



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BELGRADO  
DIPARTIMENTO DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERARIE

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE,  
FILOLOGICHE E LETTERARIE  
CICLO: XXVII

**IL SECONDO LIBRO DELLA RACCOLTA *SRPSKE NARODNE PJESME*  
NELLA CULTURA ITALIANA.  
QUESTIONI STILISTICO-METRICHE E DI RICEZIONE  
LETTERARIA**

**DIRETTORE DELLA SCUOLA :**

PROF.SSA ROSANNA BENACCHIO

**SUPERVISORI :**

PROF. ADONE BRANDALISE

PROF.SSA MIRKA ZOGVIĆ

**DOTTORANDA:**

MARIJA BRADAŠ

## INDICE

<b>1</b>	<b><i>Introduzione</i></b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b><i>Vuk Stefanović Karadžić e le Srpske narodne pjesme</i></b>	<b>9</b>
2.1	<b>Vuk e l'Europa</b>	<b>9</b>
2.2	<b>Lo stile formulare e il metro dei <i>Canti popolari serbi</i></b>	<b>15</b>
2.2.1	Junački deseterac [decasillabo eroico]	17
<b>3</b>	<b><i>Niccolò Tommaseo e i Canti popolari illirici</i></b>	<b>21</b>
3.1	<b>Il traduttore: cenni biografici</b>	<b>21</b>
3.2	<b>La composizione della raccolta</b>	<b>23</b>
3.3	<b>Il sublime e il popolare</b>	<b>30</b>
3.4	<b>Il metro</b>	<b>34</b>
3.5	<b>La lingua della traduzione</b>	<b>42</b>
3.5.1	Toponomastica e onomastica	42
3.6	<b>Le formule epiche</b>	<b>43</b>
3.6.1	Bianco, candido, biancheggiante	46
3.6.2	La formula dell'apertura del discorso diretto	54
<b>4</b>	<b><i>I Canti popolari serbi di Giovanni Nikolić</i></b>	<b>59</b>
4.1	<b>Il traduttore: cenni biografici</b>	<b>59</b>
4.2	<b>La composizione della raccolta</b>	<b>69</b>
4.3	<b>Il metro</b>	<b>75</b>
4.4	<b>La lingua della traduzione</b>	<b>81</b>
4.4.1	Toponomastica e onomastica	85
4.4.2	Epiteti e formule epiche	88
4.4.3	Campo lessicale dell'armatura	101
4.4.3.1	La formula dell'apertura del discorso diretto	104

4.5	Sulle orme di Tommaseo	109
<b>5</b>	<b><i>I Canti popolari serbi e croati di Petar Kasandrić</i></b>	<b>118</b>
5.1	Il traduttore: cenni biografici	118
5.2	La composizione della raccolta	121
5.3	Il metro	124
5.4	La lingua della traduzione	132
5.4.1	Toponomastica e onomastica	137
5.4.2	Le formule epiche	140
5.4.2.1	Epiteti	142
5.4.3	La formula dell'azione con la presentazione del personaggio	145
5.4.4	La formula del luogo e tempo d'azione	147
5.4.5	La formula dell'apertura del discorso diretto	148
<b>6</b>	<b><i>La Poesia popolare serbo-croata di Arturo Cronia</i></b>	<b>153</b>
6.1	Il traduttore: cenni biografici	153
6.2	La composizione della raccolta	157
6.3	Il metro	166
6.4	La lingua della traduzione	169
6.4.1	Toponomastica e onomastica	173
6.4.2	Le formule epiche	175
6.4.2.1	Epiteti	177
6.4.3	La formula dell'azione con la presentazione del personaggio	180
6.4.4	La formula del luogo e tempo d'azione	181
6.4.5	La formula dell'apertura del discorso diretto	182
<b>7</b>	<b>CONCLUSIONI</b>	<b>187</b>
<b>8</b>	<b><i>Le fonti dei traduttori</i></b>	<b>193</b>
8.1	Le fonti di Tommaseo	193
8.2	Le fonti di Nikolić	196
8.2.1	La prima edizione: <i>Canti popolari serbi</i> (1894)	196
8.2.2	La seconda edizione: <i>Canti serbi</i> (1895/1896)	198
8.3	Le fonti di Kasandrić	203
8.3.1	<i>Canti popolari epici serbi</i> (1884)	203

8.3.2	La seconda edizione: <i>Canti popolari serbi e croati</i> (1913)	204
8.3.3	La terza edizione (1914)	205
8.3.4	La quarta edizione (1923)	209
<b>8.4</b>	<b>Le fonti di Cronia</b>	<b>214</b>
<b>9</b>	<b><i>Bibliografia</i></b>	<b>217</b>
	<b><i>Riassunto</i></b>	<b>235</b>
	<b><i>Abstract</i></b>	<b>237</b>



## 1 INTRODUZIONE

---

La teoria della traduzione ha fatto tesoro dell'insegnamento dei romantici tedeschi, teso a sottolineare la centralità del concetto di traduzione come mezzo di comunicazione tra varie culture (cfr. gli studi di Schleiermacher, Novalis, Schlegel, ecc.). È in questa chiave che viene impostato lo studio qui proposto, volto ad analizzare la ricezione e, più in particolare, la traduzione dell'epica popolare serba nella cultura italiana. Scopo della ricerca è dunque offrire un'analisi comparata tra diverse traduzioni dei canti popolari epici serbi elaborate in contesto italiano, a partire dall'età romantica fino all'epoca contemporanea, con particolare attenzione al movimento romantico, all'interno del quale questa poesia prosperò maggiormente. L'accento viene posto sulle scelte stilistico-metriche e formali adottate nelle traduzioni, spesso trascurate dagli studiosi, nel tentativo di formulare giudizi più complessi e più ampi sulla poetica di singoli autori e di diverse epoche letterarie.

Il corpus è composto da testi tratti dalle quattro maggiori raccolte di traduzioni italiane della poesia popolare serba e croata: i *Canti popolari illirici* di Niccolò Tommaseo (1842), i *Canti popolari serbi* di Giovanni Nikolić (1894; 1895), i *Canti popolari serbi e croati* di Pietro Kasandrić (1884; 1913; 1914; 1923) e la *Poesia popolare serbo-croata* di Arturo Cronia (1949). Sono state prese in considerazione esclusivamente le traduzioni dei canti epici presenti nel secondo libro della grande silloge di canti popolari serbi [*Srpske narodne pjesme*], raccolti e pubblicati da Vuk Stefanović Karadžić, il maggiore raccoglitore di poesia popolare in Serbia e in tutta l'area slavomeridionale. Il secondo tomo della raccolta contiene infatti i canti epici di tempi antichi [*junačke pjesme starijih vremena*] che hanno goduto di maggiore fortuna e quindi anche di maggior numero di traduzioni nella cultura europea rispetto a quelli lirici.

Questo, tuttavia, non è l'unico e tanto meno il principale motivo per la scelta del corpus, che è stato creato tenendo conto dello stile altamente formulare dell'epica popolare. Si è deciso di porre particolare accento sulla traduzione delle formule epiche perché si crede che la loro resa rispecchi lo stile e generalmente anche il metodo del

traduttore. Inoltre, essa aumenta, per quanto possibile, l'oggettività dell'analisi stessa. Il presupposto teorico fondamentale è dato dalla *oral theory* di Milman Parry e Albert Lord, il cui sistema di partizione delle formule epiche viene utilizzato nel presente lavoro come cornice dell'analisi stilistica. Come si sa, il lavoro di Parry e Lord ha dato una svolta rivoluzionaria allo studio della poesia epica in generale, e in particolare agli studi omerici (Parry 1971 e Lord 1960). La celebre *oral theory*, che presuppone il carattere orale dei due maggiori poemi epici dell'Antica Grecia, è stata formulata grazie ad uno studio approfondito della natura e dell'impiego delle formule epiche nei poemi omerici e nell'epica serbo-croata ancora vivente negli anni Venti del secolo scorso. Uno dei primi studi comparatistici di Parry mette a confronto le formule epiche in Omero e nei canti di Vuk, soffermandosi in particolare sull'*opening speech formula* il cui schema è identico in entrambe le produzioni epiche. Questa, assieme alle quattro formule principali indicate da Lord (l'azione, presentazione del protagonista, tempo e luogo d'azione) e all'inevitabile epiteto, sono dunque le principali componenti formulistiche del testo di partenza (Vuk) che vengono analizzate nei quattro testi d'arrivo (Tommaseo, Nikolić, Kasandrić e Cronia). Queste quattro raccolte sono state scelte principalmente per il loro valore poetico e critico, ma anche perché contengono il maggior numero di canti epici e perciò permettono un confronto più dettagliato.

Lo studio delle caratteristiche formali, ossia del profilo stilistico-metrico delle diverse traduzioni, ha come scopo di ottenere un quadro della ricezione della poesia popolare serba (e in senso lato serbo-croata) colmando così alcune lacune critiche. Si è tentato infatti di individuare le caratteristiche principali della poetica di un autore/traduttore o di un'epoca attraverso la traduzione e la ricezione dello stesso prodotto letterario. Nella sua rassegna di traduzioni italiane di poesia popolare serbo-croata (1975), Nikša Stipčević sottolinea l'assenza di uno studio complessivo che sulla scia della monografia di Ćurčin *Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur* (1905) potesse offrire un quadro per quanto possibile esauriente della ricezione della poesia popolare serbo-croata in Italia. Questa lacuna è stata in buona parte colmata dall'importante ricerca di Maria Rita Leto pubblicata in due fasi su «Europa orientale» (1992, 1995), in cui l'autrice traccia la ricezione italiana di questa produzione poetica da Fortis (1774) a Kasandrić (1923). Lo studio non offre tuttavia un'analisi stilistico-metrica dettagliata delle traduzioni poiché ha come obiettivo principale di rintracciare la ricezione in senso lato, includendo quindi non

solo le opere di traduzione, ma anche quelle critico-letterarie e teoriche che avevano come argomento la poesia popolare serbo-croata.

La carenza di ricerche inerenti allo stile e al metodo applicato nella pratica della traduzione illirica è altrettanto evidente nella ricchissima bibliografia di studi tommaseani. Pur non mancando importanti studi, principalmente di ambito serbo-croato, sulle relazioni interculturali fra il Tommaseo e il mondo slavo, ad oggi non si è infatti ancora prestata un'attenzione particolare allo stile e alla lingua della traduzione tommaseana dei *Canti popolari illirici*; una lacuna, questa, ancor più grave se si considera che Tommaseo è ritenuto in maniera indiscussa la massima autorità per quanto riguarda la traduzione, appunto, dei canti popolari serbi (e croati) in Italia.

Non sorprende quindi che altri traduttori, in particolare Nikolić e Kasandrić, abbiano conosciuto ancora meno interesse da parte della critica, nonostante le loro traduzioni abbiano a volte avuto più edizioni. Nel caso specifico di Giovanni Nikolić, inoltre, va rilevata la penuria di informazioni in merito alla sua vita e formazione: una parte dello studio a lui dedicato in questa sede propone a questo proposito alcuni dati d'archivio inediti che potrebbero gettare nuova luce sulla sua biografia e permettere di rivedere alcune imprecisioni proprie degli studi a lui dedicati finora (4.1).

In uno dei suoi eccellenti saggi metrici, Svetozar Petrović sottolinea la mancanza di lavori comparatistici sul decasillabo nelle traduzioni dell'epica popolare serbocroata in alcune lingue dell'Europa occidentale (1986: 171), citando come unica eccezione lo studio di Ivo Frangeš (1951), che confronta la resa metrica di un particolare canto in Tommaseo e in Kasandrić. Lo studio qui proposto cerca di colmare alcune delle lacune indicate da Petrović “dialogando” con le osservazioni di Frangeš in merito al metro in Tommaseo e Kasandrić da una prospettiva diversa, e offrendo inoltre dei dati nuovi (3.3 e 5.3).

Particolare attenzione viene dedicata anche alla scelta metrica nella traduzione di Nikolić (4.3), che rende il decasillabo originale con l'endecasillabo sciolto, inserendosi così in una tradizione secondo cui il verso rappresentativo di una produzione letteraria andava tradotto con il verso rappresentativo dell'altra.

A differenza dei suoi predecessori, Cronia non dedica particolare cura al metro, ma pone la fedeltà al senso e alla sintassi dell'originale come costante maggiore del suo metodo, il che risente, chiaramente, dell'influenza di Tommaseo (6.3).



Condividendo l'idea che «l'analisi sul mero piano linguistico non può rendere giustizia a un fenomeno così complesso come la traduzione» (Ulrych 1998: XIII), poiché ogni traduzione è «legata non solo all'interpretazione soggettiva del traduttore e al cambiamento di codice linguistico, ma anche all'influenza di fattori socio-culturali e storici e alla ricezione del testo tradotto nella cultura di arrivo», si è cercato di collegare l'analisi stilistico-metrica delle traduzioni in esame con i contesti in cui esse furono elaborate e di cui furono prodotti più o meno diretti. Impossibile in questo senso non tenere conto delle biografie dei traduttori (**3.1**, **4.1**, **5.1** e **6.1**) e dei luoghi che hanno determinato la loro formazione e opera (tutti e quattro sono nati in Dalmazia e tre su quattro si sono laureati a Padova). Non meno rilevante è il fatto che la Dalmazia dell'Ottocento fosse senz'altro un luogo fervido di cambiamenti culturali, storici e ideologici, che viveva la transizione da un'atmosfera transnazionale, di cui Tommaseo fu un grande sostenitore (Ivetić 2008, 2014 e Reill 2012), all'affermarsi delle identità nazionali (Vrandečić 2002, Ivetić 2014).

## 2 VUK STEFANOVIĆ KARADŽIĆ E LE SRPSKE NARODNE PJESME

---

### 2.1 VUK E L'EUROPA

Vuk Stefanović Karadžić (1787-1964), scrittore, filologo e etnografo serbo, definito opportunamente da Tommaseo «l'uomo più benemerito di un'intera accademia» (Tommaseo 1852: 375), è vastamente conosciuto come il maggiore raccoglitore della poesia popolare presso gli slavi meridionali.<sup>1</sup> Vuk raccolse infatti un'incredibile quantità di canti, racconti, indovinelli e proverbi popolari, che pubblicò spesso anche a proprie spese, causa di difficoltà economiche che lo seguirono per tutta la vita nonostante la fama di cui godette.

Autore della prima grammatica (1814)<sup>2</sup> e del primo dizionario della lingua serba (1818)<sup>3</sup>, con le sue opere e con la riforma ortografica dell'alfabeto cirillico Vuk condusse una vera e propria lotta per l'innalzamento della lingua popolare al livello della lingua standard. Trovò forti oppositori al suo programma nei sostenitori dello *slavoserbo* e nel clero ortodosso, ma ebbe il supporto fondamentale dei giovani scrittori dell'epoca, che contribuirono a far prevalere le sue idee attraverso la pubblicazione delle proprie opere nell'alfabeto riformato (1847).<sup>4</sup>

Bisogna tuttavia sottolineare che l'opera di Vuk fu influenzata e in un certo senso ideata dall'esterno del contesto serbo, precisamente da Vienna e dal filologo sloveno Jernej Kopitar (1780-1844). Fu, inoltre, resa possibile grazie principalmente

---

<sup>1</sup> Sulla vita e opera di Vuk, cfr. STOJANOVIĆ 1924 e POPOVIĆ 1964. Fondamentale anche la biografia di Duncan, in inglese, v. DUNCAN 1970. Quanto ai lavori dedicati a Vuk in Italia, si rimanda agli atti del convegno triestino *Vuk Stefanović Karadžić, la Serbia e l'Europa* a cura di DOGO-PIRJEVEC 1990. Sulla ricezione di Vuk in Italia, cfr. BONAZZA 1987 e MARCHIORI 1959.

<sup>2</sup> Il titolo riportava *Pismenica serbskoga jezika. Po govoru prostoga naroda napisana* [Grammatica della lingua serba, scritta secondo la parlata del popolo].

<sup>3</sup> Il *Srpski rječnik* ha conosciuto anche una seconda edizione ampliata nel 1852; entrambe le edizioni contenevano traduzioni dei lemmi in tedesco e latino (ora in VUK 1964 e VUK 1986).

<sup>4</sup> Come anno della vittoria di Vuk la storiografia serba cita appunto il 1847, che segna la pubblicazione del poema epico *Gorski vijenac* di Njegoš, della raccolta di poesie *Pesme* di Branko Radičević, del saggio *Rat za srpski jezik i pravopis* di Đuro Daničić e della traduzione del *Nuovo testamento* dello stesso Vuk. Tuttavia, le riforme di Vuk furono ufficialmente riconosciute solo nel 1868, quattro anni dopo la sua morte.

all'attenzione che nell'Europa (pre)romantica fu data alla poesia popolare morlacca, scoperta dall'abate e naturalista padovano Alberto Fortis. Il 1774, anno in cui Fortis pubblicò il suo *Viaggio in Dalmazia*, viene infatti considerato una data fondamentale per la storia della poesia popolare serbo-croata in Europa:<sup>5</sup> proprio il capitolo dedicato dall'abate padovano ai costumi dei morlacchi, cioè gli abitanti dell'entroterra dalmata, suscitò un vivo interesse che si manifestò nell'immediata traduzione del libro di Fortis nelle principali lingue europee. Questo capitolo ebbe inoltre un ruolo decisivo nella divulgazione della tradizione popolare morlacca in Europa, in quanto in esso veniva per la prima volta stampato un canto popolare serbo-croato: con la *Canzone dolente della nobile sposa d'Asan-aga*, titolo con cui Fortis tradusse la celebre *Hasanaginica*,<sup>6</sup> la poesia popolare serbo-croata giunse dunque all'Europa romantica, dove destò interesse e ammirazione tra alcuni dei più grandi nomi della letteratura dell'epoca.<sup>7</sup>

La traduzione di *Hasanaginica* di Goethe, condotta sul testo di Fortis, ma confrontata con l'originale e pubblicata per la prima volta nei *Volkslieder* di Herder (1778/79), la prima grande antologia di letteratura mondiale, rimane tutt'oggi una delle più belle traduzioni di poesia popolare serba e croata. Questo non solo perché Goethe rispettò con la massima cura il verso epico dell'originale, traducendo il canto in decasillabi trocaici, e perché rimase fedele all'ordine delle parole del testo originale e alle figure retoriche tipiche dell'epica popolare, ma principalmente perché fu capace di penetrare nel vero spirito di questa poesia e trasferirlo in un'altra lingua e cultura (Ćurčin 1905). Perciò possiamo dire che la sua traduzione, in armonia con l'epoca in cui nacque e con l'idea goethiana di *Weltliteratur*,<sup>8</sup> fu pressoché del tutto *source-oriented*, in quanto conferiva

---

<sup>5</sup> Della vasta bibliografia di studi dedicati a Fortis e alla letteratura morlacca, mi limito a citare i contributi di WOLFF 2001 e BEŠKER 2007.

<sup>6</sup> Cfr. la raccolta di studi dedicata a *Hasanaginica*, ISAKOVIĆ 1975.

<sup>7</sup> L'Italia non solo ha avuto il merito di aver rivelato all'Europa questa poesia popolare, come affermerà orgogliosamente Cronia (6.1), ma proprio qui fu annotato anche il primo testo popolare serbo-croato, scoperto da Miroslav Pantić. Rogeri de Pacienza nativo di Nardo (nelle vicinanze di Lecce) ha annotato il primo canto epico serbo-croato di verso lungo (la cosiddetta *bugarštica*) all'interno del suo poema epico *Lo Balzino*, dedicato alla regina napoletana Isabella del Balzo. Il 1 giugno del 1497 nella cittadina di Gioia del Colle gli Schiavoni che vivevano in questa ragione hanno ballato e cantato in onore della regina e si sono esibiti anche con questo canto. Il poema del Pacienza, fu conservato nella biblioteca perugina Augusta ed è rimasto poco conosciuto fino al 1897 quando ne ha scritto Benedetto Croce, o meglio fino al 1977 quando il prof. Mario Marti ne ha curato la prima edizione (cfr. PANTIĆ 1977).

<sup>8</sup> Cfr. STRICH 1946.

alla cultura di partenza la massima rilevanza. I traduttori posteriori in lingua tedesca modificarono invece alcune figure di stile, aggiungendo o omettendo parole dove pensavano fosse necessario; spesso non riprodussero le ripetizioni tipiche dell'epica perché ritenute poco adatte ad un orecchio abituato alla *variatio*. Al contrario, Goethe aveva ben capito che la sinteticità dell'espressione e la ripetizione epica erano i tratti stilistico-retorici principali dell'epica popolare, e la loro omissione nel lavoro traduttivo avrebbe inevitabilmente portato ad una percezione falsata di questa produzione letteraria (Ćurčin 1905). In questo senso, Goethe si rivelò impareggiabile rispetto ai traduttori successivi, e non solo in area germanica. Impareggiabile fu anche la sua influenza nella diffusione della poesia popolare serba e slavomeridionale in Europa. La sua attività in questo campo, pur non essendo stata assidua e sistematica, ebbe un impatto decisivo sulla cultura europea dell'epoca.

Quando Vuk giunse a Vienna nel 1813, dopo il fallimento della prima Insurrezione serba contro i turchi, la fama della poesia popolare con cui era cresciuto (il nonno era un suonatore di gusla) si era già espansa nell'Europa romantica. L'incontro con Kopitar, allora censore dei libri slavi presso la Biblioteca Nazionale di Vienna, fu cruciale per l'opera di Vuk (cfr. Dogo-Pirjevec 1990). Kopitar divenne fin da subito il mentore di Vuk e lo indirizzò agli studi linguistici e a raccogliere i canti popolari.

I primi frutti di questa collaborazione si videro già l'anno seguente, quando Vuk pubblicò la prima grammatica e la prima raccolta di canti popolari serbi, intitolata *Mala prostonarodna slaveno-serbska pjesnarica*, che contava 100 canti lirici e 6 epici. Nella seconda raccolta, *Narodna srbska pjesnarica*, pubblicata l'anno seguente sempre a Vienna, il numero dei canti epici aumenta in maniera rilevante. Già nella prima raccolta Vuk istituisce la distinzione tra i canti «femminili» (lirici) e «maschili» (epici) e riporta osservazioni sulla lingua del popolo. Nel *lajpciško izdanje* [edizione di Lipsia]<sup>9</sup> (1823-1833) il corpus dei canti raccolti da Vuk forma un'ampia antologia divisa in quattro libri

---

<sup>9</sup> Termine in uso nella storiografia letteraria serba, sebbene uno dei quattro libri (il quarto, contenente i canti epici) fosse stato pubblicato a Vienna nel 1833. I restanti tre (il primo libro di canti lirici, del 1824, e il secondo e il terzo di canti epici, del 1823) furono pubblicati effettivamente a Lipsia. Nell'edizione di Lipsia la raccolta portava un titolo leggermente diverso rispetto alle edizioni successive: *Narodne srpske pjesme*. Per maggiori informazioni, cfr. PEŠIĆ - MILOŠEVIĆ-ĐORĐEVIĆ. Tra tutti i traduttori qui studiati, solo Tommaseo poté consultare l'edizione di Lipsia (per evidenti motivi cronologici), e in seguito ricevette in regalo dallo stesso Vuk anche l'edizione viennese.

secondo la tipologia dei canti (tre raccolte di canti epici e una di lirici). A questa edizione risale la prima classificazione dettagliata dei canti, che Vuk divise per volumi e per cicli: i canti lirici vengono divisi in sette cicli, mentre in quelli epici si fa distinzione tra i canti più antichi e quelli meno remoti [*najstarije i poznije*]. Quest'edizione si distingue anche per due prefazioni importanti (al primo e al quarto libro) nelle quali Vuk espone le sue osservazioni sulla poesia popolare e offre informazioni sui cantori più importanti. La classificazione dei canti sarà ulteriormente elaborata nell'edizione viennese (1841-1862), in cui la raccolta prende il titolo [*Srpske narodne pjesme*] e la forma definitivi.<sup>10</sup>

Per la diffusione delle prime opere di Vuk fu fondamentale anche la figura di Jacob Grimm, impegnato nella promozione e nella divulgazione della poesia popolare serba dal 1814 in poi. Grimm tradusse non solo i canti, ma anche la prima grammatica della lingua serba, e le sue recensioni entusiastiche delle prime pubblicazioni di Vuk Stefanović Karadžić rimangono ancora attuali per l'acutezza del giudizio (Ćurčin 1905). Egli riuscì a risvegliare anche in Goethe un nuovo interesse per i canti di Vuk e questa seconda fase del rapporto fra Goethe e la poesia popolare serba (Ćurčin 1905) produsse effetti simili a quelli provocati dalla sua traduzione di *Hasanaginica*.<sup>11</sup>

Non pochi traduttori di questa poesia furono infatti ispirati nel loro lavoro proprio dall'interessamento mostrato da Goethe: in questa prospettiva nacquero intere antologie di traduzioni della poesia popolare serba, fra cui vanno citate quelle di Talvj e Gerhard, ancora oggi considerate le più importanti in ambito tedesco. La traduzione di Goethe influenzò altresì la prima versione inglese di *Hasanaginica* (1798-9): sembra infatti che

---

<sup>10</sup> Tutti i volumi della raccolta di Vuk, comprese le ristampe e le edizioni successive, vengono citati secondo questa partizione e di solito abbreviati con la sigla: Vuk, e a seguire il numero del volume in cifre romane e il numero del canto in cifre arabe. I volumi della raccolta, come del resto tutti i libri pubblicati da Vuk, venivano pubblicati in cirillico e in questa forma ovviamente consultati dai traduttori. Sarebbe perciò opportuno riportare i testi originali in caratteri cirillici anche in questa sede. Tuttavia, per agevolare il lettore italiano e per non ingombrare il testo con entrambe le varianti, ho scelto di citare le fonti solo nella forma traslitterata in alfabeto latino.

<sup>11</sup> Il processo di divulgazione della cultura serba e in senso lato slavomeridionale in Europa, e principalmente in Germania, è stato sin dal XIX secolo oggetto di studio sia degli studiosi tedeschi che di quelli serbi. Alcune recenti pubblicazioni serbe rivelano un interesse ancora vivo per l'argomento (cfr. ad esempio *Talvj i srpska književnost i kultura*, 2008). Punto di riferimento imprescindibile in questo campo di studi rimane tuttavia la tesi di dottorato del germanista e poeta serbo Milan Ćurčin, *Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur*, pubblicata agli inizi del XX secolo a Lipsia e tradotta in serbo solo nel 1987. Sempre alla prima metà del XX secolo risalgono alcuni studi sulla ricezione inglese della tradizione popolare serba, tra cui spicca la monografia di Dragoslav Subotić *Yugoslav Popular Ballads* (1932). Cfr. anche il contributo di KABILJO-ŠUTIĆ 1989.

il suo traduttore, Walter Scott, non nutrì un interesse particolare per la poesia popolare serbo-croata, ma avesse tradotto questo canto per pura ammirazione nei confronti del grande Goethe.

Il tramite tedesco non fu importante solo per Walter Scott, ma anche per la prima raccolta di canti popolari serbi in traduzione inglese compilata da John Bowring (1827), il quale, pur non potendo vantare la conoscenza della lingua originale, tradusse ben 81 canti serbi, servendosi abbondantemente di scelte formali prese a prestito dalla già citata Talvj. L'antologia di Bowring non fu l'unico caso di traduzione indiretta, visto che la seconda più importante antologia di canti popolari serbi dell'Ottocento inglese non ebbe come testo di partenza i canti di Vuk Karadžić, bensì una traduzione francese: si tratta della raccolta *National Songs of Serbia* di E.R. Bulwer Lytton, traduzione piuttosto libera, che ha poco in comune con l'originale serbo (Subotić 1932). Queste due antologie rappresentano un paradosso secondo «la teoria della negoziazione» di Umberto Eco (2003): di negoziazione non si può davvero parlare, infatti, in quanto la cultura di partenza è completamente dimenticata, per non dire annullata.

Nonostante i pochi legami con l'originale, la traduzione di Lytton ha comunque esercitato una forte influenza sulle traduzioni posteriori e ha risvegliato un interesse per i canti del Kosovo, come testimoniano i titoli di alcune raccolte, uscite successivamente a cura di altri studiosi, quale ad esempio *Kosovo; Heroic Songs of the Serbs* (1920). Questa influenza si avverte anche nelle traduzioni inglesi di epica serba del secolo scorso, più numerose che nelle altre culture europee, dove invece la curiosità per la poesia popolare serba sembra essere cessata con il tramonto del romanticismo.

Anche le traduzioni francesi furono influenzate da quelle tedesche, soprattutto dalla raccolta della Talvj, anche se nel panorama francese romantico più delle traduzioni ebbe fortuna *La Guzla* di Prosper Mérimée (1827), nota mistificazione letteraria di poesia popolare serbo-croata.<sup>12</sup>

In Italia l'interesse per la poesia popolare serba e croata conobbe due momenti «organici» secondo Nikša Stipčević (1975: 449): il primo è la pubblicazione e la

---

<sup>12</sup> Per maggiori informazioni si rimanda alla bibliografia francese sulla poesia popolare serba e croata di PAVLOVIĆ-JANJIĆ 1995, preceduta da una prefazione che illustra la ricezione di questa poesia in Francia.

traduzione di *Hasanaginica* nel *Viaggio in Dalmazia* di Fortis (1774) e il secondo è la pubblicazione dei *Canti popolari illirici* di Tommaseo (1842).<sup>13</sup> L'ondata di traduzioni elaborate soprattutto da dalmati bilingui negli anni Settante e Ottanta dell'Ottocento rappresenta un momento a parte, secondo Stipčević, ed è collegabile con il risorgimento popolare dalmata [*Narodni preporod*] e con il risveglio delle coscienze nazionali. Le opere di Kasandrić, Nikolić e Chiudina si collocano in quest'atmosfera. Se «fino al 1848 presso il letterati era diffuso il senso della dalmatinità, un'identità che oggi si definirebbe (in modo riduttivo) regionale, ma che allora corrispondeva al territorio d'appartenenza e al concetto di patria», nel decennio 1860-70 si passò «dalla pluralità di identità all'omogeneità nazionale» (Ivetić 2014: 210, 226). Iniziò così la dissoluzione di quella convivenza italo-slava che per tanto tempo si era fusa in un *unicum* dalmata, ma l'italiano rimase il medium linguistico principale anche nelle rivendicazioni delle identità slave. Come ricorda Ivetić, «durante gli anni Sessanta, i leader dei *narodnjaci* [i popolari] continuarono a conversare tra di loro in italiano pur professando slavismo, jugoslavismo e croatismo» [2014: 231]. Non sorprende perciò che la lingua e la letteratura italiana furono anche i mezzi con cui si rivendicava una cultura slava attraverso le pubblicazioni non solo di traduzioni dei canti popolari, ma anche di saggi storici e critico-letteraria sui giornali dalmati dell'epoca (Zogović 2001).

In seguito al periodo risorgimentale dalmata, l'interesse per la produzione popolare serba e croata diminuì, probabilmente anche a causa dello sviluppo dell'irredentismo. Tuttavia, nuove edizioni di traduzioni risalenti all'Ottocento comparvero in momenti storici di rilievo per l'area balcanica: nel 1912, ad esempio, vennero ristampati i *Canti popolari illirici* e nel 1913 la raccolta di Kasandrić, riedita anche nell'anno successivo.<sup>14</sup> Le nuove raccolte di traduzioni che vengono elaborate, come quella di Carlo Predazzi (1930) e persino quella di Cronia (1949), hanno soprattutto carattere filologico e accademico e sono lontane dall'ammirazione romantica per questa poesia (nel caso di

---

<sup>13</sup> «Два су тренутка када се спскохрватска народна песма органски укључује у италијанску културу. Та два тренутка морамо обележити именом Алберта Фортиса и Николе Томазеа».

<sup>14</sup> Per maggiori informazioni riguardo alla ricezione della poesia popolare serba e croata in Italia, si rimanda alla già citata ricerca di LETO 1992, 1995.

Cronia si tratta anzi di un atteggiamento opposto) o di un programma politico a cui si possono ricondurre le traduzioni dalmate ottocentesche.

## 2.2 LO STILE FORMULARE E IL METRO DEI *CANTI POPOLARI SERBI*

Nella sua analisi stilistica dei canti popolari romeni, Lorenzo Renzi afferma che «lo stile dei canti non comprende solamente delle formule, ma è nella sua essenza tutto formulistico. L'aspetto più rilevante è quello dell'organizzazione metrico-sintattica» (Renzi, 2008: 459). Questa osservazione vale anche per l'epica serba e croata in cui la formula è un fatto metrico-sintattico, come viene confermato anche dagli studi pionieristici di Parry e Lord. La definizione della formula epica fornitaci da Parry già nel 1930: «a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea»<sup>15</sup> rimane fino ad oggi la definizione di riferimento per gli studiosi dell'epica in diversi paesi. Per quanto alcuni studiosi serbi possano aver contestato, del tutto legittimamente, una certa indeterminatezza della seconda parte della definizione, essa rimane l'unica valida negli studi sullo stile epico.<sup>16</sup>

L'epiteto è senza alcun dubbio la figura di stile più presente nell'epica popolare ed è, per dirla con la studiosa serba Snežana Samardžija, una delle figure più semplici nella tradizione popolare, contrassegnata però da complessità e ricchezza di significati e ruoli.<sup>17</sup> Vista la densa concentrazione dell'epiteto nella poesia epica, non sorprende il fatto che lo studio delle formule di Milman Parry abbia avuto il suo avvio proprio con le ricerche sull'epiteto omerico. Gli epiteti non necessari alla completezza semantica del contesto

---

<sup>15</sup> Rinvio per altre notizie all'opera postuma che raccoglie tutti gli scritti più importanti di Parry, pubblicata e curata dal figlio PARRY 1971, nonché al celebre *Singer of tales*, opera a cui Parry diede solo il nome e le prime pagine, e che fu elaborata e completata dal suo allievo e continuatore Albert B. Lord (cfr. LORD 1964). La scuola che questi due studiosi hanno fondato continua a dare frutti nello studio della formula epica fino ad oggi. Basti nominare i contributi del recentemente scomparso J. M. Foley, fondatore della rivista «Oral tradition» e del centro per lo studio delle tradizioni orali, «Center for Studies in Oral Tradition», University of Missouri. Per quanto riguarda la *oral theory*, la sua terminologia e critica in Italia, si rimanda agli studi di Carlo Odo Pavese (si veda in particolare ODO PAVESE 1974).

<sup>16</sup> Gli studi di Parry e Lord hanno suscitato una serie di reazioni tra gli studiosi di poesia popolare serba (una breve rassegna di questo dibattito si può trovare nell'introduzione a SUVAJDŽIĆ 2005). Si veda anche DETELIĆ 1996 e DETELIĆ 2008, pp. 119-145, nonché LJUBINKOVIĆ 1991.

<sup>17</sup> SAMARDŽIJA 2007 134-145.



sono i cosiddetti epiteti ornanti (cfr. Lausberg), o epiteti fissi. Gli studi sui poemi omerici hanno messo in evidenza che l'epiteto epico è in genere quello fisso e segue lo schema «aggettivo + nome proprio», spesso difficile da rendere con due parole sole nella traduzione in italiano (Odisseo dai molti inganni, Achille pié veloce).

L'epiteto onnipresente nei canti di Vuk *bel/bijel, bijela, bijelo* 'bianco',<sup>18</sup> rappresenta anche una componente fondamentale di formule più ampie, quali ad esempio le formule del tempo e del luogo dell'azione. Sono frequenti in effetti le *iuncture* di *bel/bijel* con i nomi quali *dan* 'giorno' e *grad* 'città',<sup>19</sup> ma viene in sostanza usato con tutti i tipi di costruzioni (torre, casa, osteria) e toponimi (*la bianca Stamboli, la bianca Prilipa*, ecc.). Gli epiteti sono inoltre ugualmente importanti per la costruzione della formula della presentazione dell'eroe. Gli eroi epici vengono infatti tradizionalmente presentati secondo lo schema «nome proprio+epiteto» (Momčilo vojvoda 'Momčilo il condottiere', Vukašine kralju 'Vukašin il re', Musa kesedžija 'Musa il bandito', Marko Kraljević 'Marko il figlio del re', ecc.), dove in funzione dell'epiteto si trova spesso il sostantivo e non l'aggettivo. Per ragioni metriche è frequente il ricorso all'antiptosi ovvero la sostituzione di un caso nominale con l'altro, e nell'epica popolare serba e croata si tratta principalmente della sostituzione del nominativo col vocativo, come si vede da un noto verso:

Vino pije || Kraljeviću Marko [Vino beve Kraljević Marko / il principe Marko]

Nel primo emistichio viene espressa la formula dell'azione secondo lo schema «complemento oggetto+predicato», entrambi bisillabici, mentre nella lunghezza di sei sillabe, quante ne conta il secondo emistichio del decasillabo epico, viene espresso il nome del protagonista, che però al nominativo ha solo cinque sillabe, per cui il cantore popolare opta per la forma al vocativo, che invece ne ha sei. Il verso riportato è anche un buon esempio della paratassi che caratterizza quest'epica: il concetto si compie all'interno di un solo verso e gli *enjambment* sono completamente assenti. La loro presenza nella traduzione, come ad esempio nella versione di Nikolić (4.3), segnala dunque un forte

---

<sup>18</sup> Si veda lo studio di Dejan Ajdačić, dedicato ai colori nella poesia popolare, AJDAČIĆ 1992.

<sup>19</sup> Si veda lo studio di DETELIĆ-IVIĆ 2006 dedicato al toponimo epico (e formulare) *beli grad* 'città bianca', nonché DETELIĆ 2008.

allontanamento dal testo fonte.

### 2.2.1 Junački deseterac [decasillabo eroico]

Conosciuto come epico [*epski*], asimetrico [*asimetrični*]<sup>20</sup> e soprattutto eroico [*junački*], il decasillabo è il verso per eccellenza dell'epica serbo-croata. Vuk stesso fornì una prima definizione di questo verso nella prefazione al secondo libro dei canti epici dell'edizione di Lipsia: «Tutti i nostri canti eroici sono composti [dai versi] di dieci sillabe o di cinque piedi trocaici e dopo il secondo piede si ha il riposo». Da altre affermazioni si deduce che Vuk notava una differenza tra il ritmo cantato ovvero melodico e quello parlato.

Fin dagli inizi della versificazione popolare serbo-croata vi fu un dibattito tra i sillabisti,<sup>21</sup> che negavano l'influenza dell'accento nel decasillabo eroico, e i sillabotoniisti, i quali vedevano nell'accento una componente tanto importante quanto la divisione in sillabe. Si potrebbe dire che il dibattito, che ha vissuto il suo apice in seguito alla pubblicazione dello studio di Jakobson *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen* (1933),<sup>22</sup> non si è ancora del tutto risolto. Nell'articolo già citato, Svetozar Petrović (1987) ripercorre questo dibattito offrendo anche una rassegna di studi dedicati al decasillabo popolare e aprendo nuove prospettive di approfondimento. Petrović dialoga con lo studio di Jakobson, sottolineando l'importanza della diversificazione tra «costante» e «tendenza» introdotta da Jakobson nell'analisi della versificazione popolare, ma critica i sillabotoniisti per aver esteso l'analisi effettuata da Jakobson su un singolo testo (il canto *Čevljanine Rade* del *guslar* montenegrino Vučić) a tutto il decasillabo eroico.

Comunque sia, le teorie metriche concordano su alcuni fatti riguardanti il decasillabo eroico, che in base a questo si potrebbe definire come un verso di:

1. dieci sillabe,

---

<sup>20</sup> Viene chiamato così perché la cesura dopo la quarta sillaba divide il verso in due emistichi asimetrici (4+6), a differenza del decasillabo lirico che viene diviso in due membri di cinque sillabe e perciò viene chiamato decasillabo simmetrico [*simetrični deseterac*]. Cfr. GASPAROV 1993: 61, dove si legge: «Proprio la cesura è diventata il tratto che distingue il verso lirico dal verso epico».

<sup>21</sup> Uno dei rappresentanti principali di questa teoria fu Toma Maretić, studioso croato autore di una serie di lavori inerenti la metrica popolare, fra cui il più importante è *Metrika naših narodnih pesama* (cfr. MARETIĆ 1907).

<sup>22</sup> Lo studio di Jakobson si trova ora nel quarto volume dei *Selected Writings* dedicato agli studi slavi.

2. con cesura dopo la quarta sillaba,
3. con la quarta e la decima sillaba non accentate.

Usando la terminologia di Jakobson, queste tre caratteristiche costituiscono le *costanti* del decasillabo eroico. Per questo motivo un decasillabo tronco nella versione italiana non può corrispondere/rendere al decasillabo epico serbo-croato, mentre la cesura si pone come elemento/fattore più importante della distribuzione degli accenti.

I problemi emergono quando si parla della disposizione degli ictus, la cui distribuzione non è mai una costante, per cui si può affermare che il decasillabo è il verso trocaico per eccellenza. Nell'analisi del canto di Vučić, Jakobson segnala una presenza dei versi trocaici pari al 75% e le stesse tendenze trocaiche vengono confermate anche da altre analisi; tuttavia, come afferma Foley, «it is plain that the putative trochaic pentameter pattern must remain a tendency, not a rule» (1990: 86). Non è dunque ancora chiaro quale distribuzione degli accenti si possa definire una tendenza, ma sembra chiaro che di costanti non si possa parlare. Ciò viene confermato anche da Petrović (1987), soprattutto in riferimento ad uno dei cantori più importanti di Vuk, Tešan Podrugović, il quale non cantava, ma recitava i suoi canti, il che implicava una percentuale di ritmi trocaici più bassa nei suoi decasillabi rispetto ai decasillabi cantati. In questo senso va istituita la distinzione tra il ritmo melodico (che nel caso del decasillabo cantato è quasi sempre trocaico) e il ritmo recitato o parlato, nel quale il diapason delle possibilità ritmiche diventa più ricco.

Per quanto riguarda invece le traduzioni del decasillabo eroico, il ritmo del verso recitato è molto più importante del ritmo melodico, come osserva Frangeš (1951), non solo perché così si previene la monotonia del ritmo trocaico, ma principalmente perché non si può immaginare che nella traduzione questi versi vengano cantati con l'accompagnamento della gusla. Per la traduzione dei decasillabi epici serbo-croati è ancora meno rilevante un'altra questione problematica, quella cioè della clausola quantitativa. Gasparov dà alcune caratteristiche per certe quando afferma: «Nella lingua serba si è conservata la distinzione tra sillabe lunghe e brevi, si è conservata (in modo più debole) anche la clausola quantitativa: sulla penultima sillaba, la nona, è preferita una lunga, mentre nelle due che la precedono, settima e ottava, si tende ad evitarla». Petrović problematizza a sua

volta questo problema, ma per scrupolo non offre conclusioni certe, sottolineando invece il bisogno di ulteriori indagini (Petrović 1987).

La natura sillabica del decasillabo sembra comunque essere confermata da tutte le teorie e rimane non solo una certezza, ma il presupposto necessario per la resa di questo verso in altre lingue. Per quanto riguarda la lingua italiana, Frangeš sottolinea l'importanza della resa della cesura, nonché dell'assenza di versi tronchi (1951). Nei capitoli successivi (soprattutto in **3.4** e **5.3**) vedremo dunque quali sono i precetti rispettati dai traduttori qui studiati nella loro resa del decasillabo.



### 3 NICCOLÒ TOMMASEO E I *CANTI POPOLARI ILLIRICI*

---

#### 3.1 IL TRADUTTORE: CENNI BIOGRAFICI

Niccolò Tommaseo (1802-1874), una delle personalità più poliedriche dell'Ottocento italiano, è indubbiamente meglio conosciuto come poeta e lessicografo.<sup>23</sup> Gianfranco Folena vide nel suo *Dizionario della lingua italiana* «il vero nazionale monumento», mentre Vittore Branca nell'apertura del grande convegno fiorentino che onorava la memoria di Tommaseo nel 1974 diede una lunga lista di ruoli in cui Tommaseo si trovò ad operare durante la vita: «profeta ed eroe del Risorgimento, filosofo morale ed estetico, educatore sociologo, poeta e narratore, critico e dantista, filologo e lessicografo, folclorista e traduttore da lingue antiche e moderne, redattore di periodici e animatore di circoli, autore di scritti storici, politici, religiosi: tutto questo – e altro – fu il Tommaseo» (Branca 1977: 9). Lo slavista Sergio Bonazza ha di recente aggiunto una nuova e importante carica a questa lista: «Tommaseo appare indubbiamente come il primo vero serbocroatista italiano. Va infine sottolineato che nella prima metà dell'Ottocento nessun'altra lingua e letteratura slava poteva vantare, in Italia, un conoscitore e divulgatore di tale competenza e levatura» (Bonazza 2008: 65).

Tra i vari e molteplici interessi di Tommaseo, la poesia popolare rimase una costante sin dal periodo fiorentino, mentre l'intensa attività sulla poesia popolare e sulla lingua illirica incominciò solo con la cosiddetta «svolta illirica» nel 1839, quando Tommaseo tornò in Dalmazia dopo il primo esilio e quando incontrò il suo maestro d'illirico, Spiridione Popović, che avrà un ruolo fondamentale nella stesura della traduzione illirica.

Come è noto, i primordi dell'interesse di Tommaseo per la poesia popolare si possono riscontrare nell'articolo *Gita nel Pistoiese* che Tommaseo pubblicò nel 1832 sull'«Antologia» e che è la prima testimonianza dei suoi contatti con la poesia popolare

---

<sup>23</sup> Per dati biografici rimando alla voce *Tommaseo* nel *Dizionario biografico* Treccani, curata da Annalisa Nesi. Per maggiori informazioni, è inevitabile il rinvio alla *Vita di Niccolò Tommaseo* di Raffaele Ciampini (CIAMPINI 1974).

viva dell'Appennino pistoiese, nonché del suo lavoro di raccogliitore. La visione della poesia popolare che Tommaseo diede in questo articolo, si confermerà anche negli altri suoi lavori in maniera quasi identica o molto simile. Nella Prefazione ai *Canti popolari toscani* Tommaseo ripete intere frasi dalla *Gita*. Alcune delle idee principali sono l'identificazione della poesia popolare con la natura, alla maniera herderiana,<sup>24</sup> la contrapposizione tra la natura e la civiltà, e tra la poesia popolare e la poesia accademica e artificiosa: «Sento per prova quanto sia necessario rinfrescare di quando in quando l'ingegno e l'anima, direttamente comunicando con la natura e col popolo. Queste due ispirazioni sono gemelle: l'una si rinforza dell'altra: e quando la letteratura si distacca del popolo, si separa ad un tempo della natura; o non la tratta che come un oggetto d'imitazione meccanica, un arnese da mestiere» (Tommaseo 1832: 18). Tommaseo amerà la bellezza della parola dei canti popolari e la loro semplicità come espressione della schiettezza e della purezza dei sentimenti e dei costumi del popolo. Inoltre, con l'antologia dei canti illirici il suo curatore voleva anche rendere un omaggio alla sua patria nativa<sup>25</sup> e, come vedremo meglio, alla lingua «nella quale sua madre diceva le preghiere». Il ben noto interesse di Tommaseo per la poesia popolare, uno dei punti salienti di tutta la sua attività letteraria, è strettamente legato alla sua poetica, di regola definita come romantica. Nell'ottica di tali principi la critica letteraria ha interpretato l'interesse di Tommaseo per la poesia popolare come il «massimo grado [del] processo romantico di esaltazione della poesia popolare». Questa interpretazione trascurava però spesso la profonda impronta classica che caratterizza l'attività di Tommaseo anche quando si accosta al mondo popolare. Giovanni Battista Bronzini esprime questa idea in maniera più esplicita: «L'ammirazione [di Tommaseo per la poesia popolare] ha più del gusto

---

<sup>24</sup> Si veda a questo proposito THIESSE 2001: 29-37 dove si legge: «Numerosi intellettuali ottocenteschi, fra coloro che si occupano della cultura popolare, citano, più o meno approssimativamente e senza saperlo, Herder». Questa constatazione pare si possa applicare anche a Tommaseo, che sembra non avesse conoscenze dirette di Herder e in genere, vista l'insufficiente dimestichezza con la lingua tedesca, la letteratura tedesca non era tra i suoi interessi prediletti. Le sue letture erano sempre mediate dal francese, che, a differenza del tedesco, era una di cinque lingue che padroneggiava (cfr. l'esauriente saggio di Bruni, BRUNI 2004, vol. I: 3-36. A proposito di Tommaseo e la letteratura tedesca rinvio al contributo di FLAIM 2004: 207-232, che ha reso meno oscuro questo argomento poco indagato.

<sup>25</sup> Quanto ai rapporti tra Tommaseo e il mondo illirico/slavo, nell'ampia bibliografia di studi sull'argomento, mi limito a rimandare ad almeno due importanti contributi, PIRJEVEC 1977 e MATTUGLIA 2004.

classico di marca umanistica che di quello romantico e la sua analisi critica si distingue per tecnica ed erudizione». <sup>26</sup>

### 3.2 LA COMPOSIZIONE DELLA RACCOLTA

Le categorie del sublime e del popolare nelle opere di Tommaseo sono due concetti molto vicini, che spesso, se non sempre, convergono nella stessa idea o nella stessa espressione poetica. La grande raccolta dei *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*<sup>27</sup> (1841-42) è indubbiamente una delle massime prove di questa convergenza, espressa soprattutto nelle note che abbondano di riferimenti classici sublimi (*in primis* Omero, Dante e Virgilio),<sup>28</sup> usati come comparanti per la poesia popolare e spesso a loro discapito. Un esempio se ne trova nell'introduzione all'ultima traduzione del tomo illirico, intitolata *Due fratelli*, dove Tommaseo afferma: «Raffrontato le parole del falco con quelle de' cavalli d'Achille; e sentirete, come il mondo sia avanzato d'un passo, ben più mirabile che quelli del Nettuno d'Omero» (*Canti illirici*, p. 317).

Un passo delle *Scintille* illustra bene la vicinanza tra la letteratura popolare e la letteratura alta nel pensiero di Tommaseo:

Io tengo che gli scrittori e quelli d'oggi specialmente, dacché ci si fecero disusate e certe squisitezze dell'arte consumata, e gli estri leggiadri dell'ingenua natura; debbano a queste due fonti che paiono di contraria vena, attingere insieme; *il popolo umile*, e *gli autori altissimi*: da quello la copia, da questi la scelta; da quello l'affetto, da questi il senno.

(Tommaseo 2008: 330, corsivo mio)

In quest'ottica ai *Canti popolari illirici* (1842) è riservata una posizione particolarmente importante se si tiene conto che per Tommaseo la poesia popolare illirica

---

<sup>26</sup> BRONZINI 1985: 12. Si vedano in merito anche gli studi di Puppo: Puppo 1952: 221-232.

<sup>27</sup> Prendo come riferimento la riproduzione anastatica del TOMMASEO 1973, vol. IV (avanti in testo - *Canti illirici*). I *Canti illirici* hanno avuto anche una seconda edizione a cura di Domenico Bulferetti nel 1912 e nei tempi più recenti è stata pubblicata anche una scelta di canti tradotti da Tommaseo, con titolo cambiato e senza la lunga prefazione, v. TOMMASEO 1992.

<sup>28</sup> Tommaseo stesso si era reso conto della (sovr)abbondanza di tali paralleli, come spiegato da Francesco Bruni nell'*Introduzione* alle *Scintille*, v. TOMMASEO 2008: XXIII-XXIV.



e Dante furono le cime massime dell'espressione poetica.<sup>29</sup> La raccolta illirica di Tommaseo, pubblicata come ultimo volume della grande silloge, nonostante il titolo la collocasse al terzo posto,<sup>30</sup> si distingue per una precisa architettura di contenuti. La raccolta si apre con una lunga prefazione che intende rappresentare la storia serba fino all'Ottocento, ma che invece spesso riporta dati non storicamente attendibili (DRNDARSKI 1989: 69-70). La fonte principale di Tommaseo è il Bouè e la sua *Turquie d'Europe*,<sup>31</sup> un libro consigliatogli da Vuk Stefanović Karadžić, definito da Tommaseo «l'uomo più benemerito di un'intera accademia»:<sup>32</sup>

Il sig. Vuk Stefanovich, uomo delle lettere serbiche altamente benemerito, fatto da me interrogare a qual libro attingere più pure ed abbondanti notizie delle cose di Serbia (di questa piccola regione che dal principio del secolo volse gli sguardi a sè dell'Europa, ed è serbata ad onorati destini, se la sua poesia non inganna, ch'è specchio o germe della civile grandezza); questo libro additò. (Tommaseo 1876: 161)

Tommaseo attinse molto anche «dal Blanqui e dalle memorie di viaggio di Alphonse de Lamartine» (Ivetić 2005),<sup>33</sup> nonché dal *Regno degli Slavi* (1601) di Mauro Orbini.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Si tratta di un passo molto citato del trattato metrico *Sul numero*: «E di poesia dove nulla sovrabonda, dove ciascuna parola tende diritto alla fine, due soli modelli io conosco: Dante e canti della Serbia». Si veda TOMMASEO 1968: 1062. È ugualmente indicativo il fatto che andando a Corfù nel suo secondo esilio Tommaseo abbia portato con sé solo il Vangelo e i canti di Vuk. Si veda a proposito ZORIĆ 1959: 403-415 (in particolare p. 409).

<sup>30</sup> Appare curioso che Jolanda Marchiori che ha scritto molto sulle traduzioni italiane della poesia popolare serbo-croata non si accorga di questo cambiamento, cfr. Marchiori 1959: 13. Ugualmente sorprendenti sono altre sue constatazioni sulla raccolta illirica di Tommaseo: «Ci rivela la personalità di Tommaseo già la scelta delle poesie: una quarantina di canti epici del ciclo di Marco Kraljević» (*Ibid.*). Come si vedrà in seguito, i canti sono trentaquattro e nonostante Marko figure come eroe centrale della raccolta, non tutti i canti provengono dal ciclo a lui dedicato.

<sup>31</sup> BOUE 1840. In riferimento all'influenza del Boué, si veda DRNDARSKI 1989: 69-81, nonché DRNDARSKI 1991.

<sup>32</sup> A quanto pare, Vuk e Tommaseo non si erano mai conosciuti di persona. Hanno scambiato invece lettere e libri tramite amici in comune. Mate Zorić ha pubblicato alcune lettere dal fondo tommaseiano della Biblioteca Nazionale di Firenze, tra cui anche una lettera di Vuk a Tommaseo (ZORIĆ 1959: 408-409). Cfr. anche MILUTINOVIĆ 1965 e STIPČEVIĆ 1974. Stipčević ha inoltre scritto un'interessante analisi comparata tra le poetiche di Tommaseo e Vuk, v. STIPČEVIĆ 2000: 7-41. I paralleli istituiti da Stipčević tra i populismi di Vuk e di Tommaseo si mostrano validi e acuti, benché sia opportuno precisare che non del tutto è esatta la constatazione di Stipčević, secondo il quale Tommaseo non aveva mai usato nella propria produzione lo stile popolare. Mate Zorić ha infatti pubblicato i *Versini illirici* di Tommaseo in cui l'autore adopera sia il lessico che lo stile della poesia popolare, v. ZORIĆ 1989: 372-386.

<sup>33</sup> Ivetić individua una forte influenza sulla visione di Tommaseo soprattutto nel suo amico e «maestro d'illirico», Špiro Popović. Per notizie biografiche sul Popović, cfr. ZORIĆ 1958 (6): 63-86 (soprattutto la nota 4).

<sup>34</sup> Si veda a proposito, DRNDARSKI 1989: 69-70.

Una parte della prefazione è dedicata alla poesia popolare in cui Tommaseo riporta le considerazioni di Bouè, da lui tradotte. Cito quelle in cui si accenna alle ripetizioni epiche e alle «soventi» espressioni, e che Tommaseo senz'altro condivide:

Il verso non rimato, di cinque trochei, con posa dopo il secondo; e ciascuno compie il concetto da se. Que' per ballo son varii. Il popolo sta giornate intere a sentire narrazioni guerresche, sentite già mille volte. Cantano e con strumenti, e più sovente senza; gli uomini nel mietere, le donne nel filare e in tutti i lavori. Libera la prosodia, ammette scorci e diminutivi gentili. Il poeta nomina talvolta sé nella fine, o chiede qualcosa per continuare l'istoria. Ne' canti per ballo o da tavola son ritornelli senza senso, o meglio di senso smarrito. Più antiche le canzoni, e più semplici e brevi. Serie le più: con dialoghi, che fan vece del dramma che manca. Le imbasciate, all'omerica, son ripetute a parola. Sovente cominciasi: *E' beea vino in tale o tal luogo*, per indicare il luogo del fatto. (*Canti illirici*, p. 30.)

Il nucleo del volume sono le traduzioni dei canti popolari serbi raccolti e pubblicati quasi tutti da Vuk Stefanović Karadžić. La traduzione di Tommaseo annovera infatti trentaquattro testi di traduzione di cui trentuno proviene dalla raccolta di Vuk (più precisamente ventinove dal secondo libro, uno dal terzo e uno dal quarto). Solo tre canti provengono da un'altra fonte, identificata da Mirjana Drndarski (1989) nell'almanacco montenegrino «Grlica» (8.1).<sup>35</sup> Oltre alle traduzioni la raccolta illirica comprende anche le varianti dalmatiche dei canti di Vuk, che Tommaseo riporta qualche volta in nota e qualche volta sotto la traduzione. Ogni traduzione è preceduta da un'introduzione al testo e corredata da ricchissime note che contengono riflessioni estetico-letterarie e linguistiche.

L'intero apparato critico della raccolta è contrassegnato dall'uso degli aggettivi o sostantivi «illirico», «serbico» e «serbo» in riferimento alla lingua, ai canti e alla storia. Inutile dire quanto sia necessario contestualizzare l'uso di questi termini nell'epoca e nella poetica di Tommaseo, per evitare ogni possibile equivoco. Le parole del Tommaseo stesso appaiono indispensabili in questo senso. La prima nota al testo dei *Canti illirici* ha

---

<sup>35</sup> Tommaseo tradusse anche altri canti della raccolta di Vuk, ma li inserì nella raccolta greca per illustrare le somiglianze con i canti greci (in totale 5 canti), e fatto molto più curioso, inserì anche una traduzione (*Ognjena Marija*) nel commento di Dante. Credo che Cronia (1942) sia stato il primo a notarlo.

come obbiettivo proprio questa definizione: gli *Illirici* fanno parte «dell'impero austriaco e turco» e comprendono «i Serbi, Bossinesi, Dalmati, Bulgari». Nel Tommaseo-Bellini sotto la voce illirico, Tommaseo annota «della lingua, dicevasi fino ad ora, comunem. Illirico lo slavo meridionale; non Serbico, nè Slavone, nè Slavo, e molto meno Croato. E anco gl'It. conoscevano la Letteratura illirica ragusea. – E a modo d'avv. Parlare illirico». Allo scopo di analizzare maggiormente nel dettaglio la problematica degli epiteti (spesso sostantivati) «illirico», «serbico» e «serbo», riporto anche qualche dato statistico: l'«illirico» conta in totale 46 occorrenze in tutta la raccolta, il «serbico» ne conta 62, tra cui 20 nella traduzione, mentre «serbo» figura in 107 casi. «Serbia» appare in 65 luoghi della raccolta e maggiormente nell'introduzione dove conta 43 occorrenze, mentre nella traduzione appare in 11 versi.<sup>36</sup> Qualche volta appare anche «Servia» che conta sette occorrenze, tra le quali solo una nella traduzione. È interessante notare che la voce «illirico» non appare mai nella traduzione, mentre viene usata spesso in riferimento alla lingua. Per indicare la lingua dell'originale, Tommaseo usa in maniera interscambiabile tutte e tre le voci, come si vede dagli esempi che seguono:

La voce *serbica* viene da una che vale preda insieme e lucro: e preda è il senso derivato; in questo è un lucro la preda. Ma io intendo che costoro mercatando abbindolino. Se giullari in Italia, in Servia mercatanti.

*Gherdna*. Sozza, deformata; dice e spregio e pietà; intende e del corpo e dell'animo. Questa voce *illirica* illustra il verso potente: Il modo della nona bolgia sozzo.

*Poranile*. Mattinare in antico valeva cantare a mattino; e rispondeva a serenata: ma il senso proprio avev' a essere o poteva, levarsi di buon mattino. Se licenza è, la mi si perdoni questa volta, pur per rendere l'unica voce *serba*.

*Silan*, vale in *illirico*: forte, possente, impetuoso, superbo. *Sila* ha, in male, più sensi che *vis*.<sup>37</sup>

Da questi esempi si desume che per Tommaseo era indifferente quale dei tre termini usasse in riferimento alla lingua. Vi è da dire però, che in ogni caso «serbo» e «serbico»

---

<sup>36</sup> Il conteggio è stato fatto sulla scansione pdf della versione anastatica dei *Canti illirici*. Non sono state prese in considerazione le citazioni che Tommaseo riporta nella raccolta (anche in lingue diverse dall'italiano), ma solo il testo che è opera sua.

<sup>37</sup> Si mantengono i criteri di redazione usati da Tommaseo. V. *Canti illirici*, pp. 60, 167, 238, 93.

rappresentano in questo caso iponimi rispetto a un termine di significato più ampio qual è «illirico». Non si tratta quindi di voci in rapporto di sinonimia, ma piuttosto di iponimia/iperonimia, poiché l'«illirico» indicava, come dice Tommaseo stesso, lo slavo meridionale in senso lato, oppure il serbo-croato delle epoche successive, che ha poi subito un'ulteriore stratificazione e quindi, ragionando in termini contemporanei, oggi indicherebbe le quattro lingue: il bosniaco, il croato, il montenegrino e il serbo.

Un uso simile di queste voci Tommaseo fa anche in riferimento ai canti. Nonostante abbia scelto di tradurre quelli provenienti soprattutto dalla raccolta di Vuk, «i canti popolari serbi sono intesi dal Tommaseo, benché non lo dica esplicitamente, come un comune patrimonio culturale illirico, quindi non solo serbo» (Ivetić 2005: 276). Nel trattato *Sul numero* e in altri scritti teorici di Tommaseo, si hanno usi affini.

Solo in riferimenti diretti alla storia serba, le voci «serbo» e «serbico» possono essere intese nel significato che oggi viene conferito alla voce «serbo». Questo spiega anche il fatto che Tommaseo non usi mai «illirico» nella traduzione dei canti scelti appositamente per rappresentare la storia di un popolo, che senz'altro doveva essere il simbolo di tutte le altre etnie o nazioni che rientravano nella più ampia categoria dell'illirico. Illirico nel titolo della raccolta è giustificato anche dalla presenza delle varianti dalmatiche dei canti e anche perché sia le traduzioni che i contributi teorici di Tommaseo presenti nella raccolta dovevano rappresentare non solo i serbi, ma tutti gli Illirici, e non solo. Come acutamente notava Nikša Stipčević nella sua rassegna delle traduzioni italiane della poesia popolare serbo-croata, la scelta di canti epici serbi che Tommaseo fece aveva un valore particolare per il momento storico che l'Italia viveva in quegli anni: «In linea con le sue idee politiche Tommaseo volle mostrare, volle provare la virilità di un popolo, “del popolo serbico”, come diceva. Nella poesia eroica si cercava esempio per rinforzare lo spirito di un popolo» (Stipčević 1975: 449-457).<sup>38</sup> La spiegazione di Stipčević appare più convincente della giustificazione che Tommaseo offre nel *Dizionario estetico*:

---

<sup>38</sup> «У смислу својих политичких идеала, Томазео је желео да покаже, да докаже, вирилитет једног народа, del popolo serbo, како је говорио. У јуначкој епизи тражио се узор [...] за крепљење духа италијанског човека». (trad. it., MB).

E noi abbiamo ne' canti raccolti da Vuk un tesoro di poesia invidiabile ad ogni nazione antica e moderna; da' quali potevasi scegliere o interi, o tratti di guerrieri e domestici, lasciando stare gli amorosi, che lettori giovanetti non possono sentire nell'anima, quand'anco potessero leggerli senza pericolo. Quello è a noi (e potrebb'essere a popoli più eleganti) esempio di concetto e di lingua e di stile: di lì può la prosa apprendere parsimonia, snellezza, efficacia. (Tommaseo 1853: 320)

A supportare questa idea, Stipčević sottolinea che la raccolta illirica non andrebbe analizzata indipendentemente, ovvero al di fuori del resto della grande silloge, e che se Tommaseo riportava canti lirici negli altri volumi, avrebbe potuto fare lo stesso anche all'interno del volume illirico.

Lo spirito sovra- e transnazionale che contrassegna l'opera di Tommaseo traspare anche dai *Canti illirici*.<sup>39</sup> L'importanza che Tommaseo ha avuto nella creazione e nell'applicazione dell'idea di multiculturalismo adriatico è stata messa in evidenza dalla studiosa statunitense Dominique Reill (2012), ma lo stesso ruolo centrale Tommaseo ha avuto, e tra l'altro molto a lungo, nella diffusione della poesia popolare illirica in Italia. Ha recensito la raccolta di Jakšić (Tommaseo 1830),<sup>40</sup> incoraggiato Francesco Dall'Ongaro nel suo lavoro su Marko Kraljević (Reill 2012), spinto Teza a tradurre degli altri canti<sup>41</sup> ed è stato ispirazione per quasi tutti i traduttori posteriori. Ne sono la prova anche le traduzioni di Arturo Cronia (1949), che a volte sembrano quasi rifacimenti di quelle di Tommaseo,<sup>42</sup> ma anche, nei tempi più vicini alla produzione di Tommaseo, la raccolta *Canti popolari serbi* (1894) di Giovanni Nikolić. L'importanza di questo ruolo di Tommaseo risulta indiscussa.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Al di là di tutte le interpretazioni nazionalistiche e appropriazioni a cui sia la cultura serba che quella croata sottoponevano Tommaseo nel corso degli anni, è grazie ai due maggiori tommaseisti dell'altra sponda dell'Adriatico, Mate Zorić e Nikša Stipčević, che oggi Tommaseo viene interpretato attraverso le sue opere e le sue parole e non attraverso un'ottica politica del momento. Il merito di questi due studiosi è già stato riconosciuto in varie sedi, v. in particolare il già citato saggio di Ivetić nelle *Scintille* (Ivetić 2008: 673) e BONAZZA 2004. L'ottimo articolo di Bonazza (di cui non si condividono tutti i giudizi sul lavoro di Mirjana Drndarski) affronta la questione delle interpretazioni politiche a cui era sottoposto Tommaseo, demistificandole. Tale questione era già stata analizzata per la parte serba da STIPČEVIĆ 1979: 13-61.

<sup>40</sup> Si veda a proposito LETO 1992: 109-150 e LETO 1995: 217-287.

<sup>41</sup> Cfr. FERRARI 1937-38: 483-514.

<sup>42</sup> Molti canti tradotti da Cronia coincidono con quelli scelti da Tommaseo (6.2). Per un'analisi comparata tra questi due lavori, si veda BRADAŠ 2013.

<sup>43</sup> Mate Zorić ha sottolineato varie volte la centralità della figura di Tommaseo nell'attività letteraria degli autori dalmati che scrivevano in italiano. Il suo ottimo articolo *Romantički pisci u Dalmaciji na talijanskom jeziku* è stato di recente ripubblicato in forma di monografia, v. ZORIĆ 2014.

Il lavoro che Tommaseo fece traducendo i canti di Vuk è stato oggetto di non molti studi, e spesso non direttamente. A questo proposito i contributi di Mirjana Drndarski e di Ivo Frangeš hanno maggiore rilievo. Nella sua monografia *Nikola Tommaseo i naša narodna poezija*, Drndarski si occupa soprattutto della poetica di Tommaseo e del suo lavoro di raccoglitore, dando molto spazio all'analisi della raccolta inedita di canti dalmati.<sup>44</sup> Ivo Frangeš nel saggio *Tommaseo traduttore dei Canti illirici* (1977), riporta i risultati principali della sua ricerca di dottorato,<sup>45</sup> e si occupa in modo estensivo del testo dando giudizi ancora validi, ma credendo erroneamente che «la poesia popolare serbo-croata non ha esercitato un ruolo di una qualche importanza nello sviluppo della letteratura italiana, né ha fecondato scrittori italiani di maggior levatura» (Frangeš 1977: 542).<sup>46</sup> Questa considerazione di Frangeš è stata smentita in tempi recenti dagli studi di Željko Đurić e Sanja Roić, che hanno messo in evidenza l'influenza che Tommaseo ha esercitato su D'Annunzio in particolare, ma anche su Pascoli e Pasolini.<sup>47</sup>

L'articolo di Arturo Cronia (1942), apparso su *Nuova antologia*, è una delle prime critiche del lavoro di traduttore di Tommaseo scritte da uno specialista. Cronia offre anche i primi cenni di un'analisi stilistico-linguistica, e non solo di ricezione letteraria. Osservazioni sulla raccolta illirica di Tommaseo si riscontano anche nei due saggi che Maria Rita Leto ha pubblicato su «Europa Orientalis», nei quali offre una rassegna dettagliata della ricezione della poesia popolare serbo-croata in Italia. Nella prospettiva di Leto a Tommaseo è riservato un posto centrale grazie al suo ruolo decisivo per la fortuna della poesia serbo-croata.

Giuseppe Praga ha fornito un contributo su Tommaseo traduttore in senso largo, ovvero Tommaseo traduttore da diverse lingue, che includono latino, greco antico e

---

<sup>44</sup> Come è noto, Tommaseo non ha solo tradotto i canti di Vuk, ma ha raccolto (e soprattutto incoraggiato a raccogliere) canti dalmati *in loco* (v. FRANGEŠ 1977: 547-69). Nell'avvertimento ai *Canti illirici* Tommaseo afferma: «Degli inediti canti e mio intendimento offrire quando che sia il testo solo, a' Dalmati e agli altri popoli della lingua nostra, con illustrazioni che ne additino, quanto si può, la bellezza. Le quali, scritte da me in italiano, tradurrà Spiridione Popovich, uomo a cui molto debbo, e dovere m'è grato». (*Canti illirici*, p. 38).

<sup>45</sup> La tesi di Frangeš non è mai stata pubblicata, probabilmente perché questo italianista croato si è poi concentrato soprattutto sugli studi croatistici e non ha più avuto modo ad approfondire il lavoro svolto per la tesi.

<sup>46</sup> Citato in ROIĆ 2008: 103-110.

<sup>47</sup> Cfr. ĐURIĆ 2003 e ROIĆ 2008. L'influenza tommaseiana sui testi slavi di D'Annunzio è stata notata anche da ZORIĆ 1980: 81-154.

moderno, francese e illirico. La stroncatura che Praga fa della raccolta illirica di Tommaseo sembra non fondata su motivazioni critico-letterarie, ma mossa dal desiderio di provare che Tommaseo non conoscesse l'illirico ovvero il serbo-croato. Inoltre le conclusioni di Praga non sono illustrate da esempi e perciò rimane oscuro su cosa si basi l'idea che: «a paragone delle altre traduzioni sue, a quelle di Fedro, di Virgilio, di Vangeli, questa dei canti popolari illirici è la più infedele e la meno rispondente allo spirito e alla lettera dell'opera tradotta» (1924: 100). Si può certo affermare che Tommaseo non abbia rispettato fino in fondo il proprio precetto di attenersi al significato e all'ordine delle parole dell'originale, come cercherò di mostrare attraverso esempi riportati in seguito, però per definire infedele l'intera traduzione pare vi sia poco spazio. Inoltre dopo più di un secolo di distanza da queste considerazioni di Praga, appare naturale non considerare un'opera di traduzione esclusivamente in confronto all'originale, ma valutarla anche in un contesto più ampio qual è la poetica dell'autore e l'influenza della cultura ricevente. Il confronto che mi propongo di offrire terrà conto principalmente delle idee del sublime e del popolare di Tommaseo e prenderà avvio dalle sue considerazioni teoriche per vedere quale sia la ricaduta pratica della teoria tommaseiana e in che misura il traduttore rispetti i propri precetti.

### 3.3 IL SUBLIME E IL POPOLARE

All'età di soli 22 anni Tommaseo, come del resto quasi tutti gli esponenti dell'Europa romantica, si è occupato delle due categorie estetiche fondamentali, il bello e il sublime. Questo lavoro giovanile intitolato appunto *Del bello e del sublime* fu poi ristampato da Tommaseo insieme ad altri lavori estetici e critici prima nella raccolta *Della bellezza educatrice* (1836) e in seguito nella *Bellezza e civiltà* (1857), fatto che dimostra quanto Tommaseo sia rimasto fedele alle idee giovanili anche nelle epoche successive. A differenza di Kant e di Burke e in sintonia con lo sviluppo dell'estetica europea, Tommaseo non contrappone il bello al sublime, ma supera tale antitesi

ravvicinando le due categorie sotto l'idea dell'unità che, secondo Tommaseo, le caratterizza entrambe. Si legge così:

E il bello e il sublime richiegono essenzialmente il senso dell'unità [...]. «Non sia meraviglia che parlando del sublime io tocchi sovente del bello. Il punto comune ad ambedue, l'unità, non li fa differenti se non di gradi. [...] Egli è ben certo che il sublime richiede, nella semplicità, tutta quanta la chiarezza possibile della dizione, per far sentire con segni precisi quel punto a cui si raccolgono le molte idee. [...] Se l'unità dunque è tanto essenziale al sentimento del bello e del sublime, ognun vede, perché la brevità dell'espressione, se si concilia con la chiarezza, debba aggiungere molto al sublime.

(Tommaseo 1857: 7-31, corsivo mio)

La semplicità, la chiarezza, la brevità dell'espressione, che qui troviamo come caratteristiche principali del sublime, sono le stesse categorie estetiche e retoriche che Tommaseo apprezza maggiormente nello stile popolare, come dimostrano le sue osservazioni dalle prime *Gite* e la prefazione ai *Canti popolari toscani*, ma anche molte note ai quattro volumi dei *Canti*. In questo senso credo sia difficile distinguere il piano estetico dal piano retorico nella elaborazione del discorso sul sublime che Tommaseo offre. In sostanza, anche quando scrive delle categorie estetiche, Tommaseo non lo fa in veste di filosofo, bensì in quella di scrittore, come è già stato notato (Assunto 1977). Nello stesso senso, anche quando parla del popolare, è difficile separare il piano estetico da quello retorico e il suo ruolo di poeta da quello di critico, ma anche da quello di traduttore. Benché *sublime* conti solo due occorrenze nel testo dei *Canti illirici*, compresa la traduzione e il ricchissimo apparato critico, le note e il commento pullulano dei riferimenti alla sublimità espressiva dei canti. L'elissi e la *brevitas* in generale, ammirata da Tommaseo nel latino, diventa fonte di ammirazione anche nel caso dell'illirico. Nell'introduzione al canto *L'animo di Marco* si legge così: «In questa semplicità è poesia. [...] E la generosità del concetto è come un'essenza odorosa di poesia, che ristora il pensiero». Da questa affermazione è possibile dedurre che la «poesia» sia l'equivalente del «sublime», espressione poetica più alta. E non a caso Tommaseo riconosce queste espressioni del sublime in una lingua così giovane, se ricordiamo che altrove aveva scritto «nelle nazioni adolescenti la novità degli oggetti, la vividezza d'un vergine sentimento, la semplicità delle idee che si vengono



disponendo per masse, tutto aiuta al sublime» (1857: 19). In questo senso è utile riportare le parole di Donatella Martinelli, che sintetizzano bene la posizione di Tommaseo:

Tommaseo esalta la propria familiarità con tradizioni e lingue estremamente “giovani”, se confrontate alle secolari tradizioni europee. In questo modo egli si trova in singolare sintonia con le istanze del romanticismo tedesco, che puntava tanto sulla ricerca e riscoperta di canti e tradizioni popolari e ne diviene il primo grande traduttore italiano. (Martinelli 1992: 863-64)

In una nota all'interno del canto *Il prigioniero liberatore* Tommaseo affermerà: «Nell'illirico tutti e tre i versi finiscono col participio dell'essere: semplicità che non è punto bassezza». L'elogio della semplicità si riferisce ai versi:

<p>„Đe se nisam probudila <i>bila</i>          „Dok je Musa u životu <i>bio</i>,          „Od tebe bi trista jada <i>bilo</i>.”          Vuk, II, 67, vv. 261-63</p>	<p>Che desta non mi <i>sono</i>          Finchè Musa <i>era</i> in vita:          Trecento guai <i>era</i> di te.  <i>Canti illirici</i>, XXIII, vv. 227-29</p>
--	---

Appare curioso che Tommaseo non mantenga nella traduzione questo parallelismo che ritiene così lodevole, soprattutto perché in molti altri luoghi opta per l'inversione del complemento. Dall'altro lato notiamo che usa la forma singolare del verbo essere all'imperfetto anche con un soggetto al plurale per ottenere una corrispondenza con il verso precedente e perciò il parallelismo non viene perso del tutto.

In un altro passo, in nota al v. 61 sotto riportato, Tommaseo afferma: «Elissi potente. Agl'Illirici spesso il verbo volere sta solo, sottinteso l'altro verbo che regge il nome poi». Tommaseo intuisce bene qui il significato del verbo *voleti*, che significa principalmente 'amare', ma nel verso in questione ha effettivamente accezione di 'volere'.

<p>„Il' volite na sama Bogdana,          „Il' njegovih dvanaest vojvoda?”           Vuk, II, 39, vv. 61-2</p>	<p>Scegliete voi il solo Bogdano,          O i suoi dodici capitani?   <i>Canti illirici</i>, XXIV, vv. 61-2</p>
---	--

La brevità dell'espressione dell'originale viene spesso sottolineata, per non dire invidiata dalla posizione del traduttore che non disponeva degli stessi strumenti nell'italiano, attraverso il sintagma «una voce sola», molto frequente.

L'attenzione che Tommaseo riserva ad ogni singola parola giustifica anche il fatto che riesca ad individuare «la sublime concordia», nel doppio significato della parola illirica *zakon*: «*Zacon* [*zakon*]: vale e legge e rito; legge e umana e divina; legge e ragione. Sublime concordia!» In questa definizione di Tommaseo si vede l'influenza del dizionario di Vuk, *Srpski rječnik* (1818), dove appunto Vuk indica due accezioni del lema. Al giorno di oggi invece il secondo significato appare antiquato e si lega infatti all'epoca di Vuk e all'uso che egli ne fece.

L'attenzione per ogni singolo vocabolo si intensifica anche nell'osservazione dei significati di verbi a prefisso con cui il cantore popolare riesce spesso a produrre effetti fonici e parallelismi intraducibili in altre lingue. Sono, questi, fonte di delusione di Tommaseo, il quale, non potendo rendere le sfumature che i prefissi danno al significato dei verbi semplici nell'originale, finisce spesso, per non dire sempre, col darle gli equivalenti latini in nota, come in questo esempio: «Impossibile rendere la ricchezza del serbo: *gleda aspicit* nella pianura - *zagleduje, respicit* i padiglioni - *progleduje* tra il *perspicit* e il *prospicit*, i destrieri e i prodi» (*Canti illirici*, p. 272).

Questa capacità di intendere anche le minime sfumature che le particelle in funzione di prefissi possono aggiungere al significato del verbo di base è una di molte prove che va a favore delle ottime conoscenze linguistiche di Tommaseo anche nell'ambito illirico. È scontato dire che Tommaseo non era bilingue, e che sicuramente non sarebbe stato in grado di scrivere autonomamente e senza alcun aiuto un'opera in illirico,<sup>48</sup> ma la sua competenza linguistica nel lavoro di traduzione non è di certo opinabile. Questo procedimento d'annotazione meriterebbe una maggiore attenzione e spero di potervi dedicare più spazio in un'altra occasione. In questa sede invece e tenendo conto delle premesse teoriche appena citate, mi limiterò ad analizzare alcune

---

<sup>48</sup> La prima opera scritta in illirico (più precisamente nella variante icava del croato) era un'elegia in onore alla madre scritta con l'aiuto di Špiro Popović e pubblicata per la prima volta nel libro *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich* (TOMMASEO 1840). Sulle opere che Tommaseo scrisse in illirico, si veda ZORIĆ 1989.

soluzioni traduttive offerte da Tommaseo. Cercherò di motivare le scelte adottate dal traduttore analizzando il rapporto problematico tra il sublime e il popolare e provando ad evidenziare quei luoghi in cui le due categorie (che per Tommaseo sono solo due espressioni di uno e unico ideale poetico) si incontrano per sciogliersi in un *unicum* espressivo.

### 3.4 IL METRO

Prima di mettere a confronto i versi originali con la traduzione, è interessante leggere il *vademecum* del Tommaseo traduttore, espresso in quel libro plurilingue, «unico nella tradizione italiana»,<sup>49</sup> come nota Francesco Bruni (2008: XCIX), e che era concepito come proemio della grande raccolta dei canti, ma che per la sua travagliata storia editoriale fu pubblicato, come è noto, quasi contemporaneamente ai *Canti*. Nelle *Scintille* appunto Tommaseo scrive:

Le greche e le serbiche avrei potuto tradurre in versi; ma parvemi spesa grave di tempo, pur per isvisare il concetto i cui lineamenti consistono nella scelta dei vocaboli e nella lor giacitura. [...] Converrebbe che quasi sempre il concetto si compisse col verso; legge e della poesia popolare e d'ogni poesia non cincischiata dall'arte. Questo nelle traduzioni è avvedimento di fedeltà necessario, e quasi sempre negletto. (Tommaseo 2008: 354-356)

Una dichiarazione simile, e forse più precisa si riscontra anche nel trattato metrico *Sul numero*:

Ed ecco una delle ragioni che tradurre i poeti in versi è opera disperata. Il concetto con le parole forma un tutto indivisibile; e le parole vogliono avere quel suono che dà la lingua in cui venne formato il concetto; vogliono essere disposte a quel modo, con quei movimenti e riposi; ché da tutt'altro congegno, come ne'

---

<sup>49</sup> Nello stesso volume all'interno del saggio *Interpretazione delle «Iskrice»*, molto ingegnosamente Egidio Ivetić chiama le *Scintille* «distillato riflessivo» dei *Canti popolari* (IVETIĆ 2008: 660).

composti chimici, avrete tutt'altra cosa: traducendo in prosa, voi cansate almeno d'aggiungere o di sottrarre o di mutare, forzati dalla legge del numero; e potete sovente collocare i vocaboli come stanno nella lingua natia, potete fare sì che la radice corrisponda alla radice de' vocaboli da tradurre; potete almeno indicare là dove il verso originale finisca, dove cominci; qual sia la forma del costrutto; nel che consiste dello stile gran parte. (Tommaseo 1969: 1047)

Si pone la domanda su quanto questo suo precetto di rimanere fedele all'ordine delle parole e alle espressioni dell'originale è stato veramente rispettato e in che misura la teoria coincide con la pratica. Come si potrà notare dagli esempi, Tommaseo rimane fedele al contenuto e spesso anche all'ordine delle parole dell'originale. Diverso invece l'atteggiamento che mostra nella resa delle formule epiche, in quanto il traduttore non si mostra sempre ugualmente sensibile alla loro fissità. Si allontana inoltre quasi completamente dal testo fonte nel caso della traduzione dei titoli dei canti, come ha ben notato Mirjana Drndarski nella sua monografia *Nikola Tomazeo i naša narodna poezija*.<sup>50</sup> Molto più problematica risulta la questione del metro. Sebbene, come si è visto dalle due citazioni soprariportate, Tommaseo dichiara in modo esplicito che abbia sacrificato la resa metrica per una maggiore fedeltà al senso e alla sintassi dell'originale, la sua prosa non è una prosa meramente diegetica, ma contrassegnata da caratteri particolari, di tono poetico, talmente accentuati che si pone la domanda se veramente si possa chiamare «prosa». C'è chi in essa riuscì a trovare un ritmo e chi ci vide persino un'anticipazione del verso libero. Giovanni Pascoli parla di un «ritmo riflesso» nel saggio sulla metrica neoclassica intitolato *Lettera a Giuseppe Chiarini* e pubblicato nel 1900 (adesso in Pascoli 2002), dove aveva messo a confronto una parte del XXVII canto della raccolta illirica di Tommaseo (*Morte di Marco*) con la variante in prosa che lui stesso aveva scritto con lo scopo di sottolineare aspetti poetici della traduzione:

È la stessa cosa? Ci corre! Prima di tutto, c'è qualche differenza di lingua: “destriero” per cavallo, “prode” per guerriero. Poi c'è il costrutto più sforzato e innaturale “per prode né per acuta spada” invece di quell'altro “per mano di prode armato di spada”. Poi ci sono gli epiteti ornanti, “*acuta spada*”, “*bellica lancia*”.

---

<sup>50</sup> In DRNDARSKI 1989, l'autrice giustifica le scelte che Tommaseo fece nel tradurre i titoli dei canti popolari serbi. Effettivamente, sebbene questi titoli spesso non assomiglino agli originali, nulla tolgono alla bellezza dell'originale, e rappresentano un adattamento ulteriore del mondo slavo a quello italiano. Cfr. a questo proposito un altro contributo della stessa studiosa in ALLEGRI 2004: 177-185.

Ma sopra tutto c'è la disposizione in linee, insieme con quell'ordine delle parole che non sono sempre dove le metteremmo noi: "ma devi, misero, morire, Marco". Per codesta disposizione e codesto ordine principalmente noi proviamo non so qual incanto nel leggere quei... come s'ha a dire? Versi, no, prosa, nemmeno. Forse l'uno e l'altro? (Pascoli 2002: 240).<sup>51</sup>

Secondo Pietro Beltrami invece l'«antecedente illustre del verso libero italiano sono le traduzioni di canti illirici e greci pubblicate da Niccolò Tommaseo nel 1841-42, scritte in prosa, ma riproducendo con il rigo di prosa la divisione in versi dell'originale, e poi anche con una libera configurazione ritmica e con pause che l'a capo non previsto dalla prosa rende comunque significative». <sup>52</sup> A mio avviso, l'affermazione di Beltrami non va tuttavia presa alla lettera. Bisogna senz'altro dare atto alla modernità del pensiero di Tommaseo poiché in un'epoca in cui nel campo della traduzione in Italia regnavano le idee di Melchiorre Cesarotti, Vincenzo Monti e Ugo Foscolo, Tommaseo scelse di non usare l'endecasillabo sciolto nella sua versione dei canti di Vuk. <sup>53</sup> Per quanto riguarda invece il legame con il verso libero sarei più propensa a condividere la posizione di Aldo Menichetti che parla piuttosto di «verso involontario», il cui uso è dettato «dall'esigenza di restituzione lineare dell'originale» (1993: 45).<sup>54</sup> La scelta della prosa non è quindi il frutto di un atteggiamento consapevolmente eversivo: i similversi di Tommaseo sarebbero così da considerarsi un effetto della traduzione alineare.<sup>55</sup> Comunque, sebbene questi similversi non si possano considerare dei versi veri e propri e soprattutto per l'epoca in cui Tommaseo scriveva e in cui l'isosillabismo era solo una delle regolarità indispensabili affinché un testo venisse considerato poesia, credo sia opportuno offrire

---

<sup>51</sup> I riferimenti alla traduzione di Tommaseo si riscontrano anche negli appunti pascoliani per un corso universitario sulla poesia epica, rimasti inediti per molti anni, poi studiati e pubblicati da Adriana Da Rin (cfr. DA RIN 1992).

<sup>52</sup> Cito da BELTRAMI 1996: 182, che è la versione compendiosa dell'esauriente manuale di metrica italiana, BELTRAMI 2002, nel quale la posizione a questo riguardo risulta più attenuata.

<sup>53</sup> Alcuni aspetti della modernità delle scelte di Tommaseo erano stati messi in evidenza da FRANGEŠ 1977 (lo studio rappresenta in realtà una sintesi della sua tesi di dottorato, rimasta inedita) e SEQUI 1977, e di recente anche da ROIĆ 2008. I contributi di Frangeš e Roić sono forse gli unici nell'intera bibliografia di critica tommaseana ad analizzare dal punto di vista stilistico-metrico il testo della traduzione di Tommaseo (o alcune sue parti, come è il caso di Roić che si sofferma sull'analisi di un canto).

<sup>54</sup> MENICHETTI 1993: 45. Cfr. anche MENICHETTI 1990: 82, dove si legge: «Si citano anche, tra i precorriti dei metri liberi, i «versi» usati dal Tommaseo nella sua traduzione dei *Canti illirici* [...]; ma sono versi preterintenzionali; il loro disporsi in colonna serve solo a render conto della segmentazione dell'originale».

<sup>55</sup> Secondo BELTRAMI 2002, Gianfranco Contini è stato il primo ad usare il termine 'traduzione alineare' (cfr. il saggio *Di un modo di tradurre* in CONTINI 1946).

un'analisi per quanto possibile dettagliata della prosa tommaseiana disposta in versi<sup>56</sup> per comprendere fino a che punto si tratti veramente di prosa e se si possa parlare di versi almeno da una prospettiva contemporanea. Sarebbe ugualmente interessante vedere se e fino a che punto esistano delle regolarità nel “metro” del testo tradotto.

Ivo Frangeš nella sua analisi metrica del canto *Marko Kraljević i Musa Kesedžija* nelle versioni di Tommaseo e Kasandrić, parla esplicitamente di decasillabi anche nella traduzione di Tommaseo e li definisce più casuali che volontari (Frangeš 1951: 641), frutto dell'influenza dell'originale. Frangeš inoltre crede che Tommaseo stesso avrebbe potuto dare una traduzione per intero in decasillabi, se si fosse impegnato di più (Frangeš 1951: 631). Si è già visto che la resa metrica non era tra gli obiettivi di Tommaseo, però i decasillabi vi si riscontrano e le osservazioni di Frangeš sono perciò giustificate. Frangeš inizia la sua trattazione con un'analisi dei metri italiani che potrebbero servire come un possibile *pendant* al decasillabo eroico serbo-croato. Individuandone il giusto equivalente nel decasillabo dattilico italiano, usato anche da Manzoni, Frangeš passa in rassegna i 26 versi tratti dalle traduzioni di Tommaseo e Kasandrić, senza precisare la natura dei restanti versi e senza indicare la percentuale dei decasillabi (o quasi tali) rispetto al totale numero di versi nella traduzione. Senza questi dati non si può avere la giusta prospettiva del metodo usato di Tommaseo. Anzi, si ha l'impressione che la maggior parte dei versi di Tommaseo siano proprio decasillabi, mentre invece questa traduzione di Tommaseo conosce misure che vanno da 5 a 14 sillabe. I versi più frequenti sono quelli tra nove e undici sillabe, con un numero particolarmente elevato di novenari e decasillabi. Il testo della traduzione illirica del canto *Marko Kraljević i Musa Kesedžija* conta 245 versi, a differenza dall'originale di Vuk nel quale si contano 280 versi. Questa differenza è dovuta alle omissioni di versi originali nella traduzione, che Tommaseo adoperava soprattutto nei casi in cui nota le ripetizioni epiche oppure degli episodi poco poetici, che riassume in una breve descrizione riportata tra parentesi. I 245 versi della traduzione sono distribuiti in questo modo: novenari (77), decasillabi (67), endecasillabi (28), ottonari (32), settenari

---

<sup>56</sup> Nel suo saggio dedicato ai *Canti illirici*, Cronia definisce la prosa di Tommaseo «questa strana prosa ritmica» (CRONIA 1942: 243).

(24), versi composti da 12 a 14 sillabe (13), senari (6) e infine quinari (3).<sup>57</sup> Il quinario è perciò il verso più breve che si può riscontrare in questo canto, e in genere in tutta la raccolta. Si riscontrano anche i versi lunghi, spesso divisibile in due parti grazie ad una forte cesura. Il verso 140, ad esempio, conta 14 sillabe, ma è divisibile in due sezioni, anche grazie all'anastrofe iniziale:

Deli Musa! uklon' mi se s puta.	Musa cavaliere, togliti dalla mia strada
---------------------------------	--

Tommaseo non di rado riesce a rendere la cesura originale, come si vede dalla seguente serie di versi, dove la cesura viene ulteriormente accentuata dalla figura dell'anafora:

Pružī ruku, Novaku kovaču.	Porgi la mano, o Novaco fabbro:	1 4 6 9
Pružī ruku, da ti sablju platim.	Porgi la mano che la spada i' ti paghi.	1 4 8 11
Prevari se, ujede ga guja	Ci rimane, lo morde la serpe	3 6 9
Prevari se, pruži desnu ruku.	Ci rimane, porge la destra mano.	3 5 8 9
	( <i>Canti illirici</i> , XXIII, vv. 118-121)	

Dei quattro versi tre sono decasillabi in questa serie, ma solo uno è canonico (3 6 9),<sup>58</sup> mentre gli altri due hanno l'accento di 4<sup>a</sup>, che sarebbe impossibile nell'originale. Quello che accumuna questa serie di versi è la forte cesura che è riprodotta sulla scia dell'originale. Nell'uso dei versi di Tommaseo non si può infatti notare una regolarità significativa che possa riferirsi a tutto il canto o, ancor meno, a tutta la raccolta. Contrariamente, si ha l'impressione che il traduttore ragioni a porzioni di versi. È molto probabile pensare che Tommaseo non traducesse un intero canto di un fiato, e visto il poco tempo che aveva a disposizione è ugualmente plausibile pensare che non avesse riguardato le traduzioni per unificare lo stile e il ritmo almeno all'interno dello stesso

---

<sup>57</sup> Si pone certo la domanda se questi versi o similversi possano veramente essere chiamati novenari, decasillabi e soprattutto endecasillabi, visto che di endecasillabi canonici se ne riscontrano ben pochi in Tommaseo. Forse sarebbe più opportuno chiamarli versi di otto, nove, dieci, undici, ecc. sillabe quando non rientrano nelle tipologie riconosciute dalla tradizione italiana, ma per comodità ed economia di testo tali distinzioni non verranno fatte in questa sede.

<sup>58</sup> Dei 67 decasillabi presenti nel canto, 15 sono canonici e seguono il ritmo dattilico di 3 6 9, mentre solo 6 dei 77 novenari sono di tipo convenzionale (2 5 8).

canto. All'interno del primo canto della raccolta (*La madre di Marco Craglievic*) si possono così distinguere le porzioni di versi sdrucchioli o quelli tronchi, oppure una serie di versi con l'attacco di terza, oppure con l'accento sulla quinta. Nell'esempio che segue si nota una serie di uscite sdrucchiole:

Odbiše ih ispod Pirlitora,	La cacciarono sotto Pirlitore:	3 6 9
Te je konji živu rastrgoše.	E lei viva i cavalli stracciarono.	3 6 9
Kralj pohara dvore Momčilove,	Il re saccheggia le case di Mòncilo:	2 4 7 10
Pa on uze sestru Momčilovu,	Poi prende la sorella di Mòncilo,	2 6 9
Po imenu dilber-Jevrosimu,	Per nome la bella <sup>152</sup> Gerosima:	2 5 8
Odvede je Skadru na Bojanu,	La mena a Scodra sulla Bojana,	2 4 8
	<i>Canti illirici</i> , I, vv. 295-300	

In questa porzione di sei versi, tutti con uscita sdrucchiola, in cinque su sei si nota un toponimo o onomastico in chiusura verso, sulla scia dell'originale. I nomi propri dell'originale sono spesso italianizzati dal punto di vista fonologico. Ad es. Moncilo sarebbe in realtà Momčilo, ma poiché l'italiano standard non conosce le coppie consonantiche costituite da una labiale e una palatale, in questo caso *m* e *č*, Tommaseo sostituisce la *m* con una *n*. Non italianizza però gli accenti, visto che nella maggior parte dei casi in cui viene citato Moncilo, viene segnato l'accento proparossitono del suo nome. Se si pensa che il canto è dedicato a lui e anche gli altri protagonisti hanno nomi sdrucchioli (Vidossava, Vucassino, Gevrosima), si capisce che il testo originale sovrabbonda di parole proparossitone, il cui uso poi comporta un certo ritmo. Anche in questa porzione di versi solo l'accento del nome di Moncilo viene segnato graficamente, però mi sembra, vista la tendenza di Tommaseo a non italianizzare a tutto tondo i nomi propri dell'originale, ma di fare solo gli adeguamenti necessari, che tutti i nomi propri che sono sdrucchioli in originale possano essere considerati tali anche nella traduzione. Ad appoggiare questa affermazione sta la frequente mancanza di sistematicità in Tommaseo, che qualche volta segna l'accento e altre volte no, ma anche il fatto che Tommaseo traduca il verbo del v. 296 con un equivalente sdrucchiolo. Nonostante non si possa individuare una tendenza precisa nell'uso che Tommaseo fa dei versi nella traduzione illirica, quello che sembra certo è il deliberato rifiuto dell'endecasillabo canonico, il che





Questo verso potrebbe effettivamente essere letto come un decasillabo manzoniano con due sillabe in più, ma potrebbe essere interpretato anche come un endecasillabo evitato, poiché sarebbe bastato invertire i costituenti del sintagma nominale per crearne uno.

Molto frequenti sono anche i novenari dello schema 2 5 8:

E i dodici primi cugini  
E dice alla moglie Vidosava  
Disgiunti né poi ricongiunti  
Uscirono a caccia nel Gezero  
Per celia di qui volavamo

(*Canti illirici*, I, vv. 51, 136, 147, 160, 203)

Tommaseo non evita i versi tronchi, che sebbene estranei all'originale, nella raccolta illirica a volte occupano intere serie di versi. Dall'altro lato, evita del tutto l'inarcatura, come un elemento non solo metrico, ma anche sintattico, e poiché il metodo generale di Tommaseo è quello alinearli, è chiaro che rendendo i versi originali parola per parola nella traduzione non si verificano gli *enjambment*.

Sebbene sia chiaro che Tommaseo non abbia voluto dare una versione metrica dei canti epici serbi, nella sua traduzione si nota l'influenza dell'originale anche nella presunta prosa in cui traduce. Come si è visto, i decasillabi canonici non sono affatto rari, ma anche quelli che non sono tipici della tradizione poetica italiana, di schema 3 7 9 ad esempio, possono fungere da equivalenti del ritmo originale. Un'alta presenza di versi con l'ictus di 5<sup>a</sup> nella traduzione, è ugualmente riconducibile all'influsso del testo fonte nel quale l'arsi dopo la cesura è quasi obbligatoria. Si può quindi dire che anche nella traduzione di Tommaseo si riscontrano caratteristiche metriche del testo fonte, sebbene non sempre e non in maniera uniforme e perciò non si può parlare di una costante metrica, ma piuttosto di una tendenza a rendere il ritmo originale.

### 3.5 LA LINGUA DELLA TRADUZIONE

La stessa traduzione di Tommaseo non è stata elaborata esclusivamente sulle tracce dello stile popolare. Anzi, in essa si possono riscontrare procedimenti e vocaboli improntati allo stile aulico, e si possono sentire echi di autori classici. Inoltre, non poche volte Tommaseo ha optato per la *variatio* classica traducendo i passi che invece esprimevano la predilezione del cantore popolare per la *repetitio*, il che è certamente un altro segno del gusto classico. Nella grande raccolta di Tommaseo, ma anche in altre sue opere, si intrecciano «l'educazione umanistica e il temperamento romantico» del poeta che «celebra romanticamente la spontaneità e la naturalezza, ma non rinnega la sua educazione umanistica e accanto alla “natura” pone l’“arte”, accanto all'ispirazione la disciplina» (Puppo 1968: XXXIV). Questi due aspetti dell'arte di Tommaseo, nella traduzione dei *Canti illirici* lasciano spazio al mutarsi di diversi registri di parole e di procedimenti, che collaborano alla sintonia del testo complessivo.

#### 3.5.1 Toponomastica e onomastica

In una delle note al canto *Il compare e il principe*, Tommaseo fa riferimento al suo modo di tradurre un nome proprio dall'originale (*Džidovina Nina*): «*Gidovine*. Gida [džida] vale lancia. Ond'io conio su quel fare un nome nostrale. Questa licenza di rado mi piglio; solo quando il nome Serbico parrebbe troppo disforme ad orecchio italiano» (*Canti illirici*, p.189). Infatti *Džidovina Nina* viene reso con 'Nino de' Lanci'. La traduzione attraverso il calco è uno dei tre modi principali attraverso i quali Tommaseo rende i nomi propri e i toponimi dell'originale: *Colombano* per *Goluban*, *Agnuola* per *Janja*. I restanti due modi sono:

- a) il semplice passaggio dal serbo all'italiano, con adattamenti fono-morfologici (la soluzione più frequente):

Vuco/Vuk, Gevrosima/Jevrosima, Dusciano/Dušan, Urosio/Uroš, Milosio/Miloš,  
Vucassino/Vukašin, Milano/Milan, Velimiro/Velimir, Miliza/Milica,

Milutino/Milutin, Novaco/Novak, Giugo Bogdano/Jug Bogdan;  
Varadino/Varadin, Pasaro/Pazar, Crussevo/Kruševo.

b) sostituzione del nome con una variante italiana equivalente:

Andrea/Andrija, Teodoro/Teodor, Michele/Mihailo, Stefano/Stefan, Pietro/Petar,  
Lazzaro/Lazar, Giovanni/Ivan;

Valacchia/Vlaška, Stamboli/Stambul.

È interessante l'atteggiamento di Tommaseo verso la traduzione dei cognomi slavi in – ic: «la desinenza in *-ic* risponde all'*iano* dei Latini e nostro, ed all'*eo* de' Greci. Ma sempre porre questo in luogo di quello, sarebbe un togliere al dire il colore natio» (*Canti illirici*, 259). Tommaseo offre entrambe le versioni nella sua traduzione: 'bano degli Straini', quindi una versione addomesticante e la molto più frequente variante estraniante, orientata sul testo fonte 'Strainic (il) bano'. Quindi anche nelle traduzioni dei singoli sintagmi Tommaseo cerca di unire i due mondi, italiano e slavo, variando.

### 3.6 LE FORMULE EPICHE

All'epoca di Tommaseo non esisteva ancora il dibattito sulle formule epiche, e i diversi parallelismi e ripetizioni, caratteristica saliente della poesia popolare epica, non erano ancora denominati 'formule'. Però la loro presenza non poteva non essere percepita, in particolar modo da un autore come Tommaseo che possedeva una solida conoscenza diretta dei poemi omerici: i frequenti paralleli che istituisce tra Omero e la poesia epica serba, dimostrano che coglieva perfettamente le caratteristiche comuni dei due universi stilistici. Alcuni riferimenti agli inizi convenzionali dei canti epici serbi, al particolare uso di certe parole e alla loro disposizione sono riscontrabili in diversi scritti di Tommaseo, dall'introduzione ai *Canti illirici* al saggio *Sul numero*. In questo saggio, scritto durante il suo secondo esilio a Corfù (1850) e rimasto inedito per più di un secolo, Tommaseo tratta del metro e dello stile richiamandosi frequentemente ai *Canti illirici* dai quali prende diversi esempi per illustrare le sue teorie. Così quando afferma che «nel dire, i modi e numeri temperati aggiungono copia e risonanza e risalto» nella nota aggiunge un

riferimento all'epica serba: «Ne' canti serbici è una bella parola che ritorna frequente come il *piè veloce* e le *alate parole* di Omero, e raccoglie in un breve suono lo spirito della nazione, che, nella forza, è modesto: *soavemente parla*». <sup>59</sup> È interessante come anche Milman Parry, quasi un secolo dopo, individuerà un parallelismo tra l'avverbio serbo-croato *tihō* (cui allude qui Tommaseo) e l'espressione 'alate parole' in Omero. Nei canti epici serbi questo avverbio viene usato all'interno della formula di apertura del discorso diretto e ne costituisce una variante.

Altri cenni a quelle che più tardi si chiameranno 'formule' si possono riscontrare anche nell'*Introduzione ai Canti illirici*, dove si legge: «Sovente cominciassi: *E' beea vino in tale o tal luogo*, per indicare il luogo del fatto». <sup>60</sup> Nei fatti Tommaseo segnala la presenza della formula del luogo dell'azione, una delle quattro principali, secondo Parry e Lord (le rimanenti tre sono, come era già stato detto, la presentazione del personaggio, l'azione, e il tempo dell'azione). La stessa espressione formulistica *Beve vino*, seguita dal nome di persona, viene però usata principalmente per introdurre i personaggi in scena, spesso in apertura di canto.

Vino pije Musa Arbanasa VUK, II, 66	Bee vino Musa <i>Canti illirici</i> , XXIII, 1
Vino pije silan car Stjepane VUK, II, 31	Bee vino il possente Sire <i>Canti illirici</i> , IV, 1
Šator penje Kraljeviću Marko VUK, II, 63	Spiega la tenda Craglievic Marco <i>Canti illirici</i> , XV, 1

L'ultimo esempio illustra una caratteristica dell'intero ciclo dedicato all'«Erocle serbo», nel quale *Краљевићу Марко* si trova sempre nel secondo emistichio: si tratta di un sintagma nominale che ha in totale sei sillabe, quante ne conta la seconda parte del decasillabo che segue la cesura. Inoltre gli altri esempi mostrano che anche altri protagonisti possono essere introdotti con la formula *Beve vino X*. Perciò notiamo che

---

<sup>59</sup> Cfr. TOMMASEO 1968: 1122. Il trattato *Sul numero* fu pubblicato per la prima volta nel 1954 a cura di Giovanni Papini, mentre noi citiamo dall'edizione curata da Mario Puppò. Rinvio anche al contributo di SOLDANI 2004.

<sup>60</sup> *Canti illirici*, p.30.

queste formule hanno una parte fissa cioè quella che esprime l'azione, di solito nel primo emistichio, e una parte variabile, che di solito contiene un sintagma nominale indicante il nome dell'eroe, nel secondo emistichio. Confrontando il testo di arrivo con la fonte, si nota che Tommaseo rende le espressioni formulari del testo originale con alto grado di fedeltà. La dizione formulare è conservata anche nella resa delle formule con le quali si esprimono il tempo e il luogo dell'azione. Il tempo dell'azione si può esprimere con un solo emistichio, solitamente il primo, ma ciò nonostante accade spesso che il bardo ripeta lo stesso concetto anche nel secondo servendosi di un'espressione sinonimica, oppure che precisi ulteriormente il tempo con una locuzione avverbiale. È curioso che tutti gli esempi sotto riportati indichino come tempo d'azione l'alba e il colore che prevale è il bianco, molto caro alla poesia popolare serba, e non solo.<sup>61</sup>

Prije zore i bijela dana VUK, II, 56	Prima dell'alba e del candido dì <i>Canti illirici</i> , XIII, 2
U nedelju prije jarka sunca VUK, II, 50	Domenica, prima del chiaro sole <i>Canti illirici</i> , XI, 3
U nedelju prije jarka sunca VUK, II, 73	Di domenica innanzi il chiaro sole <i>Canti illirici</i> , XXVII, 2
Kad u jutru jutro osvanulo VUK, II, 44	Quando da mane il mattino albeggia <i>Canti illirici</i> , VII, 32
"Kada sjutra bijel dan osvane, Dan osvane i ograne sunce VUK, II, 44	Quando domani il candido giorno albeggi, Il giorno albeggi e spunti il sole <i>Canti illirici</i> , VII, 21-22

Lo stesso epiteto *beo* (*бјел*) è un espediente stilistico molto usato anche nella formula del luogo dell'azione. Se il luogo d'azione è una città (il caso più frequente), ci sono almeno quattro modi consolidati nella tradizione popolare per esprimerlo: 'ad Orida', 'alla candida Orida', 'alla città d'Orida', 'alla candida città d'Orida'. Quale dei quattro

---

<sup>61</sup> Cfr. RENZI 1968.

userà il bardo, dipende in primo luogo dal numero delle sillabe a disposizione (l'espressività viene posta in secondo piano):

U Prizrenu gradu bijelome VUK, II, 31	In Prisrenda la bianca citta. <i>Canti illirici</i> , IV, 2
Ispod grada bijela Kruševca VUK, II, 48	Sotto la citta candida Cruscevo <i>Canti illirici</i> , X, 2
U bijelu Skadru na Bojani VUK, II, 24	Nella candida Scodra sulla Boiana <i>Canti illirici</i> , I, 2
Bijelome gradu Pirlitoru VUK, II, 24	Nella candida citta di Pirlitore <i>Canti illirici</i> , I, 4
Na ubavu na polju Kosovu VUK, II, 52	Nell'amena campagna di Cossovo <i>Canti illirici</i> , I, 2
Ode Marko bijelu Prilipu VUK, II, 66	Va Marco alla candida Prilipa <i>Canti illirici</i> , XXIII, 244
Ode pravo bijelu Oridu VUK, II, 67	Va diritto alla candida Orida <i>Canti illirici</i> , XVII, 94

### 3.6.1 Bianco, candido, biancheggiante

Ad accompagnare i nomi comuni, tra una cospicua varietà di epiteti, nei canti di Tommaseo i più numerosi risultano essere quelli legati alla gamma cromatica. Proprio nella resa di questi è riscontrabile in alcuni casi l'allontanamento del traduttore dal testo di partenza e la sua insensibilità per la fissità dell'epiteto. Nella traduzione troviamo infatti un sistema cromatico composto solo dai colori puri (bianco, nero, verde, rosso, giallo, azzurro), mentre nel testo originale ricorre anche il grigio (*cubu*), un colore che Tommaseo sembra ignorare. Per il resto offre una miriade di soluzioni per il colore

dominante dell'epica serba, ovvero il bianco,<sup>62</sup> traducendolo come ‘candido’, ‘bianco’, ‘biancheggiante’, ‘biancolino’, ‘bianchiccio’, senza però una particolare regolarità, come si vedrà dagli esempi.

<p>Otidoše ka Prilipu gradu, B'jelu dvoru Kraljevića Marka Kad su bili pred bijele dvore, Udariše zvekirom na vrata. VUK, SNP, II, 30</p>	<p>Andarono a Prilipa città Alle bianche case di Craglievic Marco. Quand'e' furono innanzi alle candide case, Bussarono col picchio alla porta. <i>Canti illirici</i>, VI, 64-7</p>
---	---

Nell'esempio sopra riportato vediamo che Tommaseo alterna due forme italiane dell'aggettivo che accompagna lo stesso sostantivo, per un'unica forma serba. In italiano ‘candido’ si caratterizza per una connotazione più letteraria rispetto a ‘bianco’ e per una sfumatura di significato leggermente diversa. Nonostante le due forme siano quasi sinonimiche, ‘candido’ indica un bianco più luminoso e quindi allude alla purezza. Il serbo invece esprime tutte le sfumature del significato con la stessa parola: nei canti popolari serbi l'aggettivo *beo* (*bujelu*) viene associato a una serie di nomi quali ‘città’, ‘mani’, ‘gola’, ‘torre’, ‘casa’, ‘chiesa’, ‘viso’, ‘cavallo’, ‘giorno’, ‘maniche’, ‘gomiti’, ecc. Il *Dizionario della lingua serbo-croata letteraria* (RMS) riporta sotto la voce *beo* (*bujelu*) alcuni esempi dei canti popolari e per quanto riguarda l'uso di questo aggettivo davanti ai sostantivi quali ‘città’, ‘torre’, ‘casa’, ‘chiesa’, ecc. ricorda che questi edifici o intere città venivano costruiti in pietra bianca, quindi dal colore della pietra si derivò un aggettivo fisso anche per gli edifici. Di conseguenza sembra che in questi casi non si possa parlare di un uso poetico del termine. A nostro parere, risulta invece diversa la sfumatura che *beo* (*bijeli*) assume davanti a nomi come ‘viso’, ‘mani’, ‘braccia’ ed è quindi giustificata anche la preferenza che Tommaseo dà alla variante poetica del colore,

---

<sup>62</sup> Si veda il fondamentale saggio di DETELIĆ 1996 nel quale l'autrice indaga il carattere parziale delle formule epiche contenenti uno dei due epiteti chiave della poesia epica serba, appunto 'bianco' ed 'eroico'. In merito al *bijel*, si veda anche DETELIĆ-IVIĆ 2006.



benché non sia congruente con lo stile epico orale che tende a selezionare un'unica forma per accompagnare determinati sostantivi, anche quando ha a disposizione dei sinonimi. Bisogna però notare ancora una volta che non c'è una regolarità precisa, dettata dal contesto o dal tema del canto, nelle soluzioni offerte da Tommaseo. La formula 'candido viso' (X, 23) appare così anche come 'bianco viso' (VI, 160; XI, 130; XIX, 44, ecc.) e in un caso diventa persino 'bianca faccia' (VII, 96).

L'esempio che segue rappresenta un caso abbastanza raro e mostra più fedeltà da parte di Tommaseo rispetto al testo serbo, che, appunto secondo una costante dello stile popolare, non varia l'aggettivo:

Kad devojka saslušala reči Proli suze niz bijelo lice Ona ode svom bijelu dvoru Kukajući iz bijela grla. VUK, II, 51	Quando la fanciulla udì le parole Versa lagrime dal bianco viso Ella va alla bianca sua casa Lamentando dal bianco petto. <i>Canti illirici</i> , XI, vv. 129-132
--	---

Uno dei passi dedicati da Tommaseo al mondo slavo nel *Dizionario estetico* potrebbe rendere la resa dell'epiteto *бео* (*bijeli*) nella traduzione dei canti illirici più trasparente, supportando quanto già osservato: «Biel, bianco, corrisponde a bello: e gli antichi italiani dicevano bieltà, e i Piemontesi ammorbidiscono il suono, quasi dicessero biel. Candido per bello dicevano i Latini, come aureus; e *bijela sveta* nei canti serbici è il mondo luminoso, il *dolce lume* di Dante, *L'aer dolce che dal sol s'allegra*» (1860: 443). Tomaseo effettivamente identifica il bianco col bello servendosi del cosiddetto «etimologizzare poetico» che «si basa sulle associazioni sonore», come ha osservato Nikša Stipčević nel suo saggio *Poetika kape i klobuka* (2000: 38) non sull'etimologia scientifica<sup>63</sup> (la cui pratica, fondata nella Germania romantica, cominciava appena allora in Italia).

Avviene anche che Tommaseo traduca altri aggettivi con 'bianco' o 'candido'. È particolarmente sorprendente che Tommaseo traduca più volte *sivi* ('grigio') dal sintagma *sivi soko* come 'candido' (VIII, 49, 57, ecc.) o 'bianco' (VIII, 1, 4; XXXIV, 18, 21, ecc.) dando così luogo ad una formularietà nuova rispetto ai canti serbi. Il motivo di

---

<sup>63</sup> Cfr. lo studio di RENZI 2002.

questa soluzione traduttiva ci rimane tutt'ora oscuro. Alla voce *grigio* nel *Dizionario* di Tommaseo si legge la definizione seguente: «colore scuro con alcuna mescolanza di bianco, e si dice per lo più di pelo o di penne; può essere più o meno chiaro», mentre il *candido* viene definito come «bianco in supremo grado, congiunto con certo splendore». Non ci aiuta nemmeno il *Dizionario dei sinonimi*, dove si legge: «Il bianco può andare nel pallido, e un po' nel gialliccio, il candore è lucente smagliante. Bianco ha senso corporeo, candido anche morale (anima candida, bianco viso, stile candido, carta bianca)». <sup>64</sup> L'unica supposizione che possiamo permetterci è che Tommaseo traducendo *cubi coko* non 'falco grigio' ma 'falco bianco' abbia optato per la fedeltà al suono a discapito della fedeltà al significato. Nel testo serbo troviamo infatti un'allitterazione sulla *s* e un'armonia fonica del sintagma realizzata dalla sequenza 'consonante-vocale', effetti poetici che si sarebbero persi in una traduzione fedele. Simile a questa è la traduzione del sostantivo serbo *zelenko* che indica il cavallo di pelo grigio-verdastro e dà lì anche il nome (*zelen* significa 'verde'). Tommaseo però traduce 'bianco cavallo' (X, 19).

Un'altra traduzione curiosa si trova nella resa dell'aggettivo *sinji*, che in serbo ha due accezioni principali, tutte e due riguardanti il colore. Riferito alla pietra questo aggettivo significa 'grigio', mentre in compagnia di nomi quali 'mare' o 'occhi' vale 'azzurro' o 'blu'. Infatti, nel testo serbo questo aggettivo poetico è riferito al mare e perciò indicherebbe 'mar azzurro'. Perché Tommaseo traduca questo aggettivo come 'vasto' (XIX, 3) in un caso e 'ampio' (XXVII, 93) nell'altro ci risulta inspiegabile. Un caso affine può essere un'altra svista del traduttore che si presenta però meno oscura. Traducendo l'epiteto *kršan* come 'ameno' (XXIV, 2), nonostante esso significhi 'roccioso', Tommaseo sembra confonderlo con un altro vocabolo serbo, *krasan*, che corrisponderebbe invece alla sua traduzione.

In riferimento alla resa degli epiteti cromatici, va sottolineato un altro particolare nel quale si ha una maggiore interferenza del testo di partenza. Come emerge infatti dagli esempi riportati, nella maggioranza dei casi gli aggettivi appartenenti a campo semantico

---

<sup>64</sup> Cfr. TOMMASEO-BELLINI.

si trovano anteposti al loro sostantivo anche nella traduzione, diversamente da quanto prescrive la norma della lingua di arrivo.

È stato ripetuto a più riprese che non sempre in Tommaseo vengono realizzate le formule presenti nell'originale. A volte anche all'interno dello stesso canto il traduttore offre più soluzioni diverse per quello che nell'epica serba è presentato sempre con una stessa formula. Questo avviene certamente a causa delle regole retoriche correnti nella poesia ai tempi di Tommaseo, frutto di una lunga tradizione classicistica, che Tommaseo, come gli altri letterati italiani del suo tempo, aveva interiorizzato. La *variatio* era di fatti raccomandata dalla retorica classica, e questo valeva anche nelle traduzioni, dalle quali si aspettava una resa di alta dignità letteraria. L'uso delle formule avrebbe provocato delle ripetizioni, e la ripetizione non veniva vista in genere come un procedimento stilistico con valore di espressività, bensì come un difetto. Un esempio emblematico della posizione difesa da Tommaseo nella pratica traduttoria è costituito dai modi diversi con i quali egli traduce il sintagma nominale *Kosovka djevojka*<sup>65</sup> (*Canti illirici*, XVI): Di Cossovo una fanciulla, Cossovese fanciulla, di Cossovo donzella, di Cossovo la fanciulla, di Cossovo giovanetta. L'ordine delle parole del sintagma serbo è obbligato, non così quello dell'italiano, in cui l'anticipazione del complemento di specificazione (e in un caso dell'aggettivo di relazione) dà luogo ad un'inversione.<sup>66</sup> Servendosi dell'inversione Tommaseo riesce perciò a mantenere sì lo stesso ordine delle parole dell'originale, ma non l'espressione formulare, in quanto rompe l'uniformità semantica del testo fonte.

Nei canti epici serbi (e in senso lato quelli serbo-croati e slavo meridionali) l'epiteto «bianco» viene usato in riferimento ad una miriade di sostantivi diversi: dalle parti del corpo alle case e alle città. Si tratta del cosiddetto epiteto fisso, che nella traduzione di Tommaseo perde la fissità originale poiché viene interpretato attraverso le sfumature del significato che ottiene a seconda del sostantivo a cui si riferisce. Accade spesso che Tommaseo privilegi *candido* come traduzione di *bijel*, che è la variante più poetica del *bianco* e che oltre al biancore sottintende anche lo splendore dell'oggetto che descrive. Bianco viene usato soprattutto in *iunctura* con mani (mano),

---

<sup>65</sup> Riguardo alle interpretazioni di Vuk di questo canto, cfr. BANAŠEVIĆ 1960.

<sup>66</sup> Cfr. BOZZOLA 1999: 127-128, dove si rileva che l'inversione del complemento di specificazione è «uno stilema che viene drasticamente ridotto da Bembo in poi».

casa (case), gola, pane, di, città, fronte, barba, petto, mentre il candido viene attribuito a città (e nomi propri delle città), casa, torre, chiesa, rocca, tenda/padiglione, di/giorno. *Biancheggiante* dall'altra parte conta un numero di occorrenze molto minore e viene usato solo in riferimento alla città (e soprattutto nomi propri che indicano città) e albergo. Nei versi che seguono, tratti tutti dallo stesso canto e indicanti soprattutto la formula del luogo d'azione,<sup>67</sup> si notano tre procedimenti usati da Tommaseo nella traduzione dello stesso aggettivo dall'originale, che viene tradotto come candido o biancheggiante e in due casi persino ommesso.

Ode pravo <i>bijelu</i> Stambolu.	Va diritto a Stamboli la <i>biancheggiante</i>
Načera je kroz Stambol <i>bijeli</i>	La caccia di Stamboli per la città
Te ga šalje <i>bijelu</i> Prilipu, Na koljeno Kraljeviću Marku: „Bogom sinko, Kraljeviću Marko! “Hodi mene <i>bijelu</i> Stambolu	E lo spedisce alla <i>candida</i> Prilipa Sul ginocchio di Craglievic Marco: Figliuolo in Dio, Craglievic Marco. Viemmi a Stamboli <i>candida</i> .
Ode pravo <i>bijelu</i> Stambolu	Va diritto alla <i>candida</i> Stamboli
Kada dođe <i>bijelu</i> Stambolu	Quando giunge alla <i>candida</i> Stamboli
U Prilipu gradu <i>bijelome</i>	In Prilipa, città <i>biancheggiante</i>
Podje Arap kroz Stambol <i>bijeli</i>	Va l'Arabo per la città di Stamboli.
Ode pravo <i>bijelu</i> Prilipu.	Va diritto alla <i>candida</i> Prilipa
VUK, II, 66	<i>Cant. ill.</i> , XIX, pp. 197-209

Per provare ad intendere la diversificazione che Tommaseo istituisce tra le varie sfumature dell'aggettivo *bijel* dall'originale, possono essere d'aiuto le chiose dei due dizionari di Tommaseo. Nei *Sinonimi* si legge che il «Bianco ha senso corporeo, candido anche morale: anima candida, bianco viso; stile candido, carta bianca; vita,

---

<sup>67</sup> A proposito della divisione delle formule epiche in quattro categorie principali, si veda il terzo capitolo di LORD 1960.

costumi candidi, candida sincerità». Ciò nonostante Tommaseo non traduce sempre ‘bianco viso’. Anzi opta più spesso per la variante ‘candido viso’ in corrispondenza di un sintagma che nell’originale è sempre uguale, e che in un’occasione traduce anche ‘bianca faccia’. Sempre nei *Sinonimi* precisa che «biancheggiare» vale «rendere il color bianco, mostrarsi bianco, tendere al bianco. La campagna dopo la nevata biancheggia: biancheggia il mare spumante: biancheggia il cielo tra l'alba e l'aurora (1). Questo è sempre neutro assoluto». In nota cita Dante e Guido delle Colonne: «Vede la campagna Biancheggiar tutta (di brina). - Guido Giudice: La faccia dei muri non biancheggiava». Oltre alla maggiore precisione nel significato, che il traduttore ottiene optando per *biancheggiante* nella traduzione, la sua scelta è determinata anche dalla presenza di questo aggettivo nella lingua letteraria da Dante in poi. Tommaseo stesso lo usa sia nelle sue opere poetiche che quelle narrative. Tradurre un'espressione popolare con un vocabolo usato da Dante e nello stesso momento rimanere fedeli al testo o ancora meglio, intuire il significato più preciso del testo fonte, è per il Tommaseo traduttore e il Tommaseo linguista un incontro troppo affascinante per essere evitato.

Un'altra spiegazione potrebbe essere anche la ben nota avversione per le ripetizioni, un'avversione che in Italia, come dice Luca Serianni, «per effetto dell'esempio petrarchesco doveva dispiegarsi con particolare efficacia» (Serianni 2009: 320) e sembra non eludere nemmeno Tommaseo.

<p>Otidoše ka Prilipu gradu,  <i>B'jelu dvoru Kraljevića Marka.</i>          Kad su bili pred <i>bijele</i> dvore,          Udariše zvekirom na vrata.          Vuk, II, 34, vv. 84-7</p>	<p>Andarono a Prilipa città          Alle <i>bianche</i> case di Craglievic Marco.          Quand' e' furono innanzi alle <i>candide</i> case,          Bussarono col picchio alla porta.          [<i>Canti illirici</i>, VI, p. 104, vv. 64-7]</p>
<p>Kad devojka saslušala reči,          Proli suze niz <i>bijelo</i> lice,          Ona ode svom <i>bijelu</i> dvoru          Kukajući iz <i>bijela</i> grla.          Vuk, II, 51, vv. 130-33</p>	<p>Quando la fanciulla udì le parole,          Versa lagrime dal <i>bianco</i> viso          Ella va alla <i>bianca</i> sua casa          Lamentando dal <i>bianco</i> petto.  <i>Canti illirici</i>, XI, p. 135, vv. 129-32</p>

Comunque sia, non credo che si possa dire che le scelte di Tommaseo traduttore sono state «suggerite dall'impulso alla *variatio*», o meglio, di sicuro non solo da questo

impulso. Tommaseo utilizza la *repetitio* come espediente stilistico anche nelle sue opere. Donatella Martinelli (1990) ha sottolineato il valore espressivo della ripetizione in *Fede e bellezza*, ma questo procedimento si riscontra anche nelle opere poetiche di Tommaseo. Scrivendo a Gino Capponi in riferimento ad una sua poesia, Tommaseo dice: «Ma io, a ripetizioni di rime, di frasi, di parole, non bado: “Più su sta mona luna”, diceva il Cesari». Capponi è meno convinto e risponde: «della ripetizione sto in dubbio: è fuori dell'arte: forse è un gentil ardire, ma non saprei giudicarlo». <sup>68</sup> Se si pensa invece che «tutta la *Commedia* è scritta intrecciando ripetizioni» e che «il precetto classico [...] di non ripetere è ignoto a Dante» (Renzi 2007: 55), si spiegano meglio i frequenti riferimenti all'autore prediletto. Le stesse citazioni dei *Canti illirici* potrebbero portarci a pensare che Tommaseo sia pronto a rendere la *repetitio* in quei casi in cui ne riconosce il valore espressivo. Altrimenti la ignora semplicemente.

<p>Kad udara silan Vlah-Alija, Kad udara Strahinjića bana.</p> <p>Vuk, II, 44, vv. 629-30</p>	<p>Quando il forte Alì picchia, Quando picchia* su Strainic il bano.</p> <p><i>Canti illirici</i>, XXV, pp. 275-76, v. 441-42</p>
---	---

\*La ripetizione fa vedere il colpo sospeso e poi ribattuto.

<p>Viče cara iz grla bijela</p> <p>Vuk, II, 66, v. 70</p>	<p>Grida al Sire dal petto profondo*</p> <p><i>Canti illirici</i>, XIX, p.199, v. 52</p>
---	--

\*Qui dice bianco senza rammentarsi dell'Arabo nero. Ma sarà sbaglio del cantore.

Nel primo esempio Tommaseo riproduce la ripetizione dell'originale (benché non nella stessa posizione metrico-sintattica), proprio perché vi intuisce un significato poetico e non una mera riproduzione delle leggi metriche, mentre nel secondo caso ritiene che si tratti di un errore del cantore e perciò ignora completamente la fissità dell'epiteto che sopravvive anche alle illogicità del pensiero. E questo è anche il motivo per cui Tommaseo non potrebbe mai essere d'accordo con la *oral theory*, formulata quasi un

---

<sup>68</sup> TOMMASEO-CAPPONI 1911-1932, v. I: 144.

secolo dopo la pubblicazione dei *Canti illirici*. Le idee di Milmann Parry e Albert Lord non sarebbero condivise da Tommaseo il quale avrebbe difficoltà a limitare l'espressione poetica ad un mero effetto di leggi metriche.

### 3.6.2 La formula dell'apertura del discorso diretto

Pak mu poče tiho govoriti: "O moj brate, Boško Jugoviću! Vuk, II, 45	E gli comincia soave a dire: O mio fratello Bosco Giugovic <i>Canti illirici</i> , VII, 49-50
Pa je Marku tiho besjedila: "Ja moj sinko, Kraljeviću Marko! Vuk, II, 68	E a Marco soave parlò: Ah, figliuol mio, Cralievic Marco <i>Canti illirici</i> , XVII, 22-3
Deli-Marku tiho govoraše Vuk, II, 68	Al prode Marco soave <i>Canti illirici</i> , XVII, 106

Come si può notare negli esempi, diversamente che nella parte citata del saggio, nella traduzione questa formula è resa con l'aggettivo in funzione di avverbio, cioè 'soave' in luogo di 'soavemente'. Quest'uso avverbiale, oltre a riprodurre il testo di partenza in cui avverbio e aggettivo neutro hanno la stessa forma (*muxo*), è tipico del linguaggio letterario italiano sin dalle origini. Infatti GDLI segnala tra gli usi della voce anche quello avverbiale registrandolo come tipico dell'italiano antico e nell'esemplificazione riporta alcuni versi di Dante: «Avv. Ant. In modo dolcemente suasivo. *Dante*, Inf., 13-60: Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo, e che le volsi, / serrando e diserrando, sì *soavi* / che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi». Inoltre una semplice interrogazione della Liz attesta la vitalità del termine nella lingua letteraria sin da Guittone D'Arezzo. Sui 1000 testi del *corpus* della Liz, la voce *soave* (spesso in *iunctura* con un *verbum dicendi*) conta 2028 occorrenze in 400 testi. Restringendo la ricerca ai testi in versi, risultano 1229 occorrenze su un totale di 201 testi. Nella maggioranza dei casi si ha naturalmente l'uso aggettivale della parola, ma non mancano esempi in cui *soave* viene usato in funzione di avverbio:

Se tu la vedi nel su' viso accesa,  
non dicer motto se fosse adirata:  
ma quando la vedrai umiliata,  
*parla soave* senza alcun timore.  
Lapo Gianni, *Rime*, XII, vv.11-14

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a *dir soave* e piana,  
con angelica voce in sua favella:  
Dante, *Inferno*, II, 55-57

Quel rosignuol che sì *soave piagne*  
Petrarca, *Canzoniere*, CCCXI, 1

Il confronto che segue riporta una coincidenza, molto cara a Tommaseo, tra il sublime e il popolare: l'esempio tratto dall'*Inferno* sembra infatti rispecchiare quasi del tutto la formula dei canti serbi.

E cominciommi a *dir soave* e piana  
Dante, *Inferno*, II, 56

E gli comincia *soave a dire*  
*Canti illirici*, VII, 49-50

Ma l'importanza del passo è dovuta soprattutto al fatto che lo stesso Tommaseo lo citi ad illustrare il significato dell'aggettivo *soave* nel *Dizionario* spiegando tra parentesi «qui può forse avere anche forza d'avverbio». Un ulteriore parallelo tra Dante e la poesia epica serba si trova infine nel già citato trattato *Sul numero*: «E di poesia dove nulla sovrabonda, dove ciascuna parola tende diritto alla fine, due soli modelli io conosco: Dante e canti della Serbia» (Tommaseo 1968: 1062).

Tornando alla resa dell'espressione formulistica «soavemente parla», come si vede dagli esempi sopra riportati, Tommaseo nella traduzione dimostra assoluta fedeltà al testo originale, rispettando sia il livello semantico sia la posizione metrica delle parole. Questo non succede in un altro esempio, dove nel testo di partenza troviamo l'avverbio *mujo* che equivale pienamente a *muxo*: invece di tradurre questo avverbio con *soave* e conservare così l'aspetto formulistico dell'espressione, Tommaseo lo traduce con un altro aggettivo



in funzione avverbiale, *sommesso*, che sarebbe la traduzione letterale dell'aggettivo *muxo*, ma che non contiene la sfumatura estetico-emotiva che caratterizza l'uso di questo aggettivo all'interno della lingua poetica popolare.

Gledali ga carevi dvorani, Pak su njemu tijo besedili VUK, SNP, II, 20	Guardaronlo i regii cortigiani, Poi sommesso gli dissero TOMMASEO, CPI, III, 38-39
--	--

Un altro tratto caratteristico della raccolta illirica è la assistematicità di Tommaseo. Questo aspetto – certo non insolito per i lavori di Tommaseo - può essere interessante da rilevare nella sua traduzione dall'illirico perché consente di osservare che, probabilmente, all'inizio dell'opera il traduttore aveva un'idea ben precisa della diversificazione semantica di certe parole dall'originale, ma ha comunque deciso di non attenervisi. Ad esempio, dare tre valenze differenti per la traduzione di *bijel*, *bijela*, *bijelo* e tradurre quindi questo epiteto con 'bianco', 'candido' e 'biancheggiante' avrebbe un senso, o meglio, sarebbe giustificato dalla precisione con la quale Tommaseo traduceva ogni parola, se effettivamente fosse rimasto fedele a questa divisione di sfumature diverse nel significato di una stessa parola dell'originale.

La mancanza di sistematicità si vede persino nella traduzioni di vocaboli singoli, che spesso fanno parte di alcune formule epiche e sono perciò ben presenti in tutta la raccolta. Traducendo così la formula d'azione «Poranio/la (Uranio/la) + il/la protagonista», Tommaseo non solo offre diverse soluzioni, ma anche una varietà di spiegazioni. In riferimento al verso «Fu lesto su, Moncilo il capitano», Tommaseo aggiunge in nota: «*Poranio*. Il francese ha *matinal*, il veneto *bonorivo*. Ma il verbo a noi manca» (*Canti illirici*, p. 45). In un altro luogo Tommaseo si applica a trovare l'equivalente per il verbo dall'originale e traduce la stessa formula in maniera differente: «Mattinarono tre serbici Capitani». Questa scelta è giustificata dalla spiegazione: «*Poranile*. Mattinare in antico valeva cantare a mattino; e rispondeva a serenata: ma il senso proprio avev' a essere o poteva, levarsi di buon mattino. Se licenza

è, la mi si perdoni questa volta, pur per rendere l'unica voce serba» (*Canti illirici*, p. 238). Nella raccolta si riscontra anche un terzo metodo di traduzione della stessa formula, in cui Tommaseo offre un'altra soluzione, ma non la spiega in nota:

S'alzò di Cossovo una fanciulla,  
S'alzò per tempo in dì di domenica. (*Canti illirici*, p. 131)

La mancanza di sistematicità è solo una delle peculiarità salienti del lavoro del Tommaseo traduttore dall'illirico. Molto più importanti appaiono invece la predilezione per l'unione del sublime e del popolare e l'insensibilità per l'epiteto fisso, a cui qualche volta si aggiunge anche l'avversione per le ripetizioni prive di valore poetico. Se è vero che Tommaseo non si sia attenuto pienamente ai suoi precetti di traduttore, l'osservanza di altri suoi precetti, espressi ugualmente nelle *Scintille*, non si può mettere in dubbio:

Anch'il povero *popolo* sente ogni cosa bella, ogni cosa generosa comprende. Spiegarle non sa: ma le alte cose chi spiega? Bellezza e virtù sono sempre mistero. Insegniamogli, ed egli a noi insegnerà molto più. Ispiriamolo, ed egli c'ispirerà più *sublime*. Mentr'egli sospira e piange, veliamo il capo suo d'un po' d'ombra che lo difenda dal caldo della lunga giornata. Serviamo a lui: egli è il maestro nostro. (Tommaseo 2008: 39-40, corsivo mio)



## 4 I CANTI POPOLARI SERBI DI GIOVANNI NIKOLIĆ

---

### 4.1 IL TRADUTTORE: CENNI BIOGRAFICI

Giovanni Nikolić<sup>69</sup> è stato un traduttore e poeta d'occasione dalmata, attivo soprattutto nel secondo Ottocento. Di lui hanno mantenuto una certa notorietà le sue traduzioni italiane di poesia popolare e d'autore slavomeridionale, nonché alcune poesie d'occasione pubblicate sui giornali dalmati. Tuttavia, della sua vita si sapeva ben poco. Oltre alla raccolta *Canti popolari serbi* (1894)<sup>70</sup> che conteneva le traduzioni dei canti popolari pubblicati da Vuk Stefanović Karadžić, Nikolić ha tradotto anche alcune poesie di Petar Preradović (1866), il poema epico *Smrt Smail-age Čengića* di Ivan Mažuranić (1869), il dramma *Balkanska carica* di Nikola I Petrović (1899), nonché il poema epico *Gorski vijenac* di Petar Petrović Njegoš (1902). Nikolić fu anche autore di un trattato, pubblicato nel 1861 a Ragusa (Dubrovnik) con cui interveniva nell'accesa discussione sul problema dell'annessione della Dalmazia alla Croazia. Nikolić esprime la sua posizione in forma di lettera indirizzata a Niccolò Tommaseo, con cui è in disaccordo sebbene «temente di misurarsi con una tanto splendida intelligenza». Il trattato, intitolato appunto *A Niccolò Tommaseo a Firenze*, prende la forma di risposta polemica a Niccolò Tommaseo che, nel suo famoso scritto *Ai Dalmati* (1861) aveva promosso l'idea dell'autonomia della Dalmazia. Le posizioni di Tommaseo vengono interpretate come posizioni di un esule e quindi di chi ha avuto modo di conoscere la terra dalmata solo «da lungi» e perciò può essere «illuso». Nel suo trattatello Nikolić si propone come mediatore tra due culture

---

<sup>69</sup> Preferisco questa alle grafie alternative normalmente attestate: *Nicolich*, *Nikolich* o *Nikolic*.

<sup>70</sup> A questa prima è seguita una «seconda edizione corretta ed ampliata con note di Niccolò Tommaseo», pubblicata presso lo stesso editore l'anno seguente (1895). Le due copie di questa edizione che ho potuto consultare, una alla Biblioteca Universitaria di Zagabria e l'altra presso la Biblioteca dell'Archivio di Stato di Zara riportano però anni di pubblicazione diversi: quella di Zagabria 1895 e quella di Zara 1896. Dai dati offerti dal catalogo nazionale croato, si evince, però che le due date si riferiscono alla stessa opera e quindi si tratterebbe di un errore tipografico presente su alcune copie dell'edizione.

sorelle, quella croata e quella dalmata, nonché in veste di interprete delle posizioni croate. Vi si trovano interessanti osservazioni sulle peculiarità della cultura dalmata e sull'uso della lingua italiana e quella slava:

«Tempo verrà che la lingua degli atti pubblici deve essere anche in Dalmazia la Slava. Non chiuderà, il Dalmato, i suoi porti a qualsiasi straniero, perchè affettuoso, ma, perchè Slavo, non saprà rinnegare se stesso. All'Italia il rispetto, alla Slavia l'affetto, la mano del Dalmato. Chi sente altrimenti, se anche si dica, Dalmato non è. È illusione, è troppo amore per l'Italico idioma e per quelli che in Dalmazia lo usano, il timore, che i Dalmati, una volta uniti ai fratelli di Croazia, vogliano a un tratto abolire la lingua italiana» (Nicolich 1861: 15).

Nikolić sostiene l'uso della lingua slava nella vita pubblica dalmata, però esprime le sue posizioni in lingua italiana, come del resto, erano soliti a fare quasi tutti gli intellettuali dalmati dell'epoca. Mirka Zogović nel suo saggio sul ruolo della lingua e letteratura italiana nella Dalmazia ottocentesca sottolinea questo nuovo uso dell'italiano:

Parallelamente alla continuità dell'uso ormai tradizionale dell'italiano, pur con determinate modificazioni, esso cominciò ad assumere un nuovo ruolo caratteristico del periodo in questione, cioè il ruolo sociale. Ci riferiamo al cosiddetto „slavismo italiano“, [...] alla diffusione, in italiano, delle cose slave, e della lingua e letteratura slava, e in primo luogo poesia popolare, e anche all'italiano, come strumento del risveglio nazionale e della lotta per i diritti della „nazione slava“ (Zogović 2001: 111-112).

La diffusione della letteratura (soprattutto popolare) e della cultura slava nella stampa periodica dalmata in lingua italiana si è intensificata in particolar modo negli anni Quaranta dell'Ottocento e perciò sorprende che Nikolić rimproveri ai dalmati la loro insensibilità per la poesia popolare: «Non l'aura poetica fra i Dalmati spira, ne la robusta serba canzone risveglia l'eco delle nostre marine; all'evirato orecchio del Dalmato suona più grata la monotona cantilena, che mutilata Venezia ci manda dalle sue lagune» (Nicolich 1861: 10).

Tra le prese di posizione politiche e osservazioni sulla lingua e letteratura slava, nell'opuscolo di Nikolić trovano posto anche considerazioni di tipo personale che torneranno utili nell'analisi dei documenti d'archivio:

La è cosa dura a confessare, che i nostri padri quasi unanimemente tenevano, che un loro figlio non potesse essere uomo, se non finiva in qualche ufficio impiegato. Il giorno dell'istallazione per essi, era giorno di festa, nè, allora, esitavano a

esclamare, ignari di far l'orazione funebre dei loro nati: ora possiamo chiudere tranquillamente gli occhi al riposo eterno. Per questo, da essi chiamato, fausto giorno, non a fatiche, a umiliazioni, a danaro risparmiavano, incatenando, sforzando talvolta la volontà, l'inclinazione, persino natura. [...] Chi potea avere un posto fra gli impiegati, si dicea uomo. Non voglio con ciò disconoscere, che anche fra i servi dello Stato, si possano contare degli uomini. Ma per i riguardi, che essi devono e alla condizione, e a cento altre eventualità, non è loro sempre dato di giovare al bene della patria (Nicolich 1861: 12-13).

Nonostante la feconda attività di traduzione e di collaborazione con i giornali dalmati dell'epoca, manca a tutt'oggi uno studio complessivo della figura di Nikolić dal punto di vista storico-letterario. Solo di recente è stato pubblicato uno studio dedicato quasi integralmente al Nikolić traduttore di Preradović (Tomas 2008). Qui – come avviene anche negli studi che trattano di Nikolić solo incidentalmente – non sono riportati dati biografici sul traduttore, ma vengono riprese con riserva le parole di Jolanda Marchiori: «Mi è noto solo l'assunto, per nulla confermato, della professoressa di slavistica Jolanda Marchiori, su Giovanni Nikolich di Lesina, e un dato relativo al fatto che già nel primo decennio del XX sec. era ancora attivo» (Tomas 2008:148). Marchiori identifica infatti Nikolić come lesiniano (Marchiori 1969: 711), seguendo probabilmente l'indicazione contenuta nel famoso libro del suo maestro Arturo Cronia: «Il lesiniano Giovanni Nikolić, traduttore anche dal francese e dal tedesco<sup>71</sup> – oltre che del Preradović, del Mažuranić, del Petrović Njegoš – con i suoi *Canti serbi*, tolti dal ciclo di Kosovo e di Marko Kraljević, ci riporta semplicemente alle parafrasi di montiana memoria» (Cronia 1958: 549).<sup>72</sup>

Anche studi più recenti, collocano Nikolić nell'isola di Lesina (Hvar), richiamandosi appunto alle parole e all'autorità di Cronia. Così anche Maria Rita Leto scrive nel suo saggio: «Il lesiniano, segretario del tribunale, Giovanni Nikolić, traduttore di Mažuranić, Preradović e Njegoš, pubblicò nel 1894 una raccolta di *Canti serbi*, che nel 1895 fu seguita di una seconda edizione» (1995: 269). Alcuni autori identificano Nikolić come

---

<sup>71</sup> Su Nikolić traduttore dal francese e tedesco non ho trovato ulteriori notizie e poiché Cronia non offre fonti per supportare questa affermazione e alla luce di altre imprecisioni, si può supporre che l'informazione riportata non si riferisca in realtà a Nikolić.

<sup>72</sup> Visto l'interesse di Cronia per la poesia popolare serbo-croata e il fatto che lui stesso ne fu un traduttore importante, appare curioso che licenzi in questo modo la traduzione dei canti popolari serbi di Nikolić. Si vedrà, comunque, avanti che non è solo l'influenza di Monti a segnare lo stile di Nikolić.

zaratino, probabilmente perché la maggior parte delle sue opere erano pubblicate in questa città.

Oltre alle scarse notizie negli studi letterari, Nikolić non figura in alcun dizionario biografico italiano, dalmata o croato, e nemmeno nell'*Ostereichisches biographisches Lexicon*. L'unico a riportare qualche dato sulla vita di Nikolić è il recente dizionario biografico dei serbi di Jovan Radojčić,<sup>73</sup> dove Giovanni Nikolić figura come Jovan, forma con la quale compare nella stampa periodica serba di fine Otto e dei primi anni del Novecento, principalmente nelle segnalazioni e nelle recensioni delle sue traduzioni. In realtà, la voce Nikolić del dizionario biografico di Radojčić è quasi interamente desunta da un necrologio pubblicato nel 1902 sulla rivista letteraria belgradese «Kolo», redatta da Danilo A. Živaljević.<sup>74</sup> La serbizzazione del nome Giovanni in Jovan, ha molto probabilmente causato la sua inclusione nella categoria dei serbi all'occidente del Danubio e della Drina, adoperata da Radojčić.

Alcune informazioni utili, sebbene non del tutto precise, si riscontrano negli studi di taglio puramente storico. Nel già citato studio, Stjepan Obad offre dei dati biografici su vari personaggi del nome Ivan (Giovanni) Nikolić che ha riscontrato nei documenti dell'Archivio di Stato di Dubrovnik, senza precisare però quale di questi sarebbe potuto essere l'autore della risposta a Tommaseo. Obad si chiede inoltre se l'autore dello scritto e il traduttore, che negli anni seguenti aveva pubblicato a Zara potessero essere la stessa persona. Dai documenti d'archivio Obad conclude con certezza che Nikolić era operativo come segretario del tribunale distrettuale di Ragusa nel 1861 e che in seguito allo scritto risorgimentale era stato processato dalle autorità austriache, dovendo probabilmente lasciare l'impiego.<sup>75</sup> Obad tuttavia ammette la possibilità che Nikolić, una volta rimasto

---

<sup>73</sup> Il dizionario biografico di Radojčić *Srbi zapadno od Dunava i Drine: biografije*, pubblicato in tre volumi, è un'opera ambiziosa ma, anche per la portata dell'impresa, non sempre omogenea dal punto di vista della qualità scientifica.

<sup>74</sup> *Nekrolozi*, «Kolo», Beograd, IV/5, 1902, p. 307. V. anche le recensioni delle traduzioni di Nikolić di *Balkanska carica* e di *Gorski vijenac*, in «Brankovo kolo», Sremski Karlovci, V, 1899, pp. 95-96 e IX, 1903, p. 763, nelle quali in realtà la redazione non fa altro che riportare giudizi a riguardo da altri giornali, dalmati e montenegrini.

<sup>75</sup> Nikolić stesso aveva evocato la censura sulle prime pagine dell'opuscolo: «E perché questo mio scritto, non corra la sorte degli altri, ai quali, perché ispirati da dure verità si rifiutò l'onore della stampa periodica, procurerò, parlando, di essere circospetto. La è dura cosa che anche il pensiero sia schiavo» (NICOLICH 1861: 4). Cfr. anche VRANDEČIĆ 2002: 101.

senza impiego, si fosse trasferito a Zara. Passi di due lettere autobiografiche di Nikolić ad Angelo de Gubernatis, pubblicati da Stefano Aloe, sembrano confermare questa ipotesi e ci portano a supporre che Nikolić traduttore e Nikolić autore dell'opuscolo risorgimentale siano effettivamente la stessa persona.<sup>76</sup> Gli estratti delle lettere offrono inoltre molti altri dati precisi e a prima vista affidabili, poiché scritti dalla mano di Nikolić:

Apersi, direbbe il poeta, i lumi al giorno a Traù a dì 13 Novembre 1828. Non vanto né splendidi natali né ricchezze. Mio padre impiegato Austriaco, poté educarmi. Frequentai l'Università di Padova allora all'Austria soggetta, e là completai il corso legale. Conobbi a Venezia il nostro Nicolò Tommaseo che mi eccitava seguendo il suo esempio, a lasciar <...> per la letteratura. Non mi fu concesso da impreviste circostanze. Rimpatriai e più che la mia vocazione in me poté il bisogno e m'inbrancai colla burocrazia. Balestrato quà e là per le Dalmatiche borgate, volle fortuna farmi conoscere a Ragusa il Conte Orsato Pozza, poeta slavo e buon cultore di lettere italiane. Da lui sollecitato intesi rivivere in me l'amore alle lettere; e fu a Ragusa che cominciai innamorato della bellezza dei canti popolari Serbi, tanto lodati dal Tommaseo, a tradurre, e forse avrei allora dato fine all'opera, se superiore volere non mi avesse ridotto a Zara. Stanco chiesi di essere giubilato e lo fui senza segno d'onore di che esultai, e mi diedi un'altra volta alle lettere traducendo [...].

Il mio vanto è di aver combattuto per la mia lingua, l'italiana, su terra alla quale di presente si vuol perfino farle cambiar nome e dirla Crovazia (Aloe 2000: 245-46).<sup>77</sup>

Da questa prosa altisonante, che abbonda di inversioni e aulicismi, e contiene una citazione dantesca, si scoprono alcuni dati molto interessanti sulla vita di Nikolić: nato a Traù, nel 1828, si è laureato all'Università di Padova, è stato collocato a riposo dall'impiego e, a quanto pare, senza ricevere una pensione. Non meno importanti appaiono le notizie sull'incontro con Tommaseo e sulla pochissima simpatia che Nikolić nutriva per il proprio lavoro, che probabilmente gli era stato in qualche modo imposto

---

<sup>76</sup> Tredici lettere del carteggio Nikolić-De Gubernatis sono conservate nel fondo della Biblioteca Nazionale di Firenze (ALOE 2000: 278).

<sup>77</sup> La prima frase del brano citato proviene da una lettera datata 9 agosto 1894, mentre il resto fa parte della lettera del 30 agosto dello stesso anno. Come si vede dalle lettere indirizzate a De Gubernatis, la posizione politica di Nikolić nel 1894 risulta decisamente cambiata rispetto a quella dell'opuscolo del 1861. Questo potrebbe lasciare spazio al dubbio che non si trattò dello stesso Nikolić autore dell'opuscolo, ma credo sia più plausibile supporre che Nikolić in un arco di tempo così lungo e, anche foriero di molti cambiamenti in Dalmazia, abbia cambiato idea oppure che, in questa circostanza, sia influenzato dall'autorità dell'intestatario della corrispondenza.



come scelta professionale dai genitori, se teniamo presente la citazione, autobiografica, della lettera aperta indirizzata a Tommaseo, nel 1861.

Queste affermazioni di Nikolić escludono la possibilità che fosse nato a Lesina, e sono supportate anche da alcune ricerche. Lo stesso cognome Nikolić risulta poco lesiniano a giudicare dal registro dei cognomi croati *Leksik prezimena Socijalističke Republike Hrvatske*, che infatti riporta il cognome Nikolić solo all'interno del comune di Jelsa sull'isola di Hvar, ma non nella città Hvar o negli altri comuni. L'esame dei registri dell'anagrafe presso lo Župni ured Jelse ha dimostrato che nella prima metà dell'Ottocento nessuno di cognome Nikolić nacque in questo comune, ma fondamentale a provare che Giovanni Nikolić non fu lesiniano di origine è stato il libro *Zapisi o zavičajju: stanovništvo Jelse* (1982) dell'archivista croata Nevenka Bezić-Božanić nel quale il cognome Nikolić figura solo in due occasioni: per identificare una famiglia che ha vissuto a Jelsa nel Seicento e come cognome di un padrino di un battesimo o di un testimone di nozze (kum). Nel secondo caso non si deve però necessariamente trattare di un abitante di Jelsa. Questo ci porta a pensare che Cronia aveva probabilmente confuso Nikolić con Petar Kasandrić, quest'ultimo effettivamente lesiniano,<sup>78</sup> poiché entrambi erano traduttori di poesia popolare e di Njegoš.

Quanto all'anno di nascita, sembra che sia stato riportato appositamente in maniera erronea, perché altrimenti non si spiega un errore di sei anni. Nikolić era nato nel 1822 – lo confermano sia il registro anagrafico dei morti della cattedrale zaratina, cioè la Chiesa di Sant'Anastasia (Sveta Stošija)<sup>79</sup>, che si conserva all'Archivio di Zara e che è un documento importante per la ricostruzione della vita di Nikolić, che i registri d'immatricolazione dell'Università di Padova.

---

<sup>78</sup> Si veda avanti il capitolo dedicato a Kasandrić e alla sua traduzione.

<sup>79</sup> Il registro anagrafico dei nati a Traù negli anni 1791-1825 è conservato presso l'archivio della Cattedrale di Traù (Kaptolski arhiv u Trogiru). Non sono riuscita ad entrare in contatto con i preti che ne sono responsabili e quindi non ho avuto modo di consultare il registro.

119	N. Nikolić Giovanni	29	N. Carr.	De Gubernatis avuto con M. De Gubernatis li 15/2. 1851. mat. 7/1. 1834	Nato a Traù Dom. piazza dell'erba C. H. 695
		n. 13/11 1822			
	N. Nikolić e M. Mangano def.	29/8. 1902 ore 4 pom. in- di abbazia	29/8. 1902 del medico Dr. Gerenti	31/8. 1902 nel cimitero comunale di Zara Veronice	Morto dal colera a Zara

HR-DAZD-378 Matricole knjige umrlih Sv. Stošija (1902-1908), br. 2213.

Come si vede dalla riproduzione fotografica, Nikolić era nato sì a Traù, ma nel 1822 (il mese e il giorno di nascita riportati nella lettera coincidono però con quelli del registro-anagrafe). Rimane perciò da chiarire perché Nikolić si sia ringiovanito nella lettera a De Gubernatis. Si può ipotizzare che si sentisse in imbarazzo davanti al molto più giovane De Gubernatis, a cui si rivolgeva con moltissimo rispetto, quasi come ad un maestro.

Dal registro anagrafe dei morti, scopriamo anche la data esatta e il luogo della morte (Zara, 29 agosto 1902), nonché i nomi dei familiari. Il nome del padre (Nicolò Nikolić) viene citato anche nei registri di immatricolazione all'università di Padova. Come si è visto nella lettera al De Gubernatis, Nikolić dichiara di aver completato il corso legale. Questa informazione però non trova riscontro nelle fonti consultabili presso l'Archivio generale dell'Ateneo dell'Università di Padova. Come vedremo subito, secondo quanto riportato dall'Inventario dei laureati a Padova nell'Ottocento,<sup>80</sup> Nikolić, contrariamente a quanto aveva scritto lui stesso, non sembrerebbe aver conseguito la laurea. Nel 1817 l'Università di Padova istituisce il fascicolo dei propri studenti, contenente ognuno i dati più importanti sugli insegnamenti seguiti e sulla discussione della laurea.<sup>81</sup> Il fascicolo di

<sup>80</sup> L'inventario, a cura di Maria Grazia Bevilacqua e Gianni Penzo Doria, è di prossima pubblicazione, mentre per adesso viene adoperato solo per usi interni.

<sup>81</sup> Sulle politiche istituzionali e formative dell'Università di Padova nella prima metà dell'Ottocento, si veda BERTI 2011. Quanto alle presenze dalmate nell'ateneo patavino, se n'è occupato molto Michele Pietro Ghezzi, studiando il periodo che va da 1601 al 1947. Per i dati utili al periodo qui indagato, rimando a GHEZZO 1993 e 1999. Nell'elenco dei dalmati laureati nell'Ottocento a Padova, non risulta il nome di Nikolić, ma vi figurano i nomi di Tommaseo e Cronia.

Nikolić non è reperibile, però questo non ci può portare a concludere che non si sia laureato, perché esiste la possibilità che il fascicolo sia andato perduto.

Numero progressivo no	N.º del la colta	Cognome	Nome	Età	Comune	Provincia	Domicilio della migliaia
246	✓ 116	Nelli	Cesari	20	Galvina	Marostica	
247	✓ 117	Nikolić	Jo	19	Zara	Dalmazia	Obrov
248	✓ 118	Onesti	Valentino	20		Vicenza	
249	✓ 119	Onofrio	Giuseppe	22		Udine	
250	✓ 120	Ono	Virginio	22		Venezia	
251	✓ 121	Palermi	Nicardo	19	Tricesimo	Udine	
252	✓ 122	Panizza	Paolo	20	Cles	Trento	

Univ. degli Studi di Padova, Archivio dell'Ottocento, Facoltà Politico-Legale, Matricolazione, unità 13 - su concessione dell'Archivio Generale di Ateneo.

Dai registri di immatricolazione si evince con certezza che Giovanni Nikolić di Zara (Dalmazia) si era iscritto alla Facoltà politico-legale dell'Università di Padova nell'anno accademico 1841-42 all'età di 19 anni. Si era regolarmente iscritto al secondo e al terzo anno, mentre nel registro del quarto anno tra tutti i dati solitamente annotati risulta solo il nome, e non vi è alcuna prova che abbia effettivamente completato gli studi. La mancanza del suo nome nel registro dei laureati insieme al registro del quarto anno non debitamente compilato portano a supporre che abbia interrotto gli studi al quarto anno, ma in mancanza di ulteriori dati non è possibile affermarlo con certezza.<sup>82</sup>

Tra le tracce presenti nella lettera autobiografica di Nikolić a De Gubernatis, vi erano anche dati sull'impiego di Nikolić nell'apparato burocratico austriaco. Non mi è stato però facile trovare dei documenti che attestassero l'occupazione di Nikolić nei tribunali

<sup>82</sup> AGAPD, Matricolazione, unità 13-16. I registri di immatricolazione riportavano anche i dati relativi all'istruzione precedente agli studi universitari, o, meglio, indicavano la città dove erano svolti studi anteriori, che nel caso di Nikolić era Zara. Non mi è stato possibile individuare l'istituto zaratino presso il quale avrebbe studiato. Nell'Archivio del Seminario di Zara mancano i registri degli iscritti proprio per gli anni tra il 1830 e il 1860. Il domicilio della famiglia ad Obrovazzo si potrebbe spiegare col fatto che anche il padre era un impiegato austriaco e che quindi negli anni Quaranta si trovava probabilmente a lavorare a Obrovazzo, dove aveva effettivamente la sede il tribunale distrettuale.

austriaci in Dalmazia, poiché il fascicolo di Nikolić non risulta presente né all'interno dei fascicoli degli impiegati austriaci pensionati in Dalmazia presso l'Archivio di Zara e nemmeno presso le cartelle degli impiegati, conservate presso l'Archivio di Stato di Zagabria.<sup>83</sup> Il nome di Nikolić appare però qualche volta, ma molto raramente, all'interno di documenti riguardanti concorsi e passaggi di ruolo e soprattutto in relazione alle città di Zara, Ragusa e Pago. Nei documenti conservati presso l'Archivio di Zara, Nikolić viene citato soprattutto negli anni Cinquanta quando era impiegato come cancelliere di prefettura a Pago. Interi fascicoli della Direzione di polizia trattano del comportamento poco decoroso e incompatibile con il servizio che Nikolić prestava a Pago nel 1854. Riporto solo alcuni brani che illustrano bene anche il contenuto delle restanti pagine dei rapporti, verbali e doglianze riguardo alla denuncia contro Nikolić: «Mi viene portato a consegna dal locale direttore di Polizia, che il cancelliere Nicolich della Prefatura di Pago abusa in modo assai rimprovevole della sua [facoltà - cancellato] modestà d'ufficio, facendo citazioni di donne e ragazze senza motivi ufficiosi, ma puramente [per cancellato] collo scopo d'appagare i suoi appetiti carnali».<sup>84</sup> Un altro fascicolo riporta il resoconto indirizzato al Commissario Circolare Dr Mary e «rassegna i rilievi sulla tresca scandalosa attribuita al cancelliere della Pretura di Pago Giovanni Nicolich alla femmina Anastasia Bistrich». Nel resoconto si legge anche: «E' certo però che Nicolich non gode buona fama a Pago e per le innebanità della sua maniera, e per lo sconcerto del suo stato economico, e per l'opinione che gode di essere persona dedita ai sensi».<sup>85</sup> Pare che comunque queste denunce non siano state le uniche nella carriera di Nikolić. Oltre al processo condotto contro Nikolić per le sue posizioni antiaustriache espresse nell'opuscolo risorgimentale, Obad nomina anche altri denunce contro Nikolić durante il suo periodo ragusino (Obad 1962: 651). Il comportamento di Nikolić, incompatibile con il decoro del servizio, potrebbe in effetti essere stato una delle cause della mancata pensione di Nikolić e allora quel «senza segno d'onore» si potrebbe interpretare 'senza retribuzione'. Inoltre, l'essere stato processato per le sue posizioni politiche dagli organi austro-ungarici avrebbe potuto

---

<sup>83</sup> HR-HDA-73, Carsko kraljevsko Ministarstvo pravosuđa, kutija 51.

<sup>84</sup> HR-DAZD-88, Vlada za Dalmaciju, 1854, II/4, 210.

<sup>85</sup> HR-DAZD-88, Vlada za Dalmaciju, 1854, II/4, 35. Dalla corrispondenza ufficiale tra varie autorità legali di Zara e Pago, si scopre che in mancanza di prove concrete Nikolić fu assolto, ma che fu raccomandato il suo allontanamento da Pago e la sua collocazione in un'altra sede.

causare la confisca dei suoi fascicoli personali, sia presso l'Università di Padova che presso l'apparato burocratico austro-ungarico in Dalmazia, e questo spiegherebbe anche la mancanza di dati precisi sul conseguimento del titolo universitario da parte di Nikolić.<sup>86</sup>

Nella sopracitata lettera a De Gubernatis, Nikolić afferma anche di aver conosciuto a Venezia Nicolò Tommaseo, il che è molto probabile, visto che nel periodo in cui Nikolić aveva vissuto a Padova, Tommaseo si trovava effettivamente a Venezia. In più, proprio durante il primo anno del soggiorno di Nikolić a Padova (1842), uscivano a Venezia per i tipi di Tasso, i *Canti popolari illirici* di Tommaseo che avranno un effetto consistente su Nikolić, come si vedrà in seguito.

L'incontro con Niccolò Tommaseo viene ricordato anche in un sonetto scritto da Nikolić per ricordare l'inaugurazione del bronzo eretto in onore di Tommaseo a Sebenico:

Tal m'accoglievi un dì con dolce aspetto  
Tu di Venegia nel gentil soggiorno,  
M'offrendo il pan non mai dal pio disdetto  
Padre al figliuol che andar ne brama adorno.<sup>87</sup>

Stando al fondo tommaseo della Biblioteca Nazionale di Firenze, però, Nikolić non risulta tra i corrispondenti di Tommaseo, nei cui scritti non si è potuto finora trovare alcun riferimento ad un incontro con Nikolić. Ma, anche se non suffragato da un riscontro documentale, la dichiarazione di Nikolić pare attendibile.

Tommaseo non solo è a capo di un movimento sovranazionale, multiadriatico, come ha illustrato Dominique Cristian Reill,<sup>88</sup> ma è anche maestro di numerosi traduttori dei canti popolari serbi e croati, che seguiranno il suo esempio nel lavoro di traduzione. Non diversamente per Nikolić, nella cui traduzione (1894) dei canti di Vuk l'influenza di Tommaseo è evidente, fin dalla prefazione dove «il nostro Tommaseo» viene frequentemente citato, sebbene non sempre esplicitamente.

---

<sup>86</sup> Per confermare questa ipotesi, si ritengono necessarie ulteriori ricerche presso gli archivi di Ragusa e Vienna.

<sup>87</sup> Il sonetto si intitola *Ai piedi del monumento di Nicolò Tommaseo a Sebenico* ed è stato pubblicato sul numero 46 de «Il Corriere Nazionale» il 5 giugno 1896; cito da NIŽIĆ-BALIĆ-NIŽIĆ 2009: 202.

<sup>88</sup> Cfr. Kirchner Reill 2012.

Per l'analisi della traduzione di Nikolić sarà utile tenere presente anche l'altra conoscenza nominata nella lettera a De Gubernatis. Il letterato e traduttore raguseo Orsato Pozza (Medo Pucić), era attivo in Dalmazia all'inizio degli anni Sessanta, come dimostra la pubblicazione della sua traduzione delle celebri lezioni parigine di Mickiewicz sulla poesia popolare serba, uscita appunto nel 1860 a Zara. Inoltre, la prefazione di Pozza a questa traduzione porta la data del 1 marzo 1860, mentre come luogo della sua stesura viene citata Ragusa. Dai dati di cui disponiamo finora, si può dire con certezza che Nikolić si trovava a Ragusa nel 1860 e 1861 e perciò è facile immaginare che i due traduttori si conoscessero effettivamente.

Sebbene alcune parti della biografia di Nikolić rimangano ancora oscure, la documentazione degli archivi di Zara, Zagabria e Padova suffraga, come si è visto sopra, alcuni dati biografici fondamentali.

## 4.2 LA COMPOSIZIONE DELLA RACCOLTA

Entrambe le edizioni di Nikolić (1894 e 1895) sono composte dalla prefazione, dall'indice e dai testi delle traduzioni. Differiscono però nel numero e nella scelta dei canti che da 35 salgono a 59, 18 dei quali vengono introdotti nella sezione «canti muliebri»,<sup>89</sup> che non risultava nella prima edizione. La prefazione rimane, però, uguale e potrebbe essere avvicinata a quella di Tommaseo, minore ovviamente in mole di pagine e di respiro meno ampio, ma comunque con tematiche analoghe e persino di analoga composizione. Sia Tommaseo che Nikolić offrono cenni sulla storia serba, glorificano Vuk Stefanović Karadžić, citano Mickiewicz e ringraziano i collaboratori.

Gli è comune anche il paragone tra l'epopea serba e quella greca istituito sia all'inizio che alla fine della prefazione di Nikolić. Riferendosi alla storia serba e in particolare alla Battaglia di Cossovo come maggiore fonte d'ispirazione del bardo popolare («e dalla

---

<sup>89</sup> Nikolić adopera la nota divisione dei canti popolari fatta da Vuk, che, come si era già detto, chiamava i canti epici *muške pjesme* [canti maschili] e i canti lirici *ženske pjesme* [canti femminili]: «Vuco Stefanovich divide i canti popolari in due categorie: muliebri ed eroici, e questi ultimi in tre cicli: Cossovo, Marco Craglievich e Aiduchi» (Nikolić 1984: X). Credo, comunque, che la dicitura *canti muliebri* provenga dall'appendice di canti aggiunta alla traduzione del saggio di Mickiewicz e curata da Orsato Pozza (1860; v. avanti).

grande ruina sgorgò ad essi gementi in servitù la poesia inneggiante alla sventura»), Nikolić osserva: «E, invero, l'eroiche poesie, che tengono dell'epopea più che le greche, si aggirano a quell'infausto campo dove furono così crudelmente percossi» (Nikolić 1894: IV). Sei pagine dopo si ritrova la seguente osservazione: «E' lecito, quindi, concludere, che dopo i classici poemi dell'antichità, nulla si vide di più epico dei canti serbici, i quali, come si esprime Nicolò Tommaseo, tengono dell'epopea molto più che i greci» (Nikolić 1894: X). Nikolić ribadisce quindi l'osservazione a distanza di poche pagine, precisando questa volta Tommaseo come la sua fonte. Nikolić cita «il nostro grande Tommaseo» anche quando parla di Vuk ripetendo le parole dell'introduzione ai *Canti illirici*: «L'uomo che si rese delle poesie popolari soprattutto forse gli uomini europei, benemerito, è Vuco Stefanovich» (Nikolić 1984: VIII). L'importanza di Tommaseo nella raccolta di Nikolić acquisisce però un ulteriore valore nell'edizione del 1895, nella quale Nikolić riporta le introduzioni ai canti illirici di Tommaseo in nota alle sue traduzioni e cerca anche di adeguare la scelta dei canti tradotti alla raccolta di Tommaseo. Dall'altro lato, la prefazione rimane invariata con l'esclusione dell'ultimo paragrafo che viene omesso nella seconda edizione: Nikolić tralascia i ringraziamenti a Maria Carabaich, che l'aveva aiutato nell'interpretazione del testo.<sup>90</sup> Appare curioso però che Nikolić non distingua la poesia popolare autoctona dalle mistificazioni letterarie operate prima da Kačić e poi, in sede e lingua diverse, anche da Mérimée (v. *Introduzione*). Ugualmente curioso, è per quest'analisi molto più significativa, si rivela la citazione della traduzione italiana delle lezioni parigine di Adam Mickiewicz sulla poesia popolare serba, in quanto l'unico titolo tra quelli citati nella prefazione a contenere i dati bibliografici.<sup>91</sup> Altri studi e traduzioni vengono, invece, nominati solo attraverso il nome

---

<sup>90</sup> «Molto perciò le debbo, e mi è grato doverlo far noto» (Nikolić 1984: XI) - il modo con cui Nikolić esprime la sua gratitudine sembra ricalcare le parole che nei *Canti illirici* Tommaseo rivolge al suo amico e maestro d'illirico, «Spiridione Popovich, uomo a cui molto debbo, e dovere m'è grato» (*Canti illirici*: 38).

<sup>91</sup> Tuttavia, Nikolić cita come titolo della traduzione *Dei canti serbi* che ricalca meglio l'originale, ma non corrisponde a quello di Pozza. Il traduttore stesso si sentiva in obbligo di spiegare il cambiamento del titolo nella prefazione alla traduzione: «Sul frontispizio ho sostituito al nome di Canti Serbi, come li chiamò il Mickiewicz, quello di Canti Illirici, per indicare al lettore italiano con una voce più comune, sebbene meno esatta, il paese del quale si tratta; ora però voglio ricordargli esser essi patrimonio di quella privilegiata parte degli slavi abitanti nell'Illirio che occupano la Slavonia, la Servia, il Montenegro, la Bosnia, l'Erzegovina, ed una parte della Dalmazia, formano la famiglia serba, tengono il mezzo fra i Bulgari ed i

dell'autore. Nikolić non offre dati sulle sue fonti e nemmeno si esprime sul metodo usato nella traduzione né sulle difficoltà riscontrate nella resa del testo originale: «Non faccio parola della traduzione, chè sarebbe pedanteria dandola in mano al lettore che la giudicherà da se» (Nikolić 1984: XI).<sup>92</sup>

Dei 35 canti presenti nella prima raccolta di Nikolić, solo 3 sono di carattere epico-lirico, com'è il caso della celebre *Hasanaginica* (2.1). Ciò nonostante tutti questi canti vengono inclusi nella sezione «Ciclo romanzesco», nella quale non vengono distinti neanche i canti dedicati a Marko Kraljević, che solitamente appartengono ad un ciclo autonomo. Nikolić aveva probabilmente iniziato con una sistematizzazione tematica dei canti tradotti, che però non è stata completata, come non lo sarà neanche nella seconda parte, eccezion fatta per i «canti muliebri». L'inclusione dei canti epico-lirici nel ciclo romanzesco potrebbe comunque essere giustificata dal fatto che essi contengono molte formule epiche e sono persino scritti in decasillabi epici.<sup>93</sup> Oltre ai cicli epici storici, quali quello dedicato alla Battaglia di Kosovo o a Marko Kraljević, Nikolić traduce anche i canti che appartengono al cosiddetto ciclo non-storico (*neistorijski ciklus*). In questa scelta Nikolić differisce dagli altri traduttori, compreso Tommaseo, che hanno dato precedenza o all'epica storica o alla lirica.

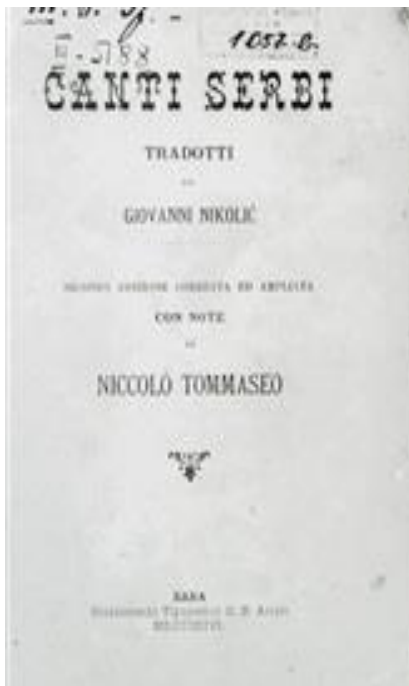
---

Croati, parlano il miglior dialetto, hanno avuto e hanno la miglior storia e la miglior letteratura» (POZZA 1860: 3).

<sup>92</sup> Dichiarazioni simili si hanno anche nelle prefazioni ad altre traduzioni: «Quanto all'opera mia, non ne faccio parola, se non per ringraziare pubblicamente, e con animo grato, la signora Maria Danillo-Carabaich, nobile cuore ed eletto ingegno, che mi giovò molto nell'interpretare rettamente l'originale» (NIKOLICH 1899: 13).

<sup>93</sup> Non meno importante è il fatto che Vuk stesso li aveva inclusi nelle sue raccolte di canti eroici. In merito ai canti che si trovano «al confine tra i due generi» (*pjesme na međi*), cfr. SAMARDŽIJA 2010.





*Il frontespizio della seconda edizione della traduzione di Nikolić*

Dall'architettura molto diversa della seconda edizione, si nota il numero elevato di canti. I canti che sono stati aggiunti rispetto alla prima edizione sono segnati in corsivo (9 canti epici, da cui 8 presenti nella raccolta di Tommaseo) e 18 canti lirici. Tuttavia l'unica fonte di Nikolić rimane Vuk, sebbene si abbia l'impressione che Vuk non sia stato sempre una fonte diretta, ma mediata da altre raccolte, o meglio, e in particolare, dall'appendice dei canti originali che Pozza abbia allegato alla sua traduzione delle lezioni parigine di Mickiewicz. La traduzione e i testi originali riportati da Pozza hanno indubbiamente influenzato anche la scelta di canti epici tradotti da Nikolić. È indicativo ad esempio che i canti epici del ciclo non storico, che Nikolić traduce, erano tutti inclusi nel repertorio di Pozza. Lo stesso vale per due canti epico-lirici, *Tvrđa u vjери* e *Hasanaginica*, mentre il canto *Gli amanti* ovvero *Smrt Omera i Merime* non risultava nella silloge di Pozza.

Dei 24 canti muliebri presenti nell'appendice di Pozza, Nikolić ne traduce 19 (*Hasanaginica* era inclusa già nella prima edizione). Che Pozza e non Vuk fosse stato la fonte diretta di Nikolić si nota dalle traduzioni dei titoli in Nikolić. Alcuni ricalcano infatti i titoli dell'*Appendice* di Pozza, che sono differenti, o leggermente modificati, rispetto agli originali pubblicati da Vuk:

Vuk	Pozza	Nikolić
Ruža sam dok nemam muža	<u>Ruža i cvijeće</u>	<u>Son rosa e fiore</u>
Djevojka na gradskim vratima	Šta vidi soko	Sorpresa
Zejnina kletva	<u>Djevojačka kletva</u>	<u>La maledizione della fanciulla</u>
Slavuju, da ne pjeva rano	Slavuju	La vergine all'usignolo
Pjevala bih, al' ne mogu sama	Pjevala bih al nemogu	Cantar vorrei
Ne valja gubiti vrijeme	Vrijeme ne gubi	Perchè non ami?

I primi tre titoli sono molto diversi rispetto all'originale di Vuk, mentre i rimanenti tre contengono solo lievi modifiche, o meglio, riduzioni. L'influenza di Pozza si vede soprattutto nelle traduzioni dei titoli sottolineati, che sono traduzioni letterali (*La maledizione della fanciulla*) o quasi tali (*Son rosa e fiori*) dei titoli di Pozza. Rimane però poco chiaro da dove Nikolić abbia desunto altre fonti e se si sia servito di una delle edizioni di Vuk o se abbia usato i canti pubblicati nella stampa periodica dalmata, che dedicava particolare attenzione al mondo popolare.

A parte le aggiunte, si notano anche alcune omissioni. I due canti dedicati a Marko Kraljević, ma non presenti nella raccolta di Tommaseo vengono esclusi da questa edizione (*Marco e il Falcone* e *Marco e l'Aquila*), nonché uno dei canti epico-lirici del volume lirico di Vuk *Emina*. La traduzione di *Hasanaginica* viene invece spostata all'interno della sezione «Canzoni muliebri». È chiara l'intenzione di Nikolić di adeguare la scelta dei testi tradotti a quelli tradotti da Tommaseo: in totale si tratta di 24 canti in comune tra le due raccolte, un terzo dei quali aggiunto nella seconda edizione. Comunque sia, la composizione della raccolta è probabilmente l'unico segmento del lavoro sulla traduzione di Nikolić, che lo avvicina a Tommaseo, perché quanto ai testi tradotti, si tratta di due stili completamente diversi, se non opposti, sia per quanto riguarda il metro che le scelte linguistiche e stilistiche.<sup>94</sup> Analogamente alle traduzioni stesse, i due traduttori

---

<sup>94</sup> Eccezion fatta per gli otto canti tradotti sulla scia del lavoro di Tommaseo. Si veda avanti.

usano metodi diversi anche nella traduzione dei titoli, che in entrambi i casi sono in contrasto con lo stile complessivo della traduzione: Nikolić cerca di riproporre i titoli improntandoli sugli originali, mentre Tommaseo li cambia intenzionalmente conferendogli un valore interpretativo. Questa considerazione vale soprattutto per i canti epici, mentre i titoli di quelli lirici subiscono maggiori modifiche:

Ne gledaj me što sam malena [Non guardare che sono piccola]	<i>Ama</i>
Kletve djevojačke [Le maledizioni delle fanciulle]	<i>La vedova madre</i>
Zejnina kletva [La maledizione di Zejna]	<i>La maledizione della fanciulla</i>
Nesrećna djevojka [La ragazza infelice]	<i>Non ti curar di me</i>
Ne valja gubiti vrijeme [Non bisogna perder tempo]	<i>Perchè non ami?</i>
Riba i djevojka [Il pesce e la ragazza]	<i>Milla</i>

La seconda edizione si conclude simbolicamente con una poesia che porta il titolo *Congedo*, che riproduce in maniera simile quello dell'originale *Žalosni rastanak* [Il congedo triste]. La simbologia del titolo poteva aver portato Nikolić ad ometterne l'epiteto.

### 4.3 IL METRO

Nikolić è l'unico dei quattro traduttori qui analizzati a tradurre i canti epici di Vuk in endecasillabi sciolti.<sup>95</sup> Questa sua scelta è in sintonia con la tradizione letteraria italiana nella quale fin dalla traduzione dell'*Eneide* di Annibale Caro l'endecasillabo sciolto divenne il verso della traduzione. Su Nikolić hanno avuto influenza particolare le traduzioni ottocentesche di Omero, elaborate da Monti e Pindemonte e diventate subito classici. Inoltre, nell'epoca di Nikolić era naturale, anche dall'altra sponda dell'Adriatico, tradurre un verso rappresentativo della cultura di partenza con il verso rappresentativo della cultura d'arrivo. Petrarca in questo senso veniva tradotto di regola in decasillabi epici, che, inutile dirlo, avevano poco a che fare con il suo stile.

La traduzione di Nikolić si potrebbe identificare come *target-oriented* a tutto tondo, poiché il traduttore non è affatto interessato a rendere il ritmo o lo stile dell'originale. Anzi, accade spesso che le intere porzioni di versi dell'originale vengano omesse e generalmente tutti i canti tradotti sono più brevi dei loro originali. Per citarne un esempio, il quarto canto della traduzione di Nikolić *La battaglia*, ovvero la traduzione del canto *Propast carstva srpskoga* di Vuk inizia dal verso 46 dell'originale, mentre gli ultimi due versi di chiusura canto non vengono affatto tradotti in quanto ritenuti probabilmente ridondanti e privi di importanza:

Sve je sveto i čestito bilo  
I milome Bogu pristupačno.  
(Vuk, II, 46, 92-93)

Si tratta infatti di versi formulari con cui il cantore popolare ribadiva che quanto recitato a quel momento era «vero e onesto», e «secondo la volontà di Dio». Se si prende in considerazione il metodo di Nikolić, avverso alla *repetitio* e alla dizione formulare, è chiaro che i versi in questione non potevano generare in lui alcun interesse.

Nikolić predilige la *variatio* e quindi non si cura di riprodurre le ripetizioni epiche e neanche le singole formule epiche, come si vedrà avanti. Dallo stile formulare

---

<sup>95</sup> L'endecasillabo rimane il verso prediletto, sebbene non l'unico, anche nella traduzione che Nikolić diede dei canti lirici. Oltre all'endecasillabo, si nota anche l'ottonario nella resa della lirica di Vuk.

dell'originale nella sua versione rimane ben poco o niente. La traduzione inoltre abbonda di *enjambment*, che sono del tutto estranei allo stile formulare e soprattutto al decasillabo slavomeridionale nel quale c'è una forte coincidenza tra il livello sintattico e quello semantico all'interno di ogni verso, nonché una spiccata inclinazione alla paratassi (v. *Junački deseterc*). Lo spezzarsi dei versi originali a causa di un'alta concentrazione di inarcature (quasi ogni verso ne contiene una) è in effetti il tratto più significativo della sintassi del verso e del metodo addomesticante usato dal Nikolić traduttore. Quanto alla tipologia del verso stesso, esso rientra nella categoria dell'endecasillabo sciolto convenzionale. Gli ictus principali vengono disposti tra la 3<sup>a</sup> e la 4<sup>a</sup> sede nella prima parte del verso e tra la 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> nella seconda parte del verso, creando così due tipi di endecasillabo maggiormente usati: quello di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> e quello di 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>. Il primo tipo ha spesso il secondo emistichio pieno, con l'accento anche in 8<sup>a</sup> sede, mentre il secondo tipo tende a riempire il primo emistichio (con gli accenti in 1<sup>a</sup> o 2<sup>a</sup> sede). Tuttavia, si riscontrano anche altre combinazioni sebbene in misura minore.

Per supportare queste osservazioni generali con dati più precisi, ho scansionato un campione di versi che corrisponde all'incirca 20% del *corpus* complessivo (1188 su 6409 versi). Sono stati analizzati tre canti, due medio-lunghi (*Marco e Musa*, 264 versi, e *Madre di Marco Craglievic*, 299 versi) e il canto che conta maggior numero di versi in tutta la raccolta (*Le nozze dell'imperatore Dussano*, 625 versi). Il corpus è stato creato dalle traduzioni dei canti puramente epici del secondo libro della raccolta di Vuk (34 canti in totale, 6409 versi). Sono stati quindi esclusi i canti del III libro della raccolta e i canti di carattere epico-lirico, e, ovviamente, quelli lirici.

Nella tabella sottostante vengono elencate le tipologie del verso, nonché gli scontri d'arsi più frequenti nei tre canti. Uno dei tratti caratteristici è l'arsi tra la 6<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup> sede, anche all'interno della sinalefe. La contiguità di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> insieme ai due tipi di endecasillabo principali (3 6 e 4 8) sono le costanti del metro usato da Nikolić. Nel complesso, l'accento di 7<sup>a</sup> si verifica solo in arsi con la 6<sup>a</sup> o con la 8<sup>a</sup>. È significativo che lo scontro d'arsi tra la 6<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup> si presenti nel canto *Marko Kraljević i Musa Kesedžija* (Vuk, II, 67) soprattutto nei versi che trattano il tema del duello tra i due prodi. Sui 24 versi di questa tipologia in tutto il canto, 12 se ne trovano nella descrizione del duello. Vi si verifica anche l'unico esempio dello scontro d'arsi tra la 7<sup>a</sup> e l'8<sup>a</sup>. La descrizione del duello occupa

52 versi (vv.179-231) e quelli con la contiguità d'accenti occupano 12 quindi il 23% (da confrontare con il 9,46% sul numero totale dei versi nel canto). Riporto qualche esempio:

Marco il primo scaglio l'asta guerriera	1 3 6 7
Fe' volare sua Musa di forza	3 6 7
Dalla guaina allor tratte le spade	4 6 7
Alla montagna. Calò Marco il brando	4 7 8
Coll'affilato acciar, Musa, il guerriero	4 6 7

<b>Endecasillabo di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup></b>		
	<b>N. versi</b>	<b>%</b>
<b>3 6</b>	108	9,09
<b>3 6 8</b>	219	18,43
<b>1 3 6</b>	31	2,60
<b>1 3 6 8</b>	39	3,28
<b>2 3 6</b>	11	
<b>Totale</b>	<b>397</b>	<b>33,41</b>
<b>Endecasillabo di 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup></b>		
	<b>N. versi</b>	<b>%</b>
<b>4 8</b>	104	8,75
<b>1 4 8</b>	76	6,39
<b>2 4 8</b>	78	6,56
<b>4 6 8</b>	30	2,52
<b>1 4 6 8</b>	22	1,85
<b>2 4 6 8</b>	34	2,86
<b>2 4 6</b>	7	0,58
<b>Totale</b>	<b>351</b>	<b>29,54</b>
<b>Endecasillabo di 2<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup></b>		
<b>2 6</b>	35	2,94
<b>2 6 8</b>	41	3,45

<b>2 4 6</b>	7	0,58
<b>Totale</b>	<b>83</b>	<b>6,98</b>
<b>Contiguità di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup></b>		
	<b>N. versi</b>	<b>%</b>
<b>3 6 7</b>	57	4,79
<b>1 3 6 7</b>	18	1,51
<b>2 (3) 6 7</b>	17	1,43
<b>4 6 7</b>	10	0,84
<b>Totale</b>	<b>102</b>	<b>8,58</b>

Come risulta dalla tabella l'endecasillabo di schema 3 6 8 è di gran lunga il più usato:

Ed. 1895: 228, v. 290	Che tre volte girar lo fece in tondo	3 6 8
Ed. 1895: 232, v. 373	L'animoso destrier che ratto il porta	3 6 8

Il secondo schema per frequenza, ma il primo per versatilità di ritmi, è quello di 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>, che conosce ben sette combinazioni. Ciò nonostante, quella di base, ovvero quella con solo tre ictus è anche la più frequente.<sup>96</sup> Oltre all'accento ribattuto tra la 6<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup>, si riscontrano, benché di rado, anche gli scontri d'arsi tra la 2<sup>a</sup> e la 3<sup>a</sup> e tra la 7<sup>a</sup> e la 8<sup>a</sup>. L'endecasillabo di 2<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> viene usato principalmente per variare i due ritmi più frequenti, ma la sua presenza è molto più visibile nella seconda edizione della raccolta, che è dal punto di vista ritmico complessivamente molto più ricca rispetto alla prima edizione. Nikolić evita sistematicamente l'endecasillabo di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> e a volte ricorre anche alla sistole per sfuggire a questo ritmo:

Ed. 1895: 228, v. 256	Cento ducati e un àratro con buoi	1 4 6
-----------------------	-----------------------------------	-------

---

<sup>96</sup> In riferimento alla progressiva riduzione del numero degli ictus nelle epoche posteriori a Petrarca, si veda ZANON 2009 e FACINI 2013.

Come è già stato detto, le inarcature sono una delle caratteristiche salienti dello stile di Nikolić, che anche in questo segue l'esempio di Monti.<sup>97</sup> Le inarcature più frequenti sono quelle che dividono:

i costituenti del sintagma nominale: *rubicondo/vino, avvenente/tua figlia, l'ambita/sposa, la bella Vergin Roscandra*;

il predicato dal complemento oggetto: *sorvenne/loro in quella la madre*;

il participio dall'ausiliare: *udite/non fur*;

e il soggetto dal predicato: *il prode/sostiene*.

Appare inoltre interessante anche la disposizione grafica dei versi in Nikolić. Nella prima edizione sono frequenti i cosiddetti versi a gradino. Nel canto *Marco Craglievich* se ne riscontrano sette, ma appaiono sporadicamente in quasi tutti i canti, senza alcuna regolarità a prima vista percetibile. Il verso viene spezzato di regola dopo un punto fermo con cui si conclude un enunciato e apre un altro:

Una nube di duolo a questi detti  
La ricoperse, e l'infelice uscita  
Di sentimento sulla fredda pietra  
*Cadde.*

*Ed ecco venir chiuso nell'armi,*  
De' Serbi il correttor Lazzaro. [...]

*Cossovo*, vv. 83-87

Nella seconda edizione i versi divisi in questo modo spariscono quasi del tutto visto che se ne contano solo tre esempi e in uno il verso viene diviso da puntini di sospensione. Tutti e sette esempi tratti dal canto *Marco Craglievich* vengono uniti in un unico verso anche dal punto di vista grafico e questo accade anche in altri canti.

Un riempitivo metrico appare a prima vista anche un'insolita traduzione dei numerali dell'originale che vengono spezzati in una sorta di equazione (e soprattutto nella prima edizione): dodicimila dall'originale viene tradotto con 'dieci e due mila' oppure, spezzato

---

<sup>97</sup> In merito alle inarcature nello stile del Monti traduttore, si veda FACINI 2013: 157-212. Cfr. anche lo studio di SOLDANI 2003.



da un'inarcatura, con 'dieci Oltre due mila', diciassette ferite del servo Milutin vengono tradotto con 'dieci e sette', mentre il numero quattordici viene reso con 'sette e sette' o 'dodici e due'. Anche il nove viene diviso in 'cinque e quattro', e trenta mila, come si vede nell'esempio che segue, viene reso con un'equazione molto ingombrante 'venticinque e cinque mila'.

<p>U svakoga <i>triest' iljad</i> vojske Vuk, II, 46, v. 62</p>	<p>Con <i>venticinque e cinque mila</i> armati<sup>98</sup> <i>La Battaglia</i>, v. 17</p>
---	--

Credo comunque che questo procedimento non possa essere ricondotto a un'imprecisione metrica, poiché Nikolić non si può considerare un verseggiatore che ha bisogno di un elevato numero di zeppe metriche per tenere in piedi il verso. Ritengo più plausibile che le addizioni di numeri a cui ricorre per tradurre i numerali dall'originale siano un poetismo che aveva indubbiamente riscontrato in un testo letterario. È chiaro che Nikolić doveva avere una fonte italiana per tradurre i numerali in questo modo, però l'addizione numerale come espediente stilistico non risulta affatto frequente nella produzione letteraria italiana. Perciò forse non sarebbe stato così scontato pensare che anche in questo, come in molti altri casi, Nikolić si sarebbe ispirato a Monti. Sebbene con occorrenze molto minori e in forme meno esplicite, lo stesso procedimento viene adoperato anche nella traduzione montiana dell'*Iliade*. Dopo una lettura sistematica del testo dell'*Iliade* ho individuato quattro casi che si possono ricondurre al procedimento adoperato da Nikolić,<sup>99</sup> ma da un confronto con traduzioni moderne, e soprattutto col testo originale, si evince che in due casi su quattro (i primi due riportati sotto), Monti in realtà riproduce le scelte di Omero:

Ché più larga n'avrai *tre volte e quattro*

<sup>98</sup> In un altro canto tradurra lo stesso numero senza l'uso dell'addizione: «Il tributo dovea di trenta some» e «Gli dà trenta ducati e un'altra volta» (*Marco e Musa*, vv. 17, 124).

<sup>99</sup> Nel commento di Chiodaroli non si riscontrano annotazioni in merito e nemmeno in quello di Bruni.

Ricompensa da noi, se Giove un giorno  
*Iliade*, Libro I, vv. 172-173

Che un sol *per cento e per dugento*<sup>100</sup> Teucri  
Un sol Greco valea nella battaglia.  
*Iliade*, Libro VIII, vv. 310-311

d'oro e di bronzo i tuoi navigli e *dieci*  
*captive e dieci* ti scerrai tenute  
dopo l'Argiva Elèna le più belle.  
*Iliade*, Libro IX, vv. 365-367

Distinte mandre, e *cento oltre cinquanta*  
Fulve cavalle, tutte madri, e molte  
*Iliade*, Libro XI, vv. 912-913

Credo perciò che Nikolić abbia notato il procedimento in Monti e che l'abbia interpretato come un poetismo per usarlo poi, anche in maniera eccessiva, nella sua traduzione. Si noti che gli unici due casi in cui Monti divide i numerali, si hanno numeri che sono facilmente divisibili (cento e cinquanta e 'dieci e dieci' per venti). In Nikolić invece si hanno combinazioni ben più azzardate e soprattutto molto più frequenti rispetto a Monti.

#### 4.4 LA LINGUA DELLA TRADUZIONE

Occorre sottolineare fin dall'inizio che la lingua di Nikolić non si distingue molto dai tratti tipici della lingua letteraria italiana dell'Ottocento, segnalati principalmente da Serianni in diverse sedi.<sup>101</sup> Oltre alle scelte lessicali di tipo aulico, vi si notano anche diversi istituti grammaticali ugualmente tesi a dare una patina nobilitante al testo letterario. L'uso sistematico dell'imperfetto privo di labiodentale diffusissimo nella lingua poetica di tutto l'Ottocento si verifica anche in Nikolić (*avea, avean, spingea,*

---

<sup>100</sup> Nella traduzione di Calzecchi-Onesti, si ha una soluzione simile: «Ognuno contro *cento e duecento* Troiani» (Libro VIII, v. 233).

<sup>101</sup> Sulla lingua poetica dell'Ottocento, cfr. infatti SERIANNI 1989 e 1990 (lavori che sono stati riuniti di recente in un unico volume, sebbene con leggere modifiche, cfr. SERIANNI 2013), nonché SERIANNI 2009. Inevitabile anche il riferimento a MIGLIORINI 1960.

*volea, desia, cedeo, volea, mentia, movean*, ecc.). Nel verbo, vi si notano anche diverse forme apocopate della terza persona plurale del passato remoto (*volar, addosar, fur, furo, diero, adagiar, cacciario*, ecc.), il futuro poetico (*fia, fian*), il condizionale in *-ia, -ian(o)* (*avria, saria, sarian, cadria*), le prime persone analogiche (*veggo, vegga, deggio*, ecc.). Numerosi sono esempi di enclisi pronominale<sup>102</sup> (*sarotti, rizzossi, destossi, udillo, legommi, dissertolla, saprolli, balzossi, appalesolle, guatollo*, ecc.). In ogni caso, si noti che, a differenza di Tommaseo, nella traduzione di Nikolić si verificano solo le enclisi con forme verbali e non quelle più rare ad altre parti del discorso.<sup>103</sup> Presente ma con ricorrenze molto minori è anche il participio toscano forte (*stanco* in luogo di *stancato*).<sup>104</sup> Il lessico del Nikolić traduttore dei canti epici serbi è marcatamente letterario che risente dell'intera tradizione poetica italiana e non solo dal suo periodo neoclassico. Inoltre, nonostante il repertorio epico italiano rappresenti una forte base della lingua di Nikolić, esso non si può limitare alla sola lingua di Monti, come ha scritto Cronia, che parla per la traduzione di Nikolić di «parafrasi di montiana memoria» (CRONIA 1958: 549), poiché Nikolić non dialoga solo con Monti, come si vedrà in seguito, ma anche con altri traduttori di Omero e di Virgilio, Pindemonte e Caro *in primis*, e, in senso più lato, con l'intera produzione epica italiana.<sup>105</sup> Nikolić usa aulicismi<sup>106</sup> per conferire al testo della traduzione un tono solenne, nobile, e perciò diverso dall'originale popolare. Seguendo l'esempio di Mengaldo e la sua analisi degli aulicismi nel Nievo epistolografo, anche nel caso di Nikolić, gli aulicismi si possono dividere in allotropi e in «sinonimi aulici» o «equivalenti nobilitanti» (Mengaldo 1987: 231-234). Mengaldo individua inoltre un'altra categoria del lessico letterario usato nella prosa epistolare di Nievo. I lemmi aulici quali *poscia* in luogo di *poi* e *ove* in luogo di *dove*, *omai* in luogo di *ormai*, *adunque* in luogo di *dunque* vanno considerati gli «aulicismi di routine» in quanto privi di una marcata intenzione stilistica. Gli stessi aulicismi vengono usati dal Nikolić traduttore e vi si

---

<sup>102</sup> Cfr. SERIANNI 2009: 177.

<sup>103</sup> Cfr. invece MIGLIORINI 1975.

<sup>104</sup> Cfr. ROHLFS 1966-1969: 627.

<sup>105</sup> È altrettanto vero che Monti dialoga con l'intera tradizione letteraria italiana nella sua traduzione di Omero, e quindi non è del tutto semplice delineare i confini di varie influenze.

<sup>106</sup> In questo lavoro e sulla scia di studi precedenti (cfr. in particolare BRICCHI 2000: 16, n.20), non si istaura una distinzione netta tra aulicismi, poetismi, lemmi di carattere letterario o arcaico. Anzi, tutte queste categorie vengono usate in maniera sinonimica, tenendo ovviamente conto di alcune loro sfumature rilevanti.

aggiungono altre congiunzioni e avverbi, tipici della lingua scritta: *perocché* o *pero ché* per *perciò*, *pria* per *prima*, ecc.

Quanto agli allotropi, sono frequenti aulicismi quali *palagio* in luogo di *palazzo*, *verno* in luogo di *inverno*, *state* in luogo di *estate*, *prence* in luogo di *principe* («prence Tancredi» è un sintagma frequente in Tasso), *tema* in luogo di *timore*, *duolo* per *dolore*, *inimico* in luogo di *nemico*, *aitare* in luogo di *aiutare*, *alma* in luogo di *anima*, *augello* in luogo di *uccello*, *guatare* in luogo di *guardare*, *sufolare* in luogo di *zufolare*, ecc. In questo panorama spicca soprattutto il nominativo latino *polve* in luogo di *polvere*, usato principalmente nell'espressione *mordere la polve(re)*. Meno ricorrente, ma comunque, includibile in questa categoria è l'aulicismo *margo* in luogo di *marginè*:

Da presso il margo<sup>107</sup> d'una limpid'acqua.

Sotto la categoria di equivalenti nobilitanti si possono ricondurre *stilla/goccia*, *nomare*<sup>108</sup> /*chiamare*, *redire* o *riedere*<sup>109</sup> /*tornare*, *schiatte/stirpe*, *angue/serpente*, oppure molto meno frequenti *imene* /*nozze* e *levita/sacerdote*, *nappo* in luogo di molto meno frequente *bicchiere*, *paggio* in luogo di *servo*<sup>110</sup>, *nugolo* e *nube* in luogo di *nuvola*, ecc.<sup>111</sup> Nell'endecasillabo di Nikolić sono inoltre ben rappresentati gli avverbi di modo in *mente* probabilmente per la loro buona spendibilità all'interno del verso italiano: *prontamente*, *amaramente*, *splendidamente*, *fortemente*, *veracemente*, la cui motivazione sta certamente anche nell'«imponenza del loro corpo fonico, di per sé garante di solennità» (Mengaldo 1987: 247). A questo gruppo si aggiungono anche *immantinente* e *incontanente*. L'avverbio letterario *immantinente* spicca per la sua frequenza e si potrebbe dire che si tratta di un avverbio montiano (secondo la BIZ nell'*Iliade* se ne riscontrano 13 occorrenze), e in senso più lato epico (la BIZ ne attesta 17 esempi in *Orlando furioso*, ma è un avverbio che si riscontra di frequente anche nel Tasso epico). Ugualmente tipici

---

<sup>107</sup> GDLI: «Ant. e letter. Margine, bordo. In partic.; riva, sponda, argine».

<sup>108</sup> GDLI: «Ant. e letter. Chiamare una persona col suo nome o in modo particolare o specifico; imporle, metterle un nome. – Anche soprannominare», con attestazioni da Dante a Saba.

<sup>109</sup> Questo latinismo viene usato da Nikolić soprattutto in terza persona singolare del presente – *riede*. Cfr. SERIANNI 2002: 240.

<sup>110</sup> Nel canto *Cossovo* si riscontrano infatti a distanza di pochi versi «fedel servo» e «fido paggio».

<sup>111</sup> Al gusto per la *variatio* e equivalenti nobilitanti va ascritta anche la traduzione del titolo *car* dell'originale, che all'interno di un canto conosce tre varianti non del tutto sinonimiche: *Sultan*, *Sire*, *Imperador*.

dell'elaborazione dell'endecasillabo sono i troncamenti dell'infinito e poetismi fonetici, quali le forme monotongate *core* e *fora*, oppure il gallicismo *periglio*, che si era affermato nella lingua poetica perché, come nota Luca Serianni, «la proparossitonia di *pericolo* – evitabile solo a prezzo d'una rara apocope vocalica – rendeva questa forma meno largamente spendibile nei versi più praticati» (Serianni 2012: 94). Alle restrizioni metriche va ascritto anche l'uso delle forme non apocopate: *cittadi*, *mercede*, *etade*, *pietade*, *libertade*, ecc., anche se bisogna ammettere con Serianni che le motivazioni metriche non riducono «il significato della presenza [di arcaismi] nella poesia ottocentesca, trattandosi pur sempre di forme che il poeta attinge liberamente a un inventario di possibilità preesistenti» (Serianni 1989: 108).

Nella porzione di versi che segue, si possono riconoscere alcuni aulicismi appena nominati, a volte anche in *iuncture* tipicamente letterarie, com'è il caso di *acerba etade*. Anche il verbo *paventare* si può considerare un aulicismo sebbene il GDLI (che riporta invece numerosi esempi letterari da Chiaro Davanzati a Montale) non lo definisca tale. In Tommaseo-Bellini dall'altro canto il verbo viene citato come tipico del linguaggio scritto. Lo stesso dizionario riporta *lasso* come molto raro anche nella lingua scritta e quindi pure in poesia.

<p>Ćuti nekaj carević Urošu,          Ćuti d'jete, ništa ne besjedi,          Jer ne smije od tri bratijenca,          Bratijenca, tri Mrnjavčevića.</p> <p>Vuk, II, 34, vv. 15-18</p>	<p>Un detto proferir, <i>lasso</i>, non osa,          Perché in <i>acerba etade</i> e senz'aita          L'ira <i>paventa</i> dei congiunti.</p> <p>Marco Craglievic, vv. 7-9</p>
--	---

Il lessico letterario è in ogni caso il nucleo della lingua della traduzione, ma, come si potrebbe già prevedere, non si tratta di un repertorio il cui obiettivo è di ricalcare l'originale nel quale la ripetizione sta alla base dello stile epico, ma è un repertorio puramente italiano, che prende come riferimento i grandi poemi epici cinquecenteschi, ma anche le traduzioni ottocentesche di Omero. La *variatio* in questo senso prende il sopravvento sulla *repetitio*, si perdono molte figure di stile dall'originale, a partire dall'epiteto fisso alle figure di ripetizione quali anafora, epifora e anadiplosi di cui il testo originale abbonda. Le ripetizioni epiche del discorso diretto vengono riportate solo in casi

isolati, e generalmente parlando rimane ben poco dello stile epico dei canti di Vuk nella versione di Nikolić.

#### 4.4.1 Toponomastica e onomastica

Gli onomastici e i toponimi sono una parte importante del lessico epico serbo, poiché sono la base di due delle quattro formule epiche principali, secondo la divisione di Parry e Lord.<sup>112</sup> Sono ugualmente importanti per il ritmo del verso in quanto nella maggior parte dei casi sono nomi sdruciolli (se contano più di due sillabe). Dall'altro lato, è noto che la proparossitonia non si accorda bene con l'endecasillabo e in genere con i versi più usati nella tradizione poetica italiana e perciò i nomi propri dell'originale erano poco spendibili nel verso prescelto da Nikolić. Non è quindi difficile da prevedere che il traduttore abbia optato per un metodo addomesticante, rendendo le sdruciole piane o offrendo le versioni italiane per i nomi propri dal serbo.<sup>113</sup>

I nomi propri maschili vengono italianizzati con l'aggiunta della vocale *o* al nominativo dell'originale. Così si hanno *Lazzaro* per *Lazar*, *Bogdano* per *Bogdan* (in un verso appare però apocopato con l'accento segnato: *Bogdàn*), *Milano* per *Milan*, *Iugo* per *Jug*, *Uglessio* per *Uglješa*, ecc. Oltre all'aggiunta della vocale d'appoggio *-o*, che indica il genere maschile in italiano, anche la grafia viene italianizzata (la *i* in luogo della *j*, ad esempio). Così anche nella resa dei nomi che già nell'originale finivano in *-o*: *Goico* per *Gojko*, *Bosco* per *Boško*. In casi rari si hanno nomi maschili nella forma simile a quella dell'originale: *Milos* per *Miloš*, che all'interno dello stesso canto poi prende forme di *Milosse* per ricalcare il vocativo dell'originale – *Miloše*. Similmente si ha *Urosse* per *Uroš*, che ha anche forme alternative di *Uros* oppure con l'accento *Uròs*. Sono frequenti invece gli equivalenti italiani dei nomi dell'originale: *Gianni* per *Ivan*, *Amuratte* (*Muratte*) per *Murat*, *Marco* per *Marko* oppure *Stefano* per *Stepan*. Nel caso dell'eroe *Erceg Stepan*, il cui nome viene citato nel verso epico soprattutto nella forma del vocativo

---

<sup>112</sup> Si tratta delle formule dell'introduzione del personaggio (onomastica) nonché della formula del luogo d'azione (toponomastica). Cfr. Lord 1960: 34.

<sup>113</sup> L'italianizzazione dei nomi propri nella traduzione era, com'è noto, un metodo ricorrente e in questo senso Nikolić è in sintonia con una lunga tradizione. Cfr. SERIANNI 1989: 110 e SERIANNI 2002: 222-226.

(*Erceže Stepane*), sempre per ragioni metriche, appare curiosa la resa di Nikolić. Siccome *erceg* era un titolo, simile all'italiano duca, sarebbe potuto essere reso appunto così, traducendo il titolo con un nome comune – duca- e il nome proprio con l'equivalente in italiano - Stefano, e non come invece fa Nikolić – *Stefano Ercese*. Bisogna però dire che i nomi degli eroi nella poesia epica serba vengono spesso costruiti secondo lo schema titolo + nome proprio, al punto di sembrare, per la fissità del loro uso, dei veri nomi e cognomi. La fissità di questa *iunctura* potrebbe perciò giustificare la scelta di Nikolić. Nella traduzione dei toponimi,<sup>114</sup> Nikolić adopera procedimenti simili, cambiando spesso il genere dei nomi delle città dall'originale: *Zveciana* (f.) per *Zvečan* (m.), *Ceciana* (f.) per *Čečan* (m.) o mantenendo lo stesso genere *Prisreno* per *Prizren* (m.), *Prilipo* per *Prilip* (m.).<sup>115</sup> Anche questa scelta può essere dovuta all'influenza della lingua italiana nella quale tutte le città sono di genere femminile, oppure alla forma al vocativo in cui le città nominate apparivano nell'originale – *Zvečana*, *Čečana*. Così anche nel caso del celebre monastero serbo di Monte Atos – Hilandar, che nella poesia popolare viene citato come Vilindar.<sup>116</sup>

Nasred b'jele crkve <i>Vilindara</i>	Vetusto tempio di <i>Valindara</i> vv.143-44
--------------------------------------	--

Si noti anche che l'epiteto *bianco* (*b'jele*) viene sostituito con un aggettivo nobilitante, un procedimento che si verifica di regola in Nikolić (v. avanti).

In altri casi Nikolić mantiene la forma dell'originale, ma adegua la grafia e cambia l'accento: *Cruscèvo* per *Kruševo*, oppure *Sazlia* per *Sazlija*. Anche quando non segnato, è chiaro che l'accento proparossitono dell'originale diventa parossitono nella traduzione: *Cossovo* per *Kosovo*. I toponimi di genere femminile comportavano meno problemi, perché spesso terminanti in –a, come in italiano: *Samodresa*, *Samodressa* e perfino *Samodreza* per *Samodreža*, *Boiana* per *Bojana*. Il nome dell'ostessa *Janja* (da *jagnje* –

<sup>114</sup> Cfr. DETELIĆ 2007.

<sup>115</sup> In alcuni canti Nikolić finira per rendere maschile anche l'aggettivazione riferita a questo nome della città: «ed alla volta / del suo Prilipo» (*Il matrimonio di Marco*, vv. 71-72) e «E al nativo Prilipo immantinente / Egli lieto sen vā, mentre sull'alto» (*Marco e Musa*, vv. 262-263). Si tratta di un procedimento che sarebbe in contrasto con il prevalente metodo italianizzante usato da Nikolić.

<sup>116</sup> Cfr. LJUBINKOVIĆ 2010.

agnello) del canto *Marko Kraljević i Demo Brđanin* viene tradotto attraverso il calco italiano – Agnese. Altri nomi femminili vengono italianizzati a livello fonetico: *Milizza* per *Milica*, *Vidossava* per *Vidosava*, *Gevrosima* per *Jevrosima*, ecc.<sup>117</sup>

I cognomi terminanti nella tipica desinenza slava *-ić* creavano problemi maggiori a Nikolić. Così il cognome *Jugović* riferito spesso ai nove fratelli e quindi usato al plurale *Jugovići* viene tradotto da Nikolić in due modi: *Iugovidi* e *Jugovidi*, all'interno dello stesso canto. La terminazione dei cognomi in *-i*, all'italiana, viene adoperata anche in altri casi: *Cosanci* per *Kosančić*, mentre il cognome della famiglia nobile di cui proveniva anche Marko Kraljević – *Mrnjavčević*, era particolarmente difficile da tradurre per via di alta concentrazione di consonanti, tra cui tre palatali. In molte situazioni Nikolić evita deliberatamente di tradurre il cognome e in un caso finisce per renderlo con «egregia prole di *Merniano*».<sup>118</sup>

L'omissione dei nomi propri nella traduzione è infatti il metodo più adoperato da Nikolić nella loro resa, come illustra l'esempio che segue:

<p>Al' pogibe <i>Erceže Stepane</i>, I njegova sva izgibe vojska.</p> <p>Vuk, II, 46, vv.77-78</p>	<p style="text-align: right;"><i>Il prode</i></p> <p><i>Capitano</i> soccombe e la sua schiera</p> <p><i>La battaglia</i>, vv.38-39</p>
--	---

Si nota che Nikolić, nonostante abbia creato una versione italiana per il nome del personaggio, *Stefano Ercese*, preferisce in questo caso ometterlo e mantenere solo il titolo, come è segnato in corsivo. L'avversione per la ripetizione che segna l'intera produzione poetica italiana, è fondamentale anche per lo stile di Nikolić. Per illustrare questo metodo basterebbe anche solo la resa del nome del famoso cavallo di Marko Kraljević, *Šarac*. È un nome proprio derivato dall'aggettivo *šaren* 'pezzato'. Si è già visto che neanche Tommaseo traduce il nome di *Šarac* con un nome proprio italiano o

<sup>117</sup> In proposito all'italianizzazione dei nomi propri, si veda SERIANNI 2002: 222-224.

<sup>118</sup> Probabile che lo faccia seguendo l'esempio di Kasandrić che pubblicò la prima edizione (versione) della sua traduzione nel 1884 e che traduce appunto in questa maniera il cognome della famiglia nobile dei Mrnjavčević. Nikolić cita la traduzione di Kasandrić nella prefazione, insieme a quelle di Chiudina e Zarbarini, e quindi si può supporre che l'abbia effettivamente consultata. La traduzione del cognome Mrnjavčević fu causa di maggiore disapprovazione del metodo di Nikolić nella traduzione degli onomastici, da Gregorio Zarbarini, lui stesso traduttore di canti popolari, cfr. Leto 1995:270 .



italianeggiante, ma nel caso di Nikolić, la *variatio* è più marcata: *corsier, destrier, corridor, fedel corsiero, suo cavallo, il tuo pezzato corridor veloce, il corridor pezzato, lui, mio cavallo, il destrier, al suo destrier, il baldo suo corsier* sono solo alcuni esempi di traduzione, che nella maggior parte di casi viene, però, omessa ovvero sottintesa e non esplicitata. Nikolić non ripete mai lo stesso agente in due versi di fila, come avviene invece nella poesia popolare quasi di regola. Interessante l'espressione *Šarac od mejdana* [Šarac, (cavallo) da duello], che viene resa da Nikolić attraverso la perifrasi: il buon destrier di Marco.

#### 4.4.2 Epiteti e formule epiche

Si è già potuto notare come anche la resa degli epiteti epici, chiamati spesso fissi, rimane in sintonia con il gusto per la *variatio* e la solennizzazione del testo originale. Nikolić traduce solo raramente l'epiteto del testo di partenza nella sua forma originale. I due metodi che predilige sono la semplice omissione dell'epiteto e la sostituzione di un epiteto tipico per lo stile originale, e quindi popolare e fisso, con un epiteto di significato diverso e di stile più aulico, e perciò più consono al tono solenne che Nikolić vuole dare alla sua traduzione. È significativa la scarsa presenza dell'epiteto *bianco*, onnipresente nei canti originali, anche perché molto frequente in ben tre delle quattro formule epiche principali (presentazione del personaggio – *bijela vila* 'bianca/candida vila', luogo d'azione – *u bijelu Stambolu* 'nella bianca Stamboli', e il tempo d'azione – *Prije zore i bijela dana* 'Prima dell'alba e del bianco giorno'). La resa del *bijel, a, o* tramite l'equivalente italiano si verifica solo in sedi isolate. Ecco uno dei rarissimi casi in cui viene mantenuto il colore prevalente dell'epica serba.<sup>119</sup>

Al' mu *b'jela* odgovara vila v. 34

Sì disse/La *bianca* Vila;

---

<sup>119</sup> Oltre ad essere il colore dominante nei canti popolari degli sloveni balcanici, è uno dei tratti principali anche dei canti popolari romeni. *Alb* 'bianco' acquisisce spesso una forma particolare tramite la prostesi della *d* (*dalb*) nella poesia popolare, cfr. RENZI 1969: 54-61.

Come nella maggior parte dei casi, il verso originale in cui il concetto e il metro coincidono, viene spezzato nella versione di Nikolić attraverso un'inarcatura.<sup>120</sup> Tuttavia, oltre alla resa dell'epiteto, sorprende anche l'uso del termine originale *Vila*, che è l'unico prestito dal serbo che Nikolić adopera costantemente nella traduzione. Analogamente a Tommaseo, Nikolić non sente che ci sia una voce italiana che possa indicare il significato di questa rara presenza mitologica nell'epica serba e slavomeridionale e perciò la lascia sempre in forma originale. Diversamente da Tommaseo, però, Nikolić traduce sempre il lemma *svati*, e nella maggior parte dei casi anche *buzdovan*, escluso il canto *Marco e Vuco generale*, nel quale Nikolić scrive «il ponderoso *busdovan*», e in nota aggiunge «arma con punte» e il canto *Il Bano Straini* dove si legge: «alto levaro/I due campioni i *busdovan* pennati». Sono curiose sia la traduzione che l'annotazione, entrambe atipiche di Nikolić, che non correda il suo testo di note e offre spiegazioni dei termini originali solo in due casi, compreso questo. Se si tiene presente che queste traduzioni fanno parte di quelle inserite nella seconda edizione con l'idea di seguire l'esempio di Tommaseo, è chiara anche la motivazione delle scelte di Nikolić che ricalcano quelle di Tommaseo. Negli otto canti epici inseriti nella seconda raccolta di Nikolić e presenti anche nei *Canti illirici*, Tommaseo non viene solo imitato, ma a volte palesamente copiato (v. avanti). L'epiteto *bijel* compare più di frequente nella formula che indica il luogo d'azione e viene spesso anteposto ai nomi delle città o ai nomi di vari edifici (*casa*, *torre*). Il confronto tra il canto *Marko Kraljević i Arapin* e la traduzione di Nikolić (*Marco e il Moro*) può mettere in luce alcune tendenze di Nikolić nella traduzione di questo e altri epiteti. Nell'originale si riscontrano 15 occorrenze di *bijel*, principalmente in relazione ai nomi delle città in cui si svolge l'azione, tra cui 7 davanti a *Stambol* e 2 davanti a *Prilip*, oppure in relazione all'edificio (*kula* 'rocca', *čador* 'tenda'). Negli esempi rimanenti *bijel* si riferisce a *grlo* 'gola', *lice* 'viso', *ljeb* 'pane' e *dan* 'giorno'. Nulla di ciò, però, viene reso nella traduzione, dove non solo si omette sempre l'epiteto, ma a volte anche la testa del sintagma. Negli esempi che seguono si può osservare il procedimento di riduzione che adopera il traduttore:

---

<sup>120</sup> Nell'originale si nota però l'inversione tra l'epiteto e il nome, presente solo in casi eccezionali nella dizione popolare.

Ode pravo <i>bijelu Stambolu</i> . Hodi mene <i>bijelu Stambolu</i> ,	Monta e alla volta di <i>Stambul</i> s'avvia. Vieni a <i>Stambullo</i> , [...]
Ode pravo <i>bijelu Stambolu</i> . Kada dođe <i>bijelu Stambolu</i> ,	Arrivato a <i>Stambul</i> , [...] v. 179

In altri casi, Nikolić evita la ripetizione attraverso la perifrasi e quindi in luogo di Stamboli (o, per dirla con lui, *Stambullo*) offre soluzioni come: *l'eccelsa città* (v. 50),<sup>121</sup> *l'altera città* (vv. 257-8) o semplicemente *cittade* (v. 269). La perifrasi viene usata anche nella traduzione del nome epico dell'avversario di Marko Kraljević in questo canto, *crni Arapin* 'l'Arabo il Nero', un sintagma che non viene mai reso in questa forma da Nikolić. Optando per 'Moro' come soluzione traduttiva di questo sintagma, Nikolić ha in qualche modo mantenuto anche il campo semantico dell'epiteto *crn* 'nero', sebbene, non esplicitandolo, abbia perso il contrasto bianco-nero, ovvero bene-male, di cui è pervaso il canto originale. Ne era probabilmente consapevole, poiché ha aggiunto di proprio pugno epiteti che non c'erano nell'originale: *l'abbietto Moro, quest'Arabo ladron, brutto Moro, l'orrido Moro*. Perciò, oltre all'omissione e la parifrasi, anche l'interpretazione viene usata da Nikolić nella resa degli epiteti epici.

Stade jeka <i>bijela Stambola</i> , Al' eto ti <i>crna</i> Arapina Na kobili tankoj bedeviji, I za njime pet stotina svata, Pet stotina <i>crnijeh</i> Arapa: Arap đever, stari svat Arapin, A Arapin <i>crni</i> mladoženja;	[...] Ed ecco intanto D'alto clamore risuonar le vie, E l'Arabo venir da cinquecento Selvaggi <i>negri</i> <sup>122</sup> accompagnato. Un <i>negro</i> E' il paraninfo, ed il padrino un <i>negro</i> Come l' <i>orrido</i> sposo. [...]
Vuk, II, 66, vv. 281-286	<i>Marco e il Moro</i> , vv. 244-249

<sup>121</sup> In merito al linguaggio perifrastico, cfr. MENGALDO 1987 pp. 224, 231.

<sup>122</sup>

Si nota subito l'omissione della 'bianca Stamboli' del primo verso, ma anche del nome 'arabo' che nell'originale viene ripetuto con insistenza. L'immagine del nero e quindi del cattivo viene raffigurata tramite la ripetizione dell'aggettivo *negro*. Il valore metaforico dell'epiteto *crni* all'interno dell'ultimo verso dell'originale ('E l'arabo nero anche lo sposo') viene tradotto e interpretato da Nikolić con l'aggettivo *orrido*, tramite il quale Nikolić crea un parallelismo tutto suo, all'interno della traduzione, richiamandosi al primo verso di questo testo tradotto:

Kulu gradi <i>crni</i> Arapine Kulu gradi od dvadest tavana, Ukraj <i>sinjeg mora</i> debeloga;	In riva al <i>glauco mar</i> l' <i>orrido moro</i> Di venti piani una superba rocca Edificava.
---	--

La gamma cromatica del testo di Nikolić si apre infatti non con un colore assoluto, come lo sono *bijel* e *crn*, ma con *sinji* che è tipico della poesia popolare e usato soprattutto in riferimento al mare (*sinje more*). *Sinji* significherebbe color cenere, ma anche e soprattutto in riferimento al mare e agli occhi, color del mare tra il blu e il viola (cfr. RMS). Nel testo di Vuk l'aggettivo *sinji* si trova invece al terzo verso, mentre nel primo si ha *crni Arapine*. Nel *Srpski rječnik* di Vuk il lemma *сињи* (*sinji*) viene tradotto come *graulich*, *blau*, *coeruleus* e vi si citano le parole a cui l'aggettivo viene solitamente viene (il mare, il fulmine, ecc.).

Nikolić rende molto bene questa accezione attraverso l'aggettivo italiano *glauco* che veniva tradizionalmente usato in riferimento al colore dell'acqua del mare. Essendo un equivalente di *sinji*, ma anche un poetismo, *glauco* rappresenta un'eccezione nella traduzione di Nikolić poiché i poetismi e gli aulicismi usati dal traduttore non hanno quasi mai lo scopo di rendere la semantica o lo stile originale.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Il GDLI attesta questo lemma come letterario: che è di colore verde-azzurro chiaro; ceruleo, ma più utile ai fini di questa analisi appare la definizione del lemma nel Tommaseo-Bellini: «Agg. Gr. *Γλαυκός*. Di colore tra il verde e il celeste con qualcosa di più chiaro: Non è del ling. parl., ma nello scritto l'usa e il verso e la scienza e l'arte. E Disc. 1. 319. *Quel verde azzurro... il glauco de' Greci (che così sta nel Testo, che è il color dell'aria e della marina)...*, vocabolo originato per avventura dal latino *flavus*, epiteto dagli antichi scrittori dato all'acqua del mare... E Iliad. 1. 2. p. 34. (Gh.) *Fattasi presso a lui la Dea Minerva Dagli occhi glauci...* T. Nel pl. masc. direbbesi piuttosto *Glauchi*. = Mont. Iliad. 1. 8. v. 205. (Gh.) *A cui la Diva dalle glauche luci Minerva rispondea: Certo...*»

Tommaso non lo adopera nella sua traduzione probabilmente perché lo ritiene troppo letterario, mentre nello stile di Nikolić un aggettivo di lunga traduzione letteraria usato soprattutto da Monti non poteva essere evitato. Nell'officina di Nikolić, come si è già visto, hanno il primato l'uso dei poetismi e la *variatio*. Non diversamente accade anche nella resa di *sinji*, che nell'originale rimane fisso, però in Nikolić si verifica anche in un'altra forma:

Otidoše preko <i>mora sinjeg</i> Vuk, II, 62, v.82	Con presto corso il <i>grigio mar</i> solcando <i>Marco e Mino da Costura,</i>
---	---

Il grigio (*sivi*) nella sua accezione più generica viene usato spesso per indicare il colore dell'uccello più rappresentato nell'epica serba – il falco. *Sivi soko* è la formula che può essere usata anche in senso metaforico all'interno delle similitudini che esprimono il coraggio e la prodezza degli eroi. Così accade quasi di regola nel caso dei nove fratelli Jugović:

Mače vojsku Bogdan Juže stari s devet sina, devet Jugovića, <i>kako devet sivi sokolova:</i> u svakog je devet iljad' vojske, a u Juga dvanaest iljada, pa se biše i sekoše s Turci, sedam paša biše i ubiše; kad osmoga biti započeše, al' pogibe Bogdan Juže stari, i izgibe devet Jugovića, <i>kako devet sivi sokolova,</i> i njiova sva izgibe vojska.  Vuk, II, 46, vv. 40-51	Move il vecchio Bogdàn, maestro di guerra Le sue dense falangi, e, <i>arditi falchi,</i> L'orme seguendo dell'augusto veglio, Movono a un tempo i Jugovidi; e ognuno Nove mila guerrier spinge alla pugna. Al duro assalto delle serbe squadre Non reggono le turche; ecco percossi Sette alteri Bassà mordon la polve; Volge in fuga l'ottavo... oh, fato! In quella Cade il vecchio Bogdàn, cadono anch'essi, <i>Come leoni</i> combattendo, i nove Generosi suoi figli; e a lor dintorno Tutti pugnando ritrovar la morte.  <i>La battaglia,</i> vv. 1-13
--	--

Sorprendentemente la versione di Nikolić di questa porzione di versi risulta più lunga dell'originale sebbene non abbia reso la similitudine formulare: nel primo caso viene ridotta a un sintagma con l'epiteto cambiato (*ardito* al posto di *grigio*) e nel secondo viene limitata ad un emistichio, ma con un comparante diverso e molto più classico (*leone*). Per Nikolić stesso il *soko* 'falco' non doveva rappresentare un simbolo di coraggio, se ha

sentito il bisogno di anteporci l'aggettivo *ardito*, e nel secondo caso sostituirlo con una simbologia più adatta allo stile solenne e riferimenti epici occidentali.<sup>124</sup> In ogni caso, a parte le omissioni e sostituzioni, in questa porzione di versi spicca soprattutto l'aggiunta di alcune espressioni tipicamente epiche quali: «dense falangi» e «mordon la polve». Interessante a questo proposito risulta la definizione tommaseana del lemma *falange*. Lui stesso non lo usa mai nella traduzione dei canti di Vuk, probabilmente in quanto « si usa in istile nobile ed elevato».<sup>125</sup>

Il GDLI invece: «schiera, milizia, grande aggruppamento di armati in ordinamento da battaglia», senza attestare un particolare valore letterario del lemma.

Nel repertorio dei testi della BIZ si riscontrano 56 testi in versi con esempi di *falange*, la quale in *iunctura* con *dense*, appare solo nell'*Iliade* di Monti, sebbene nella forma singolare:

Ma come a fronte ei giunse della densa  
falange s'arrestò, vano vedendo  
*Iliade*, Libro 13, vv. 186-187

In un altro esempio della traduzione montiana la stessa immagine viene realizzata attraverso un epiteto sinonimico anteposto allo stesso nome:

né i Troiani potean romper de' Greci  
le *stipate falangi*,<sup>126</sup> e insinuarsi  
*Iliade*, Libro 15, vv. 502-503

Del resto è molto più frequente nell'*Iliade* la forma plurale del sostantivo, che conta 24 attestazioni, solitamente in abbinamento con *troiane* o *achee*.

---

<sup>124</sup> Un procedimento analogo si verifica nel canto *Banović Strahinja*, dove Nikolić traduce la metafora *falchi*, riferita anche qui ai nove Jugović, con l'epiteto *bellicosi*.

<sup>125</sup> TOMMASEO-BELLINI: «S. f. Gr. Φάλαγξ (Mil.) Ordinanza di battaglia de' Macedoni, Greci e Trojani, cioè un Corpo di fanteria di otto mila uomini, serrato senza intervalli, e con fronte ristretta, fasciata di lunghe picche che chiamavano sarisse. Ora si prende per qualunque Corpo di esercito scelto e provato nell'armi, e si usa in istile nobile ed elevato».

<sup>126</sup> Nella traduzione di Nikolić *falange* appare anche in altri luoghi: «Le ben accinte// turche falangi» (*Milos Obilich*, vv. 21-22), «Le superbe brillar turche falangi [...] L'adensate falangi e i guerrieri [...] Ha numerose / il Sultano falangi e molti prodi» (*Il Bano Straini*, vv. 318, 333, 523-524).

L'espressione *mordere la polve* è citata nel GDLI sotto la voce *mordere* §31: «mordere la polvere, la terra, il campo, il suolo: soccombere in un combattimento (anche in modo disonorevole)». In Nikolić si riscontra anche in altri canti:

<p>"Miloš zgubi Turskog car Murata "I Turaka dvanaest hiljada;  Vuk, II, 46, vv. 194-195</p>	<p>[...] chè sotto il ferro Del magnanimo eroe con Amuratte Morser la polve più che dieci e due Milla Ottomani. [...] <i>Cossovo</i>, vv. 172-174</p>
--	---

Nella variante con il nominativo latino (*polve*) questa espressione viene attestata dalla BIZ solo nell'*Iliade* di Monti:

boccon distesi *mordano la polve* (Libro 2, 552)

*mordean la polve* dal mio ferro ancisi (Libro 11, 1003)

O voi guerrieri da balestra, e forti  
sol di minacce! e voi pur anco, Argivi,  
*morderete la polve*, e non saremo  
noi soli al lutto. Dalla mia man domo (Libro 14, vv. 573-576)

di grand'ira il Pelide). A questa parte  
m'hai deviato dalle mura, e tolto  
che molti, prima d'arrivar là dentro,  
mordessero la polve. Ah mi rapisti (Libro 22, vv. 19-22)

d'Ettor prostrati; ché per certo molti  
di costoro per lui mordon la terra. (Libro 24, vv. 942-943)

Sebbene in forma lievemente modificata, la stessa espressione viene usata anche nei poemi epici italiani, come dimostra un celebre luogo della *Liberata* in cui la tragicità dell'espressione epica viene ulteriormente enfatizzata dall'allitterazione:

onde il re cade e con singulto orrendo  
la terra ove regnò morde morendo.  
*Gerusalemme liberata*, 20, 89

Un'altra aggiunta di Nikolić è il sintagma «augusto veglio», di lunga tradizione letteraria, mentre *augusto* è uno degli epiteti letterari preferiti da Nikolić nel suo tentativo di rendere il verso popolare più solenne.

«Altero» è un altro esempio di nobilitazione del testo fonte e in questa porzione di versi viene a indicare i pascià ottomani, tradotti da Nikolić come *bassà* e maiuscolato. *Bassà* è la variante meno usata del lemma *bascià*, entrambe segnate come anticheggianti rispetto al *pascià* (GDLI).<sup>127</sup> *Bassà* però viene usato da Pulci e Ariosto e forse questa potrebbe essere la motivazione del suo uso da parte di Nikolić, che non si cura invece di riprodurre la marcata allitterazione della *š* dall'originale (una serie che occupa due versi soli - *biše, sekoše, paša, biše, ubiše*).

Nel canto *Marco Craglievich* Nikolić predilige invece la soppressione di questo epiteto, come si nota dagli esempi che seguono:

Kod <i>bijele</i> Samodreže <sup>[25]</sup> crkve:	e presso il tempio Di Samoreza
Do Prizrena <i>grada bijeloga</i>	A Prisreno
U Prizrenu <i>gradu bijelome</i>	Prisreno
Otidoše ka Prilipu gradu, <i>B'jelu</i> dvoru Kraljevića Marka. Kad su bili pred <i>bijele</i> dvore, Udariše zvekirom na vrata,	Ed a Prilipo Volsero ratto i messaggier. Venuti Che fur fi Marco alle turrite case Sostennero i cavalli, alle ferrate Porte battendo.

Delle cinque occorrenze di *bijel*, Nikolić ne sopprime quattro, mentre l'ultima viene sostituita da *turrito*. Un procedimento ancora più radicale si applica nella traduzione delle ripetizioni del discorso diretto, che Nikolić sopprime del tutto, come si vede nella parte in corsivo:

Fe' a sue stanze ritorno, e a se chiamata  
La genitrice in presti detti *tutto*  
*che ebbe dai messi appalesolle*. Ed ella  
*Marco Craglievich*, vv. 84-86

---

<sup>127</sup> In TOMMASEO-BELLINI si legge invece: «BASCIÀ, e PASCIÀ, e BASSÀ. [T.] S. m. Che, secondo la voce turca, avrebbesi a dire *Pascià*; titolo d'alta dignità tra gli Ottomanni, anche senza governo, ma per lo più indica il Governatore d'una o più provincie, detta *Bascialatico* o *Pascialatico*».



Oltre alle ripetizioni, che sono di per sé una sorta di parallelismo, la struttura stessa di questo canto è un parallelismo complesso, che si sviluppa sulla contrapposizione tra i tre fratelli Mrnjavčević da una parte e Uroš, il figlio dello zar, dall'altra parte. La figura centrale di Marko, ben riconosciuta da Nikolić, come dimostra il titolo del canto, dovrebbe risolvere l'animosità tra questi quattro nobili che contendono dell'impero. Le decisioni di Marko, tuttavia, vengono interpretate dai contendenti in due modi tra loro contrapposti e il canto si conclude con un ulteriore parallelismo (la maledizione e la benedizione rivolte a Marko, di struttura simile, ma di contenuto opposto). Il parallelismo in chiusura è l'unico che si mantiene nella versione di Nikolić, che non conserva né la presentazione dei personaggi secondo lo stesso schema, né le loro azioni (mandano i messaggeri, si rivolgono a Marko con pressoché le stesse parole, ecc.). I messaggeri stessi che nel canto originale hanno sempre lo stesso nome – *čauš(i)* (cfr. Škaljić) – nella veste di Nikolić diventano: *vassalo, messaggeri* e in un caso perfino *accorto apportatore di chiuse note*. Lo stesso avviene nella traduzione del sintagma formulare *protopop Nedjeljko*, composto da due nomi, il primo dei cui ha il ruolo dell'epiteto: *vecchio archimandrita, antico Calogèro, il venerando Archimandrita, levita, il vecchio*.

Molto rari sono infatti i casi in cui Nikolić mantiene il sintagma con nome proprio e epiteto dall'originale, benché lo spezzi con l'iperbato:

Mače vojsku Srpski knez Lazare Vuk, II, 46, 79	Allora Lazzaro mosse, il serbo sire <i>La Battaglia</i> , v. 40
---	--

La soppressione e la sostituzione sono metodi principali usati da Nikolić nella traduzione dell'epiteto epico. Una delle formule molto frequenti quale *sitna knjiga*,<sup>128</sup> tradotta molto bene da Tommaseo come *fitta lettera*, da Nikolić non viene mai tradotta in abbinamento con l'aggettivo dell'originale, e il nome stesso viene tradotto in diversi modi: *scritto, lettera, foglio*. Nell'esempio che segue, nell'originale si ha solo il sostantivo, che viene però reso con un sintagma aggettivo + nome, che non traduce, ma interpreta l'originale:

---

<sup>128</sup> Come si è già detto, nella lingua standard *knjiga* 'libro' non ha questa accezione. Cfr. il capitolo introduttivo e il paragrafo sulla lingua dei canti popolari epici serbi.

Dode <i>knjiga</i> caru čestitome, Kada vide, što mu <i>knjiga</i> kaže, Vuk, II,	Lette le strane//note del Moro
---	--------------------------------

Per tornare al *bianco*, riporto un'esempio in cui Nikolić adopera l'interpretazione come metodo traduttivo, come era accaduto anche per *nero* (nero → orrido, aborrito, abietto). Nel caso di questo aggettivo si ha, banalmente, un'interpretazione positiva:

U Prizrenu gradu <i>bijelome</i> Vuk, II, v.2	Nella <i>bella</i> Prisreno <i>Il matrimonio di Lazzaro</i> , v.1
--	--

Tuttavia, appare interessante che proprio nella resa dell'aggettivo nero, evitando la sua formularità, Nikolić ne crea una a sua volta e persino al di fuori di un canto solo. Così l'*aborrito* diventa un richiamo intratestuale in Nikolić e viene associato all'Arabo (Moro) o al Turco/Osmano o altri nomi con loro connessi (ad es., «l'*aborrito* imene», perché il presunto sposo era l'Arabo o analogamente «*aborrito* amplesso»). Il participio con valore aggettivale *ab(b)orrito* viene lematizzato sia da dizionari storici che da quelli dell'uso nell'800 (cfr. Petrocchi e Rigutini-Fanfani) senza note sulla sua letterarietà. Il GDLI riporta però quasi esclusivamente attestazioni poetiche di questo participio, da Marino a Govoni, mentre l'esempio più datato della BIZ si riscontra nella tragedia *Orazia* di Pietro Aretino (1546). Quello che in riferimento a Nikolić risulta più interessante è che l'aggettivo ricorre anche nell'Ossian di Cesarotti e in Monti e Pindemonte traduttori di Omero.

Un'insolita ripetizione dell'aggettivo turpido nei due versi contigui rappresenta un altro esempio di formularità diversa da quella originale, dove invece si ha la figura etimologica:

I na Stambol on <i>nametnu namet</i> : Vuk, II, 66, v. 55	Con <i>turpi</i> detti ai cittadini impone Questo <i>turpe</i> tributo: - un'agnelletta <i>Marco e il Moro</i> , vv.53-54
--	---

È da segnalare anche l'effetto sonoro che si ha con la ripetizione delle consonanti *t* e *r* e che in qualche modo potrebbe essere un tentativo di riprodurre la ripetizione

dell'originale. Tuttavia, considerato lo stile predominante di Nikolić, questa scelta potrebbe anche non essere riconducibile agli effetti dell'originale.

Come è già stato ripetuto a più riprese, il biancore, ovvero la chiarezza, è una delle componenti fondamentali anche della formula epica del tempo d'azione, essendo il mattino tempo preferito dei bardi. All'interno di questa formula si riscontra di frequente il sintagma formulare «bianco giorno». Nell'esempio che segue, si vede che Nikolić non solo non traduce l'epiteto e in genere il sintagma intero, ma riduce la formula epica che nell'originale occupava due versi a un solo emistichio.

<p>Kada sjutra <i>bijel dan</i> osvane, Dan osvane i ograne sunce.</p> <p>Vuk, II, 45, vv.22-23</p>	<p>Sull'aurora</p> <p><i>Cossovo</i>, v.18</p>
---	--

In molte varianti della formula il *bianco* non appare in modo esplicito, però è ugualmente interessante osservare come la formula viene resa, tra l'altro all'interno dello stesso canto, per cui il mantenimento del parallelismo risulta maggiormente importante.

<p>Kad u jutru jutro osvanulo</p> <p>Kad je sjutra jutro osvanulo</p> <p>Vuk, II, 45, vv. 33, 119</p>	<p>In Oriente Limpido sorge del mattino il raggio;</p> <p>Come <i>candida</i> in cielo brillò l'aurora</p> <p><i>Cossovo</i>, vv. 27-8, 108</p>
---	---

Curiosa si rivela la presenza del termine *candido* nella traduzione, là dove nell'originale non era, mentre la perifrasi del primo esempio rientra nello stile complessivo di Nikolić. La stessa formula si riscontra infatti di frequente anche in altri canti, ma Nikolić ricorre sempre alla parifrasi e ai riferimenti classici per tradurla:

<p>Kad u jutru jutro osvanulo</p>	<p>Come in ciel rifulse Messaggiera del dì, l'alba novella</p>
-----------------------------------	--

Vuk, II, 34, v. 185	<i>Marco Craglievich</i> , vv. 130-131
Kad u jutru jutro osvanulo  Vuk, II, 56, v. 31	Al fiorir dell'aurora [...]  <i>Il matrimonio di Marco</i> , v. 33

Kad u jutru jutro osvanulo v.117	Sull'orizzonte si spandea l'aurora v. 106
-------------------------------------	--

La formula del «bianco giorno» viene usata nella poesia popolare anche per indicare un arco di tempo. Al posto di dire fra quindici giorni, il cantore popolare dirà sempre fra quindici *bianchi* giorni. Si può supporre, dunque, che questa fissità sia potuta apparire superflua a Nikolić, che perciò non l'avrebbe tradotta:

Do petnaest <i>bijelijeh dana</i> ,	in dieci E quattro <i>giorni</i> a te farò ritorno.
-------------------------------------	--

Nell'esempio si vede, inoltre, la sopramenzionata traduzione dei numerali, fin troppo frequente in Nikolić da poter essere considerata un errore o imprecisione metrica.

Si è già visto che Nikolić usa un repertorio di epiteti diverso da quello dell'originale, a volte per tradurre interpretando o cambiando gli aggettivi dell'originale, a volte aggiungendo di propria iniziativa certi epiteti che non sono tipici per la poesia popolare e hanno l'obiettivo di dare un tono solenne a quest'epica balcanica, che Nikolić auspicava di occidentalizzare. In questo modo intendeva indubbiamente darle un tono che, a suo avviso, la rappresentasse meglio. Spiccano gli aggettivi nobilitanti quali *almo*, *augusto*, *canuto*, *ardito*, *magnanimo*, *altero*, *nobile*, *generoso*, *valoroso*, *bellicoso*, ecc. in riferimento agli eroi, e qualche volta anche alle eroine, che nel testo di partenza vengono designati tramite la consueta formula epiteto+nome, dove epiteto può spesso essere un sostantivo. Secondo il GDLI *augusto* vale: «imperiale, appartenente alla famiglia reale, regnante», ma anche «maestoso, nobile, solenne, sacro (che ispira rispetto, venerazione)». Nikolić usa questo aggettivo in entrambe le accezioni: in riferimento alla figlia del re nel

canto *Marco e il moro*, si ha la prima accezione, ma l'epiteto viene usato anche in relazione ai personaggi che non vantano discendenze nobili (il secondo significato). In questo senso l'iguman del terzo esempio sotto riportato viene definito *canuto*<sup>129</sup> *augusto*: il primo aggettivo indica una caratteristica fisica e l'altro una morale.

Kad to začu <i>careva</i> đevojka,	E mercè gli prometti ove ei l' <i>augusta</i> Figlia ti salvi dall'abbietto Moro. <i>Marco e il moro</i> , vv. 94-95  Ed il rifiuto Del signor di Prilipo incontanente Venne anch'essa a saper l' <i>augusta</i> figlia. Vv. 136-38
Kad iguman opazio Marka, v. 135	Come il <i>canuto</i> <i>augusto</i> frate dell'eroe si accorse vv. 122-3

*Altero* viene usato nel significato di «alto, elevato, sovrastante; nobile, maestoso, splendido; fastoso» (GDLI, §2). In questa accezione viene attestato anche in Monti «Al grande Olimpo di molti gioghi altero» (). Lo stesso significato viene conferito per estensione anche ad *almo* (GDLI: «agg. Letter. Che infonde vita, che è sorgente di vitalità, che dà nutrimento, energia [...]; per estens.: nobile, grande, mirabile, divino»).

Sa đevojkom i sa svatovima;	Coll' <i>alma</i> sposa e i convitati, <i>altero</i> v.268
-----------------------------	---

Con una funzione simile viene usato *magnanimo* nell'esempio che segue. Nikolić cerca in tutti i modi di evitare di ripetere i nomi dei protagonisti, che dall'altro lato il testo fonte ripete ostinatamente:

---

<sup>129</sup> Sia GDLI che TOMMASEO-BELLINI lemmatizzano questa voce senza note sulla sua letterarietà. Qui viene usato probabilmente nel significato di 'anziano', 'vecchio', ottenuto per estensione e richiama in un certo senso il celebre verso petrarchesco: «Movessi il vecchierel canuto e bianco».

Još ga pita <i>Miloš-Obiliću</i> : Ja, Ivane, mio pobratime! vv. 31-32	... O mio fedel, riprese il <i>magnanimo eroe</i> ... vv. 31-32
--	---

#### 4.4.3 Campo lessicale dell'armatura

Fondamentale in ogni produzione epica è il campo lessicale delle armi. Anche in questo caso, Nikolić si rifa ad una lunga tradizione italiana e offre una miriade di soluzioni per i lessemi dell'originale. La *variatio* rimane il metodo prevalente e, come ci si può aspettare, i sinonimi letterari hanno maggiore frequenza rispetto alle loro varianti più popolari o non esclusive della lingua scritta. In questo senso *spada* è molto meno frequente rispetto alle ricorrenti metonimie *ferro* e *acciar(o)*. Ugualmente ricorrente è l'aulicismo *brando*, che viene solitamente usato senza abbinamenti con aggettivi descrittivi. Tutte queste forme traducono di solito un unico lemma dell'originale – *sablja* – a cui spesso vengono abbinati epiteti come *okovana* 'temperata' e *oštra* oppure *britka* 'affilata'. Nell'esempio che segue, il traduttore crea ripetizioni variate ovvero sinonimiche dell'arma che nel testo originale era espressa solo una volta:

Neg' što Momčil' <i>britkom sabljom</i> s'ječe; [...]  Bijele mu malaksaše ruke, Te ne može više da siječe,  Vuk, II, 25, vv. 182, 190-191	Che col <i>fervido acciar</i> nell'atra polve Morti ne stende il condottier. [...] Lasciò cader quell'infelice <i>il ferro</i> . Ben d'un tratto si scuote, e come al <i>brando</i> Non gli regge la mano [...]  <i>La madre di Marco Craglievich</i> , vv. 177- 178, 188-190
--	--

In un altro esempio dello stesso campo, Nikolić adopera un procedimento simile: traduce una volta *sablja* con *brando* e poi aggiunge un'altra volta *acciar* nonostante nell'originale non fosse ripetuto il nome dell'arma. Alla fine traduce *mačeve* con un più comune *spade* e vi antepone anche un aggettivo, che non c'era nell'originale. Dall'altro lato ignora il resto dell'armatura, segnata nel testo col corsivo ('aste guerriere', 'piccole ascie' e 'clave').

<p>Al' doleće ljuba nevjernica,  Oštru <i>sablju</i> nosi u rukama,  Pres'ječe mu platno više ruku,  Momčil' pade gradu niz bedene,  Kraljeve ga dočekaše sluge  Na <i>mačeve</i> i na <i>koplja bojna</i>,  Na <i>nadžake</i> i na <i>buzdovane</i>;</p> <p>Vuk, II, 25, vv. 238-244</p>	<p>Ivi presto venir di <i>brando</i> armata  La traditrice Vidosava. Ed essa  Tal trasse un colpo dell'<i>acciar</i>, che netto  Tutto il panno tagliò più su del braccio  Del miserando eroe, che allor riverso  Precipitò sull'appuntite <i>spade</i>.</p> <p><i>La madre di Marco Craglievich</i>, vv. 233-238</p>
---	---

Oltre alla *sablja*, nell'armatura degli eroi dell'epica serba sono inevitabili anche il *buzdovan* o *topuz(ina)* di solito definito come *teški* o *šestoperni* e *koplje*, definito *ubojito* o *bojno*.

Il canto *Marko Kraljević i Arapin* (*Marco e il Moro*) abbonda di lessemi di questo campo semantico visto che il duello tra i due prodi è il suo nucleo tematico. L'allestimento dei guerrieri e il duello stesso sono un'occasione per elencare le tre armi più ricorrenti in quest'epica. Nell'originale i nomi delle armi appaiono solitamente in forma di accusativo perché nel ruolo di complemento d'oggetto di verbi quali *uze/uzima* 'prese' o *pripasa* 'impugna' e in questo canto hanno sempre gli stessi epiteti:

**sablju okovanu** → una gran lama, una spada d'auro, una lucente lama, il cesellato fulgido brando

**tešku topuzinu** → la clava, la gran clava, la pesante clava, acuta asta

**koplje ubojito** → la guerriera sua lancia, lung'asta, lancia

Dagli esempi si nota che Nikolić non mostra alcun interesse di mantenere il nesso formulare epiteto + nome dall'originale. Il suo metodo improntato sulla *variatio* e riferimenti classici della tradizione italiana spicca anche qui, come dimostra il sintagma «fulgido brando», che ricorre anche nell'*Iliade* di Monti:

Tratto il fulgido brando, allor l'Atride

Libro 13, v. 780.

Anche nel canto *Banović Strahinja* si verificano procedimenti analoghi: la *sablja* si presenta senza epiteti o con l'epiteto *britka* 'affilata', mentre le traduzioni di Nikolić sono decisamente più varie: *acciaio, ferro, ben temprato tuo brando, mio brando invito*, ecc. Per quanto Nikolić non rispetti l'originale nella forma e nello stile, non si può fare a meno di ammettere quanto la sua descrizione renda meglio, rispetto a quella di Tommaseo, la meraviglia di uno scontro tra prodi di statura di Marko Kraljević e il Crni Arapin:

Vuk	Nikolić
Da je kome stati, te viđeti, Kad udari junak na junaka: Crni Arap na Kraljića Marka! Niti može pogubiti Marka Nit' se dade Arap pogubiti; Stoji zveka britkijeh sabalja. Čeraše se četiri sahata;  Vuk, II, 66, vv. 379-386	[...] A questo L'un sull'altro avventarsi furiosi I due campioni. O l'ammiranda <sup>130</sup> pugna! Nè l'un l'altro già vince, e là non odi Che il suono orrendo dei cozzanti ferri. E quattro ore durar. [...]  Marco e il Moro, vv. 339-344

Tommaseo
Or fosse alcuno e vedesse Quando percuote guerriero in guerriero, Il moro Arabo in Craglievic Marco. Ned egli può vincere Marco, Nè si lascia l'Arabo vincere. Odi il suono dell'acute spade. Si rincorser quattr'ore.  La figliuola del principe, vv. 313-319

Il sintagma *cozzanti ferri* non è di certo l'equivalente perfetto dell'originale *britkijeh sabalja*, poiché *cozzante*, «che urta con violenza» (GDLI), sarebbe più adeguato a tradurre l'epiteto *ubojiti* dall'originale. Tuttavia, Nikolić non si cura di rendere l'originale, ma di

---

<sup>130</sup> *Ammirando* è un aggettivo letterario che deriva dal gerundivo latino *amirandus*, «che deve essere ammirato; che ha qualità superlative, eccezionali; meraviglioso, sorprendente» (GDLI)



evarlo ad un registro più alto a cui è consona anche questa scelta lessicale, che in forma lievemente variata ricorre anche in Foscolo:

Che veleggiò quel mar sotto l'Eubea,  
 Vedeo per l'ampia oscurità scintille  
 Balenar d'elmi e di cozzanti brandi,  
 Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 202-204

Anche il canto *Cossovo* prolifera di lessemi tipicamente epici, come si vede dalla conversazione tra la carica Milica e il servo Milutin, che ricalca un luogo dell'*Iliade* montiana:

<p>Si azzuffar le coorti? [...]</p> <p>Si affrontaron le schiere, aspro fu il cozzo,          pieno l'eccidio, e vi periro i due          Imperatori. [...]</p> <p><i>Cossovo</i>, vv. 121, 126-128</p>	<p>e noi Minerva supplicando e Giove          appiccammo la zuffa. Aspro fu il cozzo          delle due genti, ed io primiero uccisi          (e i corsieri gli tolsi) il bellicoso</p> <p><i>Iliade</i>, Libro 11, vv. 986-989</p>
---	---

Si noti l'inclinazione alla *variatio* nell'uso di vocaboli sinonimici – *coorti* e *schiere*.

Come abbiamo visto, Nikolić usa anche il grecismo *falange* con lo stesso significato.

Tra questi tre sinonimi letterari *coorte* è quello meno usato.

#### 4.4.3.1 La formula dell'apertura del discorso diretto

Come si è visto nel primo capitolo, Milman Parry ha individuato un forte parallelismo tra la formula dell'apertura del discorso in Omero e in canti popolari epici serbo-croati. In pratica si tratterebbe della stessa formula che segue lo schema: soggetto (protagonista al nominativo) + *verbum dicendi* + l'altro protagonista al dativo (complemento di termine). La formula conosce diverse varianti, soprattutto per la numerosità dei verbi di dire che si presenta nell'originale: (*pro*)*govoriti*, *velim*,<sup>131</sup> *besjediti*, *pitati*; e per i diversi modi in cui può essere espresso il protagonista (nome, nome + epiteto, solo il pronome). A questa macro formula appartiene anche l'espressione formulare «έπεα πτερόεντα» 'alate parole'

---

<sup>131</sup> Cfr. *Srpski rječnik* alla voce *velju* e *velim*.

il cui equivalente serbo-croato sarebbe *tiho govoriti*. Parry stesso ha infatti individuato una forte analogia tra l'ἔπεα πτερόεντα e il sintagma avverbiale serbo-croato *tiho govoriti* (letteralmente: 'parlar piano', 'parlar sommessamente')<sup>132</sup> che appare anche nella variante *tiho besjediti*, nella quale il cantore popolare offre un altro *verbum dicendi* con lo stesso significato nel ruolo di testa del sintagma. Parry, afferma uno dei suoi continuatori in America, John Foley, vedeva questa formula come metricamente adeguata per introdurre il discorso (diretto) quando il personaggio che deve parlare è il soggetto dell'ultimo verso e quando perciò la ripetizione del suo nome nel verso che segue risulterebbe ingombrante. Si legge infatti in Parry:

«If both the speaker and the person spoken to are clear in the hearer's mind Homer uses the verse:

And addressing to him he spoke winged words (49 times)

This in Southslavic is:

Pak mu poče tiho govoriti  
And quietly she began to speak to him.

The word quietly in the one poetry has become as conventional as winged in the other».<sup>133</sup>

Vista questa coincidenza di contenuti e di fissità della formula nelle due produzioni epiche, potrebbe essere utile confrontare la sua resa di Nikolić con quella di Monti. Michele Mari che ha studiato meticolosamente lo stile del Monti traduttore individua proprio nella resa di questa espressione formulare «un certo grado di automatismo» (Mari 1982: 133-134). Mari offre varianti della resa secondo la formula seguente:

*Questi accenti fe' dal labbro volar questa rampogna/ queste parole*

Questa formula viene ripresa da Nikolić in un'occasione sola all'interno della raccolta per tradurre un emistichio dal testo originale:

---

<sup>132</sup> Tommaseo è stato però il primo a constatare questo forte parallelismo tra l'espressione greca e quella serbo-croata (3.6.2).

<sup>133</sup> PARRY 1971: 380-1.

Marko uze knjige starostavne, Knjige gleda, <i>a govori Marko.</i>	[...] In piè rizzossi allora Di Vucassino il generoso figlio, Svolse un'antica pergamena, <i>e questi</i> <i>Fe' del labbro volar liberi accenti.</i>
Vuk, II, 34, vv. 192-193	<i>Marco Craglievich</i> , vv. 140-143

Quanto all'espressione formulare *tiho govoriti/besjediti*, Nikolić mantiene l'avverbio, ma oltre al *verbum dicendi* introduce anche la locuzione «in questi accenti»,<sup>134</sup> che conosce diverse varianti «in questi detti/queste parole». Analogamente alle scelte traduttive di Tommaseo, anche Nikolić offre due varianti per tradurre l'avverbio *tiho* dall'originale:

Marko njojzi <i>tiho</i> progovara  Vuk, II, 65, v. 26	Come l'ebbe vicina, in questi accenti <i>Soavemente</i> le parlò: - sorella  <i>Marco nella Prigione di Azab</i> , vv.27-28
Primače se carica Milica, Pa uvati za uzdu alata, Ruke sklopi bratu oko vrata, Pak mu poče tiho govoriti: "O moj brate, Boško Jugoviću!	Mosse la suora, D'una man le briglie Sostiene al corridor, stringe coll'altra Del fratello la destra, e con <i>sommessa</i> Voce sì gli favella: - o fratel mio,  <i>Cossovo</i> , vv. 42-45
Pa Stjepanu <i>tiho</i> govoraše  Pa govori Zemljiću Stjepanu  Vuk, II, vv. 152, 164	A Stefano sen viene, e con <i>sommessa</i> <i>Voce gli parla</i> [...]  [...],e in questi accenti <i>Favellargli somnesso</i> <sup>135</sup> [...]  <i>Il matrimonio di Marco</i> , vv. 159-160, 170-171
On govori svojim delijama	[...] a' suoi converso, disse <i>Sommessamente</i> [...]

<sup>134</sup> *Accento* (soprattutto al plurale) con valore di voce ricorre nella lingua poetica da Dante a Montale, come attesta l'esemplificazione del GDLI.

<sup>135</sup> Si noti che in questo caso, Nikolić è più formulare del bardo stesso: mantiene l'avverbio *tiho* nella traduzione, nonostante nell'originale non si ripeta. La stessa considerazione vale per l'esempio seguente. Questa si può senz'altro chiamare un'eccezione nello stile complessivo di questa traduzione, volto a favoreggiare la *variatio*.

Vuk, II, 70, v. 61	<i>La caccia di Marco Craglievich</i> , vv. 56-57
--------------------	---

Non sempre però viene tradotta quest'espressione, come si vede dall'esempio seguente. È molto probabile che Nikolić non abbia riconosciuto nessun valore poetico nella fissità di questa formula, e particolarmente in questo caso dove parlano un eroe e il suo fabbro:

Novak Marku <i>tih</i> o govorio: Vuk, II, 67, v. 134	[...] e ratto l'altro: <i>Marco e Musa</i> , v. 131
--	--

La locuzione «in questi accenti/detti/queste parole» viene usata con una certa regolarità dal Nikolić traduttore, e non solo in questa variante della formula, ma anche in senso più esteso:

Tad' Uglješa riječ govorio Vuk, II, 34, v.147	In questi accenti a Marco Il prence Uglesio favellò: - nipote Marco Craglievich, vv. 106-107
--	--

Al' joj Marko poče besediti Vuk, II, 69, v. 9	[...], e poscia in questi Accenti le parlò: - dolce sorella <i>Marco e l'Arabo</i> , vv. 9-10
--	---

Il *verbum dicendi* può essere espresso, come in casi soprariportati (parlò/favellò) oppure sottinteso:

<i>Progovara</i> Kosovka djevojka Vuk, II, 51, v. 38	[...] E a lui La vergine commossa <i>in questi accenti</i> <i>La Fanciulla di Cossovo</i> , vv. 29-30
---	---

L'aggettivo dimostrativo *questo* ha maggiore ricorrenza in abbinamento con voci sinonimiche *accenti/detti/parole* e questo accostamento può essere giustificato dall'uso frequente che ne facevano Monti e Pindemonte nelle loro traduzioni. Si contano 30 occorrenze di *accenti* nell'*Iliade* di Monti e 28 nell'*Odissea* di Pindemonte,

principalmente in *iunctura* con un aggettivo dimostrativo (*questo* prevale in Monti e *tale* in Pindemonte). Dall'indagine del repertorio della BIZ nonché dalle attestazioni dei dizionari storici si scopre la lunga tradizione letteraria della parola *accento*, la quale si verifica spesso come testa del sintagma e viene usata in forma plurale. Principalmente nella poesia lirica *accenti* viene usato in *iunctura* con epiteti quali *soavi, dolci, mesti, cari*. Nell'epica invece questa parola viene usata per introdurre il discorso diretto, sia in Ariosto e Tasso, che nelle traduzioni dei classici latini e greci. Si riscontra frequentemente nella traduzione dell'*Eneide* di Annibale Caro, ma, come si è visto, anche nelle traduzioni di Omero del primo Ottocento italiano, soprattutto nell'*Iliade* di Monti e nell'*Odissea* di Pindemonte. Il GDLI ne attesta la presenza nei testi poetici da Dante a Montale.

Meno frequenti, ma comunque presenti, in abbinamento con sostantivi *accenti/parole/detti* sono gli aggettivi descrittivi *ratto* e *pronto*:

In pronti// detti risponde alla sua donna il Sire (*Cossovo*, vv. 14-15)

*Ratto* può apparire anche in funzione avverbiale (cfr. GDLI), come si vede dall'esempio che segue:

<p>To je Marku vrlo mučno bilo, <i>Pa je Marko Šarcu govorio:</i></p>	<p>All'improvviso Spettacolo la forte alma di Marco Si commosse altamente, <i>e al suo cavallo</i> <i>Ratto con questo favellar rivolto:</i></p>
---	--

<p>Stade mati Marku besjediti: „O moj sinko, Kraljeviću Marko!</p>	<p>[...], e a lui l'antica donna Rivolto il favellar: - Marco, gli disse,</p>
--	---

La traduzione del *verbum dicendi* funziona per aggiunta in Nikolić: oltre al verbo stesso il testo di partenza riporta anche e quasi di regola, l'espressione «in questi *accenti/detti/queste parole*». I nomi dei due protagonisti che si parlano vengono spesso omessi o sostituiti con un epiteto sostantivato di patina nobilitante (*magnanimo, altero, nobile, ecc.*), che serve ad elevare il registro dei testi tradotti.

Nella resa dell'apertura del discorso diretto Nikolić adopera spesso anche il verbo *prorompere*<sup>136</sup>, a volte da solo, altre volte in combinazione con altri verbi di dire. Si verifica anche la dittologia «proruppe e disse», usata da Caro e da Tasso: Caro, 2-119: Egli nel mezzo / così com'era e le nemiche schiere, / turbato insieme e di catene avvinto, / fermossi: e poi che rimirolle intorno, / con voce di pietà proruppe e disse. In altri casi la formula espressa in un intero verso nell'originale viene ridotta a un emistichio:

	Nella tua bianca torre, oh! Va, prorompe Il valoroso giovinetto; s'anche  <i>Cossovo</i> , vv. 50-51
Pa je onda kuli govorio:	disdegnoso proruppe

#### 4.5 SULLE ORME DI TOMMASEO

La traduzione che Nikolić offre dei canti introdotti nella seconda edizione della raccolta con lo scopo di avvicinarsi alla raccolta di Tommaseo e di poter introdurre i commenti del suo predecessore alla maggior parte dei testi, solleva alcune problematiche e mette in discussione il metodo usato da Nikolić. Anche a sola prima lettura dei testi introdotti si sente riecheggiare la traduzione di Tommaseo: espressioni e persino interi versi vengono copiati, si nota anche una maggiore presenza di epiteti fissi (si contano più ricorrenze di *bianco* e *candido*, ma anche altri epiteti), si ha maggiore paratassi rispetto al resto della traduzione dove regge l'ipotassi, e, vi si riscontra un minore numero di inarcature. Gli endecasillabi non vengono spezzati in versi a gradino e l'unica eccezione è il verso 57 del

---

<sup>136</sup> GDLI: «essere pronunciato ad alta voce o con veemenza (parole); essere emesso (un grido); esclamare con energia, vivacità, commozione e concitazione, per lo più rompendo un prolungato silenzio e troncando il discorso altrui (in relazione con un discorso diretto); rompere il silenzio tutt'a un tratto; mettersi a parlare all'improvviso e con veemenza».

canto *Capo di Lazzaro*.<sup>137</sup> Inoltre, i nomi di alcuni personaggi già presenti nei canti della prima edizione, vengono cambiati (ad es. *Iugo* diventa *Giugo*) e il già nominato *busdovan* è senz'altro un'influenza di Tommaseo. Per illustrare tali analogie prendo in esame la traduzione del canto *Ženidba kralja Vukašina*, che in entrambe le versioni porta il titolo *Madre di Marco Craglievic(h)*<sup>138</sup>. Lo stesso titolo è un diretto richiamo a Tommaseo, poiché si tratta di un titolo completamente cambiato rispetto all'originale, un titolo programmatico con cui Tommaseo annunciava l'eroe su cui era incentrata la sua raccolta. Nella versione di Nikolić, oltre alle somiglianze, si notano anche versi identici a quelli di Tommaseo:

Tommaseo	Nikolić
Or dice la giovinetta Vidosava: Signore, Moncilo capitano, <i>A me non è dolore veruno</i> <u><i>Ma intesi una mirabile meraviglia.</i></u> <i>Intesi, ma visto non ho</i>	E a lui pronta la donna: <i>a me dolore</i> <i>Non è veruno, mio signor. <u>Ma intesi</u></i> <u><i>Una mirabil meraviglia.</i></u> <i>Intesi,</i> <i>Non lo vidi però, che tu governi</i>
<i>La madre di Marco Craglievic</i> , vv. 92-96	<i>La madre di Marco Craglievich</i> , vv. 88-91

Rimaneggiando il testo di Tommaseo, Nikolić prende le parti che sono maggiormente in sintonia con il suo stile e omette, come si può prevedere, la resa della formula dell'introduzione del discorso diretto e l'apostrofe ricalcata sull'originale, il cui mantenimento è invece il procedimento usato sempre da Tommaseo. Avverso alla ripetizione di nomi propri, Nikolić li omette secondo il suo uso, ma tutto il resto è molto più che solo assomigliante al testo di Tommaseo.

Tommaseo	Nikolić
Dice a lui la moglie Vidòsava: Non m'aver paura, dolce signore, <i>Buono eroe buon sogno sognò.</i>	Così scaltra rispose: Oh, non turbarti Mio diletto per tanto: <i>il buon guerriero</i> <i>Un buon sogno sognò. Menzogna è il sogno;</i>

<sup>137</sup> Sarebbe ugualmente plausibile pensare che Nikolić avesse evitato i versi a gradino, anche per una sua scelta, e non determinata quindi dalla traduzione di Tommaseo.

<sup>138</sup> Nikolić aggiunge una *h* finale, che era una delle rese italiane più comuni dei cognomi di origine slava terminanti in *-ić*.

<i>Sogno è menzogna, e Dio è verità.</i>	<i>Iddio soltanto verità, Moncillo.</i>
<i>La madre di Marco Craglievic, vv. 142-145</i>	<i>La madre di Marco Craglievich, vv. 142-145</i>

Un altro esempio si ha nella traduzione di un epiteto dell'originale (*ponajbolju*), a cui Tommaseo aveva dedicato anche una nota: «*Ponajbolju*. Al comparativo aggiunge due particelle intensive. – A renderle almeno in parte, accolgo un idiotismo che non è senza esempi». <sup>139</sup> In realtà si tratta di un superlativo, e la preposizione che lo precede gli conferisce una sfumatura ancora più intensa di significato, ma è ugualmente giustificata dalle ragioni metriche nel testo originale.

Tommaseo	Nikolić
Or datemi la spada, voi, <i>più migliore</i> .	A me ratto fratelli, il più affilato E <i>più migliore</i> acciar. Ad obbedirlo
<i>La madre di Marco Craglievic, v. 170</i>	<i>La madre di Marco Craglievich, vv. 164-165</i>

Credo che questa traduzione dalla penna di Nikolić sarebbe stata impossibile, se non avesse consultato il testo di Tommaseo. Come hanno dimostrato gli esempi finora citati, Nikolić non si è curato di riprodurre alcun tratto stilistico dell'originale e ancor meno lo si può dire per alcune sfumature linguistiche ottenute attraverso le preposizioni o altre particelle, di cui Tommaseo si accorgeva e se non riusciva a renderle puntualmente le commentava nelle note. A questo punto si pone la domanda se Nikolić avesse affatto consultato il testo originale di Vuk per quanto riguarda questi otto canti.

Per tentare una risposta ho messo a confronto le traduzioni di Tommaseo in cui venivano omesse alcune parti del testo originale con le loro presunte rielaborazioni da parte di Nikolić. Come si è visto nel capitolo precedente, per le parti che omette Tommaseo riporta un breve riassunto di fatti accaduti (per lo più si tratta degli inizi dei canti o delle ripetizioni epiche in cui non ha riconosciuto nessun valore poetico). Ed è proprio nei luoghi per cui non dispone di una traduzione di Tommaseo, che si scopre che Nikolić non

---

<sup>139</sup> TOMMASEO 1973: 47.



traduce dall'originale, ma offre una parafrasi del riassunto di Tommaseo. L'inizio del canto *Banović Strahinja* (Vuk, II, 44) ne è una prova:

<p>Netko bješe Strahiniću bane,          Bješe bane u malenjoj Banjskoj,          U malenjoj Banjskoj kraj Kosova,          Da takoga ne ima sokola.          Jedno jutro bane podranio,          Zove sluge i k sebe prizivlje:          "Sluge moje! hitro pohitajte,          "Sedlajte mi od megdana đoga,          "Okitite, što ljepše možete,          "Opašite, što tvrđe možete;          "Jel ja, đeco, mislim putovati:          "Hoću Banjsku ostaviti grada,          "Mislim đoga konja umoriti          "I u gosti, đeco, odlaziti,          "U tazbinu u bila Kruševca,          "K milu tASTU starcu Jug-Bogdanu,          "Ka šureva devet Jugovića;          "Tazbina me ta željkuje moja."          Gospodara sluge poslušajte,          Te sokola đoga osedlaše,</p> <p>Vuk, II, 44, vv. 1-20</p>	<p>Condottiero de' Serbi il valoroso          Bano Straini a' suoi valletti impera          Di bardargli il destrier, che ei va a Cruscèvo          Dallo suocero suo Giugo Bogdano.          Pronti i donzelli ad eseguirne il cenno          Si affrettano al presepe, e il serbo duce</p> <p><i>Il Bano Straini</i>, vv. 1-6</p>
--	---

I primi 20 versi dell'originale vengono riassunti da Tommaseo in una frase sola: «Un Signore comanda a' suoi servi gli sellino il cavallo, che vuol ire a Cruscevo dal suocero Giugo Bogdàno» (Tommaseo 1973: 259). In questa sintesi non vi è, però, nessun riferimento ai primi quattro versi fondamentali per la composizione del canto, che inizia con riferimento alla prodezza e unicità di questo «serbo falco», e si conclude, come un cerchio, enfatizzando per la seconda volta l'unicità dell'eroe. Si è già detto quanto sorprendenti risultano alcune omissioni tommaseane nella traduzione di questo canto e la mancata traduzione soprattutto del primo verso ne è una prova. Si può però supporre che Tommaseo non abbia trovato il modo di renderlo. «Netko bješe Strahiniću bane» significherebbe letteralmente: Qualcuno fu Strahinjić ban, però nel pronome *netko* 'qualcuno' dell'originale si sottintendono altre sfumature di significato 'una persona straordinaria e unica' che erano difficilmente traducibili con una parola sola in italiano.

È possibile che Tommaseo si sia arreso, ma appare strano che neanche Nikolić abbia tradotto questa porzione di versi.

Altri luoghi non tradotti da Tommaseo vengono rielaborati da Nikolić a partire dai riassunti di Tommaseo secondo i procedimenti appena citati.

L'influenza di Tommaseo si vede anche nella maggiore presenza dell'epiteto *bianco/candido* nelle varianti di Nikolić. Si ha l'impressione che nei 8 canti che si richiamano alle versioni di Tommaseo vi siano più occorrenze di questo epiteto che in tutto il resto della raccolta. Si riscontrano così: *monte bianco*, *bianca città*, *bianco destrier*, *candida gola*, *barba bianca*, *candide gote*, ecc., ma quello che sorprende maggiormente è la ripetizione di questo epiteto, sebbene nelle due varianti diverse, in due versi contigui:

Tommaseo	Nikolić
Fin che al Turco le schiume colavano: Bianche sono siccome montana neve; Al bano Strainic bianche, poi sanguigne:	Candida schiuma dalla bocca al Turco Come neve venìa; bianca da prima, In rosso quindi colorata al Bano.  <i>Il Bano Straini, 442-444</i>

L'influenza di Tommaseo si vede anche nei canti presenti già nella prima edizione nelle scelte di alcuni vocaboli di carattere popolare, tipicamente toscano. L'uso del verbo *zombare*<sup>140</sup> in chiusura della porzione di versi sottoriportata rimanda di certo a Tommaseo, che per tradurre lo stesso verso ha usato questo toscanismo.<sup>141</sup> Tale scelta è la prova che Nikolić prende come punto di riferimento la traduzione di Tommaseo fin dall'inizio del suo lavoro di traduzione dei canti di Vuk.

<sup>140</sup> GDLI lo attesta infatti come toscanismo, col valore di «picchiare, percuotere con violenza» e tra esempi letterari cita proprio questi versi di Tommaseo dei *Canti illirici*. Interessante anche che delle due occorrenze di questo verbo nel repertorio della BIZ una è del *Duca d'Atene* di Tommaseo. La definizione di questo lemma del TOMMASEO-BELLINI viene poi riportata anche in RIGUTINI-FANFANI: «percuotere, dar delle busse. Voce familiare», mentre PETROCCHI segna solo: «voce imit. Di percosse sonanti».

<sup>141</sup> Nikolić adopera anche altri toscanismi, quali *ire* e *ito* per 'andare' e 'andato' (cfr. ROHLFS), nonché *punto* con valore di 'affatto', però questi esempi conoscono una lunga tradizione dell'uso poetico, a differenza del *zombare*. Molto rari sono infatti le voci dell'uso familiare, però un'eccezione ne è *barbitonsore*, usato nel canto Marco e Vuco generale. Il GDLI e il PETROCCHI lo lemmatizzano come scherzoso, e la BIZ ne attesta solo tre esempi, tutti e tre del Cinquecento.

Tommaseo	Nikolić
<p>E trae la grave clava,  E batte Cralievic Marco;  Lo batte tre quattro volte.  Sorridente Craglievic Marco:  Oh prode Arabo nero,  Scherzi, o davvero picchi? –  Fischia l'Arabo come serpe stizzata:  Non ischerzo, no, ma davvero picchio. –  Or Marco comincia dire:  E io penso che tu fai celia, infelice.  Ma dacché tu costà davvero tu picchi,  Anch'io ho un tantin di busdòvano  Da <i>zombarti</i> tre quattro colpi.  Quante me n'hai sonate,  Tante a te sonerò.</p> <p><i>La fanciulla incanutita</i>, vv.</p>	<p>Senza punto tardar, tre volte o quattro  Die' colla mazza del guerier sovrano  Sull'ampie spalle. Sorridendo Marco  Lo riguarda, e gli dice: - Arabo audace,  Dimmi, picchi da senno o scherzi? Irato  -Non ischerzo, per dio, l'altro risponde,  Ma ti batto davver. – Ed io, riprende,  Marco tranquillo sorridendo, ancora  Allo scherzo credea; ma poi che dici  Che percuoti davvero, anch'io davvero  <i>Zombarti</i> vo' rendendoti le busse  Che m'hai suonate. [...]</p> <p><i>Marco e l'Arabo</i>, vv. 184-190</p>

Nel verso di Tommaseo «Quante me n'hai sonate» si sottintende il complemento oggetto *busse*, che Nikolić esplicita nella sua versione: «rendendoti le busse/che m'hai suonate». La stessa voce *bussa*, usata qui e in genere al plurale, sembra avere una connotazione familiare in questo contesto e in prossimità del toscanismo *zombare*.

Nel Tommaseo-Bellini alla voce *sonare* §23 si legge infatti: «Sonare alcuno, per Dargli busse». Nella *Nuova proposta di correzioni e di giunte al dizionario italiano* si legge analogamente: «Suonar busse, ass. Es. Gliene suona spesso». È interessante che Tommaseo non usi questo lessema nel testo della traduzione, però esso viene comunque attestato nei *Canti illirici* nella prefazione al canto *Schiava*: «Marco è generoso a sè di vino, a' superbi di *busse*, agli oppressi di possente pietà: compiangere senza piangere, ridendo talvolta: ma compassione efficace è la sua» (Tommaseo 1973: 167).<sup>142</sup>

Credo che l'esemplificazione finora riportata possa permettere di concludere che quanto ai canti introdotti nella seconda edizione, Nikolić abbia rielaborato la traduzione che ne

---

<sup>142</sup> L'espressione viene usata da Tommaseo nel *Duca d'Atene*: «E le busse sonavano a tutto andare» (BIZ).

aveva precedentemente dato Tommaseo, probabilmente senza prendere in considerazione il testo di partenza. Questo non vale di certo per i canti tradotti per la prima edizione, nei quali l'influenza di Tommaseo nello stile traduttivo non è analogamente percettibile. Escluso l'esempio dei versi appena citati, negli stili traduttivi dei due si notano rilevanti differenze. Inoltre, non si può neanche dire che Nikolić abbia lavorato direttamente sul testo di Tommaseo rielaborandolo fino all'irricoscimento, come nel caso degli otto canti della seconda edizione. Per poter dimostrare tale ipotesi ho usato lo stesso metodo adoperato nel confronto degli otto canti della seconda edizione verificando se le parti omesse da Tommaseo vengono tradotte da Nikolić. A titolo d'esempio riporto una porzione di versi del canto *Marko Kraljević i Arapin*, omessa da Tommaseo nella sua variante *La figliuola del principe* e sintetizzata solo in una frase: «Il sultano manda a combatterlo, l'Arabo tutti vince» (Tommaseo 1973: 198).

<p>„Gospodine, care od Stambola!          „Kod mora sam kulu načinio,          „Po njojzi mi nitko šetat' nema,          „A jošte se oženio nisam;          „Pokloni mi šćercu za ljubovcu;          „Ako l' mi je pokloniti ne ćeš,          „A ti hajde na mejdan junački.“          Dođe knjiga caru čestitome,          Kada viđe, što mu knjiga kaže,          Stade care tražit“ mejdandžije,          Obećava blago nebrojeno,          Ko pogubi crnog Arapina.          Mejdandžije mloge odlaziše,          Al' Stambolu ni jedan ne dođe.          Nuto caru velike nevolje!          Veće njemu nesta mejdandžija,          Sve pogubi crni Arapine.          Ni tu nije goleme nevolje,</p> <p>Vuk, II, 66, vv. 21-38</p>	<p>Dell'alto mare al risonante lido          Una rocca levai, ma non mi giova          Ch'anima viva non l'allieta; a sposa          Perciò ti chiedo la regal tua figlia.          Se ti metti al rifiuto io ti disfido          In aperta tenzon. Lette le strane          Note del Moro, il gran Signor a tutti          I più prodi guerrier del vasto impero          Un bando mise, e a chi la palma ottiene          Sull'audace stranier larga promette          Regal mercede. Al paragon dell'armi          Vennero molti, e non redinne un solo;          Tutti il fiero li uccise, e desolato          Amaramente lagrimonne il Sire.          Nè all'Arabo perciò lieta la sorte          sorridere dovea! [...]</p> <p><i>Marco e il Moro</i>, vv. 21-36</p>
--	--

Nei versi riportati si ha una quasi perfetta corrispondenza di senso e del numero di versi tra l'originale e la traduzione. Al suo solito, Nikolić omette l'apostrofe del v. 21 dell'originale e unisce la ripetizione dei vv. 28-29 in un verso solo e perciò la sua resa conta due versi in meno rispetto all'originale. Il contenuto presente nei 15 versi di Nikolić

non poteva perciò essere desunto dal breve riassunto di Tommaseo, e vista la corrispondenza di contenuti, è chiaro che Nikolić abbia consultato l'originale. Questa impressione è confermata dalla traduzione erronea dell'ultimo verso della serie citata. «Ni tu nije goleme nevolje» [E nemmeno in questo sta tutta la grande sfortuna] si riferiva alla condizione dell'imperatore e non dell'Arabo, come invece traduce Nikolić. Nello stesso canto figurano inoltre altri versi non tradotti da Tommaseo. È certo perciò che Nikolić prendeva come punto di partenza il testo originale di Vuk, però non credo che si possa affermare con certezza che Nikolić disponesse di un'edizione delle *Srpske narodne pjesme*. Si è visto già che la sua fonte principale per la traduzione dei canti lirici era di certo l'appendice di Pozza. Si potrebbe supporre che Nikolić abbia preso Pozza come fonte della maggior parte dei canti epici. In fin dei conti, è l'unica opera che cita per esteso in entrambe le edizioni. Però è anche vero che nella raccolta di Nikolić sono presenti alcuni canti non pubblicati da Pozza, tra cui anche l'appena analizzato *Marco e il Moro*. Per poter offrire affermazioni maggiormente documentabili in merito alle fonti usate da Nikolić, potrebbe essere utile fare uno spoglio delle riviste dalmate che nell'epoca di Nikolić pubblicavano i canti popolari, nonché provare a trovare lettere scritte da Nikolić a Pozza o a Tommaseo, che per ora non sono state reperite.

Indipendentemente dalle fonti usate, dirette o indirette, in lingua originale o in traduzione, quello che emerge chiaramente dall'esemplificazione confrontata con l'originale, è che per Nikolić, grande ammiratore della «robusta serba canzone» lo stile del testo fonte conta ben poco. Solo dopo una lettura attenta della sua raccolta in entrambe le edizioni, si può comprendere la sua orgogliosa dichiarazione nella lettera scritta a De Gubernatis: «Il mio vanto è di aver combattuto per la mia lingua, l'italiana» (Aloe 2000: 245). Il Monti traduttore di Omero viene visto da Mari (1982) come il massimo cultore della lingua letteraria italiana, e anche in questo senso si potrebbe dire che Nikolić lavora seguendo l'esempio di Monti. Perciò anche la definizione croniana della traduzione di Nikolić «perifrasi di montiana memoria» può essere intesa come un parallelo tra i due stili traduttivi ai quali è comune una marcata letterarietà. Se nelle parole con cui Mari sintetizza le caratteristiche della traduzione di Monti sostituissimo il nome di Omero con quello di Vuk, le constatazioni riportate si potrebbero benissimo applicare anche a Nikolić:

«L'elevazione dell'originale ai livelli ottimali della tradizione letteraria italiana, la sostituzione felice quanto brutale dell'Omero „orale“ con Omero „scritto“, di un Omero lontano e inconnoscibile con un Omero esorcizzato e „maestro di retorica“, la sostituzione, in altre parole, della formularità con la letteratura; prima ancora che da una lingua all'altra il Monti recava l'Iliade da una tecnica all'altra, dalla realtà e dalla mentalità della composizione orale a quelle dell'“opera d'arte“.» (Mari 1982: 96)

Analogamente, il nome di Vuk riecheggia nella raccolta di Nikolić solo all'interno della prefazione. Nel testo della traduzione Nikolić dialoga più volentieri con Monti, ma anche con Pindemonte, Caro e Tasso, e, in maniera ben più esplicita, con Tommaseo. Lo stile formulare in cui si ha una proliferazione di ripetizioni e parallelismi di vario genere viene del tutto perso nella resa di Nikolić, che a partire della scelta del metro italianizza il testo serbo. L'italianizzazione o l'addomesticamento è l'unico metodo adottato con costanza da Nikolić, e la motivazione se ne può trovare nell'acuta e interessante osservazione di De Lollis: «italianizzare è nobilitare» (1929: 111).<sup>143</sup> Nikolić nobilita lo stile orale del testo di partenza attraverso il ricorso alle perifrasi, la ricerca di sinonimi culti, l'uso dei consueti istituti grammaticali aulici, e principalmente attraverso la *variatio* che sistematicamente sopprime la *repetitio* del testo fonte. La *variatio* si pone così come caratteristica principale del testo di Nikolić, il cui stile, visto complessivamente, rimane uniforme e debitore di una lunga tradizione che nell'epoca in cui Nikolić traduceva veniva messa in discussione. La commistione del vecchio e nuovo che segna la fine dell'Ottocento letterario italiano non poteva influenzare lo stile di Nikolić se si tiene conto della posizione periferica dell'ambiente culturale dalmata rispetto alla cultura fonte della Penisola. Lo stile solenne e fortemente letterario della resa di Nikolić non dovrebbe perciò apparire anacronistico.

---

<sup>143</sup> Citato in Serianni 2002: 222.

## 5 I CANTI POPOLARI SERBI E CROATI DI PETAR KASANDRIĆ

---

### 5.1 IL TRADUTTORE: CENNI BIOGRAFICI

Petar Kasandrić (1857-1926) oggi viene ricordato principalmente come giornalista, critico letterario e traduttore.<sup>144</sup> Le sue traduzioni di poesia popolare serba e croata vengono di frequente poste allo stesso livello della raccolta illirica di Tommaseo.<sup>145</sup> Molto lodata dalla critica (Urbani 1926, Popović 1926) è anche la sua traduzione di *Gorski vijenac*, completata poco prima della morte, ma pubblicata postuma nel 1999, grazie all'impegno di Nikša Stipčević.<sup>146</sup>

Nato sull'isola di Hvar (Lesina) nella città di Hvar, Kasandrić compì gli studi liceali a Dubrovnik (Ragusa). Nel 1887 divenne impiegato contabile presso il *Namjesništvo Dalmacije* [Governatorato della Dalmazia] a Zara, l'allora capitale dalmata, ma già alla fine di quell'anno gli venne affidata la redazione del giornale ufficiale di regime, «Smotra dalmatinska», con cui il *Namjesništvo* voleva prendere parte al dibattito giornalistico in quell'epoca molto fervido in Dalmazia (Maštrović 1958).<sup>147</sup> Kasandrić lavorò come redattore della rivista per trent'anni, dal primo al suo ultimo numero (1888-1918). La rivista pubblicava articoli di vari argomenti (politica, economia, commercio, navigazione

---

<sup>144</sup> I dati sulla vita di Kasandrić si riscontrano in vari dizionari biografici croati, serbi e jugoslavi (cfr. *Hrvatski biografski rječnik*, *Biografski rečnik Matice srpske*, *Leksikon pisaca Jugoslavije*). Le informazioni utili sulla vita di Kasandrić si trovano anche in MAŠTROVIĆ 1958, che si basa sui dati forniti dalla figlia di Kasandrić, nonché nel saggio di STIPČEVIĆ 1999, pubblicato come prefazione alla traduzione di *Gorski vijenac*, e adesso in STIPČEVIĆ 2000. Kasandrić figura anche nel già nominato dizionario di Radojčić, *Srbi zapadno od Dunava i Drine*, però la maggior parte delle informazioni fornitevi non sono del tutto affidabili. Basti dire che Radojčić afferma che Kasandrić aveva tradotto i canti epici serbi in lingua latina.

<sup>145</sup> Di tale opinione era Cronia: «Possono figurare degnatamente assieme ai *Canti illirici* del Tommaseo. Di qui le edizioni italiane che dal 1884 sono arrivate al 1923» (CRONIA 1958: 549), ma anche LETO 1995. La raccolta di Kasandrić ha avuto approvazioni anche da studiosi a lui contemporanei. In appendice alla raccolta del 1914 vengono pubblicate parti di alcune recensioni. Si veda anche CAR 1913, nonché l'opinione del De Gubernatis al quale Kasandrić aveva scritto allegando alcuni testi, cfr. ALOE 2000: 243-244. DOROTKA 1974 si rammarica della poca attenzione che nell'allora Jugoslavia veniva dedicata al lavoro del Kasandrić traduttore, viste le lodi di cui a suo tempo aveva goduto in Italia.

<sup>146</sup> NJEKOŠ 1999. La traduzione ha avuto un'altra edizione belgradese a cura di Nikola Damjanović e con contributi di Nikša Stipčević, Mirka Zogović e Jovan Deretić, cfr. NJEKOŠ 2003.

<sup>147</sup> Il governo si sentiva minacciato dall'alto numero di riviste che uscivano in Dalmazia tra il 1886 e il 1887 e che non erano più in mano al governo, ma dei possibili oppositori.

ecc.), ma ai fini di questa analisi è importante sottolineare come l'influenza di Kasandrić si sentisse soprattutto negli interventi di carattere letterario e critico-letterario. Nel *podlistak* della rivista i contributi letterari erano i più frequenti e dalla rassegna degli argomenti trattati (Maštrović 1958) si scopre che vi erano presentati autori quali Andrija Kačić Miošić, Vuk Karadžić, Goethe, Tommaseo, Mérimée, ecc. Inoltre, sono di particolare interesse i suoi articoli usciti sulle riviste letterarie zaratine «Iskra», «Glasnik Matice dalmatinske» e «Zora».<sup>148</sup> Spicca il suo interesse per Andrija Kačić Miošić e il suo *Razgovor ugodni*, tema su cui torna in varie sedi e lungo tutta la sua carriera di giornalista e critico letterario; ma per questa analisi sono di particolare interesse gli interventi critici dedicati alla poesia popolare, apparsi sull' «Iskra»,<sup>149</sup> dove uscì anche la recensione della prima edizione della sua traduzione dei canti epici serbi, scritta dal letterato dalmata Stjepan Buzolić. La risposta di Kasandrić, in tono a volte scherzoso, quasi canzanatorio nei confronti del critico,<sup>150</sup> ci fornisce informazioni sulla mole delle sue letture e sulla sua grande conoscenza sia di letteratura e di lingua italiana che di quella serbo-croata. Da lì si scopre che Kasandrić usava l'edizione viennese della raccolta di Vuk: «Io ho i *Canti popolari serbi* di Vuk pubblicati a Vienna nel 1845-1862» (Kasandrić 1884: 19).<sup>151</sup> Si dimostra inoltre di particolare interesse la risposta ad una critica del lessico nella traduzione di Kasandrić. Buzolić sostiene che alcuni lemmi si potevano sostituire con forme più popolari, ma Kasandrić risponde: «Per quale motivo io in alcuni casi ho usato queste e non altre parole, più comuni e più semplici, questo credo non necessiti di spiegazioni. Chi sa cosa è la poesia, comprenderà da solo, altrimenti cancelli dalle poesie di Carducci le parole *marsi militi* e metta *marsi soldati*, cancelli *alti fastigi* e

---

<sup>148</sup> Kasandrić non è solo un attivo partecipante nella vita giornalistica dalmata, ma prende anche il ruolo dello storico di questo periodo con il suo studio *Il giornalismo dalmato dal 1848-1860 appunti* (1899).

<sup>149</sup> I numeri di questa rivista zaratina sono consultabili online, grazie alla digitalizzazione effettuata dalla Biblioteca nazionale e universitaria croata di Zagabria, <http://dnc.nsk.hr/journals/Default.aspx>. Lo studioso croato Mladen Dorkin ha di recente pubblicato una monografia dedicata a questa rivista, cfr. DORKIN 2011.

<sup>150</sup> Il recensore di Kasandrić gli aveva rinfacciato di non aver incluso anche i canti lirici nella sua raccolta. A questa critica Kasandrić risponde con una allegoria dicendo che se un uomo gli facesse vedere un mucchio di rape e gli chiedesse cosa ne pensa di quelle rape e lui invece gli rispondesse chiedendoli delle patate e delle altre verdure del suo orto, quello primo potrebbe benissimo rispondere: “Ma, io le avevo chiesto cosa pensasse delle rape?” (KASANDRIĆ 1884: 19).

<sup>151</sup> «Ja imam Vukove „Srpske narodne pjesme izdate u Beču“, god. 1845-1862».



metta *alti tetti*, che tolga la parola *verziere* e che metta *orto*» (Kasandrić 1884: 20).<sup>152</sup> Questa è la dimostrazione che per Kasandrić la poesia scritta in lingua italiana, anche se si trattava di poesia tradotta, doveva per forza usare un certo codice poetico linguistico, altrimenti non era poesia. Da lì un'alta presenza di poetismi nella sua traduzione, specchio di una lunga tradizione poetica italiana che si nota soprattutto nelle scelte lessicali (v. *La lingua della traduzione*). Kasandrić conclude la propria replica accettando alcune osservazioni che riteneva pertinenti. Ammette così di aver omesso per sbaglio alcuni versi del canto *Zidanje Skadra*, mentre in merito ad una serie di versi che non aveva tradotto dal canto *Marko Kraljević ukida svadbarinu*, afferma con onestà di averlo fatto non perché li ritenesse superflui, ma perché la traduzione non era riuscita come si aspettava e quindi aveva deciso di lasciarli «in pace», non traducendoli.

Kasandrić continuò ad occuparsi di poesia popolare durante tutto il suo periodo zarino, ma anche dopo il 1919, quando si trasferì a Roma, dove gli fu assegnato l'incarico di addetto all'ufficio stampa presso l'ambasciata jugoslava, posizione che mantenne fino alla sua morte nel 1926. A questo periodo risale anche la collaborazione con la rivista «Europa orientale». <sup>153</sup> Kasandrić continuò a collaborare anche con le riviste dall'altra sponda dell'Adriatico: nel 1924 uscì un suo contributo dedicato a Tommaseo per ricordare il cinquantenario della morte dell'amato poeta. L'articolo diviso in due parti e uscito sulla belgradese «Novi život», era pensato come una recensione del *Carteggio Capponi-Tommaseo*, e come un'analisi delle parti del carteggio che trattavano delle questioni slave, ma vi si leggono osservazioni di respiro molto più ampio che abbracciano tutta l'opera di Tommaseo riguardante il mondo slavo. Kasandrić riconosce in questo carteggio, come farà anche Contini (1971), la massima espressione dell'umanità di Tommaseo e si sofferma in particolar modo sulle difficoltà che il poeta viveva per la sua doppia anima slavo-italiana, criticando inoltre le manipolazioni politiche della personalità di Tommaseo fatte in Dalmazia, da parte tanto italiana che slava. Con questa presa di

---

<sup>152</sup> «S kojeg razloga ja sam u nekom slučaju upotrebio ove riječi [...], a ne druge običnije i prostije, to ja mislim da nije potreba razjasniti; ko zna što je pjesništvo, razumjeće sam, ko ne, neka izbrisa u Carduccijevim pjesmama riječi *marsi militi* i nek stavlja *marsi soldati*, nek isbrisa (sic.) *alti fastigi* i neka stavlja *alti tetti*, neka digne riječ *verziere* i neka stavi *orto*».

<sup>153</sup> Di particolare importanza è il suo saggio su Njegoš, all'interno del quale furono pubblicati anche alcuni passaggi di *Gorski vijenac*, nella sua traduzione.

posizione, da osservatore esterno e indipendente, Kasandrić in un certo modo precede il lavoro di Mate Zorić e Nikša Stipčević<sup>154</sup> e anche per questo motivo la sua figura meriterebbe maggiore attenzione in ambito accademico.

## 5.2 LA COMPOSIZIONE DELLA RACCOLTA

La raccolta di Kasandrić, apparsa per la prima volta a Zara nel 1884, ha subito negli anni alcune modifiche nel titolo e nei contenuti, mentre il nucleo dei canti epici della prima edizione è rimasto una costante. Il lavoro di Kasandrić sulla traduzione e sulla composizione della raccolta fu continuo e in costante rielaborazione. Ogni nuova edizione comportava l'aggiunta di nuovi canti tradotti, ma cambiava anche il loro ordine e il raggruppamento. *Canti popolari epici serbi* è il titolo della prima silloge, che contava 11 canti, tutti tratti dalla raccolta di Vuk e 9 su 11 dal suo secondo libro, contenente canti epici di tempi antichi. I canti furono pubblicati all'interno di un blocco senza distinzioni tra canti epico-lirici e tra cicli diversi, ad eccezione del canto *Sveci blago dijele*, che appartiene al ciclo non storico e che fu riportato all'interno di un'appendice. Nella seconda edizione la raccolta cambia il titolo che diventa *Canti popolari serbi e croati* e vi vengono inclusi anche alcuni canti croati dal verso lungo, esempi delle cosiddette *bugarštice*, risalenti ai secoli XVI e XVII. In questa seconda edizione si nota anche l'intenzione di Kasandrić di raggruppare i canti all'interno dei cicli a cui appartengono. Si hanno così i due cicli fondamentali per l'epica serba, uno dedicato al Kosovo e l'altro a Marko Kraljević. Si nota inoltre la sezione conclusiva della raccolta, dedicata alle leggende religiose. Il resto dei canti non viene però diviso in cicli e perciò si ha una serie di *bugarštice*, canti epico-lirici e quelli lirici uniti insieme. Nella terza edizione (1914), che sarà la fonte per quella definitiva (1923), la distinzione sarà elaborata in maniera più precisa e si avranno cinque sezioni: *Canti dei secoli XVI e XVII*, *Leggende religiose*, *Dal ciclo di Cossovo*, *Dal ciclo di Marko Kraljević*, *Canti femminili*. I canti non appartenenti

---

<sup>154</sup> Come si era già detto, questi due tommaseisti hanno liberato gli studi tommaseiani nei paesi dell'ex Jugoslavia dalle loro componenti ideologiche e politiche, cfr. BONAZZA 2004 e IVETIĆ 2008.

a nessuno di questi raggruppamenti vengono pubblicati separatamente. È curioso che Kasandrić non inserisca *Hasanaginica* all'interno della sezione *Canti femminili*, come aveva fatto ad esempio Nikolić, lasciandola invece insieme ai canti *Ženidba Milića barjaktara* e *Ženidba Maksima Crnojevića*, che rappresentano ugualmente una commistione di elementi epici e lirici. Forse avrebbe potuto raggruppare questi tre canti all'interno di una sezione o ciclo di canti epico-lirici, ma come si scopre dalla citata risposta a Buzolić, Kasandrić seguiva le indicazioni di Vuk, che incluse questi canti all'interno delle raccolte eroiche.

Per quanto riguarda la composizione della raccolta, la sua forma definitiva si è consolidata nella terza edizione, e tra la terza e la quarta ci sono poche differenze formali: nell'ultima edizione vengono inseriti sì nuovi testi tradotti all'interno della sezione canti femminili, ma non vi compaiono differenze nell'organizzazione del materiale tradotto.

La scelta dei canti in Kasandrić, è un lavoro in corso d'opera. Il numero dei canti aumenta di volta in volta e si ha l'impressione che Kasandrić abbia voluto offrire al pubblico italiano un quadro sempre più ampio delle varietà di metri e stili della poesia popolare serba e croata. Già dalla seconda edizione il numero dei canti aumenta da 11 a 18. Molto più sostanzioso si rivela il cambiamento nella terza che conta 47 canti ed è in tutto molto simile all'ultima del 1923, che ne conta però 57. In questo lavoro di Kasandrić prosegue sempre per *adiunctio*. L'unica eccezione si ha nell'ultima edizione dalla quale viene omissa un canto lirico presente invece nella terza (*Se fossi un ruscello*).

Tutte e quattro le edizioni contengono una prefazione che precede la raccolta, e commenti di carattere storico ed estetico che seguono i canti oppure le sezioni di canti. Vi spicca l'incredibile quantità di dati, prova della vasta cultura letteraria di Kasandrić,<sup>155</sup> che si richiama agli studi scritti in lingue diverse e cita sempre debitamente le sue fonti. Nella parte teorica della raccolta, Kasandrić si distingue come un critico letterario serio e informato, mentre nella traduzione spicca la sua padronanza di entrambe le lingue e dei diversi sistemi metrici. Kasandrić è al corrente dei nuovi studi e ricerche provenienti dalla due sponde dell'Adriatico; inoltre quale traduttore originale, approccia il testo fonte senza

---

<sup>155</sup> Stipčević nomina una grande vastità di titoli dedicati alla poesia popolare nella biblioteca di Kasandrić, la cui maggior parte viene ora conservata nell'Archivio di Dubrovnik.

tenere in eccessiva considerazione le traduzioni precedenti, ma elaborandone una del tutto originale.

Si potrà osservare più avanti come il testo della traduzione cambi considerevolmente da un'edizione all'altra (i cambiamenti maggiori si hanno nel 1914), e come questo avvenga anche nella parte teorica. Nella prima edizione la prefazione è incentrata sulla questione del metro e sono frequenti i richiami ai traduttori tedeschi, che a partire da Goethe, traducevano i canti serbi nel loro metro originale. Le osservazioni di natura estetica, sia nella prefazione che nella raccolta, sono molto più poche rispetto alle edizioni successive. Non tutti i canti contengono infatti le note esplicative, che, quando sono riportate, presentano principalmente dati storici sui protagonisti del canto. La situazione cambierà considerevolmente nelle edizioni successive, dove le note acquisiscono anche un carattere critico-letterario e estetico. Kasandrić vi riunisce le sue moltissime letture e da conoscitore profondo di letteratura europea, vi fa convergere considerazioni comparatistiche, ma anche osservazioni intertestuali nell'ambito della stessa poesia popolare. La prefazione della seconda edizione è molto simile a quella della prima: pur rimanendo incentrata sulla questione del metro e della sua resa in versione italiana, questa volta non tratta solo di *junački deseterac*, ma anche del metro delle *bugarštice* incluse nella raccolta. La terza edizione contiene una prefazione completamente diversa rispetto alle prime due e rimarrà quasi identica anche nell'ultima edizione. Il respiro è qui più ampio e la questione del metro viene toccata solo incidentalmente. Appare altrettanto curioso che nelle prime due prefazioni le righe iniziali sono dedicate ad una citazione di Goethe, mentre nelle ultime prefazioni (1914, 1923) la prima frase fa riferimento ad Alberto Fortis. Questo secondo tipo di prefazione ripercorre la ricezione europea della poesia popolare serba e croata e offre una sintesi delle caratteristiche e dei motivi principali di questa produzione popolare. Le note al testo prendono la loro forma definitiva già a partire dalla seconda edizione. Vi trovano spazio osservazioni estetiche nelle quali l'autore si richiama spesso a Goethe e soprattutto a Tommaseo, ma anche

analisi critico-letterarie e storiche, nelle quali ricorrono i nomi di Franc Miklošič e Natko Nodilo.<sup>156</sup>

Le traduzioni dei titoli si dissociano spesso dall'originale e questo vale principalmente per i canti lirici (8.3.3. e 8.3.4). Il *Sospiro di primavera* è ad esempio la traduzione di *Ne valja gubiti vrijeme* [Non bisogna perdere tempo]. I titoli dei canti epici vengono resi in maniera più aderente all'originale, dove presenti. Un gruppo di canti dedicati alla Battaglia di Cossovo viene intitolato da Vuk *Komadi od razliĉnijeh kosovskih pjesama* [Pezzi di diversi canti di Cossovo], mentre i singoli canti di questa sezione vengono semplicemente numerati. Non sorprende perciò che Kasandrić vi assegnasse dei nuovi titoli (*L'intimazione, La cena della vigilia, L'oste turca*).<sup>157</sup> All'interno del Ciclo di Cossovo, Kasandrić include altri due canti *La giornata di Cossovo*, che nella prima edizione ricalcava in parte il titolo originale (*Lazaro e Miliza*), e a partire della seconda edizione anche il canto *La morte dei nove eroi*. Il ciclo dedicato a Marko Kraljević rimane invariato da un'edizione all'altra e i titoli di questa sezione ricalcano l'originale (cfr.l'*Appendice*). I due cicli dedicati a Kosovo e a Marko Kraljević insieme al canto *Fondazione di Scutari*, che rappresentano il corpus per l'analisi stilistico-metrica che seguirà, sono stati scelti perché puramente epici e perché tradotti anche dagli altri tre traduttori.

### 5.3 IL METRO

Kasandrić è il primo traduttore dei canti di Vuk che elabora la sua traduzione per intero in decasillabo ricalcante il ritmo originale. Questa introduzione del *junaĉki deseterac* nella poesia scritta in italiano è da considerarsi come una scelta moderna e coraggiosa, se si considera l'epoca in cui viene elaborata e in cui le traduzioni in italiano venivano ancora fatte in endecasillabi sciolti. L'esempio di Tommaseo ha sicuramente influenzato

---

<sup>156</sup>Viene citato di frequente lo studio di Nodilo *Stara vjera Srba i Hrvata* [L'antica religione dei serbi e dei croati], cfr. Nodilo 1981.

<sup>157</sup>Solo uno di questi canti era incluso anche nella prima edizione, ma con titolo differente: *La cena di Lazaro* acquisisce una simbologia più esplicitamente cristiana nelle edizioni successive diventando *La cena della vigilia*.

Kasandrić, ma i decasillabi «involontari» o «casuali» di Tommaseo sono ben diversi da quelli di Kasandrić, a cui va il merito di aver mantenuto il metro originale e il ritmo con tendenze trocaiche e dattiliche in tutta la raccolta.

La questione del metro in Kasandrić è infatti la questione chiave della sua traduzione, il che si vede a partire dalla prima prefazione, dove il metro sembra essere l'unico argomento, e così anche nella seconda edizione. Quanto al suo lavoro, Kasandrić si esprime infatti solo in merito al metro:

Io ho procurato di rendere l'armonia di questo verso, col far cadere, ad imitazione dei traduttori tedeschi, una sillaba accentata in quei luoghi dove nell'originale cade un'arsi; ma per togliere la soverchia monotonia del ritmo osservai preferentemente [sic.] le arsi principali, trascurando talora le secondarie, specialmente quella del secondo emistichio, in modo da dare al verso un movimento dattilico. La dieresi [cesura] ho cercato di conservarla sempre; meno dove si opponeva qualche ostacolo insormontabile, o dove questa senza conferire molto all'euritmia del verso lo avrebbe reso duro e impacciato. (Kasandrić 1884: X)

Nelle edizioni successive (1914, 1923) alla versificazione viene dedicata molta meno attenzione, e questo argomento viene trattato solo incidentalmente all'interno di un discorso più ampio. Nell'ultima edizione Kasandrić riduce la trattazione sul decasillabo ad una nota: «Il decasillabo degli Slavi Meridionali si divide in due membri, il primo di quattro, il secondo di sei sillabe, coll'accento sulla prima, terza, quinta, settima e nona. Somiglia al quarto verso della strofa alcaica, usato dal Chiabrera e Carducci» (Kasandrić 1923: III, n.1).<sup>158</sup> Da qui si evince che Kasandrić prende in considerazione solo il ritmo melodico del decasillabo, quello cioè cantato o recitato con l'accompagnamento della gusla.<sup>159</sup> Tuttavia, nella traduzione stessa sembra che Kasandrić sfrutti tutte le possibilità del decasillabo detto parlato o grammaticale, principalmente perché consapevole della monotonia che un regolare ritmo trocaico e un verso senza rima potrebbe procurare. Come

---

<sup>158</sup> Kasandrić cita in seguito i versi di Chiabrera e Carducci, e questi paralleli tra metri serbo-croati e quelli italiani saranno poi ripresi da Cronia, la cui fonte (spesso non dichiarata) era indubbiamente appunto Kasandrić.

<sup>159</sup> Questo atteggiamento di Kasandrić era chiaro fin dalla prima edizione della raccolta, in cui si legge: «Il poeta popolare non osserva altro che l'esatta posizione della dieresi ed il numero delle sillabe; egli non si cura della coincidenza delle arsi cogli accenti grammaticali: quindi, sebbene la natura stessa della lingua concorra molte volte a produrre questa coincidenza, succede spesso che l'accento ritmico e l'accento melodico non si combinino sempre sulla stessa sillaba» (1884: IX).

osserva acutamente Ivo Frangeš, «è impossibile immaginare che una traduzione italiana di un nostro canto popolare verrebbe cantata con l'accompagnamento della gusla: cade perciò il bisogno di prendere la monotona *pentapodia trochaica* come l'unica possibilità metrica» (Frangeš 1951: 648).

Da una all'altra edizione si nota principalmente l'attenzione di Kasandrić verso la coincidenza tra il livello sintattico e quello metrico. È noto che nell'epica popolare gli *enjambment* si riscontano veramente di rado. Anzi la loro assenza è una delle caratteristiche chiave dello stile formulare popolare e Kasandrić ne era indubbiamente consapevole. Ciò nonostante, per la difficoltà della resa del metro dell'originale, da una «lingua [che è] ricchissima di trochei ed antigiambica per natura in un'altra in cui il non servirsi di parole ossitone è impossibile, ed in cui non soccorre l'abbondanza di monosillabi fortemente accentati che ha la lingua tedesca» (Kasandrić 1884: X-XI), nella prima edizione si riscontrano non pochi *enjambment*. Dalle edizioni successive Kasandrić cerca di minimizzare questo effetto creando dei versi in cui ogni enunciato si compie all'interno del verso. Per illustrare questo procedimento riporto i versi iniziali del canto *Marko Kraljević i Musa kesedžija* (Vuk, II, 67)<sup>160</sup> tradotto da Kasandrić prima come 'Marco e Musa il Malandrino' (1884) e poi nelle tre edizioni successive come 'Marco e Musa':

Bee vino Musa d'Albania	Bee vino Musa d'Albania
In taverna a Stambul; poi che sazio	In taverna a Stambul; poi che sazio
Fu di vino, brillo prese a dire	Fu di vino, brillo prese a dire
Ed. 1884, 1914	Ed. 1913, 1923

Si nota la corrispondenza fra le prime due edizioni e tra le ultime due. Si tratta in realtà di versi identici e quindi si potrebbe parlare di due e non di quattro soluzioni. La prima soluzione contiene 3 versi con una forte inarcatura in cui si verifica anche un'inversione: *poi che sazio/fu di vino* (viene diviso l'attributo dalla copula all'interno del predicato

---

<sup>160</sup> Ho scelto questo canto per poter mettere a confronto i dati raccolti qui con le conclusioni a cui è giunto FRANGEŠ 1951. Frangeš non prende in considerazione le edizioni del 1913 e 1923, come dichiara in una nota al testo.

nominale). Nella seconda versione si nota l'attenzione di Kasandrić a sciogliere l'inarcatura optando per un verso in più. Vi è da dire che tutti i versi hanno lo stesso ritmo di base: (1) 3 5 (7) 9. Kasandrić riproduce il ritmo trocaico quando glielo permettono i lessemi che ha a disposizione, ma a volte, come afferma lui stesso, cerca di variare con ritmo dattilico per rompere la monotonia del decasillabo trocaico. Nello stesso canto si riscontrano altri esempi simili:

Donde passa del suo re il tributo Di trecento some all'anno. Musa Per se tutto lo ritenne, poi <i>Marco e Musa (il Malandrino)</i> , vv. 19-21 (1884, 1913)	Donde passa il censo imperiale Di trecento gran carichi all'anno. Musa tutto là se lo ritenne <i>Marco e Musa</i> , vv. 20-22 (1914, 1923)
---	--

Il numero di *enjambment* è infatti molto alto nella prima edizione (26),<sup>161</sup> e diminuisce solo lievemente nella seconda edizione (23), che come si è visto, corrisponde quasi in tutto alla prima. Si vede però anche qui qualche lieve cambiamento con cui Kasandrić era intenzionato a diminuire il numero di inarcature:

Sacerdote, lasciami; che mai Mi rammenti Marco di Prilipa Nè più mai gli apersi. Il sacerdote Giùprili gli dice: „Signor mio, Ed. 1884, vv. 45-46, 49-50	Sacerdote Giuprili, mi lascia, Perché adesso mi rammenti Marco? [...] Giuprili gli dice il sacerdote Ed. 1913, vv. 45-46, 50
--	--

Il vero cambiamento avviene però nella terza edizione dove si hanno 11 inarcature, quindi meno della metà di quelli presenti nella seconda, mentre nell'ultima edizione si ha una completa pulizia del testo epico, che arriva a contare solo un'inarcatura:

Travagliârsi fino al mezzogiorno
----------------------------------

<sup>161</sup> Frangeš ne conta solo 15, ma poi effettivamente ne elenca 14, che si verificano tra i versi 2-3, 10-11, 20-21, 21-22, 49-50, 59-60, 79-80, 81-82, 92-93, 93-94, 188-189, 195-196, 212-213, 241-242 (FRANGEŠ 1951: 646). A questa lista vanno aggiunti anche gli *enjambment* tra i versi 29-30, 41-42, 45-46, 82-83, 91-92, 133-134, 142-143, 153-154, 160-161, 217-218, 234-235, 255-256. Nell'edizione del 1914 Frangeš conta 8 *enjambment* rispetto agli 11 qui individuati.



D'un estivo di; colava a Musa  
 Dalle labbra candida la bava,  
 Ed a Marco candida e sanguigna.  
 Ed. 1923, vv. 222-225

Il ridursi delle inarcature è ulteriormente confermato dall'aumento del numero di versi: i 273 versi della prima e della seconda edizione in confronto ai 278 della terza e 279 della quarta. I versi tronchi, impossibili nell'originale, nella cui lingua l'accento non cade mai sull'ultima sillaba, sono molto rari in Kasandrić. Nel canto qui esaminato, le uscite tronche si verificano solo eccezionalmente: nella prima edizione non vi sono affatto, nella seconda e nell'ultima se ne conta un esempio solo, mentre nella terza si hanno quattro versi tronchi su un totale di 278 versi.

Gli accenti nella grande maggioranza dei casi cadono sulle sillabe dispari e gli ictus più frequenti sono quelli di 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>. Negli schemi ritmici presenti in Kasandrić prevalgono tendenze trocaiche e dattiliche, però per poter vedere più nel dettaglio le soluzioni metriche adottate da Kasandrić e per vedere la loro evoluzione nelle varie edizioni, ho messo a confronto le sue due versioni dello stesso canto (*Marko Kraljević i Musa Kesedžija*, Vuk, II, 67), ovvero la prima versione, del 1884, e la versione del 1914 nella quale vengono introdotti i cambiamenti maggiori.

	<b>Ed. 1884</b>		<b>Ed. 1914</b>	
	<b>vv. 273</b>		<b>vv. 278</b>	
	<b>N. v.</b>	<b>%</b>	<b>N. v.</b>	<b>%</b>
<b>3 5 9</b>	74	27,1	82	29,49
<b>1 3 5 9</b>	34	12,45	44	15,82
<b>3 7 9</b>	39	14,28	32	11,51
<b>3 5 7 9</b>	44	16,11	36	12,94
<b>1 3 5 7 9</b>	16	5,86	16	5,75
<b>1 3 7 9</b>	22	8,05	28	10,07

<b>1 5 9</b>	2	0,73	7	2,51
<b>2 3</b>	19	6,95	11	3,95
<b>8 9</b>	6	2,19	5	1,79
<b>5 6</b>	6	2,19	6	2,15
<b>6 7</b>	2	0,73	2	0,71
<b>Irr.</b>	9	3,29	9	3,23

Il ritmo più frequente è quello di 3 5 9, dove Kasandrić copre solo le arsi e non gli accenti secondari dell'originale, per non creare eccessiva monotonia:

Ed. 1914, v. 4	ubriaco prese a favellare	3 5 9
Ed. 1884, vv. 186-187	A tai detti Marco di Prilipa	3 5 9
	La guerriera lancia sua drizzando	3 5 9

Nel primo emistichio, l'accento dominante è quello di 3<sup>a</sup>, che è tra l'altro, insieme all'accento di 9<sup>a</sup>, l'unica costante del decasillabo di Kasandrić. Sono veramente rari gli esempi in cui non si verifica l'accento di 3<sup>a</sup> e questo accade nei casi in cui si ha l'attacco di 1<sup>a</sup> e la parola all'inizio verso è proparossitona:

Ed. 1914, vv. 41, 53	Giùprili gli dice il sacerdote	1 5 9
----------------------	--------------------------------	-------

Come si vedrà avanti, la maggior parte dei nomi propri dell'originale, mantiene l'accento del testo fonte, come in questo caso (nel v. 51 l'accento è segnato anche graficamente, mentre nel v. 41 manca il segno grafico). Si nota anche la figura dell'iperbato che divide il sintagma nominale tra inizio e fine verso e che non è propria dello stile popolare originale, ma che rimane anche nell'ultima versione del canto, per evitare l'accento di 6<sup>a</sup>. Questo è probabilmente anche il motivo della mancata resa della cesura originale:

Al' mu veli || hodža Ćupriliću,

che divide la formula dell'azione dal nome del protagonista. Generalmente parlando in Kasandrié si nota la tendenza di mantenere la cesura, o diersi per dirla con lui, dall'originale, ma questo non avviene sempre dopo la quarta sillaba, o secondo piede, per ovvie difficoltà della resa metrica.

Interessante che nella prima versione il verso citato avesse la forma più popolare:

Ed. 1884, v. 39                      L'onorando Giuprili gli dice                      3 5 9,

ma deve essere stato modificato per ottenere maggiore formularità nel sintagma nominale che nelle ultime versioni viene tradotto sempre con il nesso nome (Giùprili) + titolo (sacerdote).

Il numero di ictus varia, ma i più frequenti sono decisamente i versi con tre ictus (3 5 9 o 3 7 9), a cui spesso viene aggiunto un accento secondario nel primo emistichio o nel secondo (1 3 5 9, 3 5 7 9, 1 3 7 9), creando così una combinazione di ritmi trocaici e dattilici:

Dio pietoso, ohimé che feci mai!	1 3 5 7 9
Un eroe di me migliore uccisi!	3 (5) 7 9
Poscia a Musa il capo egli recise,	(1) 3 5 9
Lo gitò al destrier nella bissaccia	3 5 9
E alla bianca Stambulli recollo.	3 5 9

Ed. 1884, vv. 260-264

Nel primo verso della porzione riportata si trovano cinque accenti e si ha la prevalenza di ritmo trocaico. I casi in cui questo accade, il verso italiano si avvicina maggiormente al ritmo melodico dell'originale.

La stessa porzione di versi mantiene la forma molto simile e il ritmo uguale anche nell'ultima edizione:

Dio pietoso, ohimé che feci mai!	(1) 3 5 7 9
Un campion di me migliore uccisi!	3 7 9
Poscia a Musa il capo egli spiccò,	(1) 3 5 9
Lo gitò al destrier nella bisaccia	3 5 9
E alla bianca Stambulli recollo.	3 5 9

Ed. 1923, vv. 266-270

È curioso che l'unico verso veramente differente dalla prima edizione è il terzo verso della porzione che diventa tronco. Non è chiaro perché Kasandrić lo renda tronco, quando tutto il resto in questa edizione vuole rendere alla meglio lo stile e il ritmo originale.

Come elemento di variazione in questo schema di decasillabi con accenti dispari vengono usati sporadicamente gli scontri d'arsi. Infatti, le rare volte in cui si verificano accenti pari, questo accade proprio all'interno di accenti ribattuti (2 3, 5 6, 6 7, 8 9). Dalla tabella si nota che il perfezionamento della traduzione non comporta un notevole cambio di ritmo, sebbene nella seconda variante del canto il numero degli scontri d'arsi è leggermente minore e si ha quindi meno *variatio*.

Solo in casi eccezionali (tre nella seconda versione del canto) si ha il secondo emistichio scarico:

Ed. 1914, v. 64

al cospetto dell'imperatore

3 9

La maggior parte dei versi, e non solo nel canto qui esaminato, hanno tre o quattro ictus. Generalmente parlando le caratteristiche che riguardano il metro del *Marco e Musa (il malandrino)* in tutte e quattro le edizioni, valgono anche per il resto della raccolta, almeno nella sua parte puramente epica. Il decasillabo di Kasandrić ha quasi sempre l'uscita piana e i versi tronchi sono o assenti del tutto o veramente rari. Non si hanno le uscite sdrucchiole, anche perché delle parole proparossitone ce n'era bisogno principalmente all'interno del verso per rendere meglio il ritmo dell'originale. Per lo stesso motivo la maggior parte dei toponimi e nomi propri che nell'originale hanno un accento sdrucchiole, mantengono lo stesso accento nella traduzione. Si nota anche un uso abbondante di parole italiane con accento sdrucchiole: *candido, nitido, vimini, zucchero, ecc.*

Se si ha presente che le costanti del verso originale sono l'ultima e la quarta sillaba non accentata, la cesura dopo la quarta e l'accento fisso di quinta, si può dire che nella maggior parte dei casi Kasandrić ha rispettato queste costanti, ma ha introdotto anche alcune regolarità proprie. Piuttosto che l'accento di 5<sup>a</sup> in Kasandrić come costante figura l'accento di 3<sup>a</sup> (si veda l'alta percentuale delle combinazioni ritmiche di 3 7 9), e si ha sempre l'accento di 9<sup>a</sup>, mentre l'ultima sillaba a volte viene accentata, contrariamente alle

regole del metro originale. Visto complessivamente, il decasillabo di Kasandrić rispecchia nella maggior parte il suo metro di partenza ed è indubbiamente la miglior resa metrica del decasillabo originale in veste italiana. Nonostante Kasandrić si avvicini di più al metro originale, Mirjana Drndarski ritiene che le traduzioni di Tommaseo rispecchino meglio l'originale di quelle di Kasandrić e che Tommaseo riesca a dare una versione poeticamente più bella e di qualità più alta (Drndarski 1989b: 221). In maniera ancora più esplicita si era espresso Frangeš nel paragonare i decasillabi di Tommaseo e di Kasandrić, rimproverando a Kasandrić proprio l'assenza della poesia. Ritengo però che sia difficile paragonare le due traduzioni che non usano sempre lo stesso medium metrico, limitante da vari punti di vista. La libertà metrica che Tommaseo si è concesso gli è ovviamente valsa anche una maggiore libertà stilistica. Dal punto di vista stilistico-poetico sarebbe forse più opportuno confrontare e esteticamente giudicare le traduzioni di Tommaseo e Cronia, visto che sono state elaborate seguendo le stesse idee metriche. Maria Rita Leto vedeva invece in Kasandrić la prova che sia possibile conservare il rispetto del ritmo insieme alla fedeltà al senso originale (Leto 1995: 281).

#### 5.4 LA LINGUA DELLA TRADUZIONE

In riferimento alla traduzione che Kasandrić diede di *Gorski vijenac* di Njegoš, Nikša Stipčević aveva affermato: «La coscienza letteraria di Kasandrić era impregnata della tradizione poetica italiana. Lui conosceva, e molto bene, i maggiori testi della poesia italiana, da Dante e Petrarca, fino a Leopardi, sei secoli di continuità poetica, che si è mantenuta coltivando una lingua poetica particolare» (Stipčević 2000: 110).<sup>162</sup> La stessa osservazione è altrettanto pertinente per il lavoro che Kasandrić fece traducendo canti popolari serbi e croati. Nelle traduzioni è evidente il retaggio della tradizione lirica italiana, che nell'epoca in cui Kasandrić traduceva stava perdendo la secolare supremazia

---

<sup>162</sup> «Касандрићева књижевна свест била је прожета италијанском поетском традицијом. Он је познавао, и то веома добро, велике италијанске песничке текстове, од Дантеа и Петрарке до Леопардија, шест векова песничког континуитета који се држао на окупу негујући посебан песнички језик [...]».

nell'espressione poetica e lasciava spazio anche alle forme meno auliche. Quest'apertura linguistica, che ha trovato maggiori promulgatori nelle figure di Pascoli e D'Annunzio, non viene subito recepita da un ambiente periferico, qual era quello dalmata, e questo si vede, come dimostra il capitolo precedente, anche in Nikolić. Gli aulicismi, poetismi o arcaismi sono frequenti in Kasandrić, ma a differenza di Nikolić, non compromettono in maniera rilevante lo stile formulare dell'originale. La mescolanza tra l'aulico e il popolare in Kasandrić differisce anche dalla maniera in cui questi due livelli si intrecciano nel testo di Tommaseo, poiché le scelte di Kasandrić sembrano più coerenti e meno influenzate dal gusto per la *variatio*. In Kasandrić il lessico rimane soprattutto aulico, ma vengono mantenuti i parallelismi e le ripetizioni, principalmente nelle edizioni successive alla prima, come si vede dal confronto dei seguenti versi:

<p>„La man stendi, fabbro, la man stendi ch'io ti paghi questa spada tua.“ S'ingannò, la vipera lo morse; ci rimase, porseglì la mano;</p> <p>Ed. 1884, <i>Marco e Musa il malandrino</i>, vv.147-150</p>	<p>„La man stendi, fabbro, la man stendi ch'io ti paghi, Nòvaco, la spada.“ S'ingannò, la vipera lo morse; s'ingannò la destra man gli porse;</p> <p>Ed. 1913, <i>Marco e Musa</i>, vv.147-150</p>
<p>„La man stendi, fabbro, la man stendi ch'io ti paghi, Nòvaco, la spada.“ S'ingannò, la vipera lo morse; s'ingannò la destra man gli porse;</p> <p>Ed. 1914, <i>Marco e Musa</i>, vv.152-155</p>	<p>„Stendi, fabbro Nòvaco, la mano, La man stendi, che ti paghi il brandò.“ S'ingannò, la vipera lo morse, S'ingannò, la destra man gli porse.</p> <p>Ed. 1923, <i>Marco e Musa</i>, vv. 153-156</p>

Se si tiene conto che nel testo originale, questi versi sono contrassegnati da forti parallelismi espressi soprattutto a livello sintattico tramite le anafore, ma anche a livello fonologico, tramite allitterazioni delle palatali *č* e *ž*, si capiscono la ricerca di Kasandrić e i passaggi che fa per avvicinarsi sempre di più all'originale, non sacrificando tuttavia il metro:

"Pružì ruku, Novače kovaču!  
"Pružì ruku, da ti sablju platim."  
Prevari se, ujede ga guja,  
Prevari se, pruži desnu ruku

Vuk, II, 67

Nella prima edizione le anafore non vengono rese affatto e si perde il sintagma nominale che indica il protagonista (*Novače kovače*), mentre nella seconda e terza edizione Kasandrić rende la prima anafora e inserisce il nome proprio di *Nòvaco*, senza però realizzare la formula nome + titolo. L'ultima edizione rappresenta invece la massima adesione al testo fonte: la formula che indica il protagonista viene mantenuta nella sua forma originale, la seconda anafora viene resa, e la prima viene sostituita da un'anadiplosi, sebbene non perfetta. Kasandrić non poteva in alcun modo rendere la prima anafora, perché avrebbe dovuto usare l'accento di 4<sup>a</sup>, proibito nel decasillabo eroico:

„Stendi, fabbro Nòvaco, la mano, La man stendi, che ti paghi il brando.“	1 3 5 9 2 3 7 9
---	--------------------

La versione che replicherebbe l'originale, avrebbe questa forma:

Stendi la mano, Novaco fabbro	1 4 6 9
Stendi la man, che il brando ti paghi.	1 4 6 9

Si possono comunque mantenere i decasillabi mantenendo tutte le espressioni formulari, ma il ritmo cambia del tutto e si hanno gli ictus di 4<sup>a</sup>, che Kasandrić naturalmente voleva evitare. In questo senso va interpretato anche l'uso della voce *brando*, che non viene usata solamente per conferire una patina arcaizzante al testo oppure per il gusto alla *variatio*, ma anche per il fatto che il genere maschile e quindi l'articolo determinativo maschile permetteva la realizzazione della sinalefe e quindi il risparmio di una sillaba, che non sarebbe stata possibile usando il termine femminile (*la spada*).

Anche in altri casi bisogna tenere conto dell'aspetto metrico della traduzione di Kasandrić nell'interpretazione di alcune scelte lessicali. Ad esempio, *candido* come variante poetica di *bianco* viene usato da Tommaseo per sfuggire alla *repetitio*, mentre in Kasandrić una tale interpretazione sarebbe riduttiva, senza tenere conto del fatto che *bianco* è una parola parossitona, mentre *candido* è proparossitono e quindi a volte più adeguato al ritmo dattilico del decasillabo di Kasandrić.

Quanto agli aspetti morfologici della traduzione, è frequente l'uso di enclisi pronominale con forme verbali: *recollo, mandollo, tramortillo, ammazzollo, ammazzommi, dirotti, sortiranne, legollo, uscinne*, ecc. Tra i tratti morfologici più frequenti della traduzione si trova l'uso delle forme apocopate della terza persona plurale del passato remoto (*fur, favellaro, periro, osaro, recaro, muraro, gittaro, dovrollo, stringeranne, affrontaro*),<sup>163</sup> nonché il futuro poetico del verbo essere (*fia e fien*), l'imperfetto privo di labiodentale (*salia, risalia, udia, avea, movea, partoria, rispondea, dicea, movean, dolea*), le prime persone analogiche (*vegga, deggio*) e il condizionale in *-ia, -iano* (*potria, cadria, avrieno*). È molto raro invece l'uso del particio toscano forte (*uso/usato, tronca/troncata*) e della terza persona singolare in luogo di prima o seconda (*possedeva*):

d'oro un pomo possedeva ed oggi m'è caduto qui nella Boiana, e lo piango, nè mi so dar pace.	Una mela d'oro possedevo E mi cadde qui nella Boiana, e la piango né mi so dar pace.
<i>La fondazione di Scutari</i> , vv. 164-166 Ed. 1884, 1913, 1914	<i>La fondazione di Scutari</i> , vv. 167-169 Ed. 1923

Si nota che nelle versioni successive Kasandrić passa alla forma della prima persona e sostituisce l'aulico *pomo* con il molto più popolare *mela*. Un altro esempio simile si ha in un altro canto, tra l'altro con lo stesso verbo, ma questa volta al presente e la forma viene mantenuta anche nelle edizioni successive:

Ecco l'arme, ed eccoti l'incude  
guarda tu qual brando ora posseggia.

Ed. 1884, *Marco e Musa il malandrino*, vv.130-131

Analogamente alla traduzione di Nikolić, anche qui abbondano gli «aulicismi di routine», quali *poscia, ove, omai*, ecc., ma anche allotropi quali *umidor(e)/umidità*,

---

<sup>163</sup> Le forme apocopate si trovano frequentemente in chiusura di verso, dove sono quasi obbligate dalla metrica che preferisce le uscite piane a quelle tronche.



*incude/incudine*,<sup>164</sup> *piova/pioggia*, *il guardo/lo sguardo*, *gittare/gettare*, *negro/nero*, *guatare/guardare*, *doglia/dolore* e *priego/prego*. Molto più frequenti risultano i cosiddetti sinonimi nobilitanti *brando* e *lama* per *spada*, *gramo* per *povero*,<sup>165</sup> *mirare* per *guardare*, *ire* per *andare*. Nello stesso gruppo si annoverano anche i seguenti aulicismi: *derelitto/lasciato*, *inclito/onorato*,<sup>166</sup> *stilla/goccia*, *aspide/serpente*, *preclaro/glorioso*,<sup>167</sup> *librarsi/volare*, *propinare*, *libare/brindare*, *ceruleo/azzurro*,<sup>168</sup> *nubi/nuvole*, *arce/rocca*, *mercatare/comprare*,<sup>169</sup> *ermo/solitario*,<sup>170</sup> *pavido/impaurito*, *svellere/strappare*. Nel lessico ricorrono anche forme quali il monottongato *cor(e)* e le forme non apocopate come *cittade*.

Nelle scelte lessicali risalta a volte più evidente del solito l'influenza tommaseiana. Riporto qualche esempio da cui traspare chiara l'influenza dell'illustre precedente di Kasandrić:

<p>Quanto il turco briaco parlò Sincero lo fece</p> <p>Sgraziato, non t'ho io detto Di non fare in domenica zuffa? Vergogna è, due contr'uno.</p>	<p>Quanto il turco favellò briaco, ad effetto mando poi sincero.</p> <p>Non t'ho detto, misero, che mai Non attacchi zuffa la domenica? Due contr'uno gli è vergogna, Marco!</p>
---	--

<sup>164</sup> Questo sembra essere l'unico esempio di nominativo latino, a differenza della raccolta di Nikolić, che ne conosce numerose occorrenze.

<sup>165</sup> Usando questo lemma molto di frequente, Kasandrić crea una formularità tutta sua, che si riconosce a livello intertestuale.

<sup>166</sup> Il lemma presente sia in Tommaseo che in Nikolić, principalmente in riferimento al conte/imperatore Lazar.

<sup>167</sup> Secondo il GDLI *preclaro* risulta letterario e vale a dire «che si distingue per eccelse qualità, doti o capacità, per meriti grandissimi, per l'eccellenza delle opere o delle imprese compiute, illustre, insigne. – Anche: che è di nascita nobile, che appartiene ad una famiglia altolocata». Viene utilizzato anche «come appellativo o titolo d'onore» e ad illustrare questo uso il GDLI riporta l'esempio di Caro «Enea preclaro figlio». La stessa formula viene poi ripresa da Monti nell'*Iliade*: «Enea preclaro figlio del magnanimo Anchise». Generalmente in Monti e Pindemonte questo aggettivo viene utilizzato come epiteto fisso davanti ai nomi degli eroi (BIZ).

<sup>168</sup> La BIZ attesta esempi di questo aggettivo letterario in *iunctura* con mare, nei testi di Tasso, Pindemonte e D'Annunzio. Kasandrić usa il sintagma *ceruleo mare* per tradurre *sinje more* dall'originale, ma in un altro canto usa la soluzione adottata anche da altri traduttori: *glauco mare* (*Le nozze di Massimo de' Neri*, v. 2).

<sup>169</sup> Lemmatizzato dal GDLI come antico e letterario: «fare oggetto di un contratto di compravendita, scambiare una merce con un corrispettivo in denaro; trafficare, mercanteggiare».

<sup>170</sup> Curioso che il GDLI non lo attesti come letterario, nonostante riporti esempi soprattutto poetici da Petrarca a Pasolini.

Tommaso, vv. 16-17	Kasandrić, <i>Marco e Musa</i> , vv. 14-15; 240-242
Anch'io ho <i>un tantin</i> di busdòvano Da zombarti tre quattro colpi.	<i>Un tantin</i> di clava ho meco io pure Da menarti giù tre o quattro botte.

Si notano le espressioni come *fare/attaccare zuffa* e soprattutto l'interessante soluzione di Tommaso per *nešto buzdovana* [un che di clava] dell'originale. *Un tantin*<sup>171</sup> di *busdòvano* viene ripreso infatti da Kasandrić, che tuttavia non usa lo slavismo *busdovano* nella sua traduzione. L'unico prestito dall'originale che Kasandrić adopera è *Vila*, probabilmente perché crede, sulla scia di Tommaso, che qualsiasi traduzione italiana sarebbe riduttiva.

#### 5.4.1 Toponomastica e onomastica

Le esigenze del verso e il continuo lavoro sul suo perfezionamento hanno influenzato la resa dei nomi propri e dei toponimi in Kasandrić, molto di più che in altri traduttori. Oltre a Kasandrić, tra i traduttori qui analizzati, solo Nikolić doveva obbedire alle restrizioni metriche di una resa in versi, però si è già visto che Nikolić non era intenzionato a rendere le formule dell'originale e che i nomi dei protagonisti venivano di frequente omessi per evitare la monotonia della ripetizione e quindi di conseguenza la loro traduzione non comportava grandi difficoltà nella resa. Avendo unito nel suo metodo la resa metrica a quella stilistica, Kasandrić ha dovuto affrontare i problemi che altri traduttori hanno evitato optando per una delle due rese (Tommaso e Cronia), o ignorandole entrambe (Nikolić). Il metodo prevalente è quello di adattare i nomi, sia a livello fonologico che morfologico; l'unica traccia dell'originale che rimane sembra essere la prevalente accentazione proparossitona (spesso segnalata anche graficamente). Così si hanno esempi: *Miliza/Milica*, *Làzaro/Lazar*, *Tòpliza Milano/Toplica Milan*, *Còssovo/Kosovo*,

---

<sup>171</sup> La BIZ ne conta 71 occorrenze, di cui la maggior parte in Goldoni e Belli.

Stòian e Stoiàna/Stojan i Stojana,<sup>172</sup> Straigna il bano/Strahinjić ban, Crùscevo/Kruševo, Giùprili/Ćuprilić, Nòvaco/Novak, Sitniza/Sitnica, Ùrvina/Urvina, ecc. Nel caso di Còssovo, nella prima edizione si verificano in due occasioni segni grafici diversi, che credo si possano ricondurre ad errori tipografici:

tu domani a Cossòvo ten vai  
di Còssovo dall'aperto piano

Ed. 1884, *Lazaro e Miliza*, vv. 5, 118.

Nel primo caso, l'accento così segnato corrisponderebbe ad un'arsi di 6<sup>a</sup>, completamente assente nel decasillabo di Kasandrić e quindi difficilmente immaginabile in questa sede, dove un accento proparossitono si adatterebbe meglio al ritmo. Nel secondo caso l'errore tipografico è ancora più evidente, sebbene rimanga il dubbio sulla corretta posizione dell'accento. Se si prende come corretto il primo accento, questo corrisponderebbe al resto dei casi, ma si avrebbe un ritmo di 2 7 9, mentre con la seconda opzione e l'accento parossitono si avrebbe un decasillabo tipico per Kasandrić 3 7 9, ma questo accento sarebbe un'eccezione rispetto al resto dei casi. Il problema viene risolto nelle successive edizioni:

Ed. 1913	vennero di Còssovo sul campo	1 5 9
Ed. 1914, 1923	su dal pian di Còssovo disteso	3 5 9

Gli accenti proparossitoni dell'originale non vengono tuttavia sempre mantenuti. Il nome del fiume sul quale i tre fratelli Mrnjavčević edificano un castello viene reso sempre come piano, poiché appare sempre in chiusura verso (*Boiana/Bojana*):

Ergon Scodra<sup>173</sup> in riva alla Boiana.

---

<sup>172</sup> È curioso che i fratelli omonimi abbiano i nomi con accenti diversi in italiano: il primo rimane proparossitono e il secondo diventa parossitono, principalmente perché, come secondo elemento della coppia, si verifica spesso in chiusura verso.

<sup>173</sup> Maria Rita Leto aveva notato come Kasandrić nel titolo di questo canto usa la variante italiana del toponimo (*Fondazione di Scutari*), ma come all'interno del testo tradotto adegui la resa del toponimo alle leggi metriche (Scodra), cfr. LETO 1995: 280.

Quello che rimane dell'originale è il genere del sostantivo, che resta femminile anche in italiano. Simile a questo procedimento è la resa del nome *Desimir*, che diventa piano *Desimiro*. Dall'altro lato, le parole bisillabiche a volte subiscono solo cambiamenti minimi *Rado/Rade*, o rimangono uguali all'originale *Jovo/Jovo*. Un gruppo a parte rappresentano invece le vere e proprie traduzioni attraverso il calco: sulla scia di Tommaseo, il nome del servo *Goluban* viene tradotto come *Colombano*, e nello stesso modo *Jug Bogdan* diventa *Jugo Diodato* e *Vuk Branković* diventa *Brancovide Lupo* o *Lupo di Branko*. Come si vede da quest'ultimo esempio, alcuni nomi possono avere più varianti e questo vale soprattutto per la traduzione dei cognomi originali in *-ić*, che rappresentano problemi maggiori per il traduttore: *Jugovići* viene tradotto nella prima edizione come *Jugovidi*, che poi diventano semplicemente *di Jugo figli*, una perifrasi che si verifica in varie edizioni, mentre *Jugovei* è la resa che si verifica nell'ultima edizione. *Bosco Jugovide* dalla prima edizione diventa *Bosko di Jugo* nelle edizioni successive, dove non viene cambiato solo il cognome, ma anche il nome, che si avvicina di più all'originale poiché la *c* diventa *k*. Un caso di traduzione particolare si ha nel nome di Ivan Kosančić, che nella prima edizione viene italianizzato in *Giovanni Cosancide*, ma nelle edizioni successive viene cambiato in *Ivan di Cosanizza*, che in fine verso diventa *Ivano*:

Scongiurò Milosse allora Ivano:  
«Mio diletto Ivan, fratello mio  
*L'oste turca*, vv. 45-46

Il titolo *Kraljević* (figlio del re, principe) di Marko, che nella poesia popolare viene usato quasi come cognome di Marko, non viene reso da Kasandrić in tal modo. Nella prima edizione si ha *Marco di Prilipa*, che nelle edizioni successive diventa *Marco regal figlio*, dove *Kraljević* viene reso attraverso il calco. Si nota l'attenzione di Kasandrić di mantenere la formula, sebbene non sempre nella stessa forma dell'originale. In un certo senso, il traduttore crea la propria formularità in base alle esigenze del verso.

Il cavallo di Marko non viene tradotto come nome proprio, e *Šarac*<sup>174</sup> viene di regola reso attraverso nomi comuni:

Pa je Marko Šarcu govorio:	e al destriero prese a favellare <i>Morte di Marco</i> , v.8
----------------------------	---

Dall'altro lato spicca l'attenzione di Kasandrić a rendere nomi di diverse razze di cavalli: *kulaš* viene tradotto come *sauro*, *konj alat* come *destrier baio*, mentre *Damjanov zelenko* viene reso con *il leardo di Damiano*, nello stesso modo nel quale Kasandrić rende *konja labuda*, 'leardo', poiché entrambi designano il cavallo del manto bianco. Si può supporre che anche in merito alla mancata resa del nome dell'amato cavallo di Kraljević Marko, siano responsabili le leggi metriche.

#### 5.4.2 Le formule epiche

In genere, in Kasandrić si nota una grande dedizione a rendere le formule e i parallelismi dell'originale, che inizialmente non ha avuto migliori esiti, per la difficoltà di abbinare la resa del metro con la resa dello stile. Già dalla seconda edizione si nota un maggiore avvicinamento al testo originale, che si compie a tutto tondo nella terza e soprattutto nella quarta edizione. Gli esempi riportati nei paragrafi successivi illustreranno questo atteggiamento, però bisogna sottolineare anche qualche notevole eccezione a questo metodo complessivo. Inserendo nella seconda edizione della raccolta il canto *Smrt majke Jugovića* [*La madre dei nove eroi*], Kasandrić non ne traduce il primo verso formulare, e abbrevia anche i versi finali per aumentare l'effetto tragico, optando per ancora maggiore *brevitas* rispetto al cantore popolare. L'interiezione «Mili Bože, čuda velikoga» [Gran Dio, che meraviglia] viene omessa da Kasandrić sia nella seconda, che nelle successive edizioni, probabilmente perché ritenuta priva di un valore poetico.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Cronia è l'unico traduttore a rendere il nome di *Šarac* nella traduzione, sebbene con una traslitterazione non del tutto precisa (6.4.1).

<sup>175</sup> Si veda l'atteggiamento di Cronia a riguardo, cf. n. 229.

<p><i>Mili bože, čuda velikoga!</i>  Kad se sleže na Kosovo vojska,  U toj vojsci <i>devet Jugovića</i>  I deseti star Juže Bogdane;  Boga moli <i>Jugovića majka</i>,  Da joj Bog da oči sokolove  I bijela krila labudova,  Da odleti nad Kosovo ravno,  I da vidi <i>devet Jugovića</i>  I desetog star-Juga Bogdana.</p>	<p>Quando l'oste a Còssovo calò,  e con l'oste Jugo Diodato,  il vegliardo, e i <i>nove figli suoi</i>,  supplice <i>la madre</i> pregò Iddio,  Dio pregò di darle occhi di falco  E del cigno le grand'ali bianche,  Per volar di Còssovo sul campo.  Per vedervi Jugo Diodato,  per vedere i nove figli suoi.</p> <p>Ed. 1913</p>
<p>Quando l'oste a Còssovo calò,  e con l'oste <i>i nove Jugovei</i>  e il vegliardo Jugo Diodato,  supplice la madre pregò Iddio,  Dio pregò di darle occhi di falco  Ed i vanni candidi del cigno  Per volar di Còssovo sul campo.  Per vedervi Jugo Diodato,  per vedere <i>i nove figli suoi</i>.</p> <p>Ed. 1914</p>	<p>Quando l'oste a Còssovo calò,  e con l'oste <i>i nove Jugovei</i>  e il vegliardo Jugo Diodato,  supplice la madre pregò Iddio,  Dio pregò di darle occhi di falco  Ed i vanni candidi del cigno  Per volar di Còssovo sul campo.  Per vedervi Jugo Diodato,  per vedere <i>i nove figli suoi</i>.</p> <p>Ed. 1923</p>

Dal confronto tra le tre edizioni, si nota la difficoltà della resa del sintagma nominale *devet Jugovića* [i nove Jugović], che Kasandrić inizialmente rende con una perifrasi ‘i nove figli suoi’ intendendo i figli di *Jugo Diodato*, mentre nelle due edizioni successive si avvicina di più all’originale e traduce ‘nove Jugovei’, ma a differenza dell’originale non ne crea una formula, visto che nell’ultimo verso della porzione si ha di nuovo la parafrasi. Questo metodo insolito per Kasandrić si potrebbe forse interpretare con la preferenza del traduttore per il tono familiare, che domina questo canto in cui, analogamente al canto *Kosovka djevojka*, si passa da una prospettiva nazionale a quella familiare e da un contesto maschile a quello femminile.<sup>176</sup> Perciò si può ipotizzare che Kasandrić abbia deliberatamente sacrificato qualche formula epica, per mantenere un andamento più diretto e intimo del canto. Per lo stesso motivo mancherebbe il cognome anche dal titolo del canto che non dice ‘la madre dei nove Jugović’, ma ‘la madre dei nove eroi’.

---

<sup>176</sup> Sorprende che Tommaseo non abbia inserito questo canto nella sua raccolta.

Nelle edizioni successive viene migliorata anche la traduzione del sintagma «bijela krila labudova» che inizialmente viene resa con ‘le grand’ali bianche’, inserendo un aggettivo in più (*grand*) per riempire il verso. Nelle edizioni successive lo stesso sintagma viene reso con «i vanni candidi del cigno», una soluzione che poi verrà ripresa da Cronia. Kasandrić opta per un aggettivo più lungo (*candido* rispetto al *bianco*) per ottenere maggiore precisione all’interno del verso e questa scelta va intesa principalmente come metrica, sebbene non le si possa negare un diverso valore stilistico.

#### 5.4.2.1 Epiteti

L’originale fissità degli epiteti viene mantenuta nella maggior parte dei casi nella traduzione di Kasandrić: *bel/bijel* viene reso quasi sempre con *bianco*, e solo eccezionalmente con *candido*, mentre *crn* viene di regola tradotto con il poetismo *negro*: *casa bianca*, *corte bianca*,<sup>177</sup> *torre bianca*,<sup>178</sup> *faccia bianca*, *bianco volto*, *bianche braccia*, *bianche poppe*, *chiesa di Vilindar bianca*, *bianca Vila*, *bianco giorno*, *due negri corbi*, *negro Arabo*, etc. A volte si verificano cambiamenti nella resa di questi epiteti tra un’edizione e un’altra. Il seguente verso formulare, che esprime reazione ad una notizia o visione triste, viene reso nello stesso modo in tutte e quattro versioni del canto *Marco e Musa (il malandrino)*, mentre conosce due varianti nel canto *La giornata di Cossovo*:

Proli suze niz <i>bijelo lice</i>	Versa pianto per la <i>faccia bianca</i>
-----------------------------------	--

---

<sup>177</sup> Kasandrić istituisce la distinzione nel significato della parola dell’originale «dvor», che, quando si riferisce alle famiglie nobili, traduce con ‘castello’, e in altri casi con ‘casa’. La stessa distinzione verrà mantenuta nella raccolta di Cronia.

<sup>178</sup> L’altro epiteto fisso che di regola viene usato con *kula* [torre], è *tanana* [snella], che Kasandrić rende con *svelta torre*.

Proli suze niz <i>bijelo lice</i>	Riga il <i>viso candido</i> di pianto (1884, 1913) Gronda il pianto dal suo <i>bianco volto</i> (1914, 1923)
-----------------------------------	---

All'interno dello stesso canto non di rado si hanno dei versi completamente identici che riproducono uguali formule dell'originale. I due fratelli Jugović rispondono così nello stesso modo alle suppliche della sorella:

"Idi, sestro, na bijelu kulu;	Va, sorella, nella torre bianca
-------------------------------	---------------------------------

I portatori delle brutte notizie nella poesia popolare slavomeridionale, *dva vrana gavrana*, vengono tradotti da Kasandrić sempre nello stesso modo:

Dolećeše dva vrana gavrana "Otkuda ste jutros polećeli?"	Capitâr due negri corbi a volo Donde a vol stamane vi levaste?  La giornata di Cossovo, vv. 118, 130
---	---

Nell'esempio riportato si nota anche l'attenzione di Kasandrić alla resa dei verbi composti dell'originale, ottenuti tramite prefissazione e difficilmente realizzabili nello stesso modo in un altro codice linguistico. *Doletjeti* viene reso con 'capitare a volo', mentre la sua variante complementare (*poletjeti*) viene resa con 'levarsi a vol': in questo modo si mantiene il parallelismo e si ha una maggiore precisione di significato.

*Negro* è l'epiteto che viene abbinato anche all'Arabo,<sup>179</sup> creandone la formula epica con cui si identifica l'opponente di Marko Kraljević: *Del negro Arabo le case*. In questo esempio spicca l'inversione in cui è chiara l'influenza dell'esempio di Tommaseo.

---

<sup>179</sup> La palese simbologia negativa di questo epiteto viene a volte sciolta all'interno del canto, dove si riscontrano anche i sintagmi quali «proklet Arap», che viene con da Kasandrić con 'l'eseccrato Arabo'.



Anche altri colori dalla gamma cromatica popolare vengono resi in maniera fedele: *erba verde*, *vin vermiglio/rubente vino*, *mare cerulo*<sup>180</sup> e *profondo* e così anche i sintagmi che descrivono le armi degli eroi epici: *aguzza spada*, *guerriera lancia*, *ponderosa clava*, ecc. Kasandrić rende con successo il sintagma *junak od mejdana* [eroe da duello] con ‘guerriero prode’ e nel caso in cui questa caratteristica viene applicata a Šarac, mantiene il parallelismo nella traduzione e *Šarac od mejdana* viene tradotto con ‘destriero prode’. Non così riuscita appare la traduzione di un altro epiteto molto frequente, riferito alla *knjiga* [libro], che però nella poesia popolare vale a dire ‘lettera’. L’epiteto *sitan* ‘minuscolo’ non indica le dimensioni della missiva stessa, ma della disposizione delle lettere scrittevi sopra. Sorprende la traduzione di Kasandrić (*breve un foglio*) se si considera che era un attento lettore di Tommaseo, il quale a sua volta diede un’esatta spiegazione del termine: «epiteto della lettera frequentissimo: vale o minuta di scritto o fitta di senso» (*Canti illirici*).<sup>181</sup>

Car Murate u Kosovo pade, Kako pade, <i>sitnu knjigu piše</i> ,	Sir Muratte a Còssovo piombò, come giunse <i>breve un foglio</i> scrisse <i>L’intimazione</i> , vv. 1-2
--	---

Nella resa di questi due versi sorprende anche la mancanza del parallelismo nel testo di Kasandrić, nonché il ricorso alla chiusura tronca del verso. Certamente non poteva tenere *giunse* anche nel primo verso, perché avrebbe avuto una sillaba in meno e l’aggiunta di una sillaba in altre sedi avrebbe compromesso il ritmo di 1 3 5 9. Sorprende tuttavia che Kasandrić non abbia tentato una migliore resa di questo verso nelle edizioni successive.

---

<sup>180</sup> *Cerulo*, variante di *ceruleo*, attestata ugualmente come letteraria dal GDLI.

<sup>181</sup> Cfr. RMS, alla voce *sitan*, §6, nonché il *Srpski rječnik* di Vuk.

### 5.4.3 La formula dell'azione con la presentazione del personaggio

L'inizio del canto *Zidanje Skadra*, riflette bene l'evoluzione del metodo traduttivo adoperato da Kasandrić. Concentrato in maniera quasi ossessiva sulla resa del metro dell'originale nella prima edizione, Kasandrić trascura la paratassi e i parallelismi dell'originale (v. *Il metro*). A partire della seconda edizione si nota una maggiore paratassi e la fissità delle formule che descrivono i protagonisti. La formula d'azione (*Grad gradila*) occupa nell'originale il primo emistichio, come spesso accade, e viene espressa tramite la figura etimologica, che non era possibile rendere in italiano senza cambiare la sfumatura di significato ('edificio edificavano'). Avendo perso questo parallelo, Kasandrić cerca di recuperare elaborando un'anafora nei primi due versi. Dalla seconda edizione l'elenco dei protagonisti viene elaborato ricalcando l'originale: i nomi di tutti e tre occupano il secondo emistichio e si ha una forte cesura dopo la quarta sillaba. Il titolo di *vojvoda* viene inizialmente reso con una parafrasi 'de le schiere duce', che nelle edizioni successive si avvicina di più all'originale e diventa 'il condottiero'. Si nota anche il cambiamento nella traslitterazione del nome di *Uglješa* (Угљеша), che passa da *Ugliesa* al molto più aderente al testo *Ugliescia*.<sup>182</sup>

Grad gradila tri brata rođena, Do tri brata tri Mrljavčevića: Jedno bješe Vukašine kralje, Drugo bješe Uglješa vojvoda, Treće bješe Mrljavčević Gojko.	Tre fratelli ergevano un castello tre fratelli, di Merniano i figli Vuccasino re l'uno, il secondo era Ugliesa de le schiere duce, era il terzo Goico Mernianide. (1884)
Tre fratelli ergevano un castello tre fratelli, di Merniano i figli era l'uno Vucassino re, il secondo Ugliescia il condottiero, era il terzo Goico di Merniano. (1913)	Tre fratelli ergevano un castello tre fratelli, di Mergnavo i figli era l'uno Vucassino re, il secondo Ugliescia il condottiero, era il terzo Goico di Mergnavo. <sup>183</sup> (1914, 1923)

<sup>182</sup> Solo Cronia però riuscirà a rendere questo nome ricalcando fonologicamente l'originale.

<sup>183</sup> Nell'edizione del 1914 al posto di *Mergnavo* nell'ultimo verso della porzione si ha *Merniano*.

Analogamente ad altri cognomi, anche quello dei Mrnjavčević creava difficoltà nella resa italiana, e quindi si verificò in tre varianti: *Merniano*, *Mernianide*, *Mergnavo*. Kasandrić ha probabilmente evitato di rendere l'originale desinenza *-ić*, poiché i cognomi apparivano spesso in chiusura verso e questo gli avrebbe creato problemi nella resa del metro.

Anche altre formule che indicavano i protagonisti epici hanno cambiato forma nell'elaborazione di diverse edizioni: *Rado il muratore* della prima edizione diventa *Rado l'architetto* nelle seguenti e *Rado il capomastro* nell'ultima edizione, mentre all'interno dell'apostrofe si verificava anche come *(Capo)Mastro Rado*. Il fabbro del canto *Marco e Musa*, viene chiamato nella maggior parte dei casi *Nòvaco il fabbro*, ma si verificano anche le soluzioni quali *Nòvaco il ferraio* e in un'occasione si ha anche 'Nòvaco spadaio'.<sup>184</sup> Il nome del fabbro rimane però rigorosamente proparossitono, perché appare sempre all'interno del verso e quindi torna utile per la creazione del ritmo dattilico. Si è già detto che il nome di Marko Kraljević conosce diverse traduzioni (*Marco di Prilipa, prence Marco*), ma nell'ultima edizione si consolida la formula *Marco il regal figlio*. La formula *starac/stari Jug Bogdane* viene di regola resa da Kasandrić come 'vegliardo/vecchio Jugo Diodato', mentre altri epiteti fissi che appaiono qualche volta all'interno di questo tipo di formule non vengono resi sempre. Così, a titolo d'esempio, l'epiteto *slavni* della formula *slavni knez (car) Lazare* viene spesso omissso e in un caso reso con il poetismo *preclaro*:

Al' eto ti slavnoga Lazara,

Ecco viene Lazaro il preclaro.

---

<sup>184</sup> Il verso in questione riporta: «Piglia or questo, Nòvaco spadaio», variante più funzionale alla resa del ritmo originale – che era pur sempre la maggiore preoccupazione di Kasandrić – che alla ricerca di *variatio*.

#### 5.4.4 La formula del luogo e tempo d'azione

Kasandrić riesce a rendere le formule del luogo e del tempo d'azione nella loro forma originale, mantenendo la paratassi (soprattutto nelle edizioni successive alla prima) e gli epiteti fissi, ma con qualche lieve cambiamento nell'ordine delle parole dovuto alle restrizioni metriche.

Odnese je bijelu Stambolu;  Ode Marko bijelu Prilipu	E alla bianca Stambuli recollo  alla bianca Prilipa va Marco <sup>185</sup>
Slavu slavi Srpski knez Lazare U Kruševcu mjestu skrovitome,	Làzaro di Serbia imperatore fa ne l'erma Crùscevo gran festa. (1884, 1913) Làzaro fa festa, il conte serbo, a Crùscevo, loco solitario (1914, 1923)

Nel secondo esempio si vede la ricerca di Kasandrić di una maggiore adesione al testo fonte. Nelle prime due edizioni la formula d'azione viene spostata nel secondo emistichio e unita alla formula del luogo d'azione, che però nel testo fonte occupa un verso intero. Questo allontanamento dall'originale viene corretto nelle ultime due edizioni che riproducono l'apposizione del testo fonte. Il poetismo *ermo* delle prime edizioni viene sostituito da un sinonimo meno nobilitante, *solitario*, ma vi si aggiunge il latinismo *loco*, che mantiene il tono alto della traduzione.

La formula del tempo d'azione mantiene tutte le figure parallelistiche dell'originale, come si nota dalla riproduzione dell'anadiplosi e del chiasmo nel primo esempio. Il chiasmo

---

<sup>185</sup> In altre edizioni: *Alla bianca Prilipa andò Marco*, dove col passato remoto si ha una sillaba in più, che però viene sciolta all'interno di una sinalefe.

dell'originale viene elaborato seguendo lo schema soggetto – predicato – predicato – soggetto, mentre nella traduzione l'ordine viene sostituito, senza sacrificarne l'effetto.

Kada sjutra bijel dan osvane Dan osvane i ograne sunce	Come il bianco giorno doman sorga, Sorga il giorno ed il sole spunti
Kad u jutru jutro osvanulo	Col mattino quando surse il giorno
Kad je sjutra jutro osvanulo	Al mattino come surse il giorno

Il parallelismo di questa formula viene mantenuto anche a livello intertestuale, come si vede dagli ultimi due esempi soprariportati e principalmente grazie all'uso dello stesso verbo (surgere).

#### 5.4.5 La formula dell'apertura del discorso diretto

Nella resa dell'apertura del discorso diretto, Kasandrić ottiene una formularità ulteriore optando quasi di regola per il verbo *favellare* come traduzione della maggior parte dei *verba dicendi* dell'originale:

Al govore dva vrana gavrana	I due negri corbi favellaro
Devojka mu poče besediti	La donzella prese a favellare
Pa kazuje crnu Arapinu:	ed al negro Arabo favella
Al' joj Marko poče besediti:	A lei prese Marco a favellare

Il canto *Car Lazar i carica Milica* (Vuk, II, 45) è creato intrecciando i dialoghi, perciò abbonda di esempi di questa formula realizzata attraverso diversi *verba dicendi*, che Kasandrić rende in modi diversi:

Veli njemu carica Milica Njoj govori srpski knez Lazare Tada reče srpski knez Lazare Al govori Boško Jugoviću Pa i njemu stade govoriti Vuk, II, 45, vv. 3, 15, 20, 58, 79	La sovrana Miliza gli dice A lei parla Lazaro di Serbia Disse il conte Lazaro di Serbia Ma favella Bosko Jugoveo E a lui pure prende a favellare <i>La giornata di Cossovo</i> , vv. 3, 14, 19, 57, 77
---	--

Solo in un esempio si ha l'introduzione del discorso diretto in maniera tipica più della tradizione letteraria italiana che dello stile orale dell'originale. Vengono riportate anche le parole di Marko, che contengono un raro esempio di rima interna, resa con successo da Kasandrić e usata poi da Cronia nella sua traduzione:

Suze proli, pa je govorio: "Laživ sv'jete, moj lijepi cv'jete"	Lagrimò, poi ruppe in questi accenti: <sup>186</sup> Mondo fello, mondo fior mio bello
---	---

La formula tiho govoriti/besjediti viene resa da Kasandrić con l'aggettivo sommesso in funzione avverbiale, mentre non risulta che ci siano preferenze particolari nella scelta dei *verba dicendi*:

Krotko hodi, tiho besjedaše Vuk, II, 26, v. 160	muove umìle, e sommessa a lui favella move umìle e parlagli sommessa
--	---

Pak mu poče tiho govoriti	Giunge intorno e parlagli sommessa
---------------------------	------------------------------------

Novak Marku tiho govorio Vuk, II, 66, v. 135	Gli risponde Nòvaco sommesso
---	------------------------------

---

<sup>186</sup> La parafrasi «rompere in questi/tali accenti» è molto più frequente nella traduzione di Nikolić.

Nel primo esempio si nota il cambiamento nella traduzione e la preferenza nelle edizioni posteriori alla postposizione dell'aggettivo, che diventa una regolarità in Kasandrić e che in questo caso voleva anche rendere il parallelismo dell'ordine delle parole dell'originale. Le due formule d'azione vengono espresse secondo lo schema avverbio + verbo, che Kasandrić replica invertendo tuttavia l'ordine. Spicca anche la forte cesura resa perfettamente da Kasandrić in entrambi i casi, però il secondo, oltre al parallelismo mantenuto, vanta anche una maggiore economia del discorso, avvicinandosi quindi ulteriormente all'originale. Nel verso si nota anche un raro esempio di diastole, usata per ottenere l'accento di 3<sup>a</sup>.

Gli esempi tratti da altri canti dimostrano la fissità della formula in Kasandrić anche ad un livello più ampio.

Petar Kasandrić è indubbiamente il traduttore dei canti popolari serbi e croati che ha dedicato più tempo e energie alla sua traduzione; inoltre è l'unico traduttore che si possa definire perfettamente bilingue.<sup>187</sup> Non meno importante è stata la sua doppia «coscienza letteraria» impregnata sì della secolare tradizione popolare italiana, come acutamente osservava Stipčević, ma anche della letteratura serba e croata, sia orale che scritta, di cui lui era uno stimato studioso. Inoltre, l'impegno di Kasandrić non fu influenzato da partiti presi estremistici (politici o estetici). Dalle sue osservazioni non traspare l'intenzione di provare la supremazia di una produzione letteraria sull'altra, né vi si notano ideologie politiche. Bisogna tuttavia condividere la posizione di Stipčević che colloca l'impegno di Kasandrić in quell'atmosfera dalmata di fine Ottocento in cui alla cittadinanza italiana si voleva dimostrare che gli slavi, morlacchi, o serbi e croati, non fossero «mangiatori di sego» (Stipčević 1999). In quell'atmosfera storico-culturale alla quale appartengono anche Nikolić e Chiudina, Kasandrić spicca come uno studioso onesto e ottimo traduttore, e soprattutto come un vero e proprio mediatore culturale. Se negli anni Venti a Roma pubblica il saggio su Njegoš per far conoscere al pubblico italiano l'opera di questo

---

<sup>187</sup> Maštrović cita le parole di Ante Petravić, secondo cui «rispetto a tutta la generazione di giornalisti e scrittori del suo tempo, Kasandrić scrisse nel più perfetto italiano» [pisao je najsavršenijim talijanskim jezikom od cijele generacije svoga vremena] (Maštrović 1958: 382). Cfr. anche il citato necrologio di PETRAVIĆ 1926.

grande poeta, negli stessi anni a Belgrado si impegna a tenere viva la memoria di Tommaseo e a liberare le interpretazioni delle sue opere da ogni appropriazione politica o ideologica. In questa attività di mediatore si collocano anche i suoi «*Canti popolari serbi e croati*, [che] meritano particolare elogio: per la raffinatezza della scelta che dal Vuk coglie il fior fiore di questa poesia; per la erudizione delle sobrie note che commentano il testo; per l'esecuzione poetica che, ricalcando – oltre che il pensiero – il metro originale in ogni genere di poesia, rivela familiarità sia con la metrica e con la lingua serbo-croata sia con quella italiana» (Cronia 1958: 548-549). La traduzione di Kasandrić è una traduzione moderna principalmente per la scelta del metro, ma anche per la maniera in cui il traduttore negozia tra la cultura di partenza e quella di arrivo. Se è vero che ogni traduzione è una negoziazione, come diceva Eco (2003), allora quella di Kasandrić si può definire come un ottimo compromesso tra la lingua poetica italiana e lo stile formulare e il metro serbo-croato.





## 6 LA POESIA POPOLARE SERBO-CROATA DI ARTURO CRONIA

---

### 6.1 IL TRADUTTORE: CENNI BIOGRAFICI

Arturo Cronia (1896-1967) è vastamente conosciuto come uno dei pionieri della slavistica italiana e indubbiamente il primo serbo-croatista italiano di rilievo.<sup>188</sup>

Nato a Zara di famiglia italiana, nella città natale ha compiuto gli studi liceali. Ha studiato filologia slava alle università di Graz e di Praga, ma si è laureato a Padova nel 1921,<sup>189</sup> concludendo gli studi filologici con una tesi sulle influenze dantesche nella letteratura croato-serba. Ha esordito lo stesso anno come studioso, pubblicando un articolo tratto dalla tesi sul primo numero dell'«Europa occidentale» (Cronia 1921). Tagliavini cita l'esperienza del servizio militare che Cronia in quanto cittadino austriaco prestò in un reggimento croato durante la Prima guerra mondiale come «prima esperienza pratica dell'uso diuturno della lingua serbo-croata che doveva spingerlo a seguire gli studi di filologia slava» (1968: 24). Alla laurea seguono un periodo di perfezionamento in filologia slava presso l'Università di Praga e l'insegnamento di serbo-croato presso le scuole medie italiane. A quel periodo risale la pubblicazione della sua *Grammatica della lingua serbo-croata* (1923), diventata un caso editoriale, che «ha raggiunto quasi il mezzo secolo di vita e la sua ottava edizione [1966] con una tiratura – non comune! – di quarantamila copie» (Maran 1967: 7).

---

<sup>188</sup> Così si legge in MARAN 1967: 1, che offre molti dati utili sulla biografia di Cronia, ma questo è l'atteggiamento generale anche della DELBIANCO 2004. Cfr. anche la commemorazione di Cronia presso l'Istituto Veneto, scritta da TAGLIAVINI 1968, nonché il quadro biografico tracciato da PELLEGRINI 1969. Importante anche un'altra voce biografica curata da Sergio Cella per il *Dizionario biografico degli Italiani*. Per i suoi meriti nell'ambito della slavistica, Cronia ha trovato il suo posto anche nel dizionario biografico sloveno *Primorski slovenski biografski leksikon* e nel *Hrvatski biografski leksikon*. Tramite una breve nota è presente anche nell'enciclopedia croata. Inoltre, figura come «slavista a bohemista» nel *Český biografický slovník XX. století* e come «jazykovedec» nel *Biografický lexicon slovenska*.

<sup>189</sup> Cfr. GHEZZO 1993: 99. Curioso è un altro fatto riportato da Ghezzeo che avrebbe sicuramente entusiasmato Tommaseo. Risulta così che tra i Dalmati laureatisi all'Università di Padova nello stesso anno in cui si laureò Cronia c'era anche un certo *Marko Kraljević* da Pucinic, laureatosi presso la Scuola appl. Ing (GHEZZO 1993: 100).

Fin dall'inizio della sua carriera accademica, il centro dei suoi interessi furono la lingua e letteratura serbo-croata, ma nonostante si fosse specializzato fin dagli inizi dei suoi studi in questo ambito, nei suoi interessi di ricercatore rientravano anche altre lingue e culture slave (lo sloveno, il bulgaro, il ceco, lo slovacco e il polacco). È stato infatti uno slavista con interessi di ampio respiro, come dimostra la vasta e ricca bibliografia di studi da lui pubblicati (421 titoli).<sup>190</sup> Particolarmente attivo come recensore di studi di argomenti slavi, era altrettanto alacre nella direzione di numerose tesi di laurea e nell'insegnamento di lingua e letteratura serbo-croata (libera docenza dal 1924) e di filologia slava (dal 1937 a Padova e Bologna). Quando gli fu affidata la cattedra di insegnamento di serbo-croato a Padova (1940), era l'unico specialista della materia in quel momento in Italia e la cattedra gli fu conferita senza concorso e «per chiara fama». La nomina per chiara fama era un'iniziativa del regime fascista, che in diversi casi non ha ignorato affatto il merito degli studiosi promossi con rito abbreviato, ma pur sempre dopo consultazione di studiosi affermati. Non meno rilevante è il fatto che questa fu la prima cattedra di tale disciplina istituita in Italia.

Grazie alla pubblicazione di una serie di dispense, è possibile seguire le tematiche delle sue lezioni tenute a Padova negli anni Quaranta. A questa serie appartengono anche due dispense sulla poesia popolare slavomeridionale: *La poesia popolare serbo-croata* (per l'anno accademico 1941-1942) e *Poesia popolare degli slavi meridionali* (per l'anno accademico 1946-1947), che stanno alla base della raccolta delle traduzioni pubblicata nel 1949. Entrambe le dispense sono caratterizzate da un tono colloquiale e da un frequente apostrofare gli studenti. Nei primi due volumi l'analisi è più dettagliata rispetto al volume del 1949, in ragione di un pubblico più largo, come si vedrà in **6.2**. Nella dispensa che riguarda la poesia popolare degli slavi meridionali Cronia amplia la sua trattazione ai canti sloveni e bulgari, ma non riporta testi da questi due domini ma rimanda alla sua raccolta di prossima pubblicazione *Poesia popolare serbo-croata*, apparsa effettivamente a Padova. Si vede che la raccolta doveva uscire quell'anno, ma di fatto fu pubblicata solo nel 1949.

---

<sup>190</sup> La bibliografia dei lavori di Cronia è stata pubblicata nel 1969, insieme alla nota di Pellegrini e a cura di Jolanda Marchiori, e in una forma più dettagliata e anche più precisa, con la lista delle tesi di laurea da lui dirette, a cura di DŪRICA 1978.

L'interesse di Cronia per la poesia popolare ha, però, radici anteriori, risalendo agli anni Trenta. Questo tema, sebbene non proprio al centro dell'attenzione di Cronia, viene attraversato dallo studioso a lungo, per vie e in sedi diverse, fin dall'inizio della sua carriera. Negli anni Trenta Cronia si concentra sulla figura di Alberto Fortis attraverso cui rivendica la preminenza italiana nella rivelazione della poesia popolare serbo-croata all'Europa (Cronia 1934; 1938). Cronia insisterà sul primato di Fortis anche nei suoi lavori successivi (Cronia 1958), e particolarmente in un lavoro più ampio sulla fortuna di Fortis in Italia e nel mondo slavo, pubblicato nel centocinquantenario della morte di Fortis:

In congressi internazionali e in pubblicazioni speciali credo di aver dimostrato sufficientemente che non ai Tedeschi, non a Herder, non ai suoi *Volkslieder* del 1778 spetta il merito di aver rivelato per primi all'Europa la poesia popolare serbo-croata, ma agli Italiani, al Fortis, al suo «Viaggio in Dalmazia» e non per un puro caso, ma per tutto un complesso di contingenze o preminenze storiche ed estetiche che derivano dall'estetica vichiana e maturano nel preromanticismo di marca cesarottiana. (Cronia 1954: 8)

Le orgogliose osservazioni di Cronia, sebbene giustificate dall'importantissimo ruolo che Fortis ebbe per la fortuna e la diffusione della poesia popolare «morlacca», sembrano eccessive. La forte contrapposizione tra Herder e Fortis non tiene conto di Goethe e di Grimm, e, per quanto la cultura italiana sia stata importante, non si può negare una maggiore efficacia del tramite tedesco. Fortis ha sì dato l'avvio al fenomeno chiamato, proprio da Cronia, «morlacomania», ma se Goethe non avesse prestato interesse a questi canti, la ricezione della poesia popolare serba e croata sarebbe stata ben diversa. Bisogna però dire che in questa occasione Cronia non era intenzionato a dare un ampio quadro del problema, ma a sottolineare semplicemente la figura di Fortis: in tale prospettiva vanno inserite le sue osservazioni. Questo viene confermato da un commento conclusivo alla trattazione dei meriti del preromanticismo italiano nel saggio del 1938: «... Preromanticismo che se ha avuto il merito di aver intuito il valore e il significato della poesia popolare slava ed ha cercato il mezzo di studiarla e di diffonderla, non per questo vuol negare i meriti che il romanticismo tedesco si è acquistato presso gli Slavi in genere. Si tratta soltanto di alcune preminenze storiche ed estetiche che, nella storia della poesia

popolare degli Slavi meridionali, il preromanticismo italiano può sicuramente vantare» (Cronia 1938:553).<sup>191</sup>

Agli anni Trenta risale anche la recensione dei *Canti epico-popolari serbi* di Carlo Predazzi. Cronia si compiace di quest'opera, che continua una lunga tradizione italiana, e crede che alcune sviste siano perdonabili se si considera nel complesso l'apporto di Predazzi all'avvicinamento delle due culture. Molto interessante risulta la critica della scelta dei canti poiché può essere collegata al metodo con cui Cronia stesso sceglieva i testi da tradurre: «Poco opportuna ci appare – per la cattiva luce in cui sono messi i Latini cioè gl'Italiani della Dalmazia – la poesia “Miloš fra i Latini” (cioè “nel paese dei Latini”)» (Cronia 1931: 449). Ecco perché nella silloge di Cronia non risulta né questo né un canto molto più famoso e tradotto numerose volte in italiano, *Ženidba Dušanova* (Le nozze di Dušan), in cui figura il verso «Latini su stare varalice» [Latini sono vecchi ingannatori]. Era importante quindi presentare i canti popolari serbi e croati al pubblico italiano, ma non a scapito dell'immagine d'Italia.

Nel 1932 Cronia pubblica un'antologia di testi di letteratura serbo-croata che dovevano servire come accompagnamento pratico alla sua *Grammatica* e vi include anche una sezione dedicata alla letteratura popolare (Cronia 1932: 339-373). Nell'*Antologia serbo-croata* trova così spazio, prevedibilmente, la *Hasanaginica*, assieme ad undici altri canti, quattro epici e sette lirici, e due racconti. I canti sono riportati in lingua originale e corredati da note esplicative soprattutto in merito alla lingua dell'originale, ma offrono anche delle informazioni sui personaggi storici di cui narrano i canti. Dei dodici canti qui inclusi, solo uno (*Predrag i Nenad*, Vuk, II, 16) non è poi stato tradotto nella raccolta del 1949. Perciò risulta che quasi due decenni prima di tradurli, Cronia avesse già scelto i canti per la sua raccolta.

All'inizio degli anni Quaranta Cronia pubblica uno studio sugli influssi danteschi nella poesia popolare serbo-croata, continuando così la ricerca con cui aveva esordito come studioso, mentre nel centenario della pubblicazione dei *Canti popolari illirici* di Tommaseo (1942) pubblica un saggio che illustra in maniera sintetica le caratteristiche

---

<sup>191</sup> Nell'intervento al convegno internazionale degli slavisti a Varsavia del 1934, Cronia affermava che la *Hasanaginica* non fu tradotta ma rimaneggiata da Goethe e altri. Questa affermazione fu poi attenuata nei suoi scritti successivi.

principali della raccolta illirica di Tommaseo, ma anche del proprio interesse per la poesia popolare serba e croata. Si è già detto che questo studio di Cronia, sebbene non approfondisca le singole scelte adottate da Tommaseo, rappresenta il primo vero e proprio studio filologico della traduzione di Tommaseo. Vi si riscontra anche qualche svista,<sup>192</sup> del resto comprensibile, se si prende in considerazione la vastità dell'opera di Tommaseo, di cui non si conoscono ancora le vere misure ed i confini. Cronia è stato probabilmente anche il primo ad indicare tutte le traduzioni che Tommaseo aveva offerto dei canti popolari di Vuk, oltre a quelle della raccolta illirica (Cronia 1942: 244), e a sottolineare l'influenza che Tommaseo aveva avuto sui traduttori successivi. Un'influenza che diventerà dominante anche nel suo lavoro di traduzione, al punto che lui stesso dirà nella prefazione alla raccolta: «Questo mio nuovo libro chiude, quindi, ed apre un ciclo di studi e di informazioni, in cui l'Italia ha già detto la sua dotta parola. Un esempio per tutti: il Tommaseo. È così bello procedere sulla sua luminosa scia!» (Cronia 1949: 2).

## 6.2 LA COMPOSIZIONE DELLA RACCOLTA

Frutto di anni di ricerca e insegnamento, la *Poesia popolare serbo-croata* di Cronia rappresenta un vero e proprio manuale, che, a differenza delle dispense di cui in qualche modo è la continuazione, non è destinato solo agli studenti di lingua e letteratura serbo-croata, ma anche a chi è estraneo a questi studi e solo incuriosito dal mondo popolare. È un volume meditato e creato gradualmente, con testo originale a fronte e la fonte sempre indicata, ben organizzato e diviso in due parti principali: la parte teorica, che consiste in un saggio introduttivo diviso per sezioni, e la parte «pratica», che raccoglie le traduzioni. Nell'ampia introduzione all'argomento spicca la contrapposizione tra poesia d'arte e poesia popolare, ma non nel senso tommaseo per cui la poesia popolare è un equo competitore delle cime più alte dell'espressione poetica individuale, ma tenendo conto delle tesi, allora prevalenti, di Benedetto Croce (come si vedrà presto). Le sue

---

<sup>192</sup> Cronia parla di una quarantina di canti tradotti da Tommaseo (quando in realtà si tratta di 34) e come l'unica fonte di Tommaseo cita Vuk, mentre abbiamo visto che Tommaseo aveva utilizzato anche altre fonti.

osservazioni partono da una prospettiva occidentale, da una cultura che vanta una lunga tradizione letteraria (poesia d'arte) a cui la poesia popolare si può qualche volta avvicinare, ma sembra che questo possa avvenire solo in casi eccezionali. Perciò si direbbe che dalle sue osservazioni teorico-critiche non traspare la fonte della sua ammirazione per la poesia popolare. Ad ogni modo bisogna tenere conto del quadro complessivo che Cronia dà di questa produzione. Infatti, non prende in considerazione solo i suoi migliori esiti, ma offre uno sguardo più ampio che comprende anche alcune poesie che sembrano più carenti. Quando riconosce i valori altamente estetici e le figure caratteristiche della poesia d'arte non nasconde tuttavia il suo entusiasmo. Così i canti *Smrt majke Jugovića* [Morte della madre dei Jugović] e *Kosovka djevojka* [La fanciulla di Kosovo] vengono chiamati «grandiose poesie» nella dispensa sulla poesia popolare serbo-croata, dove in riferimento alla *Smrt majke Jugovića* Cronia afferma: «per dare un'idea della bellezza eccezionale che alcune di queste poesie serbano in sé, leggerò e commenterò una poesia che ormai ha fatto la sua storia» (1941: 64). Cronia riporta questa e, in traduzione, altre undici poesie, tra epiche e liriche, della raccolta di Kasandrić, non citandone tuttavia il traduttore. Oltre alle versioni di Kasandrić riporta anche una di Tommaseo (*Peccato di Marco*), non presente nella raccolta di Kasandrić, e anche questa senza indicazioni sulla fonte. Questo atteggiamento può essere giustificato dal fatto che le dispense erano create per studenti, perché poi nella sua *Storia della letteratura serbo-croata* (1956), opera di taglio scientifico più chiaro e, come è stato detto, destinata a un pubblico più ampio, Cronia riporta il testo della *Morte della madre dei Jugović* precisando che questa poesia «nel metro originale fu tradotta fedelmente in italiano da Petar Kasandrić» (Cronia 1956: 583), citando poi l'edizione del 1923 come la sua fonte. È inoltre curioso che in quest'occasione Cronia citi la versione di Kasandrić e non la propria. Si tratta senz'altro di un segno di ammirazione per il lavoro di Kasandrić, che Cronia, come altri, poneva sullo stesso livello dei *Canti illirici* di Tommaseo. La versione metrica in decasillabi della traduzione di Kasandrić può essere un'altra giustificazione di questa scelta, poiché Cronia voleva presentare il canto in maniera più vicina all'originale, sia dal punto di vista stilistico-linguistico che da quello metrico.

La contrapposizione di poesia popolare e poesia d'arte basata sull'antitesi primitivo-civile, dove primitivo è ovviamente un aggettivo legato alla produzione popolare, deve

molto alle trattazioni di Croce.<sup>193</sup> Cronia si richiamerà a questa contrapposizione parlando delle *bugarštice*, canti epici di verso più lungo, e definendole «poesia, quindi, più arcaica, ma meno primitiva perché evidentemente legata ad una società più incivilita» (Cronia 1949: 28).

Seguendo Croce Cronia non crede che la poesia popolare sia un'opera collettiva, escludendo la possibilità che un'espressione poetica alta possa nascere da un'anima illetterata o dal «popolo primitivo, che non conosce le raffinatezze dell'Occidente e tutto e tutti, santi e imperatori, abbassa alla sua statura» (Cronia 1949: 23). Lo stesso atteggiamento viene ribadito nella *Storia della letteratura serbo-croata*: «Il linguaggio poetico si alimenta di uno stesso tipo di figure allegorico-metaforiche, fonetico-etimologiche e, sopra tutto, retoriche (esclamazioni, interrogazioni, epanalessi, polisindeti, anafore, parallelismi logici ecc.), le quali sono magari di cattiva lega, ma ci dicono che chi le maneggia è tutt'altro che illetterato (Cronia 1956: 582)». Un atteggiamento quindi completamente privo dell'ammirazione romantica per la lingua e letteratura del popolo, che Cronia non avrebbe mai potuto mettere allo stesso livello di un Dante, come invece aveva fatto, continuamente e con insistenza, Tommaseo.<sup>194</sup> La posizione di Cronia viene interpretata in maniera positiva da uno dei suoi allievi e biografi, Guido Maran, ancora in anni in cui l'influenza di Croce cominciava a impallidire: «Il risultato ultimo a cui giunge Cronia è che non si può negare una preparazione artistica negli anonimi cantori perché fermenta in loro un'espressione di origine culturale; il merito del professore è quindi quello di aver riplasmato chiaramente

---

<sup>193</sup> Mi riferisco principalmente al saggio *Poesia popolare e poesia d'arte* che Croce scrisse nel 1929 e che ebbe una fortuna notevole. Fu pubblicato lo stesso anno sulla «Critica», per diventare poi la parte dell'omonimo volume insieme agli altri saggi scritti principalmente sulla poesia italiana del Tre e Cinquecento. In questo saggio Croce negava la differenza tra la poesia popolare e poesia d'arte finendo in fondo per svalutare la prima (oggi la sua tesi è abbandonata) o per invitare a interpretare la poesia popolare come poesia colta, individuale, attribuita erroneamente al «popolo», concetto romantico che Croce nonostante fosse per molti aspetti, ammiratore di Vico, rifiutava. Cito dal volume curato da Piero Cudini, *CROCE* 1991, pp. 15-66.

<sup>194</sup> Appare curioso che Cronia non nomini questa posizione di Tommaseo in nessuno dei suoi lavori. Mi sembra tuttavia plausibile pensare che l'alta considerazione in cui teneva tutta l'opera tommaseana abbia portato Cronia ad evitare ogni possibile critica nei confronti dell'illustre concittadino.



un argomento tanto complesso, caleidoscopico e spesso contraddittorio» (Maran 1967: 11).<sup>195</sup>

Sebbene le posizioni di Cronia siano lontane dalla visione romantica di questa poesia, nelle sue osservazioni sono ricorrenti-con qualche contraddizione- le idee della poesia popolare quale riflesso dello spirito del popolo (*Volksgeist*): «La poesia popolare serbo-croata, sia epica che lirica, è specchio fedele del popolo, al quale si rivolge ed al quale appartiene. Oltre che la vita esteriore, essa ci dà anche il suo mondo interiore» (Cronia 1949: 21). Prima ancora di iniziare la trattazione, nella prefazione al suo lavoro Cronia offre altre considerazioni interessanti riguardo ai canti popolari: «Facile ne è il testo, perché rispecchia *un mondo primitivo, limitato nello spirito e nelle forme*, temprato in un linguaggio concreto che aderisce alla realtà della vita e della storia» (Cronia 1949: 1). Non stupisce perciò che Cronia riservi solo ad alcuni risultati della produzione popolare la possibilità di avvicinarsi alla poesia alta. Nella sua visione del mondo popolare solo alcuni canti rappresentano «esiti che talvolta oltrepassano la soglia della poesia d'arte». Si vede anche qui un riflesso della posizione crociana, al tempo così diffusa da essere quasi universale in Italia, sulla distinzione tra poesia e non poesia, di cui ogni critico era tenuto a rendere conto. E in questa prospettiva bisogna collocare anche le osservazioni di Cronia sulla dizione orale, che si riscontrano in forma quasi identica nelle dispense del 1941 e 1947 e nella raccolta stessa, ma sono ripetute, sebbene in maniera più sintetica, anche nella sezione dedicata alla poesia popolare nella citata *Storia di letteratura*.<sup>196</sup> Cronia appare addirittura infastidito dall'alta concentrazione di ripetizioni, si lagna continuamente della monotonia dei canti, che traspare non solo dal ritmo monotono di un

---

<sup>195</sup> Le parole lodevoli di Maran insieme a qualche osservazione laconica, ma sempre molto positiva, di Pellegrini (1969), rappresentano rare occasioni in cui l'opera traduttiva di Cronia viene presa in esame, sebbene non in maniera approfondita. La studiosa croata Valnea Delbianco che ha di recente scritto una monografia dedicata al lavoro di Cronia nell'ambito della croatistica, nomina la raccolta sulla poesia popolare serbo-croata solo incidentalmente e definisce le traduzioni di Cronia «quasi letterali (a volte molto goffe)» (DELBIANCO 2004: 198) non citando però degli esempi in supporto di questa affermazione. Lo scarso interesse che la Delbianco mostra per questo ambito del lavoro di Cronia è giustificato dal fatto che l'autrice si concentra su quegli studi che vengono considerati puramente croatistici. Nel già citato studio metrico di Frangeš, Cronia viene definito «il finora più fedele traduttore della nostra poesia popolare in italiano» [dosad najvjerniji prevodilac naše narodne poezije na talijanski] (Frangeš 1951: 630). Frangeš sottolinea inoltre l'influenza di Tommaseo nella traduzione di Cronia.

<sup>196</sup> Cronia sente la necessità di trattare della poesia popolare in una sezione separata del libro, per il grande merito e la risonanza che questa produzione ha avuto in Europa, ma anche per il suo carattere particolare (cfr. il capitolo *Le muse del popolo* in CRONIA 1956: 573-588).

decasillabo sempre trocaico (v. 1.3 *Il metro*), ma anche dal modo identico in cui vengono esposte certe idee. Le formule epiche vengono chiamate da lui convenzionalismi strutturali o inizi e fini convenzionali, mere ripetizioni, motivi tematici, ecc., e non vengono intese nel senso in cui le coglieranno, innovativamente, Parry e Lord, poiché Cronia, analogamente a Tommaseo, in alcune formule riconosce, piuttosto della fissità, l'errore del bardo: «Dalla mancanza di un nerbo logico o dall'inerzia mentale nell'uso degli appellativi o degli epiteti ornanti derivano attributi che addirittura contrastano col soggetto e, per esempio, di una moglie infedele si dice seriamente «sposa fedele» (Cronia 1949: 23). Cronia non solo non riconosce la formularità di alcuni epiteti, ma non interpreta questo uso neanche come un effetto di ironia, molto marcata, per esempio, nel canto popolare *Ženidba kralja Vukašina* [Le nozze del re Vukašin]. Secondo Cronia le ripetizioni comportano non solo l'assenza di logica, ma compromettono anche la struttura del testo:

Le replicazioni prendono vaste proporzioni e ingombrano addirittura il testo poetico. Sono interi versi, intere loro decine che si ripetono in situazioni viziose con stucchevole monotonia. Nelle enumerazioni si sussegue tutto un corteo di parole identiche. Alle domande, a varie domande si risponde verso per verso con le stesse parole. Quando uno scrive una stessa lettera a vari personaggi, ognuno di essi ne legge il testo per intero. Sono, così, decine o ventine di versi che si replicano varie volte in una stessa poesia a scapito della sua armonia strutturale. (Cronia 1949: 27)

Delle figure tipiche della dizione popolare si parla dunque sempre in un senso dispregiativo: «ripetizioni monotone, stile primitivo, privo di descrizioni e di similitudini sviluppate, poca logicità nell'attribuzione degli epiteti», ecc. La sua decisa avversione non trova però una realizzazione nella traduzione, in cui si mantengono anche le minime ripetizioni e formularità tipiche della dizione orale.

Se la raccolta è divisa in parte teorica, che oltre al saggio introduttivo include anche alcune note al testo, e la parte pratica, che consiste nei testi tradotti, nello stesso modo viene diviso il ruolo del Cronia studioso. Nella parte teorica Cronia appare in veste di critico letterario ed estetico, secondo il ruolo fissato da Croce, mentre nella traduzione ricopre il ruolo di filologo che si accosta al testo fonte con la massima devozione. Nella parte teorica la figura del filologo viene a volte messa in secondo piano dalla profonda

avversione verso le ripetizioni, al punto che Cronia arriva a rinfacciare a Vuk la pubblicazione di molte varianti dei canti. Le numerose lezioni dello stesso canto aumentano la monotonia e Cronia propone di tenere solo l'archetipo (Cronia 1941: 128). Bisogna però tenere conto, come ho già sottolineato, che nel trattare della poesia popolare Cronia prende in considerazione l'intera produzione e non solo i suoi esiti migliori, esaltati dall'Europa romantica e da lui stesso, sebbene in maniera diversa, come si vede da un passo della sezione *Muse del popolo* nella *Storia della letteratura serbo-croata*:

Ma nella loro sconcertante immensità le Muse del popolo vantano anche canti e canzoni che sono veri gioielli di originalità, di spontaneità e di leggiadria. Sono poesie che colpiscono per la vivezza del sentimento, per la stretta armonia fra pensiero e parola, fra «logos» e «melos», per l'esecuzione vigorosa e appropriata. Loro caratteristiche: una cristallina semplicità, precisione di disegno, plasticità di rappresentazione e chiarezza intrinseca ed estrinseca. [...] A sua volta la semplicità di esposizione è congiunta a grande efficacia espressiva: è semplicità di mezzi, ma pienezza d'affetto, ma ricchezza di espressioni decise e precise. (Cronia 1956: 582-583)

All'ampia e dettagliata trattazione sulla poesia che apre la raccolta, si aggiungono alcune riflessioni su altri generi della letteratura popolare (racconti, proverbi e indovinelli) e si ha l'impressione che quest'aggiunta sia superflua e non funzionale al resto del saggio. Avrebbe forse avuto più senso inserirla all'inizio del saggio, oppure semplicemente ometterla, visto che offre solo informazioni incidentali. Curiosa appare anche la collocazione della sezione sulle *bugarštice*, che segue una lunga esposizione sulla poesia popolare (divisione, origine, storicità, cicli importanti, motivi tematici) e che sarebbe stata più appropriata all'interno del paragrafo sulla tipologia dei canti.

Nella nota bibliografica con cui si conclude la parte teorica, Cronia cita i repertori bibliografici e le maggiori raccolte di canti pubblicate in Bosnia, Croazia e Serbia, ma anche lavori di critica letteraria e le principali traduzioni italiane di poesia popolare serba e croata. In nota precisa che ha preferito citare solo «le traduzioni raccolte e pubblicate in un volume a sè» e quindi quelle di De Pellegrini, Carrara, Chiudina, Nikolić, Kasandrić, e Predazzi.

La parte pratica della raccolta, ovvero la traduzione stessa, è intitolata «Testi» e raccoglie le traduzioni con il testo originale a fronte e due porzioni di note divise tra l'originale e la traduzione. I versi sono numerati sia nell'originale che nella traduzione, disposizione

che sottolinea il metodo traduttivo di Cronia: verso per verso, parola per parola. Inoltre, per ogni canto riportato è indicata la fonte. Sebbene, anche nel caso di Cronia, la raccolta di Vuk sia la fonte principale, non è però l'unica. Come si vede dalla tabella, a partire dal primo canto, il traduttore fa riferimento anche ad altri testi dando loro la precedenza rispetto allo stesso Vuk, come è il caso della *Hasanaginica*, che viene riportata secondo la lezione di Fortis e non secondo la sua versione modificata da Vuk.<sup>197</sup>

Oltre a Fortis, seguendo l'esempio di Kasandrić, Cronia prende come fonte uno dei canti annotati dal poeta croato Petar Hektorović e tre canti lirici pubblicati nella raccolta di canti popolari croati di Nikola Andrić. I restanti 25 canti fanno tutti riferimento alla raccolta di Vuk: quelli epici al suo secondo (9 canti) e terzo volume (1 canto) e quelli lirici al primo (11 canti) e al quinto volume (4 canti) della grande raccolta di Vuk. Nella scelta dei canti Cronia si è fatto guidare dal suo sentimento estetico (l'ammirazione per alcuni canti, quale *Morte della madre dei Jugović* si percepisce chiaramente in tutte le sue opere che trattano della poesia popolare serbo-croata), ma è chiara anche l'influenza dei due predecessori maggiormente stimati per il loro lavoro sulla traduzione dei canti popolari, Tommaseo e Kasandrić. Bisogna dire tuttavia che mentre il nome di Tommaseo viene citato più volte e in diverse occasioni, Cronia non nomina quasi Kasandrić.

Anche nella traduzione dei titoli, Kasandrić viene preso a esempio, visto che pure Cronia traduce letteralmente i titoli dell'originale. Interessante a questo riguardo appare la sua osservazione sul metodo traduttivo usato da Tommaseo in questi casi: «Nei titoli or si attiene alla lezione originale or li cambia a suo talento e non a torto chè essi non sono sempre produzione “popolare”, ma aggiunta posteriore degli studiosi» (Cronia 1942:243). Nonostante quindi fosse consapevole che i titoli avessero poco a che fare con il mondo popolare, Cronia cercò comunque di mantenere una forte aderenza al testo-fonte anche in questo caso, e ha reso i titoli ricalcando l'originale.

Il testo originale e il testo tradotto sono arricchiti da una serie di note esplicative divise, come è stato già ricordato, in due sezioni non solo per motivi di spazio, ma principalmente, come spiega Cronia stesso, per ragioni di contenuto: «Le note al testo

---

<sup>197</sup> Come è già stato detto, la *Hasanaginica* fu ripubblicata da Vuk, prima nella *Mala prostonarodna slavenoserbska pesnarica* (1814) e poi nel III volume della grande raccolta di canti popolari serbi (1823).

originale, desunto criticamente dal suo archetipo (cfr. „Hasanaginica“), hanno carattere filologico e spiegano, soprattutto, idiotismi, anomalie e licenze linguistiche; quelle alla traduzione hanno carattere prevalentemente storico, estetico (cfr. „Smrt majke Jugovića“) ed aiutano nella comprensione e nell’apprezzamento delle singole poesie anche chi della lingua originale è completamente digiuno» (Cronia 1949: 1). Si ha inoltre l’impressione che Cronia abbia voluto rendere ogni canto indipendente dagli altri per facilitarne la lettura, poiché molte osservazioni si ripetono nelle note. Questo vale principalmente per il fenomeno dell’antiptosi (cambiamento di caso nominale per via delle esigenze del verso), oppure per le osservazioni su alcuni significati particolari che certe parole acquisiscono all’interno della lingua popolare: «Dvor nella poesia popolare è la parola stabile col significato di casa» e in un altro canto della stessa parola: «Nella poesia popolare dvor significa spesso anche casa». Cronia offre inoltre le spiegazioni per i turcismi dell’originale, oppure per le parole poco chiare, ma solo in casi eccezionali cita la fonte delle spiegazioni.<sup>198</sup> Le spiegazioni di carattere linguistico sono solitamente molto accurate, ma si verificano anche casi di imprecisazioni terminologiche. Per citare un esempio frequente, Cronia si riferisce spesso al fenomeno di antimeria, ovvero della sostituzione di una parte del discorso con un’altra, e nella maggior parte dei casi si ha la sostituzione dell’aggettivo col nome. Cronia chiama questi nomi aggettivi sostantivati, quando in realtà si tratta di nomi deaggettivali. Spiegando così il sintagma nominale *šenica bjelica*, afferma: «nei canti popolari si usa volentieri una forma sostantivata dell’aggettivo (antimeria), quindi *bijelica* per *bijela*» (Cronia 1949: 69), e ripete l’osservazione in maniera leggermente modificata in riferimento ad un altro canto: «*bjelica*: l’aggettivo per il sostantivo in funzione di endiadi o antimeria» (Cronia 1949: 100).<sup>199</sup>

Analogamente a Tommaseo, sebbene in misura molto minore e senza grandi entusiasmi, anche in Cronia si riscontrano osservazioni sui verbi composti: «Volarono [*dolećeše*]: il verbo originale composto, con il suo prefisso, significa più precisamente „venire volando“» (Cronia 1949: 93). Oppure in un altro caso: «Fa tre salti, arriva: l’originale

---

<sup>198</sup> Per la spiegazione del lemma *pobratim* cita il dizionario di Vuk, mentre nella lemmatizzazione del vocabolo *kita* rimanda al *Dizionario della lingua croato-serba* dell’Accademia jugoslava di Zagabria.

<sup>199</sup> Si tratta di un *lapsus* poiché Cronia intendeva certamente «il sostantivo per l’aggettivo».

gioca sull'effetto dei verbi composti da skočiti» (Cronia 1949: 79), dove si fa ancora più palese l'influenza di Tommaseo, di cui Cronia ricalca la traduzione, parafrasando la sua stessa nota: «Odskoči, desultat; scoči, saltat; doščosi, adsultat (che però non bene risponde). Diciamo proverbialmente: in tre salti» (Tommaseo 1973: 48). Si notino le due traduzioni del verso «Tri put skoči, do grada doskoči».

<p>Fa tre salti, è alla città <i>Canti ill.</i>, 48</p>	<p>Fa tre salti, al castello arriva. <i>Le nozze del re Vucascin</i>, v. 213</p>
---	--

Nelle note, oltre all'influenza di Tommaseo e Kasandrić, ravvisabile tra l'altro soprattutto nella traduzione, si osserva anche l'influsso delle interpretazioni del secondo libro di Vuk curate da Dragutin Kostić (1937). Sebbene alcune spiegazioni di Cronia siano a volte le mere traduzioni delle interpretazioni [tumačenja] di Kostić, il loro autore non viene mai citato. Questo è l'atteggiamento generale di Cronia, che nell'apparato critico della raccolta solo in casi eccezionali cita i nomi a cui si richiama nel suo lavoro di traduttore e commentatore. Forse si potrebbe ipotizzare che non volesse ingombrare il testo con troppi riferimenti bibliografici e che ritenesse sufficiente a questo riguardo la nota bibliografica con cui si chiudeva la parte teorica della raccolta.

Generalmente parlando, nelle note si ripetono molte osservazioni del saggio introduttivo, che potrebbero essere sintetizzate in questo paragrafo:

Nel lessico si hanno voci ricorrenti, stabili per vari tipi di sostantivi, di aggettivi, di numerali, di diminutivi, di epiteti ornanti. Il verso, di qualunque natura esso sia, per fluire sicuro e corretto e finire armoniosamente in vocale, ricorre a tipici espedienti tecnici: antiptosi, antimeria, nomi indeclinati, sostantivi composti e simili figure di licenze poetiche, le quali sono entrate ormai nel sangue del cantore popolare (Cronia 1949: 26).

Per licenze poetiche in questo caso si intendono soprattutto certi riempitivi metrici (il vocativo al posto del nominativo, diminutivi come forme più lunghe rispetto al termine di base, forme dialettali e palatalizzate, ecc.), ma Cronia richiama l'attenzione del suo lettore su alcuni costrutti presenti anche nella lingua standard, quale ad esempio la costruzione *sum pro habeo*.

A volte le osservazioni generali dell'introduzione vengono ribadite in riferimento ad un particolare verso o ad una porzione di versi: «Incominciano le solite tipiche ripetizioni

che prolungano il canto, facilitano la sua recitazione a memoria, ma sprigionano un'onda di monotonia» (Cronia 1949, 109). Ciò nonostante, tra tutti i traduttori che hanno reso il canto *Kosovka djevojka* in italiano, Cronia è l'unico che ne fa un *transfer* completo e accurato, con le ripetizioni rese nel minimo dettaglio (cfr. Bradaš 2013). La ripetizione a volte può essere vista come un segnale di espressività, come nel caso dei versi:

Uze Marko perna buzdovana Uze njega u desnicu ruku Vuk, II, 73, v. 90-91	Prese Marco la pennata mazza La prese nella mano destra
--	--

Cronia aggiunge in nota: «La ripetizione del verbo dà maggior rilievo all'atto del lancio» (Cronia 1949: 141). Un'altra prova che non avrebbe mai potuto sostenere la Parry-Lord *oral theory*.

### 6.3 IL METRO

La traduzione di Cronia viene elaborata in un metro libero. Anche nel suo caso si potrebbe forse parlare di similversi, ma data l'epoca si possono identificare anche come versi liberi: a una prima lettura non tradiscono una regolarità ritmica premeditata; non vi è neanche isosillabismo, nonostante la maggior parte dei versi conti dieci o undici sillabe. Si ha l'impressione che il traduttore si sia posto l'obiettivo di rendere la sintassi e il significato dell'originale indifferentemente dal metro.

Il traduttore stesso non fa cenni su eventuali aspetti metrici della sua versione. Il paragrafo sulla natura del decasillabo epico che riporta in varie edizioni e scritti teorici sulla poesia popolare,<sup>200</sup> viene incluso anche nell'introduzione della raccolta, ma le poche osservazioni non fanno alcun riferimento ad una possibile resa di questo verso:

Il diapason dell'epica è il suo verso: un verso costante, monotono, primitivo; un decasillabo, che per la sua funzione è detto epico o maschile o nazionale ed è

---

<sup>200</sup> Come la maggior parte di altre considerazioni sull'argomento, anche questo paragrafo si trova in CRONIA 1941: 133-134, con un'informazione aggiuntiva: «Questo metro corrisponde circa al quarto verso della strofa alcaica usata dal Chiabrera e dal Carducci: Patria diva santa genitrice [...] Tutta avvolta di faville d'oro».

composto di cinque dipodie trocaiche, ma in modo che dopo la seconda dipodia ci sia una cesura e sull'ultima emerga l'arsi forte e prolungata. Si ha un ritmo che ricorda il quarto verso della strofa alcaica usata dal Chiabrera o dal Carducci, cioè: Bòga mòli || Jùgovića mājka.

Da questo breve cenno emerge lo scarso interesse per il metro popolare epico di Cronia: lo ritiene monotono, citando il ritmo trocaico come l'unico possibile ritmo che questo verso conosce. Prende quindi in considerazione solo gli accenti metrici escludendo dalla sua prospettiva quelli grammaticali. Questa posizione si riconosce anche nella scansione del verso citato in cui una parola, contrariamente alle regole grammaticali, finisce per portare due accenti (Jùgovića).

Appare ugualmente curioso che Cronia traduca *narodni deseterac* con 'decasillabo nazionale', visto che in questo caso *narodni* fa riferimento alla poesia popolare e quindi andrebbe tradotto appunto 'popolare'.

Quanto alle costanti metriche di questo verso, è accurata l'osservazione riguardo alla cesura dopo il secondo piede, mentre quella sull'arsi nell'ultimo piede andrebbe leggermente ritoccata, poiché questa sarebbe più una tendenza che una costante del decasillabo epico, come si è visto nel capitolo *Junački deseterac*. La costante metrica si ha invece nell'ultima sillaba vuota, fatto a cui Cronia non accenna. È altrettanto discutibile la divisione del verso in piedi e non in sillabe, ma bisogna considerare che negli studi che Cronia prendeva come riferimento questo metodo era prevalente.

La poca attenzione dedicata alla tipologia e allo studio del verso contrasta con la generale accuratezza nel giudizio sulle caratteristiche principali dello stile. Nelle note all'originale Cronia mostra una profonda conoscenza della lingua di partenza nel senso più lato della parola. Le sue osservazioni spaziano da temi fonologici (forme dialettali palatalizzate, parole apocopate, ecc.), attraverso la morfologia (frequenti i commenti sull'antiptosi, ad esempio), la sintassi anche in rapporto con la metrica (molto importanti le osservazioni sull'*enjambment*)<sup>201</sup> e il lessico (abbondano i riferimenti al linguaggio particolare della poesia popolare). A parte qualche acuta illustrazione in merito ad insoliti *enjambement*

---

<sup>201</sup> L'*enjambment* o inarcatura è, come si sa, una categoria metrico-sintattica e così viene intesa anche da Cronia.



nell'originale, nelle note e nel testo della raccolta non si riscontrano altre osservazioni sul metro, il che conferma la sua posizione secondaria nella traduzione.

I versi liberi di Cronia contano tra sette e quattordici sillabe con una netta prevalenza di versi di dieci e undici sillabe. Si nota perciò l'intenzione di far rientrare l'enunciato espresso nell'originale attraverso il decasillabo in una misura tradizionale per l'originale (decasillabo) o per la cultura ricevente (endecasillabo), ma non è questa la sua preoccupazione principale, come si vede dal seguente esempio:

i dvanaest prvo-bratučeda Vuk, II, 24, vv. 51, 67	e dodici cugini <i>Le nozze del re Vucascin</i> , vv. 51, 67
--	---

Il decasillabo diventa un settenario, palesando la posizione secondaria del metro nella resa dell'originale. Nella nota alla parola dell'originale *prvobratučed*, Cronia precisa «sono i figli di due fratelli, quindi i primi cugini», però non aggiunge nessun epiteto davanti al nome creando un verso che conta notevolmente meno sillabe rispetto agli altri. Questo dimostra che, come è già stato ricordato, neanche l'isosillabismo era fra i precetti del Cronia traduttore.

Sebbene non ci siano delle vere costanti metriche, si notano alcune tendenze. I versi originali in cui si osserva una forte cesura dopo la quarta sillaba vengono resi con una divisione più accentuata degli emistichi. Questo vale soprattutto nei casi in cui un verso esprime sia l'azione che il protagonista e le due formule sono divise dalla cesura. La prima formula (azione) occupa puntualmente quattro sillabe, mentre il sintagma nominale con cui si identifica il protagonista ne occupa sei; la stessa divisione si nota però anche in altre formule, come si vede dai primi quattro versi del canto sopracitato:

Knjigu piše    žura Vukašine U bijelu    Skadru na Bojani Te je šalje    na Hercegovinu Bijelome    gradu Pirlitoru Vuk, II, 24, vv. 1-4	Una lettera scrive    il meschino Vucascin Nella bianca    Scutari sulla Bojana E la manda    nell'Erzegovina Alla bianca    rocca di Pirlitor <i>Le nozze del re Vucascin</i> , vv. 1-4
--	--

In questa porzione di versi si nota l'attacco di 3<sup>a</sup> che ricalca il ritmo originale del primo emistichio, ma in tre versi su quattro si ha anche l'arsi in 5<sup>a</sup> sede, che è una delle costanti

del decasillabo epico serbo. Generalmente parlando si ha l'impressione che vi sia una conservazione del ritmo del primo emistichio e che il traduttore rendendo l'ordine delle parole conservi in un certo senso anche il ritmo iniziale. Si tratta però solo di una tendenza che potrebbe essere una mera conseguenza della fedeltà all'ordine verbale.

In questa porzione di versi spicca inoltre il ritmo originale del secondo emistichio che è del tutto diverso dallo schema proposto da Cronia nell'analisi del decasillabo «Boga moli Jugovića majka». A differenza del verso citato da Cronia, nessuno dei versi sopra riportati ha l'ultimo piede pieno. Appare curioso che Cronia non si sia reso conto di questa differenza e che abbia accomunato tutti i decasillabi nella stessa categoria del ritmo trocaico. I nomi dei personaggi e i toponimi sono nella maggior parte dei casi parole proparossitone, il cui ritmo influenza notevolmente il ritmo del verso stesso. I quattro versi qui riportati contano cinque nomi propri in totale (uno dei quali indica il protagonista, mentre gli altri sono toponimi). È naturale perciò che l'accentazione dei nomi propri influenzi il ritmo del verso anche nella traduzione (v. il paragrafo *Toponomastica*). Comunque, risulta chiaro che Cronia non avesse l'intenzione di rendere il metro originale nella sua versione e nemmeno di sostituirlo con un metro tipicamente italiano. Oltre alle traduzioni belle, ci vogliono anche quelle buone, sosteneva Cronia nel suo grande bilancio sulla fortuna della slavistica in Italia, e credo che la sua <affermazione?> si possa inserire nella seconda categoria, sebbene non le manchi qualche «licenza poetica» di cui anche il traduttore era consapevole. La presenza dei versi tronchi nella traduzione di Cronia è una prova ulteriore del disinteresse per la resa del metro originale.

#### 6.4 LA LINGUA DELLA TRADUZIONE

Nella prefazione alla raccolta Cronia esprime in maniera esplicita il suo metodo traduttivo e riesce a dare un'oggettiva caratterizzazione del suo lavoro, quasi si trattasse di un'opera altrui che sta giudicando dal punto di vista del critico letterario:

La versione italiana è fedele, sì, in modo che si possa seguire, controllare ogni verso, ogni parola, ma non è fedele al punto da rendersi grottescamente servile e da non concedersi qualche piccola, pacifica licenza. Destreggiandosi fra le

esigenze e la duttilità delle due lingue e senza pretese poetiche, essa mira a rendere il tono originale in modo da riuscire gradita anche a chi si accosta alla poesia popolare per sola curiosità estetica e culturale. (Cronia 1949: 1-2)

Lo stile del Cronia traduttore ricalca l'originale quasi alla perfezione. Si nota fin da subito l'insistenza sulle ripetizioni, nonostante, come si è visto, il traduttore provi una forte avversione per questo espediente stilistico,<sup>202</sup> nonché la resa di tutte le formule epiche e di parallelismi dell'originale. L'obiettivo è dare la possibilità anche a chi non conosce la lingua originale di comprendere in pieno lo stile popolare. Dagli esempi si vedrà che questo obiettivo viene raggiunto poiché la traduzione si mostra del tutto *source-oriented* e persino qualche scelta lessicale improntata sulla lingua poetica della tradizione letteraria italiana non compromette il metodo generale che guarda devotamente al testo fonte. Il metodo di Cronia non si basa su una scelta romantica o poetica in alcun senso, ma sulle motivazioni puramente scientifiche ovvero filologiche. Il suo approccio filologico al testo si nota non solo nella traduzione, ma in modo particolare nelle note. Nei casi in cui il traduttore esplicita le parole sottintese nell'originale, nel testo della traduzione esse vengono messe tra parentesi e la nota indica di regola che le parole tra parentesi sono un'aggiunta.

In altri casi mantiene lo stile ellittico originale, ma in nota precisa che il verbo (in questo caso *fare*) è sottinteso:

da ogledam, može li što biti Vuk, II, 66, v. 108	Che io veda se si può qualcosa
---	--------------------------------

Cronia si sente in obbligo di avvisare il lettore anche di altri cambiamenti: «abbatton - l'originale ha il passato remoto e, al posto della nostra anadiplosi, ha anafora».

Anche le rarissime rime interne del testo fonte vengono rese da Cronia:

Laživ sv'jete, moj lijepi cv'jete Vuk, II, 74, v. 68	Mondo fello, fior mio bello <i>Morte di Marco Craglievich</i> , v. 68
---	--

---

<sup>202</sup> Al punto tale da non considerarle neanche un procedimento stilistico. Anzi, nell'interpretazione di Cronia le ripetizioni creano una forte monotonia e sono l'effetto della mancanza dello stile e non della sua presenza.

La traduzione di Cronia è in realtà una rielaborazione o quasi una citazione di Kasandrić, la cui resa del verso ha questa forma: «Mondo fello, mondo fior mio bello».

In Kasandrić si ha la ripetizione per le solite ragioni metriche, ma il verso è in sostanza uguale a quello di Cronia. Questo calco spiega anche l'uso di un poetismo quale *fello*,<sup>203</sup> che non è tipico dello stile di Cronia.

Colpisce anche una completa assenza di prestiti dell'originale. Persino la famosa *vila* viene resa con 'fata', un termine che Tommaseo riterrebbe di certo riduttivo. Un'altra voce dell'originale che creava problemi ai precursori di Cronia (e, si direbbe, anche a lui, visto che la resa non lo soddisfa) è *svat(i)*: «La voce *svat* dell'originale è resa costantemente nelle traduzioni italiane con paraninfi, ma la versione non è esatta perchè *svatovi* o *svati* sono tutti quelli che compongono il corteo nuziale, il seguito agli sposi» (Cronia 1949: 43). In mancanza di una soluzione migliore anche Cronia traduce 'paraninfi',<sup>204</sup> e in un altro luogo 'schiera' rendendo così l'idea del corteo nuziale. Poco oltre ripeterà la stessa osservazione: «Svati che non sono una stessa cosa con i classici paraninfi di omerica memoria». A differenza di Tommaseo, sulla cui scia procede, Cronia affida alle note pochi riferimenti all'espressività della lingua originale e solo in rare occasioni si riscontrano osservazioni sulla resa di alcune parole.

Quanto agli aulicismi, essi sono presenti principalmente nel campo del lessico, mentre non coinvolgono affatto la sintassi e nella morfologia si verificano solo in qualche esempio di passato remoto apocopato (*fur* per *furono*, *nitrir* per *nitrirono*) o nell'uso sporadico del condizionale in *-ia* (*potria*). I lessemi aulici che si notano nel testo di Cronia vengono usati per evitare una ripetizione offrendo un sinonimo nobilitante di un vocabolo già usato nei versi contigui. In questo senso si verificano *nubi* per *nuvole*, *alma* per *anima*,

---

<sup>203</sup> Il GDLI lo attesta come letterario, mentre il TOMMASEO-BELLINI riporta esempi di proverbi toscani in cui viene usato, tra l'altro, a volte proprio in combinazione con bello: «T. Prov. Tosc. 52. *Occhio bello, animo fello; occhio ridente, alma mordente*. E anco: *Bello e fello* (di pers. avvenente, e non buona. O detto per cel.). E 340. *Caval morello, o tutto buono o tutto fello*».

<sup>204</sup> L'osservazione di Cronia è giustificata, come conferma la definizione che il GDLI offre del lemma: «Nell'uso di alcuni popoli, in partic. Degli antichi Greci e degli Ebrei, colui che accompagnava la sposa, la sera del giorno delle nozze, a casa dello sposo: nell'antica Roma, ciascuno dei tre giovani che avevano analoghe mansioni».

*inclito* per *onorato*, *brando* per *spada*,<sup>205</sup> *pelago* per *mare*, *arce*<sup>206</sup> per *rocca* e *vanni*<sup>207</sup> per *ali*. Si notano anche molto meno marcati *pria* per *prima* e *ove* per *dove*, oppure *fratei* per *fratelli*. Si riscontra anche il vocabolo *talamo* che viene usato nel significato di stanza nuziale per tradurre *ložnica*.<sup>208</sup> Dello stesso ambito semantico è il poetismo *coltre*, usato all'interno del sintagma nominale (formulare) *molli coltri* che traduce *meke duške* dall'originale. Si riscontrano inoltre espressioni letterarie quali *vergare la carta*<sup>209</sup> oppure *ria sorte*,<sup>210</sup> ma anche il verbo *irrorare*:

Polij me crvenijem vinom Vuk, II,	E irrorami di vino rosso
--------------------------------------	--------------------------

La *repetitio* viene mantenuta nella maggior parte dei casi (il tasso è molto più alto rispetto a Tommaseo), e Cronia è particolarmente attento a rendere vari tipi di parallelismi dell'originale, come si vede dal verso seguente:

<i>Ljuto</i> pisnu kako <i>ljuta</i> guja	strillò <i>orribil</i> qual <i>orribil</i> serpe v. 194
---	--

L'avverbio e l'aggettivo (segnati col corsivo) della forma quasi identica nell'originale vengono resi tali anche nella traduzione, che realizza anche una trasposizione quasi perfetta dell'ordine delle parole.

Eppure, sebbene la costante del suo metodo sia la completa aderenza al senso e allo stile originale, anche Cronia a volte sente il bisogno di sfuggire alla ripetizione interrompendo la serie di epiteti fissi con una variazione. Così per l'epiteto del sintagma originale *slavni*

<sup>205</sup> Viene usato solo in un'occasione, ma Cronia si sente comunque in obbligo di precisare in nota: «Brando: cioè la “spada” dell'originale».

<sup>206</sup> Un termine usato per indicare «rocca, acropoli; cima sommità». Il GDLI lo attesta come letterario e ne offre esempi da Boccaccio a Beltramelli.

<sup>207</sup> Il GDLI lo attesta in forma plurale come letterario e antico. Questo poetismo fu usato sia da Nikolić che da Kasandrić, e quest'ultimo lo usa persino nella stessa iunctura di Cronia (*vanni candidi del cigno* di Kasandrić diventano *candidi vanni del cigno* in Cronia).

<sup>208</sup> *Talamo* viene usato in particolare per indicare la camera nuziale in una dimora signorile (GDLI), e per estensione nella lingua letteraria può riferirsi anche alle nozze.

<sup>209</sup> Nonostante il GDLI non lo attesti esplicitamente come letterario, i numerosi esempi letterari che riposta, nonché il fatto che fu sostituito da Manzoni nella *Quarantana*, con un molto più comune *coperte*, provano il suo uso letterario.

<sup>210</sup> Lemmatizzato dal GDLI come antico e letterario.

*knez-Lazare* si hanno due rese, ‘glorioso’ e ‘chiaro’, all’interno dello stesso canto. Più frequenti sono, però, le variazioni dei nomi e degli epiteti, come si vedrà in uno dei paragrafi successivi.

Un procedimento frequente è l’anteposizione dell’aggettivo quando nell’originale esso è posposto e si colloca quindi in una posizione di rilievo:

mutna teče <i>Tara valovita</i>	scorre torbida <i>la ondosa Tara</i>
---------------------------------	--------------------------------------

Si tratta di un poetismo sintattico che in Cronia non sembra avere molto a che fare con la lingua poetica italiana, quanto con la resa dell’originale. Si noti inoltre la resa metrica, probabilmente accidentale, del decasillabo originale. Sebbene non vi sia una coincidenza delle arsi tra l’originale (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>) e la traduzione (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>), il decasillabo di Cronia rientra nelle possibilità metriche del cosiddetto *junački deseteterac*. È altrettanto curiosa la tendenza di Cronia di riprodurre il ritmo iniziale dell’originale, che viene confermata anche da questo esempio.

#### 6.4.1 Toponomastica e onomastica

Cronia usa in sostanza due metodi principali nella traduzione dei nomi e dei toponimi: 1. mantenimento del nome con lievi modifiche fonologiche (e solo qualche volta con adattamenti morfologici) e 2. sostituzione del nome o toponimo con la variante italiana (nel caso esista un equivalente). Nella prima categoria si annoverano i seguenti nomi, che vengono riportati in traduzione e in originale, qualora le due varianti differiscano:

- Nomi propri di genere maschile: Vucascin/Vukašin, Momcilo/Momčilo, Jabucilo/Jabučilo, Jug Bogdan,<sup>211</sup> Novak, Goluban, Voin/Vojin, Bosco/Boško, Saraz/Šarac,<sup>212</sup> Desimir, Uggliescia/Uglješa, Goico/Gojko, Rade

---

<sup>211</sup> *Jug* in un caso diventa però *Jugo* (quindi con cambiamento morfologico italianizzante),

<sup>212</sup> Curioso che Cronia non renda meglio la *š*. In una nota però aggiunge a proposito della preposizione articolata che precede *Šarac* che si tratta della *s* impura: «Dallo Saraz: anzi che dal Saraz, perché nell’originale Sarac ha l’*s* impura» (CRONIA 1949: 137).

- Nomi propri di genere femminile: Vidossava, Miliza,<sup>213</sup> Stojana
- Toponimi di genere maschile e neutro: Crusevaz/Kruševac, Sveciano/Zvečan, Cacicanic/Kačanik, Istanbul/Stambol,<sup>214</sup> Cossovo/Kosovo, Sagorje/Zagorje
- Toponimi di genere femminile: Bojana, Sitniza/Sitnica, Samodreza/Samodreža

All'interno di questo gruppo si distinguono alcuni nomi maschili che vengono italianizzati anche dal punto di vista morfologico, con l'aggiunta della desinenza *-o* alla radice originale foneticamente adeguata all'uso italiano: Vuco/Vuk, Miloscio/Miloš, Milan e Milano/Milan, Stojano/Stojan.

In questo metodo italianizzante spiccano soprattutto alcune tendenze: il mantenimento della semiconsonante *j* dell'originale e la resa di alcuni nessi consonantici atipici per l'italiano antico e moderno, quale *glj*. La semiconsonante *j* viene mantenuta solo in casi in cui la sua presenza è consona alle leggi fonologiche della lingua italiana, quindi in posizione iniziale o intervocalica. Per lo stesso motivo non viene mantenuta quando seguita da una consonante (*Goico* e *Voin*). Per rendere il nesso *glj* del nome *Uglješa*, Cronia ricorre ad una traslitterazione molto aderente all'originale, *Uggliescia*, in cui la geminata è solo grafica, poiché il nome andrebbe letto, ricalcando l'originale, /gʎ/, e senza la geminata intrinseca della sonorante palatale italiana /ʎ/. Questa traslitterazione curata rende ulteriormente problematica la mancata resa della *š* /ʃ/ del nome del celebre cavallo di Marko Kraljević (*Šarac*), in Cronia *Saraz* invece di *Sciaraz*, nonché la variabile resa della *k*: a volte viene lasciata invariata, a volte invece sostituita con la *c* (naturalmente davanti a vocale anteriore). La variabilità del metodo nella resa dei nomi propri indica che Cronia non aveva elaborato un sistema ben preciso e coerente in questo ambito.

Alla seconda categoria appartengono invece i seguenti esempi:

- Nomi propri di genere maschile: Marco/Marko, Andrea/Andrija, Damiano/Damjan, Lazzaro/Lazar,<sup>215</sup> Paolo/Pavle, Giovanni/Jovan, Ivan, Jova

---

<sup>213</sup> Nel titolo però lascia il nome nella forma originale, forse per sbaglio.

<sup>214</sup> È curioso che non traduca *Stamboli* e che mantenga il toponimo usato nella lingua standard e non quello della lingua popolare *Stambol*. Persino nella nota cita la forma standard: «Istanbul: voce turca per “Costantinopoli”» (CRONIA 1949: 117).

<sup>215</sup> Nel caso in cui nel testo fonte Cronia riscontra il diminutivo del nome (*Laza*), di solito lo traduce come nome pieno (*Lazzaro*), mentre solo in un caso lo lascia invariato.

- Nomi propri di genere femminile: Eufrosina/Jevrosima
- Toponimi di genere maschile e neutro: Scutari/Skadar

Un caso a parte si mostra la traduzione del nome Vasa, che Cronia spiega come «voce serba per Basilio» e inizialmente lascia nella forma originale, ma qualche verso dopo varia questa traduzione con l'equivalente italiano (*l'igumeno Basilio*) per tornare alla voce serba (*l'igumeno Vasa*).

I cognomi tipicamente slavi terminanti in *-ić* vengono resi secondo un usanza consueta di italianizzazione dei nomi slavi in Dalmazia e altrove, con la desinenza in *-ch*: Jugovich, Brancovich, Banovich, Milich, Mrgniavceвич, Orlovich, ecc.

Si presenta problematica la questione degli accenti di questi nomi, che sono generalmente proparossitoni nell'originale. Il problema nasce dal fatto che nella maggior parte dei casi Cronia non segna gli accenti sui nomi propri, come invece usavano fare tutti i suoi predecessori. Comunque, tenendo conto del fatto che lo stile generale della traduzione dei nomi è l'italianizzazione, si potrebbe supporre che i nomi nella traduzione diventino di regola piani. Questo potrebbe essere ulteriormente supportato dal fatto che in tutta la raccolta gli accenti sui nomi propri vengono segnati solo in tre casi, due su tre piani:

pa se savi oko Durmitora	poi s'avvolse intorno al Durmitòr
odbiše ih ispod Pirlitora	li cacciaron sotto il Pirlitòre
O đevere, Mandušiću Vuče Vuk, III, 78, v. 150	O compare, Vuk Mandùscich! <i>Le nozze di Milich l'Alfiere</i> , v. 150

#### 6.4.2 Le formule epiche

Alcune formule vengono chiamate da Cronia «motivi tematici» e divise tra i motivi di apertura («convenzionale è già il loro modo di incominciare») e le fini convenzionali. All'interno della prima categoria vengono citate le formule d'azione come *rano rani*, *knjigu piše*, *vino pije*, ecc., ma anche la cosiddetta antitesi slava: «Sovente una poesia si apre anche con artifici logici, con un procedimento sillogistico (in forma interrogativa o



negativa), che dà carattere metaforico ad un'immagine concreta» (Cronia 1949: 26).<sup>216</sup> Appare curioso che Cronia limiti questi «convenzionalismi strutturali» all'inizio o alla fine dei canti, quando anche nei testi da lui tradotti queste stesse formule si verificano pure all'interno del canto:

Jedno jutro bješe poranio Vuk, II, 66, v. 168	Un mattin s'alzò per tempo
--	----------------------------

Osservazioni simili in merito alle formule epiche si hanno anche nella dispensa del 1941: «Particolari motivi tematici dell'epica sono l'inizio e la fine, che si cristallizzano in una stessa cerchia ristretta di idee e di forme, e le replicazioni che ingombrano il testo poetico».

Tra gli inizi convenzionali Cronia annovera anche il verso formulare «Mili Bože, čuda velikoga», che nella scelta di canti da lui tradotti appare una volta, all'inizio del suo canto prediletto *La morte della madre degli Jugovich*. Cronia traduce l'inizio formulare 'Gran Dio, la meraviglia' e in nota aggiunge: «Questa è la migliore interpretazione che questo convenzionale verso ha avuto nelle versioni italiane.<sup>217</sup> Qui però l'esclamazione o l'invocazione perde la sua convenzionalità e suona altamente solenne perché introduce in un'atmosfera tragica che subito si delinea. E basta un nome, di tempestiva efficacia, per darne la sensazione: Kosovo!» (Cronia 1949: 97). In questa considerazione mi pare che sia concentrato tutto l'atteggiamento di Cronia verso i canti popolari serbi e croati. Gli stessi procedimenti espressivi, figure e formule, vengono interpretati in modi completamente opposti in base alla presenza o assenza di un valore poetico alto. In questo

---

<sup>216</sup> Cronia ripeterà l'osservazione su questo procedimento stilistico anche in riferimento ai celebri versi di apertura di *Hasanaginica*: «Si noti il tipico procedimento sillogistico, con cui si apre il canto; è uno degli inizi convenzionali propri della poesia popolare serbo-croata» (CRONIA 1941: 39).

<sup>217</sup> È curioso che Cronia inserisca questo verso iniziale nella traduzione di Kasandrić che riporta a mo' di illustrazione nella sua *Storia della letteratura serbo-croata*. Kasandrić non l'aveva tradotto nella sua versione in nessuna delle tre edizioni (nella prima, del 1884, il canto non figura neppure). Il verso che precede la traduzione di Kasandrić è reso da Cronia comprensibilmente con un decasillabo: «O grande Iddio, la meraviglia» (CRONIA 1956: 583-585) per rimanere in sintonia con la versione metrica di Kasandrić. La resa metrica non si ha però nella raccolta di Cronia, come si vede dal verso citato. Non è però chiaro a quale traduzione si riferisce Cronia nella sua nota. Le rese tommaseane di questo verso sono molto simili, ma non uguali.

Cronia segue senz'altro la posizione di Croce: «Ma, dove la poesia popolare è poesia, non si distingue da quella d'arte, e, nei suoi modi, rapisce e delizia» (Croce 1991: 17). Nelle «grandiose poesie» quali *La morte della madre degli Jugovich* e *La fanciulla di Cossovo*, Cronia senz'altro riconosce la Poesia e crede che pure i convenzionalismi strutturali siano in funzione di essa; non è raro tuttavia che si scagli contro questi stessi procedimenti, se privi di funzione poetica: «Dal verso 75 in poi la poesia con i suoi pleonasmii, con le replicazioni, i diminutivi, ecc. guazza in un mare di artificiosità e tradisce la mancanza di spontaneità e di commozione: vero canto professionale, imparaticcio e forzato!» (Cronia 1949: 176).<sup>218</sup>

Ogni interpretazione dei «convenzionalismi strutturali» dell'originale è funzionale quindi al loro valore poetico; perciò la visione croniana della dizione formulare non si potrebbe mai collegare al discorso che proprio in quegli anni si delineava negli Stati Uniti grazie alle ricerche di Parry e Lord. L'interpretazione di Cronia è influenzata, come si è già detto, dall'estetica di Croce, ma anche dalle visioni di Tommaseo, che apprezzava il valore poetico delle ripetizioni, vedendo però nello stesso tempo nella fissità di alcuni epiteti persino un errore del bardo. Vi è però una differenza fondamentale: in Tommaseo non si ha mai la contrapposizione *Naturpoesie-Kunstpoesie* in favore dell'ultima, che invece pervade le osservazioni di Cronia.

#### 6.4.2.1 Epiteti

Nella dispensa sulla poesia popolare serbo-croata riservata ai frequentatori delle sue lezioni, Cronia individua una lista di epiteti che chiama, secondo la tradizione retorica, «ornanti» e tra cui annovera: «mano bianca, terra nera, acqua fresca, vino rosso, falco grigio, serpe arrabbiata, fede salda, cielo azzurro, sole cocente, spada aguzza, ecc.» (Cronia 1941: 131). In un altro luogo sottolineerà il loro uso spropositato, ma consapevole della loro fissità nell'originale cercherà di riprodurli allo stesso modo anche nella sua

---

<sup>218</sup> Sebbene questa osservazione non riguardi i canti puramente epici, poiché viene riportata a commentare l'unico canto del ciclo *Sljepačke pjesme* del primo volume di Vuk, credo che illustri bene l'atteggiamento generale di Cronia.

versione: *crvenijem vinom*→vino rosso, *rujno vino*→vin vermiglio,<sup>219</sup> *gora zelena*→verde bosco, *zemljice crne*→terra nera<sup>220</sup>, *sinje more*→glaucio mare,<sup>221</sup> *britka sablja*→acuta spada, *oštra sablja*→aguzza spada, *bojno koplje*→guerresca/guerriera lancia, *sablje okovane*→le spade temperate, ecc. L'epiteto *bijel* [bianco], di cui si è già rilevata la presenza nella poesia popolare serba e in senso lato slavomeridionale, molto più elevata rispetto a qualsiasi altro epiteto, è reso da Cronia con la massima coerenza: *bijele ruke* 'bianche braccia'/ 'bianche mani',<sup>222</sup> *b'jela sv'jeta* 'bianco mondo', *bijelu dvoru* 'bianca casa'/'bianca corte',<sup>223</sup> *b'jela vila* 'bianca fata', *krčma bijela* 'bianca osteria', *bijelo lice* 'bianco volto', *bijelu kulu* 'bianca torre', *b'jele dojke* 'bianche poppe',<sup>224</sup> *konja labuda* 'cavallo bianco',<sup>225</sup> ecc.

La scelta traduttiva di Cronia cade quindi quasi sempre sul semanticamente neutrale 'bianco', mentre solo in due casi *bijel* viene tradotto 'candido': «candida chiesa Vilindar» e «candidi vanni del cigno».

Oltre a *bianco* e ad altri epiteti della gamma cromatica, sono molto frequenti nei canti popolari epici serbi anche gli epiteti e i nomi del campo semantico dell'armatura. Riporto una lunga porzione di versi in cui viene descritto il duello tra Marko Kraljević e Musa Kesedžija, per illustrare non solo la resa degli epiteti segnati col corsivo, ma anche il metodo complessivo di Cronia (verso per verso, parola per parola).

---

<sup>219</sup> Si nota la massima aderenza al testo fonte poiché Cronia rende la variazione dell'originale – *crveno* 'rosso', *rujno* 'vermiglio'.

<sup>220</sup> Non rende il diminutivo *zemljica*, perché non vi riconosce un valore poetico, ma solo un riempitivo metrico. In altri casi, principalmente quando i diminutivi esprimono affetti familiari, Cronia cerca di renderli attraverso l'aggiunta di aggettivi possessivi o descrittivi, come avviene nella traduzione del sostantivo *svekrvica*. Cronia ne farà cenno nella nota: «Con "o mia suocera" è reso il delicato diminutivo dell'originale» (CRONIA 1949: 101).

<sup>221</sup> Cronia mantiene la fissità del sintagma nominale, ma nel caso il nome viene usato indipendentemente, alla traduzione 'mare' varia quella di molto più letterario 'pelago'.

<sup>222</sup> «Bianche mani: cioè „palme“, è epiteto ornante che si attribuisce anche agli Arabi» (CRONIA 1949: 127). In base al contesto, Cronia distingue tra *braccia* e *mani*, che nel testo originale vengono resi con lo stesso vocabolo (*ruke*). Facendo così ottiene sì una maggiore precisione, ma perde la fissità del sintagma nominale.

<sup>223</sup> Cronia sottolinea a più riprese nelle note e nel saggio introduttivo che *dvor* 'castello' significa nella lingua popolare 'casa', però afferma anche che nel caso si trattasse delle abitazioni che appartengono alle famiglie nobili o regnanti, la parola può essere intesa anche nel suo significato letterale.

<sup>224</sup> Nei versi contigui, però, Cronia varia il nome quando appare senza epiteto, e così si hanno le forme 'seno', 'poppe', 'mammelle'.

<sup>225</sup> In questo caso, Cronia interpreta il vocabolo originale *labud* 'cigno', avvalendosi della spiegazione di KOSTIĆ 1937.

<p>Kad to začu od Prilipa Marko,  On tad' pušća svoje <i>bojno koplje</i>  Svome Šarcu između ušiju  Deli-Musi u prsi junačke,  Na <i>topuz</i> ga Musa dočekaó,  Preko sebe <i>koplje</i> preturio,  Pak poteže svoje <i>bojno koplje</i>,  Da udari Kraljevića Marka,  Na <i>topuz</i> ga Marko dočekaó,  Prebio ga na tri polovine.  Potegoše <i>sablje okovane</i>,  Jedan drugom juriš učiniše:  Manu <i>sabljom</i> Kraljeviću Marko,  Deli Musa <i>buzdovan</i> podbaci,  Prebi mu je u tri polovine,  Pak poteže svoju <i>sablju</i> naglo,  Da udari Marka Kraljevića,  Al' podbaci <i>topuzinu</i> Marko,  I izbi mu <i>sablju</i> iz balčaka.  Potegoše <i>perne buzdovane</i>,  Stadoše se njima udarati;  <i>Buzdovan'ma</i> pera oblomiše,  Baciše ih u zelenu travu,  Od dobrijuh konja odskočiše,  Ščepaše se u kosti junačke  I pognaše po zelenoj travi.  Namjeri se junak na junaka,  Deli Musa na Kraljića Marka;  Niti može da obori Marka,  Nit' se dade Musa oboriti.</p>	<p>Quand'ebbe udito ciò di Prilip Marco,  Ei scaglia allor la sua <i>guerriera lancia</i>  Tra le orecchie del suo Saraz  Al prode Mussa nell'eroico petto.  Con la <i>mazza</i> Mussa l'aspettò,  Via da sè la <i>lancia</i> rigettò,  Poi vibrò la sua <i>guerriera lancia</i>  Per colpire Craglievich Marco.  Con la <i>mazza</i> Marco l'aspettò,  La spezzò in tre metà.  Trassero le <i>spade temperate</i>,  L'uno all'altro diè l'assalto:  Vibrò la <i>spada</i> Craglievic Marco,  Il prode Mussa la <i>spada</i><sup>226</sup> sotto oppose,  Gliela infranse in tre metà.  Poi estrasse la sua <i>spada</i> ratto  Per colpire Craglievich Marco,  Ma sotto oppose la sua <i>mazza</i> Marco  E dall'elsa la <i>spada</i> gli schiantò.  Trassero le <i>pennate mazze</i>  E con esse presero a colpirsi;  Alle <i>mazze</i> ruppero le penne,  Le gettarono nell'erba verde,  Dai buon' cavalli giù balzarono,  S'afferrarono per le forti membra  E s'incalzarono sulla verde erba.  Prode in prode s'imbattè,  Il prode Mussa in Marco Craglievich:  Nè può egli rovesciare Marco,  Nè si lascia Mussa rovesciare.</p> <p>Marco e Mussa, vv. 194-223</p>
--	--

Appare interessante un'osservazione di Cronia riguardo a questo gruppo lessicale: «Buzdovan o buzdohan (voce di origine turca) è una mazza ferrata con testa munita di sei chiodi o borchie (pera, di cui l'aggettivo perni) che perciò si dice anche con voce slava šestoperac e che il Tommaseo talvolta rende con „buzdovano“» (Cronia 1949: 128). Si è già detto che Cronia non importa nessuna parola slava nella sua traduzione e quindi in questo caso non segue la lezione di Tommaseo, ma traduce sempre 'mazza' sia che si

<sup>226</sup> Qui risulta chiaro che si tratti di una svista, poiché in luogo di *spada* andrebbe *mazza*.

tratti di *topuz* o di *buzdovan*. In questo modo, paradossalmente, Cronia ottiene una maggiore formularità rispetto al testo fonte e questo non è l'unico caso in cui si mostra più popolare del bardo. Oltre alle tre armi principali (lancia, spada e mazza) rese sempre ricalcando la *repetitio* del testo fonte, anche gli altri elementi lessicali formulari vengono resi nella stessa maniera (ad es. *zelena trava* 'verde erba'). Lo stesso metodo non viene adoperato nella resa dei verbi *potegnuti*, che viene tradotto con tre varianti 'vibrare', 'trarre' ed 'estrarre', e *prebiti* che viene reso con 'spezzare' e 'infrangere'. Questi però sono gli unici esempi di *variatio* nei versi riportati.

#### 6.4.3 La formula dell'azione con la presentazione del personaggio

Per illustrare queste due formule epiche che di solito appaiono all'interno dello stesso verso secondo lo schema azione (primo emistichio) + protagonista (secondo emistichio), vengono citati gli esempi dal canto *Le nozze del re Vucascin*. All'interno di questo canto ricco di formule con cui si designano i protagonisti secondo lo schema epiteto + nome (*kralje Vukašinu, vojvoda Momčilo, Vidosava Momčilova ljuba, sestra Jevrosima*) si nota l'intenzione di Cronia di mantenere la loro fissità: 're Vucascin', 'condottier Momcilo', 'Vidossava moglie di Momcilo', 'la sorella Euforsina'. L'unica variazione che si verifica è nell'epiteto-nome che viene riservato a Vidossava: *ljuba* viene tradotto di regola 'moglie'; 'sposa' invece quando si trova all'interno di una apostrofe:

Vidosava, Momčilova ljubo	Vidosava, di Momcilo sposa
---------------------------	----------------------------

Un caso analogo si ha nella traduzione del sintagma nominale *car Lazare* che viene tradotto come 'l'imperatore Lazzaro', ma all'interno dell'apostrofe diventa 'sire Lazzaro'.

Njoj govori srpski knez Lazare Gospo moja, carice Milice!	Parla a lei il serbo principe Lazzaro: «Donna mia, imperatrice Miliza»
--	---

I sintagmi nominali che indicano i protagonisti dei canti consistono solitamente in due nomi, dei quali uno ha la funzione dell'epiteto. Nel caso di Musa Kesedžija, l'acerrimo nemico di Marko Kraljević, Cronia adopera due metodi nel tradurre l'epiteto: nel titolo del canto traduce bandito, in nota ne spiega il significato «voce derivata da kesa (borsa), significa un bandito turco a cavallo e, in genere, malandrino, tagliaborse» (Cronia 1949: 118), mentre nel testo usa solo la forma malandrino ('Musa il malandrino') creandone un soprannome, e tale sembrerebbe anche il suo equivalente nell'originale.

#### 6.4.4 La formula del luogo e tempo d'azione

Come si vede dagli esempi, le formule del luogo e del tempo d'azione vengono rese ricalcando l'originale. Si nota anche la costanza nella resa dell'epiteto *bijel*, che è molto frequente in entrambe le formule: nella prima ad indicare il biancore delle pietre con cui si edificano le città (*bijeli grad*) e le costruzioni singole (*bijela crkva*, *bijeli dvor*, *bijela kula*, ecc.) e nella seconda ad indicare il chiarore dell'alba e del giorno nascente (*bijel dan*).

U bijelome Skadru na Bojani Bijelome gradu Pirlitoru Ode Marko bijelu Prilipu Vuk, II, 66, v. 280	Nella bianca Scutari sulla Bojana Alla bianca rocca di Pirlitor <sup>227</sup> Marco andò alla bianca Prilip
--	--

Kada sjutra bijel dan osvane Dan osvane i ograne sunce	Quando domani il bianco giorno spunti Spunti il giorno e sorga il sole
Kad u jutru jutro osvanulo	Quando da mane il mattino spuntò
Kad je sjutra jutro osvanulo	Quando da mane il mattino spuntò

---

<sup>227</sup> «Pirlitor: rovine di un antico castello in Montenegro sul monte omonimo, risale, probabilmente, alla civiltà "castelliera" degli Illiri» (CRONIA 1949: 67).

#### 6.4.5 La formula dell'apertura del discorso diretto

Questa formula viene individuata da Cronia e messa in correlazione con lo stesso fenomeno nei poemi omerici: «Frequente e prediletto il discorso diretto, perché spesso l'azione di svolge in forma drammatica per dialoghi e monologhi. [...] Ci sono poi le solite formule per domandare e rispondere, come in Omero del resto». Seguono alcuni esempi della resa che ne dà Cronia nella sua raccolta:

<p>Veli njemu carica Milica          Njoj govori srpski knez Lazare          Tada reče srpski knez Lazare          Al govori Boško Jugoviću          Pa i njemu stade govoriti          Vuk, II, 45, vv. 3, 15, 20, 58, 79</p>	<p>Favella a lui l'imperatrice Miliza          Parla a lei il serbo principe Lazzaro          Disse allor il serbo principe Lazzaro          Ma favella Bosco Jugovich          E anche a lui si mise a favellar</p>
<p>Progovara Orloviću Pavle          Al' besedi Orloviću Pavle          Vuk, II, vv. 31, 119</p>	<p>Prende a dire Paolo Orlovich          Or favella Paolo Orlovich</p>
<p>Tada Marko caru progovara          Veli njemu Kraljeviću Marko          Progovara Musa kesedžija          Vuk, II, 66, vv. 122, 133, 227          Pa topuzu Marko besjedio          Vuk, II, 73, v. 94          Veli njemu ljuba Vidosava          Vuk, II, v. 149</p>	<p>Allora Marco al Sire prende a dire          Favella a lui Craglievich Marco          Prese a dire Mussa il malandrino          Ed alla mazza Marco favellò          Parla a lui la moglie Vidossava</p>

Nei testi originali si ha un alto numero di *verba dicendi*: *reći, govoriti, besjediti, velim*,<sup>228</sup> *progovoriti*, che vengono resi in Cronia con ‘favellare’ (il più ricorrente), ‘parlare’ e ‘dire’, ma senza regolarità né corrispondenza tra le forme di partenza e d’arrivo. Con *favellare*, ad esempio, vengono resi sia *besjediti* che *govoriti* e *velim*, il che comporta una maggiore formularità nella traduzione rispetto a testo fonte.

In questo gruppo di versi assume una posizione particolare il verbo composto *progovarati*, che Cronia rende in due modi molto simili: ‘*mettersi a favellare*’ e ‘*prendere a dire*’. Entrambe le soluzioni trasmettono il significato dell’originale e Cronia ne è consapevole: «Prende a dire: il presente è nell’originale ed il prefisso *pro* del suo verbo corrisponde al “prende” della versione» (Cronia 1949: 105).

Nella porzione di versi che segue, si nota nuovamente la maggiore formularità nel testo di arrivo rispetto al testo di partenza. L’anafora nella versione di Cronia occupa tre versi, mentre in quella di Vuk nel terzo verso si riscontra la variazione del *verbum dicendi* (*govori* ‘parla’ diventa *izusti* ‘proferisce’).

<p>To govori vojvoda Momčilo, To govori, a s dušom se bori, To izusti, laku dušu pusti.</p>	<p>Questo dice il condottier Momcilo, Questo dice e con la morte lotta, Questo dice e lieve l’alma spira.</p>
---	---

È interessante che Cronia non riconosca la formularità in una sottocategoria di questa formula, quella di *tihogovoriti/bedjediti*. La stessa espressione viene interpretata sempre in chiave poetica e espressiva, e in base ai contesti in maniera molto diversa. Quando la principessa Milica, che nella poesia popolare ha il titolo dell’imperatrice, si rivolge ai suoi fratelli, uno ad uno, pregandoli di rimanere a Kruševac, Cronia annoterà: «Altra bella figura! L’amor fraterno, caro alla poesia popolare, emerge anche qui. Quel “sommesso favellar” esprime non solo la timidezza della donna serba in certe circostanze, ma fa vedere anche come essa non voleva essere intesa da altri, non facendo una cosa bella» (Cronia 1949: 89). In riferimento all’eroismo della madre degli Jugović offrirà un significato simile «Sommesso: il parlare sommesso è ancora sempre prova di dolore

---

<sup>228</sup> Verbo difettivo che non conosce l’infinito.



represso, ma è anche segno che il cuore più non regge e la vita si affievolisce. Ma c'è ancora un attimo di ripresa e la madre eroica riesce a dire magnifiche e toccanti parole» (Cronia 1949: 103). La formula viene analogamente apprezzata quando pronunciata dalla sposa di Gojko Mrnjavčević, in imminenza della tragedia intorno alla quale si sviluppa il narrare epico.

Kratko hodi, <i>tiho besjeđaše</i> Vuk, II, .26, v. 160	muove umile, e sommessamente a lui favella
--	--

In riferimento al verso Cronia annota: «Favella: l'originale ha il verbo all'imperfetto. Versi mirabili che dicono tutta l'umiltà e la soavità di una giovine sposa serba» (1949: 63). Cronia traduce, al suo solito, letteralmente, ma l'inserzione del pronome personale tra l'aggettivo in funzione avverbiale e il verbo del secondo emistichio compromette in qualche modo il parallelismo strutturale del testo fonte.

La stessa formula viene adoperata dal bardo nella conversazione tra Marko Kraljević e Novak il fabbro, ma la spiegazione di Cronia, che vuole alludere alla paura che Novak provava davanti a Marko, appare poco plausibile, se si tiene conto che in questo modo viene introdotto il discorso in cui Novak dice a Marco che aveva temprato una spada migliore per un guerriero migliore: «Sommesso: una parola sola ci dice tutto l'atteggiamento di Novak e, di riflesso, di Marco» (Cronia 1949: 125).

Novak Marku tiho govorio Vuk, II, 66, v. 135	Novak a Marco sommessamente parlò
---	-----------------------------------

È un peccato che Cronia non abbia tradotto il canto *Marko Kraljević i Đemo Brđanin*, nel quale si riscontra il verso: «Deli-Marku tiho govoraše», che Tommaseo aveva tradotto 'Al prode Marco soave parlò'. In questo caso parla a Marco Đemo Brđanin, mentre cerca un luogo dove impiccarlo; non si può certo parlare né di affetto familiare né di paura: sarebbe stato interessante leggere l'interpretazione di Cronia di questo uso della formula.

Come ultimo traduttore importante della poesia popolare serba e croata, Cronia è riuscito a dare una traduzione più precisa dei canti di Vuk qui analizzati<sup>229</sup> rispetto a tutti gli altri traduttori e non solo grazie agli studi che lui stesso aveva condotto sulla poesia popolare, ma soprattutto grazie all'avanzamento della scienza in questo campo. In questo senso appare fondamentale il volume di Dragutin Kostić in cui vengono sciolti molti nodi interpretativi del testo di Vuk. Non meno importante è il lavoro critico che Cronia fece sulle traduzioni dei suoi predecessori. I lavori dei suoi traduttori prediletti, Tommaseo e Kasandrić, riecheggiano in molte scelte traduttive, ma anche nel testo delle note.

È già stato detto che nelle sue osservazioni teoriche Cronia si presenta quale critico di letteratura fortemente influenzato dall'estetica crociana, che al tempo godeva di grande autorità.<sup>230</sup> In questo senso vanno interpretate le frequenti contrapposizioni tra la *Naturpoesie* e la *Kunstpoesie*, con risultati prevedibilmente contrari agli esiti romantici. Cronia si guarda bene dal cadere nelle trappole romantiche nel suo tratteggiare; la figura di Marko Kraljević, fondamentale anche per la sua scelta di canti, lo fa tuttavia peccare del cosiddetto balcanismo (Todorova 1997). In riferimento al verso *Namjesti me đegođ u mehanu* 'Tu mi alloga in qualche osteria' (Vuk, II, 67, v. 86), afferma: «altro aspetto dell'umanità e del realismo di Marco: benchè "Kraljević", cioè "regal figlio", è sempre in osteria, come il suo popolo. E, come il suo popolo, beve volentieri e molto» (Cronia 1949: 123). Questa osservazione non proprio scientifica è collegabile all'unica vera interpretazione romantica della poesia popolare alla quale Cronia si richiama: la poesia popolare come espressione del *Volksgeist*. In questa ottica verrebbe interpretata anche la nota: «E in Marco c'è tutta la nazione serba!» (Cronia 1949: 121), che riecheggia «In Marco è ritratta tutta la gente illirica» di Tommaseo (v. sopra). Varie quindi e complesse le fonti delle considerazioni di Cronia, che sono influenzate anche da un'altra sua grande passione: l'Italia, che, come giustamente osserva Valnea Delbianco, ha influenzato tutta la sua carriera di studioso (2004: 23). L'italofilia di un dalmata italiano l'ha portato a non inserire nella sua raccolta un canto che mette in cattiva luce i «Latini», indipendentemente dal suo valore poetico.

---

<sup>229</sup> Lo stesso metodo però viene applicato anche alla traduzione dei canti illirici, nonché ai canti tratti da altri volumi.

<sup>230</sup> Cfr. invece la critica del citato saggio crociano in BRONZINI 1980.

Nelle interpretazioni e nell'apparato critico della *Poesia popolare serbo-croata* Cronia si mostra uomo del suo tempo, influenzato dalla cultura a cui appartiene, quindi da una poetica più ampia, e dalle origini che rendono questa cultura ulteriormente dominante. Molto meno variegato fu il suo ruolo nella traduzione stessa, dalla quale spicca la scrupolosità scientifica di un grande filologo che è riuscito a rendere questa poesia vicina e apprezzabile nella sua forma originale anche per un lettore italofono che approcci il mondo slavo per la prima volta.

## 7 CONCLUSIONI

---

A partire dal XIX secolo gli studiosi si chiedono se «una traduzione deve condurre il lettore a comprendere l'universo linguistico e culturale del testo di origine (*source oriented*), o deve trasformare il testo originale per renderlo accettabile al lettore della lingua e della cultura di destinazione (*target oriented*)» (Eco 2003: 171). Le nuove teorie traduttive sono solite dare maggiore rilevanza al sistema di partenza della traduzione, un'attitudine che si riscontra di frequente in traduzioni di stampo, per fare un esempio, puramente romantico. Comunque, si è visto anche nell'analisi qui proposta che le traduzioni non sono sempre all'insegna del gusto dell'epoca, ma riflettono spesso anche la poetica del traduttore.

Nella traduzione di Tommaseo, ad esempio, si rispecchia sia la poetica del traduttore/autore che la poetica dell'epoca letteraria in cui il traduttore si trovava ad operare. È principalmente grazie all'analisi delle scelte stilistico-metriche e formali che siamo in grado di affermarlo: attraverso le scelte adottate da Tommaseo nei *Canti illirici*, si può rintracciare la sua poetica di autore romantico, che non può però prescindere dalla sua formazione umanistica e classicista. L'idea che guidava Tommaseo, in linea con il gusto romantico, era la fedeltà al testo originale. Tuttavia, gli esempi hanno dimostrato che il traduttore opta spesso per la *variatio* là dove il testo serbo prescrive la *repetitio* come una delle caratteristiche fondamentali dello stile epico. Tale scelta stilistica sarebbe stata impensabile, ad esempio, per Goethe. Il traduttore attua inoltre un processo di arcaizzazione della lingua, usando spesso trecentismi e aulicismi nella lingua di arrivo, quando invece il testo di partenza rappresentava la massima manifestazione della lingua parlata dal popolo. La traduzione di Tommaseo mantiene tuttavia con fedeltà il profilo formale del testo originale, benché le scelte in fatto di stile e metodo non siano sempre coerenti. Non si può dunque dire che Tommaseo usi un unico metodo, poiché la sua traduzione rappresenta una negoziazione tra straniamento e addomesticamento e tra modernizzazione e arcaizzazione. Il rifiuto del metro italiano tradizionale per le traduzioni poetiche è indubbiamente una scelta moderna rispetto alla tradizione di arrivo e non rispetto al testo di partenza, mentre l'uso di alcuni lemmi nei loro significati

trecenteschi appartiene al metodo arcaizzante. L'uso delle parole dell'originale (*busdòvano, Vila, svati*) si può ricondurre all'effetto di straniamento, mentre la traduzione dei nomi propri dell'originale attraverso il calco (*Goluban/Colombano, Janja/Agnuola*) appartiene alla sfera dell'addomesticamento.

Dall'altro lato Nikolić è un caso esemplare di traduzione orientata sulla lingua di arrivo (in cui lingua è tradizione linguistica). L'influenza della tradizione letteraria italiana si vede sia nella resa del metro che dello stile originale, che, come si è visto, vengono adattati a tutto tondo alla cultura d'arrivo. La coerenza del metodo si nota soprattutto nella prima edizione, mentre la seconda, sotto l'influenza di Tommaseo, permette anche qualche eccezione. Tuttavia, nel caso di Nikolić non si può parlare di negoziazione, poiché, non vi si notano tendenze, ma solo le costanti, o meglio, la costante del metodo addomesticante. Questo non vuol dire che la traduzione di Nikolić, nel suo coerente tentativo di riportare lo stile epico popolare serbo alla tradizione aulica italiana, sia priva di meriti; anzi non si può negare che il suo sforzo sia riuscito. Del resto la valutazione o interpretazione di una traduzione solo in chiave della sua fedeltà all'originale è un metodo da tempo superato nella critica letteraria e nei, non più così recenti, *translation studies*. Inoltre ci si può anche chiedere, con Eco, se la fedeltà comporti per forza l'esattezza (2003: 364).

Nel panorama delle traduzioni qui presentate, quella di Kasandrić si distingue per la modernità della resa metrica e per la riuscita unione di stile di partenza e stile di arrivo. Un'interessante frutto di negoziazione tra i due mondi letterari e linguistici, la resa di Kasandrić prosegue la via tracciata da Tommaseo. La dominante del suo metodo è la resa metrica, che in Tommaseo era del tutto secondaria, ma entrambe le traduzioni riuniscono nelle loro soluzioni i due mondi letterari e le due categorie care a Tommaseo, il sublime e il popolare. Kasandrić fa un passo in avanti visto che attua questa unione con maggiore coerenza e sistematicità rispetto al testo di Tommaseo (ad esempio, la lingua di Kasandrić è sempre letteraria e le ripetizioni vengono sempre mantenute). La influenza di Tommaseo su tutti i traduttori posteriori è stata segnalata a più riprese durante l'analisi elaborata in questo studio, ma sebbene Tommaseo sia il punto di riferimento nonché il punto di partenza sia per Nikolić che per Cronia, l'unico vero continuatore delle idee tommaseiane risulta Kasandrić. Il metodo conciliante di Tommaseo trova la sua

applicazione solo nella resa di Kasandrić, mentre le traduzioni di Nikolić e Cronia sono elaborate esclusivamente in uno stile: addomesticante il primo e straniente il secondo.

Cronia segue l'esempio di Tommaseo nella fedeltà alla sintassi e al senso originale, e la sua traduzione è quella che riecheggia maggiormente il testo della raccolta illirica di Tommaseo, ma il metodo e la teoria di Tommaseo non trovano applicazione in Cronia. Anzi, contrariamente alle idee di Tommaseo, dalle premesse crociate Cronia era portato a sottovalutare in certi casi la poesia popolare in generale e quella serbo-croata in particolare. Tuttavia per scrupolo filologico (e non per empatia, come Tommaseo) ha dato traduzioni molto letterali dei canti conservandone in gran parte i procedimenti stilistici tipici, in misura anche maggiore di Tommaseo. Certo i due scopi erano diversi; il lavoro di Cronia era di stampo universitario anche quando pubblicava un libro per le persone colte e non dispense per gli studenti, Tommaseo aveva mire poetiche.

La traduzione di Cronia è infatti l'unica delle quattro che non riflette un'ideologia o un programma poetico o politico nelle singole scelte stilistico-metriche. Cronia approccia il mondo popolare in veste di filologo, ma questo vale solo per la sua prassi traduttiva. Ben diverso è invece il retroscena delle sue posizioni teoriche che trovano ispirazione non solo nelle idee crociate, ma sono influenzate anche dall'italianità dalmata di Cronia e dal periodo storico in cui vengono formate (anni Trenta e Quaranta dello scorso secolo). Probabilmente per questo motivo non si riscontrano tracce del metodo conciliante di Tommaseo nella traduzione di Cronia.

Nel caso di Tommaseo, la conciliazione del «nostrale con l'estero» non era solo un metodo traduttivo, bensì l'idea guida di una poetica molto più ampia e di un programma di vita. Nelle *Scintille* infatti si legge una dichiarazione poetico-autobiografica a riguardo:

Ne' tenui miei lavori sempre intesi a conciliare, quanto debolmente potessi, *l'antico col nuovo, il nostrale con l'estero, la natura coll'arte*, la ragione con la fede, la scienza con l'affetto, la fantasia con la critica, *il parlato linguaggio con lo scritto*, il ben sentire col bene scrivere, *i dotti col popolo*, gli adulti co' fanciulli, la dignità della donna con l'umiltà sua, e di tutte l'anime umane la dignità con la pace. (Tommaseo 2008: 364, corsivo mio)

La stessa raccolta illirica rappresenta solo una parte degli interessi di Tommaseo per la poesia popolare e, a differenza delle raccolte di Nikolić e Kasandrić non aveva solo uno scopo. L'opera di questi due traduttori era volta infatti a dimostrare al pubblico italiano (dalmata in particolare) che la poesia e quindi anche la cultura slava potessero competere con quell'italiana. Nel caso di Nikolić si ha persino una situazione paradossale visto che per rivendicare un posto della poesia popolare serba e in senso lato slavomeridionale degno del paragone con la letteratura italiana lui finisce per creare un'opera letteraria più italiana che slava.

L'esempio di Tommaseo è ben diverso, benché anche nella sua versione sia visibile, come è già stato detto, l'influenza della tradizione letteraria italiana. Se prendiamo infatti in considerazione la *variatio* e l'arcaizzazione della lingua nella sua traduzione capiamo che Tommaseo non era un autore puramente romantico, o almeno non romantico alla tedesca. Tuttavia se la sua opera traduttiva si colloca all'interno di una prospettiva più ampia e nel contesto della sua ideologia della fratellanza fra i popoli, si ottiene una prospettiva del tutto differente. La raccolta illirica aveva sì l'obiettivo di far conoscere i canti di Vuk e soprattutto il loro eroe principale Marko Kraljević, «l'Achille ed Ercole serbo», in cui però è «ritratta tutta la gente illirica» (Tommaseo). La raccolta quindi, sebbene riportasse prevalentemente le traduzioni dei canti epici serbi di Vuk, doveva rappresentare un'area e una cultura più ampia, ovvero quella illirica, ma doveva anche essere un esempio per il popolo italiano e risvegliare il suo spirito di lotta contro la dominazione austriaca (Stipčević 1975). Inoltre, come appunto invitava Stipčević, la raccolta illirica non si può leggere indipendentemente dagli altri volumi della grande antologia (il toscano, il corso e soprattutto il greco) nel cui insieme Giuseppe Cocchiara vide «il documento più schietto con cui l'Italia, mettendosi alla pari delle altre nazioni [...], mostrava di avere decisamente compreso l'importanza (scientifica) delle raccolte di poesia popolare» (Cochiara 1981: 76). L'esempio di Tommaseo poteva pareggiare alle opere di carattere affine create nel periodo romantico in altri paesi europei, però forse non è stato abbastanza sottolineato, quanto fra i maggiori esponenti del romanticismo italiano, il caso di Tommaseo rimanesse isolato. Nella Germania preromantica e romantica lo studio e la traduzione della poesia popolare coinvolse i nomi principali della letteratura (basti citare in effetti i soli Goethe e Grimm), ma non solo. Nella Germania a cavallo tra il Sette e l'Ottocento, la traduzione aveva un significato collettivo, nazionale e l'apertura all'altro

veniva intesa come il segno di un'interazione e di un arricchente confronto culturale, non di un'annessione, come viene intesa anche dai *translation studies*, che sono per molti versi debitori del romanticismo tedesco (Steiner 1975). In un contesto completamente diverso, parlando dell'opera poetica di Tommaseo, Fubini affermava: «e per più rispetti egli è forse il maggiore dei romantici nostri» (1971: 352), ma credo che quest'affermazione si possa applicare soprattutto allo studio che Tommaseo fece di canti popolari e alla sua interpretazione dell'atto traduttivo. In quanto scrittore italiano più periferico (Contini 1971) è chiaro che in questa apertura al nuovo e all'estero Tommaseo fosse ispirato anche dalla sua appartenenza, soprattutto spirituale, ai due mondi che si incontravano e intrecciavano proprio nel *limes* della Dalmazia, ma limitare l'interpretazione del suo interesse solo a questa dimensione sarebbe riduttivo. Ciampini ha colto bene l'essenza di questo interesse di Tommaseo:

Per lui, raccogliere i canti dei paesi che amava, Toscana, Corsica, Grecia, Dalmazia, era compiere un rito sacro, mettersi a contatto con l'anima di quei popoli, assorbirla, arricchirsene; una vera cerimonia pia. E il raccoglitore era in questo caso poeta sacro egli stesso, e sacerdote; *vates*. Così, il commento ai canti corsi, e poi quello ai canti greci e illirici, fu commento poetico, ebbe il tono e l'andamento, talora il linguaggio dell'inno. (Ciampini 1945: 272)

La poesia e il rito sacro, ma anche l'ideologia multi- e transnazionale, espressa così bene nelle *Scintille*, e percettibile anche nelle opere meno ideologiche di Tommaseo, qual è per esempio il trattato metrico *Sul numero*, oppure la sua traduzione dei canti serbi in neogreco. Nessun altro dei traduttori qui analizzati, tutti in un senso o nell'altro epigoni di Tommaseo, riuscì a collocare la sua traduzione della poesia popolare serba (e croata) in un contesto più ampio, in un programma poetico e ideologico di respiro europeo. In questo senso anche nel contesto del romanticismo italiano, l'esempio di Tommaseo rimane unico.

Partendo da un'analisi formale dei testi tradotti, questo studio ha cercato di sottolineare il ruolo fondamentale di Tommaseo nella diffusione della poesia popolare serba e croata in Italia e il suo indiscutibile influsso sui traduttori che hanno intrapreso la sua opera nel secolo che l'ha seguita. Tuttavia, l'analisi qui proposta ha portato anche all'apertura di nuovi argomenti di ricerca. Si è consapevoli che lo studio del metro in Tommaseo necessita di ulteriori approfondimenti, ma vista la complessità del testo che aumenta la probabilità di un giudizio arbitrario, credo che uno studio metrico a quattro mani sarebbe



più efficace e oggettivo e sarà sicuramente tra gli obiettivi delle mie future ricerche. Inoltre, uno studio comparatistico tra le traduzioni liriche e quelle epiche in Nikolić e Kasandrić, nonché un confronto tra le loro rese dell'epica popolare e il poema epico *Gorski vijenac* di Njegoš aprirebbe di certo nuove prospettive anche nell'interpretazione dei testi qui analizzati.

## 8 LE FONTI DEI TRADUTTORI

Si propongono nelle pagine seguenti le fonti dei testi tradotti nelle raccolte analizzate e nelle eventuali edizioni successive alla prima. Le fonti di Tommaseo erano già state individuate da Mirjana Drndarski (1989: 86-88) e vengono riproposte nella stessa forma (8.1), mentre le fonti di Nikolić e Kasandrić (per un totale di 6 edizioni) non erano finora conosciute e sono dunque riportate qui per la prima volta (8.2 e 8.3). Nell'individuazione delle fonti mi è servito come guida l'*Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena* di Branislav Krstić (1984), ma mi sono state d'aiuto anche le scansioni e digitalizzazioni di alcune parti della raccolta di Vuk consultabili sui siti di googlebooks e archive.

Come è già stato detto, dei quattro traduttori l'unico a citare le proprie fonti è stato Cronia. Nella tabella sottostante (8.4) sono comunque state apportate alcune modifiche alle fonti indicate dal traduttore stesso: sono stati corretti alcuni refusi e la numerazione del II libro di Vuk è stata adeguata all'uso odierno (in Cronia la numerazione era di un numero più bassa rispetto a quella ufficiale).

### 8.1 LE FONTI DI TOMMASEO

CANTI POPOLARI ILLIRICI		
1.	La madre di Marco Craglievic	Ženidba Kralja Vukašina, Vuk, II, 25
2.	Le nozze dell'imperatore Dusciano	Ženidba Dušanova, Vuk, II, 29
3.	Il banchetto di Dusciano imperatore	Kako se krsno ime služi, Vuk, II, 20
4.	Lo sposalizio di Lazzaro conte	Ženidba kneza Lazara, Vuk, II, 32
5.	La morte di Stefano Dusciano	Smrt Dušanova, Vuk, II, 33

6.	Vucascino e Marco Craglievic	Uroš i Mrnjavčevići, Vuk, II, 34
7.	L'ultima cena di sire Lazzaro	Car Lazar i carica Milica, Vuk, II, 45
8.	L'impero terreno e il celeste	Propast carstva srpskoga, Vuk, II, 46
9.	I prodi di Cossovo	Komadi od razliĉnijeh kosovskih pesama, Vuk, II, 50
10.	Il traditore di Cossovo	Carica Milica i Vladeta vojvoda, Vuk, II, 49
11.	I cadaveri di Cossovo	Kosovka djevojka, Vuk, II, 51
12.	Il capo di Lazzaro	Obretenije glave kneza Lazara, Vuk, II, 53
13.	La fanciulla pietosa	Marko poznaje oĉinu sablju, Vuk, II, 57
14.	La fanciulla superba	Sestra Leke kapetana, Vuk, II, 40
15.	La schiava	Marko Kraljević i 12 Arapa, Vuk, II, 63
16.	La fanciulla incanutita	Marko Kraljević ukida svadbarinu, Vuk, II, 69
17.	L'impiccatore impiccato	Marko Kraljević i Demo Brđanin, Vuk, II, 68
18.	Il compare ed il principe	Marko Kraljević i Džidovina Nina, «Grlica», 1838, p. 100 - 109
19.	La figliuola del principe	Marko Kraljević i Arapin, Vuk, II, 66
20.	Una prodezza di Marco	Marko Kraljević i Vuĉa dženeral, Vuk, II, 42

21.	Marco in carcere	Marko Kraljević u azačkoj tamnici, Vuk, II, 65
22.	Peccato di Marco	Marko Kraljević i kći kralja Arapskoga, Vuk, II, 64
23.	Il prigioniero liberatore	Marko Kraljević i Musa Kesedžija, Vuk, II, 67
24.	Modestia e coraggio	Marko Kraljević i Ljutica Bogdan, Vuk, II,
25.	Sfida di Marco	Marko Kraljević i Alil-aga, Vuk, II, 61
26.	L'animo di Marco	Marko Kraljević i Beg Kostadin, Vuk, II, 60
27.	Morte di Marco	Smrt Marka Kraljevića, Vuk, II, 74
28.	Il genero di Giugo Bogdano	Banović Strahinja, Vuk, II, 44
29.	Nuova battaglia di Cossovo	Opet to, ali drukčije, Vuk, II, 86
30.	Montenero	Boj Crnogoraca s Turcima koji se dogodio 1756. god. noemar 25, «Grlica», 1836, p. 86 – 91
31.	Altra battaglia di Montenero	Osveta Kučka, «Grlica», 1836, p. 94 – 110
32.	I corbi messaggi	Boj na Mišaru, Vuk, IV, 30
33.	Simile	Bošnjaci na Moskovu, Vuk, III, 88
34.	I due fratelli	Dioba Jakšića, Vuk, II, 98

## 8.2 LE FONTI DI NIKOLIĆ

### 8.2.1 La prima edizione: *Canti popolari serbi* (1894)

CANTI POPOLARI SERBI		
CICLO DI COSSOVO		
1.	La sfida	Komadi od razliĉnijeh kosovskih pesama, Vuk, II, 50
2.	Il Banchetto	Komadi od razliĉnijeh kosovskih pesama, Vuk, II, 50
3.	Milosh Obilich	Komadi od razliĉnijeh kosovskih pesama, Vuk, II, 50
4.	La Battaglia	Propast carstva srpskoga, Vuk, II, 46
5.	Cossovo	Car Lazar i carica Milica, Vuk, II, 45
6.	La Fanciulla di Cossovo	Kosovka djevojka, Vuk, II, 51
CICLO ROMANZESCO		
7.	Marco Craglievich	Uroš i Mrnjavĉevići, Vuk, II, 34
8.	Il matrimonio di Marco	Źenidba Marka Kraljevića, Vuk, II, 56
9.	La Caccia di Marco	Lov Markov s Turcima, Vuk, II, 70
10.	Marco e Musa	Marko i Musa KesedŹija, Vuk, II, 67
11.	Marco e il Moro	Marko Kraljević i Arapin, Vuk, II, 66

12.	Marco e l'Arabo	Marko Kraljević ukida svadbarinu, Vuk, II, 69
13.	Marco e il Falcone	Marko Kraljević i soko, Vuk, II, 54
14.	Marco e Jerno il Colligiano	Marko Kraljević i Đemo Brđanin, Vuk, II, 68
15.	Marco nella Prigione d'Azab	Marko Kraljević u azačkoj tamnici, Vuk, II, 65
16.	Marco e Alil-Agà	Marko Kraljević i Alil-aga, Vuk, II, 61
17.	Marco e l'Aquila	Opet to, malo drukčije, Vuk, II, 55
18.	Marco e la Fanciulla Araba	Marko Kraljević i kći kralja Arapskoga, Vuk, II, 64
19.	Marco trova la spada di suo padre	Marko Kraljević poznaje očinu sablju, Vuk, II, 57
20.	Marco trova la sada di suo padre (variante)	Opet to, ali drukčije, Vuk, II, 58
21.	Marco e Filippo il Magiaro	Marko Kraljević i Filip Madžarin, Vuk, II, 59
22.	Marco e il Beg Costadino	Marko Kraljević i beg Kostadin, Vuk, II, 60
23.	Marco e dodici Arabi	Marko Kraljević i 12 Arapa, Vuk, II, 63
24.	Marco e Mino da Costura	Marko Kraljević i Mina od Kostura, Vuk, II, 62
25.	Morte di Marco	Smrt Marka Kraljevića, Vuk, II, 74
26.	Il Matrimonio di Lazzaro	Ženidba kneza Lazara, Vuk, II, 32

27.	Il Consiglio dei Santi	Sveci blago dijele, Vuk, II, 1
28.	I Fratelli	Predrag i Nenad, Vuk, II, 16
29.	La Ripudiata	Hasanaginica, Vuk, III, 81
30.	Dio non paga il Sabato	Bog nikom dužan ne ostaje, Vuk, II, 5
31.	Le Nozze di Milevo	Ženidba Milića Barjaktara, Vuk, III,
32.	Gli Amanti	Žalost Jova i Marije, Vuk, V, 653
33.	I Fratelli e la Sorella	Braća i sestra, Vuk, II, 9
34.	Emina	Opet tvrđa u vjeri, Vuk, I, 651
34.	La Costruzione di Scutari	Zidanje Skadra, Vuk, II, 5

### 8.2.2 La seconda edizione: *Canti serbi* (1895/1896)

<b>CANTI SERBI</b>		
<b>CICLO DI COSSOVO</b>		
1.	La sfida	Komadi od razliĉnijeh kosovskih pesama, Vuk, II, 50
2.	Il Banchetto	Komadi od razliĉnijeh kosovskih pesama, Vuk, II, 50
3.	Milosh Obilich	Komadi od razliĉnijeh kosovskih pesama, Vuk, II, 50
4.	La Battaglia	Propast carstva srpskoga,

		Vuk, II, 46
5.	Cossovo	Car Lazar i carica Milica, Vuk, II, 46
6.	Il traditore (sic.) di Cossovo	Carica Milica i Vladeta vojvoda, Vuk, II, 49
7.	La fanciulla di Cossovo	Kosovka djevojka, Vuk, II, 51
8.	Il capo di Lazzaro	Obretenije glave kneza Lazara, Vuk, II, 53
CICLO ROMANZESCO		
9.	La madre di Marco Craglievic	Ženidba Kralja Vukašina, Vuk, II, 25
10.	Stefano Dusciano a morte	Smrt Dušanova, Vuk, II, 33
11.	Marco Craglievich	Uroš i Mrnjavčevići, Vuk, II, 34
12.	Il Matrimonio di Marco	Ženidba Marka Kraljevića, Vuk, II, 56
13.	La Caccia di Marco	Lov Markov s Turcima, Vuk, II, 70
14.	Marco e Musa	Marko i Musa Kesedžija, Vuk, II, 67
15.	Marco e il Moro	Marko Kraljević i Arapin, Vuk, II, 66
16.	Marco e l'Arabo	Marko Kraljević ukida svadbarinu, Vuk, II, 69
17.	Marco e Jerno il Colligiano	Marko Kraljević i Demo Brđanin, Vuk, II, 68
18.	Marco nella Prigione d'Azab	Marko Kraljević u azačkoj tamnici, Vuk, II, 65



19.	Marco e Alil-Agà	Marko Kraljević i Alil-aga, Vuk, II, 61
20.	Marco e la fanciulla Araba	Marko Kraljević i kći kralja Arapskoga, Vuk, II, 64
21.	Marco trova la spada di suo padre	Marko Kraljević poznaje očinu sablju, Vuk, II, 57
22.	Marco trova la sada di suo padre (variante)	Opet to, ali drukčije, Vuk, II, 58
23.	Marco e Filippo il Magiario	Marko Kraljević i Filip Madžarin, Vuk, II, 59
24.	Marco e il Beg Costadino	Marko Kraljević i beg Kostadin, Vuk, II, 60
25.	Marco e dodici Arabi	Marko Kraljević i 12 Arapa, Vuk, II, 63
26.	Marco e Mino da Costura	Marko Kraljević i Mina od Kostura, Vuk, II, 62
27.	Marco e il Bizzarro	Marko Kraljević i Ljutica Bogdan, Vuk, II, 39
28.	Marco e Vuco generale	Marko Kraljević i Vuča dženeral, Vuk, II, 42
29.	Morte di Marco	Smrt Marka Kraljevića, Vuk, II, 74
30.	Il Bano Straini	Banović Strahinja, Vuk, II, 44
31.	Le nozze dell'Imperatore Dusciano	Ženidba Dušanova, Vuk, II, 29
32.	Il Matrimonio di Lazzaro	Ženidba kneza Lazara, Vuk, II, 32
33.	Il Consiglio dei Santi	Sveci blago dijele, Vuk, II, 1
34.	I Fratelli	Predrag i Nenad,

		Vuk, II, 16
35.	Dio non paga il Sabato	Bog nikom dužan ne ostaje, Vuk, II, 5
36.	Le Nozze di Milevo	Ženidba Milića Barjaktara, Vuk, III,
37.	Gli Amanti	Žalost Jova i Marije, Vuk, V, 653
38.	I Fratelli e la Sorella	Braća i sestra, Vuk, II, 9
39.	La Costruzione di Scutari	Zidanje Skadra, Vuk, II, 26
40.	Stojano Jancovich	Ropstvo Janković Stojana, Vuk, III, 25
CANZONI MULIEBRI		
41.	La Ripudiata	Hasanaginica, Vuk, III, 81
42.	La vergine all'usignolo	Slavuju, da ne pjeva rano, Vuk, I, 566
43.	Cantar vorrei	Pjevala bih, al ne mogu sama, Vuk, I, 524
44.	Sorpresa	Djevojka na gradskim vratima, Vuk, I, 571
45.	Son rosa e fiore	Ruža sam dok nemam muža, Vuk, I, 412
46.	Il più grato odore	Najljepši miris, Vuk, I, 562
47.	La vergine al suo viso	Opet djevojka i lice, Vuk, I, 396
48.	Ama	Ne gledaj me što sam malena, Vuk, I, 526

49.	La vedova madre	Kletve djevojačke, Vuk, I, 368
50.	La maledizione della fanciulla	Zejnina kletva, Vuk, I, 533
51.	Non ti curar di me	Nesrećna djevojka, Vuk, I, 609
52.	Perchè non ami?	Ne valja gubiti vrijeme, Vuk, I, 546
53.	Milla	Riba i djevojka, Vuk, I, 285
54.	Le spie d'amore	Ništa se sakriti ne može, Vuk, I, 444
55.	Un Conforto	Radost u opominjanju, Vuk, II, 564
56.	La Fanciulla	Djevojka je imanje do vijeka, Vuk, I, 453
57.	La fanciulla Serba	Srpska djevojka, Vuk, I, 599
58.	La fanciulla alla rosa	Djevojka se tuži đulu, Vuk, I, 392
59.	Congedo	Žalosni rastanak, Vuk, I, 554

## 8.3 LE FONTI DI KASANDRIĆ

### 8.3.1 *Canti popolari epici serbi* (1884)

CANTI POPOLARI EPICI SERBI		
1.	Edificazione di Scodra	Zidanje Skadra, Vuk, II, 26
2.	La cena di Lazaro	Komadi od razliĉnijeh kosovskih pjesama, Vuk, II, 50/III
3.	Lazaro e Miliza	Car Lazar i carica Milica, Vuk, II, 45
4.	Marco e Musa il malandrino	Marko Kraljević i Musa kesedžija, Vuk, II, 67
5.	Marco abolisce la taglia nuziale	Marko Kraljević ukida svadbarinu, Vuk, II, 69
6.	Morte di Marco	Smrt Marka Kraljevića, Vuk, II, 74
7.	Le nozze di Massimo de' Neri	Ženidba Maksima Crnojevića, Vuk, II, 89
8.	Le nozze di Miloje l'alfiere	Ženidba Milića barjaktara, Vuk, III, 78
9.	Jovo e Maria	Žalost Jova i Marije, Vuk, V, 653
10.	La sposa di Assano Agà	Hasanaginica, Vuk, III, 80
APPENDICE		
11.	I santi si partoriscono i poteri	Sveci blago dijele, Vuk, II, 1

8.3.2 La seconda edizione: *Canti popolari serbi e croati* (1913)

<b>CANTI POPOLARI SERBI E CROATI</b>		
1.	La fondazione di Scutari	Zidanje Skadra, Vuk, II, 26
DAL CICLO DI COSSOVO		
2.	L'intimazione	Komadi od razliĉnijeh kosovskijeh pjesama, Vuk, II, 50/I
3.	La cena della vigilia	Komadi od razliĉnijeh kosovskijeh pjesama, Vuk, II, 50/III
4.	L'oste turca	Komadi od razliĉnijeh kosovskijeh pjesama, Vuk, II, 50/IV
5.	La giornata di Cossovo	Car Lazar i carica Milica, Vuk, II, 45
6.	La madre dei nove eroi	Smrt Majke Jugovića, Vuk, II, 48
DAL CICLO DI MARKO KRALJEVIĆ		
7.	Marco e Musa	Marko Kraljević i Musa kesedžija, Vuk, II, 67
8.	Marco abolisce la taglia nuziale	Marko Kraljević ukida svadbarinu, Vuk, II, 69
9.	Morte di Marco	Smrt Marka Kraljevića, Vuk, II, 74
10.	Radosavo	Vojvoda Radosav Siverinac, Petar Hektorović, Ribanje i ribarsko prigovaranje
11.	Svilojevo	Popevka od Svilojevića, Petar Zrinski

12.	Le nozze di Massimo de' Neri	Ženidba Maksima Crnojevića, Vuk, II, 89
13.	La sposa di Assano Agà	Hasanaginica, Vuk, III, 80
14.	Grozdana e Mladeno	Grozdana i Vlašić Mladen, Bogišić
15.	Le nozze di Miloje l'alfiere	Ženidba Milića barjaktara, Vuk, III, 78
16.	Jovo e Maria	Žalost Jova i Marije, Vuk, V, 653
ANTICHE LEGGENDE RELIGIOSE		
17.	Diocleziano e Giovanni Battista	Car Dukljan i Krstitelj Jovan, Vuk, II, 17
18.	I Santi si partoriscono i poteri	Sveci blago dijele, Vuk, II, 1

### 8.3.3 La terza edizione (1914)

<b>CANTI POPOLARI SERBI E CROATI</b>		
CANTI DEI SECOLI XVI E XVII		
1.	Radosavo (con due pagine di musica)	Vojvoda Radosav Siverinac, Petar Hektorović, <i>Ribanje i ribarsko prigovaranje</i>
2.	Mamma Margherita	Juraj Baraković, <i>Vila slovinska</i>
3.	Svilojevo	Popevka od Svilojevića, Petar Zrinski

4.	Grozdana e Mladeno	Grozdana i Vlašić Mladen, Bogišić
LEGGENDE RELIGIOSE		
5.	Diocleziano e Giovanni Battista	Car Dukljan i Krstitelj Jovan, Vuk, II, 17
6.	I Santi si partoriscono i poteri	Sveci blago dijele, Vuk, II, 1
7.	La fondazione di Scutari	Zidanje Skadra, Vuk, II, 26
DAL CICLO DI COSSOVO		
8.	L'intimazione	Komadi od razliĉnijeh kosovskijeh pjesama, Vuk, II, 50/I
9.	La cena della vigilia	Komadi od razliĉnijeh kosovskijeh pjesama, Vuk, II, 50/III
10.	L'oste turca	Komadi od razliĉnijeh kosovskijeh pjesama, Vuk, II, 50/IV
11.	La giornata di Cossovo	Car Lazar i carica Milica, Vuk, II, 45
12.	La madre dei nove eroi	Smrt Majke Jugovića, Vuk, II, 48
DAL CICLO DI MARKO KRALJEVIĆ		
13.	Marco e Musa	Marko Kraljević i Musa kesedžija, Vuk, II, 67
14.	Marco abolisce la taglia nuziale	Marko Kraljević ukida svadbarinu, Vuk, II, 69
15.	Morte di Marco	Smrt Marka Kraljevića, Vuk, II, 74

16.	Le nozze di Massimo de' Neri	Ženidba Maksima Crnojevića, Vuk, II, 89
17.	La sposa di Assano Agà	Hasanaginica, Vuk, III, 80
18.	Le nozze di Miloje l'alfiere	Ženidba Milića barjaktara, Vuk, III, 78
CANTI FEMMINILI		
19.	Jovo e Maria	Žalost Jova i Marije, Vuk, V, 653
20.	La tradita	Dilber Najla, MH, V, 60
21.	Ingiustamente uccisa	Adem-kada, MH, V, 98
22.	Meglio morire	Opet smrt drage i dragoga, Vuk, I, 341
23.	Effluvio virginale	Najljepši miris, Vuk, I, 562
24.	Non badare che sia piccolina	Ne gledaj me što sam malena, Vuk, I, 526
25.	Sospiro di primavera	Ne valja gubiti vrijeme, Vuk, I, 546
26.	Se fossi un ruscelletto	Želja djevojčina, Vuk, I, 350
27.	Canterei, ma sola non posso	Pjevala bih, al ne mogu sama, Vuk, I, 524
28.	S'io sapessi chi mi bacerà	Djevojka i lice, Vuk, I, 395
29.	Freddo al cuore	Po srcu zima, Vuk, I, 311



30.	Gli amanti e le allodole	Oproštaj, Vuk, I, 364
31.	Per punire l'amante	Zejnina kletva, Vuk, I, 533
32.	Sdegni amorosi	A najposle, ja ne marim zanjga, Vuk, I, 522
33.	La vedovella e le perle	Utjeha djevojci, Vuk I, 329
34.	Non è ancora l'alba	Izgovor, Vuk, I, 477
35.	Vieni, diletto!	Radost u opominjanju, Vuk, II, 564
36.	Il distacco	Nesrećna djevojka, Vuk, I, 609
37.	Triste commiato	Žalosni rastanak, Vuk, I, 554
38.	Il prigioniero e il falco	Dilber Ilija, Vuk, I, 648
39.	Il giovane ferito	Ustriljen momak, Vuk, I, 482
40.	Il vecchio, il giovane e la bella	Opet to, ali drukčije, Vuk, I, 399
41.	Il guanciale più caro	Najljepše uzglavlje, Vuk, I, 622
42.	Sorgi, amor mio!	Slavuju, da ne pjeva rano, Vuk, I, 566
43.	Ciò che il giovane vorrebbe	Što je milije, nego i carev vezir biti, Vuk, I, 467
44.	Dolce risveglio	Uslišena molitva, Vuk, I, 455

45.	Ciò che vide il falco	Djevojka na gradskim vratima, Vuk, I, 571
46.	La morente	Želja i po smrti, Vuk, I, 346
47.	Il canto del mendicante cieco	Na saborima sjedeći, Vuk, I, 215

#### 8.3.4 La quarta edizione (1923)

<b>CANTI POPOLARI SERBI E CROATI</b>		
<b>CANTI DEI SECOLI XVII E XVII</b>		
1.	Radosavo (con due pagine di musica)	Vojvoda Radosav Siverinac, Petar Hektorović, <i>Ribanje i ribarsko prigovaranje</i>
2.	Il fratello di Marko Kraljević	Marko Kraljević i brat mu Andrijaš, Petar Hektorović, <i>Ribanje i ribarsko prigovaranje</i>
3.	Mamma Margherita	Juraj Baraković, <i>Vila slovinska</i>
4.	Svilojevo	Popevka od Svilojevića, Petar Zrinski
5.	Grozdana e Mladeno	Grozdana i Vlašić Mladen, Bogišić
<b>LEGGENDE RELIGIOSE</b>		
6.	Diocleziano e Giovanni Battista	Car Dukljan i Krstitelj Jovan, Vuk, II, 17
7.	I Santi si partoriscono i poteri	Sveci blago dijele, Vuk, II, 1
8.	La fondazione di Scutari	Zidanje Skadra, Vuk, II, 26
<b>DAL CICLO DI COSSOVO</b>		

9.	L'intimazione	Komadi od razliĉnijeh kosovskih pjesama, Vuk, II, 50/I
10.	La cena della vigilia	Komadi od razliĉnijeh kosovskih pjesama, Vuk, II, 50/III
11.	L'oste turca	Komadi od razliĉnijeh kosovskih pjesama, Vuk, II, 50/IV
12.	La giornata di Cossovo	Car Lazar i carica Milica, Vuk, II, 45
13.	La madre dei nove eroi	Smrt majke Jugovića, Vuk, II, 48
DAL CICLO DI MARKO KRALJEVIĆ		
14.	Marco e Musa	Marko Kraljević i Musa kesedžija, Vuk, II, 67
15.	Marco abolisce la taglia nuziale	Marko Kraljević ukida svadbarinu, Vuk, II, 69
16.	Morte di Marco	Smrt Marka Kraljevića, Vuk, II, 74
17.	Le nozze di Massimo de' Neri	Ženidba Maksima Crnojevića, Vuk, II, 89
18.	La sposa di Assano Agà	Hasanaginica, Vuk, III, 80
19.	Le nozze di Miloje l'alfiere	Ženidba Milića barjaktara, Vuk, III, 78
CANTI FEMMINILI		
20.	Jovo e Maria	Žalost Jova i Marije, Vuk, V, 653
21.	La tradita	Dilber Najla, MH, V, 60
22.	Ingiustamente uccisa	Adem-kada, MH, V, 98
23.	Meglio morire	Opet smrt drage i dragoga,

		Vuk, I, 341
24.	Effluvio virginale	Najljepši miris, Vuk, I, 562
25.	Non badare che sia piccolina	Ne gledaj me što sam malena, Vuk, I, 526
26.	Candore	Srpska djevojka, Vuk, I,
27.	La fanciulla e il prugnolo	Kletva na kupinu, Vuk, I, 611
28.	Sospiro di primavera	Ne valja gubiti vrijeme, Vuk, I, 546
29.	La fanciulla pietosa	Žalostiva Ajka, Vuk, I, 537
30.	Foss'io, grama, fresca un'acquicella	Želja djevojčina, Vuk, I, 350
31.	Il morso nella mela	Žalostiva draga, Vuk, I, 483
32.	Il sonatore di tãmbura	Djevojka se zagledala u đãče, Vuk, I, 626
33.	Canterei, ma sola non posso	Pjevala bih, al ne mogu sama, Vuk, I, 524
34.	S'io sapessi chi mi bacerà	Djevojka i lice, Vuk, I, 395
35.	Confidenze a una rosa	Djevojka se tuži đulu, Vuk, I, 392
36.	Freddo al cuore	Po srcu zima, Vuk, I, 311
37.	Gli amanti e le allodole	Oproštaj, Vuk, I, 364
38.	Per punire l'amante	Zejnina kletva, Vuk, I, 533

39.	Sdegni amorosi	A najposle, ja ne marim zanjga, Vuk, I, 522
40.	La vedovella e le perle	Utjeha djevojci, Vuk I, 329
41.	Non mi rapire, adescami	Ne otimlji, već me mami, Vuk, I, 505
42.	Non è ancora l'alba	Izgovor, Vuk, I, 477
43.	Vieni, diletto!	Radost u opominjanju, Vuk, II, 564
44.	Il distacco	Nesrećna djevojka, Vuk, I, 609
45.	Triste commiato	Žalosni rastanak, Vuk, I, 554
46.	Il prigioniero e il falco	Dilber Ilija, Vuk, I, 648
47.	Il giovane ferito	Ustriljen momak, Vuk, I, 482
48.	Il vecchio, il giovane e la bella	Opet to, ali drukčije, Vuk, I, 399
49.	Il guanciaie più caro	Najljepše uzglavlje, Vuk, I, 622
50.	Sorgi, amor mio!	Slavuju, da ne pjeva rano, Vuk, I, 566
51.	Ciò che vorrei	Što je milije, nego i carev vezir biti, Vuk, I, 467
52.	Dolce risveglio	Uslišena molitva, Vuk, I, 455
53.	Ciò che vide il falco	Djevojka na gradskim vratima, Vuk, I, 571
54.	La morente	Želja i po smrti,

		Vuk, I, 346
55.	Talismano per le fanciulle	Amajlija za djevojke, Vuk, I, 498
56.	Non ber acqua né bacciar vedove	Ne pij vode, ne ljub' udovice, Vuk, I, 324
57.	Il canto del mendicante cieco	Na saborima sjedeći, Vuk, I, 215

## 8.4 LE FONTI DI CRONIA

POESIA POPOLARE SERBO-CROATA		
CANTI EPICI-NARRATIVI		
1.	La sposa dell'aga Hasan	Hasanaginica, A. Fortis, <i>Viaggio in Dalmazia</i> , I, 9
2.	L'imperatore Diocleziano e Giovanni Battista	Car Dukljan i Krstitelj Jovan, Vuk, II, 17
3.	La fondazione di Scutari	Zidanje Skadra, Vuk, II, 26
4.	Le nozze del re Vucascin	Ženidba kralja Vukašina, Vuk, II, 25
5.	L'imperatore Lazzaro e l'imperatrice Milica	Car Lazar i carica Milica, Vuk, II, 45
6.	La morte della madre degli Jugovich	Smrt majke Jugovića, Vuk, II, 48
7.	La fanciulla di Cossovo	Kosovka djevojka, Vuk, II, 51
8.	Marco Craglievich e Andrea	Marko Kraljević i Andrijaš, <i>Stari pisci hrvatski</i> , VI, p. 17
9.	Marco Craglievich e Mussa il bandito	Marko Kraljević i Musa kesedžija, Vuk, II, 67
10.	L'aratura di Marco Craglievich	Oranje Marka Kraljevića, Vuk, II, 73
11.	Morte di Marco Craglievich	Smrt Marka Kraljevića, Vuk, II, 74
12.	Le nozze di Milich l'Alfiere	Ženidba Milića barjaktara, Vuk, III, 78
CANTI LIRICI		

13.	Quando vanno attraverso il villaggio	Kad idu preko sela, Vuk, I, 187
14.	Canto alla fanciulla	Pjesma djevojci, Vuk, V, 167
15.	Mietono a gara un garzone ed una fanciulla	Nadžnjeva se momak i djevojka, Vuk, I, 245
16.	Le nozze della fulgida luna	Ženidba sjajnoga mjeseca, Vuk, I, 230
17.	Mentre siedono dopo il ballo	Kad posjedaju poslije igre, Vuk, I, 115
18.	Il maggior dolore è la perdita del fratello	Najveća je žalost za bratom, Vuk, I, 304
19.	Sulla tomba	Nad grobom, Vuk, I, 153
20.	Durante le sagre	Na saborima sjedeći, Vuk, I, 215
21.	Lamento per la perdita d'un vitello	Jadikovanje za teletom, Vuk, V, 624
22.	Il cavallo e lo sposo	Konj i mladoženja, N. Andrić, <i>Izabrane narodne pjesme</i> , II, Ženske, 103
23.	Non badare che sia piccina	Ne gledaj me što sam malena, Vuk, I, 526
24.	Il migliore profumo	Najljepši miris, Vuk, I, 562
25.	Il garofano	Karamfil, N. Andrić, <i>Izabrane narodne pjesme</i> , II, Ženske, 3
26.	La fanciulla s'invaghì d'un garzone	Djevojka se zagledala u đaće, Vuk, I, 626
27.	L'amato ed il non amato	Dragi i nedragi, Vuk, I, 310



28.	La fanciulla sventurata	Nesrećna djevojka, Vuk, I, 609
29.	La bambola	Luče, N. Andrić, <i>Izabrane narodne pjesme</i> , II, Ženske, 83
30.	L'ammalato Giovanni e la sua tambura	Bolani Jovo i tambura, Vuk, V, 437

**Testi**

*Canti illirici* = NICCOLÒ T., *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci 1841-1842* (riproduzione anastatica), a cura di Bronzini G. B., Forni, Bologna, vol. IV.

CASSANDRICH 1884 = PIETRO C., *Canti popolari epici serbi; versione metrica*, S. Artale, Zara.

CRONIA 1949 = ARTURO C., *Poesia popolare serbo-croata*, Cedam, Padova.

KASANDRIĆ 1913 = PIETRO K., *Canti popolari serbi e croati* Veneto Arti Grafiche, Venezia.

KASANDRIĆ 1914 = PIETRO K., *Canti popolari serbi e croati* F.lli Treves, Milano.

KASANDRIĆ 1923 = PIETRO K., *Canti popolari serbi e croati*, Carabba, Lanciano.

MH V = *Hrvatske Narodne Pjesme, V. (Ženske Pjesme)*, a cura di Dr. Nikola Andrić, Matica hrvatska, Zagreb, 1909.

NICOLICH 1861 = GIOVANNI, N., *A Nicolò Tommaseo a Firenze*, Ragusa, Dalla Tipografia Martecchini, 1861.

NIKOLIĆ 1866 = GIOVANNI N., *Poesie di Pietro Preradović*, Zara, Tipografia Demarchi-Rougier.

NIKOLIĆ 1869 = GIOVANNI, N., *Smaillo Čengić-aga*, poema di GIOVANNI MAŽURANIĆ, Zara, Tipografia del Nazionale, 1869.

NIKOLIĆ 1884 = GIOVANNI, N., *Canti popolari serbi*, Zara, Stabilimento Tipografico di S. Artale.

NIKOLIĆ 1885 = GIOVANNI, N., *Canti serbi*, seconda edizione corretta ed ampliata con note di Niccolò Tommaseo, Zara, Stabilimento Tipografico di S. Artale.

- NIKOLIĆ 1899 = GIOVANNI, N., *L'imperatrice dei Balcani, dramma in tre atti di Nicolò I, principe del Montenegro*, traduzione dal serbo di GIOVANNI NIKOLIC, Zara, Enrico de Schönfeld Editore.
- NIKOLIĆ 1902 = GIOVANNI, N., *Il Serto della montagna: quadro storico del secolo XVII di Pietro Petrovich Njegus*, Fabriano, Prem. Stab. Tip. Gentile, 1902.
- TOMMASEO 1840 = *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich*, Venezia, Gondoliere, 1840.
- TOMMASEO 1861 = NICCOLÒ, T., *Ai Dalmati*, Firenze, M. Cellini,
- TOMMASEO 1968 = NICCOLÒ T., *Opere*, a cura di Puppo M., Sansoni, Firenze.
- TOMMASEO 1968 = NICCOLÒ T., *Sul numero*, in ID., *Opere*, a cura di Puppo M., Sansoni, Firenze.
- TOMMASEO 1973 = NICCOLÒ T., *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci 1841–1842*, a cura di Bronzini G. B., Bologna. IV vol.
- TOMMASEO 1992 = NICCOLÒ T., *Canti popolari serbo-croati: dalla raccolta dei Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*, a cura di Carageani G., Sansoni, Firenze.
- TOMMASEO 1992 = NICCOLÒ T., *Canti popolari serbo-croati dalla raccolta dei Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*, a cura di Carageani G., Sansoni, Firenze.
- TOMMASEO 2008 = NICCOLO T., *Scintille*, a cura di Bruni F., Ivetić E., Mastandrea P. e Macini L., Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda, Parma.
- VUK I = STEFANOVIĆ KARADŽIĆ V., *Srpske narodne pjesme I. Sabrana dela Vuka Karadžića IV*, a cura di Nedić V., Prosveta, Beograd, 1975, 36 voll. (in cirillico).
- VUK II = STEFANOVIĆ KARADŽIĆ V., *Srpske narodne pjesme II. Sabrana dela Vuka Karadžića V*, a cura di Pešić R., Prosveta, Beograd, 1988, 36 voll. (in cirillico).
- VUK III = STEFANOVIĆ KARADŽIĆ V., *Srpske narodne pjesme III. Sabrana dela Vuka Karadžića VI*, a cura di Samardžić R., Prosveta, Beograd, 1988, 36 voll. (in cirillico).
- VUK IV = STEFANOVIĆ KARADŽIĆ V., *Srpske narodne pjesme II. Sabrana dela Vuka Karadžića VII*, a cura di Zuković Lj., Prosveta, Beograd, 1986, 36 voll. (in cirillico).

## *Studi critici*

- AJDAČIĆ 1992 = DEJAN A., *Boje u srpskohrvatskoj narodnoj poeziji*, «Zbornik Matice srpske za književnost i jezik» 40/2, pp. 285-321.
- ALLEGRI 2004 = MARIO A. (a cura di), *Niccolò Tommaseo dagli anni giovanili al "secondo esilio"*, Atti del Convegno di studi, Rovereto, 9-10-11 ottobre 2002, Osiride, Rovereto.
- ALOE 2000 = STEFANO A., *Angelo de Gubernatis e il mondo slavo. Gli esordi della slavistica italiana nei libri, nelle riviste e nell'epistolario di un pioniere (1865-1913)*, Tipografia editrice pisana, Pisa.
- ASSUNTO 1977 = ROSARIO N., *Niccolò Tommaseo, scrittore di estetica*, in BRANCA-PETROCCHI, pp. 141-171.
- BANAŠEVIĆ 1960 = NIKOLA B., *"Kosovka djevojka" i neka Vukova tumačenja*, «Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor», 26/1-2, pp. 39-46 (in cirillico).
- BELTRAMI 1996 = PIETRO G. B., *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, Bologna.
- BELTRAMI 2002 = PIETRO G. B., *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- BERTI 2011 = GIAMPIETRO B., *L'Università di Padova dal 1814 al 1850*, Antilia, Treviso.
- BEŠKER 2007 = INOSLAV B., *I Morlacchi nella letteratura europea*, Il Calamo, Roma.
- BEZIĆ-BOŽANIĆ 1982 = NEVENKA B. B., *Zapisi o zavičaju: stanovništvo Jelse, Jelsa*.
- BONAZZA 1987 = SERGIO B., *Recepcija Vuka S. Karadžića u Italiji*, in *Naučni sastanak slavista u Vukove dane "Vuk Karadžić i njegovo delo u svome vremenu i danas"*, 17, Međunarodni slavistički centar na Filološkom fakultetu, Beograd, pp. 485-500.
- BONAZZA 2004 = SERGIO B., *La ricezione di Niccolò Tommaseo in Serbia e in Croazia*, in Allegri 2004, pp. 187-206.
- BONAZZA 2008 = SERGIO B., *Niccolò Tommaseo e la letteratura serba*, in *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, a cura di Di Salvo M., Moracci G. e Siedina G., Firenze University Press, Firenze, vol I, pp. 57-66.
- BOUE 1840 = AMI B., *La Turquie d'Europe ou observations sur la géographie, la géologie, l'histoire naturelle, la statistique, le mœurs, les coutumes, l'archéologie, l'agriculture, l'industrie, le commerce, les gouvernements divers, le clergé, l'état*

*politique de cet empire*, Paris

- BOWRA 1979 = CECIL MAURICE B., *La poesia eroica*, La Nuova Italia, Firenze.
- BOWRING 1827 = JOHN B., *Servian popular poetry*, London.
- BOZZOLA 1999 = SERGIO B., *Purità e ornamento di parole: tecnica e stile nei Dialoghi del Tasso*, Accademia della Crusca, Firenze.
- BRADAŠ 2013 = MARIJA B., *The Return of Epic Formulas in Various Italian Translations of Kosovka djevojka*, «Balcanica», XLIV, pp. 139-158.
- BRANCA-PETROCCHI 1977 = VITTORE B. e GIORGIO P. (a cura di), *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte*, Atti del Convegno di studi tenuto a Venezia, 1974, Leo S. Olschki, Firenze.
- BRANCA 1977 = VITTORE B., *Nel centenario del Tommaseo*, in BRANCA-PETROCCHI 1977, pp. 9-16.
- BRICCHI 2000 = MARIAROSA B., *La roca trombazza: lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- BRONZINI 1980 = GIOVANNI BATTISTA B., *Cultura Popolare. Dialettica e contestualità*, Dedalo Libri, Bari.
- BRONZINI 1985 = GIOVANNI BATTISTA B., *I "Canti popolari toscani" di Niccolò Tommaseo*, Milella, Lecce.
- BRONZINI 1994 = GIOVANNI BATTISTA B., *La letteratura popolare italiana dell'Ottocento*, E. Ariani, Firenze.
- BRONZINI 1994 = GIOVANNI BATTISTA B., *La letteratura popolare italiana dell'Ottocento*, E. Ariani, Firenze,.
- BRONZINI 2000 = GIOVANNI BATTISTA B. *La scoperta della poesia popolare. "Canti popolari toscani corsi illirici greci (1841-1842)"*, in TURCHI-VOLPI 2000, pp. 225-252.
- BRUNI 2004 = FRANCESCO B. (a cura di), *Niccolò Tommaseo: popolo e nazioni: italiani, corsi, greci, illirici*, Atti del Convegno internazionale di studi nel bicentenario della nascita di Niccolò Tommaseo, Venezia 23-25 gennaio 2003, Antenore, Roma-Padova.
- BRUNI 2004 = FRANCESCO B., *Tommaseo "quinque linguarum"*, in ID., vol. I, pp. 3-36.
- BRUNI 2008 = FRANCESCO B., *Introduzione*, in *Tommaseo, Niccolò*, pp. XI-XCIX.

- CANTILENA 2013 = MARIO C., *La tradizione orale serbo-croata e la poesia omerica*, in *Lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, a cura di Negri M., Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Rome, pp. 785–808.
- CAR 1913 = MARKO C., *Pietro Kasandrić, Canti popolari serbi e croati*, «Letopis Matice srpske» 294/4, str. 90-95.
- CARRARA 1849 = FRANCESCO C., *Canti del popolo dalmata*, Zara.
- CHIUDINA 1878 = GIACOMO C., *Canti del popolo slavo*, I-II, Firenze.
- CIAMPINI 1945 = RAFFAELE C., *Vita di Niccolò Tommaseo*, Sansoni, Firenze.
- COCCHIARA 1952 = Giuseppe C., *Storia del folklore in Europa*, Edizioni scientifiche Einaudi, Torino
- COLETTI 1993 = VITTORIO C., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino.
- CONTINI 1972 = GIAN FRANCO C., *Progetto per un ritratto di Niccolò Tommaseo*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino, pp. 5-24.
- CROCE 1991 = BENEDETTO C., *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, a cura di Cudini P., Bibliopolis, Napoli.
- CRONIA 1931 = ARTURO C., *Carlo Predazzi, Canti epico-popolari serbi* (recensione), «Rivista di letterature slave», VI, pp. 448-451.
- CRONIA 1932 = ARTURO C., *Antologia serbo-croata. Testo per studenti e studiosi in correlazione alla grammatica dello stesso autore*, Luigi Trevisani, Milano.
- CRONIA 1934 = ARTURO C., *Nuovi orientamenti nella storia della poesia popolare slava*, Księga referatów: II Międzynarodowy zjazd slawistów (filologów słowiańskich). Sekcja I – Językoznawstwo, Warszawa, pp. 15-16.
- CRONIA 1938 = ARTURO C., *Preromanticismo italiano – Alberto Fortis – Poesia popolare serbo-croata*, «Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor», Beograd, XVIII, 1-2, pp. 546-553.
- CRONIA 1940 = ARTURO C., *Riflessi danteschi nella poesia popolare serbo-croata*, «Romana», IV/7-8, pp. 1-24.
- CRONIA 1941 = ARTURO C., *La poesia popolare serbo-croata* (dispense), Gruppo Fascisti Universitari, Padova.
- CRONIA 1942 = ARTURO C., *I 'Canti illirici' di Niccolò Tommaseo*, «Nuova Antologia», 77/1686, pp. 241–245.

- CRONIA 1947 = ARTURO C., *Poesia popolare degli slavi meridionali*, Zanocco, Padova.
- CRONIA 1949 = ARTURO C., *Poesia popolare serbo-croata*, Cedam, Padova.
- CRONIA 1954 = ARTURO C., *Nel centocinquantesimo anniversario della morte di Alberto Fortis*, «Atti e Memorie della Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», LXVI (1953-1954), CCCLV, pp. 1-27.
- CRONIA 1956 = ARTURO C., *Storia della letteratura serbo-croata*, Nuova accademia editrice, Milano.
- CRONIA 1958 = ARTURO C., *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, Stediv, Padova.
- ĆURČIN 1905 = MILAN Ć., 1905, *Das serbische Volkslied in der Deutschen Literatur*, Buchhandlung Gustav Fock G.m.b.H., Leipzig [traduzione serba: ĆURČIN 1987 = MILAN Ć., *Srpska narodna pesma u nemačkoj književnosti*, s nemačkog preveo Živojinović B, Narodna Biblioteka Veljko Vlaković, Beograd-Pančevo].
- DAMJANOVIĆ 2003 = NIKOLA D., *Petar II Petrović Njegoš, Ghirlanda della montagna*, traduzione di Petar Kasandrić, Beograd, Njegoševa zadužbina.
- DE PELLEGRINI 1846 = FERDINANDO D., *Saggio di una versione di canti popolari slavi*, Torino.
- DELBIANCO 2004 = VALNEA D., *Talijanski kroatist Arturo Cronia (Zadar 1896 – Padova 1967)*, Književni krug, Split.
- DETELIĆ 1996 = MIRJANA D., 1996, *Urok i nevesta: poetika epske formule*, Balkanološki institut, Posebna izdanja, Knjiga 64, SANU, Beograd.
- DETELIĆ 1996 = MIRJANA D., *The Function and Significance of Formula in Serbian Decasyllabic Epic Poetry*, «Balcanica», XXVII, pp. 217–249.
- DETELIĆ 2007 = MIRJANA D., *Epski gradovi:leksikon*, SANU, Balkanološki institut, Beograd.
- DETELIĆ 2008 = MIRJANA D., *Formulativnost i usmena epska formula: atributi belo i junačko u srpskoj deseteračkoj epici*, in *Srpsko usmeno stvaralaštvo*, a cura di Ljubinković N. e Samardžija S., Beograd, pp. 119–145. (in cirillico)
- DEVARNJA-ZIMMERMAN 1986 = ZORA D., *Serbian Folk Poetry: Ancient Legends, Romantic Songs*, Columbus, Ohio.

- DI SALVO – MORACCI-SIEDINA 2008 = MARIA D.S., GIOVANNA M. E GIOVANNA S., (a cura di), *Nel mondo degli Slavi*, Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff, Firenze University press, Firenze.
- DOGO - PIRJEVEC 1990 = MARCO D., JOŽE P., *Vuk Stefanović Karadžić, la Serbia e l'Europa*, Stampa triestina, Trieste.
- DOROTKA 1974 = MILAN D., *Kasandrićev prevod "Hasanaginice"*, «Hvarski zbornik», II/1974, pp. 369-374.
- DRNDARSKI 1989a = MIRJANA D., *Tomazeo i naša narodna poezija*, Institut za književnost i umetnost, Beograd.
- DRNDARSKI 1989b = MIRJANA D., *Pristupi prevođenju naših narodnih pesama na italijanski jezik ili o mogućnosti komunikacije između dveju kultura in Književno prevođenje: teorija i istorija*, zbornik radova, a cura di Vidaković-Petrov K., Institut za književnost i umetnost, Beograd, pp. 217-225. (in cirillico).
- DRNDARSKI 1991 = MIRJANA D., *Ami Boue posrednik između dve culture*, in Stipčević N., *Uporedna istraživanja 3*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, pp. 297-304. (in cirillico)
- DRNDARSKI 2004 = MIRJANA D., *Tommaseo e la poesia popolare serba: tra estetica e psicologia*, in ALLEGRI 2004, pp. 177-186.
- DUNCAN 1986 = WILSON D., *The Life and Times of Vuk Stefanovic Karadzic, 1787-1864: Literacy, Literature, and National Independence in Serbia*, University of Michigan/Michigan Slavic, Michigan.
- ĐURIĆ 2003 = ŽELJKO Đ., *D'Annunzio lettore di Tommaseo*, «Rassegna dannunziana», 43, pp. 27-33.
- ĐURIĆ 2004 = ŽELJKO Đ., *D'Annunzio (poeta) lettore di Tommaseo*, in ALLEGRI 2004, pp. 289-309.
- ĐURIĆ 2004 = ŽELJKO Đ., *Le cose slave nel Dizionario estetico di Tommaseo*, in Bruni F., vol. II, pp. 721-732.
- ĐURICA 1978 = MILAN S. D., (a cura di), *Arturo Cronia (1896–1967) nei ricordi degli amici e nella sua opera scientifica. Con la bibliografia delle sue opere e delle tesi da lui dirette*. Ceseo, Liviana, Padova.



- ECO 2003 = UMBERTO E., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani Milano.
- FACINI 2013 = LAURA F., *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire. Lingua e stile della Pulcella d'Orleans*, Edizioni ETS, Pisa
- FERRARI 1938 = LUIGI F., *Il Tommaseo e il Teza nei loro carteggi*, «Atti del reale Istituto veneto, Scritti morali e letterari», XCVII/II, pp. 483-514.
- FLAIM 2004 = CARMEN F., *Tommaseo e la cultura tedesca*, in ALLEGRI 2004, pp. 207-232
- FOLENA 1983 = GIANFRANCO F., *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino.
- FOLENA 1991 = GIANFRANCO F., *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino.
- FOLEY 1988 = JOHN MILES F., *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- FOLEY 1990 = JOHN MILES F., *Traditional Oral Epic. The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford.
- FORTIS 1987 = ALBERTO F., *Viaggio in Dalmazia*, a cura di Viani E., Marsilio, Venezia.
- FRANGEŠ 1977 = IVO F., *Tommaseo traduttore dei canti illirici*, in Branca V. e Petrocchi G., pp. 519-532.
- FUBINI 1971 = MARIO F., *Romanticismo italiano*, Editori Laterza, Bari.
- GASPAROV 1993 = MICHAEL G., *Storia del verso europeo*, Il Mulino, Bologna.
- GERHARD 1828 = WILHELM G., *Wila, Serbische Volkslieder*, I-II, Leipzig.
- GHEZZO 1993 = MICHELE PIETRO G., *I Dalmati all'Università di Padova dagli atti dei grandi accademici 1801-1947*, «Atti e memorie della Società dalmata di storia patria», 22.
- GHEZZO 1999 = MICHELE PIETRO G., *Dalla Dalmazia a Padova: gli studenti immatricolati all'Università patavina tra Sette e Ottocento*, in *Veneto, Istria e Dalmazia tra Sette e Ottocento. Aspetti economici, sociali ed ecclesiastici*, a cura di Agostini F., Venezia, pp. 141-156.
- GRIMM 1818 = JACOB, *Neunzehn Serbische Lieder*, Berlin.
- HERDER 1779 = JOHANN GOTTFRIED H., *Volkslieder*, I-II, Leipzig.
- ISAKOVIĆ 1975 = ANTONIJE I., (a cura di) *Hasanaginica (1774–1974). Prepjevi, studije, bibliografija*, Svjetlost, Sarajevo.

- IVETIĆ 2005 = EGIDIO I., *Il Tommaseo e la sua Serbia immaginaria*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, Classe di scienze morali, lettere ed arti» 163, pp. 273-285.
- IVETIĆ 2008 = EGIDIO I., *Interpretazione delle «Iskrice»* in TOMMASEO 2008, pp. 657-685.
- IVETIĆ 2014 = EGIDIO I., *Un confine nel Mediterraneo*, Viella, Roma.
- JAKOBSON 1960 = ROMAN J., *Linguistics and poetics* in «Style in language», edited by Seleok T. A., New York.
- JAKOBSON 1966 = Roman J., *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen* in *Selected Writings*, Mouton, The Hague, Paris, vol. IV, pp. 51-60.
- KABILJO-ŠUTIĆ 1989 = SIMHA K-Š., *Problemi i modeli prevođenja naše narodne poezije na engleski jezik* in *Književno prevođenje: teorija i istorija, zbornik radova*, a cura di Vidaković-Petrov K., Institut za književnost i umetnost, Beograd, pp. 227-235. (in cirillico).
- KASANDRIĆ 1884 = PETAR K., *Pro bono sua*, «Iskra», 5, pp.19-20.
- KASANDRIĆ 1924a = PETAR K., *Iz Tomazeove prepiske od 1839. do 1849.* «Novi Život», XVIII/ 4, .pp. 97-104.
- KASANDRIĆ 1924b = PETAR K., *Iz Tomazeove prepiske od 1839. do 1849.* «Novi Život», XVIII/ 5, .129-135.
- KOSTIĆ 1939 = DRAGUTIN K., “*Dva kosovska ciklusa*”. *Prilozi proučavanju narodne književnosti* VI, 1-18.
- KRSTIĆ 1984 = BRANISLAV K., *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih slovena*, SANU, Beograd
- LAUSBERG 1969 = HEINRICH L., *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna.
- LETO 1992 = MARIA RITA L., *La 'fortuna' in Italia della poesia popolare serbo-croata dal Fortis al Tommaseo*, «Europa orientalis», XI/1, pp. 109–150.
- LETO 1995 = MARIA RITA L., *La 'fortuna' in Italia della poesia popolare serbo-croata dal Tommaseo al Kasandrić*, «Europa orientalis», XIV/1, pp. 217–287.
- LIZ = Letteratura italiana Zanichelli, CD-Rom dei testi della letteratura italiana, a c. di
- LJUBINKOVIĆ 1990 = NENAD LJ., *Od Kosovske bitke do kosovske legende*, Naučni sastanak slavista u Vukove dane 19/1, pp. 151–162 (in cirillico).
- LJUBINKOVIĆ 1991 = NENAD LJ., *Teorija formule A. B. Lorda u svetlu ruralno-urbanih odnosa*, «Makedonski folklor», XXIV/47, pp. 115–122 (in cirillico).

- LJUBINKOVIĆ 2010 = NENAD LJ., *Semantika i simbolika sintagme Sveta gora i leksema Vilindar, Vilendar i Hilandar u našoj epskoj narodnoj poeziji*, in Id. *Traganja i odgovori*, pp. 170-194 (in cirillico).
- LOMA 2002 = ALEKSANDAR L., *Prakosovo. Slovenski i indoevropski koreni srpske epike*, posebna izdanja 78, Balkanološki institut, Centar za naučna istraživanja Kragujevac, SANU, Beograd (in cirillico).
- LORD 1956 = ALBERT B. L., *The Role of Sound Patterns in Serbo-Croatian Epic*, in *For Roman Jakobson*, a cura di Halle M., Lunt H. G., McClean H. e Van Schooneveld C.H., Mouton, The Hague, pp. 301-305.
- LORD 1964 = ALBERT B. L., *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- MARAN 1967 = GIOVANNI M., *Arturo Cronia uomo e slavista*, in *Studi in onore di Arturo Cronia*, Centro di Studi sull'Europa Orientale, Padova, pp. 1-27.
- MARAZZINI 2009 = CLAUDIO M., *L'ordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*, il Mulino, Bologna.
- MARCHIORI 1959 = JOLANDA M., *Prime traduzioni italiane di poesia popolare serbo-croata*, «Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», Padova, pp. 3-22.
- MARCHIORI 1969 = JOLANDA M., *Aspetti caratteristici delle traduzioni italiane dal serbo-croato*, in *Actes du V-e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Belgrade 1967*, Université de Belgrade, Swets&Zeitlinger, Amsterdam, p.711.
- MARETIĆ 1907 = TOMA M., *Metrika naših narodnih pesama*, JAZU, Zagreb.
- MARI 1982 = MICHELE M., *Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.
- MARI 1994 = MICHELE M., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Istituto Propaganda Libreria, Milano.
- MARTINELLI 1992 = DONATELLA M., et al. (a cura di), *L'Ottocento in Segre C., e Martignoni C., Testi nella storia: la letteratura italiana dalle origini al Novecento*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, vol. III, pp. 863-64.
- MARTINELLI 2004 = DONATELLA M., *Tommaseo traduttore sulle orme del Fauriel*, in Bruni F., vol. I, pp. 3-36.

- MAŠTROVIĆ 1958 = VJEKOSLAV, M., «Smotra dalmatinska» i *Petar Kasandrić*, «Jadranski zbornik», III/1958, Rijeka-Pula, pp. 371-384.
- MATIĆ 1964 = SVETOZAR M., *Naš narodni ep i naš stih*, Matica Srpska, Novi Sad. (in cirillico).
- MATOVIĆ 2008 = VESNA, 2008, *Talji i srpska književnost i kultura*, Institut za književnost i umetnost Beograd.
- MATTHIAS - VUČKOVIĆ 1987 = JOHN M., VLADETA V., *The Battle of Kosovo*, Swallow Press/Ohio University Press, Ohio.
- MATTUGLIA 2004 = SANDOR M., *Niccolò Tommaseo e il movimento illirico* in CATTALINI S., (a cura di), *Niccolò Tommaseo a 200 anni dalla nascita*, Atti del convegno di studi, Udine 9 ottobre 2002, Associazione nazionale Venezia Giulia e Dalmazia, Comitato provinciale di Udine, Udine.
- MELLI 2004 = GRAZIA M., *I 'Canti popolari' di Tommaseo*, in BRUNI 2004, vol. I, pp. 261-279.
- MENGALDO 1987 = PIER VINCENZO M., *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, Il Mulino, Bologna.
- MENICHETTI 1990 = ALDO, M., *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in MARINO, A. (a c. di) *Lezioni sul Novecento: storia, teoria e analisi letteraria*, Milano, Vita e pensiero.
- MENICHETTI 1993 = ALDO, M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- MIGLIORINI 1975 = BRUNO M., *In bràccioli, in grèmbogli*, «Lingua nostra», XXXVI, pp. 43-44.
- MIGLIORINI 2004 [1960] = BRUNO M., *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani.
- MILUTINOVIĆ 1965 = KOSTA M., *Vuk i Tomazeo*, «Savremenik» XI/ 7, pp. 84-90.
- NERGAARD 1993 = SIRI N., *La teoria della traduzione nella storia: testi di Cicerone, san Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, Von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Bompiani, Milano.
- NIŽIĆ - BALIĆ-NIŽIĆ 2009 = ŽIVKO N. e NEDELJKA B. N., *Nikola Tommaseo i dalmatinski tisak*, Sveučilište u Zadru, Zadar.
- NODILO 1981 [1885-1890] = NATKO N., *Stara vjera Srba i Hrvata [Religija Srba i Hrvata na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog]*, Logos, Split.

- OBAD 1962 = STIJEPO O., *Preporodni spis Ivana Nikolića. Prilog proučavanju narodnog preporoda u Dalmaciji*, «Anali Historijskog Instituta JAZU u Dubrovniku», VIII-IX, pp. 643-652.
- OWEN 1861 = MEREDITH O., *National Songs of Serbia*, London.
- PANTIĆ 1977 = MIROSLAV P., *Nepoznata bugarštica o despot Djurdju i Sibirjanin Janku iz XV veka*, «Zbornik Matice srpske za književnost i jezik», XXV, pp. 421–439 (in cirillico).
- PARRY 1971 = ADAM P., (a cura di) *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford.
- PARRY 1971 = MILMAN P., *Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song*, in PARRY A., pp. 376-390.
- PASCOLI 2002 = GIOVANNI P., *Lettera a Giuseppe Chiarini*, in *Poesie e prose scelte*, Mondadori, I Meridiani, Milano, pp. 201–270.
- PAVLOVIĆ – JANJIĆ 1995 = MIHAJLO B. P., DUŠAN A. J., *Francuska bibliografija o srpskoj i hrvatskoj narodnoj poeziji*, SANU, Beograd.
- PELLEGRINI 1969 = GIOVANNI BATTISTA P., *Arturo Cronia*, (Bibliografia a cura di Marchiori J.), «Atti dell'Accademia patavina di scienze, lettere e arti», LXXX-LXXXI (1967-68), pp. 40-79.
- PETRAVIĆ 1926 = ANTE P., *Petar Kasandrić (1857-1926)*, «Novo doba», IX, 131, pp.3.
- PETROVIĆ 1987 = SVETOZAR P., *Oblik i smisao*, Matica Srpska, Novi Sad.
- PIRJEVEC 1977 = JOŽE P., *Niccolò Tommaseo tra Italia e Slavia*, Marsilio, Venezia.
- PONTANI 1979 = FILIPPO MARIA P., *Tommaseo e i canti popolari greci*, in BRANCA-PETROCCHI, pp. 461-483.
- POPOVIĆ 1964 = MIODRAG P., *Vuk Stefanović Karadžić (1787-1864)*, Nolit, Beograd. (in cirillico)
- POZZA 1860 = MICKIEWICZ, A., *Dei Canti popolari Illirici*, con una appendice dei testi Illirici citati dall' autore. Discorso detto da Adam Mickiewicz nel collegio di Francia a Parigi; e tradotto da Orsatto PozzaFratelli Battara, Zara.
- PRAGA 1924 = GIUSEPPE P., *Di Tommaseo traduttore*, «La Rivista Dalmatica», VII/III-IV, p. 100.

- PUPPO 1952 = MARIO P., *Il vero Tommaseo*, in ID., *Orientamenti critici di lingua e letteratura*, Fides, Torino, pp. 221-232.
- PUPPO 1968 = MARIO P., *Introduzione alle Opere di Niccolò Tommaseo*, Sansoni, Firenze.
- RADOJČIĆ 2009 = JOVAN R., *Srbi zapadno od Dunava i Drine: biografije*, Prometej, Novi Sad, voll. 3.
- REILL 2012 = DOMINIQUE KIRCHNER R., *Nationalist Who Feared the Nation. Adriatic Multi-Nationalism in Habsburg Dalmatia, Trieste and Venice*, Stanford University Press, Stanford.
- RENZI 1968 = LORENZO R., *Canti narrativi tradizionali romeni*, Leo. S. Olschki, Firenze.
- RENZI 2002 = LORENZO R., *Etimologia scientifica e etimologia retorica*, in *Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Le Lettere, Firenze.
- RENZI 2008 = LORENZO R., 'Varianti di interprete' nei canti tradizionali narrativi romeni in ID., *Le piccole strutture. Linguistica, poetica e letteratura*, il Mulino, Bologna, pp. 455-466.
- ROIĆ 2008 = SANJA R., *Tommaseo traduttore dall'Illirico* in SENARDI F. (a cura di), *Niccolò Tommaseo tra letteratura e storia. Atti del convegno internazionale di Studi Trieste 7-8 novembre 2006*, Hammerle Editori, Trieste, pp.103-110.
- SAMARDŽIJA 2007 = SNEŽANA S., *Uvod u usmenu književnost*, Narodna knjiga, Beograd.
- SAMARDŽIJA 2010 = SNEŽANA S., *Pitanja klasifikacije i terminologije usmene književnosti*, «Književnost i jezik» LVII/1-2, pp. 1-22.
- SEQUI 1977 = EROS S., *Musicalità popolare e poesia in Tommaseo*, in BRANCA-PETROCCHI, pp. 629-636.
- SERIANNI 1989 = LUCA S., *Il primo Ottocento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Bruni F., il Mulino, Bologna.
- SERIANNI 1990 = LUCA S., *Il secondo Ottocento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Bruni F., il Mulino, Bologna.
- SERIANNI 2002 = LUCA S., *Per una caratterizzazione linguistica della poesia neoclassica* in ID., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Garzanti, Milano.
- SERIANNI 2009 = LUCA S., *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma.
- SERIANNI 2013 = LUCA S., *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, il Mulino, Bologna.

- SOLDANI 2003 = ARNALDO, S., *Procedimenti inarcanti nei sonetti di Petrarca: un repertorio ragionato*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», 2003/VIII, pp. 243-342.
- SOLDANI 2004 = ARNALDO, S., *Tommaseo metricologo*, in ALLEGRI 2004, pp. 233-260.
- STEINER 1975 = GEORGE S., *After Babel: aspects of language and translation*, Oxford University Press, Oxford.
- STIPČEVIĆ 1974 = NIKŠA S., *Još o Vuku i Tomazeu*, «Kovčežić» XII, pp. 153-55 (in cirillico).
- STIPČEVIĆ 1975 = NIKŠA S., *Pogled na prevode srpskohrvatskog usmenog pesništva u Italiji*, «Zbornik Matice srpske za književnost i jezik», XXIII/3, pp. 448-457 (in cirillico).
- STIPČEVIĆ 1977 = NIKŠA S., *La presenza del Tommaseo nella letteratura serba*, in BRANCA-PETROCCHI, pp. 571-582.
- STIPČEVIĆ 1979 = NIKŠA S., *Prisustvo Nikole Tomazea u srpskoj književnosti*, in ID., *Dva preporoda. Studije o italijansko-srpskim kulturnim i političkim vezama u XIX veku*, Prosveta, Beograd, pp. 13-61.
- STIPČEVIĆ 1999 = NIKŠA S., *Petra Kasandrića prevod "Gorskog vijenca" Petra II Petrovića Njegoša*, SANU, Beograd.
- STIPČEVIĆ 2000 = NIKŠA S., *Petra Kasandrića prevod "Gorskog vijenca"*, in ID., *Poređenja*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, pp. 88-91.
- STIPČEVIĆ 2000 = NIKŠA S., *Poetika kape i klobuka. Poređenje populizma Nikole Tomazea i Vuka Stef. Karadžića*, in *Poređenja*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, pp. 7-41
- STIPČEVIĆ 2000 = NIKŠA S., *Poređenja*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.
- STOJANOVIĆ 1924 = LJUBOMIR S., *Život i rad Vuka Stef. Karadžića: 26. oktobar 1787 – 26. januar 1864*, Štamparija "Makarije", Beograd (in cirillico).
- STRICH 1946 = FRITZ S., *Goethe und die Weltliteratur*, Franke Verlag, Bern.
- SUBOTIĆ 1932 = DRAGOSLAV S., *Yugoslav Popular Ballads: their origin and development*, Cambridge University Press, Cambridge,
- SUVAJDŽIĆ 2005 = BOŠKO S., *Junaci i maske: tumačenja srpske usmene epike*, Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, Beograd.

- TAGLIAVINI 1968 = CARLO T., *Commemorazione del membro effettivo prof. Arturo Cronia*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», Parte generale e Atti ufficiali, CXXVI, pp. 23-29.
- TALVJ 1825-26 = *Volkslieder der Serben*, I-II, Halle.
- THIESSE 2001 = ANNE-MARRY T., *La creazione delle identità nazionali in Europa*, Il Mulino, Bologna.
- TIMPANARO 1977 = SEBASTIANO T., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Nistri Lischi, Pisa.
- TODOROVA 1997 = MARIA T., *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, New York.
- TOMAS 2008 = VALTER T., *Giovanni Nikolich e le Primorske pjesmice nel settimanale zaratino 'La Domenica' (1888-1892) in Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana /Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico/ Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa, Zadar – Nin, 3.-4. studenog 2006. / Atti delle giornate di studio, Zara – Nona, 3-4 novembre 2006 a cura di BALDASSARI G., JAKŠIĆ N. e NIŽIĆ Ž.*, Sveučilište u Zadru, Zadar, pp.143-168.
- TOMMASEO 1830 = NICCOLO T., *Carmi slavi tradotti (dal Sig. Cons. N. Giachich)*, Venezia, Picotti, 1829, «Antologia», maggio 1830, p. 137-138.
- TOMMASEO 1832 = NICCOLÒ T., *Gita nel Pistojesse*, «Antologia» XLVIII, pp.12-33.
- TOMMASEO 1852 = NICCOLÒ T., *Dizionario estetico*, G. Reina, Milano, vol. 1.
- TOMMASEO 1853 = NICCOLÒ T., *Dizionario estetico*, G. Reina, Milano, vol. 2
- TOMMASEO 1857 = NICCOLÒ T., *Del bello e del sublime*, in ID., *Bellezza e civiltà*, Felice Le Monier, Firenze, pp. 7-31.
- TOMMASEO 1876 = NICCOLÒ T., *Dizionario estetico*, Quarta ristampa con correzioni e giunte molte di cose inedite, Le Monnier, Firenze.
- TOMMASEO 1912 = NICCOLÒ T., *Canti popolari illirici*, a cura di Bulferetti D., Libreria Milanese, Milano.
- TOMMASEO 1938 = NICCOLÒ T., *Diario intimo*, a cura di Ciampini R., Einaudi, Torino.
- TOMMASEO 1943 = NICCOLÒ T., *Scritti editi e inediti sulla Dalmazia e sui popoli slavi*, a cura di Ciampini R., Sansoni, Firenze.
- TOMMASEO 1954 = NICCOLÒ T., *Sul numero*, a cura di Papini G., Sansoni, Firenze.
- TOMMASEO 1964 = NICCOLÒ T., *Memorie poetiche*, a cura di Pecoraro M., Laterza, Bari.



- TURCHI – VOLPI 2000 = ROBERTA T. E ALESSANDRO V. (a cura di), *Niccolò Tommaseo e Firenze*, Atti del convegno di studi, Firenze, 12-13 febbraio 1999, Leo. S. Olschki, Firenze.
- ULRYCH 1998 = MARGHERITA U., *Prefazione* in LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria*, a cura di Ulrych Margherita, traduzione di Silvia Campanini, Utet, Torino.
- VRANDEČIĆ 2002 = JOSIP V., *Dalmatinski autonomistički pokret u XIX stoljeću*, Dom i svijet, Zagreb.
- WOLFF 2001 = LARRY W., *Venice and the Slavs. The Discovery of Dalmatia in the Age of Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford.
- ZANON 2009 = TOBIA Z., *La Musa del traduttore*, Grafiche Fiorini, Verona.
- ZOGOVIĆ 2001 = MIRKA Z., *Il ruolo della lingua e della letteratura italiana nella Dalmazia del XIX secolo*, in *L'Istria e la Dalmazia nel XIX secolo*, a cura di Ghezzi, M. P. «Atti e memorie della società dalmata di storia patria», XXX, Venezia, pp. 105-118.
- ZORIĆ 1958 = MATE Z., *Niccolò Tommaseo e il suo "maestro d'illirico"*, «Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia», (6), pp. 63-86.
- ZORIĆ 1959 = MATE Z., *Nekoliko knjiga iz ostavštine Nikole Tomazea*, «Zadarska revija», 4, pp. 403-415.
- ZORIĆ 1959 = MATE Z., *Nekoliko pisama iz ostavštine Nikole Tomazea*, «Zadarska revija», VIII, 4, pp. 403-415
- ZORIĆ 1967 = MATE Z., *Carteggio Tommaseo-Popović, Parte prima: I (1840-41)*, «Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia», 24, pp. 169-240.
- ZORIĆ 1969 = MATE Z., *Carteggio Tommaseo-Popović, Parte prima: II (1842-43)*, «Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia», 27-28, pp. 207-240.
- ZORIĆ 1976 = MATE Z., *Le prose «D'un vecchio calogero» di Niccolò Tommaseo*, «Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia», pp. 41-42 (ora in Zorić M., 1989, pp. 316-371).
- ZORIĆ 1977 = MATE Z., *La prefazione tommaseiana ai «Canti del popolo dalmata»*, in BRANCA-PETROCCHI 1977, pp. 547-69.
- ZORIĆ 1979 = MATE Z., *La prefazione tommaseiana ai Canti del popolo dalmata*, in Branca V. e Petrocchi G., pp. 213-277 (ora in Zorić M., 1989, pp. 295-315).

ZORIĆ 1989 = MATE Z., *I «Versini illirici» del Tommaseo, scritti a Corfù*, in ID. *Italia e Slavia. Contributi sulle relazioni letterarie italo-jugoslave dall'Ariosto al D'Annunzio*, Editrice Antenore, Padova. pp. 372-386.

ZORIĆ 1989 = MATE Z., *I «versini illirici» del Tommaseo, scritti a Corfù*, in ZORIĆ M., pp. 372-386.

ZORIĆ 1989 = MATE Z., *Italia e Slavia. Contributi sulle relazioni letterarie italo-jugoslave dall'Ariosto al D'Annunzio*. Antenore, Padova.

ZORIĆ 1989 = MATE Z., *Niccolò Tommaseo e il suo «maestro d'illirico»* «Studia Romanica et Anglica Zagrabienisia», 1958/6 (ora in ZORIĆ 1989, pp. 262-294).

ZORIĆ 2014 = MATE Z., *Sjenovita dionica hrvatske književnosti. Romantički pisci u Dalmaciji na talijanskom jeziku*, a cura di Roić S. e Balić-Nižić N., Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.

## **Strumenti**

BIZ = *Biblioteca italiana Zanichelli*, DVD-Rom per Windows per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della Letteratura italiana, a cura di Stopelli P., 2010.

GDLI = Battaglia, S. et al. (a cura di) *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino, 1961-2002, 21 voll.

HBL = *Hrvatski biografski leksikon*, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1983-[20..], 8 voll.

LIZ = *Letteratura italiana Zanichelli*, CD-Rom dei testi della letteratura italiana, a cura di Stoppelli P. e Picchi E., Zanichelli, 2001, Bologna, IV edizione.

LPJ = *Leksikon pisaca Jugoslavije*, Matica srpska, Novi Sad, 1972-[], 4 voll.

MATOVČIK 2002-2010 = AUGUSTIN, M., *Biografský lexicon slovenska*, Slovenská národná knižnica, Národný biografický ustav, Martin, 2004.

ÖBL = *Österreichisches biographisches Lexicon 1815-1950*, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 12 voll.

- PEŠIĆ - ĐORĐEVIĆ-MILOŠEVIĆ = RADMILA P. e NADA Đ. M., *Narodna književnost*, Beograd, 1984.
- PETROCCHI = POLICARPO P., *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Fratelli Treves, Milano , 1908-1912, 2 voll.
- PSBL = *Primorski slovenski biografski leksikon*, Gorica, Goriška Mohorjeva družba, 1974-1994, 20 voll.
- PUTANEC-ŠIMUNOVIĆ 1976 = VALENTIN P. e PETAR Š. (a cura di), *Leksik prezimena Socijalističke Republike Hrvatske*, Institut za jezik: Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.
- RIGUTINI-FANFANI = GIUSEPPE R. e PIETRO, F., *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Tipografia Cenniniana, Firenze, 1875.
- RMS = *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*, Matica srpska, Novi Sad, 1973 (in cirillico).
- ROHLFS 1966-1969 = GERHARD. R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Einaudi, Torino, 3 voll.
- Sinonimi* = NICCOLÒ T., *Nuovo dizionario dei sinonimi di Niccolò Tommaseo*, La Spezia, Melita.
- Srpski rječnik* = Stefanović Karadžić Vuk, *Srpski rječnik (1818)* in *Sabrana dela Vuka Karadžića*, II, a cura di Ivić P., Prosveta, Beograd, 1966, 36 voll. (in cirillico).
- ŠKALJIĆ 1965 = ABDULAH Š., *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Svjetlost, Sarajevo.
- TOMEŠ 1999 = JOSEF T. a kolektiv ( a cura di), *Český biografický slovník XX. století*, Paseka, Petr Meissner, 1999.

## RIASSUNTO

---

Lo studio comparatistico qui proposto è volto ad analizzare la ricezione dell'epica popolare serba nella cultura italiana attraverso l'analisi comparata delle diverse traduzioni dei canti popolari epici serbi elaborate in lingua italiana, a partire dall'età romantica fino agli anni Cinquanta del Novecento. Un'attenzione particolare viene riservata alle scelte stilistico-metriche e formali adottate nelle traduzioni, finora poco studiate, nel tentativo di formulare giudizi più complessi e più ampi sulla poetica dei singoli autori e delle diverse epoche letterarie.

Il corpus è composto dai testi epici contenuti nelle quattro principali antologie italiane della poesia popolare serba e croata: i *Canti popolari illirici* di Niccolò Tommaseo (1842), i *Canti popolari serbi* di Giovanni Nikolić (1894, 1895), i *Canti popolari serbi e croati* di Pietro Kasandrić (1884, 1913, 1914, 1923) e la *Poesia popolare serbo-croata* di Arturo Cronia (1949). Questo lavoro parte dal presupposto metodologico che il modo di tradurre rispecchi lo stile e, in genere, anche il metodo di lavoro del traduttore; per questo le formule epiche sono state scelte come l'oggetto di studio privilegiato nell'analisi contrastiva delle differenti rese delle componenti fondamentali dello stile epico, appunto altamente formulare e fisso e perciò di difficile acclimatazione nelle forme tradizionali della poesia italiana, di matrice essenzialmente lirica. In questo senso la *oral theory* di Milman Parry e Albert Lord diventa il riferimento teorico fondamentale e l'analisi stilistica viene svolta prendendo come modello la partizione delle formule epiche da loro elaborata.

Le peculiarità linguistiche, metriche e stilistiche vengono messe in relazione con il contesto nel quale i traduttori si trovano ad operare. Nel caso di Tommaseo, per esempio, la temperie romantica è essenziale nel suo interessamento per la poesia popolare, ma possiamo notare come, nelle scelte formali adottate nella sua raccolta, il suo personalissimo romanitismo venga a patti con non solo la poetica dell'epoca ma anche quella del traduttore/poeta. La sua traduzione rappresenta il frutto di una negoziazione tra il mondo popolare slavo e la tradizione letteraria italiana illustre. Dal lato opposto si pone Nikolić, che elabora una traduzione completamente *target-oriented*, seguendo soprattutto il grande esempio montiano. Ogni traccia di oralità, tipica della poesia popolare, viene rielaborata secondo i dettami della tradizione letteraria italiana: la paratassi diventa ipotassi, lo stile formulare epico viene quasi completamente eliminato. Kasandrić segue il metodo conciliante di Tommaseo, adattando la lingua poetica italiana alle ripetizioni epiche, ma la modernità del suo metodo sta soprattutto nella resa metrica. Kasandrić è infatti il primo traduttore di quest'epica a tentare, tra l'altro con un notevole successo, la resa del suo verso tipico, il cosiddetto decasillabo eroico. A differenza dei suoi predecessori, Cronia approccia il testo popolare senza pretese poetiche e senza un programma politico o ideologico, ma con grande scrupolo filologico. Perciò ha dato traduzioni molto letterali conservandone in gran parte i procedimenti stilistici tipici, in misura anche maggiore dello stesso Tommaseo.



## ABSTRACT

---

Translation theory has benefited from the teachings of German Romantic authors, who underlined the concept of translation as a means of communication between different cultures (Schleiermacher, Novalis, Schlegel, etc.). This perception of translation is also the starting point of this research. It aims to offer an analysis of the reception, particularly of translations of Serbian popular epics in Italian culture from Pre-Romanticism to the first half of the 20th century, with particular attention devoted to the Romantic period, in which Serbian and Croatian poetry gained most significant approval. Stylistic and metrical solutions adopted in the translations, and often neglected by researchers, are studied in depth. This research attempts to offer broader and more complex reflections on the poetics of the single authors and the various literary periods.

The corpus was created from four major collections of Italian translations of Serbian and Croatian folk poetry: Tommaseo's *Canti popolari illirici* (1842), *Canti popolari serbi* by Giovanni Nikolić (1894; 1895), *Canti popolari serbi e croati* by Petar Kasandrić (1884; 1913; 1914; 1923) and *Poesia popolare serbo-croata* by Arturo Cronia (1949). The only translations taken into account are the epic songs from the second book of the great anthology of Serbian folk songs [*Srpske narodne pjesme*], collected and published by Vuk Stefanović Karadžić. The second volume of the collection contains the epic songs of ancient times that were of greater interest and thus a greater number of translations in contrast to lyrical poems. This however is not the only nor the main reason for the choice of the corpus, which was created bearing the formulaic style of popular epics in mind. The analysis focuses particularly on the translation of the epic formulas. The author of the study believes their interpretation reflects the style and, more generally, the method of the translator. The interpretation enhances the objectivity of the analysis itself. In this sense, the oral theory of Milman Parry and Albert Lord becomes the fundamental theoretical assumption and the partition of the epic formulas drawn from them is used as a frame for the stylistic analysis.

In the case of Tommaseo, through the analysis of the formal choices in translation one is able to trace the author's Romantic poetic origins, though we must not overlook his classicist and humanist background. In fact, Tommaseo often opts for the *variatio* in verses where the Serbian text prescribes the *repetitio* as one of the fundamental characteristics of the epic style. Such stylistic choice would have been unthinkable for Goethe for instance. Moreover, the Italian translator uses archaic words typical of 14<sup>th</sup> century Italian literature, whereas the original text was a manifestation of the language spoken by the common people. However, Tommaseo's translations manage to maintain faithful in terms of word order and other formal characteristics of the original text, although the choices in style and method are not always consistent.

On the other hand, Nikolić is a classic example of a target-oriented translator. The influence of the Italian literary tradition on his work can be seen both in the rendering of the meter and of the original style, which are entirely adapted to the target culture. The consistency of the method is especially noticeable in the first edition, while the second, under the influence of Tommaseo, shows some exceptions. However, in the case of Nikolić, one cannot speak of negotiation, since his method shows only domesticating tendencies. This is not to say that the translation of Nikolić, in his consistent effort to bring the Serbian epic style to the level of the highly rhetorical Italian tradition, is without merit; on the contrary, his effort is undeniably successful. Moreover, the evaluation or interpretation of a translation solely in terms of its faithfulness to the original is an outdated method in literary criticism and, especially in the translation studies.

Among the translations presented here, Kasandrić's stands out for its modernity of metrical choices and successful combination of the source and target style. An interesting result of negotiation between the two literary expressions, the efforts of Kasandrić follow the path laid by Tommaseo. The "dominant" of his method is the metric, which in Tommaseo was entirely secondary, but both translations unite the two worlds and the two literary categories held dear to Tommaseo: the sublime and the popular. Kasandrić takes a step forward as he implements this union in a more coherent and systematic way (for instance, the language in Kasandrić is always literary and repetitions are always kept). Tommaseo's influence on all translators studied here is abundantly clear, but although Tommaseo is the reference and the starting point as much for Nikolić as for Cronia, the only true successor of Tommaseo's ideas is Kasandrić. Tommaseo's conciliatory method finds its application only in Kasandrić's style, while translations by Nikolić and Cronia are elaborated exclusively in one style: domesticating the first and foreignizing the second.

Cronia follows Tommaseo's example of fidelity to the original meaning and syntax, and its translation is the one that most echoes the text of Tommaseo's Illyrian collection, but Tommaseo's method and theory find no application in Cronia. Contrary to the ideas of Tommaseo, and influenced by Croce's esthetics, in some cases Cronia underestimates folk poetry in general and Serbo-Croatian poetry in particular. However, for philological scrupulousness (and not for empathy, as in Tommaseo) he gave very literal translations, largely preserving the typical stylistic procedures, even at a greater degree than Tommaseo himself. Certainly, the two aims were different: while Cronia's work was made for academic purposes, Tommaseo had poetic ambitions.

Moreover, Cronia's translation is the only one of the four that does not reflect an ideology or a poetic program. Cronia approaches the world of popular poetry as a philologist, but this only applies to his translation practice. The background of his theoretical positions are quite different, which find inspiration in not only the Crocean ideas, but are also influenced by Cronia's Dalmatian Italianity and the historical period in which they were formed (the 1930s and 40s). It is likely for this reason that no traces of Tommaseo's conciliatory method can be found in his translation.

In the case of Tommaseo, the conciliation of "domestic and foreign" was not only a translation method, but also the main idea of his poetics and, in a wider sense, of his

life. The same Illyrian collection only represents a part of Tommaseo's interest in folk poetry and, unlike the collections of Nikolić and Kasandrić, did not have only one purpose. The work of these two translators was aimed at showing to the Italian public that Slavic poetry and therefore Slavic culture could compete with the Italian. Although all these translators were, in one way or another, influenced by Tommaseo, none of them managed to place his translation of Serbian (and Croatian) popular poetry in a broader (European) context. In this sense, and in the context of Italian romanticism, Tommaseo remains unique.