

SU UNA RECENTE TRADUZIONE CROATA
DELLA *GERUSALEMME LIBERATA* DI TASSO¹

Janja Jerkov

L'attenzione che il Ministero dei Beni Culturali e Ambientali italiano ha finalmente rivolto alla traduzione in lingua croata della *Gerusalemme liberata* del Tasso (portata a compimento dopo un lavoro più che ventennale) giustifica che se ne parli, sia pure tardivamente, a distanza di tre lunghi anni dalla sua pubblicazione per i tipi della *Matica hrvatska*. Triste destino di opere che si pongono a cavallo di più mondi e di più ambiti disciplinari: nessuno le riconosce immediatamente come proprie e, se le riscopre come tali, lo fa dopo troppo tempo o recuperandole per vie traverse. Nella qual cosa ancora una volta si palesa non solo l'ormai insostenibile (e ciò nondimeno pervicace) autoreferenzialità dell'italianistica di casa nostra, ma anche l'altrettanto evidente defezione di parte della nostra slavistica. Nonostante che quest'ultima abbia avuto l'opportunità di formarsi alla scuola di chi, come Sante Graciotti, ha sempre cercato di portare alla luce e di sostenere la presenza feconda della lingua e della cultura italiane in Croazia.² E nonostante che la letteratura croata contemporanea continui a registrare fenomeni interessanti (e di buon livello) di produzione poetica bilingue e di retroversioni dall'italiano al croato (o viceversa), testimoniate anche da alcuni illustri nomi citati da Tomasović nei ringraziamenti dell'introduzione al volume per aver contribuito alla fluidità delle scelte linguistiche da lui adottate. Uno fra tutti: T. Maroević, che, non a caso, figura come *recenzent* dell'edizione.

L'impresa di Tomasović segna l'epilogo di una lunga storia di influssi, rielaborazioni, imitazioni, traduzioni, studi e commenti del Tasso da parte di

(¹) Torquato Tasso, *Oslobođeni Jeruzalem*. Prepjevao i bilješke napisao M. Tomasović. Matica hrvatska, Zagreb 2009, 856 pp.

(²) L'ultimo contributo dello studioso sul tema risale al novembre 2011 ed è stato pubblicato nel corso di quest'anno: S. Graciotti, *Le molte vite dell'italiano "de là da mar" tra Quattro e Cinquecento*, in *Lectio brevis. A. A. 2011-2012*. (Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Anno CDIX – 2012. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Memorie. Serie IX. Volume XXIX. Fasc. 3). Roma 2012, pp. 529-544.

poeti, filologi e filosofi croati (o croatisti) dalla fine del XVI secolo ai giorni nostri (Ljerka Schiffler sottolinea a questo proposito come l'autore sorrentino rappresenti una costante voce di riferimento per la cultura croata³).

Gli inizi del rapporto privilegiato dei croati con il Tasso sono noti: risalgono agli anni della incipiente maturità del poeta italiano (1544-1595), quando la sua favola boschereccia *Aminta* (1573) venne pubblicata in lingua croata a Venezia (agosto 1580, prima traduzione assoluta in una lingua straniera) dal raguseo Dominko Zlatarić, che l'aveva ripresa da uno dei manoscritti circolanti e approvati dal poeta ancora prima dell'*editio princeps* del testo (stampata solo nel dicembre di quello stesso anno). Successivamente lo Zlatarić rielaborò la sua prima versione pubblicandola con il titolo di *Ljubmir* (Venezia 1597 e 1598). L'autore slavo, allora poco più che ventenne, scelse di rendere l'endecasillabo tassiano con il *dvanaesterac* non rimato (*odriješen veras*) e di conservare invece i settenari e alcuni ottonari dell'originale, divenendo con queste sue scelte modello per i traduttori croati, poiché né si lasciò irretire dal miraggio di una traduzione letterale, né si lasciò tentare dalla libera trasposizione, che tradisce l'opera originale. Dopo di lui, S. Gučetić Bendešević (*Raklica*, 1600) e Dž. Š. Gundulić (*Radmio*, 1701) produssero nuove rielaborazioni del testo, mentre S. Bobaljević Mišetić (1529/30-1585) con il suo *Majka Venera ište Kupida svoga sina od nje izgubljena* si applicò alla versione di quell'*Amor fuggitivo*, a lungo e impropriamente ritenuto epilogo dell'opera (giacché esso non figura come tale in nessun manoscritto).

Numerosi scrittori e poeti otto- novecenteschi a loro volta si sono cimentati con i versi tassiani. La preziosa appendice *Tasso u Hrvata* di N. Paro, alle pp. 817-841 del volume tomasoviciano, li elenca in ordine cronologico: da A. Šenoa (1838-1881), V. Nazor (1876-1949) ed altri come loro nati nel secolo XIX, sino a O. Delorko (1910-2000), N. Miličević (1922-1999), Fr. Čale (1927-1993), I. Slamnig (1930-2001), T. Maroević (1941-), L. Paljetak (1943-). Molte delle loro traduzioni sono state per tempo raccolte nell'antologia di rime curata dallo stesso M. Tomasović (T. Tasso, *Ljuvene rane/Le piaghe d'amore*. Matica hrvatska, Dubrovnik 1995) a testimonianza di una sua attenta e costante riflessione sulle questioni traduttologiche postegli dalla poesia dell'autore cinquecentesco, nonché di una concezione della traduzione poetica in cui teoria e pratica sono percepite come inscindibili e alimento l'una dell'altra. Una pratica che, come si sa, non è limitata alle versioni del Tasso, ma nel corso dei decenni è andata mettendosi alla prova e affinandosi sulle

⁽³⁾ Cfr. Ljerka Schiffler, *Matija Frkić, tumač i kritičar Tassa: "Osservazioni sopra il Goffredo del Signor Torquato Tasso"*, "Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine", 41-42 (1995), pp. 83-108.

traduzioni dei testi di Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia, Petrarca (nonché su quelli dell'antica poesia francese, portoghese, spagnola e provenzale). È questa la ragione per cui Tomasović ha pubblicato le sue riflessioni teoriche sulla traducibilità del testo poetico successivamente (e non anteriormente) all'inizio del proprio mettersi alla prova come traduttore: dal lontano *Traduktološke rasprave* (Zagreb 1996) fino ai recenti *L'ottava rima tassiana nella traduzione croata* (in *Studi tassiani sorrentini. Sorrento, 11 marzo 2007*. Castellammare di Stabia 2007, pp. 86-99) e *Pabirci iz hrvatskog prijevodoslavlja* (in M. Tomasović, *Nove slike iz povijesti hrvatske književnosti*. Zagreb 2008, pp. 204-234).

L'intreccio tra la voce poetica del Tasso e quella dei poeti croati pone interrogativi particolarmente complessi nel caso della *Gerusalemme liberata*, di cui esistono ad oggi diverse decine di versioni in lingua, che vanno dalla traduzione di poche ottave sino a quella dell'intero poema. Molti autori della letteratura croata (alcuni dei quali di prima grandezza) si sono infatti cimentati con il tentativo di volgere nel proprio idioma il maggior poema epico dell'Età tridentina: I. Gundulić (1589-1638), P. Kanavelić (1673-1719), V. Petrović (1677-1754, versione integrale), A. Matijašević Karamanić (1658-1726), Fr. Sorkočević (1754), R. Kunić (in latino, 1719-1749), I. Mažuranić (1814-1890), I. Dežman (1841-1873), Š. Stanić (1866), J. Zlošilo (1869), Fr. Sorkočević Dubrovčanin (1873), A. Tresić-Pavičić (1893), V. Premuda [Bršljanški] (versione integrale, 1926), M. Kombol (1883-1955), Gj. Ivanković (1965).

Sfortunatamente, però, malgrado l'attrazione esercitata dal poema cinquecentesco, gli studiosi croati concordano nel ritenere che le traduzioni integrali di esso (delle quali si sono oggi conservate quelle di Premuda e di Ivanković) siano insoddisfacenti. Delle due, quella del sacerdote *glagoljaš* e cultore di antichità patrie, Vinko Premuda (completata tra il 1897 e il 1927)⁴ è ritenuta la meno deficitaria, pur essendo rimasta in buona parte inedita. Quella posteriore di Gjorgjo Ivanković è stata pubblicata a Zagabria nel 1965 (cfr. T. Tasso, *Oslobođeni Jeruzalem*. S tal. preveo Gj. Ivanković. Matica hrvatska - Zora, Zagreb 1965), ma non ha avuto fortuna.

A simiglianza delle precedenti, anche la versione tomasoviciana innanzitutto si impone per le dimensioni dell'impresa in sé: si tratta infatti della traduzione di ben 20 canti, ossia 1917 ottave (compresa la 41^a del XVI canto), vale a dire 15.336 versi! L'eccezionalità dell'impresa è costituita altresì dal fatto che quella di Tomasović è una versione letterale che osserva rigorosamente lo schema rimico dell'ottava originale, rifuggendo – come se non ba-

⁽⁴⁾ Il manoscritto è conservato a Zagabria nell'Archivio di quella che è oggi divenuta la Hrvatska Akademija Znanosti i Umjetnosti, sotto la segnatura VIII-250.

stasse – da rime grammaticali, omonimiche, enclitiche o che riprendono una stessa radice (ma anche da rime banali oppure utilizzate con troppa frequenza). Il traduttore ha accettato la sfida di restituire nella sua versione la nota di inventività che caratterizza gli schemi rimici tassiani, mai scontati e – anzi – segnati dal gusto insistito per le soluzioni preziose e imprevedibili.

Due sono stati i problemi di fondo che Tomasović si è posto: la scelta del metro (e della strofe) e del lessico. Per quanto riguarda le scelte metriche, né l'endecasillabo italiano né l'ottava rima sono autoctoni della poesia croata. La poesia ragusea conosceva una *oktava*, ma essa, di origine siciliana, aveva uno schema basilico AA BB CC DD, laddove l'ottava della *Gerusalemme liberata* ha uno schema ABABABCC. T. Ujević lo applicherà nel sonetto *Naše vile*, composto in dodecasillabi trocaici nei quali abbondano le sinizesi.

Quanto all'endecasillabo italiano (*italijanski jedanaesterac / endekasilabo*) i metricisti serbi e croati lo analizzano come pentapodia giambica ipercatalettica a 5 accenti, di cui la 10^a sillaba obbligatoriamente accentata, mentre la 4^a e/o la 6^a lo sono di regola. Fra i croati l'endecasillabo è stato utilizzato da I. Mažuranić, A. Šenoa, S. S. Kranjčević, T. Ujević, ecc. Versi di 11 sillabe erano noti anche alla poesia popolare serba e, agli inizi del XX secolo, costituiranno (con il dodecasillabo trocaico) il metro più diffuso in autori come V. Ilić, M. Rakić, J. Dučić, S. Pandurović, V. Petković Dis, ecc. Una sua rara variante – la tetrapodia dattilica con tutti gli accenti realizzati (*četvoroiktusni daktilski stih*) e cesura dopo la quinta o sesta sillaba (5//6) – è stata adottata da D. Stanojević per la traduzione serba integrale della *Gerusalemme liberata* (cfr. T. Taso [Tasso], *Oslobođeni Jerusolim. Slobodno prepjevao Dragiša Stanojević*. SKZ, Beograd 1957), nella quale la monotonia delle serie dattiliche è qua e là interrotta da sequenze di anfibrachi.

Nell'emozionante presentazione dell'endecasillabo croato fatta il 15 febbraio 1935 davanti all'*Umjetnički razred* dell'allora Accademia Jugoslava di Scienze ed Arti, V. Nazor analizzava nel dettaglio la struttura del *superbissimum carmen* di memoria dantesca mettendone in risalto – da poeta – il non comune potenziale inventivo che nel corso della sua storia lo porterà a realizzarsi, come egli ci ricorda, in 87 tipi di combinazioni diverse. Verso dunque estremamente duttile e mobile, il nostro endecasillabo è stato variamente reso nella poesia serba e croata di traduzione come decasillabo trocaico,⁵ oppure

(⁵) Osserva a questo proposito I. Slamnig: “Deseterac je utoliko sličan endekasilabu što ima sličan broj slogova i što se čita relativno cjelovito – cezura ne razbija ga na dva jednakosložna dijela kao što se razbija dvanaesterac [...] deseterac, ili koji drugi narodni stih, kojim bismo preveli endekasilabo, odviše nam rustično zvuči”, I. Slamnig, *O versifikaciji prijevoda*, in *Hrvatska versifikacija. Narav, povijest, veze*. Zagreb 1981, pp. 106-121, a p. 113.

come endecasillabo giambico o dodecasillabo. Ma anche quando il traduttore slavo sceglie di mantenere il numero delle sillabe uguale all'originale, il verso conserva la traccia della propria fondamentale estraneità alla tradizione poetica slava. In primo luogo per ragioni inerenti alla differenza strutturale della lingua croata (e serba) rispetto a quella italiana. Scrive a questo proposito M. Gasparov:

Nel decasillabo serbo (4 + 6) (lo stesso è riferibile all'ottonario 4 + 4) fin dal principio era attestata una tendenza verso il ritmo trocaico. Nel serbo-croato l'accento non può cadere sull'ultima sillaba della parola, perciò le sillabe prima della cesura e in chiusa di verso (pari) erano libere dall'accento, già questo contribuiva a condensare gli accenti sulle sillabe dispari, "trocaiche". Successivamente, i limiti di parola nel verso per analogia con la cesura tendevano a disporsi dopo le sillabe pari (circa l'80% dei limiti di parola nel decasillabo, circa il 90% nell'ottonario), ciò portava il verso a suddividersi prevalentemente in parole bisillabe e tetrasillabe.⁶

Secondo lo studioso russo, in presenza di queste particolarità la base ritmica del verso sillabico serbo e croato rimane sillabica e non tonica e la tendenza alla regolazione di limiti di parola prevale sulla regolazione degli accenti.⁷ Quanto basta per scardinare un verso nato all'interno di un sistema metrico in origine sillabotonico! In più, l'endecasillabo italiano presenta importanti fenomeni di sineresi e sinalefe che gli si impongono a causa della struttura della parola italiana ricca di vocali. Commenta a questo proposito Nazor, riferendosi alla traduzione della *Gerusalemme* realizzata da Mažuranić, che gli endecasillabi del traduttore rendono sì il movimento dell'endecasillabo originario e l'andamento solennemente epico dell'ottava rima,

ali su odviše krupne i mnogobrojne i nama strane koncesije što ih pri tome moramo najedanput učiniti s obzirom na našu gramatiku i našu versifikaciju.⁸

Lo scrittore allude qui proprio all'uso, da parte di Mažuranić, di ricorrere a elisioni e sinizesi che, nella metrica italiana, sono necessarie per regolare l'incontro fra vocali, ma in quella croata sono assolutamente desuete.

Proprio la radicale diversità strutturale della lingua croata rispetto all'italiana fa sì che l'endecasillabo tomasoviciano (come già quello di Mažuranić) costituisca in realtà una pentapodia logaedica a cesura dopo la 5^a (cioè spo-

⁽⁶⁾ M. Gasparov, *Storia del verso europeo*. Bologna 1993, p. 273.

⁽⁷⁾ Cfr. *ivi*, p. 274.

⁽⁸⁾ V. Nazor, *Metričke slike. O hrvatskom jedanaesteru (1838-1900)*, in Id., *Sabrana djela Vladimira Nazora (1876-1949-1976)*, XVIII. *Eseji, članci, polemike*. Uredio I. Frangeš. Zagreb 1977, pp. 127-164, alle pp. 140-141.

stata di una sillaba rispetto al metro originale), poiché tende a presentarsi all'inizio di verso con un trocheo (mentre il resto del verso è giambico), pur osservando rigorosamente la regola della 10^a accentata e mantenendo una forte tendenza all'accento di 4^a. Nella frequenza con cui in Tomasović la 1^a sillaba si trova ad accogliere un accento più o meno forte si potrebbe forse persino cogliere la traccia di sperimentazioni versicologiche pregresse come quelle avviate attorno alla versione croata del *Canzoniere* petrarchesco (1974) dal gruppo di traduttori raccolto e diretto da Frano Čale, di cui lo stesso Tomasović aveva fatto parte in anni di formazione.⁹ Si consideri a titolo di esempio il v. 10 di *Rerum vulgarium fragmenta* I:

fávola fúi gran témpo, ^ ónde sovénte.

In esso gli accenti di 1^a, 4^a, 6^a-7^a e 10^a danno vita a un verso costruito con un trocheo iniziale seguito da una serie di quattro giambi resi possibili dalla presenza dell'accento ribattuto tra 6^a e 7^a.

Correlativa dell'approccio filologico con cui il traduttore croato si è accostato al testo è anche la qualità della lingua letteraria da questi utilizzata. Tomasović ha infatti 'gundulicizzato' e 'raguseizzato' la lingua della sua traduzione (giacché Gundulić aveva guardato alla *Gerusalemme liberata* per la composizione del proprio poema epico *Osman*), ma si è anche rivolto alla lingua di altri autori epici (come I. Mažuranić), che hanno amato molto sia il Tasso che lo stesso Gundulić. Tutte le parole che figurano nella versione tomasoviciana si ritrovano nel tesoro della lingua croata, ma non in qualità di arcaismi mummificati: il traduttore è riuscito a scovare parole rimaste ancora viventi nella memoria dei lettori e ha ridato loro nuova circolazione. Egli si è anche sforzato di trasporre nella propria lingua la funzione dei latinismi tassiani, il gusto tutto barocco per le costruzioni ermetiche e il gioco delle espressioni dialettali (napoletano ed emiliano nel Tasso italiano, čakavo e kajkavo nel Tasso croato).

Riuscirà questa sua traduzione ad entrare nel circuito dei lettori croati, facendo sì che la *Gerusalemme liberata* diventi finalmente un testo culturale per tutti, non solo per coloro che possono leggerlo direttamente in lingua originale? La risposta a questa domanda richiede l'aver preliminarmente risposto ad altri interrogativi. Della serie, per esempio, di quello che il poeta, teorico e traduttore I. Slamnig aveva posto più di trent'anni fa:

⁹) Successivamente lo studioso ha ritradotto diversi sonetti del Petrarca in Francesco Petrarca, *Pjesme o Lauri. Antologijski izbor iz "Kanconijera"*. Izabrao i prepjevao M. Tomasović. Zagreb 2003.

Da li prevesti pjesmu znači adaptirati je našem suvremenom pjesničkom izrazu, ili treba nastojati imitirati poetski izraz onog vremena, kad je pjesma nastala?¹⁰

Alla domanda di Slamnig, Tomasović risponde affermativamente:

u novostvorenom tekstu valja naznačiti ili odraziti vremensku pripadnost i obilježje kada je izvorni predložak nastao,¹¹

con ciò ricongiungendosi alla grande tradizione traduttologica croata inaugurata da M. Kombol e continuata da Fr. Čale, T. Maroević e Zv. Mrkonjić.

Tomasović si pone consapevolmente fra quanti identificano l'obiettivo di una traduzione nella realizzazione dell'integrità dell'atto autoriale¹² che, nel caso di un testo poetico, oltre all'aver situato il modello nel suo "stilsko razdoblje i u auktorovu opusu, što se, naravno, odnosi i na versifikatorski ustroj (vrstu metra, strofe, raspored i vrijednost rima)",¹³ consiste

i od niza međuovisnih tančina i pojavnosti (metričko-srokovnih, stilskih, retoričkih).¹⁴

Per quanto la concezione di testo poetico del Tomasović si riveli qui sostanzialmente tributaria di una concezione classica dell'opera d'arte, secondo la quale quest'ultima costituisce un'unità di forma e contenuto (e di fatto Tomasović si diffonde in precisazioni essenzialmente di natura metrica e lessicale), l'espressione *niz međuovisnih tančina* apre di fatto a una complessità di problemi che la sensibilità del traduttore avverte e fa propri, pur non dandone conto. Potremmo dire che l'esperienza sul campo porta Tomasović, come già H. Meschonnic, a comprendere che ciò che caratterizza la traduzione non è tanto il semplice rapporto da lingua a lingua, ma da testo a testo. Meschonnic insisteva su un concetto di significanza del testo come non riducibile al mero senso lessicale, bensì a tutto il discorso, quale risulta inscritto

in ogni consonante, in ogni vocale che, in quanto paradigmatica e sintagmatica, produce delle serie.¹⁵

⁽¹⁰⁾ I. Slamnig, *O versifikaciji prijevoda...*, cit., p. 106.

⁽¹¹⁾ M. Tomasović, *Oslobodeni ili Osvojeni Jeruzalem Torquata Tassa*, in T. Tasso, *Oslobodeni Jeruzalem*, cit., p. 40.

⁽¹²⁾ Cfr. *ibid.*

⁽¹³⁾ Cfr. *ibid.*

⁽¹⁴⁾ *Ibid.*

⁽¹⁵⁾ H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris 1982 (pp. 216-217). La traduzione italiana del passo citato è tratta da E. Mattioli, *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*, "Rivista internazionale di tecnica della traduzione", 7 (2003), pp. 29-36, a p. 30.

Secondo il traduttore e teorico francese, le marche attraverso le quali i significanti linguistici ed extra-linguistici producono la loro specifica semantica investono tutti i livelli del linguaggio (accentuale, prosodico, lessicale, sintattico). L'organizzazione di esse costituisce il ritmo del testo – un ritmo che va qui inteso nell'accezione pre-platonica restituitaci da É. Benveniste in quanto “la forma nell'istante in cui questa è assunta da ciò che si muove, che è mobile e fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica”.¹⁶ Se il ritmo è l'essenza stessa del senso del discorso e se, a sua volta, il senso costituisce l'attività del soggetto dell'enunciazione, ne consegue che per Meschonnic il ritmo è l'organizzazione stessa di quel soggetto realizzantesi nel e per mezzo del discorso.¹⁷ Per questa ragione egli definisce la scrittura come “attività di conoscenza specifica” e l'opera letteraria come “omogeneità del dire e del vivere”,¹⁸ annodamento singolare di poesia e di vita.

Con altre parole, ma con analogia stupefacente chiaroveggenza di poeta, V. Nazor lo aveva già detto in quel lontano 1935:

Jambi, daktili, anapesti!

Oni su svuda: u koracima plesa, u melodijama muzičara, u likovim kiparovima, u nijansama boja, ali i u gibanju i u glasu strojeva; čuju se u sobi pjesnikovoj kao i u radionici tehničarevoj. I svaki ih verzifikator namješta i reda na svoj način, prema svojoj psihi i prema svome temperamentu. Ima u gradnji stihova nešto neodređeno i imponderabilno što se može samo osjetiti i zbog čega i stihovi iste metričke sheme drukčije zvuče. Zavisi od onoga koji gradi stihove hoće li – ponajviše nesvjesno i zamahom svoga unutrašnjeg ritma – sâm moći i znati da dà krila jeziku u kome piše, čineći ga laganijim i upravljajući k visini sve što bi htjelo da pada, jer zakoni gravitacije kao da ne vladaju na ovoj zemlji samo u carstvu fizike, no čak i u kretnjama našega govora.

A, kako rekoh, taj je naš metričarski rad i nasilan: jer se mora – prodiranjem ritmičke stope u tijelo susjedne riječi – protegnuti ili na komade sjeći sve što ne može točno ležati na Prokrustovoj postelji u koju se, za neke, metar zna više puta prometnuti. Sve zavisi o fluidnosti vode što teče iz Hipokrenskih vrela. Ta voda mora primiti odmah oblik svijju korita, i graditi ih sebi sama, i namještati ih po svojoj potrebi, da sada zakasni a sad ubrza svoj neprekidni slobodni tok; nema ravnice da je umočvari; ni strmine da je, u padu, prospe; ni klanca da je, gušeći, zgusne. Postavljanje u kalupe metričkih stopa nasilno je samo za stihove koji “ne teku”; a arbitrarno, o ritmičkim stopama, sudi samo onaj koji ne osjeća kako su im kalupi sve drugo nego kruti i neprikladljivi preinakama. Jest čitav sistem zakonâ i u svemu tome; ali se on ne-

⁽¹⁶⁾ É. Benveniste, *La notion de “rythme” dans son expression linguistique*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1969, pp. 326-335, a p. 333.

⁽¹⁷⁾ Cfr. H. Meschonnic, *Critique du rythme...*, cit., pp. 216-217.

⁽¹⁸⁾ H. Meschonnic, *Pour la poétique* I. Paris 1970, p. 27.

prestano preinačuje kao i ono nešto lagano i fluidno što kroza nj samo teče. A nigdje se to ljepše ne vidi nego baš kod talijanskoga, pa – eto – i kod našega jedanaesterca koji, od Mažuranića i od Šenoe do današnjih verzifikatora, biva sve pokretljiviji i krilatiji.¹⁹

Come il viandante evocato da Nator, anche M. Tomasović si è misurato con il letto di Procuste dell'attività traduttoria, facendo proprio il ritmo instabile e cangiante della vita. Il risultato di questo suo travaglio è un testo certamente raffinato e fluente, che costituisce un inno d'amore per la lingua italiana e, insieme, per la propria lingua materna. Un testo che costituisce anche la testimonianza inequivocabile di quanto i destini della poesia italiana e di quella croata continuano ad essere imprescindibilmente legati gli uni agli altri. I decenni a venire ci diranno se il traduttore sarà riuscito a rendere parlante per i suoi lettori un'opera di altra epoca e di altra cultura. Noi intanto – al di là della scorrevolezza e della lievità dei versi da lui prodotti – apprezziamo e rendiamo omaggio alla posizione etica di un letterato che ha dedicato la sua vita alla poesia e alla traduzione come singolare (e particolarmente aspra) modalità di espressione creativa.

¹⁹) V. Nator, *Metričke slike...*, cit., pp. 163-164.

