

*Miša Aleksić**
Università di Belgrado

CONSIDERAZIONI MINIME SU *BIJESNI ROLANDO* (1895) DI DRAGIŠA STANOJEVIĆ

Abstract: Il presente contributo studia gli aspetti metrico-prosodici e sintattico-ritmici di *Bijesni Rolando* (1895), in particolare la scelta, la configurazione ritmica e l'adeguatezza del verso traducete, nonché le figure sintattico ritmiche del *Furioso* presenti nel testo d'arrivo. Dopo aver esaminato i nominati aspetti del testo tenendo conto del contesto in cui opera il traduttore e di quanto fatto sul verso ariostesco, l'autore giunge alla conclusione che D. Stanojević modella il proprio dodecasillabo in modo da avvicinarlo all'endecasillabo del *Furioso* riducendo la distanza tra i due sistemi metrici e integrando al contempo due concezioni della traduzione della poesia: quella che rispetta il metro dell'originale e quella funzionalista, che sostituisce il metro dell'originale con un metro analogo del proprio contesto.

Parole chiave: *metrica, poema epico, traduzione della poesia, Ottocento, dodecasillabo simmetrico.*

1. L'IMPRESA DI DRAGIŠA STANOJEVIĆ

Dragiša Stanojević (1844–1918), politico, pubblicista e traduttore, è l'autore della prima traduzione serba di *Orlando Furioso* di L. Ariosto. La traduzione, edita da *Srpska književna zadruga* [Cooperativa letteraria serba], uscì in due edizioni: una integrale, pubblicata in 500 copie; una ridotta, consistente in quattro volumi pubblicati dal 1895 al 1897 (Zogović 1972: 386–387). La decisione dell'editore di allestire un'edizione ridotta e cioè di far alterare o censurare i passi del testo giudicati osceni e perciò incompatibili con gli intenti moralistico-didattici della *Cooperativa*, seguendo l'esempio dell'edizione del *Furioso* curata da G. Bolza (1853), aveva scatenato una lunga e travagliata corrispondenza tra i dirigenti dell'istituzione serba e il traduttore, inorridito al pensiero di dover toccare nella macchina narrativa del testo e travisare le idee del poeta che lui definisce “grande pensatore di

* miscia.aleksic@gmail.com

vedute del tutto aperte”. La polemica si concluse però con un compromesso – Stanojević provvide lui stesso a omettere ventitré ottave e adeguarne altre mentre la sua feroce critica delle pretese moralistico-censorie dell’editore si tradusse alla fine in una posizione più placata, espressa nella *Postfazione* al quarto volume (Zogović 1972: 387–389).

Mentre molte delle sue lettere indirizzate alla *Cooperativa* sono quasi saggi sulla poesia e il suo lato tecnico (Zogović 1972: 388), con la traduzione del *Furioso* e di altri classici della letteratura europea (e non solo)¹ Stanojević (1897: 272) voleva *fare critica* – pratica, viva e armata – e provvedere così a rimediare a uno stato secondo lui disastroso in cui versavano la poesia e la lingua serba. Intendeva prescrivere con le sue opere delle regole metrico-prosodiche e mettere in pratica le conoscenze teoriche apprese durante uno studio delle regole e della tecnica del verso serbo da lui descritto come coscienzioso, lungo e arduo (Stanojević 1897: 274). Sia in sede teorica che in quella pratica, insisteva soprattutto sulla rima, facendo notare che i poeti serbi usavano di regola rime che non corrispondevano quanto al tipo di accento (lungo o breve, ascendente o discendente) e alla quantità delle vocali atone. Per il traduttore (1897: 264, 269) la cosa più importante nella poesia e nell’arte in generale è la *bellezza* ovvero *la forma*, alla quale nella sua traduzione del *Furioso* presta particolare attenzione; nella *Postfazione* a *Rolando* afferma di aver tradotto la forma e la musica del testo originale parola per parola, ovvero *letteralmente*. Da ciò consegue che le questioni metriche per Stanojević erano di cruciale importanza e dunque *Bijesni Rolando* è una realizzazione concreta delle sue idee sulla metrica e merita di essere esaminata in maniera più approfondita sotto questo punto di vista.

Nelle loro valutazioni di *Rolando* i critici hanno spesso considerato proprio gli aspetti metrici, e cioè la scelta del verso, la sua configurazione ritmica e l’aspetto rimico. Mentre alcuni hanno lodato la coerenza fonica della rima senza precedenti nella poesia serba, secondo altri, invece, ad esempio M. Car, la rima è la camicia di Nesso del traduttore di *Rolando* e cioè una delle ragioni principali per cui il suo testo spesso risulta forzato, costretto entro limiti troppo angusti². Trattando del verso e della rima, S.

¹ Nella *Postfazione* Stanojević (1897: 272) passa in rassegna le sue traduzioni già portate a termine: il *Rāmāyaṇa* di Vālmīki, la *Fatalità* di A. Negri, la *Gerusalemme liberata* di T. Tasso, il *Paradiso* di Dante; nomina anche la sua opera originale *Ravanica*. Tra le opere che deve ancora tradurre, Stanojević nomina l’*Inferno* e il *Purgatorio* di Dante, il *Paradiso perduto* di J. Milton e il *Don Giovanni* di Lord Byron.

² Piletić (1985: 157–161) riassume alcuni giudizi critici su *Bijesni Rolando*. Jovan Đaja dà un giudizio generalmente positivo dell’opera, anche se trova la rima “forse meticolosa”. Milan Jovanović loda la regolarità della rima, così come Vojislav Košutić;

Musić (1975: 592) afferma che Stanojević non si intendeva molto in fatto di poesia, giudicando errata la scelta del dodecasillabo trocaico in quanto non corrispondente all'endecasillabo italiano, un verso prevalentemente giambico. Per il critico (1975: 591) il dodecasillabo trocaico, che fu per molto tempo il verso più elegante della nostra poesia, cambia il ritmo dell'endecasillabo italiano. Nello stesso contributo Musić (1975: 593) evidenzia anche l'uso della rima come un fine in sé e il fatto che il ritmo suona vuoto perché non sostenuto dal pensiero; la traduzione della *Divina Commedia* composta in endecasillabi giambici da M. Kombol (1948) è invece un esempio di traduzione metricamente adeguata.

Alcuni giudizi critici su *Rolando* (sulla scelta del verso, sul ritmo, sulla rima) a nostro avviso andrebbero rivalutati alla luce di quanto fatto sul verso ariostesco e sulla base di un'analisi più accurata del contesto specifico in cui operava il traduttore. In altre parole, esaminando l'adeguatezza delle scelte metriche di Stanojević, è opportuno considerare non solo le differenze tra i modelli ritmici di base dei due versi e il numero di sillabe, ma anche, da una parte, le differenze tra i due sistemi metrici su larga scala e, dall'altra parte, le tendenze e peculiarità del verso del *Furioso* e le regole metriche specifiche a cui si attiene Stanojević, considerate in rapporto al loro contesto storico-istituzionale. Se teniamo conto di tali criteri, alcuni giudizi critici espressi su *Rolando* possono risultare anacronistici. Il nostro contributo mira a offrire un'analisi incentrata proprio su queste dimensioni del testo, tralasciando l'aspetto contenutistico per focalizzarsi sul verso e sui procedimenti sintattico-ritmici tipici del *Furioso* e presenti in *Bijesni Rolando*.

Quanto alla rima, l'aspetto su cui si soffermano sia Stanojević che gli studiosi, potremmo obiettare che il suo insistere sulle rime prosodicamente identiche, se da una parte risulta una scelta peculiare e rara nella poesia serba (a cui si oppone, ad esempio, anche Jovan Jovanović Zmaj, v. Piletić 1985: 159), non perciò si può dire del tutto fuori luogo nel suo contesto metrico (o anacronistico come ha affermato Piletić³). Le differenze tra i quattro tipi di accento sotto il profilo della prominenza prosodica assieme alle sillabe atone lunghe hanno infatti un ruolo molto importante nel sistema di versificazione serbo, cosa di cui i poeti di allora erano ben consapevoli, come dimostra Kojen (1996) trattando delle regole metriche dei poeti romantici e

per Miloš Jovanović le opere di Stanojević sono un modello di virtuosismo metrico; Marko Car, che legge il *Furioso* in originale, riconosce l'impegno di Stanojević parlando della camicia di Nesso della metrica e la tirannia della rima, ma evidenzia al contempo l'incompatibilità dei due testi nel tono e nello stile. Per Jovan Jovanović Zmaj si tratta invece di un eccentrico purismo della rima, che non dovrebbe essere imposto agli altri come voleva il traduttore.

³ Cfr. Piletić (1985: 161).

postromantici⁴. A tal proposito è ancora più pertinente il fatto che nella sua prima raccolta intitolata “Pesme” (1903) Milan Rakić, uno dei protagonisti assoluti del primo ‘900, a parte pochissime eccezioni, non rima quasi mai le vocali lunghe con quelle brevi (Kojen 1996: 312); quello di Stanojević quindi non è un caso isolato; la rarità della sua scelta risulta piuttosto una conseguenza delle difficoltà che un tale approccio comporta. Quanto alle osservazioni di Musić che Stanojević usa la rima come fine in sé e che il ritmo del suo verso non è sostenuto dal pensiero (v. *supra*), potremmo obiettare che Ariosto evita di enfatizzare ulteriormente la parola in rima: non cerca cioè di evidenziare determinati vocaboli collocandoli in fine di verso (Copello 2017: 309–310). Così anche l’*enjambement*, come “le figure retoriche strutturalmente bipartite”, non ha “per lo più una funzione lirico-emotiva né prosastico-discorsiva, bensì «essenzialmente ritmico-melodica»” (Copello 2017: 310). La rima e il ritmo mantengono dunque una loro autonomia e i loro effetti ritmico-melodici non sono necessariamente rispecchiati a livello semantico.

Anche i giudizi critici sulla scelta del verso traducevole andrebbero riconsiderati se esaminati in rapporto alle differenze tra i due sistemi di versificazione. Tradurre l’endecasillabo italiano con un verso isosillabico del proprio sistema (qua l’endecasillabo giambico serbo-croato) non garantisce per forza anche l’isoritmia, chiamata in causa da Musić (1975), specie se i due versi differiscono quanto al rigore prosodico⁵, come nel nostro caso. Perciò non sembra superfluo a nostro avviso ribadire ancora una volta il fatto che l’andamento giambico è “una tendenza”⁶ dell’endecasillabo italiano, dato che il modello giambico non è un “modello forte, che prevede

⁴ Lo studioso (1996: 184) dimostra che lo spostamento degli accenti metrici da sillabe dispari a quelli pari nei versi trocaici e da sillabe pari a quelle dispari nei versi giambici nella poesia romantica avveniva secondo delle regole prosodiche precise – tale spostamento poteva avere luogo dopo una pausa sintattico-intonativa; in assenza di una tale pausa in alcuni casi, ad esempio nell’ottonario trocaico e nel decasillabo giambico di Kostić, il tempo debole poteva comunque diventare forte, però solo in presenza di un certo grado di contrasto prosodico tra la sillaba accentata e quella successiva; perciò lo spostamento aveva luogo solitamente con l’accento ascendente breve, raramente con l’accento discendente breve e quello ascendente lungo, quasi mai con l’accento discendente lungo.

⁵ Pur senza negare l’adeguatezza delle scelte metriche di M. Kombol, Kravar (1993: 109) fa notare che “le undici sillabe del verso traducevole di Kombol producono una musica parecchio diversa da quella dell’endecasillabo di Dante”. L’endecasillabo della sua traduzione della *Commedia* rispetto a quello della traduzione dell’*Ifigenia in Tauride* di Goethe risulta comunque prosodicamente meno rigido (Kravar 1993: 110) e dimostra cioè un tentativo da parte di Kombol di avvicinare il suo verso a quello dell’originale.

⁶ Il modello giambico risulta prevalente a partire dal Cinquecento, “e forse più precisamente nel Cinquecento avanzato” (Praloran 2003: 3).

rigidamente toniche le sedi pari e atone quelle dispari” (Praloran 2003: 4)⁷. In generale, nel sistema di versificazione italiano “non c’è inerzia di accentazione” all’interno del verso bensì solo “alla fine del verso l’attesa di un accento obbligatorio stabilisce un’inerzia ritmica” (Bertinetto 1973: 25). L’endecasillabo e il settenario sono, inoltre, “contraddistinti da una grandissima varietà e da una tendenza, almeno nelle mani dei maggiori artefici, piuttosto a rompere gli effetti di inerzia” (Praloran 2003: 11); tant’è vero che nell’endecasillabo “la molteplicità delle possibili configurazioni ritmiche [...] pertiene non solo alla sua essenza, ma anche alla sua buona riuscita” (Bertinetto 1973: 26). È stato messo in evidenza da E. Bigi (1982: 60) che nel *Furioso* «l’aspetto formale in cui forse si attua nel modo più originale e suggestivo il processo dalla varietà e complessità alla ricomposizione armoniosa, è costituito dalle strutture sintattico-ritmiche».

L’aspetto prosodico del verso serbo, in cui il modello astratto di base si realizza generalmente con più rigore, risulta alquanto diverso e cambia a seconda dell’epoca. Va ricordato che Stanojević compone la sua traduzione poco più di un decennio dalla pubblicazione del poema *Ribar* (1881) di V. Ilić, con cui inizia una nuova fase della poesia serba (detta anche *postromantica*). Secondo Kojen (1996), per la poesia romantica e quella postromantica valgono regole metriche del tutto diverse (il verso trocaico romantico e quello postromantico non sono dunque identici). Nel verso romantico, infatti, almeno nei metri più caratteristici della fase, non esistono accenti fissi obbligatori – i tempi forti⁸ del verso non devono essere per forza tonici anche se di tendenza lo sono; lo spostamento degli accenti da sillabe dispari a quelle pari nel verso trocaico e da quelle pari a quelle dispari nel verso giambico avviene secondo delle regole molto rigide. Nella poesia postromantica, in cui si colloca *Bijesni Rolando*, le regole che riguardano lo spostamento dell’accento da un tempo forte a un tempo debole sono invece più flessibili e permettono dunque di variegare ulteriormente l’andamento ritmico del verso. Ciò vale ancora di più per il dodecasillabo trocaico di V. Ilić, che gettò le basi metriche della poesia di quella fase (Kojen 1996: 265). Nel verso postromantico, a differenza di quello romantico, si hanno inoltre accenti fissi obbligatori: la penultima sillaba di ogni emistichio deve essere tonica; inoltre, i primi tempi deboli dei due emistichi possono essere

⁷ Si pensi in proposito agli accenti contigui che, naturalmente, interessano anche le sedi dispari e che nel *Furioso* appaiono prevalentemente nella seconda parte dell’ottava (Copello 2017: 309); oppure alle scansioni ritmiche di non bassa frequenza che prevedono la 3^a tonica.

⁸ Con “tempi forti” ci riferiamo alle sedi dispari dei versi trocaici e a quelle pari dei versi giambici.

tonici⁹. Queste due regole erano presenti anche nel periodo romantico, ma vigevano solo per il dodecasillabo trocaico (Kojen 1996: 287).

Nel dodecasillabo trocaico di questa fase però anche la 5^a può essere atona con il secondo tempo debole ovvero con la 4^a tonica. In alcuni casi, con la 2^a e la 4^a toniche, il primo emistichio può assumere un andamento giambico, mentre il ritmo trocaico viene recuperato solo nel secondo emistichio. L'accento fisso della penultima sillaba avvicina il verso postromantico serbo a quello italiano più di quanto non fosse il caso con il verso romantico. Questa costante insieme alla possibilità di accentuare quasi tutte le sedi pari diminuisce la distanza tra i due versi, anche se di certo non la elimina; in altre parole, questi dati portano a riconsiderare almeno in parte l'opposizione *ritmo giambico* : *ritmo trocaico* nella valutazione del verso traducevole. Il dodecasillabo trocaico di *Bijesni Rolando* presenta infatti percentuali molto alte della 2^a e dell'8^a, ma anche della 4^a toniche, cosa che diminuisce sensibilmente la rigidità dell'andamento trocaico di base del dodecasillabo.

Resta comunque da chiarire perché Stanojević non adoperi in *Bijesni Rolando* un verso corrispondente all'endecasillabo per numero di sillabe. Come ha evidenziato Zogović (1987: 289), l'uso di un verso differente da quello dell'originale è una tendenza prevalente nelle traduzioni del secondo '800 dall'italiano al serbo. Il dodecasillabo come equivalente dell'endecasillabo italiano nelle traduzioni in serbo compare negli anni Ottanta dell'Ottocento. Nel secondo '800 nelle traduzioni serbe e croate (con i tempi leggermente diversi nelle due tradizioni) viene progressivamente abbandonata l'idea che sia opportuno tradurre un verso straniero con un verso analogo del proprio contesto (somigliante cioè dal punto di vista funzionale o dell'*ethos*¹⁰ e quello della frequenza); si va invece affermando l'idea che il metro dell'originale vada mantenuto nel testo d'arrivo (Petrović 1986: 303). Mentre la prima tendenza secondo Kravar (1993: 106) è dovuta ai limiti ancora forti tra le singole tradizioni letterarie nazionali e agli "orizzonti di aspettative" dei lettori che ne derivano, alla seconda tendenza corrisponde una maggiore apertura nonché l'internazionalizzazione delle letterature europee. La rassegna di Zogović (1987) delle traduzioni dall'italiano fa

⁹ Cfr. Kojen (*ibid.*: 251–260). In V. Ilić ciò vale anche per il secondo tempo debole ma solo nel primo emistichio.

¹⁰ Kravar (1993: 99), parlando dell'*ethos* del verso, spiega che prima dell'europeizzazione o internazionalizzazione delle letterature europee, un determinato tipo di verso era considerato inscindibile dalla lingua e cultura di origine e perciò sostanzialmente in traducibile; in altre parole, fuori dal proprio contesto il dato verso non era in grado di svolgere le stesse funzioni e di mantenere la stessa adeguatezza storico-istituzionale a determinati generi e contenuti; con l'internazionalizzazione della cultura, i principali versi europei si sono addomesticati anche nelle tradizioni letterarie diverse da quella d'origine e hanno assunto il significato che una volta avevano solo nella propria cultura.

pensare che ai tempi di *Bijesni Rolando* nelle nostre traduzioni sia ancora prevalente l'approccio funzionalista, quello che considera l'*ethos* del verso, ovvero la sua adeguatezza a determinati generi, temi e registri (cfr. Kravar 1996: 54). In altre parole, se il verso dell'originale non ha una qualche legittimazione nel contesto d'arrivo, sarà quasi sempre sostituito da un verso analogo del proprio repertorio.

Quale *ethos* poteva allora avere l'endecasillabo giambico nel secondo '800 nella poesia serbo-croata? È Kombol, come abbiamo visto, quello che secondo Musić (1975) con la sua traduzione (1948) della *Divina Commedia* abbia dimostrato la possibilità di tradurre dall'italiano usando l'endecasillabo giambico; nel secondo '800 però, anche se i versi giambici erano presenti nella poesia serba fin dall'inizio dell'Ottocento e nella poesia in slavo ecclesiastico serbo anche molto prima, come evidenzia Piletić (1985: 160) citando Žarko Ružić, fino al 1881, anno della pubblicazione del poema *Ribar* di Vojislav Ilić, non c'erano opere importanti in *endecasillabi giambici*, a parte l'incompiuto poema lirico *Tuga i opomena* di Branko Radičević, composto nel 1844, ma pubblicato solo nel 1862 e rimasto trascurato nei decenni successivi (Kojen 1996: 264, 251). L'endecasillabo giambico, inoltre, non è un verso tipico della poesia *epica* serba e croata (Kravar 1993: 97); e a fine '800 non è il verso corrispondente dell'endecasillabo italiano dal punto di vista metametrico; quando Kombol compone la sua traduzione invece siamo ormai in un contesto abbastanza diverso.

Rivalutata l'opposizione *ritmo trocaico* : *ritmo giambico*, specie alla luce dell'approccio funzionalista allora in vigore, va ulteriormente spiegata la scelta del dodecasillabo trocaico simmetrico come sostituto dell'endecasillabo. A differenza del primo '800 e di inizio '900, in cui due o tre versi tipici riescono a costituire persino l'80% dei versi composti in quelle fasi, nel secondo '800 nessuno dei versi usati riesce a imporsi sugli altri in maniera decisiva (Petrović 1986: 315). Possiamo però ipotizzare che il dodecasillabo trocaico in quell'epoca avesse qualche legittimazione nel genere epico, visto che si trattava del verso prevalente nelle traduzioni epiche di Jovan Jovanović Zmaj e di uno dei versi più comuni in generale nel suo *opus* (Petrović 1986: 302). Il dodecasillabo era stato usato anche da P. P. Njegoš e nella poesia di J. Pačić (1771–1849), noto per il suo canzoniere petrarchista (Petrović 1986: 245). Con Dučić e Rakić a inizio '900 il dodecasillabo sarebbe diventato uno dei due versi principali della poesia postromantica serba (Kojen 1996: 264). Dal punto di vista sillabico, come verso traducevole dell'endecasillabo il dodecasillabo è idoneo anche per la sua lunghezza; il decasillabo, che avrebbe potuto essere un'alternativa secondo quel criterio, nel secondo '800 viene però progressivamente abbandonato nella poesia epica (Petrović 1986: 313).

La scelta del verso diverso dall'originale dipende anche dal giudizio negativo di Stanojević sull'endecasillabo italiano espresso nella postfazione, in cui il traduttore (1897: 262, 266) arriva ad affermare addirittura che il verso italiano è quasi sprovvisto del ritmo. Il giudizio è dovuto al suo atteggiamento verso l'uso sistematico della sinalefe, tipico del verso italiano¹¹. Tale atteggiamento si spiega con le regole prosodiche del verso serbo, che Stanojević afferma di aver seguito nella sua traduzione e di aver tratto dalla poesia popolare epica serba. Nel verso serbo, infatti, le sillabe linguistiche e le sedi metriche di regola corrispondono¹² (Kojen 1996: 85) e un uso sistematico della sinalefe non è comune. Un'altra ragione potrebbe essere stata una mancata distinzione teorico-pratica tra le regole della scansione metrica, di carattere storico-istituzionale, e "i limiti consentiti dal parlato quotidiano" (cfr. Bertinetto 1973: 99).

Tuttavia, anche optando per l'approccio funzionalista, il poeta può decidere di modellare il verso traduce sul l'esempio di quello originale (e rendere la sua "musica" nel proprio testo). Quanto all'adeguatezza del dodecasillabo simmetrico come equivalente dell'endecasillabo italiano, si potrebbe obiettare che dal punto di vista accentuativo e intonativo il dodecasillabo risulta troppo regolare o, in altre parole, monotono rispetto all'endecasillabo italiano a causa della presenza canonica della cesura dopo la 6^a, la quale divide il verso simmetricamente in due senari. Una pausa 'istituzionale' fissa di tale prominenteza, com'è noto, è assente dall'endecasillabo italiano: l'endecasillabo, oltre che bipartito, può essere anche tripartito o addirittura quadripartito (cfr. Praloran 2003: 6–10). Per Stanojević però più un verso è monotono più è perfetto¹³ ed è una delle funzioni della rima quella di spezzare la monotonia (si tratta, ovviamente, di una concezione antiquata tipica della metrica tradizionale, che vede corretti solo i versi che rispettano perfettamente il modello ritmico di base).

La simmetria del dodecasillabo trocaico non sembra però del tutto inadeguata considerando che nel *Furioso* la "simmetrica bipartizione del verso", ottenuta con l'uso di alcune figure sintattico-ritmiche, risulta "particolarmente gradita all'Ariosto" (Giovine 2020: 180). Dall'altra parte, se

¹¹ Stanojević afferma che il dittongo, benché in altri sistemi di versificazione corrisponda a una sola sillaba metrica, nella lettura orale risulta per forza bisillabico (Piletić 1985: 156).

¹² Le due eccezioni o regole prosodiche aggiuntive che formula Kojen (1996) riguardano le ultime sillabe degli emistichi.

¹³ Stanojević (1897: 266) sostiene che sia le lingue che definisce ritmiche (come il serbo) sia quelle aritmiche (tra cui si annovera secondo lui l'italiano) devono adottare la rima: le prime perché la rima spezza la monotonia del ritmo intrinsecamente perfetto, le seconde perché, rimando i versi, si rimedia alla mancanza del ritmo.

adottiamo una lettura che tenga conto delle unità semantiche e sintattiche all'interno del verso, ovvero degli accenti linguistici delle parole e dei sintagmi, troveremo in *Bijesni Rolando* una quantità importante di versi che risultano asimmetricamente bipartiti, oppure tripartiti. Quel tipo di lettura, infatti, ci porta a superare l'inerzia verticale e l'astratto modello metrico di base e di effettuare una scansione più variegata del dodecasillabo di Stanojević. Come evidenzia Praloran (2003: 2)¹⁴, i fatti metrico-ritmici sono inscindibili da quelli linguistici, per cui nella scansione ritmica il modello metrico di base non deve imporsi alla specifica struttura sintattico-ritmica di ogni singolo verso, la quale incide sul tenore che hanno determinati accenti. Nel nostro caso, si tratta di riconoscere nei versi di Stanojević quelle "irregolarità" ritmiche che sono ammesse dal metro di base ovvero la tensione creata dalla non coincidenza delle unità sintattiche con quelle metriche.

Per dimostrare una presenza importante di queste "irregolarità" (in linea con le regole prosodiche del verso postromantico che abbiamo elencato sopra), esamineremo alcuni versi in cui Stanojević stesso ha segnato l'accento e la quantità vocalica per indicare la pronuncia di alcune parole che lui riteneva corretta; così potremo evitare imprecisioni che potrebbero sorgere dalle incertezze e ambiguità dovute sia alla combinazione di diversi dialetti del serbo-croato che caratterizza *Bijesni Rolando* sia alle differenze prosodiche tra la lingua di allora e quella contemporanea. Nei versi seguenti viene a mancare l'accento della 5^a spezzando in parte la monotonia del prevalente andamento trocaico:

Upusti <i>Bàjarda</i> , konjica bez mana.	I, 12, 3
Jer žeđ ga <i>dòvede</i> iz vreloga boja	I, 14, 4
<i>Podijèlio</i> se na putanje dvije	I, 22, 8
Pa još <i>čivtètima</i> na njega se meće	I, 32, 6
Kroz grudi <i>pòžuda</i> slađana mu senu	I, 54, 1
Kog na tle <i>đborī</i> munjevita struja	I, 65, 2

¹⁴ "[...] l'individuazione di un ictus non è mai da attribuirsi alla volontà di vedere realizzato un modulo 'accettabile' di endecasillabo o di settenario, ma è dipesa solo dall'applicazione di criteri fonologici e fonosintattici generali, validi nella lingua prima che nella metrica. [...] Per il piano prosodico, [...], ciò equivale a dire che il poeta utilizza come ictus metrici di ciascun verso gli accenti linguistici dei sintagmi che lo compongono, e – complementariamente – che tutti gli accenti sintagmatici in un verso assumono *ipso facto* il rango anche di ictus metrici, dal momento che *quanto a sostanza fonetica e a percezione fonologica* essi sono la stessa cosa e non esiste alcuna possibilità reale di distinguere gli uni dagli altri" (Praloran 2003: 2). Cfr. anche Dal Bianco (2007: 171): "Per identificare il ritmo di ciascun verso non basta fare riferimento alla successione 'astratta' dei tempi forti e dei tempi deboli, ma bisogna tener conto del senso dell'enunciato, delle pause sintattiche, dell'ordine delle parole, delle figure foniche e fonosintattiche".

Riportiamo inoltre alcuni esempi in cui l'accento viene spostato dalla 7^a alla 8^a:

Mavra Agramana i <i>Màrsila</i> Španca	I, 6, 1
K'o što trza nogu u <i>stràhu</i> golemu	I, 11, 5
I u sebi samom on <i>ùgleda</i> krivca.	I, 29, 8
Istinu saslušav u <i>jàdu</i> i sramu	I, 30, 2
Djevica je kao ta <i>rùmenâ</i> rosa	I, 42, 1
Slavopoj se njojzi od <i>slâvlja</i> i kosa	I, 42, 5
A i mene eto u <i>prâšinu</i> baci	I, 69, 5
Biće to Bajardo što <i>kròz</i> goru grabi	I, 73, 4

A spezzare la monotonia sono ancor di più i versi tripartiti e quelli asimmetricamente bipartiti. Esaminiamo prima alcuni non dovuti all'*enjambement*:

U doli, / na brdu / pojavil' se sjenka ¹⁵ :	
Rinaldo je, / misli, / prestravljena ženka.	I, 33, 7–8
Sjede. Na čelu mu crnih misli pramen.	
Nepomičan. Misliš postao je kamen.	I, 39, 7–8
Ljut je, od ljutine lice njemu žuti	I, 14, 5
Bog mi / (reče) / posla takva kavaljera	I, 52, 5
Sjeća se (sjećanjem nisu konji tromi)	I, 75, 5

Lo spostamento della cesura avviene però più frequentemente a causa della figura di *enjambement* spesso concomitante con le figure dell'*ordo artificialis*:

Cär pod Pirenéje <i>Francúze i Némce</i> <i>Sàbrav</i> , progòniti htjède tuđozémce.	I, 5, 7–8
Ta <i>podnio ne bi</i> mačeve im britke <i>ni nakovanj</i> , ruka tako im je jaka ¹⁶	I, 17, 3–4
Možda, jera lice <i>od suze mu slane</i> <i>Posta potok</i> ; prsi liče na vulkane ¹⁷	I, 40, 7–8
Kako se začudi kralj kad MILU SVOJU <i>Vidje</i> , i ču NJENA USTA PUNA MEDA.	I, 53, 4–5

¹⁵ Cfr. “ch’ad ogni ombra vetuta o in monte o in valle”, I, 33, 7. Tutti i versi del *Furioso* riportati in questo contributo, se non indicato diversamente, sono stati tratti dall’edizione curata da C. Segre (1990).

¹⁶ Cfr. l’anastrofe VS dell’originale: “ma ai colpi lor non reggerian gl’incudi”, I, 17, 4.

¹⁷ Cfr. l’*enjambement* dell’originale: “Sospirando piangea, tal ch’un *ruscello / parean le guancie*, e ‘l petto un Mongibello”, I, 40, 7–8.

Junaka, što njemu *uživanje divno*
Pokvari, | očima strijeljaše kivno. I, 60, 7–8

Jer proroštvo moje, koje *tvoja jara*
Osvjetljava, | teško da se u tom vara. III, 2, 7–8

Dva potoka krvi (izvor im je Troja)
Da spojíš, | Bogom si određena bila. III, 17, 1–2

Privilegiare l'accento della 5^a, negli esempi citati in cui è presente, e collocare di conseguenza la cesura dopo la 6^a atona porterebbe a una lettura del verso che non rispetti le unità di significato e unisca al contrario sintagmi che non formano unità semantiche compiute.

L'uso dell'*enjambement* può avvicinare il verso di Stanojević alla *varietas* ritmica dell'endecasillabo italiano e renderlo al contempo interessante nel suo contesto. Potremmo dire, senza voler promuovere così *Bijesni Rolando* a modello metrico-ritmico di rilevanza per i poeti successivi¹⁸, che un tale trattamento del verso preannuncia le variegata scansioni ritmico-sintattiche del dodecasillabo di Milan Rakić e cioè quelle “inarcature” che riguardano i piedi, gli emistichi, i versi e le strofe¹⁹. A tal proposito è opportuno ricordare che la storia dell'inarcatura nel verso serbo-croato risulta complessa e ancora non del tutto chiarita²⁰. Come spiega Petrović (1986: 231–246), la posizione degli studiosi secondo cui l'inarcatura rappresenta nel nostro contesto un'innovazione di inizio Novecento deriva da una parte da un corretto riconoscimento del ruolo peculiare che ha l'inarcatura nel verso serbo-croato, la quale risulta meno comune che nella maggior parte delle tradizioni letterarie europee; dall'altra parte si tratta di una posizione tradizionale, rimasta radicata molto a lungo nei nostri studi, secondo la quale il verso romantico, basato sulla poesia popolare serbo-croata, schiva di questa figura, rappresenta la norma assoluta della nostra poesia, intrinseca al suo medium linguistico. Tale posizione permane anche quando la prassi poetica inizia a divergerne radicalmente e nonostante la presenza storica dell'*enjambement*, ora maggiore ora minore, nelle fasi antecedenti di molto l'inizio del '900. L'uso dell'*enjambement* nella poesia serbo-croata almeno

¹⁸ La maggior parte delle traduzioni di Stanojević, un'eccezione proprio *Bijesni Rolando*, sono state pubblicate tardi, dopo la morte del traduttore (la sua traduzione della *Divina Commedia* nel 1928, quella della *Gerusalemme liberata* nel 1957). V. Musić (1975: 590).

¹⁹ Cfr. Petković (2007: 15–18).

²⁰ Kojen (1996: 308) ad esempio afferma che nella poesia serba fino a Rakić la scansione intonativa sulla base del metro e la scansione intonativa sulla base della sintassi di regola coincidono: raramente la cesura si sposta dalla sua posizione canonica, gli *enjambements* sono pressoché sconosciuti, il limite strofico solo eccezionalmente non è il limite del periodo.

nella maggior parte dell'Ottocento, indica però l'allontanamento del poeta che lo usa dalla poesia popolare orale dotata di status normativo (Petrović 1986: 239) e qua un conseguente avvicinamento a un altro modello – quello del *Furioso*.

In *Bijesni Rolando* (1895), anteriore alla prima raccolta di Rakić del 1903 (all'inizio cioè di una nuova fase dell'*enjambement* nella nostra poesia), riscontriamo spesso sia l'uso dell'*enjambement* sia lo spostamento della cesura, cosa che da una parte rende questo testo indicativo di certi cambiamenti allora in atto, e cioè dello sgretolarsi della norma romantico-popolare, e dall'altra parte conferisce una varietà che, se non può rimediare all'andamento ritmico di base sostanzialmente diverso tra i due versi (giambico nel *Furioso* e trocaico in *Bijesni Rolando*), può avvicinarli almeno nella ricchezza delle scelte ritmiche nei rispettivi contesti. In altre parole, anche se Stanojević nella sua traduzione opta per un approccio funzionalista, il suo verso sembra comunque modellato in parte sull'esempio di Ariosto. Tale avvicinamento è più evidente nell'uso di figure sintattico-retoriche, le quali nel *Furioso* incidono sul ritmo del verso dato che i "procedimenti sintattici complessi sono i principali responsabili della varietà ritmica ariostesca. È l'*ordo artificialis* a impedire il più delle volte che il verso o l'ottava scivolino ritmicamente in quella dimensione integralmente narrativa che è tipica del Boiardo" (Dal Bianco 2007: 29).

Se da una parte, come evidenzia Kravar (1993: 67) a proposito dell'*enjambement*, l'imitazione di figure sintattico-ritmiche dell'originale può fornire a volte solo attendibili notizie sui rapporti metrico-sintattici e attriti tra i due livelli nel testo di partenza senza dare luogo a figure metriche indipendenti e autonomamente efficaci nel testo d'arrivo, dall'altra parte la presenza di quelle figure può chiamare in causa un determinato genere alludendo alle sue caratteristiche formali più vistose, dotate di significato metametrico, e in generale alcuni tratti riconoscibili come tipici di una tradizione letteraria. Esaminando queste figure, proveremo a determinare in che modo Stanojević, in quello che a nostro avviso risulta una specie di imitazione metrico-sintattica dell'originale piuttosto che una sua fedele traduzione, riconosca e accolga alcuni procedimenti sintattico-ritmici del *Furioso*. Date le grandi libertà che Stanojević si concede all'interno dell'ottava nella riformulazione e distribuzione del materiale narrativo del testo di partenza, piuttosto che condurre un esame comparativo verso per verso, sembra più opportuno avvalersi di dati offerti dallo studio di Giovine (2020) per analizzare l'uso di procedimenti sintattico-ritmici che Stanojević sembra riconoscere nel *Furioso* per poi servirsene liberamente nel suo testo. Segneremo di tanto in tanto alcune istanze in cui il traduttore adopera le nominate figure nei versi corrispondenti a quelli dell'originale.

2. LE FIGURE SINTATTICO-RITMICHE

2.1. Anastrofe

Nel verso singolo la figura d'inversione "di gran lunga più diffusa" del *Furioso* è la posposizione del verbo al complemento oggetto con il soggetto di solito nella posizione preverbale o omesso. "Tale inversione [...] risulta infatti per lo più riconducibile allo stilema tradizionale della collocazione del verbo in fine di frase", prevalentemente "in corrispondenza della parte finale del verso" e spesso "coincidente con la chiusura del distico, della quartina o dell'ottava". Ha la funzione "prevalentemente ritmica", di rallentamento classicheggiante (Giovine 2020: 152–153). Nel primo canto di *Bijesni Rolando* l'anastrofe OV risulta di altissima frequenza e si colloca anche in fine di verso:

Za nju po Aziji <i>slavna čuda pravi</i>	I, 5, 2
U rijeku skorim ali <i>vjeru zgubi</i>	I, 27, 5
I u vrele grudi <i>hladovinu ljeva</i> ²¹	I, 35, 5
Niz obraze mračne <i>mnoge suze proli</i>	I, 40, 3
Dok on tako gorke <i>uzdisaje guca</i>	I, 48, 1
Poslije će njemu <i>leđa da okrene</i>	I, 51, 8
Ipak je kod njega <i>verovanje stekla</i>	I, 56, 3
Da mi kaplje njene <i>vrelo srce vlaže</i>	I, 58, 2

Come nel *Furioso*, può occupare l'intero verso:

Gomile trofeja <i>sabrat' on se stara</i>	I, 5, 3
Svu afričku vojsku <i>prebaciti smio</i>	I, 6, 4
Obadva su puta <i>razgledati stali</i>	I, 23, 3
Zar se časna riječ <i>tako malo tubi</i>	I, 27, 1
Podbočenu glavu <i>oborivši doli</i>	I, 40, 1
Neznanog na megdan <i>poziva i grdi</i>	I, 61, 2
Teška koplja bojna <i>naprijed potegli</i> ²²	I, 61, 8
I muško i žensko pošto <i>Amor tjera</i>	IV, 66, 2
Sela i gradove <i>poruši i spali</i>	XV, 1, 5

A volte si combina con il chiasmo e il parallelismo:

MAVRA Agramana i Marsila ŠPANCA	I, 6, 1–2
Za drskost njihovu <i>kazniti je htio</i> .	
I PUT <i>joj presečeš prešav</i> ONO POLJE	I, 20, 4

²¹ Cfr. l'esempio riportato dalla Giovine (2020: 153): "che lievemente *la fresca aura muove*", I, 35, 4.

²² Cfr. "sprona a un tempo, *la lancia in resta pone*", I, 61, 6. Il traduttore allarga l'anastrofe OV fino a farle occupare l'intero verso.

- ŠLJEM *želiš li imat* od čelika fina, I, 28, 2–3
Upljačkaj RINALDOV;
- kako se začudi kralj kad MILU SVOJU I, 53, 4–5
vidje i ču NJENA USTA PUNA MEDA
- LAŽ *ne vidi* što bi drugom oči bola I, 56, 6–8
 NEVIDLJIVO *vidi*. Kog nesreća skoli
 I NEVJEROVATNO *vjerovati voli*²³.
- ŠLJEM na glavu *meće*, BOJNO KOPLJE *hvata* I, 59, 7–8
 Pak *uzjaha* hitro POMAMNOGA HATA²⁴.
- DA *DOVEDE* POMOĆ i VOJSKU mu *snaži* II, 26, 6

Nel *Furioso* l'inversione VS si colloca più spesso all'inizio del verso o di periodo, frequentemente in corrispondente anche all'avvio dell'ottava (Giovine 2020: 155):

- Džarnu cura* konja te put uze desni I, 13, 1
 Tu *bješe Ferago* u istoj minuti I, 14, 1
Ne prokopsa niko od glupijeh svađa I, 19, 1
Slušala je ona i lijepo čula I, 49, 1
 Tad *iskrsnu junak*, brz kao strijela I, 60, 1
Kapahu mu *suze* u vale vodine II, 37, 1

Riscontriamo questo tipo di anastrofe anche combinato con il chiasmo o il parallelismo:

- Prhne li* planinom TAJ ORAO SURI,
Šušne li GRANČICA s bukve ili cera²⁵ I, 33, 4–5
- Slušala je* ONA i lijepo čula
 što *mogahu čuti* i STENE OKOLNE. I, 49, 1–2
- Tek što me *zagrija* PLAM IZ NJENA SRCA,
 DRUGI *posta vlasnik njezijenih draži*²⁶. I, 41, 5–6

²³ Cfr. “Quel che l'uom vede, AMOR gli fa *invisibile*, / e l'*invisibil* fa vedere AMORE”, I, 56, 5–6. Mentre Ariosto ricorre al chiasmo, il traduttore opta per il parallelismo (e la figura etimologica, nell'ultimo verso).

²⁴ Cfr. “vien al destriero e gli ripon la briglia, / rimonta in sella e la sua lancia piglia”, I, 59, 7–8.

²⁵ Cfr. L'enumerazione dell'originale “che di cerri sentia, d'olmi e di faggi” (I, 33, 4) nel testo d'arrivo diventa una dittologia.

²⁶ Cfr. “a pena *avuto* IO n'ho parole e sguardi / et ALTRI *n'ha* tutta la spoglia opima”, I, 41, 5–6.

MELODIJA LIŠĆA uspavljivo *bruji*,
A kroz nju *se čuju* UMILNI SLAVUJI. VI, 21, 7–8

Jer KOPLJE *se prebi*, dok ništa *poviti*
Ni prebit' ne može MAČ MU STRAHOVITI. XVI, 49, 7–8

Degno di nota anche l'uso parallelistico di questa tipologia di anastrofe nell'ottava II, 48:

Začušē se TRUBA NJIHOVIJEH ZVUCI
(Tim na mejdan oni kesedžiju draže),
I *grmnuše* gorom ODJECI i HUCI.
To *javiše* GOSI na kulama straže,
I na prve zvuke ubojnijeh truba
Izletje ČAROBNIK ORUŽAN DO ZUBA²⁷. II, 48, 3–8

Si veda a titolo di esempio anche I, 34, con l'ampliamento dittologico del soggetto, che riproduce in parte le dittologie dell'ottava ariostesca:

<p>Izmicaše jedna kivnu kavaljeru, Kao što <i>uzmiče</i> SRNA ILI KOZA kroz <u>guste ševare</u> il' <u>tijesnu deru</u> kada je <i>obuzme</i> STRAHOTA I GROZA vidjev' e joj mati podleže panteru i mni, <i>šine li</i> je TRN IL' DIVLJA LOZA da je <i>stiže</i> veće PROŽDRLJIVAC PUSTI, I da mu upade u gadne čeljusti. I, 34, 1–8</p>	<p>Qual PARGOLETTA O DAMMA O CAPRIUOLA, che tra le fronde del natio boschetto, alla madre vetuta abbia la gola <i>stringer</i> dal pardo, o <i>aprirle</i> 'I FIANCO o 'I PETTO, <i>di selva in selva</i> dal crudel s'invola, e DI PAURA triema e DI SOSPETTO: ad ogni sterpo che passando tocca, esser si crede all'empia fera in bocca. I, 34, 1–8</p>
---	---

L'anteposizione del complemento di specificazione assume “una certa rilevanza sul piano ritmico, riconoscibile nella forte propensione ariostesca alla collocazione della figura in fine di verso”; è diffusa anche “la tendenza all'ampliamento dell'inversione attraverso l'inserzione di uno o più aggettivi, che espandono il SP o il SN, o entrambi, con la possibile formazione di interessanti effetti chiasmici o parallelistici”, a volte con “l'introduzione di una dittologia nel sintagma reggente o con il raddoppiamento del genitivo” (Giovine 2020: 155–157). In *Bijesni Rolando* questo tipo di anastrofe risulta meno presente rispetto a quelli già descritti, ma il suo uso risulta in parte simile a quello di Ariosto.

In fine di verso:

Ako čuti htjedneš <i>gusala mi zvuke</i>	I, 4, 5
Zadovoljan što je <i>pada toga tvorac</i>	I, 64, 6
Izbaci <i>prijetnja nekoliko pari</i>	I, 81, 5

²⁷ Cfr. l'ultimo verso con I, 48, 7: “ecco apparire il cavalliero armato”.

Protivu mavara, <i>junaštava trista</i>	II, 31, 5–6
Počini dajući <i>srčanosti probe</i>	
Pošto mačem odbi <i>mornara silestvo</i>	XIII, 17, 5

Esempi con l’inserzione di aggettivi e dittologie:

<i>Našega stoljeća</i> UKRASE I SLAVO ²⁸	I, 3, 2
Da bih <i>duga svoga</i> olakšao BREME	I, 3, 5
Volim <i>doba starog</i> OBIČAJE DIVNE	I, 22, 1
Da te <i>slatkih želja</i> spopada GUNGULA	I, 35, 8
<i>Nesretne ljubavi</i> GROZNICA I JEZA ²⁹	I, 45, 5
On sam bješe <i>zlosti</i> MESIJA I PROROK.	II, 58, 8
<i>Dukine ljubavi</i> dopre GAD I KAO.	V, 19, 4

Nell’ottava I, 55 riscontriamo gli elementi del costrutto anastrofico ampliati in dittologie, con l’aggettivo in funzione di genitivo possessivo posposto al nome nel terzo verso:

Rolando je (reče) <i>sudbine</i> joj <i>plačne</i>	
i <i>života</i> bio ZAŠTINITNIK i BRANA	
ne dao da se ČAST <i>njezina</i> načne	I, 55, 4–6

L’anastrofe nel *Furioso* si combina con l’inarcatura; tant’è vero che risultano maggioritarie le “inarcature con concomitante presenza di fenomeni di inversione o dilatazione”. Ciò è dovuto al fatto che “le inarcature combinate con figure dell’*ordo verborum artificialis*, presupponendo uno sviluppo successivo nel verso contiguo, permettono infatti una «lettura “continuata”» del distico oltre la frattura metrica” (Giovine 2020: 190). Tale tendenza si riscontra anche in *Rolando*. Le inarcature nel testo d’arrivo portano molto spesso allo spostamento della cesura, che può avere luogo però anche in assenza dell’inarcatura. Si riscontrano sia gli *enjambements* concomitanti con le figure dell’*ordo artificialis* sia le inarcature semplici.

Quanto all’anastrofe OV nel distico, nel *Furioso* è frequente il suo allargamento, con uno dei due membri coincidenti con la misura del verso o “con allargamento della struttura anastrofica a occupare internamente il distico”, anche con l’inserzione di altri elementi, come il S e il genitivo, o “attraverso fenomeni di *amplificatio* lessicale, quali dittologie ed enumerazioni” (Giovine 2020: 161–162). Tale ampliamento dell’anastrofe OV

²⁸ Stanojević mantiene la dittologia del verso originale ma ricorre anche all’anastrofe. cfr. “ORNAMENTO e SPLENDOR *del secol nostro*”, I, 3, 2.

²⁹ Cfr. “io dirò ancor, che *di sua pena ria* / sia *prima e sola causa* essere amante”, I, 45, 5–6.

in concomitanza con l'inaratura risulta meno presente in *Bijesni Rolando* rispetto alle figure descritte sopra:

Rđavo je pao, jer kralja je tade <i>pritisla</i> pod sobom TJELESINA KRUTA	I, 63, 5–6
Nagna curu pitat' kakav jad mu <i>grudi</i> tako nemilice <i>obrani</i> i <i>steže</i> .	II, 36, 4–5
<i>Takijeh zidina i takijeh vrata</i> <i>Ne vidjeh</i> nikad.	II, 41, 6–7
<i>Da ljude velike i djela i čase</i> <i>buduće</i> PRIKAŽE u sadašnjoj uri.	III, 17, 5–6
<i>Slike tajanstvene buduće joj rase</i> da pred oči <i>stavi</i> zadivljenoj curi	III, 20, 3–4
SVIH TIH POTOMAKA kada bih <i>imena</i> i <i>djela pričala</i> , koja krije tmina ³⁰	III, 23, 1–2
<i>Svetu crkvu, papu, kaluđere bose</i> oda zloglasnoga <i>spasti</i> Barbarose ³¹ .	III, 30, 7–8
ODLIČNOGA DRUŠTVA <i>čitavu posadu</i> <i>zarobih</i> , da njemu ublažim dosadu.	IV, 31, 7–8
<i>Najboljeg vina, svakojako piće,</i> <i>imaju</i> , šetaju sred meke kadive.	IV, 32, 5–6
<i>Krilatoga konja i to štito moje</i> <i>uzmi</i> , ljutiti se ja nimalo neću	IV, 33, 3–4
<i>Jer kraljevu šćercu, nevinu i pravu,</i> <i>Napao je</i> LURKAN i nanosi škodu	IV, 57, 5–6
<i>Odvratnost i grozu</i> te nemile scene <i>Iskazat' ne mogu</i> SLABE MOJE REČI.	IV, 70, 1–2
Primorka sam, ali nigda TAKA BESA <i>Ne vidjeh, i ne čuh</i> TAKOG URNEBESA.	XIII, 15, 7–8

Quanto alla “posposizione del soggetto al predicato nel distico [...] sono degne di nota solo la diffusissima tendenza all’ampiamiento dell’“inversione” nonché “la sua frequente collocazione in apertura di periodo o

³⁰ Cfr. “– Se i nomi e i gesti di ciascun vo’ dirti”, III, 23, 1.

³¹ Cfr. “d’aver la Chiesa de la man riscossa / de l’empio Federico Barbarossa”, III, 30, 7–8.

di ottava” (Giovine 2020: 163). Tale inversione in *Bijesni Rolando* sembra molto meno presente nel distico rispetto al singolo verso:

Tu joj <i>nudi</i> vodu, svoj lijepi darak <i>Potok</i> , što šumicom tamo amo vrda.	I, 34, 5–6
<i>Poče se</i> u bezdan, koji ozdo zija BRADAMANTA <i>spuštat</i> ’, a Pinabel tade	II, 75, 4–5
Tu <i>prevari</i> vješto njega jednog dana, ko što možda znadeš, <i>od jezera vila</i> ³²	III, 10, 3–4
<i>Vladaće</i> svijetom, istina je cela, <i>Utrobe ti sjeme, dična tvoja traga</i>	III, 16, 5–6
S Merlinovim duhom opet <i>se sreće</i> <i>Bradamanta</i> u toj znamenitoj noći.	III, 64, 1–2
<i>Sjediće i piće</i> natuštena čela <i>Čudan jedan kepec</i> u kratkom kaputu	III, 72, 4–5
<i>Da će</i> , to videći, na zemlju <i>da skoči</i> sa svog Hipogrifa <i>ona gadna hala</i> .	IV, 24, 4–5
Nama <i>je otela</i> lovor i čelenku, što se braka tiče, <i>sva ostala stoka</i>	V, 1, 2–3
Iz Italije <i>su došli</i> davno veće <i>On i brat mu jedan</i> još kao dečaci.	V, 17, 1–2

Nel *Furioso* l’anastrofe che riguarda il genitivo “all’ interno del distico subisce una forte riduzione”, soprattutto nella sua forma semplice, mentre è più frequente il suo uso concomitante con “l’amplificazione aggettivale dei membri del sintagma e l’iperbato” (Giovine 2020: 164). Anche in *Bijesni Rolando* si verifica un numero ridotto di questa tipologia rispetto al verso singolo:

Možda, jer lice <i>od suze mu slane</i> Posta <i>potok</i> ; prsi liče na vulkane.	I, 40, 7–8
Pa ni s toga, što će <i>mletačkoga lava</i> <i>Šape</i> otkloniti od svojega grada ³³ ;	III, 49, 1–2

³² Cfr. “dove *ingannollo la Donna del Lago*”, III, 10, 4.

³³ Stanojević mantiene l’*enjambement* dell’originale; cfr. “non perché dagli artigli de l’audace / aligero Leon terrà difesa”, III, 49, 1–2.

Ma da se predao; <i>od te vojske strane,</i> <i>Najamnice rimske,</i> da do svetog oca <i>Glas</i> nosi, bit' neće konjika ni hoca ³⁴ .	III, 54, 6–8
I nogama prednjim; ostalo je <i>žica</i> <i>Majčina,</i> jer vješto i po zemlji hodi.	III, 18, 5–6
Uprav ondje, gdje <i>kapobaskih gora</i> Prema Irskoj <i>dugi</i> proteže se <i>venac</i>	V, 59, 2–3
Jer <i>spletaka svojih</i> pakosni je Ljelja Razapeo bio tu <i>čitave ljese</i>	XIII, 20, 2–3

2.2. Epifrasi

L'epifrasi nel *Furioso* si riscontra con “relativa frequenza” e assume “funzione eminentemente ritmica”; questa figura interessa soprattutto “i sintagmi nominali, distanziati quasi nella totalità dei casi rilevati dal predicato” (Giovine 2020: 169–172). Rispetto alle figure dell'anastrofe e dell'iperbato, che risultano di alta frequenza, soprattutto all'interno del singolo verso, l'epifrasi in *Bijesni Rolando* risulta molto più rara. Come nel *Furioso*, anche nel nostro caso il maggior numero di attestazioni riguarda i componenti del sintagma nominale. Mentre nel *Furioso* gli elementi del costrutto sono collocati solitamente alle due estremità del verso, si noti qua invece il frequente collocamento del primo termine in fine di emistichio, con l'elemento interposto spesso in inversione e il secondo elemento dell'epifrasi che figura in fine di verso preceduto da una pausa intonativa:

Preci ti, što <i>mače</i> nošahu <i>i luke</i>	I, 4, 2
Leti kroza <i>česte</i> ona <i>i šiprage</i>	I, 13, 4
Kog je <i>začorila</i> ljubav <i>i opekla</i>	I, 56, 5
Bjesneći u <i>sili</i> <i>i oružja sjaju</i> ³⁵	III, 33, 1
I groziti <i>kruni</i> njegovoj <i>i sreći</i>	III, 43, 4
Vjerne sluge <i>krsta</i> časnog <i>i putira</i>	III, 56, 5
<i>Bog</i> će mi svedočiti' <i>i njegovi sveci.</i>	IV, 11, 6
Skin' joj s čela <i>venac</i> od trna <i>i čkalj</i>	IV, 62, 1

Si riscontra a volte anche in concomitanza con l'inarcatura:

Sa devojkom svojom, dragi gospodine,
i sa carskom vojskom pod slavnim stijegom II, 37, 5–6

³⁴ Cfr. “che *del racquisto e del presidio ucciso* / a Roma riportar possa *l'aviso*”, III, 54, 7–8.

³⁵ Cfr. “farà, troncando i sudditi, tal danno, / e distruggendo il bel paese ausonio”, III, 33, 3–4.

Gde <i>Alberta</i> tamo, silna kapetana, uvjenčana slavom, i <i>sina mu Huga</i>	III, 26, 1–2
<i>Redžo</i> će dobiti veselo i bajno i <i>modenske zemlje, mjestimice blatne;</i>	III, 39, 2–3
koje još <i>poljupce majčine sladane</i> primaće, i <i>njegu dobre svoje tete.</i>	III, 42, 2–3

2.3. Iperbato

Dallo studio di Giovine (2020: 178–180) risulta che nel *Furioso* “viene generalmente evitato il ricorso a iperbati di forte intensità, che presentino l’inserzione di più di un sintagma o addirittura di intere proposizioni” e che “nella maggior parte dei casi rilevati, l’iperbato determina inoltre la frequente dislocazione dei membri del sintagma diviso alle estremità opposte del verso”. La figura serve a conferire un “maggiore bilanciamento ritmico e coesione strutturale del verso” (*ibid.*). L’iperbato può “assumere una qualche rilevanza stilistica nel caso in cui l’aggettivo venga sottoposto a raddoppiamento dittologico, comportando così la simmetrica bipartizione del verso, particolarmente gradita all’Ariosto” (*ibid.*). Inoltre, “piuttosto ricorrente si rivela [...] l’iperbato che separa il genitivo dal sostantivo da cui dipende” (*ibid.*). La tipologia più diffusa risulta però “quella che prevede la distanziamento degli elementi del sintagma verbale”, comune nella tradizione letteraria e perciò di poca rilevanza stilistica (*ibid.*). L’iperbato nel *Furioso*, con due elementi solitamente collocati “alle estremità opposte del verso”, comporta “spesso anche l’equa suddivisione [del verso] in due emistichi simmetrici” (*ibid.*).

In *Bijesni Rolando* la tipologia più diffusa risulta quella che comporta l’allontanamento del sostantivo dal suo aggettivo, mentre nel *Furioso* si riscontra un “ridotto numero di occorrenze” di questa tipologia (*ibid.*). In Stanojević il frequente collocamento del primo elemento in corrispondenza di fine di emistichio con il secondo elemento in fine di verso rende più coeso l’unità versale e meno netta la cesura (specie se concomitante con l’anastrofe):

Po Franciji <i>grozna</i> počiniše <i>dela</i>	I, 1, 4
I jošte <i>udarce</i> osječaju <i>kivne</i>	I, 22, 3
Al’ oba <i>tragove</i> imali su <i>svježe</i>	I, 23, 4
I <i>oblak</i> nad glavom razbiti joj <i>tmasti</i>	I, 50, 8
Prskoše, <i>koplja</i> ih provališe <i>njina</i>	I, 62, 8
Hoće li mu <i>bijeli</i> opusteti <i>dvorac</i>	I, 64, 2
Iz korica <i>svoju</i> izvlačeći <i>špadu</i>	II, 3, 2
Još i <i>Anđeliku</i> oteću ti <i>mladu</i>	II, 3, 6

U hrabrost ako se još njegovu nada	II, 11, 4
Na licu mu radost ogleđa se velja	V, 81, 7
Sa tajne éu zastor podignuti tavni	V, 83, 6

Nel *Furioso* risulta “piuttosto ricorrente [...] l’iperbato che separa il genitivo dal sostantivo da cui dipende” (*ibid.*). Quanto a *Bijesni Rolando*, potremmo considerare anche gli aggettivi possessivi denominali, che in serbo si usano di regola al posto del sintagma preposizionale corrispondente, a meno che il nome sia accompagnato da un attributo:

Kad kralju <i>strpljenja</i> prevrši se mjera	II, 7, 5
Gdje dušu <i>molitve</i> okvasi joj rosa.	III, 8, 2
<i>Anđeličinoga</i> mene brata kada	I, 27, 2
<i>Argalove</i> njemu riječi ne gode	I, 29, 5
Al’ čim <i>ružine</i> otkineš <i>pupoljke</i>	I, 43, 1
<i>Bradamantinog</i> ukrao je vranca	III, 5, 8
<i>Ubojnijeh</i> truba zaječāše zvuci	XVI, 42, 7–8
Nenadno; <i>afrički</i> zadrhtaše vuci.	
Kao što <i>munjini</i> sijejavu zraci	XVI, 49, 4

Nel *Furioso* è “di uso frequente” anche l’iperbato che prevede la separazione del verbo servile o del verbo reggente dal relativo infinito (Giovine 2020: 208).

Gomile trofeja <i>sabrat’</i> on se stara	I, 5, 3
Kom se <i>moraju</i> kašto čudit’ ljudi	I, 48, 8
E <i>hoće</i> ljubavnu čefu da mu služi	I, 51, 6
Da ne <i>smjede</i> megdan dovršiti s tobom	I, 67, 8
Počē nešto čestom da <i>praska i gruva</i>	I, 72, 4
Ščēpati za uzdu <i>htjede</i> konja plaha	I, 74, 3
Koji <i>bi mogao</i> stijenu da <i>zdrobi</i>	I, 74, 8
Ne <i>želeći</i> više Francijom da <i>skita</i>	II, 14, 3
Eto što <i>uzjahat’</i> konj se <i>dao nije</i>	II, 22, 8
Istog dana <i>stići</i> u Kale <i>mogade</i>	II, 27, 8

L’iperbato nel distico è soprattutto “in funzione di «ampliamento del respiro ritmica della frase»” (*ibid.*).

Štit, koji za skupe novce ovaj dobi	
<i>Košan</i> i <i>čeličan</i> , dok si okom treno	II, 10, 5–6
Čim zaslužih <i>počast</i> , prozbori stidljivo,	
<i>Takvoga</i> <i>proroštva</i> , nije mi vidljivo.	III, 13, 7–8
Od Inda do Taha <i>slava</i> će da hoda	
<i>potomaka</i> <i>tvojih</i> , cara i vojvoda.	III, 17, 7–8

Odvuče ga k *rupi* u trnju i gložju
skritoj, koju spazi bregu na podnožju. IV; 36, 7–8

Bradamanta *htjede* krilatoga hata
uhvatiti, ali on se teško hvata. IV, 42, 7–8

Alcuni esempi con l'iperbato nel distico che coinvolge il complemento oggetto:

Pred zmijom pastirka, od uzde *sindžira*,
 ugledavši borca Anđelika *trže* I, 11, 5–6

Slavopoj se njojzi od slavlja i kosa
 za mirise njene *donosi* u kljunu I, 42, 5–6

ZUBE, kakvih ima samo zmija krasa
keze, oči *bulje*, *reže*, *siplju* *PIJENE* II, 5, 6–7

Bješe, o Ruđere, pa mnjaše i *tebe*
 da za isto zvanje ljuta sudba *štedi* IV, 47, 5–6

Ti znaš da *viteze od sviju zemalja*
 da tako djelaju, *veže* riječ data IV, 62, 5–6

I da *zakon*, u kom ima takvih groza,
treba spalit' kao djelo nangaloza. IV, 65, 7–8

2.4. Parallelismo

2.4.1. Parallelismo lungo l'asse verticale

I parallelismi lungo l'asse verticale sono di “impiego diffusissimo all'interno dell'opera” (Giovine 2020: 206). Riscontriamo un numero importante di costrutti chiasmici e parallelistici in Stanojević che rispecchiano il livello semantico del testo:

Spazila je *mača* O BEDRICI NJEMU,
 U LJEVICI *štito*, NA GRUD'MA *pancira*,
 A *vitešku glavu* U GVOZDENU ŠLJEMU;
 Trčao je brzo bez stanke i mira³⁶. I, 11, 1–4

Misliš TVOJ NAPADAJ samo mene *gada*,
 A budi uvjeren, ON i tebe *zgodit'*³⁷ I, 19, 5–6

³⁶ Cfr. “*Indosso la CORAZZA, L'ELMO in testa / la SPADA al fianco, e in braccio aveva lo SCUDO*”, I, 11, 1–2.

³⁷ Cfr. “Disse al pagan: – ME sol cretuto *avrai / pur avrai TE meco ancora offeso*”, I, 19, 1–2.

- Rinaldo* za njime *juri* po poljicu. –
Sada k *curi* koja *beži* na konjicu³⁸. I, 32, 7–8
- OD ONOG *ljubljen*a kome sebe pruži,
U OČIMA DRUGIH *cijene je male*³⁹. I, 44, 1–2
- Jednom rukom* UZDU *grabi* cura lepa.
Drugom VRAT mu *pljesnu*, i *Bajardo stade*⁴⁰ I, 76, 2–3
- Mlata VRATOM*, GLAVU *saginje* i *zvjera*,
ČIVTETIMA *bije*, LEĐIMA *se stresa*⁴¹. II, 7, 3–4
- Kako*, *čitajući* MOLITAVA DOSTA,
I DOBRA *tvoreći*, po svijetu šeta. II, 13, 3–4
- Ne udara tako* ni ČEKIĆ VULKANA,
Kuje l' Zevsu munje u podzemnoj tmuni,
K'o što udaraju TEŠKI MAČI NJINI. II, 8, 6–8
- Da mu NJEDRA *grli* i ČISTOTU *gnusi*
Dok ja CRNE DANE u očaju *brojim*. II, 43, 5–6
- Ti potomci tvoji*, od *džinova veći*,
Ti utrobe tvoje plodovi i cveti,
Sad su ti *poznati*. [...] III, 59, 3–5
- VJEDE *čekinjave*, KOŽU ima *žutu*,
Razrok mu je POGLED, *kudrava* mu KOSA,
BRADE je *dugačke*, *pljosnata* je NOSA⁴². III, 72, 6–8
- Da kralju sa duše *skine* JAD I SJETU
Da DJEVICU ČEDNU od samrti *spase*,
Otkloni od zemlje SRAMOTU i ŠTETU. V, 69, 2–4
- Ne mogaše duci U DUŠI *da lakne*
Dok Dalindi život U GRUDIMA *vraše*

³⁸ Cfr. “*Segue Rinaldo, e d’ira si distrugge: / ma seguitiamo Angelica che fugge*”, I, 32, 7–8.

³⁹ Cfr. “*SIA VILE agli altri, e da quel solo AMATA, / a cui di sé fece sì larga copia*”, I, 44, 1–2.

⁴⁰ Cfr. “*Con la sinistra man prende la briglia, / con l’altra tocca e palpa il collo e ‘l petto*”, I, 76, 1–2.

⁴¹ Cfr. “*poi sotto il petto si caccia la testa, / giuoca di schiene, e mena calci in frota*”, II, 7, 3–4.

⁴² Cfr. “*le CHIOME ha nere, e ha la PELLE fosca; / pallido il VISO, oltre il dover barbuto; / gli OCCHI gonfiati e GUARDATURA losca; / schiacciato il NASO, e ne le CIGLIA irsuto*”, III, 72, 3–6.

Jer u zastor TAJNE mogla je da takne,
I otkrije ZLOČIN, te on za to mnjaše. VI; 2, 1–4

ŠKOT ide duž reke; pred njim GAJDAŠ SVIRAC;
INGLEZ drži sredu; desno krilo IRAC. XVI, 40, 7–8

Jer KOPLJE se prebi, dok ništa poviti
Ni prebit' ne može MAČ MU STRAHOVITI. XVI; 49, 7–8

No ne samo ONA muška prsa buši,
No i od Bajarda stiže Mavre ŠTETA. XVI, 50, 4–5

Izgleдахu MAVRI ka' ovnovi bedni,
A HRIŠĆANI HRABRI kao vuci žedni. XVI, 51, 7–8

2.4.2. *Parallelismi lungo l'asse orizzontale*

“Ancora più frequente si rivela nel poema il ricorso al parallelismo all'interno del verso singolo, che nella grande maggioranza dei casi riscontrati determina anche la perfetta bipartizione del verso in due emistichi, rivelando il “carattere insieme retorico e ritmico” del fenomeno” (Giovine 2020: 213). Mentre in *Rolando* la simmetrica bipartizione del verso è attuabile con la sola cesura dopo la 6^a, può essere però ulteriormente ribadita con il parallelismo dei due emistichi:

Mavar k MJESTU starom preko novih STAZA I, 23, 7
Kroz guste ŠEVARE il' tijesnu DERU I, 34, 3
Ne znajući je li opak ili nije
Čas je strah obuzme, čas se opet nada⁴³; I, 39, 1–2
Niti se umiva, niti konja vada I, 39, 6
Al' obadva štita u obadva džina I, 62, 7
Stigav moljaše ih i kumljaše bogom I, 68, 5
HRABROŠĆU velika, a LEPOTOM veća I, 70, 2
ON od ovog, ONA od onog je pila I, 78, 7
DRAGINU nesreću i sudbinu STROGU II, 47, 4
VUCI krv a oči popiće mu VRANE III, 54, 4
Al' ON je ohrabri i ONA se smiri. V, 78, 4
Konj mu, KRILA šireć' a kočeci KRAKE VI, 17, 1
Na ledenu ZEMLJU, a u TUGU crnu. XIII, 9, 4

⁴³ Cfr. “se gli è amico o nemico non comprende: / tema e speranza il dubbio cor le scuote”, I, 39, 2.

2.5. Dittologie e sequenze binarie

Quanto alle dittologie del *Furioso*, dallo studio di Giovine (2020: 226–227) emerge “un netto prevalere delle coppie aggettivali, che si presentano nella grande maggioranza dei casi in forma sindetica”; “relativamente diffuso [...] anche il ricorso a coppie con struttura anaforica”; “le coppie aggettivali si presentano prevalentemente nella forma tradizionale della dittologia sinonimica”. Inoltre, il 60% percento dei casi riscontrati dalla Giovine (2020: 232–233) risulta “collocato in fine di verso”, “a conferma della funzione eminentemente ritmica assunta dalla figura”. Accanto alle dittologie aggettivali, nel *Furioso* si riscontra un “larghissimo sfruttamento di sequenze binarie di tipo sostantivale [...] prevalentemente in forma sindetica” (*ibid.*).

Le dittologie in *Bijesni Rolando* sono di altissimo uso e proprio come nel *Furioso* si collocano quasi sempre in fine di verso. Per dimostrare la frequenza di questa figura elencheremo quasi la totalità delle dittologie nei primi due canti, con lo scopo di illustrare la frequenza e le tipologie di questa figura. A differenza del *Furioso*, la tipologia prevalente è quella sostantivale. Si riscontrano dittologie sostantivali di tipo sinonimico:

neslogu i buru (I, 7, 8); otmici i krađi (I, 8, 6); stanka i mira (I, 11, 4); slici i prilici (I, 53, 7); zaštitnik i brana (I, 55, 5); gnjev i bijes (II, 16, 4); sunašce i zora (II, 21, 3); strahota i groza (I, 29, 2; I, 34, 4); odmora ni stana (II, 33, 5); vjenčanju i svadbi (II, 33, 7); nesreću i sudbinu strogu (II, 47, 4); zmajeva i hala (II, 49, 6); mesija i prorok (II, 58, 8); podlac i hula (II, 59, 1); zakon i poredak (II, 64, 3); nevolju i brigu (II, 64, 8); kuge i morije (II, 70, 8);

e ancora di più quelle che presentano una variazione di significato fra due termini:

ukrase i slavo (I, 3, 2); Francuze i Nemce (I, 5, 7); sedla i stremena (I, 10, 3); mači i klobuci (I, 26, 6); u jadu i sramu (I, 30, 2); boja ili rva (I, 31, 4)⁴⁴; ni traga ni strva (I, 31, 6); goru i čestu (I, 33, 1)⁴⁵; bukve ili cera (I, 33, 5); srna ili koza (I, 34, 2); trn il' divlja loza (I, 34, 6); i cveta i ploda⁴⁶ (I, 41, 8); u kosici ili na zubunu (I, 42, 4)⁴⁷; od slavlja i kosa (I, 42, 5); groznica i jeza (I, 45, 5); Dijana iliti Citera (I, 52, 1); torbom i rogom (I, 68, 3)⁴⁸; mača i štita (I, 80, 4)⁴⁹; iz srca i droba (II, 5, 5);

⁴⁴ Cfr. “che molti giorni poi si rode e lima”, I, 31, 4.

⁴⁵ Cfr. “Fugge tra selve spaventose e scure / per lochi inabitati, ermi e selvaggi”. I, 33, 1–2.

⁴⁶ Cfr. “Se non tocca a me frutto né fiore”, I, 41, 7.

⁴⁷ Cfr. “gioveni vaghi e donne innamorate / amano averne e seni e tempie ornate”, I, 42, 7–8; „Mladić rado ružu za klobukom nosa, / Cura u kosici ili na zubunu”, I, 42, 3–4.

⁴⁸ Cfr. “ecco col corno e con la tasca al fianco”, I, 68, 2.

⁴⁹ Cfr. “di mente uscite, e la notte ch'io fui / per la salute vostra, *solo e nudo*”, I, 80, 6–7.

borje i brešće (II, 13, 7); kamdžija ni grdnja (II, 20, 5); vodi i divljemu voću (II, 24, 5); od Anglije i drugih zemalja (II, 25, 5); Hektora trojanskog i ostalih kneza (II, 32, 4); krš i jarak (II, 34, 1); zumbula i lala (II, 35, 1); kreč niti kamen (II, 42, 3)⁵⁰; gvoždem i čelikom (II, 47, 8); čovjeku i ženi (II, 46, 5); jadu i tajni (II, 58, 2); čast i uspjeh (II, 60, 2); ruku i alata (II, 70, 4); vode i kruha (II, 73, 3); bez majka i oca (II, 73, 8); pjesma niti proza (I, 2, 2); noć il' barem veče (II, 16, 3); i danju i noću (II, 24, 3).

Alcune dittologie aggettivali:

duboke i svete (I, 4, 7); prašljiv i mokar (I, 14, 2); uvela i trula (I, 49, 3); milije i draže (I, 58, 4)⁵¹; bijesna i ljuta (I, 63, 1); miran i poslušan (II, 23, 3); zastiđen i zbunjen (I, 30, 3); košan i čeličan (II, 10, 5); tihanu i gluhu (II, 54, 3); nevinu i pravu (IV, 57, 5); blagu i crvenu (III, 30, 5); krvavog i dugog (III, 33, 8);

e quelle verbali:

udara i buši⁵² (I, 25, 4); zimuje i živi (I, 44, 7); i tužec' i bjesneć' (I, 46, 6); rio i kopao (I, 47, 3); besjede i poju (I, 53, 6); sparusi i spljosne (I, 58, 3); poziva i grdi (I, 61, 2); praska i gruva (I, 72, 4)⁵³; uhvati i veži (I, 73, 8); boluje i ludi (II, 2, 5); ne štedi / i mrzi (II, 2, 6-7); pipajuć' i trgav (II, 14, 6); razumjede i posluša (II, 15, 4); ne kopao nit' orem (II, 28, 6); obrani i steže (II, 36, 5).

3. CONCLUSIONI

In questo contributo abbiamo riletto e motivato la scelta del dodecasillabo trocaico come verso traducevole dell'endecasillabo italiano sulla base del contesto della poesia serba ed esaminato alcune figure sintattico-ritmiche del *Furioso* presenti nel testo di Stanojević. Abbiamo rilevato una spiccata varietà ritmica del verso di *Rolando*, dovuta a un minore rigore prosodico del suo dodecasillabo trocaico, alle scansioni asimmetriche e tripartite del verso e all'uso dell'*enjambement*. Inoltre, è stato riscontrato un ampio uso di dittologie e parallelismi, nonché delle figure di anastrofe e iperbatò, che rispecchia in parte l'aspetto sintattico-ritmico dell'originale. L'insistente uso di queste figure, assieme alla bipartizione simmetrica del dodecasillabo, alternata con altri tipi scansionali, produce alcuni effetti ritmico-melodici ottenuti nel testo di partenza con l'uso di figure "strutturalmente bipartite".

Tenendo conto di quanto detto, possiamo concludere che quello di Stanojević è un tentativo, seppur imperfetto e poco attento al tono dell'o-

⁵⁰ Cfr. "né sia di terra cotta, né di marmi", I, 42, 2.

⁵¹ Cfr. "che più soave e più piacevol sia", I, 58, 4.

⁵² Cfr. "né loco lascia ove non batta e punga", I, 25, 4.

⁵³ Cfr. "con tal rumore e strepito, che pare", I, 72, 3.

pera originale nella sua interezza, di cogliere la “limfa vitale” del verso del *Furioso* e renderla nel migliore dei modi nel testo d’arrivo. In altre parole, riproducendo “letteralmente” la *musica* del verso del *Furioso*, il traduttore sembra trovare, forse inconsciamente, una via di mezzo tra l’approccio funzionalista allora in vigore, dove gli istituti metrico-ritmici di un contesto vengono adattati ad altrettanti istituti metrico-ritmici dell’altro, mantenendo intatte le presupposte differenze dei sistemi in questione, e quello che rispetta il metro e i procedimenti dell’originale e li ricrea nel proprio sistema modificando necessariamente, anche se impercettibilmente forse, il proprio sistema, il che è il risultato “sovversivo” di ogni traduzione; Stanojević sembra provare cioè a modellare il suo dodecasillabo, che gode di una certa legittimazione nel genere epico, sull’esempio dell’endecasillabo ariostesco, imitando anche le figure sintattico-ritmiche, a cui conferisce un significato metametrico e che sono in grado di alludere alla dizione dell’*epos* producendo allo stesso tempo effetti simili ritmico-melodici dell’originale nel testo d’arrivo. Integrando due concezioni della traduzione della poesia, Stanojević tenta al contempo di ridurre la distanza, sostanzialmente insuperabile, tra il sistema di versificazione italiano, che nel *Furioso* si realizza attraverso scelte sintattico-ritmiche trasversali sia alla tradizionale lirica che quella lirica, e il sistema metrico serbo, basato su regole prosodiche differenti e a quell’epoca ancora fluttuante tra le spinte del modello epico popolare e le innovazioni determinate dai nuovi modelli poetici, locali e non.

BIBLIOGRAFIA

- Ariosto, L. (1990). *Orlando furioso*, a cura di C. Segre. Milano: Mondadori.
- Ariosto, L. (1992). *Orlando furioso*, a cura di E. Bigi. Milano: Rusconi.
- Bertinetto, P. (1973). *Ritmo e modelli ritmici*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Copello, V. (2017). Ottava. In A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell’Orlando Furioso* (pp. 301–320). Roma: Carocci Editore.
- Dal Bianco, S. (2007). *L’endecasillabo del Furioso*. Pisa: Pacini Editore.
- Giovine, S. (2020). *Così vien poetando l’Ariosto, Strutture sintattiche e strategie retoriche nell’Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Kojen, L. (1996). *Studije o srpskom stihu*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića (stampato in caratteri cirillici).
- Kravar, Z. (1993). *Tema »stih«*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Musić, S. (1975). Dragiše Stanojevića prevod „Bijesnog Rolanda“. *Uporedna istraživanja*, 1, 587–601 (stampato in caratteri cirillici).
- Petković, N. (2007). Doprinis Rakića razvoju modernog srpskog stiha. In N. Petković (a cura di), *Milan Rakić i moderno pesništvo* (pp. 15–18).

- Beograd: Institut za književnost i umetnost Učiteljski fakultet (stampato in caratteri cirillici).
- Petrović, S. (1986). *Oblik i smisao: spisi o stihu*. Novi Sad: Matica srpska (stampato in caratteri cirillici).
- Piletić, M. (1985). Lodoviko Ariosto u srpskoj književnosti. *Anali Filološkog fakulteta*, 16, 150–179 (stampato in caratteri cirillici).
- Praloran, M. (2003). *La metrica dei "Fragmenta"*. Padova: Editrice Antenore.
- Stanojević, D. (1895). *Bijesni Rolando*. Beograd: Državna štamparija Kraljevine Srbije (stampato in caratteri cirillici).
- Stanojević, D. (1897). *Bijesni Rolando*. Beograd: Državna štamparija Kraljevine Srbije (stampato in caratteri cirillici).
- Zogović, M. (1972). Stavovi Dragiše Stanojevića o prevođenju „Bijesnog Rolanda“. *Zbornik Matice srpske za književnost i kulturu*, 20 (2), 386–392 (stampato in caratteri cirillici).
- Zogović, M. (1987). Stih srpskohrvatskih prevoda sa italijanskog u drugoj polovini XIX veka. In S. Petrović (a cura di), *Stih druge polovine devetnaestog veka* (pp. 386–408). Novi Sad: Vojvođanska akademija nauka i umetnosti (stampato in caratteri cirillici).

ANOTHER LOOK AT *BIJESNI ROLANDO* (1895) BY DRAGIŠA STANOJEVIĆ

Summary

This paper studies metrical-prosodic and syntactic-rhythmic aspects of *Bijesni Rolando* (1895); more precisely the choice, the rhythmic configuration and the adequacy of the translating verse, as well as the syntactic-rhythmic figures of *Orlando Furioso* present in the TT. Analysing these aspects in relation to the context in which Dragiša Stanojević writes, and on the basis of studies on Ariosto's verse, the paper concludes that the translator is adapting his dodecasyllable to the hendecasyllable of *Orlando Furioso*. In this way, Stanojević attempts to reduce both the distance between two metrical systems and the distance between two different approaches to poetry translation: the first which respects the meter of the original and the second functionalist one, which substitutes the meter of the original with an analogous meter of the TT context.

Keywords: *metrics, epic poem, poetry translation, eighteenth century, symmetrical dodecasyllable.*