

TRADURRE POESIA DAL SERBO ALL'ITALIANO

Due lingue a confronto nei versi di Desanka Maksimović

Katarina MITIĆ

ABSTRACT • *Translating Poetry from Serbian to Italian: Two Languages in Comparison in Desanka Maksimović's Verses.* Starting from the Italian translations of the poems of Desanka Maksimović, one of the most beloved and well-known Yugoslav authors of the 20th century, this work provides insights into the challenging theme of poetic translation, with particular attention to the rhythmic aspect. It illustrates some of the main linguistic and creative difficulties that a translator may encounter when translating from Serbian to Italian and explores from a linguistic standpoint the solutions proposed by authors such as Arturo Cronia and Giacomo Scotti.

KEYWORDS • Desanka Maksimović; Linguistic Comparison; Poetic Translation; 20th-century Serbian literature; Rhythm.

Introduzione

Questo contributo presenta alcune riflessioni riguardo la traduzione poetica dal serbo all'italiano e, prendendo esempio dalle traduzioni esistenti delle poesie di Desanka Maksimović, evidenzia e analizza quelle differenze linguistiche che implicano la necessità per il traduttore di trovare soluzioni più creative e lontane dalla forma originale.

Nella prima parte, dedicata alla teoria della traduzione, si indugerà brevemente su alcuni aspetti riconducibili al testo poetico in generale e alle caratteristiche più peculiari della scrittura dell'autrice come, per esempio, il fondamentale ruolo del ritmo. All'interno della nutrita letteratura sul tema, saranno quindi selezionate alcune teorie orientate verso la ricreazione del ritmo nella traduzione che fungeranno da lente per una visione più completa rispetto alle scelte linguistiche e agli approcci traduttivi che verranno analizzati.

Nella seconda parte verrà illustrato lo scenario della ricezione della poesia di Desanka Maksimović in Italia attraverso un approfondimento sulle principali pubblicazioni esistenti. Tra queste, le traduzioni di Arturo Cronia e Giacomo Scotti delle poesie *Opomena*, *Seljakova Smrt*, *Za Nerotkinje* e *Po rastanku* serviranno da esempio per l'analisi delle principali difficoltà che occorrono nella traduzione dal serbo all'italiano e per una comparazione linguistica contrastiva.

La terza parte verrà quindi dedicata al confronto delle due lingue con particolare attenzione all'aspetto del *foisonnement* (Cochrane 1995) e alle caratteristiche fonosintattiche in funzione della traduzione poetica.

Lo scopo della ricerca è quello di dimostrare, attraverso le riflessioni esposte, che il lavoro del traduttore di poesia non si basa solo su una trasposizione tecnica puramente linguistica, eseguibile anche da un'intelligenza artificiale, ma che è invece un'operazione creativa

estremamente delicata, costituita da diversi stadi di ricerca molto approfondita e guidata da una grande sensibilità artistica che è, sì soggettiva e innata, ma anche potenziabile attraverso l'apertura all'altro.

1. Traduzione, poesia e ritmo

Il traduttore di poesia raramente può utilizzare corrispondenze linguistiche puramente letterali e spesso si trova costretto a reinventare lì dove le due lingue sembrano essere più distanti. Tramite questi processi creativi egli opera direttamente sul testo, lo cambia, ne sconvolge le dinamiche e compie scelte linguistiche che possono anche allontanarsi dalla lingua originale. In sostanza, egli appare come il *traditore* del prototesto ma, contemporaneamente e solo in questo modo, diventa egli stesso un artista.

Le soluzioni che il traduttore trova sono quindi assolutamente soggettive ma gli elementi da cui dipende la loro efficacia sono ben definiti e tracciano un percorso che conduce verso una maggiore consapevolezza nelle scelte e un risultato più corrispondente alle funzioni del testo di partenza.

La linguista Katharina Reiss, nel suo testo *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites* (2002), si preoccupa di trovare delle soluzioni alle difficoltà della traduzione stabilendo delle referenze e delle direttive per un procedimento più oggettivo. L'autrice si concentra principalmente sulla classificazione dei testi in base al loro scopo (*skopos*), alle loro principali caratteristiche e, soprattutto, alla loro funzione sul pubblico target. Questo approccio (*Skopostheorie*), trova i suoi sostenitori principali nella Reiss e nel linguista Hans Vermeer, e valorizza, ai fini di una traduzione efficace, l'importanza per un traduttore di stabilire a quale tipologia appartenga il testo trattato e, soprattutto, quale sia la sua funzione primaria.

Secondo l'autrice l'obiettivo finale di una traduzione infatti, è quello di riprodurre nel testo di arrivo quegli elementi che caratterizzano le particolarità tipologiche del testo di partenza e, soprattutto, gli elementi che esprimono le sue funzioni principali.

Applicando le direttive della Reiss alla poesia lirica, risulta che la funzione principale di questa tipologia di testo sia quella espressiva. Il principale elemento che ne conduce l'espressività è rappresentato dalla sua forma linguistica che, enunciata in maniera soggettiva e personale da ogni artista, provoca un effetto estetico nel lettore. È proprio questo effetto quindi a dover essere ricreato nel testo d'arrivo. La forma linguistica però, in quanto rappresentazione della parte più intima dell'artista, è fortemente legata alla sua sensibilità e al contesto di partenza ed è, per questo motivo, una delle componenti tra le più difficili da trasportare, soprattutto quando i sistemi linguistici sono distanti. Ecco quindi che, se l'obiettivo principale è quello di rispettare lo *skopos* del testo iniziale, il traduttore si trova obbligato ad operare delle scelte e a prendersi l'enorme responsabilità di trovare un punto di equilibrio fra le forme originali e le corrispondenze finali. Katharina Reiss giustifica come segue quelle soluzioni linguistiche che, soprattutto nella traduzione del testo letterario, portano il traduttore a discostarsi dal testo di partenza (Reiss 2002: 51):

Ainsi, face à un texte expressif, le traducteur ne va pas imiter servilement les formes de la langue-source : il va au contraire s'efforcer de pénétrer la forme employée en langue-source, se laisser inspirer par elle et choisir en langue-cible une forme semblable dont il espère qu'elle provoquera le même effet sur le lecteur du texte traduit.¹

¹ Così, dinanzi ad un testo espressivo, il traduttore non imiterà in maniera servile le forme della lingua di

I presupposti per un'operazione di questo genere dipendono dalla ricerca e dalla consapevolezza del traduttore riguardo gli elementi caratterizzanti del testo originale, la conoscenza del contesto in cui il prototesto nasce e ancora la conoscenza dell'opera generale dell'autore, della sua biografia e delle modalità creative con cui questi si esprime. Perciò, solo in seguito a una selezione e gerarchizzazione di questi elementi, e solo nel caso in cui le strutture linguistiche non trovino corrispondenze immediate, il traduttore può operare delle scelte creative più audaci ma pur sempre giustificate.

Il traduttore perciò, in questa prospettiva, non tradisce l'originale ma ne ripercorre i processi fondanti e trova un compromesso fra i principi di un'equivalenza dinamica e quelli di un'equivalenza formale (Nida, Taber, 1982). Nel rispetto del testo di partenza egli può ricreare grazie all'imitazione dell'autore, lasciandosi trasformare dal prototesto e portando la lingua d'arrivo agli estremi della sua creatività. "Quel che di fatto resta è la piccola storia di tanti compromessi, di tante piccole equivalenze, di tante sostituzioni, che costruiscono, parola dopo parola, frase dopo frase, una corrispondenza" (Prete 2011: 32). Con queste parole Antonio Prete nel suo saggio *All'ombra dell'altra lingua* definisce ancora una volta la traduzione che inevitabilmente *tradisce* per raggiungere il suo obiettivo finale. Prete però aggiunge un tassello alla dimensione formale e linguistica e approfondisce la sua riflessione anche in direzione del suono:

Chi osa tradurre poesia, sa che anche il suono deve trovare nella nuova lingua un suo accoglimento, una sua ospitalità, anche se ogni lingua ha il suo particolare sistema di suoni, ogni parola di una lingua ha la sua propria sonorità, ogni sillaba il suo timbro. La perfetta corrispondenza di suoni è un miraggio. (Prete 2011: 45)

Il traduttore perciò dialoga con la lingua e il testo originale e nella traduzione si fa attraversare dal *soffio della frase poetica* cercando di "preservare la poesia prima che si raggeli nel verso" e di liberarla dandole nuovo respiro nelle forme e sonorità del mondo in cui essa arriva (Prete 2011: 50). Traducendo letteralmente infatti, si rischierebbe di influire sulla preservazione della reale sostanza del testo di partenza e di sottolineare maggiormente la lontananza fra i due sistemi linguistico-culturali. Inoltre, la fedele riproduzione delle rime può essere rischiosa se non vengono rispettati anche i sistemi ritmici della lingua d'arrivo: una poesia interamente adattata ai sistemi ritmici della lingua di partenza potrebbe risultare artificiosa, vuota e non ricreare lo stesso effetto estetico nel lettore.

L'elemento *soffio della frase poetica* appare però estremamente arbitrario e, anche in traduzione, dipende dalla sensibilità artistica e sonora del traduttore. Il traduttore quindi è, innanzitutto, responsabile del riconoscimento di questo *soffio* e successivamente, della sua reinterpretazione musicale, linguistica e formale. Egli deve rispettare lo stile, il timbro, la voce e l'universo di senso e suono dell'autore e trovare un equilibrio che dia spazio a entrambi i sistemi linguistici.

La traduzione letteraria, secondo questa prospettiva, è un'opera di imitazione, in cui vengono riproposti nel testo tradotto tutti gli elementi più singolari e intimi dell'autore, ma solo in seguito a una loro completa assimilazione. Questo imitare diviene la creazione di uno spazio di ospitalità che si pone tra le due lingue, in cui ognuna accoglie l'altra, rigenerandosi: la traduzione, e qui si accennerà a Berman (1995), si fa apertura a un dialogo con l'altro.

partenza ma si sforzerà invece di penetrare la forma utilizzata nella lingua di partenza, lasciandosi ispirare da essa e scegliendo nella lingua d'arrivo una forma simile che, egli spera, potrà provocare lo stesso effetto sul lettore del testo tradotto. (Traduzione dell'autore del contributo).

Anche Fabio Scotto, nel suo saggio *Il senso del suono*, precisa che nella traduzione letteraria “non si tratta di cancellare una poetica sostituendola ad un’altra, ma di interagire con essa rispettandone la diversità, ri-enunciandola, preservandone la distanza storica” e, in questo modo, rispettando anche l’alterità dell’opera tradotta: solo così la traduzione potrà essere fonte d’innovazione per la lingua d’arrivo (Scotto 2013: 7).

Gli studiosi che hanno affrontato questi temi sono molti e la letteratura è davvero ricca, si nomineranno qui ancora brevemente alcuni teorici che hanno definito la questione sul suono della poesia e ci si appoggerà a queste teorie nelle riflessioni che verranno proposte in seguito.

Il traduttore e teorico Henri Meschonnic, presupponendo che l’artista sia un soggetto storico che esprime se stesso e il suo periodo attraverso il discorso, definisce così il ritmo:

Organizzando insieme la significanza e la significazione del discorso, il ritmo è l’organizzazione stessa del senso del discorso. Ed essendo il senso l’attività del soggetto dell’enunciazione, il ritmo è l’organizzazione del soggetto come discorso e attraverso il suo discorso. (Meschonnic in Buffoni 2002: 16)

Forma e senso non sono perciò scindibili e il ritmo dell’opera è l’essenza del suo autore, è ciò che di più personale e caratteristico c’è nell’espressione del soggetto lirico.

La teoria dell’*acusma* della traduttrice Ines Oséki-Dépré (2004) definisce in maniera accurata questo aspetto.

Si può affermare, secondo questa teoria, che il ritmo sia parte dell’*acusma*, il quale è descritto come un evento acustico che corrisponde ai fenomeni mistici caratterizzati da una voce interiore parlante e che corrisponde al paesaggio sonoro interiore dell’artista: una sorta di *detto interiore*. Questo personale *acusma* sarà interpretato e tradotto attraverso il filtro del paesaggio sonoro personale del traduttore e per questo, la traduzione letteraria e in particolare quella poetica, non richiedono solo un lavoro linguistico, ma una vera e propria reinterpretazione artistica soggettiva, con tutte le responsabilità che ne conseguono.

In sostanza, il ritmo è l’organizzazione del movimento della parola nella scrittura, è un sistema di soggettivazione e una prosodia personale dell’artista e, quindi, elemento assolutamente non trascurabile durante la traduzione.

Per usare altre parole, le più adeguate sembrano quelle di Antonio Prete:

Il senso che trascorre nei versi, che è tessitura e ordine e ragione dei versi, è pur sempre un vento, cioè un suono, un insieme di suoni. Il traduttore non può, accogliendo questo vento, separare il senso dal suono, il significato dalla sua musica, il pensiero dal suo ritmo, la parola dalla sua voce. (Prete 2011: 29).

È tramite la ripetizione di alcune formule (ritornelli) e di parole, di rime, di assonanze ecc. che la poesia si accosta alle specificità del canto e della parola orale: queste ripetizioni hanno, non solo un ruolo importante per quanto riguarda il ritmo, ma ricoprono anche una funzione magica che agisce sul lettore.

Stefano Raimondi (Raimondi in Buffoni 2002: 64) per esempio, evidenzia quanto il ritmo sia un potente agente di seduzione che genera nell’uomo una particolare disposizione d’animo: la ripetizione non solo intensifica il piacere prodotto dalla comprensione e dalla soddisfazione dell’attesa con il ritorno dello stesso tema nel testo poetico, ma genera anche sorpresa quando ciò non avviene e il tema atteso cambia. Inoltre, un’altra importante funzione del ritmo ha origini ancora più radicate nella cultura dell’uomo: nei canti liturgici e civili esso viene da sempre utilizzato per la sua funzione liberatoria e magica. Si parla qui per esempio dei rituali, e in particolare quelli di passaggio, che si svolgono soprattutto durante fasi di cambiamento che spesso sconvol-

gono il quotidiano e che portano l'uomo a volersi riappropriare della realtà e della propria sicurezza. Un esempio lampante è quello delle modulazioni terapeutiche del dolore nei lamenti funebri. Sullo stesso tema e a sostegno della funzione magica del ritmo anche Nietzsche, nel paragrafo sulle origini della poesia nel suo *La Gaia Scienza* (Inglese in Buffoni 2002: 40), ipotizza che all'origine dell'istituzione metrica vi sia il bisogno dell'uomo di esorcizzare il male e il disordine del mondo grazie alla sensazione di controllo che deriva, appunto, dalla modulazione ritmica. L'influenza del ritmo è ancora radicata nella mente umana e gli istituti metrici che ne derivano fanno parte di questo *vento* che soffia nel cuore del poeta contemporaneo e che deve essere ascoltato anche dal traduttore il quale, parafrasando Meschonnic, non deve solo tradurre quello che le parole dicono, ma anche quello che le parole fanno (Meschonnic 1999: 173).

La traduzione poetica si presenta, alla luce di queste riflessioni, come un'attività estremamente delicata e soggettiva ma alla quale si giunge seguendo sentieri ben delineati, tracciati con uno sforzo di ascolto non indifferente e una ricerca del compromesso migliore, aldilà di ogni insinuazione al *tradimento* dell'originale.

Per tutte queste ragioni e per l'incredibile impatto che l'opera e la poeticità dell'autore hanno sul traduttore e il suo mondo, influenzando sulla sua scrittura, sulle sue tecniche creative e, spesso, anche sulla sua vita, si attirerà l'attenzione infine sull'importanza per il traduttore della scelta dell'autore. Miodrag Sibinović in *Novi život originala* sottolinea che una corrispondenza emotiva, di pensiero e stilistica sia assolutamente essenziale fra traduttore e autore tradotto (Sibinović 2009): certo si può tradurre anche chi non ci corrisponde perfettamente, ma il testo di arrivo rischierà di non riprodurre al massimo delle sue possibilità le caratteristiche del testo di partenza poiché esso si troverà troppo lontano dalle caratteristiche personali dei due autori. Il traduttore, che ha la responsabilità di determinate scelte stilistiche ed estetiche, troverà più intuitivo e naturale riprodurre alcuni elementi e intenzioni volontarie e involontarie dell'autore se si trova più vicino al suo universo artistico-emozionale.

2. Le traduzioni delle poesie di Desanka Maksimović in italiano

Desanka Maksimović fu tra gli autori serbi più prolifici e apprezzati del XX secolo, tanto che la sua produzione può essere definita come un caso letterario: durante tutta la sua vita e fino all'età di 94 anni pubblicò più di 50 opere, tra cui non solo raccolte di poesie ma anche fiabe, romanzi, novelle per adulti e bambini e racconti di viaggio. Fra le raccolte di poesie più conosciute vi sono *Strašna igra* (1954); *Nemam više vremena* (1973); *Ničija zemlja* (1979); *Slovo o ljubavi* (1983)², da cui sono tratte alcune delle poesie oggetto di questo studio.

Tra le particolarità di questa scrittrice dai molteplici interessi, vi è una grande fascinazione per la parola, sotto l'aspetto poetico ed evocativo ma anche linguistico, e una spiccata curiosità per le lingue straniere, con predilezione per quelle slave. Con un breve sguardo alla lista completa³

² Tutte le opere originali della poetessa nominate in questo articolo sono tratte dalla raccolta digitale Maksimović (2012).

³ Gli autori tradotti sono cospicui, ne citeremo qui solo qualcuno e rimandiamo all'antologia completa a cura di Miodrag Sibinović (Sibinović: 2000 pp. 5-28) (Maksimović: 2012/ 8; 9). Furono tradotte autrici bulgare come Dora Gabe, Elisaveta Bagriana e Blaga Dimitrova; autori sloveni come France Prešeren, Anton Aškerc, Oton Župančič e Srećko Kosovel; e russi classici e contemporanei come Maria Petrovykh, Margarita Aliger, David Samoylov, Fëdor Dostoevskij, Aleksandr Sergeevič Puškin e Anton Čechov; e poi autori francesi, cechi, slovacchi, polacchi, georgiani, armeni, lettoni e norvegesi.

delle opere tradotte dalla poetessa, si può facilmente notare come il suo lavoro fosse spinto dall'apertura verso le letterature e le culture straniere, fonti da cui l'autrice traeva ispirazione artistica ma anche spunti di riflessione per un'analisi comparativa dei contesti sociali e politici. Oltre a saziare una curiosità linguistica, la traduzione per Desanka Maksimović significava anche impegnarsi in un atto di promozione attiva delle letterature slave e orientali, purtroppo spesso sottostimate dalla critica europea e ignorate a causa della tendenza a concepire l'arte da un punto di vista fin troppo eurocentrico. La disponibilità e l'apertura della poetessa verso l'altro e l'estero, la portarono a viaggiare molto e a instaurare collaborazioni, anche molto prolifiche, con diversi intellettuali stranieri. Fra queste collaborazioni figurano, per esempio, le traduzioni delle sue opere da parte degli stessi autori stranieri, la stesura di numerosi articoli e studi sulla sua produzione artistica, inviti a manifestazioni letterarie e l'inserimento delle sue opere in molte antologie straniere che la resero nota in tutto il mondo: si pensi che la sua opera è stata tradotta nel corso degli anni in più di venti lingue tra cui anche cinese, turco, coreano, swahili e punjabi.

Per quanto riguarda i rapporti con l'Italia invece, la prima ricezione della poetessa avvenne negli anni Quaranta quando Luigi Salvini la inserì nel volume sulla poesia jugoslava *Le candide vile, poesie jugoslave* (Salvini 1941). Negli anni Sessanta, in seguito al conferimento all'autrice del premio *Zmaj* della *Matica srpska* (1959) e all'ammissione nell'Associazione degli scrittori jugoslavi, si riaccese in Italia la curiosità verso la sua produzione e la poetessa venne inserita nell'antologia *Le più belle pagine della letteratura serbo-croata* a cura di Arturo Cronia e stampato a Milano da Nuova Accademia Editrice (Cronia 1963). In questi anni i rapporti con l'Italia si intensificarono e venne invitata, insieme ad altri importanti rappresentanti della poesia jugoslava, a partecipare in diverse occasioni a manifestazioni ufficiali come festival letterari, *reading* e fiere. In particolare, in questo periodo fu ospite a Pistoia, Firenze e Roma e dei suoi soggiorni, come anche di altri viaggi fuori e dentro l'Europa, la poetessa decise di condividere il ricordo scrivendo alcuni racconti di viaggio raccolti successivamente nei tre volumi: *Praznici putovanja* (Le feste e i viaggi, 1972), *Snimci is Švajcarske* (Istantanee dalla Svizzera, 1978) e *Razni spisi* (Scritti vari, 1927-1991)⁴. La raccolta *Praznici putovanja* contiene proprio alcuni testi scritti a proposito delle esperienze italiane e racchiusi nel capitolo *U Italiji, zemlja nadahnuća* (In Italia, terra d'ispirazione). La prima versione di questi testi fu pubblicata a puntate dalla rivista belgradese *Politika*, nel 1967, concedendo ai lettori serbi una visione dell'Italia e di alcune particolarità legate all'arte e alle sue usanze, viste con il filtro della sensibilità umana e culturale della poetessa.⁵

Negli anni successivi, la sua poesia acquisì ancora più notorietà e riconoscimenti importanti: la poetessa venne infatti onorata da diversi premi come il premio AVNOJ (1970), massimo riconoscimento per l'*opera omnia*, il premio VUK (1974), per la prima volta nella storia conferito due volte allo stesso autore, e l'onorificenza del Cordone dell'Ordine della Repubblica Serba (1978). Negli anni Ottanta aumentò in Italia l'interesse verso la poesia dei Balcani e la poetessa, all'epoca ottantenne e considerata ormai una celebrità, venne invitata ancora nella Penisola. Nel 1985 fu di nuovo ospite italiana in occasione dell'uscita dell'antologia curata da Giacomo Scotti, *Tutti i volti dell'amore* (1985) e pubblicata tra Belgrado e Roma da Nolit, Accademia Internazionale

⁴ V. Desanka Maksimović, *Celoukupna dela, digitalno izdanje*, a cura di Tutnjević Staniša, Marković Slobodan et al., Zadužbina Desanka Maksimović, Službeni Glasnik, Zavod za udžbenike, Beograd, 2012, <http://zdm.nb.rs/pages/celoukupnadela.htm>, vol. 5. *Proza*.

⁵ Ljiljana Banjanin, nel suo testo *Alla scoperta dell'Italia, Viaggiatrici serbe fra Ottocento e Novecento* (Banjanin 2020), dedica il capitolo VIII proprio a questi tre racconti e ai rapporti fra la poetessa e le tre città italiane (Pistoia, Firenze e Roma) negli anni Sessanta.

di Propaganda. Mentre la seconda volta, nel 1989, soggiornò in Puglia in occasione del V Congresso Internazionale Donne e Poesia. In questo periodo, infatti, gravitava a Bari intorno alla rivista *La Vallisa* fondata da Daniele Giancane, un fervente gruppo di poeti e slavisti impegnati nell'arricchimento del rapporto fra l'Italia e i Balcani. Fra questi, particolare importanza ebbe la figura del traduttore e poeta Dragan Mraović che, per l'occasione, tradusse alcune poesie della Maksimović, pubblicate da La Vallisa nella raccolta: *L'usignuolo della Jugoslavia* (Mraović 1989).

Per concludere, tra le traduzioni più recenti vi sono quelle del 1997, anno in cui la sua poesia venne inserita in una nuova antologia curata da Rajna Mandolfo-Živković *Momenti poetici* (1997) e quelle del 2005, per l'antologia *La poesia serba del 900* curata da Daniele Giancane e Svetlana Stipčević e stampata ancora a Bari da Levante Editore.

Desanka Maksimović si spegne a Belgrado nel 1994 all'età di 95 anni e, dopo la sua morte, dalla Biblioteca nazionale serba viene fondata la *Zadužbina Desanka Maksimović* (Fondazione Desanka Maksimović) che si è occupata di digitalizzare l'*opera omnia* della poetessa e che, dal 1994, conferisce ogni anno il premio per la poesia in suo onore.

2.1. Il soffio poetico di Desanka Maksimović

Si ricondurrà il lettore tramite questo breve appunto alla questione precedentemente affrontata sull'importanza del ritmo in poesia e ora approfondita rispetto all'approccio creativo di Desanka Maksimović. Nella sua opera, il *soffio poetico* corrisponde ad una struttura melodica caratteristica e marcata, anche se spesso irregolare. La sua rima è infatti libera, la sua creazione evocativa, con alcuni elementi influenzati della poesia modernista: tra questi, vi è un'accurata indagine estetica nella scelta della parola bella e melodiosa che si esprime in un verso che si vuole musicale grazie a corrispondenze sonore ricercate (Đorđević 1998: 40-88).

In un'intervista del 1989 per il programma televisivo *Trezor*⁶ Desanka Maksimović afferma: "Ja se ne brinem mnogo da se unakrsno slaže, to su gluposti, to je jednom bilo i neka bude, i to je jednom trebalo: ja volim da to peče kao muzika, da uživa čovek u zvuku"⁷. Questa dichiarazione esprime tutto l'amore per la melodia istintiva del verso e per un ritmo dalla funzione magica.

L'interesse della poetessa verso la parola e le sue sfumature sonore emerge anche nella sua passione per le lingue straniere, in particolare quelle slave: vi è in Desanka Maksimović una fascinazione verso alcune sonorità, definite in poesia come *brusii* e *mormorii*, in cui la poetessa si imbatte studiando la fonetica del bulgaro, del russo, del polacco e dello slovacco, e che possono essere ricondotte a una radice comune nello slavo antico (Banjanin 2020: 140). Tali parole "[...]gorgogliano, mormorano [...]...]da questo brusio emergono parole identiche alle nostre, e poi parole con la pronuncia leggermente diversa[...], quindi quelle remote e conosciute nello slavo antico, con i suoni nasali, e poi parole che abbiamo incontrato in russo e in altre lingue slave"⁸.

Anche Giacomo Scotti, uno dei suoi traduttori verso l'italiano, nella prefazione alla raccolta *Tutti i volti dell'amore* evidenzia la propensione musicale della poetessa (Scotti 1985: 7): "Il suo è un linguaggio piano, semplice, immediatamente comprensibile, unicamente piegato alla ricerca

⁶ Programma *Trezor*, *Priroda i čovek*, 1989, episodio *Između zemlje i neba*.

⁷ Non mi preoccupo molto che tutto sia incrociato e concordato, sono sciocchezze, così si faceva una volta e allora andava bene e serviva: a me piace invece che bruci come una musica, che uno goda del suono. (Traduzione dell'autore del contributo).

⁸ Citazione di Desanka Maksimović tradotta da Ljiljana Banjanin, in *Alla scoperta dell'Italia, Viaggiatrici serbe fra Ottocento e Novecento*, Slavica, Collana di studi slavi, Edizioni dell'Orso, 2020, Alessandria.

del suono e del canto”. Emergono in questa definizione proprio quelle caratteristiche poetiche di Desanka Maksimović riconducibili alla poesia lirica, volte alla ricerca di un effetto estetico che *bruci* il lettore, e che necessitano quindi di essere riproposte anche nella lingua d’arrivo.

3. Le principali problematiche nel passaggio da un sistema linguistico all’altro

Da quanto si è potuto osservare nell’analisi teorica, le principali difficoltà della traduzione si manifestano soprattutto nella ricreazione del ritmo e delle strutture metriche del verso originale e sono dovute, in questo caso, anche ad alcune peculiarità delle due lingue che verranno analizzate attraverso gli esempi tratti dalle poesie tradotte di Desanka Maksimović.

In questa sede non saranno perciò valutate le scelte stilistiche degli autori trattati, ma verranno osservate le caratteristiche sintattiche e grammaticali che si manifestano nelle loro traduzioni: tra tutte le poesie tradotte è stata fatta una selezione solo in base alla chiarezza degli esempi che ne potevano essere tratti. Le dinamiche che da questi brevi passaggi traspaiono potranno essere prese d’esempio come dinamiche generalmente occorrenti nella traduzione dal serbo all’italiano di qualsiasi tipo di testo.

Iniziando l’analisi dal punto di vista morfosintattico, si noterà che le caratteristiche della lingua serba le permettono di essere molto più libera dell’italiano nell’organizzazione della frase e nell’omissione di alcuni elementi: per esempio, avendo una struttura declinabile e servendosi spesso della suffissazione, il serbo si presenta come una lingua sintetica, mentre l’italiano, in quanto lingua analitica, tende all’esplicitazione tramite l’utilizzo di preposizioni, articoli, avverbi e altri elementi. Nell’organizzazione dei componenti della frase di conseguenza, l’italiano deve rispettare strutture più rigide. Queste differenze si possono facilmente osservare nella traduzione di Giacomo Scotti (1a)(Scotti 1985: 16) della poesia *Po rastanku* (1):

(1)
 Reci mi sad, kada već prošlo sve je:
 časi bolni i dani dragi, lepi;
 kad novi bol se starom bolu smeje;
 od reči tvojih kad duša ne strepi,
 reci, dal’ te moja
 tuga bolela
 nekad, kad sam te mnogo,
 mnogo volela?

(1a)
 Ora che tutto è ormai passato, amico,
 gli attimi di dolore e i giorni di sole
 ora che un nuovo dolore si burla di quello antico,
 ora che il cuore non trepida per le tue parole,
 dimmi: della mia tristezza
 tu soffristi mai
 al tempo in cui tanto,
 tanto ti amai?

A prima vista per esempio, pare subito evidente che il testo italiano sia più esteso rispetto a quello originale: in traduttologia questo fenomeno viene chiamato *foisonnement* (Cochrane 1995: 175-193), ovvero l’incremento o la diminuzione del numero di parole utilizzate che avviene durante la traduzione di una lingua verso l’altra. Questo fenomeno è calcolato tramite un tasso

percentuale ed è variabile a seconda della tipologia del testo e delle lingue in questione: un testo tecnico, per esempio, avrà un tasso d'incremento diverso da un testo letterario oppure, la traduzione tra sistemi linguistici distanti avrà un tasso più importante rispetto a quello tra lingue dai sistemi molto simili. Il *foisonnement* quindi, per una serie di questioni tra cui quella ritmico-melodica, quella metrica e quella espressiva, è un elemento di cui tener conto anche quando si parla della traduzione della poesia.

Per rendere più chiaro al lettore il parallelo tra i due sistemi linguistici, si divideranno alcuni dei versi trascritti sopra in elementi minimi di corrispondenza evidenziandoli tra parentesi quadre. Prendiamo qui in considerazione solo il terzo e il quarto verso della traduzione di Scotti (1a):

(1c)
 [kad] [novi bol] [se—] [starom bolu] [—smeje]
 [ora che] [un nuovo dolore] [si burla] [di quello antico]

(1d)
 [od reči tvojih] [kad] [duša] [ne strepi]
 [ora che] [per le tue parole] [il cuore] [non trepida]

Si noti innanzitutto, come l'ordine delle parole nella traduzione italiana debba essere cambiato, soprattutto nell'esempio 1d) la cui forma "per le tue parole ora che il cuore non trepida" sarebbe risultata fin troppo innaturale.

Cambiare l'ordine delle parole significa rischiare di cambiare anche il senso e il ruolo nel ritmo che l'autore voleva dare a quelle parole inserite esattamente in quello spazio e in quell'ordine. In questo caso l'autrice termina i suoi versi (1b;1d) con dei verbi, probabilmente per evidenziarne l'antitesi (*smeje-strepi* : *ride-teme*). Scotti decide invece di rimediare alla variazione effettuata riproducendo una scelta simile tramite un'anafora (*ora che- ora che*).

Successivamente, risulta abbastanza evidente anche l'aumento delle parole nella frase in italiano rispetto a quelle in serbo per mezzo dell'obbligata aggiunta di articoli determinativi e indeterminativi, aggettivi possessivi e preposizioni, laddove il serbo si avvale della declinazione: entrambe le frasi italiane contengono 10 parole mentre quelle in serbo solo 7. Aumentando il numero di parole aumenta anche il numero di sillabe e, in questo modo, variano anche la lunghezza del verso e il ritmo.

Un'altra caratteristica del sistema linguistico serbo che contribuisce a renderla una lingua più sintetica è l'aspetto verbale. Il serbo, infatti, tramite l'aspetto verbale che può essere perfetto o imperfettivo (*svršeni i nesvršeni glagoli*) e si manifesta tramite l'utilizzo di suffissi, infissi e prefissi, esplicita in maniera sintetica se un'azione è puntuale, imperfettiva, iterativa, abituale, frequentativa ecc. L'italiano invece, quando nella traduzione non trova un termine adeguato, deve servirsi di forme composte, avverbi o di altri elementi distinti dal verbo incrementando ancora una volta l'ampiezza della frase.

Allo stesso modo, restando sempre sul tema dell'aspetto verbale, un altro esempio di aumento del *foisonnement* può essere rappresentato dalla traduzione in italiano dei verbi imperfettivi con la perifrasi progressiva o con il passato prossimo (2a). Qui un esempio da *La morte del contadino* (Cronia 1963: 297), versione italiana di *Seljakova Smrt* (Maksimović 2012/1: 543)(2) con la traduzione del participio passato passivo del verbo imperfettivo *sadeljati* (intagliare):

(2)
 Iz hrasta pod kojim je spavao
 sadeljan mu je kovčeg prosti

(2a)
 Con la quercia, sotto cui dormiva
 gli han fatto una rozza bara

Si porterà ora l'attenzione verso un altro tipo di difficoltà, legata sempre al verbo ma diversa dal problema del *foisonnement*, conseguente alla corrispondenza per alcuni verbi serbi tra forme del presente e forme del tempo aoristo. Qui sotto un esempio, tratto ancora dalla poesia *Seljakova Smrt* (2b) e dalla sua versione italiana di Cronia (2c) in cui ci si focalizzerà sulla traduzione del verbo perfettivo *proći* (passare) la cui coniugazione alla terza persona del presente e dell'aoristo compaiono nella stessa forma : *prodje*.

(2b)
 Prodje kraj rala i motika,
 i ne digoše mu se ruke da ih se maše

(2c)
 Tra l'aratro e la zappa ei passa
 ma ad afferrarli le mani non muove

In questo caso il traduttore, nonostante anche il verbo *dignuti* (*digoše se*) del verso successivo sia al tempo aoristo, sceglie di uniformare entrambi i tempi al presente.

In generale, l'aoristo è fra i tempi che maggiormente creano problemi nella traduzione in italiano perché, seppur usato (in ambito letterario) per esprimere azioni svolte e concluse nel passato (traducibili in quel caso facilmente con il passato remoto), si presenta talvolta anche in altri contesti. Per esempio, per parlare di un'azione passata ma molto vicina nel presente, al contrario dell'italiano, il serbo usa l'aoristo: in questo caso, in italiano standard non potrà essere tradotto con il passato remoto ma, in alternativa, con il passato prossimo e l'aggiunta di avverbi come *appena* o *adesso*. Inoltre, anche quando il serbo si avvale di un utilizzo modale (assoluto) dell'aoristo esprimendo cioè il punto di vista del parlante rispetto ad un'azione presente o che sta per succedere, l'italiano raramente può impiegare il passato nella traduzione e deve invece utilizzare elementi aggiuntivi per esprimere la progressione (come per esempio *sta per*).

Anche il *perfekat* in serbo può essere impiegato con funzione modale per esprimere per esempio una condizione e, in questo caso, in italiano viene sostituito con il congiuntivo, non presente nella lingua serba.

Nella traduzione poetica questo tipo di adeguamento alla lingua d'arrivo può presentare un problema di non poco conto soprattutto quando parafrasando o utilizzando soluzioni verbali molto differenti si rischia di influire sulla sonorità e sulla generale organizzazione significativa del verso. Si riporta qui un segmento della poesia *Opomena* (Maksimović 2012/1: 107)(3) in due traduzioni (3 a) (Cronia 1963:296) e (3b)(Scotti 1985:21) nelle quali emerge proprio questo aspetto: in 3a) l'autore, traduce con un congiuntivo la frase dipendente dal verbo *sembrare*, mentre in 3b) tale frase viene mantenuta nel tempo indicativo conservando la frase principale come frase introduttiva.

(3)
 O, ne ostavljaj me nikad samu
 kad neko svira.

Učiniće mi se: negde u šumi
 ponovo sve moje suze teku
 kroz samonikle neke česme.

(3a)

Oh, non lasciarmi sola
quando c'è chi suona.

Mi sembrerà che in un lontano bosco
scorrono di nuovo le mie lagrime
attraverso le fonti sorgive.

(3b)

Oh, non lasciarmi sola
quando ascolto una musica.

Mi potrebbe sembrare: ecco, in un bosco
scorrono ancora tutte le mie lacrime
da spontanee sorgenti.

Infine, suscita interesse l'aspetto prosodico delle due lingue che presentano differenze sostanziali incidenti sulla musicalità della parola.

Il serbo presenta in lingua standard 4 accenti tonici che spesso hanno anche funzione distintiva: due lunghi e due brevi, mentre l'italiano ha un solo accento lessicale distintivo, il cui principale correlato fonetico è rappresentato dalla durata. Inoltre, l'italiano possiede accenti tonici solo ascendenti o discendenti e non determinati da lunghezze. Il serbo preferisce l'accento tonico sulla prima sillaba, mentre nell'italiano vi è una prevalenza di parole piane. Così, versi come quelli che seguono, tratti da *Proletnja pesma* (4) (Maksimović 2012/1: 42) e dalla sua traduzione di Scotti *Canto di primavera* (4a) (Scotti 1985:19), avranno un'intonazione e una musicalità molto diverse:

(4)

Osećam večeras, dok posmatram laste
i pupoljke rane
kako srce moje polako raste
ko vidik u lepe, nasmejane dane;

(4a)

Stasera, mentre ammiro le veloci
rondini e i germogli precoci
sento il cuore gonfiarsi lentamente
come l'orizzonte in un giorno ridente;

I versi presentati, oltre a dimostrare la variazione del ritmo attraverso una prosodia differente tra le due lingue e l'aumento del *foisonnement*, sono anche un esempio lampante di come il traduttore possa risolvere il problema del suono e della ricerca della rima e, al tempo stesso, rispettare il senso dell'originale. In questo caso Scotti interviene nell'organizzazione del verso con l'utilizzo di *enjambements*, di nuove corrispondenze metaforiche e prosodiche e tramite una ridistribuzione degli elementi nella frase. Anche se la rima in questo caso non resta alternata ma diventa baciata, il traduttore suscita nel lettore italiano una sensazione molto simile a quella provata dal lettore serbo.

Restando sul tema della prosodia ma da un punto di vista della struttura sillabica, si evidenzia che anche la sequenza di fonemi e l'esistenza di fonemi diversi da una lingua all'altra influenzano il ritmo.

La costruzione delle sillabe dipende dalla disposizione dei fonemi rispetto alla sonorità di vocali e consonanti e alla distanza delle sillabe con sonorità maggiore dal nucleo da quelle con

sonorità minore. Nella lingua serba per esempio, esistono parole con pochissime vocali o addirittura prive di vocali, in cui può succedere che anche la consonante *r* rappresenti il nucleo sillabico e abbia funzione vocalica (Klajn 2005).

La disposizione delle vocali nella parola influisce sulla percezione del ritmo in una lingua:

The consonantal intervals can be considered as the interruptions or attenuations in the speech signal that determine those discontinuities underlying the perception of rhythm. These discontinuities, indeed, consist in the periodic recurrence of fully resonant vowel sounds. (Pettorino et al. 2013)

L'intervallo (*Vowel to Vowel, VtoV*) che occorre tra vocali risonanti, determinato dal susseguirsi delle consonanti, influisce sulla percezione del ritmo e può essere calcolato secondo il modello %V/VtoV messo in atto da Pettorino (2013) e applicato nello studio della lingua cantata e parlata in diverse lingue straniere.

Il serbo inoltre, presenta alcuni fonemi palatali che l'italiano standard non utilizza come la fricativa sonora *ž* [ʒ] (di *žaba*); e ancora, l'affricata sorda *č* [tʃ] (come in *čarape*) e l'affricata sonora *dž* [dʒ] (come in *džep*). Queste *altre* consonanti, l'alternanza fra sillabe, come anche la concordanza fra parole assicurata dai casi (spesso parole conseguenti terminano con le medesime vocali aiutando le assonanze), influiscono in serbo sulla musicalità della parola e, di conseguenza, sulla melodia e il ritmo della poesia, qui un esempio (5) da *Opomena* (Maksimović 2012/1: 107) o *Ammonimento* nella versione di Cronia (5a)(Cronia 1963:296):

(5)
Mogu mi se učiniti
duboke i meke
oči neke
sasvim obične

(5a)
Mi possono sembrare
teneri e profondi
anche gli occhi
assai comuni

E ancora un esempio dalla poesia *Za nerotkinje* (6) (Maksimović 2012/2: 199) nella traduzione di Scotti *Per le donne sterili* (Scotti 1985: 99)(6a):

(6)
Tražim pomilovanje, dragi care,
za one koje su od mladosti rane
privolele se carstvu poezije,
koje trepere vazdan kao breze,
i mesečinom se zanose kao barka

(6a)
Imploro grazia, imperatore amato,
per coloro che fin dagli anni acerbi
scelsero il regno della poesia,
che tremolano continuamente come betulle,
che ondeggiavano come barche sotto la luna;

Emerge da queste strofe, soprattutto nella lettura a voce dei versi, la sostanziale differenza dovuta soprattutto alle caratteristiche fonetiche che sopra si sono evidenziate: il serbo presenta un'andatura più ritmica dovuta al maggiore utilizzo di fonemi sordi, mentre l'italiano con l'utilizzo di fonemi più sonori risuona in maniera più melodica.

Chiaramente, le difficoltà a cui si è accennato fanno parte di una panoramica parzialmente completa poiché, come ogni opera letteraria rappresenta un mondo a sé, così anche ogni traduzione letteraria incontra sempre nuovi ostacoli e nuove situazioni da affrontare in maniera adeguata. Il traduttore potrebbe quindi sentirsi spesso disorientato soprattutto, come si è visto, quando si tratta di rispettare la metrica e il ritmo e si trovi, di conseguenza, costretto ad impiegare un maggiore sforzo creativo con l'impressione di *tradire* l'originale.

Conclusioni

Partendo dalle analisi linguistiche e traduttologiche effettuate e dagli approfondimenti dati, si procederà all'esposizione di alcune considerazioni conclusive.

In primo luogo, le teorie sulla traduzione hanno condotto verso un'analisi di alcuni processi traduttivi fondamentali il cui scopo principale è quello di accompagnare il traduttore verso un risultato più efficace che rispecchi gli obiettivi estetici del testo di partenza e suscitati nel lettore d'arrivo lo stesso effetto dell'originale. Da queste teorie, particolarmente attente alla dimensione poetica e ritmica (evidenziate come fondamentali nella creazione di Desanka Maksimović) è emersa l'importanza per il traduttore dell'attività immedesimativa nei confronti dei processi creativi dell'autore tradotto. L'obiettivo fondamentale è perciò quello di ricreare, tramite lo stesso impulso creativo, un testo corrispondente nella lingua d'arrivo che non tradisca l'originale ma ne riproponga le principali funzioni attraverso compromessi linguistici, sonori e lessicali. Ne consegue che le fasi che un traduttore deve percorrere per minimizzare la propria sensazione di disorientamento e procedere verso una ricreazione artistica consapevole ed efficace sono diverse e richiedono, oltre a una grande disposizione di tempo e a una conoscenza approfondita delle due lingue, dell'opera trattata e dell'autore, una predisposizione alla ricerca e l'adesione a pratiche ben consolidate in modo da trovare coscientemente un equilibrio tra ispirazione artistica e metodo.

Nella seconda parte, è stata analizzata la ricezione delle poesie di Desanka Maksimović in Italia e sono state messe in rassegna le pubblicazioni esistenti in lingua italiana.

Si evidenzia che la fortuna di avere a disposizione numerose versioni tradotte della stessa poesia, permette di entrare in contatto con alcuni aspetti costitutivi che altrimenti potrebbero rischiare di sfuggire ma che, messi in luce dalle diverse sensibilità artistiche, vengono invece maggiormente valorizzati. Così nelle raccolte, la mancata interpretazione da parte degli autori trattati di alcuni aspetti della poesia, come l'organizzazione del verso o della strofa o la mancata riproposizione di una corrispondenza sonora, di un'immagine o di un termine evocativo, hanno condotto verso una maggiore consapevolezza del valore e dell'importanza di questi stessi elementi nelle scelte poetiche di Desanka Maksimović.

Dall'analisi delle pubblicazioni in italiano delle poesie si osservano alcune differenze nelle scelte stilistiche e nei risultati ottenuti rispetto alla tipologia di raccolta e alla biografia dei traduttori. In questo caso, in accordo con le maggiori teorie traduttive, si conferma che le poesie più corrispondenti all'originale sono quelle curate dai traduttori con una pregressa predisposizione alla creazione poetica e, quindi, con una particolare sensibilità all'effetto evocativo e musicale della parola: queste caratteristiche hanno permesso loro di cogliere le sfumature meno visibili della poesia di Desanka Maksimović e di liberarsi da una semplice traduzione letterale, utilizzando in maniera più creativa la lingua d'arrivo.

Per quanto riguarda la tipologia di pubblicazione, le traduzioni tratte dalle raccolte poetiche monografiche si sono rivelate più efficaci e vicine all'originale. Si riconduce questa differenza alla circostanza stessa con cui viene pensata una raccolta personale che ha come principale motore il desiderio, spesso nato dal traduttore stesso, di far conoscere l'opera anche in altri paesi esaltandone le caratteristiche più rappresentative. Il traduttore quindi parte già dalla selezione del poeta più affine, spesso in buona parte studiato, conosciuto e stimato e, in questo modo, gran parte del lavoro di ricerca che precede la traduzione è già avviata. In una raccolta multi-autoriale invece, come può essere un'antologia, il traduttore può trovarsi a lavorare su svariati autori e su poesie già selezionate dal curatore secondo criteri che possono essere anche lontani dalla sua creatività e, in questa circostanza, essere costretto a investire maggior tempo nella ricerca quando invece il tempo a disposizione per le commissioni è spesso molto ristretto.

Attraverso alcune poesie selezionate nelle raccolte sono state ricercate le corrispondenze rispetto alle teorie traduttologiche evidenziate nella prima parte. A questo proposito, le soluzioni adottate dai traduttori sono state analizzate dal punto di vista linguistico per mettere in luce quelle caratteristiche di ciascuna lingua trattata che maggiormente creano difficoltà durante la trasposizione e che richiedono perciò rielaborazioni più creative.

Gli aspetti che sono stati presi in considerazione sono il *foisonnement* e quelle caratteristiche sintattiche, verbali e fonetiche che influiscono sul ritmo e che il traduttore deve riconoscere e saper gestire per una traduzione che sia attenta alle particolarità sonore e estetiche dell'originale.

In conclusione, l'analisi contrastiva ha evidenziato i grandi sforzi linguistici e creativi che il traduttore deve compiere per raggiungere un compromesso artistico adeguato alle funzioni dell'originale. È proprio questo sforzo, che dipende principalmente dalla sensibilità del traduttore, a determinare la riuscita della traduzione e a ricordarci che ogni ricreazione ha in sé proprio quell'elemento di imprevedibilità e quella personalità che, per fortuna, ancora nessun software è riuscito ad imitare. Quello del traduttore è perciò un mestiere da preservare e valorizzare non solo per il grande contributo letterario e linguistico fornito ma anche per le prospettive diverse che da queste nuove opere d'arte emergono e che non possono che rappresentare un arricchimento per tutte le dimensioni coinvolte.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti primarie

- Cronia, Arturo (1963) (a cura di), *Le più belle pagine della letteratura serbo-croata*, Milano, Nuova Accademia Editrice.
- Denković-Bratić, Divna (1971) (a cura di), *Desanka Maksimović : Choix de poèmes. Édition bilingue*, Paris, Grassin.
- Maksimović, Desanka (2012) *Celoukupna dela, digitalno izdanje*, a cura di Tutnjević Staniša, Marković Slobodan et al. Zadužbina Desanka Maksimović, Službeni Glasnik, Zavod za udžbenike, Beograd. <http://zdm.nb.rs/pages/celokupnadela-online.htm>.
- Mandolfo-Živković, Rajna (1997) (a cura di), *Momenti poetici*, Čigoja Štampa, Beograd, Institut za književnost i umetnost.
- Mraović, Dragan (1989) *L'usignolo dei Balcani*, Bari, La Vallisa.
- Scotti, Giacomo (1985) (a cura di), *Tutti i volti dell'amore*, Belgrado, Roma, Nolit, Accademia Internazionale di Propaganda.
- Stipčević, Svetlana, Daniele Giancane (2005) (a cura di), *La poesia serba del 900*, Bari, Levante Editore.
- Salvini, Luigi (1941)(a cura di), *Le candide vile, poesie jugoslave*, Roma, Edizioni La Cometa.

B. Letteratura secondaria

- Banjanin, Ljiljana (2020), *Alla scoperta dell'Italia, Viaggiatrici serbe fra Ottocento e Novecento*, Slavica, Collana di studi slavi, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
- Berman, Antoine (1995), *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.
- Branković, Dragomir (1995), *Desanka Maksimović ili slovo o ljubavi*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Buffoni, Franco (2002) (a cura di), *Ritmologia, Atti del convegno: Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione, Università degli Studi di Cassino, 22-24 Marzo 2001*, Padova, Marcos Y Marcos.
- Cantarini, Aldo (1979), *Lineamenti di fonologia slava*, Brescia, Editrice La Scuola.
- Čović, Branimir (1994), *Poetika književnog prevođenja*, Beograd, Naučna Knjiga.
- Cochrane, Guylane (1995), *Le Foisonnement, phénomène complexe*, In *Ttr : Traduction, terminologie, rédaction*, 8(2), 175–193.
- Đorđević, Lj. (1973), *Pesničko delo Desanke Maksimović*, Beograd, Filološki Fakultet.
- Glissant, Édouard (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- Glissant, Édouard (2007), *Poetica della relazione*, trad. di Enrica Restori, Macerata, Quodlibet.
- Klajn, Ivan (2005), *Gramatika srpskog jezika*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Ladmiral, Jean-Réné (1994), *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Ed. Gallimard.
- Levy, Jiri (1982), *Umjetnost prevodjenja*, Svjetlost Oour, Sarajevo, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Marković, Ž. Slobodan (a cura di) (1996), *Maksimović Desanka: Lovac srca svoga; Tražim pomilovanje*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Marković, Ž. Slobodan (a cura di) (2000), *Delo Desanke Maksimović u tokovima srpske i svetske književnosti. Zbornik radova: Beograd, Valjevo, Brankovina 13, 14, 15 i 16 maja, Desankini majski razgovori, knj.8, Zbornik radova: 1998*, Beograd, Zadužbina Desanka Maksimović.
- Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- Nida, Eugene (1964), *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, Brill, Leiden.
- Nida, Eugene, Charles Taber (1982), *The theory and practice of translation*, United Bible Societies, Brill, Leiden.
- Oseki, Dépré Inés (2004), *Traduction et poésie*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- Oseki, Dépré Inés (2006), *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin.
- Pettorino, Massimo et al. (2013), *VtoV: a perceptual cue for rhythm identification*, in *Proceedings of the Prosody, Discourse Interface Conference*.
- Prete, Antonio (2011), *All'ombra dell'altra lingua*, Torino, Bollati-Boringheri.
- Reiss, Katharina (2002), *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites. Catégories et critères pour une évaluation pertinente des traductions*, traduit de l'allemand par Catherine Bocquet, Cahiers de l'Université d'Artois, 23, Artois, Presses Université.
- Scotto, Fabio (2013), *Il senso del suono*, Roma, Donzelli Editore.
- Sibinović, Miodrag (1999), *Između svetova, novi aspekti književnog dela Desanke Maksimović*, Zadužbina Desanke Maksimović, Narodna Biblioteka Srbije, Beograd, Prosvetni pregled.
- Sibinović, Miodrag (2000), *Desanka Maksimović i svet*, in *Delo Desanke Maksimović u tokovima srpske i svetske književnosti. Zbornik radova: Beograd, Valjevo, Brankovina 13, 14, 15 i 16 maja, Desankini majski razgovori, knj.8, Zbornik radova: 1998*, Zadužbina Desanka Maksimović, Beograd, pp 5-28.
- Sibinović, Miodrag (2009), *Novi život originala, uvod u prevođenje*. Prosveta, Udruženje naučnih i stručnih prevodilaca Srbije, Beograd, Altera.

KATARINA MITIĆ • She earned her BA in Foreign Languages and Literature from the University of Trieste in 2016 and her MA in Translation from the University of Turin in 2018, specializing in poetic

translation. Since then, she's been actively translating from Serbian-Croatian and French, and teaching French in secondary school. In AY 2023/2024, she was appointed as a Lecturer at the University of Turin, teaching the Laboratory of Translation of Contemporary Theatrical Languages in Serbian-Croatian.

E-MAIL • katarina.mitic@unito.it