

EUROPA ORIENTALIS 34 (2015)
SONETTI PETRARCHESCHI
SUL “SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK”*

Luca Vaglio

Il sonetto sul “Srpski književni glasnik” e nei lavori
di Bogdan Popović

Nel 1901 comincia la pubblicazione di una rivista che ha segnato la storia letteraria e culturale serba: il “Srpski književni glasnik” (“Messaggero letterario serbo”),¹ di cui vi sono state una prima (1901-1914) e una ‘nuova’, seconda serie (1920-1941). Già la prima annata presenta caratteristiche che si possono ritenere le linee guida di buona parte dell’attività di questo periodico e per le quali è evidente e determinante l’impronta di colui che ne è stato l’anima e il promotore, nonché il primo direttore, Bogdan Popović (1863-1944). Questi, insieme al fratello minore Pavle (1868-1939) e a Jovan Skerlić (1877-1914), rappresenta uno dei fattori più influenti nello sviluppo degli studi umanistici e universitari serbi nella prima metà del Novecento e nell’evoluzione della stessa letteratura serba nel suo insieme.² Tra le caratteristiche appena ricordate vi sono l’importanza data alle traduzioni e il ruolo di grande rilievo riconosciuto alla forma del sonetto. Entrambe sono parte costi-

* Questo articolo è frutto delle ricerche iniziate durante il soggiorno di studio post-dottorato da me svolto nel 2010 presso l’Università di Belgrado come borsista del Progetto Basileus.

¹ Tra le principali pubblicazioni dedicate a questa rivista cf. D. Vitošević, *Srpski književni glasnik 1901-1914*, Novi Sad-Beograd, Matica srpska-Institut za književnost i umetnost-Vuk Karadžić, 1990, e *Sto godina Srpskog književnog glasnika. Aksiološki aspekt tradicije u srpskoj književnoj periodici. Zbornik radova*, uredili S. Tutnjević i M. Nedić, Novi Sad-Beograd, Matica srpska-Institut za književnost i umetnost, 2003, oltre alle bibliografie relative alla prima e alla seconda serie: Lj. Đorđević, *Bibliografija Srpskog književnog glasnika*, Beograd, Narodna biblioteka Srbije, 1982; S. Vojinović, *Srpski književni glasnik 1920-1941. Bibliografija nove serije*, Beograd-Novu Sad, Institut za književnost i umetnost-Matica srpska, 2005.

² Della figura e dell’attività di Bogdan Popović si sono occupati in molti. Qui occorre rimandare almeno allo studio complessivo di F. Grčević, *Književni kritičar i teoretičar Bogdan Popović*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 1971.

tativa delle concezioni letterarie di Bogdan Popović, il quale era un cultore delle letterature occidentali, specialmente di quella francese, e propugnatore di un approccio e di una poesia che si potrebbero definire ‘esteticisti’; basti qui ricordare i tre principi guida in materia di poesia da lui propugnati: *pesma mora imati emocije, mora biti jasna, i mora biti CELA lepa*.³ In tale concezione le forme fisse rappresentano un elemento fondamentale.⁴

I summenzionati elementi sono attestati sia dagli scritti di Popović, sia dalla scelta poetica da lui curata, l’*Antologija novije srpske lirike* (Antologia della più nuova lirica serba [= della poesia serba contemporanea]), la cui prima edizione è apparsa a Zagabria nel 1911, ma che – per l’autorevolezza del curatore e il pregio della selezione offerta – ha goduto di un’enorme fortuna (attestata anche dalle molte ristampe), divenendo un testo di riferimento per lo studio della poesia e della letteratura serba del periodo tra la seconda metà dell’Ottocento e gli inizi del Novecento.

Quanto agli scritti popoviciani, per gli argomenti qui trattati senz’altro spicca l’ampio saggio intitolato *Hose-Marija de Heredija* (José-Maria de Hérédia), nato da una lezione tenuta al principe Đorđe nel 1905 e pubblicato sul “Srpski književni glasnik” nel 1911.⁵ Ne è oggetto un poeta al quale la stessa rivista belgradese dedica molta attenzione, dando spazio a varie sue poesie e parlando di lui in molti (ed eterogenei) scritti.⁶ Da alcuni questo articolo di Popović è ritenuto anche uno studio sul sonetto,⁷ ma tale affermazione può essere accettata solo in parte, ossia in base al fatto che l’unica raccolta pubblicata in vita da Hérédia – messa quindi al centro dell’analisi di Popović – è *Les Trophées* (1893) ed è composta proprio di sonetti, sui quali il giudizio dello storico e critico letterario è assolutamente positivo: “I suoi

³ Trad.: “una poesia deve avere emozioni, deve essere chiara, e deve essere interamente bella”, B. Popović, *Predgovor*, in Id., *Antologija novije srpske lirike* [1911], priredio P. Palavestra, (Sabrana dela B. Popovića, V), Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000, p. 5. Le maiuscole per sottolineare l’aggettivo *cela* (‘intera, tutta’, qui reso con l’avverbio ‘interamente’) sono usate dallo stesso Popović.

⁴ Per un discorso conciso ma lucido sulla natura e sui significati delle forme fisse in area serba e in generale si rinvia a N. Grdinić, *Stalni oblici pesme: sonet*, in *Sonet u evropskom pesništvu. Zbornik radova*, glavni i odgovorni urednik O. Milutinović, urednik publikacije R. Kovačević, Beograd, Zadužbina Ilije M. Kolarca, 2001, pp. 7-25.

⁵ Cf. B. Popović, *Hose-Marija de Heredija* [1911], in Id., *Ogledi o stranim piscima*, priredio P. Palavestra, (Sabrana dela B. Popovića, II), Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2001, pp. 244-267.

⁶ Cf. I. Konstantinović, *Sonet u Srpskom književnom glasniku*, in *Sonet u evropskom pesništvu...*, cit., p. 275.

⁷ Ivi, p. 255.

sonetti sono splendidi come poesie, e solidi come trattati scientifici".⁸ E ancora: "I sonetti di Hérédia hanno purezza, splendore, grandiosità, energia; e queste sono le caratteristiche per cui sono stati scritti [...] Al di là di questo esse [le qualità, *L.V.*] sono in lui sempre tenute nei limiti di un gusto perfetto. / Assieme a questo stile colmo di splendore e di colori, una brevità, una compattezza e una suggestività nell'enunciato, che non sono mai state superate. Di Hérédia è stato detto che nei suoi quattordici versi condensa un intero poema".⁹ Le tre caratteristiche principali della poesia di Hérédia sono "la natura descrittiva della poesia, l'accortezza, e la perfezione della tecnica [...] Hérédia è un poeta descrittivo, un poeta colto e 'irreprensibile', e un grande virtuoso del verso. [...] Difficilmente troveremo in un altro poeta una fantasia più pittoresca e più precisa e una forma più perfetta che in Hérédia".¹⁰ La forma dei componimenti del poeta francese è particolarmente lodata e indicata come esempio e modello da seguire. Ciò che rende quasi unico il poeta di Hérédia e che, secondo Popović, ne costituisce uno dei maggiori pregi – e ciò risulta chiaro avendo presenti i criteri estetici popoviciani indicati sopra – è la levigatezza, la precisione, la perfezione della "forma esteriore" (*spoljšnji oblik*), che si coniuga con la brevità (*kratkoća*), con l'"adeguatezza dell'espressione" (*prikladnost izraza*), con la "proporzione" (*srazmera*), cosicché "il pensiero in lui [Hérédia, *L.V.*] è sempre enunciato con precisione e senza errori come se fosse inciso sulla pietra, è chiaro, detto in maniera logica e con tutti i particolari".¹¹ Tutto ciò si riflette nella fondamentale "armonia tra la rima e il senso delle parole, del verso, dell'intera poesia".¹² In questo contesto è evidente come la forma del sonetto, con le sue caratteristiche costitutive, abbia un ruolo fondamentale.

⁸ "Njegovi su soneti sjajni kao pesme, i solidni kao naučne rasprave", B. Popović, *Hose-Marija de Heredija*, cit., p. 245.

⁹ "Heredijini soneti imaju čistotu, sjaj, veličanstvenost, energiju; i to su osobine radi kojih su oni pisani [...] One su osim toga kod njega uvek održane u granicama savršenog ukusa. / Uz taj stil pun sjaja i pun boja, jedna kratkoća, jedna zbijenost i sugestivnost u kazivanju, koje nisu nikad bile nadmašene. Za Herediju se reklo da u svojih četrnaest stihova zbije čitav spev", *ivi*, p. 255.

¹⁰ "Opisna priroda pesništva, pažljivost, i savršenstvo tehnike [...] Heredija je opisni pesnik, učen i 'besprekoran' pesnik, i veliki virtuoz u stihu. [...] Živopisnije i preciznije mašte i savršenijeg oblika no u Heredije, teško ćemo naći u drugoga pesnika", *ivi*, p. 247.

¹¹ "Misao je kod njega uvek nepogrešno precizno iskazana kao da je u kamen urezana, i jasna, i logično kazana i svima pojedinostima", *ivi*, p. 257.

¹² "Najzad nešto što ima skoro samo kod Heredije, a u tom razmeru zaista samo kod njega, to je sklad između *slika* i *smisla* reči, stiha, cele pesme" (trad.: "Infine, una cosa che esiste quasi soltanto in Hérédia, e in quella proporzione davvero soltanto in lui, è l'armonia tra la rima e il senso delle parole, del verso, dell'intera poesia"), *ivi*, p. 267.

Nel suo articolo Popović fornisce anche una sua versione del primo sonetto di Hérédia da lui citato per intero (*Le récif de corail*): è una traduzione in prosa e molto accorta ai contenuti (diremmo: *source-oriented*), ma con una distinzione in quattordici righe che segue la suddivisione interna del sonetto (4 / 4 / 3 / 3) e, inoltre, con i finali di riga in cui il traduttore cerca di produrre assonanze e consonanze, pur senza regolarità. Quella di tradurre poesie mediante la prosa o versi non rimati è una prassi diffusa sul “Srpski književni glasnik”, soprattutto nel suo primo periodo di attività, mentre in un secondo momento si fanno più frequenti le traduzioni o i rifacimenti in versi e rima.¹³ Come si è appena accennato, si tratta di una trasposizione dell’originale in una prosa “fluida, linguisticamente accurata, ritmica”,¹⁴ che più in generale si constata anche in altre riviste serbe nei primi decenni del Novecento.¹⁵ Tuttavia, Popović sottolinea subito che in realtà è impossibile tradurre componimenti di tale fattura: “È impossibile tradurre siffatte cose. È troppo difficile dare una traduzione esatta; è quasi altrettanto difficile dare una bella traduzione; ma è pressoché impossibile dare una traduzione sia esatta, sia bella”.¹⁶ Per questo nel prosieguo del saggio non traduce i sonetti che cita. In ogni caso, la sua attività di traduttore di poesie è consistente e vale qui la pena di ricordare almeno un’altra sua prova traduttiva, riportata ancora una volta all’interno di uno scritto, un breve articolo (un necrologio) dedicato a Giosuè Carducci e apparso sul “Srpski književni glasnik” nel 1907. Qui Popović presenta una sua versione del celebre sonetto *Il bove* (titolo serbo: *Vo*) ed è di nuovo in prosa, ma con il testo disposto in quattordici righe suddivise in quattro parti, le prime due di quattro e le ultime due di tre righe ciascuna, a ricordare la forma del sonetto.¹⁷

Il ruolo fondamentale che le traduzioni hanno per lo sviluppo della letteratura serba è assolutamente chiaro a Bogdan Popović, che esplicita questa idea sin dall’articolo *Književni listovi* (I fogli letterari [si riferisce alle riviste]), con il quale nel 1901 comincia la sua concreta attività di ‘collaboratore’ della rivista da lui fondata e del quale già da tempo si ritiene che sia il

¹³ Cf. I. Konstantinović, *Sonet u Srpskom književnom glasniku*, cit., p. 275.

¹⁴ Cf. D. Vitošević, *Srpski književni glasnik...*, cit., p. 147.

¹⁵ Basti qui ricordare l’approccio di Ivo Andrić nella traduzione di alcune poesie italiane antiche pubblicate sulla rivista belgradese “Misao” (“Pensiero”) nel 1923, cf. S. Mušija, *Ivo Andrić e la lirica italiana antica*, “Ricerche slavistiche”, N.s. 13 (LIX) (2015), pp. 367-383.

¹⁶ “Ovakve je stvari nemoguće prevoditi. Suviše je teško dati tačan prevod; skoro isto tako teško, dati lep prevod; a bezmalo je nemoguće dati prevod i tačan i lep”, B. Popović, *Hose-Marija de Heredija*, cit., p. 249.

¹⁷ Cf. B. Popović, *Đozue Karduči* [1907], in Id., *Ogledi o stranim piscima*, cit., pp. 170-173, la traduzione è a p. 173.

vero, benché implicito, programma della stessa rivista. D'altronde, la centralità delle traduzioni e la propensione per esse è collegata a un'idea chiave dell'attività del "Glasnik": l'"europeizzazione" (*evropeizacija*).¹⁸

Adesso occorre rivolgere brevemente l'attenzione all'altro aspetto significativo dell'attività popoviciana e della sua riflessione sulla poesia e sul sonetto, l'*Antologija novije srpske lirike*. In questo florilegio la forma metrica di gran lunga più frequente è la quartina, con i suoi due schemi classici – a rima alterna (ABAB) e a rima incrociata (ABBA) –, ma è rilevante anche la presenza della terza rima (terzina dantesca) e, ancora di più, del sonetto: queste tre forme (insieme ad altre meno frequenti) attestano l'importanza dei modelli metrici romanzi nello sviluppo della poesia serba moderna, di cui l'antologia popoviciana è una valida testimonianza, benché sia ovviamente legata al gusto del curatore e sia limitata alla "poesia lirica" (definita come "poesia in cui prepondera il sentimento, o in cui di quest'ultimo ve n'è a sufficienza da distinguerla dalle poesie puramente descrittive, didattiche e narrative, più fredde, di tono più basso").¹⁹ In questo florilegio si contano in tutto 15 sonetti su un numero complessivo di 169 componimenti, quindi i sonetti sono meno di un decimo del totale. Delle tre 'epoche' in cui è suddiviso il materiale la prima (*Dopo il 1840*) ne è priva, mentre la seconda (*Dopo il 1880*) e la terza (*Dopo il 1900*) ne hanno rispettivamente 9 e 6. Da questo punto di vista l'antologia attesta l'effettiva e decisiva ripresa della produzione sonettistica serba dopo la crisi (ma non la scomparsa) da essa vissuta negli anni che vanno all'incirca dal 1850 al 1875 e dovuta al fatto che in quell'epoca la letteratura folclorica era vista come modello e fonte anche di quella culta, che così tendeva a evitare le forme fisse – assenti dalla letteratura 'popolare' – e i modelli stranieri, non autoctoni.²⁰ Ancora più significativa è la scelta dei sonetti antologizzati: sono infatti opera dei principali sonettisti e poeti serbi del periodo tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e il 1911, anno in cui si è concluso il lavoro del curatore (va da sé che l'attività di questi autori prosegue negli anni successivi e li colloca ai vertici della tradizione poetica e sonettistica serba).

¹⁸ Cf. D. Vitošević, *Srpski književni glasnik...*, cit., pp. 52-54, 143. All'importanza delle traduzioni e dei sonetti per la rivista belgradese è dedicato l'articolo di I. Konstantinović, *Tragom prevoda soneta, prepeva i traduktoloških poduhvata u jednom časopisu*, in *Sto godina Srpskog književnog glasnika...*, cit., pp. 241-255 (è un approfondimento di temi già anticipati nel precedente lavoro dell'autrice, qui più volte citato).

¹⁹ "Pod lirskom pesmom urednik je razumevao pesmu u kojoj preovlađuje osećanje, ili ga u njoj dovoljno ima da je razlikuje od čisto opisnih, didaktičkih i pripovednih pesama, hladnijih, nižih u tonu", B. Popović, *Predgovor*, cit., p. 3.

²⁰ Cf. N. Grdinić, *Stalni oblici pesme: sonet*, cit., pp. 14-15.

Le ultime considerazioni riportano l'attenzione sul "Srpski književni glasnik". Infatti, molti degli autori inclusi nell'antologia curata da Popović sono tra i principali collaboratori della rivista belgradese, sulla quale, per di più, hanno visto per la prima volta la luce molti dei sonetti antologizzati. Si menzionino qui almeno i nomi degli autori più influenti e rappresentativi: Aleksa Šantić (1868-1924), Jovan Dučić (1874-1943), Milan Rakić (1876-1937). Occorre ricordare che tra i sonettisti più presenti in assoluto sul "Glasnik" – con ben 30 sonetti – vi è però Milutin Jovanović (1881-1935), autore oggi pressoché dimenticato e non incluso né nel florilegio popoviciano, né nelle due antologie dedicate al sonetto serbo.²¹ Il più prolifico sonettista della rivista diretta da Popović è il croato Vladimir Nazor (1876-1949), che nella 'nuova', seconda serie pubblica in totale 69 sonetti e la cui produzione sonettistica si segnala per varietà, innovatività e pregevolezza. In questa particolare lista dopo Nazor viene il poeta serbo Božidar Kovačević (1902-1990),²² anch'egli collaboratore della nuova serie. Com'è stato osservato, il numero degli autori dei sonetti pubblicati sul periodico belgradese è piuttosto elevato: circa ottanta, di cui poco meno della metà sono 'europei' e tra questi ultimi il gruppo più consistente è quello dei francesi,²³ sebbene siano rappresentate tutte le principali letterature europee e molte delle cosiddette 'minori'. Anche questo dato aiuta a capire come sulle pagine del "Srpski književni glasnik" la "varietà nell'elaborazione del sonetto" sia "un fenomeno costante"²⁴ e di assoluto rilievo. Quella del sonetto è, per di più, una presenza costante, pervasiva, caratterizzante, che va dagli inizi stessi della prima serie fino all'ultimo fascicolo della nuova serie, sebbene lungo questo pluridecennale arco temporale si osservino delle oscillazioni, con periodi di maggiore e di minore frequenza. Non è probabilmente un caso che la prima poesia stampata in assoluto su questa rivista sia un sonetto, *Lišće pada sa uvelih grana* (Le foglie cadono dai rami avvizziti),²⁵ di cui è autore il bosniaco Avdo Karabegović-Hasanbeg, prematuramente scomparso e ricordato nella storia letteraria solo per questo dato. È indicativo che si tratti di un componimento che ha uno schema rimico del tutto tradizionale, italiano (ABAB,

²¹ Cf. D. Vujanović, *Antologija srpskog soneta*, Beograd, Zavet, 1995, e Č. Đorđević, *Srpski sonet (1768-2008: Izbor, tipologija)*, Beograd, Službeni glasnik, 2009. È senz'altro indicativo che i sonetti dei principali poeti serbi del "Srpski književni glasnik" siano presenti in entrambe le antologie, costituendo addirittura la gran parte del materiale della prima.

²² Cf. I. Konstantinović, *Sonet u Srpskom književnom glasniku*, cit., pp. 259, 263, 296-298.

²³ Ivi, pp. 274-275.

²⁴ "Raznolikost u obradi soneta u *Glasnikovom izboru stalna je pojava*", ivi, p. 252.

²⁵ Cf. A. Karabegović-Hasanbeg, *Lišće pada sa uvelih grana*, "Srpski književni glasnik", a. I (1901), vol. I, fasc. 3, p. 190.

ABAB; CDE, CDE), e che – pur senza raggiungere risultati estetici di rilievo – presenta un'atmosfera intimistica, melanconica, espressione dello stato d'animo del soggetto lirico,²⁶ tipica della sensibilità di inizio Novecento.

Tra le numerose traduzioni di sonetti scritti in varie lingue pubblicate sul "Srpski književni glasnik" (nella prima e nella seconda serie) i testi di autori italiani sono molto pochi. Questo dato può stupire in considerazione del fatto che il sonetto è notoriamente una forma poetica nata – è ormai assodato – in Italia, più precisamente in Sicilia, con Giacomo da Lentini, e che in Italia e in lingua italiana ha avuto una fortuna enorme e ha trovato autori che si collocano ai vertici della poesia europea e mondiale e che sono stati per secoli modelli imitati con varia fortuna o criticati, però, in quanto modelli ed esempi (Dante e, soprattutto, Petrarca sono soltanto i due nomi più noti e ovvi). L'esiguità dei sonetti italiani si spiega forse con il fatto che l'attenzione del principale motore della rivista, Bogdan Popović – il quale, come si è visto anche qui, non era affatto digiuno di cose letterarie italiane –, era rivolta in primo luogo verso altre letterature europee, tra le quali a quella francese spettava il posto di gran lunga più importante, per quantità e rilevanza degli scritti ad essa dedicati e delle traduzioni realizzate, da lui e dagli altri collaboratori della rivista da lui fondata.²⁷ Tuttavia, è senz'altro significativa la collocazione dei sonetti italiani.

Sulle due serie del "Srpski književni glasnik" sono stati pubblicati in tutto soltanto sei sonetti italiani scritti da quattro autori diversi. I primi, sui quali ci si sofferma in questo lavoro, sono di Francesco Petrarca e si tratta di *Rvf 218* e *Rvf 220*.²⁸ Gli altri sono di Ugo Foscolo (due testi: *Autoportre / Autoritratto*, ossia *Solcata ho fronte, occhi incavati intenti*,²⁹ *Zakintu / A Zacinto*, ossia *Né più mai toccherò le sacre sponde*),³⁰ di Ada Negri (*Vaznesenje / Ascensione*)³¹ e di Carlo Trilussa (*Ulični svirač / Er sonatore ambulante*).³²

²⁶ Cf. I. Konstantinović, *Sonet u Srpskom književnom glasniku*, cit., p. 246.

²⁷ La letteratura francese è di gran lunga la più apprezzata e la più tradotta sulle pagine della rivista belgradese, cf. D. Vitošević, *Srpski književni glasnik...*, cit., pp. 144-148.

²⁸ Cf. Petrarka, *Soneti*, preveo Dragoslav [Popović], "Srpski književni glasnik", a. I (1901), vol. III, fasc. 1, pp. 34-35.

²⁹ Cf. Ugo Foscolo, *Autoportre*, sa italijanskog preveo T[odor]. M[anojlović], "Srpski književni glasnik", N.s., a. XI (1930), vol. XXX, fasc. 1, p. 10.

³⁰ Cf. Ugo Foscolo, *Zakintu*, s talijanskog prevela R.M. [Rajna Živković], "Srpski književni glasnik", N.s., a. XII (1931), vol. XXXIII, fasc. 2, p. 100. Per lo scioglimento della sigla relativa al nome del traduttore cfr. S. Vojinović, *Srpski književni glasnik 1920-1941...*, cit., p. 353.

³¹ Cf. A. Negri, *Vaznesenje*, preveo X., "Srpski književni glasnik", N.s., a. XIX (1938), vol. LV, fasc. 4, p. 161 (ma 261!). Non è chiaro chi abbia tradotto questo sonetto, poiché la

Si osserva che le traduzioni dei sonetti di Foscolo, Negri e Trilussa sono state pubblicate nella nuova serie della rivista, mentre i sonetti petrarcheschi sono apparsi nella prima serie e in una posizione molto particolare: con questi due testi si apre infatti la stagione dei sonetti tradotti del “Srpski književni glasnik” e, quanto alla forma del sonetto in assoluto, essi sono preceduti soltanto dal summenzionato componimento di Avdo Karabegović-Hasanbeg. Non stupisce che questa collocazione, in apertura di una serie, sia stata data a due esempi della produzione del principale autore di sonetti di tutti i tempi. Alla luce di questo dato diviene ancora più significativo che sia un altro sonetto italiano a segnare anche la fine della stagione di questa forma fissa sulla rivista belgradese: il testo di Trilussa, autore che ha goduto di una certa popolarità tra gli Slavi del Sud, viene infatti pubblicato nell’ultimo fascicolo dell’ultima annata nella traduzione in versi non rimati realizzata da Miodrag Ristić. Dunque, anche se il numero dei sonetti italiani stampati sul “Srpski književni glasnik” è davvero esiguo, ad essi viene implicitamente riconosciuto un ruolo di grande importanza, se si può ipotizzare che la loro pubblicazione all’inizio e alla fine dell’uscita della rivista non sia casuale.

Le traduzioni serbe di *Rvf 218* e *Rvf 220*, con una digressione

Non è senz’altro casuale la collocazione *in limine*, ‘iniziale’, dei due testi di Petrarca: l’indicazione storico-letteraria resa attraverso questo preciso riferimento al maestro e modello indiscusso del sonetto europeo sembra fin troppo ovvia. E così sembrerebbe altrettanto ovvia o, quantomeno, molto più chiara l’idea, ricordata sopra, della ‘varietà’, della versatilità, come ‘costante’ dell’elaborazione complessiva dei sonetti apparsi sulla rivista belgradese: non è forse un richiamo o, meglio, un riflesso di quel *vario stile* che, sebbene si riferisca all’insieme dei *Rerum vulgarium fragmenta*, viene messo in risalto, e non a caso, nella prima poesia, più precisamente nel primo sonetto (*Rvf 1*) di una raccolta in cui tale forma è di gran lunga la più presente (con 317 testi su 366) e che ne fa un riferimento plurisecolare? Un altro dato però stupisce: il traduttore dei due sonetti petrarcheschi è Dragoslav Popović, collaboratore del “Srpski književni glasnik” anche in alcune altre occasioni, ma

sigla *X*. veniva usata da vari collaboratori della rivista, tra cui vi era anche Todor Manojlović, conoscitore della lingua italiana e traduttore dall’italiano (come si vede, anche di un sonetto foscoliano), cf. l’elenco delle iniziali e degli pseudonimi [*Popis šifara, inicijala i pseudonima*] in S. Vojinović, *Srpski književni glasnik 1920-1941...*, cit., p. 18.

³² Cf. Trilus, *Ulični svirač*, preveo s italijanskog M. Ristić, “Srpski književni glasnik”, N.s., a. XXII (1941), vol. LXII, fasc. 7, pp. 512-513.

personalità di non particolare spicco nell'ambito della rivista e della cultura serba in generale (mentre le versioni di altri 'classici' della poesia e del sonetto europeo sono state eseguite da alcune delle principali firme del "Glasnik"). Ciò si può probabilmente spiegare con il fatto che non erano per nulla numerosi i collaboratori in grado di tradurre dall'italiano, specie nelle prime annate (come si è visto, solo molti anni dopo si affaccia in questa veste una personalità di rilievo come Todor Manojlović, conoscitore dell'italiano e della cultura italiana). Allora assume ancora più importanza il fatto che, nonostante questo, la direzione della rivista abbia voluto subito presentare ai propri lettori il modello, il grande maestro, colui che del sonetto ha fatto la forma lirica per eccellenza, e ciò – si badi bene – era ben presente già nella coscienza dei primi poeti serbi moderni.

I due sonetti non sono accompagnati da alcuna nota, cosicché sembra opportuno attribuire al direttore (Bogdan Popović) la scelta dell'autore, mentre più incerta sembra l'attribuzione della selezione delle poesie da tradurre e pubblicare: si tratta di testi di indubbio valore estetico e rappresentativi di aspetti rilevanti dell'arte lirica e sonettistica di Petrarca, della sua bellezza, eleganza, sublimità, della poetica dell'autore, tuttavia non sono tra i più universalmente noti del *Canzoniere*, e ciò fa presumere che la selezione sia probabilmente nata in seguito a una lettura della raccolta, o comunque in base a uno studio dei testi ad essa appartenenti. Non è privo di significato il fatto che siano stati scelti due sonetti quasi contigui, posti nella 'zona' ormai conclusiva della prima parte del *Canzoniere*, quella contenente le rime "in vita" di madonna Laura. La quasi perfetta contiguità dei due testi si riflette anche nei richiami lessicali e tematici esistenti tra di loro (il *tolse* del v. 1 di *Rvf 220* che "si riaggancia" al *ritollesse* del v. 12 di *Rvf 218*,³³ oppure *Amor* – riferimento a uno dei temi fondamentali della raccolta – presente nel v. 5 del primo sonetto e nel v. 1 del secondo, o ancora *sole* nel v. 9 di *Rvf 218* e *sol* nel v. 12 di *Rvf 220*, e poi – altra parola chiave del *Canzoniere* – *occhi* al v. 14 e al v. 13 rispettivamente del primo e del secondo testo), fenomeno frequentissimo e che si rinviene su più livelli nella raccolta petrarchesca, di cui quindi colui che ha effettuato la scelta percepisce e forse – almeno inizialmente – intende richiamare aspetti che ne indicano la compattezza, l'organicità, a dispetto della disomogeneità dichiarata, e in parte realizzata, da Petrarca sin dal titolo latino (*fragmenta*) o dal sonetto proemiale (*rime sparse*).

Che la scelta del poeta, forse delle poesie e, soprattutto, della loro collocazione 'iniziale' sia della direzione e che di questa rappresenti le concezioni

³³ Cf. il commento al sonetto in F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, nuova ed. aggiornata, [I Meridiani / Francesco Petrarca, *Opere italiane*, ed. diretta da M. S.], Milano, Mondadori, 2004 (1^a ed.: 1996), p. 934.

più intime è indirettamente ma chiaramente dimostrato da un breve, denso scritto apparso nella miscellanea dedicata a Bogdan Popović pubblicata a Belgrado nel 1929: *Zbornik u čast Bogdana Popovića* (Miscellanea in onore di B.P.). Il titolo del testo è molto indicativo, *Pohvala soneta* (Elogio del sonetto), e l'autore è quel Božidar Kovačević che figura tra i più assidui collaboratori della nuova serie del "Srpski književni glasnik" e che ne è, in particolare, il secondo più prolifico sonettista. Egli è una personalità di spicco della rivista, tanto da divenire dapprima membro del "comitato letterario" (*književni odbor*) che dal 1935 al 1939 coadiuva i redattori, per poi diventare egli stesso, dal 1939 al 1941 (ossia fino alla chiusura), redattore (*urednik*). Dunque, il fatto che abbia dedicato proprio questo testo al 'maestro' e iniziatore del "Glasnik" è sintomatico di molte cose. Per questo vale qui la pena di aprire una digressione che aiuta a comprendere meglio il senso e le implicazioni del dato appena illustrato.

Nella sua estrema concisione lo scritto di Kovačević si presenta come un'analisi, con una esplicita aspirazione diacronica, della non grande fortuna avuta fino ad allora dal sonetto nella letteratura serba (oggi occorre comunque relativizzare tale posizione, visto che gli studi, seppur non esaurienti, dimostrano l'esistenza di una tradizione del sonetto serbo, che fa i conti con una certa resistenza al sonetto durante il Romanticismo e, in parte, anche dopo): "Il sonetto, la più bella forma dell'espressione poetica, elevato fino alla perfezione nella poesia italiana, francese e inglese, da noi né si rispetta particolarmente, né si coltiva. E nell'epoca precedente, quando la politezza della forma è stata la più alta legge poetica, il sonetto era considerato più come rifugio dei versificatori e come competizione di *rimeur*, che come opera di poeti ispirati".³⁴ Questo avveniva perché la complessa forma del sonetto non si riteneva adatta alla lingua serba e la presenza dello "pseudosonetto" (*lažni sonet*) veniva considerata da molti una prova dell'impossibilità del sonetto nella poesia serba. Vi era chi arrivava addirittura a sostenere che il sonetto fosse di disturbo all'espressione poetica. A detta dell'autore, questa situazione non è cambiata neanche con i bei sonetti composti da Dučić e Nazor. La sfiducia nei confronti di questa forma metrica è aumentata con l'affermarsi del verso libero. Tuttavia, rileva ancora Kovačević, quando è passata la prima ondata di Modernismo e quando si sono affacciati sulla scena poeti che si collocavano al di fuori delle scuole e delle dottrine letterarie,

³⁴ "Sonet, najlepši oblik pesničkog izraza, uzdignut do savršenstva u italijanskoj, francuskoj i engleskoj poeziji, niti se osobito u nas poštuje, niti neguje. I u ranije doba, kada ugladnost forme beše najviši zakon pesnički, sonet se smatrao više kao pribežište stihotvoraca i takmičenje *rimeur*-a, nego kao posao nadahnutih pesnika", B. Kovačević, *Pohvala soneta*, in *Zbornik u čast Bogdana Popovića*, Beograd, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1929, p. 269.

il sonetto è tornato ad affermarsi come "espressione organica" (*izraz [...] organski*) tanto quanto lo era per Dante o per Shakespeare. Ciò è conseguenza del fatto che "il sonetto appartiene a tutte le epoche e a tutti gli orientamenti letterari, poiché si trova al di sopra di loro" ed è "la più nobile forma di espressione artistica",³⁵ al servizio di tutti i popoli.

Va senz'altro rilevato che Kovačević, a questo punto, affronta la questione delle origini del sonetto e crede nella teoria secondo cui esso sarebbe derivato da una stanza di canzone: si tratta proprio della tesi oggi più accreditata, specialmente dopo il dettagliato studio di Roberto Antonelli sull'"invenzione" del sonetto,³⁶ ma avanzata sin dal Cinquecento e anticipata dall'accostamento del sonetto alla stanza della canzone rinvenibile già nella trattatistica trecentesca.³⁷ Purtroppo non è chiaro a chi si sia rifatto Kovačević, ma è evidente uno studio della questione che va ben al di là dei lavori dedicati alla poesia e alla metrica serbe.³⁸ Per di più, l'autore sottolinea che, nonostante si sia poi evoluto in maniera indipendente, il sonetto ha conservato "una grande somiglianza" (*velika srodnost*) con la canzone e non sarebbe un caso che Dante e Petrarca abbiano cantato il loro amore usando proprio sonetti e canzoni.³⁹ La ricostruzione kovačevićiana, non sempre calzantissi-

³⁵ "sonet pripada svim vremenima i svim književnim pravcima, budući iznad njih [...] sonet je] najplemenitiji oblik umetničkog izraza", *ivi*, p. 270.

³⁶ Cf. R. Antonelli, *L'"invenzione" del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, vol. 1, Modena, Mucchi, 1989, pp. 35-75. La validità della tesi della derivazione del sonetto dalla stanza della canzone e la rilevanza dello studio di Antonelli sono accolte e sottolineate anche nel principale manuale di metrica italiana oggi disponibile: P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, V ed., Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 270-272. Lo stesso studioso presenta un'interessante panoramica degli studi recenti su questo argomento, in cui sostiene proprio la tesi ricordata poc'anzi, cf. *Id.*, *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti* [2003], in *Id.*, *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 361-385, in particolare da p. 375. Per la vasta bibliografia sull'origine del sonetto si rimanda ai lavori qui citati.

³⁷ Cfr. P. G. Beltrami, *Appunti sul sonetto...*, *cit.*, p. 375.

³⁸ Si ricordi che nei primi decenni del Novecento l'altra tesi principale sull'origine del sonetto, ossia quella della derivazione dallo strambotto – oggi non più accettata –, veniva riproposta anche da illustri studiosi di fama internazionale, come E. H. Wilkins, *The Invention of the Sonnet*, "Modern Philology", XIII, 8 (1915), pp. 463-494 (al cui titolo si rifà Antonelli, che però non ne accoglie la tesi di fondo), per non parlare del periodo precedente, in cui risalta lo studio di L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, "Studj di filologia romana", IV (1888) 1, pp. 1-234 (rist. anast. a cura di R. Fedi, Firenze, Le Lettere, 1977), che invece è ancora valido per la presentazione della tipologia del sonetto.

³⁹ Cf. B. Kovačević, *Pohvala soneta*, *cit.*, p. 270.

ma ma interessante, si fonda sugli schemi rimici e vede il sonetto nascere dal “graduale cambiamento” della canzone ridotta a un’unica stanza. L’autore poi ipotizza che il sonetto potrebbe forse essere pervenuto dalla Provenza ai poeti delle “armoniose corti italiane”, i quali ne avrebbero “fatto un uso distorto” (*zloupotrebljavali*) fino a quando Dante, “con Petrarca”, lo ha “perfezionato e cesellato” (*usavrši i izvaja sonet*),⁴⁰ restituendo “il prestito, con interessi” ai poeti francesi: idee, queste, oggi inaccettabili.

La ricostruzione continua e si sofferma sulla plurisecolare fortuna internazionale del sonetto, sulla diversificazione del tipo inglese, shakespeariano, sul costante perfezionamento, sul fatto che le epoche in cui, in alcune letterature, si verifica una produzione molto limitata non cambiano in sostanza il significato di questa forma metrica poiché tale limitatezza ha motivazioni congiunturali, per esempio una minore pratica della poesia lirica. Kovačević applica queste ultime osservazioni al caso della letteratura serba: “Se la nostra letteratura contemporanea dovesse svilupparsi in maniera organica, andando verso sentimenti sempre più sublimi e verso una forma sempre più perfetta, il poeta contemporaneo cercherà la forma più pura del proprio entusiasmo per la vita. Allora il sonetto, inevitabilmente, farà la sua comparsa come forma più frequente dell’espressione poetica”.⁴¹ Dunque, l’autore auspica e prevede un fiorire del sonetto nella letteratura serba contemporanea, e ciò, si può dire oggi, è accaduto, anche se sembra che egli non dia importanza alla produzione sonettistica precedente e coeva, nonostante citi alcuni dei principali sonettisti della *Moderna* (Dučić, Rakić, Rajić). Tuttavia, ciò che qui più importa è la comparsa e la messa in evidenza in più punti – non per caso, anzi proprio lì dove l’autore si sofferma sulla prima diffusione internazionale – dei nomi delle prime due ‘corone’ italiane (i più menzionati nel testo), che segnano il precoce apice estetico e determinano i grandi modelli formali, stilistici e contenutistici di questa forma. Nell’ottica del discorso qui affrontato questo è un elemento di tutto rilievo, reso ancora più interessante dal fatto – di cui non è dato conoscere la motivazione – che sul “Srpski književni glasnik” non sono mai apparsi sonetti dell’altro autore riconosciuto da Kovačević come maestro di questa forma: Dante.

Chiarito ormai, sotto vari punti di vista, il contesto in cui si collocano le traduzioni dei due sonetti petrarcheschi oggetto del presente lavoro, occorre

⁴⁰ Cf. *ivi*, p. 271.

⁴¹ “Bude li se naša savremena književnost organski razvijala, idući ka sve uzvišenijim osećanjima i sve savršenijoj formi, savremeni pesnik će potražiti najčistiji izraz svoga zanosa nad životom. Tada će se sonet, neminovno, javiti kao najčešći oblik pesničkoga izraza”, *ivi*, p. 272.

ora concentrarsi su di loro. Va subito evidenziato che si tratta delle uniche traduzioni di *Rvf 218* e *Rvf 220* tutt'oggi disponibili in lingua serba e sia per questo, sia per la loro particolare fattura, esse sono entrate nella scelta di componimenti del *Canzoniere* curata da Zlata Bojović e pubblicata nel 1996,⁴² una scelta che tiene conto della lunga – ma nei vari periodi oscillante – tradizione delle traduzioni dei sonetti e, più in generale, delle poesie di Petrarca in area serba (è rilevante che esse siano state escluse dalle altre, precedenti antologie serbe dei *Fragmenta*, probabilmente per via della marginalità poetica e storico-letteraria del traduttore).

Nonostante la già evidenziata tendenza, sul "Srpski književni glasnik" e nei primi decenni del Novecento, a tradurre le poesie mediante la prosa o versi non rimati, le versioni di *Rvf 218* e *Rvf 220* sono in versi rimati, e anche questo – sapendo che sono, in sostanza, un'ouverture della presenza del sonetto e delle poesie tradotte sulla rivista belgradese – ne fa risaltare la particolarità. Gli schemi rimici dei due sonetti originali sono i seguenti: *Rvf 218* – ABBA, ABBA; CDC, DCD; *Rvf 220* – ABBA, ABBA; CDE, CDE. Si constata, dunque, lo stesso schema nelle quartine e uno schema diverso nelle terzine, ossia un sonetto rispettivamente di quattro e di cinque rime, ma si tratta in ogni caso di due degli schemi più diffusi e 'regolari' nel *Canzoniere* petrarchesco (affermatisi con gli stilnovisti e Dante),⁴³ con riflesso della consueta maggiore variabilità dello schema rimico delle terzine rispetto a quello delle quartine, pressoché costante con due rime incrociate, le quali lo distinguono dallo schema dell'ottetto invalso nel sonetto delle origini, per esempio in Giacomo da Lentini: ABABABAB (in questo caso va sottolineata la percezione della prima parte come ottetto e non come insieme di due quartine, seppur correlate). Il verso è, naturalmente, l'endecasillabo, verso principe della poesia italiana e caratteristico in particolare del sonetto, perlomeno di quello regolare (l'uso dell'endecasillabo e, ancora di più, il numero di quattordici versi sono oggi riconosciuti come il minimo comune denominatore di questa forma metrica attraverso i secoli, almeno in area italiana, nonostante le possibili variazioni siano numerose e attestate in vari ambiti e in varie epoche, sin dalle origini).

Si può subito constatare che il traduttore serbo ha evidentemente identificato nella forma (il sonetto, appunto) la dominante attorno alla quale costrui-

⁴² Cf. F. Petrarca, *Kanconijer*, izbor i propratni tekstovi Z. Bojović, (Biblioteka Izbor), Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1996; le traduzioni eseguite da Dragoslav Popović di *Rvf 218* e *220* sono alle pp. 55-56.

⁴³ Cf., tra i migliori lavori apparsi in tempi recenti, M. Ariani, *Petrarca*, Roma, Salerno Editrice, 1999, p. 277.

re le versioni dei due componimenti petrarcheschi e ciò è molto significativo alla luce di quanto si è detto in precedenza sul valore del sonetto per il “Srpski književni glasnik” e nelle concezioni letterarie di Bogdan Popović e dei suoi allievi o estimatori (poeti o studiosi che siano). Il traduttore ha adottato una soluzione isosillabica – peraltro non scontata, come dimostrano altri esempi di versioni dei sonetti di Petrarca⁴⁴ – per rendere coerentemente l’endecasillabo italiano. Si tratta di un verso di dodici sillabe (*dvanaesterac*) con una cesura al mezzo che distingue due emistichi (6 + 6) e con una marcata regolarità negli accenti, che forse si può in parte interpretare come un tentativo di rendere la regolarità degli accenti portanti dell’endecasillabo (sulla 4^a e sulla 10^a sillaba nell’endecasillabo *a minore*, sulla 6^a e sulla 10^a in quello *a maggiore*), sebbene in questo caso il secondo accento più importante abbia due possibili collocazioni. Tali accenti fissi nel verso usato dal traduttore cadono sulla 5^a e sull’11^a, ossia sulla penultima sillaba di ogni emistichio, il che sostiene l’andamento trocaico dei versi di entrambe le traduzioni, sebbene si rilevino diversi casi in cui l’elemento giambico, che tende a collocarsi perlopiù nel primo emistichio, contribuisce a vivificare l’assetto prosodico dei componimenti: si vedano, per esempio, i vv. 1-2, 9, 13 della traduzione di *Rvf 218* e i vv. 1-4, 8, 9 di quella di *Rvf 220*. Hanno invece un andamento pienamente e perfettamente trocaico (–u –u –u / –u –u –u) i vv. 3, 5, 7-8, 14 di *Rvf 218* e i vv. 10-11, 13-14 di *Rvf 220* (ci si riferisce ovviamente alle rispettive traduzioni), mentre l’andamento è regolarmente trocaico ma con alcuni piedi privi di accento nei vv. 4, 6, 10-12 di *Rvf 218* e nei vv. 5-7, 12 di *Rvf 220*. Si può osservare che il regolare giustapporsi di piedi trocaici è meno pieno nel secondo dei due testi, nel finale del quale (vv. 10-14) si registra tuttavia una regolarizzazione trocaica pressoché perfetta. È poi interessante la frequenza con cui si presenta la combinazione, all’interno di un emistichio o addirittura di entrambi, di giambo e trocheo intramezzati da un piede privo di accento (u– uu –u) con un rilevante effetto di simmetria; in particolare, hanno entrambi gli emistichi di questo tipo, con simmetria perfetta (u– uu –u / u– uu –u), il v. 9 di *Rvf 218* e i vv. 1, 3, 9 di *Rvf 220*. Va infine osservato che in entrambi i testi il verso conclusivo è pienamente trocaico, quasi a rimarcare la scelta di fondo del traduttore. Questo resta, infatti, un esempio piuttosto classico di *dvanaesterac* simmetrico (la regolarità degli accenti sulle sillabe cruciali, la 5^a e l’11^a, è – lo si ribadisce – perfetta), che, come mostrano, per esempio, i testi inclusi nell’*Antologija novije srpske lirike*, è in uso e preponderante nella poesia e, soprattutto, nella produzione sonettistica serbe di fine Ottocento e inizio Novecento, benché agli inizi del nuovo seco-

⁴⁴ Cf. L. Vaglio, *Le traduzioni serbe di Rvf 1. Preliminari su Ivan V. Lalić sonettista e traduttore dei sonetti di Petrarca*, “Ricerche slavistiche”, N.s. 13 (LIX) (2015), p. 410.

lo cominci ad affermarsi, anche nella prassi sonettistica, un verso di undici sillabe (*jedanaestarač*) di tipo 5 + 6 con andamento giambico, fenomeno testimoniato anche sulle pagine del "Srpski književni glasnik". Non bisogna comunque dimenticare la piuttosto grande varietà dei metri usati nei sonetti di area serba dalle origini fino al Novecento, ragion per cui nelle osservazioni fatte poc'anzi si parla, per esempio, di 'preponderanza' e non di versi dominanti.⁴⁵ Le traduzioni eseguite da Dragoslav Popović permangono, dunque, nel solco principale della tradizione serba precedente e coeva, pur trovandosi in un'epoca di passaggio.

Quanto allo schema rimico, sia per la traduzione di *Rvf 218* che per quella di *Rvf 220* è il seguente: ABAB, CDCD; EFE, FGG, con la particolarità che nella versione di *Rvf 220* le rime A ed E sono in realtà identiche (-aju). Dunque, il traduttore non ha voluto (meno probabile che non abbia potuto) riprodurre la differenza esistente tra gli schemi rimici dei due componimenti, ma ha adottato la medesima soluzione per entrambi. Si sono così perse anche alcune caratteristiche degli originali: la terminazione in -e di tutti i quattordici versi e l'assonanza tra le rime C (-ole) e D (-onde) in *Rvf 218*,⁴⁶ la consonanza tra le rime A (-ena) e B (-ine) e l'assonanza tra A e C (-era) in *Rvf 220*, benché, vista la profonda differenza sintattica e morfologica esistente tra la lingua dell'originale e quella del testo di arrivo, questo sembri un fatto quasi inevitabile. Il tipo di schema descritto sopra, con sette rime, quartine a rima alterna e terzine a rima inizialmente alterna ma concluse da un distico a rima baciata, se non è proprio il più usuale nella tradizione serba all'altezza cronologica in cui si collocano le traduzioni qui esaminate, è tuttavia ben attestato, per esempio in alcuni sonetti di Dučić, come *Pored vode* (Lungo l'acqua) e *Zvezde* (Stelle), e viene praticato anche a Novecento inoltrato, come testimonia il terzo dei *Deset soneta nerođenoj kćeri* (Dieci sonetti a una figlia non nata, 1992) di Ivan V. Lalić (1931-1996), nella cui poetica e prassi lirica, sonettistica e traduttiva (che coinvolge anche Petrarca) il forte richiamo alla tradizione (europea e serba) convive con la vocazione alla sperimentazione.⁴⁷ A quanto si è appena detto dello schema rimico nel suo insieme, si può aggiungere che l'uso di quartine con schema ABAB, CDCD è ancora più diffuso e osservabile nei sonetti serbi tra gli ultimi decenni del secolo XIX e i primi del XX, per esempio in un autore altamente rappresentativo

⁴⁵ Per una trattazione dei versi in uso nella poesia serba tra la metà dell'Ottocento e il 1914 cf. L. Kojen, *Studije o srpskom stihu*, Sremski Karlovci-Novı Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1996.

⁴⁶ Cf. il commento a *Rvf 218* in F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 929.

⁴⁷ Cf. L. Vaglio, *Le traduzioni serbe di Rvf 1...*, cit.

come Šantić e in altri componenti dello stesso Dučić, mentre lo schema delle terzine (EFE, FGG) è più raro. Quanto alle due parti dell'ottetto si può forse ipotizzare una sovrapposizione, se non proprio un'influenza (che però potrebbe essere avvenuta anche in direzione inversa), della quartina come forma a sé, frequentissima nella poesia serba dell'epoca sopra indicata e spesso proprio con rime alterne e diverse (appunto: ABAB, CDCD, e poi EFEF..., con possibili variazioni, per esempio mediante la ripresa di una rima della quartina precedente in quella successiva); ad attestare quanto si è appena detto si potrebbero menzionare, ancora una volta, molte delle poesie incluse nell'*Antologija novije srpske lirike*.

Dunque, per quanto concerne la scelta del verso e dello schema rimico il traduttore manifesta una chiara consapevolezza metametrica, una buona conoscenza della poesia e del sonetto serbi. Si può supporre che in questo possa essere stato coadiuvato o ispirato da un vero conoscitore di questi argomenti: Bogdan Popović.

Quanto ai contenuti, sin dalla prima quartina di *Rvf 218* è evidente una certa divaricazione tra l'originale e la sua trasposizione. Infatti, mentre Petrarca parla dell'amata in terza persona (v. 2: *costei*), sottolineando così che ella è oggetto del discorso e indicando la distanza che lo separa da lei e la reverenza che per lei prova, il traduttore usa la seconda persona, per cui nella sua versione l'io lirico si rivolge direttamente all'amata, sebbene il riferimento a lei resti, non a caso, nel v. 2 (*tebi*). È poi rilevante che, benché Dragoslav Popović lasci gli equivalenti di *leggiadre* e *belle* nel v. 1, tali aggettivi (*prekrasna* 'bellissima' e *čista* 'pura') non sono più rivolti alle altre donne tra cui Laura fa la sua comparsa, ma riguardano proprio lei, cosicché i due attributi rafforzano direttamente la caratterizzazione dell'amata fornita al v. 2, e non la distinguono dalle altre sublimandola: *costei ch'al mondo non à pare* viene reso con *na ovome svetu tebi nema ravne* 'in questo mondo non c'è [donna] pari a te'. Nel v. 3 vi è anche una vera e propria aggiunta, quell'*alem kamen* 'pietra preziosa' usato per rendere la superiorità della bellezza di Laura rispetto alle altre e inteso quindi a sostituire il *suo bel viso*, mentre viene riprodotta, sebbene un po' ridimensionata e più esplicita, l'immagine della stella (il sole: *'l di*, tradotto con *tvoja zvezda blista* 'la tua stella splende') superiore alle altre (definite *zvezdice* 'stelline' e *tavne* 'buie').

Rispetto alla prima, la seconda quartina tende a distanziarsi e ad affrancarsi ancora più decisamente dall'originale, di cui viene resa blandamente solo l'idea di fondo della transitorietà della bellezza della vita e del regno di Amore legata alla presenza di Laura. Ci si limiti soltanto a menzionare la scomparsa proprio di *Amor*, parola e – come in questo caso – 'personaggio' chiave dell'intero *Canzoniere*, con il conseguente mutamento del soggetto del discorso: non è più Amore a rivolgersi all'io lirico nella sua immaginazione (v. 5:

Amor par ch'a l'orecchie mi favelle), ma è l'io lirico a prendere direttamente la parola (v. 5: *mio mi je život, slatki su mi časi* 'cara a me è la vita, dolci sono per me le ore') e a rivolgersi all'amata, per di più con l'emergere di una fisicità anch'essa del tutto assente nell'originale (v. 6: *dok te nežno mogu pri-grlit na grudi* 'mentre ti posso stringere teneramente al petto').

Una maggiore aderenza al testo petrarchesco si osserva nelle due terzine, che riflettono la serie di immagini su cui si regge la similitudine che attraversa i vv. 9-13 e che sono atte ad esprimere l'effetto che avrà sull'io lirico la scomparsa, la morte dell'amata (ma *Morte* del v. 14 non viene riprodotto), e in questo il traduttore conserva buona parte delle serie di lessemi usate da Petrarca (come *ciel, luna, sole*, resi con *nebeski svod* 'volta del cielo', *mesec, sunce*, oppure *uomo, intellecto, parole*, resi con *čovek, um, slova* 'lettere'), sebbene anche in questa parte del testo vi siano spostamenti (così i contenuti del v. 12 dell'originale passano al v. 11 della traduzione) e cambiamenti rilevanti. L'aggiunta più rimarchevole è costituita dal v. 12, che offre un'immagine interessante ma del tutto assente nell'originale e, va detto, distante dalla sua essenza e dallo stile che lo informa: *ko nesiti tigar, gladan i bez lova* 'come una tigre insaziabile, affamata e senza preda', e dal v. 13, che prolunga la serie di esempi dei vv. 9-12 dell'originale con un'immagine ancora una volta nuova: *ko tuga bez suza koje gorko lije* 'come la tristezza senza le lacrime che amaramente versa'.

L'ultimo verso della traduzione ripresenta il rivolgersi in seconda persona all'amata (*kad te zemlja skrije* 'quando la terra ti ricopre') laddove l'originale ha ancora, coerentemente, un riferimento indiretto e, per di più, presenta un richiamo a uno dei già menzionati *topoi* del *Canzoniere*: *li occhi suoi* (elemento omissso nella versione).

Passando ora a *Rvf 220*, occorre ricordare subito che questo è uno dei componimenti in cui si offre "la particolarissima *descriptio personae* di Madonna [...] la cui figura corporea è segnata solo *per disiecta membra*, a tratti sineddochici di un tutto infigurabile, che si concede ad una contemplazione per barlumi, riflessi, illuminazioni, emblemi".⁴⁸ Altro tratto distintivo di questo sonetto è la "sequenza ininterrotta di domande" di cui è composto e con cui "l'amante indaga le 'parti' in cui ha radice il miracolo laurano".⁴⁹ Ebbene, questa sequenza è stata riconosciuta e trasposta dal traduttore, che riproduce quasi alla perfezione il susseguirsi e il dislocarsi dei punti interrogativi, uno degli elementi portanti della conformazione del testo: nel v. 2 (anche se

⁴⁸ M. Ariani, *Petrarca*, cit., p. 241.

⁴⁹ Cf. il commento a *Rvf 220* in F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, intr. di P. Cherchi, Torino, Einaudi, 2011, p. 365.

alla fine, non all'interno), in chiusura del v. 4 e di ogni segmento successivo del sonetto (vv. 8, 11, 14); non viene rispettato soltanto il punto interrogativo, quindi la concretizzazione della domanda, che nell'originale si trova alla fine del v. 6 (si può così notare che questo segno d'interpunzione, nel prototesto, si situa simmetricamente a metà e in chiusura di ciascuna quartina e poi alla fine di ogni terzina).

Quanto è stato appena detto permette di commentare un altro elemento significativo: in entrambi i testi di arrivo Dragoslav Popović riesce a rispettare piuttosto fedelmente l'andamento sintattico dei versi, segnato da virgole e punti a fine verso laddove non ci sono gli *enjambement* (quasi assenti in *Rvf 218* e poco frequenti in *Rvf 220*): nel primo caso si registra un rispecchiamento pressoché perfetto (non viene rispettato soltanto l'*enjambement* tra i vv. 1 e 2), mentre nel secondo, rispetto all'originale, la traduzione presenta una maggiore coincidenza tra pause sintattiche e chiusure dei versi, pur senza stravolgere l'andamento impresso da Petrarca al componimento.

A differenza della versione precedente, nel caso di *Rvf 220* il traduttore conserva sia il motivo di Amore, cui si riferiscono le domande che costituiscono le quartine, sia la sua collocazione, e messa in evidenza, nella prima parte del v. 1, ma ne trasforma radicalmente la funzione: mentre l'io lirico petrarchesco si interroga sui modi in cui Amore ha forgiato la leggiadra e sublime bellezza di Laura, il soggetto della traduzione – come nella versione di *Rvf 218* – si rivolge direttamente all'amata, cui si riferisce il sostantivo *ljubav* (!): *O ljubavi, reci...* 'O amore, di...'. Dunque, nella traduzione Amore è l'amata, e non l'entità che irretisce, domina e ispira l'io lirico da quando quest'ultimo vede per la prima volta Laura.

Nella prima quartina sono state conservate – ma in alcuni casi spostate e modificate, per esempio con gli attributi ad esse accostati – le parole-motivo *oro* e *treccie bionde* (*zlatne i svilene vlasi* 'dorata e serica chioma'), *rose* (*rumena ruža* 'rosa rossa'), *piaggia* (*kraj* 'regione, contrada'); è stato invece aggiunto *raj* 'paradiso', mentre per *obraščići* 'guancette, gotine' si nota che esplicita il senso di *rose* (con cui si intendono, appunto, le gotte della donna).

Nella seconda quartina il traduttore ha ben interpretato *le perle* (v. 5), riferito ai denti, che ha reso ed esplicitato – lasciandolo nel v. 5 – con *svoji biser zubi* 'i tuoi denti perla [perlacci]'. Ha anche conservato i lessemi chiave dei vv. 7 (*bellezze*, reso al sing.: *lepota*) e 8 (*fronte* = *čelo*). Per il resto, si ripresenta ed è strutturante il diretto rivolgersi dell'io lirico all'amata (v. 6: *uzela si* 'hai preso [con soggetto femminile]'; v. 7: *reci* 'di') e vi sono varie aggiunte: *ustašca mala* 'la piccola boccuccia' (v. 5), *iz jezera živa* 'dai vivi laghi' (v. 6), l'agg. *mramorno* 'marmorea' accostato a *čelo* e l'immagine del 'serto' (*venac*, ossia la chioma) che 'copre' (*skriva*) proprio la fronte di lei (v. 8). Si può così notare che l'impostazione complessiva delle quartine è

stata profondamente mutata: l'allontanamento dall'originale dal punto di vista stilistico e figurativo è palese.

Se le quartine sono permeate dall'evocazione di Amore e dei modi in cui ha forgiato la bellezza di Laura, al centro delle terzine e delle domande che le compongono si trovano due elementi peculiari della *descriptio personae* della donna, il secondo dei quali è uno dei *topoi* principali delle rime di Petrarca e del petrarchismo in pressoché tutte le epoche e forme: il *celeste cantar* dell'amata (prima terzina) e i suoi *belli occhi*, da cui si diparte un'*alma luce altera* (seconda terzina). Dragoslav Popović coglie e riproduce entrambi gli elementi. Nel primo caso cambia però il soggetto del *cantar*, che nella traduzione sono gli 'angeli' (presenti anche nell'originale), ed esplicita l'oggetto del canto e il luogo in cui avviene, con richiamo (inedito) al v. 3 mediante l'iterazione del lessema *raj* (posto per di più in rima): *Da l' andeli poju te pesme u raj* 'Gli angeli cantano quelle canzoni [oppure: poesie] in paradiso' (in forma di domanda) (v. 9). Nel secondo caso vi è un'aderenza all'originale ben maggiore, pur entro una certa rielaborazione degli elementi in gioco: nel v. 12 si condensano le immagini chiave dei vv. 12-13 dell'originale, il *sole = sunce*, l'*alma luce altera*, resa con *plamen* 'fiamma', e gli *occhi = oči* (non è stato però mantenuto l'agg. *belli*); nel v. 13 della traduzione è stato spostato il *cor = srce*, che nel testo di partenza è nel v. 14. Nei vv. 13-14 è stata poi trasposta anche la duplice espressione dei sentimenti contrastanti suscitati nell'io lirico dai *belli occhi* (*što u grud'ma srce snaži ili kosi* 'che nel petto il cuore rinvigorisce o falcia'; *te oseća ljubav, ili mržnju nosi?* 'e sente amore, o reca odio?'), benché non siano stati mantenuti, da un lato, il parallelo tra la condizione di chi è innamorato e gli stati di *guerra* e *pace* (v. 13), dall'altro, l'immagine del tormento dato da freddo (*ghiaccio*) e caldo (*foco*) al *cor*.

Si rileva che nelle terzine l'io lirico cessa di rivolgersi direttamente alla donna amata e così anche la traduzione procede con un tono e un andamento più aderenti all'originale.

La comparsa di 'amore' (*ljubav*) nel v. 14 serve a collegare l'inizio e la conclusione del testo con effetto di compattezza e circolarità, ma questa parola-motivo non è presente in quella posizione nell'originale, privo anche dell'alternativa con *mržnja* 'odio' in cui l'altro termine rientra (*te oseća ljubav, ili mržnju nosi*). La reiterazione di *ljubav* è, insieme a quella di *raj*, un espediente con cui il traduttore compensa con arte la perdita di una ripetizione essenziale nell'originale, quella del concetto di bello (v. 7: *bellezze*; v. : *belli occhi*). Viene invece mantenuta in entrambi i testi la reiterazione di *sole, sol (sunce)*, che collega i due componimenti già negli originali.

Si osservi infine che nella versione di *Rvf 220* vi sono elementi lessicali indicanti lo sforzo del traduttore di echeggiare la lingua arcaica e poetica-

mente marcata di Petrarca e, in particolare, di realizzare un metatesto che sia esso stesso poesia. Si tratta dei verbi *krasi* ‘adorna’, *poju* ‘cantano’ e *zaždilo* [je] ‘ha acceso’.

Si può facilmente constatare che il traduttore si è riservato una chiara libertà nella trasposizione dei contenuti degli originali, il che si spiega senz’altro con il fatto che, come si è già detto, sceglie come dominante la forma del sonetto, nel riprodurre la quale è stato evidentemente costretto a una minore ‘fedeltà’ rispetto ai contenuti e alla loro espressione nei prototesti, ma – sia detto per inciso – è possibile che a monte vi sia anche una qualche difficoltà nell’interpretare alcuni passi di Petrarca. In questo caso è quindi più corretto parlare di rifacimenti, che di traduzioni in senso stretto.

Le versioni in prosa delle poesie frequenti sul “Srpski književni glasnik” e nella prassi dello stesso Bogdan Popović miravano a rendere il più fedelmente possibile il senso, il contenuto dei componimenti in lingua straniera, nella consapevolezza che il metro e la rima, in particolare lo schema rimico, sono elementi con peculiarità proprie ed equilibri specifici che possono variare da un poeta all’altro e da un sistema letterario e linguistico all’altro, il che li rende estremamente difficili da trasporre; sebbene tale prassi non garantisca affatto la resa di ogni elemento significativo, essa ha almeno il pregio di consentire al lettore una comprensione dei livelli più immediati del significato. La soluzione adottata da Dragoslav Popović sposta invece tutta l’attenzione sulla forma – fattore ovviamente essenziale – e, va aggiunto, sulla cultura di arrivo (come dimostrano le scelte metriche compiute), per cui diremmo che quelle qui esaminate sono traduzioni *target-oriented*, nelle quali si traspongono solo alcuni elementi del significato degli originali e anche questi elementi vengono spesso sottoposti a una varia rielaborazione. Le versioni di Dragoslav Popović sono senz’altro pregevoli per il lettore cui sono destinate e non prive di afflato poetico (ma neanche di qualche goccia di affettazione); tuttavia, reclamano una certa indipendenza dai testi di partenza e forse, paradossalmente, possono essere meglio apprezzate se non vengono lette in parallelo a questi ultimi (è forse una possibile insoddisfazione per tale risultato la ragione del fatto che in seguito sul “Srpski književni glasnik” non sono più comparse poesie petrarchesche?).

Considerazioni conclusive

Se è vero che al sonetto italiano – origine, modello e motore della produzione sonettistica europea – è stato dedicato uno spazio davvero esiguo sul “Srpski književni glasnik”, in cui hanno ricevuto molta più attenzione le traduzioni di sonetti appartenenti ad altre tradizioni letterarie, in primo luogo quella francese, è altrettanto vero che le traduzioni serbe (i rifacimenti) di

Rvf 218 e *Rvf 220* rappresentano un'eccezione significativa. È infatti chiaro che la direzione della rivista abbia voluto subito pubblicare, a mo' di dichiarazione di poetica, due componimenti della raccolta più celebre e più fortunata della letteratura europea, il *Canzoniere* di Petrarca, in cui la forma del sonetto è preponderante. Perché nei volumi delle due serie della rivista belgradese siano state pubblicate soltanto le traduzioni di *Rvf 218* e *Rvf 220* e non le traduzioni di altri testi petrarcheschi, magari di sonetti ancora più noti, è una domanda cui non sarà facile dare una risposta. Tuttavia, appare piuttosto chiaro che, in primo luogo, il sonetto petrarchesco serviva da *overture* alla massiccia pubblicazione di sonetti di autori serbi o in traduzione serba, dando una indicazione storico-letteraria importante, cioè stabilendo quale fosse il modello riconosciuto; in secondo luogo, la difficoltà che si riscontra nel tradurre la lingua del Petrarca – in un certo senso elevazione all'ennesima potenza delle difficoltà che comporta la traduzione del sonetto in assoluto – e la scarsità (ma non la totale assenza) di traduttori all'altezza di questo compito negli anni in cui usciva la rivista potrebbero aver influito sulla decisione di non pubblicare altri sonetti petrarcheschi. Questa seconda ipotesi trova una sua implicita conferma, per inverso, nella ben più prolifica produzione di traduzioni dei sonetti petrarcheschi riscontrabile nel secondo dopoguerra, ossia in un'epoca in cui con la traduzione della poesia di Petrarca (e non solo dei suoi sonetti) si sono cimentati alcuni dei maggiori poeti serbi, come Stevan Raičković (1928-2007), Ljubomir Simović (1935-) e il già ricordato Ivan V. Lalić.

Come per i primi poeti serbi moderni – Jovan Pačić (1771-1849), Jovan Došenović (1781-1813), Sava Mrkalj (1783-1833) – e, più in generale, per i primi poeti slavi meridionali di epoca moderna – basti qui menzionare il più noto e studiato, lo sloveno France Prešeren (1800-1849)⁵⁰ –, i quali facevano leva sull'esempio tedesco, anche per la direzione del "Srpski književni glasnik" il sonetto rappresenta un esempio di poesia colta, raffinata, complessa nella sua concisione, una forma da riprendere e sviluppare per dimostrare il valore e implementare lo sviluppo delle singole letterature nazionali slave meridionali, in particolare di quella serba. Si potrebbe addirittura affermare, in base ai sonetti originali e tradotti e ai pareri espressi sul sonetto, che per la

⁵⁰ Qui è sufficiente rinviare a B. A. Novak, *Il sonetto e l'endecasillabo giambico nella poesia slovena*, "Europa Orientalis", XVIII (1999) 2 [= *Il sonetto nelle letterature slave. Un capitolo di poetica storica*, II, a cura di M. Capaldo], pp. 9-15 (l'articolo nasce dall'ottimo volume novakiano: *Oblika, ljubezen jezika. Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*, Maribor, Obzorja, 1995), e alla monografia di B. Paternu, *France Prešeren. Poeta sloveno 1800-1849*, Gorizia, Goriška Mohorjeva družba, 1999 (ed. orig. slovena: 1994).

rivista belgradese esso è “l’apice dell’arte poetica” (*vrh pesničkog umeća*).⁵¹ Alla luce di questo dato diventa ancora più importante il fatto che su questa rivista ai sonetti di Petrarca spetta un posto così marcato e anche simbolico: la poesia petrarchesca e in particolare i sonetti hanno un ruolo di enorme importanza proprio nel processo di modernizzazione della poesia serba (come anche delle altre tradizioni poetiche slave meridionali), e ciò sia sotto forma di petrarchismo degli autori slavi, sia nel precoce apparire e poi nel lento ma continuo sviluppo dell’attività di traduzione dei componimenti dei *Rerum vulgarium fragmenta*, in primo luogo proprio dei sonetti. Anche sotto questo aspetto il “Srpski književni glasnik” riveste il ruolo di guida nel processo di modernizzazione e di “europeizzazione” della letteratura serba e lo studio dei due sonetti petrarcheschi tradotti e pubblicati sul periodico belgradese costituisce un piccolo, importante capitolo della storia della presenza della poesia di Petrarca, e in particolare dei suoi sonetti, nel polisistema letterario serbo.

Appendice: originali petrarcheschi e traduzioni serbe

[Rvf] 218⁵²

Tra quantunque leggiadre donne et belle
giunga costei ch’al mondo non à pare,
col suo bel viso suol dell’altre fare
quel che fa ’l di de le minori stelle.

Amor par ch’a l’orecchie mi favelle,
dicendo: Quanto questa in terra appare,
fia ’l viver bello; et poi ’l vedrem turbare,
perir vertuti, e ’l mio regno con elle.

Come Natura al ciel la luna e ’l sole,
a l’aere i vènti, a la terra herbe et fronde,
a l’uomo et l’intellecto et le parole,

et al mar ritollesse i pesci et l’onde:
tanto et più fien le cose oscure et sole,
se Morte li occhi suoi chiude et asconde.

218

Med’ ženama mladim prekrasna i čista,
na ovome svetu tebi nema ravne,
kao alem kamen tvoja zvezda blista
i pred njome druge zvezdice su tavne.

Mio mi je život, slatki su mi časi,
dok te nežno mogu prigrliti na grudi,
ali šta će biti kad se sve ugasi,
kad ne mogne ništa radost da probudi.

Ko mesec i sunce bez nebeskog svoda,
kao pusti čovek bez uma i slova,
kao bez talasa i bez riba voda.

Ko nesiti tigar, gladan i bez lova,
ko tuga bez suza koje gorko lije,
tako će mi biti kad te zemlja skriva.
(Trad. di D. Popović)⁵³

⁵¹ I. Konstantinović, *Sonet u Srpskom književnom glasniku*, cit., p. 276.

⁵² F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, cit., p. 929.

⁵³ F. Petrarca, *Kanconijer*, cit., p. 55.

[Rvf] 220⁵⁴

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena,
per far due treccie bionde? e 'n quali spine
colse le rose, e 'n qual piaggia le brine
tenere et fresche, et die' lor polso et lena?

onde le perle, in ch'ei frange et affrena
dolci parole, honeste et pellegrine?
onde tante bellezze, et sì divine,
di quella fronte, più che 'l ciel serena?

Da quali angeli mosse, et di qual spera,
quel celeste cantar che mi disface,
sì che m'avanza omai da disfar poco?

Di qual sol nacque l'alma luce altera
Di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace,
che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n foco?

220

O ljubavi, reci, u kome si kraju
našla tvoje zlatne i svilene vlasi?
A rumena ruža, je l' rasla u raju,
što ti tako lepo obraščiće krasi?

Svoje biser zube i ustašca mala
uzela si, možda, iz jezera živa;
a lepota, reci, otkuda je pala
na mramorno čelo, koje venac skriva?

Da l' anđeli poju te pesme u raju,
što donose ljubav, ili suzu liju,
te toliku tugu ili radost daju?

Je l' zaždilo sunce plamen tih očiju,
što u grud'ma srce snaži ili kosi,
te oseća ljubav, ili mržnju nosi?

(Trad. di D. Popović)⁵⁵

⁵⁴ F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, cit., p. 934.

⁵⁵ F. Petrarca, *Kanconijer*, cit., p. 56.