

Una volta delineato, attorno alla metà del secolo scorso, e in seguito alla versione komboliana della *Commedia*, il percorso "ufficiale" della traduzione poetica in Croazia, sembrò che la strada da seguire non fosse che una, in modo particolare (ma non solo) se si trattava della traduzione dall'italiano. Nel frattempo, tuttavia, si sono profilate poetiche autonome della traduzione di poesia dall'italiano in croato, tra cui il contributo si propone di descrivere due, che si presentano come emblematiche, e le chiama rispettivamente *poetica della riscrittura* e *poetica della rilettura*. La prima si appoggia sì, in buona parte, a Mihovil Kmbol, portando però un certo tipo di impostazione alle sue estreme conseguenze. La seconda è rimasta fino ad oggi "alternativa", situazione che non potrà che cambiare se si auspicano delle vie d'uscita per un rapporto di emissione/ricezione da cui la cultura letteraria croata trae importanti spunti nel processo (tuttora in atto) di negoziazione della propria identità, europea, senz'altro, e anche mediterranea.

TRA RILETTURA E RISCrittURA

Sulla traduzione poetica dall'italiano in croato nel secondo Novecento

Una volta delineato, attorno alla metà del secolo scorso, e in seguito alla versione della *Commedia* per opera di Mihovil Kmbol, il percorso "ufficiale" della traduzione poetica in Croazia, sembrò che la strada da seguire non fosse che una, in modo particolare se si trattava della traduzione dall'italiano. Nel frattempo, tuttavia, si sono profilate poetiche della traduzione di poesia dall'italiano in croato in parte o del tutto autonome dal grande esempio. In tale contesto meritano particolare attenzione due forti presenze autoriali, tra le più attive nel campo della traduzione poetica italiano-croata, nonché del pensiero sulla traduzione: Mirko Tomasović e Mladen Machiedo. Nel delineare i loro percorsi traduttivi/traduttologici si cercherà di dimostrare che le due poetiche si profilano in strategie appartenenti ad approcci fondamentalmente differenti rispetto all'identità letteraria sia soggettiva che intersoggettiva (nazionale), e che si tratta, quindi, di due progetti culturali di natura diversa, con importanti ripercussioni per l'immagine che quest'identità crea di sé.

Non è possibile, se si considera l'opera di Mirko Tomasović - storico della letteratura croata, critico e traduttore (nato nel 1938) - prescindere dalla sua fiducia nell'attendibilità dei parallelismi fra letterature nazionali, in parte ereditata dagli studi, all'insegna del positivismo, di Paul van Tieghem, risalenti alla fine dell'Ottocento, che però nei primi decenni del Novecento, grazie all'influsso di Benedetto Croce in Italia, vennero nel complesso abbandonati anche in Croazia. Verso la metà dello stesso secolo simili tendenze vennero riproposte da Ivo Hergešić, allievo di Fernand Baldensperger, il quale nell'ambito di una così concepita storia della letteratura mondiale si era applicato in modo particolare per il riconoscimento del patrimonio letterario croato. La formazione sotto l'egida di Hergešić ha portato Tomasović all'affermazione dell'idioma croato e della letteratura e cultura croate come "simili" a quelle dell'Occidente europeo nella loro variante mediterranea (in base all'antinomia "occidentale-balcanico", fondata sulla nozione cartografica dello "spartiacque"), non per questo riducibili a una mera "imitazione" delle "grandi letterature", come voleva Arturo Cronia¹. Tomasović non è l'unico a impegnarsi in tal senso: a partire dagli anni quaranta si incontrano autori che insistono sulla succitata identificazione nella loro descrizione della letteratura croata indirizzata al pubblico italiano. Nella prefazione alla sua antologia della poesia croata del primo Novecento, ad esempio, Luigi Salvini rimarca che si tratta della prima «letteratura slava meridionale colta, anzi d'avanguardia europea come oggi diremmo». Mentre negli altri paesi slavo-meridionali l'invasione turca «aveva sommerso tutto in una collettiva e anonima vita, per secoli ancora senza speranza d'arte e senza voce di poesia che non fosse il canto del popolo», la letteratura croata, secondo Salvini, irradiava i primi segni di civiltà². E cinquant'anni dopo, nella prefazione all'antologia della poesia croata della seconda metà del Novecento di Marina Lipovac Gatti, intitolata *Poesia per sapere dell'Altro*, l'autore svizzero-italiano Grytzko Mascioni parla della letteratura croata come dell'Altro /che/ «viene soli-

¹ Per un riassunto della problematica cfr. V. DELBIANCO, *Talijanski kroatist Arturo Cronia*, Književni krug, Split, 2004.

² Cfr. L. SALVINI, *Poeti croati moderni*, Garzanti, Milano, 1942.

tamente confuso e assimilato in una *congerie* di indistinti luoghi comuni [...] con il cosiddetto “mondo balcanico”, anche quando di balcanico ha vel ramente poco»³.

Mirko Tomasović ha esordito come traduttore di poesia nel 1964, sulla «Zadarska revija», con quattro sonetti di Petrarca⁴. Da allora ha tradotto un numero notevole di altri testi di forma chiusa: si è cimentato con la canzone petrarchesca, e lavora da anni sull'ottava tassiana. Però, la forma del sonetto (anche cavalcantiano, dantesco e, in una fase successiva, quella del pretrachismo plurilingue come fenomeno europeo) rimane il campo privilegiato della sua attività sia traduttiva che traduttologica. Come dimostrano le versioni consecutive di uno dei quattro sonetti petrarcheschi del '64, *Movesi il vecchierel canuto e bianco*, Tomasović si affaccia all'operazione traduttiva con in vista un processo di evoluzione, convinto che le traduzioni invecchino, e, mentre l'originale rimane sempre ugualmente “giovane”, esse vengano scartate e sostituite da esemplari più propensi all'adattamento all'ambiente⁵. Secondo questa concezione, l'originale è un monumento inalterabile all'immaginazione del “genio” che trascende i mutamenti linguistici culturali e sociali, mentre la traduzione ne è invece un esito molto più rigorosamente determinato⁶. Tale convinzione, come anche il considerare fondamentale il lavoro di tra-

³ Cfr. G. MASCIANI in M. LIPOVAC GATTI, *Antologia della poesia croata contemporanea*, Hefti, Milano, 1999.

⁴ Cfr. la testimonianza del traduttore stesso in *Prepjevni primjeri*, Ceres, Zagreb, 2000, p. 18.

⁵ La vasta produzione di Tomasović - traduttore e la sua evoluzione sono state fino ad oggi seguite più volte, da diversi punti di vista. Cfr. L.J. AVIROVIĆ, *La traduzione poetica in Croazia, Petrarca e il petrarchismo: aspetti della traduzione del sonetto in croato*, Cleup, Padova, 1999, nonché Z. KRAVAR, *O prijevodnom jedanaestercu Mirka Tomasovića i šire*, in *Tema stih*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1993, p. 214 e oltre, e, dello stesso autore, *Magistralom hrvatske prijevodne versifikacije: od Ierusalem sloboghiena do Oslobođenoga Jeruzalema*, in *Stih i kontekst*, Književni krug, Split, 1999, pp. 7-43.

⁶ A proposito di questa problematica il traduttore inglese di testi spagnoli e portoghesi Gregory Rabassa dice: «The choice made by an earlier translator no longer obtains and we must choose again» mentre le scelte dell'autore *sembrano di perdurare*. Cfr. in L. VENUTI, *Rethinking Translation. Discourse, subjectivity, ideology*, Routledge, London, 1992, p. 9. Non di rado, in tempi recenti, quest'opinione viene sottintesa nel contesto traduttologico croato, ma essa non è, come potrebbe sembrare, l'unico approccio possibile. Nella storia della traduttologia croata. Antun Sasso, ad esempio, uno dei traduttori croati di Dante, espresse negli anni venti del Novecento la propria convinzione che traduzioni diverse di uno stesso originale non solo possono, ma devono coesistere. Cfr. A. SASSO, *Kako i zašto sam preveo Danta*, «Hrvatska prosvjeta», 5-6, 1921.

duzione di Kombol sulla *Commedia*, fa sì che Tomasović non si allontani da un altro dei suoi maestri, Frano Čale⁷, con cui condivide l'idea della poesia come forma programmata, come istituzione trans-storica, fondamentalmente divisa, per mezzo di una serie di costrizioni sul piano dell'espressione, da opere scritte in prosa, in cui prevale la funzione referenziale⁸. In un siffatto atteggiamento traduttivo si parte sempre dalla forma come dalla dominante, dal nucleo estetico o *operis lex*, nella convinzione che la traduzione debba rispecchiare la condizione istituzionale della poesia intesa in questi termini. Ogni singola forma non viene ad appartenere al proprio gruppo grazie a una classificazione *a posteriori*, essa nasce con l'intento di appartenergli, e quindi mancare di fede a questa intenzione nella traduzione implicherebbe molto più che un mero tradimento creativo - priverebbe l'impresa di qualsiasi senso. Immancabilmente, quindi, un tale approccio sottintende la convinzione che nelle lingue/letterature che conoscono la possibilità della rima, ne deve usufruire anche la traduzione. In caso contrario, diciamolo con Walter Mönch, «wäre solche Übersetzung keine adäquate Transposition, sondern bestenfalls ein Versuch, in mehr oder weniger poetischer Prosa einen Sonett-Text durch das Medium der Muttersprache dem Leser oder Hörer bekannt zu machen [...]» oppure, nella formulazione di Tomasović, otteniamo «una trasposizione informativa elementare»⁹. Occorre precisare che questa concezione include per Tomasović, stavolta a differenza di Čale, lo schema complessivo delle rime del sonetto, e infatti, negli anni novanta del Novecento egli ha realizzato, in una lunga serie di traduzioni, le quattro rime nelle quartine, replicando a perfezione l'architettura del rimario sonettistico.

⁷ Ben altri saranno i punti di divergenza. Riguardano soprattutto lo schema delle rime nel sonetto, di cui si dirà più tardi nel corso di questo contributo.

⁸ Cfr. anche: «In poetry [...] it is a series of constrictions on the level of expression that determines the content, and not vice-versa, as happens in discourses with a referential function». In U. Eco, *Experiences in translation*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2001, pp. 44, trad. A. McEwen.

⁹ Cfr. W. MÖNCH, *Von Sonettstrukturen und deren Übertragungen in vergleichbare und unvergleichbare Sprachen*, in K-R. BAUSCH, H-M. GAUGER *Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1971, pp. 713-727 e M. TOMASOVIĆ, *Prepjevni primjeri*, Ceres, Zagreb, 2000, p. 19.

Un altro tra i procedimenti adottati da Tomasović concerne l'introduzione nelle traduzioni del lessico appartenente a epoche passate della letteratura croata per suggerire quello che egli chiama «lo spirito dell'antichità»¹⁰. Nel farlo segue una pratica iniziata più di cento anni fa (da Vladislav Vežić che nel tradurre Dante si appoggia al lessico di Ivan Gundulić), ribadita e sancita da Mihovil Kombol, sviluppata ulteriormente da Frano Čale¹¹. Il lessico arcaizzante è diventato in tal modo un mezzo generalmente accettato nelle traduzioni dell'antica lirica italiana, da parte della tradizione komboliana e della scuola čaliana¹², conseguendo un effetto di omogenizzazione, ma anche di *Verfremdung*, grazie all'incontro con quella che nel frattempo, come formulato altrove da Lawrence Venuti, era diventata la tradizione nazionale «defamiliarizzata»¹³. Ma nella ricchezza della lingua letteraria creata e/o rinnovata da questo procedimento si nascondono, a mio avviso, anche dei tranelli, in parte simili al problema dei «luoghi paralleli», o *intratestuali*, nelle singole opere poetiche. Ogni arcaismo, in altre parole, conserva in sé tutti i significati, tutti i nessi sintagmatici in cui si era trovato, che lo avevano caratterizzato nel corso della sua storia, e quindi il traduttore, ogniqualevolta scelga di usare una forma arcaica, si rende responsabile di rapporti *intertestuali* (più o meno voluti) che vengono così a crearsi. Lo stesso Tomasović non trascura il peso di pericoli del genere, e li risolve appoggiandosi a parallelismi di tipo comparatistico che seguono storicamente le tappe fondamentali dei percorsi delle due letterature nazionali: Tasso - Ivan Gundulić, Manzoni - Ivan Mažuranić, Carducci - Vladimir Nazor e Ante Tresić Pavičić¹⁴. Che nel caso di Petrarca una

¹⁰ M. TOMASOVIĆ, *Komparativističke i romanističke teme*, Književni krug, Split, 1993, p. 213.

¹¹ Nella postfazione all'opera completa di Dante edita in croato in due volumi, sotto il titolo *Dante Alighieri. Djela*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1976, p. 781. Cfr. anche R. VIDOVIĆ, *Analize i studije*, Matica hrvatska, Split 1965, dove si parla per esteso delle traduzioni croate e serbe della *Commedia*.

¹² Il primo si appoggia a Marko Marulić e a Hanibal Lucić, cfr. J. BRATULIĆ, *Jezik hrvatske književnosti u Kombolovu prijevodu Božanstvene komedije*, in F. ČALE, (ed.), *Dante i slavenski svijet*, JAZU, Zagreb, 1984, pp. 49-56; il secondo al lessico galante degli antichi poeti ragusei.

¹³ Cfr.: «Translations [...] that work best, the most powerful in recreating cultural values and the most responsible in accounting for that power, usually engage readers in domestic terms that have been defamiliarized to some extent, made fascinating by a revisionary encounter with a foreign text.» (L. VENUTI, op. cit., p. 5.)

¹⁴ V. M. TOMASOVIĆ, op. cit., 214.

tale soluzione parallela si complichino nel corso delle rivisitazioni traduttive di Tomasović, si cercherà di dimostrare in seguito.

L'introduzione degli elementi arcaici nella traduzione non è in Tomasović, come non lo era in Kombol, limitata all'aspetto lessicale: anche a livello morfologico si incontrano forme antiquate. In tempi più recenti Tomasović torna, nelle sue traduzioni di Petrarca, e a differenza del maestro Čale (legato al patrimonio lessicale e poetologico raguseo), alla tradizione del circolo umanistico di Spalato, in particolare a Marko Marulić, i cui sonetti italiani sono stati tradotti da lui in dialetto ciacavo (come già, da parte di altri, le epistole latine da Nikola Šop: in ambedue i casi si tratta del legittimo desiderio di avvicinare il Marulić latino e italiano a quello croato, per conseguire una più forte coesione e coerenza nell'opera dell'umanista¹⁵. Il “rosignuol” petrarchesco diventa così in Tomasović lo “slavić” spalatino (*Taj slavić, koji tako ljubko tuži*)¹⁶; appare la forma verbale “grem”, oggi non appartenente allo standard linguistico croato (*Sam grem, u mislim, polja pusta, skrita*)¹⁷, e la traduzione del primo sonetto del *Canzoniere*, in cui viene altrettanto riprodotto a perfezione lo schema delle rime (riproduzione “totale” resa possibile anche grazie alla convenzione presente, per quanto riguarda la lingua croata, esclusivamente nella traduzione poetica, sulla “mutezza” del fonema “h”), è densamente intessuta di forme appartenenti agli albori della tradizione letteraria della città di Split (Spalato) e a quella dell'isola di Hvar (Lesina).

Uno dei grandi valori di questa traduzione consiste nella soluzione del sintagma petrarchesco “vario stile”, il quale (come anche lo stesso termine che ne è l'elemento portante, di grande fortuna nel petrarchismo italiano) veniva finora trattato con poca attenzione nelle versioni croate. Il sintagma croato “nestalni slog” evita, a dire il vero, la parola “stile”, apparsa al traduttore, è lecito dedurre, come un forestierismo fuori luogo nel contesto “croatizzato” (parallelo alla nozione di *verdeutschen* che dobbiamo a Martin Lutero), in tutta probabilità grazie alla tarda entrata del termine nella lingua croata (a quanto pare, non prima della fine dell'Ottocento), a diffe-

¹⁵ Cfr. V. GORTAN, V. VRATOVIĆ, *Hrvatski latinisti I*, Zora e Matica hrvatska, Split, 1969, pp. 292-307, e M. TOMASOVIĆ, *Marulić o sonetu* in *Colloquia Maruliana*, IX, Spalato - Roma, 2000, pp. 375-378.

¹⁶ V. F. PETRARCA, *Pjesme o Lauri*, (a. c. di M. TOMASOVIĆ), Konzor, Zagreb, p. 211

¹⁷ V. *ibid.*, p. 75.

renza di “vers” ossia “veras”, che, per quanto forestierismo di simile destino lessicografico in italiano (entrambe parole “dotte”), entrò nella lingua croata già all'epoca della nascita della tradizione letteraria dalmata alla quale Tomasović afferma con insistenza di appoggiarsi, ed è anche presente nella parlata del popolo. Tuttavia, grazie alla presenza dell'aggettivo “ne-skladni”, il sintagma è in grado di suggerire al lettore attento il problema autoreferenziale, eminentemente letterario posto dal Petrarca, certamente non a caso, all'inizio delle sue *Sparse* con più forza che non già la soluzione čaliana del “različīt” (“diverso”), anche se “stil”¹⁸.

Tuttavia, se ci concentriamo sul fenomeno del sostrato storico nella lingua della traduzione, osserveremo “čtite” per “ascoltate” (la traduzione sottintende, a ragione, la poca importanza della differenza, in questo caso, tra il leggere e l'ascoltare), “iće”, parola antiquata e/o dialettale per “cibo” che appare al posto di “ond'io nutriva 'l core”, due volte la congiunzione causale “cić/a”, e inoltre “ki” i “zač” (tutte parole cadute in disuso). E nell'aggettivo “tašći” (nella traduzione di “vane speranze” e “van dolore”) riecheggia il distico maruliciano in cui l'argomento è proprio la nozione di “vanitas” nel senso risalente all'antichità classica: *Taščina od tašćin i sve je taščina, / ovi svit je osin, i magla i tmina*.

La traduzione di cui sopra si rivolge ovviamente a una fetta del pubblico croato già a conoscenza dell'originale, o, perlomeno, delle sue versioni croate. A differenza di quelle parole (soprattutto sostantivi) appartenenti al repertorio antico avvalsesi in precedenza dello status di termini, più facilmente riconoscibili dai lettori come segnali che alludono alla datazione dell'originale, l'arcaicità delle forme grammaticali, soprattutto verbali, (che nella lingua croata, data la specificità della sua evoluzione verso uno standard, si collega non raramente a varianti dialettali) può conseguire un effetto anche negativo sul potenziale lettore nuovo; allontanandolo, in breve, dal testo, quand'anche si tratti di una traduzione di straordinaria bellezza fonoprosodica, e anche concettuale, com'è il caso di questa tomasoviciana. Non stupisce quindi che furono proprio le forme verbali antiquate presenti nell'*Inferno* di Kombol quel punto nevralgico che causò la polemica tra Ivo Hergešić, sotto altri aspetti pieno di ammirazione per la *Commedia* nella

¹⁸ Cfr. F. PETRARCA, *Kanconijer*, a.c. di Frano Čale, Liber, Zagreb, 1974.

versione komboliana, e lo stesso Mihovil Kombol, sull'adeguatezza, non certo sulla correttezza dell'uso da parte di chi fu anche storico della letteratura croata antica. Però, l'adeguatezza o meno di forme grammaticali antiquate all'orizzonte d'attesa del lettore non si può né provare né confutare: essa rimane una scelta legata alla poetica traduttiva personale nell'ambito di una data strategia traduttiva/letteraria/culturale che, come tale, si può solo descrivere e, eventualmente, come stiamo cercando di fare - interpretare.

Una tale strategia testuale-culturale, in casi in cui le “grandi” letterature la applichino su quelle che sul mercato letterario internazionale possiedono un potere minore, è stata già proclamata colonialismo culturale¹⁹. Nel contesto italiano-croato ciò sarebbe, inutile dirlo, inadatto - nell'ambito di identità posizionate in maniera disuguale, pratiche simili dal punto di vista testuale assumono significati differenti, conseguendo necessariamente differenti risultati dal punto di vista della ricezione. Ciò nonostante, una massa critica di procedimenti ripetuti (come, ad esempio, gli schemi di rime e il lessico arcaizzante) porta con il tempo a una certa stereotipizzazione della cultura straniera²⁰. Si pone infatti la questione se una forma poetica, come, tra gli altri, si chiede il sonettologo sloveno Boris Novak, strappata dal proprio ambiente, rappresenti ancora una vera informazione sulla cultura dalla quale è scaturita. O se ne è invece appropriata l'altra cultura per riscrivere la propria storia, costruire la propria identità? La tradizione traduttiva di cui sopra è stata infatti elogiata proprio perché è dalla sfera traduttologica che è pervenuta una riaffermazione di procedimenti nazionali tradizionali ed è stato curato “l'amore del confronto”²¹.

Un volersi confrontare di questo tipo si deve, a mio parere, all'esigenza di trovare, attraverso la somiglianza, una via verso la partecipazione a quello che è grande, universalmente valido. Le culture neolatine, e quella italiana in particolare, dal momento che in essa la poesia fu un fattore di primissima importanza nella costituzione dell'identità culturale, diventata, coi secoli, nazionale, si sono mostrate come il mezzo più logico sul percorso verso

¹⁹ Cfr. H. MECHONNIC, *Tuto quello che non sappiamo d'intendere*, (trad. F. Scotto) in *Testo a fronte*, 20, 1999, pp. 113-133.

²⁰ Cfr. B. NOVAK, *Prevod - salto immortale*, in «*Nova revija*», 150, 1994, p. 89.

²¹ T. MAROVIĆ, *Veza po vezanosti - prevođenje u strofi, stihu, sroku (poput) izvornika*, in «*Kolo*», VIII (3), 1998, pp. 277-280.

una tale partecipazione. Quello che viene percepito come il ritorno alla “culla mediterranea” della cultura e della civiltà europea attraverso il “ponte” dell'antica poesia italiana, attraverso il ritrovamento di un discorso poetico/trauttivo che in breve tempo passerà in rassegna, mimetizzandoli, i suoi mezzi poetici, si è offerto come la salvezza dall'alterità, un collegamento a *posteriori* con “l'universale”, che, nell'affermare il proprio *medium* linguistico, getterà una luce diversa anche sulle epoche successive della propria letteratura.

Tomasović è ben lungi dal credere in una identità meccanicamente trasferibile tra originale e traduzione. Ciò non toglie che egli si appoggi a un modello classico di polisemia formalizzabile, facendo della traduzione un doppio del testo primario, rendendolo sostituibile e incarnato, una volta superate le specificità strutturali, nell'altra lingua. Dal momento che stiamo parlando di testi, come, se non con una nuova scrittura, si può verificare questa incarnazione, che crea nel lettore l'illusione che il testo sia nato nella seconda lingua? L'effetto provocato da questa strategia è stato chiamato da Lawrence Venuti «evoking the illusion of authorial presence», Tomasović dice in fondo lo stesso sostenendo che il traduttore debba «calarsi nei panni» dell'autore²². Egli ritiene che una traduzione deve diventare una poesia per rimanere una poesia, dal momento che, diciamo questa volta con Jurij Lotman, una struttura poetica di molteplice codificazione, creata dal materiale linguistico, permette di trasmettere una quantità di informazioni del tutto intrasmissibili da mezzi prosastici²³. La sua poetica traduttiva, in parte corrispondente alla crociata “ri-creazione”, si qualifica quindi, secondo il mio parere, e in maniera non dissimile da quanto sostenuto, in base a esempi del tutto diversi, da André Lefevere, per l'appellativo “poetica della riscrittura”²⁴.

A questo punto si potrebbe obiettare che ogni traduzione, a prescindere da approcci individuali, è sempre una riscrittura. Ma le ragioni che, nella mia opinione, legano proprio l'approccio tomasoviciano a questo termine diventano più chiare se esso viene rapportato a un'attività traduttiva essenzialmente diversa, che si realizza in una specie di disseminazione in

²² M. TOMASOVIĆ, *Komparativističke i romanističke teme* (cit.), p.215

²³ V. J. LOTMAN, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Svjetlost, Sarajevo, 1970, pp. 82-86.

²⁴ A. LEFEVERE, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Utet, Torino, 1998, trad. S. Campanini.

sensu derridiano²⁵, perché crede che la traduzione non solo permetta l'esame dei modi di significare presenti nella poesia, ma che li possa anche modificare, come un con-testo sotto il cui influsso il primo risultato poetico subisce dei cambiamenti²⁶. Visto che una pratica di traduzione di questo tipo insiste sul processo critico anteriore e/o contemporaneo all'atto della "seconda scrittura", l'ho chiamata, non senza richiami a Valery Larbaud (per citare solo il primo tra quelli che sottolineano simili aspetti) - "poetica della rilettura".

Tornando all'etimologia del verbo "leggere" nelle lingue neolatine (che conservano la radice indoeuropea "leg" col significato di "legare, collegare"), il comparatista Paul Cornea richiama l'attenzione su uno dei significati che il verbo "lego" ha nella lingua latina (e cioè, "scegliere, classificare") sottolineando l'importanza che esso ha nella lettura di un testo letterario. Lo stesso significato si propone come elemento chiave dell'altra poetica traduttiva, emblematica, nel contesto croato, per la "poetica della rilettura", quella di Mladen Machiedo (italianista, critico, traduttore, poeta, nato anch'egli nel 1938) e proprio nel senso dell'affermazione di Cornea che il lettore, nel nostro caso traduttore, agisce «attraverso un approccio prospettico del percorso testuale selezionando indici e formulando ipotesi»²⁷. Paul Cornea sottolinea anche come senza un destinatario che decodifichi un insieme di segni, senza cioè un lettore che li trasformi in un contenuto, il testo esiste solo in maniera virtuale. La decodifica da parte del lettore non avviene però attraverso un processo automatico; ne è creatore un soggetto dotato di iniziativa e di capacità di scelta e tra le traiettorie possibili di senso egli sceglie quella che per lui si presenta come la più plausibile ovvero più adatta allo scopo da lui perseguito. In questa selezione operata dal lettore sta quello che Cornea chiama "performance" o "esecuzione" del testo. E questa esecuzione, come pure la ad essa inerente valutazione, sarà determinata da fattori sia psicologici che ideologici,

²⁵ Cfr. le parole di Jacques Derrida nella traduzione di L. Venuti, «The line I seek to recognize within translatability [...] is one between recognizable univocality or formalizable polysemia and the one which goes over into dissemination [...]» In L. VENUTI, (a.c.di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, New York and London, 2004, p. 7.

²⁶ V. M. BONAČIĆ, *Tekst diskurs prijevod. O poetici prevodjenja*, Književni krug, Split, 1999, p. 10.

²⁷ Cfr. P. CORNEA, *Introduzione alla teoria della lettura*, Sansoni, Firenze, 1993, p. 14.

dipenderà, in altre parole, dalla capacità del lettore e dalla sua appartenenza socio-culturale²⁸. Trasportando queste considerazioni sul piano del rapporto tra il testo originale e quello tradotto (o, se, vogliamo, proto- e meta-testo), l'originale si dimostra in questa prospettiva come una "virtualità" che, per la natura stessa della sua posizione nei confronti di un'altra cultura e i suoi lettori, esiste davvero solo come possibilità. Il lettore in un tale schema è appunto il traduttore, anzi lettore privilegiato, lettore-autore, mentre il testo tradotto è una delle esecuzioni possibili dell'originale, condizionata dalla lettura come scelta di traiettorie semantiche che vengono realizzate nella traduzione.

La traduzione dall'italiano in croato e dal croato in italiano viene trattata da Machiedo in maniera eccezionalmente simile: ne è risultato una certa deterritorializzazione, termine che Deleuze e Guattari hanno coniato per i casi in cui alla lingua di arrivo vengono tolte le gerarchie culturali da esso sostenute²⁹. Ben conscio di inserirsi in ognuno dei due casi all'interno di tradizioni traduttive e traduttologiche del tutto differenti, Machiedo le sposta da un piano storico/geografico su un piano teorico, interpretandole come due posizioni teoricamente contrapposte di cui una produrrà più traduzioni *formbetont*, l'altra più traduzioni *inhaltsbetont* - punti estremi tra i quali si definisce il suo procedimento di traduzione-rilettura. Afferma egli stesso di essersi trovato fra due prassi novecentesche, diverse; «quella slava che, in genere, tende alle versioni più che alle traduzioni poetiche, ricreando liberamente l'originale con valori affini, anziché identici, e quella italiana, in genere più fedele alla riproduzione semantica del testo a scapito dei valori formali, quali ad. es. il metro e la rima»³⁰. Questa prassi (presente non solo nella letteratura tradotta italiana, ma anche in altre dell'Occidente europeo), che comporta la rinuncia *a priori* al tentativo di trasmettere valori acustici e/o ottici, è già stata ascritta da Tonko Maroević alla paura di una perdita sul piano semantico³¹. A mio parere essa è anche il risultato di altri incroci, tra cui indubbiamente la rispettabilità acquisita dal *vers libre*,

²⁸ Cfr. P. CORNEA, *ivi*, p. 71.

²⁹ Cfr. L. VENUTI, *The Translation Studies Reader*, Routledge, NY & London, 2004, p. 11.

³⁰ In M. MACHIEDO, *Vicini ignoti*, Pen, Zagreb, 1992, p. 123.

³¹ In T. MAROEVIĆ, *op. cit.*, p. 277.

verso per eccellenza della poesia novecentesca, come strumento di traduzione nella letteratura italiana - basti ricordare le versioni tratte dalla lirica greco-antica ad opera di Salvatore Quasimodo - esse sono parte integrante della sua opera poetica e influiscono, come poesia viva, sul tessuto poetico di altri autori italiani³².

Tornando al trattamento, promosso da Machiedo, di due tradizioni nazionali come due poli traduttologici, bisogna sottolineare che egli si rende pienamente conto dei vantaggi e degli svantaggi che entrambi questi approcci comportano nelle loro varianti estreme. Nel primo caso, ammonisce l'autore, «ci troviamo di fronte ad una versione che ambisce ad offrirsi come valore in sé, però a volte va scartata in quanto non citabile, sul piano rigorosamente critico-testuale». Nel secondo caso, la traduzione citabile «raramente agisce, cioè riesce ad attivare la letteratura nazionale»³³.

Fin dall'nizio cauto nei confronti della ormai consacrata tradizione komboliana, Machiedo non pone fede assoluta nel valore della rima, fidandosi, invece, del verso libero da una parte e, dall'altra, dell'irripetibile simbiosi del ritmo poetico (per lui, come già, ad esempio, per Henri Mechonnic, per niente ridicibile alle formule metriche³⁴) con le figure poetiche (immagini, similitudini, metafore). D'altra parte, nell'opera poetica di Eugenio Montale, poeta in cui la rima compare come eccezione, Machiedo crede che essa mantenga la sua funzione di sorpresa (il suo *Verfremdungseffekt*), e, se presente, contribuisca in modo significativo all'intonazione ritmica e semantica. Occupandosi di un altro aspetto dell'espressione poetica di Montale, ovvero del suo "consonantismo", Machiedo sembra attenersi alle parole di Octavio Paz sulla "violenza sulla lingua" come punto di partenza della creazione letteraria. Come ripetere, imitare la violenza fatta da Montale sulla sua lingua, in cui la nozione di eufonia viene identificata con un regolare alternarsi di vocali e consonanti, come riproporre il procedimento in una lingua come il

³² Cfr. a.e. S. GLAVAŠ, *Traduttore-mediatore, traduttore-ambasciatore* in M. ČALE, I. GRGIĆ, Z. RUŽIĆ, (a c. di) *Sulla traduzione letteraria italiano-croata e croato-italiana*, IIC, Zagreb, 1996, pp. 41-56. In un contesto più largo, vengono trattati in maniera non dissimile i lavori di Ezra Pound su modelli cinesi e italiani, per menzionare solo uno degli esempi più famosi. V. in H. KENNER (a c. di), *The Translations of Ezra Pound*, Faber and Faber, London, 1970.

³³ In M. MACHIEDO, , op. cit., p. 123.

³⁴ In H. MECHONNIC, op. cit., passim.

croato, irta di queste ultime? Machiedo ha optato per un'intensificazione della situazione fonologica croata, cercando di conseguire lo stesso grado di deviazione dalla norma, mettendo alla prova la propria lingua, costringendola a toccare i limiti estremi da essa raggiungibili su questo piano.

Un capitolo a parte dell'attività traduttiva di Machiedo è costituito dalle sue traduzioni di due antichi poeti italiani, ambedue segnati da una posizione straordinaria, in qualche maniera "anticlassica" nella storia della letteratura italiana: Michelangelo Buonarroti e Giambattista Marino³⁵. Il verso usato da Michelangelo viene definito da Machiedo "scolpito" - non solo a causa della vocazione primaria dell'artista (benché le metafore appartenenti al campo semantico della scultura influenzino ovviamente il poeta stesso, ma anche chi si accinge a interpretare la sua opera poetica). Lo definisce, inoltre, "duro", aderendo alle parole di Montale il quale sottolinea proprio il contrasto della durezza dei mezzi poetici e l'ineffabilità dei pensieri, da lui considerata un *unicum* forse di tutti i tempi³⁶. Convinto però che Micihelangelo non agisca completamente *ex novo*, Machiedo, considerando ovviamente di minore importanza, in questo contesto, ad esempio il sonetto petrarchesco CCLXXXIV, *Datemi pace, o duri miei pensieri*, o il sintagma più volte usato dallo stesso, "dura sorte", va alla ricerca di antecedenti nelle "rime petrose" di Dante, mentre il rapporto nei confronti delle antitesi petrarchesche viene da lui marcato come "drammatico"³⁷.

Tale interpretazione critica determina in questo caso anche l'approccio traduttivo, che si muove verso un enunciato che non mancherà di fede a quel verso che Michelangelo, nell'epistola poetica a Francesco Berni, descrisse come «non professo, goffo e grosso»³⁸. Machiedo traduttore si avvale del Machiedo critico che segnala una situazione vista come «epoca di crisi e di dubbi», in cui l'orizzonte si restringe, lo scopo dell'esistenza sfugge, mentre

³⁵ Cfr. M. BUONARROTI, *U kamu vrletnom i tvrdom (madrigali, fragmenti i pisma)*, scelta, traduzione e commento Mladen Machiedo, Istarska naklada, Pula, 1986, nonché M. MACHIEDO, *Mallarmeovski Marino* nella rivista «Rival», 1-2, 1997, p. 133.

³⁶ Citazione tratta da *Michelangelo poeta*, Boni, Bologna, 1976, p. 17, in M. BUONARROTI, *ibid.*, p. 7. Cfr. anche M. MACHIEDO, *Michelangelo manierista*, cit., p. 121.

³⁷ «Tra vitalità e sfortuna, tra volo e caduta, tra giorno e notte, tra luce e buio...» aggiungerà nel testo *Michelangelo manierista* in cui riflette *a posteriori* sulle proprie traduzioni. (M. MACHIEDO, *ibid.*).

³⁸ Cfr. M. MACHIEDO, *op. cit.*, p.122.

il soggetto lirico cerca una via d'uscita dalla perdizione³⁹. Affermazioni del genere sono, senza dubbio, applicabili anche ad altri esponenti del manierismo poetico, insieme all'osservazione che «l'equilibrio viene a mancare» e «la forma non è più in grado di tenere l'energia»⁴⁰ coi quali Michelangelo condivide l'ottica incicura e una visione obliqua che annienta la prospettiva rinascimentale⁴¹. Ma l'aspetto che attirò Machiedo a Michelangelo consiste proprio nella forte resistenza alla lingua poetica tradizionale, la «sfida al linguaggio»⁴². Si tratta, da un lato, di una preponderante presenza delle consonanti, che permette di avvicinare il procedimento al “consonantismo” montaliano, stabilendo, di conseguenza, e senza per questo dimenticare la precedente, un'altra linea poetica, *a posteriori*, fino ad allora mai tracciata nella storia “ufficiale” delle poetiche italiane - fu questa, a mio parere, l'*intentio* di Machiedo, e questa fu da lui ribadita a livello testuale con l'aumento del numero di consonanti nella traduzione, alla maniera che richiama il procedimento usato già nelle traduzioni di Montale. Lo conferma lui stesso, indirettamente, dicendo che, grazie al fatto che Michelangelo non poté influenzare né il proprio secolo, né quelli che seguirono, si presenta ora, alla nostra epoca la possibilità «di avvicinare questa poesia come un valore diverso, attualizzato», vale a dire un incontro di un testo antico con la poesia moderna⁴³. Questo incontro fu reso possibile dalle modifiche all'interno del sistema letterario avvenute tra l'epoca del primo autore e del traduttore, usato da quest'ultimo ai fini di una rivalutazione autoriale-traduttiva⁴⁴.

La “durezza” lessicale inizia e si conferma già con i versi di due madrigali che servirono ovviamente da ispirazione per il titolo croato *U kamu vrletnom i tvrdom* - basti citare *Negli anni molti e nelle molte prove,/ cercando, il saggio al buon concetto arriva/ d'un'immagine viva,/ vicino a morte, in pietra alpestra e dura [...]*; rispettivamente *Sì come per levar,*

³⁹ Cfr. M. BUONARROTI, op. cit. pp. 7-8.

⁴⁰ Ibid., p. 8

⁴¹ M. MACHIEDO, op.cit., p. 121

⁴² Ibid., p. 120

⁴³ M. BUONARROTI, op. cit., pp. 9 e 13

⁴⁴ A proposito, in un altro, eppure comparabile contesto, R. JAKOBSON, *Ogledi iz poetike*, trad. M. Komenić e L. Kojev, Prosveta, Beograd, 1978, p. 125.

*donna, si pone/ in pietra alpestra e dura/ una viva figura [...]*⁴⁵. E' indicativa la scelta della parola croata “kam” per “pietra” (anche in altri componimenti) Con la scelta della parola, in significativa assenza della poeticamente non marcata e di gran lunga più frequente “kamen”, si ripete, a un ulteriore livello, il procedimento descritto da Michelangelo nel primo verso del secondo madrigale citato. “Per levar” indica una certa riduzione, un certo togliere, raccorciare, condensazione ancora una volta suggerita da una tale scelta lessicale, parallela alle caratteristiche della sintassi usata del poeta. Ovviamente, la brevità dei versi (settenari, accanto agli endecasillabi) propria dei madrigali nonché l'esigenza di conservare l'effetto di una certa condensazione anche metrica nella traduzione, rappresentano un altro motivo di tale scelta, similmente motivata, per altro, già in Kombol. Perché, oltre al livello fonologico e lessicale, è ugualmente importante, per il nostro argomento, l'aspetto metrico dei madrigali e frammenti. Sarebbe stato impensabile, *ça va sans dire*, misconoscere nel Cinquecento le forme ereditate dalla tradizione metrica; tuttavia, Machiedo è evidentemente dell'opinione che il trattamento “libero” a cui Michelangelo sottopone il verso italiano sia in qualche maniera interpretabile come analogo ai procedimenti nei confronti della tradizione che si riscontrano nella poesia del Novecento. Pertanto egli riproduce tutte quelle “rotture” intraprese già da Michelangelo a questi livelli (come anche a quelli sintattici, soprattutto con la forte presenza degli anacoluti). Sostiene inoltre che in Buonarroti la rima non sia più attiva come elemento strutturale, riducendosi a un residuo che ha perduto la sua funzione poetica, verso il quale l'originale stesso in qualche maniera si ribella⁴⁶. In Michelangelo Machiedo attribuisce, d'altro canto, grande significato alle rime interne e alle consonanze la cui funzione cerca di sottolineare usando procedimenti di compensazione (“io-mio”; “morte-forte” compensato dal consonantismo “smrti-čvršne”; “poggio-caggio”; “pietoso-viso”), nonché al ritmo interno

⁴⁵ Cfr. M. MACHIEDO, *Michelangelo manierista*, cit., p. 123.

⁴⁶ Ricordiamo a proposito che Jurij Lotman sosteneva l'importanza di una differenza fondamentale tra l'assenza di rima in forme metriche dove la sua esistenza non è affatto prevista (la poesia greca, latina) o in quelle che l'hanno completamente rinnegata (*vers libre*) da una parte e, dall'altra, nella forma metrica che include la rima come caratteristica fondamentale del testo poetico. In essa l'assenza di rima, secondo Lotman, è in realtà la presenza di una non-rima. Cfr. J. LOTMAN, op. cit., pp. 82-86.

che intende, con Henri Mechonnic, come pulsante a ritroso delle regole metriche. Quando Machiedo parla di una traduzione «impegnata a suggerire addirittura una specie di violenza semantica»⁴⁷ e quando accenna alla speranza di rinnovamento della lingua poetica della destinazione, si trova in sintonia con la definizione di una «nuova assiomatica dei valori» di Philip Lewis, che postula una traduzione “abusiva” che cerca di riprodurre quelle caratteristiche del testo straniero che resistono ai valori culturali promossi dalla lingua di partenza. Si tratterebbe quindi di andare alla ricerca di mezzi analoghi di significazione che sono doppiamente “abusivi”, resistono cioè anche ai valori culturali dominanti della lingua di arrivo e con ciò “supplementano” il testo straniero. Nel caso di Machiedo, la resistenza si verifica, nel contempo, anche nei confronti del fono della linea Kombol-Čale-Tomasović della traduzione dall'italiano in croato (la rinuncia alla rima, ma soprattutto la generale ri-distribuzione dei mezzi poetici)⁴⁸.

Se, traducendo Michelangelo, Machiedo ha in mente Montale e una linearità alternativa, realizzabile come sfida nei confronti dell'eufonia tradizionale della poesia italiana diventata fin troppo facile, le traduzioni dei componimenti di Giambattista Marino, tratti dalle raccolte *Lira* e *Galleria*, lo conducono in maniera ancora più esplicita a un altro confronto, quello con Stéphane Mallarmé. Leggendo i testi di Marino come «mallarmeiani *ante litteram*»⁴⁹, egli li interpreta attraverso l'esperienza posteriore di Mallarmé come simbolista, ponendo in questa maniera dei limiti (temporanei) a un numero potenzialmente infinito di interpretazioni, o punti focali di lettura dei testi, che, separati dalle intenzioni del loro mittente, dalle circostanze della propria nascita e dal destinatario-modello, sono esposti al pericolo di rimanere sospesi nel vuoto⁵⁰. La famosa traduzione mallarméiana in prosa della poesia di E. A. Poe gli serve nel contempo come modello per il proprio procedimento traduttivo. In questa maniera gli diventa possibile non sacrificare la tensione creata dalle figure stilistiche e retoriche, metafore, ossimori, iperbole, antitesi, sulle

⁴⁷ M. MACHIEDO, *ibid.* p. 124

⁴⁸ Cfr. «[...] strong, forceful translation that values experimentation, tampers with usage, seeks to match the polyvalencies or plurivocities of expressive stress of the original by producing its own.» (L.VENUTI, *The Translation Studies Reader*, cit. p.12).

⁴⁹ M. MACHIEDO, *Mallarmeovski Marino*, op. cit., p. 133.

⁵⁰ Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990, p. 5.

quali insiste nella sua traduzione. Intraprende l'arcaizzazione nell'ordine delle parole, e in alcune forme, già segnali generalmente accettati in Croazia del dialogo con il passato poetico italiano ("ljuvenih, izmeđ, na njem, najvećma"), all'interno della prevalente "poetica della riscrittura" ma, d'altronde, segmenta il verso, diventato ora frase, con assoluta fedeltà. E il risultato dimostra quanto di poetico (unità ritmiche, strumenti retorici) possa mantenere una tale traduzione. Ma insiste nell'ignorare la rima, che chiama banale, sciupata dalla tradizione - e, a mio avviso, a due livelli, di cui uno si riferisce al codice all'interno del quale gli autori di certe epoche, senza possibilità di scelta, erano costretti a scrivere; e l'altro al fono della poetica traduttiva dominante nel momento in cui la traduzione nasce. Di nuovo in implicita polemica, afferma che ogni traduzione, volendo sottolineare certi aspetti dell'originale, debba necessariamente rinunciare ad altri⁵¹. Alcune fra le più autorevoli voci traduttologiche del nostro tempo dichiareranno che in un simile caso, in cui singoli elementi dell'opera poetica vengano messi in rilievo a scapito di altri, non può che trattarsi di una traduzione «oggettivamente sbilanciata»⁵². Eppure, si tratta di una strategia che vanta una lunga tradizione non solo in Francia, non solo in Italia, ma anche in Croazia. Izidor Kršnjavi fu traduttore in prosa di Dante, mentre Petar Preradović, Antun Sasso, Milan Begović e Vladimir Nazor rinunciavano, ciascuno a modo suo, alla rima nelle loro traduzioni della *Commedia*, come anche Ante Petravić nella sua traduzione, scrupolosa dal punto di vista metrico, ma assente di rima, dei componimenti carducciani. Rompere l'illusione di una indivisibilità crocianamente intesa del "contenuto" e della "forma", e ristrutturarla in qualità di nuovi, secondi autori, ecco il compito che si erano evidentemente prefissi.

⁵¹ M. MACHIEDO, *Mallarmeovski Marino*, op.cit., p. 133. Cfr. anche U. Eco, nel capitolo *Translating Rhythm* del libro *Experiences in Translation*, «[...] if we wish to save something, we lose something else», op. cit., p. 43. Anche «Each act of translation is one of approximation, of near miss or failure to get within range. It tells of our fragmented legacy, and of the marvellous richness of that legacy...» (G. STEINER, a.c.di., *The Penguin Book of Modern Verse Translation*, Penguin Books, London, 1966, p.23).

⁵² Cfr. (a proposito di una delle versioni inglesi di Catullo): «[...] nella scelta di un insieme di criteri metodologici da seguire il traduttore ha dato maggior rilievo ad alcuni elementi alle spese di altri e questa incapacità di considerare il poema una struttura organica conduce a una traduzione oggettivamente sbilanciata.» (In S. BASSNETT, *La traduzione, teorie e pratica*, trad. G. Bandini, Bompiani, Milano, 1993, p. 114)

Inoltre, sulle orme della teoria jaussiana della ricezione, Machiedo afferma che è un'illusione «credere che il trasferimento della stessa forma consegua lo stesso effetto presso un pubblico di sensibilità diversa»⁵³. Questa sensibilità non è, in Machiedo, legata esclusivamente a un ricevente del messaggio poetico o lettore modello omogenizzato dal punto di vista linguistico, letterario, culturale e storico, come lo intende ad esempio Mirko Tomasović, sostenendo la legittimità di poetiche personali parallele riscontrabili nelle rispettive storie letterarie nazionali, di cui è stato già detto all'inizio di questo contributo. A prescindere dalle norme estetiche dell'epoca in questione e dai *cliché* letterari, Machiedo difende, per il traduttore, un altro diritto - il diritto alla scelta personale realizzato attraverso la rilettura, che propone la propria ipotesi interpretativa, una delle molteplici che sono potenzialmente presenti nella programmazione del testo originale. Dal momento che queste ipotesi sono numerose, la preferenza di una di esse sarà sempre, per definizione, discutibile⁵⁴ - diremo di più, essa è trasformabile anche nel tempo, persino per uno stesso lettore, tanto che diventa possibile, per lo stesso ricevente del testo, interrogarsi sulla mutabilità degli elementi componenti un testo, o sulla propria⁵⁵. La poetica traduttiva di Machiedo sembra illustrare questa situazione lettoriale, desiderando offrirle, nella traduzione, la possibilità di una formalizzazione testuale "disseminante".

Che Machiedo, in questo processo, intraprenda una negoziazione di vasta portata su identità nazionali e culturali, diventa chiaro prendendo in considerazione i suoi modelli francesi e italiani. Laddove la poetica traduttiva "della riscrittura", nel caso croato, si ispira alla componente mediterranea, nella sua "poetica della rilettura" è in atto, invece, un europeismo "deteritorializzante". Se accettiamo come vero che i traduttori verso le lingue "grandi" si comportano, nel loro rapporto con originali appartenenti a

⁵³ M. MACHIEDO, *Poetiche italiane del Novecento in Sotto varie angolazioni*, Erasmus editore, Zagreb, 1997, p. 133. Cfr. anche: «[...] anticipare le reazioni del pubblico, in modo che l'opera risponda al cosiddetto "orizzonte d'attesa", è spesso difficile e insicuro (poiché porta frequentemente a gravi inadeguatezze) [...]» (P. CORNEA, op. cit., p. 72).

⁵⁴ Cfr. a proposito U. Eco, *Experiences in Translation*, op. cit., p. 45.

⁵⁵ A questo proposito cfr. J. LOTMAN, op. cit., p. 139. e M. SOLAR, *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*, Nolit, Beograd, 1985, *passim*.

lingue “piccole”, in maniera più libera che non nel caso contrario⁵⁶, si può affermare che Machiedo tenti un comportamento traduttivo nei confronti della letteratura italiana più paritario, come se traducesse da una verso un'altra delle “grandi” letterature. Il testo straniero non si dà, nell'ambito di questa strategia, come un'entità semantica di irripetibile originalità, esso è derivato e eterogeneo come lo è la sua traduzione, perché consistono ambedue di una quantità di materiali linguistici e culturali che rendono il significato pluriforme, negato a facili corrispondenze. E, dato che la pluralità presente in qualsiasi testo rende impossibile una corrispondenza unidirezionale tra i significati, la traduzione permane in un rapporto dinamico, equivoco, assintotico con il testo straniero⁵⁷. Tutto questo rende la traduzione un'impresa critica e teorica, con aiuto della quale il prototesto viene ogni volta arricchito, dal momento che la traduzione può dirne sempre qualcosa di più, spostandolo in direzioni tutto fuorché prevedibili⁵⁸.

Una tale proposta di poetica traduttiva, attraverso la sua insistenza sulla spvincializzazione del relativo discorso teorico, rappresenta, a mio avviso, un importante contributo alla rinegoziazione dell'identità culturale della letteratura nazionale che la accoglie. Diversa, a volte fundamentalmente opposta a quella di Mirko Tomasović (promotore nonché originale autore di altri approcci sia traduttivi che traduttologici), ma ad essa comparabile nell'impegno di evitare la trivialità in quella sua accezione che sottintende la passivizzazione dell'impegno di ricezione, ossia “l'adulazione” del lettore⁵⁹. E inoltre, nel tentativo di far parte di un dialogo/polologo che ridiscute (utopisticamente?) l'imparità di capitali simbolici che persistono ancora tra le culture.

⁵⁶ Cfr. J. STAKIĆ, *Žedni preko vode. Nešto o prevodenju*, BMG, Beograd, 2001, p.188

⁵⁷ L. VENUTI, *The Translations Studies Reader*, cit., p.7-8

⁵⁸ Cfr. «Jakobson demonstrates that to interpret a semiotic item means to translate it into another item [...] and that this translation is always creatively enriching the first item», e «In (this) semiotic series of interpretants, every interpretation, according to Peirce, says something more about the expression interpreted» (U. Eco, *Experiences in Translation*, op. cit., pp. 71 e 76).

⁵⁹ Cfr. il tentativo di interpretare la nozione di “traduzione triviale” in I. GRGIĆ, *Osman i njegovih dvojnici*, HSN, DKHP, MHD, Zagreb, 2004, pp. 103-114, che si sposa con la nozione di “adulazione” del lettore in A. POPOVIĆ, *La scienza della traduzione*, Hoepli, Milano, 2001.

REWRITING VS. REREADING. ON POETIC TRANSLATION FROM ITALIAN INTO CROATIAN IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

After the definition, around the middle of the past century, and under the influence of Mihovil Kobil's version of Dante's *Commedia*, of an "official" line of poetic translation in Croatia, it seemed that there was no other way to follow, especially (if not exclusively) in the field of translation from Italian. However, in the meantime, autonomous poetics of translating poetry from Italian into Croatian came into being, among which the paper attempts to describe two, appearing as emblematic, and called respectively "the poetics of rewriting" (*poetica della riscrittura*) and "the poetics of rereading" (*poetica della rilettura*). The first relies extensively on Kobil, taking however a certain type of approach to its extreme consequences. The second has been, and still is perceived as "alternative", a situation which cannot but change if one wants to envisage ways of dealing with a relationship of emission/reception from which the Croatian literary culture receives important cues in the still ongoing process of the negotiation of its own identity, European, of course, but also Mediterranean.