

CDU 850.091 Dante: 886.2 Marulić

Original scientific paper

Approvato per la pubblicazione il 26 dicembre 1984

Una parafrasi umanistica del I canto della «Divina Commedia»

Smiljka Malinar

Facoltà di Lettere, Zagreb

Si esamina la versione — di impronta nettamente classicheggiante — del I canto dell' *Inferno* ad opera dello scrittore e umanista croato Marko Marulić, vissuto tra il 1450 e il 1525.

Solo in tempi più recenti, all'elenco delle opere di Marko Marulić, tuttora incompleto, è stato aggiunto un reperto di considerevole interesse; della cui esistenza nessuno sospettava: la traduzione in esametri latini del primo canto della *Divina Commedia*.

La scoperta del testo è legata al ritrovamento di un'altra opera latina di Marulić, il poema *Davidias*, il cui manoscritto si era perso dopo la morte dell'autore. Tuttavia, mentre non era ignorato che Marulić aveva scritto una biografia in versi latini sul re ebraico Davide (rimasta inedita a causa, si pensa, del veto opposto dalla censura) e mancava «unicamente» il testo, la versione del primo canto della *Divina Commedia* — cui non accenna nessun biografo né contemporaneo di Marulić (né alcuna opera dantesca è registrata nel catalogo dei libri posseduti dallo scrittore, contenuto nel suo testamento)¹ — rappresenta un'autentica sorpresa. È merito di Carlo Dionisotti di aver reperito e reso pubblico, nel 1952, il testo di Marulić (e di avere per primo dato notizia del manoscritto della *Davidias*)². In seguito, l'opera è

1. Cfr. P. Kolendić, »Marulićeva oporuka«, Split, 1924.

Ma nell'elenco dei libri di Marulić troviamo registrato »Johannes Bocatius super Dantem« (cfr. *ibid.*, p. 29).

2. Guidato dall'informazione che ambedue i testi si conservano nella Biblioteca Nazionale di Torino pubblicata negli *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, nel 1929. Cfr. Dionisotti »Marco Marullo traduttore di Dante« in *Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, Firenze, 1952, pp. 232—242, ossia per la *Davidias*, pp. 240—242.

stata oggetto dell' interesse di alcuni studiosi nella patria del suo autore: Veljko Gortan, Mirko Tomasović e Radovan Vidović.³ Se si escludono le correzioni metriche e linguistiche che Gortan apporta al testo edito da Dionisotti, stabilendo in tal modo la versione più attendibile della parafrasi maruliciana, nessuno degli autori citati supera l'ambito d'indagine tracciato dallo studioso italiano.⁴ Ciò significa che del testo si discorre in termini abbastanza generici (com'è d'uso quando si tratta di una presentazione preliminare, meramente informativa, di un argomento), segnalando principalmente le più vistose deviazioni dall'originale — per lo più amplificazioni, perifrasi e aggiunte mitologizzanti, in conformità col gusto letterario dell'epoca a cui appartiene il traduttore.

Dionisotti accenna che la sua presentazione non significa l'ultima parola sulla parafrasi di Marulić.⁵ Ma il testo merita comunque un esame più attento, soprattutto se si tiene conto quale arco di problemi tocca una simile impresa: da quelli della ricezione di Dante in epoche e ambienti distanti dall'epicentro della genesi e della diffusione della *Commedia*⁶, a quelli che riguardano più specificatamente le scelte stilistico-letterarie di Marulić, il suo rapporto personale col testo dantesco. La nostra indagine sarà incentrata appunto su quest'ultimo versante.

I nodi problematici che devono essere affrontati da qualsiasi traduzione di un'opera letteraria — i limiti dell'equivalenza obiettivamente possibile (ed anche intenzionale) tra il testo primario e la traduzione, in rapporto ai loro vari aspetti ed implicazioni: da quelli linguistici e strutturali a quelli comunicativi, estetici e culturologici — si presentano in forma particolarmente acuta, e ciò li rende anche più interessanti, quando si tratta di opere che appartengono a due diversi, e per molti aspetti contrastanti, sistemi letterari e culturali. In circostanze simili sono possibili due soluzioni: la mimesi del codice di partenza (da cui comunque vengono esclusi il livello fonologico e morfologico, poiché in caso contrario non si potrebbe nemmeno parlare di traduzione) o la transcodificazione, più o meno radicale — e da quanto rilevano Gortan e Dionisotti risulta che Marulić è più incline alla seconda soluzione. Benché nulla sappiamo della preistoria dell'impresa di Marulić e dei motivi che lo hanno spinto ad «appropriarsi» del testo di Dante, è indubbio che egli, in quanto scrittore cristiano, profondamente impegnato, ha potuto riscontrare in Dante, autore della *Divina*

3. Cfr. V. Gortan «La version latine du Ier chant de la Divine Comédie par Marko Marulić» in *Studia Romanica et Anglica Zagradiensia* 9—10/1960, pp. 9—18; M. Tomasović «Marulićevi prijevodi Dantea i Petrarke» in *Komparativistički zapisi*, Zagreb, 1976, pp. 71—76; «Marulićeve veze s talijanskom kulturom», in *Zapisi o Maruliću i drugi komparativistički prilozi*, Split, 1984, pp. 73—76; R. Vidović, «Marulićev latinski prepjev Dantea» in *Mogućnosti* 4/1956, pp. 304—310.

4. Ma Gortan è alquanto più analitico e più dettagliato di Dionisotti nelle notizie sul colorito classicheggiante dei versi di Marulić.

5. Cfr. op. cit., p. 240.

6. Sui quali si sofferma brevemente (e non in maniera del tutto pertinente) anche Dionisotti (cfr. op. cit. p. 239—240).

Commedia — soprattutto nel suo rigorismo e intransigenza morale — — notevoli affinità con la propria concezione del mondo.⁷ (Peraltro, l'interferenza dei criteri ideologici nelle opzioni letterarie è confermata anche dal fatto che di tutto il *corpus* delle *Rime* petrarchesche Marulić traduce unicamente la canzone-preghiera *Vergine bella* e due sonetti penitenziali *Poi che voi et io più volte abbiam provate* e *I'vo piangendo i miei passati tempi*.) Se tali affinità superano l'ambito delle circostanze preliminari, che nella costituzione di un'opera letteraria hanno importanza marginale e indiretta — anche il sovrasenso allegorico, che si trasmette alla traduzione, in questo caso fa parte delle strutture esteriori al testo — oppure se hanno dei riflessi più immediati, potrà rivelare solo un confronto più attento dell'originale dantesco e della parafrasi che ne deriva.

E risaputo che Marulić ha tradotto in latino la canzone *Vergine bella* incoraggiato dal suo amico Jerolim Papalić e che va attribuita ad altre amichevoli esortazioni anche la versione latina della *Cronaca del Presbitero di Dioclea*. Non è improbabile pertanto che anche la traduzione del testo di Dante fosse avvenuta in circostanze simili, come risultato delle conversazioni letterarie dei membri del circolo umanistico spalatino.

Il fatto che Marulić abbia tradotto proprio il primo canto della *Commedia* deporebbe a favore dell'ipotesi che si trattava di un esperimento poetico occasionale, non necessariamente accompagnato da aspirazioni maggiori. (Allo stato attuale delle nostre conoscenze su Marulić è privo di senso ipotizzare che con questo frammento il suo interesse di traduttore per il testo di Dante forse non fosse del tutto esaurito.) Infatti, il canto iniziale dell'*Inferno* è il proemio di tutto il poema, anticipazione e riassunto delle tappe più importanti del viaggio di Dante nell'Oltretomba, e perciò quanto al contenuto un'entità relativamente autonoma e conclusa (che anche numericamente di discosta dallo schema tripartito del poema). Se consideriamo la parafrasi di Marulić un esperimento letterario (quasi un passatempo umanistico si rivelerà alla fine della nostra ricerca) anche la scelta del latino, invece del croato, appare logica e naturale. Poiché non si tratta tanto dell'insufficienza e inadeguatezza del croato come strumento espressivo della poesia a causa della sua tradizione ancora assai modesta e della provvisorietà della sua norma — c'è motivo di supporre che Marulić, autore del poema *Judita — u versih hrvacki složena*,⁸ il quale traduce in croato anche i due sonetti di Petrarca, non ne sarebbe stato scoraggiato — bensì le ragioni della preferenza accordata al latino sono di altra natura. Infatti, la trasposizione dei versi danteschi, in quanto operazione eminentemente letteraria — che pertanto non aveva uno scopo divulgativo (Dionisotti osserva con molta pertinenza che Marulić traduce per lettori che già cono-

7. A ciò contribuisce notevolmente l'identità del *humus* culturale e spirituale (S. Agostino, S. Tommaso D'Aquino ed altre letture affini) dei due autori.

8. Cioè, «scritta in versi croati», parole con cui lo stesso autore presenta la sua opera.

scevano il testo di Dante)⁹ — presupponeva un pubblico adeguatamente istruito e interessato. L'epoca a cui Marulić appartiene aveva ridato vitalità e prestigio al latino proprio come a lingua della letteratura. E se il volgare italiano stava portando a termine la faticosa e avversata riconquista della sfera letteraria e poetica, quello croato era ancora tutto da scoprire e sottoporre a verifica — come strumento della poesia artistica e artisticamente cosciente (nonostante la prova brillante della *Judita* e di altri testi di Marulić).

È lecito affermare — e lo spunto ci viene offerto da un'osservazione di Gortan, forse non del tutto esplicita — che proprio nel caso di Marulić, lo strumento linguistico prescelto (siamo infatti in un'epoca di convenzioni formali stabili e pertanto della regolazione automatica del rapporto forma dell'espressione ↔ genere letterario) abbia costretto il traduttore ad allontanarsi dall'originale assai più di quanto conseguirebbe necessariamente dalle differenze inerenti, strutturali, tra la lingua del testo di partenza e quella della parafrasi.

Gortan infatti osserva che l'esametro, verso alquanto pesante e massiccio in rapporto al più conciso e vivace endecasillabo, ha escluso la possibilità di una traduzione fedele.¹⁰ In seguito, parla della lunghezza del testo latino, degli «étirements» e «délayages» apportati dal traduttore, dal che si potrebbe concludere (come fa per l'appunto Tomasović)¹¹ che tutti i fenomeni menzionati sono, a suo parere, reciprocamente dipendenti. Dionisotti poi le «lacune» e gli «inciampi» nel ritmo rapido e conciso della *Commedia* attribuisce esplicitamente alle «glosse» e «inserzioni» dell'autore,¹² sebbene non usi la parola ritmo in senso unicamente prosodico.

È indubbio che ambedue questi momenti caratterizzano la traduzione di Marulić, ed anche il lettore meno avveduto percepisce immediatamente la lentezza del ritmo e la presenza di numerosi lessemi e sintagmi privi di qualsiasi corrispettivo nel testo originale. Tuttavia, a prescindere dalla loro reciproca dipendenza, ossia dalla misura in cui lo schema metrico dell'esametro richiede determinate amplificazioni e aggiunte «sovrasegmentali», mentre, viceversa, l'endecasillabo renderebbe possibile una predicazione scarna ed essenziale (se tali affinità esistono, possono essere condizionate soltanto geneticamente: su uno schema metrico sedimentano attraverso il tempo determinate forme segniche, di modo che, da un certo momento, ogni riuso di tale metro comporta delle scelte preferenziali anche a livello dei segni linguistici),¹³ le differenze di «tempo» e di concisione conseguiranno sia dalla struttura quantitativa sia da quella ritmica e connettiva dei due testi.

9. Cfr. op. cit. p. 239.

10. Cfr. op. cit. p. 15.

11. Cfr. op. cit. p. 75.

12. Cfr. op. cit. p. 240.

13. Poiché, tra l'altro, rendono possibile una determinata disposizione delle sillabe lunghe e brevi, ossia toniche a atone, degli ictus e degli intervalli metrici.

Con ciò non intendiamo tanto la differenza del numero delle sillabe, della densità di distribuzione delle microunità ritmiche e degli *ictus* del verso (sebbene lo schema giambico sul quale poggia l'endecasillabo sia assai più scorrevole della base dattilica e spondaica dell'esametro), bensì soprattutto il modo in cui i versi dei due testi vengono raggruppati in unità metriche più ampie i rapporti reciproci delle strutture formali — in particolare quelle fonologiche — e della segmentazione ritmica, nonché le divisioni e i collegamenti sintattici.

Il testo di Dante, infatti, si articola come un insieme transfrastico compatto e unitario, organizzato sul principio della progressione scalare e del riflettersi anticipatorio-ricorsivo di certe componenti formali. Ciò significa che da un segmento testuale all'altro determinati schemi fonico-ritmici e logico-sintattici vengono ripetuti, mentre variano il loro contenuto lessicale e la loro funzione semantica, determinata dal contesto. Contemporaneamente, ognuno di questi elementi tramite il proprio nucleo invariabile rimanda a tutti gli altri elementi consoni del testo, progressivamente e retroattivamente. Ossia, i versi della *Commedia* si raggruppano in unità strofiche minori, terzine, collegate tramite un'associazione di rime prevedibile e regolare. Appunto la struttura a rime alternate, caratteristica della terzina dantesca (lo schema è ABA, BCB, CDC, . . . — pertanto la rima del secondo verso di ogni terzina viene ripetuta nel primo e nel terzo della successiva), assicurano la continuità e la coesione del testo, soprattutto a livello di significante formale: la rima infatti stabilisce il rapporto di «conseguenzialità» nonché di ritorno parziale tra le singole unità strofiche, agendo in tal modo da contrappeso a una struttura sintattica ancora piuttosto elementare, «a linea retta», tendenzialmente paratattica, che si basa sulla coincidenza della frase e del sintagma col verso e la coincidenza del periodo con la terzina.¹⁴ La funzione di neutralizzatore della giustapposizione e del frazionamento sintattico-metrico è svolta pure dalle congiunzioni, che nel testo di Dante sono un costante segno demarcativo dei trapassi di frase — tra unità gerarchicamente distinte e proposizioni di medesimo rango. In seguito alla coincidenza dell'unità sintattica di base con quella metrica (e l'ordine delle parole fisso in italiano) le congiunzioni occupano regolarmente il primo posto (ossia il posto approssimativamente uguale) nel verso, formando così un involucro funzionale in rapporto alle parti del testo lessicalmente piene e l'«anello di trasmissione» mediante cui le singole sequenze testuali si fondono l'una nell'altra, formando un insieme continuato e unitario. Il testo di Dante si presenta come una struttura organica e compatta anche in virtù dei rapporti semantico-sintattici tra le singole congiunzioni, ossia tra le frasi che ne vengono collegate. Menzioneremo soltanto gli esempi più caratteristici: i gruppi di congiunzioni correlativo-comparative (*come . . . così, tal . . . qual*), quantitative, relative e consecutivo-modali (*tanto . . . che, sì . . .*

14. Tuttavia, si verifica anche un caso di discordanza tra sintassi e metro (cfr. vv. 37—45), analizzato da M. Fubini (cfr. «Il metro della Divina Commedia», pp. 201—202, in *Metrica e poesia*, Milano, 1962, pp. 185—221).

...tal...che, onde — esempio di congiunzione correlativa implicita), dove uno dei termini implica automaticamente — anche quando non viene realizzato a livello di significante — l'integrazione tramite un altro termine corrispettivo. (Il procedimento sillogistico che viene considerato base della *forma mentis* dantesca e origine di alcune caratteristiche strutturali del poema, tra l'altro, della preferenza accordata alla terzina¹⁵ e, nel primo canto, anche dell'isolamento latente di un numero cospicuo di strofe, si manifesta pure nel fatto che alla premessa vengono immediatamente determinate le implicazioni e le conseguenze.) È significativo a tale riguardo che anche dove vengono a contatto due unità sintattiche del tutto concluse — tra cui pertanto non c'è rapporto di dipendenza né di equivalenza funzionale — lo stacco viene spesso neutralizzato tramite la «mimesi» della coordinazione. Il nuovo periodo inizia con le particelle «deittiche» *e* e *ma* (che sono equivalenti) le quali, in seguito all'omofonia e alla coincidenza sintagmatica con le congiunzioni autenticamente tali, assimilano la loro fusione coesiva (sebbene nel testo vengano per lo più usate come appoggio metrico).

Marulić invece — poiché l'esametro appartiene a un contesto linguistico e letterario differente da quello dell'endecasillabo dantesco — è impossibilitato a corrispondere al testo italiano proprio con quegli elementi che in maniera più essenziale e caratteristica determinano la sua concisione ritmico-sintagmatica e la sua fluidità. Gli esametri non vengono congiunti tramite rima — perciò sono esclusi tutti gli effetti unificanti che ne conseguono — e non si articolano in unità metriche minori, bensì si snodano l'uno dopo l'altro, con il solo limite obbligatorio dell'inizio e della fine di ciascun canto.

La struttura fondamentale diversa del latino, la sua sinteticità — il che significa che la parola incorpora i segnali della funzione che svolge nella frase — comporta anche l'ordine delle parole notevolmente più libero e la disposizione sintagmatica facoltativa di elementi in rapporto di reciproca dipendenza sintattica, e perciò anche la possibilità di colmare certe posizioni metricamente necessarie in maniera diversa da come avviene nel testo italiano, tramite la scelta e l'opportuna disposizione delle parole e non per mezzo delle pseudocongiunzioni. Di conseguenza, nel testo di Marulić scompare la ripetizione periodica delle congiunzioni all'inizio del verso e sono generalmente usati quegli elementi connettivi, indispensabili all'intelligibilità semantico-sintattica del testo (e solo in misura minima le congiunzioni «esplicative» e di rimando), mentre si riducono drasticamente le varie congiunzioni correlative.

La situazione, nel suo complesso, è determinata anche dal grado di conservazione, ossia di modificazione delle altre caratteristiche dell'originale. Così, nella traduzione sono conservate ambedue le sequenze di congiunzioni comparative correlative, perché Marulić, assai attento a quegli ele-

15. Cfr. *ibid.*, pp. 197—198.

menti retorici del testo italiano che appartengono all'ambito della *sententia*, traspone ambedue le volte la figura della *similitudo*.¹⁶

Proprio a causa della non vincolante struttura metrica dell'esametro, il rapporto tra il periodo, ossia la frase, e il verso è opposto a quello del testo dantesco. Mentre in esso la base della divisione sintattica era il verso, o la terzina, ossia la sintassi appariva condizionata dal metro, ora la sola linea di demarcazione nel fluire monotono degli esametri è il confine della frase o del periodo, che all'interno del verso determina il posto della cesura. Tuttavia, anche nel testo di Marulić a volte la proposizione, a il periodo, e il verso hanno uguale durata, e tali segmenti spesso coincidono con segmenti analoghi nel testo della *Commedia* (ad es., i versi iniziali del canto e le repliche del dialogo di Dante e Virgilio). Una simile coincidenza non significa affatto che Marulić cercasse coscientemente di adeguarsi al testo dantesco proprio sul terreno del rapporto reciproco della frase e del metro, oppure che, sull'altro versante, servendosi dell'*enjambement* — che prolunga il verso oltre il limite metrico — avesse tentato di sostituire i mezzi coesivi usati da Dante con quelli che le possibilità strutturali dell'esametro mettevano a sua disposizione. (Possiamo chiederci se il suo orizzonte poetico gli permettesse di cogliere le caratteristiche strutturali del testo di Dante e di appercperle come un tratto particolare e significativo.) Semplicemente, un certo grado di adesione al modello ad altri livelli, più «sostanziali» — poiché Marulić, nonostante tutte le amplificazioni, ricalca la struttura del racconto dantesco e traspone anche parte delle sue forme lessicali — ha portato a simili effetti paralleli. (Quanto all'*enjambement*, si tratta di un procedimento universale della tradizione versificatoria latina.)

Se ora torniamo al problema come viene impostato da Gortan e Dionisotti — il rapporto della forma metrica e della concisione, ossia ridondanza espressiva — possiamo esporlo anche nei seguenti termini: proprio la scelta della strofa di tre versi e la coincidenza del periodo con la terzina (oppure di un membro del periodo,¹⁷ ad es., negli episodi «cosmologici»: vv. 13—18 e 37—43, nelle similitudini: vv. 22—27 e 55—60, e nell'ultima replica di Dante a Virgilio: vv. 128—135, dove comunque l'estensione della frase è determinata in prevalenza dal confine del verso), costringono Dante alla concisione e pregnanza espressiva: la proposizione di base e i suoi attributi vanno esplicitati entro uno spazio metrico precisamente delimitato, e perciò si riducono a quelli necessari ed essenziali. (Storicamente, alla già menzionata forma trimembre del giudizio sillogistico, si sovrappongono l'elementarietà espressiva della traduzione didattica nonché il principio stilistico della *brevitas*, sostenuto dall'autorità della *Bibbia* e dei *Vangeli*.)¹⁸ Marulić, al contrario, non si sottomette a nessuna forma fissa che potrebbe determinare l'estensione e i limiti delle unità testuali all'interno del can-

16. Amplificando e rendendo più puntuali e circoscritte le loro componenti.

17. Poiché il periodo abbraccia due terzine (ad eccezione dei vv. 37—43, per cui cfr. la nota 14).

18. Cfr. Psal. 11, 4, 5; Matth. 5, 37.

to, e si appoggia a una tradizione — e anzi contribuisce a riinserirla nelle correnti vive della letteratura — che sanziona l'espansione (controllata) delle formulazioni linguistiche, e perciò anche gli attributi esornativi, le amplificazioni, le digressioni descrittive, pertanto proprio quegli elementi in virtù dei quali il testo della sua parafrasi differisce da quello della *Commedia*.

Dai riscontri fatti finora sul materiale lessicale e descrittivo di Marulić risulta che il suo modello più importante è stato Virgilio. Gortan che aveva già rilevato alcuni *loci* virgiliani nella *Davidias*,¹⁹ sottolinea la medesima origine di un certo numero di versi nella parafrasi dantesca dell'autore spalatino.²⁰ Il riferimento più vistoso è senz'altro *Arma, virum cecini, Troiae qui primus ab oris* (75), riproduzione integrale (fuorché per il minimo adattamento del verbo — *cecini* invece di *cano* — e l'omissione di *que*) del primo verso dell'*Eneide* (al posto del dantesco . . . *e cantai di quel giusto/figliuol d'Anchise cne vene di Troia* (73—74) — il che è uno dei rari esempi dove la traduzione «infedele» è più concisa dell'originale). Il secondo passo riportato da Gortan: *Tu das unde meos valeam componere versus/Quos vulgata vehit mecum super aethera fama* (86—87) — nel testo italiano: *tu se' solo colui da cu'io tolsi/lo bello stilo che m'ha fatto onore* (86—87) — utilizza nella prima parte un cliché espressivo di amplissima diffusione (*componere versus*) e nella seconda, fonde varie reminiscenze virgiliane, cfr. *Aen.*²¹ I, 379: *fama super aethera notus*, VIII, 554: *Fama volat parvam subito vulgata per urbem*, XII, 608: *Hinc totam infelix vulgatur fama per urbem*. Il terzo esempio di stile classicheggiante, l'ornata perifrasi . . . *Mihi sarta ferebant/Laurea Parnasi gemino de vertice Musae* . . . (73—74), per il semplice e conciso *Poeta fui* (73) è un agglomerato esemplare di formule, le cui componenti — sintagmatiche, lessicali e ritmiche — si possono rintracciare ad es. in Virgilio, *Georgica*, III, 11: *Aonio rediens deducam vertice Musas*, *Aen.* VI, 805: *Liber, agens celso Nysae de vertice tigris*, X, 230: *Nos sumus, Idqae sacro de vertice pinus*, Ovidio, *Metamorphoses*, I, 316—317: *mons ibi verticibus petit arduus astra duobus/nomine Parnasus*, . . . , II, 28: . . . *spicea sarta gerebat*; *Tristia*, II, 172: . . . *laurea sarta* . . . , e Stazio, *Thebais*, X, 207: . . . *redde haec Parnassia sarta* . . .

L'ascendenza di Virgilio — cui si sovrappongono anche apporti di altri modelli — risulta comunemente preponderante nella formazione del testo di Marulić. Così pure i versi iniziali: *Humanae spacium vitae concesserat aetas/Iam medium tenerosque mihi subduxerat annos* (1—2), per-

19. Cfr. M. Marulić, *Davis*, Zagreb, 1974, p. XIV.

20. Cfr. op. cit., p. 17.

21. Il titolo integrale dell'opera è riportato solo nella prima citazione. In seguito usiamo sempre le abbreviazioni convenzionali. Il testo di Dante è quello de «La Commedia secondo l'antica vulgata» a c. di G. Petrocchi (*Le opere di Dante Alighieri. Edizione nazionale*), Milano, 1966, i classici latini sono citati secondo l'edizione della «Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana», Leipzig.

l'essenziale *incipit* dantesco: *Nel mezzo del cammin di nostra vita*²² (che come esempio caratteristico delle licenze del traduttore vengono citati da tutti gli studiosi della parafrasi marulicana) tramite associazioni metrico-sintagmatiche, e in parte anche lessicali, si ricollegano ad Aen. X, 215—216: *Iamque dies caelo consesserat almaque curru/Noctivago Phoebe medium pulsabat Olympum*, cui si sovrappongono, alquanto ristrutturati, alcuni elementi generici del lessico letterario latino (ma anche di quello di uso comune): *humana vita*, l'accostamento di *spatium ed aetas* (che ricorrono in Cicerone, Marziale, Seneca, Quintiliano, Curzio Rufo, Tertulliano — tra gli autori riportati da Marulić nel suo elenco testamentario) nonché *teneri anni*, sintagma caratteristico di Ovidio (cfr. Epistulae IV, 25, Trist. III, 7, 17). Citeremo ancora alcuni esempi di *clichés* espressivi, in prevalenza virgiliani. Il verso 14: . . . *captumque oculis sopor altus habebat* (per *tant'era pien di sonno a quel punto* (13), rinvia a Georg. II, 230: *ante locum capies oculis alteque iubebis* e Aen. VII, 27: *alituum pecudumque genus sopor altus habebat* (ma il sintagma fisso *sopor altus* ricorre anche in Lucrezio, Ovidio²³ e Seneca). I versi . . . *opacam/Exhalans nebulam et fuscans caligine caelum*. (29—30) — cui non corrisponde alcun elemento del testo italiano — appaiono derivati da Aen. XI, 187: *conditur in tenebras altum caligine caelum* e Met. IV, 434: *Styx nebulas exhalat iners, . . .*, ma le componenti figurative rimandino anche ad autori come Plinio, Naturalis historia, II, 111: *propter vaporem fumidam exhalari caliginem . . .*, Silio Italico, Punica V, 34—35: *Tum super ipse lacus, densam caligine caeca/Exhalans nebulam*, e Manilio, Astronomica, IV, 532: . . . *multa fuscata caligine sidus*.²⁴ Così pure — sebbene qui il contatto sia un po' meno diretto — *Collis inaccessi sublatis gressibus alte/Corripuisse viam pergo . . .* (32—33) è risultato della contrazione di Aen. I, 401: *Perge modo et, qua te ducit via, dirige gressum* e I, 418: *Corripuere viam interea qua semita monstrat*, mentre il successivo *Vix limina adibam . . .* (34) risale ad Aen. VI, 115: *et tua limina adirem*, cui forse si sovrappone *limina . . . adibit* dalla Tebaide di Stazio (cfr. VIII 200). Al fine di un confronto più preciso riportiamo anche il passo relativo dell'originale: *Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso, ripresi via per la spiaggia diserta/si che'l piè fermo sempre era'l più basso*. (28—31). La formula virgiliana *subitoque accensa furore* (ripresa anche dagli scrittori successivi, ad es., Lucano e Seneca) è usata da Marulić come elemento della rappresentazione della lonza — senza che

22. Per lo stondo del verso dantesco, in prevalenza biblico, cfr. «Commedia di Dante Alighieri con ragionamenti e note di N. Tommaseo» Milano 1865, p. 5.

23. In un verso notevolmente affine a quello di Marulić e di Virgilio: *conveniunt, sed adhuc regem sopor altus habebat*, Met. VII, 667.

24. Gli ultimi due autori non sono menzionati nell'elenco testamentario di Marulić, che, comunque, come mostra il caso di Dante e anche di Petrarca, non è attendibile quanto alle effettive conoscenze e interessi letterari dello scrittore. (Ma il fatto che contenga pochissimi autori italiani e moltissimi latini è tuttavia significativo.) Inoltre, le analogie testuali con uno scrittore, rivelatosi la fonte primaria di determinati stilemi, non esclude la possibilità di una ricezione mediata.

l'originale gliene offra alcuno spunto diretto. Nell'*Eneide* essa compare in un tipo di contesto del tutto differente, nell'episodio della morte di Didone (IV, 697). Ma poiché nel verso seguente viene nominata Proserpina e in quello dopo il «Stygius Orcus», tale ricorrenza ravvicinata ha potuto costituire il movente associativo della risemantizzazione operata dal traduttore. L'origine dei versi successivi *Tempus erat quo prima diem lux advehit almum* (41), *Scandebatque polum Titan comitantibus astris* (43) — e secondo gli accertamenti di Tommaseo²⁵ anche del verso dantesco che li sottende: *Temp'era dal principio del mattino* — che osserviamo insieme al susseguente *e l'sol montava'n sù con quelle stelle* (37—38), va identificata in Aen. II, 268: *Tempus erat quo prima dies mortalibus aegris*²⁶ (le coincidenze e le disparità tra il testo di Dante e quello di Marulić, soprattutto a causa dell'eloquio perifrastico e degli inserti mitologizzanti di quest'ultimo, sono ben evidenti), ma anche in Aen. V, 64: *Praeterea, si nona diem mortalibus almum VI, 725 lucentemque globum lunae Titaniaque astra*, Eclogae, VIII, 17: *Nascere, praeque diem veniens age, Lucijer, atmum*, Georg, I, 440: *et quae mane refert et quae surgentibus astris*, con in più il sintagma ovidiano: *nimbus comitantibus* (cfr. Fasti III, 865). La rappresentazione del leone: . . . *Leo, talis hiantes/Erecta cervice ferox expandere rictus* (50—51) è pure un agglomerato di *topoi* virgiliani e ovidiani (e genericamente classici) e questa è forse la ragione di un certo parallelismo coll'originale dantesco: *con la test'alta e con rabbiosa fame* (47).

Di reminiscenze virgiliane è intessuta anche tutta la sequenza dell'incontro di Dante col Maestro, seppure, a quanto ci risulta, non più delle altre porzioni del testo. Per i versi iniziali: *Dum ruerem, sese ante oculos incognita nostros/Effigies offerre viri miserantis iniquum* (62—63) leggiamo in Aen. II, 712—713: *infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae/visa michi ante oculos* . . . e VI, 332: . . . *sortemque animi miseratus iniquam*, nonché nel commento dell'*Eneide* di Claudio Donato: *miseranda effigies eius* (p. 251,21 La traduzione è fedele all'originale (*Mentre ch'i' rovinava in basso loco, dinanzi a li occhi mi si fu offerto*²⁷/*chi per lungo silenzio pareo fioco*. (61—63) nella misura in cui lo permette il modello virgiliano. Gli elementi sonori della scenografia dell'*Inferno* sono stilizzati sull'esempio della rappresentazione degli Inferi del canto sesto dell'*Eneide* e il medesimo testo trasmette anche alcune altre formule espressive: cfr. Marulić (92): *Si te summa iuvant* e Aen. VI, 147: *si te fata vocant*, Marulić (116): *umbrarumque domos* e Aen. VI, 390: *Umbrarum hic locus est*, Marulić (123): *An que si qua*

25. Cfr. op. cit., p. 18.

26. Ma l'*incipit Tempus erat (quo)* aveva potuto imprimersi nella memoria di Marulić anche col concorso di Ovidio — cfr. Vet. VI, 587: *Tempus erat, quo sacra solent trieterica Bacchi* — e Stazio cfr. Theb. III, 680: *tempus erat, medii cum solem in culmina mundi*, VIII, 270: *tempus erat, uinctos cum iam soror ignea Phoebi*.

27. Verso per il quale Tommaseo (cfr. op. cit., p. 10) cita: . . . *mihi se, non ante oculis . . . videndam/Obtulit* . . . (Aen. II, 589—590).

tibi suberit properare cupido e Aen. VI, 134: *Quod si tantus amor menti, si tanta cupido...* e VI, 405: *Si te nulla movet tantae pietatis imago*. Il sintagma *pectus anhelum* (VI, 48) è stato collocato nella prima *comparatio*: *Utque feris ereptus aquis pluviaque procella/Littus ad optatum qui venit, pectus anhellum* (22—23) e *frondibus atris* (VI, 215) è ricordato, insieme a III, 64: *atraque cupresso* e Plin. Nat. XVII, 33: *atrae... herbae in atris... silvis* (12—13).

Ancora una ripresa testuale di Virgilio riscontriamo in... *humilemque volabit/Italiam supra...* (103—104), secondo Aen. III, 522—523: *cum procul obscuros colles humilemque videmus/Italiam...* ed è questo il passo da cui anche Dante ha derivato il sintagma *umile Italia* (106). Tuttavia, mentre in Virgilio (e probabilmente anche presso Marulić) *humilis* è una mera precisazione topografica, *umile* ha un significato non materiale (la cui esatta interpretazione ha causato non poche difficoltà agli esegeti della *Commedia*). Nell'ultimo verso: *Tunc movet ille pedes, ego sum comitatus euntem*, il modello: *Allor si mosse, e io li tenni dietro* — a quanto parebbe ha indotto Marulić a usare nel primo emistichio un sintagma, caratteristico questa volta anche della latinità cristiana — cfr. *Psalmus* 72,2: *Mei autem pene moti sunt pedes* e 93, 18: *Si dicebam: motus est pes meus*, e potremmo anche citare esempi di S. Girolamo e S. Agostino — mentre nel secondo emistichio ricorre di nuovo una formula virgiliana (cfr. Aen. VI, 863: *Quis, pater, ille, virum qui sic comitatur euntem?*, che, tuttavia, a causa della sua frequenza presso autori più tardi può essere inclusa nel comune repertorio stilematico latino. Il verso citato non è il solo in cui Marulić accosta il frasario latino classico a quello cristiano. (Peraltro, tutta quanta la traduzione, se si considerano l'argomento e il trasparente significato allegorico, ereditati dal modello, e d'altra parte le sue dominanti caratteristiche espressive — la maggioranza delle quali di origine nettamente profana — è appunto un ibrido classico-cristiano).²⁸ I versi 82—83: ... *tu ne ille disert/Oris inexhaustus torrens*, abbastanza aderenti al testo italiano: ... *e quella fonte/che spandi di parlar sì largo fiume* (79—80) paiono derivati più immediatamente dagli autori cristiani — cfr. Pseudo-Agostino, *Sermones*, 18,8: *quod est hoc... verbum quod linguis gentium disertis non fit et linguas infantium disertat facit* e Sidonio Apollinare,²⁹ *Epistulae* V, 17, 9: *facundiae fons inexhaustus* — che non da quelli pagani. *Conterritus in* 8—9: ... *ed adhuc conterrita pulsat Corda metus...* (per *che nel pensier rinnova la paura* (6) è un' espressione che ricorre sia nella *Bibbia* sia presso gli scrittori tardolatini. La formula *coeptam... viam* (37) (nel testo di Dante solo *cammino* (35) è usata ad es. da Ovidio (cfr. *Epist.* VI, 126) ma anche nel *Liber Judith* — cfr. 19, 27: *ut ceptam expleret viam*. Il sintagma verbale in *Obvia quaeque virum se-*

28. Precedenti autorevoli erano offerti dalla versificazione degli *Atti degli apostoli* di Aratore, intessuta di reminiscenze di Virgilio, Orazio, Ovidio, Silio Italico, Stazio..., dai *Vangeli* versificati di Iuvenco, e dalla *Cristiade* classicheggiante di Sedulio, opere accolte pure nella biblioteca di Marulić.

29. Il quale comunque, nelle sue opere poetiche è un epigono dei classici.

dens detrudere ad imas (94) — «traduzione» di *ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide* (96) — rinvia alla locuzione agostiniana: . . . *angelos et in huius mundi ima detrusos*, *De civitate Dei* XI, 33, ma un impulso supplementare è potuto venire anche da *Aen.* VII, 773: *Stygias detrusit ad undas*. Tuttavia, il lessico di provenienza cristiana — sollecitato in misura minore dalla «lettera» dell'originale e più dal suo generale senso metafisico — è presente nel testo in quantità notevolmente più ridotta rispetto alle formule classiche. Marulić, seppure raramente, ma sempre in un contesto appropriato, adopera anche alcuni tecnicismi ecclesiastici. Uno di questi è *rectum iter*, suguito dalla «glossa» *rationis*, (15) per *verace via* (12) (ed è un intervento glossatorio anche *anceps error* (13), ancora un ibrido classico-cristiano). L'altro possibile, e sempre preciso, significato della medesima parola — che troviamo nella *Bibbia* e presso gli autori cristiani — viene attivato nei vv. 72—73: *Nec cesserat error/Gentis adhuc coluisse deos* (nel testo italiano: *nel tempo de li dèi falsi e bugiardi* (72). In . . . *quando supremo/Artifici placuit rerum producere formas* (44—45) (al posto di . . . *quando l' amor divino /mosse di prima quelle cose belle*, 39—40) ricorre *producere*, uno dei verbi «demiurgici» della *Genesi* — cfr. *Gen* 2,9: *Produxitque Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu* — insieme al classicheggiante *rerum . . . formas*. *Spe fervens* (132), privo di equivalente nel testo italiano, è pure un' espressione di netta impronta ideologica, che viene usata anche da S. Girolamo e S. Agostino.

Considereremo ancora brevemente il contributo di altri due autori classici, Ovidio e Stazio, che Dante annovera tra i *regulati poetae*,³⁰ e la cui traccia, dopo quella di Virgilio, è la più percettibile sia nel testo della *Commedia* sia nella parafrasi di Marulić. Su elementi derivati da Stazio e in parte anche da Ovidio si basano, ad es., alcune delle sequenze iniziali del testo. Così leggiamo: *Me miserum errantem sensi gressuque represso/Incertus viae mentem confusus inhaesi* (4—5) (per il dantesco diretto ed essenziale *ché la diritta via era smarrita* (3) e più avanti: . . . *memorando pavoris/offertur facies et adhuc conterrita pulsat/Corda metus* (8—10), il che amplifica notevolmente e traspone a un livello retorico più elevato, e solo approssimativamente riproduce, il conciso e «disadorno»: *che nel pensiero rinova la paura*. Le fonti supposte — non tutte presenti con uguale immediatezza — sono Stazio, *Theb.* X, 398: . . . *qui forte prior gressumque repressit*, I, 368—369: *incertus viae per nigra silentia vastum/haurit iter; pulsat metus undique* . . . e Ovidio, *Ars Amatoria*, I, 121: . . . *timor unus erat, facies non una timoris*. La descrizione della linca: . . . *Linx ecce levis distinctaque mille/Terga super maculis* . . . (33—35) è basata su Stazio, *Theb.* IV, 658—9: *laevaque secuntur/lynces* . . . e Virgilio, *Aen.* I, 323: *maculosae tegmine lynceis*. Questi sono anche i modelli di Dante e perciò qui la traduzione e il

30. *De vulgari eloquentia*, II, VI, 60. Nemmeno Ovidio, che pure doveva essere ben noto a Marulić, era incluso nel suo lascito, destinato a parenti ed ecclesiastici.

testo primario si muovono entro la medesima sfera lessicale.³¹ Per Ovidio si può citare anche *Met. II, 760—764: Protinus Invidiae nigro squalentia tabo/tecta petit: domus est imis in vallibus huius/abdita, sole carens, non ulli pervia vento,/tristis et ignavi plenissima frigoris, et quale/igne vacet semper, caligine semper abundet.* Mentre il primo verso è stato assimilato in . . . *unde haec emissa superne/ Bellva ab Invidia terris atque aequora late/Infecit tabo sparsitque venena per orbem* (110—112) — per il solo *là onde 'nvidia prima dipartilla* (111), e quanto non è stato preso (unicamente) da Ovidio sono dei *topoi* virgiliani o genericamente letterari (ma *emissa superne* richiama direttamente Stazio, *Theb. IX, 499*)³², *sole carens* passa in un altro posto della traduzione: *In silvas iterum pellebat sole carentis* (61; nel testo italiano: *mi ripigneva là dove 'l sol tace* (60), mentre *caligine semper abundet*, a causa della contiguità con *imis in vallibus* ha ispirato un passo analogo della traduzione (cfr. vv. 29—30). Si potrebbe proseguire citando altri esempi ma già questo elenco relativamente limitato è sufficiente a rivelare lo stile di Marulić traduttore, il suo atteggiamento nei confronti del modello. La situazione è apparentemente paradossale. Poiché non c'è nessun motivo *fabulare*³³ del canto dantesco che non venga riprodotto nella traduzione — — perciò Gortan ha ragione quando constata «que le traducteur a exactement compris le texte de Dante, dans chacun de ses vers»³⁴ — e contemporaneamente, quasi nessuna forma lessicale del testo primario è trasposta tramite il proprio equivalente latino (ossia, tramite quella parola che nel sistema d'arrivo, occupa il posto analogo a quello che le parole del testo di partenza occupano all'interno del sistema linguistico corrispondente)³⁵. Generalmente si ritiene che la causa delle deviazioni morfosintattiche e lessicali che si verificano nel processo della traduzione sono i limiti e gli impedimenti che derivano dalla non commensurabilità di due strutture linguistiche che andrebbero equiparate. Per Marulić, invece, tale aspetto è quasi del tutto irrilevante e le variazioni in rapporto al modello sono talmente radicali e allo stesso tempo stilizzate in maniera così riconoscibile da rendere evidente che già il suo atteggiamento di partenza aveva eliminato la possibilità di drastici confronti e perplessità sul piano primario, quello della struttura linguistica (seppure ogni traduzione attualizzi anche simili problemi). La sua è in primo luogo un'operazione di tipo culturale: il testo di Dante, scritto in base alle norme di un determinato sistema stilistico-poetico, andava trasposto in un codice stilistico-letterario diverso, mantenendo intatti quegli elementi sui quali poggia il suo senso morale e allegorico (a cui Marulić è indubbiamente

31. Fonti dantesche sarebbero, secondo Tommaseo (cfr. op. cit. p. 7), anche altri passi di Virgilio e di Stazio.

32. Cfr. inoltre del medesimo autore, *Theb. II, 14—15: . . . nec livida tabes/invidiae . . .*

33. Usiamo tale termine nel significato che ha presso i formalisti russi.

34. Cfr. op. cit. p. 15.

35. Per tale accezione, cfr. C. Catford, *A linguistic theory of translation*, London, 1980, pp. 27—31.

sensibile e che lo aveva probabilmente attratto all'originale dantesco). È significativo che i frammenti spiccatamente didascalici vengano comunque amplificati, ed essi sono anche i luoghi preferenziali degli interventi spontanei del traduttore. Perciò si può affermare con Dionisotti che Marulić «traduce a regola d'arte sperimentando le alterne possibilità di due lingue diverse, pur con la consapevolezza dei rischi inerenti a quella diversità»³⁶ se per diversità si intende che l'uso di ciascuno dei due strumenti linguistici messi a contatto dal traduttore comporta l'attivazione dei meccanismi espressivi propri della relativa tradizione letteraria.

Lo stile scarno ed essenziale di Dante (che non di rado sfronda gli elementi decorativi anche dalle fonti che a lui e all'autore croato erano comuni) non poteva venire trasposto direttamente, se si tiene conto dell'orizzonte d'attesa della poesia umanistica. Se vi riferiamo le parole di Marulić dal commento alla traduzione latina di Petrarca: «Sunt quippe linguarum proprietates quadam ita natura comparatae uti multa quae in alio idiomate apte, apposite lepedeque dicuntur in aliud conversa degenerare videntur atque deficere»,³⁷ esse risultano applicabili quasi in direzione opposta (ossia, dal punto di vista umanistico, la traduzione latina avrebbe colmato le deficienze e le imperfezioni del testo volgare). Per tale motivo Marulić ha riformulato il testo di Dante, seguendo quei modelli che la sua esperienza di colto umanista e poeta latino gli aveva reso familiari. Il confronto coll'originale dantesco e la ricerca delle fonti primarie degli stilemi usati dal poeta spalatino rivelano che egli era in possesso di un sistema espressivo interiorizzato, di una lista di *loci communes* sintagmatici e lessicali, che attingeva a una *langue* letteraria in cui le singole unità espressive erano raggruppate in base alle loro affinità ritmiche e lessicali, per concretizzarsi in seguito nel contesto in base ai medesimi principi.³⁸

Il testo di partenza serve come spunto per l'attivazione di schemi lessicali e formali contenuti nel dispositivo letterario di base da cui Marulić deriva le componenti espressive della sua parafrasi. Perciò sporadiche coincidenze tra il testo italiano e la traduzione sono possibili unicamente perché il tradizionale repertorio stilematico di cui Marulić dispone rende possibile la traduzione di determinati passi danteschi tramite la formula latina corrispondente. Così *moestos* (137) coincide con *mesti* (135) poiché *maestus* presso gli autori classici è l'epiteto standard degli abitanti dell'Oltretomba, cfr. Aen. II, 70: *maestissimus Hector*, Theb. IX, 43: *it maestus*. Probabilmente, anche Dante ha recepito tale termine dalle medesime fonti.

36. Cfr. op. cit. p. 239.

37. Riprodotto secondo Dionisotti, op. cit. p. 338.

38. Nel corso della nostra ricerca abbiamo potuto rilevare che Marulić spesso ricorre a sintagmi iterati sulla linea Virgilio-Ovidio-Stazio. (Oltre a quelli già citati, vi rientrano ad es. il tipo *pectus anhelum* o *comitatur euntem*). Tale fenomeno, al pari di ogni uso ricorrente di stilemi generici non figurativi, attualizza la questione del rapporto degli elementi «sovrasegmentali» e del metro (vi abbiamo accennato anche a p. 122) e rivela pure la affinità mnemoniche dell'autore croato.

Per gli stessi motivi *ombra* (66) coincide con *umbra* (65, 66) e . . . *le spalle* . . . (16) *d'un colle* (13) è stato tradotto come *montis dorsum* (19) perché tale espressione Marulić aveva potuto riscontrare in Stazio, *Theb.* III, 460: *mons erat audaci seductus in aethera dorso* e Curzio Rufo, *Historiae Alexandri Magni*, III, IV.; *dorsum montis imminebat viae non anguste modo*. Alla dantesca *amara* morte (7) corrisponde *mors acerba* (10) secondo Virgilio, Plinio e Seneca e anche la riduzione del. v. 21: *la notte ch'i' passai con tanta pietà a qui noctis abactae* (20) è conseguenza di un riflesso condizionato (cfr. Aen. VIII, 407: *medio iam noctis abactae*, *Theb.* I, 231: *vix noctis abactae*).

Che si tratti appunto di un repertorio interiorizzato, è confermato dal fatto che molti dei sintagmi citati ritornano nella *Davidias*, spesso ripetuti e variati in più punti del poema, e li ritroviamo anche in altri, più brevi, componimenti latini di Marulić. (Tale tecnica di autocitazioni Marulić ha potuto pure apprendere da Virgilio e dai suoi successori. Inoltre, tutta la tradizione poetica latina si basa sulla ricorrenza di *topoi* consacrati dagli *auctores*, prassi che con qualche modifica contingente si continuerà nel Medio Evo e perdurerà finché l'«estetica dell'identità»³⁹ non avrà perso la propria efficacia.) Riportiamo un ridottissimo campionario dalla *Davidias*: *Iam nox atra diem terris dimoverat almum* (II, 330), *Erectosque gradus surgentis in aethera tecti* (II, 407), cfr. nella traduzione di Dante: *Desperare viam surgentis in aethera saxi* (57), *Scandebat medium caeli Sol aureus orbem* (V, 1), *Ore habituque simul regem comitatur euntem* (VII, 343), *Quando illi exitio fuerit, qui primus ab altis/Gelboae silvis properans venit Sichelechum* (VIII, 400—401), *Interea totam volgatur fama per urbem* (IX, 315), *Affer opem miserae, si qui est tibi, maxime regum* (X, 230), cfr. nella parafrasi del testo dantesco: *Affer opem misero, tanto me tolle periculo* (89) e nella traduzione di Petrarca: *Affer opem misero, lasso succurre clienti* (5), il che rimanda a un altro passo della *Davidias*: *At tu si quid habes, tanto succurre labori* (X, 43).

Risulta pertanto che la tecnica «compositiva» di Marulić può essere paragonata a quella dei *florilegia* e *sententiarum collecta* (ma in rapporto all'originale sarebbe legittimo parlare anche di procedimento affine a quello dei *centones*). Infatti, titoli come *Sinonima et epitheta et Valerii Maximi compendium per Marcum Marulum*, *Eleganter dicta ex auctoribus*, *Apophtegmatata Plutarchi*, *Collibetus Nicolai Maruli patris*, *Collibetus Marci Maruli*, *Electa ex Marciale et Silvis Staci et Hygino et quedam ex Platone*, desunti tutti dal testamento del nostro autore,⁴⁰ testimoniano della sua adesione a una prassi adatta a promuovere tale tipo di competenza, ossia confermano la sua familiarità con prodotti preconfezionati dello stesso genere. Peraltro, la raccolta di citazioni esemplari degli *auctores*, all'epoca di Marulić era ancora una diffusissima e fondamentale tecnica didat-

39. Cfr. J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Torino, 1972, p. 156.

40. Cfr. Kolendić, op cit., pp. 238—239.

tica e un passatempo favorito delle persone colte. In più, era uno dei modi legittimi e approvati di manifestare la propria aderenza a un determinato indirizzo poetico-espressivo (le etichette come «poesia petrarchesca» o «poema virgiliano» derivano appunto dalla possibilità di identificare il modello primario in tutte le diramazioni successive). Tuttavia, la riproduzione dei moduli letterari come viene attuata nella parafrasi dantesca di Marulić risulta troppo superficiale e troppo meccanica, non solo se paragonata allo stile dei suoi testi latini originali, ma anche confrontata con la traduzione del testo di Petrarca, sebbene il procedimento di base sia sostanzialmente identico.⁴¹ È legittimo, di conseguenza, sostenere che per Marulić la parafrasi di Dante rappresentasse in primo luogo un «esercizio di stile», la verifica della propria memoria letteraria, sulla falsariga di un testo che trovava interessante anche perché, fino a un certo punto, segnato dall'impronta di autori che lui stesso aveva frequentato con particolare assiduità? La questione certamente rimane aperta almeno finché non si esaminino l'effettiva portata e consistenza delle tecniche espressive impiegate da Marulić nella sua traduzione di Dante e nelle altre sue opere latine (ed anche in quelle croate) e finché la parafrasi dantesca non venga analizzata come opera dotata di valore e interesse intrinseci e autonomi.

JEDNA HUMANISTIČKA PARAFRAZA I PJEVANJA »BOŽANSTVENE KOMEDIJE«

Clanak se detaljnije bavi Marulićevim latinskim prijevodom I pjevanja *Božanstvene komedije*, teksta koji je bio potpuno nepoznat do 1952. godine, a o kojemu su do sada informativno pisali Carlo Dionisotti — talijanski znanstvenik je prvi dopro do njega i do zagubljene *Davidijade* — Veljko Gortan, Mirko Tomaso-
vić i Radovan Vidović. Pobliza usporedba latinskog prijevoda s talijanskim originalom i temeljitija potraga za izvorima njegovih izričajnih komponenti, pokazala je da je Danteov tekst, pisan prema normama srednjovjekovne estetike i stilske prakse (uza sva individualna, tipično autorska obilježja), Marulić posuvremenio i prilagodio vlastitom književno-stilskom okruženju, služeći se u pretežnoj mjeri stalnim (ili tek neznatno variranim) izričajnim kombinacijama što ih je nalazio u djelima onih autora koji su mu kao latinskom pjesniku i obrazovanom humanistu bili bliski — u prvom redu Vergilija, zatim Ovidija i Stacija (koji su i Danteovi uzori i inspiratori, ali rezultat je bitno drugačiji), te Plinija, Seneke, Silija Italika, Cicerona itd., a u manjoj mjeri i kršćanskih pisaca, npr. Augustina i Jerolima. Marulić primjenjuje postupak vrlo blizak tehnici filorilegija i *centones* kojim je radikalno prestilizirao Danteov tekst (ne dirlajući međutim u njegove bitne fabularne komponente) i dosljedno ga prilagodio horizontu očekivanja i estetskim za-

41. Cfr. F. lo Parco «La canzone alla Vergine di F. Petrarca dalla secolare ammirazione al singolare omaggio di M. Marullo umanista dalmata del sec. XVI» in *Archivio storico per la Dalmazia* XI/1931, pp. 107—125, 173—189.

htjevima humanističkog pjesništva. Krajnji je rezultat izričajna redundantnost i perifričnost, usporeni ritam i labava metrička struktura (tercine su, naravno, prepjevane heksametrima) nasuprot esencijalnosti, sažetosti i ritmičkoj pregnantosti izvornika.

Kao mnemonička vježba, provjera vlastitog književnog pamćenja, tekst je nesumnjivo uspio. Zbog stanovite mehaničnosti postupka, čini nam se da ni prema namjerama autora nije trebao biti drugo do prigodni književni eksperiment, namijenjen literarnim znalcima i sladokuscima — što objašnjava i upotrebu latinskog umjesto hrvatskog. O eventualnoj njegovoj vrijednosti drugačije vrste moglo bi se govoriti tek promatrajući ga kao samostalno književno djelo i uspoređujući s drugim (prvenstveno latinskim) Marulićevim tekstovima.