

Наслеђе

54

Наслеђе **54**

▶ ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ
Journal of Language, Literature, Arts and Culture

ГОДИНА XX / БРОЈ / 54 / 2023
YEAR XX / VOLUME / 54 / 2023

Темат Наслеђа / Numero tematico di Nasleđe
„Из лепе земље где *si* одзвања“: италијанско
културно наслеђе и његови књижевно-уметнички
путеви / “Del bel paese là dove ‘l si suona“: l’eredità
culturale italiana e i suoi percorsi artistico-letterari

Уредници темата / Curatori del numero tematico
Др Данијела Јањић / Dr Danijela Janjić
Др Алберто Зава / Dr Alberto Zava

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

САДРЖАЈ / INDICE

УВОД	7–8
INTRODUZIONE	9–10
Pietro Gibellini DAL SALMO 148 AL CANTICO DI SAN FRANCESCO	11–24
Драган Б. Бошковић (ИТАЛИЈАНСКИ) ФРАЊЕВАЧКИ СВЕТИТЕЉИ У СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	25–47
Ricciarda Ricorda IN ALTRE PAROLE. LA LINGUA E LA LETTERATURA ITALIANA DI JHUMPA LANIRI	49–64
Јелена Н. Арсенијевић Митрић ОДНОС ПРЕМА МИТУ У ПОЕЗИЈИ РИМСКИХ ЛИРИЧАРА НА ОДАБРАНИМ ПРИМЕРИМА ИЗ КАТУЛОВОГ И ПРОПЕРЦИЈЕВОГ ОПУСА	65–78
Katarina V. Melić <i>MÉMOIRES D'HADRIEN</i> DE MARGUERITE YOURCENAR : ENTRE AUTOBIOGRAPHIE FICTIVE ET ÉCRITURE DE L'HISTOIRE	79–88
Dušica D. Todorović LO SCRITTORE SULLA SOGLIA: IL MOTIVO PIRANDELLIANO DELL'INCONTRO CON I PERSONAGGI IN ALCUNI RACCONTI DI PRIMO LEVI	89–103
Душан Р. Живковић ПРИРОДА И ЗНАЧАЈ ТЕОРИЈЕ ОТВОРЕНОГ ДЕЛА УМБЕРТА ЕКА	105–118
Cecilia Gibellini IL PASSERO SOLITARIO DI MONTALE: UN MERLO AZZURRO E UN FILO ROSSO	119–131
Giovanni Barracco MODERNISMO EUROPEO E CULTURA ITALIANA IN <i>CONSERVATORIO DI SANTA TERESA</i> DI ROMANO BILENCI	133–147
Данијела М. Јањић КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ ФИРЕНЦЕ У СТВАРАЛАШТВУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	149–160
Зорана Ж. Ковачевић ЗАЈЕДНИЧКА СТРАСТ ПРЕМА КЊИЖЕВНОСТИ: САРАДЊА АЛБЕ ДЕ СЕСПЕДЕС СА ИЗДАВАЧКОМ КУЋОМ МОНДАДОРИ	161–173
Милена Р. Нешић Павковић ИТАЛИЈА У СТВАРАЛАШТВУ ТОМАСА МАНА: НОВЕЛА <i>СМРТ У ВЕНЕЦИЈИ</i>	175–187
Angela Fabris FORME DI RICEZIONE, PERSISTENZE E RILETTURE DEL WESTERN ALL'ITALIANA: LA TRAIETTORIA DI DJANGO DA SERGIO CORBUCCI A QUENTIN TARANTINO	189–200
Slađana D. Stanojević IL PERCORSO EVOLUTIVO DEI TEMPI COMPOSTI CON L'AUSILIARE <i>AVERE</i> NEI TESTI ITALIANI DEL XIII E DEL XIV SECOLO	201–216

Марија В. Лојаница РЕЛИГИЈА ТРАГАЊА: ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ И ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ ХОРИЗОНТ СТРИПОВА О КОРТУ МАЛТЕЗЕУ	217–235
Ljiljana Z. Petrović ITALIANISMI MUSICALI: DISTRIBUZIONE E (IN)ADATTAMENTO – IN SERBO E ALTRE LINGUE EUROPEE	237–248
Бојана В. Раденковић Шошић ДВАДЕСЕТИ ВЕК У ОГЛЕДАЛУ ИТАЛИЈАНСКЕ РЕКЛАМЕ	249–267
Tomislav M. Pavlović BECAUSE THERE IS (NO) HOPE FOR GUIDO CAVALCANTI AND T. S. ELIOT	269–283
Александра Д. Матић „QUESTI SCHIAVONI”: ИТАЛИЈАНСКА РЕНЕСАНСА И СЛОВЕНИ У ДЕЛУ РАСТКА ПЕТРОВИЋА	285–301
Данијела С. Ђоровић МЕТАДИСКУРС У ВАЗАРИЈЕВИМ ЖИВОТИМА СЛАВНИХ СЛИКАРА, ВАЈАРА И АРХИТЕКАТА	303–318
Андријана М. Малоку ПРИКАЗ ОНОСТРАНОГ ПУТОВАЊА НА ПРИМЕРУ ОДАБРАНИХ ТЕКСТОВА БОБЕ БЛАГОЈЕВИЋ И ДИНА БУЦАТИЈА	319–334
Мирјана М. Секулић ИТАЛИЈА У ПУТОПИСУ <i>ОРИЈЕНТ</i> ВИСЕНТЕА БЛАСКА ИБАЊЕСА	335–351
Биљана Р. Влашковић Илић ЕСТЕТИКА РУЖНОГ У <i>РИМСКИМ ПРИЧАМА</i> АЛБЕРТА МОРАВИЈЕ	353–367
Марија М. Панић ИСКУСТВЕНА НАСПРАМ СИМБОЛИЧКЕ ГЕОГРАФИЈЕ: ИНОВАЦИЈЕ МАРКА ПОЛА У ОПИСИМА ИСТОКА У ОДНОСУ НА СРЕДЊОВЕКОВНУ ДИДАКТИЧКУ КЊИЖЕВНОСТ	369–382
Невена П. Цековић ПРИЛОГ УНИВЕРЗИТЕТСКОЈ НАСТАВИ КЊИЖЕВНОГ ПРЕВОЂЕЊА С ИТАЛИЈАНСКОГ НА СРПСКИ: О ИСКУСТВИМА У РАДУ С НОВИМ ПРАКТИКУМОМ	383–396
Тијана Н. Кукић КРЕИРАЊЕ ТЕКСТУАЛНЕ КОХЕЗИЈЕ ПУТЕМ АНАФОРСКИХ ИЗРАЗА У РОМАНУ <i>ОСТАЈЕМ ОВДЕ</i> МАРКА БАЛЦАНА	397–412
АУТОРИ НАСЛЕЂА / AUTORI DI NASLEĐE	

УВОД

Од античког доба до наших дана простор Италије и његова књижевно-уметничка баштина утицали су на развој осталих култура у већој или мањој мери или су бар изазивали одговоре на тенденције и новине у њима зачете. Циљ тематског, 54. броја часописа *Наслеђе* јесте да укаже на значај и (не)променљивост италијанске културе кроз испитивање њених обележја или стваралаштва њених представника у другим културама или у Италији кроз разне епохе и векове.

Говорити о утицају и рецепцији различитих форми италијанске културе у страним књижевностима, језицима, уметностима и културама или о променама одређених форми италијанске културе кроз различите периоде у италијанској књижевности, језику, уметности и култури значи отворити истраживачку тему која се не може закључити и која ће увек нудити нове подстицаје за даља истраживања, што је идеални циљ којем једно истраживање треба да стреми. Стога је изузетно важно успоставити почетну тачку од које такво истраживање може да се развија. Та почетна тачка треба да докаже могућу разноликост тема, да доведе до нових закључака и да отвори нова питања.

Радови објављени у овом броју разнолики су, нуде обиље нових научних резултата и отварају нове истраживачке могућности. Поред аутора чија је научна област италијанистика, учествовали су и аутори чије су области теоријске књижевне дисциплине и општа књижевност, србистика, англистика, романистика, хиспанистика и германистика. Теме којима се баве у својим радовима изузетно су разноврсне и нове: Псалам 148 и *Похвала створењима* Светог Фрања Асишког, (италијански) фрањевачки светитељи у српској међуратној књижевности, италијански језик и књижевност у стваралаштву Џампе Лахири, однос према миту у поезији римских лиричара, фиктивна аутобиографија и писање историје у *Хадријановим мемоарима* Маргерит Јурсенар, Пиранделов мотив сусрета са мртвима у одређеним приповеткама Прима Левија, анализа природе и значаја теорије отвореног дела Умберта Ека, фигура усамљеног врапца у Монталеовом стваралаштву, европски модернизам и италијанска култура у роману *Конзерваџијоријум Света Тереза* Романа Биленкија, књижевност и уметност Фиренце у стваралаштву Милоша Црњанског, сарадња Албе де Сеспедес са миланском издавачком кућом Мондатори, Италија у стваралаштву Томаса Мана, рецепција и развој италијанског вестерна, развој глаголских времена који се граде помоћу глагола *имати* у италијанским текстовима у 13. и 14. веку, испитивање интермедилалних адаптација Пратових стрипова о Корту Малтезеу, италијанизми у музичким вокабуларима других језика, оглашавање у Италији у 20. веку, Гвидо Кавалканти и Томас Стернс Елиот, италијанска ренесанса и Словени у делу Растка Петровића, метадискурс у

*Животима славних сликара, вајара и архитеката Ђорђа Вазарија, приказ оностраног путовања код Бобе Благојевић и Дина Буцатија, Италија у путопису Оријенти Висентеа Бласка Ибањеса, естетика ружног у Римским причама Алберта Моравије, иновације Марка Пола у описима Истока у односу на средњовековну дидактичку књижевност, о примени практикума на вежбама превођења са италијанског на српски језик, о креирању текстуалне кохезије путем анафорских израза у роману *Остајем овде* Марка Балцана.*

Испоставља се да утицаји и промене италијанске културе не јењавају и да се њиховим испитивањем стиче комплетнија слика о другим културама и њиховим представницима, али и о језику, књижевности и уметности Италије, путем сагледавања њихових одраза у до сада неистраживаним контекстима. Надамо се да ће резултати постигнути у објављеним радовима довести до нових истраживања и нових резултата.

*Данијела Јањић
Алберто Зава*

Dall'antichità fino ai giorni nostri l'Italia e la sua eredità letteraria e artistica hanno influenzato lo sviluppo delle altre culture, direttamente, in diversa misura, o anche solo rendendo le sue tendenze e le sue innovazioni inevitabile termine di paragone. L'obiettivo del 54^o numero tematico della rivista *Nasleđe* è di segnalare l'importanza e la (im)mutabilità della cultura italiana tramite la ricerca delle sue particolarità o della produzione dei suoi esponenti negli altri contesti culturali o nell'ambito italiano nel corso di diversi periodi e secoli.

Occuparsi dell'influenza e della ricezione delle forme della cultura italiana nelle letterature, lingue, arti e culture straniere o dei cambiamenti subiti da certi aspetti della cultura italiana attraverso diverse epoche della letteratura, lingua, arte e cultura italiana significa aprire un argomento di ricerca che non può essere esaurito e che offrirà sempre nuovi stimoli per ulteriori indagini, scopo ideale al quale deve mirare ogni ricerca. Pertanto è di massima importanza stabilire il punto di partenza rispetto a cui tale indagine può essere sviluppata. Quel punto di partenza deve dimostrare la potenziale varietà tematica, portare a conclusioni innovative e porre domande nuove.

I saggi pubblicati in questo numero offrono una moltitudine di risultati scientifici originali e aprono nuove possibilità di approfondimento: oltre agli autori la cui area di interesse scientifico è l'italianistica, hanno preso parte al fascicolo anche gli esperti di teoria della letteratura e della letteratura generale, nonché della serbistica, dell'anglistica, della romanistica, dell'ispanistica e della germanistica. Un veloce e schematico elenco degli argomenti dei saggi può qui fungere da suggestivo invito alla lettura, dando conto, in una visione complessiva, soprattutto dell'ampiezza e dell'originalità di molti di essi: il Salmo 148 e il *Cantico delle creature* di san Francesco d'Assisi, i santi francescani (italiani) nella letteratura interbellica serba, la lingua e la cultura italiana nella produzione di Jhumpa Lahiri, il rapporto dei poeti lirici romani verso il mito, l'autobiografia fittizia e la scrittura della storia nelle *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar, il motivo pirandelliano dell'incontro con i morti in alcuni racconti di Primo Levi, l'analisi della natura e della rilevanza della teoria dell'opera aperta di Umberto Eco, la figura del passero solitario nelle opere di Montale, il modernismo europeo e la cultura italiana nel romanzo *Conservatorio di Santa Teresa* di Romano Bilenchi, la letteratura e l'arte fiorentine nella produzione di Miloš Crnjanski, la collaborazione di Alba de Céspedes con la casa editrice milanese Mondadori, l'Italia nelle opere di Thomas Mann, la ricezione e lo sviluppo del western all'italiana, l'evoluzione dei tempi composti con l'ausiliare *avere* nei testi italiani del Duecento e del Trecento, la ricerca degli adattamenti intermediali dei fumetti su Corto Maltese di Hugo Pratt, gli italianismi nei vocabolari musicali di altre lingue, la pubblicità italiana nel Novecento, Guido Cavalcanti e Thomas Stearns Eliot, il rinascimento italiano e gli slavi nella produzione di Rastko Petrović, il metadiscorso nell'opera *Le*

vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori di Giorgio Vasari, la rappresentazione del viaggio nell'aldilà nelle opere di Boba Blagojević e Dino Buzzati, l'Italia nel diario di viaggio *Oriente* di Vicente Blasco Ibáñez, l'estetica del brutto nei *Racconti romani* di Alberto Moravia, le innovazioni di Marco Polo nelle descrizioni dell'Oriente in confronto con la letteratura didattica medievale, l'uso dell'eserciziario nelle esercitazioni di traduzione dall'italiano in serbo, la creazione di coesione testuale tramite le espressioni anaforiche nel romanzo *Resto qui* di Marco Balzano.

Gli influssi e i cambiamenti attuati e subiti dalla cultura italiana risultano presenti e significativi e tramite la ricerca delle loro tracce e dei loro riflessi si ottiene una panoramica più completa delle altre culture e dei loro esponenti, nonché della lingua, letteratura e arte dell'Italia. Speriamo che i risultati conseguiti porteranno nuovi spunti, nuove ricerche e nuovi esiti.

Danijela Janjić
Alberto Zava

Pietro Gibellini¹
Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi umanistici

DAL SALMO 148 AL CANTICO DI SAN FRANCESCO

Il *Cantico delle creature* di san Francesco d'Assisi è stato giustamente definito come un salmo in volgare. In effetti il testo fu composto come preghiera mattutina da cantare insieme ai Salmi. In particolare vari studiosi hanno sottolineato le forti affinità con il Salmo 148, *Laudate Dominum*, composto dopo la ricostruzione del tempio di Gerusalemme. In questo scritto si pone invece l'accento sulle differenze che intercorrono tra la fonte del VI secolo a.C., conosciuta da Francesco nella versione latina di san Girolamo, e il componimento volgare del XIII secolo. La descrizione del cosmo da parte dell'autore medievale risente del razionalismo che andava diffondendosi nella civiltà occidentale, per cui il poeta offre una più ordinata e concisa rassegna delle creature, accorpate in base agli elementi costitutivi della natura: aria, fuoco, acqua e terra. Sul piano intellettuale ed espressivo, la differenza rispetto alla fonte riguarda il simbolismo, per il quale il sole è citato per primo poiché porta «significatione» del Creatore. Sul piano morale e teologico, risalta la visione evangelica, per la quale Francesco loda il perdono e la morte corporale, fidando in quell'immortalità dell'anima che nel Salmo non è contemplata. Queste considerazioni poggiano sull'analisi di molti particolari testuali.

Parole chiave: Francesco d'Assisi, Cantico delle creature, Salmi, Vangelo, intertestualità

Il libro dei Salmi, il cui nucleo più antico e consistente viene attribuito a re Davide (sec. XI–X a.C.), anche se fu fissato in forma scritta alcuni secoli più tardi, si diffonde, al pari degli altri libri dell'Antico e del Nuovo testamento, nell'Occidente cristiano grazie soprattutto alla versione in latino procurata da san Gerolamo (347–420) della sua *Vulgata*, che rimpiazzò precedenti versioni della Bibbia, e fu assunta dalla Chiesa romana come testo di riferimento. In verità, Gerolamo procurò due diverse traduzioni dei Salmi: nella prima si basò essenzialmente sulla traduzione in greco procurata dai Settanta; nella seconda redazione il Santo rivide radicalmente la forma della prima versione sulla base del testo ebraico, lingua della quale si era nel frattempo impadronito in Palestina. Nella *Vulgata*, divenuta testo di riferimento per la liturgia e la teologia cristiana euro-occidentale, entrò la prima versione, quella condotta sul testo greco *Iuxta Septuaginta*, e non già quella *Iuxta Hebraeos* revisionata sull'originale semitico. Dunque è a quella versione che faremo riferimento, considerandola fonte principale del *Cantico delle creature* di san Francesco d'Assisi (1182–1226).

¹ gibellin@unive.it

Ora, nella folta bibliografia sull'Assisiense, vari studiosi hanno radunato molti passi dell'Antico testamento, e in ispecie dei Salmi, citati o meglio echeggiati da Francesco nel Cantico e negli altri suoi scritti, dove risuonano anche rimandi al Nuovo testamento, specialmente dell'*Apocalisse* e dei Vangeli, cui si aggiungono indubbie consonanze con i Padri della Chiesa e il formulario dei riti cattolici. In tanta abbondanza di echi che rimbalzano dentro e fuori della Bibbia, innescando una specie di reazione a catena, si delinea con molta ricchezza il retroterra culturale e la visione spirituale del Santo. Concentrando invece l'obiettivo sull'ipotesto principale nell'ampio ventaglio delle fonti e dei riferimenti, passando cioè da un'analisi interdiscorsiva a un'analisi intertestuale in senso stretto, forse si può far luce su qualche particolare rimasto in penombra.

Il Salmo 148, terzultimo del Salterio, si ritiene scritto dopo il ritorno dall'esilio di Babilonia e la ricostruzione del tempio di Gerusalemme (sec. VI a.C.). Ecco dunque il testo del Salmo 148 secondo la *Vulgata*:

1 ALLELUIA.

Laudate Dominum de caelis,
laudate eum in excelsis.
2 Laudate eum, omnes angeli eius,
laudate eum, omnes virtutes eius.
3 Laudate eum, sol et luna,
laudate eum, omnes stellae lucentes.
4 Laudate eum, caeli caelorum
et aquae omnes, quae super caelos sunt. -
5 Laudent nomen Domini,
quia ipse mandavit, et creata sunt;
6 statuit ea in aeternum et in saeculum saeculi;
praeceptum posuit, et non praeteribit.
7 Laudate Dominum de terra,
dracones et omnes abyssi,
8 ignis, grando, nix, fumus,
spiritus procellarum, qui facit verbum eius,
9 montes et omnes colles,
ligna fructifera et omnes cedri,
10 bestiae et universa pecora,
serpentes et volucres pennatae.
11 Reges terrae et omnes populi,
principes et omnes iudices terrae,
12 iuvenes et virgines,
senes cum iunioribus
13 laudent nomen Domini,
quia exaltatum est nomen eius solius.
Magnificentia eius super caelum et terram,
14 et exaltavit cornu populi sui.
ALLELUIA

Ed ecco il testo del Cantico di san Francesco:

Laudes creaturarum

Altissimu, onnipotente, bon Signore
tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione .
Ad te solo, Altissimo, se konfano,
et nullu homo ène dignu te mentovare.

Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature
spetialmente messor lo frate sole
lo qual'è iorno, et allumini noi per lui.
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de te, Altissimo, porta significazione.

Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,
per lo quale a le tue creature dài sustentamento.

Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.

Laudato si', mi' Signore, per frate focu
per lo quale ennallumini la nocte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra
la quale ne sustenta et governa,
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per
lo tuo amore
et sostengo infirmitate et tribulatione.

Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,
ka da te, Altissimo, sirano incoronati.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale,
da la quale nullu homo vivente po' skappare:
guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali;
beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati,
ka la morte secunda no 'l farrà male.

Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiate
e serviateli cum grande humilitate.

Il codice più autorevole e vetusto che reca il Cantico, il ms. 338 della Biblioteca comunale di Assisi, fu vergato almeno mezzo secolo dopo la composizione del testo da parte del Santo; il copista lasciò degli spazi bianchi destinati a ospitare i neumi per l'esecuzione canora, che purtroppo non furono apposti. Questa, sulla scorta di una tradizione antica, si suole fissare al 1224, quando

il Santo l'avrebbe creato in stato di cecità dopo una notte tormentosa rasserenata dalla *certificatio* della salvezza. Francesco avrebbe aggiunto le strofe sul perdono e sulla morte successivamente: la prima in occasione di una aspra controversia tra il podestà e il vescovo di Assisi, pacificati dal Santo, l'altra nel suo approssimarsi alla morte. Il particolare cronologico ha alimentato un ricco dibattito sulla questione dell'unità concettuale e della coerenza stilistica del componimento, sulla quale torneremo.

Intanto è opportuno ricordare che i Salmi entrano nella pratica devozionale e rituale della Chiesa cattolica in due momenti fondamentali: le laudi mattutine e la messa eucaristica. Anche il titolo del codice assisiense, *Laudes creaturarum*, conforta questa tesi, meglio che quello riportato da altri testimoni, ovvero *Canticum fratris solis*. Francesco, che in volgare ci ha lasciato solo questo componimento e l'esortazione «*Audite poverelle*», rinvenuta nel secolo scorso e che taluno sospetta – credo a torto – di apocrifia, aveva composto in latino, tra altri *opuscula*, delle *Laudes ad omnes horae dicendae*, lodi recitabili a tutte le ore.

Tre, come noto, sono i tipi principali di salmi: gli inni, in cui si tessono le lodi di Dio e si levano benedizioni; le suppliche, nelle quali si implora la sua misericordia e il suo soccorso; i ringraziamenti, nei quali si manifesta la gratitudine per il bene ricevuto. Il salmo biblico e il cantico francescano appartengono ambedue al genere innografico, che prevedeva anche una esecuzione musicale: ed è questo il primo aspetto che li accomuna.

Più importanti sono le forti somiglianze contenutistiche e formali. In entrambi i casi l'inno assume forma di lode; in entrambi la lode coinvolge l'intero cosmo; in entrambi questo viene evocato attraverso una struttura elenca-tiva dei suoi componenti, è un moto discendente che cala dall'alto al basso, dai cieli alla terra, coinvolgendo gli elementi naturali, i vegetali e gli animali per estendersi infine agli uomini. In entrambi l'inno è ritmato sulla ripetizione dell'invito alla lode, formulato dieci volte nei due testi. Anche la tendenza del linguaggio salmistico alla coppia iterativa, ovvero alla replica con variazione di un concetto in due versetti contigui, o nei due emistichi di un versetto, non è estranea al Cantico.

Atri passi scritturali costituiscono il retroterra delle *Laudes creaturarum*, a partire dal Cantico dei tre fanciulli nella fornace, incluso nel libro di Daniele (IV sec. a.C.), il frutto di una giunta posteriore di due secoli, e che appare in una dilatata variante del Salmo.

Le somiglianze tra il Salmo 148 e il Cantico di Francesco, concordemente additate dalla critica, sono così vistose che non occorre insistervi: non c'è dubbio alcuno, insomma, che il *Laudate Dominum* costituisca, come detto, il principale modello della riscrittura francescana. Non a torto, dunque, la definizione di 'salmo in volgare' è diventata una formula ricorrente tra gli studiosi del *Cantico di frate Sole*.

Tuttavia proprio l'innegabile somiglianza tra i due testi invita a definirne le sfumature differenziali: come la critica delle varianti, traendo dal movimento dinamico di un testo rielaborato dal suo autore, mette a fuoco i traguardi ideali cui questo aspira e che magari aggiorna con lo scorrere del tempo, allo

stesso modo una critica intertestuale delle variazioni che uno scrittore introduce rispetto alla fonte cui si è ispirato consente di cogliere meglio i nuclei costitutivi dell'ipotesto e dell'epitesto, legati alla differente personalità dei due scrittori, con le loro idee e il loro stile, ma anche del diverso contesto storico e culturale in cui i due autori hanno operato. Questo vale specialmente nel nostro caso, visto che circa due millenni separano il Salterio, fiorito nell'antica Palestina, dal Cantico di Francesco, germogliato nell'Umbria del Duecento. Ora, il trascolorare delle tinte legato all'intervallo spaziale e temporale che separa le due civiltà stupisce meno della potenza conservativa del linguaggio sacro, che nella sua aspirazione a superare la contingenza, poggia sulla fedele ripetizione delle forme. Del resto, che la Buona novella si presenti come sviluppo e completamento del Primo testamento e dell'antica legge, e non come una sua negazione, è acquisizione pacifica, così come scontata è la tesi banalissima di questo scritto: che il Salmo è un antico inno e testo ebraico e il Cantico un testo cristiano medievale. Non scontato, spero, è cogliere nei particolari del testo il delicato rapporto tra continuità e discontinuità.

Partiamo dalla misura dei due testi. Il Cantico di Francesco consta di 34 versi a fronte di 14 versetti del Salmo, il quale però, data la misura maggiore dei versetti, oltrepassa quella della *Laus* francescana seppur di poco, circa trecento caratteri. Si tratta di un dato puramente esterno, ma che conferisce al testo del Santo un alone di maggiore densità oltre che, come vedremo, di più articolata gerarchia strutturale. Il Salmo è incorniciato tra due *Alleluia*, in apertura e in chiusura; una funzione di cornice hanno anche l'*incipit* che precede la sequenza delle lodi e l'*explicit* che le sigilla («Altissimu, onnipotente, bon Signore / tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione. / Ad te solo, Altissimo, se konfano, et nullu homo ène dignu te mentovare [...] Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiare / e serviateli cum grande humilitate», vv. 1-4 e 33-34). Ora, oltre alla simmetria tra i due testi, emerge una significativa differenza tra la fonte e il rimaneggiamento. Nel salmo i due *Alleluia* danno il senso di una circolarità perfetta, che identifica storia ed eternità nell'immanenza del creato intento a lodare il Creatore e nel contempo sintetizzano la nota emotiva dell'intero componimento, che è quella del gaudio. Inoltre i destinatari del canoro invito sono unicamente le creature, dagli angeli celesti a quelle terrene, inanimate, minerali, vegetali, animali, umane. Nel Cantico, invece, l'apertura è indirizzata al Signore altissimo, onnipotente e buono, e nella serie delle *laudationes* che sono formulate con un ottativo passivo («Laudato sie/sii») Dio resta grammaticalmente e concettualmente soggetto. Solo nella chiusura l'allocutario cambia, poiché destinatario dell'esortazione, ora formulata con l'imperativo come nel Salmo (*Laudate Dominum*, «Lodate et benedicete» ecc.). Solo rivolgendosi ai confratelli e agli uomini in generale, il testo palesa un intento chiaramente performativo, latente nella forma impersonale e passiva delle *laudes* ed esplicita invece nel Salmo.

Ora, parlando uniformemente alle creature perché lodino Dio, lo pseudo-Davide muove da un alfa ad un altro alfa, mentre Francesco muove da un alfa e giunge a un omega, traccia un movimento che riguarda paradigmaticamente il rapporto tra tempo ed eterno. Il primo lancia un messaggio statico

che equipara il *nunc* al *semper* di un cosmo creato e imm modificabile: questo si palesa chiaramente nei versetti 15–16: tutti lodano il Signore poiché egli comandò *et creata sunt*, stabiliti per sempre e soggetti a una legge che non passa (evidente il rinvio alla *Genesi*). L'altra giustificazione alla lode cade nei vv. finali 13–14, e si riferisce all'unicità della sua potenza e al fatto che egli ha sollevato la forza di Israele. Se la prima motivazione è metastorica, coincide cioè con l'inizio del mondo che non è necessariamente inizio della storia, anche la seconda sembra alludere ad una sollevazione *ab initio* della potenza di Israele, a dispetto delle cadute storiche del popolo eletto, più che a una collocazione cronologica, alla contingente liberazione dalla cattività babilonese. Nel Cantico, invece, il rapporto tra tempo ed eternità si delinea secondo una visione che grazie allo spartiacque della morte, anzi delle due morti – corporeale e spirituale – iscrive il tempo della vita umana entro il non-tempo della vita eterna. Si tocca così la questione, cruciale per l'interpretazione del Cantico, del contatto-scarto tra Antico e Nuovo Testamento. Questo differente sentimento del tempo spiega la diversa frequenza e morfologia dei verbi nei due testi. Prescindendo dalle fitte iterazioni del verbo dominante – otto *laudate* e due *laudent* nel Salmo, otto «Laudato sii» e un «Laudate» nel Cantico –, notiamo una significativa diversità nell'uso dei modi e dei tempi verbali. Nel Salmo troviamo:

5 *Laudent nomen Domini,*
 quia ipse mandavit, et creata sunt;
 6 *statuit ea in aeternum et in saeculum saeculi;*
praeceptum posuit, et non praeteribit.
 7–8 *Laudate Dominum [...] ignis, grando, nix, fumus,*
spiritus procellarum, qui facit verbum eius,
 13 *laudent nomen Domini,*
 quia exaltatum est nomen eius solius.
 14 *et exaltavit cornu populi sui.*
Hymnus omnibus sanctis eius,
filiis Israel, populo, qui propinquus est ei.

Come si vede, in *Ps.* 148 prevalgono i perfetti, attivi o passivi, quattro riferiti all'atto della creazione (vv. 5–6) e due di carattere acronico (vv. 13–14). Carattere sovratemporale o durativo hanno anche il futuro e i due presenti, incorporati in brevi frasi sostituibili da un solo attributo (*et non peribit*, imperituro; *qui propinquus est*, vicino). Il momento della creazione, in altri termini, cristallizza il tempo, al pari delle leggi fisiche, in una statica perennità.

La sequenza dei verbi nel Cantico, tolto 'laudare', è la seguente:

1–4 Altissimu [...] tue so' le laude / Ad te [...] se konfano, / et nullu
 homo ène dignu te mentovare.
 6–9 frate sole / lo qual'è iorno, et allumini noi per lui. / Et ellu è bellu
 [...] de te [...] porta significazione.
 11 in celu l'ài formate
 12–14 Laudato si' [...] per frate vento [...] et onne tempo, / per lo quale
 [...] dà sustentamento.
 15–16. sor'aqua, / la quale è multo utile

17-19 per frate focu / per lo quale ennallumini la nocte: / ed ello è bello
 20-22 sora nostra matre terra / la quale ne sustenta et governa, / et
 produce diversi fructi

23-25 quelli ke perdonano per lo tuo amore / et sostengo infirmitate

26-27 Beati quelli ke 'l sosterrano in pace, / ka da te, Altissimo, sirano
 incoronati.

28-32 nostra morte corporale, / da la quale nullu homo vivente po'
 skappare: / guai a cquelli ke morrano ne le peccata mortali; / beati quelli
 ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati, /ka la morte secunda no 'l farrà
 male.

33-34. benedicete mi' Signore et rengratiate / e serviateli

Nonostante il Cantico sia più breve del Salmo, lo sopravanza nettamente per numero di verbi: a fronte dei nove della fonte ne conta venticinque. Mentre là le forme del passato predominavano, qui ne incontriamo una sola, al v. 11, riferita alla creazione. Domina il presente, con diciannove occorrenze, di cui sei costituite da predicati nominali e tredici da predicati verbali: i primi si riferiscono quasi tutti alle caratteristiche delle creature, i secondi privilegiano l'azione costante che esse svolgono: si evince, insomma, una visione più articolata del cosmo, che, a differenza del Salmo, non appare creato *in aeternum* (v. 6), poiché la visione cristiana prevede la fine del mondo. Nel poeta umbro la creazione viene celebrata anche nella durata della sua azione benefica, nel quotidiano rinnovarsi di quel miracolo di bellezza vitale: il rischiarare, il sostenere, il governare, il nutrire... Il senso di commossa contemplazione che si avverte nel Cantico affonda le sue radici nella cecità del Santo, nella consapevolezza della propria fine imminente e al tempo stesso nella coscienza che anche con l'incanto del mondo l'uomo condivide il destino di transitorietà.

I due verbi infiniti del Cantico contrassegnano condizioni inderogabili, ovvero l'impossibilità di lodare degnamente l'Ineffabile («et nullu homo è dignu te mentovare», v. 4) e quella di sfuggire alla morte corporale, «da la quale nullu homo vivente po' skappare» (v. 29). Infine i verbi al futuro: nel Salmo c'è una sola occorrenza, al v. 6, per sentenziare che il *praeceptum* posto dal Signore *non praeferibit*. Nel Cantico, invece, i futuri si concentrano nello sguardo che, parlando degli uomini, Francesco distende verso la morte e l'oltretomba: chi sopporterà con pazienza infermità e tribolazioni sarà incoronato; guai a chi morrà in peccato, beato invece chi morrà in grazia di Dio, perché la morte non farà male (vv. 31-32). Si tratta insomma di un futuro strettamente legato alla vita umana, non già alle immobili leggi del cosmo. Infine i verbi imperativi: il Salmo li dispiega dall'inizio alla fine, mentre Francesco, nel corpo delle *Laudes* (vv. 5-32), li sostituisce con degli ottativi passivi, il cui complemento d'agente (e soggetto semantico: il lodatore) resta imprecisato, mentre li impiega nel distico finale, di carattere performativo, là dove, in luogo di rivolgersi all'Altissimo, il poeta esorta i confratelli e gli uomini tutti a lodarlo, benedirlo, ringraziarlo e servirlo in umiltà (vv. 33-34).

Confrontiamo ora la lista delle creature evocate dai due testi. Nel Salmo l'appello a lodare include: gli angeli, le schiere, il sole, la luna, le stelle, i cieli dei cieli, le acque sopra i cieli, i mostri marini (*dracones*), gli abissi, il fuoco, la

grandine, la neve, la nebbia, il vento di bufera, i monti, le colline, gli alberi da frutto e i cedri, gli animali selvatici e domestici, i rettili e gli uccelli, i re della terra, i popoli, i governanti, i giudici, i giovani, le fanciulle, i vecchi, i bambini.

Come si vede, l'elenco è ordinato abbastanza bene: dopo le schiere degli angeli (così va inteso nel versetto 2 il sintagma *angeli* e *virtutes*, che nella versione *Iuxta Hebraeos* è rimpiazzato da *exercitus*) e gli enti naturali – l'alto dei cieli, le acque che li sovrastano – considera gli astri, il fuoco, gli eventi atmosferici, i mostri marini, gli alberi, gli animali terrestri, i rettili striscianti e gli uccelli volanti: dopo il cielo, il mare e la terra, ecco gli uomini di ogni età, a partire dai sovrani fino ai fanciulli. Non disturba la tassonomia dell'elenco l'interposizione, tra i lodanti, di luoghi, quali il cielo, le acque celesti, gli abissi marini: forme metonimiche e antonomastiche familiari al Salterio.

Nel Cantico di Francesco la sequenza delle creature convocate è la seguente: sole, luna, stelle, vento, aria, «nubilo et sereno et onne tempo», acqua, fuoco, terra; poi chi perdona, i tribolati, la morte corporale.

Della fonte, Francesco segue lo stesso tragitto dall'alto al basso, dall'inanimato all'animato, ma è molto più breve e nel contempo razionalisticamente gerarchizzato. Abolisce la mescolanza di soggetti e di ambienti; omette la menzione delle schiere angeliche, ponendo *vis-à-vis* il Signore e il suo cantore (sia questi l'autore o l'esecutore del *Canticum*). Tralascia l'arcaica distinzione tra acque iperuranie e acque subcelesti, superata dalla cosmografia medievale. Compendia le forze naturali nelle quattro componenti chimico-fisiche del mondo, ereditate dal pensiero greco antico: fuoco, aria, acqua, terra. Subordina il regno vegetale alla azione regolatrice e nutritiva della terra; sottace gli animali, probabilmente ricondotti alla medesima generosità alimentare di madre terra, ma fors'anche per la sensibilità del Santo verso le bestie celebrata nei *Fioretti*.

L'autore del Cantico riduce fortemente la lista dei soggetti lodanti, ma li correda di espansioni, aggettivali o verbali, che ne definiscono bellezza e bontà, requisiti su cui il Salmo sorvola, salvo le sobrie specificazioni del vento ubbidiente al comando divino e delle leggi cosmiche che non tramonteranno. Ecco dunque il sole attraverso cui il Signore ci illumina, bello, radioso e splendente, la luna e le stelle, chiare, preziose e belle; il variare delle condizioni atmosferiche attraverso cui Dio ci dà sostentamento; l'acqua, utile, umile, preziosa e pura; il fuoco che illumina la notte, bello, allegro, robusto e forte; la terra che ci nutre e produce vari frutti con fiori colorati ed erba. Come si vede, bellezza e utilità si intrecciano: gli aggettivi reiterati sono 'bello' e 'prezioso', aggettivo che fonde, compendia il *pulchrum* e il *bonum*. Anche là dove si sottolinea l'utilità del creato per l'uomo non viene mai trascurata la bellezza: il sole illumina ma è pure bello; l'acqua è utile ma anche preziosa; il fuoco rischiarla la notte ma è pure bello. Laddove la bellezza non è esplicitata, è manifestata nei fatti: la madre terra produce frutti e fiori, ma i primi sono vari e i secondi colorati; il clima che ci dà sostentamento è descritto con un ventaglio implicitamente cromatico: vento, aere, nuvolo, sereno.

Lo scarto principale del Cantico rispetto al salmo sta nel primato accordato al Sole attraverso la posizione incipitaria nell'elenco, sottolineata dall'avverbio «spetialmente» e giustificata con il suo valore di simbolo supremo,

poiché «de te, Altissimo, porta significatione». Tale simbolismo, assente nel *Laudate Dominum* e fondamentale per la civiltà cristiana del Medioevo, può essere ravvisato anche in due aggettivi riferiti all'acqua, che è «humile» e «casta», termini che alludono certo alla sua facile reperibilità e alla sua purezza, ma che si caricano anche di un sovrasenso morale.

Il corredo descrittivo ed esegetico di cui Francesco fornisce le creature nel suo Cantico non ha, naturalmente, solo un valore esornativo: serve invece a giustificare, implicitamente, la ragione per cui l'Altissimo vada lodato per aver creato un mondo così meraviglioso. Nel Salmo troviamo due sole causali, entrambe relative alla potenza di Dio, ai vv. 5-6 (*Laudent nomen Domini, / quia ipse mandavit, et creata sunt*) e 13-14 (*laudent nomen Domini, / quia exaltatum est nomen eius solius*).

Nel Cantico le motivazioni della lode, pleonastiche nella parte dedicata al creato la cui bellezza e bontà è percepibile dai sensi – tranne il valore simbolico del sole, elaborato solo dall'intelletto – si manifestano invece nella sezione finale, dedicata alla condotta dell'uomo e al suo destino di salvezza. Beati sono quelli che sopportano in nome del Signore infermità e tribolazioni, «ka da te, Altissimo, sirano incoronati» e beati altresì quelli che morranno riconciliati con Dio, «ka la morte secunda no 'l farrà male» (vv. 27) e 32; corsivi miei).

Vistoso è poi il parallelismo tra la serie dei *Laudate Dominum* (o *nomen Domini*) e i «Laudato sii» del Cantico: la differenza tra la forma imperativa attiva della fonte e quella ottativa e passiva del rimaneggiamento è in effetti qualcosa di più che una semplice sfumatura formale. Il verbo *laudare* risuona decine di volte nel Salterio, ma sempre in forma attiva (*laudate, laudabo, laudent*); invece per il «Laudato sii» si è parlato giustamente di passivo teologico, mutuato e assimilabile al «*sanctificetur nomen tuum*» del *Pater noster*, e impiegato anche da Dante nella parafrasi dell'*oratio dominica*: «O Padre nostro, che ne' cieli stai [...] *laudato sia* 'l tuo nome e 'l tuo valore / da ogni creatura, com'è degno / di render grazie al tuo dolce vapore» (*Purgatorio*, XI, 1-6). Nel passo dantesco trapelano la fonte originaria, costituita dal Vangelo di Matteo (6, 9-16) e quella interposita, rappresentata dal Cantico di Francesco espressamente echeggiato («Laudato sia», «creature», «grazie»): una evocazione funzionale al contesto del poema, poiché cade nel canto dove i superbi si purificano meditando sulla lezione del Cristo ma anche, mediatamente, sull'esempio di umiltà offerto dall'Assisiense. E all'umiltà possiamo attribuire una delle ragioni della preferenza accordata alla forma passiva, che diventa impersonale in quanto nasconde l'emittente della lode per lasciare in primo piano, come soggetto sintattico e protagonista supremo, l'Altissimo. Ora il problema del valore del *per* che precede la menzione di ogni creatura, e dunque di quello sostanziale di chi levi la lode a Dio ha alimentato una lunga discussione e una folta bibliografia. Riassumendo la questione per sommi capi, si sono seguite queste posizioni principali (altre ipotesi avanzate non sono che varianti dell'una e dell'altra): 1. Si tratta di *per* causale, sicché Il Signore è ringraziato per averci donato le creature. 2. Il *per* introduce un complemento di agente, sicché sarebbero le creature a elogiare il loro Creatore. 3. Il *per* avrebbe un valore mediale, non ignoto al linguaggio rituale («*per Christum Dominum nostrum*»), sicché

le creature sarebbero il tramite per recare a Dio le lodi del poeta o del coro umano di cui si fa interprete. 4. Il *per* avrebbe un valore causale, ma le lodi avverrebbero all'interno delle Persone della Trinità – lode del Figlio al Padre – poiché l'affermazione che «nullu omo ène dignu te mentovare» esclude che la lode possa partire dagli uomini. La mia persuasione, espressa in uno scritto recente, è che l'interpretazione più convincente sia quella tradizionale, cioè la prima. Vero è che il panteismo, se vogliamo applicare questa etichetta alla considerazione metaforica delle creature inanimate come viventi (astri, atmosfera, fuoco, acqua) e quella delle piante e degli animali come esseri pensanti ergo lodanti, pervade tanto il Salmo quanto il Cantico; il quale, peraltro, stende sulla tavolozza cromatica di questo “panteismo” la calda vernice di un sentimento di cristiana fratellanza chiamando sorella e madre la terra, fratelli il sole, il vento e il fuoco, sorelle la luna, l'acqua e la morte. Questo potrebbe avvalorare l'ipotesi 2, che cioè siano le creature a lodare il Signore: ipotesi indebolita però dalla presenza assai rara del *per* agenziale nell'italiano duecentesco e dalla sua assenza nel Cantico, dove il *per* svolge altre funzioni (di mezzo ai vv. 7, 14, 18; di causa al v. 23) mentre il complemento d'agente è retto dalla preposizione *da* (v. 27). Le stesse ragioni valgono per la terza ipotesi, quella di un *per* mediale-strumentale: il quale è sì usato nel linguaggio del rito e della devozione, ma applicato solo a figure sacre o categorie morali, mai a creature fisiche. La quarta ipotesi muove da una presunta contraddizione che tale non è: quella per cui Francesco dichiarerebbe l'impossibilità umana di lodare Dio e poi passerebbe a lodarlo. Innanzitutto il poeta non dice che nessuno può lodare Dio, ma nominarlo degnamente, giusta l'indicazione del secondo comandamento del Decalogo, e rispetta la proclamazione della inadeguatezza degli oranti ricorrente nella liturgia (*Domine, non sum dignus*): tant'è che nella chiesa il Santo esorta i confratelli a lodare il Signore. In secondo luogo, l'interpretazione del verso per cui le lodi «ad te solo, Altissimo, se konfano», è viziata da una punteggiatura arbitraria. Come è noto, i manoscritti antichi, compreso il codice più autorevole, codice del Cantico, l'assisiense 338, sul quale poggiano le edizioni critiche delle *Laudes creaturarum*, non reca interpunzione, introdotta dai moderni editori. Ho mostrato altrove, sulla base di considerazioni sul linguaggio del rito e sulle implicazioni teologiche, che l'interpunzione corretta è, a parer mio, «ad te, solo Altissimo, se konfano». Un conto, infatti, è asserire che le lodi spettano solo a Dio, dunque non alle creature, altro conto dichiarare che le lodi si addicono a Dio che è «solo Altissimo», come suona il *Gloria* che si recita nella messa («*quoniam [...] tu solus Altissimus*») e che dunque possono ricadere anche sulle creature.

«Altissimo» non è dunque un vocativo, come troviamo al v. 1, dove l'epiteto suona con un'uscita latineggiante in *-u* conforme al caso diretto (nominativo-vocativo), ma a un dativo reso analiticamente nel mediolatino con *ad* più caso obliquo, dunque uscente in *-o*. Si giustifica allora perfettamente anche l'espressione «Laudato sii *cum* tucte le tue creature», dove troviamo *cum*, non già *per* né *da*. Ragioni, queste, che si aggiungono a quelle già indicate per scartare le ipotesi 1 e 3, e confermare la prima. Chi loda Dio, insomma,

è implicitamente il poeta, che per umiltà si nasconde dalla vetrina del testo, salvo chiarire che il Signore è il suo Signore («mi' Signore»).

La principale deroga dal modello davidico, però, è rappresentata dalla intromissione nella lista delle *laudationes* dalle *beatitudines* proclamate per chi perdona le offese e sopporta per amor di Dio infermità e tribolazioni, e per chi morrà nelle sue «sanctissime voluntati». Naturalmente i cenni al perdono, alle sofferenze e alla morte sono totalmente assenti in Ps. 148; nel Salterio risuonano invero alcune volte i termini 'perdono' e 'perdonare', ma riferiti sempre al Dio misericordioso, mai all'uomo; viene menzionata spesso la morte, ma sempre come morte corporale, mai «secunda». Anche se aggiunti da Francesco sotto lo stimolo delle circostanze sopra ricordate (la contesa pacificata, il presagio della morte), questi versi sviluppano la componente evangelica che rimaneva non assente ma certo sotto traccia nelle strofe precedenti. Le fonti concettuali sono evidenti: il Discorso delle beatitudini (Mt 5, 3–12 ed Lc 6, 20–38), ma anche il *Pater noster* per il perdono dei peccati e fors'anche della chiusa dell'*Ave Maria* per il pensiero della morte e dell'oltre. Su certa affinità strutturale delle parti del Cantico con i momenti della messa ho scritto altrove. Insomma, con le due giunte, l'autore pone un forte contrappeso evangelico al Cantico, che nei versi precedenti – dunque nella redazione anteriore alle due giunte era troppo sbilanciato verso l'Antico testamento.

Ultimo aspetto: lo sguardo che alla fine dei loro testi il Salmista e il Santo volgono all'umanità. Anche qui, come nell'elenco delle precedenti creature, l'Ebreo punta alla quantità dei soggetti convocati – re, popoli, governanti, giudici, giovani, fanciulle, vecchi, bambini – mentre l'Umbrò opta per la selezione: i miti, i sofferenti, i morituri. Come è stato detto quella nota da *dies irae* che erompeva dal monito severo («guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali») è prontamente temperata e riassorbita nel clima rassereneante della speranza, di un atteso alleluia («beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati»). Ora, nel Salterio il termine 'beato' risuona quasi trenta volte, a partire dal primo versetto (*Beatus vir, qui non abiit in consilio impiorum*, Ps. 1,1) e quasi sempre a inizio di verso, giusto come nel Cantico. Beato è detto il *vir* o il *populus* che confida in Dio, che osserva la sua legge, che beneficia del suo aiuto e della sua misericordia; ma non troviamo mai una beatitudine applicata agli uomini che perdonano le offese, soffrono in pace e muoiono senza peccato.

Il discrimine qui è dato proprio dallo spartiacque del Vangelo, che riasorbe la sofferenza e le dà senso: l'antico innografo mediorientale celebra la potenza di Dio che ha esaltato Israele, e punta dunque alla vastità del cosmo edificato *in aeternum* e alla quantità dei lodanti; il moderno cantore occidentale descrive il mondo con una nitida tassonomia per poi rivolgersi alla fragile creatura umana vocata alla vita eterna. Non solo: aggiunge, rispetto al Salmo, la dimensione dell'entità morale e dello stato di grazia, dimensioni estranee ai sensi, in linea con il *Credo* niceno («Credo in unum Deum patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, *visibilium omnium et invisibilium*»). Traspare anche in filigrana la lettera ai Colossesi dove san Paolo spiega che in Cristo «condita sunt universa in caelis et in terra, *visibilia et invisibilia*» e che «omnia per ipsum et in ipsum *creata sunt*» (*Ad Col.*, 16) anche se l'apostolo precisa,

non senza echi dei salmi, che per *invisibilia* intende i Troni, le Dominazioni, Principati e Potestà, dunque le gerarchie angeliche compendiate negli angeli di Ps. 148. Del resto, l'inno si presenta come un invito a lodare mentre il Cantico attua le lodi per bocca dell'io-poetante prima che, nel congedo, il solista inviti il coro dei fedeli a lodare Dio, probabilmente ripetendo nei riti del Mattutino il salmo in volgare da lui composto ed esposto; ma Francesco non esorta solo a lodare il Signore, bensì a benedirlo, ringraziarlo e servirlo in umiltà. Al Dio che *exaltavit cornu populi sui* del Salmo il cantico contrappone il Dio che *exaltavit humiles* del *Magnificat* evangelico.

La distinzione tra l'elogio auspicato nel Salmo e l'elogio attuato esige però di chiarire i versetti finali del Salmo, che pongono un problema di interpretazione. Negli altri componimenti del Salterio non mancano riferimenti agli *hymni* e ai *cantica*: cadono all'interno di esortazioni a levare un encomio poetico-musicale degno di Dio, qualcosa insomma di confrontabile con il risvolto metapoetico nell'invito finale delle *Laudes creaturarum* a lodare Dio più che al cenno iniziale sulla preliminare inadeguatezza di lodi che dal Finito salgano all'Infinito (particolare che, salvo errore, non trovo nel *Psalterium*). Un messaggio metapoetico pare rinchiuso anche nel finale di Ps. 148 che nella versione *Iuxta Septuaginta* suona così:

Hymnus omnibus sanctis eius,
filiis Israel, populo, qui propinquus est ei.

La versione *Iuxta Hebraeos* recita:

Laus omnibus sanctis eius, filiis Israhel, populo adpropinquanti sibi

Le versioni oggi circolanti recano formule che intendono Dio, soggetto dei versetti precedenti e del primo emistichio e del versetto precedente, quale soggetto di un sottinteso *est* mentre *hymnus* (*laus*) sarebbero sue apposizioni, o nome del predicato: Dio insomma sarebbe l'inno – argomento dell'inno o causa di lode – per tutti i santi e i figli d'Israele. Ora, senza voler chiudere in una gabbia razionalizzante il linguaggio del Salmista, che è ad un tempo iterativo e brachilogico, ma tenendo anche conto della padronanza gerolamina della *gramatica*, a me pare che il senso della chiusa non sia *Dominus est hymnus* bensì *Hic hymnus (Haes laus) est* o meglio *sit omnibus sanctis* ecc. In tal modo più corretto l'uso dei pronomi (*eius* ed *ei* nella prima versione, *eius* e *sibi* nella seconda), con conseguente cambio delle traduzioni correnti: non già il popolo «che Gli è caro» o «che Egli «ama», ma il popolo «che Gli sta vicino» o che «Lo avvicina a sé». Le parole sull'*hymnus* sarebbero perciò un congedo autoriflessivo e sintesi dei precedenti *Laudate* o *laudent Dominum* ora rivolti a tutto Israele perché celebri il Signore cantando quest'inno. Anche il Salmista dà, con il suo invito a lodare, l'*exemplum* e il testo della lode, auspicata e levata al tempo stesso, come Francesco: Lode al Signore di potenza e misericordia nel poeta davidico, di bellezza e di bontà nel Cantico del Poverello.²

2 *Nota bibliografica*. Assai folta è la bibliografia sul Cantico di Francesco, quasi sterminata quella sui Salmi: mi limito qui a indicare gli studi che più mi hanno giovato per la stesura di queste pagine; in quelli più recenti si troverà una bibliografia aggiornata. Una fondamentale

BIBLIOGRAFIA

- Ballarini 2022: M. Ballarini, San Francesco e i superbi, in: M. Ballarini, P. Bartesaghi, P. Canali, E. Fumagalli (a cura di), *Dante e Francesco, Atti del Convegno, Pozzuolo Martesana, 9 ottobre 2021*, Milano: Edizioni Biblioteca Francescana 115–136.
- Branca 1950: V. Branca, *Il Cantico di Frate Sole*, Firenze: Olschki.
- Fumagalli 2002: E. Fumagalli, *San Francesco, il Cantico, il «Pater noster»*, Milano: Jaca Book.
- Fumagalli 2022: E. Fumagalli, Dante al bivio: tra la superbia di Ulisse e l'umiltà di Francesco, in: M. Ballarini, P. Bartesaghi, P. Canali, E. Fumagalli (a cura di), *Dante e Francesco, Atti del Convegno, Pozzuolo Martesana, 9 ottobre 2021*, Milano: Edizioni Biblioteca Francescana, 61–112.
- Gibellini 2022: P. Gibellini «Altissimu» o «Altissimo»? Ipotesi sul Cantico di san Francesco, in: G. Crimi, L. Marozzi, A. Pegoretti (a cura di), *Santi, giullari, romanzieri, poeti. Studi per Franco Suitner*, Ravenna: Longo, 11–19.
- Paolazzi 2019: C. Paolazzi, «Lode a Dio creatore» e «Cantico di frate Sole», *«Antonianum»*, XCIV, 769–786.
- Ramella 2006: G. Ramella, Echi e suggestioni bibliche nel «Cantico di Frate Sole»: la «lectio divina» di san Francesco, in: M. Guglielminetti (a cura di), *«In guisa d'eco i detti e le parole». Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2006, 1583–1599.
- Scotti 1995: M. Scotti, *Gli scritti e la Leggenda*, Roma: Salerno.
- Stefani 2022: P. Stefani, il «Cantico delle Creature»: non solo ecologia, *«Vita e pensiero»*, Cv, 5, 93–97.

rassegna di fonti bibliche del Cantico ha offerto Vittore Branca, *Il Cantico di Frate Sole*, Firenze, Olschki, 1950, nuova ed. 1994; in appendice è approntato un apparato di citazioni bibliche, patristiche, da testi liturgici e dagli *Opuscula* del Santo. La più recente rassegna di echi scritturali e patristici si deve a Giovanni Ramella, *Echi e suggestioni bibliche nel «Cantico di Frate Sole»: la «lectio divina» di san Francesco*, in *«In guisa d'eco i detti e le parole». Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, III, pp. 1583–1599. Per l'influenza del Vangelo e della liturgia sul Cantico fondamentale è lo studio di Edoardo Fumagalli, *San Francesco, il Cantico, il «Pater noster»*, Milano, Jaca Book, 2002 e Piero Stefani, il «Cantico delle creature»: non solo ecologia, in *«Vita e pensiero»*, Cv, 5, 2022, pp. 93–97. Per il riferimento al tema dell'umiltà nel Cantico e nella *Commedia* ora, dello stesso Fumagalli, *Dante al bivio: tra la superbia di Ulisse e l'umiltà di Francesco*, in *Dante e Francesco, Atti del Convegno, Pozzuolo Martesana, 9 ottobre 2021*, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano, 2002, pp. 61–112 nonché Marco Ballarini, *San Francesco e i superbi*, ivi, pp. 115–136. Per il rapporto tra il Cantico e gli altri scritti di Francesco cfr. Carlo Paolazzi, «Lode a Dio creatore» e «Cantico di frate Sole». *Lectio magistralis*, Roma, 15 gennaio 2019, «Antonianum», XCIV, 2019, pp. 769–786. Per il problema interpuntivo e le interpretazioni del *per* mi permetto di rinviare al mio scritto «*Altissimu» o «Altissimo»? Ipotesi sul Cantico di san Francesco*, in *Santi, giullari, romanzieri, poeti. Studi per Franco Suitner*, a cura di Giuseppe Crimi, Luca Marozzi, Anna Pegoretti, Longo, Ravenna, 2022, pp. 11–19; vi si trova anche la discussione delle tesi sul significato del *per*, con gli opportuni rinvii bibliografici. Per i testi di/su san Francesco ho sotto mano l'edizione a cura di Mario Scotti (*Gli scritti e la Leggenda*, Roma, Salerno ed., 1995).

Pietro Gibellini

FROM PSALM 148 TO THE CANTICLE OF SAINT FRANCIS

Summary

The Canticle of the Sun by Saint Francis of Assisi has been rightly defined as a psalm written in Vulgar Latin. In fact, the text was composed as a morning prayer meant to be sung together with the Psalms. Actually, many researchers have emphasized its resemblance to the Psalm 148, *Laudate Dominum*, composed after the reconstruction of the Temple of Jerusalem. In this paper, however, the focus is on the differences between the original source text dating from the 6th century B.C., known to Saint Francis in the Latin version translated by Saint Jerome, and the text in question, written in Vulgar Latin and originating from the 13th century. The medieval author's description of the cosmos conveys the influence of rationalism that was spreading throughout the western civilization, which is why the poet offers a rather orderly and concise list of beings, grouped according to the fundamental natural elements: air, fire, water and earth. On the intellectual and expressive plane, the difference between the two texts concerns the symbolism, because of which the sun is mentioned first as it brings the Creator's «significazione». On the moral and theological plane, what stands out is the evangelical viewpoint which influences Francis to praise forgiveness and bodily death, trusting in the immortality of the soul, a topic that had not been considered in the Psalm. These observations are based on the analysis of the particulars of Saint Francis' text.

Keywords: Francis of Assisi, Canticle of the Sun, Psalms, Gospel, Intertextuality

*Примљен: 3. јануар 2023. године
Прихваћен: 10. март 2023. године*

Драган Б. Бошковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

(ИТАЛИЈАНСКИ) ФРАЊЕВАЧКИ СВЕТИТЕЉИ У СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ²

У раду се више пописује, а мање тумачи, рецепција личности, теологије и духовности (италијанских) фрањевачких светитеља у делима (путописи, есеји, новински чланци) српских међуратних модерних. И то као залог даљих проучавања, једног „дијалога” и „сагласја” између модернистичко-поетичких оптика српских аутора и духовно-теолошких оптика католичких светитеља и духовника, а самим тим артикулације тадашњег евроцентричног културног и поетичког „програма” наших писаца којим се далекосежно шири културолошки хоризонт српске литературе.

Кључне речи: Западно хришћанство, светитељи, мистика, поетика, српски модернизам, Свети Фрања, Света Клара, Свети Антоније Падовански, Блажени Јакопоне да Тоди, Блажени Фра Анђелико

*Фра Ивану (Мајићу),
пријатељски!*

1.

Никада пре и никада после, српска литература није себе тако недвосмислено препознала у контексту западне црквене, духовне и културне матрице, и никада није тако снажно црпела свој културолошки и поетички идентитет из (хришћански, геокултурно) западног Другог као што је то било у доба између два светска рата. Субјективни однос према Богу, мистичко и „нихилистичко” искуство, мистичко и поетско, и то не само хришћанско-духовна него и поетичко-културолошка димензија текстова западнохришћанских светитеља, њихових биографија и њихових културних мисија, као и чулност/телесност у искуству Бога, или индивидуалне егзистенцијалне и духовне кризе, иманентно ће одјекнути у поетикама, наративима и дискурсима представника српског раног (Цар, Дучић, Секулић и др.) и међуратног (Андрић, Црњански, Манојловић,

¹ boskovicbdragan@gmail.com

² Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

Дединац, Спиридоновић-Савић и др.) модернитета. И то: „химеричке”, метафизичке или легендарне „одгонетке” дискурзивно оностраног, естетска (де)сакрализација, чулно-еротски импулс светог, текстуална делиричност и литерарне екстазе, егзалтација мучеништва. Такође, ово исписивање западнохришћанског трага у текстовима српских међуратних модерниста дијалогско је: конструктивни (али и критички, у етничком, културном и професионалном смислу) дијалог са западним и западнохришћански Другим истовремено је и деконструктивни дијалог: деконструкција матичне културне матрице и међусобна деконструкција српских писаца у име стратификовања њиховог сопственог естетског, поетичког, културолошког и духовног идентитета.

Тврдњу Владимира Гоздена да „у путописима су модерност, сусрет са другим културама и свест о променама неодвојиви” (Gvozden 2006: 190), можемо проширити и на друге жанрове (есеј, духовна медитација, легенда). А поводом тог „сусрета” могли бисмо са толиким нашим теоретичарима и историчарима књижевности тврдити да се тадашња српска култура и књижевност снажно уписује у европски културни идентитет, и то у смислу једног имплицитног културног програма јер: евроцентризам је конститутивни елемент дискурзивног националног културног одређења. Наши аутори, зато, западњачки и просвећено оријентисани, репрезенти су национално-културне другости и другости Европе, „чувари идеје Европе” (Derrida 1992: 147) и градитељи³ Европе, као и „чувари”, „градитељи” европског у националном, представљајући се не као писци европске маргине него њеног „центра”. Радећи у име националне културне идентификације – јер су читања Запада наших модерниста, како Радојчић наводи за Исидору, „уско повезана с њеним схватањем проблема и интереса националне свести” (Radojčić 2004: 83) – они померају колективни имаголошки и културолошки хоризонт. А на линији артикулације ове европске, хришћанске и културолошке парадигме дискурзивно обликовање западнохришћанских светитеља и западнохришћанске теолошке мисли и уметности има посебно место. И одједном можемо само констатовати импресиван каталог западних светитеља у српској литератури.⁴ И не само италијанских светитеља, мада ће нас у овом раду интересовати пре свега они, и још уже, само фрањевци и један доминиканац. И овај рад зато ће пре свега бити један филолошки попис текстова и аутора у којима се Свети Фрања Асишки⁵, Света Клара, Свети Антоније Падовански, Блажени Јакопоне да Тоди и Блажени Фра Анђелико јављају. Попис, зато што задати обим рада у

3 „Када је у питању идеологија сусрета наши међуратни путописци су 'Европејци', плодитељи симболичког капитала Запада.” (Gvozden 2011: 242)

4 Осим оних којима ћемо се у овом раду позабавити, ту су и свети: Тереза Авилска, Игнасије Лојолској, Доминик, Катарина Сијенска, Августин, Јероним, Јован од Крста, Тома Аквински, Јованка Орлеанка, Тома Кемпијски, Хилдегарда из Бингена, Мехтилда Магдебуршка, Бернард из Клервоа, Бонавентура...

5 У српској транскрипцији и традицији: Фрања, Франческо, Франциско, Францискус, а тако припадници реда који је установио: фрањевци, францискан(ц)и, францескан(ц)и.

часопису не дозвољава да проговоримо шире, посебно о херменеутичком и поетичком месту ових светитеља у делима наших аутора, да разиграмо херменеутички троп поезије/литературе и теологије/духовних списа, и то не само као „судар” култура и конфесија колико диференције које један светитељ има код више наших аутора, а тако и о међусобном дијалогу међу њима. Ако је најпопуларнији светитељ у српској књижевности Свети Фрања Асишки, морали бисмо да укажемо на оног увек другог Фрању код Марка Цара, Дучића, Црњанског, Исидоре, Павла Поповића, Тодора Манојловића, Ксеније Атанасијевић, Јеле Спиридоновић-Савић... Такође, требало би много простора да се представи и критички преиспита досадашња научна истраживања ове теме и појединих светитеља. Нека онда буде овај рад тек то, филолошки попис грађе као залог једне будуће студије. И то, понављамо, попис италијанских светитеља.

Јер Италија је још од Доситеја Обрадовића уметничка, митолошка, едукативна и цивилизацијска опсесија наших писаца (в. Stuparević 1976: 105–107). Или да додамо да „у међуратном раздобљу најбројнији су, а по свему судећи и најбољих уметничких својстава, путописи посвећени Италији” (Gvozden 2011: 54), јер је „Италија и пре међуратног раздобља била најподробније мапирана међу територијама које су до тада походиле српска и европске књижевности” (Gvozden 2011: 55; в. Stuparević 1976). А имагинација Италије ишла је тако далеко да Исидора Секулић напомиње: „ако је Тоскана разбудила у М. Црњанском наде и понос патриотски, та ватра, обратно, учинила је да се Тоскана види не као музеј, него као родна грудa” (Sekulić 2008: 465), и да у Умбрији и Асизију „све одише једном милостивом лепотом” (Sekulić 2019б: 183), а Црњански је тврдио: „и ја видех да ме је Италија толико залудела, а да није опасност у томе да се вратим своме, већ да се не вратим” (Crnjanski 1995а: 162), и: „Дубоко волим Италију, и кад бих могао, прећутао бих много штошта” (Crnjanski 1995б: 50). Да је ово текст о Италији у међуратној српској књижевности само наведено било би довољно да се отвори једна много обимнија расправа. Али ми ћемо се ипак вратити предмету нашег рада, италијанским фрањевачким светитељима, мада пре тога би требало појаснити следеће. Овде нећемо говорити о осталим италијанским светитељима, нити духовницима, свештеним лицима или редовницима. Изоставићемо Свету Катарину Сијенску, о којој је толико писано (в. Дучић *Писмо из Италије* (Dučić 1989); Црњански *Љубав у Тоскани* (Crnjanski 1995а), Исидора Секулић у приказу *Љубави у Тоскани* (Sekulić 2008), као и у *Што њама Христовим* (Sekulić 1940) или у пригодном тексту о Фрањи на годишњицу смрти (Sekulić 1926));⁶ изоставићемо и Тому Аквинског (в. Sekulić 1940; Sekulić 1943а; Crnjanski 1983а) и његовог доминиканског сабрата Савонаролу (Car 1895, Spiridonović-Savić 1944; Sekulić 1926; Dučić 1989). Тек не бисмо могли ни проговорити о Дантеу, о којем је толико писано.

6 О „подтексту” Црњанскове Катарине Сијенске види: Đurić 2008, а о „зацрвенелости”, и „опсесивно крвавом црвенилу” у поезији Јеле Спиридоновић-Савић, коју „могуће је везати за Св. Катарину из Сијене и њене текстове који таквим призорима обилују”, види: Đurić 2013.

Данте није светитељ, наравно, али о њему се писало као о светом човеку, као мистичку, човеку века „богатог у мистицима, века Бонавентуре и Дантеа” (Dučić 1989: 355), јер „сјајан пример мистике у то време био је песник Данте. Додуше незамонашен и светски човек, али душом прави 'фратичело', један од мале браће најчистије францисканске мистике” (Sekulić 1940: 189), који се „Светом Франческу дивио, јер је дао вери своје детиње срце... Naque al mondo un Sole” (Dučić 1989: 180–182), и у чијем делу „међу многим мрачним фигурама хришћанског мистицизма, издиже се јединствена фигура Св. Франциска, централна фигура у XI певању Дантеова *Раја*, неодољива фигура Сиромашка” (Sekulić 1926: 112), а „у једноме од својих чувених афресака насликао је Цото свога пријатеља Данта, који клечи и посматра задивљен онога, о којем је он исти у свом великом спјеву казао 'да се дигао као сунце и својим зрацима све обасјао'” (Car 1895: 225). Није случајно, такође, да дело Анице Савић Ребац представља низ

историјских трансформација и реактуелизовања представа о личном и надличном, људском и божанском Еросу, од сликовитих, још увек напола митских мисли пресократика, преко Платона и различитих облика неоплатонизма, преко хришћанске модификације ових представа, њихове синтезе у Дантеовом песништву, до модерног доба и Гетеа као следећег узорног песника. (Radojčić 2019: 12)

Додајмо тек да ће, нешто касније, и Иван В. Лалић „интегративност Медитерана налазити у цитатима и реминисценцијама италијанске ренесансе (Данте, Петрарка)” (Šećtović Dimitrijević 2013: 470). Може ли другачије када је Данте у питању.

2.

Свети Франциско Асишки. Као да нема нашег међуратног писца који није оставио забалешку о њему. А обележавање седамсто година од његове смрти, окупило је те 1926. и 1927. године текстове и Црњанског (чак три текста), Андрића, Исидоре Секулић (два текста), као и једно јавно предавање Павла Поповића. Неколико година касније, и Дучић ће у свом тексту „Авентино”, као одломку Писма из Рима, посветити један пасаж италијанском светитељу.⁷ Живот овога светитеља, како записује Марко Цар, јесте „више мање, свакоме познат” (Car 1895: 220–221); његов траг у српској књижевности, можемо такође рећи, свакоме би требало да буде познат. О рецепцији „лика и дела” Фрање Асишког у српској књижевности у нас постоји већ низ текстова⁸. И поред тумачења Фрањине *Песме браћу Сунцу* као песничког интертекста код Јеле Спиридоновић-Савић (Ђурић 2013; Јанјић 2019), или преиспитивања Андрићевог превода исте песме (Carasso 2010), до Фрање као метафоре уметника (Јанјић 2018), и тек, више дескриптивно, Фрањиног текста, „поетике” и

7 О библиографским подацима наведених текстова, види: Јанјић 2018.

8 Види: Carasso 2010; Ђурић 2013; Јанјић 2018; Јанјић 2019; Бабић 2018; Lazarević di Đakomo 2009.

фигурације његовог лика код Андрића, Црњанског, Исидоре Секулић и Дучића (Janjić 2018; Babić 2018; Lazarević di Đakomo 2009), још увек није деликатније испитана ова поетичка фигурација светитеља у контексту поетика сваког од наших аутора.

Ако Исидора Секулић своју расправу о Фрањи утврђује аналогичном са Терезом Авилском, Дучић то чини у односу на Светог Доминика, као што такође на једном месту – вероватно пратећи Секулићкин текст – прави аналогичу са Светом Терезом (Dučić 1989: 263), и Исидора и Дучић супротстављајући Фрањину „италијанску” благод „шпанском” насиљу и фанатизму. Фрања је „оличење једне благе верске идиле, а други је оличење свирепе верске политике” (Dučić 1989: 150–151; слично поновљено и у Dučić 1989: 416); „Св. Тереза је представник шпањолског верског фанатизма, а Св. Францискус италијанске верске екстазе.” (Sekulić 1926: 114)⁹ Иако сагласни у неким ставовима, Исидора и Дучић се у срцу своје поетике раздвајају. Дучић мисли у складним, античким категоријама, па његово поимање светитеља, као и поезије, треба разумети посредством старогрчких естетичких и културних идеала. Исидора прави помак од њега, као и од осталих наших модерниста, онолико колико само хришћанство посматра ипак из угла хришћанства. Исидора је имала, од свих наших модерниста, најделикатнији осећај за „мене” у хришћанству, познавала учења и иманентну структуру цркве. Али и Исидора и Дучић наклоњенији су – рецимо тако – Фрањи. Није нам намера да овде анализирамо Дучићеве велике пасаже о Фрањи, већ тек да опет констатујемо да он „показује симпатије управо за св. Фрању и за мистицизам италијанског XIII века” (Lazarević di Đakomo 2009: 417), јер је Дучићев дијалог „са Вером” наговештен „у синтагми ’верска идиле’ кад помиње Фрању Асишког, а чија је вера ’почивала сва на савести оног који верује’” (417)), додајмо са Дучићем: „на сазнању божанствене истине само путем визије и екстазе” (Dučić 1989: 261). И јер, у карактеристичним за Дучића емфазима, „Италија је дала три највећа човека за враћање хришћанства Христу; то су били Григорије Велики, Арнауло из Брешије и Франческо из Асизе. Колико у ова три имена има величине, морала, нежности” (Dučić 1989: 44), као што: „Стари Рим је имао своје карактере и за папско доба, и којом се поноси људство: Григорије Велики, Арнауло из Брешије, свети Франческо, Савонарола” (184), и јер два фрањевца, „Свети Бонавентура и свети Франческо из Асизе, исто су толико понос Италије; и Данте зове Асизу истоком, а њеног свеца Сунцем” (260).

Досадашња писања о Фрањи код Исидоре Секулић могу се резимирати тврдњом Данијеле Јањић да

За Исидору Секулић асишки светац је и носилац идеалног поимања природних појава и животних недаћа; могло би се рећи да је она однос Светог Фрање Асишког према свету и природи интериоризовала у виду свог филозофског доживљаја вере и неке врсте охрабрења, а посебно у односу према страху. (Janjić 2018: 306)

9 О Светој Терези у међуратној српској књижевности детаљније у: Bošković 2022.

Или - одређујући симболичко-културну мапу Исидориног дела - тврђњом да:

Хришћанско-латинску културу античког и средњег века нешто више је тумачила. Писала је углавном о жестокиим хришћанским личностима, које су каткад или чешће раздирали јаки контрасти, као што су Августин, Фрања Асишки, 'жестоки фратар' Јакопоне да Тоди. (Leovac 1986: 382)

Додајмо и да „Исидора је овоземљаску егзистенцију мистика поимала као непоновљиву естетику живота. То је превасходно уочљиво у есејима посвећеним Светом Франциску од Асиза.” (Aleksić 2019: 16)

Два текста написана искључиво о асишком светитељу, и један – „Иде ли уметност над светост?” (1939) – у којем је Фрања синоним за „светост”, потврђују Фрању као Исидорин духовни и песнички „алтер его”. Није можда далеко од истине закључак Данијеле Јањић да

суштина јесте да се Исидора Секулић у извесном смислу поистовећује са Светом Терезом, али за то није било неопходно помињати Светог Фрању. Овде су у питању срж саме поетике наше књижевнице и начин на који она доживљава улогу писца, а који откривају да је асишког свеца сматрала једним од идеалних стваралаца и идеалних узора. (Janjić 2018: 304–305)¹⁰

Можда не ни то, колико један културолошки и егзистенцијални став. Можда је Тереза један од Исидориних женских песничких или мистичких „двојника”, али Фрања Асишки и Тома Кемпијски сигурно јесу њени хришћански и духовни и мистички „двојници”. Од описа не само природног колико културно надограђено природног амбијента Асизија и „благе, нежне Умбрије” из које је „никла је као љиљан чиста поезија Св. Франциска” (Sekulić 2019б: 146), преко рефлексии о мистицизму, који „је једно од светих и узвишених места човечјег духа” (Sekulić 1926: 110), и идеала сиромаштва, или спајања мистицизма, мучеништва и песништва (Sekulić 1926: 110), јер „неко је на једном месту записао: рећи мистик, то је рећи песник. Код Св. Франциска су светиња и поезија заиста истоветност” (Sekulić 1926: 111), до преиспитивања текстова о Фрањи¹¹, о *Цвешћима* као „златној књизи поезије”, као „малом еванђељу”, или *Песми Сунцу* која „је песма над песмама можда целе хришћанске поезије” (115), и даље до компарације уметника и светитеља („Иде ли уметност на светост”) у којем закључује: „Главно дело Св. Франциска невидљиво је било, и од оног света је било.” (Sekulić 2019а: 119) Исидорини ставови о Фрањи само нас враћају назад, њој, њеној поетици, једној

10 Овакав закључак ближи је чињеницама у, на пример, односу на следећи: „У есеју 'Иде ли уметност над светост?' Исидора Секулић време осветљава у духу древног православног предања и искуства Цркве” (Radulović 2013: 235), иако се у тексту првенствено расправља о Фрањи Асишком као „оличењу” светитеља, као и о Андрићевом фра Марку, а њихово је поимање времена ранохришћанско.

11 „*Цвешћини, Fioretti*, Легенди трију другова, у делу *Liber Conformitatum* Бартоломеа из Пизе, у *Тесћаменшу* Св. Франциска, у његовој *Песми Сунцу* [...] Прву биографију свечеву радио је Тома из Челана. Важнија је друга, познија биографија, под насловом *Три друга*.” (Sekulić 1926: 114)

вољи за (хришћанском) трансценденцијом, једној јасној свести о односу уметности и религије, и једној жељи о непосредовању црквених институција¹² између уметника и Бога:

То је генијално прост систем религиозног живота где између Бога и човека нико не посредује [...]. Сва религија је невидљива, у срцу, у љубави. Остало, црква, свештеник, служба, пост, свеци, чак и сама молитва, нису по нужности религија. (Sekulić 1926: 115)

И са тим треба бити опрезан и не доносити преурађене и површне закључке, и биографски „лик” Исидоре упоређивати са њеном „опсецијом” Фрањом, као ни линеарно не поистовећивати њен и Фрањин „жанр”, јер то је пре питање матрице духовног текста која „ради” и код Исидоре и код Фрање. Херменеутичка је замка када се тематска подударност (самоћа, богоостављеност, стрепња, тишина, ноћ, борба са Богом) између текстова разуме једносмерно. На примеру читања Андрића можемо видети како се лако може упасти у „клопку”, зато што се не препознаје Андрићево мимикријско подражавање дискурса светитеља и светих књига (в. Гавријушина 2012: 123 и даље). Молитвени и медитативни и рефлексивни пасажии, елипсе и цитати, сентенце, коментари, и код Исидоре и код Андрића (*Свеске, Знакови поред њуша*) писани су у конвенцији духовних „жанрова”¹³: дискурс је огољен, елиптичан, медитативан, окренут „оностраном”, сав у више-мање наговешеном (Исидора) и прећутаном (Андрић) или делиричном (Црњански).¹⁴

А када смо већ код Андрића и Црњанског, поред ових „замки” у које тумачење упада, могли бисмо, и то као посебан залог далекосежнијег херменеутичког сусрета текстова наших модерниста, нагласити битност тумачења фрањевачког витешког/трубадурског комплекса, посебно ако је констатовано да „Црњански, као и Андрић, подсећа на традиционално приближавање Светог Фрање Асишког трубадурима” (Јанјић 2018: 300). Трубадурски комплекс фрањеваца¹⁵ неће се случајно поновити у два текста Црњанског, као што неће бити случајно увидети сличност између

12 За Исидору, „у њему [официјелном католичанству] има много тога великог и дивног, величанственог и недостижног, али тај темељни човечни религиозни однос у њему се пре толерише као изузетак” (Radojčić 2004: 87).

13 „Медитативно-лирској рефлексии исповедног типа” (Гавријушина 2012: 123), „аскетске поуке” (125), жанр „разговора са душом” (131), библијска реторика која „нас подсећа на текстове *Псалтира*” (128).

14 „Опет, ако се осврнемо на лектуру о Андрићу, наћи ћемо да, на пример, о раним списима Иве Андрића преовладава мишљење да ’Андрићева религиозност се у целини с правом одређује као хришћанска, уз изговор да се вера код њега прихвата као вера слободне индивидуе’ (Гаврошина), као и да је његово дело оријентисано ка трагичком теизму (Маринковић) или је прекривено траговима пантеистичких схватања (Јеремић)” (Вошковић 2013: 80), што је све заједно упитно. Упитно колико и смештање Исидоре у „модерни православни мистицизам” (Радуловић 2013: 191).

15 И много шире посматрано, додир трубадурске и мистичке реторике: „исповедна мистика је користила исти језик, тропику, као трубадурске шансоне, витешке љубавне песме: жар, искра, срце, пламен” (Dibi 2007: 289); „додир мистичког схватања љубави и витешког песништва, цео љубавни роман код Терезе и Јована од Крста” (De Rougemont 1974: 137).

Фрање који је ходао Умбријом „весео, насмејан, као да није био здраве памети” (Crnjanski 1995a: 142), што би могло бити узето као метафора Црњансковог „стања” путовања Тосканом и Умбријом: „делиричност”, „исписао је одељке блиставе веселости”, „пјаност”, „као свеци после екстазе, не знају право шта су све били, јер су међутим делимично губили памет” (Sekulić 2008), па није случајно да Црњански види два Ђота, „мајстора” и „месечара”. Јер „Мило му је (Црњанском), кроз умор, сетити се још једаред огромне љубави у животу св. Франческа Асишког” (Sekulić 2008), и на моменте писати „имитирајући ритам и тон Франческових *Похвала бићима*”, и да га интересује „осим светог Фрање и његових стихова, атмосфера манастира уопште, њихова мистериозност и мистичност” (Ђурић 2008). Ако „поглавље ’Асизи’ је, са малим изузецима, у потпуности посвећено светом Фрањи, али би се оно само условно и уз доста ограда могло назвати биографским. Реч је о некој врсти фикционалне биографије” (Babić 2018), реч је о исписивању легенде¹⁶, у коју Црњански уписује сопствену поетику: „Њих ћу да затресем над васионом: љубавнике, блуднике, грешнике, монахе, Словене.” (Crnjanski 1995a: 62) Са Фрањом ће да их „затресе”, и то у духу Црњансковог посматрања света као театра¹⁷, па „кључна тачка за разумевање Фрањине ’необичности’ и начина на који Црњански представља Фрањину биографију је у Фрањиној ’глуми’” (Babić 2018), и то као донкихотовска последица прочитаних књига: „за раскалашну младост у којој је он љубавник и ратник, ’крива’ је трубадурска поезија; за његову светост ’заслужна’ су Јеванђеља.” (Babić 2018) Јер Фрања, „говорећи француски као провансалски трубадур, певао је пред светином, играо, ширећи веселост и сажалење према болнима” (Crnjanski 1995a: 143), па га зато Црњански доводи у аналогију са Шарлом: „мали, слаб и смешан, као Шарло” (142).¹⁸ И још даље, као скривени

16 „Како причају легенде” (Crnjanski 1995a: 144); „У Асизију пак, читањем легенди о св. Франческу” (146). Андрићев текст о Франциску из Асизија такође има жанровско одређеницу „легенда”. Дучић пише о светитељима легенде. Не, дакле, животопис, биографија, сводећи тако светитеља и онострано у границе овог жанра, у границе жанра легенде, „делмично измишљеног”, са елементима „пренаглашеног”, „дотераног”, „натприродног”. Није ли исто урадио и Црњански са Светим Савом, описавши његово претварање у легенду („под Турцима, кроз 500 година, Савино православље постало је легенда” (Crnjanski 1988: 145); „Савино дело, за време тих 500 година, постало је легенда и та легенда имала је у себи више снаге можда него његов црквени рад, за живота” (146). И није овде посредни тек површна „десакрализација” колико баш наративна „сакрализација”, јер легенда је надмоћнија од историјског дискурса, будући да, с обзиром на наратоолошки формирано човеково биће, прича, мит, легенда не само историјски него и културолошки формирају онтолошки и егзистенцијални смисао субјекта/колектива. Ево и Исидоре: „Није чудо онда што се, кад је реч о животу, речима и чудима Св. Франциска, тешко разликује истина од легенде”, „ко зна одакле ту почиње легенда.” (Sekulić 1926: 114) Ко зна?

17 „На тим фрескама живот свеца представљен је ’сценски’. У Фрањиним проповедима и на Ђотовим фрескама те истине (хришћанске – З. Б.) су постале народне и живе, као пантомима. Људи су их почели играти као комад, а не само приказивати као схему’ (Честертон).” (Babić 2018)

18 „Наравно”, тврди Зорица Бабић, „мајмун је ’циркуска животиња’, и опет у вези са народном културом и вашарима. Шарло је лик (’Скитница’) који Чаплин тумачи у

витешки (донкихотовски) подтекст и Андрићевог¹⁹ и Црњансковог прозног стваралаштва, који је добио своје разрешење у студији Бранка Вранеша:

Андрићев коментар о друговима из Асизија, који 'постају верни ученици Францискови', 'трубадури Божи', и кавалери 'Госпође Сиротиње', пружа добар увид у начин размишљања преобраћеног витеза,

јер „у раној младости, Франциско је писао стихове на француском језику у маниру трубадура, који су 'испливали на површину у јеванђеоским песмама у каснијој фази живота' (31)” (Vraneš 2022: 101).

А „свесно изабрати своје лудило, парадоксално веровати у своје идеале упркос њиховој неодрживости”, то није тек један културноисторјски образац, „то је донкихотска трагичка алтернатива nihilizmu модерних времена” (Vraneš 2013: 119). Такође би заједнички именитељ Андрићевих јунака и Фрање била једна врста аскетског идеала у постхришћанском контексту, довођење људског бића до граница себе самог,²⁰ човеком сусрет са егзистенцијалним и метафизичким нишџа.

И још даље, тај преобраћени витез, то „преобраћење”, тачније „преображење”, биће константа судбина Андрићевих јунака²¹. Лако је, макар тако изгледа, индуковати из текста о Франциску битне маркере Андрићеве поетике²², али разумети и да је Свети Фрања „успео у хришћанству да 'уклони древни јаз између природе и вере' и начини 'измирење са свим што је на свету’”, што је сагласно онтологији коју је Андрићев Гоја програмски исповедао: „сва стварност што постоји једна је једина стварност.” (Andrić 1981: 17) Такође, драстичне промене Андрићевих јунака (Фрања, Гамил, везир Јусуф, Мустафа Маџар, Гоја...), говоре да се „наједном” јунак изгубио за овај свет, да је – Андрићевом тропиком и реториком речено – „сасвим промењен”, „тиши”, „загонетнији”. Андрић нам не представља то онострано, оно иза, иако само њега дозива, прекирвајући га формулом: „вратио се измењен.”²³ А та Андрићева матрица порађања светог (Фрања) или модернистички „проклетог” (Гамил, Маџар, везир Јусуф) састоји се из следећих етапа²⁴:

– идентитетска хибридна јунака: Мустафин деда је „конвертит”, „потурчењак”, везир Јусуф из *Мостиа на Жепи* родом је из Босне,

једном броју својих филмова.” (Babić 2018)

19 Наведимо само да је Гамил, тврди Тартаља, „контемплативан човек”, „предаје се духовном занимању као испосник”, „сам се изопштио из своје средине” (наведено према Vraneš 2022: 138).

20 „Андрић показује суптилну наклоност према аскези, тачније изолованости, можда и хришћанској, али у сваком случају према једној модернистичкој, хуманистичкој аскези, која нас од Ничеа опседа. Пишући легенду о Светом Франциску из Асизија, Андрић тврди да 'аскетски идеал живота није потпуно ишчезнуо, нити ће икада ишчезнути' (Andrić 1981: 84).” (Bošković 2013: 82)

21 Види ширу расправу у: Bošković 2013.

22 Види: Vraneš 2022; Janjić 2018; Bošković 2013.

23 „Само именовање, перформативност, јесу тек отварање немогућег – догађаја, дара, опроста, гостопримства, пријатељства, обећања, искуства смрти.” (Bošković 2013: 85)

24 Овде ћемо парафразирајући сопствене ставове из: Bošković 2013.

Ћамил је „мешанац” (мајка Гркиња, отац Турчин), Фрањина мајка је францускиња.

- промењен егзистенцијални „амбијент” (тамница, рат, одлазак на студије, болест): Фрања у рату са Перуђом, преко годину дана боравка у затвору, тешка болест која је трајала неколико месеци; везир Јусуф такође борави у затвору; Мустафа Маџар, учешће у биткама, одлазак на студије; Ћамилов боравак на студијама.
- промена јунака: Фрања: „Тада ме обузе немир, и убрзо после тога одрекох се свега.’ То је била завршна фаза једног унутрашњег процеса који је давно отпочео, можда још у тамници у Перуђи, а која је сада сазрела у одлуку”, и он постаје „тиши и замишљенији” (Andrić 1981: 87); у везиру Јусуфу, „остаде [...] нешто стишано и замишљено” (Andrić 1991b: 165); Мустафа Маџар после повратка са студија „Био је сасвим промијењен” (Andrić 1991a: 19), а Ћамил „вратио се у Смирну измењен и много старији на изглед” (Andrić 1991a: 59).
- умирући за свет, о Ћамилу и Маџару проноси се глас, као што је записано за Фрању, „да је полудео” (88).

Једна, дакле, матрица у коју је смештен обрт, преокрет који је биографски одувек ту, а који се „неочекивано” објављује, један „немир” и један образац који отвара јунаке оностраним, онтолошкој и егзистенцијалној тајни или трауми, прекорачењу граница стереотипа (нарације, приче, митизације) и идентитета, и драстичном отварању искуства немогућег.

Остаје на крају овог поглавља да са критичарима забележимо и да она „која је хтела да буде света Тереза Авилска српске поезије” (Konstantinović 1983a: 18) и која је „света Тереза поезије српскога језика” (Konstantinović 1983b: 344), снажно је поистовећивала Исток и Запад, Светог Саву и Тому Кемпијског, Достојевског и западну мистику и то кроз „искуства најпознатијих мистика: Светог Августина, Бернара из Клервоа, Свете Хилдегарде из Бингена, Свете Мехтилде Магдебуршке, Фрање Асишког, Мајстера Екхарта, Катарине Сијенске, Терезе Авилске, Томе Кемпинског и др” (Reba 2012a: 82). Колико је само снажна фасцинација Јеле Сприридоновић-Савић тим мистичним искуством да се она „фокусира на онај блистави моменат њихове религиозне аскезе у којем спознаја Бога бива прожета екстатичном, живом и бескрајном радошћу” (Reba 2012b: 238). И у чијем песничком опусу „Светом Фрањи је, пак, посвећена песма под насловом ’Веренику Госпе Сиротиње’ (Јесење мелодије, 1939)” (Ђурић 2013: 400), као и да „Францесканских трагова има и у другим стиховима” песама које је Ђурић навео, као и у подтекстуалним везама њене поезије са *Песмом браћу Сунцу* које је одвојила Данијела Јањић, у преводу једне строфе Фрањине песме, или у есејима, јер „потврду да је о Светом Фрањи Асишком често размишљала налазимо и у есеју о женама мистичима” (Јањић 2019: 57). Да ли је размишљала о Светом Фрањи, не знамо, али знамо да је у есејима писала о асишком светитељу, његовом

пантеистичком светоназору²⁵, складу животиња, природе и људи, као и утицају на Франси Жама који је „увео и душу францисканску и гледање на свет и ствари *sub specie amoris* светитеља из Асизе” (Spiridonović-Savić 1944: 79). И поред ове духовне вредности Јелине поезије, и поред посвећености мистицизму и католичким светитељима, али и, посебно, Светом Сави, она је у поетичком смислу ипак скромна, и остаје више као књижевноисторијски траг, а не као поетичко-епохални.

3.

Овој расправи о Светом Фрањи у српској међуратној књижевности треба додати следеће знакове асишког светитеља који до сада нису истражени. Још код Ива Ђипика, у причи „Иво Полић”, можемо наћи рефлексију: „Има само два начина живота, мислио је... Онај старих султана, и онај светог Фрање Асишкога – трећи начин ситан је, бедан... И он је плакао.” Али коју деценију пре, 1895, Марко Цар уводи Фрању у нашу литературу (Car 1895: 225), и то као „немодерност”, као средњовековну вредност, јер иако „није овдје мјесто излагању свечева живота, који је, више мање, свакоме познат”, Фрања „у неку руку, и јесте прави Христос средњег вијека” и јесте синоним за „вјеру”: „Ако дакле вјера каже: слава Св. Фрањи Асишком! хладни разум додаје: слава вјечна!” (Car 1895: 220–221)

А о Светом Фрањи можемо касније наћи забелешку Ксеније Атанасијевић („Floretti Светога Фрање Асиског, изванреднога сабрата свих бића и свих елемената, одржали су га живог и присног пред нашим очима, отупелима од незанимљивог ритма смењивања узрока и последица” (Atanasijević 2008: 206)), као и у есеју „Платонска и хришћанска љубав” Анице Савић Ребац, у којем читамо да „феминини момент, у многоме нов и оригиналан, приближује међутим агапе Емпедокловој филији”, и да „као љубав међу бићима, она се не ограничава, као већином агапе, на људе, но обухвата – као код Доброг пастира раног хришћанства, сличног Орфеју, и много касније код Фрање Асишког – и животиње” (Savić Rebac 2019: 60–71), као и да

том приближењу агапе еросу ускоро су пошли за њим скоро сви црквени оци. И у строго хришћанских писаца једва налазимо непомену агапе, чак ни код самог Фрање Асишког. Јер код њега је љубав, мада по своме карактеру претежно агапе, донекле пантеистички ориентисана; а већ његов први наследник, Бонавентура, пошао је опет класичним, дакле неоплатонским путем еротске мистике. (Savić Rebac 2019: 60–71)

Зар и Настасијевића није Љубомир Симовић повезао са Фрањом Асишким:

Доживљај природе као простора у коме се открива Божији принцип и човеку наклоњена околина, кореспондира са осећањем блискости са

25 На примеру Ивана В. Лалића закључено је да пантеизам Фрање Асишког „смирује и блажи” (Stipčević 1999: 46), што је само далеки, можда несвесни, одјек концепта модернистичког света Спиридоновић-Савић, Андрића, Савић Ребац...

природним силама и њиховом песничком прослављању које Симовић у есеју о Момчилу Настасијевићу повезује са *Похвалом стварану* Фрање Асишког, позивајући се на увиде Миодрага Павловића. (Radulović 2017: 218)

Или зар га није Милан Дединац видео као оличење „визије детињства”, дакле као фундаменталне авангардно-поетичке визије, која

сачувала се дуго или дуже, као да се детињство протегло и на каснија доба старости, и код мањег броја уметника: код св. Фрање Асишког, ваљда код Ђота и Блејка, или од новијих код Жермана Нувоа и цариника Русоа, код расплаканог сељака-песника Јесећина, код Бранка када се не прави сувише глуп или код Диса када не мора да буде паметан патриота. (Dedinac 2009: 103)

Или, додајмо и већ чувени говор Павла Поповића, одржан на свечаности поводом седамстогодишњице смрти Светог Фрање, у којем сагледава допринос фрањеваца пре свега нашој књижевности у коју су они ушли „идући за високим циљевима које им је њихов серафички отац одредио. *Praeco sum magni regis*, гласник сам великог краља – рекао је асишки поверело”, који

Пишу и мисле на свог патријарку; сећају се визије у Сполету, распећа у цркви Св. Дамјана, живота у *Rivo Torto*, сабора у Порцијункули, стигмата на *Monte della Verna*, и других момената његовог живота и рада; читају *Цветиће Св. Фрање*; држе у памети његову *Песму о брашу сунцу* (Popović 2000: 143),

оснивају књижевност у Босни, чувају наше глагољаше, и својом прозом „на нашем језику XVII и XVIII века [...] припремају пут Доситеју и Вуку.²⁶

И још „Једно вече у Асизију” Тодора Манојловића, чији опис Асизија и вечери која пада на град кореспондира са оним Исидориним медитативним усхитом из „Родне груде Светог Фрање”. Па онај „Благ, спор силазак вечери”, који „има у себи нешто од светиње, од божјег човекољубља” (Sekulić 2019б: 180) као да се спустио и на Манојловићев Асизи:

Да, Асизи – једна дивна, јединствена панорама, једна чудесна, легендарна, средњовековна представа, једна мистерија, најсунчанија, најганутљивија од свих што их је дало западно Хришћанство: мистерија о животу, смрти и чудесима Св. Франческа (Manojlović 1939: 27),

град у коме „Црква Св. Франческа је први, најстарији и, уједно, за сва времена најлепши готски храм Италије”. Овај мали путопис, у којем се две временски удаљене асишке јесење вечери сливају у једну, у битном ће подсећати, дакле, на Исидору, али и на Црњанског. „На повратку” из цркве, Манојловић каже:

26 „Очигледно вођен југословенском идејом чији је био изразити промотер, Поповић је фрањевце и Доситеја (као и Вука, Симу Милутиновића Сарајлију и Лукијана Мушицког), употребио као елемент у изградњи јединствене књижевности јединственог народа.” (Nikolić 2017: 106–107)

спазио сам једног сиромашног старца, који је, заогрнут црним плаштом, као неки средњовековни хаџија, клечао пред вратима доње цркве. Руке са бројаницама биле су му грчевито скршћене изнад главе којом се скрушено подупирао о свете двери. (27)

Сличан детаљ можемо наћи и у Црњанском опису Авиле, написаном две године касније. Изван Цркве, „на сред улице, изгурана је у колицима једна дебела, кљаста жена. Видим како се мучи да узетим рукама припали цигарету. Затим задовољно пуши”, „средином улице, долази нека сиромашна жена. Љута је. Полугласно се свађа са собом.” (Crnjanski 1995a: 558) И то опет као контраст „туристима”, који ће Црњански описати у свом „Асизу”: „Под том фреском, после подне, обично седе Енглескиње и читају Американкама са којима имају заједничку собу, у хотелу „Субази”, легенде о Св. Франческу, у дубоко деколтованим тоалетима, од црне свиле, оним истим, што су их наручиле за пријем код св. Оца Папе” (142), а што ће „одјекнути” и код Манојловића: „У салону панисона затекао сам још цело једно јато Енглескиња које су обично рсправљале о Џоту, о Св. Франческу, о Раскину и о мистици.” (Manojlović 1939: 27)

4.

Уколико зауставимо овај импресивни попис Фрањиних трагова у српској књижевности, најједном ће се пред нама појавити и други италијански, фрањевачки светитељи. Још 1903. године, када „трећи и последњи пут обилази Италију” (Stuparević 1976: 141), Симо Матавуљ у путопису „Ривијера” пише једну сведену белешку о Светом Антонију Падованском и то полемишући, како наводе Ступаревић и Максимовић, са путописом *Успомене из Италије* (1891) Ђорђа Дера („Беше неки српски путопис тих крајева” (Матавуљ 1956: 183)) „у којем су дословно биле преписане и преведене читаве странице текста из путничког ’Бедекера’” (Maksimović 2008: 110):

Матавуљ иронично казује како је ’наш брат православни Србин широких груди и погледа’ (183), те како је допунио оно чега нема у ’Бедекеру’. Тако је написао језгровиту биографију о Светом Антонију Падованском, али је изоставио свечеву потпуну титулу ’Св. Антоније Падовански од тринаест милости’, што ’зна сваки наш сељак католик’, а једна од тих тринаест ’милости’ састојала се у томе што је светац проналазио ’изгубљене ствари’. (Maksimović 2008: 110)

И наставља Матавуљ: „Али то се врши само по латинским земљама, особито у Француској, и то од неколико година. Ко нешто изгуби, па не може сам да нађе, обрати се свецу топлим молитвом, и он објави у сну!...” (Матавуљ 1956: 183) Иако су „оштрији оцењивачи јасно препознали његов бедекерски узор” и „подсмехнули се његовом псеудонаучном тону и прекорели његов недостатак националног осећања” (Stuparević 1976: 126), Дера нам са свим што носи његов „педагошки путопис” и бедекерски предложак доноси и Светог Антонија, на кога се и Матавуљ осврнуо.

Овај падовански светитељ неће имати сложенију фигурацију у српском наративу, и - чиме се завршава његово присуство - биће узгред поменут само још код Дучића („Видео сам у Јерусалиму поклонике из целог света на Христовом гробу; и у Риму код папе; и у Асизи код Светог Франческа, и у Падови код Светог Антуна” (Dučić 1989: 228)) и у тексту „Једна ниска религиозне лирике” Исидоре Секулић:

Са ослобођењем маште, почела се развијати добра религиозна поезија и међу лаицима. Поновио се, у нешто друкчијем смислу, наравно, тренутак када је Св. Антон Падовански, у XIV веку, писао: Clerici sunt infructuosi et laici fructuosi. (Sekulić 19436: 245–246)

„Пошто више не знам шта ћу”, пише Црњански у *Код Хиџерборејаца*, „кажем: то показује само, да сваки не би требало да пише данас песме. То је умео Јасороне, у градићу Тоди. А Pacelli (запрепашћен сам и сам кад чујем како га називам), то јест Свети отац, не би требао то да ради. Не може као Јасороне” (Crnjanski 1983a: 64), овим помињањем Јакопоне да Тодија заокружује живот и фигурацију овог блаженика у српској међуратној књижевности. До сада је већ назначен могући реторичко-духовни „одраз” поезије Јакопоне да Тодија у стиховима Јеле Спиридоновић-Савић (в. Đurić 2013: 406–407). Спиридоновић-Савић, опет, у низу светитеља које помиње у својим есејима издваја Јакопона: „Фрањевац Јакопоне да Тоди, песник и мистик, не може да ћути од усхићења, његова душа луди од радости, и он мора да пева, да виче своју радост, да га она не би угушила.” (Spiridonović-Savić 1944: 39) И то тек успутно, јер Јакопоне ће свој целовити облик добити у два, и више од биографских текстова, Исидоре Секулић. Први, „Један аскет сатирични песник” објављен у *Правди* 1928. године, биће знатно проширен у другом „Један жесток фратар”, као што ће још једну медитацију о његовој поезији објавити у тексту „Једна ниска религиозне лирике”. Зато се заједно

могу посматрати Исидорини есеји о светом Фрањи Асишком и једном непоклобљивом припаднику фрањевачког реда Јакопоне да Тодију, који је умео и да страда и да пати у својој борби против папинства за које је веровао да изневерава изворна хришћанска начела. Јакопоне је у Исидорином есеју 'борац против званичне цркве' и 'судија папи'; њега Исидора цени, као и светог Фрању, у првом реду као великог мистика. (Radojčić 2004: 87)

Уз Дантеа, и Светог Фрању, Исидора нам у животопису Јакопона да Тодија представља блаженика као једног „од славне лозе средњевековних мистика у Италији и Шпанији”, као онога који „се борио са више силине него оснивач реда, сам Францискус: жестоко, силовито, сурово, дрско” (Sekulić 1943a: 254), али пре свега као једног од „најдаровитијих религиозних песника [...] најсмелијих сатиричних песника свога доба, шибалица, а кад је требало и 'трострука канџија””. И његова је поезија силовита, „визија стиже визију, а реч пева, звони, куне, шибала”, а певао је и „химне, похвале, такозване лауде, и то је његова нежна, умилна, топла, или драмски снажна поезија монаха”, као и „ироничне и сатиричне строфе”. Уз превод делова песме „Che farai, Pier da Morrone? – Како

ли ћеш, Петре од Морона?”, Исидора ће представити абдицирање папе Целестина V, бенедиктинца и пустињака Петра, и узурпирање папске столице од стране Бонифација VIII, умешност Јакопона у целу ствар, чија је последица била његова смрт: „Смрт је стари борац дочекао јуначки и светачки” (256), а „тај ков потпуних људи спремио је и родио и италијански Препород, који ће постепено препородити целу Европу”, подвлачи Исидора, помињући да је да Тоди „песник оног *Плача Богородице*, који је савршена драма и лирика заједно” (256). А тој песми посветиће значајан део есеја „Једна ниска религиозне лирике”, наводећи да „свака терцина његових жустрих, краткоредих стихова у *Плачу Богородице*, то је један акт драме. Нигде описа, причања, вербалне доколице; све је развој догађаја, жива реч, дијалог и монолог. Богородица директно говори и дрвеном крсту.” (Sekulić 1943a: 254) Јакопоне, „слично гласоношама античких драма, ужаснут и без даха али верно у свима детаљима саопштава Матери напредовање катастрофе”, а „Нарицање Богородице, најнежнија лирика и сама суза, крије у себи такође драмску трагедију” чији „Трагични врхунац драме је у вриску Матере која види излазак душе умирућег сина”. Обраћајући пажњу на звучност, Исидора подвлачи да су строфе ове песме „комадић лирске музике како је само италијански језик може дати, и још онај XIII века који је за поезију бирао што је најлепше из латинског, провансалског и вулгарног домаћег” (255), и да „плач Богородичин [...] ваистину нису речи” већ да „су плакање”, да би се песма завршила „акордом религиозног смирења”, „ћутањем над трагедијом од овог света”.

„Човек лебди над безданом, и не падне у њега”, записаће Исидора поводом Црњанског, а „кад уметник истера са унутрашњим искуством до квалитета јасноће и лепоте, све остало је пређени и заборављени инцидент. Кад дође до инспирације за Свету Клару, крв и месо је нула.” (Sekulić 2008) И заиста, када дође до Свете Кларе, и то не само у *Љубави у Тоскани* него и у есеју „Свети Франческо љубавник”, Црњански се отвара посебној наклоности светитељки. Замерајући Гетеу да „крај Асизија, крај Истока, 'колевке љубави', пролази без и једног погледа за Перуђина, фрањевачку готику, Ђота и дивну Св. Клару” (Crnjanski 1995a: 74), Црњански спрема себе за њу: „Знам, таква ме Света Клара чека у Асизију, колевци љубави, од руке истог овог сликара” (104), и то не, дакле, она „лешина св. Кларе нашминкана, и њен отпао и иструлео нос удешен воском, за ходочаснике” (132), „Но право чудо Асизија једва видљиво у тами, под огромним фрескама и алегоријама, тек ретко обасјано Сунцем, Света Клара, од руке Мартинија, трубадура сијенског сликарства” (141), након чега следи детаљан опис слике. А Клара, „са вратом мраморних Венера”, „као нека александријска Гркиња”, са „великим очима, очима једне сиријске играчице” стоји уз пут којим пролази Свети Фрања, „загледана и сад у његов страшан и измучен лик, као оне ноћи мартовске, пре седам сто и четрнаест година, кад је за њим одбегла”, „њено лице сја и сада као што је сјало те пролетње ноћи” (142), „лик јој сја из таме као Месец из мутних небеса” (141), „њена слика, још увек непролазна, овде, у тами и гробу” (142).

А, након тога, у тексту „Свети Франческо љубавник” Црњански представља три љубави Светог Фрање: Света Клара, Ђакома де Сетесољи и „госпа Сиротиња”. А запис о Светој Клари започиње, како другачије, него бајковито: „Девојче се зваше Клара. Клара Шифи. Беше из најотменије куће Асизе, дивна у виткости своје шеснаесте године” (Crnjanski 1999: 71), и описује тренутак њеног преобраћења, који се делом поклапа са приказом Кларе у тексту „Асизи”. И поред чињенице да су за Кларом пошле „и друге, младе и старе, па удате и удовице, да живе по правилу и примеру Франческа”, али

Ни једна од њих не беше му тако драга као Клара. Њој је ишао у часовима тешких искушења, пред њом је стајао у часовима веселости. Пред смрт, када је потпуно изгубио вид, свраћао је до њене ћелије и живео у једној колиби од трске, где су га мишеви нападали, у њеној близини. (72)

Црњански нас подсећа да је лик Кларин сачуван на фресци о којој је у претходном тексту писао, „девојка Клара сјаји у надземаљској лепоти и сада на фрески Симона Мартинија, на којој нема ничег земаљског” (72), и да са Ђакомом де Сетесољи, „тајна њиних дивних душа и тела сја и данас, над ружичастом Асизом, тамо где се родило једно Сунце, као што се рађа понекад из Ганга’. Пред њима, јасна, велика и вечна стоји са њим обасјана госпа Сиротиња.” (Crnjanski 1999: 71–72)

Хронолошки посматрано, Фра Анђелико започиње своје „путовање” српском литературом белешком Марка Цара:

Но, кад бих хтио да из те колективности једно име одвојим, одвојио бих у истину анђеоског Фра Анђелика. Како су његови вршњаци замишљали благу слику Христове мајке, то нам овај чедни калуђер најбоље показује у својим иконама Богородичиним. Овако је могао сликати само човјек, који је у екстази радио, руковођен и загријан жаркијем пламеном вјере (Car 1985: 17),

да би касније одјекнуо у Исидорином есеју „Иде ли уметност над светост”:

Ниједан од средњовековних монаха-сликара није био светачка природа. Мајке Божје су сликали са модела. Фра Анђелико, који није радио са модела, и сликао клечећи своје анђеле и Богородице, ни он се кроз религиозну уметност није упутио у светаштво. Фреске о животу Св. Франциска, литература његова и литература о њему, исто тако није побуда за светост (Sekulić 2019a: 114),

и онда код Јеле Спиридоновић-Савић добио значајно место, цео есеј (Spiridonović-Savić 1944: 145–160), у којем она оправдава и наше разматрање овог доминиканског блаженника међу фрањевцима. Иако доминиканац, у монашком реду који је „дао највише ерудита”, он „у ред учених сем своје надахнуте кичице, и у уметност заљубеног срца свог, топлот и наивног, уноси још менталитет једног францисканца” (147), „јер овај доминиканац, с францисканском душом, не само да је био: дубоко религиозан, но и мистик” (147), јер:

Чудна игра судбине, да је баш овај доминиканац понајпре остварио сан овоземљаљског живљења Поварела из Асизе, да цело његово дело изгледа тако, да га можемо обухватити речима великог фрањевца св. Бонавентуре: 'Ако хоћеш нешто да знаш, ти питај милост, а не учење; жудњу, а не разум; уздах предане молитве, а не ученост; верника духа, а не мајстора; Бога, а не људе; тмине безданих дубина, а не плитку површност јасности; не светлост, но огањ, који је сав у жарком пламену, и кроз горућу жудњу Богу боди, који и сам јесте огањ' (147),

па због тог свог фрањевачког карактера у доминиканској одори

Ваљда је само један од њих (Фра Анђелико) и могао само с таквом душом насликати оно чаробно Благовештење (у фирентинском манастиру св. Марка), где Марија, тиха, смирена, сва предано, занесено очекивање скрштених руку на девичанским грудима, са свом простотом љиљана польских, слуги и чека анђела. (44)

Тако није случајно да ће и на једном другом месту, у есеју о Мехтилди Магдебуршкој, Јела записати да јој се намећу

слике Раја, ангелског, свих англеских сликара, доминиканца из Фиезолеа, Беата Анђелика. Наивног и чистог уметника-визионра, који, као да је већ за живота општио са становницима из небеских свера. Управо, он није скидао ангеле с неба, но се нежношћу и чистотом срца свога, уздицао до њих. (74)

5.

Оволико за сада. А уместо закључка овог текста, покушаћемо да дамо једну-две напомене.

Како смо већ у уводној ноти навели, на линији артикулације европске, хришћанске и културолошке парадигме у међуратној српској књижевној и културној поетици, као и на линији њене модернизације, западнохришћански светитељи заузимају значајан простор. Дискурзивно и наративно испитивање и обликовање западнохришћанских отаца, светитеља и западнохришћанске теологије, мистике и духовности игра, дакле, веома битну улогу. Ако само погледамо овај тек библиографски попис, само можемо слутити колико је обимно и интензивно њихово присуство, а о њиховом значају за нашу културу, поједине писце и артикулацији духовно-културног хоризонта наше литературе тек треба истраживачки проговорити. И то не само у делима наведених српских писаца. И то, пре свега, у доба које испитујући теологију испитује сопствену могућност поетичког и културног конституисања, детектујући истовремено долазак модерничког метафизичког сутона.

Могуће је, наравно, иако наши међуратни модернисти или мисле Бога и хришћанство из позиција прехришћанског, или из платоничарског логоса, или из Хајдегерове постничеанске визууре. А католички светитељи, како видимо пре свих италијански фрањевци, ту су да

потврде могућности „боготражења”, да не кажемо „богогубљења”,²⁷ да се посредством њих покрену она битно „хришћанска”, „метафизичка” питања, колико је то уопште било могуће на плану естетике и културног обрасца. Да, српска књижевност тражи (хришћанско) искуство Бога посредством естетике и поетике, поезије и путописа, налазећи тако неког сопственог Христа. А тај Христос, тај Бог, ти светитељи, ту су да би указали на „гашење” хришћанског Бога и рађање поетика наших модерниста. Андрић о Светом Фрањи не пише, навели смо, животопис, него „легенду”, чиме – уклапајући Фрањину судбину у идентитетску и егзистенцијалну „пукотину” осталих својих јунака – јасно указује на пражњење жанровског и светачког обрасца. Црњанског интересују крв и „патологија” светитеља, она модернистичка помереност људског духа и Бога који постаје исувише људски. Исидора Секулић и Јела Спиридоновић-Савић, опет, могле би бити сагледане у отворености дубљем искуству хришћанства, али не и Дучић који има свог „античког” Христа. А на том њиховом модернистичком артикулисању духовног пејзажа, католички светитељи можда су један од последњих знакова хришћанства, посредством којих наши модернисти завирују с оне стране сопствених поетика и онтологија.

И за крај: каква је судбина светих италијанских фрањеваца у српској књижевности након Другог светског рата па све до данас. Ово би морало бити разматрано у контексту социјалистичког стратешког нихилирања религиозног искуства, као и у контексту постсоцијалистичког повратака српске литературе националном обрасцу. Па ипак, и у таквим књижевно-културним околностима, артикулисани су *знакови* фрањеваца. У свом путопису, Миодраг Павловић „У Тодију ће се споменути религиозног пјесника Јакопона да Тодија и ријечи Исидоре Секулић о њему (‘један гностички фратар’), а „у Асизи ће наш пјесник поћи сумњичав, а из њега се вратити с учвршћеном равнодушношћу и ‘поред дивљења за његовог свеца’, пјесника *Химне Створења* посвећене Творцу” (Delić 2013: 623). Ако је, такође, Иван В. Лалић „био окупљен и мистиком Фрање Асишког” (Стипчевић, према: Lazarević di Đakomo 2017: 292), онда је очекивано да ће из Умбрије потицати „и одсутни лирски субјект песме *Cantico delle creature*”, што је „италијански наслов песме Фрање Асишког, *Canticus creaturarum* или *Laudes creaturarum* познате и под називом *Cantico del Frate Sole* – ради се о најстаријем тексту италијанске књижевности”, наглашава Персида, и наставља:

Incipit песме нам приказује пјесника у Базилици Св. Фрање у Асизију где су покопане његове кости, односно у *Cella della memoria* која чува посмртне остатке Фрање Асишког и налази се управо у доњем делу Базилике: ‘Суве су кости у ковчегу, у подруму / Подрума’. (Lazarević di Đakomo 2017: 293)

27 „Уистину, у доктриналним увјетима својственима Западу свако умовање чисто теоцентрично извргава се опасности да прије гледа бит него особе, да постане мистика ‘божанског понора’ (видјели ‘Божанство’ Мајстора Екхарта), неособни апофатизам, што претходи Тројству. Тако се човјек враћа протусловним заобилажењем, преко кршћанства, у новоплатонску мистику.” (Лоски 2001: 98)

А Иван В. Лалић ће сачувати и знак Фра Анђелика, „који је лирски субјект песме 'Фра Анђелико слика Благовести'”, у којем артикулише, по угледу на Анђеликову представу Благовести, „тај скоро фрањевачки мистицизам религиозне инспирације”, јер се лик фра Анђелика „не налази у Лалићевој песми случајно” (Lazarević di Đakomo 2017: 290).

У сваком случају, са западнохришћанским светитељима и западноевропском културном парадигмом међуратна српска књижевност и култура извела је сопствено геосимболичко мапирање и створила трајне представе о Другом, а тако и о сопственој култури, сопственом националном идентитету. Она тада није поновила онај постколонијални комплекс сопствене едипализованости ни на друштвеном ни на културном плану. А то културно мапирање, као потврда сопственог културног и духовног идентитета, изведена је, како видимо и понављамо, и посредством италијанских фрањевачких светитеља.

Литература

- Aleksić 2019: Ј. Алексић, Религиозни есеј Исидоре Секулић, у: Исидора Секулић, *Спомена Христовим: одабрани записи*, Стари Бановци: Бернар, Београд: Отачник, 7–21.
- Andrić 1981: И. Андрић, *Историја и леџенда (есеји, огледи и чланци)*, *Сабрана дела*, Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна zaloжба Словеније, Скопје: Мисла, Титоград: Побједа.
- Andrić 1991a: И. Андрић, *Проклећа авлија*. *Сабрана дела*, Београд: Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит.
- Andrić 1991b: И. Андрић, *Жеђ*, *Сабрана дела*, Београд: Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит.
- Andrić 1991c: И. Андрић, *Немирна година*, *Сабрана дела*, Београд: Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит.
- Andrić 1994: И. Андрић, *Писац џовори својим делом*, прир. Радован Вучковић, Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга.
- Atanasijević 2008: К. Atanasijević, *Knjiga legenda o najpopularnijoj francuskoj sveticici i junakinji (Žan–Žak Bruson, Cvetići Žane d'Ark, pariz 1932 g. – izdanje flamarion)*, *Ksenija Atanasijević: Etika feminizma*, ur. Lj. Vuletić, Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 206–210.
- Babić 2018: Z. Babić, *Čitanje-pisanje biografije svetog Franje u Ljubavi u Toskani*, <https://www.researchgate.net/publication/341322715_Citanje_pisanje_biografije_svetog_Franje_u_Ljubavi_u_Toskani>, 2. 11. 2021.
- Vošković 2013: Д. Бошковић, Андрићеви понори: проклетство и светост, *Зборник са Седмог међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 2: *Немогуће*, ур. Д. Бошковић, Крагујевац: Филолошко–уметнички факултет, 81–86.
- Vošković 2022: Д. Бошковић, Оно друго дискурса, путописа, града: Света Тереза Авилска Јована Дучића и Милоша Црњанског, *Јован Дучић – песник и*

- дипломати: Поводом 500 педесет година од рођења, Београд: Српска академија наука и уметности, 443–456.
- Vraneš 2022: Б. Вранеш, *Вишезови модернизма: Вишешки идеал у српском и светском роману XX века*, Нови Сад: Академска књига.
- Гавријушина 2012: Л. Гавријушина, Бог и човек у лирској прози Иве Андрића, 41. *Научни састај у Вукове дане*, књ. 2: *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, Београд: Међународни славистички центар, 123–132.
- Gvozden 2006: V. Gvozden, Hronotop susreta u putopisima Miloša Crnjanskog, *Svoj i tuđ: Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima*, ur. M. Matićki, Београд: Institut za književnost i umetnost, 189–199.
- Gvozden 2011: В. Гвозден, *Српска путописна култура 1914–1940: Студија о хронолошким сусретима*, Београд: Службени гласник.
- De Rougemont 1974: D. de Rougemont, *Ljubav i Zasad*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Dedinac 2009: M. Dedinac, „U traganju za izgubljenim detinjstvom”, *Agon*, мај-јун 2009, 90–104.
- Delić 2013: Ј. Делић, Средоземље Миодрага Павловића, *Acqua alta*, ur. С. Шеатовић Димитријевић, М. Р. Лето & П. Лазаревић ди Ђакомо, Београд: Институт за књижевност и уметност, 615–642.
- Derrida 1992: J. Derrida, *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Dibi 2007: Ž. Dibi, *Vreme katedrala*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Dučić 1989: Ј. Дучић, *Градови и химере: поетике, Силаз поред пушта: есеји и чланци*, Београд: Бигз, Просвета, Сарајево: Свјетлост.
- Ђурић 2008: Ž. Đurić, *Italija Miloša Crnjanskog: komparativne studije* (knjiga), <<https://italia.rastko.net/delo/12231>>.
- Ђурић 2013: Ж. Ђурић, Медитерански заноси Јеле Спиридоновић-Савић, *Acqua alta*, ur. С. Шеатовић Димитријевић, М. Р. Лето & П. Лазаревић ди Ђакомо, Београд: Институт за књижевност и уметност, 393–413.
- Јанјић 2018: Д. Јањић, Свети Фрања Асишки у есејима и путописима српских књижевника (Иво Андрић, Милош Црњански, Јован Дучић, Исидора Секулић), *Књижевна историја*, год. 50, 164/2018, 291–314.
- Јанјић 2019: Д. Јањић, Утицај Светог Фрање Асишког на Јелу Спиридоновић Савић: „Сиромаштво, љубав, смрт” у поеми *Пергамени*, *Наслеђе* 49, 55–63.
- Konstantinović 1983a: R. Konstantinović, *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture 20. veka*, V, Beograd: Prosveta, Rad, Novi Sad: Matica srpska.
- Konstantinović 1983b: R. Konstantinović, *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture 20. veka*, VII, Beograd: Prosveta, Rad, Novi Sad: Matica srpska.
- Leovac 1986: С. Леовац, *Књижевно дело Исидоре Секулић*, Београд: Вук Караџић, Југославијапублик.
- Loski 2001: Vladimir Loski, *Mistična teologija Istočne crkve*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Lazarević di Đakomo 2009: П. Лазаревић Ди Ђакомо, У подтексту Дучићевог доживљаја Италије, *Поезија и поетика Јована Дучића*, Београд-Требиње: Институт за књижевност и уметност, Дучићеве вечери поезије, Учитељски факултет, 529–554.

- Lazarević di Đakomo 2017: П. Лазаревић Ди Ђакомо, Лалићев италијански итинераријум: „У трагању за прецизном изражајном синтезом”, *Постсимболистичка поезија Ивана В. Лалића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 265–317.
- Maksimović 2008: Г. Максимовић, Путописна проза Симе Матавуља, *Књижевна историја*, год. XL, број 134–135, 2008, 97–115.
- Manojlović 1939: Т. Манојловић, Јесење вече у Асизију, *Време*, 6, 7, 8 и 9. јануар 1930, 27.
- Matavulj 1954: С. Матавуљ, *Драме, њутојиси, разни списи*, Сабрана дела књ. 7, Београд: Просвета.
- Nikolić 2017: Н. Николић, Павле Поповић о Доситеју Обрадовићу, *Годишњак Кашеде за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* 12, 103–124.
- Popović 1937: К. Поповић, Lepota prnja i druge sentimentalne priče, *Naša stvarnost*, <<https://www.xxzmagazin.com/lepota-prnja-i-druge-sentimentalne-price>>, 23. 12. 2022.
- Popović 2000: П. Поповић, Фрањевци у нашој књижевности, науци, уметности, *Дубровачке студије, Сабрана дела Павла Поповића* књ. 4, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000, 142–146.
- Radojčić 2004: С. Радојчић, Исидорина критика католичанства, *Сабрана дела Исидоре Секулић: Други о Исидори*, Београд: Stylos Art, 82–89.
- Radojčić 2019: С. Радојчић, Аница Савић Ребац: Мистицизам љубави, *Аница Савић Ребац*, Нови Сад: Матица српска, 7–16.
- Radulović 2013: М. Радуловић, *Уметност и вера: Књижевно-богословске студије*, Београд: Православни Богословски факултет, Институт за теолошка истраживања.
- Radulović 2017: М. Радуловић, *Српско-византијско наслеђе у српском послерајном модернизму: Васко Попа, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић*, Београд: Институт за књижевност и уметност,
- Reba 2012a: Јована Реба, *Пергамени Јеле Спиридоновић Савић: зачудан пример женске епске поезије*, *Филолог*, VI, 81–96.
- Reba 2012b: Ј. Реба, Есеји Јеле Спиридоновић Савић у светлу религиозног мистицизма, *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, књ. II, 231–243.
- Savić Reba 2019: А. Савић Ребац, Платонска и хришћанска љубав, *Аница Савић Ребац*, Нови Сад: Матица српска, 60–71.
- Sekulić 1926: И. Секулић, Свети Францискус од Асиза, поводом седамстогодишњице од смрти му, 4. X. 1926, *Летопис Матице српске*, 310. 1 (1926), 110–118.
- Sekulić 1928: И. Секулић, Један аскет сатирични песник, *Правда*, 6, 7, 8. јануара 1928, 11.
- Sekulić 1943a: И. Секулић, Један жесток фратар – Јакопоне да Тоди, *Аналистички тренуци и теме*, књ. 3, Београд: Млада Србија, 253–256.
- Sekulić 1943b: И. Секулић, Једна ниска религиозне лирике, *Аналистички тренуци и теме*, књ. 3, Београд: Млада Србија, 219–252.
- Sekulić 1928: И. Секулић, О религиозном осећању у лирици: <<http://ubsm.bg.ac.rs/cirilica/dokument/382/religiozno-osecanje-u-licirici-povodom-antologije>>, 8. 12. 2022.

- Sekulić 1940: И. Секулић, *Својојома Христовим Томаса из Кемписа*: <<http://ubsm.bg.ac.rs/cirilica/dokument/397/stopama-hristovim-tome-iz-kempisa>>, 17. 9. 2021.
- Sekulić 2008: И. Секулић, Белешка уз путопис „Љубав у Тоскани”: <<https://italia.rastko.net/delo/12253>>, 6. 6. 2021.
- Sekulić 2019a: И. Секулић, *Својојома Христовим: одабрани записи*, Стари Бановци: Бернар, Београд: Отачник.
- Sekulić 2019b: И. Секулић, Родна груди Св. Франциска из Асиза, поводом 700-годишњице од његове смрти, *Својојома Христовим: одабрани записи*, Стари Бановци: Бернар, Београд: Отачник, 180–184.
- Spiridonović-Savić 1944: Ј. Спиридоновић-Савић, *Сусрети*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Stipčević 1999: Н. Стипчевић, *Училијавања*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Stuparević 1976: О. Ступаревић, Српски путопис о Италији, *Упоредна истраживања* 1, Београд: Институт за књижевност и уметност, 103–182.
- Šeatović Dimitrijević 2013: С. Шеатовић Димитријевић, Песници светлости и мора (Матић–Лалић–Христић), *Acqua alta*, ур. С. Шеатовић Димитријевић, М. Р. Лето & П. Лазаревић ди Ђакомо, Београд: Институт за књижевност и уметност, 455–486.
- Capasso 2010: D. Capasso, La traduzione in serbo di Ivo Andrić del Cantico di frate sole, *L'Italia vista dagli altri. Atti del I Convegno Internazionale, Banja Luka, 12–13 giugno 2009*, Firenze: Franco Cesati Editore, 153–162.
- Car 1895: М. Цар, Кроз Умбрију и Тоскану – Биљешке и утисци с пута, *Дело*, 2/1895, 9–18, 220–229.
- Car 1920: М. Цар, *Естетичка писма*, Београд: Геца Кон.
- Crnjanski 1983a: М. Crnjanski, *Kod Hiperborejaca*, I, Beograd: Nolit.
- Crnjanski 1983b: М. Crnjanski, *Kod Hiperborejaca*, II, Beograd: Nolit.
- Crnjanski 1995a: М. Црњански, *Путописи*, I, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Lausanne: Editions L'Age D'Homme.
- Crnjanski 1995b: М. Црњански, *Путописи*, II, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Lausanne: Editions L'Age D'Homme.
- Crnjanski 1999: М. Црњански, *Есеји и чланци* II, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Lausanne: Editions L'Age D'Homme.

Dragan B. Bošković
(ITALIAN) FRANCISCAN SAINTS
IN SERBIAN INTERBELLUM LITERATURE

Summary

The paper primarily catalogues, rather than interprets, the reception of Franciscan saints' characters, theology and spirituality in the texts (travelogues, essays, newspaper articles) written by Serbian interbellum modernists. Accordingly, it represents a pledge of further research, a "dialog" and "consonance" between the Serbian authors' modernist poetic viewpoints and spiritual and theological viewpoints of Catholic saints and holy men, and therefore an articulation of Eurocentric cultural and poetic "program" upheld by our writers of the period, which was far-reaching in broadening the cultural horizon of Serbian literature.

Keywords: Western Christianity, Roman Catholic Church, spirituality, saints, mysticism, poetics, modernism, Saint Francis, Saint Clara, Saint Anthony of Padua, Blessed Jacopone da Todi, Blessed Fra Angelico

Примљен: 28. јануар 2023. године
Прихваћен: 25. март 2023. године



Ricciarda Ricorda¹
Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi umanistici

IN ALTRE PAROLE. LA LINGUA E LA LETTERATURA ITALIANA DI JHUMPA LAHIRI

Uno degli aspetti più interessanti della letteratura italiana degli ultimi decenni è costituito dall'attività di scrittrici e scrittori con background migratorio, che scelgono l'italiano come lingua in cui scrivere: si tratta di una prospettiva nuova, per il nostro paese, e foriera di apporti originali. Per queste figure si rivela fondamentale il confronto con il canone letterario italiano, l'esigenza di rapportarsi sia con la tradizione che con la produzione contemporanea del Bel Paese. Un caso particolarmente interessante e peculiare è rappresentato dalla scrittrice Jhumpa Lahiri, londinese di nascita con genitori bengalesi, che vive tra gli Stati Uniti e l'Italia; presa da una passione per la lingua italiana durante una visita a Firenze, ha iniziato a scrivere le sue opere in italiano, rivolgendo una peculiare attenzione al confronto con la nostra tradizione letteraria: si intende analizzare tale rapporto, a verificare come la letteratura e la cultura italiane permangano al fondo di esperienze di autori e autrici provenienti da altri paesi e da diversificate realtà culturali, e come ne siano a loro volta rivitalizzate.

Parole chiave: autoritratto linguistico; Dante; letteratura italiana; Moravia; Nerina; traduzione; transculturalità

«... avevo bisogno di una lingua differente: una lingua che fosse un luogo di affetto e di riflessione»: l'epigrafe che Jhumpa Lahiri premette al suo primo libro in italiano *In altre parole*, desumendola da *Requiem* di Antonio Tabucchi², chiarisce subito la peculiarità del suo rapporto con la lingua e con la tradizione letteraria italiane e la significatività della sua scelta, a testimonianza della vitalità che entrambe sono ancora in grado di catalizzare.

Si tratta infatti, nel suo caso, di un'esperienza originale, che si colloca in una dimensione transculturale, in cui lo straniamento e lo spaesamento configurano una condizione metamorfica, potenzialmente portatrice di novità e di rigenerazione: un'esperienza che conferma la dimensione innovativa della scrittura migrante nel quadro della letteratura italiana contemporanea, di cui

¹ ricorda@unive.it

² La frase si legge nella *Nota* anteposta al testo che, com'è noto, è stato scritto e pubblicato prima in portoghese e poi tradotto in italiano, non dall'autore (Tabucchi 1992: 7). Nei riferimenti bibliografici, le opere di Lahiri saranno indicate con le seguenti sigle, seguite dal numero della pagina: *In altre parole*, AP; *Il vestito dei libri*, VL; *Dove mi trovo*, DT; *The Penguin Book of Italian Short Stories*, ISS; *Racconti italiani*, RI; *Il quaderno di Nerina*, QN; *Racconti romani*, RR.

fa integralmente parte. È indubbio infatti che la cosiddetta letteratura della migrazione italoфона debba essere considerata a pieno titolo letteratura italiana, evitando di isolarla sotto un'etichetta riduttiva, che non renderebbe ragione del suo valore; nello stesso tempo, non deve esserne appiattita la specificità, la peculiarità, che ne connota anche la novità³.

Jhumpa Lahiri apre, in questo ambito, uno scenario nuovo, prospettandosi come scrittrice nomade, «deteritorializzata» (Reichardt 2015): con le parole di de Rogatis, «la sua creatività è un amalgama, capace di superare etichette e barriere ideologiche facendo di questa scrittrice uno dei casi più rappresentativi, oggi, della *World Literature*: una Letteratura mondiale che fiorisce oscillando tra confini nazionali e contesti globali; tra un uso sapiente e concentrato delle tecniche espressive, ereditate dalla tradizione occidentale, e un'apertura alla molteplicità dei destini umani dispersi sulla Terra» (de Rogatis 2015: 4)⁴.

Nata a Londra da genitori bengalesi nel 1967, Lahiri passa con la famiglia nel Rhode Island nel 1969; si trasferisce poi a New York, dove si laurea in Letteratura inglese al Barnard College della Columbia University. Conseguisce un dottorato di ricerca in Studi rinascimentali presso la Boston University, con una tesi sull'influenza dell'architettura italiana sulla scena teatrale inglese del primo Seicento: è nel quadro di questi studi che si colloca il suo primo viaggio in Italia, a Firenze, nel 1994. Seguiranno altre visite, in altre città, Venezia nel 2000, Roma, che la 'rapisce' già al primo incontro, nel 2003: la passione per la Città Eterna la spingerà a trasferirvisi con la famiglia, marito e due figli, nel 2012; vi rimarrà fino al 2015, quando farà ritorno negli Stati Uniti, chiamata a ricoprire la cattedra di scrittura creativa e traduzione letteraria presso il Lewis Center for the Arts della Princeton University, da cui passerà, nel 2022, alla Columbia University.

Il suo esordio di scrittrice si colloca nel 1999, con la raccolta di racconti *Interpreter of Maladies*, che le vale, l'anno seguente, il prestigioso Premio Pulitzer; nel 2003 pubblica il romanzo *The Namesake*, da cui la regista Mira Nair ricava nel 2006 un film di successo; seguono una seconda raccolta di racconti nel 2008, *Unaccustomed Earth*, e nel 2013 un nuovo romanzo, *The Lowland*⁵: riceve numerosi riconoscimenti per questa rilevante produzione che ruota intorno al tema della diaspora indiana americana.

Il profilo restituito dalla produzione di Lahiri in inglese prospetta l'immagine di un'autrice attenta alle problematiche della migrazione indiana negli Stati Uniti, con un interesse peculiare per i complessi rapporti tra le

3 Ampio il dibattito critico in merito, e già avviato da tempo: cfr. almeno Gnisci 2006, Taddeo 2006, Pezzarossa, Rossini 2011, Camilotti 2012, Mengozzi 2013.

4 Per concludere: «una letteratura che universalizza i temi specifici della migrazione e del multiculturalismo, collegandoli alle forme e ai temi della grande mutazione moderna delle identità e, più oltre, alla complessità della condizione umana; una letteratura che non si impoverisce, ma si potenzia attraverso i travasi e i passaggi delle traduzioni (de Rogatis 2015: 4). Cfr. anche Groppaldi, Sergio 2016: 79-87; Frigeni 2020: 100-101.

5 Le quattro opere sono state pubblicate in traduzione in italiano: *L'interprete dei malanni* (Milano: Marcos y Marcos 2000), *L'omonimo* (Milano: Marcos y Marcos 2003), *Una nuova terra* (Parma: Guanda 2008) e *La moglie* (titolo originale *The Lowland*, Parma: Guanda 2013).

generazioni e una forte sensibilità per la condizione delle donne⁶. A questo punto, l'incontro con la lingua e la cultura italiane, che avviene quando è già scrittrice affermata negli Stati Uniti e conosciuta e apprezzata anche all'estero, induce in lei una 'svolta transculturale', che si manifesta nella scelta dell'italiano come lingua per la scrittura letteraria: si tratta di un processo che è possibile seguire nel primo testo da lei pubblicato in italiano *In altre parole*, che distende in una prosa elegante nella sua essenzialità, ricca di metafore⁷, il racconto dell'acquisizione di una lingua straniera e del significato che tale dislocazione linguistica può assumere in una prospettiva di rinnovamento e di rigenerazione personale. Si tratta di un testo molto interessante, che si articola in ventitré capitoletti⁸: assorbe in un accattivante andamento narrativo una serie di riflessioni approfondite sul rapporto tra le culture e le lingue, incrociando diverse tipologie testuali, dal diario al racconto autonomo alla pagina saggistica; è la stessa scrittrice a definire questo suo 'language memoir' «una sorta di autobiografia linguistica, un autoritratto» (AP 156), facendo proprie le parole di Natalia Ginzburg nell'*Avvertenza* di *Lessico familiare*, «Non ho inventato niente»; e ancora precisa che per la prima volta si è sentita libera di mettere se stessa al centro, di assumere il ruolo di protagonista, rinunciando a quella distanza tra sé e lo spazio creativo che aveva avvertito come necessario nelle sue opere precedenti.

Numerosi i nuclei tematici che si dipanano nel testo: in primo luogo, il processo di acquisizione dell'italiano, acquisizione che non è motivata da un bisogno, da un'esigenza oggettiva («una lingua che non c'entra con la mia vita», AP 32), ma piuttosto dal desiderio, che nasce da un innamoramento, un «colpo di fulmine» destinato a sfociare nell'ossessione. Il paragone cui Lahiri ricorre, per spiegare una simile condizione, è sollecitato dal contatto con un luogo preciso, la Firenze di Dante, il cui amore per Beatrice, ispiratrice sempre irraggiungibile, diviene metafora della sua passione per l'italiano, che coltiverà analogamente nell'assenza, al ritorno negli Stati Uniti dopo i successivi viaggi in Italia.

Il dizionario, le conversazioni con insegnanti madrelingua diventano gli strumenti di una ricerca e di uno studio in cui la scrittrice si rappresenta immersa: il dizionario è strumento prezioso, che funziona per lei anche come una sorta di guida da cui non si separa mai e che rimarrà pieno di segreti; le lezioni, utili nelle diverse fasi dell'apprendimento, prima del trasferimento a Roma sembrano lasciare il posto alla lettura esclusiva di testi in italiano, nella rinuncia all'inglese: «Leggo *Gli indifferenti* e *La noia* di Moravia. *La luna e i falò* di Pavese. Le poesie di Quasimodo, di Saba. Riesco a capire e al contempo non capire. Rinuncio alla perizia per sfidarmi. Baratto la certezza con l'incertezza. [...] Gli impedimenti mi stimolano. Ogni nuova costruzione sembra una meraviglia. Ogni parola sconosciuta, un gioiello. Faccio un elenco

6 Ricca la bibliografia critica su queste opere: per un inquadramento generale, anche in rapporto alla successiva produzione in italiano, cfr. Monaco 2019 e Malandrino 2022, cui si rinvia anche per ulteriori approfondimenti bibliografici.

7 Sui caratteri dell'italiano di Lahiri in questo testo cfr. Groppaldi, Sergio 2016: 90-95.

8 Già pubblicati su «Internazionale», in puntate a cadenza settimanale, nel 2014.

di termini da controllare, da imparare. *Imbambolato, sbilenco, incrinatura, capezzale. Sgangherato, scorbutico, barcollare, bisticciare*. Dopo aver terminato un libro, mi emoziono» (AP 38-39).

Ecco comparire puntuali riferimenti alla letteratura italiana, che viene configurandosi come fattore fondamentale nelle riflessioni della scrittrice sull'acquisizione della lingua; la lettura dei testi le consente infatti di realizzare un «raccolto delle parole» simile a quello di cui si riempie il cestino durante una passeggiata nel bosco: ma le parole sembrano non bastare mai al suo «appetito insaziabile». È ben consapevole che non potrà superare il distacco tra sé e l'italiano, la sua conoscenza sarà segnata dall'imperfezione, dalla confusione nella scelta di alcune parti del discorso, gli articoli, le preposizioni, i tempi verbali: nonostante il suo impegno nello scavo per trovare la parola giusta, il suo vocabolario, pur ampio, rimarrà «strampalato» (AP 131), non riuscirà mai a raggiungere la «conoscenza possente, intima della propria lingua» che invidia a Pavese, evidente nelle lettere che lo scrittore scambia con Rosa Calzecchi Onesti a proposito della sua traduzione dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.

Tuttavia, una simile condizione non impedisce all'autrice di arrivare a scrivere in italiano, prima, a partire dal trasferimento a Roma, il diario delle sue giornate e una serie di appunti a margine della sua immersione nella nuova lingua e delle emozioni suscitate in lei, una scrittura privata che sarebbe stata la base di *In altre parole*, poi un racconto, *Lo scambio*, pure ivi contenuto. L'approdo alla scrittura in italiano rappresenta «un atto di smantellamento, un nuovo inizio» che Lahiri paragona al cambiamento della pittura di Matisse nell'ultimo periodo della sua attività artistica: un rinnovamento della sua scrittura, una metamorfosi che, come tutti i processi metamorfici, è difficile e doloroso, ma rigenerativo: il richiamo è alla trasformazione di Dafne in alloro, come rappresentato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, «testo maestoso» molto amato dalla scrittrice (AP 120).

Si innesta qui uno dei nuclei tematici centrali di *In altre parole*: la stessa imperfezione che la scrittrice denunciava in rapporto alla propria conoscenza dell'italiano la colloca, a quanto afferma, in «una zona periferica in cui non è possibile che io mi senta radicata, ma dove ormai mi trovo a mio agio. L'unica zona a cui credo, in qualche modo, di appartenere» (AP 75), per concludere: «credo che una consapevolezza dell'impossibilità sia centrale all'impulso creativo. Davanti a tutto ciò che mi sembra irraggiungibile, mi meraviglio. Senza un sentimento di meraviglia verso le cose, senza lo stupore, non si può creare nulla» (AP 76).

Tale situazione si articola ulteriormente laddove Lahiri precisa il rapporto tra le tre lingue che conosce, mettendole in relazione con il concetto di esilio: il bengalese, tramandato dai suoi genitori, è stato il primo, accogliente idioma finché non è andata a scuola, quando ha dovuto misurarsi con l'inglese, dapprima con fatica e difficoltà, poi riconosciuto nella sua importanza; le due lingue le sono apparse in conflitto, il bengalese ignorato o guardato con sospetto dagli americani, l'inglese estraneo per i suoi genitori. L'arrivo dell'italiano ha significato per lei la fuga dallo scontro tra le altre due lingue, madre e matrigna, e dai loro rapporti di forza: se continua a sentirsi in una sorta di esilio

linguistico, con un bengalese ignorato nel paese in cui ha abitato e per altro conosciuto in modo imperfetto, anche nella nuova lingua si sente in esilio, ma in una condizione diversa, che accetta, forse perché il senso di non appartenere del tutto a nessuna lingua ha a che fare con il suo essere scrittrice.

Se l'italiano viene a costituire una sorta di 'terzo spazio' (Reichardt 2015: 230), una zona di intersezione in cui Lahiri si sente comunque a proprio agio, c'è però una forma di marginalizzazione che la colpisce e che ha a che fare con il suo aspetto fisico, un «muro» che non può superare, legato al colore della pelle, che la connota come straniera: se nella scrittura tale aspetto svanisce, nella vita quotidiana permane come un ostacolo insuperabile. Così, se il suo editore italiano apprezza la sua perfetta conoscenza dell'italiano, dichiarandosi entusiasta del suo progetto di tradurre alcuni scrittori italiani, la commessa del negozio di scarpe in cui entra le 'spezza il cuore' rivolgendosi a lei, pur non avendola sentita parlare, in inglese... (AP 108).

La traduzione è un tema che torna spesso nel volume, ulteriore tassello della prospettiva transculturale in cui si muove la scrittrice; anche la traduzione, infatti, si prospetta come ambito di confronto e intersezione tra lingue diverse e ne viene riconosciuta l'importanza ai fini di un'appartenenza 'postnazionale' (Brioni 2022: 98): «Credo che tradurre sia il modo più profondo, più intimo di leggere qualcosa. Una traduzione è un bellissimo incontro dinamico tra due lingue, due testi, due scrittori. Implica uno sdoppiamento, un rinnovamento» (AP 92-93).

Non è un caso che la protagonista del primo racconto in italiano già ricordato, *Lo scambio*, sia una traduttrice, che, decisa a generare una diversa versione di se stessa, «nello stesso modo in cui poteva trasformare un testo da una lingua a un'altra» (AP 59), lascia la sua vita e si trasferisce in una città imprecisata portandosi dietro solo un golfino nero: oggetto dall'alto valore simbolico, che perderà e ritroverà, sentendolo però diverso, sembra alludere a un'identità multipla, che da un lato rimane quella consueta, dall'altro appare mutata, proprio come la lingua.

Anche *In altre parole* sarà sottoposto all'esercizio della traduzione, però non a opera della sua autrice⁹, ma di Ann Goldstein, rinomata traduttrice di importanti scrittori italiani, da Leopardi a Levi, da Pasolini a Elena Ferrante: *In other words*, comparso nel 2016 (Lahiri 2016), presenta significativamente il testo italiano a fronte, scelta che, mentre evidenzia immediatamente la compresenza dei due registri linguistici, da un lato invita il lettore a un confronto, oltre che a una verifica personale, dall'altra suggerisce l'immissione del testo in un circuito culturale internazionale (Malandrino 2022: 31-33).

La valorizzazione dell'attività traduttiva sembra essere anche uno degli elementi della costituzione del personale canone della letteratura italiana che emerge, conclusivamente, da questo libro; numerosi i nomi citati, evocati in riferimento ai diversi aspetti dell'acquisizione dell'italiano: così Pavese, oltre

9 Sulle difficoltà dell'autotraduzione, si veda il bel capitolo *L'adolescente peloso* (AP 89-94): «Rispetto all'italiano, l'inglese mi sembra prepotente, soggiogante, pieno di sé [...]. Le due lingue si affrontano sulla scrivania, ma il vincitore è già più che ovvio. La traduzione sta divorando il testo originale, lo sta smontando».

all'ammirazione tributatagli per la possente conoscenza della lingua, rilevata proprio a proposito delle sue osservazioni sulla traduzione, rientra, con Moravia, tra le prime letture italiane compiute in America prima del trasferimento a Roma, come si è visto; Moravia a sua volta fornisce un supporto speciale alla comprensione di determinati usi linguistici, ad esempio con frasi giudicate stupende nell'uso delle preposizioni; le parole di scrittori di diverse epoche storiche, Manganelli, Verga, Elena Ferrante, Leopardi, confluiscono nel suo lessico, plasmandolo come un amalgama. In un momento di crisi, durante un ritorno di un mese in America nel periodo del soggiorno romano, quando si sente più spaesata, una scrittrice senza lingua definitiva, a soccorrerla è un piccolo mucchio di libri italiani donati da una delle sue insegnanti, i racconti di Calvino, di Pavese, di Silvio d'Arzo, le poesie di Ungaretti, che sono «i mezzi migliori – privati, discreti, affidabili – per scavalcare la realtà» (AP 99).

In altri passaggi, agli scrittori italiani Lahiri attinge per affrontare problemi di ordine critico-teorico o anche questioni esistenziali: così, a proposito dell'autobiografia si è ricordato come la scrittrice evocasse Natalia Ginzburg, toccando anche il tema, implicato nel genere, del rapporto tra realtà e invenzione, a proposito del quale è citata anche l'affermazione paradossale di Lalla Romano «in un libro tutto è vero, niente e vero» (AP 166). Verga, oltre a fornire parole per il 'raccolto' del cestino, offre alla scrittrice lo spunto per una densa riflessione che, a partire da un passaggio di *Storia di una capinera*, tocca il tema del rapporto tra sicurezza e libertà, tra limiti e ampiezza di prospettive ai fini della creazione artistica (AP 70-71).

Ecco dunque, nelle pagine di Jhumpa Lahiri, la letteratura italiana trovare nuova vitalità, riproposta in un contesto transnazionale che ne conserva le specificità ma insieme la immette in una più ampia circolazione e in una dialettica rinnovata. La costituzione di un suo personale canone, implicitamente avviata nel testo del 2015, continua con una successiva opera curata dalla scrittrice, che approda a un ambito d'elezione per la letteratura italiana di tutti i secoli e molto praticato anche nel Novecento, quello del racconto: nel 2019 pubblica una raccolta di racconti di scrittori e scrittrici italiani tradotti in inglese, *The Penguin Book of Italian Short Stories* (ISS). I testi antologizzati sono quaranta, ciascuno introdotto da una breve presentazione, disposti seguendo l'ordine alfabetico dei cognomi degli autori, ma in senso inverso, dalla V di Elio Vittorini alla A di Corrado Alvaro: una scelta curiosa, che comporta una felice coincidenza, la posizione incipitaria di Vittorini, che la curatrice indica come il suo «faro» sia per i brevi cappelli biografici premessi ai singoli racconti, sia, più in generale, per l'assemblaggio complessivo del libro, per il quale l'antologia *Americana*, pubblicata nel 1942, si sarebbe configurata come esempio di dissidenza creativa e politica, nella sua coraggiosa connessione, attraverso la letteratura, a un nuovo mondo. Dedicando quindi la raccolta «to him and to that landmark work – to the spirit of saluting distant literary comrades, of looking beyond borders and of transforming the unknown into the familiar» (ISS XXI)¹⁰.

10 «a lui e alla sua fondamentale antologia – alla volontà di celebrare le opere di colleghi lontani, di rivolgere lo sguardo al di fuori dei confini e trasformare l'ignoto in qualcosa di

Anche in questo caso, si tratta dunque di un'operazione transculturale, un modo per guardare al di là dei confini, di confrontarsi con l'altro e accoglierlo; in tali termini Lahiri connota la genesi dell'antologia nella breve e densa introduzione generale, aperta da un'epigrafe che individua un altro nume tutelare dell'impresa, il Primo Levi di *La ricerca delle radici*, 'antologia personale' nata anche nel suo caso da «input ibridi»: ma fondamentale per lei anche la lettura di *Se questo è un uomo*, fatta proprio tornando in America dopo il soggiorno a Roma e destinata a suscitare un'eccezionale ammirazione per uno scrittore capace di trasformare un'esperienza infernale in un capolavoro letterario per bellezza e verità. Da qui il desiderio di trasmettere ai suoi studenti di Princeton tale ammirazione. E non solo per lo scrittore torinese, ma anche per gli altri scrittori italiani che l'avevano toccata in profondità, «who had taught me so much and who were now a part of me» (ISS 10).

I criteri della selezione che la curatrice dichiara prevedono l'esclusione degli scrittori viventi (il più 'vecchio' autore della raccolta è Verga, la più giovane Fabrizia Ramondino) e un'apertura massima a stili e voci diverse, con l'inevitabile e rivendicata preferenza per quanti hanno ispirato e nutrito il suo amore per la letteratura italiana: lungi dal pretendere l'eshaustività, Lahiri è consapevole del fatto che l'antologia rispecchia la sua sensibilità e il suo giudizio personale.

Comunque, nella difficile impresa di contenere il numero dei racconti, è riuscita a dare voce anche ad autori meno noti, poco presenti pure ai lettori italiani, e a garantire un debito spazio a scrittrici di diverse generazioni, da Anna Banti a Cristina Campo, da Alba De Céspedes a Natalia Ginzburg, da Grazia Deledda a Luce d'Eramo, da Elsa Morante ad Anna Maria Ortese e Lalla Romano; sedici dei testi antologizzati non erano mai stati tradotti prima, nove sono stati ritradotti per l'occasione, in più di un caso da lei stessa (Romano, Ramondino, Parise, Cassola, Calvino – insieme a Sara Teardo – e Alvaro).

Se l'introduzione generale tratteggia il quadro culturale in cui i racconti e gli autori si inseriscono, prospettando l'immagine di una civiltà letteraria con scrittori che si conoscono tra di loro e che, durante il fascismo, reagiscono all'autarchia imposta dal regime proprio guardando altrove, con giornali letterari che vengono seguiti e letti con interesse, i cappelli premessi ai singoli testi forniscono note essenziali, ma puntuali, sulle biografie degli autori e sintetiche note stilistiche, con l'idea di fornirne, secondo il modello vittoriniano «partial sketches», piuttosto che «definitive renderings» (ISS XXI; «abbozzi parziali», «interpretazioni conclusive» RI 29).

A emergere sia nella scelta dei racconti che nei cappelli introduttivi ai singoli autori sono gli elementi che stanno più a cuore a Lahiri: il valore trasformativo dell'acquisizione di un'altra lingua, sottolineato nei casi di Svevo, Tabucchi, Tomasi di Lampedusa; la dimensione transnazionale sottesa all'attività traduttiva, svolta da molti degli autori e delle autrici antologizzati, da Pavese a Landolfi, da Ginzburg a Bianciardi; la ricchezza di personalità 'doppie',

familiare»: così nella versione in italiano (RI 29). Completa l'opera una sintesi cronologica che affianca due elenchi, uno con i principali eventi letterari, l'altro con quelli storici e politici dal 1840 al 2009.

bifronti, ibride, da Levi a Cassola, da De Céspedes a Banti; la capacità di coniugare dimensione regionale e universale, nel caso di Alvaro come di Deledda.

Il punto di vista della curatrice, che dichiara di aver puntato alla restituzione di un ritratto dell'Italia in grado di rifletterne la realtà, non un'immagine rassicurante, da turista, viene così a plasmare una lettura originale della produzione letteraria italiana novecentesca, in cui a essere evidenziati sono la tendenza alla sperimentazione e al cambiamento, la riflessione continua sull'identità, cercata, persa, ritrovata, messa in dubbio, in uno stato di «fluctuating selfhood» (ISS XIII; «individualità fluttuante», RI 20), le potenti meditazioni sullo straniamento, l'alienazione, la solitudine: temi e aspetti che appartengono anche a lei e che confermano l'immagine di un intellettuale per il quale lo spaesamento e le ibridazioni, soprattutto se trovano spazio in una lingua accogliente, costituiscono la condizione per la creatività artistica.

The Penguin Book of Italian Short Stories nel medesimo anno, il 2019, viene pubblicato anche in versione italiana, presso Guanda, *Racconti italiani scelti e introdotti da Jhumpa Lahiri*: una specie di «gioco del rovescio», con la traduzione dell'antologia dapprima predisposta per il pubblico di lingua inglese e poi presentata a quello italiano; nell'*Avvertenza*, è chiarito che viene proposta con piccole modifiche la traduzione di quella in inglese, per la precisa volontà, da parte della curatrice, di destinarla non a un pubblico italiano colto o «già disposto ad apprezzare la letteratura», ma a una «figura trasversale e perfino globale», un lettore non necessariamente nato e cresciuto in Italia, anzi magari arrivato solo da pochi giorni, oppure appartenente alla diaspora italiana, comunque desideroso di leggere il volume e capace di farlo: infatti, «a che cosa serve, poi, la letteratura se non ad accogliere chiunque abbia la curiosità o la voglia di affrontarla? La letteratura non serve a farci sentire tutti colti, o a ostentare ciò che già sappiamo. La letteratura, un mondo senza confini a parte quelli linguistici, non è questo» (RI 12). Emerge, da queste parole, l'indicazione di una nuova apertura per la letteratura italiana, della possibilità di una nuova fruizione da parte di un pubblico più ampio, vario nella sua composizione, capace di garantirne una rinnovata vitalità.

È interessante, a proposito di questa sorta di 'andirivieni' tra le due lingue, quanto Lahiri scrive in un breve testo del 2017, *Il vestito dei libri*, che contiene la *lectio magistralis* tenuta nel 2015 al Festival degli Scrittori della Fondazione Santa Maddalena a Firenze: *lectio* scritta in italiano e poi tradotta in inglese, con una prima edizione bilingue per il Festival e poi una revisione di entrambe le versioni per la pubblicazione in inglese presso Knopf e per quella italiana da Guanda: «Mi colpisce molto questo passaggio ripetuto tra le due lingue in cui scrivo; mi fa capire quanto sia utile, anche infinito, questo avanti e indietro linguistico» (VL 61). Il processo autotraduttivo, da cui in *In altre parole* la scrittrice, pur riconoscendone l'utilità, in quanto incontro dinamico tra due lingue come tutte le traduzioni, si era detta però 'sconvolta', per la disparità tra il suo neonato italiano e il prepotente fratello adolescente inglese, sembra aver raggiunto ora la maturità, l'equilibrio tra le forze in campo: a prevalere, nel praticarlo, sono ora gli aspetti positivi, lo scambio produttivo.

Comunque, il percorso della scrittrice procede sulla strada dell'Italia e dell'italiano: il secondo romanzo nella lingua del sì, *Dove mi trovo*, esce nel 2018: costituito da una serie di capitoletti 'situazionali', è ambientato in una dimensione metropolitana cui non è dato un nome, ma che ha i tratti di Roma. La protagonista, una donna di mezza età, pur inserita in tale dimensione e dunque non partecipe di una condizione legata alla migrazione, si rappresenta come figura dello spaesamento, del transito, del vivere in bilico: «Esiste un posto dove non siamo di passaggio? *Disorientata, persa, sbalestrata, sballata, sbandata, scombussolata, smarrita, spaesata, spiantata, stranita*: in questa parentela di termini mi ritrovo. Ecco la dimora, le parole che mi mettono al mondo» (DT 159): l'unica dimora, per lei, è costituita dunque dalle parole, che a ragione Tiziana de Rogatis identifica nella lingua italiana: «È lo spazio generato da un italiano piano, medio, da cui però via via emerge come in trasparenza un italiano di secondo grado. Una nuova lingua, sobria, nitida, e tuttavia capace di scarti lirici improvvisi, inventata mescolando la comunicazione quotidiana con un lessico interiorizzato e con una certa, ben selezionata, tradizione letteraria italiana» (De Rogatis 2020: 193).

Interessa qui sottolineare come il rapporto della scrittrice con la cultura e la lingua italiana continui a crescere e arricchirsi, da un lato appunto nella piena appartenenza alla nuova dimensione linguistica, dall'altro nel rapporto con gli scrittori della nostra tradizione letteraria: così l'epigrafe proviene da una pagina di Italo Svevo, in cui lo spostamento è collegato alla perdita («Ad ogni mutamento di posto io provo una grande enorme tristezza. [...] È il mutamento stesso che m'agita come il liquido in un vaso che scosso s'intorbida»), quello Svevo che Lahiri connota come «a literary Janus figure», «a profound hybrid with deeply doubled roots» (ISS 55; «una figura letteraria biface», «personalità profondamente ibrida e dalle duplici radici» RI 89). Anche l'unica citazione letterale che l'autrice inserisce, precisandone in nota la provenienza, è tratta da un amato scrittore italiano, Corrado Alvaro, che sarà a sua volta antologizzato nella raccolta *Italian Short Stories*, tradotto dalla stessa Lahiri.

Il dialogo della scrittrice con la letteratura italiana novecentesca prosegue anche nel successivo libro in italiano, *Il quaderno di Nerina*, la sua prima raccolta di poesie, pubblicata nel 2021: testo di grande interesse, ripropone, in una struttura compositiva originale, temi a lei cari intessuti di elementi autobiografici, in versi liberi (ma non mancano anche scelte metriche particolari, evidenziate in sede di commento¹¹). L'autrice ricorre allo stratagemma del manoscritto ritrovato, dichiarando di aver reperito un quaderno manoscritto con versi inediti a nome di una sconosciuta, Nerina, in un cassetto della sua abitazione a Roma; aggiunge di aver deciso di affidare l'incarico di farne un'edizione critica commentata alla filologa statunitense Verne Maggio, studiosa della poesia italiana.

11 Così la filologa a proposito della seconda strofa di *Obiettivo* («Di andare a letto e non pensare/a tutto ciò da ritirare/consegnare imparare tollerare» (QN 79): «Qui "ciò" è forzato in un ruolo grammaticale che non gli compete. [...] Lascio dunque questa lezione, che d'altronde forma una ritmata terzina con due novenari isometri e un battente endecasillabo a maiore» (QN 192).

Ne deriva una sorta di gioco a tre voci molto suggestivo, tra l'autrice, Maggio e Nerina, che meriterebbe un'analisi approfondita non possibile in questa sede: ma è necessario sottolineare almeno come diventi ancora più forte e articolato il rapporto con la lingua e la tradizione italiana; per quanto attiene alla lingua, anche grazie all'immaginato intervento della filologa, aumenta lo spazio per la riflessione su parole significative, alcune anche distanti dal parlare quotidiano: suggestive in particolare le liriche della sezione *Accezioni*, tutte giocate su vocaboli amati, discussi, commentati, anche con riferimenti al *Grande Dizionario della Lingua italiana* di Salvatore Battaglia.

Numerosi gli autori italiani evocati, da classici dei diversi secoli, Dante, Burchiello, Leopardi, Pascoli, a scrittori novecenteschi, Bontempelli, Savinio, Montale, Primo Levi, Calvino, Pasolini, Ginzburg, Caproni, Balestrini, Dolores Prato, Elena Ferrante, in un «ininterrotto dialogo con fonti letterarie occidentali senza troppo precisi cronotopi» (QN 195¹²); mentre lo stesso titolo, *Il quaderno di Nerina*, contiene allusioni, per altro esplicitate nel testo, a precedenti italiani: il romanzo incompiuto *Nerina* di Elsa Morante, conservato nell'archivio della scrittrice alla Biblioteca Nazionale di Roma è evocato infatti nell'*Introduzione*, nell'ipotesi, poi abbandonata, che avesse potuto influenzare l'opera di questa sconosciuta Nerina; e poi l'omonima eroina tassiana e la protagonista delle *Ricordanze* di Leopardi, i cui ultimi versi sono riportati nell'apparato 'filologico' a commento della sezione *Sparizioni* (QN 42 e 188-189).

Altrettanto presente risulta la letteratura italiana nella recente raccolta *Racconti romani*, pubblicata nel 2022; immediato risulta per il lettore il riferimento all'opera omonima di Alberto Moravia del 1954 (Moravia 1954)¹³. Lahiri ha espresso in più occasioni il suo apprezzamento per lo scrittore romano, come si è visto: aveva indicato *Gli indifferenti* e *La noia* tra le sue prime letture in italiano (AP 38), citato una sua «stupenda frase» come esempio di un ottimo uso delle preposizioni (AP 81), sottolineato la capacità di lui, romano, di ambientare racconti e romanzi a Roma pur senza attingere alla propria biografia; ancora, nell'introduzione a *The Penguin Book of Italian Short Stories* aveva ripreso da Siciliano una sua «illuminating observation», ovvero che il racconto è qualche cosa che nasce dall'intuizione (mentre il romanzo dalla ragione). Infine, la scrittrice così riassume il suo rapporto con Moravia in un'intervista a ridosso della pubblicazione della sua raccolta: «Moravia è stato il primo autore che mi ha insegnato a leggere in italiano, il Virgilio che mi ha accompagnato alla scoperta di questo universo letterario. Di lui amo il linguaggio puro, preciso, e anche la scelta della forma breve per comporre un gigantesco affresco della città, della sua vita quotidiana, delle tensioni tra classi sociali. Il racconto è un genere spesso poco apprezzato, ma io trovo sia molto adatto a Roma: qui tutti raccontano, anche da un incontro

12 A questi nomi sono da aggiungere quelli contenuti in un elenco che si immagina conservato nell'ultima pagina del manoscritto: «Sereni, Caproni, Fortini, Giudici, Zanzotto, Dario Villa, Rosselli, Pavese, Bassani» (QN 22).

13 Cui era seguita una seconda raccolta nel 1959, *Nuovi racconti romani*. Alcuni dei racconti di Lahiri erano comparsi in precedenza, tra il 2015 e il 2021, in riviste e raccolte.

per strada di due minuti vai sempre via con una piccola storia, un regalo da riportare a casa» (Gravino 2022).

Dunque, ai già dichiarati motivi di ammirazione per lo scrittore romano – che toccavano il piano della concreta prassi scrittoria come quello della riflessione sulle forme – la scrittrice aggiunge ora un ulteriore elemento di esemplarità: nelle pagine dei suoi racconti, avrebbe ritrovato pienamente il senso della città, la capacità di renderne l'atmosfera. Se Moravia raccontava la Roma dei quartieri popolari in un periodo di grandi trasformazioni come quello della ricostruzione post-bellica e dell'avvio del *boom* economico, Lahiri rappresenta una città pure colta in una fase di grandi cambiamenti, con una forte presenza di stranieri, immigrati e turisti. In entrambi i testi, il rapporto dei personaggi con i luoghi è intenso, ma esplicitato in modo molto evidente nel caso della scrittrice, che alle descrizioni degli 'esterni' dedica uno spazio decisamente maggiore rispetto al 'predecessore'. Diverso anche lo sguardo che i due autori rivolgono ai propri personaggi, spesso spietato quello di Moravia, che ricorre a toni comico-grotteschi nel delinearne i tratti sia fisici che psicologici e che li immerge in una vita fatta di conflitti, menzogne, comportamenti violenti (Favaro 2020); accogliente quello di Lahiri, i cui protagonisti, spesso spaesati, sradicati, straniati, ma per nulla insensibili al fascino della città, sono fatti oggetto di un'attenzione partecipe, capace di coglierne comunque, oltre alle difficoltà, anche i limiti. Ne deriva un rapporto osmotico con il modello moraviano, seguito nell'impostazione di una raccolta di testi autonomi e insieme atti a restituire l'affresco della città nella sua vita quotidiana, nelle tensioni sociali anche nella violenza che l'attraversano, non senza restituire anche il senso della sua bellezza.

Molto curata la struttura dell'opera, che si articola in tre parti, la prima e la terza costituite da quattro racconti ciascuna, la seconda, centrale, da sei testi; una certa simmetria caratterizza anche la scelta del narratore, nella prima e nella terza simile, in tre racconti in prima persona, in uno in terza, nella seconda tutti in terza. Tranne che in due racconti, i protagonisti o comunque figure a loro vicine, sono stranieri, appartenenti a diverse classi sociali, migranti 'economici', turisti benestanti, professionisti e intellettuali; molto spesso sono fatti oggetto di forme più o meno sfumate di razzismo, sempre molto dolorose. Così il titolo del primo racconto, *Il confine*, in cui a narrare è una giovane che osserva una famiglia di turisti, genitori e due figlie, ospitata in una proprietà fuori città di cui i suoi sono i custodi, indica la separazione tra gli ospiti e la famiglia migrante (Malandrino 2022: 62-63), ma può alludere anche al confine tra la campagna e la città da cui il padre ha voluto allontanarsi dopo essere stato aggredito brutalmente nella sua piccola fioreria, avviata appena arrivato con la moglie da un altro paese; l'atto di violenza, oltre a impedirgli a lungo di parlare, lo ha spinto a preferire «stare tra gli animali e coltivare la terra. Ormai si è adattato a questo ambiente selvatico che lo protegge» (RR 23).

In questo caso, Roma è così inospitale nei confronti degli immigrati, da respingerli al di fuori dei suoi confini; più sottile, ma certo pure disturbante la

forma di razzismo subita in una trattoria della città da una professoressa universitaria, che, a causa dei suoi «capelli scuri, e [...] scura anche di carnagione» (RR 26), è fatta oggetto di un'odiosa discriminazione da parte della padrona e di una sua nipotina: così il suo rapporto con Roma, a cui tornava ritrovandola ogni volta con un piacere nuovo, unico posto in cui si sentiva veramente a casa, si rivela invece «tenue», induce in lei «una tristezza che non sa arginare» (RR 38).

Ancora più drammatica la vicenda dell'io narrante di *Casa luminosa*: finalmente approdato, con la moglie e i cinque figli in un appartamento tutto per loro («una casa luminosa ti cambia la vita»), è costretto ad andarsene per le persecuzioni dei vicini: magistralmente delineato il contrasto tra le speranze iniziali e la drammatica conclusione, con l'abbandono della casa, il ritorno dei suoi nel paese d'origine, la sua vita da *homeless* e la morte. Suggestiva l'immagine di una Roma di periferia che sembra sapere di mare e in cui la famiglia si sente inizialmente protetta: «L'appartamento, al primo piano, era solo di cinquanta metri quadri, ma per la prima volta avevamo una nostra piccolissima camera da letto dove batteva il sole mattutino, dove ci svegliava l'urto della luce insieme agli uccellini che si scambiavano messaggi segreti e incomprensibili nel nostro mondo. [...] L'aria attorno a quella casa non era mai ferma, cosa che ci aveva salvato in quella primavera precocemente calda. Dentro sembrava quasi di stare in spiaggia, si sentiva perfino qualche gabbiano, una vera spiaggia, ci dicevamo stupiti, come fossimo in vacanza, al mare» (RR 83-84); ben diverso, nella conclusione del racconto, il risveglio all'aperto dell'io narrante: «Le falene mi hanno fatto strada fino alla ferrovia. In attesa del treno che si avvicinava pensavo solo alle cose belle e ai papaveri rossi e gialli che spuntavano attorno ai piedi fra i binari» (RR 103).

Le due dimensioni della bellezza, del benessere indotto dal luogo e della violenza, della minaccia, sono icasticamente intrecciate in molti dei racconti della raccolta, e in modo esemplare nell'ampia sezione centrale, *La scalinata*, alla quale non è dato un nome, ma che è facilmente identificabile nella Scalea del Tamburino, vicina alla casa romana della scrittrice¹⁴; i sei testi, intitolato ciascuno a un diverso personaggio di varia estrazione sociale, individuato attraverso il ruolo, *La madre*, *La vedova*, *L'espatriata* ..., ruotano intorno al luogo, portandosi dietro spesso un vissuto doloroso e andando incontro anche ad avventure spiacevoli, ma non senza cogliere un aspetto peculiare e sollecitante dello spazio attraversato. Così la madre che lavora nella casa di una famiglia benestante, se non può non pensare, nella salita di primo mattino, al figlio lasciato dai nonni in un altro continente, non manca però di fermarsi «un attimo per godersi la prospettiva» (RR 107), lo sceneggiatore, destinato a subire un furto lungo i gradini, ammira la scalinata di notte, quando pare «una specie di anfiteatro antico con gli adolescenti in gruppi seduti all'aperto per assistere a qualche tragedia» (RR 147).

¹⁴ Lahiri ha raccontato suggestivamente la Scalea anche nella trasmissione radiofonica di RAI Radio 3 *Le meraviglie*, in data 12 novembre 2022, <<https://www.raiplaysound.it/audio/2022/11/Le-meraviglie-del-12112022-681c0ef5-2b58-42d8-b935-af4878f51ec1.html>>.

Dal libro esce, complessivamente, l'immagine di una città antica e insieme toccata fortemente dalla modernità, i cui spazi sono ben riconoscibili e nello stesso tempo raramente nominati: la dimensione astratta che ne deriva vale a dare risonanza universale a quanto vi si può sperimentare ed è questo uno degli aspetti più interessanti della scrittura di Jhumpa Lahiri¹⁵. Lo si può verificare in *Dante Alighieri*, l'ultimo dei *Racconti romani*, il più autobiografico e anche il più significativo per il nostro discorso, a coronare, a fianco dell'omaggio a Moravia, il rapporto della scrittrice con la letteratura italiana. Il nome del poeta, che non poteva che essere caro alla scrittrice che lo ricorda, oltre che poeta, «viaggiatore esiliato e sempre in dialogo con l'altra lingua» (Savi 2022), accompagna diverse fasi della vita dell'io narrante, che, al funerale della suocera, ripercorre il proprio passato. Arrivata in Italia in gioventù, si è sempre mossa tra i due continenti al di qua e al di là dell'Atlantico; Dante Alighieri è lo pseudonimo «clamoroso» con cui il suo primo, giovane pretendente rifiutato firma la lettera con la sua dichiarazione d'amore; ma, ancora più significativamente, è l'autore nel cui studio si tuffa nel primo, difficile periodo degli studi universitari e a cui dedica la tesi di laurea sulla «rappresentazione di alcuni personaggi femminili della *Commedia*, non la esaltata Beatrice, neanche Francesca o Pia de' Tolomei o Matelda», ma «le figure deformate e brutte, fra cui le Arpie e le Furie, e Aracne, o folle Aragne» (RR 223-224)¹⁶. Il riferimento al sommo poeta torna in altri momenti di svolta della vita della protagonista, il primo viaggio in Italia programmato per vedere il paesaggio di Dante, segnato dall'incontro con l'uomo che avrebbe sposato – stupito di sentirla recitare alcuni passi della *Commedia* a memoria¹⁷; del poeta conversa con piacere con un amico con cui ha una relazione e ritorna a studiarlo quarantenne («di nuovo il poeta, quello vero, quello morto, mi faceva strada e mi pungolava»), per poi insegnarlo prima privatamente a Roma e in seguito all'università negli Stati Uniti. Ancora, alcuni versi del Purgatorio servono a evocare la malinconica visita oltreoceano del marito, cui sarebbe seguita la separazione tra i due (RR 43-45); è poi l'ultima pagina del racconto, tramata di riferimenti danteschi, a esplicitare ulteriormente il nucleo della riflessione ispirata dal sommo poeta: «Quanto bisogna vivere per imparare a sopravvivere? Quante volte *incipit vita nova?*», con un'icastica conclusione che sposta infine l'obiettivo su Roma: «Che città di merda [...]. Ma quant'è bella» (RR 249).

Conclusivamente, sembra proprio che Jhumpa Lahiri abbia saputo realizzare il desiderio di rinascere come scrittrice in un'altra lingua: in questo processo, alla tradizione letteraria italiana è riconosciuto un ruolo che ne indica la vitalità, la capacità di trasfondersi in realtà nuove e a sua volta di rinascere:

15 Già in AP, Lahiri scriveva: «Continuo, da scrittrice, a cercare la verità, ma non do più lo stesso peso alla verità fattuale. In italiano mi muovo verso l'astrazione» (AP 161).

16 E, a proposito del difficile rapporto con i genitori: «I miei genitori già da tempo non mi guidavano più, così come Virgilio che scompare a un certo punto nel *Purgatorio* lasciandoci orfani, *scemi di sé*. Un po' come Nembrotto, credo di aver sempre avuto un linguaggio mio mai capito da loro» (RR 224).

17 Come del resto gli amati suoceri: «Dicevano (non era vero) che avevo studiato Dante meglio di loro, ma poi recitavano a memoria canti quasi interi con gli occhi chiusi» (RR 230).

«Squadernare, quindi, / vuol dire sfogliare un testo, / [...] / Citato nella *Commedia* / per divulgare, / cioè spiegare / nel mio piccolo / come io / voglio bene / all'italiano» (QN 96).¹⁸

BIBLIOGRAFIA

- Battocletti 2022: C. Battocletti, Jhumpa Lahiri: *Racconti romani*, *Doppiozero*, 7 novembre 2022, <<https://www.doppiozero.com/jhumpa-lahiri-racconti-romani>>. 16/11/2022
- Brioni 2022: S. Brioni, Italia, in: Idem, *L'Italia, l'altrove. Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema e nella letteratura sulla migrazione*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 93-106.
- Camilotti 2012: S. Camilotti, *Ripensare la letteratura e l'identità. La narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, Bologna: Bononia University Press.
- De Rogatis 2015: T. de Rogatis, *Laudatio: Jhumpa Lahiri e il "cosmopolitismo radiato"*, in occasione della Laurea Honoris Causa, Università per Stranieri di Siena, 21 aprile 2015 <<https://www.unistrasi.it/public/articoli/3560/Laudatio%20Jhumpa%20Lahiri.pdf>>. 5/12/2022
- De Rogatis 2020: T. de Rogatis, Recensione a Jhumpa Lahiri, *Dove mi trovo, Costellazioni. Rivista di libri e letterature*, V, n. 13, ottobre 2020, 193-197.
- Favaro 2020: M. Favaro, Piccoli drammi senza importanza. Pulsioni biologiche e costrizioni sociali nei *Racconti romani* (1954) di Alberto Moravia, in: A. Campana e F. Giunta (a cura di), *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Roma: Adi editore, 2020, <<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>>. 21/11/2022
- Frigeni 2020: V. Frigeni, L'italiano perturbante di Jhumpa Lahiri, *Italian Studies*, vol. 75, n. 1, 99-110.
- Gnisci 2006: A. Gnisci, *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina (EN): Città Aperta.
- Gravino 2022: M. Gravino, Jhumpa Lahiri racconta Roma. In italiano, *Il Venerdì di Repubblica*, 25 agosto 2022, <https://www.repubblica.it/venerdi/2022/08/25/news/jhumpa_lahiri_metamorfosi_romane-362710296/>, <<https://doi.org/10.1080/00751634.2020.1688521>> 16/11/2022
- Groppaldi, Sergio 2016: A. Groppaldi, G. Sergio, Scrivere "in altre parole". Jhumpa Lahiri e la lingua italiana, *Lingue Culture Mediazioni - Languages Cultures Mediation*, vol 3, n. 1 (2016), 79-97, <<https://www.ledonline.it/LCM-Journal/>> 5/12/2022
- Lahiri 2015 [AP]: J. Lahiri, *In altre parole*, Milano: Guanda.

18 Al personale canone della scrittrice è da aggiungere anche il nome di Leonardo Sciascia, pure presente nell'antologia RI, con il racconto *Il lungo viaggio*, poi suggestivamente commentato in un successivo intervento (Lahiri 2021b: 39-42), mentre nel contributo, *The Figure in Sciascia's Carpet* (Lahiri 2022b: 181-183), a proposito della *Scomparsa di Majorana* e dell'*Affaire Moro*, Lahiri giunge a una significativa valutazione: «Alla ricerca incessante della verità, con l'impulso di un filosofo per l'evidenza e la lucidità, e l'intuito del poeta per il personaggio e per la psicologia, Sciascia rimane uno dei nostri scrittori più enigmatici».

- Lahiri 2016: J. Lahiri, *In other words, translated from the italian by A. Goldstein*, New York - Toronto: Alfred A. Knopf.
- Lahiri 2017 [VL]: J. Lahiri, *Il vestito dei libri*, Milano: Guanda.
- Lahiri 2018 [DT]: J. Lahiri, *Dove mi trovo*, Milano: Guanda.
- Lahiri 2019 [ISS]: *The Penguin Book of Italian Short Stories, introduced, edited and with selected translations by Jhumpa Lahiri*, Milton Keynes: Penguin Books.
- Lahiri 2019b [RI]: *Racconti italiani scelti e introdotti da Jhumpa Lahiri*, Milano: Guanda.
- Lahiri 2021 [QN]: J. Lahiri, *Il quaderno di Nerina*, Milano: Guanda.
- Lahiri 2021b: J. Lahiri, in: F. Izzo (a cura di), *Cento anni di Sciascia in sei parole*, Firenze: Olschki, 39-42.
- Lahiri 2022 [RR]: J. Lahiri, *Racconti romani*, Milano: Guanda.
- Lahiri 2022b: J. Lahiri, The Figure in Sciascia's Carpet, *Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani*, vol. XII, t. II, 181-183.
- Malandrino 2022: R. Malandrino, *Orizzonti di transito. L'opera di Jhumpa Lahiri tra l'Italia e gli Stati Uniti*, Verona: Ombre corte.
- Mengozi 2013: C. Mengozi, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma: Carocci.
- Monaco 2019: A. Monaco, *Jhumpa Lahiri. Vulnerabilità e Resilienza*, Pisa: ETS.
- Moravia 1954: A. Moravia, *Racconti romani*, Milano: Bompiani.
- Pezzarossa, Rossini 2011: F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere e il testo e il mondo. Vent'anni della migrazione in Italia*, Bologna: Cleub.
- Reichardt 2017: D. Reichardt, «Radicata a Roma»: la svolta transculturale nella scrittura italoфона nomade di Jhumpa Lahiri, in: M. Geat (a cura di), *Il pensiero letterario come fondamento di una testa ben fatta*, Roma: Roma TRE Press, 219-247.
- Savi 2022: C. Savi, «Racconti romani». Il premio FriulAdria a Jhumpa Lahiri, *Messaggero Veneto*, 18 settembre 2022, 43.
- Tabucchi 1992: A. Tabucchi, *Requiem. Un'allucinazione*, trad. di Sergio Vecchio, Milano: Feltrinelli.
- Taddeo 2006: R. Taddeo, *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, Robecchetto con Induno: Raccolto. <https://www.academia.edu/39790997/Letteratura_nascente_terza_edizione>. 22/11/2022

Ricciarda Ricorda

IN OTHER WORDS. THE ITALIAN LANGUAGE AND LITERATURE OF JHUMPA LAHIRI

Summary

One of the most interesting aspects of recent Italian literature is the work of writers with a migrant background, who choose Italian as the language in which to write: this is a new perspective for our country and a source of original contributions. For these figures, the confrontation with the Italian literary canon, the exigence to relate to both tradition and contemporary production of Bel Paese reveal themselves to be fundamental. A particularly interesting

and peculiar case is represented by the writer Jhumpa Lahiri, London-born with Bengali parents, who lives between the United States and Italy. Taken by a passion for the Italian language during a visit to Florence, she began to write her works in Italian, paying particular attention to the comparison with our literary tradition. The aim is to analyse this relation, to ascertain how Italian literature and culture remain at the core of the experiences of authors from other countries and different cultural backgrounds, and how they are, in turn, revitalised by them.

Keywords: Dante; Italian literature; linguistic self-portrait; Moravia; Nerina; translation; transculturality

*Примљен: 31. децембар 2022. године
Прихваћен: 1. април 2023. године*

Јелена Н. Арсенијевић Митрић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

ОДНОС ПРЕМА МИТУ У ПОЕЗИЈИ РИМСКИХ ЛИРИЧАРА НА ОДАБРАНИМ ПРИМЕРИМА ИЗ КАТУЛОВОГ И ПРОПЕРЦИЈЕВОГ ОПУСА²

У раду истражујемо начине обликовања, трансформацију и функцију мита у поезији Гаја Валерија Катула, римског лиричара Цезаровог доба и Секста Проперција, песника Августовог круга. Имајући у виду да латинска књижевност израста на грчким и хеленистичким темељима пратићемо промене, инверзије и новине у познатим митским сижеима које поменута два песника преузимају како би их на посве оригиналан начин инкорпорирани у сопствено стваралаштво. У анализи се фокусирамо најпре на Катулов епилиј *Свадба Пелеја и Теициде* (LXIV) као и на елегију *Алију* (LXVIII), док из Проперцијевог опуса издвајамо XV и XIX елегију прве књиге; XIII елегију друге књиге те VII елегију четврте књиге.

Кључне речи: Г. В. Катул, С. Проперције, римска лирика, мит, епилиј, субјективна елегија, екфраза

Познато је да римска књижевност настаје по угледу на хеленске и александријске узоре, те она израста на темељу већ потврђене књижевне традиције. У складу с тим јесте и потреба да се на одређен, самосвојан начин одговори на наслеђене форме и садржаје. Ако се фокусирамо на поље поезије, једна од основних разлика у односу на грчко песништво јесте инсистирање на кратким формама наместо пређашњих обимнијих облика изражавања. Такође, као што је то и Хорације истицао у *Посланици Пизонима*, уметничка вештина има се сматрати подједнако битном као и песничка инспирација, одакле производи пажљива обрада стиха. Како Ђан Бјађо Конте напомиње: „[v]iše nego ičemu drugom, рајња се poklanja formi – leksičkoj, metričkoj, kompoziciji i drugim elementima koji otkrivaju novi ukus u dodiru sa aleksandrijskom kulturom i tradicijom.” (Konте 2016: 158) Најзад приметна је и тежња за мелодиозношћу како ритма тако и појединих речи (Vratović 1977: 243). Ова је поезија елитистичка и ерудитска те подразумева ученог песника (*poeta doctus*) али и адекватног, образованог читаоца. Посебан, оригиналан допринос

1 jelena.mitric@filum.kg.ac.rs

2 Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

латинска лирика дала је на пољу субјективне елегије почев од Гаја Валерија Катула, чије се стваралаштво везује за Цезарово доба, до Корнелија Гала, Албија Тибула и Секста Проперција за Августове владавине.

И док одређене теме наслеђује од грчке елегије која је кроз Солонове, Теогнидове, Калинове и Тиртејеве стихове величала политичке и ратне теме, за римске елегичаре примаран је субјективни доживљај као и понирање у комплексна стања психе, а елегија постаје исповедна, интимна и емоционално интонирана. Мимнермо, као старији хеленски елегичар, у својим елегијама упућује позив на уживање у животним радостима које су кратког века, а када пева о љубави фокусира се не толико на лични доживљај колико на рекреирање легендарних љубавних повести пореклом из мита. Познато је да су Антимах из Колофона, Мимнермо а потом и хеленистички песници Филета са Коса и Хермесијанакт својим књигама љубавних елегија давали наслове према именима вољених жена. Тако је Антимахова *Лиђанка*, претпоставља се, настала након смрти његове драге док је Мимнермо објавио збирку под називом *Нано*, према имену љубљене. Међутим у свим овим случајевима инспирација је личне природе, али су елегије тежиле објективности и истицању историјске садржине или митске приче као што је то случај био и са Калимахом из Александрије у његовој елегији и епигрији (в. Flašar 2006: 96–97; Budimir, Flašar 1963: 377). С друге стране, када Катул, Тибул и Проперције певају о љубави према конкретној жени као својеврсној музи, доминантна су индивидуална осећања а примери из мита служе да се поменути емоције јасније и лакше прикажу, да им се подари универзалност или да се подвуче некакав контраст у односу на познату митску причу, што је чест случај посебно код Проперција.

Оно што је такође сасвим измењено у римској лирици у односу на хеленски образац јесте поимање жене и однос према њој. Посреди је потпуни преокрет у односу на ранији подређени положај жене, па већ код Катула можемо говорити о моделу господарице и слуге. Песник постаје талац љубавне страсти која га читавог обузима и роб жене-господарице (*domina*) у потпуности у њеној власти. У центру његовог еротолошког космоса јесте Лезбија³, а Проперције, иако прати нову концепцију посвећености једној жени, Цингији⁴, уноси битну новину. Наиме, она и песник у потпуности су изједначени, те као што је он учени песник тако је Цингија учена девојка (*docta puella*), повлашћена у том смислу што је једина способна да у потпуности учествује у поетском дијалогу са Проперцијем као наглашено ерудитним песником. Тако у 2. елегији I књиге, опевању њене изузетне природне лепоте придружује и хвалу упућену изванредном музичком и песничком умећу. У 7. елегији I књиге Проперције наглашава

3 Реч је о криптониму датом у част Сапфо чиме Катул сведочи о снажном утицају који је на њега имала ова, још за живота славна, грчка песникиња. Лезбијино право име било је Клодија, римска монденка чувена по својим љубавним авантурама, жена Квинта Цецилија Метела и полусестра трибуна Публија Клодија Пулхера.

4 Њено је право име Хостија, а псеудоним је инспирисан планином Кинт на острву Делос (в. Konte 2016: 359).

да је његова поетска потрага усмерена ка тражењу ваљаног стиха „за владарку свирепу” (Propercije 2014: 11), а такође у елегји која као прва отвара II књигу открива како своју инспирацију не дугује ни Аполону ни Калиопи, већ свој дар приписује Цинтији која га једина надахњује. Слободно можемо рећи како је овакво уздизање жене на пиједестал у лирици поновљено тек много касније у поетском изразу трубадура.

Угледајући се на Калимахову поетику кратке форме Катул је испевао епилиј (минијатурну митолошку песму) *Свадба Пелеја и Тетиде* (песма LXIV) у којој се посебно истиче његова песничка ерудисија, инвентивност и способност укрштања познатих митских матрица. Путник истиче како је ова песма први пример епилија као жанра у римској књижевности (Putnik 2007: 13; Konte 2016: 172), који још од александријских узора подразумева обично митске и љубавне садржаје. Сачињен од 408 хексаметара, као централни поставља мит о Пелеју и Тетиди у који је техником екфразе⁵ уметнута прича у причи о Тезеју и Аријадни представљена на свадбеном покривачу младенаца. Поводом оваквог укрштања Конте закључује:

Preplitanje dve ljubavne priče, neuzvracena Arijadnina i srećna ljubav Peleja i Tetide, stvara različite odnose među ovim pričama čija je tema fides, najvažnija vrlina u Katulovom svetu etike – fides je garancija bogova u dalekoj eri heroja, osobina prezrena i izopačena zajedno sa ostalim religijskim i moralnim vrednostima u pokvarenom vremenu u kojem je pisac živeo. Mit postaje simbolička projekcija težnji, njegove nikad zadovoljene potrebe da osigura nepouzdanu ljubav čvršćim vezama, da sklopi trajni foedus. (Konte 2016: 173)

Анализирајући овај Катулов епилиј, увиђамо да песник у одређеним сегментима мења познати митски сиже, врши временске дисторзије и прећуткује поједине епизоде које се не уклапају у основну замисао у складу са мотивима које жели да истакне у сопственој верзији. Наиме у традиционалној варијанти мита о Пелеју и Тетиди инсистирало се на трагичном споју смртног и бесмртног, од почетка осуђеног на неуспех. Отуда и Тетидина силна жеља да своје потомке учини бесмртним тако што их је мазала амброзијом и калила над ватром од које су сви осим најмлађег Ахила страдали (в. Sreјовић, Сermanовић-Kuzmanовић 1987: 327). Такође, у Катуловој трансформацији не помиње се Тетидино неслагање са одлуком врховног бога Зевса да пође за смртника као и њени покушаји да се путем метаморфоза у дрво, ватру, воду и различите животиње спасе брака са Пелејем, зарад приче о обостраној љубави необичног пара.

Овешталу митску матрицу Катул оживљава мотивом љубави на први поглед – у походу Аргонаута према предању учествовао је и Пелеј који је као смртник тада први пут угледао морске нимфе и фатално се

⁵ Екфразе се дефинише као „књижевно представљање визуелне уметности” (Nefernan 2009: 46) а најстарији познати пример проналазимо у XVIII певању Хомерове *Илијаде* у детаљном приказу Ахиловог штита који у Хефестовој изради више личи на уметнички предмет него на оружје. Свет који уметник изнова ствара на штиту грчког хероја указује на микрокосмос настао као реплика макрокосмоса. Сликајући призоре из свакодневног живота града, песник техником приче у причи апострофира примарни сукоб дат на нивоу читавог пева.

заљубио у Тетиду. На овом месту Катул вешто избегава верзију према којој је Нереида настојала да по сваку цену избегне Пелеја, а одлуку Зевса и Посејдона да му подаре богињу за жену тумачи као драговољну, иако је познато да је то учињено због пророчанства које је указивало како ће Тетида родити јунака бољег, снажнијег и моћнијег од оца. Тако из страха бива препуштена смртнику, док Катул поменути мотиве за брак изоставља и романтизује познати предлог. Јулија Хејг Гејсер истиче временску инверзију у Катуловој причи, наиме, према до тада познатим варијантама поход Аргонаута уследио је након свадбе Пелеја и Тетиде а код римског песника је обратно, те се и љубав између легендарног пара родила управо на поменутом путовању (Haig Gaisser 2009: 153).

Након описа свадбене светковине у којој као да је време стало, прелази се на опис ложнице и брачног кревета богиње украшеног слоно-вачом и оивиченог пурпурним застором. Потом ће уследити поетска дигресија, екфраза у виду приказа невестиног прекривача где је представљена још једна љубавна повест овде дата као крајње необични контраст – уместо очекиване паралелне приче о срећном љубавном пару, представљен је приказ Тезејевог напуштања Аријадне: „На покривачу извезени су лепо: // Људи старог доба и јуначка дела. / Лепо се види Аријадна на слици / Срца пуна ватре и љубавног бола / Како гледа с хучне обале Дије / Да Тезеј одлази брзом лађом од ње.” (Katul 2007: 93) Такође, уводна прича о Аргонаутима алудира на Јасона и Медеју⁶ као паралелни пример Аријадни, тј. успоставља се сличност између судбина јунакиња – обе су помогле својим изабраницима у њиховим походима (Медеја Јасону да додвори златно руно, Аријадна Тезеју да пронађе излаз из лавиринта), издале су своје очеве и породице зарад љубави према странцима и обе су од тих истих љубавника остављене и преварене. Њихова верност награђена је издајом и напуштањем. С разлогом се питамо зашто прича с тематиком љубавног неуспеха краси брачни прекривач овог срећног пара? Сличну недоумицу побуђује Сапфин епиталамиј *Хекторово венчање* за који се зна да свакако није могао испуњавати намењену функцију свадбене песме с обзиром на то да такође приповеда о љубави која се трагично завршила – смрћу хероја. Одговор можда лежи у крајњем исходу брачне заједнице Пелеја и богиње, који песник не саопштава али је читаоцима свакако познат – након Ахиловог рођења, Тетида одлази од Пелеја и враћа се свом оцу Нереју⁷, дакле из ове перспективе бива нам јаснија прича о напуштању коју прекривач приказује али и предсказује. Ипак, песник неће пропустити да причу о Минојевој кћери остави

6 Реминисценције на Медеју увиђа и Јулија Хејг Гејсер уз праћење интертекстуалних трагова који воде ка Квинту Енију и Аполонију Рођанину (в. Haig Gaisser 2009: 152–153).

7 У једној варијацији Тетида је оставила Пелеја када се он супротставио њеној жељи да Ахила потопи у воду Стикса како би стекао бесмртност (в. Janković 1992: 221).

недовршеном, на шта указује наставак у виду наратива о приспећу Јакха⁸ са својом свитом на острво у чијем ће загрљају Аријадна пронаћи утеху.

У митским примерима Катуловог ткања, богови саучествују у људским судбинама, наглашена је присност између богова и људи о којој сведочи и хармонија брачне заједнице једног смртника и богиње, или пример Јакха који прискаче у помоћ несрећној Аријадни, али и Медејино избављење на Хелијевим колима. Како је представљено у песми, након што народ напусти славље, на светковину долазе богови и митолошка бића, што је још једна дигресија у виду нове уметнуте наративне линије – Хирон, титан Прометеј, Пенеј, Зевс, али и Парке које испредају даљу судбину овог брачног пара. Њихово пророчанство најављује да ће Пелеј добити сина који ће га учинити славним, Ахилове ратне подвиге под Тројом, те најзад и њен пад. Читава песма саздана је на принципу изневереног очекивања и контраста којим се и завршава – песничким утопијским окретањем прошлости уз закључак како су у ранијим временима људи много више баштинили чедност, праведност, страх и поштовање богова, док он у свом времену види само различите изопачености и безбожништво на сваком кораку, тако да ова песма представља и ламент над урушеним поретком и изгубљеним вредностима. На тај начин Катул, много пре Хелдерлина, доба у којем живи осећа као време одбеглих богова:

У старо време становници неба
Посећиваху чисте куће хероја
И улажаху у друштво смртника
Док они још не презираху побожност.
[...]
Богови више не желе наше друштво
Ни нашу близину при светлости дана:
Кад завлада грозан злочин на земљи,
И лакомост изагна правду из срца,
[...]
Кад оправдано наљутисмо богове
Мешајући, луди, свето и безбожно. (Katul 2007: 108–109)

Овај се епителиј одликује хеленистичком композиционом техником прстенасте структуре. Обе теме (Пелеј и Тетида, Тезеј и Аријадна) заправо су љубавне повести и творе симетричну целину, а кроз ове митске примере и комплексну александријску структуру помаља се и нешто од Катуловог интензивног љубавног осећања према Лезбији (Budimir, Flašar 1963: 239). Александријску поетику као основу подвлачи и Чајкановић (Ћајкановић 1998: 61). Иако овај епителиј не сврставамо у субјективну лирику (в. Ђурић 1990: 78), ипак се у теми напуштања, апострофираној екфразом о Аријадни и Тезеју која уједно сугерише и прећутани каснији Тетидин одлазак

8 Атинско божанство чије име потиче од радосног узвика верника током Елеусинских светковина, на име Јакхо, представљен као младић, с буктињом и венцем од мирте на глави, предводио је ноћно коло у Елеусини. Често је поистовећиван са Дионисом услед сличности имена Јакхо и Бакхос (в. Cermanović-Kuzmanović, Sreјović 1996: 259).

од Пелеја, може прочитати Католов опсесивни страх, отворено изражен и у његовим другим песмама, да ће га Лезбија оставити. У лавиринту прича овог Католовог епилија своје место проналази и фигура Ероса/Амора као узрок за „пламен љубави” (Katul 2007: 95) који у потпуности обузима Аријадну. Као што Катол понавља у својим песмама посвећеним љубави према Лезбији/Клодији, Ерос је амбивалентно божанство које људску радост и ускићење спаја с тешким мукама.

Грчка књижевност баштинила је поменути представу љубави као болести, интензивне душевне и телесне потресености читавог бића. Анакреонт пева о силини Ероса који га је ударио секиром и загнурио у ледену воду. Ерос је златокоси дечак који држи на узди његово срце, и баца му гримизну лопту; због неузвраћене љубави нагони га на скок с Леукаде (в. Frejdenberg 1987: 517). „Античка слика љубави као ирационалне силе која овлада човеком попут телесно-душевне болести нашла је свој најпотпунији израз у Сапфиним стиховима.” (Arsenijević 2012: 62) Она пева о ватри чежње, о Еросу који изнутра обузима онако као што горски ветар потреса храстово лишће (Sapfo 2000: 164). Таква еропатија изражена је и у песми *Агали*, где је приказан опис физиолошких промена у телу услед заљубљености као стања измењене психе коју тресе љубавна грозница: „Онеми језик мој, нејаким телом / свим, пути мојом огањ хита луди, / оба ока моја не виде, а слух / шуми ми, шуми. Горки зној облива ме...” (Sapfo 2003: 100) У њеној лирици присутне су слике архаичног Ероса који има семантику ватрене светлости (в. Savić-Rebac 1984: 31–40). Катол наставља ову традицију, љубав је за њега куга, грозничава потресеност читавог организма, раздирућа љубавна чежња – Ерос који парадоксално истовремено доноси и врхунско уживање али и страховиту патњу. Исто потврђује и Проперције у првој елегији II књиге: „Медицина све болове људске лечи / Љубав само, за бољку своју, лекара неће.” (Propersije 2014: 31) У песми *Лезбији* (LX), која је заправо парцијални препен поменуте Сапфине песме, Катол врши својеврсну инверзију стављајући себе на место грчке песникиње и поистовећујући се тако са женским ликом, што Флашар увиђа као праксу и у другим његовим песмама. На тај начин он себе као мушкарца поставља у подређени положај који је раније у хеленској лирици био резервисан искључиво за жене (Flašar 2006: 101–102). Исто ће учинити у елегији *Алију* (LXVIII), када се пореди са Јуноном бодрети себе да постојано трпи Лезбијина неверства, на која ју је подстицао Купидон „у туници шафранове боје” (Katul 2007: 124), јер, ако је то чинила и велика богиња толеришући Јупитерове преваре, зашто не би могао и обичан смртник Катол?

Песма посвећена пријатељу Алију, у знак захвалности што је љубавницима уступио свој дом за састанак, значајна је из више разлога. Као и *Свадба Пелеја и Теишиде*, такође има прстенасту структуру. Она, како Конте бележи, сажима у себи лајтмотиве свеколике Католове поезије: тугу због братове смрти, пријатељство, љубав, поезију и Рим (в. Konte 2016: 174). Долазак Лезбије у Католовој елегији раван је приспећу богиње љубави у Сапфиној чувеној *Молишви Афродити*: „Моја бела богиња

гипким ходом / Долажаше тада у овај стан често / И на праг стајаше сјајним ногама / На којима беху fine сандале.” (Katul 2007: 121) Иначе кроз читаву песму протеже се лајтмотивска инвокација Венере окривљене за љубав у којој песник изгара као „сицилијска стена” (Исто: 120). Такође, пријатељ му се с почетка тужи како га због Венере мучи несаница, а код Катула „лукава богиња Амапућанка” (Исто), као и Купидон, узрок су стања душе у којем је љубав смешана са слатком горчином.

Лезбија се у песми испрва пореди са Лаодамијом која у грчком миту стоји као симбол брачне љубави и верности. Према хеленском предлошку, који и Катул преноси, Протесилај се оженио Лаодамијом пред сам полазак у Тројански рат, у тој брзини пропушта да принесе жртве у част богиње Афродите, уобичајене приликом венчања, што неће проћи некажњено. Наиме, према пророчанству оног који први буде крочио на непријатељску територију задесиће смрт, тако је Протесилај постао први пострадали јунак у том рату. Лаодамија је толико туговала за њим, а тако и он за њом у Хаду, да су се богови смилovali и вратили га накратко међу живе. Према једној верзији, Лаодамија је преминула од туге у његовом загрљају, док друга варијанта говори о томе како је након Протесилајевог одласка у рат Лаодамија према његовом лику сачинила воштани кип, а након његове погибије потпуно изгубила разум и сву своју љубав усмерила на лутку. Њен отац Акаст бацио је воштану реплику у огањ не би ли своју кћер призвао памети, међутим њу је тај потез само нагнао да се и сама препусти ломачи и тако се придружи свом љубљеном у подземном свету (в. Sreјović, Cermanović-Kuzmanović 1987: 225; Cermanović-Kuzmanović, Sreјović 1996: 307; Janković 1992: 124).

Како песма одмиче, увиђамо, као и сам песник, како је компарација између Лезбије и Лаодамије непримерена и у нескладу са Клодијином несталном природом те чињеницом да је код њега долазила као жена удата за друго, упркос томе песник се не одриче љубави нити своје изабранице јер је, како исповеда на крају песме, воли више од самог себе. Те сада парадоксално уместо ранијег отвореног поређења Лезбије и Лаодамије, Лезбијину улогу преузима сам Катул, јер је управо сила његове љубави-страсти равна оној коју показује грчка хероина у миту⁹. Реч је сада о инверзији и поистовећивању са женским ликом, какво смо раније помињали поводом идентификовања са Јуноном или Сапфо у песми *Лезбији*.

Посредством централног мита о Лаодамији и Протесилају у елегиију је уведена Троја као топос смрти, погубно место за многобројне јунаке како је приказана и у *Свадби Пелеја и Тетиде*. Поред универзалне, она за Катула носи и интимну трагедију због смрти његовог брата управо на том простору: „Кобна тужна Троја, заједнички гробе / Многих људи Европе и Азије, / Тужни пепелу јунака и подвига! / Ти си узрок кобне смрти мога брата!” (Katul 2007: 122) Триада, као далеко место смрти

9 На поменуто поистовећивање Катула и Лаодамије подсећа и Јулија Хејр Гејсер (в. Haig Gaisser 2009: 128).

и жалости за братом, апострофирана је и у песми *Хоршалу* (LXV) и у *Жршви на брашовљевом гробу* (CI).

Најзад ова елегија тематизује и проблем стваралачког процеса, самог писања поезије. Катул се овде открива као изразито самосвестан аутор који пријатељу упућује бојазан да услед превелике туге која га је сколила можда неће бити у стању да испева адекватну песму и на тај се начин одужи пријатељу за учињену услугу. Ипак, узда се у музе да ће му подарити такву песму која ће његовог пријатеља начинити славним и након смрти: „Ово, музе, поверићу вам сада, / А ви говорите хиљадама даље! // Нека овај лист прича и кад буде стар! / Нек после смрти његово име буде / Познатије и славније сваким даном!” (Katul 2007: 120)

Елегијом *Алију* Катул успева да, у делокругу само једне песме, учини нешто сасвим ретко, тешко изводљиво и посве оригинално – тематизује љубав у њеном четвороструком виду – као љубав према пријатељу, приврженост брату, љубав-страст коју осећа према изабраници Лезбији и најзад љубав према Риму којем, упркос томе што је рођен у Верони, упућују минијатурну оду као граду којег назива својим јединим правим домом: „живим у Риму где је моја кућа, / Мој стан, моје боравиште и мој живот.” (Katul 2007: 119) Штавише, можемо утврдити да су римски лиричари први песници града и његове атмосфере, специфична приврженост урбаној култури Рима видљива је како у Катуловом тако и у Проперцијевом поетском стваралаштву где овај град често фигурира као виновник разних раскалашности и сведок Цинтијиних превара (I, 12; II, 5). Топос града Рима доминира и у 15. елегији II књиге.

Песма *Алију* умногоме је инспирисала Проперција и битно одредила развојни пут субјективне, љубавне елегије у целокупној римској лирици након Катула. Разматрајући опште одлике римске елегије, Гордан Марицић истиче како је Катул пресудно утицао на Проперцијево стваралаштво, а посебно на његов однос према миту (в. Мариčić 2014: XV). Тако је рекреирао и мит о Протесилају и Лаодамији у 19. елегији I књиге, по узору на свог претходника, међутим акценат је код њега сасвим другачији. У традиционалним оквирима овог мита нагласак је увек био на Лаодамијином очајању, безумној љубави, својеврсном лудилу и трагичној судбини. Проперције, супротно, везује своју перспективу за Протесилаја, указујући на силину његове љубави која је толико интензивна да њено дејство не престаје ни у доњем свету, а богови су му управо због тога допустили да се на кратко врати свом дому и последњи пут загрли Лаодамију. Како песник сведочи, његова сопствена приврженост Цинтији није ништа мања, те, поредећи се са митским јунаком, изјављује: „Ljubavlju me takvom zaslepeo Amor / da i kosti moje pamtiće je vazda.” (Propercije 2006: 23) Елегију започиње обраћањем Цинтији, где исповеда одсуство страха од смрти и „жалобних мана” (Исто). Међутим, оно што њега брине и од чега стрепи јесте питање да ли ће га његова муза истим жаром волети и након његове смрти. Мотив смрти, сопствене или Цинтијине, доминантан је у његовим елегијама а у вези са њим и есхатолошко

поимање љубави¹⁰. Такво спајање у смрти покушај је да се љубав сачува у вечности настављајући своје трајање и у оностраности:

Ако ли у доњем свету има чега
ко одана сен рећи ћу увек себи :
'Моћна љубав прелази кобне обале'. (Проперције 1966а: 21)

Исти мотив препознаје се и у 8. елегији II књиге, где песник испрва тужи због раскида са Цинтијом и њеног каменог срца, уз поновљен и чак интензивирањем страх да његова љубљена неће много марити због његове смрти, наводећи примере трагичних љубави као контрастне, те и у смрти нераздвојних љубавника Антигоне и Хемона, а потом и Ахилу тугу након што му је одузета Брисеида. Наједном, песник обећава изабраници: „Ali nemaš kuda: sa mnom ćeš da mreš! / Od istoga mača krv će nam poteći! / Ma koliko jadan konac bio takav / smrti ćemo sramnoj predati se skupa!” (Проперције 2006: 26)

Проперције, по истом принципу контраста, плете ниску састављену од митских прототипова у 15. елегији I књиге. Наиме, супротно Цинтијиној равнодушности према његовој бојазни да му је неверна, песник апострофира митске примере оданих љубавница, попут Калипсо која је тешко поднела растањак од Одисеја, уз детаљно развијање песничке слике: „Ридала је ганута покрај мора пустог / Калипсо, кад Итачанин напусти је њен. / Неутешна она, неуредне косе, / седећи је дуго проклињала море. / Свесна да више га никад видет неће, / кидао је спомен њене дуге среће.” (Проперције 2014: 20) Након овог следи пример Хипсипиле и њеног очајања услед одласка Јасона са острва Лемна. Проперције се не зауставља на поменутих реминисценцијама, већ истиче и друге митске хероине како би градацијски појачао контраст у односу на властиту љубавну причу и стрепње због Цинтијине несталне природе. Следеће у низу јесу Алфесибеја, а онда и Еудна. Алфесибеја је екстремни пример љубави-страсти и деструктивне димензије Ероса која превазилази све обзире и не преза од жртвовања породице зарад свог одабраника, видели смо да је сличне митске парадигме – Аријадне¹¹ и Медеје – користио и Катул у епигрији *Свадба Пелеја и Тејиде*. Помињањем Еуадне, Проперције наново иницира опсесивни мотив спремности да се умре зарад љубави, што је дато и као једна могућа варијанта доказа апсолутне оданости другоме у Платоновој *Гозби*: „Штавише, и умрети један за другога решени су само они који љубе.” (Platon 2002: 30) Федар у беседи о Еросу истиче пример Алкестиде која зарад љубави полази у смрт. Наиме

10 Управо ће касније овај мотив од Проперција наследити Петрарка, а посебно је изражен у канцони *Свеже, слајке воде у бистроме шоку* (*Chiare fresche e dolci acque*) (в. Арсенијевић 2012: 69–70). Поезија римског лиричара Петрарки је била позната посредством манускрипта *Codex Napolitanus*, једног од најстаријих рукописа *Елегија* доступног италијанским и француским песницима у периоду хуманизма и ренесансе.

11 Трећа елегија I књиге већ првим стихом апострофира мит о Аријадни поредећи је са Цинтијом, истовремено указујући својеврсну почаст Катулу и његовом поетском поступку: „Ко Кношанка уснула на обали пустој, / док од нје се даљи Тежејева лада.” (Проперције 2006: 5)

она пристаје да умре уместо Адмета, свог супруга. Богови су били толико ганути њеним чином, првенствено Персефона, да су је вратили из Хада. Према миту, Херакле је изводи из доњег света пролепшану и подмлађену. Најзад, Проперције наводи и митски узор Еуадне, хероине која се попут Лаодамије, изгарајући од љубавне чежње и туге за Капанејем, бацила на његову погребну ломачу.

У 13. елегии II књиге (*Песников сировод*) Проперције објашњава разлоге својег бављења поезијом откривајући како га је сам Амор нагнао да опева љубену, те да се тако придружи поворци митских певача Лину, Орфеју и Хесиоду. Међутим, супротно трачком песнику чија је песма толико заводљива да читаву природу управља према себи, или Хесиоду којег прославља народ, Проперције једини циљ јесте изазивање Цинтијиног дивљења:

Волим да читам песме на крилу учене жене,
која има префињен укус
и може да даје суд о мојим песмама.
Нека ми ово падне у део!
Свет нека прича шта хоће,
ја ћу бити сигуран,
кад је моја љубав судија!
Ако она буде благонаклоно
слушала моје песме у миру,
ја тада могу да пркосим
и непријатељству самог Јупитера. (Propersije 1966b: 158)

Након ове својеврсне аутопоетике у малом¹², песник даље развија есхатолошке мотиве назначене у 19. елегии I књиге. Опсесивни мотив замишљања сопствене смрти овде уобличава у дужу наративну линију детаљно описујући церемонију римских посмртних обичаја и Цинтијину улогу у погребној поворци. Он не жели почести које се обично одају заслужним грађанима што би му припало као слављеном песнику, једино што њега занима јесте да га љубљења достојно ожали те да му не презре кости. Хвале пука га не дотичу, што је на почетку песме и наглашено, будући да себе првенствено одређује као песника љубави упућене само једној жени: „Тај што лежи овде у злослутном праху, / љубави је само робовао једној.” (Propersije 2014: 43) Највредније што оставља

12 У вези са овом песмом-аутопоетиком потребно је поменути и 2. елегију из III књиге *Моћ поезије* где песник изнова зазива Орфеја, а потом и музе, Бакха и Аполона..., како би најзад у завршетку поново увео Цинтију и мотив овековечења кроз стихове: „Срећна ћеш бити, / ако те славим у својим песмама, / јер ће ти моје песме саградити споменик / у вечну славу твоје лепоте! [...] Зуб времена срушиће силне грађевине. / Али зуб времена је немоћан / да уништи славу песничког генија.” (Propersije 1966v: 160–161) Имајући у виду поменути песму, Душан Живковић истиче: „Песма је испевана у славу моћи поезије, као одбрана и неговање њеног достојанства – од примарних особина божанске узвишености и лепоте, до њене примене и вишеструког значаја у обликовању друштвеног и интимног живота. Дакле, у Проперцијевој поезији преплићу се специфичности аутопоетичких аспеката и универзалне метапозиције о природи и функцијама поезије уопште.” (Živković 2021: 195)

за собом јесу књиге посвећење Цинтији, намењене истовремено и као дар Персефони. Ни овде римски лиричар неће пропустити да песничку слику властитог погребца не украси митском вињетом с краја елегije, о трагичној љубави Венере и Адониса којег је у лову усмртио вепар и за којим је Афродита неутешно туговала, те на тај начин подари универзалну ноту сопственој љубавној причи. Према речима Мирона Флашара: „Propercije elementarne sukobe strasti, izlive ljubomore i sam ljubavni akt, o kome govori bez uvijanja, mitološkom paralelom diže u višu, primordijalnu i poetsku sferu arhetipa.” (Flašar 2006: 110)

Као паралелна овој испевана је 7. елегija IV књиге, где су Проперције и Цинтија заменили улоге – песник тужи над њеним гробом. Проперције се поиграва Цинтијином имагинарном опоруком коју она, у лику сени, изриче песнику у сну, корећи га што је није достојно ожалио већ је утеху пронашао у наручју друге. Супротно Проперцију који у *Песничковом сироводу* даје упуте о скромном погребу, Цинтија га опомиње због низа пропуста учињених приликом њеног испраћаја. Гунтер подсећа да се Цинтија оглашава из Елизија где обитавају истински љубавници, а о којем је сам песник сањао да ће се једног дана обрети са својом драганом (Günther 2006: 382). Описујући раскршће у доњем свету, Цинтија набраја митске хероине које настањују боравишта дуж подземне реке. С једне стране су прељубнице попут Клитемнестре и Пасифаје, као жртве прекомерне љубавне жудње, кажњене да их ваља набујала водена стихија, симболично као оне којима су страсти преплавиле разум. С друге стране, мирна вода у Елизију носи барку украшену ружама, коју запљускују умилни звуци лире, цимбала и цитре као и хорска песма. Овим пределом столује мајка свеколике природе и богова Кибела, а као митски протипови издвојене су Андромеда и Хипермнестра, узорне супруге које завређују почаст. Овде оне испредају приче у облику сећања на муке с којима су се сусретале решене да остану одане својим изабраницима. И док мит о Андромеди фигурира као један од познатијих, Хипермнестрина повед стоји у рангу мање фреквентних митова, што је иначе својствено Проперцијевом поступању са митским матрицама, где он често напоредо поставља како познате тако и мање чувене приче, што упућује на изузетну ерудицију самог песника.

Ова елегija представља и својеврстан омаж Хомеровој *Одисеји* где грчки песник у XI певању епа мапира доњи свет¹³, а међу сенима у подземљу помиње се поворка жена која прилази Одисеју да се напије жртвене крви и представи свој удес. С том разликом што код Хомера, на истом месту, бораве како примерне жене – Леда, Алкмена, Антиопа, несрећне Јокаста и Аријадна, тако и мање часне, попут Федре, жртве прекомерне љубавне страсти и поткупљиве Прокриде и Ерифиле.

13 То није и једина елегija у којој римски песник, користећи исти песнички поступак, представља хадски свет, у 11. елегiji IV књиге. Корнелија, жена Луција Емилија Паула, попут Проперције Цинтије, збори с оне стране гроба своје супругу.

Најзад, на крају ове својеврсне опорукe, Цинтија упућује Проперција да су у Хаду сени пуштене да лутају ноћу, када су и границе између два света мање јасне, те да се појављују људима у сновима са значајним објавама: „Ne preziri dveri pobožne za snove: / ovi snovi nose poruke u sebi.” (Проперције 2006: 70) Стихови алудирају на Пенелопино виђење снова у XIX певању *Одисеје*, где она подсећа на амбивалентност снова, те као што постоје пророчки и истинити снови тако се јављају и они пролазни и варљиви¹⁴:

Двоја су врата кроз која ништавни излазе снови:
једна су од рогова, а друга од слонове кости.
Који дођу кроз врата од резане слонове кости,
то су варљиви снови и лажне доносе речи,
који на она глатка излазе рожана врата,
истину јављају они, кад смртник види их који. (Homer 1990: 290)

У питању је својеврсна поетска игра, будући да мало раније у елигији Цинтија помиње слоновачу са храма Херкула Победника, што јасно указује оно што читалац већ зна – Проперцијев сан, пропуштен кроз врата од слонове кости, није ништа друго до песничка инвенција.

Елигију затвара још једна интертекстуална паралела са *Одисејом* – Цинтија као ејдолон узмиче пред Проперцијевим покушајем да је загрли на исти начин на који се Антиклеја повукла пред Одисејем у XI певању Хомеровог епа, чиме се ова песма потврђује у свом дијалогу са хомерским предлошком.

*

У раду смо на одабраним примерима из Католовог и Проперцијевог стваралаштва указали на то како су римски лиричари иницирали развој субјективне љубавне елигије као посве оригиналне творевине са нагласком на исповедном, интимном и емоционалном тону. Њихов однос према митским матрицама умногоме је другачији од начина на који су им приступали претходници. Испредајући митско клупко, Катул и Проперције инсистирају на поетској игри, инвенцији и трансформацији познатих фабула. Док је код Грка мит у фокусу, а индивидуална осећања повод да се он подробније представи, код Катула и Проперција мит је потпора захваљујући којој интимна љубавна повест бива истакнута у први план.

14 Анализирајући поменуте стихове у контексту Вергилијеве *Енеиде* Јелена Пилиповић истиче: „Пенелопине речи представљају поезију многосмисаоне лепоте, чија су значења неисцрпива, али се у њима може рашчитати и једно од Хомерових великих поетичких завештања. Два пара опозита, с једне стране прозирност и непрозирност сновних врата, а с друге истинитост и лажност снова, могу се препознати као метафорички искази о поезији, којима се на пренесен и наговештајни начин, несвојствен теоријском дискурсу, казује нешто о спрези смисла, разумљивости и вредности фикционалног света.” (Pilirović 2014: 307)

Извори

- Katul, Tibul 2007: G. V. Katul, A. Tibul, *Pesme; Elegije 1–4*, preveo s latinskog Mladen S. Atanasijević, Kragujevac: Narodna biblioteka Vuk Karadžić.
- Platon 2002: Platon, *Dela (Ljon, Gozba, Fedar, Odbrana Sokratova, Kriton, Fedon)*, Beograd: Dereta.
- Propercije 1966a: S. Propercije, *Elegije*, Beograd: Nolit.
- Propercije 1966b: S. Propercije, Pesnikov sprovod, u: *Rimska lirika*, urednik Miodrag Pavlović, izabrao i s latinskog preveo Mladen S. Atanasijević, Beograd: Nolit.
- Propercije 1966v: S. Propercije, Moć poezije, u: *Rimska lirika*, urednik Miodrag Pavlović, izabrao i s latinskog preveo Mladen S. Atanasijević, Beograd: Nolit.
- Propercije 2006: S. Propercije, *26 Elegija*, sa latinskog preveli Gordan Maričić i Milica Kisić, Beograd: Stylos.
- Propercije 2014: S. Propercije, *Prekratka je ljubav, ma kol'ko da traje: izabrane elegije*, sa latinskog preveli Gordan Maričić, Milica Kisić Božić, Jelena Todorović, Beograd: SKZ.
- Sapfo 2000: Sapfo, Moć ljubavi, u: *Antologija stare helenske lirike*, prevod i propratni tekstovi Marko Višić, Podgorica: Oktoih.
- Sapfo 2003: Sapfo, Agali, u: *Helenska lirika*, prevod i propratni tekstovi: Aleksandar Gatalica, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Homer 1990: Homer, *Odiseja*, preveo Miloš N. Đurić, Beograd: Prosveta.

Литература

- Arsenijević 2012: J. Arsenijević, Trubadurska erotologija u poeziji Dantea i Petrarke, *Lipar*, godina XIII, broj 47, 2012, 49–72, Univerzitet u Kragujevcu.
- Budimir, Flašar 1963: M. Budimir, M. Flašar, *Pregled rimske književnosti*, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Narodne Republike Srbije.
- Vratović 1977: V. Vratović, Rimska književnost, u: M. Sironić et al., *Povijest svjetske književnosti*, Zagreb: Mladost.
- Günther 2006: Hans-Christian Günther, The Fourth Book, in: *Brill's Companion to Propertius*, edited by Hans-Christian Günther, Leiden: Brill Academic Pub.
- Đurić 1990: V. Đurić, *Traganje za duhom reči: izabrani ogledi*, Beograd: SKZ.
- Živković 2021: D. Živković, *Hermetizam u lirici starog veka*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
- Janković 1992: V. Janković, *Imenik klasične starine*, Beograd: Vajat.
- Konte 2016: Đ. B. Konte, *Rimska književnost: od rane Republike do Avgusta*, prevod Nina Gugleta, Ivana Tomić, Irina Vujičić, Beograd: Areté.
- Maričić 2014: G. Maričić, U Cintijinom ritmu, u: S. Propercije, *Prekratka je ljubav, ma kol'ko da traje: izabrane elegije*, sa latinskog preveli Gordan Maričić, Milica Kisić Božić, Jelena Todorović, Beograd: SKZ.
- Pilipović 2014: J. Pilipović, *Porta eburna* – dijalog sa Homerom kao sredstvo ontološke igre u Vergilijevoj Eneidi, u: *Antika i savremeni svet: tumačenje antike*, urednik Ksenija Maricki Gađanski, Beograd: Društvo za antičke studije Srbije
- Putnik 2007: N. Putnik, Tibul i Katul: Ljubav kao zavetrina od politike, u: G. V. Katul, A. Tibul, *Pesme; Elegije 1–4*, preveo s latinskog Mladen S. Atanasijević, Kragujevac: Narodna biblioteka Vuk Karadžić.

- Savić-Rebac 1984: A. Savić-Rebac, *Predplatonska erotologija*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Sreјović, Cermanović-Kuzmanović ²1987: D. Sreјović, A. Cermanović-Kuzmanović, *Rečnik grčke i rimske mitologije*, Beograd: SKZ.
- Haig Gaisser 2009: J. Haig Gaisser, *Catullus*, Wiley-Blackwell.
- Hefernan 2009: Dž. A. V. Hefernan, Ekfrazа i prikaz, *Polja*, god. 54, br. 457, maj–jun, str. 46–60.
- Flašar 2006: M. Flašar, Propercijeva pesma i mitska imaginacija, u: S. Propercije, 26 *Elegija*, sa latinskog preveli Gordan Maričić i Milica Kisić, Beograd: Stylos.
- Freјdenberg 1987: O. M. Freјdenberg, *Mit i antička književnost*, Beograd: Prosveta.
- Cermanović-Kuzmanović, Sreјović 1996: A. Cermanović-Kuzmanović, D. Sreјović, *Leksikon religija i mitova drevne Evrope*, Beograd: Savremena administracija.
- Čajkanović 1998: V. Čajkanović, *Pregled rimske književnosti*, Beograd: Vajat.

Jelena N. Arsenijević Mitrić

THE RELATIONSHIP TO MYTH IN THE POETRY OF ROMAN LYRICISTS REPOSING ON THE SELECTED EXAMPLES FROM THE WORKS BY CATULLUS AND PROPERTIUS

Summary

The paper investigates the ways of formation, transformation and function of myth in the poetry by Gaius Valerius Catullus, the Roman lyricist of the age of Caesar, and Sextus Propertius, the poet of the Augustan circle. Bearing in mind that the Latin literature grows upon Greek and Hellenistic foundations, we shall observe the changes, inversions and innovations in the well-known mythical summaries that the two poets accept in order to incorporate them in a completely original way into their own creative works. Firstly, the analysis shall focus on Catullus' epyllion *The Wedding of Peleus and Thetis* (LXIV) as well as on the elegy addressed to his friend Allius (LXVIII), while regarding the Propertius' opus our attention will be dedicated to the XV and XIX elegy of the first book; XIII elegy of the second book and VII elegy of the fourth book.

Keywords: G. V. Catullus, S. Propertius, Roman lyric, myth, epyllion, subjective elegy, ekphrasis

Примљен: 19. септембар 2022. године
Прихваћен: 10. фебруар 2023. године

Katarina V. Melić¹
Université de Kragujevac
Faculté des Lettres et des Arts
Chaire d'études romanes

MÉMOIRES D'HADRIEN DE MARGUERITE YOURCENAR : ENTRE AUTOBIOGRAPHIE FICTIVE ET ÉCRITURE DE L'HISTOIRE

Cet article se concentre sur les mécanismes littéraires utilisés par Marguerite Yourcenar pour reconstruire la figure historique de l'empereur romain Hadrien dans une autobiographie fictive, *Mémoires d'Hadrien*. Nous verrons comment M. Yourcenar dans ce roman, sous la forme d'une autobiographie fictive, soutenue par un travail de documentation historique approfondi, découvre et reconstitue et le personnage d'Hadrien et son époque à travers le croisement de la vérité et de la fiction. La lettre imaginaire d'Hadrien adressée à son disciple, le futur empereur Marc Aurèle, n'écrit pas seulement une page d'histoire ancienne, mais aussi une chronique moderne des efforts d'un homme pour se libérer des contraintes de la condition humaine. Les procédés littéraires des mémoires donnent au personnage la possibilité de (ré) écrire l'Histoire, sa biographie personnelle. Les différentes formes de narration (« je », « on », « nous ») permettent à l'auteur de prêter sa voix au personnage et de suivre l'évolution du projet initial d'Hadrien init – de l'écrire d'une lettre à son successeur à une réflexion existentielle. Ainsi, dans la suite de la reconstitution de la vie d'Hadrien et de son époque, nous montrons que l'ambition de Marguerite Yourcenar n'est pas seulement d'éclairer la galerie des masques d'une puissante personnalité, mais aussi de les dépasser et de saisir par les mots la fragilité d'un être humain entrant dans la mort les yeux ouverts.

Mots-clés: Yourcenar, Hadrien, mémoires, autobiographie, fiction, écriture, Histoire

Nombreux sont les écrivains français au XXe siècle qui se sont tournés vers l'Antiquité dans leurs œuvres. On peut penser à Paul Valéry, Marguerite Yourcenar, Albert Camus, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre, pour n'en nommer que quelques-uns. Dans *Yeux ouverts*, entretien avec Mathieu Galey, Marguerite Yourcenar a parlé de l'influence que l'Antiquité a exercée sur elle. Elle a séjourné en Italie, en Grèce et en Égypte. Elle a d'ailleurs été considérée comme l'un des grands connaisseurs des civilisations gréco-romaines. Nourrie de culture antique, elle l'a incorporée dans les œuvres qu'elle a écrites.

1 katarinamelic@yahoo.fr

Genèse de l'œuvre

Il nous semble nécessaire d'aborder en premier lieu la genèse des *Mémoires d'Hadrien*. Au cours des entretiens radiophoniques que Marguerite Yourcenar a eus avec Patrick de Rosbo, elle affirme qu'elle a créé le personnage d'Hadrien dont il est question dans le roman. C'est le personnage historique que Yourcenar a imaginé à partir des textes historiques qu'elle a consultés et des lieux qu'elle a visités entre 1924 et 1950. Yourcenar n'a cessé de voyager à la recherche de la documentation indispensable pour ses livres. C'est dans *Yeux ouverts* que Yourcenar développe les raisons qui l'ont conduite à choisir la figure d'Hadrien (Yourcenar 1980). Sa visite avec son père à la villa Adriana lui a offert l'occasion de rencontrer un génie politique, un novateur, un législateur éclairé et un visionnaire. Elle trouve dans Hadrien l'exemple accompli de l'empereur romain.

La gestation de l'œuvre couvre une période de vingt ans, marquée par des études systématiques, par des essais, par des élans de désespoir qui l'ont poussée à détruire ses premières tentatives, comme elle l'explique dans ses *Carnets de notes* qui se trouvent à la fin du roman (Yourcenar 1974). Si elle a dû renoncer au projet d'écrire les *Mémoires* plusieurs fois pendant une vingtaine d'années, c'est qu'elle n'était pas assez mûre en tant qu'écrivaine et en tant qu'être humain pour les concevoir et mener à bout son projet. Elle affirme qu'« Il est des livres qu'on ne doit pas oser avant d'avoir dépassé quarante ans. » (Yourcenar 1974 : 323). Le hasard lui a permis de récupérer, en 1948, des pages d'une ébauche des *Mémoires*, en retrouvant des valises égarées et cru perdues, arri-
vées de Suisse²:

Il me fallut quelques instants pour que je me souvinsse que Marc était là pour Marc Aurèle et que j'avais sous les yeux un fragment du manuscrit perdu. Depuis ce moment, il ne plus question que de réécrire ce livre coûte que coûte. (Yourcenar 1974 : 328)

Yourcenar trouve une nouvelle motivation pour accomplir son projet d'écriture. Pendant la relecture des fragments retrouvés, le roman commence à prendre forme :

En touchant ces pages, ces livres, c'était une personne, c'était Hadrien, c'était un monde derrière lui que je touchais. En réalité, mon brouillon ne contenait qu'un début de lettre, beaucoup plus près du ton du journal intime, chose impossible pour un Romain, je m'en suis rendu compte tout de suite. Les Romains ne tenaient pas de journaux intimes ; [...] Je me suis rendu compte que si c'était un Romain qui parlait, il devait s'agir d'un discours organisé. Un monologue écrit dans les règles et adressé à quelqu'un [...] (Yourcenar 1980 : 140-141)

Selon Marguerite Yourcenar, une phrase de Flaubert aurait contribué de façon importante à la fascination que l'époque d'Hadrien a exercée sur elle dans son activité d'écrivaine :

Retrouvé dans un volume de la correspondance de Flaubert, fort lu et souligné par moi vers 1927, la phrase suivante : « Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un moment unique ou l'homme

2 Elle se remet au travail en janvier 1949.

seul a été. Une grande partie de ma vie allait se passer à essayer de définir, puis à peindre, cet homme seul et d'ailleurs relié à tout. (Yourcenar 1974 : 321)

Si pour elle, il y a eu « un moment où l'homme seul a été », cela signifie que ce moment a pu montrer ce qu'il y a de commun à tous les hommes. Et Flaubert et Yourcenar ont été attirés par cette idée de l'homme universel que l'on découvre dans Hadrien. Au moment où elle réfléchit à écrire, elle hésite entre Hadrien, Marc Aurèle et Omar Khayyâm. Elle explique son choix entre les deux empereurs :

L'expérience humaine de Marc Aurèle est profonde mais pas assez vaste. C'est l'expérience d'un moraliste résigné, d'un grand commis scrupuleux et découragé. C'est très beau, mais cela n'irait pas loin en matière de variété humaine. Il a dit lui-même tout ce qu'il avait à dire là-dessus. Il a repris le harnais tous les matins et il l'a déposé plus ou moins tous les soirs. Il a pris des médicaments contre ses ulcères à l'estomac. Cela ne suffirait pas pour dépeindre un monde, tandis qu'Hadrien [...] (Yourcenar 1980 : 143)

L'histoire de *Mémoires d'Hadrien* se situe entre 1924, moment du début de son exécution, et 1951, date de sa publication. C'est, comme en témoignent les notes, l'histoire de la patience de l'écrivaine, faite d'incertitudes et de questionnements, d'intuitions et de tâtonnements, d'espairs, de déceptions, de tentations, de renoncement, de travail et de trouvailles qu'elle décrit minutieusement dans *Carnets de notes*. Marguerite Yourcenar a d'abord eu l'idée de travailler sur l'option du dialogue car elle s'est rendu compte que c'était la seule forme possible pour son récit : le problème du dialogue est qu'il détourne le regard du personnage principal. Elle a, finalement, fixé son choix sur des mémoires écrits à la première personne car l'empereur Hadrien avait véritablement rédigé les siens comme les sources antiques en apportent la preuve, dont celles de Dion Cassius qui s'en est servi pour composer son *Histoire romaine* (Yourcenar 1974 : 352). Désormais disparus, ces mémoires ont été réécrits par Marguerite Yourcenar sous la forme d'une lettre ouverte qui débute ainsi : « Mon cher Marc... ». L'empereur vieillissant et malade s'adresse à son successeur, le jeune Marc Aurèle, désigné par lui en vertu de l'amitié qui le lie à son père Antonin. C'est son parent éloigné qu'il a choisi pour petit-fils adoptif. C'est une lettre-leçon et une lettre-confession aussi. Le roman commence là où finit sa vie; il a maintenant soixante ans, et affaibli par la maladie, la douleur et la solitude, il règne pourtant en maître sur sa mémoire. Le roman est conçu comme une longue lettre au monde.

La Seconde Guerre mondiale joue un rôle essentiel dans la genèse de *Mémoires d'Hadrien*. C'est d'abord l'esthète, l'amateur d'art et de littérature, qui a retenu l'attention de Marguerite Yourcenar. Cette guerre mondiale lui a ouvert les yeux sur la dimension politique de l'empereur et lui a révélé ce qu'il pouvait être d'actualité dans ce domaine :

Naguère, j'avais surtout pensé au lettré, au voyageur, au poète, à l'amant : rien de tout cela ne s'effaçait, mais je voyais pour la première fois se dessiner avec une netteté extrême, parmi toutes ces figures, la plus officielle à la fois et la plus

secrète, celle de l'empereur. Avoir vécu dans un monde qui se défait m'enseignait l'importance du prince (Yourcenar 1974 : 328)

Marguerite Yourcenar croit alors à la possibilité d'une reconstruction équilibrée du monde. Elle établit un parallèle entre les guerres contre Parthe de Trajan et la Seconde Guerre mondiale. Hadrien a reconstruit l'empire romain après les échecs de Trajan, et elle espère que le monde pourra retrouver un équilibre et un ordre harmonieux après les massacres de cette guerre. Elle ne se tourne donc pas vers le passé pour oublier le présent, mais elle le retrouve dans sa dimension universelle. Pour elle, l'homme n'est pas cantonné dans d'étroites limites temporelles. Les problèmes menaçant l'humanité n'ont guère changé entre le II^e et le XX^e siècle, si ce n'est qu'ils se sont aggravés car l'homme contemporain dispose de moyens pour détruire l'humanité entière. La fin de l'empire romain n'a pas entraîné la fin de la race humaine.

Le « je » et ses formes

Marguerite Yourcenar s'efforce ainsi de montrer au lecteur qu'il se trouve en face des véritables mémoires de l'empereur et choisit de commencer son livre sur une simple adresse. Elle s'efface le plus possible du texte pour laisser parler Hadrien. Dans les *Carnets de notes*, elle dit :

Si j'ai choisi d'écrire ces *Mémoires* à la première personne, c'est pour me passer le plus possible de tout intermédiaire, fût-ce de moi-même, Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi. (Yourcenar 1974 : 330)

En s'effaçant, elle laisse croire que le texte lui doit tout au plus sa traduction française³. Dans ce sens, elle met ses notes à la fin du roman pour les lecteurs qui s'intéresseraient à savoir comment elle a écrit ce roman.

Le titre comprend le terme mémoires et inscrit le texte d'emblée dans le genre (auto)biographique, dans la littérature du « Moi » plus généralement. Le lecteur peut vite s'apercevoir à la lecture que le thème essentiel n'est pas seulement lié au moi du narrateur. Ce roman se présente comme des mémoires fictifs, mais en dépasse les caractéristiques en conférant au texte d'autres fonctions. Il est vrai que le « je » dans *Mémoires* se confesse, mais témoigne aussi, analyse le passé et devient le représentant de tous les empereurs, de tous les humains, de toute une humanité. Le « je » d'Hadrien est à la fois le sujet, l'objet de diverses analyses et prétexte pour parler d'une époque de l'Histoire. Le texte intime du début s'élargit vite sur des sujets plus généraux d'ordre politique et moral. Les mémoires deviennent un roman historique. Le « je » qui se raconte et raconte l'Histoire permet de lire ce texte soit comme un roman historique soit comme un texte appartenant à la littérature du « Moi ».

Le texte débute par une formule courante « Mon cher Marc » (Yourcenar 1974 :11) : ce « je » d'Hadrien se présente comme le destinataire de la lettre adressée à Marc Aurèle, mais, petit à petit, ce premier « je » se dédouble : le premier « je » est celui qui écrit la lettre et prend la parole, tandis que le second, qui

3 Ceci pourrait être croyable car Hadrien a écrit ses mémoires avec l'aide de son secrétaire ; des fragments de ces mémoires existent encore et Marguerite Yourcenar les a consultés.

appartient au passé, semble être l'objet de la lettre, c'est-à-dire de l'analyse. Il y a donc deux « je », diachroniquement différents : le « je » qui narre a choisi comme sujet et objet le « je » antérieur pour en tirer des leçons utiles pour le futur empereur, Marc Aurèle. Un « je » qui parle au présent d'un autre, au passé, d'où le va-et-vient entre le présent et les temps du passé (Yourcenar 1974 :11-14). Ce « je » du présent diffère du « je » antérieur, un « je » qui avoue avoir changé et évolué – le décalage est évident, et au niveau diachronique, et au niveau synchronique. À cette pluralité de « Moi » répond une pluralité de statuts et de fonctions concernant ce « je ». À l'origine, narrateur et destinataire de la lettre, le « je » d'Hadrien se transforme en destinataire de la lettre adressée à Marc Aurèle :

Peu à peu, cette lettre commencée pour t'informer des progrès de mon mal est devenu le délasement d'un homme qui n'a plus l'énergie nécessaire pour s'appliquer longuement aux affaires d'État, la méditation écrite d'un malade qui donne audience à ses souvenirs. (Yourcenar 1974 : 29)

Le « je » d'Hadrien s'adresse au futur empereur, mais il se parle surtout, se trouve à l'écoute de sa voix. La lettre devient un monologue, le « je » se raconte, revoit sa vie, son passé, s'auto-analyse : « Je compte sur cet examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout au moins pour mieux me connaître avant de mourir. » (Yourcenar 1974 : 30). Les premières pages du roman scellent une sorte de pacte biographique du moins une variante, puisque c'est Hadrien, et non l'auteur, qui annonce sans ambiguïté qu'il va raconter une histoire vraie, sa propre histoire. Il écrit à Marc Aurèle :

Je me propose maintenant davantage : j'ai formé le projet de te raconter ma vie. À coup sûr, j'ai composé l'an dernier un compte rendu officiel de mes actes, en tête duquel mon secrétaire Phlégon a mis son nom. J'y ai menti le moins possible. L'intérêt public et la décence m'ont forcé néanmoins à réarranger certains faits. (Yourcenar 1974 : 29)

Conformément à ce projet, Hadrien dévoile une grande partie de lui-même, avoue ses ambitions politiques, le mystère de son accession au pouvoir, ses amours, sa passion pour Antinoüs et son désespoir après sa mort, ses rapports avec sa femme, ses amitiés. Ce sont des aveux faits pour la première fois comme il le rappelle de temps en temps à Marc Aurèle : « Je t'avoue ici des pensées extraordinaires, qui comptent parmi les plus secrètes de ma vie, et une étrange ivresse que je n'ai jamais retrouvé sous cette forme. » (Yourcenar 1974 : 64). Le destinataire originel, Marc Aurèle, s'éclipse au profit d'Hadrien qui se penche sur son passé, pour rassembler les différents avatars de son « Moi ». Les apostrophes adressées à Marc Aurèle ne servent qu'à garder cette illusion et faire croire que la lettre a bien comme destinataire celui qui se trouvait au début du texte, « *Mon cher Marc* ». Le projet d'Hadrien est différent : il écrit cette lettre pour lui-même, pour mieux se voir et se connaître.

De plus, le lecteur se trouve en face d'une autre confusion au niveau du « je », entre celui du narrateur et celui de l'écrivaine. On retrouve dans *Mémoires* des maximes qui pourraient signifier la présence de Yourcenar et qui lui permettent d'intervenir directement : « [...] chaque homme a éternellement à choisir, au cours de sa vie brève, entre l'espoir infatigable et la sage

absence d'espérance, entre les délices du chaos et celles de la stabilité, entre le Titan et l'Olympien. À choisir entre eux, ou réussir à les accorder un jour à l'autre. » (Yourcenar 1974 : 151). La confusion est fréquente entre le « je » d'Hadrien et celui de Yourcenar : un jeu subtil et complexe, entre le « je » fictif et le « je » réel, s'instaure, interpellant le lecteur et l'incitant à comprendre qui est vraiment ce « je » : celui d'Hadrien, le personnage fictif ? ou celui d'Hadrien, le personnage historique ? Ou celui de Yourcenar ?

La situation devient plus complexe lorsque le « je » cède la place au pronom « nous » : « Nos faibles efforts pour améliorer la condition humaine ne seraient que distraitement continues par nos successeurs. » (Yourcenar 1974 : 314). De plus, le « je » et le « nous » peuvent être employés dans une même phrase : « J'allais plus loin dans le désabusement, peut-être dans le blasphème ; je finissais par trouver naturel, sinon juste, que nous dussions périr. Nos lettres s'épuisent, nos arts s'endorment. » (Yourcenar 1974 : 262). On retrouve parfois le pronom indéfini « on » : « On se sert de ces vérités pour nous incliner à la résignation; elles justifient surtout le désespoir. La seconde ligne d'arguments contredit la première, mais nos philosophes n'y regardent pas de si près. » (Yourcenar 1974 : 226). Ces deux pronoms, dans bien des phrases, prennent une signification plus générale, lorsqu'ils renvoient aux hommes, à l'humanité entière. Le « je » d'Hadrien est alors une partie de ce « nous », un « je » qui se veut le porte-parole de ce « nous », qui engloberait aussi le « je » de Yourcenar : « Notre vie est brève : nous parlons sans cesse des siècles qui précèdent ou qui suivent le nôtre comme s'ils étaient totalement étrangers. » (Yourcenar 1974 : 141). Dans cette phrase, le « nous » serait le résultat du « je » d'Hadrien ajouté à celui de tous les historiens et au « je » de tous les hommes. Ce « nous » confirmerait d'une part, les confusions fréquentes entre le « je » d'Hadrien et celui de Yourcenar et d'autre part, que la lettre qui devait être intime au début finit par s'ouvrir au monde, comme le montre la toute dernière phrase du roman :

Un instant encore, regardons ensemble les rives familières, les objets que sans doute nous ne reverrons plus ... Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... (Yourcenar 1974 : 316)

C'est le passage de l'individu à l'humanité entière.

La lettre devient ainsi un texte qui dépeint l'homme en général. Hadrien est non seulement le porte-parole de l'auteur, des empereurs, des historiens, des Romains, mais également de l'homme en général. Hadrien porterait en lui la forme entière de la condition humaine puisque la lettre se transforme en une réflexion sur l'homme :

Chacun de nous a plus de vertus qu'on ne le croit, mais le succès, seul, les met en lumière, peut-être parce qu'on s'attend alors à nous voir cesser de les exercer. Les très humains avouent leurs pires faiblesses quand ils s'étonnent qu'un maître du monde ne soit pas sottement indolent, présomptueux, ou cruel. (Yourcenar 1974 : 318)

Si Yourcenar présente un Hadrien incomplet ou plus exactement en gestation, elle ne lui fait pas perdre son côté humain, son universalité. D'ailleurs, Hadrien joue plusieurs rôles dans les *Mémoires*: amant, poète, militaire,

homme d'État, courtisan, empereur, voyageur, penseur, architecte, gestionnaire, musicien, astronome, athlète, initié, chasseur, malade, pédagogue.

Fiction et (ré)écriture de l'Histoire

Dans ce roman fonctionne sans cesse la référence croisée de la fiction et de l'histoire selon l'expression de Paul Ricoeur. Marguerite Yourcenar écrit à la frontière entre fiction et histoire, frontière perméable et instable. Yourcenar ne se présente pas comme l'éditrice de documents découverts dans les archives de la bibliothèque de son père. Par sa présence en tant qu'auteur, elle brouille les normes élémentaires du pacte autobiographique de Lejeune, d'après lesquelles, auteur, narrateur et héros forment un tout, ce qui témoigne d'un glissement vers l'autobiographie fictive⁴ (Levillain 1992). Il y a là un jeu qui consiste à brouiller les limites de la fiction et de la réalité.

Ce roman est souvent classé parmi les romans historiques. Les notes de Yourcenar, dans les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, apparentent ce roman au roman historique, en précisant les sources et les documents historiques consultés par l'écrivaine, les éléments imaginés et créés, les personnages fictifs. Yourcenar est, dans ces notes, l'historienne qui énumère ses sources et apporte certaines précisions d'ordre historique, comble les lacunes par l'imagination. En fait, ce roman semble être à mi-chemin entre le roman historique et l'autobiographie, fictive certes. Le choix du titre, comprenant le terme mémoires, laisse deviner une certaine ambiguïté entre ces deux genres. Les mémoires permettent d'allier vie privée et événements politiques. Les mémoires englobent et la vie privée et la vie publique. Le mémorialiste est souvent comparé à l'historien, tout en précisant qu'il relate les événements auxquels il a participé ou qu'il a observés, en tant que témoin, à la différence essentielle de l'historien.

Comme l'historien, le mémorialiste s'intéresse à l'Histoire, mais de manière subjective. Or, Hadrien, dans le texte de Yourcenar, s'intéresse plus à sa vie privée qu'aux événements publics. Il y a un va-et-vient entre l'histoire subjective et l'histoire officielle. Il s'agirait de découvrir les traces du passé et de lire l'Histoire à partir de la personnalité d'Hadrien, à travers sa subjectivité. Le lecteur, en premier lieu, Marc Aurèle, mais également le lecteur d'aujourd'hui, ne font pas de distinctions entre les faits publics et les faits privés ; ils doivent les lire comme étant conjoints. L'histoire et l'Histoire se lisent conjointement,

4 Le roman autobiographique fictif ou l'autobiographie fictive apparaît comme une forme hybride et comme une transgression puisque ce texte relève de la vérité et de la fiction, et fausse chacune des deux identités génériques. C'est une autobiographie fictive par excellence pour Anne-Yvonne Julien : « Un contrat de lecture est ici néanmoins énoncé, puisque ce roman à la première personne fera coïncider l'auteur « feint » de la « lettre à Marc », le narrateur « feint » et le personnage principal, l'Hadrien imaginé par Yourcenar. » (Julien 1996 :16). Rappelons que pour Lejeune, l'autobiographie fictive est un récit à la première personne où le narrateur-personnage est un héros fictif : il ne s'agit donc pas de l'auteur. Contrairement à l'autobiographie classique (même identité de l'auteur, du narrateur et du personnage), les personnages et les événements narrés sont le plus souvent inventés et l'emploi du « je » peut être un procédé visant à créer un effet de réel. (Lejeune 1975)

car la seconde ne peut être vue qu'à travers la première, la vie privée d'Hadrien. Vie privée, réflexions intimes et faits politiques et historiques sont entretissés dans le roman de Yourcenar. Les faits extérieurs expliquent à leur tour les attitudes, les sentiments et le caractère d'Hadrien. Les guerres, les révoltes permettent au personnage de mieux se connaître :

Là encore, je voyais se préparer dans un avenir plus ou moins proche les révoltes et les morcellements futurs. Je ne crois pas que nous évitions ces désastres, pas plus que nous n'éviterons pas la mort, mais il dépend de nous de les reculer de quelques siècles. Je chassai les fonctionnaires incapables; je fis exécuter les pires. Je me découvrais impitoyable. (Yourcenar 1974 : 81)

Ce n'est pas l'empereur connu par ses contemporains, étudié par les historiens.

Le roman de Yourcenar peut être considéré comme un roman appartenant à la littérature intime, autobiographique car une large part y est consacrée. Il retrace le parcours militaire et politique et la carrière d'un homme d'État. Mais ce texte est aussi un roman historique car il y est décrit une période de l'Histoire de Rome et présenté une figure importante et marquante de cette période. C'est la focalisation sur tel ou tel aspect de lecture qui va permettre de considérer les *Mémoires* comme roman historique ou comme roman autobiographique. Se pose alors la question suivante : pourquoi choisir de parler de l'Histoire par le moyen d'une écriture à la première personne ?

Écrire à la première personne permet à Yourcenar d'avoir un statut à part. En relatant les faits de l'intérieur, « Refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors » (Yourcenar 1974 : 327), elle ne pose pas sur Hadrien le regard distancié de l'historien, celui qui risquerait de passer sur des détails significatifs et qui pourrait porter un jugement sur Hadrien. Celui-ci en est bien conscient car il écrit :

[...] un règne que je voulais modéré, exemplaire, commençait par quatre exécutions [...] Cet abus de force me serait d'autant plus reproché que je m'appliquerais par la suite à être clément, scrupuleux, ou juste : on s'en servirait pour prouver que mes prétendues vertus n'étaient qu'une série de masques, pour me fabriquer une banale légende de tyran qui me suivrait peut-être jusqu'à la fin de l'Histoire. (Yourcenar 1974 : 114)

Il est clair au lecteur que le « on » renvoie aux historiens. Grâce à l'emploi de la première personne, l'auteur donne la parole à Hadrien pour qu'il puisse justifier ou expliquer certains événements et certaines situations, que les historiens pourraient interpréter différemment. Ce choix d'écriture donne à Yourcenar une position qui lui permet de justifier et d'expliquer des décisions d'Hadrien. D'ailleurs, Hadrien avoue avoir dû réarranger les faits à certains moments, tout comme Marguerite Yourcenar a trouvé dans ses recherches qu'Hadrien réarrangeait, comme tout le monde. Elle croit qu'il a par moments menti au sujet de son élection, de son arrivée au pouvoir et qu'il a parfois laissé planer une incertitude. Lorsqu'elle évoque le narrateur, elle estime que « [...] c'est sa propre histoire qu'Hadrien évoque, sa propre œuvre qu'il commente, et que, si lucide qu'il se veuille, il est pris comme nous tous dans les jeux de miroir qui se produisent dès qu'il s'agit de soi. » (Rosbo 1972 : 53). Elle finit par prendre parti et par défendre

Hadrien de certaines accusations. Les confessions deviennent une sorte de plaidoirie en faveur d'Hadrien. C'est par un souci de véracité et d'exactitude que Yourcenar se décide pour cette forme d'écriture. Ne faisant pas nécessairement confiance aux historiens, elle préfère laisser Hadrien se raconter et s'expliquer.

En choisissant d'écrire ainsi, elle révèle sa vision de l'Histoire. En écrivant l'Histoire d'une époque à travers la subjectivité d'Hadrien, elle affirme le rôle primaire de l'homme dans l'Histoire. L'Histoire n'est pas fixée, immuable, l'homme a la possibilité de la transformer, et c'est cet aspect qui est accentué chez Hadrien. Yourcenar croit que l'homme a la liberté et la capacité de changer le monde, ou d'en influencer le cours. C'est donc l'homme qui fait l'Histoire. Hadrien, qui raconte l'histoire d'une période de Rome à travers son « Moi » se découvre comme un homme qui agit sur l'Histoire selon ses ambitions, ses idéaux.

En guise de conclusion

Mémoires d'Hadrien, roman historique et roman autobiographique avec une large part de biographie historique, est un texte qui a largement puisé dans les maintes possibilités qu'offre la littérature du « Moi ». C'est un texte hybride, écrit à la première personne, mais qui n'entre pas dans le cadre d'un genre particulier. On y rencontre les différents avatars d'un « je » qui permettent, entre autres, d'écrire et de réécrire l'histoire d'une période historique donnée, et ainsi, de montrer une vision différente de l'Histoire. C'est une exploration/réécriture/ fictive de la vie intérieure d'une personne ayant mis sa marque dans l'Histoire et d'un monde, par l'imagination et la subjectivité. Marguerite Yourcenar choisit des mécanismes d'écriture pour les dépasser et les sortir d'un genre limité. Le « je » dans *Mémoires d'Hadrien* cesse d'être le seul centre d'intérêt et laisse la place à une réflexion sur l'homme et son rôle dans l'Histoire. La subjectivité, grâce à l'emploi de ce « je » ne s'oppose plus à l'Histoire, mais lui donne une dimension beaucoup plus humaine, plus universelle. Le recours au personnage d'Hadrien traduit l'idée de Yourcenar d'une universalité. Cette universalité, elle la rencontre dans la personne de l'empereur qui délivre son expérience de la vie et démontre une sagesse « les yeux ouverts » à l'approche de la mort.

BIBLIOGRAPHIE

- De Rosbo 1972 : P. de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*. Paris : Mercure de France.
- Yourcenar 1974 : M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, Paris : Folio
- Yourcenar 1980 : M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts. Entretien avec Mathieu Galej*, Paris : Éditions du Centurion.
- Yourcenar 1983 : M. Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris : Gallimard.
- Yourcenar 2004 : M. Јурсенар, *Широм ошворених очују*, Београд: Народна књига, Политика.
- Lejeune 1975 : P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris : Le Seuil.

- Lecarme, Lecarme-Tabone 1999: J. Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris: Armand Colin.
- Levillain 1992: H. Levillain, *Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris: Gallimard, 1992.
- Lukajić 2014: R. Lukajić, Mémoires d'Hadrien: « Le portrait d'une voix », *Филолоџ*, 10, 130-142.
- Ricœur 1985: P. Ricœur, *Temps et récit, Le temps raconté, t.3*, Paris: Seuil.
- Poignault 2015: R. Poignault, Les voyages de l'empereur Hadrien; des sources antiques à Mémoires d'Hadrien, u: Marie-Ange Julia (éd.), *Nouveaux horizons sur l'espace antique et moderne*, Bordeaux: Ausonius Éditions, 91-105.
- Poignault 2014: R. Poignault, Guerre et paix dans Mémoires d'Hadrien, *Bulletin de la SIEY*, n° 35, 69- 95. 28.
- Poignault 2003: R. Poignault, Hadrien et Marc Aurèle, les choix de Marguerite Yourcenar et Jules Romains, *Bulletin de l'Académie royale de Langue et Littérature françaises de Belgique*, LXXXI, 2003 [2007], n° 3-4, 71-86.
- Poignault 1995: R. Poignault, « Le prince entre mythe et histoire », u: S. et M. Delcroix (éd.), *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours: SIEY, 1995, 363-377.
- Julien 1996: A.-Y. Julien, *L'écriture de soi*, Paris: Belin.

Katarina V. Melić

MARGUERITE YOURCENAR'S MEMOIRS OF HADRIAN: BETWEEN FICTIONAL AUTOBIOGRAPHY AND HISTORY WRITING

Summary

The current paper focuses on the literary mechanisms that Marguerite Yourcenar used to (re)construct the historical personality of the Roman emperor Hadrian in the fictional autobiography, *Memoirs of Hadrian*. We analyze how M. Yourcenar represents an effort to reconstruct a historical period and a historical personality through the intersection of true events and fiction in the form of a fictional autobiography, supported by documentary work, in this particular novel. Hadrian's imaginary letter to his protégé and student, the future emperor Marcus Aurelius, is not only a writing of ancient history, but also a modern chronicle of one man's efforts to free himself from the constraints of human destiny. The mechanisms of writing a memoir provide the main character with the opportunity to (re)write History, his personal biography. Different narrative forms ("I", "he", "we") allow the author of the novel not only to give voice to the main character, but also to follow the development of the initial intention - from writing a letter to his heir to thinking about existence, i.e. from the individual to the general plan of humanity. Therefore, through the reconstruction of Hadrian's life and his age, we show that Marguerite Yourcenar's ambition is not only to illuminate the gallery of masks of a powerful historical figure, but also to overcome them and to capture in words the fragility of a man who enters death with his eyes open.

Keywords: Yourcenar, Hadrian, memoirs, autobiography, fiction, writing, History

Примљен: 18. децембар 2022. године
Прихваћен: 19. април 2023. године

Dušica D. Todorović¹
Università di Belgrado
Facoltà di Filologia

LO SCRITTORE SULLA SOGLIA: IL MOTIVO PIRANDELLIANO DELL'INCONTRO CON I PERSONAGGI IN ALCUNI RACCONTI DI PRIMO LEVI²

Partendo dalla cooperazione testuale postulata dalla semiotica interpretativa di Umberto Eco e dalla nozione di satira menippea bachtiniana, facendo inoltre tesoro della semantica narrativa di Lubomir Doležel, analizziamo la presenza in alcuni racconti di Primo Levi del motivo dell'incontro dell'autore con i personaggi, considerato una variante del *topos* dell'incontro con i morti nella sua declinazione novecentesca (Luperini: 2007) che ha caratterizzato l'opera pirandelliana. Riteniamo questo approccio fruttuoso e promettente per le future ricerche sia delle altre opere di Levi che degli altri autori, in primo luogo Elio Vittorini, Đorđe Lebović e Danilo Kiš.

Parole chiave: Luigi Pirandello, Primo Levi, satira menippea, umorismo, semiotica interpretativa, l'incontro con l'autore

1. Scrittore sulla soglia

1.1. Incontro con i morti nella modernità

In questo articolo trattiamo un argomento tipicamente pirandelliano, riscontrato nella letteratura leviana. Si tratta del tema dell'incontro dell'autore con il personaggio come incontro con la propria coscienza: versione novecentesca dell'incontro con i morti, un *topos* importante della letteratura italiana.

Romano Luperini (Luperini 2007) traccia la parabola critica dell'incontro con i morti dall'antichità come un momento pubblico dei grandi miti, notando anche che a differenza dai tempi di Dante, nella modernità il senso non preesiste, ed è per questo motivo che nella letteratura contemporanea vengono tematizzati spesso gli incontri casuali. Nel Novecento, dall'incontro con i morti passiamo al tema del ritorno dei morti che diventano i fantasmi della mente.

1 ladusica@gmail.com

2 Istraživanje je sprovedeno uz podršku Fonda za nauku Republike Srbije, Program dijaspora, br. 6524509, MemoLit. Za sadržinu ove publikacije isključivo je odgovorna korisnica sredstava, autorka Dušica Todorović, i ta sadržina ne izražava stavove Fonda za nauku Republike Srbije./This research was supported by The Science Fund of the Republic of Serbia, Program diaspora, grant number 6524509, MemoLit.

1.2. Pirandello

L'incontro sulla soglia (Bahtin 2000: 131, 133 e 139) dell'autore con il proprio personaggio è un motivo attribuibile alla letteratura pirandelliana. Lo scrittore sulla soglia³ è personaggio di tante opere pirandelliane, condannato a volte a continuare a osservare il mondo dopo essersene staccato, disilluso, ma non ancora maturo/pronto per altre prove *d'altre vite in altri cieli*, come scriveva Pirandello nei suoi foglietti di *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*. È un motivo riscontrabile ad esempio nella novella pirandelliana *Notizie del mondo*, dove fra altri motivi tipici della menippea notiamo anche il motivo della vita dell'oltretomba che rispecchia la vita dei vivi con tutte le implicazioni sociali come, ad esempio, l'affitto delle tombe.⁴ (Bahtin 2000: 135) (Pirandello 2007: 570 e 581).

In Pirandello i morti sono trasformati spesso nei personaggi che l'autore, *piccolo padreterno*, estrae dallo spazio-soglia limbico, indaga i loro casi e ricaccia a volte qualcuno di nuovo nel limbo, rifiutandosi di *immortalarlo* nella scrittura. (Pirandello 2007: 625). D'altronde, anche i *Sei personaggi in cerca d'autore* subiscono, si può dire, il confinamento in una specie di limbo – sottosuolo dostojevskijano (Krysinski 1988: 137; Angelini 1995: 10), non sentendosi accolti dal loro autore (dal quale si sono allontanati o sono stati abbandonati/cacciati, a seconda delle loro interpretazioni; ad ogni modo, non sentendo più la sua presenza),⁵ e quindi la *commedia da fare* pirandelliana può essere letta come una storia della caduta dei personaggi nel mondo possibile non realizzato della piramide di Leibniz. In effetti, l'opera pirandelliana, in questo senso, con la figura dello scrittore/autore che in apparenza si rifiuta di scrivere/copiare/presentare l'accaduto dramma familiare dei personaggi (al livello metadrammatico l'opera è scritta, ma questo mondo metatestuale è accessibile al lettore e all'autore, non ai personaggi), rifiutandosi così di riaffermare in eterno l'accaduto dramma, tematizza la de-creazione, la teodicea rovesciata, riscattando in questo modo anche il mondo impossibile accanto al migliore dei mondi possibili leibniziano.

Cosa si intende, in ottica appena presentata con riferimento al pensiero di Agamben, per *scriba* pirandelliano, analogamente allo *scriba* melvilliano interpretato dal filosofo menzionato? Si tratta della figura dello *scriba/notaio/scrittore* che porta con sé l'ambivalenza e la potenzialità di fare, ma anche la

3 A proposito della soglia come cronotopo della crisi e della svolta di una vita cfr. (Bahtin 2001: 395). Sull'immagine di "morti d'oggi, che non sono più in grado nemmeno di morire e fertilizzare la terra", e bevono invece in un caffè concerto (Bahtin 2001: 104) o giocano a carte e vincono cfr. (Bahtin 2000: 132, 135 e 140); sulla carnevalesizzazione della morte in Pirandello cfr. ad esempio (Pirandello 1993: 97) e (Pirandello 2007: 570 e 581). A proposito del carnevale dei morti in Pirandello cfr. (Zaccaria 2003: 107–143).

4 È un motivo riscontrabile anche nel racconto di Đorđe Lebović *Vazan esek*, in origine dedicato proprio a Primo Levi.

5 In effetti, ricordiamo che l'autore proverà a farne una commedia, come si deduce dal sottotitolo (*commedia da fare*), alludendo a un possibile/augurabile cambiamento, ma la mancanza della *fede* dei personaggi in autore impedisce un fine diverso da quello raccontato dai personaggi.

possibilità del rifiuto di fare, che nel caso pirandelliano è presente, tematizzata al livello testuale nelle sue novelle e anche nel suo dramma più famoso. Attraverso la figura del notaio presente nell'opera pirandelliana come *doppio* problematizzato e problematizzante dello scrittore/autore, *piccolo padreterno* che osserva invece di vivere, creando i mondi possibili per i suoi personaggi con l'aiuto della fantasia (e naturalmente ne scrive anche quando nel corso dell'*udienza* con i personaggi stessi annuncia di non volerne affatto scrivere, come nel caso della novella già nel titolo segnata dal paradosso, *Novella che non farò*, del 1905, utilizzando spesso il paradosso come una figura che stabilisce nel rapporto con i lettori). Il motivo pirandelliano del notaio/scrivano/scriba e del suo doppio ruolo/status paradossale, riguarda la situazione nella quale, "per forza" della differenza fra i mondi possibili dell'autore e quello dei personaggi, è impossibile che i personaggi nella ricerca "trovino" l'autore ad un certo punto, dato che l'autore si trova soltanto nella scrittura, non nel teatro dove si svolge invece il dramma dei personaggi: la scrittura, che accoglie il loro dramma, è però in questo modo anche la "prova provata" dell'esistenza dell'autore al livello metatestuale, accessibile soltanto ai lettori del testo pirandelliano, non agli spettatori del dramma al teatro (Eco 1989: 166 e 195)⁶ Se i personaggi in cerca d'autore si trovano in una specie di limbo, non sentendo la presenza del loro creatore, allora *Sei personaggi* è anche la storia della loro caduta nel mondo impossibile della piramide di Leibniz. *Scriba* che decide di non scrivere è interpretato da Agamben, in effetti, come un'interruzione della scrittura e passaggio a una creazione altra, diversa, dove Dio chiama a sé la sua potenza a non esistere e crea partendo dal punto del non distinguo fra potenza e impotenza. Creazione che ne consegue non è ri-creazione o un eterno ripetersi, ma piuttosto de-creazione, dove quello che è accaduto e quello che non è accaduto sono riportati alla innata unità nella mente divina, e quello che poteva non essere e invece è stato si unisce a quello che poteva essere e invece non è stato.⁷ Il viaggio della scrittura verso la morte nel corso della vita qui termina per sempre [...] Agamben legge nella formula "preferirei di no" dello scrivano di Melville la formula della potenza pura, un esperimento letterario in cui il Possibile si apre alla libertà di uno riscatto. (Agamben 2009: 66-67).

In alcuni dei suoi racconti anche Primo Levi ci offre la possibilità di avvicinarci al modello della sperimentazione narrativa attraverso il paradigma dell'esperienza letteraria come una sorte di sperimento al di là della polarità vero/falso, verità/menzogna. *Priva della verità perché di verità si tratta in essa*, per parafrasare Agamben, e sigillando uno dei legami fra l'opera pirandelliana e quella leviana.⁸ Nei casi letterari appena menzionati, ma anche in molti altri nel corso del Novecento: ricordiamo ad esempio la *situazione pirandelliana* in Vittorini (Guglielmi 1998: 110) e (Todorović 2018: 68, 72), viene tematizzata, attraverso la figura del dialogo dell'autore con la propria coscienza, la creazione nelle sue varie sfaccettature.

6 Cfr. a proposito anche in (Todorović 2013a: 67-86).

7 A proposito delle analogie fra Pirandello e Agamben cfr. (Perniola 2003: 5-8).

8 Sarebbe utile considerare e analizzare in futuro entro questa cornice teorica anche *I sommersi e i salvati* di Primo Levi.

2. *Primo Levi*

2.1. *Lavoro creativo*

Nel racconto *Lavoro creativo* che appartiene alla raccolta *Vizio di forma* (Levi 1990: 274–283) all'autore in crisi creativa si presenta un suo personaggio scritto, diventato a sua volta uno scrittore facendo del proprio autore un personaggio. All'inizio del racconto assistiamo a un'entrata di tipo pirandelliano, del personaggio *in udienza* (Sciascia 1989: 83), preceduta da una crisi creativa dell'autore:

Antonio Casella, essendo uno scrittore, sedette alla scrivania per scrivere. Meditò per dieci minuti; si alzò per andarsi a cercare una sigaretta, tornò a sedersi, e percepì uno spiffero noioso che veniva dalla finestra. Si dette da fare finché non l'ebbe localizzato e tappato con nastro adesivo, poi andò in cucina per scaldarsi un caffè, e bevendolo si rese conto che non scriveva perché non aveva niente da scrivere: la penna pesava come piombo, e il foglio bianco gli dava vertigine come un pozzo senza fondo. Gli dava nausea: era un rimprovero *fatto materia, anzi, una derisione*.⁹ Non scrivi, non mi scrivi, perché sei vuoto e bianco come me: non hai più idee di me, sei uno scrittore prosciugato, un ex, un uomo finito. Su, fatti sotto: *sono qui, docile, disponibile, tuo servo*. (Levi 1990: 274).¹⁰

Con l'autore irritato dalla inspiegabile apparizione nella stanza di una delle sue creature, siamo di fronte all'incontro di tipo pirandelliano, ma stavolta l'autore insiste sulla *prova provata* dell'esistenza del proprio personaggio nel "mondo reale", richiamando ironicamente i motivi pirandelliani insieme ai *topoi* del modo fantastico che accomunano Levi allo scrittore siciliano:

Antonio si sentì sorpreso ed irritato.

- Ebbene? Ammettiamo pure che lei sia James Collins (e mi parrebbe opportuno che lei lo dimostrasse): ma che cosa vuole da me? In primo luogo, per sua stessa ammissione, lei non è che un personaggio, e non ha nessun diritto di interferire con le persone in carne ed ossa; in secondo luogo, lei ricorda benissimo che nell'ultimo racconto muore. Convengo che forse non è stato generoso da parte mia, che forse avrei potuto mostrare per lei un po' più di gratitudine: ma lei mi deve comprendere, tutti dobbiamo morire, personaggi e non, e, del resto, combinato com'era quel racconto, non avevo nessun'altra maniera deccente di concluderlo: lei doveva proprio morire, non avevo altra scelta. Qualsiasi altro finale avrebbe fatto pensare a un mezzuccio, a un artificio per farla di nuovo saltare fuori in un'altra serie di racconti. (Levi: 275).

È interessante la variazione qui presente dell'argomentazione famosa del Padre di *Sei personaggi* (Pirandello 1993a: 77),¹¹ che rivela in modo palese la situazione *sulla soglia* del racconto leviano:

9 Corsivo nostro.

10 Qui, come nella nota precedente, con il corsivo accenniamo agli elementi della concezione/ creazione in Levi riscontrabili anche nei suoi racconti *Scriba* e *Servo*, indicando una continuità del nucleo tematico riguardante il processo creativo che sta alla base dell'incontro dell'autore con i propri personaggi (con la propria coscienza).

11 Cfr. inoltre (Pirandello 1960: 344).

- Ma non si faccia idee sbagliate: a cercare di darsi da fare siamo in pochi. Gli altri, per la maggior parte, essendo appunto personaggi, sono fissi in un atteggiamento, e perciò noiosi da morire: non fanno che dire o fare una cosa, una sola, sempre la stessa, quella che li ha resi celebri. (Levi 1990: 278)

A differenza del personaggio pirandelliano della novella *Tragedia di un personaggio*, ad esempio, insoddisfatto del destino letterario assegnatogli dall'autore, e per questo motivo in cerca di un altro autore che lo possa far partecipe di una fabula più "degn", più consone alla sua alta considerazione di se stesso, questo personaggio leviano ribadisce invece la propria dignità (ma anche *hybris*) analogamente a quella espressa dal Padre in *Sei personaggi*, anche se leggermente modificata. In effetti, i personaggi qui non sono destinati a vivere *in eterno*, come affermava il Padre ribadendo la superiorità del personaggio rispetto al suo autore (Pirandello 1993a: 30), ma soltanto finché rimangono in vita nel Parco della memoria, ovvero nella memoria del lettore:

- Stia tranquillo, non ho alcun motivo di serbarle rancore. La questione è del tutto irrilevante: una volta che un personaggio è stato creato, e si è dimostrato vivo e vitale (come, per suo merito, è il caso mio), può morire o no nel libro, ma viene accolto nel Parco Nazionale, e ci sta finché il libro ha vita. (Levi 1990: 278)

L'eternità agognata dai personaggi del dramma pirandelliano non è qui una dimensione accessibile, ed è, anzi, ironicamente relativizzata. Anche la valenza carnevalesca delle gerarchie tombali che rispecchiano quelle esistenti nel mondo dei vivi, che abbiamo già menzionato a proposito della novella pirandelliana *Le notizie del mondo* è presente nel racconto leviano quando il suo personaggio descrive il mondo-soglia rappresentato dal Parco (una specie di limbo abitato da vari personaggi riusciti della letteratura) in cui vivono prima di spegnersi del tutto nella memoria dei lettori e morire definitivamente, rinviando al tema degli ultimi attimi della coscienza (Bahtin 2000: 133) e riscontrabili in Pirandello (Todorović 2013b: 116):

- Non ci si sta male, così in generale, ma dipende molto da chi ci si ritrova attorno: perché, appunto, è disagiata fare lunghi spostamenti. Io, per mia disgrazia, abito vicino al Childe Harold, quello di Byron, che è un rompiscatole pieno di boria, e poco lontano abita Panurgo, che è meglio starne alla larga, per quanto sia molto simpatico. Del resto, quasi tutti i personaggi d'autore illustre tendono a darsi un mucchio d'importanza. Sa, ufficialmente si è tutti uguali, ma poi, di fatto, anche laggiù è una questione di protezione, e uno come me, per esempio... insomma, scusi se glielo dico, il suo libro ha avuto un discreto successo, ma non lo si può mica paragonare al *Don Chisciotte*; ... e poi lei è ancora vivo... a farla breve, noi personaggi moderni, specie se di autore vivente, siamo l'ultima ruota del carro. (Levi 1990: 276).

[...]

- Laggiù è diverso: anche là c'è qualcuno che scompare, ma non c'è niente di macabro né di tragico; capita quando un'opera cade nell'oblio, e allora, naturalmente, anche i suoi personaggi subiscono la stessa sorte; ma non è come quella vostra faccenda stupida e brutale, sempre inaspettata, sempre catastrofica.

Da noi, quelli che muoiono (è successo di recente a *Tartarino*,¹² poveretto) non è che muoiano proprio: no, perdono spessore e peso di giorno in giorno, diventano vani, trasparenti, leggeri come l'aria, sempre meno cospicui, fino a che nessuno si accorge più di loro, e tutto va come se non esistessero più. (Levi 1990: 278)

La creatura davanti al creatore viene descritta come un rapporto intriso di sentimento di paternità, che sarà interessante riscontrare anche nel racconto *Servo*¹³:

Era lui che lo aveva tratto dal nulla, come un figlio, anzi, più di un figlio, perché di una moglie non aveva avuto bisogno: e adesso era lì davanti a lui, vicino e caldo, e gli parlava da pari a pari. Gli venne voglia di ricominciare subito, di rimettersi di buona lena a scrivere racconti, e di spararne giù altri a bizzeffe, altri dieci o venti o cinquanta personaggi, che poi venissero come James a tenergli compagnia, e a dargli conferma del suo vigore e della sua fecondità. (Levi 1990: 279)

A differenza della *Tragedia di un personaggio* pirandelliana (Pirandello 2007: 629) lo scrittore leviano diventa personaggio del proprio personaggio e si ribella a sua volta della vita finzionale¹⁴ creata per lui dalla sua creatura. Non contento, decide di *immortalare* nella scrittura se stesso creando a sua volta il proprio doppio-personaggio. Ricordiamo, non è il suo personaggio-autore a ribellarsi: lui difende la propria esistenza, sia quella del personaggio che quella di autore, difendendo il proprio atto creativo:

- Ma, mi scusi, lei che cosa ha fatto con me? Non ha scritto tutto quello che ha voluto?

- Sicuro, ma io... insomma, io esisto e lei no. Lei, l'ho creata io, dalla prima pagina all'ultima, mentre io ero vivo anche prima, e lo posso dimostrare. Basta una telefonata all'anagrafe. (Levi 1990: 281)

[...]

Non le sembra che esista anch'io? – disse cinicamente James. – Non vedo che cosa conti l'anagrafe, un polpettone di burocrati e di cartaccia: quello che conta, sono le testimonianze, e lei ne ha scritto un bel numero con le sue stesse mani, e, per comune consenso, sono valide. Le sarebbe disagevole dimostrare che James Collins non esiste, dopo aver impiegato 500 pagine e due anni per dimostrare che esiste. (Levi 1990: 281)

Siamo di nuovo di fronte alla ricerca della *prova provata* umoristicamente pirandelliana, e anche di fronte a un altro argomento che sarà trattato altrove in Levi. Per farlo, bisognerà leggere il suo saggio *Il rito e il riso*, che tratta del *riso nascosto* spiegato da Levi, simile al riso carnevalesco bachtiniano, o anche a quello umoristico pirandelliano, che ritroviamo anche nel racconto *Servo*.

12 Nostro corsivo. Si parlerà in modo significativo di questo personaggio in un altro lavoro di Primo Levi, a cui accenneremo più avanti a proposito della poetica pirandelliana dell'umorismo.

13 Da notare anche la somiglianza con il rapporto dell'autore pirandelliano con i suoi personaggi, soprattutto nell'Introduzione ai *Sei personaggi*.

14 A proposito della concezione del mondo finzionale operante in questo testo rimandiamo a (Schaeffer 2001:200–222).

2.2. Il riso nascosto: l'umorismo e carnevalizzazione

Tartarino, menzionato in precedenza come uno dei personaggi del Parco, sarà trattato da Levi nel saggio *Tartarin de Tarascón*:

Altrettanto presto ci si accorge che «qualcosa non va» nel nocciolo, nel germe del libro, vale a dire nel rapporto che unisce lo scrittore col suo personaggio. Daudet non ama il suo Tartarino, anzi, lo disprezza e lo odia. Si tratta, mi pare, di un caso assai raro in tutte le letterature: poiché l'amore di cui qui si parla è necessario, indispensabile per la creazione poetica. (Levi 1990: 610)

Di questo rapporto amore/odio dell'autore per il proprio personaggio a cui accenna Levi scrive anche Pirandello, in modo sublime, analizzando l'umorismo di Manzoni nei confronti di Don Abbondio. Per poter accogliere e compatire con amore le debolezze di un personaggio così lontano dall'ideale manzoniano, l'autore è costretto a trattarlo male, con durezza, flagellandolo con tutta la sua ironia severa, sostiene Pirandello (Pirandello 1993b: 92). Continuiamo con la lettura di Levi:

Né si può addurre ad attenuante il carattere umoristico dell'opera. La sua comicità sta tutta nelle prime pagine e nell'assunto, e decade rapidamente quando dalla descrizione si procede alla narrazione. Non c'è una sola scena che inviti al riso aperto, liberatore; anzi, intorno a Tartarino (è forse questa la maggior sorpresa di questa rilettura) si vede addensarsi una sempre più cupa aura di fallimento, di naufragio ultimo, di frustrazione; vien fatto di pensare che, se Daudet avesse preso coscienza di questa vocazione tragica del suo uomo, invece di ostinarsi a vedere in lui un comico miles gloriosus, avremmo avuto un libro diverso e migliore. (Levi 1990: 610)

Avremmo avuto un libro umoristico, ci sia permesso aggiungere, in modo simile in cui Don Abbondio è riuscito il miglior personaggio umoristico di Manzoni, secondo Pirandello: un personaggio difficile da amare, se non attraverso l'umorismo del suo autore.

Nel racconto leviano preso in esame riscontriamo anche il tema del caso, dell'arbitrarietà, tematizzata anche altrove, insieme all'argomentazione e alla verosimiglianza (più avanti leggeremo a proposito anche il racconto intitolato *Anagrafe*), o il tema dell'identità attraverso i mondi possibili:

Non le è mai nato il dubbio se le fosse lecito o no farmi morire in quel bel modo (si, morfinomane in preda ad un accesso: non finga di averlo dimenticato), quando fino a metà del libro mi aveva descritto come un giovane sano, equilibrato e padrone di sé? Lei aveva tutti i diritti di farmi morire per droga, ma allora ci doveva pensare prima, scusi se glielo dico così apertamente: e se proprio le premeva liberarsi di me, poteva farmi morire in dieci altri modi meno arbitrari. Tutto questo non per polemizzare, ma per convincerla che siamo pari. (Levi 1990: 281)

Lo scrittore, come abbiamo accennato anche in precedenza, alla fine decide di assicurarsi la vita nel Parco con le proprie forze creative, rendendo se stesso un suo personaggio (Levi 1990: 281). Facciamo per il momento attenzione al modo in cui viene descritto questo *lavoro creativo* dello scrittore:

*Limò, corresse, aggiunse e filtrò*¹⁵ per altri sei mesi, finché non si senti intimamente contento, e sicuro di ogni foglio e di ogni parola. Non erano passate due settimane dal giorno in cui aveva consegnato il manoscritto all'editore, quando si presentarono alla sua porta due funzionari del Parco. (Levi 1990: 284)

Il racconto *Nel parco* ci offre uno sviluppo narrativo della conversazione del racconto precedente, legato in maniera più immediata ai dialoghi lucianeschi, considerati un archetipo dei colloqui dei morti (Bahtin, 2000: 129–130), in Pirandello presenti ad esempio attraverso l'atto unico *All'Uscita*, che rimanda a sua volta ai dialoghi leopardiani scritti *alla maniera di Luciano: Operette morali*. (Todorović 2013b: 170–171). In effetti, nel corso di una prima lettura, per dirla con Eco, quella ingenua, o semantica (Eco 1989: 195) il lettore avrà a disposizione una serie di allusioni intertestuali di primo acchito, che non riguardano soltanto le modalità novecentesche, o quelle pirandelliane in particolare, ma anche la tradizione menippea.¹⁶

Siamo di fronte al motivo degli ultimi momenti della coscienza, ma stavolta si tratta anche della coscienza dei lettori, che decide della vita e della morte dei personaggi incidendo anche sulla loro coscienza attraverso un processo naturale, irreversibile, di selezione mnemonica delle cose da ricordare e quelle da dimenticare (che, a sua volta, rimanda alla storia di Funes, personaggio di Borges, trattato altrove in Levi):

Lì per lì non diede peso alla cosa, ma verso la fine di maggio notò che l'intera scatola cranica gli si stava facendo diafana. Era una sensazione bizzarra ed inquietante: come se il suo campo visivo si stesse allargando, non solo lateralmente, ma anche in alto, in basso e all'indietro. Percepiva ormai la luce da qualunque direzione provenisse, e presto fu in grado di distinguere ciò che avveniva alle sue spalle. Quando, a metà giugno, si accorse che vedeva la sedia su cui era seduto, e l'erba sotto i suoi piedi, Antonio comprese che il suo tempo era giunto, la sua memoria estinta e la sua testimonianza compiuta. Provava tristezza, ma non spavento né angoscia. Si congedò da James e dai nuovi amici, e sedette sotto una quercia ad attendere che la sua carne e il suo spirito si risolvessero in luce e in vento. (Levi 1990: 305)

Il dialogo intertestuale con il topos pirandelliano del colloquio con la propria coscienza in ambedue i racconti leviani letti finora funziona come un gioco narrativo ragionato che sviluppa un motivo pirandelliano. Le conseguenze che la narrazione dispiega riguardano un motivo che sembra privo dell'angoscia pirandelliana che caratterizza *il dramma gnoseologico della modernità* (Luperini 2000: 118):

Insomma, è meglio che lei non cerchi qui un'immagine del mondo che ha lasciato; voglio dire, un'immagine fedele: perché una la troverà sì, ma variopinta, pigmentata e distorta, e così si renderà conto di quanto sia stolto

15 Nostro corsivo. Ritroveremo questa formula di scrittura, che riporta sia ai saperi arcani e alchimici che al processo chimico anche altrove in Levi, e una sua variante anche nel racconto *Servo*.

16 L'interesse immediato di Levi per la scrittura leopardiana, ad esempio, qui rintracciabile attraverso le allusioni intertestuali di genere menippeo dei dialoghi, è evidente invece nel *Dialogo di un poeta e di un medico* (Levi 1990: 487–490).

formarsi un concetto della Roma dei Cesari attraverso Virgilio, Catullo e il *Quo Vadis*. Qui, non troverà un capitano di mare che non sia naufragato, una moglie che non sia adultera, un pittore che non viva in miseria per lunghi anni, e che poi non diventi famoso. Proprio come il cielo, che qui è sempre uno spettacolo. Segnatamente i tramonti: spesso durano dal primo pomeriggio fino a notte, e qualche volta annotta e poi torna la luce e il sole tramonta di nuovo, come se volesse concedere un bis. (Levi 1990: 301).

Qui è la vita a essere drammatica, segnata soltanto dagli intrecci e descrizioni letterarie, mentre la morte avviene in modo naturale e lieve, come spiega James, che fa *da Virgilio* ad Antonio. L'esperienza della vita è più drammatica dell'esperienza della morte, e probabilmente è così che succede anche dal punto di vista dei morti dei dialoghi lucianeschi o quelli pirandelliani.

2.3. Il caso e il naso

Il racconto *Anagrafe* problematizza il processo cognitivo del ragionamento e della motivazione, insieme a quello della causalità; si tratta del raccontare una storia accettabile, verosimile, anche se non vera, e che quindi presenta allo stesso tempo *un falso epitaffio*, un altro motivo pirandelliano (Todorović 2013b: 162; Todorović 2018: 88) e *la prova provata* (falsa, ma scritta e ormai autenticata, appartenente alla memoria ufficiale di archivio) della vita vissuta e della morte presentata come una conseguenza verosimile della vita stessa. Il protagonista è un altro tipo di *scriba*: un impiegato che riempie una serie di schede in modo da offrire le cause verosimili della morte delle persone/personaggi, coerenti con la loro vita (ricordiamo, naturalmente, le discussioni dei racconti precedenti a proposito dei soliti motivi); morte che invece è stata annunciata e inspiegabilmente decisa in un altro dominio rimasto nell'ombra (Doležel 2008: 195) del mondo finzionale qui rappresentato. Il mito moderno, prodotto dalla cultura secolare (laica) del Novecento sta alla radice di questi modi fantastici riscontrabili in molti testi leviani (o quelli pirandelliani). Se i comportamenti umani e azioni delle istituzioni sociali sono diventati incomprensibili, e la spiegazione trascendente, soprannaturale non è più accessibile, il mito moderno riflette la stessa insicurezza della condizione umana come un mito classico. Ma adesso, che gli dei sono morti, gli uomini stessi sono responsabili del mondo caotico che hanno creato, privo della coscienza di una suprema finalità (Doležel 2008: 205):

Il lavoro di Arrigo era di natura amministrativa. Ogni giorno, dal piano di sopra, gli arrivava un pacchetto di schede; ogni scheda era intestata a un essere umano e portava la data della sua morte; ad Arrigo spettava solo precisarne il modo. Spesso Arrigo si prendeva delle arrabbiature per vari motivi. La scadenza non era sempre la stessa: era prevista a distanza di anni, o di mesi, o di giorni, senza alcuna regola apparente, e questo gli sembrava un'ingiustizia. Neppure gli sembrava ragionevole che non ci fossero regole per l'età: c'erano giorni in cui gli consegnavano centinaia di schede di neonati. Poi il capo ufficio protestava se Arrigo si limitava a formulazioni generiche: doveva essere un sadico o un patito della cronaca nera. Non gli bastava che Arrigo scrivesse «incidente», voleva tutti

i particolari e non era mai soddisfatto. Pretendeva anche che ci fosse sempre una correlazione fra i dati delle schede e le modalità, e questo molte volte metteva Arrigo in imbarazzo (Levi 2016: 812–813).

Lo scriba è incaricato di completare la scheda in modo da determinare il modo di morte di una persona brevemente descritta nella scheda (l'unica informazione a sua disposizione), facendo attenzione soprattutto ai dettagli e alla coerenza fra i dati della cartella e la modalità della morte: è incaricato della verosimiglianza del racconto, in poche parole, in base a una fabula pre-stabilita. In un certo senso, quindi, rappresenta una variante dello *scriba*, che copia, interpreta e facendo così legittimizza la fabula decisa altrove; autentica, rappresentando come un infortunio una morte oscura delle persone giovani e sane; in un certo senso rappresenta con il proprio agire anche una sorte di giudice (come lo è anche lo scrittore come *giudice di pace* pirandelliano) che determina la modalità di condanna a morte inspiegabile altrimenti, o almeno non spiegata; un giudice che non decide la condanna, la fabula (il cui finale è sempre mortale), ma ha una certa libertà per quanto riguarda la modalità della sua esecuzione, ovvero dell'intreccio.

Nella scelta della modalità della morte dei *personaggi* a lui sconosciuti, all'interno del proprio campo di libertà di azione, molto spesso Arrigo è guidato dagli umori personali, dalle antipatie o simpatie che sono, si può dire, alquanto casuali esse stesse, come quelle di un qualsiasi *piccolo padreterno* bizzoso, o degli dei di Olimpo. Così, spinto dall'umore e dall'antipatia con la quale interpreta i dati offerti in una delle biografie brevi di un personaggio, Arrigo scrive la seguente condanna: "Schiacciò Pierre-Jean come un verme: emorragia cerebrale, così impara." (Levi 2016: 814) *Scriba* in questo caso è in primo luogo il lettore/interprete delle biografie brevi dei propri "clienti"-personaggi, che non si raccontano al proprio autore *in udienza*, ma vengono scritti e raccontati, non hanno una voce, e in questo modo sono in parte anche le vittime dell'umore di lettore e delle sue capacità o volontà interpretative, di un giudizio valoriale instabile, e poi, anche della sua *scrittura ragionata*, una condanna resa in questo modo definitiva.

Scriba dona un senso postumo alla biografia dei personaggi, fornendo una fine verosimile a una decisione inspiegabile presa altrove e che quindi sembra gratuita, arbitraria. Procede quindi nella scrittura intesa come un lavoro dettato dalle leggi narrative della verosimiglianza, offrendo un senso, ma in realtà coprendo, mascherando la mancanza del senso.

Con la propria scrittura Arrigo in effetti offre un'apologia al fatto inteso come *sacco vuoto*, che ha bisogno di parole, perché *da solo non si regge*, per dirla con Padre pirandelliano (Pirandello 1993a: 44); qui, in questo modo, riafferma la propria appartenenza al mondo del caso, che aiuta a rendere giustificabile. Adattando l'atto della morte, attraverso la biografia dei personaggi, alle regole narrative plausibili, non chiedendosi delle ragioni della decisione riguardante la condanna di morte, ovvero della fabula decisa altrove, e sottomettendosi al proprio lavoro/dovere, anche se controvoiglia. *Scriba* è quindi un narratore a cui l'autore della fabula è inaccessibile. La morte è pensata altrove, e l'atto della

scrittura giustifica e rende irrevocabile e allo stesso tempo accettabile l'accaduto. In questo modo le schede funzionano anche come falsi epitaffi anticipati, che con la scrittura prendono, per così dire, vita, diventano effettivi, mentre lo stesso racconto di Levi rappresenta cenotafio, il luogo della memoria.¹⁷

Gli dei della burocrazia abitano mondi imperfetti, dove anche il portiere/manovale rappresenta una possibile figura simile a uno scriba ironico che *non aggiusta mai tutti gli ascensori* e si permette un *riso nascosto* del vizio di forma offrendone ogni volta un'interpretazione diversa, senza cambiare il finale:

Gli ascensori erano quattro, ma uno era fuori esercizio, come al solito. Non era sempre lo stesso, ed anche il cartello appeso alla maniglia non era sempre lo stesso: quello, ad esempio, diceva «fuori esercizio», altri dicevano «non funziona», o «guasto», o «non toccare», o addirittura «torno subito».

Forse era il portiere, o l'addetto alla manutenzione, che li alternava secondo un suo capriccio vagamente ironico. Davanti alle altre tre porte c'era la coda, e anche questo avveniva tutti i giorni, all'ora dell'entrata e dell'uscita. (Levi 2016: 812).

A un certo punto sembra che il lettore si trovi davanti a una ribellione dello scriba, lettore e interprete, *vagamente ironico* (o meglio, osservato da un autore umoristico):

Verso le dieci Arrigo aveva finito con gli arretrati, ma l'usciera gli aveva già messo sulla scrivania il pacco delle schede del giorno. La prima era tutta cincischiata, forse dalla macchina datatrice: si capiva solo che riguardava una persona di sesso femminile e di nome Adelia. Arrigo la mise da parte, *tanto meglio per Adelia, guadagnare tempo conviene sempre*. (Levi 2016: 814)[...] Si soffermò invece sulla scheda seguente. Karen Kvarna, di otto anni, nata a Slidre, un paesino di montagna, nel cuore della Norvegia. Karen, figlia unica, malattie n.n., scolara, doveva morire il giorno seguente, ed Arrigo si piantò. Se la immaginò bionda come la canapa, gentile, allegra, serena, sullo sfondo di solenni montagne incontaminate: se doveva morire, allora senza di lui, lui non ci avrebbe messo mano. Prese la scheda e bussò alla porta del capo ufficio: sentì brontolare «avanti», entrò e disse che era un'indecenza. (Levi 2016: 814)

Così Arrigo si trova retrocesso dal grado 7 al 6, e trasferito ad un ufficetto nell'attico del palazzo dove si stabiliva la forma del naso dei nascituri.

A proposito del naso, un motivo importante per Pirandello (e non solo), nel racconto *La pipetta di guerra* leviano leggiamo una riflessione sull'influsso delle piccole cause sul corso della storia e dell'individuo:

Qualche giorno fa, in un gruppo di amici, si parlava dell'influsso delle piccole cause sul corso della storia. E questa una controversia classica, e classicamente priva di soluzione definitiva e assoluta: si può impunemente affermare che la storia del mondo (via, siamo modesti: diciamo del bacino mediterraneo) sarebbe stata totalmente diversa se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, come voleva Pascal, e si può altrettanto impunemente affermare che essa sarebbe stata esattamente uguale, come vogliono l'ortodossia marxista e la storiografia proposta da Tolstoj in *Guerra e pace*. Poiché non è possibile ricostruire una Cleopatra col

¹⁷ Questo motivo funziona quasi come antiutopia del progetto dell'enciclopedia della morte di Danilo Kiš.

naso diverso, ma con un entourage rigorosamente uguale a quello della Cleopatra storica, non esiste alcuna possibilità di dimostrare o confutare sperimentalmente l'una o l'altra tesi, e il problema è uno pseudoproblema.

Ci siamo trovati invece tutti d'accordo nell'osservare che le piccole cause possono avere un effetto determinante sulle storie individuali, allo stesso modo che l'ago di uno scambio ferroviario, spostandosi di pochi centimetri, può avviare un treno con mille passeggeri a Madrid anziché ad Amburgo (Levi 2016: 861).

L'esperienza narrativa di questo tipo è già stato annunciato da Pirandello che nell'*Umorismo* spiega la funzione delle digressioni e dell'importanza dei dettagli, come un prodotto della riflessione umoristica che decostruisce, tematizzando il caso e citando anche *il problema del naso di Cleopatra* (Pirandello 1993b: 98). L'idea di procedimento letterario come un esperimento e l'importanza delle digressioni nella menippea ci riconduce al principio organizzativo della messa di prova di un'idea e del suo portatore in questo genere. (Sinding, Adamson 2003: 168).

A proposito della concezione dell'evento come *un sacco vuoto*, di un fatto/caso inspiegabile, ingiustificabile, immotivato, se non attraverso un'interpretazione che lo renda verosimile attraverso le convenzioni narrative, ricordiamo l'episodio della violenza immotivata subita dal personaggio della storia *Forza maggiore*, che inizialmente parte per un appuntamento in biblioteca. Non abbiamo una spiegazione delle ragioni della violenza, non ci è stata offerta nessuna spiegazione o ipotesi sull'accaduto, e il fatto funziona come un accenno all'allegoria negativa benjaminiana. (Luperini 1999: 117)¹⁸ La conclusione del racconto riguarda un altro tema pirandelliano, quello della vita che *si vive, o si scrive* (e legge, aggiungiamo), senza possibilità di prendere parte in ambedue i mondi: "Il duello non aveva corrisposto ai suoi modelli: era stato squilibrato, sleale, sporco, e lo aveva sporcato. I modelli, anche i più violenti, sono cavalletteschi, la vita non lo è. Si avviò al suo appuntamento sapendo che non sarebbe stato mai più l'uomo di prima": (Levi 2016: 886) L'istinto aveva ammonito inizialmente il personaggio aggredito inspiegabilmente nel corso del racconto, che quindi si aspettava già qualcosa di sgradevole, ma la sua esperienza della vita era di tipo letterario, e quindi riguardava le convenzioni narrative e verosimiglianze che sono risultate inapplicabili e inutili nella vita *reale*.

Nel quadro della tematizzazione dell'esperimento riscontriamo anche il racconto *Servo* sulla costruzione del Golem, che rappresenta la variante della famosa leggenda del rabbino di Praga. Nel caso del *rescriptum* di Levi l'argomento principale riguarda proprio la causalità, la ragione delle scelte creative/costruttive del rabbino e dell'interpretazione offerta delle azioni di Golem mosso dalla potenza creatrice della parola della quale lui stesso è privo, e quindi è privo anche della possibilità di raccontare la propria storia. La narrazione si basa sulla ricerca delle motivazioni: il sistema assiologico cerca di evitare la crisi di senso offrendo la spiegazione per ogni decisione potenzialmente

18 Allegoresi negativa, contraddizione fra *ordo idearum* e *ordo rerum*, il momento demoniaco, irrazionale, in quanto irriducibile agli schemi razionali e cognitivi[...]."

pericolosa o poco ortodossa del rabbino, che potrebbe determinare la creazione come opera di un *demiurgo (autore) che sfida Dio*; per questo motivo domina la descrizione del processo della creazione e l'analisi dell'azione, che serve a giustificare ogni mossa del rabbino, insieme alle interpretazioni che lui stesso offre delle azioni della sua creatura, Golem:

Rimaneva la questione del divieto di farsi immagini. Come è noto, si deve «far siepe alla Legge», e cioè, è prudente interpretare precetti e divieti nel loro senso più vasto, perché un errore dovuto a eccessiva diligenza non porta danno, mentre una trasgressione non si risana più[...] (Levi 1990: 340)

Torniamo di nuovo, alla fine, a proposito della citazione riportata, al *riso nascosto*, spiegato da Levi nel saggio *Il rito e il riso*:

Ma soprattutto, e sotto la scorza seriosa, sento in questa Tavola un riso che mi piace: è lo stesso riso delle storielle ebraiche in cui le regole vengono arditamente capovolte, ed è il riso di noi «moderni» che leggiamo. Chi ha scritto che pizzicare una pulce è un cacciare, o che aprire di Sabato un libro che porti una scritta sul taglio è probabilmente illecito (perché così facendo si cancella un messaggio scritto), ha riso scrivendo come noi ridiamo leggendo: non era diverso da noi, anche se lui si occupava di distinguere i lavori leciti dagli illeciti, e noi di bilanci aziendali o di cemento armato o di codici alfanumerici (Primo Levi 1990: 767).

Il riso nascosto è reso più evidente se leggiamo insieme a questo racconto, *Servo*, anche il racconto *Scriba*, chiudendo in questo modo per il momento le nostre letture leviane, con questa parola chiave importante, *scriba*, che abbiamo cercato di illustrare nelle nostre letture; importante, se non fra le fondamentali nell'opera di Levi, come cercheremo di illustrare nelle prossime ricerche:

E poi, dà gioia poter aggiungere un item al proprio elenco dei «la prima volta che» memorabili: che hai visto il mare; che hai passato la frontiera; che hai baciato una donna; che hai destato a vita un golem. (Levi 2016: 815)

L'autore qui si riferisce alla macchina che lo aiuta a scrivere, modernizzando in questo modo il processo creativo in fondo al quale rimangono sempre i problemi e le questioni di sempre.

Per concludere, ricordiamo che abbiamo iniziato in queste nostre letture un'analisi di alcuni racconti di Levi trovandovi dei punti in comune con le opere pirandelliane, inclusi alcuni procedimenti narrativi, nuclei tematici ma anche l'umorismo, insieme al comune denominatore nella satira menippea. Si potrà proseguire in questa direzione di ricerca ampliando il raggio di azione ad altre opere dei due autori, ma anche, come abbiamo accennato, alle letture comparate di altri autori sia serbi che italiani.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben 2009: Đ. Agamben, *Bartleby ili o kontingenciji*, traduzione in serbo di Ivan Molek, Zagreb: Meandarmedia.
- Angelini 1995: F. Angelini, Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello, in: *Letteratura italiana. Le opere*, Torino: Einaudi.
- Bachtin 2001: M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, traduzione di Clara Strada Janovič, Torino: Einaudi.
- Bahtin 2000: M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, traduzione in serbo di Milica Nikolić, Beograd: Zepet book world.
- Caputo 1996: R. Caputo, *Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Roma: Euroma.
- Ceserani 1996: R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino.
- Doležel 2008: L. Doležel, *Heterokosmika. Fikcija i mogućí svetovi*, traduzione in serbo di Snežana Kalinić, Beograd: Službeni glasnik.
- Eco 1989: U. Eco, *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.
- Guglielmi 1998: G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II*, Torino: Einaudi.
- Krysinski 1988: W. Krysinski, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, Roma: Edizioni scientifiche italiane.
- Levi 1990: P. Levi, *Opere*, III Torino: Einaudi.
- Levi 2016: P. Levi, *Tutti i racconti*, Torino: Einaudi.
- Luperini 1999: R. Luperini, *Pirandello*, Bari-Roma: Laterza.
- Luperini 2007: R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari-Roma: Laterza.
- Pirandello 1960: L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, VI, Milano: Mondadori.
- Pirandello 1993a: L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Torino: Einaudi.
- Pirandello 1993b: L. Pirandello, *L'umorismo*, Roma: Newton Compton Editori.
- Pirandello 2007: L. Pirandello, *Tutte le novelle*, 3, Milano: BUR.
- Schaeffer 2001: J.M. Schaeffer, *Zašto fikcija*, traduzione serba di Vladimir Kapor e Branko Rakić, Novi Sad: Svetovi.
- Sciascia 1989: L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Milano: Adelphi.
- Todorović 2013a: D. Todorović, Probatio diabolica della Prova di Pirandello, *Rivista di letteratura italiana*, n.2, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 67-86.
- Todorović 2013b: D. Todorović, *Pirandello in fabula. Pisac i lica*, Beograd: Filološki fakultet.
- Todorović 2018: D. Todorović, *Conversazioni familiari in Sicilia di Elio Vittorini*, Rivista di letteratura italiana, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, n. 1, 61-92.
- Zaccaria 2003: G. Zaccaria, *Le maschere e i volti. Il "carnevale" nella letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, Bologna: Bompiani.

Dušica D. Todorović

**THE WRITER ON THE THRESHOLD:
PIRANDELLO'S MOTIF OF THE ENCOUNTER WITH THE
CHARACTERS IN SOME STORIES BY PRIMO LEVI**

Summary

This paper starts from the textual cooperation postulated by Umberto Eco's interpretative semiotics (1989) and from the notion of Bakhtin's Menippean satire (2001), together with the theoretical instruments of the narrative semantics of Lubomir Doležel (2008). We analyze some stories of Primo Levi and the presence of the motif of the author's encounter with the characters, considered a variant of the *topos* of the encounter with the dead in its twentieth-century declination (Luperini: 2007) which characterized Pirandello's work. We believe this approach could be fruitful and promising for future research, both for Levi's other works and those by other authors, such as Elio Vittorini, Đorđe Lebović and Danilo Kiš, as well.

Keywords: Luigi Pirandello, Primo Levi, Menippean satire, humor, interpretative semiotics, encounter with the author

*Примљен: 18. јануар 2023. године
Прихваћен: 21. фебруар 2023. године*



Душан Р. Живковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

ПРИРОДА И ЗНАЧАЈ ТЕОРИЈЕ ОТВОРЕНОГ ДЕЛА УМБЕРТА ЕКА²

Овај рад представља анализу природе и значаја Екове теорије отвореног дела, посредством следећих аспеката: 1. утицаја Џојсове поезике; 2. природе и функције амбигвитета; 3. мултидисциплинарности у студији *Отворено дело* (1962); 4. теорије информације; 5. односа теорије отвореног дела и интертекстуалности; 6. поимања аутора, текста и читаоца у студији *Отворено дело* и њихове теоријске надградње у Ековим каснијим студијама; 6. утицаја теорије отвореног дела на стварање хипертекста; 7. примене теорије отвореног дела у Ековим романима. У *Отвореном делу* Умберто Еко је постао иноватор дифузног процеса структурирања „отворености значења“, стварајући иновативне, динамичне амбигвитете који су допринели развоју нове визије савремене културе.

Кључне речи: Умберто Еко, отворено дело, амбигвитет, интертекстуалност, хипертекст, мултидисциплинарност, постмодернизам

Увод

Теорија отвореног дела Умберта Ека (Umberto Eco, 1932-2016)³ означила је прекретницу у односима стваралачких и интерпретативних перспектива модерне уметности, истовремено наговестивши и плурализам у поезици постмодернизма (уп. Наџион 2000: 12, - у стварању интерактивног процеса комуникације између ауторове сугестије, текста и читаоца, односно - читаочеве активне улоге (уп. De Malac 1971) у интерпретирању и умножавању значења текста.

У студији *Отворено дело* (*Opera aperta*, 1962) Еко је⁴ дефинисао основне теоријске поставке стварања „организованог нереди“, који је у

1 dusan.zivkovic@filum.kg.ac.rs

2 Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

3 У спајању научних и уметничких мисија: професора семиотике на Универзитету у Болоњи, романописца, есејисте, теоретичара књижевности, филозофа културе - Умберто Еко је постао један од најзначајнијих интелектуалаца савременог доба.

4 „Огледи ове свеске развијају тему изнесену у саопштењу на XII интерационалном конгресу филозофије, 1958. године, под насловом *Il problema dell'opera aperta* (*Проблем отвореног дела*). Развити један проблем неће речи и решити га: то може само

светској књижевности инициран у авангарди и настављен у антиципацији постмодерне књижевности. Наиме, логика савременог доба није затворена у систем једносмерних узрока и исхода, већ је динамичне, нелинеарне природе. Самим тим, одсуство унивокности у књижевном делу значи и одсуство линеарности у стварању и рецепцији, узрокујући „организовани неред” и амбигвитет у језику.

Према томе, теорија отвореног дела, како резимира Јован Делић, остварује се „као стваралачки програм, критички налаз, и теоријско утемељење модерне књижевности и као интерпретативни метод” (Delić 1991: 264).

У циљу синтезе природе и значаја теорије отвореног дела, овај рад ће обухватати следеће процесе: од проучавања појмовне генезе, преко отворености значења у ширем смислу „као услова сваког естетског уживања” (Еко 1965: 63), до иманентних одлика поетике отвореног дела, као и њених даљих надградњу и применама.

У овом контексту, анализираћемо теорију отвореног дела посредством следећих аспеката: 1. утицаја Џојсове поетике; 2. природе и функције амбигвитета; 3. утемељења и надградње мултидисциплинарности; 4. основних одлика теорије информације; 5. утицаја теорије отвореног дела на дефинисање појма интертекстуалности; 6. односа студије *Отворено дело* и Екових каснијих студија; 7. утицаја теорије отвореног дела на стварање хипертекста; 8. примене теорије отвореног дела у Ековим романима.

1. Џојсова поетика и Отворено дело

Екова теорија отвореног заснована је на анализама стваралаштва Џејмса Џојса: од теоријских принципа у Џојсовим аутопоетичким ставовима о активној улози читаоца до њихових примена у кључним семантичким аспектима:

Студија о Џојсовим (Јојсе) поетикама⁵, која запрема други дио ове свеске, настоји, напротив, да исти проблем освијетли као доминантну тему естетске формације једног особеног умјетника; а изабран је Џојс, јер се вјеровало да се у историји његова развитка може посматрати особеност обрасца огромне промјене која је захватила модерну западну културу. (Еко 1965: 13)

Модерно приповедање ствара „дисолуцију заплета”, растварање које тежи ка децентрализацији, преображају и преиспитивању традиције, а управо та особина ствара отвореност значења у дијалозима писца и читаоца.

У овом контексту, Џејмс Џојс је у *Финеџановом бдењу* тражио узорног читаоца који „болује” од идеалне *insomnia*-е (несанице), односно, активну улогу читаоца који својим знањем, иновативношћу и генерално

да значи објаснити му термине на такав начин да се омогући темељитија дискусија.” (Еко 1965: 13)

5 Еко је касније (1965) уобличио проучавање Џојсовог стваралаштва у посебном издању *Џојсових поетика* (*Le poetiche di Joyce*).

- својим цивилизацијским искуством спознаје све аспекте ауторових интенција, а такође и надграђује и ствара нове семантичке системе на основу ауторових путоказа. Ова идеја означава први Џојсов аутопоетички принцип који је пресудно утицао на теорију отвореног дела, посебно у приказивању отуђености модерног човека посредством модификације мита о Одисеју у Џојсовом Уликсу, као и у Ековим интерпретацијама *Финеганово бдења* (*Finnegans Wake*), у којима је дата суштинска проблематика дефиниције отвореног дела: „док је космос *Финеганово бдења* писмо једног хаоса, дефинирати га - значи показати, сугерисати његову суштаствену двосмисленост.” (Еко 1965: 215)

Стваралаштво Џејмса Џојса јесте попут лавиринта кога писац ствара у сарадњи са читаоцима, откривајући безграничност комбинација значења у мрежи разнородних текстова који чине принцип јединства супротности: „Требаће, дакле, да се запитамо, не може ли се читав џојсијански опус сматрати генетичком историјом једне поетике, шта више, дијалектичком историјом разних поетика, супротних и комплементарних.”⁶ (Еко 1965: 218)

У овом је духу Умберто Еко, у синтези ставова о Џојсовој мисији, такође имплицирао и богатство разнородних утицаја у сопственом стваралачком поступку: „Читаво Џојсово дело нам се пружа као терен сусрета и сазријевања низа визија умјетности, које овђе налазе свој најегземплярнији и најпровокативнији израз.” (Еко 1965: 218)

Према томе, у студији *Отворено дело* имплицитно је присутна теза о Џојсовом опусу као једном од најбитнијих чинилаца дифузних односа према принципима метатекстуалности: „Нико као Џојс није учинио да његови ликови говоре толико о поетици и естетици.” (Еко 1965: 217) Овај став означава синтезу уметничког преображаја света путем организационих образаца посредством читаоачеве слободе у интерференцијама херменеутичких кључева и у стварању нових поливалентних веза. Зато се Еково и Џојсово дело могу најкраће окарактерисати као јединства супротности.

2. Амбигвитет у Отвореном делу

У теорији отвореног дела, амбигвитет (lat. *ambiguitas* - двосмисленост) има значајну улогу у стварању отворености значења: „Ради се о томе

6 Треба истаћи да наслов Екове студије *Od Summa do Finnegans Wake* (*Od Sume do Fineganovog bdenja*) сугерише да су Џојс и Еко кренули од истих полазних тачака, образујући се на темељима средњовековне теолошке мисли, а затим стварајући структуре преиспитивања традиције: Џојс полази од *Summa theologiae* Томе Аквинског (St. Thomas Aquinas, итал. San Tommaso d'Aquino, [...] Aquinas, [...] Doctor Angelicus, 1224/25–1274 (<<https://www.britannica.com/biography/Saint-Thomas-Aquinas>>), у свом строгом католичком образовању, да би даље деконструисао њена значења (уп. Derida 1979: 105), стигавши до „тајанственог писма” *Финеганово бдења* и успоставивши слободне асоцијације између подсвести појединца и палимпсеста цивилизације. Такође, Умберто Еко полази од дела Томе Аквинског (у својој докторској дисертацији) али фокус ставља на превредновање односа између средњовековне традиције и савременог доба, да би касније успоставио нове, нелогоцентричне односе између теоријских аспеката и њихове примене у будућем романескном опусу.

да се израде обрасци односа у којима би двосмисленост нашла оправдање и стекла позитивну вредност.” (Еко 1965: 15) Наведени Екови ставови блиски су идејама Романа Јакобсона о амбигвитету као иманентној одлици поетског језика, „јер амбигвитет представља неутуђиву унутрашњу одлику сваке поруке усредсређене на саму себе – укратко пратећу карактеристику поезије” (Jakobson 1966: 313; цит. према: Ковачевић 2012: 105).

Поред наведене сличности Екових и Јакобсонових ставова у посматрању амбигвитета као иманентне одлике књижевности, у теорији отвореног дела Еко експлицитније поставља амбигвитет као централни појам, истичући доминацију „радикалног” амбигвитета као аутопоетичког елемента, у коме аутор ствара сугестију двоструке асоцијативности, обликујући вишеструке метатекстуалне аспекте у преиспитивању традиције, истовремено развијајући и дифузну критичку свест у преиспитивању сопственог стваралачког поступка.

3. Мултидисциплинарности у студији Отворено дело

Умберто Еко није тежио структурирању кохерентног појмовног система, већ је феномен отворености уобличио посредством мултидисциплинарних појмова из семиотике, естетике, лингвистике, теорије и историје уметности: „У ствари огледи првог дијела ове свеске представљају толико различитих начина да се један те исти проблем сагледа са разних становишта, испитујући га поступно разним концептуалним средствима.” Еко 1965: 13)

На пример, у тексту „Енформел и отворено дело”, посредством анализе природе и функција поетике енформела, Еко сугерише и комплементарне односе сликарства, књижевности и музике, у стварању јединства различитости „бескрајне пролиферације” (Еко 1965: 146) у савременој култури.

Након ових релација, Еко прелази на ширу, мултимедијалну примену теорије отвореног дела у тексту „Случај и интрига (телевизијско искуство и естетика)”, у коме разматра природу, функције и сфере утицаја директног снимања, као „тражења и увођења кохеренције и јединства у непосредној хаотичној различитости догађаја” (Еко 1965: 175).

Поред проучавања савремених тековина западне цивилизације, у тексту „Зен и Запад” Еко проучава примену и модификације Зена, с једне стране – у тежњи ка очувању достојанства његовог источњачког духа, а с друге стране – у отворености значења створеног посредством интерференција западног и источњачког искуства, као и у свести о западњачком помодарству, поједностављивању и удаљавању од изворних, посвећеничких зен принципа духовног буђења.

У свим наведеним односима, Еко сматра да се савремена динамична култура не може посматрати у строгом линеарном, методолошком оквиру и да је самим тим неопходна свестрана анализа која објашњава њихове динамичне „поливалентне везе” (Еко 1965: 182), „отварајући једну нову страницу социологије и педагогије, осим једне странице

историје умјетности” (Еко 1965: 59). Дакле, Екова теорија отвореног дела тежи изградњи мултидисциплинарне свести која је утицала на развој и сарадњу друштвено-хуманистичких наука у савременом добу.

4. Теорија информације

Поглавље „Отвореност и теорија информације” представља значајан део теорије отвореног дела у контексту одређивања односа ауторове сугестије, информације и читалачке суме искуства. Да би објаснио процесе транспоновања информације, Еко полази од најширих од поимања информације у језику, преко друштвених токова информације, до информације у књижевном делу: „Теорија информације тежи за тим да израчуна количину информације садржане у једној вијести.” (Еко 1965: 92)

Другим речима, полазне тачке Екове теорије информације представљају једноставни примери у оквиру референцијалне функције језика, да би, преко односа значења и информације – били објашњени аспекти оригиналности и динамичности поетског језика: „Информација је, дакле, једна активна количина, она је нешто што се додаје нечему што ја већ знам и што ми се приказује као оригинална тековина.” (Еко 1965: 92) Међутим, Еко сугерише да се појам израчунавања „количине” не може свести на једну линеарну, дефиницију, као што то не може ни сам поетски језик у чијем је корену радикални амбивитет, који доприноси умножавању значења – у стварању вишеслојних дијалога између писца и читаоца (уп. Živković 2008).

Након одређивања природе информације, Еко прелази на могућности њиховог комбиновања и модификација. На тај начин примењује и надграђује мистични принцип *Ars Combinatoria* (уџ. *Lajbnic 1666*) („комбинаторичка уметност”), који истовремено надграђује у контексту комбинаторичких могућности стварања и тумачења отвореног дела: „Јер је ова врло позната конструкција, читљива у више смерова, заиста она коју на пример доносе изучаваоци информације када испитују технику конструкције укрштених речи, ради проучавања статистичких могућности које двије или више секвенција слова имају, да би се комбиновале у разним вјестима.” (Еко 1965: 114)

Да бу представио онтолошке димензије реда и нереда, облика и отворености дела као епистемолошке метафоре, Еко, дакле, сугерише посвећеном читаоцу сагласја између отвореног дела и античке изреке која се може читати са свих страна, вертикално, хоризонтално и у реверзибилном току. На тај Еко повезује мистичну традицију комбинација значења и истовремено ствара путеве „менталне хипертекстуаности” (Živković 2019 113) нелинеарне литературе⁷.

⁷ Систем кодова укрштених речи доминантан је и у поетици структурирања и рецепције књижевног дела, од мистичне традиције, преко Џојсових бесконачних значења, Борхесовог топоса библиотеке) [...] до поетичких укрштатаја постмодернистичких одлика стваралаштва Милорада Павића и Умберта Ека (уп. Živković 2016).

5. Утицај теорије отвореног дела на дефинисање појма интертекстуалности

Поред доминантног утицаја Бахтиновог учења о дијалогизму (односно – „дијалогској узајамности текстова”)⁸ сматрамо да је на грађење теорије интертекстуалности Јулије Кристеве (уп. Kristeva 1967a, 1967b)⁹ утицала и теорија отвореног дела Умберта Ека, посебно у сферама читаочевог учења у надградњи традиције, посредством читалачке суме искустава, као и генерално – у развоју компаративне свести о умрежености и текстова и динамичности њихових интерференција, кроз „друкчију позицију умјетничког дјела у друштву” (Еко 1965: 59). Наведене ставове можемо аргументовати анализом односа аутора, текста, читаоца и друштва у опсервацијама Јулије Кристеве: „Књижевни текст се умеће у целину текстова: он је писање – реплика (*écriture – répliqué*) (функција или негација) неког другог (неких других) текстова. Својим начином писања, читајући пређашњи или истовремени књижевни корпус, аутор живи у историји, и друштво се уписује у текст.” (цитат је преузет из: Егг 2002: 238)

Идеја повезаности знакова културе које аутор и читалац селектују и надграђују представља основни елемент њиховог дијалога, при чему се обједињују спољашњи и унутрашњи приступ проучавања књижевног дела – структура текста и динамичност његовог контекста у односима текстова који истовремено коегзистирају, а могу припадати и различитим цивилизацијским слојевима. Дакле, у књижевном делу богатом интертекстуалним аспектима остварује се вишеструкост перспектива отворености значења.

Осим ове теоријске поставке, постоји још један практичан аспект који повезује теорију отвореног дела и интертекстуалност: да подсетимо, управо је као кључни пример отвореног дела Еко изабрао Џојсов опус, и описао јединство различитости коришћених извора у Џојсовим делима, док ће овај феномен Јулија Кристева прецизније дефинисати кроз појам интертекстуалности, као динамичног процеса умрежавања текстова.

Такође, треба истаћи да је Ролан Барт (Ментор Јулије Кристеве на студији о Бахтиновом дијалогизму), заслужан за развој и популаризацију теорије интертекстуалности, као и њеног утицаја на поетику постмодернизма. Ролан Барт се чак више и од Јулије Кристеве фокусира на односе читаоца и текста, у проучавањима нелинеарних текстуалних структура, смаграјући сваки текст интертекстом, фрагментом интертекстуалне мреже (уп. Burt 1986: 9–10).

8 У идеји повезаности текстова, Бахтин поима текст као „исказ”, систем значења који се налази у „дијалогској узајамности” и „одражава све текстове (у границама) дате мисаоне сфере” (Bahtin 1995: 12) (Živković 2016: 8).

9 Јулија Кристева је у студијама *Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman* (1967) и *Pour une semiologie des paragrammes* (1967) поставила основе теорије интертекстуалности („l’intertextualité”).

Дакле, комплементарне теорије Умберта Ека, Ролана Барта и Јулије Кристеве¹⁰ допринеле су развоју интердисциплинарности у другој половини 20. века, а у ширем, практичном смислу поставиле су и основе постмодернистичких аспеката, у којима доминирају дијалози читаоца и писца у интертекстуалним превредновањима традиције. (уп. Pfister 1991: 209).

6. Односи студије Отворено дело и Екових каснијих студија (у контексту надградње теорије отвореног дела)

Теоријске ставове у студији *Отворено дело* Еко је применио, допунио и надградио у студијама: *Код* (Codice, 1978), *Улога читаоца* (*Lector in fabula* (1979), *Шест шетњи по наративној шуми* (*Sei passeggiate nei boschi narrativi*, 1994), *Границе тумачења* (*I limiti dell'interpretazione*, 1990)¹¹, *О књижевности* (*Sulla letteratura*, 2002), итд.

У студији *Код* Еко је променио конвенционално схватање кода као затвореног система значења, при чему је истакнута његова формална и семантичка динамичност, као и процес комуникације са другим кодовима. „Код није правило које затвара, већ може да буде правило – матрица које отвара, које омогућава стварање бесконачних појава, дакле, он је почетак игре, једног неконтролисаног вртлога (Еко 2004: 15).” (Živković 2014: 262) У овој дефиницији Еко је обухватио спољашњи и унутрашњи контекст: од поступака структурализације отвореног дела до његових вишеструких семантичких комбинација и варијација у процесу рецепције.

У овом контексту, иако је у студији *Отворено дело* Еко сугерисао релације између ауторових интенција значења и емпиријског читаоца, као и односе интенције дела и „идеалног” читаоца¹², прецизније је дефинисао ове појмове у студији *Границе тумачења* истичући једну од основних одлика поетике отвореног дела: „Будимо реални – ништа није богатије значењем од текста који тврди да се са смислом развија.”

10 У овом раду анализира се утицај Екове студије *Отворено дело* на конституисање основних домена интертекстуалности у ставовима Јулије Кристеве и Ролана Барта, док би проучавање свих односа теорије отвореног дела и будућих надградњи теорија интертекстуалности (у ставовима Манфреда Пфистера, Улриха Бројха, Николаса Цурбруга, Марка Јувана итд.) представљало предмет посебног рада.

11 „Наиме, првобитне принципе из првог издања студије *Отворено дело* Еко је постепено допуњавао управо детаљнијим проучавањима руског формализма и структурализма: у студији *Границе тумачења*, Еко ретроспективно, аутокритички истиче измене у односу на прво издање *Отвореног дела*.” (Živković 2014: 263) „У издању из 1967, после прерађене француске верзије из 1965. и после мог сусрета са Јакобсоном, руским формалистима, Бартом и француским структурализмом) написао сам „пажњу ваља преместити с поруке, као објективног система могућих информација, на комуникативни однос између поруке и примаоца: на однос у коме интерпретативна одлука примаоца представља стварну вредност могуће информације.” (Еко 2001: 21)

12 Такође, поред овог одређивања идеалног читаоца у *Отвореном делу* и *Границама тумачења* треба напоменути да Умберто Еко ипак чешће користи термин „узорни” читалац након *Улоге читаоца* (уп. Војанић Ћirković 2020: 134).

(Еко 2001: 14) Овај став заправо представља ауторов позив читаоцу ка заједничком стварању универзума дела, које се остварује у тежњи ка обликовању *intentio operis* (интенције дела, односно, тежње дела ка бесконачности значења (пошто интенција дела надређена интенцији аутора (*intentio auctoris*), и да емпиријски читалац посредством својих дифузних интенција (*intentio lectoris*, ср. Еко 1979) трага за потенцијалним значењима, приближавајући се према томе, интенцији дела (*intentio operis*), која обједињује односе ауторове сугестије и читаочевог „коауторства” (Živković 2014: 263).

Допуну овог става о процесу стварања значења проналазимо у Ековој збинци огледа *Шести шетњи по наративној шуми* (*Sei passeggiate nei boschi narrativi*, 1994): („Могли бисмо рећи да прича и заплет нису функције језика него структуре које увек могу да се преведу на други семиотички систем.” (Еко 2003: 44) Еко, дакле, надграђује формалистичке појмове приче и заплета, спајајући их са реактулизованом теоријом отвореног дела; на тај начин, ови појмови, у проширеном, модификованом облику постају сегменти савремене семиотике (уп. Petković 1984), проналазећи своју примену, у мултидисциплинарном приступу проучавања интерсемиотичких принципа. (уп. Živković 2014: 265–266)

7. Утицај теорије отвореног дела на стварање хипертекста

Екова теорија отвореног дела утицала је на стварање хипертекста као нелинеарног, дифузног феномена. У зависности од комбинација и начина повезивања лексема, одредница и поглавља, постиже се семантички и формални преображај дела: „Различити коренови основа комбинују се тако да чине чвор значења, где постаје једна реч доминантна, а с друге стране, свака од њих може да се сретне и нађе у узајамном односу са центрима алузије, који су још увек отворени према новим констелацијама и новим центрима читања.” (Еко 1965: 114)

Развијајући наведену Екову концепцију дифузних односа комбинација полицентричних, семиотичких аспеката, информатичар Теодор Нелсон (Theodor Nelson), годину након објављивања Екове студије *Отворено дело*, дефинисао је појам хипертекста (1963), као: „несенквенционирани метод писања – то је текст који се грана и читаоцу препушта избор, а најбољи резултат се постиже када се текст чита са интерактивног екрана.” (уп. Landau 1994)

Први део дефиниције о разгранатости текста и читаочевој селекцији и стварању нових значења идентичан је са Ековим ставовима, али Нелсон експлицитно истиче и интерактивни медиј и тиме у суштини проширује и осавременује теорију отвореног дела.

Такође, у духу Екове идеје о коауторству читаоца и аутора у стварању семантичких интерференција, Џорџ Ландау (George Landow), „дефинише хипертекст као информациону технологију електронских веза, сачињену од блокова, лексија. Ова детерминација подударна је са Ековим поимањем односа мреже и центара алузије, у разгранатости и пролиферацији.”

(Živković 2007: 29) Ландау такође сматра да је улога аутора редукована у интерактивној литератури, чак да хипертекст и „нема ауторе у конвенционалном смислу [...] већ као текстуални медиј преображава аутора у уредника или члана развојног тима” (Landau 1997: 100).

Еко је, дакле, поставио основе стварања нове глобалне, виртуелне комуникације (уп. Živković 2007; Pati 2021). У развоју ере компјутера¹³ целокупна цивилизацијска парадигма савременог доба претворена је у „циновски екран”¹⁴, на коме се стварају динамични дијалози између ауторових сугестија значења и умрежених читалачких перспектива.

8. Основни аспекти примене теорије отвореног дела у Ековим романима

Своја теоријска начела Еко је применио у романима *Име руже* (*Il nome della rosa*, 1980), *Фукоово клајно* (*Il pendolo di Foucault*, 1988), *Остворено дана пређашње* (*L'isola il giorno prima*, 1994), *Баудолино* (*Baudolino*, 2000), *Тајанствени пламен краљице Лоане* (*La misteriosa fiamma della regina Loana*, 2004), *Прашко гробље* (*Il cimitero di Praga*, 2010) и *Нулли број* (*Numero zero*, 2015).

У *Имену руже* – првом и најзначајнијем роману Умберта Ека, остварено је превредновање средњовековне културе посредством технике пронађеног рукописа. Монах Адсо, некадашњи искушеник и „очевитац чудесних и страшних збитија” (уп. Еко 2004d: 13) (Živković 2016: 72), позива читаоце да одгонетну тајне опатије. Тако је створено иновативно обједињавање средњовековног схватања уметника као медијума божанске воље и стваралачке улоге читаоца у поетици отвореног дела. Отворени дијалози са читаоцем иницирани су посредством јединства различитости четири основна подтекста: Аристелове *Поетике* (као отровне, забрањене књиге чије откривање покреће смрти у опатији), *Откривења Јованог* (у функцији наговештаја Апокалипсе – као цитата на улазима у одаје библиотеке – лавиринта), детективистике у духу Шерлока Холмса, (али у надграђеном, ерудитном духу трагања за интертекстуалним везама мистичних цивилизацијских кодова) и Борхесове *Вавилонске библиотеке* као универзума значења.

„Организован не ред” (уп. Еко 1965) отвореног дела обликован је и у *Фукоовом клајну* посредством преплитања перспектива историје и

13 У каснијим проучавањима, Еко је наградио ставове из студије *Отворено дело* и применио их на феномен хипертекста. На пример, у текстовима: *Come si scrive un romanzo* и *Vegetal and mineral memory: The future of books* Еко анализира примену интерференција формалних и семантичких аспеката у стваралачком процесу, као и могућностима умножавања значења интерактивне књижевности. „С друге стране, у интервјуу са Патриком Копокком (Patrick Coprock), *A conversation on information* (*Разговор информацији*), Еко ипак истиче да хипертекст никако не може бити сврха самом себи, већ представља само средство, медијум у смислу хипер-система који преноси „менталну” хипертекстуалност.” (Živković 2007: 31)

14 Доступан на: <http://www.bibalex.org/attachments_en/publications/files/umberto_eco_.pdf>.

легенди, извора различитог порекла, канонских и апокрифних значења, тајни Темплара, масонских удружења, Розенкројцера, Илумината итд. У овим наративним токовима присутна је Екова сугестија активног учешћа емпиријског читаоца у разоткривању мистерија тајних организација од средњег века до савременог доба.

У трећем роману - *Оштрво дана пређашње*, Еко ствара отвореност значења посредством двојне наративне перспективе: с једне стране, постоји „објективни” (али не и свезнајући) приповедач, а, с друге стране, доминантна је техника пронађеног рукописа, приповест Роберта Де Ла Грива из 17. века, која је „колико прозрачна толико и маглопита” (Еко 1995: 70). У овом ставу према, Еко преузима на себе улогу наводног „приређивача” у функцији активирања читаочевог критичког односа према питањима веродостојности Робертове приповести.

Након овог барокног слоја, Еко се у роману *Баудолино* враћа средњовековним перспективама, али уместо мрачне атмосфере средњовековне опатије у (Имену руже), присутни су елементи хумора и пародије у односима историје и фикције. Оснивање семантичког система „састоји се у Баудолиновом приповедању чудесних авантура византијском хроничару Никити¹⁵, док Еко ствара динамичност нарације тако што прелази са Баудолиновог исповедног тона на перспективу свезнајућег приповедача” (Živković 2016: 86). У сваком од наведених аспеката, Баудолино позива Никиту (као хроничара) и читаоце његове епохе и будућих епоха, да дају смисао његовој приповести.

Након односа историје и легенди у претходним романима, у роману *Тајанствени џламен краљице Лоане* Еко приказује процесе присећања протагонисте Ђамбатисте Бодонија (фиктивног лика, којима има Екове аутобиографске црте, као и генерално - особине Екове генерације) након амнезије, у функцији приказивања личне исповести губитка идентитета и његове реконструкције у непрестаном преображају, а у ширем смислу, да би, посредством интерсемиотичких перспектива (у којима се преплићу цитати из књижевних дела, са текстовима популарних песама, стриповима итд.) покренуо питања односа културе и поткултуре 20. века и њихових утицаја на личност појединца, као и на сложеност његових друштвених интеракција.

Проблем губитка и реконструкције памћења (као кључни процес у отварању дијалога између писца и читалаца) присутан је и у роману у *Прашком жробље*, с тим што, (за разлику од претходне, хуманистичке позиције у *Тајанственом џламену краљице Лоане*), амнезија представља последицу социопатског и психопатског менталног склопа протагонисте. Пошто је већина наративних перспектива остварена из угла убице и фалсификатора, самим тим и Еко упућује читаоца „намерника” (Еко

15 У овим доменима остварене су три кључне наративне перспективе: а) у сликама крсташког разарања Цариграда и описима Никитиног и Баудолиновог бега, као и њихове синтезе у тренутку Баудолиновог приповедања (1204); б) ретроспекције 1155–1204. у облицима дифузних временских перспектива Баудолинове приповести, в) све до епилога Баудолинове судбине.

2011: 8) (који доживљава морбидне слике Симонинијевих исповести), да преиспита „сведочанства” у виду дневника и писама главног јунака.

Након гротескних сцена (претежно с краја 19. века) у *Прашком гробљу*, у Екоом последњем роману - *Нулићи број* остварена је отвореност значења посредством разоткривања мистерија друге половине 20. века (које и у 21. веку имају своје последице): у односима опасности и интригантности писања новинских вести, као и у проблемима цензуре и манипулисања информацијама.

На основу наведених аспеката, истичемо да је Еко у својим романима применио, наградио и оправдао теорију отвореног дела - као плодотворног процеса интеракције феномена савремене културе и као кључног чиниоца у стварању постмодернистичке, нелинеарне књижевности.

9. Закључак

У студији *Отворено дело*, присутне су вишеструке перспективе кретања модерне уметности, посредством дескриптивне анализе. Еко је, такође, епистемолошком метафором „отвореног дела” негирао појам логоцентричности структуре у антиципацији поетике постмодернизма.

У овом контексту, анализу природе, функција, утицаја и значаја теорије отвореног дела започели смо проучавањем Ековог односа према Џојсовом стваралаштву, при чему смо, пре свега, истакли Џојсов утицај: на Екову концепцију идеалног читаоца, превредновања традиције, као и свести о умрежености текстова.

Следећи аспект нашег проучавања био је везан за Јакобсонов утицај на Еково посматрање природе амбивитета, као иманентне одлике књижевности. С друге стране, истакли смо и Екову надградњу Јакобсонових ставова - у поимању амбивитета као суштинског принципа стварања отворености значења, као и Еково потенцирање метатекстуалне свести, посредством истовременог преиспитивања традиције и сопственог стваралачког поступка.

Трећи сегмент наше анализе био је везан за објашњење природе мултидисциплинарности у студији *Отворено дело*, које представља нов однос према уметности, видљив у различитим манифестацијама израза: у књижевности, сликарству, на филму и телевизији, музици итд.

Да би се расветлили наведени принципи, било је, такође, потребно расветлити интердисциплинарну природу Екове студије посредством односа између теорије информације умножавања значења и преображаја књижевне форме - од референцијалне до поетске функције језика.

Следећи аспект значаја теорије отвореног дела остварен је у утицају на дефинисање појма интертекстуалности: од умрежености текстова и вишеслојног дијалога са традицијом, до Ековог обједињавања спољашњег и унутрашњег контекста у проучавањима односа семантике текста и друштвених кретања.

Логични наставци наше анализе текли су у правцима надградње теорије отвореног дела у Ековим каснијим студијама, као и Ековом

доприносу у настанку и развоју хипертекста, посебно у доменима умрежености и комбинацијама „центра алузија” – као теоријских основа стварања линкова у виртуелном свету.

Наше проучавање заокружили смо основним аспектима примене теорије отвореног дела у Ековим романима: од превредновања средњовековне културе у *Имену руже*, до актуелности новинских вести и питања креирања стварности у *Нулићом броју*, при чему смо истакли Екову практичну примену и надградњу теорије отвореног дела у романескном постмодернистичком свету.

На основу наведених аспеката, закључујемо да је Умберто Еко у *Отвореном делу* не само проучавалац већ и иноватор у стварању дифузног процеса структурирања „отворености значења”, у теоријским, као и у практичним – уметничким доменима, стварајући иновативне, динамичне амбигвитете који су допринели развоју нове визије савремене културе.

ИЗВОРИ

- Eco 1980: U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano: Bompiani.
Eco 1988: U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano: Bompiani.
Eco 1995: U. Eco, *Ostrvo dana pređašnjeg*, Beograd: Centar za geopoetiku.
Eco 2000: U. Eco, *Baudolino*, Milano: Bompiani.
2004: U. Eco, *Tajanstveni plamen kraljice Loane*, Beograd: Politika – Narodna knjiga.
[orig.] Eko 2004c: У. Еко, *Тајанствени пламен краљице Лоане*, Београд: Политика – Народна књига.
Eco 2011: U. Eco, *Praško groblje*, Beograd: Plato.
Eco 2015: U. Eco, *Numero zero*, Milano: Bompiani.

ЛИТЕРАТУРА

- Aquinas, St. Thomas. Encyclopedia Britannica, <<https://www.britannica.com/biography/Saint-Thomas-Aquinas>>, 18. 5. 2022.
Bart 1986: R. Bart, Teorija o tekstu, preveo Miroslav Beker, Beograd: *Republika*, br. 12, Beograd, 9–10.
Bojanić Ćirković 2020: М. Војанић Ћирковић, *Ћиталач и науци о књижевности (од античких теорија читања до савременог доба)*, Ниш: Филозофски факултет. [orig.]
Бојанић Ћирковић 2020: М. Војанић Ћирковић, *Читалац у науци о књижевности (од античких теорија читања до савременог доба)*, Ниш: Филозофски факултет.
Delić 1991: J. Delić, *Hazarska prizma*, Beograd, Gornji Milanovac: Prosveta, Oktoih, Dečije novine.
De Malac 1971: G. De Mallac, The Poetics of the Open Form (Umberto Eco's Notion of Opera Aperta, Huntly: Books Abroad, Huntly, January, 45/1, 31–36.
Derida 1979: J. Derrida, Living On: Border Lines, in: H. Bloom (ed.), *Deconstruction & Criticism*. New York: Continuum, 75–176.

- Eco, U. Vegetal and mineral memory (The future of books). <http://www.bibalex.org/attachments_en/publications/files/umberto_eco_.pdf>, 6. 12. 2014.
- Еко 1962: U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani.
- Еко 1965: U. Eco, *Otvoreno djelo*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Еко 1979: U. Eco, *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.
- Еко 1994: U. Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard U. P: Cambridge.
- Еко 2001: U. Eco, *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia.
- Еко 2002: U. Eco, *O književnosti*, prevela Milana Piletić, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Еко 2003: U. Eco, *Šest šetnji po narativnoj šumi*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Еко 2004: U. Eco, *Kod*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Еror 2002: G. Eror, *Genetički vidovi interliterarnosti*, Beograd: Otkrovenje.
- Hačion 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi.
- Hačion 2000: L. Hutcheon, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Chicago: University of Illinois press.
- Jakobson 1966: R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit.
- Kristeva 1967a: J. Kristeva, Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman, Paris: *Critique*, 239, Paris, 438–465.
- Kristeva 1967b: J. Kristeva, Pour une semiologie des paragrammes, Paris: *Tel Quel*, 29, Paris, 53–75.
- Lajbnc 1666: G. W. Leibniz, *Dissertatio de arte combinatoria*, Leipzig.
- Landou 1992: G. P. Landow, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Landau 1994: G. Landow, *Hyper/text/theory*, Baltimore: John Hopkins University press.
- Landau 1997: G. Landow, *Hypertext 2.0*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Pati 2021: E. Patti, Umberto Eco's Opera aperta and the Birth of italian electronic Literature, Liverpool: *Modern Languages Open*, 20 (1): Liverpool, pp. 1–13.
- Petković 1984: Н. Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд: БИГЗ.
- Pfister 1991: M. Pfister, How postmodern is intertextuality? In H. F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin: Walter de Gruyter and Company, 207–224.
- Živković 2007: D. Živković, Otvoreno delo i hipertekst, Kragujevac: *Nasleđe*, 8, Kragujevac, 25–32. [orig.] Живковић 2007: Д. Живковић, Отворено дело и хипертекст, Крагујевац: *Наслеђе*, 8, Крагујевац, 25–32.
- Živković 2008: D. Živković, Teorija informacije u studiji Otvoreno delo Umberta Eka, u: D. Bošković (red.) Srpski jezik, književnost, umetnost, knj. II, Književnost, društvo, politika, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 397–384. [orig.] Живковић 2008: Д. Живковић, Теорија информације у студији Отворено дело Умберта Ека, у: Д. Бошковић (ред.) Српски језик, књижевност, уметност, књ. II, Књижевност, друштво, политика, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 397–384.
- Živković 2011: D. Živković, Otvoreno delo i intertekstualni aspekti u romanu *Ime ruže* Umberta Eka, Novi Sad: *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 59-1, Novi Sad, 111–131. [orig.] Живковић 2011: Д. Живковић, Отворено дело и интертекстурални аспекти у роману *Име руже* Умберта Ека, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 59-1, Нови Сад, 111–131.

- Živković 2014: D. Živković, Ruski formalizam u književnoteorijskoj misli Umberta Eka, u: D. Bošković, (red.), Uskrsnuće književnosti (100 godina ruskog formalizma), Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 259–269. [orig.]
Живковић 2014: Д. Живковић, Руски формализам у књижевнотеоријској мисли Умберта Ека, у: Д. Бошковић, (ред.), Ускрснуће књижевности (100 година руског формализма), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 259–269.
- Živković 2016: D. Živković, *Otvoreni lavirinti: Eko i Pavić*, Kragujevac: FILUM. [orig.]
Живковић 2016: Д. Живковић, *Отворени лавиринти: Еко и Павић*, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Živković 2019: D. Živković, Hermetizam i hipertekst, Kragujevac: *Nasleđe*, 42, Kragujevac, 107–124. [orig.]
Живковић 2019: Д. Живковић, Херметизам и хипертекст, Крагујевац: *Наслеђе*, 42, Крагујевац, 107–124.

Dušan R. Živković

THE NATURE AND SIGNIFICANCE OF THE THEORY OF THE OPEN WORK BY UMBERTO ECO

Summary

This paper presents an analysis of the nature and significance of Eco's theory of the open work, through the following aspects: 1. the influence of Joyce's poetics; 2. nature and function of ambiguity; 3. multidisciplinary in the *Open Work* (1962); 4. theories of information; 5. the relationship between the theory of open work and intertextuality; 6. the relationship between the author, the text and the reader in the *Open Work* and their theoretical overarching in Eco's later studies; 6. the influence of the theory of the open work on the creation of hypertext; 7. application of the theory of the open work in Eco's novels. In the *Open Work*, Umberto Eco became an innovator of the diffuse process of structuring "openness of meaning", creating innovations, dynamic ambiguities that contributed to the development of a new vision of contemporary culture.

Keywords: Umberto Eco, open work, ambiguity, intertextuality, hypertext, multidisciplinary, postmodernism

Примљен: 18. децембар 2022. године
Прихваћен: 25. март 2023. године

Cecilia Gibellini¹
Università del Piemonte Orientale
Dipartimento di Studi Umanistici

IL PASSERO SOLITARIO DI MONTALE: UN MERLO AZZURRO E UN FILO ROSSO

A partire da un versetto dei Salmi e da un sonetto di Petrarca, la figura del passero solitario viene ripresa da vari poeti, che ne fanno ora un esempio di sofferente solitudine, ora un campione del canto melodioso, più raramente espressione di gioia vitale. Il canto di Giacomo Leopardi, giustamente famoso per la sua bellezza e profondità, confina nell'ombra tutti gli antecedenti. Leopardi, che si identifica in parte con il passero solitario, impone all'immagine il sigillo del suo stile, sicché i poeti successivi oseranno raramente misurarsi con quel tema. Montale ritorna, in prosa e in versi, sull'immagine del passero, con il quale non si identifica espressamente, pur rivelando una misurata empatia. Negli scritti in prosa egli critica i commentatori che hanno scambiato il protagonista del canto leopardiano per un passero comune, uccello dal modesto cinguettio e di indole socievole, mentre si tratta di un volatile di specie diversa, il merlo azzurro o *monticola solitarius*, amante dell'isolamento e dotato di un canto melodioso, che gli ricorda un'aria della *Manon Lescaut* di Jules Massenet. Inoltre Montale nomina il passero solitario in varie poesie, composte a partire dal 1945 e fin quasi alla morte. In questi versi il poeta ligure riflette, tra l'altro, sulla scia che gli animali lasciano nell'animo dell'uomo e soprattutto sul rimorso per aver ucciso un passero solitario in gioventù, durante i soggiorni estivi nelle Cinque Terre.

Parole chiave: Eugenio Montale, Giacomo Leopardi, Giovanni Pascoli, passero solitario, intertestualità, poesia del Novecento

Il motivo letterario del passero solitario vanta una lunga tradizione, sulla quale manca tuttavia uno studio organico. Due sono gli archetipi del *topos*: il versetto di un salmo davidico che, attraverso la versione latina di san Girolamo nella *Vulgata*, lo trasmette alla cristianità euro-occidentale, e un sonetto di Francesco Petrarca che lo lancia nella cultura letteraria italiana ed europea.

Nel salmo biblico il poeta, lamentando la sua misera condizione e le insidie dei nemici, si paragona a un uccellino tremebondo: «et factus sum sicut passer solitarius in tecto» (Ps. 101, v. 8). Nel sonetto «Passer mai solitario in alcun tetto» (RVF 226) Petrarca, lontano da Laura, afferma che la sua solitudine è più dolorosa di quella patita dall'uccello biblico, e in tal modotraghetta il motivo dal campo sacro a quello profano.

Da queste due fonti scaturiscono altri testi, in buona parte ignorati, o tutt'al più segnalati ma raramente analizzati dagli studiosi, che si dispongono

¹ cecilia.gibellini@uniupo.it

principalmente lungo due linee: una più sostenuta e dichiaratamente letteraria, dedicata all'amore sacro o profano, e talvolta alla riflessione autobiografica, e una più leggera, comica o popolareggiante. Appartengono alla prima testi, dedicati interamente al passero o che vi accennano seppur corsivamente, di Niccolò da Correggio, Girolamo Malipiero, Luigi Alamanni, Benvenuto Cellini, Luigi Tansillo, Federico Frangipane, Giordano Bruno, Giovanni Botero, Gabriello Chiabrera, Giambattista Marino, Giuseppe D'Alessandro, Francesco del Tegli, Pellegra Bongiovanni, Ambrogio Viale. Alla seconda linea si possono ascrivere i versi di Francesco Galeota, Panfilo Sasso, Lelio Perdicaro, Anton Francesco Grazzini, Giovanni Meli, oltre che lo strambotto popolare circolante da secoli in area meridionale e ancor vivo in area marchigiana al tempo di Leopardi. Quando giunge a Leopardi, il passero solitario ha acquisito due caratteristiche assenti nei due archetipi: l'abilità nel volo e la melodiosità del canto.

Nei testi sopra menzionati, dal Quattro al Settecento, predomina a lungo una dinamica interdiscorsiva, con l'eccezione dell'esplicito intento intertestuale delle due riscritture del canzoniere petrarchesco, quella operata da Girolamo Malipiero in chiave religiosa, e quella 'protodemminista' di Pellegra Bongiovanni.

La comparsa del *Passero solitario* di Leopardi segna una svolta: il canto relega nella penombra gli antecedenti e si pone come testo esemplare nel confronto del quale i poeti successivi non possono che porsi in un rapporto di intertestualità, entro cui possono agire spinte emulative, contrastive o anche elusive, a partire dalla concisa e un po' deludente *myrica* di Giovanni Pascoli, che dell'idillio leopardiano riprende tal quale il titolo. Troppo nota e lunga la poesia leopardiana (*Canti*, XI) per riportarla qui; mentre la breve poesia di Pascoli, cui Montale farà riferimento, conviene riprodurla:

Il passero solitario

Tu nella torre avita,
passero solitario,
tenti la tua tastiera,
come nel santuario
monaca prigioniera
l'organo, a fior di dita;

che pallida, fugace,
stupi tre note, chiuse
nell'organo, tre sole,
in un istante effuse,
tre come tre parole
ch'ella ha sepolte, in pace.

Da un ermo santuario
che sa di morto incenso
nelle grandi arche vuote,
di tra un silenzio immenso

mandi le tue tre note,
spirito solitario.²

Con i due modelli o antimodelli rappresentati da Leopardi e da Pascoli, Montale si confronta espressamente come critico, mentre nella poesia le tracce verbali dell'idillio leopardiano si vanno rarefacendo nel corso del tempo, man mano cioè che la figura del passero nerazzurro affiora tra i suoi versi: in questo scritto li collegheremo con un sottile filo rosso – che nel nostro caso, si vedrà, indica pure il colore del sangue di quell'uccello solingo e canoro.

Poeta ornitofilo, Eugenio Montale parla più volte del passero solitario, dandogli anche il nome ligure di *merlo acquaiolo*. Così lo chiama in una lirica pubblicata nel 1945, intitolata significativamente *Da una torre*, poi confluita nella *Bufera* (1956):

Ho visto il merlo acquaiolo
spiccarsi dal parafulmine:
al volo orgoglioso, a un gruppetto
di flauto l'ho conosciuto.

Ho visto il festoso e orecchiuto
Piquillo scattar dalla tomba
e a stratti, da un'umida tromba
di scale raggiungere il tetto.

Ho visto nei vetri a colori
filtrare un paese di scheletri
da fiori di bifore – e un labbro
di sangue farsi più muto.³

Pubblicandola nel 1945 sul «Politecnico», Montale la accompagnava con una chiosa esplicativa, che chiariva la ragione dei due recuperi memoriali riusciti e dei due falliti, e dava dettagli sulle due bestiole:

Un merlo, e anche un cane morto da anni, possono forse tornare, perché per noi essi contano più come «specie» che come individui. Ma è ben difficile ritrovare un paese distrutto o far risorgere «un labbro di sangue». In Liguria s'intende per merlo acquaiolo l'uccello che Giacomo Leopardi e gli ornitologi chiamano «passero solitario». (Molti professori ingannati dal «te solingo augellin» lo credono un passerotto, cioè un uccello lontanissimo dalla solitudine e dall'austerità di questo melodioso volatile color lavagna). Quanto al *Perrito* (che vuol dir cagnolino) il nome spagnolo e l'accento ai lunghi orecchi ci fanno supporre trattarsi di un *Cocker Spaniel*. Ma chissà?⁴

2 Giovanni Pascoli, *Il passero solitario*, in Pascoli 1991, 183–184. La poesia compare la prima volta sul settimanale illustrato «Fiammetta» nel 1896, l'anno del *Sabato*, il discorso leopardiano letto a Firenze. Accenna di striscio al leopardismo di questa lirica Giorgio Cavallini (Cavallini 2012). Per le altre poesie pascoliane in cui si evoca il passero solitario rinvio al mio studio *I passeri solitari di Giovanni Pascoli*, di prossima pubblicazione sulla «Rivista Pascoliana».

3 Eugenio Montale, *Da una torre*, in *La bufera e altro*: cfr. Montale 1997, 216.

4 Eugenio Montale, *Da una torre*, in «Il Politecnico», I, n. 6, Milano, 3 novembre 1945, p. 1; cfr. Montale 1996a, 1475.

Nella versione in volume *Perrito* diventa *Piquillo*, «nome di cane immaginario», tra i tanti «altri cani» posseduti da Montale, si apprende in una lettera del 1965 indirizzata a Silvio Guarnieri.⁵ Nella chiosa del '45 aveva rivelato che tanto il merlo acquaiolo, esperto cantore e volatore, quanto il festoso e atletico *cocker* potevano rivivere nel suo ricordo perché li considerava «specie» e non individui. Non era invece riuscito a recuperare, proseguiva, il paese devastato dalla guerra, né a far risorgere un «labbro di sangue», certo quello colorato con il rossetto di Arletta *alias* Annetta, l'altra Clizia delle *Occasioni*,⁶ ma anche la protagonista di un vero e proprio ciclo, che nei testi più tardi la vedrà designata con il *senhal* della capinera. La figura di Arletta, strappata giovane alla vita (quanto meno alla vita di Montale), accompagna nei suoi versi, come si vedrà, altre emergenze del passero solitario.⁷

Il poeta riconosce al suo merlo acquaiolo i tradizionali attributi naturalistici e letterari del passero solitario, ossia il volo superbo e il canto flautato, ma qui, come negli altri suoi versi in cui appare, lo cala nel proprio vissuto personale. In un articolo apparso nel 1949 sul «Corriere d'Informazione», *In regola il passaporto del «Passero solitario»*, Montale sposta la sua esigenza di precisione ornitologica su Leopardi, al quale – sostiene – non serviva un uccello «ma *quel* determinato uccello che fin dall'infanzia» aveva visto sulla torre di Recanati, di cui descrisse il volo «alto, irregolare, ondoso, frastagliato».⁸ Questa esigenza di realismo, che l'autore certo condivide pensando ai propri passerii, visti su un parafulmine, sull'asta di una bandiera o su una torre, spinge Montale a muovere un rimprovero a Pascoli. Il poeta di *Myrica*, pur ammirando Leopardi, in un noto saggio l'aveva accusato di genericità e imprecisione per aver riunito rose e viole in uno stesso mazzolino; ma a sua volta, obietta Montale, Pascoli nel suo *Passero solitario* aveva a torto disconosciuto l'abilità del *monticola*, attribuendo al suo canto tre note sole:

Quando ha tre note sole, tre o quattro, il suo tema caratteristico ricorda quello che precede il sogno di Des Grieux, nella *Manon* di Massenet («O dolce incanto a cui sempre agogno...»); ma quando la filigrana vocale si snoda, non solo la melodia ma l'armonia del suo canto – stavo per dire del suo verso – è veramente ineffabile.⁹

5 Cfr. la lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965, nella quale Montale precisa pure che la casa dai vetri «trapelano morti più o meno cari e familiari», è quella di Monterosso (cfr. Montale 1996a, 1519). Ma la «tromba / di scale» e i «vetri a colori» ricordano piuttosto le «scale / a chiocciola» e il «gelo policromo d'ogive» (*Il ritorno*) della villa estiva dei Montale a Bocca di Magra (cfr. Grignani 1987, 59–60).

6 Cfr. il commento di Dante Isella alle *Occasioni* (Montale 1996c).

7 «Al ricordo infantile dell'episodio di caccia si lega [...] il fantasma di Arletta cui appartiene il “labbro / di sangue” che si fa “più muto”, dacché nel taccuino del 1926, nella lirica forse anche anteriore *Nel vuoto*, era il “tuo labbro / prima muto”». Così annota Marica Romolini nel suo accurato *Commento alla Bufera* (Romolini 2012), dove per l'identificazione rinvia a precedenti scritti di Adelia Noferi (1997), Maria Antonietta Grignani (1998) e Gilberto Lonardi (2003).

8 Eugenio Montale, *In regola il passaporto del «Passero solitario»*, in «Corriere d'Informazione», 29–30 novembre 1949, ora in Montale 1996b, 869–872: 871.

9 Montale 1996b, 870.

Non manca poi di compiacersi che Pietro Pancrazi e Manara Valgimigli, curatori di un' *Antologia di scrittori italiani e stranieri* pubblicata da Le Monnier nel 1948, avessero rilevato l'imprecisione del poeta romagnolo:

La cosa che colpisce, e fa piacere, è che gli antologisti si siano dati la pena di chiarire, per bocca dell'ornitologo Paolo Savi, lo *status* naturale di questo uccello tanto amato dai poeti. «Differisce dai comuni passerini perché di questi più grande e grosso, quasi tordo, e canta disteso, mentre quelli cinguettano; e ama luoghi remoti e alti, grandi massi, mura diroccate, antiche torri». Non fa parola del colore, ch'è azzurro-lavagna; ma per il resto non poteva dir di più e di meglio in poche parole.¹⁰

Il radicamento nella vita della lirica montaliana, popolata dai fantasmi del ricordo e dell'immaginazione, attutisce ma non annulla la consonanza con la poesia di Leopardi,¹¹ già avvertibile nel titolo *Da una torre*, nitido richiamo all'attacco del canto recanatese. In verità, il cielo minacciato dalla *Buferà* è attraversato da una lunga schiera di altri uccelli: l'anitra, l'astore, le cicogne, la colomba, il falco, il gallo cedrone, il piccione, la rondine, la starna, gli storni, i luì, le strigi, le tortore. Vi troviamo anche diffusamente il «tema del volo e delle piume connesso al *visiting angel*», come rileva Marica Romolini, osservando che l'icona del merlo sofferente «è progressivamente costruita in concomitanza con la divinizzazione di Clizia». ¹² Il suo fantasma salvifico resiste tenacemente come quello di Arletta, chiamata *Annetta* nel lungo componimento a lei intitolato, incluso nel *Diario del '72*, dove un passero solitario torna a far sentire la sua voce da una «torre», accostabile a quella poesia della *Buferà* sopra esaminata: quella della villa dei Montale a Monterosso, dunque, ma anche, al tempo stesso, quella della canzone di Leopardi. Il poeta si rivolge alla donna troppo presto tolta alla vita ma non alla mente del poeta:

Perdona Annetta se dove tu sei
(non certo tra di noi, i sedicenti
vivi) poco ti giunge il mio ricordo.
Le tue apparizioni furono per molti anni
rare e imprevedute, non certo da te volute.
Anche i luoghi (la rupe dei doganieri,
la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne)
non avevano senso senza di te.
Di certo resta il gioco delle sciarade incatenate
o incastrate che fossero di cui eri maestra.
Erano veri spettacoli in miniatura.
Vi recitai la parte di Leonardo
(Bistolfi ahimè, non l'altro), mi truccai da leone
per ottenere il 'primo' e quanto al nardo
mi aspersi di profumi. Ma non bastò la barba
che mi aggiungi prolissa e alquanto sudicia.

10 Montale 1996b, 869.

11 Sull'approccio montaliano a Leopardi cfr. almeno Grignani 1987; Gibellini 1998; Lonardi 2000; Blasucci 2002; De Poli 2014; Natale 2019; Sangirardi 2020.

12 Romolini 2012, 124.

Occorreva di più, una statua viva
da me scolpita. E fosti tu a balzare
su un plinto traballante di dizionari
miracolosa palpitante ed io
a modellarti con non so quale aggeggio.
Fu il mio solo successo di teatrante
domestico. Ma so che tutti gli occhi
posavano su te. Tuo era il prodigio.

Altra volta salimmo fino alla torre
dove sovente un passero solitario
modulava il motivo che Massenet
imprestò al suo Des Grieux.
Più tardi ne uccisi uno fermo sull'asta
della bandiera: il solo mio delitto
che non so perdonarmi. Ma ero pazzo
e non di te, pazzo di gioventù,
pazzo della stagione più ridicola
della vita. Ora sto
a chiedermi che posto tu hai avuto
in quella mia stagione. Certo un senso
allora inesprimibile, più tardi
non l'oblio ma una punta che feriva
quasi a sangue. Ma allora eri già morta
e non ho mai saputo dove e come.
Oggi penso che tu sei stata un genio
di pura inesistenza, un'agnizione
reale perché assurda. Lo stupore
quando s'incarna è lampo che ti abbaglia
e si spegne. Durare potrebbe essere
l'effetto di una droga nel creato,
in un medium di cui non si ebbe mai
alcuna prova.¹³

Il poeta si rivolge al fantasma di Annetta, la Arletta delle *Occasioni* e già degli *Ossi*, mai nominata in poesia fino al 1972, come ad una giovane morta, quasi una modernizzata epifania di Silvia o Nerina: anche se, qui come e più marcatamente che altrove, il gioco delle parti tra i «sedicenti vivi» e i morti sembra incerto. In realtà, la Anna degli Uberti (1904–1959) supposto referente biografico di Annetta che dal 1919 al 1923 trascorse l'estate a Monterosso frequentando Montale, morì pochi anni dopo l'uscita della *Buferà*. Montale ne perse presto le tracce, e la considerò morta forse già nella *Casa dei doganieri*, ormai dileguata dalla memoria della giovane cui si rivolgono quei versi, certo nella lirica *Da una torre*, dove a sottrarsi al ricordo del poeta era lei, con il «labbro di sangue» che restava «muto». Nella biografia interiore di Montale, insomma, Annetta è fin dall'inizio smaterializzata, trasformata in mito o in

13 Eugenio Montale, *Annetta*, in *Diario del '71 e del '72*: cfr. Montale 1997, 501–502. Sulla poesia si veda l'edizione del *Diario* con accurato commento a cura di Massimo Gezzi (Montale 2010). Cfr. inoltre Villa 2015.

fantasma, figura di un amore reso impossibile dalla morte o dalla rinuncia. La sua presenza, che va dagli *Ossi* al *Quaderno di quattro anni*, dove le sue epifanie si addensano, le conferisce il titolo di creatura più durevole tra gli angeli visitatori che potrebbero aprire al poeta uno spiraglio sul mistero. Mentre nella poesia della *Bufer* sopra commentata l'oblio risparmia solo «un labbro di sangue», più tardi il ricordo si fa «una punta che feriva / quasi a sangue». Qui la morta, finalmente nominabile, prende il posto che le spetta nei versi e nella memoria; era lei, negli *Ossi*, la donna arborea di *Incontro*, la poesia già titolata, in precedenti redazioni, *Arletta* e *La foce* (quella del Bisagno, come qui); è a lei che, nelle *Occasioni*, l'autore indirizzava i versi della *Casa dei doganieri*; è lei la segreta protagonista di tanti versi nei quali, più tardi, prenderà forma di capinera.

Qui, in *Annetta*, si aggiunge il gioco delle sciarade che appassionava l'adolescente – e contagia il vecchio poeta, che fa anche dei suoi versi un indovinello: per criptare il barbuto scultore Leonardo Bistolfi, il poeta si trucca da leone (*leo*) e aspira profumo (*nardo*); fallito l'espedito della barba finta, la soluzione è offerta dalla giovane che, salita su un piedistallo di vocabolari, Eugenio fattosi novello Pigmaliote finge di modellare a mo' di statua vivente. Al filo rosso del ricordo di Annetta, fattosi più scoperto, il poeta annoda nuovamente la figura del merlo azzurro. Il sangue, dopo le labbra della donna, tinge ora per traslato la punta cruenta del soprassalto memoriale («quasi a sangue») e, fuor di metafora, colora il piumaggio azzurro-lavagna dell'uccello, ucciso «più tardi». Dalla torre della villa di Monterosso, la stessa della *Bufer*, il passero solitario modula un motivo simile a quello della *Manon* di Massenet; concomitanza musicale ma anche semantica, se l'aria menzionata è quella del sogno e del ricordo di Des Grieux, «O dolce incanto», come indicato dall'autore nell'articolo del 1949. Nel *Quaderno* saranno la capinera e il suo trillo a connotare figurativamente e melodicamente Annetta;¹⁴ qui sono Massenet e il passero solitario, che alla nota caratterizzazione musicale ne aggiunge un'altra: Montale confessa di averne ucciso uno, facendosi colpevole di un delitto imperdonabile, che commise quando era «pazzo», non dell'amica ma «di gioventù», la «stagione più ridicola della vita»; così sentenza, facendo aleggiare vagamente, e differenzialmente, l'atmosfera del canto di Leopardi, restio a confondersi con la «gioventù» in festa ma pentito altresì, nella immaginazione di sé vecchio, per aver sprecato la propria giovinezza.

Il passero solitario vola anche nel poemetto bipartito dei *Nascondigli II*, composto dopo il 1977 e incluso nella raccolta postuma di *Altri versi* (1981):

I

Il canneto dove andavo a nascondermi
era lambito dal mare quando le onde erano lunghe
e solo la spuma entrava a spruzzi e sprazzi
in quella prova di prima e dopo il diluvio.

14 Sulla caratterizzazione musicale di Annetta-capinera si vedano ora Assante 2016 e Comitangelo 2017.

Larve girini insetti scatole scoperchiate
e persino la visita frequente (una stagione intera)
di una gallina con una sola zampa.
Le canne inastavano nella stagione giusta
i loro rossi pennacchi; oltre il muro dell'orto
si udiva qualche volta il canto flautato
del passero solitario come disse il poeta
ma era la variante color cenere
di un merlo che non ha mai (così pensavo)
il becco giallo ma in compenso esprime
un tema che più tardi riascoltai
dalle labbra gentili di una Manon in fuga.
Non era il flauto di una gallina zoppa
o di un altro uccello ferito da un cacciatore?
Neppure allora mi posi la domanda
anche se una rastrelliera di casa mia
esibiva un fucile così detto a bacchetta,
un'arma ormai disusata che apparteneva
in altri tempi a uno zio demente.
Solo la voce di Manon, la voce
emergente da un coro di ruffiani,
dopo molti anni poté riportarmi
al canneto sul mare, alla gallina zoppa
e mi fece comprendere che il mondo era mutato
naturalmente in peggio anche se fosse assurdo
rimpiangere o anche solo ricordare
la zampa che mancava a chi nemmeno
se ne accorse e morì nel suo giuncheto
mentre il merlo acquaiolo ripeteva quel canto
che ora si ascolta forse nelle discoteche.

II

Una luna un po' ingobbita
incendia le rocce di Corniglia.
Il solito uccellino color lavagna
ripete il suo omaggio a Massenet.
Sono le otto, non è l'ora
di andare a letto, bambini?¹⁵

I versi in cui si ode il melodioso canto del merlo acquaiolo si espandono nel passaggio da una poesia all'altra: dai quattro versi (1-4) di *Da una torre* si passa ai dieci (25-34) di *Annetta* e ai diciannove (9-27) di questi *Nascondigli*. Il tono satirico-colloquiale ora si accentua, senza cancellare i tocchi di lirismo, specie nella descrizione del naturale nascondiglio infantile, e lasciando spazio alla riflessione sulle intermittenze del cuore. La poesia vibra

15 Eugenio Montale, *I nascondigli II*, in *Altri versi*: cfr. Montale 1997, 701-702. La raccolta riunisce le poesie composte dopo il *Quaderno di quattro anni* (1977). Il titolo *I nascondigli* reca il numero ordinale perché un poemetto dallo stesso titolo si trova nel *Diario del '71 e del '72*.

anche di reminiscenze intertestuali: «il poeta» per antonomasia è Leopardi, il quale – si badi – è evocato per aver chiamato «passero solitario» il merlo acquaiolo, perché a chiamare «flautato» il suo canto era stato solo lui, Montale, nella poesia del 1945 e nell'articolo del 1949; il cenno al «muro dell'orto» e altri dettagli paesistici che rinviano agli *Ossi* (*In limine, Meriggiare pallido e assorto*) riecheggiano le estati monterossine con Annetta, e rinnovano l'incontro-scontro con l'*Alcyone* di D'Annunzio avvertibile in tanti versi di quella prima raccolta e qui vistosamente evocato con l'assonante dittologia *spruzzi-sprazzi* (v. 3) che risuona nella dannunziana *Onda* («Di spruzzi, di sprazzi», v. 35). Ma il confronto differenziale con Leopardi trapela soprattutto nell'accenno montaliano all'asse temporale e mnemonico, all'assurdità del rimpianto. E non è forse un caso che l'inconsapevolezza dell'infelicità, che nel suo canto Leopardi attribuiva al passero, sia qui spostata, con una sorta di sordina ironica, alla gallina zoppa, animale presuntamente impoetico, ma che Leopardi non esitò a ospitare nella *Quiete dopo la tempesta*, e che il leopardiano Saba aveva celebrato ponendolo nella similitudine di apertura di *A mia moglie*. A vietare lo slittamento nell'idillio memoriale intervengono vari elementi: il «tema» che Montale riascoltò «dalle labbra gentili di una Manon in fuga» non è più dunque l'aria di Des Grieux, ma il cosiddetto tema di Manon «emergente da un coro di ruffiani»;¹⁶ la livrea azzurro-lavagna del merlo si è opacizzata in un color cenere, e l'assenza del giallo nel becco ha l'aria di una diminuzione cromatica; soprattutto, seppure per negazione, il suo flauto è accostato al lamento di una gallina zoppa o a quello di un altro uccello «ferito da un cacciatore», ricordando così al lettore che in *Annetta* il poeta ha confessato di aver ucciso un passero solitario, forse con il vecchio fucile appartenuto allo «zio demente» di cui parla qui, affine nella follia al sé di allora, «pazzo di gioventù». Ma per un attimo è proprio lui, il passero, a schiudere il prodigio, a vincere il tempo rendendo presente un momento d'infanzia, le parole della madre: «non è l'ora di andare a letto, bambini?».

Il passero che ripete il suo omaggio a Massenet torna nel rapido *flash-back* conclusivo, dove Montale lo dice «color lavagna», come nel citato articolo del 1949, e «uccellino» per riportarci al tempo dell'infanzia, evocata nella chiusa con un abbassamento tonale simile a quello del verso che sigilla la prima parte della poesia, dove il vecchio poeta immalinconito sospetta che quel motivo musicale sia ora riprodotto artificialmente nelle discoteche. Sul senso metapoetico dell'uccisione del passero sono state avanzate ipotesi suggestive più che persuasive: il sacrificio del passero, emblema della poesia alata e canora,

16 Cfr. Comitangelo 2017, 4–5: «Se in *Annetta* il “passero solitario” modula il motivo di Des Grieux, nei *Nascondigli II* esprime il tema di Manon. Siamo, rispettivamente, nel II e IV atto del dramma in musica di Jules Massenet che prende il nome dalla protagonista femminile. In un caso è il canto di chi sta per perdere qualcuno, nell'altro di chi sta per fuggire, una dicotomia che ripropone quella tra l'io lirico e la sfuggente, errante Annetta [...]. La “fuga” di Manon nei *Nascondigli II* è anche la fugacità legata al “breve tempo” della fanciulla morta prematuramente, motivo che si può ripescare in una poesia dei primi anni Venti, *Turbamenti*, inedita in volume. Qui Arletta è altrimenti detta “preziosa fuggiasca”, colei che il poeta è destinato a perdere [...], ma poi a ritrovare [...]. La voce di Manon è la *madeleine* che riporta il poeta ai luoghi cari alla sua infanzia». Cfr. anche Lonardi 2003, 255.

sarebbe un modo per salvarne almeno una più intima e dimessa.¹⁷ Questa lettura rischia di mettere in ombra la natura bruciante, autobiografica ed etica, di quel delitto, taciuto in *Da una torre* e poi reiteratamente confessato. Nel *Cacciatore* pascoliano, opportunamente richiamato da Romolini, la brama di colpire la preda che precedeva lo sparo si trasformava rapidamente nell'amara pena provata dall'uomo nel raccogliere la creaturina esangue. Il rimorso affiora invece a distanza di tempo dalla «pazza gioventù» di Montale, che in *Annetta* si confessa incapace di assolversi, e nei *Nascondigli* sembra cercare attenuanti in due modi: desublimando il melodico uccello e facendo cadere il suo canto, in via di ipotesi, nelle discoteche della barbara e insensata società consumistica.

Eloquente è, in proposito, *Una malattia*, una delle *Poesie disperse* dell'edizione complessiva:

Se si rallenta la produzione
chissà dove andremo a finire
io non ho prodotto mai nulla
e so benissimo dove...

Anche gli omicidî entrano
nel fatturato del prodotto
ma io ho ucciso solo due tordi
e un passero solitario
mezzo secolo fa
e se anche il giudice chiuderà un occhio
non potrò fare altrettanto
affetto come sono dall'incurabile
imperdonabile malattia
della pietà.¹⁸

Attaccando con sarcasmo l'idolo della produttività, Montale si dichiara poco produttivo anche come omicida, avendo ucciso solo due tordi e un passero solitario, un crimine verso cui il giudice sarà indulgente, ma non lui, malato incurabile di «pietà». Se i versi di Montale sono stati letti spesso, e giustamente, come l'esito lirico di una euristica speculativa prossima alla filosofia teoretica, centrata sul sospetto di insussistenza della realtà fenomenica e delle parvenze spazio-temporali, quelli che accompagnano l'icona del passero nelle sue emergenze, dal 1945 alla morte, toccano anche altre corde: prima quelle dell'estetica musicale, poi quelle della filosofia morale, o, potremmo dire più semplicemente, dell'esame di coscienza. In questo senso il filo rosso dipanato dal passero nerazzurro non lega tanto Montale a Leopardi, quanto piuttosto Montale a Montale, in una intertestualità tutta interna.

17 Muovendo da uno spunto di Francesco Zambon (1994, 29–30), Romolini scrive: «Il “merlo acquaiolo” era dunque stato abbattuto da Montale, in una vicenda che canonicamente riporta a un contesto metaletterario, poiché l'atto di sparare all'uccello è metafora di quello poetico [...]. Trattandosi del passero solitario, consacrato dall'altissima tradizione lirica leopardiana, si apre tuttavia in parallelo il tema della morte della poesia, o per lo meno di una poesia intesa in senso forte» (Romolini 2012, 126).

18 Eugenio Montale, *Una malattia*, in *Poesie disperse*: cfr. Montale 1997, 865.

Si rafforza insomma il sospetto che, come in altri suoi testi – e forse nell'intera sua opera – Montale riproponga in chiave laica, dissimulata da veli di ironia e da un soliloquio sottotraccia, irrisolti interrogativi di natura religiosa. Quali giudici, infatti, potrebbero condannarlo o assolverlo per l'uccisione di un uccellino? Non certo quelli di un tribunale; piuttosto, un giudice che abita troppo in alto per essere visibile, o forse *in interiore homine*, la sua coscienza. Certo è che a Montale non interessa il giudizio degli altri uomini, cui anzi vieta di sottoporre a inchiesta la propria vita. Lo scrive nella poesia che chiude il *Diario del '71 e del '72*, nella quale «la dissociazione da Leopardi sembra chiamata a siglare, nel segno di un'autodiminuzione ironica quanto fragorosa, tutta una vicenda di poeta»:¹⁹

Raccomando ai miei posteri
(se ne saranno) in sede letteraria,
il che resta improbabile, di fare
un bel falò di tutto che riguardi
la mia vita, i miei fatti, i miei nonfatti.
Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere
ed è già troppo vivere in percentuale.
Vissi al cinque per cento, non aumentate
la dose. Troppo spesso invece piove
sul bagnato.²⁰

BIBLIOGRAFIA

- Assante 2016: M. S. Assante, *Montale e la musica: «Quel regno di fuochi fatui e cartapesta»*, tesi di dottorato discussa all'Università di Napoli «Federico II», <http://www.fedoa.unina.it/10861/> 17/12/2022.
- Blasucci 2002: L. Blasucci, *Un aspetto del leopardismo montaliano. Lettura di «Fine dell'infanzia»*, in Idem, *Gli oggetti di Montale*, Bologna: il Mulino, 115–131.
- Cavallini 2012: G. Cavallini, Postilla sulla poesia pascoliana *Nebbia*, *Rivista di letteratura italiana*, 2–3, 203–208.
- Comitangelo 2017: M. Comitangelo, *Voce e vocalità nell'opera di Montale*, in: B. Alfonzetti et alii (a cura di), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI (Roma, 2015), Roma: Adi editore, [https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/Comitangelo\(1\).pdf](https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/Comitangelo(1).pdf) 17/12/2022.
- De Poli 2014: F. De Poli, *Un Maître caché. Étude du leopardisme de Montale*, Lyon: Chemins de traverse.
- Gibellini 1998: P. Gibellini, Leopardi secondo Montale, *Humanitas*, 1–2, 112–130.
- Grignani 1987: M. A. Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale, con una prosa inedita*, Ravenna: Longo.

¹⁹ Sangirardi 2020, 243.

²⁰ Eugenio Montale, *Per finire*, in *Diario del '71 e del '72*: cfr. Montale 1997, 520. Sulle circostanze che potrebbero aver suggerito a Montale il parallelo negativo con Leopardi cfr. Scaffai 2015, 18.

- Lonardi 2000: G. Lonardi, La lunga scia della cometa: il Leopardi di Montale, *Resine*, 84, 23–46 (poi in Idem, *Winston Churchill e il bulldog. La «Ballata» e altri saggi montaliani*, Venezia: Marsilio, 2011, 19–48).
- Lonardi 2003: G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna: il Mulino.
- Montale 1996a: E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano: Mondadori.
- Montale 1996b: E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920–1979*, a cura di Giorgio Zampa, tomo I, Milano: Mondadori.
- Montale 1996c: E. Montale, *Le occasioni*, commento di Dante Isella, Torino: Einaudi.
- Montale 1997: E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano: Mondadori.
- Montale 2010: E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, edizione commentata da Massimo Gezzi, con scritti di Angelo Jacomuzzi e Andrea Zanzotto, Milano: Mondadori.
- Natale 2019: M. Natale, *Montale e i moderni: gli italiani*, in *Montale*, a cura di Paolo Marini e Niccolò Scaffai, Roma: Carocci, 211–227.
- Pascoli 1991: G. Pascoli, *Myrica*, a cura di Giuseppe Nava, Roma: Salerno Editrice.
- Romolini 2012: M. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze: Firenze University Press.
- Sangirardi 2020: G. Sangirardi, *Variazioni su Leopardi e Montale*, in: M. V. Dominioni e L. Chiurchiù (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, Atti del XIV Convegno Internazionale di studi leopardiani, Firenze: Olschki, 241–258.
- Scaffai 2015: N. Scaffai, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma: Carocci.
- Villa 2015: A. I. Villa, L'enigmatica statua sottotitolata «Estate» del giardino di “Villa Vecchiona”, dimora delle estati monterossine di Anna Degli Uberti, e quella, vivente, dell’«Annetta» di Eugenio Montale (con un’appendice fotografica), *Otto-Novecento*, 2, 129–162.
- Zambon 1994: F. Zambon, *L'iride nel fango. Languilla di Eugenio Montale*, Parma: Pratiche.

Cecilia Gibellini

MONTALE'S LONELY SPARROW: A BLUE ROCK THRUSH AND A RED THREAD

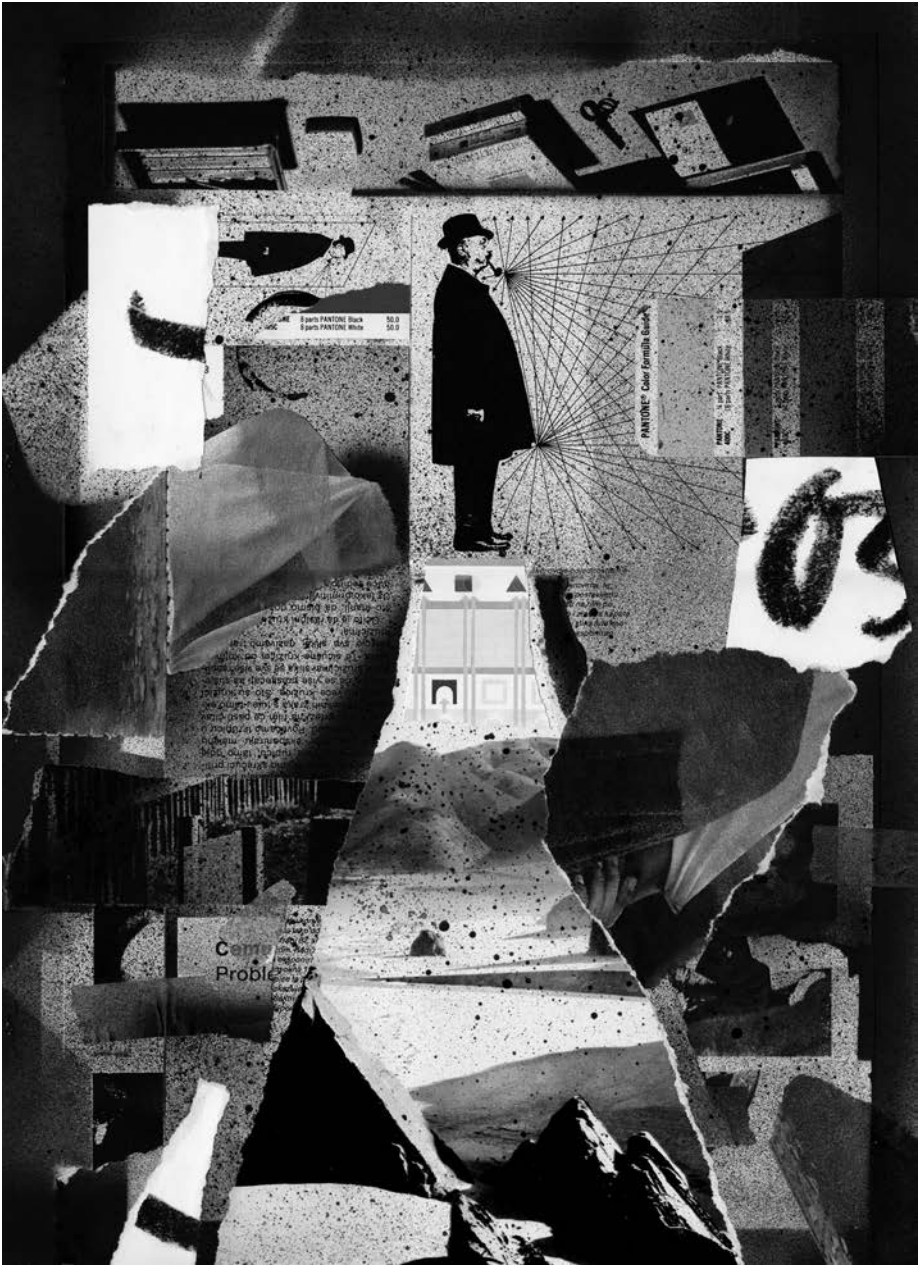
Summary

Starting from a verse from the Psalms and one of Petrarca's sonnets, the figure of the lonely sparrow was reclaimed by many poets, who sometimes transform it into an example of pained solitude and other times into a champion of melodic song or, more rarely, an expression of the joy of life. The poem by Giacomo Leopardi, rightly famous for its beauty and depth, casts a shadow on all the works that came before it. Leopardi, who partially identifies with the lonely sparrow, imposes the stamp of his style upon its image, and as a consequence the later poets will rarely dare to contend with that subject. Montale returns to the image of the sparrow, in prose and in verse, but does not identify expressly with it, although he shows a measured

empathy. In his prose works he criticises the commentators who have mistaken the protagonist of Leopardi's poem for a common sparrow, a bird characterised by its modest chirping and friendly nature, whereas it is in fact a bird of a different species, the blue rock thrush or *monticola solitarius*, fond of isolation and gifted with a melodious song, which reminds him of an aria from *Manon Lescaut* by Jules Massenet. Furthermore, Montale mentions the lonely sparrow in various poems, written from 1945 to nearly his death. In these verses the Ligurian poet reflects, among other things, on the wake that animals leave behind in the human spirit and especially on the remorse he feels having killed a lonely sparrow in his youth, during his summer stays in Cinque Terre.

Keywords: Eugenio Montale, Giacomo Leopardi, Giovanni Pascoli, lonely sparrow, intertextuality, twentieth-century poetry

Примљен: 17. децембар 2022. године
Прихваћен: 10. март 2023. године



Giovanni Barracco¹
Università “LUMSA”, Palermo
Dipartimento di Giurisprudenza

MODERNISMO EUROPEO E CULTURA ITALIANA IN *CONSERVATORIO DI SANTA TERESA* DI ROMANO BILENCCHI

Il contributo intende evidenziare come il romanzo di Romano Bilenchi rappresenti uno dei più interessanti esiti della cultura italiana del romanzo nel primo Novecento nella cornice più ampia del Modernismo europeo. In *Conservatorio di Santa Teresa* trova una piena rappresentazione quella frattura tra vita ed esperienza, quella crisi della narrazione dell'esperienza e della sua rappresentazione asse portante della narrativa europea primonovecentesca. Lo sgretolamento delle certezze, in un'atmosfera dominata da un allegorismo vuoto e da una condizione – quella del protagonista – di continua tensione, sospeso tra una disperata ricerca di armonia ormai perduta, in una realtà ormai definitivamente dissonante, e la dolorosa agnizione della verità degli uomini e della natura, avvicinano il romanzo sia al procedere metafisico di Kafka, sia alle riflessioni sul rapporto tra memoria ed esperienza di Benjamin, in virtù di una tessitura narrativa supportata dalla leva della memoria creatrice. Romanzo pienamente europeo, che dialoga in modo fecondo con le più avanzate esperienze letterarie triestine (nel rapporto sempre vivo tra Firenze e Trieste) e che prelude a romanzi italiani affini per temi e stile (*Agostino, Il ragazzo morto e le comete, L'isola di Arturo*). *Conservatorio di Santa Teresa* è anche romanzo in cui Bilenchi opera una sintesi tra la tradizione italiana del romanzo – che ha in Tozzi e in Manzoni alcuni suoi riferimenti imprescindibili – e le suggestioni e le novità espressive e tematiche novecentesche europee, attraverso una scrittura controllata e uno stile denotativo il cui fine ultimo è rivelare la sostanza autentica dei personaggi, coglierne i moti più sotterranei, afferrarne l'essenza, per mezzo della rastremazione di ogni psicologismo e di una tersità della prosa che ambisce a ritrovare quell'unità perduta tra parola e cosa dalla cui frattura nasce, appunto, la modernità.

Parole chiave: modernismo, *Bildungsroman*; *Erlebnis* ed *Erfahrung*, crisi dell'esperienza, romanzo del Novecento, frantumazione e frammentazione della coscienza

I. *Morfologia del moderno in Bilenchi*

Sin dalle prime ricezioni nel tempo dell'ermetismo critici e recensori ricobbero la sostanza moderna della poetica bilenchiana, affiatata alle coeve esperienze del romanzo europeo, in singolare affinità con le riflessioni intorno alla crisi del rapporto tra l'esperienza vissuta, la sua rielaborazione e la sua

¹ g.barracco@lumsa.it

rappresentazione, nodo dell'espressione artistica novecentesca². La prova della modernità bilenchiana non riposava tanto nella presenza, all'interno dell'opera, di temi e questioni propri del modernismo, quanto nella consustanzialità e nella reciproca determinazione dei contenuti della sua prosa con le forme da essa assunte. La trama tematica dell'opera di Bilenchi – in cui fitti ricorrono gli elementi cogenti della riflessione modernista: la crisi dell'esperienza, lo scacco della formazione, l'incomunicabilità, la disarmonia del sé e con il reale – si innerva difatti su di una orditura lessicale, sintattica, formale, che ne restituisce la consistenza tellurica, traumatica, che da queste istanze è determinata e che, a sua volta, determina queste istanze e cerca di darne conto, ricorrendo ad una tessitura che nello stile cerca di conciliare la mobile e instabile materia romanzesca. Si può per questo affermare che davanti alla narrativa bilenchiana ci si trova come di fronte ad una morfologia del moderno: il moderno, le istanze del modernismo, si dispiegano sulla sua pagina con terso nitore, tanto che il romanzo, *Conservatorio di Santa Teresa*, e i racconti de *Gli anni impossibili*³ – ma a ben guardare anche le prose delle prime raccolte e finanche le opere della maturità – ne potrebbero costituire un paradigma. Difatti il modernismo di Bilenchi e, qui, il modernismo di *Conservatorio di Santa Teresa*, si esplica in quel nucleo poetico primigenio – già individuato da Macrì, Luzi e, più tardi, Centovalli e Fichera⁴ – dal quale tutto promana e discende, il problema dell'origine, cioè, come problema dell'unità perduta tra il sé e il tutto, tra parola e cosa e, in fine, tra l'esperienza e la sua cognizione – il suo sentimento. Stabilito, individuato questo primo elemento, il moderno morfogeneticamente vi discende come sola via percorribile e sicuro esito estetico, con le sue sostanze tematiche e le sue forme stilistiche: la scelta dell'infanzia, prima ancora dell'adolescenza, come «fase oscura e complessa» (Fichera 2022: 117), posta al centro delle opere; la dissoluzione della possibilità di ogni *Bildung*; il motore del racconto che gira intorno alla intervenuta frattura tra il sé e il mondo, nelle forme della rottura del rapporto con la natura prima e con gli uomini, poi; l'opzione di un romanzo senza trama, costruito per epifanie, breccie, traumi e schianti; «l'andamento ricorsivo» (Centovalli 2006: XI) del romanzo «dove i meccanismi dell'intreccio sono minati alle fondamenta, sono esplosi» (Centovalli 2006: *Ibid.*); lo spasimo denotativo della lingua, traccia decisiva di una tensione alla ricostituzione di quel perduto mondo in cui forma e sostanza, *Erlebnis* e *Erfahrung*, coincidevano – e del suo scacco; la funzione, infine, della memoria creatrice, vero motore dell'ispirazione dello scrittore toscano. Costitutivi del moderno, questi elementi – che lo inseriscono nell'orizzonte della letteratura europea – sono gli oggetti stessi della poetica bilenchiana, che ne fanno, a un tempo, anche un frutto del rapporto sempre fecondo che Bilenchi intrattenne con la letteratura italiana, anzitutto il modello tozziano.

2 Del ruolo critico dell'ermetismo e della cultura toscana nella ricezione dell'opera di Bilenchi si occupa Fichera nel suo indispensabile repertorio storico-critico Fichera 2022: 105–112.

3 Si farà riferimento a Bilenchi 2006 e Bilenchi 1984.

4 Cfr. Fichera 2022 e Centovalli 2006.

II. Modernità come frantumazione della coscienza, scacco dell'*Erfahrung*, vuoto allegorismo

Centro narrativo di *Conservatorio di Santa Teresa* è l'infanzia, o meglio, il passaggio dall'infanzia all'adolescenza di Sergio (dai sette ai quattordici anni, dal 1914 al 1920), i cui «rapporti con sua madre Marta e la zia Vera formano il nucleo poetico, unico protagonista del romanzo» (Petroni 1972: 11)⁵. Tuttavia, il racconto della vicenda del protagonista non presenta alcuna di quelle coordinate che lo potrebbero ricondurre alle forme canoniche del *Bildungsroman*, mentre esso può essere accostato da un lato ad alcuni modi tipici della declinazione italiana del romanzo di formazione della crisi⁶, dall'altro alla grande narrativa europea, primonovecentesca, cui *Conservatorio di Santa Teresa* si avvicina per procedure narrative, snodi tematici, andamento ricorsivo, lingua e sostanza poetica.

La figura di Sergio attraversa il romanzo, significativamente, in una condizione di cecità – intesa non come incapacità di vedere ma come impossibilità di comprendere, di ricondurre alla interpretazione le esperienze che ne scandiscono la fanciullezza, la vita – e tale cecità si lega, e affiata il romanzo, al tema della crisi dell'esperienza – e della sua rappresentazione – che altri personaggi adolescenti esprimono negli stessi anni in Europa⁷. Se già il motivo della cecità, psicanalitico, aveva segnato il tozziano *Con gli occhi chiusi*, laddove, seguendo Debenedetti, si poteva parlare, per Pietro, di una «condanna a vivere “con gli occhi chiusi”» (Debenedetti 2001: 248), per cui il carattere moderno del romanzo del narratore senese veniva rintracciato nella rappresentazione di «un mondo visibile fatto di azioni, fatti scene» (Debenedetti 2001: 255) che però non possono essere più capiti, naturalisticamente, e da cui il protagonista si sente «paralizzato e sgomento» (Debenedetti 2001: 255), nel caso del romanzo di Bilenchi, nel solco dell'espressionismo tozziano, ci si trova davanti alla costruzione romanzesca di una successione di esperienze che, nella misura in cui sono attraversate dal protagonista, si depositano nel suo profondo e di lì mettono in atto un moto che ne squassa la coscienza, ne insidia e infine frantuma le prime certezze, quelle della prima fanciullezza, senza che alcuna possibile rielaborazione, a livello razionale, sia intervenuta a decifrare, quindi chiarire e pacificare queste stesse esperienze. Si è, cioè, davanti al nodo benjaminiano del rapporto ormai destinato alla rottura tra *Erlebnis* ed *Erfahrung*, tra l'esperienza vissuta, la sua agnizione e la sua rappresentazione come frutto di interpretazione⁸.

5 L'intervista che Bilenchi consegna a Petroni 1972 è assai interessante, perché evidenzia i nuclei tematici e i ricorsi della ispirazione bilenchiana come coppie endiastiche tra i cui poli si svolgono i fatti della storia, il paesaggio di campagna e la città; l'adolescenza e l'infanzia; l'interno e l'esterno; la prima infanzia e la vecchiaia...

6 Con romanzo di formazione della crisi si rimanda alla narrativa avente come tema lo scandaglio della crisi della coscienza di un giovane nella cornice di una più ampia crisi del contesto, forma novecentesca del *Bildungsroman*, in sostanza, romanzo della anti-formazione o della impossibilità della formazione.

7 Si rimanda all'ultimo capitolo di Moretti 2001, «Un'inutile nostalgia di me stesso». *La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914*.

8 Ci rifacciamo agli studi di Benjamin su *Erlebnis* e *Erfahrung*, (Benjamin 1962 e Pinotti 2018), la progressiva scomparsa del narratore e il problema dell'arte come nostalgia e della

Se la condizione di ogni crescita è che il flusso degli *Erlebnis* possa essere ricondotto alla razionalità dell'esperienza mediata, compresa e quindi comunicabile, linguisticamente conoscibile e perciò padroneggiabile, e cioè possa farsi *Erfahrung*, e se questo rapporto viene minato già con la frantumazione della possibilità della comunicazione dell'esperienza e il tramonto della possibilità della sua espressione, così come tramonta, con la modernità, la possibilità di un'armonia, di una coincidenza tra la parola e la cosa, di una unità ancora presente tra il significante e il significato delle cose, allora il romanzo circolare e ricorsivo di Bilenchi individua questo scacco, questa impossibilità, attraverso il racconto di una coscienza che oscuramente vive il flusso degli *Erlebnis*, ne sconta gli esiti, nelle forme di una frattura dell'armonia tra il sé e il circostante – naturale, umano – senza tuttavia riuscire mai a ricondurlo al livello della razionalità. Già Luperini affermava come «il blocco moderno dell'esperienza, comportando estraneità e scissione, produce non la percezione di pienezza del simbolo, ma un senso di vuoto, una interrogazione che resta senza risposta, una sospensione allegorica di significati» (Luperini 2022: 399), aggiungendo come questo vuoto allegorismo avvicinasse il procedere bilenchiano alla narrativa kafkiana. Di questa fanciullezza segnata dal trauma che non può mai farsi seme di *Bildung* è costellato il romanzo, nelle forme dei fatti – i nudi fatti che costituiscono gli eventi del romanzo – e nelle descrizioni delle reazioni del protagonista ad essi.

Le fratture dell'armonia primigenia, della originaria consentaneità tra Io e Mondo sono naturali prima, famigliari poi. Le passeggiate verso le crete, che «in alcuni pomeriggi cambiavano in grigio plumbeo il proprio pallore [e] diventavano minacciose» (Bilenchi 2006: 9) si caricano di una pulsante e misteriosa minacciosità, che sbigottisce e a un tempo attira Sergio, il quale, davanti ai prati battuti dal vento «sentiva un acuto desiderio di violare quell'enorme tappeto, quasi carnalmente eccitato dalla pur inconscia timidezza di fronte alla magica onda verde» (Bilenchi 2006: 10). La natura, come luogo da cui erompe l'oscuro sentimento della dissonanza, si rivela completamente a Sergio nei rapporti con il fiume, e nelle lunghe ore di solitudine in casa, quando «l'angoscia si fece sempre più vasta. Si aprì un baratro dinanzi a lui; proprio la finestra divenne un precipizio confondendosi con quello che Sergio portava dentro di sé» (Bilenchi 2006: 19) e lo impauriva «il presentimento di soggiacere a una misteriosa fatalità» (Bilenchi 2006: 19).

Prima acuzie di questo flusso di esperienza che reca il sentimento della frattura senza portare con sé la sua consapevolezza è, come osserva Fichera, l'episodio presso lo stagno, quando il gracidio prima omogeneo delle rane gradualmente si deforma, disarticolandosi fino ad assumere una «sconvolgente irregolarità» (Bilenchi 2006: 24) che assedia Sergio fino a casa, assalendolo poi «da una piega della memoria non più in contrasto tra loro ma varianti su di un'unica nota di lenta, melanconica disperazione, inculcandogli una visione

resa dell'esperienza. Il nucleo benjaminiano rimane il problema dell'esprimibile, il ruolo decisivo della memoria e l'atto di narrare come nostalgia del tempo in cui i due elementi non erano scollati. Si cfr. anche Garritano 2016 sul rapporto tra i due poli dell'esperienza in relazione all'operazione di Proust.

tristissima del fiume, delle rive erbose e oscure» (Bilenchi 2006: 24). La disarticolazione del canto dei batraci è un fatto tutto interno alla soggettività esperienziale di Sergio, che perde l'unità del canto, la capacità di rintracciare la melodia del gracido e si trova all'improvviso al di qua di ogni ordine, di ogni armonia, nella condizione sgomenta di chi non riesce a ricondurre più alcun suono ad una sua forma compiuta. La memoria, qui, è viluppo di *Erlebnis*, molteplicità di esperienze «non interpretate, contraddittorie, non [...] comunicabili o trasmissibili» (Trasforini 1994: 1), che si accumulano nel pensiero di Sergio e lo stringono in un'angoscia emotiva che non trova spiegazione, perché la strada dell'emersione alla razionalità non è contemplata, e soltanto per scosse e traumi si perviene ad una fine dell'infanzia – che non è maturazione, ma presentimento del suo incombere – definita come coscienza della disarmonia e nostalgia del tempo perduto in cui vi era unità tra l'Io e il circostante.

La natura, dunque, si comporta come un personaggio, che «permette al bambino di uscire da sé e di confondersi con l'oggetto» (Guglielmi 2022: 446) e che, nella misura in cui esercita una oscura pressione su Sergio, si offre come spazio della sua reazione, il luogo in cui, seppur confusamente, il sentimento soffocato di dissonanza, crescente nel fanciullo, si realizza fisicamente, con la forza di un atto tanto tranciante quanto inconsistente, che apre alla rivelazione della natura, della frattura verso di essa. Sergio, tornato alla villa, «si diresse agli angoli di quel quadrato; [...] ne esplorò spavaldo, calciando l'erba, ogni metro. Si divertì, ma il suo divertimento gli si mostrò inconsistente. Smise di correre. Inconsciamente una lotta si accese dentro di lui. La gioia provata per la campagna così vivace e vibrante cercava di sollevarsi da oscuri ostacoli che la comprimevano. Egli si ritrovò fermo vicino agli alberi. [...] Un senso di sospensione, di precarietà gli impedì di rimanere ancora in mezzo ai campi, dopo il primo incontro così sorprendente. Un velo era caduto tra lui e la natura. Rassegnato tornò indietro» (Bilenchi 2006: 98).

Potrebbe, questo episodio, assurgere a una dimensione paradigmatica, quindi farsi snodo conoscitivo in un percorso di sviluppo della coscienza del personaggio, se non fosse che qui, come sottolineato da Fortini, non ci si trova davanti ad esperienze liminari o estreme, la cui irruzione nel *continuum* vitale dell'infanzia occasiona quella rottura che, sul rullo della memoria, segna la tacca del fatto decisivo, produce cioè l'agnizione e dà luogo alla crescita. Nell'esperienza della natura – come nella educazione ai rapporti umani, e nella scoperta della loro instabile precarietà – le crisi saranno «nel personaggio, tanto frequenti e dalla volontà dell'autore tanto infrenate, da succedersi fitte come il flusso del sangue al polso, e perciò quasi inavvertite» (Fortini 2022: 264). Se la conoscenza è sempre ri-conoscimento, cioè assunzione dell'esperienza emotiva, vissuta, sull'asse intellettuale e razionale della sua decifrazione, Sergio intuisce, avverte, presente, ma non riesce mai davvero a conoscere, perché quello che gli accade non diventa mai sostanza interpretabile, non si fa mai oggetto emerso alla ragione.

A rendere *Conservatorio di Santa Teresa* un romanzo moderno è, per l'appunto, il rifiuto bilenchiano dello scatto interpretativo, di eleggere un fatto a perno che da solo possa, demiurgicamente, diventare funzionale di

uno sviluppo, sul cui asse possa ruotare – ed aversi – un consolidamento della coscienza e non la sua tellurica frantumazione. Questo è, in sostanza, il movente all'origine del *rifiuto della trama* in Bilenchi: la consapevolezza che l'abisso della coscienza – la vicenda della sua frantumazione – per non essere falsificato nella sua resa espressiva, necessita di essere descritto con una estenuata aderenza alla realtà dei fatti, spogliandoli di ogni intento interpretativo e accettandoli nella loro dimensione puntiforme, affastellata e contraddittoria, ma autentica nel suo svolgersi, che è quella di una *Erlebnis* che non può più aprire ad alcuna *Erfahrung*. Rileva giustamente Macrì come nel romanzo si abbia una «tensione continua, monotona, perduta in un infinito frantumarsi fantastico e sintattico» (Macrì 2022: 291), e come da questo romanzo sia «sparito il dramma, l'azione della prima persona che s'accinge a conflagrare il suo principio individuale» (Macrì 2022: 291). Nel rapporto con la natura, in somma, il modernismo bilenchiano già si inverte, nelle forme di una narrazione che aderisce alla sostanza oggettuale del narrato, e da cui, proprio per questo spasimo descrittivo, promana una opacità, la carica misteriosa di quei fatti, di quegli elementi – le crete, il fiume, il precipizio, il giardino – che, entrando in contatto con l'animo di Sergio, si fanno essi stessi forme della crisi, squarcio nella coscienza, avvertimento di una irrimediabile alterità.

Ma lo scacco dell'*Erfahrung*, la consapevolezza dell'impossibilità della sua acquisizione, si ha nei rapporti che Sergio intrattiene con la madre e la zia, da un lato, con i compagni del Conservatorio, e Nide su tutti, poi. Qui Bilenchi dà piena espressione di quel «malessere iniziale» (Guglielmi 2022: 448) da cui origina il romanzo stesso e che si articola in quella «interminabile rielaborazione di materiali psichici da cui il bambino – o ragazzo – non perviene a rendersi libero» (Guglielmi 2022: 449). Negli anni decisivi della prima infanzia di Sergio, quando il fanciullo più cerca, nel rapporto umano, una solidità esemplare e una datità armonica del soggetto, cardini di ogni processo di formazione per imitazione e di ogni sviluppo affettivo sereno, le figure di Marta e Vera, che costituiscono i due poli del triangolo familiare del romanzo, con la loro incostanza, le loro violenze immotivate, la loro opaca intercambiabilità, anticipano e poi confermano quella oscura impressione, che il protagonista proverà, alla fine del romanzo, dopo l'episodio della rappresentazione teatrale e del «tradimento» di Nide, di trovarsi di fronte a una realtà in cui tutti sono «compartecipi di una vita disumana e perversa» (Bilenchi 2006: 187).

La graduale rivelazione dell'inaffidabilità degli uomini a loro stessi, della loro inattendibilità, come per il gracidio delle rane nello stagno, che da compatto e armonico si deforma e rovina in polifonia mostruosa di dissonanze sinistre, avviene nella coscienza di Sergio nel corso del romanzo per via di momenti che minano, rompono e infine dissesano il suo orizzonte emotivo – dissolvendone la residua unità. Con Marta e Vera l'oscura premonizione del male già si manifesta quando esse, nelle gite al fiume, «falciano tutti i fiori che trovavano sul loro cammino; e sostavano anche per perpetrare quello scempio; con grande dispiacere di Sergio che [...] si trovava impegnato in una lotta penosa» (Bilenchi 2006: 15). Esse, quando lui provava a proteggere alcuni fiori, «tiravano colpi a pochissima distanza dalle sue mani, irritandolo

e impaurendolo [e] per sommo dispetto gli indicavano i fiori più belli, pieni di colori, mentre stavano per vibrare la falciata mortale» (Bilenchi 2006: 15) e Sergio, «volendo evitare la morte dei fiori e il proprio affanno, gridava e si disperava» (Bilenchi 2006: 15). Più avanti, la zia Vera, conducendolo sull'orlo di un precipizio, durante la villeggiatura, inizia Sergio a «qualcosa di sfuggente che si avvicina alla morte» (Fichera 2022: 39) e che rimanda ad una oscura percezione dell'eros: «quell'oscura profondità attraeva vuotando la mente di ogni ricordo, di ogni pensiero. Muoversi significava morire» (Bilenchi 2006: 127). Presentimento del mistero erotico, «Sergio fu in tempo a vedere sull'orlo del precipizio alcuni fiori rossi, carnosì, senza foglie» (Bilenchi 2006: 127), di cui tuttavia Vera, portandolo via, non gli svelò la specie.

È nei confronti di Vera che Sergio sconta una dolorosa condizione di attaccamento, violento, che si traduce durante la villeggiatura in una ostilità aperta e in una sofferta gelosia. La disponibilità di Vera ad essere corteggiata rivela a Sergio il fatto di una femminilità cui non è sufficiente il triangolo con lui e Marta che egli credeva perfetto, e trascina l'infanzia del protagonista verso una dolorosa cognizione di maturità. È d'altronde Vera a rivelare a Sergio stesso l'ormai giunta maturazione, quando lo invita a versarsi da solo l'acqua, perché «ormai sei un uomo» (Bilenchi 2006: 129). Nondimeno, proprio nell'avvertimento erotico, nella gelosia, il romanzo di Bilenchi si costituisce come matrice di romanzi successivi, italiani, che indagheranno queste stesse pieghe, in modo peraltro consonante – come nel caso de *L'isola di Arturo*, di Agostino, ma anche di un romanzo dolce e privo di asperità come *Estate al lago*⁹.

Anche la scoperta dolorosa della malvagità dell'uomo si sostanzia attraverso contraddittorie esperienze che, accumulandosi, gettano il protagonista nello sconforto della solitudine esistenziale, senza che questo muova la narrazione verso un esito, una tangibile conseguenza, un frutto razionale. Al centro di questo disvelamento vi sono i rapporti con i compagni del Conservatorio, da un lato, e il violento episodio del pugnale scagliato dal padre contro il figlio, dall'altro. Cruciale, nella descrizione delle vicende, per Bilenchi, è rimarcare la assoluta incapacità di Sergio di trovare una sintonia sociale con il mondo circostante. Cresciuto in un alveo femminile, negli spazi della campagna e in una dimensione prettamente familiare, Sergio, in città, tra coetanei, nella società, intuisce tutta la propria insufficienza, avvertendo così il peso di un'esclusione dovuta al fatto di non essere stato messo a parte dei codici semantici, linguistici, dell'amicizia, della socialità. Perno dell'esperienza scolastica, per Sergio, è il deficit di comprensione – un'altra forma, sottile, di cecità – che non consente quella spontaneità di rapporti che egli vede, invece, fiorire sorgivi tra i compagni. Quando poi l'amicizia, infine, nasce, con Mario, Ernesto, Nide e gli altri, Sergio si sente «liberato dal peso gravissimo creato dall'isolamento nel quale aveva vissuto e del quale soltanto ora gli sembrò essere conscio» (Bilenchi 2006: 118). Tuttavia il rapporto con loro, e specialmente con Nide, è

9 In *Agostino* (1943), romanzo freudiano e marxiano, la gelosia di Agostino per il bagnino che corteggia la madre; *nell'Isola di Arturo* (1957), è il rapporto morboso con Nunziatella a muovere il protagonista al disvelamento della passione; in *Estate al lago* (1976) piuttosto, l'eros in Giacomo è più temperato, ma intride di sé la vicenda.

destinato anch'esso allo scacco, al fallimento: l'innocenza con cui Sergio tenta di stabilire una relazione con Nide si scontra con la superiore coscienza che ella ha, e che si traduce nella scoperta, questa sì, traumatica, avvenuta sulla scena teatrale della scuola, del rapporto che ella intrattiene con Mario stesso. Seguendo lo schema ricorsivo del romanzo, che reitera esperienze simili, accumulandole, per restituire l'intatta vertigine della perdita delle certezze di una coscienza sospesa tra infanzia e adolescenza, questo episodio ultimo porta alla malattia – così come era stata una malattia ad aver tenuto Sergio lontano dalla scuola, nella prima infanzia – e alla fine della parentesi scolastica, e delle speranze ad essa connesse.

Infine, la figura sintomaticamente mancante, latente, eppure presente come ombra incombente, del padre, risulta essere altamente drammatica e riflette, nelle sue intemperanze politiche, con la sua schietta crudezza dialettica, le sue convinzioni ideologiche, una dimensione di immaturità che gli impedisce di essere padre – e che ne fa un indecifrabile e violento messaggero di morte, un simulacro di paternità che fallisce nelle sue pretese, la cui violenza verbale e gestuale altro non è che segno terribile di una definitiva impotenza morale. Nella scena in cui Bruno, con un amico, scaglia due coltelli all'indirizzo di Sergio, un altro «feroce segnale di morte e di irrimediabile lontananza dal padre» (Fichera 2022: 41) segna la coscienza già frantumantesi del fanciullo, ormai ragazzo, che può solo riconoscere che «sentiva di aver voluto bene a Bruno [e che] ora quel bene non esisteva più» (Bilenchi 2006: 163).

In questa rappresentazione della crisi della coscienza, dispiegata nelle pagine del romanzo e nelle forme asciutte, denotative, restie all'interpretazione, della prosa, è la sostanza moderna della poetica bilenchiana, che fa del suo autore un entomologo e «osservatore laico di una vicinanza che impedisce l'attuarsi di una conoscenza» (Centovalli 2006: XVI) e del romanzo una prova di una letteratura inquieta, di una modernità che «ritrova il proprio senso nel disagio e nel dolore di uno strappo originario» (Centovalli 2006: XVI). Questa radice prima, da cui tutta l'opera assorbe la linfa vitale, avvicina *Conservatorio di Santa Teresa* alla narrativa europea della prima metà del secolo, tanto più che nella sua opera presto si distinsero «echi di una certa cultura triestina il cui tramite con Firenze è svolto da Slataper ai tempi de "La Voce"» (Petroni 1972: 65).

Petroni acutamente evidenzia la consistenza ancipite della narrativa bilenchiana, spartita tra cultura italiana, e regionale e toscana prima ancora, e cultura, o meglio, atmosfera mitteleuropea: se da un lato Bilenchi si presenta come un narratore ben inserito nella linea che da Verga, a Pratesi, giunge a Tozzi, per mezzo di una rastremazione, di una scarnificazione naturalistica che di una realtà ossificata finisce per svelare la densità metafisica, dall'altro il suo sguardo analitico, l'iperacusia, la tensione ad una registrazione glabra e netta dei fatti – che sconfina in un vuoto allegorismo di matrice kafkiana – ne rivela la consentaneità con l'esperienza tedesca del moderno, che nello scrittore toscano si esplica proprio nel rappresentarne le stesse tensioni, innervandole però nell'asciutto paesaggio della sua prosa, che nessuno spazio lascia all'interpretazione, al riverbero psicanalitico, allo psicologismo. Il pensiero va a *I turbamenti del giovane Törless*, che non «si esaurisce in una pura

rappresentazione di *Stimmungen*» (Venturelli 1992: 208), ma ambisce a dare conto della scissione dell'io, della sua frantumazione, di quello sdoppiamento che lo rende definitivamente ininterpretabile. Tuttavia, tra Musil e Bilenchi corre una differenza – e non soltanto dovuta alla distanza cronologica che separa i due romanzi. Il romanzo di Musil cercava di giungere alla definizione di «quel senso di dilacerazione tra due mondi» (Venturelli 1992: 209) che rivela al protagonista l'ambivalenza del tutto, la connessione profonda tra bene e male, la sostanza antinomica e franta di cui la realtà si compone, sicché le esperienze finanche estreme dell'adolescente Törless (l'incontro con la prostituta, le sevizie a Basini, la scoperta dei numeri irrazionali) si dipanavano come tappe di una inesorabile agnizione della imperscrutabilità della realtà e del sé, della sua sfuggente natura, che nessuna scienza positiva o illusione borghese poteva più contenere e pacificare, e che tuttavia culminavano nella consapevolezza che «non più una solida professione, ma la percezione della duplicità del reale e il tentativo di superarla divengono il suo 'destino'» (Venturelli 1992: 212) – cioè si inveravano in una, seppur aperta e precaria, forma di *Bildung*. *Conservatorio di Santa Teresa*, invece, appuntandosi sulla registrazione finanche cronachistica (proprio da Luperini alle antiche cronache medievali è stato avvicinato il suo procedere narrativo) delle risposdenze magnetiche che si istituiscono tra la realtà – gli oggetti, gli eventi, gli uomini, i rapporti – e la coscienza di Sergio, rifugge dalla tentazione dell'agnizione risolutiva, della rivelazione che consegna infine al suo protagonista la chiave per capire il mistero – per coglierlo e dominarlo. Le vicende, dentro Sergio, si susseguono, per l'appunto, cariche di una significatività tanto più vertiginosa quanto più imprevedibile. Non è nemmeno lo struggente anelito alla comprensione, che pure, in alcuni momenti, tocca Sergio, a dominare la narrazione e ad essere il fulcro dell'attenzione bilenchiana, quanto, piuttosto, la resa fedele di una coscienza alle prese con la dissoluzione di ogni armonia, la perdita della consentaneità tra sé e il mondo.

Similmente, la distanza con *Tonio Kröger* è dettata non dalla materia, che pure tende ad essere affine a quella bilenchiana – se si pensa al senso di esclusione che i due protagonisti vivono nei confronti della società, al problema dell'amicizia – quanto dalla forma e dal progetto romanzesco. Lo scrittore Mann, per mezzo del suo personaggio, rende plastica una riflessione sul rapporto tra arte e vita, tra esperienza e sua rappresentazione, e sviluppa questo ordito su una intelaiatura ideologica compatta, di cui il vigore dello stile riflette la solidità. Nel caso di Bilenchi, pienamente novecentesco, mosso da una tensione inesausta alla radicalità espressiva, nel protagonista non si incarna una vocazione artistica, e lo svolgimento della narrazione non presenta mai Sergio in una situazione di commentatore, di razionale osservatore di quel che gli è accaduto, di traduttore dell'esperienza in cognizione, di interprete dell'esperito, bensì sempre nella condizione di chi subisce l'evento e di questi ne conserva solo il riverbero traumatico, inspiegato, inaccessibile. In *Conservatorio di Santa Teresa* ordito e trama sono a tal punto spessi, legati e, nello stile di Bilenchi, tesi, da riuscire nell'opera di impedire al lettore stesso la decifrazione degli eventi. La sostanza, densa e concretissima, del romanzo

bilenchiano, soltanto nello sbieco sembra aprirsi alla comprensione, ancorché priva di qualsiasi intenzione simbolica.

La modernità bilenchiana, dunque, sta nell'aver «percepito *qualcosa* nel fondo inerte di una contemplazione, di una passeggiata, di un primo giorno di scuola, di una tresca amorosa tagliata in una visione virginale, di una madre che attende, di una delusione immane e catastrofica che abbrevia l'agonia del mito centrale» (Macrì 2022: 291), e nel non aver volutamente cercato di trarne un'interpretazione, di avanzarne una spiegazione, una sintesi. La presenza di un allegorismo kafkiano, in Bilenchi, dunque, si esplica nella ostinata mancata risposta che la sua prosa dà a quel che sgorga dalla coscienza rappresentata: le insidie di una natura ostile e nemica, i conflitti soffocati e continui con le figure maschili (Giulio, Antonio), la condizione di perenne insufficienza alla realtà, alla società, al linguaggio, di Sergio, ci è offerta nella sua naturale vividezza, e quella disseminazione di allegorie potenziali lungo la storia è tanto tangibile quanto ineffabile. Nella «interrogazione sull'esistenza che resta senza risposta, nella sospensione allegorica dei significati» (Luperini 2022: 398) si coglie una affinità con l'opera kafkiana, laddove però, in Bilenchi, la gemmazione di un vuoto allegorismo non sembra il risultato della messa a punto di una grandiosa macchina metaforica, bensì l'esito oscuro – il solo che sembra a volte promanare – dell'esperienza vissuta che non si risolve mai in esperienza interpretabile. In Bilenchi, in somma, è primaria la necessità della descrizione, della narrazione minuta dei fatti, la registrazione finanche estenuata della dialettica tra fuori e dentro, realtà e coscienza, che conduce Sergio sulla soglia di fitti misteri, sull'orlo dell'abisso esistenziale e epistemico di cui egli sconta solo la ctonia e terribile inspiegabilità. Non è, dunque, in alcuni snodi apertamente allegorici – la scena del precipizio, il tradimento di Nide sul palco, l'episodio del padre e dei coltelli – che si può individuare la sostanza metafisica dell'allegorismo bilenchiano, quanto, proprio, nel repertorio di quei fatti che, nella misura in cui vengono narrati, descritti, puntualmente sagomati dalla penna del narratore, restano muti, latori soltanto di se stessi, significanti gonfi di senso ancorché la loro significatività sia perduta – o celata agli occhi del protagonista.

III. Verso l'origine: la lingua di Sergio e la scelta denotativa di Bilenchi

La questione della lingua nel romanzo avvicina Bilenchi alle istanze del moderno, a un tempo esprimendo la profonda continuità con i modelli letterari italiani. Da un lato vi è la lingua come tema, come fatto che conduce Sergio al disvelamento dell'inaffidabilità del reale, della impossibile ricomposizione dell'unità tra cose e parole, sé e mondo. Dall'altro, vi è la questione della scelta denotativa, così ben enucleata dalle ricerche di Maria Corti e dalle considerazioni di Pampaloni e Luperini (Pampaloni 2022; Corti 2022; Luperini 2022), che è forse il nodo costitutivo della poetica bilenchiana, giacché lo spasimo denotativo altro movente non ha se non la tensione dell'autore a far ritrovare alla lingua «la sua antica e favolosa coincidenza tra parola e cosa [...]

in un'attrazione verso il nominalismo che ristabilisce un linguaggio essenziale» (Centovalli 2006: XII).

Per quanto concerne il primo aspetto, assieme alla natura e alle figure, è la lingua stessa a farsi instabile, sfuggente, espressione dell'insufficienza di Sergio a dominare il reale e della sua resistenza alla comprensione, alla maturazione. Vissuto oltre la seconda infanzia presso le donne della famiglia, Sergio appare, nel rapporto con il linguaggio, psichicamente al di qua della adozione della lingua come codice simbolico ma oggettivo, cioè sociale – passaggio che avviene nella seconda infanzia, dopo la fase nominale dell'apprendimento linguistico – sicché sembra ancora legato a una concezione della lingua simbolica soggettiva, nominalistica, pre-sociale, dove le parole sono le cose, i nomi sprigionano gli enti e viceversa. Come la coscienza di Sergio, nel romanzo, gradualmente subisce le esperienze che ne minano una unità ancora infantile, inesorabilmente destinata a scontrarsi con la contraddittoria molteplicità delle cose, così la sua lingua si manifesta insufficiente alla socialità, alla realtà dei rapporti umani, sicché la lingua degli altri, con la loro plastica disinvoltura, si fa latrice di una ulteriore messa in crisi del soggetto, della sua coscienza. Sergio, che «conosceva le crete» (Bilenchi 2006: 8), e al Conservatorio «ascoltava i compagni» e «osservava quel movimento, quell'intrecciarsi di relazioni» (Bilenchi 2006: 114), vive un sentimento di esclusione linguistica, data dal fatto di non conoscere altro che la lingua del sé, della coscienza, della madre, di non conoscere la lingua dei rapporti umani. Questa incapacità di riconoscere la polisemia del codice linguistico sociale affiora poi, urticante, quando assiste alle conversazioni, in villeggiatura, tra Vera e Antonio. Sergio infatti «non era convinto che Vera e Antonio si dicessero proprio quelle semplici parole [...] forse essi si sussurravano frasi che egli non riusciva a comprendere» (Bilenchi 2006: 135). Il malessere di Sergio dovuto al non saper parlare la lingua della società, al non saper *capire* la lingua degli adulti, all'avvertire la propria estraneità al processo di scollamento tra parola e cosa che è un fatto della maturità – una estraneità che gli si rivela solo nelle forme della «falsità e ambiguità» che ravvede infine nei comportamenti di Nide, negli atteggiamenti di Vera – non è qui dissimile dalla incapacità di dominare il linguaggio che opprime i protagonisti dei romanzi di Mann e Musil, all'improvviso scaraventati in un universo dominato dall'ambiguità linguistica, da una parola che, rotta, residuale, fratturata, non può più esprimere niente, quindi non può più ambire a dominare niente (Törless, nelle sue esperienze e nel pervenire alla scoperta dei numeri irrazionali aveva «sofferto dei tradimenti del linguaggio, semi-coscienze che le parole erano evasioni accidentali e non il sentimento stesso» (Musil 1986: 79); Tonio Kröger «si rendeva conto che il comporre versi era [...] una sconvenienza» (Mann 1993: 11).

Ma oltre il tema della lingua come parte del processo di frantumazione nella coscienza del personaggio, vi è l'opzione denotativa della prosa di Bilenchi, la cui tensione all'esattezza lessicale, alla aderenza plastica del lemma al suo oggetto, costituisce il nodo stesso della sua poetica, ne rivela lo struggente movente narrativo e, insieme, la straordinaria modernità – il suo affiatamento

alla cultura del romanzo novecentesco europea. Cercando ostinatamente l'esattezza della parola che possa, nella sua plasticità, coincidere con la cosa, scavando nel lessico e nella sintassi alla ricerca di quella forma che è sostanza stessa del suo discorso, Bilenchi cerca di risalire a quel tempo mitico in cui, prima ancora della parola, l'esperienza e la sua qualità erano colte unitariamente, coincidendo sul piano dell'esperienza concreta e sentimentale dell'infante. Il nascituro, difatti, nel momento in cui compie l'esperienza della suzione del latte, non possedendo il linguaggio non assegna alla *cosa*-latte la *qualità* della bontà e quindi il *significato* dell'amore materno; egli, nel momento in cui sugge il latte alla mammella compie simultaneamente un atto in cui il fatto e la sua qualità coincidono, sono consustanziali e determinati l'uno dall'altro (il latte non è buono, è bontà, per dirla con Quaglia, e bontà è amore della madre¹⁰). Da questo primo momento nella vita del bambino, si passa allo sviluppo della lingua, cosicché, nella crescita di un fanciullo, la lingua passa da un codice *connotativo-metaforico* «caratterizzato da una percezione fisionomica, portatore di valori attributivi, con proprietà di concretezza, con valenza magica, con valore iconico e polisemantico a un *codice denotativo*, il cui simbolo puro acquista il carattere convenzionale della comunicazione logico-concettuale» (Quaglia 2010: 20), così come l'evoluzione del linguaggio umano sembra passare da un simbolismo metaforico a un simbolismo denotativo. Ma se, dunque, la maturità coincide con l'egemonia della realtà sulla soggettività, e quindi sull'immaginazione, cosicché nella parola la coscienza si adatta alla lingua come sistema convenzionale e adotta un realismo fotografico oggettivo e prestabilito attutendone la dimensione soggettiva ed emozionale, ciò non significa che questa dimensione non esista più, né sia più richiamata alla memoria di chi parla. La ricerca dell'esattezza lessicale, la ricerca sulla parola è, in realtà, proprio il tentativo inesausto di risalire a quel momento in cui l'uomo era «in un rapporto immediato, in un sentimento d'assoluta bontà e d'assoluta bellezza esperito in un periodo in cui non esisteva nessuna parola» (Quaglia 2010: 21). La ricerca bilenchiana sulla lingua, lo spasimo denotativo che percorre il romanzo, tradiscono una tensione struggente e assoluta, quella di ricreare quel mondo in cui il sentire si inverava in una consustanzialità, in una totalità prelinguistica e sentimentale, dove l'esperienza e la cognizione della sua qualità erano uniti, intatti, simultanei. Se «poetare vuol dire cercare la parola del con-senso nel quale significante e significato idealmente coincidono» (Quaglia 2022: 21), e la poesia è sempre un tentativo che nasce dalla lacerazione della crescita, durante la quale questa coincidenza si slabbra prima, con l'acquisizione della prima lingua, si scolla poi, con la sottomissione della lingua soggettiva alla lingua sociale e convenzionale, allora si può comprendere perché Bilenchi sia mosso, lungo l'intero tessuto del romanzo, alla ricerca di una parola che, nella sua naturalità ed essenzialità, diventi il solo «argine alla deriva dei significati» (Centovalli 2006: XII). La cifra di Bilenchi sta dunque in una compattezza dello stile data proprio dal procedere della sua prosa che, nel momento in cui si orienta per «ridurre la funzione connotativa

10 Cfr. Quaglia 2010.

del suo linguaggio [...] in favore della funzione denotativa» (Pampaloni 2020: 367), invero “risale la corrente”, sicché, una volta giunto all’argine ultimo della denotazione, si trova di fronte ad una parola intimamente connotata, una lingua sentimentale prima che razionale, lingua della coincidenza tra cosa e parola, lingua che cerca di suturare, nell’orizzonte della parola, il divorzio tra Io e Mondo, la lacerazione della coscienza, lo scollamento tra esperienza vissuta e sua cognizione e rappresentazione.

Ne discende una scrittura tersa fino al luore, condensata in immagini, figure, da cui sembra che premano, per uscire fuori, imprigionate, le cose stesse, i loro significati; una lingua che trova nel romanzo non una forma del narrare, ma il solo modo per esprimere quella tensione originaria che agita lo scrittore. La sostanza della poetica bilenchiana – la sua vertiginosa modernità – andrà dunque trovata proprio in questa compattezza stilistica (ben inserita nel solco della tradizione italiana di una lingua fresca e adesiva alla realtà e al tempo stesso capace di trasfigurarla liricamente), cioè nella unità compositiva dell’opera, per cui la tematica dell’infanzia – oscuro tempo di lacerazioni e squassi – e la sintassi e il lessico che tendono quasi in modo nevrastenico alla denotazione, sono due fatti consustanziali, a loro volta generati dalla tensione del loro autore a ritrovare e ricreare, nel romanzo di una fanciullezza, tanto la lingua primigenia, perduta ma sempre sentita, dove parola e cosa coincidono, quanto la coscienza dell’infanzia, còlta nel passaggio dall’unità armonica col tutto alla sua frantumazione.

Per mezzo di una lingua denotativa e metafisicamente reificata, capace di evocare poeticamente un mondo perduto proprio rinunciando a ogni connotazione e operando la scelta descrittiva, Bilenchi riesce dunque a restituire sulla pagina la verità di quel momento cruciale nella vita del fanciullo – lo smottamento della coscienza davanti allo svelamento della disarmonia del reale – riuscendo al tempo stesso, proprio grazie al tema dell’infanzia, a dare espressione della crisi dell’esperienza e della comunicabilità; riuscendo, cioè, a dar conto della crisi della modernità, che altro non è che la crisi della possibilità di ricondurre ad una unità *Erlebnis* ed *Erfahrung* – di riconnettere queste due forme dell’esperienza – attraverso un romanzo che, per mezzo del ponte della nostalgia – edificato sui pilastri di una sempre feconda memoria creatrice, cardine del suo stile e radice della sua ispirazione – ambisce a restituire sulla pagina, se non l’unità perduta dei due poli, il suo struggente simulacro.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin 2000: M. Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in: M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Torino: Einaudi.
- Baioni, Bevilacqua, Cases, Magris 1973: G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases, C. Magris (a c. di), *Il romanzo tedesco del Novecento. Dai “Buddenbrook” alle nuove forme sperimentali*, Torino: Einaudi.
- Barilli 1980: R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, Venezia: Marsilio.
- Benjamin 1962: W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino: Einaudi.

- Benjamin 2012: W. Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Milano: R. Cortina.
- Bilenchi 1984: R. Bilenchi, *Gli anni impossibili*, Milano: Rizzoli.
- Bilenchi 1997: R. Bilenchi, *Opere*, Milano: Rizzoli.
- Bilenchi 2006: R. Bilenchi, *Conservatorio di Santa Teresa* (1940), Milano: Rizzoli.
- Centovalli 2006: B. Centovalli, *Bilenchi moderno*, in: R. Bilenchi, *Conservatorio di Santa Teresa* (1940), Milano: Rizzoli.
- Corti 2022: M. Corti, *Romano Bilenchi ovvero connotazione toscana e denotazione italiana* (1960), in: G. Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, Fiesole: Cadmo.
- Debenedetti 2001: G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* (1971), Milano: Garzanti.
- Fichera 2022: G. Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, Fiesole: Cadmo.
- Fortini 2022: F. Fortini, *La prosa di Romano Bilenchi* (1940), in: G. Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, Fiesole: Cadmo.
- Garritano 2016: D. Garritano, *Il senso del segreto. Benjamin, Bataille, Deleuze, Blanchot e Derrida sulle tracce di Proust*, Roma: Mimesis.
- Guglielmi 2022: G. Guglielmi, *Il romanzo familiare di Bilenchi* (1998), in: G. Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, Fiesole: Cadmo.
- Luperini 2022: R. Luperini, *Parole e cose, scrittura ed ethos* (1992), in: G. Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, Fiesole: Cadmo.
- Luzi 2022: M. Luzi, *Tra l'attimo e l'eterno* (1940), in: G. Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, Fiesole: Cadmo.
- Macri 2022: O. Macri, *Bilenchi e il romanzo* (1942), in: G. Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, Fiesole: Cadmo.
- Mann 1993: T. Mann, *Tonio Kröger*, Torino: Einaudi.
- Marcuse 1985: H. Marcuse, *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca* (1922), Torino: Einaudi.
- Moretti 2001: F. Moretti, *Il romanzo di formazione* (1986), Torino: Einaudi.
- Musil 1986: R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless* (1906), in: R. Musil, *Romanzi brevi, novelle, aforismi*, Torino: Einaudi.
- Pampaloni 2022: G. Pampaloni, *Tra storia ed esistenza* (1982), in: G. Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, Fiesole: Cadmo.
- Petroni 1972: P. Petroni, *Romano Bilenchi, Il castoro*, n. 66, giugno 1972, Firenze: La Nuova Italia.
- Pinotti 2018: A. Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino: Einaudi.
- Quaglia 2010: R. Quaglia, *Prefazione*, in: E. Ardissino, *Leggere poesia*, Trento: Erickson.
- Trasforini 1994: M. A. Trasforini, *Erlebnis vs Erfahrung. Appunti sul concetto di esperienza tra moderno e post-moderno*, Annali dell'Università di Ferrara, Nuova Serie, Sez. III, Filosofia, Discussion Paper, n. 36.
- Venturelli 1992: A. Venturelli, *Dell'educazione negativa. I turbamenti del giovane Törless di R. Musil*, in: R. Ascarelli, U. Bavaj, R. Venuti, *L'avventura della conoscenza. Momenti del Bildungsroman dal Parzival a Thomas Mann*, Napoli: Guida.
- Zampa 1968: G. Zampa, *Rilke Kafka Mann. Letture e ritratti tedeschi*, Bari: De Donato.

Giovanni Barracco

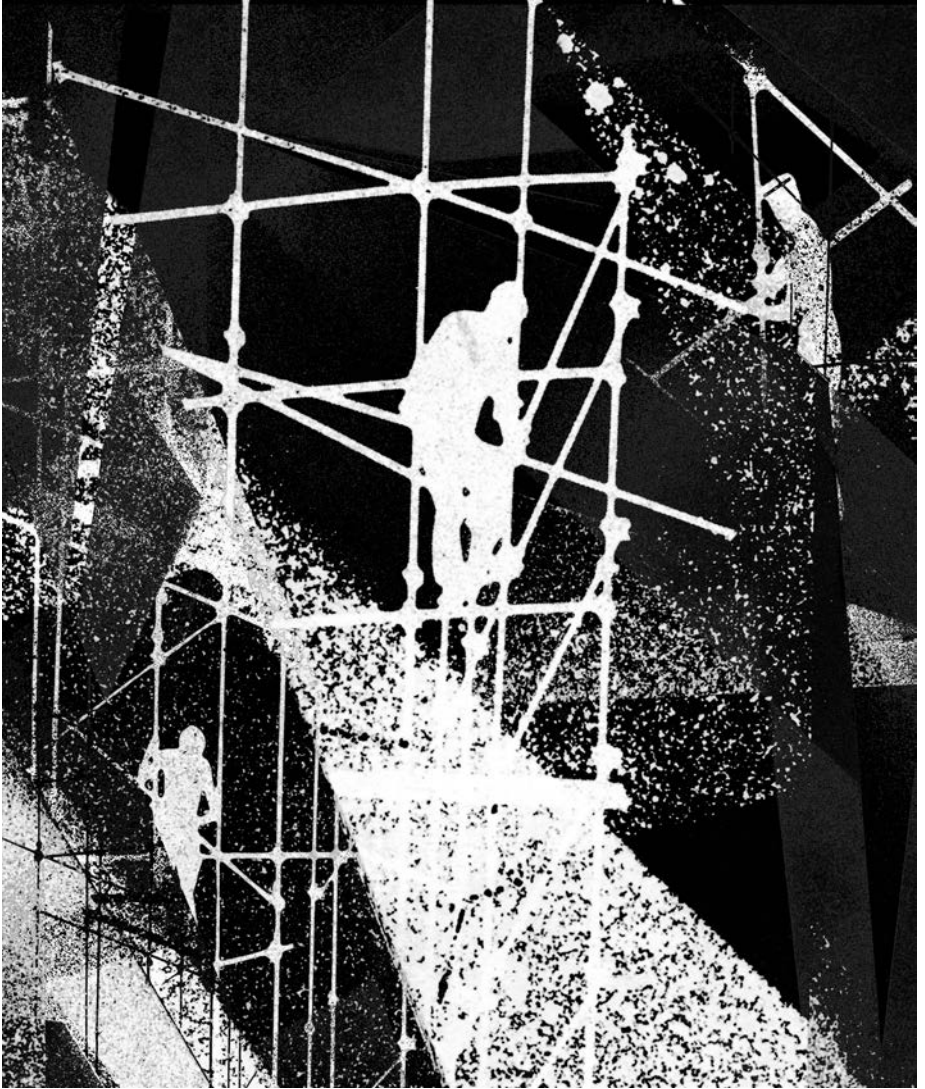
EUROPEAN MODERNISM AND ITALIAN CULTURE IN ROMANO BILENCHI'S *CONSERVATORIO DI SANTA TERESA*

Summary

The essay intends to highlight how Romano Bilenchi's novel represents one of the most interesting outcomes of the Italian culture of the novel in the early twentieth century in the broader framework of European Modernism. In *Conservatorio di Santa Teresa*, that fracture between life and experience, that crisis of the narration of experience and its representation as the mainstay of the early twentieth-century European narrative, is fully represented. The crumbling of certainties, in an atmosphere dominated by an empty allegory and by a condition – that of the protagonist – of continuous tension, suspended between a desperate search for harmony now lost, in a reality that is now definitively dissonant, and the painful acknowledgment of the truth of men and nature, bring the novel closer to both Kafka's metaphysical progress and Benjamin's reflections on the relationship between memory and experience, by virtue of a narrative weaving supported by the lever of creative memory. A fully European novel, which dialogues fruitfully with the most advanced Trieste literary experiences (in the ever-living relationship between Florence and Trieste) and which is a prelude to Italian novels with similar themes and style (*Agostino, Il ragazzo morto e le comete, L'isola di Arturo*), *Conservatorio di Santa Teresa* is also a novel in which Bilenchi works a synthesis between the Italian tradition of the novel – which has some of its essential references in Tozzi and Manzoni – and the suggestions and expressive novelties and European themes of the twentieth century, through a controlled writing and a denotative style whose ultimate goal is to reveal the authentic substance of the characters, grasp their most underground movements, grasp their essence, by means of the tapering of any psychologism and a terseness of the prose that aims to rediscover that lost unity between word and thing from whose fracture modernity is born.

Keywords: Bildungsroman; Erlebnis; Erfahrung; Modernism; Ego and consciousness crisis; Italian novel; crisis of certainties of the 20th century

Примљен: 11. децембар 2022. године
Прихваћен: 21. фебруар 2023. године



Данијела М. Јањић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за италијанистику

КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ ФИРЕНЦЕ У СТВАРАЛАШТВУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Милош Црњански је Фиренци и *Новом живоју* Дантеа Алигијерија посветио поглавље *О фиоренџинској Беаџиричи* у путопису *Љубав у Тоскани*. Доживљај Фиренце, који се полако развија кроз ишчитавање и превођење прозе и стихова славног италијанског књижевника, особен је у односу на слике других градова које је Црњански изнедрио у свом путопису, јер је једини из којег су скоро потпуно изостављени физички описи или дешавања у прошлости и садашњости. Околина Фиренце појављује се у поеми *Стражилово*, која претходи путопису *Љубав у Тоскани* и где нам песник нуди понеки етерични детаљ пејзажа. У роману *Код Хиперборејаца*, иако је радња смештена у Риму, Фиренца се помиње често као место на које би се ваљало вратити и у тим је одломцима Црњански нешто издашнији у физичким описима. Затим, говорећи о Микеланђелу, у *Хиперборејцима* и у *Књизи о Микеланђелу*, Фиренца је један од најчудеснијих извора уметности, док су Микеланђелови сонети неизоставно штиво за Црњанског у свим његовим настојањима да спозна суштину уметничког бића. Црњански не истиче да је Фиренца за њега толико значајна, али је она у његовим делима често место пишчевих интелектуалних и душевних понирања у векове италијанске књижевности и уметности. У овом раду анализом и тумачењем одломака из наведених дела сагледавамо каква и колика је улога Фиренце и њене културе у стваралаштву Црњанског.

Кључне речи: Фиренца, Милош Црњански, књижевност, уметност

У стваралаштву Милоша Црњанског Италија заузима посебно место, првенствено својом књижевношћу и уметношћу. Следи, затим, пејзаж од којег Црњански уме да направи најлепшу уметничку слику. У путопису *Љубав у Тоскани*, првом већем делу Црњанског посвећеном Италији, посећени градови дочарани су кроз говор о различитим личностима и периодима књижевно-уметничког стваралаштва прошаран јединственим приказима природе и градског амбијента. Сви осим Фиренце, којој се приступа искључиво кроз причу о Дантеу, госпи Беатриче и Дантеовом *Новом живоју*, без икаквих других слика града. Поглавље посвећено Фиренци носи наслов *О фиоренџинској Беаџиричи*, док су друга

1 danijelajanjic@filum.kg.ac.rs

поглавља насловљена по градовима: *Пиза, Сијена, Асизи, Перуђа, Сан Ђимињано*. Стиче се утисак да је о самој Фиренци изречено мање података и утисака него о другим градовима, али она, заправо, има огроман значај за Црњанског, несагледив у оквиру једног дела.

Фиренца је у књижевности Црњанског присутна од поеме *Стражилово* из 1921. године. Потом је има у путопису *Љубав у Тоскани* (1930), у роману *Код Хиперборејаца* (1966) и у постхумно објављеној *Књизи о Микеланђелу* (1981). Враћа јој се Црњански, дакле, кроз читаво своје стваралаштво. Она је за њега ризница трајних вредности којима се приклањало читаво његово биће.

У поеми *Стражилово* Фиренца се појављује стидљиво и посредно преко свог насеља Фјезоле, чије име стоји на крају песме уз годину настанка стихова. Да пејзаж није ограничен само на Фјезоле већ да се простире до самог града Фиренце и уопште по том делу Тоскане, знамо по реци Арну, која се помиње, а која не протиче кроз Фјезоле, нити непосредно крај њега. Арно протиче кроз Фиренцу. У свом коментару *Уз њој* „*Стражилово*”, Црњански јасно каже да је из Фјезолеа имао поглед на Фиренцу када је писао своју песму: „Posle je došla u Italiju ona koju sam uzeo za ženu, pa sam se sa njom nastanio u onom hotelu u Fiezole, koji, kao balkon, posmatra Firencu. Tamo sam, skoro celu, napisao ovu pesmu” (Crnjanski 1983a: 219). Пејзаж, дакле, обухвата Фиренцу и њену околину. У њима није средиште песничких осећања, али она ту клијају и нарастају, иако су везана за завичај.

Снажна сугестивност фирентинског пејзажа је неоспорна. Већ у другој строфи сваки дамар природе подсећа на свежину и тамно зелено Фрушке горе, а Арно у стварности мења Дунав:

I ovde, proletnje veče
za mene je hladno,
kao da, dolinom, tajno, Dunav teče.
A, gde oblaci silaze Arnu na dno
i trepte, uvis, zelenila tvrda,
vidim most što vodi, nad vidikom,
u tešku tamu Fruškog brda.
(Crnjanski 1983a: 237)

Два пејзажа, фирентински и фрушкогорски, у стварности сасвим удаљени, у стиховима Црњанског нису строго разграничени. Песник бира ноћ за време својих контемплација, јер им тама погодује, будући да се облици не разазнају тако јасно, те је лакше замишљати фрушкогорски предео гледајући тосканске горе.

Необично међусобно преливање пејзажа одсликава помешаност песникових осећања. Жал за завичајем расте упоредо са жалом због немогућности потпуног препуштања лепоти окружења у којем се песник трнутно налази:

I, mesto da se klanjam Mesecu, toskanskom,
što u reci, rascvetan kao krin, blista,

znam da ću, ovog proleća, zakašljati ružno i
vidim vitak stas, preda mnom, što se roni,
verno i tužno,
senkom i korakom, kroz vodu što zvoni,
u nebesa čista.
(Crnjanski 1983a: 237)

Месечев одраз као слика крина у води представља веома фину и довитљиву алузију на Фиренцу. Крин је симбол Фиренце. Црвени расцветали љиљан налази се на њеном грбу. У првом помињању крина Црњански не каже које је боје, али, када га помене други пут, то је управо црвени љиљан:

I ovde, rumen krina,
sa devojačkog rebra,
ja, zorom, umorno brišem, bez milina.
(Crnjanski 1983a: 23)

Фиренца се не помиње именом, остаје на нивоу симбола. Уместо ње, помиње се Арно који је међу доминантним топонимима. Као што смо видели, он је плав и зелен („А, gde oblaci silaze Arnu na dno / i trepte, uvis, zelenila tvrda”, Crnjanski 1983a: 237), али је и руменкаст и златан, као слика песникових осећања:

A, mesto svog života, znam da, po vidiku,
taj osmeh rasuh, nad svakim telom, golim, i,
nad zemljom ovom, kroz koju Arno rudi,
pun zvezda i zraka, moj se šapat sliva,
u izmoždene grudi,
jer se, u proleću, sve to opet zbiva,
svuda, gde ja volim.
(Crnjanski 1983a: 241)

Фирентински пејзаж у складу је са душевним стањем Црњанског. Буди му сећања и изазива носталгију и давну, познату малаксалост пролећне радости. На таласу такве емотивности омогућава му да сагледа живот не у једном тренутку и у једном простору, већ у његовој целисти и кроз повезаност различитих момената, како се сугерише одредницом „и овде”, која подразумева да се упоредо манифестују *сад, онда, тамо, овде*:

I ovde, reku jednu
vidim, pod svojim telom,
da hladi laku, srebrnu, zemlju, nepreglednu.
A, kad mi prospe trešnje po duhu obolelom,
i, kraj Meseca, i ovde, zvezda zablista,
vidim da je, u ranom umiranju,
moja, i tuđa, mladost, gorka i jedna ista.

I, mesto svoje sudbe, sa užasima novim,
susrećem davni život, bolan, i prozračan.
A, kroz ovu zemlju, svilenу i prozirnu,
čim, uplašeno, spustim devojačko telo,

kroz maslinu mirnu,
vidim, daleko, opet, lišće svelo
i zavičaj oblačan.

[...]

I ovde, bez boje tajne,
ni jedne vočke nema,
nebesne one boje, gorke i beskrajne.
A kad razgrnem doline, rukama obema,
i, otkrijem dna bezdana, srebrna i bela,
na dnu je, opet, žalost, nejasna i laka,
vazduhom kupanih voćaka i tela.
(Crnjanski 1983a: 242–243)

Крајње расположење није опијеност лепотом предела, већ „жалост” испод благих, милих боја којима је читава песма преливена, али улога пејзажа као окидача свих реминисценција остаје неприкосновена.

Фиренца својим пејзажом кроз поему *Стражилово* тек улази у књижевност Црњанског. То је пишчев први додир са њом и уједно једина прилика у којој ће нам физички донекле описати макар Арно и у којој ће нам допустити да наслутимо каква су тосканска брда која је он посматрао. Описи природе нису издашни, а о самом граду нема никаквих података, осим алузије изведене путем помињања љиљана, симбола Фиренце. Разрешење ове недоречености нагони на потрагу у осталим делима Црњанског, најпре у путопису *Љубав у Тоскани* где су представљени архитектура, пејзаж, уметност, историја, књижевност и познате личности италијанских градова, као и атмосфера у њима.² У оваквом поступку види се радознали дух Црњанског и изражена је његова жеља да се обухвате сви аспекти предмета дескрипције. У средини, у самом „срцу” путописа, смештено је поглавље о Фиренци, које је треће по реду, од укупно шест поглавља.

Почев, међутим, од самог назива поглавља, које гласи *О фиорентинској Беатричи*, развија се сумња да недореченост о Фиренци из поеме *Стражилово* можда ни овде неће бити разрешена. Као што смо већ истакли, остала поглавља насловљена су по градовима. Даље читање само потврђује предосећање да ће наступити прекид у наративној линеарности путописа. Од прве реченице јасно је да се о граду неће говорити: „Дневник о Беатричи, *Vita nuova*, са објашњењем које даде сам Данте, претворен је од премногих есејста у збирку дидактично-филозовских сочињенија и коментара” (Crnjanski 2020: 97). Овакав почетак, *in medias res*, недвосмислено казује да ће тема поглавља бити Дантеов *Нови живош*.

2 Поема *Стражилово* иначе може да се узима за поетску и имплицитну најаву расположења и атмосфера који ће се развити у путопису *Љубав у Тоскани*: „У тој knjizi Italija i ljubav našli su se u neobičnom spoju u kojem je Crnjanski, na odjecima *Sumatre* i *Stražilova*, tražio novu književnu snagu” (Đurić 2006: 28).

Наизглед, Фиренце опет нема. Уместо ње, ту је Беатриче.³ Госпа која је обе- лежила Дантеово стваралаштво. О њој Црњански говори као о оној која је уистину ходила Фиренцом, а звала се Беатриче Портинари, упамћена и као Биче Портинари, одбацујући сваку могућност да се алегоријско тумачење њеног лика у *Божанственој комедији* примени и на *Нови животи*:

Тај младићки, фиорентински роман, који треба читати исто као неку новелу од Бокача, постао је, у студијама дантеиста, схоластичка расправа о љубави и философији, ван сваке везе са Фиоренцом.

[...]

Пуна схоластичких фигура, алегорија и, што се ређе помиње, алузија на савремене догађаје, *Комедија* је давно камен за брушење компилаторских наказа. Каква штета што се то све више преноси и на ову мајску, фиорентинску, каткад астролошки педантну, љубавну студију из приватног дневника. (Crnjanski 2020: 97–111)

Црњанском смета што се *Нови животи* у тумачењима књижевних критичара одваја од Фиренце тако да је „ван сваке везе са” градом. Он Дантеово младалачко дело посматра првенствено као биографију везану за амбијент у којем се одвија, до те мере да је назива фирентинском: „Треба ту књигу, међутим, читати као доживљај од речи до речи, најлепши фиорентински животопис” (Crnjanski 2020: 110). За Црњанског та биографија није могла да се одвија другде. Фиренца је кључни појам. Беатриче је исто фирентинска, стварна колико и град: „Извесно је да је Беатриче ходала дуж Арна. Зар се иза ње не види страсна слика Града Крина? Што је тако далека, што је свега једном, у сну, у рукама љубави, описану начином светих отаца видимо, зар то да даје право да у њу сумњамо?” (Crnjanski 2020: 111). Арно и љиљан, једини представници Фиренце у поеми *Стражилово*, изнова се појављују у путопису *Љубав у Тоскани*. Њима се придружује Беатриче. Црњански одбија да у тумачењу *Новог животоша* прихвати било какав алегоријски приступ, али га то не спречава да у његовом путопису Беатриче постане савршена алегорија Фиренце. Причајући о њој, за коју се везује Дантеова фирентинска биографија, Црњански прича о граду, чак и када је то скоро неприметно, макар у траговима у виду често употребљаваног придева „фирентински”, као у следећем примеру, где се пишчева мисао подужом путањом креће од *Чистилишта* и једног Ботичелијевог цртежа до „фирентинског доживљаја” у *Новом живошу*:

При последњем стиху *Чистилишта*:
Чист и сиреман за вазнесење у звезде

3 „Nedaleko mjestance Fiesole, koje je proslavio Boccaccio, odakle je s brijega promatrao grad i rijeku Arno, mjesto su nastanka *Stražilova*. Osjetio je tada da atmosferu drevne Toskane zrcale Danteove riječi i posegnuo za knjižicom *Vita nova* kako bi proučio, razumio i riješio 'enigma Beatrice' i potom je ispisaо u svom tekstu о Firentinki, gospođici Beatrice Portinari.” (Roić 2020: 440)

Ботичели је дао један од најфинијих цртежа што сам их икад видео. За њега не постоје коментари и теолошки, католички апсурди тумача. Оштрим пером уписао је у папир реку, воду, шибље и дрвеће. Из тог мокрог, благог пејзажа узлећу, као тице, пружених ногу, с физичким тачним нагибом тела у вазнесењу, Беатриче и Данте, који је држи за руку.

Беатриче је ту млада жена, нежног састава, у посмртној, залепршаној, дугој одежди. Нити је Теологаја, нити је Откровење, нити делатни ум. Место дидактичара, место књижевника мудролије, алегоричара, Ботичели је разумео највећег лиричара, који је имао визије чврсте као геометријске фигуре. По васпитању провансалски стихотворац, а схоластик, Данте је свој животопис препунио визијама и дидактичним тумачењем сонета, али је на дну оставио фиорентински доживљај. (Crnjanski 2020: 112–113)

Послуживши се цртежима којима је Сандро Ботичели илустровао *Божанствену комедију*, Црњански је одредио пејзаж који га највише подсећа на Беатриче. Делује као да се обала Арна преселила у XXXIII певање *Чистилишта* где се у ствари говори о реци Еуное. Алузија на Арно није непосредна, али нам се намеће, јер претходно замишљање Беатриче поред Арна, одбијање да се прихвати да је Беатриче алегорија чак и у оквирима *Божанствене комедије* и враћање на појам „фиорентински доживљај” и самим тим на поимање *Новог живошта* као Дантеове фирентинске биографије, указују на то да Црњански има на уму, док посматра Ботичелијеву илустрацију, истовремено и Биче Портинари и Арно, као стварне одреднице, а не само реку Еуное, која је плод фикције, јер Црњанског најпре занима оно што је заиста било. Како смо видели, Ботичелијева илустрација полазна је тачка и надахнуће да се дође до нових закључака о Беатричиној реалистичности.

Црњански не помиње остале Ботичелијеве слике, али у уметности италијанског сликара постоји једно дело које може да нам послужи за боље разумевање повезаности Беатриче и Фиренце у путопису *Љубав у Тоскани*. Ботичелијева слика *Пролеће*,⁴ где је приказана Флора, као оличење пролећа и једна од фигура алегорије приказаног пролећа, и чије име, између осталог, може да се повеже са латинским називом Фиренце који гласи *Florentia* (Ботичели је слику израдио за фирентинску породицу Медичи⁵), изврстан је пример алегоричног повезивања једне женске фигуре са Фиренцом, што је случај и код Црњанског, који ту повезаност додатно ојачава кроз симболику боја. Црњански користи, као у поеми *Спиражилово*, црвени љиљан, симбол Фиренце, за коју сада у поглављу посвећеном Беатричи каже да је „град Црвеног Крина”: „[...] преписи *Комедије* (које сам гледао на изложби Амброзијане у граду Црвеног Крина)” (Crnjanski 2020: 107). Црвена боја, као неприкосновени симбол љубави, значајна је за Дантеа при првом сусрету са

4 Иако о овој слици Црњански не говори, очигледна је његова склоност ка Ботичелијевом стваралаштву када каже да „је дао један од најфинијих цртежа” и да „је разумео највећег лиричара који је има визије чврсте као геометријске фигуре”. Слика *Пролеће* чува се у галерији *Уфици* у Фиренци, а Црњански је неуморно посећивао музеје и детаљно проучавао италијанске сликаре.

5 Прецизно говорећи, поручилац је био Лоренцо ди Пјерфранческо де’Медичи.

Беатриче када је она одевена у црвено, а Црњански преводи управо тај део⁶: „И указа ми се у оделу племените боје, умиљате и скромне, као крв румене, опасана и украшена као што њеним младим годинама и доликује” (Crnjanski 2020: 105). Пратимо и даље које делове Дантеовог дела, у вези са бојама, Црњански преводи. Пред крај *Новог живоша* понавља се слика младе Беатриче обучене у црвено: „Још једном – у деветом часу дана – нејака, мала Беатриче се јавља, одевена у црвено” (Crnjanski 2020: 122). Црњански преводи и део где је Беатриче одевена у бело: „А кад су били прошли толики дани, да баш беху навршили девет година, после појаве горе описане, ове тако љупке, последњег од тих дана деси се да ми се та чудесна госпа јави обучена сва у бело [...]” (Crnjanski 2020: 108). Код Црњанског смо видели у поеми *Стражилово* да је фирентински крај сребрн: „I ovde, reku jednu / vidim, pod svojim telom, / da hladi laku, srebrnu, zemlju, nepreglednu” (Crnjanski 1983a: 242–243). Сребрна је блиска белој, некад је чак и синоним беле. Беатриче, посматрана кроз боје, опет може да представља Фиренцу код Црњанског, јер Црњански град и њену околину описује помоћу црвене и беле, а не делује као најобичнија случајност ни то што је грб Фиренце баш у тим два бојама (кроз историју Фиренце, ове две боје су увек присутне на грбу или застави, а некад се бела помиње као сребрна). Такође, настојање Црњанског да докаже колико је Беатриче фирентинска потврђује колико му је стало да је повеже са градом.

Тако се у путопису *Љубав у Тоскани* Фиренца приказује једино кроз лик Беатриче. У том смислу она мора да буде стварна личност која је уистину постојала и као таква ушла у Дантеову књижевност да би код Црњанског могла да симболизује Фиренцу. Онда код Црњанског Беатриче постаје алегорија.

Након просторног и емотивног приближавања Фиренци у стиховима поеме *Стражилово*, у путопису *Љубав у Тоскани*, са Алигијеријевим *Новим живошом* и Ботичелијевим сликарством, уводе се књижевност и уметност Фиренце у стваралаштво Црњанског. После два поменути фирентинска великана, долазимо до Фирентинца којем је Црњански посветио доста времена и значајан простор у својој књижевности. Микеланђело Буонароти једина је личност о којој је Црњански толико писао да је на крају од његових записа настала *Књижа о Микеланђелу*, а пре ње, у

6 Поглавље посвећено Беатричи, у путопису *Љубав у Тоскани*, има огроман значај и на традуктолошком плану, јер су у њему сви преводи одломака из *Новог живоша* из пера Црњанског: „Pristupio je, dakle, povijesnom, književnokritičkom i traduktološkom istraživanju, a zatim ponirao u tkivo Danteove poezije i proze kao povjesničar i pjesnik – i, što je jednako važno, kao nadahnut i pedantan prevodilac Danteove proze” (Ročić 2020: 440). Такође, допринос Црњанског утолико је важнији што тада целовитог превода *Новог живоша* на српскохрватски језик још није било: „U to je vrijeme bio objavljen samo anonimni parcijalni prijevod iz Danteove *Vita nova* u časopisu *Novo vreme* 2/1910, 137, 1 i 203, 2–3 (poglavlja I–VII i IX–XI, pjesme prevedene u prozi). Sonet 'Tanto gentile e tanto onesta pare' preveo je Lujo Vojnović u *Savremeniku* 16/1921, 3, 129, a u *Hrvatskoj prosvjeti* u prijevodu Marka Soljačića objavljena su prva tri poglavlja iz *Vita nova* (9/1922, 13–14, 333–336)” (Ročić 2020: 440).

другом делу романа *Код Хийерборејаца* посвећена су му читава поглавља (*Микеланђело њесник, Маркиза од Пескаре, Вечера са сонетима Микеланђела, Микеланђелова мајка*). У складу с тим, Фиренца се у другом делу помиње много чешће него у првом, где скоро и да се не говори о њој (тек понегде писац се сети да је био у Фиренци или говори о позивима да иде у Фиренцу; када неколико пута помене Фиренцу у историјском или књижевно-уметничком контексту, то је врло кратко, без усмеравања наративног тока на град). Стога је приказ Фиренце могуће посматрати само кроз приповедање у другом делу *Хийерборејаца*. У поглављу *Старе ствари из вајше* Црњански спаљује папире и фотографије које не би волео да неко други нађе. Вели нам да је Микеланђело „takve papire zvaо: cose vecchie dal fuoco” (Crnjanski 1983b: 108), односно, управо „старе ствари из ватре”. Међу тим тако симболично, баш према Микеланђеловој дефиницији, названим документима налази се једна фотографија Фиренце: „Zatim Fiorenza, i terasa, gde je Michelangelo zidaо utvrđenja, na brzu ruku, braneći svoje rodno mesto. Vidi se kube Brunelleschija, a u pozadini brda Fiesole. Pri ogradи stoji moja žena, u putničkom kaputu, a pognula je svoju glavu” (Crnjanski 1983b: 108–109). Ово је један од ретких физичких описа Фиренце, после којег следи још један, детаљнији и интимнији, јер након погледа на фотографију почињу да се нижу сећања на период боравка у тосканском граду када га је Црњански посетио са својом супругом, подстакнута првенствено њеним писмима, која писац налази међу „старим стварима из ватре” и ишчитава. Настаје идилична слика Фиренце:

U nekoj beskrajnoj nežnosti, koja muževe obuzima, после dugog braka, prema ženi, ja čitam sa mojim beleškama, njeno pismo, kao odgovor na obećanje, da ću je čekali u Fiorenzi.

Da još jednom vidimo Fiorenzu.

Ona mi je pisala da još jednom svratimo u hotel 'Auroru'. U Fiesoli. Bili smo tako sretni kad je prvi put došla, kod mene, u Italiju.

[...]

Pisala mi je da je odvedem još jednom u Fiorenzu.

[...]

Sad mi, međutim, traži, da još jednom svratimo u Fiorenzu. Da se naselimo tamo gore, u Fiesoli, u našem hotelu.

Ja sam joj odgovarao, da sam, poslom, nedavno, bio tamo. Nije priroda sad ono, što je bila proleto. Nisu ni masline kao što su bile. Nebo nije plavo. Samo su čaršavi plavi u 'Aurori', u baru. U vrtu su čempresi sad u snegu.

Ona je odgovarala: svejedno.

Iako se čempresi crne – dole, u dolini, u daljini, krovovi Fiorenze biće ipak crveni, ponegde. Kube, koje toliko volim, ona voli još više. Više čak nego Michelangelo. Brda će se i sad videti talasasto, kao što su bila, kad smo poslednji put bili tamo. Uostalom, nije to što ona traži od mene, da još jednom sagledamo. Traži samo da sačekamo na balkonu hotela večе, tamo. Mrak će pasti rano. Nestaće, polako, i Fiorenze, u mraku. Neće se videti ni kampanil koji je nazidaо Giotto. Nije ni potrebno. Ono što bi ona želela da vidi, još jednom, to je trenutak kad u zamračenoj Fiorenzi, upale svetiljke.

One, iznenada – ona se toga seća – blesnu. Sinu. Kao da neko zasipa zvezdama Firenzu. Toliko svetiljki, a sinu u istom trenutku, i trepere. Kako je to bilo lepo. Iako je sad zima, iako ima snega, to bi htela još jednom da vidi, pre nego što iz Italije odemo. Da joj učinim to. To bar nije teško. (Crnjanski 1983b: 116–117)

Kao da je претходни физички приказ Фиренце са црно-беле фотографије прерастао у низ покретних слика у бојама од којих је последња најречитија – мноштво светиљки као хиљаде малих лепота и малих нада у густом мраку који је обавио Фиренцу. Међу описима италијанских градова код Црњанског тешко је наћи још неки да је оволико идиличан, поштеђен тако да не буде увучен у ковитлац пишчевих мисли. Уједно, фотографија и овај опис остају једини физички приказ Фиренце у *Хиперборејцима*. До краја романа Фиренца се помиње скоро увек кад и Микеланђело. Понекад се лично искуство повезује са оним што је славни уметник осећао према свом граду, као што је лепота фирентинске ноћи, на коју је Црњанском указивала супруга: „Condivi priča — a to Michelangelo priča, kažu — da je Michelangelo sedeo, jednog leta, sa društvom, u Firenzi, noću, i uživao u noći, koje su lepe u Firenzi, u proleću, i letu” (Crnjanski 1983b: 179). Ипак, лепота фирентинске ноћи и уопште материјална Фиренца која се може физички представити више се везује за време проведено са Видом Црњански, односно, појављује се у приповедању кад и Вида:

Iako ta rimska stanica, tada, još nije bila ona grdosija u mramoru i čeliku i stakletu, kao sad, bila je i onda već velika i puna sveta i vozova koji odlaze i stižu. Još nije imala onu, funkcionalnu, lepotu, koju sad aerodromi imaju, ali nije više ličila ni na onu našu, nama dragu, staru stanicu, zadimljenu, i garavu – otkuda smo polazili toliko puta, moja žena i ja, da se sastanemo. Mračno je bilo u vagonima, i pod njenim krovovima, a tek kad bi voz izišao iz stanice, i prešao most, tek bi onda svanulo – pri odlasku u tuđinu.

Rimska je već i onda ličila na fiorentinsku, u žutom kamenu.

[...]

Pokazaću im, kad se vratimo, kažem, jednu sliku svoje žene, koju sam snimio tamo, pre godinu dana, kad smo bili tamo. Stoji tamo, iznad Firenze, naslonjena na ogradu, na terasi, otkud je Michelangelo hteo da brani Firenzu, a pognula je, i pre godinu dana, svoju glavu. Iza nje se vide brda, i Fiesole. A vidi se i kube, koje je Brunelleschi, nad Firenzu, digao. I od Firenze, tako, samo nam slike ostaju. (Crnjanski 1983b: 260–263)

Фиренца самог Црњанског, дакле, двојака је тако да везује и за лично искуство путовања са Видом и за Микеланђела, који је за писца *Хиперборејца* Фирентинац чију поезију жели да чита: „Ја сам жеleo да читамo једну велику поезију. Velikog Fiorentinca, iako nije Dante” (Crnjanski 1983b: 204). Вида би се у Фиренцу вратила да још једном гледа паљење звезда изнад града, а Црњански да трага за подацима о Микеланђелу: „Kad bih imao vremena, otišao bih u Firenzu, još jednom, da, po arhivama Firenze, tragam za majkom Michelangela i familijom Neri” (Crnjanski 1983b: 270). Жеља за повратком у Фиренцу, која се осећа непрестано у другом делу *Хиперборејца*, јесте у Црњанском и жеља да се сазна што

више о фирентинском уметнику и песнику. Нажалост, жеља да се опет види Фиренца остаје неиспуњена: „А можда баš зато, што смо то толико жељели, одосмо из Рима, без последњег опроштаја од Fiorenze, коју смо највише вољели” (Crnjanski 1983b: 307). Због тога је *Књига о Микеланђелу* још значајнија, јер може да се посматра као плод страховите унутрашње потребе која није ишчезла због спречености да се истраживање о Микеланђелу настави у архивима Фиренце. Давно започети, списи о Микеланђелу дају одговоре на многа питања, па и на питање о значају тосканског града за Црњанског:

Као што у сну, сваки има своје родно место, место свог детињства, као своју слику, своје сећање – тако и сваки од нас може имати само своју Фиоренцу, у сећању и мислима. Да би знао ону, Микеланђелову, морао би бити историчар, археолог, који је цео свој живот провео међу ископинама, али свестан, да ни то није доста. [...]

Према томе, ја имам *своју* Фиоренцу, из *свог* живота, и имати такву, *своју*, Фиоренцу, једино је могуће за данашњег човека.

Неколико података, о њој, и њеној прошлости – довољно је, свакоме, да у тој празнини наслути, каква је била – каква је *можда* била, за време Микеланђела, али да би и толико само било јасно, било би потребно неколико књига. (Crnjanski 2022: 55)

Свестан да је Фиренца коју је могао истински да доживи само она коју је посетио, Црњански ствара у својој књижевности простор за Микеланђелову Фиоренцу, јер „сада” и „овде” нису довољни његовом немирном духу који трага даље, кроз векове, у жељи за спознајом. Читава *Књига о Микеланђелу* може да се чита не само као прича о уметности Микеланђела и његовим сонетима већ и као прича о славном уметнику и његовом вољеном граду. Црњанског не занима само Микеланђелова мати, која је Фирентинка,⁷ већ и Микеланђелова везаност за Фиоренцу:

То, да се Микеланђело и биографи не слажу у месту његовог рођења, то би се могло дакле још протумачити; да је, у једном тренутку, нежности, према граду у ком је одрастао, означио *Фиоренцу*, као место у ком се родио. [...] Кад је Микеланђело, године 1548, у својој 73. години, затребао крштеницу, да би добио римско грађанство, крштеница доказује, да каже, да се у месту Капрезе родио. Није га се, дакле, стидео. При његовом рођењу, Капрезе је био само физиолошки акт. Везан је, међутим, за Фиоренцу. Треба га вратити Фиоренци, и онима који су, пре њега, били. Има са њима више веза, него што се каже у најновијим студијама о њему. (Crnjanski 2022: 58)

7 Говорећи о Микеланђеловим скулптурама *Pietà* и *Богородица из Брижа*, Црњански запажа следеће: „Лица његових жена, на гробници Медичија, на пример, римске су маске, то нису Фиорентинке, то нису жене које је видео у животу. Марија на *Pietà* [...] и Марија [...] у вароши Бриж, јесу. [...] Ја мислим да су ове две Мадоне, иста жена – иста замисао – можда и сећање, на матер. Врло су младе, а обе Фиорентинке [...]” (Crnjanski 2022: 115–116). Другде смо већ истакли да је Црњански посебно у лику *Богородице из Брижа* „видео једну сасвим другачију Богородицу, налик Фирентинкама каква је била Микеланђелова мајка” (Јањић 2019: 331).

Постаје јасније зашто је прошлост Фиренце значајна за Црњанског. Он жели да Микеланђела у потпуности повеже са фирентинском културом као основом за његово стваралаштво: „Учитељ Микеланђела је прошлост. Прошлост Фиренце” (Crnjanski 2022: 93). Наизглед, Микеланђелова Фиренца никако није могла да буде Црњанскова Фиренца (како смо видели да и сам каже, он има „своју Фиоренцу, из *свог* живота”), али донекле јесте. Црвени љиљан, уведен још у поеми *Стиражилово*, која је сасвим интимна, без промишљања италијанске књижевности и уметности, у *Књизи о Микеланђелу* добија своју причу и којој су протагонисти цвет и Микеланђело:

У Микеланђелово доба, у грбу Фиоренце, како је Данте назива – види се црвени крин. [...] Њено ће име остати име цвета.

У свом дугом, животу, дошао сам до уверења – које није сујеверје, него искуство – да градови и вароши овог света, зависе, заиста, од свог имена. [...]

[...]

Ја сам уверен да је Микеланђело, у имену места свог детињства, носио са собом, до Рима, и свог гроба, мирис крина, цвета.

[...]

[...] Микеланђело је производ Фиоренце, вароши црвеног крина [...]. (Crnjanski 2022: 56–73)

Од љиљана у поеми *Стиражилово* до љиљана у *Књизи о Микеланђелу* као да постоји кружна линија којом Црњански хода и посматра Фиоренцу у њеном средишту. „Своју” Фиоренцу, али и Фиоренцу Дантеа и Микеланђела,⁸ носилаца великих судбина и стваралаца безвремене уметности. Они су идеални саговорници Црњанског и идеалан је простор Фиренце одакле су потекли. Посредно, кроз њихов лик и стваралаштво Црњански је приказао Фиоренцу и њену огромну вредност, повезујући чврсто извесне елементе Дантеове књижевности и самог Микеланђела уметника и песника са градом, као што смо видели. Тако код Црњанског настаје доживљај града исткан од пишчевих сећања и емоција и од интелектуалног подстрека који Црњанском долазе од Дантеове књижевности и од Микеланђелове поезије и уметности. Један „фирентински доживљај” Црњанског, могли бисмо рећи. Доживљај који се развија постепено, најпре просторним и емотивним приближавањем граду у поеми *Стиражилово*, затим кроз посвећено читање и превођење одломака *Новог живоша* у путопису *Љубав у Тоскани*, до потпуног и никада закљученог препуштања лику и делу Микеланђела у роману *Код Хијерборејаца* и у *Књизи о Микеланђелу*.

8 Неминовно је да Црњанском буде блиска и Фиренца књижевника и уметника чији је живот и рад помно изучавао, јер се занимао за оне личности чије стваралаштво је за њега било подстицајно тако да промишља и своје биће и свој рад; на пример, размишљајући о Микеланђелу, док је писао о њему, износио је своје најдубље мисли, без обзира да ли су се оне биле усаглашене са закључцима историје уметности и књижевности или не: „[...] препознавши Микеланђела у себи и себе у Микеланђелу, поставши медијум, Црњански је себи дао право да говори о истини која је делом и резултат аутореклексивне” (Raičević 2005: 381).

ЛИТЕРАТУРА

- Crnjanski 1983a: M. Crnjanski, *Pesme*, Beograd: Nolit.
- Crnjanski 1983b: M. Crnjanski, *Kod Hiperborejaca*, II, Beograd: Nolit.
- Crnjanski 2020: M. Crnjanski, *Ljubav u Toskani*, Šabac: Sumatra izdavaštvo.
- Crnjanski 2022: M. Crnjanski, *Knjiga o Mikelandelu*, Šabac: Sumatra izdavaštvo.
- Đurić 2006: Ž. Đurić, *Italija Miloša Crnjanskog*, Beograd: Miroslav.
- Janjić 2019: D. Janjić, Tajna umetnikovog rođenja, u: Dragan Bošković, Časlav Nikolić (urednici), *Srpski jezik, književnost, umetnost*, knj. II, *Bebe*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 327–334.
- Raičević 2005: G. Raičević, *Eseji Miloša Crnjanskog*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Roić 2020: S. Roić, Crnjanski, Dante i gospođica Portinari, u: Svetlana Šeatović, Aleksandar Jerkov, Predrag Petrović (urednici), *Književnost, kultura, identitet: međunarodni zbornik radova u čast prof. dr Jovana Delića*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 435–450.

Danijela M. Janjić

THE LITERATURE AND ART OF FLORENCE IN MILOŠ CRNJANSKI'S WORKS

Summary

Miloš Crnjanski dedicated the chapter *About Florentine Beatrice* in his travelogue *Love in Tuscany (Ljubav u Toskani)* to Florence and Dante Alighieri's *Vita Nuova*. The experience of Florence is progressively elaborated through interpretation and translation of prose and verses of the celebrated Italian writer and it is different from images of the other cities that Crnjanski created in his travelogue, because it is the only one completely deprived of physical descriptions or narration of the events from past or present. The surroundings of Florence appear in the poem *Sražilovo*, written before the travelogue *Love in Tuscany* and in the poem the poet offers us a few ethereal details of the landscape. In the novel *At the Hyperboreans (Kod Hiperborejaca)*, even though the plot is situated in Rome, Florence is often mentioned as a place that would be good to return to and Crnjanski is a little more generous in physical descriptions in those passages. Speaking of Michelangelo, in the novel *At the Hyperboreans* and in the *Book of Michelangelo*, Florence is one of the most wonderful sources of art, while Minchelangelo's sonnets are indispensable reading for Crnjanski in all his efforts to understand the essence of the artist's being. Crnjanski does not highlight exactly how important Florence is to him, but in his works it often represents the place of the writer's intellectual and emotional immersions in the centuries of Italian literature and art. In this paper, by analyzing and interpreting passages from the aforementioned works, we examine the role of Florence and its culture and how important it is in Crnjanski's literature.

Keywords: Florence, Miloš Crnjanski, literature, art

Примљен: 4. фебруар 2023. године
Прихваћен: 21. фебруар 2023. године

Зорана Ж. Ковачевић¹
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет
Катедра италијанских студија

ЗАЈЕДНИЧКА СТРАСТ ПРЕМА КЊИЖЕВНОСТИ: САРАДЊА АЛБЕ ДЕ СЕСПЕДЕС СА ИЗДАВАЧКОМ КУЋОМ МОНДАДОРИ

Циљ рада јесте освијетлити један досад недовољно истражен аспект богатог и разноводног стваралаштва италијанске књижевнице, новинарке и ангажоване интелектуалке Албе де Сеспедес (Alba de Céspedes, 1911–1997) – сарадњу са престижном миланском издавачком кућом Мондадори (Arnoldo Mondadori Editore). Дугогодишња сарадња и интензивна преписка са Арнолдом Мондадоријем, његовим сином Албертом и блиским сарадницима подстицајан су материјал за детаљну анализу, фокусирану не само на динамике односа између Албе де Сеспедес и њеног издавача већ на реконструкцију важних момената како у стваралаштву књижевнице и њеном новинарском и друштвено-политичком ангажману тако и у историји издавачке куће.

Кључне ријечи: италијанска књижевност 20. вијека, италијанска култура, италијанско новинарство, Алба де Сеспедес, издавачка кућа Мондадори

1. Увод

„Ти добро знаш да је заједничка страст према књижевности једна од многих ствари које нас повезују и да си због тога драга нама издавачима” (Mondadori 1996: 250)², написаће 26. јуна 1947. године Алберто Мондадори у једном од писама упућених италијанској књижевници, новинарки и ангажованој интелектуалки Алби де Сеспедес (Alba de Céspedes, 1911–1997). У истом писму Мондадори ће изразити дубоко поштовање и дивљење према књижевници због чињенице да се предано и несебично посветила племенитом позиву. Дугогодишња сарадња и интензивна преписка са Арнолдом Мондадоријем, његовим сином Албертом и блиским сарадницима подстицајан су материјал за детаљну анализу, фокусирану не само на динамике односа између Албе де Сеспедес и њеног издавача већ на реконструкцију важних момената како у стваралаштву књижевнице и њеном новинарском и друштвено-политичком ангажману тако и у историји издавачке куће Мондадори (Arnoldo Mondadori Editore). На значај овог аспекта у животу и стваралаштву Албе де Сеспедес, помало

1 zorana.kovacevic@flf.unibl.org

2 Сви су преводи цитата са италијанског на српски језик моји.

скрајнутог од стране критике, указао је 2005. године Алберто Кадиоли³, поставивши темеље за минуциозан рад Сабине Чиминари, обједињен у монографији *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori* (2021), захваљујући којој имамо увид у преписку између Албе де Сеспедес и дирекције издавачке куће Мондатори, те драгоцјену прилику да се упознамо са досад необјављеном архивском грађом.

2. „Збогом мукама кроз које сам прошла због Карабе”

Двадесетшестогодишња Алба де Сеспедес, чији књижевни опус броји већ неколико остварења, 1937. године састаје се са Арнолдом Мондаторијем, директором перспективне издавачке куће. Прелазак под окриље Мондаторија значиће уједно престанак неуспјешне сарадње са издавачем Караба (Carabba), у чијем издању излазе роман *Io, suo padre* (1935), поетска збирка *Le prigionie* (1936) и збирка приповиједака *Il concerto* (1937). Први сусрет са Арнолдом Мондаторијем остаће дубоко урезан у сјећање Албе де Сеспедес, али и у њене дневнике и кореспонденцију. Тако, на примјер, 29. новембра 1948. године, уочи објављивања другог великог романа *Dalla parte di lei* (*На њеној стирани*), у једном од писама књижевница евоцира поменути сусрет и почетак сарадње, поручивши свом издавачу и блиском пријатељу: „Молим Вас да и овај пут имате повјерења у ону дјевојку која је ушла у вашу канцеларију 17. јуна 1937. године.” (Ciminari 2012: 266)

Ако се сагледа у ширем контексту, почетак ове сарадње симболично се подудара са јубиларном тридесетогодишњицом миланске издавачке куће. Основана 1907. године, захваљујући ентузијазму младог Арнолда, први велики успјех остварила је између 1919. и 1921. године захваљујући дјечјој енциклопедији *Enciclopedia dei ragazzi*. Непосредно након завршетка Првог свјетског рата, „најмлађи и најпредузимљивији италијански издавач” (Decleva 1993: 33) почиње да активно сарађује са афирмисаним књижевницама и књижевницима попут Аде Негри, Алфреда Панцинија, Ђузепеа Антонија Боргезеа, а касније и Габријелеа д'Анунција. Успјеси настављају да се нижу, па тако 1929. године милански издавач покреће чувену серију криминалистичких романа *I libri gialli*, препознатљиву по жутиим корицама. Напоредо са овом, али и другим иницијативама које

3 Упркос чињеници да је својим активностима дала значајан допринос италијанској култури за вријеме отпора и непосредно по завршетку Другог свјетског рата, Алба де Сеспедес била је неправедно запостављена од стране критике и читалаца до краја прошлог вијека, када је на вриједност њених књижевних остварења, али и на друштвено-културни ангажман, указала Марина Занкан, ауторка истакнутих студија из области италијанске женске књижевности. 2001. године Марина Занкан, уз несебичну помоћ својих сарадница, објављује прву значајну публикацију посвећену књижевници *Scrittrici e intellettuali del Novecento. 2. Alba de Céspedes*, а четири године касније, са циљем да обухвати све аспекте плодног и разнородног стваралаштва италијанске ауторке, приређује зборник радова насловљен *Alba de Céspedes*. У зборнику се, између осталог, налази и поменути рад Алберта Кадиолија «*In nome della comune passione*». *Il lavoro con Mondadori*.

су подразумијевале присуство страних аутора, Mondadori интензивно ради и на промоцији италијанских књижевника, намјенивши им серију *I libri azzurri*. Двије године уочи обиљежавања тридесет година рада, издавачка кућа уз чије су књиге стасавале бројне генерације, након боравка Волт Дизнија у Италији, почиње да објављује чувени стрип *Topolino* (Мики Маус). Испоставиће се да је ова одлука била несумњиво један од најисправнијих од почетка оснивања издавачке куће, с обзиром на то да су приход од продаје стрипа и више него позитивне реакције читалаца допринијели да се још боље консолидује на домаћем терену издаваштва.

У јесен 1938. године Мондадори објављује *Nessuno torna indietro* (Никоме нема повратџка) Албе де Сеспедес, дјело у коме се преплићу приче осам студенткиња, различитих по поријеклу и по карактерним особинама. Рецепција романа од стране читалаца и критике несумњиво је указивала на чињеницу да је млада књижевница овим дјелом остварила први запажен корак у каријери⁴. Успјех романа у Италији, али и ван граница земље убрзо превазилази сва очекивања, као што се може видјети из Мондадоријевог писма упућеног ауторки у мају 1938. године: „Успјех *Nessuno torna indietro*, који смо свакако очекивали и који смо најискреније жељели, ипак је премашио наша предвиђања; то значи да се читалачка публика сусрела са једим виталним дјелом које у потпуности одговара њеном укусу, сензибилитету и потребама.” (Ciminari 2021: 43) Према ријечима Сабине Чиминари (2021: 42) *Никоме нема повратџка* типичан је роман тадашње „младе италијанске књижевности” те изванредан примјер дјела које се уклапа у политику издавачке куће која је, крајем тридесетих година пришлог вијека, имала два примарна циља: досегнути до шире читалачке публике и под своје окриље окупити што већи број нових младих аутора. Након што је 1939. године објављен први превод романа на мађарски језик, нижу се преводи на осамнаест језика, објављивани у континуитету до 2003. године, у више од двадесет европских и ваневропских земаља⁵.

Након успјеха *Никоме нема повратџка* сарадња Албе де Сеспедес са миланском издавачком кућом наставља се узлазном путањом. Арнолдо Мондадори књижевници додатно указује повјерење предлажући јој да обавља функцију савјетнице и рецензенткиње. У писмима упућеним Алби де Сеспедес крајем тридесетих и почетком четрдесетих година издавач не крије задовољство због новог вида сарадње, наглашавајући да је ауторкина помоћ од кључног значаја при одабиру нових публикација: „Заиста цијеним Ваше оштроумне извјештаје о рукописима које Вам постепено шаљем јер они за мене представљају драгоцене орјентир.” (Ciminari 2021: 49) У оквиру едиције *Lo specchio*, 1940. године излази

4 О разлозима успјеха *Никоме нема повратџка* ауторка проговара у више наврата, наглашавајући да су разноликост женских прича и реалистичан приступ ликовима највише допринијели популарности дјела. За више детаља о роману упућујем на рад *Слика жене у роману Nessuno torna indietro Албе де Сесџедес* (Ковачевић 2019).

5 За више података о преводима дјела Албе де Сеспедес у иностранству упућујем на рад *Il canone inverso. I classici italiani del Novecento all'estero* (Di Nicola 2013b).

друга збирка приповиједака Албе де Сеспедес насловљена *Fuga*, која такође оправдава сва очекивања с обзиром на чињеницу да је за само неколико дана продано преко три хиљаде примјерака.

3. „Знам да ћемо побједити и са Алесандром”

Усљед политичких околности, Арнолдо Мондадори приморан је да 1943. године напусти Италију. У септембру исте године Алба де Сеспедес заједно са будућим супругом Франком Бонусом одлази из Рима на југ Италије – слободну територију под контролом нових савезника. Након боравка у Аbruцу, двоје интелектуалаца проводе одређени период у Барију и Напуљу, гдје књижевница сарађује са антифашистичким радиом водећи програм *Italia combatte* под псеудонимом Клоринда. Овај ангажман, заједно са активностима других истомишљеника који су се у том периоду нашли у јужној Италији, био је значајан допринос покрету отпора – оружје у рату на таласима који се водио напоредо са правим ратом за ослобођење Италије (De Crescenzo 2015: 55). О узајамном повјерењу на којем је почивао однос Албе де Сеспедес и Арнолда Мондадорија свједочи и чињеница да је књижевница међу првим сарадницима издавачке куће примила вијест о Арнолдовом повратку у домовину 1945. године: „Ово је заиста један велики дан, не само за Вас, већ и за италијанску књижевност и издаваштво.” (Ciminari 2021: 58) Повратак директора миланске издавачке куће редовним активностима значеће уједно и интензивирање сарадње са Албом де Сеспедес: улога савјетнице и рецензенткиње није више ограничена на читање рукописа, већ подразумејева одржавање контаката са римским ауторима, те селекцију дјела страних аутора која треба да буду преведена и прозних текстова за женски часопис *Grazia*. Алба де Сеспедес постаје права амбасадорка своје издавачке куће с обзиром на то да су се у њеном стану у улици Елеоноре Дузе неријетко окупљали римски интелектуалци, који су имали прилику да из прве руке сазнају о активностима Мондадори издавача. Дакле, ауторка је несумњиво одиграла значајну улогу у моменту када се издавачка кућа након краће паузе поново покушава афирмисати на домаћем терену.

Послијератне године несумњиво су најинтензивнији и најплоднији период у књижевној и новинарској каријери Албе де Сеспедес. Напоредо са већ поменутиим активностима, од септембра 1944. до јуна 1948. године књижевница уређује часопис за политику, умјетност и науку *Mercurio*, око којег су се окупила истакнута имена литерарног и културног миљеа послератне Италије: Сибила Алерамо, Грација Деледа, Корадо Алваро, Алберто Моравија и Гвидо Пјовене. Осим што је рад на часопису утицао на књижевно и интелектуално сазријевање Албе де Сеспедес, поставши на тај начин непроцјењиво искуство на личном плану, *Mercurio* је један и те како успјешан пројекат захваљујући којем је књижевница дала значајан допринос друштвено-културном животу послератног Рима⁶. У

6 За више детаља о поменутом часопису и активностима Албе де Сеспедес за вријеме покрета отпора упућујем на монографије Лауре ди Николе (2013a), Лучије де

писму написаном Арнолду 7. јула 1945. године главна уредница са поном говори о значају часописа: „Изгледа да би требало да имам много разлога да будем задовољна. Уређујем најважнији римски часопис, који се продаје до посљедњег примјерка, а доступан је и читаоцима у иностранству. Основала сам га са идејом о поновном рађању, са жељом да урадим нешто достојно данашње Италије.” (Ciminari 2021: 236) Иако Алба де Сеспедес у неколико наврата Арнолду и Алберту упућује приједлог о сарадњи, часопис није никада објављен у издању Мондадори издавачке куће, што наводи на помисао да се можда управо овдје крију зачеци ауторкиног незадовољства и разочарења у издавача, које ће кулминирати неколико деценија касније.

Боравак у Аbruцу и ратно искуство имаће одијека у дјелима Албе де Сеспедес, о чему најбоље свједочи већ поменути роман *На њеној сџрани*. У писму упућеном Арнолду 27. јула 1945. године Алба де Сеспедес први пут информише издавача о раду на новом роману првобитно насловљеном *Confessione*, чији је завршетак планиран до краја године. Међутим, због важних обавеза приватне природе и честих путовања, али и рада на часопису *Mercurio*, дјело ће угледати свјетлост дана тек 1949. године. Алба де Сеспедес одбија приједлог о објављивању романа у наставцима, упркос одличној накнади и великој промотивној кампањи. Књижевница ни у једном моменту не губи у вјеру у успјех романа, о чему најбоље свједоче писма упућена издавачу у периоду од 1946. године до момента објављивања дјела, која одишу ентузијазном и самоувјереношћу: „Диван је, сјајан, много бољи од *Nessuno torna indietro*, много бољи од свега што се данас објављује. Извините због моје хвалисавости.” (Di Nicola 2013a: 84–88) 10. септембра 1948. године јавља се Арнолду са Кубе у вези са рецепцијом романа ван граница Италије: „Монд, сигурна сам да је добар и да ће се свидјети читаоцима. [...] Сигурна сам да ће имати одличну рецепцију у Америци, гдје га планирам објавити.” (Ciminari 2021: 261) Такође, Алба де Сеспедес неријетко ставља акценат на свој предан и интензиван рад⁷: „Драги Монд, радо бих Вам причала о Алесандре, која је у потпуности обузела моје мисли. Толико сам узбуђена због романа да устајем да пишем током ноћи.” (Ciminari 2021: 254) Након што рукопис стиже на Арнолдову адресу, издавач писменим путем обавјештава ауторку о својим утисцима: дакле, роман је несумњиво квалитетан, много комплекснији и зрелији од претходног, међутим, не полази му за руком да схвати еволуцију главне јунакиње Алесандре, њен одабир „неочекиваног и нелогичног пута” (de Céspedes 2011: 1637), као ни „коначан брутални гест”

Крешенцио (2015) и Валерије П. Бабини (2018).

7 Познато је да је Алба де Сеспедес предано радила и неријетко писала током ноћи. У пуном замаху фашизма, када је афирмација жена на књижевном пољу често била тешка и мукотрпна, како и сама подвлачи (Carroli 1993: 135), млада књижевница, већ након објављивања првих прозних остварења схвата да је писање активност без које не може замислити живот, што ће много година касније потврдити у једном интервјуу: „Мислим да се идеја о писању родила заједно са мном. Ја, уствари, никад нисам донијела одлуку да пишем, одувијек сам писала.” (Carroli 1993: 190–191)

(*Ibidem*)⁸. Разочарана одговором, не толико због опсервација и критика по питању садржаја романа, већ због формалног тона писма, нимало својственом Арнолду, ауторка остаје истрајна у својој намјери да изврши искључиво корекције стилске и језичке природе, док никако не пристаје на измјене у вези са садржајем: „Баш сам данас, мало прије него што ће ми стићи Ваше писмо, размишљала како бих, да се поново родим, опет написала овај роман; штавише, жељела бих се поново родити како бих га опет могла писати. Роман би имао исти епилог.” (Ciminari 2021: 265) У посљедњим редовима писма самоувјерено додаје: „Побиједили смо са Nessuno и са збирком Fuga, а знам да ћемо побиједити и са Алесандром.” (Ciminari 2021: 266) Арнолду Мондадорију не преостаје ништа друго него да и овај пут укаже повјерење ауторки подржавши њену одлуку. Након неколико мјесеци чекања⁹, дјело излази коначно у септембру 1949. године, у оквиру новонастале серије *Medusa degli italiani*, покренуте 1947. године са циљем да промовише стваралаштво „младих и перспективних италијанских аутора” (Decleva 1993: 364). Алберто Мондадори, њен идеатор, убрзо након објављивања романа саопштава Алби де Сеспедес да је за четири мјесеца продано четири хиљаде примјерака:

Бројка није импресионирајућа након успјеха 'Nessuno', али, ако имамо на уму да ниједан писац за свега неколико мјесеци није постигао овакав резултат, укључујући Моравију, Виторинија, Пјовенеа, Бранкатија итд, сложићеш се да је тешко очекивати више, посебно ако узмемо у обзир тренутну ситуацију на пољу италијанског издаваштва. (Ciminari 2021: 76)

Захваљујући преписци са Арнолдом Мондадоријем и његовим сарадницима, долазимо, између осталог, до драгоцених података о ставовима Албе де Сеспедес о преводима и стичемо увид у динамике односа са њеним преводиоцима. Наиме, Алба де Сеспедес, полиглоткиња, космополиткиња и свестрана интелектуалка, била је свјесна како значаја превода и улоге коју играју за афирмацију аутора на страном тлу тако и комплексности самог процеса превођења књижевног дјела. Поред преписке са издавачима, читаоцима и другим књижевницима, писма која је Алба де Сеспедес редовно упућивала преводиоцима својих дјела сврставају се међу најзанимљивији материјал у личном архиву ауторке¹⁰. С обзиром на то да Алба де Сеспедес, за разлику од већине својих колегиница и колега, није имала књижевне агенте, изузев кратке сарадње са Францускињом Одет Арно

8 У роману *На њеној страни* ретроспективно је описан живот јунакиње Алесандре, која, чекајући у затвору дефинитивну судску одлуку, детаљно приповиједа о свом животу и периоду који је претходио крвавом чину – убиству мужа Франческа.

9 Незадовољна због одлуке о одгађању објављивања дјела, Алба де Сеспедес пише издавачу: „Жељела бих Вас само замолити да додатно не одгађате објављивање романа јер ово кашњење постаје заиста смијешно (признајем да се ово дешава и због моје спријечености да извршим исправке.” (Ciminari 2021: 269)

10 2009. године лични фонд Албе де Сеспедес преузела је Фондација Мондадори (Fondazione Mondadori) у Милану. У склопу фонда налази се следећа грађа: лични и породични документи (1901–1997), лична и професионална кореспонденција (1910–1997), рукописи (1918–1997), часопис „Mercurio” (1943–1949), исјечци из новина (1926–1997), фотографије (1880–1995) и текстови послани Алби де Сеспедес (1940–1994).

1967. године, сама је предано пратила преводе и рецепцију својих дијела у свијету. Осим тога, ова италијанска књижевница неријетко је прилагођавала стил и дужину својих романа како би олакшала посао преводиоцима и учинила штиво приступачнијим и ближим читаоцима других земаља, те често интервенисала након њиховог објављивања. Укључивање Албе де Сеспедес у процес превођења у неким случајевима резултирало је ревизијом и бројним корекцијама од стране саме књижевнице, о чему најбоље свједочи превод романа *На њеној сџрани* на енглески језик, објављен већ 1950. године. Исте године Алба де Сеспедес, посредством писма посланог са Хаване, информиса Алберта Мондадорија о интензивном раду на ревизији превода Френсис Фринеј:

Превод Алесандре је готов: радила сам 15 дана од јутра до мрака како бих га кориговала и редуковала, са циљем да књигу што више прилагодим сјеверноамеричким читаоцима. Сам по себи, превод је био савршен. Књига као да је написана на енглеском језику, посебно због чињенице што сам ја радила на преводу. (Ćiminari 2021: 278)

Ова редукована „америчка верзија” у неколико случајева послужила је и као основа за преводе романа на друге језике.

4. Ероса: новинарски ангажман под окриљем издавача

Почетком педесетих година, захваљујући новом виду сарадње са издавачком кућом Мондадори, Алба де Сеспедес добила је прилику да још једном покаже да се подједнако добро сналази на пољу књижевности и новинарства. Прва новинарска искуства датирају још из тридесетих година прошлог вијека¹¹, када књижевница активно сарађује са бројним листовима: *Il Mondo*, *Il Secolo XIX*, *Il Piccolo*, *Il Messaggero*, *La Stampa*, *L’Ora*, а настављају се четрдесетих, кроз сарадњу са новинама као што су *Il Tempo*, *Il Giornale di Sicilia*, *Il Resto del Carlino* и *Il Telegrafo*. Поред прозних текстова прилози Албе де Сеспедес тематски покривају различите области: од путовања и друштвених актуелности до културних, музичких и књижевних дешавања. Након искуства са уређивањем часописа *Mercurio*, ауторка наставља да сарађује првенствено са италијанским, али и са страним часописима и новинама (*La Gazzetta del Popolo*, *Settimana Incom*, *Omnibus*, *La Fiera Letteraria*, *Elle*, *Marie Claire*). Ситуација се сада знатно мијења, с обзиром на чињеницу да је на почетку каријере Алба де Сеспедес та која покушава остварити контакте са часописима и новинама, док се у послеријатном периоду уредници труде да је све више инволвирају у рад часописа. 1952. године, на врхунцу књижевне славе, повјерена јој је рубрика у часопису *Ероса*. Намјера уредништва била је да преко ове публикације досегне до што већег број читалаца захваљујући

11 О првим, каткад несигурним, корацима у свијету новинарства књижевница проговара у више наврата, између осталог и у интервју са Сандром Петрињани (2022: 57). 1934. године Алба де Сеспедес у новинама *Il giornale d’Italia* објављује приповијетку „Il segreto” („Тајна”), која се, на основу изјава саме књижевнице, узима за званични почетак њене каријере.

изузетном квалитету фотографије и папира, али и привлачној насловници. Иновативан приступ огледао се и у одабиру широког спектра тема као што су сиромаштво у Италији, филозофија, фотографија и неореалистичка кинематографија. Иако је први број, распродан у рекордном року, био јасан показатељ да су се труд и улагања исплатили, убрзо након оснивања часописа издавачка кућа сусрела се са одређеним проблемима који су се неминовно одразили и на ову публикацију. Са циљем да што прије превазиђе критичан период, 1952. године управа издавачке куће Мондатори подузима одређене кораке како би спријечила да часопис буде лишен својих примарних обиљежја по којима се издвајао од сродних публикација. Тако, на примјер, у склопу децембарског броја објављен је додаток од четрдесет страница са интегралним преводом чувеног Хемингвејевог дјела *Штарац и море* из пера Фернанде Пивано.

Дакле, исте године Алба де Сеспедес на приједлог уредништва почиње да уређује рубрику *Dalla parte di lei*. Књижевница ће објеручке прихватити позив за сарадњу, вјероватно због чињенице да јој је био потребан нови подстрек за рад по повратку у Италију након дужег временског периода проведеног између Вашингтона и Кубе (Čiminari 2021: 82). Осмишљена као простор предвиђен за одговоре на писма, рубрика *Dalla parte di lei* омогућила је Алби де Сеспедес да оствари директан контакт са својим читатељкама и читаоцима. Њена предодређеност за овакав тип активности огледала се, између осталог, у чињеници да је умјела да оствари интензиван и динамичан дијалог са више читатељки и читаоца истовремено, „чак и онда када је број редова предвиђен за рубрику био ограничен на минимум” (Andreini 2005: 335). О преданости и напору да на вријеме одговори на сва пристигла писма, свједочи и одломак из преписке са Арнолдом Мондаторијем: „Сад идем да радим на рубрици. Тако ћу провести недјељу. Сви дани су ми исти. Понекад, иако ријетко, пожелим да изађем, шетам, посматрам улице и излоге као све остале жене, сједнем у кафић да предахнем или одем у кино.” (Čiminari 2021: 292) Иако наслов рубрике упућује на њену отвореност искључиво за писма жена, као што је то био случај са другим часописима педесетих година, Алба де Сеспедес у једном интервјуу тврди како је на њену адресу стизао већи број писама припадника мушког пола: „Није то била само женска рубрика, била је отворена за све. Не бих је никад водила да није тако.” (Carroli 1993: 144) Енцо Биађи, главни уредник часописа, одлучује да 1958. године освјежи и преименује рубрику *Dalla parte di lei* у *Diario*, замјенивши писма и дијалог са читаоцима, по њему одавно превазиђен, својеврсним монологом – простором резервисаним за текстове у којима ће књижевница имати могућност да износи своје ставове и мишљења у вези са актуелним дешавањима. Иако разочарана због ове изненадне одлуке, Алба де Сеспедес ипак не одустаје од сарадње. Међутим, само двије године касније, Биађи дефинитивно укида рубрику *Diario*. У једном од писама упућених Арнолду књижевница и новинарка отворено изражава своје незадовољство и дубоко разочарење:

Не буним се због укидања рубрике, коју уредник, био или не у праву, сматра сувишном. Мислим да није људски и у реду тек тако ставити тачку на дугогодишњу сарадњу без најаве мјесец или бар седам дана раније. [...] У посљедњој рубрици могла сам се поздравити са мојим читаоцима, који ме вјерно прате и у великом броју, иако Биађи мисли другачије, те им ређи да ме честа путовања или писање новог романа спречавају да наставим да је и даље водим. (Ѓiminari 2021: 306–307)

Гашење рубрике и крај сарадње са часописом несумњиво ће допринијети ауторкином постепеном удаљавању од издавача, али и од италијанских културних кругова. Након искуства са часописом *Ероса* Алба де Сесџедес наставиће спорадично сарађивати са часописима и новинама.

5. Удаљавање од италијанског издавача и одабир Француске

1949. година означиће почетак новог поглавља у животу и стваралаштву Албе де Сесџедес: осим објављивања романа *На њеној сџрани* у Италији, у Француској излази *Никоме нема џоврајџка* (*Nul ne revient sur ses pas*) у преводу Жилијет Бертран, истакнуте преводитељке и културне посреднице. Поред Рима и Кубе, Париз заузима важно мјесто у животу Албе де Сесџедес с обзиром на то да је књижевница дио дјетињства провела у Француској, гдје је одлично савладала француски језик – „први језик комуникације између њених родитеља” (Ѓiminari 2021: 84). Лични разлози и повезаност са овом земљом несумњиво ће утицати на одлуку да приближи остатак свог опуса француској публици и критици. Пресудан догађај који ће допринијети да се књижевница додатно повеже са овом земљом односи се на почетак сарадње са издавачком кућом Сеј (*Éditions du Seuil*), чији је циљ био да у свој каталог уврсти што више публикација страних аутора. Француски издавач 1954. године, у склопу едиције *Méditerranée*, резервисане за ауторе медитеранских земаља, објављује трећи велики роман Албе де Сесџедес *Quaderno proibito* (*Забрањена биљежница*), и овај пут у преводу Бертранове. Након што је излазило у наставцима у новинама *La settimana Incom illustrata* у периоду од децембра 1950. до јуна 1951, дјело је објављено у Италији 1952. године, најавивши нову серију издавачке куће Мондадори *Grandi narratori italiani*. Кроз причу о главној јунакињи Валерији, роман, написан у форми дневника, тематизује положај жене у италијанском друштву и њену улогу у крилу породице на почетку педесетих година прошлог вијека. Важну улогу у дјелу игра тема писања, којом се књижевница бавила са нарочитом пажњом још од *Никоме нема џоврајџка*. Преведен у 19 земаља, роман је, одмах послџе *Никоме нема џоврајџка*, најпревођеније дјело Албе де Сесџедес. Самоувјерена и сигурна у квалитет свог дјела, плод мучног и истрајног рада, ауторка топло препоручује Арнолду да овај пут у цјелости прочита роман: „Радила сам и под температуром. [...] Јуче по први пут нисам имала температуру. Дакле, *Quaderno* је заиста диван роман. Баш бих вољела да га прочиташ до краја и да се не ограничиш на стандардних осамдесет страница.” (Ѓiminari 2021: 289)

О новим успјесима Албе де Сеспедес у Француској, захваљујући, између осталог, преводу *На њеној страни* 1956. године, а временом и осталих дјела, свједоче и одломци из преписке са Албертом Мондадоријем. Књижевница с ентузијазмом препричава детаље о реакцијама на превод *Забрањене биљезнице*:

[...] ових дана сам доживјела можда и највећу сатисфакцију у двадесет година моје каријере. Моје дјело *Quaderno proibito* изазвало је опште одушевљење. Гостовала сам 14 пута на радију, а 2 пута сам се појавила на телевизији. Интервјуи су се низали, новинари су ме сатима чекали пред хотелом као што раде са филмских глумцима. Много ме је дирнула рецепција критике која је била изнад свих очекивања. (Ćiminari 2021: 297)

Док Сеј води активну промотивну кампању, са друге стране, револутирана Алба де Сеспедес у више наврата замјера свом италијанском издавачу на инертности и занемаривању активности које би адекватно освијетлиле како њен њен труд тако и квалитет романа, о чему свједочи неколико писама написаних у првој половини шездесетих година: „Већ дуже времена није ми угодно сарађивати са Монд, јер, као што сам већ написала Серенију, немам више осјећај да имам свог издавача, већ да само штампам дјела код вас” (Ćiminari 2021: 311), написаће књижевница 18. септембра 1962. године Алберту Мондадорију, прецизирајући да је изузетак сарадња са Арнолдом. О неправди која јој је учињена претходних година свједочи још један одломак из писма Алберту:

Ових година у иностранству објављени су више него ласкави текстови о мојим дјелима од стране најауторитативнијих критичара. Често сам слала копије тих текстова Мондадори издавачу. Тишина. Идентична ситуација се десила када је роман *Quaderno* ушао у круг од 18 најбољих књига године у Сједињеним Америчким Државама. [...] Тада сам била у Паризу, гдје сам примила телеграме шест страних издавача. Од Мондадорија ништа, иако је вијест, првобитно објављену у новинама 'Time', преузела наша штампа. Тишина и мањак интересовања пропратили су такође више него одличну рецепцију *Prima e dopo*. (Ćiminari 2021: 313)

Осим тога, књижевница константно замјера свом издавачу због стављања у први план дјела других аутора на уштрб њених, о чему свједочи једно од писама упућно Алберту 1963. године, у којем критикује Канцеларију за односе са јавношћу јер јој није организовала интервјуе у новинама и на радију, као што је то уобичајена пракса са другим ауторима.

Одлука да се што више удаљи од свог издавача и од Италије посљедица је, између осталог, дешавања у вези са рецепцијом романа *Il rimorso* (1963) – својеврсног духовног тестаментa и, према ријечима саме ауторке, њеног најважнијег и најбољег романа, који „обавезује на размишљање” (Ćiminari 2021: 324) и бави се „фундаменталним питањима о нашој егзистенцији” (*Ibidem*). Алба де Сеспедес, убијеђена да је ријеч о прећутном договору издавача и критике, одлучује да тражи објашњење од Арнолда:

У Риму, у Италији, све се зна: многи нису причали о њему [роману] јер им је било забрањено, али и због тога да случајно не разочарају Пјовенеа и

Дебенедетија, док се други, да будем искрена, нису оглашавали јер су знали да књига није драга Издавачкој кући, да је не препоручује и да се не бави њом. (Ćiminari 2021: 325)

Иако Арнолдо покушава убиједити књижевницу да се ради о неспоразуму, она је и даље увјерена да је роман недовољно промовисан у Италији, гдје руководство издавачких кућа води само рачуна о књижевним наградама. Нарушени односи са издавачем и све краћи боравци у Италији од почетка шездесетих година допринијеће да се књижевница 1968. године додатно удаљи од италијанске књижевне сцене: овај пут је разлог дистрибуција романа *Vambolona* (1967) „који је доживио 17 превода, екранизован уз одличну рекламну кампању, али се не продаје јер од момента објављивања није промовисан нити се налази у књижарама” (Ćiminari 2021: 338). Након Арнолдове смрти, у јуну 1971. године, контакти са издавачем све су рјеђи. У међувремену, седамдесетих година прошлог вијека Париз постаје нови дом Албе де Сеспедес. Одлазак у Француску подудара се са новим налетом креативности, о чему свједоче дјела написана на франуском језику. У писму Серђу Полилу написаном 10. јуна 1976. године Алба де Сеспедес још једном подвлачи да је јаз који је раздваја од издавачке куће Мондадори превелик и скоро непремостив: „Ако Мондадори на овакав начин третира писца који му је вјеран 38 година, који му је увијек понудио добре и квалитетне књигу, шта онда очекивати у будућности?” (Ćiminari 2021: 350)

6. Закључак

У раду су приказани неки од најзначајнијих аспеката дугогодишње сарадње Албе де Сеспедес и издавачке куће Мондадори. Динамике односа између књижевнице и њеног издавача реконструисане су првенствено захваљујући преписци, неисцрпном и драгоцјеном извору информација, која нам открива много о генези дјела Албе де Сеспедес, новинарском ангажману, али и њеној преданости и посвећености књижевности и новинарству. Са друге стране, фокусирајући се на сарадњу италијанске књижевнице и новинарке и њеног издавача, сазнајемо важне информације о историји престижне издавачке куће, као и њеним успонима и падовима. Такође, бављење овом темом открива нам важне информације у вези са једним значајним аспектом стваралаштва и живота Албе де Сеспедес, помало скрајнутим од стране критике – позадином одлуке да напусти Италију због разочарења у друштвено-политичку ситуацију и определијели се за живот у Паризу и писање на француском језику. Остаје још много тога да се освијетли када су у питању однос и лична преписка Албе де Сеспедес са издавачима, преводиоцима и другим књижевницима. Стога се надам се да ће овај рад бити подстрек истраживачима са српског и хрватског говорног подручја да наставе проучавати стваралаштво ове свестране ауторке¹².

¹² Дјело Албе де Сеспедес само је дјелимично представљено читалачкој публици на српском и хрватском говорном подручју и то кроз преводе три романа: *Nessuno torna*

Литература

- Andreini 2005: A. Andreini, *La scrittura giornalistica*, in: M. Zancan, (a cura di), Alba de Céspedes, Milano: Il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 330–349.
- Babini 2018: V. P. Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano: La Tartaruga.
- Čiminari 2021: S. Čiminari, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Dekleva 1993: E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino: UTET.
- De Krešencio 2015: L. De Crescenzo, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943–1948)*, Bari: Stilo Editrice.
- De Sespedes 2021: A. De Céspedes, *Romanzi*, Milano: Mondadori.
- Di Nikola 2013a: L. Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista 1944–1948*, Milano: Il Saggiatore.
- Di Nikola 2013b: L. Di Nicola, *Il canone inverso. I classici italiani del Novecento all'estero*, in: L. Di Nicola e C. Schwartz (a cura di), *Libri in viaggio. Classici italiani in Svezia*, Stoccolma: Acta Universitatis Stockholmiensis, 64–88.
- Kadioli 2005: A. Cadioli, «In nome della comune passione», Il lavoro con Mondadori, in: M. Zancan, (a cura di), *Alba de Céspedes*, Milano: Il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 350–373.
- Karoli 1993: P. Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna: Longo Editore.
- Kovačević 2019a: Z. Kovačević, *Slika žene u romanu Nessuno torna indietro* Albe de Sespedes, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 44/2, 133–144.
- Kovačević 2019b: Z. Kovačević, *Prevodi romana Albe de Sespedes na srpskom i hrvatskom govornom području*, *Analiz Filološkog fakulteta*, 31/2, 337–358.
- Mondadori 1996: A. Mondadori, *Lettere di una vita: 1922–1975*, a cura e con un saggio introduttivo di Gian Carlo Ferretti, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e Arnoldo Mondadori editore.
- Petrignani 2022: S. Petrignani, *Le signore della scrittura*, Milano: La Tartaruga.
- Zancan 2001: M. Zancan, *Scrittrici e intellettuali del Novecento. 2. Alba de Céspedes*, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

indietro, Dalla parte di lei и *Quaderno proibito*. 1941. године у Загребу излази превод *Nessuno torna indietro* из пера Анте Велзек насловљен *Никоме нема повраћка*. 1960. године роман *Dalla parte di lei* по први је пут представљен југословенској читалачкој публици под насловом *На њеној страни* захваљујући преводу Руже Весел и Анте Ројнића. Скраћена верзија романа *Quaderno proibito* под насловом *Забрањена свеска*, у преводу анонимног преводиоца, објављена је у априлу 1959. године на страницама *Зеленог догађаја* београдског часописа *Практична жена*. Интегрални превод дјела објављен је у Загребу 2022. године под насловом *Забрањена биљезница* и то у преводу Антоније Радић. 1984. године југословенска читалачка публика имала је ријетку прилику да се сусретне са преводом приповијетке *La raia (Stirax)*, објављене у склопу антологије *Посљедњи дио пушта*. *Талијанска приповијетка (1945–1980)*, приређене од стране Недјељка Фабрија, који је уједно и преводилац одабраних текстова.

Zorana Ź. Kovačević

A COMMON PASSION FOR LITERATURE: THE COLLABORATION OF ALBA DE SESPEDES WITH THE PUBLISHING HOUSE MONDADORI

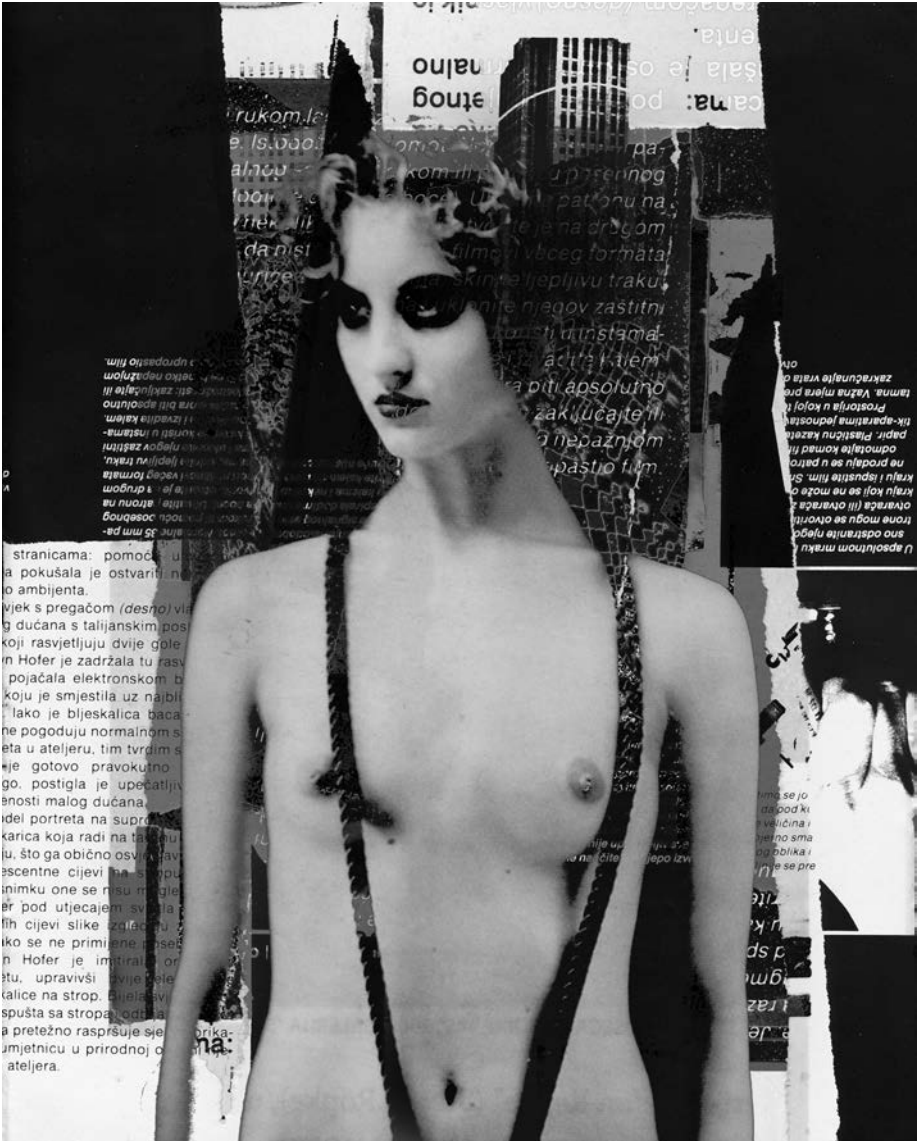
Summary

Alba de Céspedes (1911-1997), an Italian writer and journalist, was one of the central figures of Italian literary cultural life in the postwar period until the 1960s. Besides her narrative and poetical contributions, de Céspedes was the founder and editor-in-chief of the literary journal *Mercurio* (1944-1948), important for the cultural reconstruction of Italy after the liberation. Some of her novels, in particular *Nessuno torna indietro* (*There's No Turning Back*, 1938), were translated worldwide and brought de Céspedes international fame. This paper sheds light on one neglected aspect of the Alba de Céspedes's work – her collaboration with the prestigious Italian publishing house Mondadori (Arnoldo Mondadori Editore). The long-term collaboration and intensive correspondence with Arnoldo Mondadori, his son Alberto and close collaborators represent stimulating material for a detailed analysis focused not only on the dynamics of the relationship between Alba de Céspedes and her publisher, but also on the reconstruction of important moments in the work of the writer and journalist, as well as in the history of the Mondadori publishing house. Another purpose of this paper is to introduce the writer's work and cultural practice to the Balkan region and offer a basis for further discussion on the subject.

Keywords: 20th-century Italian Literature, Italian Culture, Italian Journalism, Alba de Céspedes, Mondadori

Примљен: 13. децембар 2022. године

Прихваћен: 12. март 2023. године



stranicama: pomoć u
 a pokušala je ostvariti n
 o ambijenta.

vjek s pregačom (desno) vli
 g dućana s talijanskim pos
 koji rasvjetljuju dvije gole
 n Hofer je zadržala tu rasv
 pojačala elektronskom b
 koju je smjestila uz najbli
 lako je bljeskalica baca
 ne pogoduju normalnom s
 eta u ateljeru, tim tvrdim s
 je gotovo pravokutno
 go, postigla je upečatljiv
 bnosti malog dućana.

idel portreta na suprotno
 tarica koja radi na tavanu
 ju, što ga obično osvjetl
 ascentne cijevi na stropu
 inimku one se nisu mogle
 er pod utjecajem svjetla
 fih cijevi slike zadržati
 iko se ne primijene poseb
 n Hofer je imitirala on
 itu, upraviši levir bele
 talice na strop. Srelasvi
 spušta sa stropa, od ta
 p pretežno raspršuje sje
 umjetnicu u prirodnoj o
 ateljera.

rukom la
 b. Is.000.
 alnou -
 dan - e
 mek. Il
 da nisi
 urtre

onjaln
 etnog

pa-
 kom ili
 u patonu na
 je na drugom
 filmu i vbec formata
 skinite ljepiju traku,
 njegov zaštitni
 i instalaci
 acije kajem
 ra piti apsolutno
 zaključajte ili
 nepaznjom
 paštio fum.

U apsolutnom maku
 sno odstranite njega
 trome mogu se otvoriti
 otvarača (ili otvarača
 kraju koji se može o
 kraju i ispušite film. St
 ne prodaju se u patro
 odnojlje komad ili
 papir. Pristupite kaze
 tik-aparatom i jednost
 Prostorja u kojoj k
 tamna. Vazna mjera pre
 zakračunajte vrata o
 otv

ima, se jo
 ita pod ki
 evlućina i
 jejno sma
 oblika i
 je se pre
 nje se jo
 ita pod ki
 evlućina i
 jejno sma
 oblika i
 je se pre

rika.
 na.

Милена Р. Нешић Павковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за германистику

ИТАЛИЈА У СТВАРАЛАШТВУ ТОМАСА МАНА: НОВЕЛА СМРТ У ВЕНЕЦИЈИ

Било да се ради о путницима који су посећивали Италију: Паоло Хофман (*Воља за срећу*), Тонио Крегер (*Тонио Крегер*), Густав фон Ашенбах (*Смрт у Венецији*), Адријан Леверкин (*Доктор Фаустус*) или Италијанима у књижевним делима: Ђироламо Савонарола и Лоренцо Медичи (*Фјоренца*), Лудовико Сетембрини (*Чаробни бред*), Марио и Ципола (*Марио и мађионичар*), у опусу Томаса Мана слика Италије и Италијана сагледава се директно или индиректно у односу према Немачкој и Немцима. Иза термина ЈУГ и ИТАЛИЈА открива се сложена релација која рефлектује Маново политичко и интимно схватање ових појмова. Ослањајући се на достигнућа имагологије као дисциплине компаративне књижевности, у раду ће се на основу новеле *Смрт у Венецији* поставити питање на који начин перцепција и представљање себе и другог подржавају и одржавају устаљене слике и поимања Италије и Италијана као другачијих, неконвенционалних и егзотичних.

Кључне речи: Томас Ман, имагологија, *Смрт у Венецији*, Италија, Југ, Венеција

*То је била Венеција, мазна и сумњива
лејошница – шај град, пола бајка пола
клојка за сџранце; у њеном ваздуху
који носи клице шрулежи, расијно је
негде набујала уметности [...].*

Томас Ман, *Смрт у Венецији*

УВОД

Иако су написане десетине хиљада страница о животу и поетици Томаса Мана, разумевању различитих феномена у његовом опусу, тумачењу лепоте, сексуалности, политичког и др., тежња овог рада јесте да, без претензије да пружи коначне закључке, понуди још једно у низу тумачења дела немачког нобеловца. Анализа Мановог стваралаштва из имаголошког угла не пружа само могућност да спознамо на који начин је писац видео и доживео Италију већ и како су слике и појмови Југа и

1 milena.nesic.pavkovic@gmail.com

Италије конструисани у немачкој култури и књижевности на почетку 20. века. Стога, поетику Томаса Мана треба посматрати и анализирати у духу времена у коме ствара. Ман је модерниста. Он је веровао и тежио универзалности (трансценденталној аисторијској димензији људског искуства) и трансисторијским вредностима заснованим на разуму и логици. Прекид с реализмом, озбиљан тон, иронијски приступ буржоаском рационализму, присуство бинарних опозиција, које функционишу на формалним философским и идеолошким нивоима, неке су од главних одлика његовог стваралаштва.

На основу доступних преписки, дневничких записа и ранијих књижевних дела истражиће се Манов однос према Југу и Италији, као и слика Венеције у Мановој новели *Смрти у Венецији* и указаће се да се иза термина ЈУГ и ИТАЛИЈА открива сложена релација која рефлектује Маново политичко и интимно схватање ових појмова. У раду ће се поставити и питање на који начин перцепција и представљање себе и другог подржавају и одржавају устаљене слике и поимања Италије и Италијана као других, другачијих и егзотичних.

СЛИКА ИТАЛИЈЕ

Имагологија је област компаративне књижевности која изучава слике, предрасуде, клише, стереотипе и, уопште, мишљења о другим народима и културама које књижевност, а и друге врсте уметности преносе. Она се превасходно бави проучавањем слика једног народа у књижевности другог народа са претпоставком да је свака слика дискурзивна творевина, која представља неко идеолошко тумачење и доприноси конструкцији стварности. Схваћена на овакав начин, она повезује књижевност са друштвом изучавајући представе које једно друштво има и/или ствара о другом. Слике Другог (који је другачији) јесу производ културе и памћења колектива, оне уједно рефлектују идеје и систем вредности друштва које их стварају. Имагологија истражује и контекст у коме слике и представе о другим народима настају и нестају. Ипак, те слике нису важне само у изучавању слика једног народа у културама других народа већ су оне и суштински „субјективне и аутобиографске” (Sekeruš 2011: 151), оне су уметнички подаци, чињенице на основу којих сазнајемо о идејама и уметничкој имагинацији једног аутора.

Основни задатак имагологије јесте да открије идеолошки и политички значај који могу имати поједина уметничка дела управо из разлога што се у њему рефлектују идеје које аутор дели са друштвеним и културним окружењем у којем живи. Опис страног или Другог такође преиспитује визију коју аутор има о својој култури и о начину на који се у њој смешта, тј. сопствени културни идентитет. Свака слика Другог конституише се у непрестаном поређењу које иде од идентитета ка алтеритету, јер говори о Другом увек је и форма говора о себи (Mol 2002: 349). Имагологија не настоји да одређење каква је једна нација или етничка група већ како је она приказана у уметничким делима. Цветан

Тодоров (2010: 92) заступа став да имагологија треба да се бави проучавањем начина на који је одређена слика конструисана, али и како се преноси, које особине наглашава, као и у каквим је односима према сликама тог народа у осталим уметничким делима. Због овакве перспективе имаголог треба да узме у обзир не само књижевне текстове већ и било који културни материјал који је коришћен за стварање уметничког дела, односно оно што је аутор слике мислио и доживео.

Ослањајући се на методологију имаголошких студија и анализу Манових представа о Северу и Југу у новели *Смрт у Венецији*, у раду се тежи деконструкцији и демистификацији слике Италије (Југа) као Друге и другачије у односу на Немачку (Север). Поменута новела није једино дело на основу кога се може истраживати Манов однос према Југу и Италији. Анализом литерарних трагова о Италији у опусу Томаса Мана на основу путника који су посећивали Италију – Паоло Хофман (*Воља за срећу*), Тонио Крегер (*Тонио Крегер*), Густав фон Ашенбах (*Смрт у Венецији*), Адријан Леверкин (*Доктор Фаустус*) или Италијана у књижевним делима – Ђироламо Савонарола и Лоренцо Медичи (*Фјоренца*), Лудовико Сетембрини (*Чаробни брег*), Марио и Ципола (*Марио и мађионичар*), поред политичког, открива се и интимни однос аутора према овом културном конструкту.

Томас Ман први пут посећује Италију са двадесет година када је обišао свог брата Хајнриха у Риму с којим је провео лето у градићу Палестрини, који ће се педесет година касније појавити као место сусрета Адријана Леверкина са ђаволом. Млади писац очекивао је од путовања у Италију сличну инспирацију какву је Гете нашао приликом свог пута у Италију: „Не будем ли написао неколико романа, нећу ни бити уметник!“ (Ман 1975: 58) Први одлазак у Италију послужио је Ману као инспирација за новелу *Воља за срећу*. Следеће године Томас Ман по први пут бродом преко Анконе путује у Венецију.

Тамо сам с великим ентузијазмом поново видео места која су пре годину дана на мене оставила најјачи утисак. [...] После свих исцрпљујућих и заморних авантура, у које сам уронио са жалосном енергијом коју морам да одам својој младости, у мени су јачали велики инстинкт и нагон: наине, удаћити се и побећи што даље од немачке природе, немачке мисли, немачке културе на најудаљенији, најстранији Југ. [...] Отишао сам [...] у Напуљ, од којег сам очекивао изражену помешаност Рима и Оријента.³ (Ман 1975: 79)

2 „Wenn ich dort nicht mindestens ein Duzend Novellen concipiere, so will ich kein Künstler sein!“

3 „Ich habe dort mit einem tiefen Enthusiasmus die Stätten wiedergesehen, die vor einem Jahr den stärksten Eindruck auf mich gemacht. [...] Nach allen ermüdenden und strapaziösen Erlebnissen, in die ich mich mit einer bedauerlichen Energie vertieft habe, wie ich sie meiner Jugend zugutehalten muß, war in mir ein großer Instinkt und Trieb stark: mich so weit nämlich wie nur immer möglich aus deutschem Wesen, deutschen Begriffen, deutscher „Kultur“ in den fernsten, fremdesten Süden auf- und davonzumachen...Ich bin [...] nach Neapel gegangen, von dem ich mir eine ausgesuchte Mischsensation aus Rom und Orient versprach.“

У раду који истражује однос лепоте и искушења у стваралаштву Томаса Мана, које Италија и Италијани представљају и изазивају у писцу, Елизабет Галван (1995: 110) пише да млади путник тамо проналази шта је тражио јер оријентална нота Југа јасно одјекује. У поређењу с Римом Напуљ је вулгарнији и како га Ман у једном од својих писама описује: „он има физиономију са нешто прџастијим носем и пунијим уснама, али веома лепим тамним очима... Пажљиво је посматрам већ четири дана, та физиономија и њена чулна, слатка, јужна лепота све више ме запоседају⁴.” (Ман 1975: 79) Из дневника, који је писао скоро четрдесет година након што је посетио Напуљ, Ман признаје да се тада борио са сопственом пробуђеном сексуалношћу⁵.

Тонио Крегер (1903) јесте новела на основу које почиње да се наслућује Манова амбивалентност у поимању Југа. Само име илуструје утицаје Севера и Југа на Тонијев идентитет: Крегер је показатељ припадности северном свету, док је Тонио „nešto tuđinsko i naročito” (Ман 1963: 8). Југ ће се као егзотичан појављивати и у каснијим Мановим текстовима, у виду еротске привлачности према истом полу и „egzotičnog nasleđa” по мајчиној линији које се манифестује у изгледу, интересовањима и талентима и које у мешавини са „ханзеатским” наслеђем по очевој линији конструише хибридни идентитет јунака Манове прозе.

Наслеђе Томаса Мана, чија је мајка била Бразилка немачког и португалског порекла, а отац Немац, сенатор и трговац, указује да је и сам писац стајао између Севера и Југа. Томас Ман је одрастао између два различита погледа на свет, два емотивна обрасца: пруског – строгог и формалног, и јужноамеричког – сентименталног и бујног, два непомирљива хришћанска концепта: протестантског и католичког, чега је и сам био свестан и што је често била тема његових размишљања. У свом говору уприличеном за свечано уручење Нобелове награде писац се дотакао концепта Југа и Севера у свом стваралаштву и њихове испреплетаности у њему самом, која је проблематична и продуктивна. „Југ је у тој причи суштина сензуалне, чулне авантуре, хладне страсти уметности. Север, с друге стране, представља срце, буржоаски дом, дубоко укоревљену

4 „es hat eine Physiognomie mit etwas aufgestülpter Nase und etwas aufgeworfenen Lippen, aber sehr schönen, dunklen Augen...Ich betrachte sie seit vier Tagen aufmerksam, diese Physiognomie; ihre sinnliche, süße, südliche Schönheit ergreift mich mehr und mehr.“

5 „Мислим на моје јаде, на узрок мојих јада. Од чега патим? Од науке... да ли ће ме скроз упропастити? Од чега патим? Од сексуалности... да ли ће ме она упропастити? – Како је само мрзим, ту науку [...]! Како је само мрзим, ту сексуалност, која све што је лепо подразумева као своју последицу и дејство по себи! Ах, она је *отиров*, која вреба у свакој лепоти! ... Како да се ослободим науке? Религијом? Како да се ослободим сексуалности? Да једем пиринач?” (Ман 1978: 81)

„Ich denke an meine Leiden, an das Problem meines Leidens. Woran leide ich? An der Wissenschaft... wird sie mich dann zu Grunde richten? Woran leide ich? An der Geschlechtlichkeit... wird sie mich denn zu Grunde richten? – Wie ich sie hasse, diese Wissenschaft [...]! Wie ich sie hasse, diese Geschlechtlichkeit, die alles Schöne als ihre Folge und Wirkung für sich in Anspruch nimmt! Ach, sie ist das *Gift*, das in aller Schönheit lauert! ... Wie komme ich von der Wissenschaft los? Durch die Religion? Wie komme ich von der Geschlechtlichkeit los? Durch Reissen?”

емоцију и интимну људскост.⁶⁷ (Ман 1929) Проблем дуалности, о коме је Томас Ман говорио, рефлектује се у лику Тонија Крегера, који је по оцу наследио северњачки темперамент – „kontemplativan, temeljit, ispravan iz puritanstva i sklon seti”, док је с друге стране по мајци која „je bila lepa, čulna, naivna, u isti mah nemarna i strasna i nagonski labava” (Ман 1963: 47) наследио егзотичност, чулност, импулсивну неуредност.

Van svake je sumnje da je to bila mešavina koja je u sebi sadržavala vanredne mogućnosti – i vanredne Opasnosti. A proizišlo je iz nje ovo: građanin koji je zalutao u umetnost, boem koji čezne za domaćom uglađenošću, umetnik s nemirnom savešću. Jer moja građanska svest me nagoni da u svem umetništvu, u svakoj vanrednosti i svakom geniju vidiš nešto duboko dvosmisleno, duboko pokazano, duboko sumnjivo [...]. (Ман 1963: 47)

Лик „(l)ер(е), crnokos(e) majk(e)” Тонија Крегера, „која се звала Konsuelo” и која је „уопште била друкчија но остале даме у вароши јер ју је његов отац некада довео сасвим од доле са земљописне карте ” (Ман 1963: 5), није у потпуности изграђен по узору на мајку Томаса Мана, иако се између њих две могу повући неке паралеле. У писму свом пријатељу Граутхофу 1896, Ман каже: „Мојој мајци је хвала богу добро. Она је учествовала у карневалу који се сада завршио [...] – што би се у Либеку сигурно чуло са ужасом, јер није ли она остала удовица пре 4 ½ године?” (Ман 1975: 71) Ипак, размишљајући у зрелом добу о својој мајци и њеној природи, Ман пише:

У нежном периоду је она пресађена у Либек и све док је водила велико домаћинство, у потпуности се понашала као дете које се прилагодило граду и високом грађанском друштву. Али скривене склоности ка ’Југу’, уметности, ка бојмији биле су очигледно присутне и испливале су након смрти њеног мужа и промене односа, што објашњава и брзо пресељење у Минхен.⁸ (Ман 1992: 162)

У *Тонију Крегеру* амбивалентност према наслеђу Југа отворено се приказује као што се може видети на основу разговор с Лизаветом, када Тонио каже:

Bože, prođite se već te Italije [...]! Ravnodušna mi je Italija do preziranja! Davno je to bilo kada sam mislio da mi je tamo mesto. Umetnost, je li? Nebo kao modra kadiva, vatreno vino i slatka čulnost ... Ukratko, to mi nije u volji. [...] Sva ta

6 „Der Süden, das ist in dieser Geschichte der Inbegriff alles geistig-sinnlichen Abenteuers, der kalten Leidenschaft des Künstlertums; der Norden dagegen der Inbegriff aller Herzlichkeit und bürgerlichen Heimat, alles tief ruhenden Gefühls, aller innigen Menschlichkeit.“

7 „Meiner Mutter geht es, gottseidank, gut. Sie hat vom Fasching, der nun vorüber ist, [...] etwas mitgemacht – was man in Lübeck gewiß mit Grausen vernehmen würde, denn ist sie nicht vor 4 ½ Jahren Witwe geworden?“

8 „Sie war ja in sehr zartem Alter nach Lübeck verpflanzt worden und verhielt sich, solange sie den großen Hausstand leitete, durchaus als angepasstes Kind der Stadt und ihrer oberen Gesellschaft. Aber Unterströmungen von Neigung zum „Süden“, zur Kunst, ja zur Bohème waren offenbar immer vorhanden gewesen und schlugen nach dem Tode ihres Mannes und der Aenderung der Verhältnisse durch, was die prompte Übersiedlung nach München erklärt.“

belezza čini me nervoznim. Ne podnosim ni sve te strašno živahne ljude tamo dole, sa crnim pogledom zverinja. Romanska rasa nema savesti u očima... Ne, ja idem sada malo u Dansku. (Man 1963: 26)

Наведеним цитатом рефлектује се однос Томаса Мана према Италији, који, како Галван (1995: 114) сматра, а позивајући се на цитате из *Размањрања нејполицког човека*, показује амбивалентност⁹ према страном, према „густо плавом небу које никад не престаје и које му иде на живце¹⁰”.

У студији *Чезња за Италијом. Томас Ман и његов амбивалентан однос према свету Италије* Фабио Оњибене указује да бројни датирани боравци Томаса Мана у јужним крајевима сведоче о потреби писца да трага за „највишим духовним и чулним савршенством људског бића које је било недостижно у Немачкој¹¹” (Оњибене 2010: 21). Оњибене сматра да је управо ту жељу карактерисала унутрашња амбивалентност. Он је оправдава чињеницом да је писац, иако је показао спремност да урони у страни свет Југа, ипак настојао да га држи на сигурној удаљености од себе. Недоследности у концепцији слике Италије код Томаса Мана „треба да сугеришу извесну недоследност у његовој перспективи¹²” (Оњибене 2010: 38) или пре свега трагове владајуће и искључујуће идеологије модернизма, који није био отворен да прихвати различитости.

Хоми Баба (2004), један од најзначајнијих теоретичара постколонијализма, у студији *Смештање културе* уводи термин хибридноост, сматрајући под њим стварање културних мешавина. Баба за овакве облике културне „нечистоће” користи термин хибридни идентитет подсећајући да су културе, као и идентитети, одувек били хибридни, продукт мешања, да нису затворени, стабилни и кохерентни, већ да су динамични, флексибилни и променљиви. Ипак, по модернистичком становишту хибридноост је била негативна, посматрала се као неаутентичност јер је подразумевала уплив других раса и култура у једну чисту културу. Бабино објашњење модернистичког схватања хибридноости поклапа се са ставом да опус Томаса Мана прожима модернистичка идеологија којој је својствено да све оно што је различито буде означено као инфериорно и другачије. Хибридноост, која је схваћена негативно, уочава се и у новели *Смрти у Венецији* и то у пореклу самог Густава вон Ашенбаха који је био рођен „као син вишег činovника судске струке” и ћерке капелника из Чешке од које је у спољашњем изгледу „nasledio oznake tuđe rase” (Man 2016: 11). „Preci su mu po očevoj liniji bili oficiri, sudije, administrativni činovnici, koji su u službi kralju i državi provodili svoj disciplinovani i oskudni život” живећи у складу с протестантским моралом, док је мајка у породицу донела „bržu, čulniju krv” (Man 2016: 11). „Iz braka službeno trezvene savесности sa tamnijim, vatrenijim impulsima ponikao je umetnik,

9 О амбивалентном односу према рецепцији Италије погледати: Е. Koppen (1981): „Schönheit, Tod und Teufel. Italienische Schauplätze bei Thomas Mann”, *Arcadia* 16, Heft 2, Berlin, S. 151–167.

10 „dickblauen Himmel, der nie aufhörte, ihm auf die Nerven zugefallen“

11 „in Deutschland unerreichbaren höchsten geistig-sinnlichen Vollendung des Menschen“

12 „mithin eine gewisse Wankelmütigkeit seiner Sichtweise vermuten lassen“

ovaj naročiti umetnik” (Man 2016: 11) чије порекло представља предиспозицију његове пропасти или баш супротно, чије га намерно потискивање „чулнијер” наслеђа води у пропаст. „Ašenbah nije voleo uživanje. Kad god i gde god je valjalo svetkovati, predavati se odmoru, provoditi dane u nasladi, uskoro je on – a naročito se tako zbivalo u mlađim godinama – sa nemirom i odvratnošću poželeo da se vrati viskoј trudbi, svetoј i trezvenoj službi svoje svakidašnjice” (Man 2016: 45), јер су му рационалност и норме свакодневнице пружале сигурност у супротности с неизвесношћу коју доносе емоције и чулност. Сличан однос према свом пореклу неговао је и Тонио Крегер, који је чезнуо за лакоћом постојања коју су омогућавали хомогени идентитети.

ВЕНЕЦИЈА

У већ поменутој студији Фабио Онјибене (2010: 41–46) тврди да је прво путовање Томаса Мана у Палестрину са братом Хајнрихом, за које сам писац каже да је било замишљено као нека врста истраживања и посматрања друштвеног живота са циљем сакупљања грађе, на почетку било одређено еуфоријом, али је убрзо постало очигледно да је његов брат Хајнрих показао веће разумевање за атмосферу Југа, што се може видети по преводима и обради искуствене грађе у његовим делима.¹³

Ипак, постоји једно место у Италији које се више пута појављује у текстовима Томаса Мана. Године 1896. писац је први пут посетио Венецију и, за разлику од боравка у Палестрини, Венеција га није разочарала. Чини се да је град у лагуни дирнуо немачког аутора у позитивном смислу и изазвао његово дивљење јер једно од сачуваних сведочанстава гласи:

Укрцао сам се у Венецију [...] Боже мој, са каквом емоцијом сам поново видео вољени град који сам тринаест година носио само у срцу! Спору вођњу гондолом од железничке станице до пароброда, са непознатим људима, кроз ноћ и ветар, увек ћу убрајати у своје омиљене, најфантастичније успомене на њу [...]. Био сам код куће¹⁴. (Man 1965: 610)

Међутим, не треба заборавити да је управо овај град уједно и симбол декаденције. Због свог положаја у јадранској лагуни осуђен је у правом смислу те речи на пропадање, а његова наведена лепота у потпуној је супротности са хигијенским условима и запуштеношћу сиромашних четврти. Новела *Смрти у Венецији* (1912) неоспорно рефлектује ову амбивалентност, посебно се бавећи епидемијом колере за коју се каже да је у стварности погодила град када је породица Ман била у посети 1911.

13 То показује, на пример, чињеница да је Хајнрихов боравак у Палестрини директно обрађен у делу *Мали зрад* из 1909. године, док је Томас тек 1947. године у роману *Доктор Фаустус* опширније писао о овом времену.

14 „Ich ging an Bord in Venedig [...] Mein Gott, mit welcher Bewegung sah ich die geliebte Stadt wieder, nachdem ich sie dreizehn Jahre lang nur im Herzen getragen! Die langsame Fahrt in der Gondel vom Bahnhof zum Dampfer, mit fremden Menschen, durch Nacht und Wind, werde ich immer zu meinen liebsten, phantastischsten Erinnerungen an sie zählen [...]. Ich war zu Hause.“

године. Осим колере, која је пре свега означена као болест непросвећених, у изабраној новели Југ и Италија, који се сагледавају у супротности са Севером и Немачком, подстичу буђење чула¹⁵, као и (хомо)сексуалност, а дискурс пограничног колонијализма¹⁶ читљив је у фасцинацији словенском лепотом¹⁷ која се дефинише као другачија у односу на себе. Опис руске породице на плажи појачава утемељење себе као субјекта који на овај начин ствара дискурс о Другоме који је другачији и мање вредан: „Ljudi sa bradama i velikim zubima, žene meke i trome, [...] dva dobrodušno-ružna deteta, stara služavka sa povezačom i nežno potčinjenim ponašanjem robinje. Oni su tu živeli u zahvalnom uživanju, neprestano dozivali po imenu decu koja su neposlušno tumarala tamo-amo, pomoću nešto malo italijanskih reči dugo se šalili sa humorističnim starcem od koga su kupovali slatkiša, ljubili jedno drugo u obraz, i baš nimalo nisu marili da li ko posmatra njihovu ljudsku zajednicu.” (Man 2016: 33)

Неколико недеља након што је осетио чежњу за путовањем, Густав Ашенбах полази на пут ка љупком Југу. Концепција Југа као егзотичног јасно се уочава у цитату: „Он је тражио оно што је егзотично [...], а ипак зато близу, и тако се задржао на једном острву на Јадрану” (Man 2016: 18) у истарској области, а опис мештана указује на присуство супериорности у ставу приповедача, али и самог аутора према домаћем становништву: „stanovništvo – šareno ritavi seljaci – govori jezikom posve tuđim” (Man 2016: 18). Не желећи да проведе више времена на острву које не завређује његову пажњу, и у хотелу у коме је одседао „uski svet austrijskog društva” (Man 2016: 18), Ашенбах је запловио према Венецији. Опис грбавог и нечистог морнара који је превозио путнике ка Венецији, као и сам долазак у град док се чека санитетска барка (Man 2016: 22) и nelaгодност и језа приликом путовања венецијанском гондолом (Man 2016: 23) сведоче о неспокоју који протагониста осећа у близини људи који су другачији од њега.

Очараност Венецијом коју је осећао Томас Ман приликом својих посета овом граду овековечио је у цитираном писму послатом пријатељу, а иста занесеност лепотом града присутна је и у лику Густава вон Ашенбаха.

I tako ju je i opet ugledao, najčudesniju luku, onaj zaslepljujući sklop fantastičnih građevina koji je Republika iznosila pred poglede moreplovaca pune strahopoštovanja: laku divotu palate i Most uzdisaja, stubove na obali sa lavom i svecem, bok hrama iz bajke, pompežno isturen, pogled na prolaz kroz kapiju i na sat s džinovima; i gledajući promišljao je da onaj koji u Veneciju stiže suvim, na železničkoj stanici, ulazi u palatu na stražnja vrata, i da ne treba nikako drugačije dolaziti no što on sada čini, da treba samo brodom, samo sa visoke pučine stizati u neverovatnu varoš. (Man 2016: 23)

15 „Nije li pisano da sunce odvraća našu pažnju od intelektualnih pojava na čulne? Ono, vele, opija i začarava razum i pamćenje toliko da duša od radosti zaboravlja na svoje pravo stanje i začuđena i zadivljena zadržava se na najlepšem među osunčanim predmetima: i čak se samo pomoću tela može da uzdigne do višeg posmatranja.” (Man 2016: 47–48)

16 О концепту пограничног колонијализма (Frontier Colonialism) видети више код А. Gingrich (2015): „The Nearby Frontier: Structural Analyses of Muths of Orientalism“, *Dio-genes* Vol. 60 (2), pp. 60–66.

17 Привлачност према пољском дечаку Тађу.

Амбивалентан осећај према Југу који гаји Томас Ман уочљив је и у односу Густава вон Ашенбаха према Венецији. Док је с једне стране био задивљен њеном лепотом и док је осећао духовни подстрек и радост¹⁸ због „prizora kulture koja bezbrižno i čulno uživa na rubu elementa” (Ман 2016: 33), временске прилике никако нису погодиле његовом здрављу, „truli miris lagune” (Ман 2016: 31) наговештавао је другачију Венецију – сиромашнију, запуштенију, мање видљиву посетиоцима из западне и северне Европе.

Odvratna zapara ležala je po ulicama; vazduh je bio tako gust da su mirisi koji su kuljali iz stanova, iz dućana i narodnih kuhinja, zadah ulja i oblaci parfema i mnogi drugi, stajali kao mlazevi pare, ne razilazeći se. Dim cigarete visio je gde se zadesio, i samo se sporo udaljavao. Guranje po ulicama dosađivalo je šetaču umesto da ga zanima. Što je duže išao, sve ga je mučnije zahvatalo ono odvratno stanje koje može da izazove morski vazduh u vezi sa jugovinom, i koje je ujedno uznemirenje i malaksalost. [...] Iz ulica s trgovima, punim tiskanja, pobjegao je preko mostova onamo gde hodi sirotinja. Tamo su mu dosađivali prosjaci, a ružna isparenja kanala presećala su mu dah. (Ман 2016: 38)

Mramorne stepenice jedne crkve spuštahu se u vodu; na njima je čučao jedan prosjak, uveravao je o svojoj bedi, i pružajući šesir prevrtao oči da mu se vidi beonjača, kao da je slep; jedan starinar pred svojom špiljom pozivaše puzavičkim pokretima prolaznika da svrati k njemu, u nadi da će ga prevariti. To je bila Venecija, mazna i sumnjiva lepotica – taj grad, pola bajka pola klopka za strance; u njenom vazduhu koji nosi klice truleži, rasipno je negde nabujala umetnost, muzičarima je ona ulivala glasove koji njišu i sladostrasno uljuljkuju. (Ман 2016: 58)

Да је Венеција spoj супротности показују и следећи цитати којима се у истом опису повезују лепота града и одсуство хигијене у њему: „Prolazili su kroz mutni lavirint kanala, pod vitim i kićenim mramornim balkonima kraj kojih stražare slike lavova, oko klizavih uglova i duž sumornih fasada palata koje su ogledale velike uzve u vodi koja njiše otpatke” (Ман 2016: 37–38), или „Putnik je gledao, i srce mu se cepalo, atmosferu grada, taj lako natruli miris mora i močvare koji je toliko hitao da izbegne – sada ga je udisao duboko i nežno bolno” (Ман 2016: 40).

Присуство колере у Венецији свакако је још једна од тенденција да се Југ (Тулон, Малага, Палермо, Напуљ) и Исток представе као тло повољно за ширење болести, које је нехигијенско у поређењу са Севером и Западом.

Ima već više godina otkako je indijska kolera pokazala pojačanu naklonost da se širi i da pohodi jednu zemlju za drugom. (Ман 2016: 66) [...] Dok je Evropa strepela da avet ne uđe u nju otuda, suvim putem, odneli su je morem sirijski trgovci, i skoro u isto doba pojavila se u više sredozemnih luka, digla je svoju glavu u Tulonu i Malagi, u više mahova pokazala svoju obrazinu u Palermu i Napulju [...]. Poštedela je severni deo poluostrva. No krajem maja ove godine našli su u

18 „I tada bi mu se pričiniло da je dočaran u elisijski kraj, na granice zemlje, gde je ljudima podaren najlakši život, gde nema ni snega ni zime, ni bure ni kiše koja lije, no se uvek diže blag prohladan dah sa okeana, i dani promiču u blaženoj dokolici, bez truda, bez borbe, posvećeni potpuno suncu i njegovim svetkovinama.” (Ман 2016: 45)

Veneciji jednog dana strašne vibrione u istrošenim, crnkastim leševima jednog brodskog slugе i jedne piljarice. Prekrili su slučajеве. No posle osam dana bilo ih je deset, bilo ih je dvadeset, trideset i to po raznim kvartovima. Jedan човек iz unutrašnjosti Austrije, koji je zarad svog uživanja proveo kratko vreme u Veneciji, umro je, nekoliko dana po povratku u svoju varošicu, sa znacima suviše jasnim, i tako su u nemačke дневне listove dospeli prvi glasovi o zarazi koja je zadesila grad na lagunama. (Man 2016: 67)

Истражујући Манову концепцију Немачке и немачког (духа), швајцарски германиста Јехуа Елсаге истиче да поред присуства тропске болести колере и аспект обзнањивања болести указује на инфериорност Југа у односу према Северу. Он наводи да би граница између Севера и Југа, разметљиво формулисано, могла да функционише као нека врста „cordon sanitaire” (Elsage 2000: 39), тј. да се Немачка може повезати са здрављем и благостањем, док се Италија повезује са инфекцијом или физичком и психичком слабошћу (у овом случају и са смрћу). Осим тога, скривање заразе коју је венецијанска власт спроводила јесте још један од аспеката који говори о нижим поривима Југа који није способан да превазиђе сопствене потребе и да се заложи за опште добро што је, с друге стране, било својствено немачком духу.

No vlasti su strahovale od општег штетовања, vodile su računa o nedavno otvorenoj izložbi slika u javnim vrtovima, o ogromnome manjku koji je, u slučaju panike i озлоглашења, pretio hotelima, radnjama, celoj mnogostručnoj industriji sa strancima, i sve se to u gradu pokazalo jače od ljubavi prema istini i od поштовања међународних уговора; sve je to sklonilo vlasti da uporno održavaju politiku прећуткивања i poricanja. (Man 2016: 68)

Да би се информисао о болести и њеном напредовању, Ашенбах је претурпао домаће новине „po gradskim kafanama [...]”. Tu je naizmence nailazio na tvrdnje i pobijanja. Tvrdilo se da je bilo оболjenja i смртних slučajeva [...], a odmah zatim, ako se i nije potpuno poricala svaka pojava zaraze, svodila se bar na sasvim usamljene slučajеве.” (Man 2016: 60) Истину о епидемиолошком стању у Венецији Ашенбах открива захваљујући енглеском службенику у путничком бироу који говори да немачке и аустријске новине већ извештавају о болести, потврђујући тиме став да су северњаци праведнији, док јужњаке одликује тежња да пре свега задовоље сопствене потребе и ниске пориве.

Uprava Venecije dade izjavu da zdravstveno stanje grada nikada nije bilo bolje, i preduze najnužnije mere da suzbije boleštinu. No bez sumnje je bila zaražena hrana, zelje, meso ili mleko, jer mada su ga poricali i zabašurivali, pomor se širio po teskobi uličica [...]. To narod zna; i sve ovo, корупција виших кругова, nepouzdanost koja vlada, iznimno stanje u koje je pohod смрти postavio grad, sve je to izazvalo izvestan пад морала u nižim slojevima, оhrabrilo тамне antisocijalne nagone, i to se pokazuje u neumerenosti, bestidnosti i porastu kriminala. (Man 2016: 67–68)

Реакција немачких и аустријских гостију, када на основу променљивости доступних информација, што указује на рационалност и трезвеност

својствену припадницима ових колектива, почињу да сумњају да је болест у Венецији узела маха и када напуштају град, представља се као логична и смислена. Она је последица знања и образовања, док „(č)lanovi ostalih naroda, kako se videlo, ništa nisu znali, ništa nisu slutili, nisu još bili uznemireni” (Man 2016: 56).

Осим поменутог тумачења, на основу поступака протагонисте новеле, болест се, по ставу америчке теоретичарке књижевности Сузан Сонтаг (1983) на основу студије *Болести као метафора*, може схватити као израз карактера, да би се затим та тврдња проширила да карактер изазива болест јер се није изразио. Болест Густава фон Ашенбаха може се интерпретирати у складу са ставом Сонтагове да је он потискивао своје жеље, своју чулност и (хомо)сексуалност што га је и одвело у пропаст. Ашенбахову заразност у новели, према Elsaegre, подстакло је и његово породично стабло, пошто његова мајка, од које је наследио „osobine stranih rasa u svom izgledu”, као и „bržu i čulnu krv” (Man 2016: 11), није била пореклом из Немачке.

ЗАКЉУЧАК

Полазећи од претпоставке да се у стваралаштву Томаса Мана огледа идеологија модернизма, у раду се тежило откривању литерарних трагова на основу новеле *Смрт у Венецији* који би поткрепили став да се, и поред неоспорног хуманизма Томаса Мана и његове отворености према другим културама, у опусу овог писца може препознати супериоран став према идентитетима који су повезани са Југом и Истоком. Можда због порекла самог писца, или баш из тог разлога, у стваралаштву немачког нобеловца тема хибридности идентитета и амбивалентног односа према мешању култура заузима значајно место. Коришћена терминологија оправдала је теоријски приступ изабраној новели. Да би се појаснио однос између Севера и Југа, коришћена је методологија имаголошких студија. Рад показује да се у стваралаштву Томаса Мана уочава надмени став према облицима постојања и понашања, који су другачији у односу на западни или северни модел.

Што се тиче односа Томаса Мана према Италији, извесним се може сматрати да је најлепше успомене повезивао са градом Венецијом, иако, или управо зато, што је њену двосмисленост прозрео до сржи. Ипак, буђење чулности, присуство трагова који упућују на хомосексуалност подстакнуту боравком на Југу указују на егзотичност тог хронотопа, док колера и њено (не)обзнањивање указују да се Југ, Италија и Венеција заиста посматрају као инфериорнији у односу на Север и Немачку, где људи живе рационално и доследно, савладавајући сопствене нагоне и верујући у стални напредак.

У новијим истраживањима постоји тенденција да се стваралаштво Томаса Мана представи као претеча постмодернизма, а питање да ли се постмодернистички поступци – пре свега преиспитивање устаљених погледа на свет и књижевних канона, као и/или иронија у представљању

Југа, Италије и Венеције, могу препознати у одабраној новели остављамо као задатак будућим истраживачима.

ЛИТЕРАТУРА

- Baba 2004: H. Baba, *Smeštanje kulture*, Beograd, Beogradski krug.
- Dukić, Blažević i dr. 2009: D. Dukić, Z. Blažević i dr., *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa.
- Galvan 1995: E. Galvan, *Bellezza und Satana. Italien und Italiener bei Thomas Mann*, *Thomas Mann Jahrbuch, Band 8*, hrsg. von E. Heftrich und Th. Sprecher, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Elsage 2000: Y. Elsaghe, *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das >Deutsche<*, München: Wilhelm Fink.
- Kopen 1981: E. Koppen, *„Schönheit, Tod und Teufel. Italienische Schauplätze bei Thomas Mann*, *Arcadia 16*, Heft 2, Berlin, S.151-167.
- Man 1963: T. Man, *Tonio Kreger*, Beograd, Rad.
- Man 1929: Th. Mann, *Thomas Mann's speech at the Nobel Banquet at Grand Hôtel, Stockholm, December 10, 1929*, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1929/mann/25810-thomas-mann-banquet-speech-1929/>>, 13. 12. 2022.
- Man 1965: Th. Mann, *Reden und Aufsätze I. Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann*, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Man 1975: Th. Mann, *Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928*, hrsg. von P. de Mendelssohn, Frankfurt am Main.
- Man 1978: Th. Mann, *Thomas Mann: Tagebücher 1935–1936*, hrsg. von P. de Mendelssohn, Frankfurt am Main.
- Man 1992: *Th. Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937–1955*, hrsg. von H. R. Vaget, Frankfurt am Main.
- Man 2016: T. Man, *Smrt u Veneciji*, prevod Anica Savić Rebac, Beograd: Kosmos izdavaštvo.
- Mol 2002: N. Moll, *Imágenes del „otro”*. La literaturay los estudios interculturales, A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 347–389.
- Onjibene 2010: F. Ognibene, *Die Sehnsucht nach Italien. Thomas Mann und sein ambivalentes Verhältnis zur Welt Italiens*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Sekeruš 2011: P. Sekeruš, *Govor o drugom u francuskoj kulturi prve polovine 19. veka*, *Polja*, br. 418, 51–64.
- Sontag 1983: C. Сонтаг, *Болести као метафора*, Београд, Рад.
- Todorov 2010: C. Todorov, *Strah od varvara. S one strane sudara civilizacija*, prevod Jelena Stakić, Loznica: Karpos.

Milena R. Nešić Pavković
ITALY IN THE OEUVRE BY THOMAS MANN:
A NOVELLA *DEATH IN VENICE*

Summary

Whether it is travelers who visited Italy: Paolo Hofmann (*The Will to Happiness*), Tonio Kröger (*Tonio Kröger*), Gustav von Aschenbach (*Death in Venice*), Adrian Leverkühn (*Doctor Faustus*) or Italians in literary works: Girolamo Savonarola and Lorenzo de' Medici (*Florence*), Ludovico Settembrini (*The Magic Mountain*), Mario and Cipolla (*Mario and the Magician*), of Thomas Mann's oeuvre, the image of Italy and Italians is seen directly or indirectly in relation to Germany and the Germans. Behind the terms SOUTH and ITALY, a complex relationship is revealed that reflects Mann's political and intimate understanding of these terms. Relying on the achievements of imagology, this paper asks, based on the novella *Death in Venice*, how the perception and presentation of oneself and the other support and maintain established images and notions of Italy and Italians as different, unconventional and exotic.

Keywords: Thomas Mann, imagology, *Death in Venice*, Italy, Venice

Примљен: 21. децембар 2022. године

Прихваћен: 26. март 2023. године



Angela Fabris¹
Università di Klagenfurt
Facoltà di Scienze umane e dell'educazione
Istituto di Romanistica

FORME DI RICEZIONE, PERSISTENZE E RILETTURE DEL WESTERN ALL'ITALIANA: LA TRAIETTORIA DI DJANGO DA SERGIO CORBUCCI A QUENTIN TARANTINO

Il western italiano emerge a metà degli anni Sessanta e acquisisce in breve uno statuto autonomo, nelle elaborazioni proposte da Sergio Leone e da Sergio Corbucci che ne trasformano l'estetica assieme alla "prosodia" e "alla sintassi narrativa" (G. P. Brunetta), intervenendo anche sul trattamento del tempo e sulla cifra iperbolica. Si tratta di elementi che si possono individuare in forma sparsa, a decenni di distanza, in una serie di pellicole di Quentin Tarantino. Tra di esse una, in particolare, riprende alcuni tratti essenziali del cinema di Corbucci, sia a livello di scrittura narrativa e costruzione estetica che nel ritmo del racconto, sia pure a una latitudine distinta: si tratta di *Django Unchained* (2012) che – come si vedrà – oltre all'omaggio esplicito al titolo di una delle pellicole di Corbucci (*Django*, 1966), istituisce un dialogo proficuo con il western italiano degli anni Sessanta inteso nelle sue varie declinazioni.

Parole chiave: Western all'italiana, Corbucci, Django, Tarantino, mashup, sinestesia, intermedialità

Il western è stato spesso descritto come uno dei generi cinematografici genuinamente americani; ideato ed elaborato da registi del calibro di John Ford, Anthony Mann ed Howard Hawks ha conosciuto la sua epoca d'oro durante gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta quando ha iniziato ad essere ripetitivo e ad esaurire la vena creativa. È stato proprio a questo punto che è avvenuto qualcosa di straordinario, nel senso che il western è stato ripreso da alcuni registi italiani attivi negli anni Sessanta, che hanno modificato la formula classica, dando vita a un genere innovativo ed estremamente popolare: il western all'italiana. Tra coloro che hanno contribuito ad assicurargli sostanza e caratteri propri – sia a livello di scrittura che di tecniche filmiche – vi sono in particolare due registi, Sergio Leone (1929–1989) e Sergio Corbucci (1926–1990).² Al primo si deve il film che ha dato avvio al genere, *Per un pugno di dollari* (1964), in cui, secondo Peter Bondanella, si assiste a un «conscious departures from what had come to be known as the 'classic' Western formula» e dove «Sergio Leone wilfully set out to modify the conventions

1 angela.fabris@aau.at

2 Vedi Howard Hughes, *Once Upon a Time in the Italian West: The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns*, London, I.B.Tauris & Co Ltd, 2004, pp. 1–16.

of the traditional genre».³ In esso, inoltre, è già visibile la novità di maggior impatto, ovvero la creazione di un nuovo tipo di protagonista, incarnato da Clint Eastwood nel ruolo del mercenario senza nome, distante dall'eroe virtuoso della versione americana classica. In modo analogo alla sua controparte, il Django di Sergio Corbucci, il personaggio di Clint Eastwood è un outsider sociale, amorale, cinico, senza scrupoli ed egoista, che non intende farsi portavoce di valori morali. Le sue motivazioni sono essenzialmente il denaro o la sete di vendetta personale piuttosto che la giustizia, a rappresentare, come ha scritto Dennis Bingham, una sorta di «post-modern John Wayne».⁴

Sebbene il periodo di massimo splendore del western all'italiana sia iniziato a svanire già all'inizio degli anni Settanta, il genere ha lasciato un segno indelebile nel cinema mondiale influenzando lo stile, l'estetica e la costruzione della trama di molti western americani successivi come *Unforgiven* di Clint Eastwood (1992), *The Hateful Eight* di Quentin Tarantino (2015) o il remake de *I magnifici sette* di Antoine Fuqua (2016).

In questo tragitto dagli Stati Uniti all'Italia e viceversa, ci si intende concentrare su un fenomeno di particolare interesse, ovvero l'influsso esercitato dal western all'italiana sul cinema americano contemporaneo, nella lettura e ricezione che ne offre Quentin Tarantino e che è ben visibile in due film che dialogano strettamente con il genere, ovvero *Django Unchained* (2012) e *The Hateful Eight* (2015).⁵

È noto che Quentin Tarantino (*1963) è da sempre un fan dichiarato dei classici western italiani⁶ come si evince dalle diverse sequenze in cui ha inserito elementi filmici, riprese o citazioni dei classici di Leone e Corbucci. Per esempio nel caso del primo, già in *Reservoir Dogs* (1992) e *Pulp Fiction* (1994) si

3 Vedi Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York, Frederick Ungar, 2000, p. 255. Si tenga anche presente di come *Per un pugno di dollari* sia stato fortemente influenzato dal cinema d'azione giapponese, in particolare da *Yojimbo* (1961) di Akira Kurosawa. Echi di queste relazioni cinematografiche italo-giapponesi si possono trovare anche nel *Sukiyaki Western Django* (2007) di Takashi Miike, un western giapponese interpretato, tra gli altri, dallo stesso Quentin Tarantino. Riguardo alla straordinaria vitalità del personaggio di Django nelle sue varie declinazioni è di recente uscita la miniserie *Sky* dal titolo omonimo, che presenta i tratti di un Western contemporaneo, femminista e intriso di drammaticità, e che riprende e attualizza – in una coproduzione italo-francese girata in Romania – alcuni tratti dell'eroe di Corbucci.

4 Cfr. Dennis Bingham, *Acting Male: Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*, New Brunswick, Rutgers UP, 1994, pp. 172–173.

5 Sugli echi e le persistenze tra il western all'italiana degli anni Sessanta e il film del 2015 si rinvia al saggio, a firma di Angela Fabris e Jörg Helbig, *Western all'italiana. From Sergio Corbucci to Quentin Tarantino*, in *Transatlantic Cinema. Production – Genres – Encounters – Negotiations*, a cura di Jürgen Kamm e Karsten Fitz, Passau, Ralf Schuster Verlag, 2020, pp. 121–133. Riguardo alle riprese intertestuali, ai rimandi e alle citazioni da *Django* a *Django Unchained* il seguente articolo riprende una serie di analisi apparse in Angela Fabris, *Musikalisches Mashup und filmische Synästhesie. Die multisensorische Konzeption von Django Unchained*, in *Quentin Tarantino, Film-Konzepte*, 57, München: edition text + kritik, 2020, pp. 83–91.

6 È stato anche il padrino della speciale sezione monografica dedicata alla storia segreta del *Western all'italiana* in occasione della Mostra del Cinema di Venezia del 2007 (con una rassegna di 32 pellicole del periodo 1964–1976 selezionate da Marco Giusti e Manlio Gomasca).

assiste alla ripresa – secondo modalità differenti – della famosa scena del duello a tre de *Il buono, il brutto e il cattivo* (1966), il cosiddetto ‘stallo alla messicana’, divenuto un vero e proprio marchio di fabbrica del western all’italiana.

Anche nei successivi film di Tarantino, i riferimenti intertestuali al capostipite del genere nella sua formula italiana sono divenuti sempre più frequenti e a volte espliciti, includendo elementi della trama, personaggi, dialoghi, posizioni della macchina da presa, attori, titoli o anche canzoni come nel caso di *Kill Bill: Vol. 2* (2004), in cui viene ripresa una composizione di Ennio Morricone, *L’arena*, tratta dalla scena della resa dei conti de *Il mercenario*.⁷

Il western all’italiana, che emerge a metà degli anni Sessanta, acquisisce in breve, rispetto a quello americano, uno statuto autonomo, sia nelle elaborazioni proposte da Leone che nelle letture ed interpretazioni fornite da Corbucci. Sono trasformazioni che riguardano l’estetica, la «prosodia» e la «sintassi narrativa» secondo quanto sottolineato da G. P. Brunetta.⁸ Non solo; i due autori intervengono in forma autonoma anche sul trattamento del tempo filmico e sulla cifra iperbolica, elementi, questi, che attraversano le loro creazioni filmiche segnandole in modo indelebile e che si possono individuare in forma sparsa, a decenni di distanza, in una serie di pellicole di Quentin Tarantino. Tra di esse una, in particolare, riprende alcuni tratti essenziali del cinema western di Corbucci, sia a livello di scrittura narrativa e costruzione estetica che nel ritmo del racconto, sia pure situandosi a una latitudine distinta. Si tratta di *Django Unchained* (2012) che richiama l’attenzione *in primis* per l’omaggio esplicito al titolo di uno dei film più noti di Sergio Corbucci, *Django* del 1966.

In realtà i legami e i rimandi tra le due pellicole sono visibili a più livelli fin dalla prima scena: *Django Unchained* (2012) di Quentin Tarantino si apre infatti con una sequenza di evidente significato epico, sia a livello visivo che

7 A partire da questo film, Tarantino ha iniziato a utilizzare sistematicamente le colonne sonore dei classici western italiani, in particolare quelle di Ennio Morricone che ha scritto alcune delle più celebri musiche da film della storia del cinema; si pensi a *Il buono, il brutto e il cattivo* o a *C’era una volta il West* (1968). Nel 2016, in occasione della cerimonia di consegna dei Golden Globe, Tarantino ha reso omaggio al maestro italiano affermando: «As far as I am concerned, [he] is my favorite composer – and when I say ‘favorite composer’, I don’t mean movie composer [...], I’m talking about Mozart...Beethoven...Schubert». Allo stesso modo, Tarantino ha descritto la colonna sonora di Morricone per *Il buono, il brutto e il cattivo* di Leone come «the greatest achievement in the history of cinema» (vedi Kory Grow, *Ennio Morricone Goes Inside ‘Hateful Eight’ Soundtrack*, in *Rollingstone*, 11 January 2016). Nei suoi film *Kill Bill: Vol. 2*, *Death Proof* (2007), *Inglorious Basterds* (2009) e *Django Unchained* Tarantino ha inserito più di venti brani di Morricone. *Django Unchained* include anche una composizione originale di Morricone, *Ancora qui*, interpretata dalla cantante italiana Elisa (Toffoli). E Morricone è anche l’autore dell’intera colonna sonora di *The Hateful Eight*, la prima realizzata per un film western dopo una pausa di quarant’anni e che nel 2016 gli è valsa il premio Oscar.

8 Vedi Gian Paolo Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960–1993*, vol. quarto, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 398–400. Di seguito Brunetta sottolinea come i registi del western all’italiana non manifestino alcun interesse per «i grandi miti del West: non ne sentono la sacralità, né la riproducibilità. Il racconto è spogliato dell’aura mitica e lo sfondo storico, o il contesto entro cui si muove l’intreccio sono spostati verso la riproduzione speculare del presente» (398).

sonoro, della durata di tre minuti e 15 secondi, dominata acusticamente dalle suggestive note di *Django*, la canzone di Luis Enríquez Bacalov e Rocky Roberts presente all'inizio della pellicola originale di Corbucci. Il film del 1966, nello specifico, narra la storia dell'eroe omonimo interpretato da Franco Nero, un veterano degli Stati del Nord che, spinto dal desiderio di vendetta, fa ritorno in una città del Sud per vendicare la morte della moglie, uccisa durante la sua assenza dagli uomini del maggiore Jackson, il sadico leader di una setta razzista dai tratti simili al Klu Klux Klan, i cui membri indossano cappucci rossi e danno la caccia ai messicani.⁹

Nella prima scena di *Django* Corbucci mostra il protagonista ripreso di spalle mentre avanza faticosamente a piedi nel fango, portando con sé una sella e trascinandosi dietro una bara, con tratti iconografici distinti da quelli tipici del classico eroe del cinema western occidentale. L'azione inizia al confine con il Messico, in uno scenario triste, desolante e dai toni grigi dove non sembra mai sorgere il sole, e dove il faticoso procedere di Django viene scandito dalle sonorità evocative dell'omonima canzone. La scena – e con essa i titoli di testa – termina dopo poco meno di tre minuti con la macchina da presa che si allontana progressivamente dalla figura solitaria del protagonista.

L'influenza di Corbucci nella scena d'apertura del film di Tarantino è tuttavia presente non solo a livello sonoro ma anche visivo. Nelle immagini iniziali della pellicola del 2012 si vede infatti il personaggio eponimo vagare lentamente in un paesaggio desertico dando le spalle alla macchina da presa, con i titoli di apertura in sovraimpressione e con lo stesso colore rosso e il medesimo carattere dell'originale di Corbucci. Anche il faticoso procedere con cui Django – nella versione del 1966 – trascina la bara si rispecchia nell'andatura, scandita da un ritmo lento, da parte degli schiavi in catene che si muovono faticosamente. Il legame intertestuale con il film di Corbucci è quindi presente e riconoscibile, in maniera chiara, a livello visivo, sonoro e di scrittura; esso si estende anche ad alcuni dettagli della fotografia, attraverso l'uso di immagini sfocate e dello zoom, a cui il regista americano ricorre più volte, ad intermittenza.

Dal punto di vista acustico Tarantino arricchisce la scena con lo sferragliare delle catene e le sferzate delle fruste che sottolineano il ritmo cadenzato della marcia degli schiavi. Vi sono tuttavia alcune differenze nell'ambientazione, in quanto i paesaggi differiscono l'uno dall'altro, sebbene entrambi i film siano ambientati nel profondo Sud americano. Nel caso di Tarantino, infatti, la macchina da presa mostra dapprima l'immagine statica di un deserto roccioso, privo di vegetazione e avvolto in una luce calda, secondo i tratti di un tipico scenario western. Poi si sposta a destra e inquadra una colonna di schiavi afroamericani seminudi, avvolti nel sudore e con la schiena scorticata dalle frustate (cfr. fig. 1). Qui si nota una prima, netta differenza rispetto alla versione originale di Corbucci in cui all'inizio l'attenzione si concentra su una figura isolata vestita di nero, con i tratti del viso seminascondi da un cappello

⁹ Vedi Ana Kocić Stanković. *From the Violent 'Black Buck' Stereotype to the 'Black Hero': Representations of African Americans and Black Masculinity in American Cinema*, in «Facta Universitatis: Series Linguistics and Literature», September 2017, pp. 85–96: 91.

dello stesso colore. Nel film di Tarantino, invece, nella sua prima apparizione Django è situato all'interno di un gruppo di schiavi di colore, avvolti nell'anonimato; in questo modo egli si fa portavoce, fin da subito, di un destino collettivo che invece, nel caso di Corbucci, viene a delinearsi lentamente nel corso della pellicola.



Figura 1. La marcia degli schiavi nel deserto

Spostando l'inquadratura dal deserto roccioso agli schiavi, Tarantino infrange le aspettative del pubblico rispetto al genere e inserisce un tratto fuorviante: la narrazione inizia di giorno in piena luce, sotto il sole, il che corrisponde alla classica messa in scena di un western hollywoodiano. Di seguito, il paesaggio diviene sempre più cupo finché, alla fine, la scena si sposta in una foresta avvolta nel buio della notte, il che, se da un lato simboleggia la durata infinita della marcia disperata degli schiavi, dall'altro ribalta le aspettative del pubblico, nel senso che l'avvio di un tipico western assume le sembianze e i tratti minacciosi, a livello di atmosfera, di un film horror. L'effetto è assicurato tramite un'illuminazione espressionista che getta una luce inquietante sul sentiero attraverso la foresta, con una fila di alberi isolati in primo piano, dietro ai quali si vede il gruppo di schiavi avvolti nelle coperte, che avanzano come zombie fino a quando qualcosa di inaspettato – il carro del dottor Schulz – irrompe improvvisamente davanti a loro. In questo senso, anche se vi sono alcune differenze tra le due pellicole, è possibile individuare un tratto comune ad entrambe, ovvero la creazione di un paesaggio atipico per il panorama western e la commistione di generi filmici presente già nella prima scena. In essa infatti, Tarantino viene a unire diversi generi cinematografici in una sorta di pastiche ben assemblato, nel quale trovano accoglienza l'horror da un lato e il western atipico alla Corbucci dall'altro, in una riletture attualizzante del personaggio.¹⁰

¹⁰ Vedi in proposito Matthias Bürgel, *Das literarischen, künstlerischen und kulturellen Quellen des Italowestern*, Bonner Romanistische Arbeiten, 106, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, pp. 432-436.

Anche a livello di scrittura narrativa i legami con la pellicola di Corbucci sono evidenti; lo si evince dal fatto che quella che Tarantino narra in questo film è una vicenda incentrata sulla vendetta, in forma simile a quanto accade in molti dei suoi soggetti. La storia si svolge due anni prima dello scoppio della guerra civile americana; il protagonista è Django (Jamie Foxx), uno schiavo a cui il destino riserva un incontro fortunato con un cacciatore di taglie tedesco, il dottor King Schultz (impersonato da Christopher Waltz)¹¹ che sta dando la caccia a tre individui ricercati per assassinio. Per poterli individuare ha bisogno dell'aiuto di Django a cui, in cambio, promette la libertà. Dopo il successo della loro impresa, i due uomini decidono temporaneamente di unire le proprie forze impegnandosi a catturare i criminali più ricercati degli Stati del Sud e ad incassare le relative somme, dove si vede come Django, oltre ad affinare gradualmente le sue abilità di cacciatore di taglie nel colpire dei bersagli a grande distanza, dia prova del proprio acume. Nonostante il successo dell'impresa, egli rimane comunque concentrato sull'obiettivo principale che lo anima, quello di ritrovare (e salvare) la moglie Broomhilda¹² che ha perso di vista mentre era ridotto in schiavitù.

Il western all'italiana, pur essendo stato introdotto con successo, come già sottolineato, da Sergio Leone con *Per un pugno di dollari* (1964), si caratterizza anche per il significativo ruolo svolto da Sergio Corbucci che, nei suoi film, era solito concedere spazio a una rappresentazione brutale e spietata della violenza. L'entità dello spargimento di sangue è in effetti attestata da alcune sue pellicole come, oltre a *Django*, *Navajo Joe* (1966) e *Il grande silenzio* (1968), considerati i western più violenti della storia del genere nella seconda metà degli anni Sessanta, almeno fino all'uscita di *The Wild Bunch* (1969) di Sam Peckinpah.

In questo senso, per quanto Tarantino faccia spesso riferimento a Leone, nell'insieme dei suoi film è possibile scoprire come Corbucci abbia avuto un'influenza maggiore. I film di quest'ultimo, infatti, hanno una qualità unica che li accomuna immediatamente all'opera di Tarantino; sono brutali, impietosi e violenti. Inoltre, l'approccio di Corbucci è più politico di quello di Leone, nell'affrontare la barbarie del capitalismo e del razzismo da una prospettiva di sinistra come si evince sia da *Django*, in cui un'organizzazione simile al Ku Klux Klan uccide i messicani, sia da *Navajo Joe* in cui i bianchi uccidono i nativi americani per catturare i loro scalpi.

Questi due elementi – la rappresentazione della violenza e la condanna diretta o indiretta della barbarie razzista – si ritrovano anche nei film di Quentin Tarantino e in particolare in *Django unchained* che, in linea con l'eredità di Corbucci, non è un western in senso stretto. Il film è piuttosto un pastiche

11 Per questa interpretazione nel 2013 è stato insignito del Premio Oscar come miglior attore non protagonista; il medesimo riconoscimento è stato attribuito in quell'anno anche a Quentin Tarantino per la miglior sceneggiatura originale (dopo la vittoria collezionata nel 1995 nella medesima categoria per *Pulp Fiction*).

12 Il nome della donna evoca inevitabilmente l'aura mitica della Saga dei Nibelunghi, con un richiamo che può essere inteso come un altro possibile legame con il genere horror tematizzato inizialmente.

tipico del cinema postmoderno di Tarantino in cui si mescolano atmosfere e scenari differenti. Oltre all'orrore, infatti, entrano in gioco elementi tipici della parodia e della farsa, per esempio quando Tarantino ritrae alcuni membri del Ku Klux Klan che, nel corso di un raduno notturno, si lamentano delle fessure dei loro cappucci che non sono dell'altezza giusta per permettergli di vedere chiaramente il nemico; e dove, alle loro critiche, segue la reazione offesa del marito della donna che ha cucito i cappucci, il che trasforma la questione in una forma di evidente parodia di una scena drammatica del film di Corbucci. In questo senso la ripresa di un elemento in ottica intertestuale si trasforma in una rilettura innovativa che sottolinea, in modo ironico e amaro al tempo stesso, la questione razziale, in un gioco di specchi tra i due film.

Forse l'esempio più originale ed esplicito di questo tipo di costruzione parodica è dato dal fatto che Tarantino assegna all'interprete del Django originale, ovvero a Franco Nero, un piccolo cameo nel ruolo del mercante di schiavi italiano Amerigo Vesepi, dando vita a una scena autoreferenziale in cui i due interpreti di Django si incontrano in un saloon e si interfacciano in un brevissimo dialogo ironicamente connotato:

»AMERIGO: What's your name?
 DJANGO: Django.
 AMERIGO: Can you spell it?
 DJANGO: D-J-A-N-G-O. The D is silent.
 AMERIGO: I know.»

Un'altra scena chiave di *Diango Unchained* si trova nella seconda parte del film che viene introdotta dalla didascalia «Mississippi» che, con caratteri cubitali, scorre da destra a sinistra occupando l'intero schermo. La scena si svolge nella piantagione di Candyland di proprietà del sadico e vizioso Calvin Candie (impersonato da un magistrato Leonardo DiCaprio), dove ben presto l'attenzione si concentra sul duello verbale tra questi e il dottor Schultz. Il confronto giunge progressivamente al culmine nel corso della cena; l'atmosfera appare caratterizzata da una violenza subliminale e da una tensione quasi insopportabile creata dal personaggio di Candie, che oscilla tra acuto ingegno e una forma di delirante follia. Il tutto è acuito dal fatto che il dialogo si svolge sotto il controllo costante ed ossessivo di Stephen (Samuel L. Jackson), il subdolo schiavo di Candie, «il negro di casa».

La scena peraltro è accompagnata, in termini contrappuntistici, dalla melodia di *Für Elise*¹³ di Ludwig van Beethoven, presente a livello di diegesi tramite un'arpista che esegue il brano. La musica dovrebbe fungere da intrattenimento notturno, dopo la cena, quasi ad allentare la drammaticità della scena precedente in cui Candie ha tenuto un'aberrante lezione di frenologia. Con una retorica paradossalmente chiara e raffinata, ha infatti illustrato le sue deliranti motivazioni in materia di razza utilizzando il cranio del suo ex schiavo Ben, allo scopo di dimostrare come alcune fossette all'interno dello

13 Si tratta di un evidente anacronismo: la storia di *Django Unchained* è ambientata nel 1858, mentre *Für Elise*, pur essendo stata composta intorno al 1810, è stata pubblicata soltanto nel 1867.

stesso rappresentino la prova fisiologica di come gli africani siano biologicamente programmati all'obbedienza e alla sottomissione: «In the skull of the African here, the area associated with submissiveness is larger than any human or any other subhuman species on planet Earth». In questi termini si nota come la costruzione verbale e retorica, assieme al contenuto del suo monologo, tradiscano la follia che si cela dietro il viso dello schiavista improntato ad un gelido sorriso.



Fig. 2: Calvin Candie con il teschio dell'Old Ben; sullo sfondo la scultura dei combattenti

Il dottor Schultz e Django sono dunque costretti, impotenti, ad assistere alla rimozione di un frammento del cranio di Ben con l'ausilio di una sega da parte di Candie. L'uomo, con ostentata cerimoniosità, presenta ai suoi ospiti il segmento osseo che reca in sé tre piccoli avvallamenti, che egli espone quale prova della sua delirante teoria razziale: «Now, if I was holding the skull of a... of an Isaac Newton or Galileo, these three dimples would be found in the area of the skull most associated with creativity. But this is the skull of Old Ben, and in the skull of Old Ben, unburdened by genius, these three dimples exist in the area of the skull most associated with servility».

Poi Candie si lancia in un attacco verbale diretto contro Django: «Now, Bright Boy, I will admit you are pretty clever. But if I took this hammer here... and I bashed in your skull with it, you would have the same three dimples in the same place as Old Ben».

Da questo momento l'aggressività verbale e la tensione razzista si intensificano e si trasformano in violenza fisica. Anzitutto Candie si pulisce la mano che si è ferito con la sega spargendo il suo sangue sul volto di Broomhilda in segno di estremo disprezzo. Poi, accompagnato da *Für Elise* di Beethoven, firma i documenti dell'atto di vendita della donna. Nel frattempo, l'occhio della telecamera si focalizza sul dottor Schultz che non riesce a togliersi dalla mente le scene a cui ha assistito all'arrivo nella piantagione, ovvero le immagini di uno schiavo sbranato dai cani aizzati da Candy. Seguono in successione tre flashback molto brevi che ripropongono frammenti di quell'orribile spettacolo in totale dissonanza con la melodia di Beethoven, in una forma contrappuntistica che incrementa l'effetto drammatico della scena.

Non vi è da stupirsi per il fatto che questo contrasto dai tratti simili a un ossimoro provochi una violenta reazione in Schultz. Egli infatti, con un improvviso scatto, costringe la musicista a interrompere l'esibizione. Poco prima, una dissolvenza incrociata dei volti di Candie e Schultz aveva fatto presagire un imminente confronto. In linea con le convenzioni del western all'italiana, lo scontro assume ora il carattere di un vero e proprio duello, in un primo momento di natura verbale, tramite uno scambio di battute rapido, intenso e tagliente. L'aggressività del proprietario terriero si riflette, nello specifico, anche nella scultura alle sue spalle, visibile nel corso della cena e che raffigura due uomini impegnati in un combattimento corpo a corpo, con uno dei due che sovrasta l'altro e lo immobilizza, ovvero una copia della famosa scultura dei *Lottatori* del I secolo d.C. (Fig. 2).¹⁴

I riferimenti intermediali proseguono nella scena successiva. Schultz cita infatti d'Artagnan, ossia il nome dello schiavo sbranato dai cani a cui continua a pensare e che è, allo stesso tempo, il protagonista del romanzo di Alexandre Dumas *Les trois mousquetaires* (1844). L'osservazione di Schultz sul fatto che Dumas – nipote di uno schiavo haitiano – fosse di colore viene accuratamente ignorata da Candie. Poco dopo il duello culmina nel fulmineo omicidio di Candie da parte di Schultz. Tarantino cita qui un altro dettaglio visivo di Corbucci tratto da *Il mercenario* (1968): quando Schultz spara al suo avversario, il proiettile entra nel cuore di quest'ultimo attraverso un garofano bianco posto sul bavero. Lo stesso accade a Ricciolo (Jack Palance) nella resa dei conti finale del film del 1968. Oltre al chiaro riferimento al western all'italiana, la scena include anche alcuni echi del melodramma sudista americano; l'abbigliamento di Candie ricalca infatti quello di Rhett Butler (Clark Gable) di *Gone with the Wind* (1939).

La morte inaspettata di quest'ultimo scatena a sua volta una sparatoria nel corso della quale vengono uccisi i suoi scagnozzi. L'azione è accompagnata e scandita, questa volta a livello extradiegetico, dal ritmo della canzone *Unchained* (*The Payback/Untouchable*) di James Brown & 2Pac:

Am I wrong, cause I wanna get it on, till I die
 Am I wrong, cause I wanna get it on, till I die
 Get it on, till I die, get it on, till I die
 Y'all, y'all remember me
 I like the way you die boy
 Am I wrong, cause I wanna get it on, till I die
 Am I wrong, cause I wanna get it on, till I die
 Get it on, till I die, get it on, till I die
 Y'all, y'all remember me
 Expect me nigga like you expect Jesus come back
 Expect me nigga, I'm comin, hahaha.

Si tratta di un mashup che unisce il funk di James Brown e il rap di 2Pac, campionati da Claudio Cueni e dallo stesso Tarantino. La canzone è dunque il

¹⁴ È conservata nella Galleria degli Uffizi di Firenze. Cfr. <https://www.uffizi.it/opere/lottatori> (ultimo accesso 15 dicembre 2022).

prodotto dei brani di due diversi interpreti e del mix tra stili differenti, fusi in una nuova entità secondo il principio della contaminazione, simile all'approccio che caratterizza le costruzioni cinematografiche di Tarantino. Il mashup crea inoltre un cortocircuito temporale in cui la rappresentazione della violenza non solo trova accoglienza in diversi media (attraverso le immagini, il dialogo, la colonna sonora extradiegetica o la scultura alle spalle di Candie), ma assume anche tratti diversi: come se fosse chiamata a raffigurare la lotta orgogliosa dell'uomo dalla parte del bene o come rappresentazione estetica delle sue capacità di farsi valere di fronte alla brutalità del male o ancora come rivendicazione della libertà e dei diritti degli afroamericani nei confronti dei bianchi (sulla scia delle suggestioni etiche e antirazziste di cui si era fatto promotore in *Django* Sergio Corbucci). In aggiunta il fatto che la sparatoria sia rappresentata al rallentatore e suggellata da una canzone che riunisce artificialmente due icone musicali del funk e del rap dà luogo a una sorta di video musicale anacronistico che rafforza la costruzione contrappuntistica della scena.

La rappresentazione della violenza al rallentatore – un espediente stilistico tipico del classico western italo-occidentale – assieme ai ritmi frenetici della musica rap e pop contemporanea crea così un effetto iperbolico in cui passato e presente e prospettive interne ed esterne si fondono e si caricano di un significato iperrealistico. Ciò che viene trasmesso, in questi termini, è dunque un desiderio di vendetta e di libertà che – oltre ad attualizzare il messaggio del western all'italiana – va al di là della somma dei singoli elementi e della storia stessa, acquisendo una connotazione collettiva e atemporale, in linea con le costruzioni filmiche di Sergio Corbucci.

Concludendo è opportuno sottolineare due aspetti che sembrano essenziali nei riguardi di *Django* e *Django Unchained*. Il primo riguarda la vicinanza della costruzione filmica di Tarantino al genere del western all'italiana, sia a livello scenico che stilistico, secondo quanto si può dedurre, oltre che dal titolo, anche dal puntuale raffronto tra le due scene iniziali. Né il western all'italiana (nella lettura che ne fornisce Corbucci) né *Django Unchained* sono – nonostante la moltitudine di riferimenti intertestuali – dei western in senso stretto. Al contrario, entrambi sono costruzioni che contaminano in modo sovversivo i tipici scenari western. Seguendo questa linea compositiva e le suggestioni filmiche di Corbucci, Tarantino ha fornito nel 2012 un perfetto esempio di fusione tra elementi genuinamente italiani ed echi del cinema americano contemporaneo.¹⁵

Il secondo aspetto riguarda la condanna del razzismo che in *Django Unchained* – a livello di ripresa intertestuale rispetto alla pellicola del 1966, in cui si tematizzava la brutalità razzista nei confronti dei messicani – si esprime soprattutto nella scena chiave della cena e della successiva sparatoria in cui convergono e si fondono in una sintesi suggestiva riferimenti artistici, letterari, filmici e musicali. Questa condensazione quasi sinestetica che è al centro della scena contribuisce senza dubbio ad intensificare e ad attualizzare

15 Vedi Fabian Gratzia, *Ein komisch-brutaler amerikanischer Neo-Italo-Western: Django Unchained*, in *Quentin Tarantino zwischen Komik, Katharsis und Gewalt*, a cura di Christian Hoffstadt e Nils Bothmann, Bochum, Projektverlag, 2016, pp. 63–72.

il messaggio politico-ideologico della pellicola che – sin dal titolo – si segnala per l'esplicito omaggio al film di Sergio Corbucci.

FILMOGRAFIA

- C'era una volta il west*. Regia di Sergio Leone. Screenplay Sergio Donati e Sergio Leone. Rafran Cinematografica/Finanzia San Marco/Paramount Pictures, 1968. DVD.
- Death Proof*. Regia di Quentin Tarantino. Screenplay Quentin Tarantino. Troublemaker Studios, 2007. DVD.
- Django*. Regia di Sergio Corbucci. Screenplay Sergio Corbucci, Bruno Corbucci, Franco Rossetti, José Gutiérrez Maesso e Piero Vivarelli. B.R.C. Produzione Tecisa, 1966. DVD.
- Django Unchained*. Regia di Quentin Tarantino. Screenplay Quentin Tarantino. A Band Apart/Columbia Pictures, 2012. DVD.
- Il buono, il brutto, il cattivo*. Regia di Sergio Leone. Screenplay Age & Scarpelli, Luciano Vincenzoni, e Sergio Leone. Produzioni Europee Associati/Arturo González/roducciones Cinematográficas/Constantin Film/United Artists, 1966. DVD.
- Il grande silenzio*. Regia di Sergio Corbucci. Screenplay Vittoriano Petrilli, Mario Amendola, Bruno Corbucci e Sergio Corbucci. Adelphia Compagnia Cinematografica/Les Films Corona, 1968. DVD.
- Il mercenario*. Regia di Sergio Corbucci. Screenplay Luciano Vincenzoni, Sergio Spina, Adriano Bolzoni e Sergio Corbucci. Produzioni Europee Associati/Produzioni Associate Delphos S.p.A./Profilms 21/United Artists, 1968. DVD.
- Inglourious Basterds*. Regia di Quentin Tarantino. Screenplay Quentin Tarantino. A Band Apart/Studio Babelsberg, 2009. DVD.
- Kill Bill: Volume 2*. Regia di Quentin Tarantino. Screenplay Quentin Tarantino. A Band Apart, 2004. DVD.
- Per qualche dollaro in più*. Regia di Sergio Leone. Screenplay Luciano Vincenzoni, Sergio Leone. Produzioni Europee Associati/Arturo González/Producciones Cinematográficas/Constantin Film, 1965. DVD.
- Per un pugno di dollari*. Regia di Sergio Leone. Screenplay Sergio Leone and Duccio Tessari. Jolly Film/Constantin Film/Ocean Films, 1964. DVD.
- Pulp Fiction*. Regia di Quentin Tarantino. Screenplay Quentin Tarantino. A Band Apart/Jersey Films, 1994. DVD.
- Reservoir Dogs*. Regia di Quentin Tarantino. Screenplay Quentin Tarantino. Live America Inc./Dog Eat Dog Productions, 1992. DVD.
- Sukiyaki Western Django*. Regia di Takashi Miike. Screenplay Takashi Miike, Masa Nakamura. A-Team/Sony Pictures Entertainment, 2007. DVD.
- The Hateful Eight*. Regia di Quentin Tarantino. Screenplay Quentin Tarantino. Double Feature Films/FilmColony, 2015. DVD.
- The Magnificent Seven*. Regia di John Sturges. Screenplay William Roberts. The Mirisch Company/Alpha Productions, 1960. DVD.
- Yojimbo*. Regia di Akira Kurosawa. Screenplay Akira Kurosawa. Kurosawa Production Co., 1961. DVD.

Angela Fabris

**FORMS OF RECEPTION, PERSISTENCE, AND
REINTERPRETATION OF THE ITALIAN-STYLE WESTERN:
THE TRAJECTORY OF DJANGO FROM SERGIO CORBUCCI TO
QUENTIN TARANTINO**

Summary

The Italian western emerges in the mid-1960s and shortly acquires an autonomous status, in the elaborations proposed by Sergio Leone and Sergio Corbucci, who transform its aesthetics along with its “prosody” and “narrative syntax” (G. P. Brunetta), also intervening in the treatment of time and the hyperbolic cipher. These elements can be identified in scattered form, decades apart, in a number of Quentin Tarantino’s films. Among them, one in particular takes up some essential traits of Corbucci’s cinema, both at the level of narrative writing and aesthetic construction and in the rhythm of the storytelling albeit at a distinct latitude: it is *Django Unchained* (2012), which – as will be seen – in addition to the explicit homage to the title of one of Corbucci’s films (*Django*, 1966), establishes a fruitful dialogue with the Italian Western of the 1960s in its various declinations.

Keywords: Italian western, Corbucci, Django, Tarantino, mashup, synesthesia, intermediality

*Примљен: 16. фебруар 2023. године
Прихваћен: 2. април 2023. године*

Sladana D. Stanojević^{1*}
Università di Kragujevac
Facoltà di Filologia e Arti

IL PERCORSO EVOLUTIVO DEI TEMPI COMPOSTI CON L'AUSILIARE AVERE NEI TESTI ITALIANI DEL XIII E DEL XIV SECOLO²

I tempi composti con l'ausiliare *avere* presenti nel sistema italiano moderno rappresentano il risultato di un lungo processo di grammaticalizzazione delle analoghe costruzioni perifrastiche attestate nel latino parlato fin dall'epoca preclassica. La finalizzazione del processo di formazione dei tempi composti viene annoverata tra gli esiti più rilevanti del passaggio dal sistema sintetico caratteristico del latino a quello analitico prevalente nelle lingue romanze. Pertanto il presente articolo mira a esaminare le caratteristiche morfosintattiche e semantiche delle forme verbali analitiche, precisando le eventuali regolarità indicanti lo stadio raggiunto dal suddetto processo di grammaticalizzazione nelle prime fasi evolutive del sistema italiano. Particolare attenzione sarà dedicata alle caratteristiche largamente considerate come rappresentative della fase finale del percorso evolutivo dei tempi composti, quali la sostituzione dell'oggetto diretto nominale con un complemento frasale, l'ellissi dell'oggetto diretto e la mancanza di concordanza tra il participio passato e l'oggetto diretto. A questo fine la ricerca analizzerà i testi raccolti nel corpus MIDIA (*Morfologia dell'Italiano in Diacronia*), focalizzandosi su quelli risalenti al Duecento e al Trecento, epoche segnate da un crescente uso dell'italiano nella produzione prosastica.

Parole chiave: lingua italiana, diacronia, grammaticalizzazione, tempi composti, Duecento, Trecento

1. INTRODUZIONE

Nell'italiano moderno esistono nove tempi composti esprimenti anteriorità. Tra essi vengono annoverati: passato prossimo, trapassato prossimo, trapassato remoto, passato congiuntivo, trapassato congiuntivo, futuro anteriore, condizionale composto, infinito passato e gerundio passato (Patota 2002: 149; Moderc 2006). Sul piano morfologico le forme succitate sono basate sulla combinazione dei verbi ausiliari *avere* e *essere*, la cui forma segnala la collocazione temporale dell'azione, con il participio passato del verbo principale (Terić 2009: 23). Dal punto di vista diacronico, la formazione del passato prossimo e

1 sladjana.stanojevic@filum.kg.ac.rs

2 La presente ricerca è stata finanziata dal Ministero dell'educazione, della scienza e dello sviluppo tecnologico della Repubblica di Serbia (Contratto sulla realizzazione e sul finanziamento delle organizzazioni scientifico-ricercative nel 2023, numero 451-03-47/2023-01/200198).

la successiva introduzione di altri tempi composti e dei costrutti analoghi nei paradigmi verbali delle lingue romanze vengono considerate tra le innovazioni principali nel passaggio dal latino alle lingue neolatine (La Fauci 2005: 441). Inoltre, questo fenomeno rappresenta un importante esempio della trasformazione della struttura sintetica del latino in quella prevalentemente analitica, tipica delle lingue romanze (Ledgeway 2017: 839).

Anche se è difficile definire le lingue come semplicemente sintetiche o analitiche (Ledgeway 2017: 858–859), è evidente che l’inserimento di elementi analitici in un sistema linguistico prevalentemente sintetico può comportare importanti cambiamenti alla sua struttura e alle regole di funzionamento precedentemente vigenti al suo interno. L’incastro di nove tempi composti, in precedenza inesistenti nel latino, nel suo paradigma verbale, ha avuto come risultato l’instaurazione di un rapporto di concorrenza tra le più antiche forme sintetiche e le innovative strutture analitiche. Tale concorrenza è meglio illustrata da una graduale redistribuzione dei valori semantici ascritti rispettivamente al passato remoto e al passato prossimo (Bybee e Dahl 1989: 73).

La motivazione sottostante alla creazione delle forme verbali composte è stata molteplice. Le forme del perfetto sintetico latino erano complesse sul livello sia morfologico che semantico. Le loro complessità morfologiche si rispecchiavano nella marcata varietà dei temi e nella presenza di parecchi esempi allomorfi (Gortan et al. 1971: 113), il che non corrispondeva alla tendenza generale delle lingue a sviluppare forme progressivamente più semplici (Hickey 2010: 3). Inoltre, la scomparsa dell’opposizione di quantità vocalica, che ha reso indistinguibili le vocali latine brevi da quelle lunghe, in alcuni casi ha avuto come conseguenza la confusione tra forme del perfetto (*vēnit*) e del presente (*vēnit*), intaccando ulteriormente la riconoscibilità del perfetto latino. Sul livello semantico il perfetto possedeva un significato duplice, essendo in grado di esprimere sia i valori risultativi che quelli aoristici (Barbato 2017: 150). In aggiunta, la dicotomia percepita nei suoi valori semantici risultava spesso in espressioni poco trasparenti e insufficientemente efficaci (De Acosta 2006: 153). Lo sviluppo dapprima della struttura del passato prossimo e, in seguito, degli altri tempi composti, invece, si dimostra in linea con la tendenza dei sistemi linguistici a creare simmetria tra i valori semantici e le forme morfologiche. L’introduzione di un intero sistema di tempi composti con il valore di anteriorità non solo nell’italiano, ma anche nelle altre lingue romanze, potrebbe pertanto essere considerata come dovuta alla necessità dei sistemi linguistici di creare forme semplici, dotate di un singolo significato, e quindi comprensibili ed efficaci nella comunicazione reale (Hickey 2010: 4; Ledgeway 2011: 720).

2. EVOLUZIONE DEI TEMPI COMPOSTI ITALIANI

Il più antico tra i tempi composti italiani è il passato prossimo, mentre tutte le altre forme verbali dello stesso tipo sono comparse per analogia con la struttura del passato prossimo (Barbato 2017: 151). Le origini del passato prossimo sono legate all’epoca della latinità preclassica, periodo in cui nella lingua parlata compaiono le forme perifrastiche che, nel corso del tempo, si

trasformeranno nelle forme moderne del passato prossimo (Patota 2002: 149). Lo sviluppo di questa forma non si manifesta però soltanto nell'epoca del latino volgare, ma rappresenta un graduale processo plurisecolare le cui fasi finali riguardano l'italiano antico (Adams 2013: 649).

L'intero processo può essere rappresentato come una successione di fasi intermedie, ciascuna delle quali comprende mutamenti significativi nell'interpretazione del peso semantico e del funzionamento morfosintattico della forma nascente. Heine (2002: 83) distingue tre tipi di contesti corrispondenti a varie fasi del mutamento linguistico. Nell'ambito del primo tipo, nominato da Heine come *bridging contexts*, l'elemento linguistico che sarà grammaticalizzato comincia ad essere usato con un significato nuovo, conservando allo stesso tempo il significato originario, il quale continua a prevalere nella maggioranza dei contesti d'uso. La seconda fase (ingl. *switch contexts*) è caratterizzata da situazioni comunicative in cui l'interpretazione del carico semantico in linea con il significato originale può risultare inadatta e pertanto il significato innovativo viene contraddistinto come l'unico possibile. I contesti che limitano le possibili interpretazioni semantiche dell'elemento che viene grammaticalizzato a quelle innovative sono ancora pochi nella seconda fase del processo, ma all'interno del terzo tipo di contesti diventano sempre più numerosi e il nuovo significato diventa progressivamente più generalizzato. Una classificazione simile delle fasi del processo di grammaticalizzazione è stata proposta da Diewald (2002: 103). Secondo la sua interpretazione, l'inizio del processo è segnato dai contesti atipici in cui vengono generati significati pragmaticamente innovativi. La seconda fase è legata ai contesti critici, caratterizzati da più possibili significati dell'elemento che subisce la grammaticalizzazione, tra i quali figura anche quello innovativo. Nell'ambito del terzo tipo di contesti, detto isolante, viene stabilita una chiara distinzione tra il significato originale e quello nuovo, nonché tra i loro rispettivi contesti d'uso (Diewald 2006: 58).

Il punto iniziale del processo di grammaticalizzazione del passato prossimo riguarda la trasformazione del verbo *habere*, da una parola semanticamente piena ad un verbo ausiliare (Sweetser 1988: 392). Il livello di grammaticalizzazione di questo verbo nelle prime fasi del suo percorso evolutivo rimane ancora oggetto di dibattito, ma secondo l'opinione prevalente nella letteratura dedicata a questo argomento, il verbo *habere* possiede un valore possessivo (Hopper e Traugott 2003: 52; Baldi e Nuti 2009: 273; Mosti 2017: 90).

La grammaticalizzazione del verbo *habere* inizia in contesti precisi, in cui questo verbo ha come complemento oggetto un sostantivo, seguito, a sua volta, da un participio passato con valore predicativo. La graduale trasformazione del verbo *habere* in una parola funzionale, è un mutamento essenziale per lo sviluppo delle strutture perifrastiche composte dai suddetti elementi, perché la desemantizzazione di *habere* rende necessaria una redistribuzione del peso semantico al livello dell'intera costruzione (Spijk 2004: 7). Il participio passato, essendo l'unica altra forma verbale all'interno del costrutto perifrastico che sarà grammaticalizzato, assume la funzione del verbo principale, precedentemente occupata dal verbo *habere*, e diventa l'elemento centrale dell'intera costruzione (Pinkster 1987: 190). Tale reinterpretazione semantica

è inevitabilmente accompagnata dai rispettivi cambiamenti sul livello sintattico, tra cui spicca la percezione dei soggetti del participio passato e del verbo *habere* come identici (Lazzeroni 2013: 43). Quello sviluppo sintattico può essere schematizzato nel seguente modo (Pinkster 1987: 190): *habere* + (complemento oggetto + participio passato) → (*habere* + participio passato) + complemento oggetto.

Nei contesti che condizionano la percezione della succitata costruzione latina come un'unica struttura, generalmente figurano i verbi di percezione e cognizione, nonché dell'acquisizione mentale (De Acosta 2006: 182; Adams 2013: 621). La ragione per cui questi contesti vengono considerati cruciali per il processo di grammaticalizzazione del passato prossimo può essere spiegata paragonando le loro caratteristiche con quelle tipiche dei contesti in cui appaiono altri tipi di verbi. Per esempio, la frase latina *habeo domum aedificatum* permette sia un'interpretazione temporale che una possessiva. Nel secondo caso, la frase potrebbe essere tradotta come *ho una casa edificata*, ma la persona che ha edificato la casa non deve necessariamente essere quella che la possiede. Pertanto, l'identità dei soggetti del verbo *habere* e del participio passato in frasi di questo tipo non è garantita. Inserendo un verbo di percezione nella stessa struttura, come nella frase *habeo carmen auditum*, si ottiene un risultato del tutto diverso, visto che l'unica possibile interpretazione di tale frase sarebbe quella temporale (*ho sentito una canzone*), mentre l'interpretazione possessiva (*ho una canzone sentita da qualcun altro*), verrebbe considerata illogica.

Certi cambiamenti semantici vengono realizzati anche nelle fasi finali del processo di grammaticalizzazione del passato prossimo. Mentre originalmente la struttura esprimeva uno stato durativo nel presente, causato da un'azione realizzata nel passato (Rohlf 1968: 119; De Acosta 2006: 203), nelle ultime fasi di grammaticalizzazione tale significato risultativo viene sostituito da uno temporale. La combinazione del presente dell'ausiliare *habere* con il participio passato di valore perfettivo ha reso la struttura adatta ad esprimere azioni completate nel passato, le cui conseguenze rimangono attuali nel momento di enunciazione (Comrie 1976: 17; Depraetere 1998: 599; De Acosta 2006: 154). Anche se lo sviluppo di valori temporali della struttura generalmente viene considerato l'unica condizione necessaria perché la costruzione del passato prossimo venga considerata grammaticalizzata sul livello semantico (Comrie 1985: 9), secondo alcuni approcci, nelle lingue indoeuropee l'evoluzione semantica dei perfetti composti è ritenuta completata solo dal momento in cui vengono eliminate tutte le sfumature aspettuali del loro carico semantico (Bybee e Dahl 1989: 76; De Acosta 2006: 203).

Anche le condizioni necessarie per giudicare la grammaticalizzazione del passato prossimo come completata sul livello morfosintattico rimangono oggetto di dibattito. Tra quelle considerate più rilevanti vengono annoverate la mancanza di concordanza tra il participio passato e il complemento oggetto, l'eliminazione dell'oggetto diretto e la presenza di un complemento frasale che segue le forme del passato prossimo (Pinkster 1987: 204; De Acosta 2006: 193).

Oltre alle forme composte con l'ausiliare *avere*, sia il passato prossimo che gli altri tempi composti possono usare come ausiliare il verbo *essere*. Tuttavia, dal punto di vista diacronico, le forme con *essere* hanno avuto un impatto significativamente minore sulla formazione del paradigma verbale dell'italiano antico rispetto alle corrispondenti forme con *avere*. Esse derivano dal perfetto passivo latino, più spesso illustrato dalle forme dei verbi deponenti e semideponenti (Green 1987: 262; Zamborlin 2005: 44). Pertanto, queste strutture non vengono considerate particolarmente innovative e non saranno oggetto della nostra ricerca.

3. CORPUS E BASI DELLA RICERCA

La nostra ricerca si basa sull'analisi degli esempi dell'uso del passato prossimo con l'ausiliare *avere* presenti nelle opere scritte tra il 1200 ed il 1375 e quindi provenienti dalla fase più antica del percorso evolutivo della lingua italiana. Gli esempi sono stati tratti dal corpus MIDIA (*Morfologia dell'italiano in diacronia*). Soltanto gli esempi al cui interno il lessema *avere* era categorizzato come verbo ausiliare dal corpus stesso sono stati inclusi nell'analisi.

In totale, sono stati analizzati 348 esempi, maggiormente tratti dalle opere di Giovanni Boccaccio, Dante Alighieri e Marco Polo. Come oggetto di ricerca sono state scelte opere prosaiche, le quali offrono un campione molto più rappresentativo del linguaggio quotidiano, con i suoi diversi registri e varietà, rispetto a quello costituito dalle opere poetiche (Marazzini 1994: 201).

L'obiettivo principale della nostra ricerca è di esaminare la validità delle vigenti ipotesi teoriche riguardanti gli aspetti morfosintattici e semantici dell'evoluzione dei tempi composti. Ci siamo focalizzati su quegli aspetti che sono cambiati di più rispetto al sistema latino, quali la concordanza del participio passato con il complemento oggetto e l'ordine delle parole all'interno della forma del passato prossimo (Biber 2012: 162). Per ottenere una panoramica più precisa del percorso evolutivo in questione (Mair 2011: 241), abbiamo analizzato gli esempi trovati sia sul livello qualitativo che su quello quantitativo.

4. ANALISI DEI RISULTATI

4.1. *Concordanza del participio passato con il complemento oggetto*

La concordanza del participio passato viene manifestata attraverso il suo morfema grammaticale, che varia la propria forma per esprimere l'opposizione del numero e del genere, concordando con l'elemento a cui si riferisce (Loporcaro 2016: 803). In generale, l'elemento linguistico che determina la concordanza del participio non deve necessariamente essere rappresentato da una parola semanticamente piena in funzione di complemento oggetto. Infatti, il controllore dell'accordo può anche compiere altre funzioni, ma deve essere costituito da un elemento nominale sintatticamente affine al complemento oggetto (Sitaridou 2017: 111). Un tale caso è esemplificato da verbi intransitivi inaccusativi, il cui participio passato concorda con il soggetto (Zamborlin 2005: 46).

Nell'italiano moderno il participio passato dei tempi composti con l'ausiliare *avere* non concorda con il complemento oggetto (Lenaers 2011: 22)³. Pertanto, la presenza di concordanza indica che il processo di evoluzione diacronica di queste forme non è arrivato al suo compimento, ossia dimostra che tra il participio passato ed il complemento oggetto ancora esiste un forte legame sintattico (Bauer 2009: 286; Hengeveld 2011: 591).

I risultati della nostra ricerca indicano che nell'italiano antico gli esempi in cui il participio concorda con il complemento oggetto sono significativamente più numerosi di quelli caratterizzati dalla mancanza di tale accordo, il che è in linea con la situazione osservata in precedenti studi riguardanti questo problema (Loporcaro 2010: 233; Loporcaro 2016: 806). Inoltre, tra gli esempi in cui la presenza o la mancanza di concordanza è evidente, cioè in quelli dove il participio passato non concorda con un sostantivo maschile singolare assumendo la forma che oggi sarebbe considerata neutrale, l'eliminazione dell'accordo è stata riportata in soli 18 esempi, mentre gli esempi in cui il fenomeno di accordo è realizzato ammontano a 95, come illustrato nel Grafico 1.

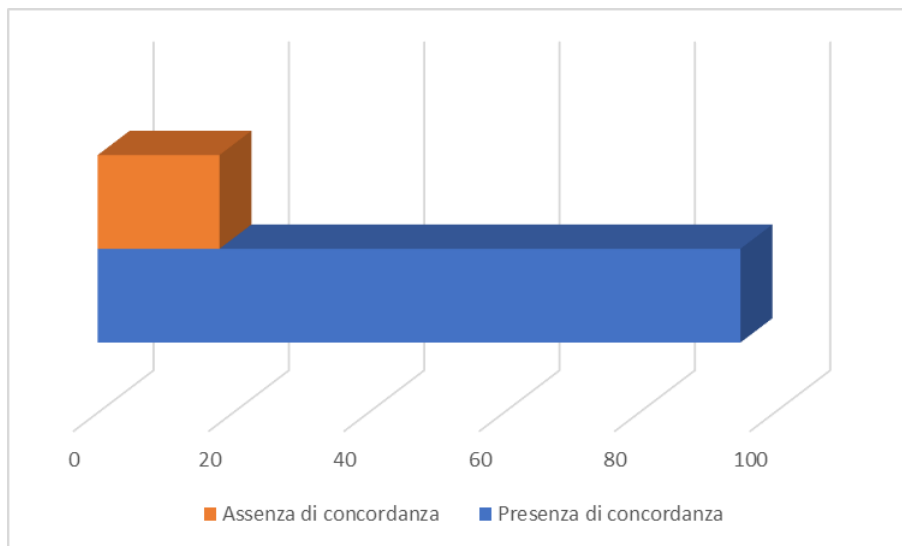


Grafico 1: Dati sulla distribuzione statistica degli esempi con e senza concordanza del participio passato

Nell'esempio (1) il complemento oggetto è costituito da un sostantivo femminile singolare, mentre il participio rimane invariato (ovvero alla forma maschile singolare) e pertanto la mancanza di accordo è evidente. Negli esempi (2) e (3), invece, il participio concorda con sostantivi femminili al singolare ed è particolarmente notevole il fatto che nella maggioranza degli esempi in cui è stata osservata la presenza di concordanza, è stato un nome o un pronome al

3 Un esempio è costituito dai registri formali (La Fauci 2009: 66), caratterizzati dall'uso di forme relativamente arcaizzanti alla ricerca di un modo di esprimersi più raffinato (Loporcaro 2010: 234).

femminile singolare a compiere la funzione di complemento oggetto. Proprio questa forma viene definita da Loporcaro (2011: 357) come la più resistente all'eliminazione della concordanza.

- (1) [...] *la qual cosa* egli non avrebbe mai fatto; ma se pur fatto l'avesse⁴ [...] (Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, II, 18)⁵
 (2) [...] che con la tua bocca hai consentita e impromessa *la partita*? (Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, II, 17)
 (3) [...] che a Cisti vedeva fare, *sete* avea generata [...] (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, VI, 2, 7)

Fino al termine del Trecento la concordanza è presente anche con la particella *ne* in funzione di complemento oggetto (Salvi e Renzi 2009: 565), anche se nel nostro corpus vengono riportati sia gli esempi in cui l'accordo è presente (4), che quelli in cui manca (5).

- (4) [...] *quelle parole* che tu n'hai dette in notificando la tua condizione [...] (Dante Alighieri, *Vita nuova*, 18, 1)
 (5) [...] *la quale* io non scriverò: e non n'avrei fatto menzione [...] (Dante Alighieri, *Vita nuova*, 6, 1)

Nell'italiano delle origini, la concordanza si manifesta sistematicamente in costrutti che richiedono complementi infinitivali (Salvi e Renzi 2009: 565-566), il che è stato confermato dagli esempi da noi rilevati. Tali costruzioni nel nostro corpus riguardano i verbi causativi (6) e modali (7).

- (6) [...] ella in molti altri pericoli già me l'ha fatta conoscere, quantunque io di tanti benefici ingrato stato [...] (Giovanni Boccaccio, *Corbaccio*, 42)
 (7) [...] e loro, *li quali* amor vivi non aveva potuti congiugnere, la morte congiunse con inseparabile compagnia. (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, IV, 8, 17)

L'unico caso in cui le regole di concordanza sono rimaste quasi immutate fino ad oggi concerne i contesti in cui il complemento oggetto è costituito da un pronome clitico (Loporcaro 2011: 356), come nell'esempio (8).

- (8) [...] la quale tutte l'ha discacciate. (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, VI, 9, 3)

A differenza dell'italiano moderno, dove l'accordo è obbligatorio soltanto con i pronomi diretti alla terza persona singolare e plurale, nell'italiano antico la concordanza avviene anche con i pronomi alla prima e alla seconda persona (Colonna Dahlman 2008: 40; Loporcaro 2016: 804), come nell'esempio (9). In pochi casi, è possibile trovare esempi in cui il participio passato concorda con il pronome indiretto atono alla terza persona singolare, come si può osservare nell'esempio (10). Secondo Rohlf's (1968: 117) tale fenomeno è dovuto alla somiglianza tra le forme del pronome diretto *li* ed il pronome indiretto *gli*.

- (9) [...] a conoscere il diletto de' nostri doni t'abbiamo tirata. (Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, 1.17, 2)
 (10) [...] e cerchi chi del mondo *gli* abbia sentiti [...] (Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, 1.17, 2)

4 Il participio passato è sottolineato, mentre il complemento oggetto è in caratteri italici.

5 La parte del testo da cui è tratto l'esempio è indicata come nel corpus MIDIA.

In base a quanto riportato è possibile concludere che nelle fasi più antiche dello sviluppo del sistema italiano la regola di concordanza del participio passato con il complemento oggetto è ancora prevalentemente osservata. I casi in cui l'accordo è assente sono relativamente pochi, il che indica che il participio ed il suo complemento oggetto sono ancora percepiti come strettamente connessi sul livello sintattico. Inoltre, è possibile che la situazione osservata abbia avuto un impatto negativo sugli altri fenomeni considerati come indicatori del compimento del processo di grammaticalizzazione, quale l'eliminazione dell'oggetto diretto o la sua sostituzione da un complemento frasale.

4.2. L'ordine delle parole all'interno della struttura del passato prossimo

Il passaggio dalla struttura sintetica latina a quella analitica delle lingue romanze si è manifestato tramite importanti mutamenti dell'ordine di parole all'interno della frase. Con la scomparsa del sistema dei casi latini diventa necessario fissare la posizione delle parole per assicurare la chiarezza dell'enunciato. Pertanto il tipico ordine latino, in cui il soggetto precede il complemento oggetto ed il predicato, è stato sostituito dal modello romanzo, nel quale il predicato è collocato tra il soggetto ed il complemento oggetto (Ledgeway 2011: 720–721). La trasformazione dell'ordine di parole ha influenzato anche la posizione dell'ausiliare, il quale viene anticipato rispetto al verbo principale, anche se la sua posizione, così come le posizioni del complemento oggetto e del participio passato nell'italiano antico rimangono suscettibili a variazioni (Barbato 2017: 161).

Nel corso della nostra analisi abbiamo esaminato la distribuzione di tutti i sei possibili modelli dell'ordine di parole all'interno della struttura del passato prossimo. Tra essi, non abbiamo trovato alcun esempio per i modelli PP – CO – A e CO – PP – A⁶, come illustrato nel Grafico 2.

6 PP – participio passato, A – ausiliare, CO – complemento oggetto.

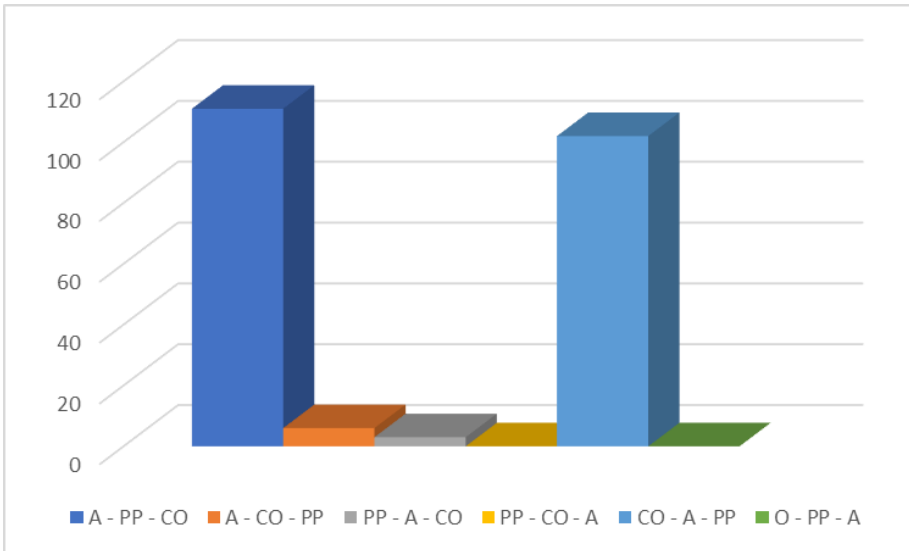


Grafico 2: Distribuzione di ordini di parole all'interno della struttura del passato prossimo

Gli esempi dei modelli PP – A – CO (11) e A – CO – PP (12) sono stati riportati in 3 e 6 casi rispettivamente, mentre i modelli A – PP – CO (13) e CO – A – PP (14) si sono dimostrati significativamente più frequenti, essendo presenti rispettivamente in 111 e 102 esempi.

(11) [...] non che veduti **avessero** *pappagalli* [...] (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, VI, 10, 8)

(12) [...] figliuol mio, che benedetto sie tu da Dio: **hai** tu mai *testimonianza niuna falsa detta* contra alcuno [...] (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, I, 1, 27)

(13) [...] che egli n'**avrebbe** fatta venir *voglia* a' morti. (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, VI, 2, 4)⁷

(14) "Come? Che *cosa* è *questa* che voi m'**avete** fatta mangiare? (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, IV, 9, 13)

Una situazione simile si osserva anche nei casi in cui un pronome clitico compare nella funzione di complemento oggetto, il che è esemplificato nel Grafico 3.

⁷ L'ausiliare è evidenziato in grassetto, il participio passato è sottolineato e il complemento oggetto è indicato in caratteri italici.

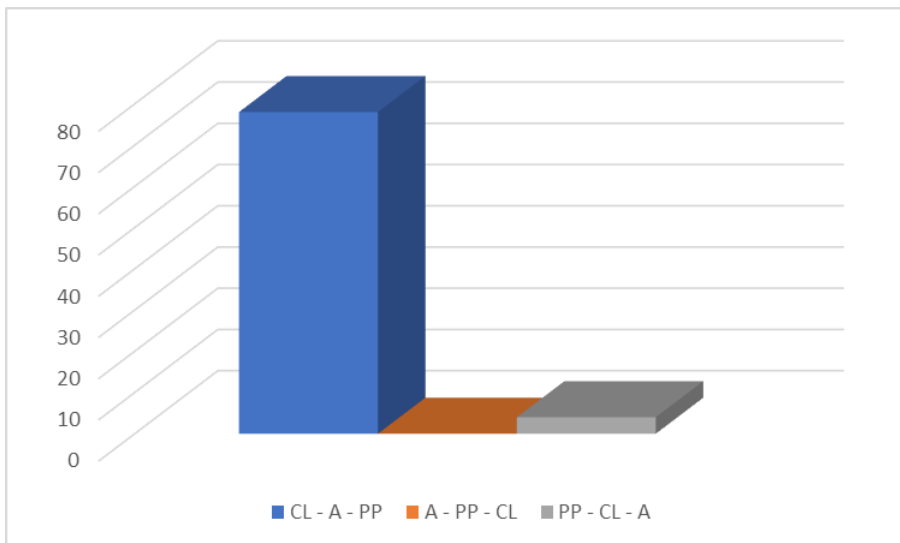


Grafico 3: Distribuzione di ordini di parole all'interno della struttura del passato prossimo con un pronome clitico nella funzione di complemento oggetto

Il modello CO(CL) – A – PP (15) è presente in 76 esempi, rispetto ai soli 4 esempi riportati del modello PP – CO(CL) – A (16). Il modello A – PP – CO(CL) non è stato osservato nel nostro corpus.

(15) [...] non ha mai sofferto che io **l'abbia mostrate** [...] (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, VI, 10, 11)

(16) [...] gravemente più volte **ripresi gli abbiamo** [...] (Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, II, 6, 1)

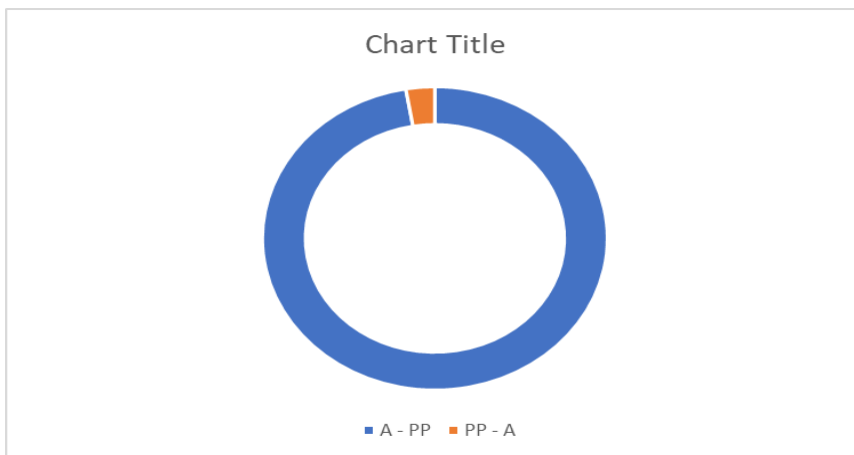


Grafico 4: Distribuzione di ordini di parole all'interno della struttura del passato prossimo con il complemento oggetto mancante

Nei contesti in cui le forme del passato prossimo non sono seguite da un complemento oggetto, nella maggior parte degli esempi l'ausiliare è anteposto al verbo (17), mentre è stato riportato soltanto un esempio in cui l'ausiliare è posposto al verbo principale (18).

(17) **Aveva detto** Alcesto, e Acaten irato già volea rispondere [...] (Giovanni Boccaccio, *Commedia delle Ninfe fiorentine*, XV, 1)

(18) **Imbolato avrebbe** e rubato con quella coscienza che un santo uomo offerrebbe [...] (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, I, 3)

In base ai risultati riportati, è possibile concludere che l'elemento la cui posizione varia di più è il complemento oggetto. Le posizioni dell'ausiliare e del participio passato all'interno della struttura del passato prossimo possono essere invertite, ma i casi in cui altri elementi, quali il soggetto (19) o un complemento avverbiale (20), vengono collocati tra quei due elementi sono rari, il che dimostra che nell'italiano antico esiste già un forte legame sintattico tra l'ausiliare ed il participio, che vengono percepiti come un'unica forma.

(19) Alle cui parole t'**hai** tu **lasciato** ingannare! (Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, 17, 1)

(20) Noi abbiamo de' fatti suoi pessimo partito alle mani. (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, I, 1, 7)

La fissazione dell'ordine di parole all'interno della struttura dei tempi composti ha facilitato in modo decisivo la reinterpretazione della loro costruzione come un'unità sia sul livello morfologico che su quello semantico. Inoltre, l'ordine di parole che è prevalso nella forma di questi tempi nell'italiano antico ha determinato che il processo di sviluppo di questa struttura non proseguirà oltre la grammaticalizzazione primaria. Pertanto, lo sviluppo dei tempi composti non ha seguito lo stesso percorso intrapreso dalle forme del futuro semplice e del condizionale presente, il cui ausiliare è stato grammaticalizzato nella posizione posticipata al verbo principale e, di conseguenza, ha subito la grammaticalizzazione secondaria, trasformandosi in un morfema flessionale (Krug 2011: 554). Tale percorso evolutivo è risultato nell'italiano moderno in forme sintetiche del futuro e del condizionale semplice, sviluppate attraverso una fase analitica intermediaria (Pinkster 1987: 210–211).

4.3. Aspetti semantici dell'evoluzione del passato prossimo

Oltre alle osservazioni riportate, nel corso della nostra analisi abbiamo notato alcune regolarità riguardanti i contesti semantici in cui i tempi composti vengono usati nell'italiano antico.

(48) fare	(4) sapere	(2) ridere
(19) vedere	(4) meritare	(2) ricevere
(19) avere	(4) concedere	(2) raccontare
(16) dire	(4) chiamare	(2) portare
(13) potere	(3) accendere	(2) partire
(9) udire	(3) sentire	(2) nominare
(7) prendere	(3) rispondere	(2) mettere
(7) parlare	(3) porre	(2) menare
(7) mostrare/mostrare	(3) pensare	(2) impromettere
(7) lasciare	(3) passare	(2) disiderare
(7) conoscere	(3) intendere	(2) credere
(6) volere	(3) imporre	(2) confessare
(6) trovare	(3) esporre	(2) condurre
(6) dare	(3) donare	(2) cominciare
(5) togliere	(3) dimostrare	(2) cavalcare
(5) consentire	(3) contare	
(4) vincere	(2) sostenere	

Tabella 1: Numero di occorrenze di diversi verbi nel corpus

Esaminando la Tabella 1, è possibile constatare che la maggior parte dei verbi riportati appartiene alle categorie di verbi di percezione (*vedere, udire, mostrare*), cognizione (*dire, parlare, sapere, intendere*) e acquisizione fisica o mentale (*avere, prendere, conoscere*), ossia riguardano le tipologie di verbi che hanno condizionato i mutamenti iniziali che avranno come esito la creazione dei tempi composti. A volte, in tali casi, possono figurare verbi di altri tipi che però hanno sviluppato un significato metaforico affine a quello dei verbi appartenenti alle categorie succitate. Nell'esempio (21) così possiamo percepire il verbo *avere* con un valore semantico simile a quello del verbo conoscere. È inoltre interessante che questi tipi di verbi sono particolarmente frequenti in esempi privi di complemento oggetto (22) o dotati di un complemento frasale (23).

(21) Donna, io **ho avuto** da lui *che egli non ci può essere di qui domane*. (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, IV, 9, 7)

(22) E quando **ei pensato** alquanto di lei, ed io ritornai pensando [...] (Dante Alighieri, *Vita nuova*, 23, 1)

(23) Io non **avrei** mai **creduto** *che sì vile cagione ti ritenesse* da volere da volere andare a pervenire a così alti effetti come lo studiare nelle filosofiche scienze reca altrui. (Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, II, 14, 1)

Visto che l'assenza di complemento oggetto e la presenza di un complemento frasale sono considerate indicative dell'alto grado di grammaticalizzazione raggiunto dalle forme dei tempi composti, la notevole presenza delle categorie semantiche summenzionate potrebbe dimostrare che il processo di grammaticalizzazione viene finalizzato prima in contesti in cui è originato. Inoltre, il fatto che nel nostro corpus gli esempi in cui il complemento oggetto non è presente (43) oppure viene sostituito da un complemento frasale (37), sono significativamente più numerosi di quelli che esemplificano l'assenza di concordanza tra il participio passato ed il complemento oggetto (18) potrebbe indicare che quest'ultimo fenomeno si è realizzato più tardi rispetto ai primi due.

5. CONCLUSIONE

L'introduzione di un'intera serie di tempi composti nel sistema italiano rappresenta uno dei mutamenti più rilevanti effettuati durante la trasformazione del sistema latino volgare in quello che alla fine diventerà la lingua italiana moderna. I tempi composti hanno apportato grandi cambiamenti al paradigma verbale del latino volgare, rendendolo più simmetrico al livello morfologico e trasparente al livello semantico, e pertanto decisamente diverso da quello tipico del sistema latino (Ledgeway 2017: 864).

Inoltre, i mutamenti che si sono realizzati nel corso dell'evoluzione dei tempi composti hanno influenzato la fissazione delle regole vigenti per l'intero sistema linguistico italiano, quali la concordanza e l'ordine delle parole all'interno dell'enunciato. I risultati della nostra ricerca hanno dimostrato che nell'italiano antico è percettibile un alto grado di variazione riguardante la posizione degli elementi da cui è costituita la struttura dei tempi composti. L'elemento la cui posizione varia di più è il complemento oggetto, il quale può precedere o seguire l'ausiliare ed il participio passato, ma generalmente non viene collocato tra questi due elementi. Tali risultati indicano che l'unione dell'ausiliare con il participio è già percepita come una singola forma verbale, ossia che ha raggiunto un alto livello di grammaticalizzazione. Inoltre, la posizione dell'ausiliare rispetto al participio sembra per lo più fissata, il che ha precluso la possibilità che la grammaticalizzazione dei tempi composti seguisse il modello pertinente al futuro semplice e al condizionale presente (Lightfoot 2011: 439-440).

Per quanto riguarda la concordanza del participio passato con il complemento oggetto, la situazione risulta meno chiara. Visto che la concordanza è ancora evidente nella maggior parte degli esempi, è possibile concludere che nell'italiano antico l'accordo del participio è prevalente, ma non obbligatorio. Inoltre, la continua presenza di questo fenomeno indica la persistenza di un forte legame sintattico tra il participio ed il complemento oggetto, reduce delle funzioni che compievano nelle costruzioni perifrastiche latine prima che iniziasse il processo di grammaticalizzazione.

In base a quanto osservato è possibile concludere che nel periodo più antico del percorso evolutivo della lingua italiana la grammaticalizzazione dei tempi composti è effettuata sia sul livello morfologico che su quello semantico. Tuttavia, gli aspetti morfosintattici di queste forme che sono stati esaminati nella presente ricerca non sono ancora stati completamente generalizzati. Pertanto, anche se la struttura dei tempi composti è sufficientemente funzionale per essere considerata grammaticalizzata, il processo di mutamento linguistico i cui esiti sono le forme moderne dei tempi composti non può essere ritenuto come completato.

RIFERIMENTI

- Adams 2013: J. N. Adams, *Social variation and the Latin language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bybee e Dahl 1989: J. L. Bybee, Ö. Dahl, *The creation of tense and aspect systems in the languages of the world*, Amsterdam: John Benjamins.
- Baldi e Nuti 2009: P. Baldi, A. Nuti, Possession, in: P. Baldi, & P. Cuzzolin (a cura di), *Constituent Syntax: Quantification, Numerals, Possession, Anaphora* (Vol. 3), Berlin – New York: Walter de Gruyter, 239–388.
- Barbato 2017: M. Barbato, *Le lingue romanze: Profilo storico-comparativo*, Bari – Roma: Gius. Laterza & Figli Spa.
- Bauer 2009: B. L. M. Bauer, Word order, in: P. Baldi & P. Cuzzolin (eds.), *New Perspectives on Historical Latin Syntax: Syntax of the Sentence* (Vol. 1), Berlin – New York: Walter de Gruyter, 241–316.
- Biber 2012: D. Biber, Corpus-based and corpus-driven analyses of language variation and use, in: H. Narrog & B. Heine (eds.), *The Oxford handbook of linguistic analysis*, Oxford: Oxford University Press, 159–191.
- Gortan et al 1971: V. Gortan, O. Gorski, P. Pauš, *Latinska gramatika*, Zagreb: Školska knjiga.
- Green 1987: J. N. Green, The Evolution of Romance Auxiliaries: Criteria and Chronology (Discussion Paper), in: M. Harris & P. Ramat (eds.), *Historical development of auxiliaries*, Berlin – New York: 257–268.
- De Acosta 2006: D. De Acosta, <Have+ Perfect Participle> in Romance and English: Synchrony and Diachrony (Doctoral dissertation), Cornell University. <<https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/2929/finaldiss.pdf?sequence=1>>. 12/06/ 2021
- Diewald 2002: G. Diewald, A model for relevant types of contexts in grammaticalization, in: I. Wischer, & G. Diewald (eds.) *New Reflections on Grammaticalization*, Amsterdam: John Benjamins, 103–120.
- Diewald 2006: G. Diewald, Context types in grammaticalization as constructions, *Constructions*, 1(9), 1–29.
- Depraetere 1998: I. Depraetere, On the resultative character of present perfect sentences, *Journal of Pragmatics*, 29(5), 597–613.
- Zamborlin 2005: C. Zamborlin, Essere o avere? Oltre le regole tradizionali per comprendere la selezione dell'ausiliare nel passato prossimo. Applicazione glottodidattica delle nozioni di ruolo semantico e di verbo inaccusativo, *Insegnare Italiano in Giappone (Atti della IV Settimana della Lingua Italiana nel Mondo)*, 39–72.
- Colonna Dahlman 2008: R. Colonna Dahlman, *Piccola Grammatica del Participio in Italiano* (Master Thesis), Lund: Lunds Universitet.
- Comrie 1976: B. Comrie, *Aspect* (Cambridge Textbooks in Linguistics), Cambridge: Cambridge University.
- Comrie 1985: B. Comrie, *Tense* (Cambridge Textbooks in Linguistics), Cambridge: Cambridge University Press.
- Krug 2011: M. Krug, Auxiliaries and grammaticalization, in: H. Narrog & B. Heine (eds.), *The Oxford Handbook of Grammaticalization*, Oxford: Oxford University Press, 547–558.

- La Fauci 2005: N. La Fauci, Il fattore habeo. Prolegomeni a una nuova considerazione delle genesi del perfetto e del futuro romanzi, in: S. Kiss, L. Mondin & G. Salvi (eds.), *Latin et langues romanes. Études de linguistique offertes à József Herman à l'occasion de son 80e anniversaire*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 441–451.
- La Fauci 2009: N. La Fauci, *Compendio di sintassi italiana*, Bologna: il Mulino.
- Lightfoot 2011: D. Lightfoot, Grammaticalization and lexicalization, in: H. Narrog & B. Heine (eds.), *The Oxford Handbook of Grammaticalization*, Oxford: Oxford University Press, 438–449.
- Lazzeroni 2013: R. Lazzeroni, I percorsi del mutamento: categorie scalari e sincretismo degli ausiliari, *Studi e Saggi Linguistici*, 51(1), 33–52.
- Lenaers 2011: S. Lenaers, *La selezione dell'ausiliare con i verbi intransitivi in italiano e in francese: un confronto* (Master thesis). Ghent: Universitetit Gent.
- Ledgeway 2011: A. Ledgeway, Grammaticalization from Latin to Romance, in: H. Narrog & B. Heine (eds.), *The Oxford Handbook of Grammaticalization*, Oxford: Oxford University Press, 719–728.
- Ledgeway 2017: A. Ledgeway, Syntheticity and analyticity, in: A. Dufter & E. Stark (eds.), *Manual of Romance morphosyntax and syntax*, Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 839–886.
- Loporcaro 2010: M. Loporcaro, The logic of Romance past participle agreement, in: R. D'Alessandro, A. Ledgeway & I. Roberts (eds.), *Syntactic Variation: The Dialects of Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, 225–243.
- Loporcaro 2011: M. Loporcaro, Syncretism and neutralization in the marking of Romance object agreement, in: M. Maiden, J. C. Smith, M. Goldbach & M. O. Hinzelin (eds.), *Morphological Autonomy. Perspectives from Romance Inflectional Morphology*, Oxford: Oxford University Press, 327–357.
- Loporcaro 2016: M. Loporcaro, Auxiliary selection and participial agreement, in: A. Ledgeway & M. Maiden (eds.), *The Oxford guide to the Romance languages* (Vol. 1), Oxford: Oxford University Press, 802–820.
- Marazzini 1994: C. Marazzini, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna: il Mulino.
- Mair 2011: C. Mair, Grammaticalization and corpus linguistics, in: H. Narrog & B. Heine (eds.), *The Oxford Handbook of Grammaticalization*, Oxford: Oxford University Press, 239–250.
- Moderc 2006: S. Moderc, *Gramatika italijanskog jezika. Morfologija sa elementima sintakse*, Beograd: Filološki fakultet.
- Mosti 2017: R. Mosti, La voce AVERE del TLIO. *Bollettino Dell'Opera Del Vocabolario Italiano XXII* (2017), 17–80.
- Patota 2002: G. Patota, *Lineamenti di grammatica storica dell'italiano*, Bologna: Il Mulino.
- Pinkster 1987: H. Pinkster, The strategy and chronology of the development of future and perfect tense auxiliaries in Latin, in: M. Harris & P. Ramat (eds.), *Historical development of auxiliaries*, Berlin – New York: 193–223.
- Rohlfs 1968: G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Salvi e Renzi 2009: G. Salvi, L. Renzi, *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna: Il Mulino.
- Sweetser 1988: E. E. Sweetser, Grammaticalization and semantic bleaching, *Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 14, 389–405.

- Sitaridou 2017: I. Sitaridou, Objects, in: A. Dufter & E. Stark (eds.), *Manual of Romance morphosyntax and syntax*, Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 89–153.
- Spijk 2014: Y. V. Spijk, *L'evoluzione morfosintattica dei tempi verbali perifrastici nelle lingue romanze: la significatività dei ruoli tematici* (Bachelor's thesis), <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/297434>>. 13/11/2021
- Terić 2009: G. Terić, *Sintaksa italijanskog jezika*, Beograd: Filološki fakultet.
- Heine 2002: B. Heine, On the role of context in grammaticalization, in: I. Wischer, & G. Diewald, (eds.) *New Reflections on Grammaticalization*, Amsterdam: John Benjamins, 83–101.
- Hengeveld 2011: K. Hengeveld, The grammaticalization of tense and aspect, in: H. Narrog & B. Heine (eds.), *The Oxford Handbook of Grammaticalization*, Oxford: Oxford University Press, 580–594.
- Hickey 2010: R. Hickey, Language change. *Variation and Change: Pragmatic Perspectives*, Amsterdam: John Benjamins, 171–202.
- Hopper & Traugott 2003: P. J. Hopper, E. C. Traugott, *Grammaticalization*. New York: Cambridge University Press.

Sladana D. Stanojević

**HISTORICAL DEVELOPMENT OF COMPLEX VERB TENSES
WITH THE AUXILIARY AVERE IN 13th- AND 14th- CENTURY
ITALIAN PROSE**

Summary

Complex changes actualized during the linguistic transformation of Vulgar Latin into modern Italian are often explained in terms of replacement of the synthetic structure of the former by the analytic form of the latter. Although defining any linguistic system as entirely analytic or synthetic could easily be deemed an oversimplification, it is reasonable to claim that the introduction of analytic structures into a system that had previously been void of them possesses the power to significantly modify the parameters of its morphosyntactic functioning. The genesis of innovative forms of Italian complex verb tenses has substantially transformed the primary aspects of phenomena such as word order and organization of clause constituents. This research aims to analyze the examples of complex tenses present in prose texts dating from the earliest developmental phase of the Italian system, in order to illustrate how the grammaticalization process which resulted in analytic verbal tenses influenced a wide array of changes in the Italian language system.

Keywords: Latin, Italian, diachrony, grammaticalization, complex tenses, 13th century, 14th century

Примљен: 1. децембар 2022. године
Прихваћен: 12. фебруар 2023. године

Марија В. Лојаница¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за англистику

РЕЛИГИЈА ТРАГАЊА: ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ И ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ ХОРИЗОНТ СТРИПОВА О КОРТУ МАЛТЕЗЕУ²

Стрип-опус Хуга Прата може се сматрати једним од најзначајнијих доприноса савремене италијанске уметности глобалној култури будући да је отварање изложбе његових цртежа у државном музеју Гран Пале у Паризу 1986. године препознато као почетна тачка институционалне легитимације девете уметности. У истом контексту, важно је поменути и став Умберта Ека који Пратову *Баладу о сланом мору* сматра прворазредним културним догађајем, сагледавајући је у кључу трансцендирања не само домена популарне културе већ и до тада познатих литерарних форми путем фузије књижевног и стрип дискурса. Сходно томе, циљ рада јесте испитивање интермедијалних адаптација Пратових стрипова о Корту Малтезеу, с особитим освртом на одјеке које су ови литерарно-визуелни уметнички текстови имали у српској књижевности. Такође, анализирајући стилске, семиотичке, наративне и тематско-идејне особености дефинисаног корпуса, настојаћемо да докажемо хипотезу која се тиче пресудног утицаја англо-америчке литерарне традиције на конституисање поетике Хуга Прата. Овакав приступ омогућиће читање стрипова о Корту Малтезеу у ширем контексту авантуристичке прозе, што ће нужно отворити и питање идеолошког и онтолошког статуса овог књижевног жанра. Текст, дакле, настоји да одговори на следећа питања: да ли је императив „бескорисног трагања” онај импулс који покреће производњу нових светова у процепима између стварности, халуцинације, снова и маште; ако претпоставимо да је производња значења литерарног текста на хоризонту рецепијента у својој бити лутање, неизван, ризичан, па и опасан подухват који рачуна на случајни успех, може ли се тврдити да је сваки књижевни текст авантуристички текст: да ли је књига пут, а пут – књига, те да ли је перманентни покрет онтолошка детерминанта хуманитета.

Кључне речи: *Кортио Малтезе*, интермедијалност, интертекст, авантуристичка проза, онтологија, покрет

1 marija.lojanica@filum.kg.ac.rs

2 Истраживање спроведено у раду финансираном од Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

Има познатих и непознатих ствари; између њих су вратица.
Вилијам Блејк

*Истина је да ја из своје куће не излазим,
али истина је да су њена вратица, чији је број бескрајан,
ошорена даноноћно људима и зверима.
Нека уђе ко хоће.*
Х. Л. Борхес

Questo libro non sono mai riuscito a terminarlo.
Хуго Прат

Прича о потрази, или потрага која је прича, уписана је у сваки квадрат серијала стрипова о Корту Малтезеу, али, истовремено, и у сваку реченицу биографије уметника који га је створио. Зато често тумачи Пратовог магнум опуса истичу како је овај стрип јунак фокална тачка у којој су се изукрштали животни ставови, искуства, љубави, страсти, трауме, снови, интелектуална стремљења или књижевне, (поп)културне, митолошке, езотеријске фасцинације самог аутора, те како није увек лако разлучити фикционалног Малтезеа од реалног Прата. Умберто Еко, који иначе „чита Енгелса када жели да се опусти, а Корта када пожели да прочита нешто озбиљно”, примећује чак и физичку сличност између аутора и његове творевине: „погледавши га боље из профила морао сам признати да има истине у томе да Прат личи на Корта Малтеза: линија носа, облик уста, једино не знам шта”, и додаје: „Прат је тражио себе (сањао помоћу своје оловке и питао себе какав жели да буде – сад то зна: вилењак као Корто у познијим причама) тумарајући за својим сновима и за собом.” (Еко 2005) Када говори о свом сусрету с Малтезеом и Пратом, Владимир Пиштало, један од многих који ће писати неког свог Корта, осећа како се Пратова аутобиографија на моменте чита као бескрвно, „сентиментално и папирнато” штиво, које, тек пошто буде инкорпорирано у текст и слику Кортове приче, заиста оживи, заиста постане стварно (Pištalo 1996). Тумачити текст кроз призму ауторове биографије кардинални је грех савремене књижевне теорије. Међутим, у овом случају, на тај преступ мора се пристати, макар донекле, како би се дело и сви његови конституенти правилно прочитали. Иако наизглед тенденциозна мистификација, тек производ Пратовог пословичног обешечаства и детиње разиграности, овакво борхесовско затамњивање границе између приповести и стварности лежи у сржи поетике, естетике, етике, семиологије и идеологије стрипова о Малтезеу. Дискурс конституисан унутар овако широке контактне зоне реалности и фикције, чије порозне баријере омогућавају неометани проток кодова из најразноврснијих семиотичких система, нужно ће постати екстремно флуидан, плуралан и разигран, способан да у себе с лакоћом интегрише најразноврсније текстове, слике, уметничке поступке, културне артефакте и феномене, али и да трансцендира самога себе, уливајући се у друге дискурсе, било уметничке или животне, али увек, нужно, наративне. Сходно томе, преступ

и лутање нису онтолошка основа само Пратових наратива о Корту Малтезеу, већ и оних у које ће Корто емигрирати и на тај начин произвести непрегледну интертекстуалну и интермедијалну мрежу која ће инкорпорирати и меморијске и имагинацијске структуре рецепијената тако производећи екстремно отворени хоризонт семиотичке циркулације на којем заиста нема разлике између Прата и Корта, приче и пута, корака и живота. Када текст постане трагање, укидају се и конвенционалне законитости простора и времена, географије постају, да цитирам Ека: „несавршене” (додала бих и: незавршене), знакови „продру у сећање, ту се населе и остану, па их често срећемо и тамо где нису” (Еко 2005). Пратове и Кортове мапе, географске или когнитивне, културне или интимне, тако постају тек обриси линија, експресивних потеза пера усковитланих око „острва с благом”, семиотичких празних места, а навигација световима, спољашњим или унутрашњим, јесте тек лутање од белине до белине. У пукотинама, међутим, истинско трагање тек почиње: трагање за оном истином коју је немогуће открити, истином неухватљивом а тако заводљивом, истином коју је једино причом могуће интурати... Ту, можда, управо лежи далекосежност, еротичност и ванвременска интригантност стрипова о Корту Малтезеу; тај порив, можда, покреће и овај скромни прилог једној будућој Кортовој енциклопедији мртвих и живих, сањаних и реалних, насликаних и халуцинираних...

„Имагинарни пут око света”³ Корта Малтезеа почиње 1967. године у освит студентских протеста који су потресли западни свет, можда последњег глобално релевантног трзаја умируће левице. Те године Хуго Прат објављује црно-белу верзију стрипа *Балада о сланом мору* у италијанском магазину *Наредник Кирк* – први је новембар 1913. године, а разапет на сплаву који плута јужним Пацификом, Корто се спрема да уђе у колективну уобразиљу и културну баштину двадесетог века и да постане једна од њихових централних фигура. У наредних двадесетак година Прат ће наставити да објављује стрипове о малтешком авантуристи, било у формату стрип епизода од 20 табли, било засебних албума, у француском магазину *Пиф*, белгијском *Тинџин*, а потом и италијанском који је носио име Пратовог протагонисте: *У знаку Јарца*, *Увек мало даље*, *Келџи*, *Младост*, *Ејшиољани*, *У Сибиру*, *Венецијанска бајка*, *Златина кућа Самарканда*, *Танго*, *Хелвећани*; последњи албум о Корту Малтезеу, *Му: изгубљени континенти*, објављен је 1989. године⁴. Док Прат њима кормилиари, Кортове пустоловине – Карипским морем, дунглама Централне и Јужне Америке, сибирским степама, британским острвима, Европом у којој бесни Први светски рат – трају приближно колико и Пратова авантура: 20 година (хронолошки је овај период омеђен 1905. (албум *Младост* из 1981. године) и 1925. годином (*Му: изгубљени континенти*)). Иако је спацијални хоризонт наратива евидентно плуралан – ипак нас

3 „Имагинарни пут око света” поднаслов је горе поменутог текста „Несавршена географија Корта Малтезеа” Умберта Ека.

4 Биографски и библиографски подаци преузети су из књиге Доминика Птифоа *Хуџо Прајт: Жеља да се буде бескористан, Сећања и размишљања* (2011).

имагинација води на пут око света – његова темпорална равна, на први поглед, делује кохерентно и фокусирано: пратећи Малтезеа, читалац упознаје гео-политичку, идеолошку и културну реалност света (и полу-света) током првих деценија двадесетог века. Међутим, у свету стрипова о Корту Малтезеу ништа није фиксно: простор географске карте преплиће се с просторима литературе, маште, сна и халуцинације, а онирички и имагинацијски портали врше дисторзију временске равни. Кортова прича почиње *in medias res*, а наративни ток је дисконтинуиран, што додатно проблематизује перципирање Кортовог света као завршеног и заокруженог.

Сведоци смрти Корта Малтезеа, чак ни оне унутар стрип наратива, још увек нисмо постали. Чак ће и вест о његовом нестанку до нас доћи у једном другом Пратовом стрип серијалу, *Пустинијске шкорпије*: Корто је 1936. године отишао у Шпанију, приступио Интернационалним бригадама, и тада му се губи сваки траг. Оно што, ипак, знамо јесте да је лик надживео свог аутора. У издању белгијске издавачке куће Кастерман између 2015. и 2022. године објављена су четири албума о Корту из пера аутора Рубена Пелехера и Хуана Дијаза Каналеса (*Екваторија, Дан Свих светих, Под ноћним сунцем, Берлински ноћурно*), који Пратов канон проширују не иступајући из темпоралног оквира који је дефинисао оригинални наратив (1911. до 1924. године). Иста издавачка кућа, међутим, 2021. године објавила је и стрип Мартина Квенехена и Бастијана Вивеа *Црни океан*. Овај пут Корто је наш савременик: година је 2001, он је и даље гусар, решен да раскринка култ који настоји да изврши атентат на јапанског цара⁵. Дубоко укоревени у традицији и поетици ноар стипа, ови албуми не само да сведоче о неизбрисивом трагу који је Хуго Прат оставио у деветој уметности, већ и о надвременској релевантности стрип јунака који је надрастао хронотоп своје приче, али и хронотоп приче његовог аутора.

Јасно је да се опус Хуга Прата може сматрати једним од најзначајнијих доприноса савремене италијанске уметности глобалној култури будући да је отварање изложбе његових цртежа у државном музеју Гран Пале у Паризу 1986. године препознато као почетна тачака институционалне легитимације девете уметности (Ptifo 2011: 159). Од тада, европске и латиноамеричке галерије и музеји редовно организују изложбе и ретроспективе Пратових цртежа и акварела. *Балада о сланом мору* доспела је и на 62. место листе стотину најупечатљивијих књига 20. века коју је 1999. године објавио француски Ле Монд – Пратов стрип, занимљиво, нашао се између романа Џека Лондона, који је пресудно утицао на конституисање Пратове поетике, али који и сам постао један од јунака стрипова о Корту Малтезеу, те *Нулиог сшејена писма* Ролана Барта⁶. У истом контексту, важно је поменути и став Умберта Ека који Пратову *Баладу о сланом мору* сматра прворазредним културним догађајем, сагледавајући

5 Информације преузете са званичног сајта издавачке куће Кастерман: <<https://www.casterman.com/>>.

6 <https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/10/15/ecrivains-et-choix-sentimentaux_3570170_1819218.html>.

је у кључу трансцендирања не само домена популарне културе већ и до тада познатих литерарних форми путем фузије књижевног и стрип дискурса (Еко 2005). У настојању да жанровски и поетички одреде корпус стрипова о Малтезеу, критичари Пратовог уметничког поступка најчешће посежу за терминима „цртана књижевност” или „графички роман” што се може разумети као манифестација диктума постмодерног културног обрасца који сугерише укидање културних хијерархија, то јест својеврсно превредновање стрип и осталих поп дискурса. Истовремено, ове одреднице функционишу и као индикатор хибридне природе Пратових прича које се одликују високим степеном семиотичке еклектичности. Знакови из најразноврснијих дискурса – литерарног, кинематографског, историјског⁷, езотеричног, астролошког, поп-културног – преплићу се, улазе у живи дијалог, отварају се и разлиставају једни у другима тако градећи богату интертекстуалну мрежу. Међутим, иако заснована на разиграној субверзији културне хијерархије, логика наративне димензије Пратовог стрип језика не почива на пукој постмодернистичкој пастишизацији или хибридизацији кодова високе и популарне културе. Чак и када у једном квадрату истовремено видимо Кинг Конга и Клингсора⁸, Пратова поетика јесте искључиво високо модернистичка, јасно позиционирана у ширем културном контексту, свесна свога „где” и „када”. Овако испреплитани, знаци и даље значе, не дезинтегришу се у симулакруму имплозије референата. Ковитлац културних кодова залог је Пратове (Кортове?) радозналости, воље да се увек на пут пође, спремности да се изазов игре увек прихвати, вере да једино приповест има потенцијал да спаси свет и искупи човечанство. Свети грал тако остаје Свети грал, чудовиште остаје чудовиште, Херман Хесе – Херман Хесе, а ексцентрично – ексцентрично.

Корто Малтезе, као литерарни или стрип протагониста, али и као културни знак, задобио је култни статус не само унутар девете уметности већ је постао и потентна и полисемична семиотичка структура. Присуство Корто Малтезеа у колективној имагинацији и глобалном (поп)културном дискурсу актуелно је данас као што је било и у време његовог настанка. Бројни су интермедијални одједи и адаптације Пратове двадесетовековне реинтерпретације тропа антихеројског протагонисте авантуристичке прозе. Дискурзивна и медијска реконтекстуализација, разумљиво, најактивнија је унутар европског културног простора: од француског анимираног филма *Корто Малтезе: Тајно двориште Аркана* из 2002. године

7 Једна од карактеристика Пратовог стрип дискурса јесте и наративна реконтекстуализација историје која се манифестује кроз преплитање Кортове фикционалне биографије с фикционализованим биографијама историјских личности. Тако ће, на пример, у *Златној кући Самарканда* Корто бити сведок смрти Енвер Паше, а из затвора ће изаћи захваљујући интервенцији Јозефа Стаљина. У *Венецијанској бајци* размениће коју реч с Д’Анунцијом, а у Агентини ће упознати Буча Касидија; у *Хелвешанима* путује у Цирих с Тамаром де Лемпицком, док ће у *Келшима* видети и авион којим пилотира Херман Геринг, тада млади официр немачке војске...

8 У: Прат 2022: X. Прат, *Хелвешани*, Београд: Darkwood.

(адаптација албума *У Сибиру*), преко опере *Корто Малтезе: Балада о сла- ном мору*, премијерно изведене 2018. године у театру Маноел у Валети⁹, до видео игре француске компаније Plug In Digital *Корто Малтезе – Вене- цијанске шајне* (2014), click-and-point авантуре смештене у савремену Венецију, која обилује знаковима познатим читаоцима стрипова: ноар естетика, Соломонов кључ, езотеријски симболи, лавиринти, библиотека, литерарни цитати и алузије, врата... У тренутку настајања овог рада, про- дукцијске куће Studiocanal и Canal+ објавиле су да је у припреми аними- рана адаптација графичких романа о Корту Малтезеу и да ће уметнички директор, сценариста и редитељ шест једночасовних епизода овог сери- јала бити Френк Милер, прослављени амерички стрип и филмски аутор¹⁰. Тако ће Корто препловити северни Атлантук, који је у својим метатемпо- ралним и метаонтолошким лутањима већ прелазео: кроз сусрет Пратове имагинације с оном Милтона Канифа, Џона Хјустона, Кенета Робертса или Зејна Греја, кроз случајни сусрет с Бучом Касидијем у Аргентини, кроз у Сибиру склопљено пријатељство са Џеком Лондоном, или познан- ство с младим Ернестом Хемингвејем (*Под заштитом новца*). Корто ће, дакле, ускоро на велика врата ући у амерички поп-културни мејнстрим, врата које је крајем двадесетог века управо захваљујући Френку Милеру већ одшкринуо. Јунак европског уметничког стрипа, циник, идеалиста и сањар у вечитом сукобу с ауторитетима и друштвеним нормама, није лако могао да се пробије у пантеон суперхероја америчке стрип хиперпродук- ције, све док Милер, поштовалац дела Хуга Прата и аутор култних оства- рења *Град греха* и *300*, није уткао знак „Корто Малтезе” у комплексни DC Universe објављивањем стрипа о Бетмену *Повратак мрачног вишеза* (1986)¹¹. Управо ће то име Френк Милер наденути малој острвској држави близу аргентинске обале, типичној латиноамеричкој деспотији, која ће се наћи у паклу паралелне хладноратовске реалности, раздираној државним ударима и политичким атентатима, да би потом постала и епицентар гло- балне нуклеарне кризе, налик оној која се догодила на Куби 1962. године, а коју ће покушати да разреши нико други до Супермен. Потом ће се DC знак *Corto Maltese* расејати осталим текстовима: *Бетмен* Тима Бартона (1989), *Леџенде Смолвила*, *Стрела*, *Одред описаних* (*Suicide Squad*, 2016. и 2021), и тако у недоглед...

У овом тренутку важно је поставити питање: зашто је Корто толико интригантан за генерације уметника који стварају у најразноврсни- јим медијима, односно, шта је то што омогућава овако висок степен семантичке и трансмедијалне флуидности знака „Корто Малтезе”? Ово питање отвара нужност преиспитивања позиције Пратовог уметничког дискурса унутар широког поља литерарних, филозофских, митолошких, историографских и осталих текстова који су, имплицитно или експли- цитно, успоставили темеље тропа који је данас актуелан и релевантан

9 Више на: <<https://www.teatrumanoel.com.mt/?m=shows&id=754>>.

10 <<https://www.studiocanal.co.uk/news/frank-miller-to-create-write-and-executive-produce-the-tv-show-corto-maltese/>>.

11 <Више на: https://dcextendeduniverse.fandom.com/wiki/Corto_Maltese>.

колико и пре пола века када је настао. Немогуће је мислити о томе зашто је културни феномен или фигура уметничког дискурса тако снажно одјекнула у колективној имагинацији а пре тога не анализирати шта све одјекује у њој самој.

„Често падам са облака”, реплика је којом Корто Малтезе у *Венецијанској бајци* објашњава свој неочекивани, драматични и посве случајни упад на састанак локалне масонске ложе. Ова елиптична реченица функционише као вишезначни аутопоетички коментар, аутоиронични осврт на луталачку и спонтану природу Кортовог карактера, али и на порозност граница онтолошких равни које сачињавају свет којим се он креће, у којем је могуће скочити с крова и упасти у књигу или заспати и обрети се међу боговима давно изгубљене цивилизације. Корто, међутим, није ни од куда упао у европску и светску културну баштину. Он је њен интегрални део, с јасном дискурзивном генеалогijом и морфологијом. Њега обликује иста митопоетичка имагинација која стоји иза логике грчких митова и легенди, које је Прат читао за време свог одрастања у Венецији, или јеретичких јеврејских митова које је слушао од своје баке, те из келтске митологије и езотерије коју је, посредно, Јејтс уписао у Малтежанина преплићући га тако с фигурама Моргане, Оберона, Пука¹², Мерлина, Кукулина... У Корта је учитана и Пратова фасцинација библијским отпадницима: Каином, Лилит, Јудом Искаротским (Ptifo 2011), фигурама које званична догма препознаје као реметилачки, дестабилизујући фактор стабилног аксиолошког, етичког, социјалног, али и онтолошког поретка, па их зато и маргинализује. Парадоксално, наизглед, творац можда најупечатљивијег јунака авантуристичке прозе писане током друге половине двадесетог века, по дефиницији, дакле, усамљеног индивидуалца, инспирацију црпи из наратива о колективном пореклу врсте:

Наравно да ценим све врсте литературе, али ме ништа не узбуђује попут великих тема, усмене или писане традиције везане за митове људског рода, од којих су ми најблискији они старозаветни. Чини ми се логичним што ме Нови завет, са причом о Христу, мање фасцинира од Старог завета, као приче о нашем пореклу. (Ptifo 2011: 235)

Родно место наратива о судбини појединца јесте ипак мит о колективној судбини врсте, а прича о личним, интимним, а увек добровољним сусретима са смрћу задобија статус универзално важеће приповести о тако дубоко хуманој жудњи за повратком дому из којег смо протерани. Па тако, светотворни потенцијал мита и, да се послужим кинематографском терминологијом, тотални план епа – о потрази, путу или повратку, миру, рату, похлепи, пријатељству, издаји или смрти – фигурирају као деридијански траг унутар овог знака литерарног и стрип дискурса. Сваки пут када кроз Корта проговори Одисеј, прошло оживи, а садашње се осмисли.

12 Фигуре Оберона и Пука функционишу и као семиотичка спона између стрип епизоде *Сан зимског јутра* и Шекспирове комедије *Сан летње ноћи*.

Прат је, као и Корто између осталог, и заљубљеник у енглеску и америчку литературу: он простор за сопствено стварање препознаје управо кроз дијалог свога наратива са литерарним традицијама које су склоније експерименту, жанровским преступима, семиотичкој плуралности и преплитању образаца елитне и популарне културе него што су то остале, превасходно континенталне европске традиције, попут италијанске, француске или немачке¹³. Корто је, како Прат тврди, производ тежње да се раскине с традицијом англосаксонских авантуристичких јунака (Ptifo 2011: 271), међутим, значењски слој ове литерарне структуре који Прат настоји да дестабилизује није неконвенционалност протагонисте, његов отворени или имплицирани отпор устаљеним друштвеним нормама, изразити индивидуализам или склоност ризику, нити је то централна идејно-тематска семиотичка структура сваког авантуристичког текста: преузимање одговорности за сопствену причу, непристајање на пасивну улогу у односу са судбином, државом или Богом. Када Корто, после спознаје да је рођен без линије живота на длану, исту сам уреже бријачем, уз реченицу: „No te preocupes, Niña, ja sam sebi sreću stvaram”, он потврђује, у извесном смислу и материјализује, дубоку укореењеност у ову литерарну традицију. Бразда на длану може се читати и као знак иницијације у јунговском смислу, ритуалног преласка из једног онтолошко-наративног поретка у други. Прат ће, ипак, извршити темељну ревизију следећих идеолошких конвенција авантуристичког проседеа: у његовој реинтерпретацији овог књижевног обрасца неће бити места промовисању буржоаских вредности, нити искључивости и радикалној поларизованости империјалистичког, а, неретко, имплицитно или експлицитно, расистичког дискурса. Важно је поменути и да Прат, огрнут шињелом својих претходника, посебно Стивенсона, Киплинга, Конрада и Лондона, деконструира епистемолошку димензију авантуристичког текста – могућност пустоловине, као епистемолошке мисије спознаје света, укинута је оног тренутка када су све белине на мапи света испуњене, те нужност редефинисања знакова „мисија”, „пустоловина” и „белина” избија у први план. Пут у непознато постао је пут у себе, трагање за празним местима на географским мапама психе, а специфичности стрип израза омогућиле су Прату да овако схваћену епистемолошку потрагу материјализује. Белина међу квадратима стрипа „графички представља празнину у схеми елемената који чине стрипску визуелну нарацију, а значењски успоставља пуноћу једне посебне стварности која се инкарнира у стрипу” (Ђукановић 2006). Стрип дискурс, за разлику од осталих медија, може непосредно, ван сваке алегорије или метафоре, да отвари текст за читање кроз призму мреже пукотина, цезура које успостављају темпоралну, просторну и наративну динамику,

13 Пратовим речима: „Авантуристички роман је превасходно англосаксонски, што можда има везе са оним величањем усамљеног јунака које смо већ поменули. Али, уопштено гледано, англосаксонска књижевност је увек била неконвенционалнија, разноврснија и неспремнија да робује правилима. [...] тачно је да се осећам потомком англосаксонске културе.” (Птифо 2011: 207)

а истовремено омогућавају преплитање читаочевих имагинацијских структура са вербално-визуелним семиотичким структурама стрипа. У епистемолошком смислу, дакле, стрип је инхерентно авантуристички медиј – значење је уписано у белини, вечито одложено, предмет трагања без фиксног исхода. И идеолошки посматрано, „раскидање с традицијом англосаксонских авантуристичких јунака” о којем Прат говори првенствено се односи на разумевање жанровске конвенције као празног знака, који се семантички може оплеменити и иновирати тако што ће у њега бити уписан нов културни код, односно систем знакова који конституишу медитерански културни простор. Корто је хитри лопов, крадљивац туђих осећања¹⁴, син андалужанске циганке и корнволског морнара, британски поданик, да, али рођен на Малти, одрастао у венецијанском гету, образован у јудејској традицији, црномањаста гусар путених усана, с алком у левом уху, истовремено англосаксонски хладнокрван, (само)критичан и практичан а склон сањаријама. Идеолошки амбивалентна, културолошки плурална, семиотички еклектична фигура, увек већ између центра и маргине, увек већ онтолошки утемељен кроз флукуације унутар дијалектике ја-Други, Корто, и када плови јужним морима или јури сопствену сенку митским краљевствима, јесте Медитеран. Корто, дакле, авантуристичку причу враћа тамо где је она и настала, негде између Мале Азије и Итаке.

О интертекстуалном аспекту поетике Пратових стрипова можда најречитије сведочи следећи аутопоетички коментар:

Тачно је да волим да обилазим гробове. [...] Када одлазим на нечији гроб то чиним да бих одао поштовање особи која ми је много значила; ради се о неком виду ходочашћа, лаичког ходочашћа. [...] Мртви су ми дали много тога, и на гробовима успостављам присан однос са њима; у тој присности, дакако, има доста меланхолије: то је моја туробна страна. Али на гробљима није све меланхолично; на њима се често могу наћи ароматичне биљке, попут тимотијана, које се користе за исхрану живих. (Ptiфо 2011: 180)

Мртви су, дакле, у Пратовим биографским и наративним ходочашћима храна за живе, зато, у извесном смислу, и сами живи. Гроб као исходите дугог путовања, времена које путник дарује самоме себи да би се кући вратио измењен, јесте свето место свеколике поетичке делатности којом се надилази међа између живота и смрти, ја и Другог. Када се укине граница између ова два домена, преступ из јаве у сан, текста у халуцинацију, историје у мит, престаје да буде преступ, ексцес, онтолошки немогућа кретња. Можда баш зато Корто и Хуго толико воле врата, портале између светова и прича. Кроз ову семиотичку структуру у Пратов стрип дискурс улази Борхес, а знаковност његовог језика толико је тесно испреплитана с Пратовом да их је на моменте немогуће раздвојити. Густо интертекстуални лавиринти цитата, алузија, метафикционалних преливања

¹⁴ Алузија на етимологију имена Пратовог протагонисте: лексема *corto* у шпанском жаргону управо реферише на вештог лопова, док *Малтезе* јасно указује на порекло јунака (према Птифо 2011).

најразноврснијих дискурса, свет као библиотека, лаж која је стварнија од истине и истина која је невероватнија од сваке мистификације – све то стане у једну реченицу или квадрат стрипа. Као када Корто у једној од најупечатљивијих ониричких сцена епизоде *Танго*, шетајући Буенос Аиресом долази до железничке станици *Борхес*, где наставља да хода сањајући два млада месеца, који му објашњавају како је у Борхесу посве нормално да ствари, па и небеска тела, буду двоструке¹⁵... Или, као када се наратор *Баладе о сланом мору* објави речима: „Ја сам Пацифик и ја сам највећи од свих океана”, а Мелвилово „Зовите ме Ишмаел” одјекне, указујући тако на наратолошку структуру комплексног односа протагонисте и нараторске инстанце која фигурира као интертекстуална спона Пратовог стрипа и романа *Моби Дик*. Пратов књижевни отац био је и Роберт Луис Стивенсон и зато је место последњег ходочашћа на које се упутио био управо гроб писца *Осирва с благом* кога су полинежански домороци међу којима је провео последње дане свог живота звали *џусиџала*, „приповедач”. Стивенсон је извршио пресудни утицај на конституисање Пратове наративне технике показавши му како се једној авантуристичкој причи може подарити поетска димензија. Захваљујући Стивенсону Пратове руке су „почеле да цртају на другачији начин, да се крећу сопственом вољом, као да га не слушају” (Ptifo 2011: 180). Ритам пулсирања океана као основа на којој се гради ритам наратива, живописност, деликатност и узбудљивост дијалектике злочин : правда, еротичност танга са сопственом судбином, све су то дарови на којима је Прат био захвалан Стивенсону, а, ипак, можда најзначајнији био је дар спознаје светотворног потенцијала аутономне имагинацијске свести као централног импулса који иницира и имплицитно контролише уметничко стварање. И Пратов цртеж комплексна је „интертекстуална” мрежа: у њему се могу препознати обрасци и поступци класичног, реалистичног сликарства, оријенталног или прерафаелитског (Вакић 2000), али и магични реализам, те асоцијативност и експресивност апстрактне уметности. Ипак, кроз очи, линије носа или кривине усана Пратових јунака најпре проговарају Хемингвејев минималистички прозни израз или Киплингова вештина грађења наративних минијатура – два, три потеза тушом и непрегледни психолошки пејзажи пожуде, похлепе, дужности, страха, решености или неустрашивости се материјализују¹⁶. Иза Кортове уздржаности и елиптичности – у речи, гесту, мимици – скривен је не само интензитет његовог доживљаја зачудности света и хуманитета већ и читава вавилонска библиотека књига прочитаних, али и

15 Лутање Корта Малтезеа борхесовским вртовима с рачвастим стазама одвешће га и до савремене српске поезије: у интимном пејзажу поунутрених поп културних знакова Драгана Бошковића, на седмој страници поеме *Ave Maria!* одјекнуће иста ова слика препирке два млада месеца (Бошковић 2018: 7).

16 У интервијуу који је дао почетком седамдесетих година Прат је своју визуелну поетику лаконски дефинисао на следећи начин: „Тежим томе да све искажем једном једином линијом.” (Тревисани 2010)

оних никада завршених¹⁷, што архитектонску структуру фигуре стрип протагонисте и наратива чији је он конституент изједначава са непрегледним универзумом сатканим од шестоугаоних просторија, чија су врата заправо портали у следећу причу, па потом у следећу, и тако у недоглед...

„Корто” је, дакле, комплексни интертекст, саткан од бескрајног низа цитата или реинтерпретација литерарних, митолошких и културолошких образаца. „Корто” је „Одисеј” који, лутајући „вртовима са рачвастим стазама”, отвара „врата између познатих и непознатих ствари” у потрази за својим „острвом с благом”. Пастиш пар екселанс, наизглед... И, заиста, време настанка стрипова о Корту Малтезеу јесте епоха позног капитализма, а његова културна логика, подсетићемо се, јесте постмодерна. Логично би било, дакле, у њему препознати оно што Џејмсон види као веселу постмодернистичку „празну пародију”, „кип слепих очију”, канибалистичку фигуру времена које, прождирући сопствену историју, једе само себе, без критичке оштрице или дистанце. Логично би било, али не и оправдано и истинито. Јер Корто није дете свога доба. Идеолошка и семиотичка структура Пратових стрипова дубоко је анахрона: наратив можда јесте дисперзиван и флуидан на временско-просторној равни, али фрагментаран свакако није. На културолошкој равни пак не може бити речи ни о дисперзивности или флуидности: присуство бројних културних знакова најпре је залог Пратове јасне свести о месту његовог дела унутар најшире схваћеног италијанског, медитеранског, европског и глобалног културног хоризонта. Његов опус не припада нити једној партикуларној традицији – ни националној ни дискурзивној: наративи о Корту премрежавају и у дијалог укључују тоталитет хумане поиетичке активности. Управо због тога поетика графичких романа Хуга Прата јесте недвосмислено високомодернистичка, како је у тексту већ истакнуто. Иновативност и особеност његовог поступка не лежи у тематској, идејној и семиотичкој оригиналности, већ у истанчаном осећају за традицију, време, причу, и то у најфинијем елиотовском смислу, када „осећање историје укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости већ и што је садашње у прошлости” (Eliot 1991: 470). Ако се Елиот у свом промишљању односа партикуларног и општег, прошлог и садашњег, текста и текстуалне традиције, свесно зауставља „на граници метафизике и мистике” (Eliot 1991: 475), Прат тај праг решено и радознано прелази. „Бесмртност мртвих песника” за Прата, али и за Корта, није бескрвна, апстрактна категорија, узвишени идеал. Она је материјална, чулна – на гробовима ипак расте мирисно биље, храна за живе. „Ванвременско и временско узето заједно” (Eliot 1991: 470), Кинг Конг и Клингсор заједно у једном квадрату стрипа, у свакој линији или белини истовремено: Хомер, Мор, Стивенсон, Борхес и Џон Вејн, сваки текст који је икада написан и који ће икада бити написан у свакој стрип табли – јесте одговор на питање

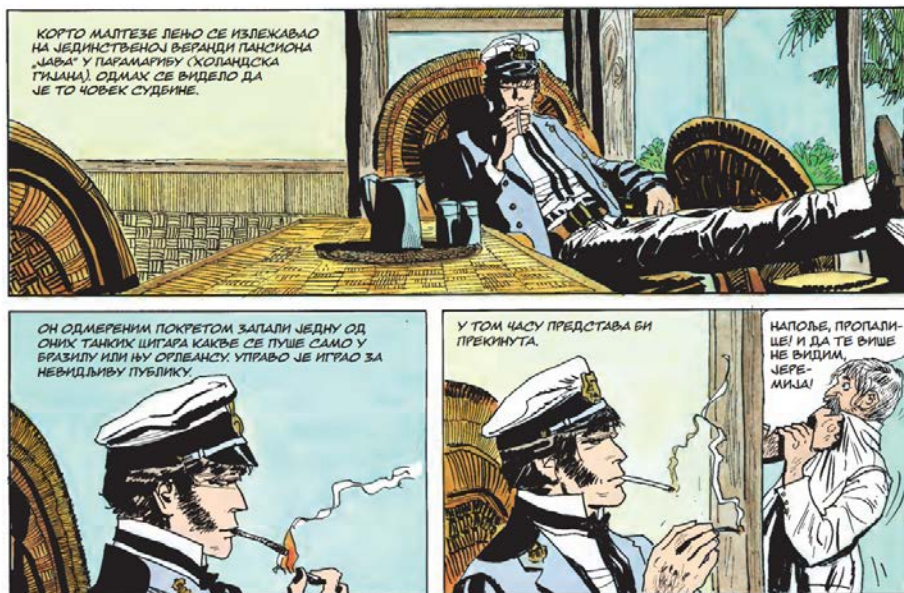
17 Не објашњавајући зашто, Корто ће нас у албуму *У Сибиру* тек успут обавестити како је *Ушоија* Томаса Мора једна од тих књига. Можда зато што је семиотичка спона тог текста и Пратове религије трагања вечита тежња за „острвом с благом”, местом које је истовремено боље од свих места, а којег, ипак, нема. Место ходочашћа дакле...

релевантности, семиотичке виталности, савремености и свевремености стрипова о сигурно најутицајнијем луталици двадесетог века, који баш зато и кроз двадесет и први наставља да лута.

Одјек стрипова о Корту Малтезеу у Југославији био је истог интензитета као онај у Италији, Француској или Белгији, чија је стрип публика, препознавши њихову културну релевантност, али и носталгичну зачудност и уметничку вредност, допринела аксиолошком превредновању девете уметности. Ова чињеница није изненађујућа с обзиром на то да је СФРЈ припадала истом (поп)културном простору, а, захваљујући развијеној културној сарадњи, југословенске издавачке куће брзо су добијале издавачка права. Посебно популарни били су серијали стрипова италијанских аутора: Дилан Дог, Мистер Но, Загор Те-Неј, те Алан Форд, који је, захваљујући маестралном преводу Ненада Брикса, али и хумору који се одликовао високим степеном имплициране сатире социјалног уређења које је подсећало на југословенско, задобио култни статус у СФРЈ. Седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века, напоре, дакле, с публикавањем Пратових стрипова у западној Европи, београдски часопис *Пегаз*, сарајевски магазин *Стириј Арџ*, те *Политишки забавник* континуирано објављују појединачне епизоде овог серијала. О рецепцији Працовог стрип дискурса на нашим просторима сведоче и тематски бројеви часописа *Реч* и *Градац* објављени 1996. и 2000. године, сачињени од критичких и теоријских огледа, приказа и коментара, превасходно посвећених расветљавању фигуре Корта Малтезеа. Паралелно с читалачком и критичком рецепцијом знака „Корто” текло је и његово преплитање са знаковима уметничких, превасходно књижевних дискурса савремених српских аутора¹⁸, а особито интригира чињеница да је унутар једног малог, па и донекле маргиналног културног простора један стрип знак постао толико продуктивна и поливалентна семиотичка структура. У освит распада заједничке државе, 1987. године, појавила су се два текста која би се могла окарактерисати као интертекстуалне и интермедијалне адаптације наратива о Корту Малтезеу. Драма *Осирвска прича* Зорана Стефановића, до сада објављена само у електронском облику на интернет порталу *Пројекат Растко*, настала је као предложак

18 Критичка литература о овом проблему није богата. Вељко Дамјановић у тексту “Paper Myths: Hugo Pratt” набраја одјеке Працових стрипова о Корту Малтезеу у српској књижевности, али их детаљније не експлицира (доступно на: <<https://www.rastko.rs/rastko/delo/11060>>). Интертекстуалне везе Працових текстова и текстова српских аутора (Стефановић, Пиштало, Петковић) разматране су само унутар шире конципираних анализа уметничких поступака и поетика појединачних текстова, без систематичног осврта на фигуру Працовог протагонисте. Поред приказа Ненада Шапоње (1987), о новели Владимира Пиштала објављен је један научни рад (Дамјанов 1988); обзиром на институционално препознавање опуса Радослава Петковића, опсежнија је критичка и књижевно-теоријска литература о роману *Судбина и коментари*, међутим, она подробније не испитује однос Працових стрипова и Петковићевог текста на тематско-идејном, семиотичком или наратолошком плану, већ превасходно лик Корта Малтезеа третира као један од бројних интертекстуалних цитата инкорпорираних у ткиво постмодернистичког романа.

за истоимену представу ваљевског аматерског позоришта, и, како драматург наводи, управо је са овим текстом, првом источноевропском (а другом у свету) драмском адаптацијом Пратовог стрипа, наредне године положио пријемни на Факултету драмских уметности (Stefanović 1996). Конципирана као фрагментарно структурирана драмска целина, *Осирвска прича* најпре је сатирични и високо алегоријски осврт на деловање тада актуелне титоистичке идеологије и предосећај њеног крвавог распада, док је стрип серијал послужио тек као предложак, па је од изворне, Пратове знаковности текст преузео тек фигуру протагонисте и двоје честих Кортових сапутника: Златоусту и Распућина. У извесном смислу, и новела Владимира Пиштала *Корџо Малџезе* настаје из потребе да се трансцендира актуелна социо-политичка и лична психолошка реалност аутора: сањарење о Корџу, литератури и стрипу, Кортова „бескрајна моћ романтизирања” помагала је писцу да лакше поднесе бесмисленост служења војног рока (Pištalo 1996). У настојању да успостави равноправност између књижевности и стрипа (Pištalo 1996), Пиштало пише ескапистички интермедијални експеримент, заснован на директној транспозицији стрип дискурса у литерарно дело (Šaropja 1987: 554). Иновативност његовог уметничког поступка није заснована само на промени смера интертекстуалне семиотичке размене – сада је књижевност та која се оплемењује инкорпорирањем знаковних и наративних елемената стрипа, а не обратно – већ и на начину на који текст средствима литерарног дискурса изражава особености језика овог поп-културног медија. Дакле, све је ту: и тршчана наслоњача, и танка цигара, и заводљива линија женске усне, и професор Штајнер и Распућин, континент Му, разговор с мачкама на венецијанском тргу... Али, битније, ту је и сугестивност семиотичког садржаја, минимализам прозног израза, елиптичност вербалне дескрипције, инсистирање на ономотопејама као индикаторима динамичности наратива или психолошких стања актера, прекиди у тексту који подражавају белине међу квадратима... Пратово:



Слика 1 – Хуго Прат, У знаку Јарца, стр. 37.

постаће:

Корто Малтезе је дигао ноге на ограду веранде и ленчари.

Тршчана фотеља широко савија наслон иза њега, баш као да му сунце грањава за леђима. Лепо лице се одмара од погледа осенчено морнарском шапком. Гусарева минђуша и позлаћена дугмад у ноћи чине сазвежђе. (Pištalo 2009: 5)

Када у коми изазваној вуду ритуалом Пишталов Корто разговара са мачкама, књижевни текст не цитира само конкретни квадрат из стрипа *Венецијанска бајка* већ се његово значење успоставља кроз подражавање Пратовог уметничког поступка, односно, кроз тенденциозно затамњавање и субверзију граница између сна и јаве, свести и халуцинације, реалности и фикције.



Слика 2 – Hugo Pratt, *Favola di Venezia*, 55–56.

И доиста, у причама о Корту Малтезеу с крова се пада у густу мрежу кабалистичких и арапских симбола, јаве, сна, грознице и текста, где нема разлике између златног думета и звезде, Аладинове лампе и флаше из локалне млекаре. Или како Корту по буђењу саопштава Луиз Бруксовиц: „Спавао си, био си у делиријуму, сањао си... И још штошта.” (Prat 2012: 62) У то „штошта” уписана је бесконачност приче о Корту Малтезеу. Јер није сваки делиријум тек халуцинација грозничавог мозга. Визија може бити и улазак у књигу, текст, древни или онај који још увек није написан, профетски преступ у онтолошку раван у којој се све побројано слива у једно и гради Причу која надилази појединачни наратив. Тако се конституише простор радикалног ослобађања литерарног или стрип субјекта, оног који је његов протагониста или реципијент, свеједно је. У томе најпре лежи колективна и тако дубоко интимна фасцинација овим стрип јунаком, у иманентној људској жудњи да, као и Корто, макар једном, осетимо слободу изласка из наше, тако болно познате, предвидљиве и спутавајуће приче и само ушетамо у неку туђу.

Тамо тврде да постоји један скривени врт – неугледан, обрастао у коров – и у дну тога врта су врата. Када неком Венецијанцу досади она прича у којој је – у којој му се живот збива – он оде тамо, прође кроз та врата и промени причу. Питам се само да ли су та врата увек отворена. И да ли за њих треба имати кључ. Да ли сте пронашли тај врт, упита Волков. Не. Бар за сада, понови Малтежанин. (Petković 2022: 111)¹⁹

¹⁹ Оригинална наратема коју Петковић цитира гласи овако: „Постоје у Венецији три чаробна и скривита места: једно у улици Љубави пријатеља, друго близу Моста чудеса и треће у улици Марана, крај Светог Јеремије у Старом гету. Кад год се

Кроз овај портал Корто је ушао и у НИН-овом наградом награђени роман Радослава Петковића *Судбина и коментари*, постмодернистичко метатекстуално разигравање конвенција традиционалног историјског романа. Петковић, и сам под снажним Борхесовим утицајем, (зло)употребљавајући историографију и историју, те користећи се стратегијама онога што Лукач и Мекхејл називају „класичним” историјским романом (Pantić 1994: 171), деконструираше наративни план текста у којем „ток приповедања, попут неког Холанђанина луталице, наставља да тумара по местима и времену различитим од места и времена наше приче” (Petković 2022: 41). Наведени Петковићев метафикциони коментар расветљава не само неопходност увођења знака Корто Малтезе у нараторолошко-семиотичку структуру романа *Судбина и коментари* него и радикалну нараторолошку, темпоралну и епистемолошку дестабилизованост постмодернистичке поетике²⁰. Јелена Боровина примећује како Петковић инкорпорира у роман осамнаестовековне текстове у циљу ревитализације идеологеме и епистеме епохе раног деветнаестог века, чиме отвара интертекстуалне везе са делима Доситеја Обрадовића, Захарија Орфелина и Јована Рајића, али нарушава ограничења „класичног” историјског романа увођењем лика Корто Малтезеа чиме укида онтолошку разлику између реалног и фикционалног. Појава Малтезеа, као симбола активног односа према животу коме Петковићеви јунаци теже, деконструираше *Судбину и коментаре* као „класичан” историјски роман али га истовремено конструираше као постмодернистички текст (Borovina 2012: 376–378). Иако заснована на сличном разигравању наративног тока и бинарне опозиције стварност-фикција, Пратова поетика, то јест начин на који он третира ванстриповску грађу, није, у идеолошком смислу, компатибилна Петковићевој. Док текст романа *Судбина и коментари* инсистира на раскривању дискурзивне условљености категорија идентитета и хуманитета како би указао на семиотичку дисперзивност и нестабилност епистемолошких и идеолошких структура, Пратови наративи о Корту Малтезеу у радикалној отворености наративног и знаковног хоризонта препознају и славе

Венецијанци уморе од прописаних вредност, они одлазе на ова тајна места, и како отварају врата у дну тих дворишта, тако заувек одлазе у дивне пределе и неке друге вечне приче.” (Прат 2020: 21). Њу ће Прат уградити у 2 епизоде о Корту Малтезеу: то је истовремено последњи квадрат *Венецијанске бајке* и први *У Сибиру*. Овакав распоред имплицира Кортов прелазак из последњег квадрата приче о Ла Серенисими у први квадрат албума познатог и под насловом *У скривеном вршћу Аркане*. Међутим, хронолошки гледано, ова два наратива стоје управо у супротном односу: епизоде које сачињавају албум *Корто Малтезе у Сибиру* објављиване су од 1974. до 1975. године, а радња стрипа је смештена у период 1918–1920, док је *Венецијанска бајка*, објављена две године касније, смештена у 1921. годину. Логика, ова наша свакодневна, људска, здраворазумска – просторна, темпорална и нужно наративна, дакле – диктира другачији редослед епизоде, квадрата и портала. Прат, а с њим и Корто, никада нису били њени љубитељи. Мистичне законитости трансемпоралног, транспросторног и транснративног измештања јесу, међутим, у основи логике сваке авантуре.

20 Петковић ће Корто, „чудног, ћутљивог Малтежанина, који из уста, ни за време буре, не вади муштику”, изместити у 1806. годину на брод Свети Никола који плови од Крфа ка Трсту.

утемељеност приче у Причи, појединачног текста у тоталитету људске приповедачке активности. Пратов уметнички, али и животни императив – религија лутања: од текста до текста, од знака до знака, кроз простор и кроз време – стоји иза оваквог слављења семиотичке раслојености: једини могући пут ка „острву с благом”, ка истини коју је немогуће досегнути, а за којом се мора трагати, бескомпромисно и непрестано, јесте пут приче, несагледивог и никада завршеног пројекта конституисања субјективитета и хуманитета. У тој незавршености и Прат и Корто препознају лепоту и радост хуманог искуства.

Родно место стрипа као синкретичке уметности, али и специфичног метакњижевног поступка, јесте тамо одакле свеколико људско стваралаштво извире. У нужности. „У нужности да се повуче потез пером”, у „императиву говора” (Ptifo 2011: 208), у исконској и неутаживој потреби бића да исприча причу, којој се Хуго Прат, „писац који црта и цртач који пише” (Ptifo 2011: 208) без остатка предавао. Када је ово тачка са које се на пустиловину спознаје себе у свету и света у себи креће, те када је замишљено исходиште оваквог дубоко интимног а, опет, универзалног и колективног путовања тек тачка са које се, негде далеко на хоризонту, да наслутити вечито измичућа истина, шта год она била, онда и нит која их спаја може да буде тек једна од небројених у густом ткању онога што смо у недостатку једне праве, велике речи, речи која ће коначно нешто значити, назвали именима: „живот”, „књижевност”, „уметност”, „судбина”, „човек” или „хуманитет”. Тако магичне и скривене руте²¹ којима лута Корто Малтезе постају прећутани предмет жудње, бескрајно заводљив и интригантан, свих оних који нису имали храбрости, или понизности, да, сами или заједно с њим, скоче с крова и упадну у туђу причу. А, опет, да би се за Кортом поновило: „ја идем, тек тако, да одем”, можда и није потребна храброст већ вера да ћемо се једном, иако никада нећемо знати када, вратити тамо одакле смо пошли, тамо одакле јесмо, тамо одакле смо једном давно прогнани. Зато је Корто тако чудесно анахрон. Пратов, Милеров, Стевановићев, Пишталов, Петковићев, мој Корто – свеједно је. Зато што обећава испуњење колективног носталгичног импулса, ескапистичке тежње или сна о слободи – и то је све једно. Анахрон је тај наш, свачији и ничији Корто, јер нас учи радости лутања, када: „не знаш ни куд идеш ни зашто идеш, уђи свуда и одговори на све” (Pištalo 2009: 6). И неопходан нам је јер нас подсећа колико нам је свима потребно да верујемо, макар и у бајке. У бајке посебно. Иако, можда, спутани логиком приче коју смо исконструисали или коју су исконструисали у наше име, то не желимо да признамо. Иако, можда, никада нећемо имати довољно вере да закорачимо кроз врата у дну дворишта. Можда је управо зато Корто Малтезе постао бескрајно фасцинантни знак отпора цинизму епохе која нас учи да нема више белина на мапама, да више ни мапа нема, да више не постоји ништа што

21 Наслов фикционализованог итинирера који прати кретање Корто Малтезеа кроз Венецију који су по мотивима Пратових стрипова саставили Гвидо Фуга и Леле Вијанело (2015).

можемо открити, што нас може изненадити, уплашити, обрадовати, и то знак који још увек значи, залог вере у причу и причање.

ЛИТЕРАТУРА

- Bakić 2000: I. Bakić, *Korto Malteze – Poslednji pustolov*, Čačak: Gradac, br. 134–135, доступно на: <<https://fenomeni.me/korto-malteze-poslednji-romanticni-pustolov/>>, 9. 11. 2022.
- Borovina 2012: J. Borovina, *Istorija određena današnjicom: o romanu Sudbina i komentari Radoslava Petkovića*, u: *Letopis Matice srpske*, God. 188, mart 2012, knj. 489, sv. 3, Novi Sad: Matica srpska, 369–386.
- Bošković 2018: D. Bošković, *Ave Maria!*, Beograd: Samizdat.
- Damjanov 1988: S. Damjanov, *Proširivanje prostora proznog izraza*, Novi Sad: Letopis Matice srpske, God. 164, knj. 442, sv. 6, 875–876.
- Đukanović, Zoran. *Belina u stripu*. 30. 5. 2006. <<https://www.stripovi.com/index.asp?page=column-view&ColumnID=18>>, 30. 10. 2022.
- Eco, Umberto. *Imperfect Geography of Corto Maltese*. August 2005. <https://www.cartiononline.com/en/Events/show_hugo_pratt/Umberto_Eco_on_Ballata_del_mare_salato.htm>, 10. 10. 2022.
- Eliot 1991: T. S. Eliot, *Tradicija i individualni talenat*, u: P. Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, 469–475, Novi Sad: Svetovi.
- Pantić 1994: M. Pantić, Radoslav Petković: *Priča iz vrta sa stazama koje se računaju*, u: *Aleksandrijski sindrom II (Ogledi i kritike o savremenoj srpskoj prozi)*, Beograd: Srpska književna zadruga, 171.
- Petković 2022: R. Petković, *Sudbina i komentari, dopunjeno izdanje*, Beograd: Laguna.
- Pištaló 1996: V. Pištalo, *Kačenje za Kortov brod*, Beograd: Reč, temat Hugo Prat 1927–1995, priredio Aleksandar Nikolić, dostupno na: <<https://www.rastko.rs/strip/delo/11056>>, 9. 11. 2022.
- Pištaló 2009: V. Pištalo, *Korto Malteze*, Zrenjanin, Novi Sad: Agora.
- Pratt 2012: H. Pratt, *Corto Maltese, Favola di Venezia*, Milano: Rizzoli-Lizard.
- Pratt, Fuga, Vijanelo 2015: H. Prat, G. Fuga, L. Vijanelo, *Tajna Venecija Korta Maltezea: Magične i skrivene rute*, Beograd: Ukronija.
- Prat 2016: H. Prat, *Korto Malteze*, U znaku Jarca, Beograd: Darkwood.
- Prat 2017: H. Prat, *Corto Maltese, The Ballad of the Salt Sea*, New York: Universe Publishing.
- Prat 2020: H. Prat, *Korto Malteze*, U Sibiru, Beograd: Darkwood.
- Prat 2022: H. Prat, *Korto Malteze*, Helvećani, Beograd: Darkwood.
- Ptifo 2011: D. Ptifo, *Hugo Prat: Želja da se bude beskoristan, Sećanja i razmišljanja*, Beograd: Službeni glasnik.
- Stefanović 1996: Z. Stefanović, *Veseli fantom Slobode*, Beograd: Reč, temat Hugo Prat 1927–1995, priredio Aleksandar Nikolić, dostupno na: <<http://www.rastko.rs/strip/delo/11058>>, 9. 11. 2022.
- Stefanović, Zoran. *Ostrvska priča*, drama, <<http://www.rastko.rs/rastko/delo/11059>>, avgust 2007. Rastko. 5. 10. 2022.

- Šaponja 1987: N. Šaponja, Nostalgija za nedostižnim, Novi Sad: Polja: mesečnik za umetnost i kulturu, god. 33, br. 346, 554.
- Trevisani, Alessandro. Il Marinaio Gentiluomo Che Ha Attraversato La Storia. Amico Di Rasputin, Dall' Oceania All' Argentina Senza Concedersi l' Amore." Corriere Della Serra, June 30 2010. <http://archiviostorico.corriere.it/2010/giugno/30/marinaio_gentiluomo_che_attraversato_storia_co_9_100630062> 5. 10. 2022.

Marija V. Lojanica

THE RELIGION OF WANDERING: INTERTEXTUAL AND INTERMEDIAL HORIZON OF CORTO MALTESE COMICS

Summary

Hugo Pratt's opus can be considered as one of the crucial contributions of contemporary Italian art to global culture for the opening of an exhibition of his drawings in Grand Palais in Paris (1986) is identified as the initial point of institutional legitimization of the ninth art. Accordingly, it is important to mention how Umberto Eco recognized Pratt's *The Ballad of the Salty Sea* as a pivotal cultural event, regarding it within the context of transcending not only the domain of popular culture but also traditional and conventional literary forms via fusing literary and comic discourse. In the light of the aforementioned, the paper aims to examine intermedial adaptations of Pratt's *Corto Maltese* comics, paying particular attention to how the graphic novels resonated through Serbian literature. Likewise, by analyzing stylistic, semiotic, narrative, and thematic particularities of the defined corpus, the paper would attempt to prove the hypothesis regarding the fundamental influence of English and American literary traditions on constituting Hugo Pratt's poetics. Such an approach would facilitate the interpretation of Corto Maltese comics within the broader context of adventure fiction, which would raise the issue of ideological and ontological status of this literary genre. The paper aims to answer the following questions: is the imperative of „the useless quest” the impulse that initiates the creation of new worlds within the blank spaces between reality, hallucination, dreams, and imagination; supposing that the production of meaning of a literary text on the recipient horizon is essentially wandering, the unpredictable, risky and precarious endeavor without guaranteed success, is it justified to claim that every literary text is in fact a piece of adventure fiction; ultimately, is the permanent movement the ontological determinant of human identity.

Keywords: *Corto Maltese*, intermediality, intertextuality, adventure fiction, ontology, movement

Примљен: 16. децембар 2022. године
Прихваћен: 10. фебруар 2023. године



Ljiljana Z. Petrović¹
Fakultet umetnosti, Niš

Наслеђе 54 • 2023 • 237–248

ITALIANISMI MUSICALI: DISTRIBUZIONE E (IN)ADATTAMENTO – IN SERBO E ALTRE LINGUE EUROPEE

I prestiti dall'italiano costituiscono una gran parte del vocabolario musicale di molte lingue europee ed extraeuropee. L'articolo esamina la presenza di termini musicali nel corpus complessivo degli italianismi presenti in una data lingua, la cronologia della penetrazione ed anche il grado dell'adattamento linguistico; nel caso del serbo si esamina anche il modo di questo adattamento. Oltre al serbo, l'attenzione viene incentrata sul francese e sul tedesco, le lingue mediatrici più importanti per gli italianismi musicali, oltre all'inglese, che nel XX secolo assume il ruolo di diffusore dei termini musicali. Nell'ambito della ricerca sull'adattamento morfologico vengono presentate diverse tabelle contenenti alcuni fra i più rappresentativi termini esposti in sette lingue, compreso il serbo. La presentazione tabellare illustra la straordinaria vitalità degli italianismi musicali che subiscono poco o non subiscono affatto alcun adattamento morfologico. Per quanto riguarda l'adattabilità semantica, i termini musicali di origine italiana sono caratterizzati da un restringimento del significato nella lingua ricevente e solo raramente entrano nel processo di adattamento semantico secondario. Viene esaminata anche la natura specifica delle voci italiane nelle partiture musicali che funzionano quasi esclusivamente nel contesto delle note e, di conseguenza, non subiscono nessun adattamento linguistico.

Parole chiave: italianismi musicali, prestiti, adattamento morfologico, adattamento semantico, lingua serba, partiture musicali, adattamento ortografico

INTRODUZIONE

Numerosi italianismi musicali, presenti in tutte le lingue europee e molte extraeuropee, hanno ampiamente contribuito alla popolarità della lingua italiana. La maggior parte delle voci italiane sono entrate nel lessico di altre lingue fra il XIII e il XVII secolo, con l'ascesa delle repubbliche marinare, in particolare Venezia e Genova, e nel periodo del Rinascimento dove il dominio culturale degli Stati della penisola italiana era evidente. Ma, per quanto riguarda la musica, la situazione era diversa. Fino al Rinascimento, in Europa, era prevalente la scuola fiamminga e i musicisti delle corti italiane erano stranieri (Stammerjohann 2013: 91). La supremazia italiana nel campo della musica comincia con i compositori Orlando di Lasso (1532–1594) e Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525?–1594). La diffusione intensa dei termini musicali

¹ ljiljanalingua@gmail.com

italiani inizia solo nel XVII secolo, nel momento in cui la cultura e la lingua italiane perdono il loro prestigio, e continua fino alla fine del XIX secolo.

Gli italianismi musicali diventano un argomento di discussione solo nel XX secolo². Nel periodo precedente non sono state svolte ricerche linguistiche sul ruolo della lingua italiana nella formazione di un lessico musicale internazionale. In questo contesto è importante menzionare il *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, diretto da Harro Stammerjohann, pubblicato nel 2008 (noto anche come DIFIT), che rappresenta un contributo fondamentale alla sistematizzazione della terminologia musicale italiana penetrata nelle altre lingue (Bonomi 2010: 187).

1. CRONOLOGIA DELLA PENETRAZIONE DEGLI ITALIANISMI MUSICALI NELLE ALTRE LINGUE

Il grado di penetrazione dei termini musicali nelle singole lingue si diversifica molto in base alle specifiche categorie di riferimento. Le denominazioni di alcuni strumenti (*spinetta*), alcune voci riguardanti la teoria musicale (*fuga*) o qualche termine relativo alla vocalità (*tenore*) entrano nelle altre lingue anche prima del XVII secolo, però la diffusione massiccia dei termini musicali italiani inizia nel XVII secolo. In quel secolo l'italiano presta numerose denominazioni di strumenti a corda, a fiato, a tastiera (*contrabbasso, viola, violoncello, pianoforte*). Questo processo continua nel corso del XVIII e del XIX secolo (*fagotto, corno*) e comprende anche le voci indicanti le parti degli strumenti (*ponticello*). Per quanto riguarda la teoria e le forme musicali, dal XVII secolo in poi, l'italiano presta termini come: *duo, duetto, quartetto, quintetto, cadenza, recitativo, a capella, sonata, cantata, scherzo, divertimento, serenata, concerto, madrigale, canzone, strombotto, frottola*... La diffusione dei termini musicali italiani relativi alla vocalità e specialmente all'opera comincia nella seconda metà del XVII secolo e continua nel corso del XVIII (*soprano, aria, concerto, basso, baritono, contralto/alto, libretto, opera, recitativo*) e del XIX secolo (*bel canto*), quando in altre lingue entrano voci specifiche riguardanti la tecnica esecutiva strumentale e vocale (*vibrato*).

Il processo dell'internazionalizzazione delle voci italiane nelle partiture musicali inizia alla fine del XVII e continua durante il XVIII secolo (*adagio, affettuoso, allegro, andante*), ma la maggior parte di questi termini viene internazionalizzata nel XIX secolo, quando le denominazioni dei movimenti diventano sempre più particolareggiate e composte (*adagetto, adagissimo, andante moderato*).

2 I più importanti dizionari sincronici di termini musicali italiani sono: *Terminoirum musicae index septum linguae redactus o Polyglottes Wörterbuch der musikalischen Terminologie* (PW, 1980) e *Practical Vocabulary of Music*, Roberto Braccini (1992, n.e. 2005). I più importanti dizionari diacronici di termini musicali italiani sono: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Eggebretht (1972-), *Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Dizionario della musica e dei musicisti*, Utet (Il lessico 1983-84) *Die Music in Geschichte und Gegenwart* (1994-), *LESMU - Lessico della letteratura musicale italiana*, diretto da Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, *Le parole della musica* (I 1994, II 1995, III 2000); *Tra le note*, (Nicolodi-Trovato 1996) (Bonomi 2010: 186-187).

Dalla fine del XIX secolo si tende a sostituire alcuni italianismi musicali provenienti da corrispondenti autoctoni:

- In tedesco: *violine/Geige, Pianoforte/Klavier, Battuta/Takt/Schlag, Pizzicato/Gezupft, Serenata/Stadchen*;
- In inglese: *cembalo/harpsichord, libretto/tekst, trillo-trill/shake*;
- In francese: *battuta/mésure, partitura /partition, trillo/tremblement; quartetto/quatuor* (Bonomi 2016: 103–107).

Il predominio della musica italiana e della sua terminologia si esaurisce con la fine del XIX secolo, quando compaiono generi tipicamente novecenteschi nell'area della lingua inglese che saranno dominanti nel corso del XX secolo. Con l'espansione di generi nuovi si diffonde anche la terminologia ad essi correlata e la lingua italiana che ha esportato le voci relative alla musica per almeno tre secoli, perde il suo prestigio e comincia a importare i seguenti termini musicali: *jazz, rock, pop, band, blues, boogie-woogie, gospel song, reggae, swing*, come anche i seguenti termini tecnico-acustici: *decibel, pick-up, playback, sound, transistor...* (Bonomi 2015: 14).

1.1. Italianismi musicali in francese, tedesco e inglese

Secondo i dati del DIFIT, i termini musicali italiani costituiscono poco meno di un quarto di tutte le voci di origine italiana nelle lingue europee (Bonomi 2010: 185). Il francese fu la prima lingua "italianizzata", il tedesco la seconda e l'inglese la terza, ma la lingua con più prestiti diretti dall'italiano è proprio il tedesco con circa 2.700 voci, seguito dall'inglese con circa 2.300 termini e infine dal francese con circa 2.000 italianismi diretti (Stammerjohann 2013: 169). A tal proposito è importante evidenziare l'atteggiamento del linguista serbo Ivan Klajn il quale sostiene che una netta e decisa divisione in prestiti diretti e indiretti, pur necessaria per ragioni metodologiche, non corrisponde alla realtà della pratica linguistica, dato che il prestito di parole da una lingua all'altra non avviene in un momento, ma è «il risultato cumulativo di molti usi individuali nel discorso e nella scrittura dei trasmettitori»³, alla fine Klajn conclude che «i prestiti diretti e indiretti non si escludono l'un l'altro, ma solo in singole parole, l'uno o l'altro modo di prendere in prestito può avere una predominanza statistica» (Klajn 1996: 49).

Ilaria Bonomi osserva che i termini musicali italiani sono maggiormente accolti nella lingua tedesca, dove costituiscono il 60% di tutti gli italianismi e che in questa lingua esiste un numero significativo di italianismi musicali in cui è evidente un passaggio semantico dall'accezione tecnico-musicale al significato esteso⁴ (Bonomi 2016: 106).

3 «[...] zbirni rezultat mnogih pojedinačnih upotreba u govoru i pisanju prenosilaca» [...] «direktno i posredno pozajmljivanje međusobno se ne isključuju, nego samo [...] u pojedinačnim rečima, jedan ili drugi način pozajmljivanja može imati statističku prevagu» (Klajn 1996: 49).

4 Come ad esempio le voci: *Quartetto, Tempo, Duo*.

A differenza del tedesco, i termini musicali italiani sono presenti in percentuale molto minore nel corpus complessivo degli italianismi in francese, dove, secondo alcuni dati, non superano il 10% (Bălă 2018: 15)⁵. Il motivo sta nel fatto che il rapporto tra le due lingue è sempre stato dinamico e competitivo. In Francia, nel XVI secolo, si era temuta un'eccessiva influenza della lingua italiana e si era diffusa la convinzione che moltissime parole in prestito dall'italiano minacciassero la lingua e la cultura francesi e, a tal proposito, furono lanciate campagne per la difesa della lingua francese (Walter 2014: 147). Questo spirito conservatore era presente sia sul piano linguistico che su quello musicale. In Francia, ad esempio, l'opera italiana, in particolare l'opera seria, incontrò una grande resistenza, perché percepita come attacco alla tradizione musicale francese.

Per quanto riguarda l'inglese, sebbene questa lingua oggi sia ai vertici della scala di ricettività dei prestiti linguistici, a causa della secolare dicotomia tra musica "elegante – sublime" e musica "bassa", l'uso di termini musicali italiani fu a lungo riservato a un ristretto circolo aristocratico (Bonomi 2015: 19–20).

La ricerca della dinamica di penetrazione delle voci italiane in francese e tedesco non è importante solo per determinare il rapporto tra l'italiano e le suddette lingue e culture, ma è estremamente importante per determinare le modalità di trasferimento delle parole italiane in altre lingue europee e mondiali. Il francese è considerato il maggior trasmettitore di parole italiane, seguito dal tedesco. Queste due lingue, con la loro mediazione passiva e attiva, hanno contribuito in modo significativo alla diffusione dei termini musicali italiani.

1.2. *Italianismi musicali in serbo*

A causa di specifiche condizioni storico-sociali⁶, la terminologia musicale italiana entra nella lingua serba con notevole ritardo e per via indiretta, dato che l'influenza culturale e scientifica della Germania e della Francia sulla Serbia era grandissima e le lingue mediatrici erano il tedesco e il francese. Per questa ragione è necessaria molta prudenza quando si parla di italianismi diretti nella lingua serba, soprattutto in ambito artistico. In serbo, alcune voci di quest'area hanno la forma uguale a quella italiana (o leggermente modificata), ma queste voci hanno la stessa forma anche in francese e/o in tedesco, motivo per cui c'è un'alta probabilità che siano entrate nel serbo tramite la mediazione passiva di queste due lingue (Klajn 1996: 50).

5 Bala ha avuto questa informazione dall'articolo Margarito, Mariagrazia, «Les italianismes de la langue française illustrés par l'exemple lexicographique notes pour une quête identitaire», in Mickaela Heinz (ed.), *L'exemple lexicographique dans les dictionnaires français contemporains*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2005, pp. 359–368.

6 Essendo sotto il dominio turco per secoli, la Serbia incontra l'arte europea solo dopo che le sue parti settentrionali sono state annesse alla Monarchia Austro-Ungarica. Questo processo iniziò alla fine del XVII secolo nelle parti più settentrionali dell'odierna Serbia (Perković-Radak 2007: 58). Tuttavia, le vere basi dello sviluppo della vita musicale in stile europeo in Serbia furono poste solo alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo: «[...] furono fondate istituzioni: il Teatro Nazionale di Belgrado, dove iniziarono ad essere eseguite opere musicali e teatrali [...]» (Marinković 2007: 80–81).

Quando si tratta di musica, è chiaro che alcune parole in serbo come *libreto*, *sopran*, *tenor* e molte altre simili, sono italianismi e sembra ovvio che siano state prese direttamente dall'italiano, ma si tratta solamente di un'ipotesi, dato che le fonti storiche affermano che tutta la terminologia musicale è arrivata nella lingua serba attraverso il tedesco. Gli italianismi in tedesco talvolta mantengono la vocale finale *o* (*libretto*), talvolta la perdono (*duetto* – *duett*). Lo stesso si osserva anche in serbo.

Le voci *cello* / *cellista*, forme abbreviate delle parole italiane *violoncello* e *violoncellista*, sono state create in tedesco e poi sono entrate in altre lingue, compreso il serbo, e sono anche tornate di nuovo in italiano come nuove voci.

Il grado di penetrazione dei termini musicali italiani dipende anche dalla capacità di una lingua ad accettare parole provenienti da altri sistemi linguistici. Il serbo è sempre stato aperto al prestito da altre lingue e non ha mai avuto serie tendenze puriste. La situazione è così anche oggi (Klajn 2008: 155).

Per quanto riguarda i dizionari di termini musicali in Serbia, il contributo più significativo di questo tipo è il *Dizionario multilingue di termini musicali* di Vlastimir Peričić, pubblicato nel 1985 dalla SANU⁷, che comprende prestiti dall'italiano, francese, inglese, tedesco, russo e ceco⁸.

2. ADATTAMENTO MORFOLOGICO E ORTOGRAFICO

Le voci italiane che sono entrate in altre lingue europee durante il periodo della più intensa influenza culturale italiana, dal XII al XVII secolo, sono presenti nelle lingue riceventi da secoli, e per questo motivo sono completamente adattate e spesso irriconoscibili in relazione al modello. I termini musicali italiani, invece, sono di data relativamente recente e si sono adattati poco o nulla alle lingue in cui sono entrati, anche se è importante ricordare che non tutte le lingue sono inclini ad adattare i prestiti. Nello spagnolo c'è una spiccata tendenza ad adattare gli italianismi, in francese e tedesco c'è un certo equilibrio tra italianismi adattati e integrali, mentre in inglese si tende a favorire i prestiti integrali.

La tendenza all'adattamento dei prestiti è anche variabile, cambia nel tempo: in inglese, ad esempio, le voci italiane erano più adattate nel XVI e XVII secolo che in seguito, mentre in tedesco la situazione era inversa. In generale, nel XVIII e XIX secolo prevaleva la tendenza ad adattare le voci italiane, mentre oggi, nella maggior parte delle lingue, si tende a mantenere le parole in prestito nelle loro forme originali. (Bonomi 2016: 107).

Le seguenti tabelle (Bonomi 2015: 11–12)⁹ mostrano il grado di adattamento morfologico di alcuni italianismi musicali alle diverse lingue. Nella

7 Accademia serba delle scienze e delle arti.

8 I termini musicali presi in prestito dalla lingua ceca sono inclusi nel dizionario di Peričić perché il loro numero nella lingua serba non è trascurabile. Questi prestiti sono il risultato dell'influenza dei musicisti cechi che hanno vissuto e lavorato in Serbia e hanno contribuito in modo significativo allo sviluppo della musica serba nel XIX secolo (Marinković 2007: 73).

9 L'autore di questo contributo ha aggiunto l'ultima colonna che contiene gli equivalenti serbi delle voci italiane.

prima colonna, da sinistra a destra, c'è la parola italiana presa in prestito seguita dalle varianti della stessa parola in francese, spagnolo, inglese, tedesco, ungherese, russo e serbo, nello stesso ordine, da sinistra a destra.

La tabella 1 contiene denominazioni di strumenti musicali:

STRUMENTI	Francese	Spagnolo	Inglese	Tedesco	Ungherese	Russo	Serbo
<i>contrabbasso</i>	contrebasse	contrabajo	double bass	Kontrabaß	kontrabassusz (e sinonimi diversi)	kontrabas	kontrabas
<i>viola</i>	alto	viola	viola	Viola o Bratsche	viola (e sinonimi diversi)	viola	viola
<i>violoncello</i>	violoncelle	violoncelo, violonchelo, chelo	violoncello, cello	Violoncello, Cello	csello (e sinonimi diversi)	violončel'	violončelo
<i>clavicembalo-cembalo</i>	clavecin	clavicémbalo, clavicimbalo, clavecin	cembalo-harpsichord	Cembalo, Clavicembalo, Klavier	clavicembalo, csembaló	čembalo, klavesin	klavičembalo čembalo
<i>pianoforte</i>	pianoforte	pianoforte	piano-forte-piano	Klavier-Pianoforte	zongora	fortepiano	klavir

La tabella 2 contiene termini del canto e del melodramma:

CANTO E OPERA	Francese	Spagnolo	Inglese	Tedesco	Ungherese	Russo	Serbo
<i>baritono</i>	baryton, bariton	baritono	baritone	Bariton	bariton	bariton	bariton
<i>basso</i>	basse	bajo	bass	Baß	basszus	bas	bas
<i>contralto</i>	alto, contralto	contralto	alto, contralto	Alt, Altistin	alt	kontra'lo, alt	alt
<i>soprano</i>	soprano	soprano, tiple	soprano	Sopran	szopran	soprano	sopran
<i>tenore</i>	ténor	tenor	tenor	Tenor	tenor	tenor	tenor
<i>aria</i>	air, aria	aria	aria	Aria	ária	arija	arija
<i>opera</i>	opéra	ópera	opera	Opern	ária	opera	opera
<i>coloratura</i>	coloratura, colorature	coloratura, gorgito	coloratura	Koloratur	koloratúra	coloratura	koloratura
<i>libretto</i>	livret	libreto	libretto, text	Libretto, Operntext, Textbuch	librettó, szövegkönyv	libretto	libreto
<i>recitativo</i>	récitatif	recitativo, recitado	recitativo	Rezitativ	recitativo	rečítativ	rečítativ

La tabella 3 contiene termini del campo della teoria musicale, denominazioni di composizioni e forme musicali:

TEORIA E COMPOSIZIONI	Francese	Spagnolo	Inglese	Tedesco	Ungherese	Russo	Serbo
<i>cabaletta</i>	cabaletta, cabalette	cabaleta	cabaletta	Cabaletta	cabaletta	kabaletta	kabaleta

<i>cantata</i>	cantata, cantate	cantata, cantada	cantata	Kantate	kantáte	kantata	kantata
<i>cavatina</i>	cavatine	cavatina	cavatina	Kavatine	cavatina, kavatina	kavatina	kavatina
<i>concerto</i>	concerto	concierto	concerto	Konzert	koncert, concerto, verseny(mű)	koncert	koncert
<i>duetto</i>	duetto	dueto	duet	Duett	duett, kettős	duèt	duet
<i>sonata</i>	sonate	sonata	sonata	Sonate	szonáta	sonata	sonata

Gli esempi precedenti mostrano che le voci italiane entrate in queste lingue hanno mantenuto le loro forme originali o hanno subito modifiche ortografiche/morfologiche minime. Ci sono voci che hanno conservato la stessa forma in tutte e sette le lingue, come ad esempio in *opera* e *viola*, e ci sono anche quelle che hanno subito solo un cambiamento ortografico minimo in alcune lingue, ad esempio: *aria/arija*, *libreto/libretto*, *cavatina/kavatina*, *cantata/kantata*, *coloratura/koloratur(a)*. La ragione del radicamento degli italianismi musicali è dovuta al loro ambito d'uso, che rientra in un linguaggio settoriale e al fatto che si tratta di prestiti relativamente recenti.

2.1. (In)adattabilità morfologica e ortografica in serbo

Analizzando gli esempi citati, si nota che:

- l'adattamento morfologico più comune nella lingua serba è la perdita della vocale finale: *o* (*basso* – *bas*, *duetto* – *duet*, *contrabbasso* – *kontrabas*, *baritono* – *bariton*, *soprano* – *sopran* ...), eventualmente *e* (*tenore* – *tenor*)¹⁰;
- i sostantivi che terminano in *a* generalmente rimangono invariati (*koloratura*, *kantata*, *sonata*...);
- è presente anche un termine accorciato: (*contralto* – *alt*).

In serbo, l'ortografia si armonizza con la pronuncia italiana (*violoncello* – *violončelo*, *clavicembalo* – *klavičembalo*, *recitativo* – *rečitativ*). L'ortografia è armonizzata allo stesso modo, con la pronuncia del modello anche quando la parola è scritta in alfabeto cirillico (*violoncello* – *виолончело*, *clavicembalo* – *клавичембало*, *recitativo* – *речитатив*). In alcuni casi, l'ortografia in serbo non è armonizzata con la pronuncia italiana (*concerto* – *koncert*), ma con la pronuncia del modello della lingua mediatrice – il tedesco (*Konzert*).

Le consonanti doppie italiane nella lingua serba sono ridotte a una sola (*contrabbasso* – *kontrabas*, *violoncello* – *violončelo*).

¹⁰ Nel capitolo precedente abbiamo notato che questa caratteristica è presente anche nella lingua tedesca, attraverso la quale i termini musicali italiani sono entrati in serbo.

2.2. Specificità del linguaggio della partitura

Le parole italiane che troviamo nelle partiture musicali costituiscono un codice a sé e non sono soggette ad adattamento in nessun segmento linguistico, ma conservano sempre la forma italiana¹¹. Questo perché le parole in questione non sono utilizzate nella lingua ricevente, ma solamente all'interno delle partiture musicali e rappresentano una sorta di metalinguaggio più legato al codice delle note che non al codice della lingua stessa (Bonomi 2010: 187).

Tra prestiti, in generale, i sostantivi sono la maggioranza, perché sono la parte del discorso più indipendente e soddisfano la necessità di nominare nuovi oggetti e fenomeni che vengono "importati". Questa è una regola generale che si applica a tutti i prestiti linguistici e in particolare alla terminologia professionale. Le parole italiane nelle partiture musicali, invece, si discostano da questa statistica. Infatti, la maggior parte di queste sono aggettivi, perché descrivono diversi parametri musicali: 1) volume o intensità di una o più note, indicazioni dinamiche (*forte, piano, mezzoforte, mezzopiano...*), 2) velocità di esecuzione, movimenti, indicazioni di tempo o agogiche (*largo, lento, adagio, andante, moderato...*), 3) indicazioni di espressione i quali marcano determinati cambiamenti di stati affettivi (*affettuoso, agitato, calmo, cantabile, eroico, feroce...*).

Oltre alla loro forma base, gli aggettivi italiani nelle partiture musicali si possono trovare sia al comparativo (*più piano, meno forte...*) che nella forma del superlativo assoluto (*fortissimo, pianissimo, prestissimo*) e possono essere anche abbinati agli avverbi (*assai forte, molto piano*). I suffissi diminutivi *-ino* e *-etto* possono essere aggiunti agli aggettivi (*andantino, larghetto, allegretto...*).

Sebbene gli aggettivi come parte del discorso predominino nelle partiture musicali, ci sono spesso anche i verbi, prevalentemente al gerundio: (*crescendo, rallentando, sforzando, diminuendo, morendo, smorzando, declamando...*).

I sostantivi, in combinazione con una preposizione, sono presenti nelle indicazioni di espressione e di solito si combinano con la preposizione *con* (*con brio, con dolore, con fuoco, con passione...*).

A differenza di altri termini musicali italiani, le parole italiane nelle partiture musicali non sono soggette ad adattamento né ortografico né morfologico, ma solo fonologico, perché la pronuncia di queste voci dipende dall'apparato fonologico proprio di una determinata lingua (la pronuncia della lettera *r* in francese, ad esempio).

3. (IN)ADATTABILITÀ SEMANTICA

I termini sono, per definizione, voci che denotano con la massima precisione alcuni concetti della scienza, della tecnologia, dell'arte e le loro caratteristiche principali sono la monosemia e l'assenza di sinonimia (Stanojčić, Popović 1992: 174). La monosemia, o almeno un significativo restringimento

¹¹ Nel corso del XIX secolo è evidente un passaggio progressivo dall'uso dell'italiano, nelle denominazioni dei movimenti, a quello del francese e del tedesco, da parte di grandi compositori, come Beethoven, Schubert, Schumann e Debussy.

di significato, è il primo stadio nel processo di adattamento semantico di qualsiasi parola straniera¹².

Se, per illustrare questo restringimento semantico, cerchiamo il significato della parola *aria* in un dizionario italiano monolingue, vedremo che si tratta di una voce distintamente polisemica. La troviamo in diversi significati generali¹³: «1. miscuglio di più gas, soprattutto azoto e ossigeno, che avviluppa la Terra costituendone l'atmosfera, è elemento indispensabile alla vita animale e vegetale [...] 2. clima [...] 3. vento [...] 4. aspetto [...]», ma la troviamo anche nel significato specialistico del termine musicale: «5. brano musicale melodico, spec. vocale, eseguito da un solista¹⁴ [...]» (Garzanti 1980: 130). Se cerchiamo il significato di questa stessa parola nel dizionario serbo di voci ed espressioni straniere (si cerca la sua variante serba adattata ortograficamente: *arija*), scopriamo che si tratta esclusivamente di un termine musicale¹⁵ che presenta i seguenti due significati: «1) brano per voce solista in un'opera o in un'operetta, melodia per un testo, 2) composizione per voce solista, di solito con accompagnamento orchestrale»¹⁶ (Klajn, Šipka 2008: 149).

In questo esempio, il restringimento del significato nella lingua ricevente rispetto al modello, è evidente, si perdono i significati generali che la parola ha nella lingua italiana e si conserva solo il significato particolare del termine musicale.

Alcuni italianismi musicali entrano nel processo di adattamento semantico secondario, cioè, estendono il significato nella lingua ricevente oltre la specifica terminologia musicale¹⁷. L'italianismo *duet* (in italiano *duetto*), ad esempio, oltre al significato del termine musicale, ha anche un significato figurato in serbo: «Due persone che fanno o dicono la stessa cosa.» (Klajn, Šipka 2008: 395).

Più il termine presenta un uso limitato, meno è adatta la parola e viceversa. Quindi, gli italianismi che si riferiscono a termini musicali più generali sono più adattati. Analizzando il grado di adattamento semantico delle voci musicali di origine italiana, Ilaria Bonomi afferma che le voci generali e le denominazioni di composizioni e di strumenti si adattano in misura maggiore, come anche le parole base del canto e del melodramma; i termini dal significato più specifico sono meno adattati, mentre le parole italiane nelle partiture musicali non subiscono modifiche in nessun segmento linguistico (Bonomi 2016: 103).

12 Il restringimento del significato è il tipo più comune di adattamento semantico di prestito, «[...] questo è particolarmente vero per i termini. Una parola straniera viene presa in prestito per soddisfare l'esigenza di nominare un certo concetto, e solo quella che soddisfa tale esigenza viene presa dai molteplici significati del modello» (Popović 2005: 124).

13 In serbo: *vazduh, klima, vetar, izgled...*

14 In serbo: *arija*.

15 Questa voce è contraddistinta dalla marca d'uso "musicale" (mus.).

16 «1. Tačka solo pevača u operi ili opereti, melodija na određeni tekst, 2. Kompozicija za glas solo ob. Uz orkestarsku pratnju.» (Klajn, Šipka 2008: 149).

17 «L'espansione del significato è [...] un fenomeno caratteristico dell'adattamento secondario a livello del significato» (Popović, 2005: 136).

3.1. Specificità del linguaggio della partitura

Le informazioni che i segni linguistici/indicazioni rappresentano in una partitura dovrebbero essere immediatamente riconoscibili a qualsiasi musicista che intenda studiare o eseguire un determinato brano musicale. Termini come *forte*, *piano*, *crescendo* e *diminuendo* sono facilmente comprensibili e interpretabili da tutti i musicisti, sia quelli che conoscono che quelli che non conoscono la lingua italiana. Non c'è alcun adattamento semantico di parole italiane nelle partiture musicali, perché in tal caso queste parole/indicazioni perderebbero la loro funzione.

Accade, però, che una voce che nella lingua italiana presenta significati comuni possa subire un processo di risemantizzazione all'interno della partitura musicale. *Allegro*, ad esempio, che nella lingua comune significa: «che è pieno di allegria, che dimostra allegria [...] che dà allegria [...]» (Garzanti, 180: 64), nel linguaggio delle partiture musicali assume un significato diverso, diventa un'indicazione di movimento, indica un tempo veloce senza un'idea di allegria (gioia, gaiezza, buonumore, felicità o simile). *Allegro*, come indicazione di tempo, si trova in alcuni dei brani musicali più tragici e drammatici del repertorio musicale. Un *Allegro assai* è il *Dies irae* del *Requiem* di Mozart; un *Allegro moderato* è il primo movimento della *Ottava Sinfonia* di Schubert, la cosiddetta "Incompiuta", una delle più lugubri del repertorio sinfonico. Un *Allegro* è anche il primo movimento del Quartetto *Der Tod und das Mädchen* (*La morte e la Fanciulla*) di Schubert (Giardini 2014: 224).

CONCLUSIONE

Nel periodo che va dal XVII alla seconda metà del XIX secolo si è verificato un intenso prestito di termini musicali dalla lingua italiana verso molte altre lingue. Questo processo viene effettuato in modo diretto o indiretto attraverso la lingua mediatrice. La lingua che ha trasferito il maggior numero di parole italiane è quella francese, seguita da quella tedesca. I termini musicali italiani mostrano una notevole vitalità in altre lingue, dove subiscono un adattamento morfologico minimo o non lo subiscono affatto; il grado di adattamento morfologico varia da una lingua accogliente all'altra. A causa di specifiche condizioni storico-sociali, la terminologia musicale italiana entra in serbo con notevole ritardo e per via indiretta, tramite la lingua tedesca. Di conseguenza i processi adattativi a livello morfologico nella lingua serba non sono generalmente diversi da quelli presenti nella lingua tedesca. L'adattamento ortografico in serbo viene eseguito secondo la pronuncia italiana.

Per quanto riguarda l'aspetto semantico, i termini musicali italiani sono caratterizzati da un significato monosemico o ristretto rispetto alla fonte. Ci sono, tuttavia, parole che riescono ad adattarsi meglio di altre e che diventano polisemiche. Più specifico è il termine, meno adatta è la parola e viceversa.

Le parole italiane che troviamo nelle partiture musicali possono essere considerate solo condizionatamente come parole in prestito perché non fanno parte della lingua comune, ma funzionano quasi esclusivamente nel contesto

delle note. Infatti, conservano sempre la forma italiana e possiedono un significato immutabile e non sono soggetti ad alcun adattamento, né a livello morfologico, né a livello semantico.

BIBLIOGRAFIA

- Bala 2018: L. Bala, L'argot de la musique et des musiciens, *Argotica, revue internationale d'études argotologiques*, n. 1(7), 15–17, Lausanne: Université de Lausanne.
- Bonomi 2010: I. Bonomi, La penetrazione degli italianismi musicali in francese, spagnolo, inglese, tedesco, *Studi di lessicografia italiana*: vol. XXVII, Firenze: Le Lettere, 185–235.
- Bonomi 2015: I. Bonomi, Italianismi musicali nel mondo, in: I. Bonomi e V. Coletti (a cura di), *L'italiano della musica nel mondo*, Firenze: Accademia della Crusca, 10–31.
- Bonomi 2016: I. Bonomi, Musica e lingua italiana nel mondo nel passato e nel presente: penetrazione della terminologia musicale italiana nelle altre lingue, e vitalità odierna del prestigio dell'italiano per musica, *Studia culturae* 2 (28): *Conventus*, Saint-Petersburg: St Petersburg University, 101–108.
- Bonomi, Coletti 2015: I. Bonomi, V. Coletti, Premessa, in: *L'italiano della musica nel mondo*, Firenze: Accademia della Crusca, 7–10.
- Cusatelli 1980: G. Cusatelli, dirett. (prima edizione 1965) *Dizionario Garzanti della lingua italiana*, Milano: Aldo Garzanti.
- Despić 2011: D. Despić, *Teorija muzike*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Drambarean 2017: S. Drambarean, Loanwords in English classical music theory, *Facta universitatis, series visual arts and music* vol. 3, n. 1, Niš: University of Niš, 57–71.
- Filipović 1986: S. Filipović, *Teorija jezika u kontaktu*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Giardini 2014: M. Giardini, La lingua italiana nelle partiture musicali fra XVIII e XX secolo, *Italiano LinguaDue* n. 2, Milano: Università degli Studi di Milano, 217–240.
- Klajn 1996: I. Klajn, Vrste romanizama u savremenom srpskohrvatskom jeziku i putevi njihovog dolaska, *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku* n. 39 (2), Novi Sad: Matica srpska, 45–64.
- Klajn 2006: I. Klajn, *Italijansko-srpski rečnik*, Beograd: Nolit.
- Klajn, Šipka 2008: I. Klajn, M. Šipka, *Veliki rečnik stranih reči i izraza*, Novi Sad: Prometej.
- Klajn 2008: I. Klajn, Purizam i antipurizam u srpskom jeziku, *Južnoslovenski filolog*, n. 64, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti i Institut za srpski jezik SANU, 153–176.
- Marinković 2007: S. Marinković, Muzika u XIX veku i prvoj polovini XX veka, in: M. Veselinović-Hofman (ur.) *Istorija srpske muzike: Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, Beograd: Zavod za udžbenike, 71–107.
- Menac 2000: A. Menac, Ortografska adaptacija modela šest europskih jezika u hrvatskome, *Filologija* n. 34, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 139–174.

- Popović 2005: M. Popović, *Reči francuskog porekla u srpskom jeziku*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Perković-Radak 2007: I. Perković-Radak, Stara muzika, in: M. Veselinović-Hofman (ur.) *Istorija srpske muzike: Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, Beograd: Zavod za udžbenike, 29–63.
- Perišić, Skovran 1982: V. Perišić, D. Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Stammerjohann 2013: H. Stammerjohann, *La lingua degli angeli*, Firenze: Accademia della Crusca.
- Stanojčić, Popović 1992: Ž. Stanojčić, LJ. Popović, *Gramatika srpskog jezika*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Tajčević 1997: M. Tajčević, *Osnovna teorija muzike*, Beograd: KIZ Centar.
- Walter 2014 : H. Walter, *L'aventure des mots français venus d'ailleurs*, Paris: Editions Robert Laffont.

Ljiljana Z. Petrović

ITALIANISMS IN MUSIC: THE DISTRIBUTION AND (IN)ADAPTABILITY IN SERBIAN AND OTHER EUROPEAN LANGUAGES

Summary

A significant part of the music vocabulary in European and many world languages is represented by loanwords from Italian. The paper analyzes the presence of Italian music terms in major European languages, the chronology of their borrowing and the degree of adaptation to the new language environment. As a part of the analysis of morphological adaptation, a tabular presentation of representative terms in seven languages, including Serbian, is given. The way in which Italian music terms arrive into Serbian is analyzed, as well as the process of their morphological and orthographic adaptation. The example of the Serbian language illustrates the narrowing of meaning of a loanword in relation to the source, as well as the possibility of a secondary semantic adaptation of the borrowed music term. The specificity of Italian words and expressions on musical scores, their practically non-linguistic nature and their invulnerability to morphological and semantic adaptation are likewise pointed out.

Keywords: Italian music terms, loanwords, morphological adaptation, semantic adaptation, the Serbian language, musical scores, orthographic adaptation

Примљен: 30. новембар 2022. године
Прихваћен: 12. фебруар 2023. године

Бојана В. Раденковић Шошић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за италијанистику

ДВАДЕСЕТИ ВЕК У ОГЛЕДАЛУ ИТАЛИЈАНСКЕ РЕКЛАМЕ

Оглашавање као доминантни облик комуникације с потрошачима одавно је превазишло своју економску основу. Потрошња и њени пратећи облици постају поље нових интересовања хуманистичких наука, пре свега лингвистике и семиотике. Различити облици комуникације с потрошачима указују на друштвено-политичке одлике средине у којој настају и својеврстан су показатељ културних тенденција. У раду се оглашавање на италијанском језику посматра дијахронијски у светлу друштвено-историјских околности у Италији од почетка двадесетог века до данас. Од првих ликовних решења плаката за одабране производе, преко фашистичке пропаганде и различитих уметничко-пропагандних алијанси у оглашавању, експанзије потрошачког друштва и оштрих критика конзумеризма до процвата оглашавања као одраза масовне културе осамдесетих и друштвено одговорних реклама деведесетих година двадесетог века, реклама је постала значајан елемент италијанске културе и уметности. Разноврсност уметничких, филозофских, лингвистичких и семиотичких тумачења језика рекламе током двадесетог века значајно је утицала на њену данашњу форму. Наведени периоди развоја оглашавања и одабрани примери анализирани су лингвистичко-семиотичким инструментима, анализом садржаја и анализом дискурса, са циљем да се у рекламама препознају модернистичка, постмодернистичка и метамодернистичка својства оглашавања. Тиме се још једном продубљује ово неисцрпно поље истраживања, али истовремено и представљају нови (метамодернистички) концепти у култури и уметности.

Кључне речи: оглашавање, двадесети век, италијански језик, историјски приказ, модернизам, постмодернизам, метамодернизам

Оглашавање: поље нових интересовања и италијанске стварности

Задатак оглашавања² јесте да информисе велики број прималаца о постојању и својствима одређеног производа или услуге. Како се мењала

1 radenkovicbojana@gmail.com

2 Термини *оглашавање* и *реклама* биће коришћени као синоними иако је у теорији маркетинга реч о различитим појмовима. За потребе рада ослонићемо се на опште дефиниције. Оглашавање је шири појам који обухвата низ пословних активности неопходних за успешну комуникацију и најчешће се користи као један од превода

економска дефиниција потрошње тако је и оглашавање добијало нове функције: економистичка објашњења допунила су нова социолошка, психолошка, антрополошка, семиотичка и лингвистичка тумачења. Данас потрошња више није чин куповине искључиво предмета или услуга, већ и медија, уметности, политичких програма и партија; често није резултат рационалне одлуке појединца, већ израз „моралне економије” групе и значајан друштвени процес у оквиру којег се конструишу појединци и групе успостављајући одржавајући и мењајући њихове границе (Erdei 2008: 59–60). Како су се тумачења потрошње усложњавала, тако се и реклама наметала као предмет мултидисциплинарних изучавања.

Италијанска реклама проучавана је из различитих углова: социолошког (уп. Fabris 2003; Arkandeli 2008; Кароси 2008; Kodelupi 2000; 20021; 2022), филозофског (уп. Vatimo 2012), семиотичког (уп. Еко 1973; Marone 2011; Pocato 2001; Voli 2012; Boero 2018;), лингвистичког (уп. Miljorini 1963; Mediçi 1972; Kardona 1974; Folena 1987; Mediçi 1988; Ćezarini 1988; Falabrino 1999; Riçi 2002; Arkandeli 2008) и историјског угла (уп. Faše i dr: 2016). Наведени правци допринели су да овај облик комуникације с јавношћу буде у средишту истраживачке пажње и да се његова интердисциплинарна природа континуирано изучава. Ипак, претходне студије махом су биле усмерене на одабране аспекте оглашавања и периоде његовог развоја. То нас је подстакло да у овом раду дамо дијахронијски преглед друштвено-историјских околности у којима се развијало оглашавање на италијанском језику с посебним освртом на најзначајније студије на ову тему.

У раду су примењене три квалитативне истраживачке методе: тематска анализа, анализа дискурса и анализа садржаја (Popadić, Pavlović, Žeželj 2018) са циљем да се на одабраним штампаним и аудио-визуелним примерима интерпретирају постојећа сазнања о италијанској реклами у кључу три културне парадигме: модернизма, постмодернизма и метамодернизма.

Прва половина двадесетог века: уметничко-пропагандна алијанса

Студије о оглашавању на италијанском језику најчешће наводе средину деветнаестог века (Testa 2007; Arkandeli 2008; Кароси 2008) као период у коме су забележени први облици оглашавања у данашњем смислу.³ Ипак, од посебног значаја за развој оглашавања у Италији била

енглеске речи *advertising* што значи „дати оглас, огласити, медијски рекламирати произвођача, производ или услугу” (Klajn, Šipka 2006: 66). Са друге стране, *реклама* је део оглашавања, тј. „рекламни оглас или спот објављен у средствима јавног информисања којима се потрошачи подстичу на куповину одређеног производа или услуге” (Klajn, Šipka 2006: 1059).

3 Прву агенцију за продају огласног простора основали су у 1863. године апотекари Ерба и Манцони. Агенција је клијентима нудила не само огласни простор већ и техничку подршку у оглашавању (Testa 2007: 51; Arkandeli 2008:16).

је појава футуризма почетком двадесетог века. Реч је о књижевном и уметничком покрету чије су модерне, авангардне и прогресивне тенденције препознале потенцијал оглашавања као нови облик комуникације с јавношћу. У духу Маринетијевог *Манифеста футуризма*, објављеног 1909. године у француском *Фигару*, оглашавање се појавило као облик комуникације с јавношћу која је у први план могла да истакне материјалистички свет футуризма, концепт агресивног кретања и нагли отклон од дотадашњег схватања уметности у ограничењима музеја, библиотека и морализма (Vogdanović 1963). За кратко време футуризам је омогућио да се уметност приближи областима које до тада нису сматране погодним за било који вид уметности. Под окриљем ових уметничких тенденција постало је оличење новог уметничког израза. Интензиван индустријски развој почетком двадесетог века довео је до стварања вишка производа, те су произвођачи убрзо схватили значај средње класе која је постала циљна група бројним произвођачима робе широке потрошње. Познати уметници били су у толикој мери укључени у оглашавање да су нека од најзначајних имена тога доба своју уметничку каријеру стварала управо сликајући рекламне плакате. По угледу на француске сликаре и након почетних искустава у Француској италијански сликари уводе различите новине у представљању производа (Кароси 2008: 28): Леонето Капијело (*Leonetto Capiello*) доноси из Француске концепт *џлакаџи-марка* који је робну марку представљао сликом, својеврсном асоцијацијом на оглашени производ (Слика 1). Фортунато Деперо (*Fortunato Depero*) додаје нове елементе огласа, те у рекламама поред слика и назива производа почињу да се употребљавају и претече слогана, тј. кратке реченице које су се односиле на приказане производе (Kavalero 2016). Посебно је значајна његова сарадња с компанијом Кампари која је често сарађивала с најпознатијим уметницима актуелног доба (Слика 2). Својеврстан допринос развоју уметничког оглашавања дало је и дело Марчела Дудовича (*Marcelllo Dudovich*) који је у рекламним плакатима многих компанија (Кампари, Борсалино, Ла Ринашенте) повезивао различите уметничке стилове (Слика 3): од бечке сецесије до стила Либерти (Kavalero 2016). У најкраћем, може се рећи да су први футуризам⁴ и индустријски развој с почетка двадесетог века дали почетни импулс оглашавању у које је по први пут ушао специфичан уметнички, превасходно сликарски, израз.

4 Првим футуризмом означава се период од објављивања *Манифеста* до смрти Умберта Бочонија (1909–1916). Други футуризам везује се за фашизам.



Слика 1. Чинцано (Капијело, 1912). Слика 2. Кампари (Деперо, 1928). Слика 3. Ла Ринашенте (Дудович, 1922).

Уметничко-пропаганде алијансе учврстио је фашистички режим који је у Италији био актуелан од 1923. до 1942. Мусолинијеву владавину обележиле су различите репресије. За разумевање развоја оглашавања неопходно је да оне буду сагледане из неколико углова: лингвистичког, економског и наративног.

Фашистичка доктрина манифестовала је различите облике лингвистичких анимозитета. Тако су у духу ултимативног језичког пуризма опорезивани називи предузећа која су садржала позајмљенице (Klein 1986). Ова је одлука спровођена прво на основу декрета из 1923. да би била потврђена законом из 1929. Употреба страних речи у називима предузећа 1940. године била је коначно забрањена. На Слици 4. видимо да су се сходно оваквим одлукама мењали и рекламни огласи: на првој слици уочавамо да Италијанска комерцијална банка (*Banca commerciale italiana*) употребљава енглески језик за своје производе (*traveller's cheque*), док је крајем тридесетих за исти производ употребљена италијанска синтагма (*assegni per viaggiatori*).



Слика 4. Рекламе Италијанске комерцијалне банке 1918. и 1939.

Борбу против туђица пратила је оштра пропаганда у средствима јавног информисања. Интензивно су објављивани новински и стручни чланци који су величали употребу италијанских речи и којима се забрањивала употреба туђица: *Per la difesa della lingua italiana*, 1. 11. 1926; *Fuori i barbari*, 1. 3. 1928; *Barbaro dominio!*, Милано, 1933, објављени у часопису *Nuova Antologia* (Klein 1981: 662). Туђицама су давана италијанска решења (*festival* – ит. *festivale*, *parquet* – ит. *parchetto*, *cognac* и *brandy* – ит. *ratafià*, *cocktail* – ит. *arlecchino*, *hotel* – ит. *albergo*, *garage* – ит. *rimessa* (Klein 1981: 662)) од којих су се ретка задржала до данас, док је већина остала део занимљиве лингвистичке прошлости. Примера ради, алтернативе енглеској речи *bar* била су следећа решења: *bettolino*, *quisibevve*, *taberna potoria*, *ber*, *barro*, *barra*, *bara*, *mescita*, *liquoreria*, *taverna* (Menarini 1941: 113–118).

Економски аспект развоја оглашавања у периоду фашизма обележило је неколико значајних промена. Прво, оглашавање је имало већи домет захваљујући вишим новинским тиражима и појави радија као новог канала комуникације средином двадесетих година. Будући да се суочио с великим бројем неписменог становништва, као и великом језичком разумењем, фашистички режим веома је брзо постао свестан потенцијала изговорене речи која је могла да допре до свих слојева становништва. Друго, на крилима првог футуризма, у другом футуризму оглашавање као нови облик комуникације с јавношћу није занемаривано. Оснивају се удружења и конференције које дају легитимитет оглашавању као струци (Кароси 2008: 27–28): синдикат рекламних агенција основан је 1928. године (*Sindacato Nazionale Fascista Agenzie e Case di Pubblicità*), а 1933. одржана је међународна конференција о оглашавању у Милану и Риму (*Congresso Internazionale della Pubblicità*). Сликари плаката афирмисани првим футуризмом и даље су активни креатори рекламних огласа: Деперо интензивно сарађује с бројним компанијама величајући улогу оглашавања у тој мери да је на почетку свог манифеста истакао да ће „будућност уметности бити управо у оглашавању” (Depero 1931:1). Годинама је овом уметнику највише замеран близак однос с режимом (Beloni 2019: 5) да би се тек касније у први план вратио његов допринос развоју оглашавања као посебног уметничког израза. Дудович, иако нешто мање близак режиму, осликавао је плакате бројних компанија које су отворено подржавале фашистички режим (на пример Фијат). Његови рекламни огласи остали су својеврстан сведок компромиса између уметничке експресије и режимских ограничења. На Слици 5. видимо две познате Фијатове рекламе у којима је, упркос фашистичким императивима, успео да задржи замишљени женски лик у фокусу поруке. У првом случају, иако је реч о положају женског тела у покрету који осликава одлучно кретање и тако индиректно велича брзину и покрет као једну од најснажнијих основа фашистичке доктрине, Дудович је успео да пренесе контуре женствености у приказаној фигури што није било својствено слици фашистички пожељне жене. На другој слици отишао је корак даље, те је у први план истакнута нова улога жене

возача, док је тип аутомобила који се оглашава потпуно изостављен. Тиме је направљен још један искорак од прототипа традиционалне жене и домаћице, а у први план постављена је васпитна функција рекламе.



Слика 5. Фијат (аутор: Марчело Дудович).

Садржај и интензитет оглашавања током фашистичке власти у великој је мери условио период аутархије када су Италији због напада на Етиопију уведене санкције, те је италијанска привреда морала да се ослони искључиво на домаћу производњу. У том периоду рекламне и пропагандне поруке директно су апеловале на избор потрошача. Персуазивни механизам ових порука заснивао се на интензивној употреби одричних императива и меланхонично-заstraшујућим иконичким елементима (Слика 6).



Слика 6. Рекламне поруке у периоду аутархије.

С наративног аспекта није било тешко препознати да су митови фашистичке доктрине (мит о држави и домовини (Слика 7), мит о

недодирљивом вођи (Слика 8), мит о античком Риму (Слика 8) и мит о новом фашистичком човеку (Tarkvini 2011: 110)) често преносени у оглашавање на вербалном и визуелном нивоу. Италијански језик реклама тада се ослањао и на различите персуазивне лингвистичке технике (Radenković Šošić 2022: 158): неуморно је употребљаван топоним *Италија* у комбинацији са апсолутним суперлативом (*La classica italianissima Lavanda*) или као део назива производа (*Cognac Italia*⁵), као антитеза (*La bicicletta italianissima di fama mondiale*), синегдоха (*L'Italia produce materiale sensibile che non teme confronto*), персонификација (*LAGIP potenza i motori della patria*), метафора Италије (*Regno, Impero, Patria*), итд.



Слика 7. Ађип и Слика 8. Ла Литорина.



Слика 9. Римска банка.

5 Употреба топонима Италија била је посебно значајна у оваквим решењима у којима је требало да се оправда употреба позајмљеница. Иначе, француској речи *cognac*, осим горенаведених, претило је и италијанско решење *arzente* (Кароси 2008: 18).

Сјај и беда конзумеризма у Италији

Након завршетка Другог светског рата Италија улази у период интензивних друштвених, политичких и економских промена. У ратом уништеној држави, несразмерних привредних могућности, са све израженијим европским тенденцијама у којима се развијала, Италија се нашла пред великим изазовом: требало је поставити темеље конзистентном индустријском развоју целе земље. Крај педесетих година и почетак шездесетих доносе брз индустријски развој који је умногоме утицао и на форму оглашавања. Оснивање националне телевизије (RAI) омогућило је да се италијански језик чује и „види” широм Италије. Ипак, за разлику од фашистичког режима, у новој, демократској Италији није било једноставно да се пласира комерцијални садржај. Једно од решења које је обезбијело развој оглашавања у Италији у периоду после Другог светског рата била је забавно-комерцијална емисија *Карозело* емитована од 1957. до 1977. као својеврсни колаж забавног програма и рекламних огласа. Први део емисије био је скеч који је имао задатак да припреми гледаоце за последњих тридесет секунди обрта у коме је било дозвољено да се спомене име производа. Подељена су мишљења о значају *Карозела* за развој оглашавања у Италији. Критичари ове форме истичу негативне аспекте *Карозела*: комерцијализацију државне телевизије (Riçi 2002: 302), лицемерни комерцијални програм (Čezarini 1988: 182) и компромис који је државна телевизија постигла с гледаоцима (Falabrino 1999: 52–53). С друге стране, постоје мишљења да је Италија овим форматом дала јединствени допринос оглашавању (Trota 2002: 88), иако је реч о форми рекламе која се заснивала искључиво на италијанском хумору и елементима италијанске културе (Kodelupi 2000: 28). Ми ћемо овде додати да је *Карозело* имао и деликатан социолошко-економски задатак. У овој емисији требало је да се представе нови производи на италијанском тржишту, као што је бела техника, а да се истовремено не угрози перцепција примаца о измењеној улози жене у домаћинству. Другим речима, постојала је бојазан да ће нови кућни апарати попут веш машине или фрижидера угрозити традиционалну улогу жене у домаћинству. Истовремено, било је неопходно да се подстакне потрошња италијанских производа које су све чешће угрожавали производи из других европских земаља.

У емисији *Карозело* појавиле су се прве рекламе под утицајем друштвено-политичких превирања с краја шездесетих и почетка седамдесетих. У духу пропагираних слобода мишљења и говора мења се визуелни и вербални регистар реклама: жене излазе из стереотипа домаћинстава, традиционални, често религиозни, концепти бивају замењени новим слободнијим идејама у којима је жена сада представљена у потпуно другачијем светлу. Треба напоменути да су слобода мишљења и сексуална револуција крајем шездесетих година утрле пут новом приказивању жена у рекламним огласима које ће већ од седамдесетих година до данас бити непрестани предмет критике стручне и научне јавности, посебно у светлу развоја родних студија, било да је реч о представљању

жена као сексуалних објеката било о обављању традиционалних улога у породици. Иако је реч о незанемарљивом периоду истраживања овог односа, ни резултати савремених проучавања положаја жена у италијанским рекламама нису охрабрујући. Полезана тврди да жене и даље бивају махом представљене као мајке, супруге, домаћице и заводнице, као нека врста украса или жеље (Polezana 2018). До сличних резултата дошло се и у другим савременим студијама о италијанском оглашавању (Panareze 2014; Voero 2018). Овде ћемо навести неке од историјских примера оглашавања из тог периода: од оних који су у први план истицали женску фигуру као метафору жељеног производа (Слика 10): *Chiamami Peroni, sarò la tua birra!* (Arkandeli 2008: 24); *Prendimi e poi lasciami se ci riesci!* (Falabrino 2007: 80–82), преко религиозних алузија употребљених у Пирелиним рекламама за фармерке *Chi mi ama, mi segue.* и *Non avrai altro jeans all'infuori di me* (Arkandeli 2008: 90).



Слика 10. Перони и Жилет.

Међу бројним реакцијама из тог периода, једна од најоштријих на последње две рекламе био је Пазолинијев чланак објављен 17. маја 1973. у листу *Corriere della sera*. Појаву рекламних огласа који су на принципима интертекстуалности алудирали на библијске заповести Пазолини је тумачио као крах старих вредности у друштву у коме ће религија бити само природни препарат за масовну потрошњу (Pazolini 2012: 103). У својим тумачењима ишао је даље, те је потрошачко друштво без уздржавања поредио с фашистичким режимом у корист овог другог. Држао је да реклама одражава одлике малограђанског друштва које се рефлектују код младих у њиховом понашању, облачењу, чешљању и осмехивању и које велики део италијанског становништва није био у могућности да прати, те није презао да у својим чланцима напише да „дубоко верује да је прави фашизам оно што социолози превише благо називају 'потрошачким друштвом'” (Pazolini 1975: 243). Истицао је да је конзумеризам нова врста фашизма која је суштински променила младе, доделила им нова осећања, нове начине размишљања и нове културне моделе који

нису, као у времену Мусолинија, били само површинско постројавање, већ право присилно уједначавање које им је узело душу. Из тог разлога, Пазолини је сматрао да је потрошачко друштво у основи диктаторско.

Ни италијански језик оглашавања у овом периоду није остављао равнодушним примаоце. Заснивао се махом на лингвистичким одступањима на свим нивоима од којих су нека уочена у рекламама још пре Другог светског рата: интензивној употреби апсолутног суперлатива као што су *occasionissima*, *poltronissima* или *saltissimi* (Mediči 1972) и употреби префикса *super* која је оштро критикована у ондашњим и потоњим студијама (Miljorini 1963; Altijeri Bijađi 1987; Mediči 1988), употреби придева уместо прилога (од чувеног примера *Brindate Gancia!* преко *vestite giovane*, *bevi facile*, *comprate sicuro* (Altijeri Bijađi 1987) и морфосинтаксичким изненађењима (као у историјском примеру *Metti un tigre nel motore!* у коме је компанија Есо одлучила да у свом слогану промени род именице *tigre* како би изазвала реакцију јавности (Folena 1987).

Укратко, крајем шездесетих и већим делом седамдесетих година оглашавања је посматрано као најочигледнији реликт капитализма и било је чест предмет критике антиконзумеристичких струја (Kodelupi 2000: 30). Кризи оглашавања посебно је допринела нафтна криза и пад потрошње широм света што је довело до смањивања буџета намењеног оглашавању као једне од првих рестриктивних мера у многим компанијама. Ипак, крај седамдесетих најављује преокрет. Комерцијалне телевизије које нису имале финансијску подршку државе и чији је опстанак зависио искључиво од зараде на тренутак су утишале критике оглашавања и најавиле најсветлији период у историји италијанске рекламе.

После Карозела сви на комерцијалне телевизије⁶

Комерцијализација телевизијског програма отворила је врата периоду у коме је реклама постала медијум за пропагирање пожељних животних стилова, а потрошња већ увелико постала културни чин. Италијанска телевизијска реклама претворена је у потрошачко-забавни спектакл у коме главну улогу преузима визуелни регистар. Рекламе су све запаженији део програма, неретко прекидају друге емисије, те и језик оглашавања добија нову, агресивнију, форму. Оглашавања постаје уносна делатност у сваком смислу. Телевизија у боји донела је могућност да се у рекламама ствара слика обиља, богатства и задовољства у потрошњи. Све су чвршће и везе с кинематографијом. Познати редитељи често су ангажовани као редитељи реклама: Скорцезе, Линч, Полански, Сорентино, па чак и Фелини који се дуго противио сваком облику повезивања уметности и оглашавања (Kodelupi 2001). С временом су се телевизијски

6 Емитовање емисије Карозело имало је одјека не само на облике оглашавања већ су неки од слогана из ове емисије постали део италијанске популарне културе (*Ava, come lava!*; *Ma è un prodotto di Alemagna!* / *Ullallà è una ciccagna!* *Basta la parola*). Једна од крилатица односила се на навике из свакодневице: *Dopo Carosello tutti a letto!* (Đusto 2021: 80–81)

програми поларизовали у два правца: један је био правац државне телевизије који је реалност представљао онаквом каква је била, други је био правац комерцијалних телевизија које су биле успешне управо зато што су се удаљавале од реалности. Истовремено, у рекламама се одвијала и нека врста нове сексуалне револуције будући да се појављивао све већи број ласцивних рекламних порука упућених женама. С друге стране, парадоксално све већем степену индустријализације, управо су рекламе биле онај део јавног дискурса који је најчешће истицао мотиве носталгије за прошлим „природнијим” временима (Kodelupi 2001). Иако је остајао у сенци визуелних делова поруке, и италијански језик оглашавања осамдесетих година заснивао се на оним језичким техникама које су будиле пажњу прималаца као што су интензивна употреба околионализма и неологизама⁷ и употреба речи чија је творба одступала од стандардног језика: на пример, *comodosa*, *scattosa* или *sciccosa* у реклами за *Fiat Uno* (Kodelupi 2000: 23).

Једна од најпознатијих компанија која је препознала рекламу као спектакл потрошње и чији су телевизијски спотови обележили оглашавања у Италији осамдесетих била је компанија Барила. Уз познати слоган *Dove c'è Barilla, c'è casa* Барилине рекламе неизоставно су приказивале сцене из породичног живота у настојању да се позитивне реакције гледалаца повежу са оглашеним производом⁸. Још од првих рекламних кампања крајем седамдесетих одражавале су наративну структуру бајке: почињале су често временским реченицама које би гледаоце преносиле у прошлост (*Quando i mulini erano bianchi...*) стварајући фантазмагорични бајковити контекст у којима је произвођач представљан као „метафора непролазних, традиционалних и једноставних вредности, док су оглашавани производ и компанија имали наизглед споредну улогу” (Kodelupi 2021: 108). Овакав начин оглашавања којим се преносе позитивне емоције (ит. *sistema pubblicitario dei buoni sentimenti* (Kodelupi 2000: 23)) обележио је оглашавања у Италији током осамдесетих година. Реклама се осамосталила као посебна врста забаве у којој су карактеристике производа маргинализоване, а која је истицала контекст у коме се производ употребљава.

Конечно, неспорно је да је реклама постала предмет различитих интересовања италијанске јавности током осамдесетих година. Писане су студије, величана је њена улога у популарној култури, посвећивале су јој се телевизијске емисије (Testa 2003: 58). Позамашна средства којима су мултинационалне компаније финансирале снимање реклама допринела су да реклама постане посебан вид спектакла чија је „потрошња” била независна у односу на производ или услугу коју је оглашавала (Кароси 2008: 37). То је био период у коме је много фактора давало подршку развоју рекламе: компаније су биле спремне да ризикују, улажу

7 Више о околионализмима у италијанској реклами в. Radenković Šošić 2014.

8 <<http://www.youtube.com/watch?v=XZkpr09Rnrc>; <http://www.youtube.com/watch?v=FIahEDJ7m5k>>.

финансијска средства и померају границе у оглашавању, а потрошачи и оглашивачи су били у некој врсти саучесништва у коме су обе стране уживале у рекламама (Testa 2003: 54–55). Ипак, бројне политичке и економске промене деведесетих година донеле су заокрете и у оглашавању.

Друштвено одговорна реклама деведесетих

Почетак деведесетих година двадесетог века у Италији обележио је низ политичких и тржишних промена: у операцији *Tangentopoli* (*Чисте руке*) откривене су бројне политичке афере, долази до промена у начину обављања послова у маркетингу и оглашавању. Многе се компаније одлучују да самостално обављају маркетиншке активности, послови оглашавања прелазе из до тада недодирљивих рекламних агенција у интерна маркетиншка одељења. Смањује се потрошња и мењају се цене рекламних услуга. Од куповине се више не очекује само задовољење потреба којој је производ намењен, већ она прераста у нову врсту забаве која укључује сва чула потрошача (Testa 2007; Arkandeli 2008; Кароси 2008).

На италијанском тржишту у овом периоду уочавамо две појаве. Прва се односи на пласирање рекламних кампања које акценат стављају на имиџ производа и идентификацију са самим производом. Познати пример јесу кампање компаније *Diesel* у којима је истицана слобода избора младих и чији су слогани били једни од најзначајнијих који су почели да се појављују на енглеском језику (у том периоду настаје слоган *For successful living*). Поруке ове компаније заснивале су се на префињеном смислу за хумор на основу кога се стварала блискост између потрошача и брэнда. У рекламним спотовима овог периода компанија је почела да руши очекиване шаблоне у оглашавању. Примера ради у споту из 1996. протагониста рекламе, млади каубој обучен у фармерке ове марке, приказан је у идиличном окружењу: дом, породица, вољена жена, филантроп⁹. Његов противник, оличење супротности у визуелном и карактерном смислу, неочекивано га убија у двобоју. Оваквим порукама Дизел је настојао не само да представи свој производ и марку већ и читав свет у коме се марка налази: био је то постмодерниситички свет ироније, неочекиваног, другачијег, свет у коме се руше устаљени вредносни обрасци и позиције, а потрошачима шаље кодификована порука уз очекивања да иста буде исправно протумачена (Kodelupi 2021: 168).

Деведесетих година реклама више није могла да буде само отелотворење бајковитог света у који су потрошачи преношени већ и начин којим су се изражавали ставови према важним друштвено-политичким питањима (Кароси 2008: 38). Бенетон је друга компанија која је обележила оглашавање деведесетих у Италији и у свету. Провокативне Тосканијеве кампање позивале су на превазилажење расних и националних разлика како слоганом *United colours of Benetton*, тако и приказивањем догађаја које је компанија осуђивала. Овде треба нагласити да су друштвено од-

⁹ <<https://www.youtube.com/watch?v=gldXUIMzw9A>>.

говорне кампање засноване на директним апелима јавности у вези с различитим друштвеним околностима у Италији постојале од почетка седамдесетих година. Посебан допринос овим апелима дала је фондација *Pubblicità Progresso* која од 1971. подржава друштвено одговорне кампање, углавном како би се указало на проблеме маргиналних група, питања расизма, економске факторе, здравствене претње, итд. (Кароси 2008: 19). Промене које су се дешавале на светском и италијанском тржишту крајем осамдесетих и почетком деведесетих навеле су многе компаније да рекламе усмере у правцу друштвено одговорног оглашавања. Иако су Бенетонове поруке увек биле филантропске (смиривање ратних сукоба, превазилажење верских разлика, смањивање глади у свету, унапређење положаја жена), ове рекламе изазивале су коментаре у јавности чиме компанија није само указивала на горућа питања већ и градила свој глобални публицитет (Слика 11).



Слика 11. Бенетон.

Од модернизма до меџамодернизма у италијанској реклами

Наведени преглед најзначајнијих аспеката оглашавања на италијанском језику рефлектује социокултурни контекст Италије у коме је оглашавање настајало, развијало се и мењало током двадесетог века. Да бисмо размотрили све аспекте оглашавања, италијанску рекламу ваља интерпретирати и у контексту ширих парадигми. Као и у бројним другим друштвено-хуманистичким наукама (филозофији, антропологији, лингвистици, књижевности, итд.) и уметности, разлике између модерних и постмодерних концепата уочене су и у маркетиншким комуникацијама (Braun 1993; Fiderstoun 1991; Firat, Dolakija 2006). У најкраћим оквирима, може се рећи да су модерних маркетиншке комуникације усмеравале своје активности на задовољавање основних потреба потрошача са задатком да информишу тржиште о својствима производа: од потрошача се очекивала устаљеност у изборима и одлукама, те су маркетиншке комуникације, међу којима и оглашавања, могле да шаљу недвосмислене поруке одабраним циљним групама. Понашање

потрошача било је у великој мери извесно, те није било немогуће да се одабере семиотичка основа за рекламну поруку што можемо да закључимо на основу првих футуристичких реклама у којима препознајемо неизбежни мотив елегантне имућне даме која с временом добија и нова интересовања попут аутомобила (Слика 5) или цигарета (Слика 11). Анализирајући садржај ових огласа закључујемо коме је реклама била намењена и каква су била жељена понашања циљне групе. И у првим рекламним порукама у периоду после Другог светског рата централну позицију заузимао је јасан мотив типске савремене домаћице која користи кућне апарате (Слика 12).



Слика 11. Ређина и 12. Мока експрес.

Доминантну позицију оглашивача, као често критиковану одлику модернистичког маркетинга (Firat 1990; Firat, Dolakija, Venkateš; Firat 1993/1994; Firat, Šeri, Venkateš 1994; Firat, Dolakija 2006) у периоду фашистичког режима било је једноставно препознати по рекламним порукама у функцији различитих облика забрана које су наглашаване одричним императивом (*Non togliete il pane ai figli dei nostri lavoratori!*), елиптичним реченицама (*Non chiacchiere, ma fatti!*) или честом употребом модалног глагола *dovere* (*Questa è la marca che dovete pretendere*) (Radenković Šošić 2022).

Рекламни бум осамдесетих у Италији наговестио је и нека од својстава постмодернистичког маркетинга: стварање ефекта хиперреалности, фрагментарност, измештање реалности, јукстапозицију супротности и прихватање разлика (Firat, Dolakija 2006). Хиперреалистичко преношење у фантазмагоричне амбијенте препознајемо у телевизијским реклама осамдесетих, попут оне за сладолед *Algida* која је слала скривено обећање: „Ако једеш наш сладолед, твој живот може да изгледа овако.”¹⁰ Фрагментарно премештање из једног у други контекст на језичком нивоу, између осталог, постигано је употребом италијанско-енглеског бриколажа као у

¹⁰ <<https://www.youtube.com/watch?v=jtQBi2T8aOY>>.

примеру *Un contratto firmato oggi a Roma alle 12.00 del giorno dopo arriva a Wall Street. That's the speed of yellow. Siamo gli specialisti italiani internazionali per supportare il vostro business* (Radenković Šošić 2016: 139), док је интертекстуално измештање реалности (енгл. *decentering*) засновано на деридијанској деконструкцији које преусмерава потрошаче с примарног текста (рекламног слогана) на неки други (претходна знања, општеприхваћене ставове, познате цитате, пословице, итд.) било препознатљиво у примерима *Vieni, vidi & vinci, Non fermarti a 3 desideri* или *ErbaVoglio il prestito personale* (Radenković Šošić 2017: 201). У овим примерима од потрошача се очекује да се ослоне на своја претходна знања, те рекламну поруку, у духу бартовске смрти аутора, субјективно интерпретирају. Јукстапозиција супротности и прихватање разлика јесу постмодернистичка својства које смо препознали у контроверзним Бенетоновим рекламама на визуелном нивоу (Слика 10. и Слика 11), а у другим примерима и на вербалном: *Una scelta che conta molto. E non costa nulla*, Banca di Cividale; *Uno sguardo al passato per costruire il futuro*, Inalca; *Tradizione e modernità si intrecciano nella rivistazione contemporanea di un'icona senza tempo*. Bulgari. (Radenković Šošić 2016: 159) Дизелове рекламе нису биле само апели на куповину већ и постмодернистичко поигравање са очекиваним, предвидљивим и ироничним. Иако сваки од наведених примера, у духу постмодернистичког интерпретативизма, може имати вишеструка тумачења, својства постмодернистичког маркетинга могу се препознати на визуелном и вербалном нивоу италијанског оглашавања.

Крај двадесетог века доноси завршетак хладног рата, интернет и постепену експанзију дигиталне стварности: метанаративе који су најавили крај постмодернизма и наговестили рађање нове културне парадигме – метамодернизма¹¹ (Наџион 2002; Furlani 2002; Dumitresku 2014). О новим тенденцијама у култури крајем двадесетог и почетком двадесет првог века говори се као о синтези

модернистичког традиционализма и постмодернистичке отворености ка дијалогу, мултикултуралности и поштовању различитости, те укратко као о концепту који се ослања на вредности модернизма и постмодернизма између чијих одлика метамодернизам осцилира уважавајући обе крајности: модернистички сцијентизам и постмодернистичко преиспитивање, модернистичке метанаративе и постмодернистичку фрагментираност, модернистичке опозиције и постмодернистичку флуидност, модернистичко величање нације и постмодернистички индивидуализам, модернистичку прецизност и постмодернистичка одступања, итд. (Koprivica Lelićanin, Radenković Šošić 2021)

На овим темељима надограђују се и савремена истраживања италијанског оглашавања (Radenković Šošić, Koprivica Lelićanin 2021) која, иако већ увелико задиру у двадесет први век, неизоставно преносе рекламно наслеђе двадесетог века.

¹¹ Метамодернизам први спомиње Заварзаде да би нагласио „естетско прожимање чињеница и фикције, критичког и креативног, живота и уметности” (Zavarzadeh 1975: 75).

Закључак

Комуникација с потрошачима јесте облик јавне комуникације која је превазишла своју тржишну функцију. У раду је дат дијахронијски преглед развоја оглашавања на италијанском језику од почетка до краја двадесетог века уз осврте на промене које је овај период оставио у данашњем оглашавању. Први ниво анализе развоја италијанског оглашавања односи се на интерпретацију друштвено-политичких околности које се неизоставно рефлектују на визуелном и вербалном нивоу оглашавања. Од првог простора који је футуризам омогућио оглашавању у Италији и у коме је реклама тумачена као нови уметнички израз, преко готово нераскидиве везе између фашистичке пропаганде и оглашавања, послератног индустријског бума, првих критика конзумеризма и развоја неолибералистичког тржишта, реклама је прошла кроз различите периоде у којима је њена улога глорификована (футуризам, фашизам), критикована (антиконзумеризам) и поново искоришћавана (неолиберализам). Околности у којима се развијало оглашавање на италијанском језику препознајемо на визуелном и вербалном нивоу одабраних примера. Овим радом настојали смо да сагледамо све фазе кроз које је оглашавање на италијанском језику реклама пролазило и да уочене појаве објаснимо у одговарајућем социокултурном контексту. То је био први ниво анализе. Други ниво анализе јесте повезивање примера из одабраних епоха са ширим културолошким парадигмама и њиховим импликацијама у маркетингу: модернизмом, постмодернизмом и новонасталим метамодернизмом.

Истраживање сагледава италијанску рекламу из дијалектичког угла настојећи да покаже да је рекламни дискурс онај у коме се преплићу економски, идеолошки, политички и културолошки аспекти стварности и да се друштвене појаве не могу посматрати издвојене од целине у којој се налази. Тиме се потврђује да је улога рекламе и рекламног дискурса у различитим периодима значајан индикатор реалности и актуелних пропагандних тенденција. У футуризму је била промотер новог уметничког израза, за фашистички режим једно од пропагандних инструмената фашистичких митова о домовини, великом вођи, античком наслеђу и новом фашистичком појединцу, у послератном индустријском буму комуникациони канал којим су се еманциповала нова циљна тржишта, али и која је често критикована као манипулациона комуникација и реликт капитализма. Либерализација телевизије као доминантног канала комуникације поново је глорификовала рекламу и дала јој простора да се деведесетих година наизглед трансформише у оштрог критичара оних појава у друштву до којих је између осталог дошло услед глобализације и процвата рекламног потрошачког друштва. Сваки од ових периода доносио је могућност да се италијанска реклама и италијански језик проучавају у ширим контекстима (Radenković Šošić 2016; 2017; 2022; Koprivica Lelićanin, Šošić Radenković 2021), као и да се лингвистичке и визуелне одлике италијанске рекламе непрекидно повезују и тумаче с некадашњим и актуелним културним парадигмама.

Литература

- Altijeri Bijadi 1987: M. Altieri Biagi, Un linguaggio «venduto», in: M. Baldini, *Le fantaparoле, il linguaggio della pubblicità*, Roma: Armando editore.
- Arkandeli 2008: M. Arcangeli, *Il linguaggio pubblicitario*, Roma: Carocci.
- Beloni 2019: F. Belloni, The Critical Fortune and Artistic Recognition of the Work of Depero, in: *Fortunato Depero*, monographic issue of *Italian Modern Art*, 1 (January 2019), <<https://www.italianmodernart.org/journal/articles/the-critical-fortune-and-artistic-recognition-of-the-work-of-depero/>>, 15. 11. 22.
- Boero 2018: M. Boero, *La famiglia della pubblicità. Stereotipi, ruoli, identità*, Milano: FrancoAngeli.
- Bogdanović 1963: N. Bogdanović, *Futurizam Marinetiја i Majakovskog*, Beograd: Prosveta.
- Braun 1993: S. Brown, S. Postmodern marketing?, *European Journal of Marketing*, 27(4), 19–34.
- Čezarini 1988: G. P. Cesarini, *Storia della pubblicità in Italia*, Bari: Laterza.
- Depero 1931: F. Depero, *Il futurismo e l'arte pubblicitaria*, <https://futurismo.accademidellacrusca.org/immagine.asp?idscheda=129&file_seq=1>, 15. 10. 2022.
- Dumitresku 2014: A. Dumitrescu. Towards a Metamodern Literature, Ourarchive, <<https://ourarchive.otago.ac.nz/handle/10523/4925>>, 23. 7. 2014.
- Đusto 2021: M. Giusto, Carosello: specchio e strumento sociale, culturale e linguistico dell'italianità, in: *Sperimentare ed esprimere l'Italianità. Aspetti linguistici e glottodidattici*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Eko 1973: U. Eko, Nekoliko proverа: reklamna poruka, u: U. Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit, 179–204.
- Erdei 2008: I. Erdei, *Antropologija potrošnje*, Beograd: XX vek.
- Fabris, 2003: G. Fabris, *Il nuovo consumatore: verso il postmoderno*, Milano: FrancoAngeli.
- Faše i dr. 2016: F. Fasce, E. Bini e B. Gaudenzi, *Comprare per credere. La pubblicità in Italia dalla Belle Époque a oggi*, Roma: Carocci.
- Falabrino 1999: G. L. Falabrino, *Pubblicità serva padrona. I protagonisti, la storia e i retroscena del mondo della comunicazione*, Milano: Il Sole 24 Ore.
- Falabrino 2007: G. L. Falabrino, *Storia della pubblicità italiana*. Roma: Carocci.
- Fiderstoun 1991: M. Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage.
- Firat 1990: A. Firat, The consumer in postmodernity, in: Holman, *Advances in Consumer Research*, XVII, Association for Consumer Research, UT: Provo, 70–76.
- Firat 1993/1994: A. Firat, Special Issues on Postmodernism, Marketing and the Consumer, *International Journal of Research in Marketing*, 10/11(3/4).
- Firat i dr. 1994: A. Firat, J. Sherry, A. Venkatesh Postmodernism, marketing and the consumer. *International Journal of Research in Marketing*, 11, 311–316.
- Firat i dr. 1995: A. Firat, N. Dholakia, A. Venkatesh. Marketing in a postmodern world. *European Journal of Marketing*, 29(2), 40–56.
- Firat, Dolakija 2006: A. Firat, N. Dholakia, Theoretical and philosophical implications of postmodern debates: some challenges to modern marketing, *Marketing Theory*, 6(2), 123–162.
- Folena 1987: G. Folena, Metti un tigre nel motore, in: M. Baldini, *Le fantaparoле, il linguaggio della pubblicità*, Roma: Armando editore, 143–152.

- Furlani 2002: A. Furlani, Postmodern and after: Guy Davenport, *Contemporary Literature* 43 (4), 709–735.
- Hačion 2002: L. Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*, London and NY: Routledge.
- Kardona 1974: G. R. Cardona, *La lingua della pubblicità*, Ravenna: Longo Editore.
- Kapoci 2008: M. Capozzi, *La comunicazione pubblicitaria – Aspetti linguistici, sociali e culturali*, Milano: FrancoAngeli.
- Kavalerio 2016: M. Cavallero, *Il manifesto pubblicitario come espressione artistica*, Biblioteca Beato G. Alberione, 18 febbraio 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=NOVDJW8vGAo&t=800s>>, 10. 10. 2022.
- Klajn, Šipka 2006: I. Klajn i M. Šipka, *Veliki rečnik stranih reči i izraza*, Novi Sad: Prometej.
- Klein 1981: G. Klein, L'italianità della lingua e l'accademia D'Italia. Sulla Politica linguistica fascista. *Quaderni Storici*, 16(47 (2)), 639–675.
- Kodelupi 2000: V. Codeluppi, *V. Iperpubblicità*, Milano: Franco Angeli.
- Kodelupi 2001: V. Codeluppi, *V. Che cos'è la pubblicità*, Roma: Carocci editore.
- Kodelupi 2021: V. Codeluppi, *Leggere la pubblicità*. Roma: Carocci editore.
- Kodelupi 2022: V. Codeluppi, *Sociologia dei consumi*, Roma: Carocci editore.
- Lelićanin, Šošić 2021: M. K. Lelićanin, B. R. Šošić, Metamodernizam i jezik: reklama u doba pandemije, *Etnoantropološki problemi*, 16(4), 1101–1122.
- Marone 2011: G. Marrone, *Introduzione alla semiotica del testo* (Vol. 1), Laterza.
- Mediči 1972: M. Medici, Pubblicità e dintorni, *Fenomeni morfologici e sintattici nell'italiano contemporaneo. Atti del VI Congresso Internazionale di Studi*, Roma : Società Linguistica Italiana, 457–474.
- Mediči 1988: M. Medici, *La parola pubblicitaria. Due secoli di storia fra slogan, ritmi e wellerismo*, Venezia: Sarin-Marsilio.
- Menarini 1941: A. Menarini, A proposito di “bar”, “barista”, *Lingua nostra*, III, 113–118.
- Miljorini 1963: B. Migliorini, Fortuna del prefisso super, in: B. Migliorini, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze: Sansoni, 61–98.
- Panareze 2014: P. Panarese. Sui generis: gender portrayals in the italian television advertising, *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 50, 99–115.
- Pazolini 1975: P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti editore.
- Pazolini 2012: P. P. Pasolini, Lingvistička analiza jednog slogana, *Koraci* (10–12), 100–104.
- Pocato 2001: M. P. Pozzato, *Semiotica del testo: metodi, autori, esempi*, Roma: Carocci.
- Polezana 2018: M. A. Polesana, Pubblicità e rappresentazione femminile: tra vecchi e nuovi stereotipi, *Pubblicità e rappresentazione femminile: tra vecchi e nuovi stereotipi*, 463–481.
- Popadić, Pavlović, Žeželj 2018: D. Popadić, Z. Pavlović, I. Žeželj, *Alatke istraživača*, Beograd: Clio.
- Radenković Šošić 2022: B. Radenković Šošić, I miti fascisti nella pubblicità italiana del ventennio, *Italica Belgradensia*, 8, 149–165.
- Radenković Šošić 2014: B. Radenković Šošić, Il ruolo degli occasionalismi nella pubblicità postmoderna, *Atti del V Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova*, 20–21 settembre 2013, Franco Cesati Editore, 293–300.

- Radenković Šošić 2016: B. R. Šošić, *Jezička svojstva italijanskog postmodernističkog oglašavanja na internetu*, neobjavljena doktorska disertacija, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu.
- Radenković Šošić 2017: B. R. Šošić, Reklamno izmeštanje realnosti, *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 65(1), 191–205.
- Riči 2002: L. Ricci Pubblicità: le parole per (non) dirlo. Un caso di eufemismo nell'italiano di oggi, in: *Studi di lessicografia italiana, Volume XIX*, Firenze: Le lettere, 299–319.
- Tarkvini 2011: A. Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Bologna: Il Mulino.
- Testa 2007: A. Testa, *La pubblicità*, Milano: il Mulino.
- Trota 2002: M. Trotta, *La pubblicità*, Napoli: Ellissi Edizioni.
- Vatimo 2012: G. Vattimo. *Della realtà: fini della filosofia*, Milano: Garzanti.
- Voli 2012: U. Volli, *Semiotica della pubblicità*, Gius. Laterza & Figli Spa.
- Zavarzade 1975: M. Zavarzadeh, The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives, *Journal of American Studies*, 9 (1), 69–83.

Bojana V. Radenković Šošić

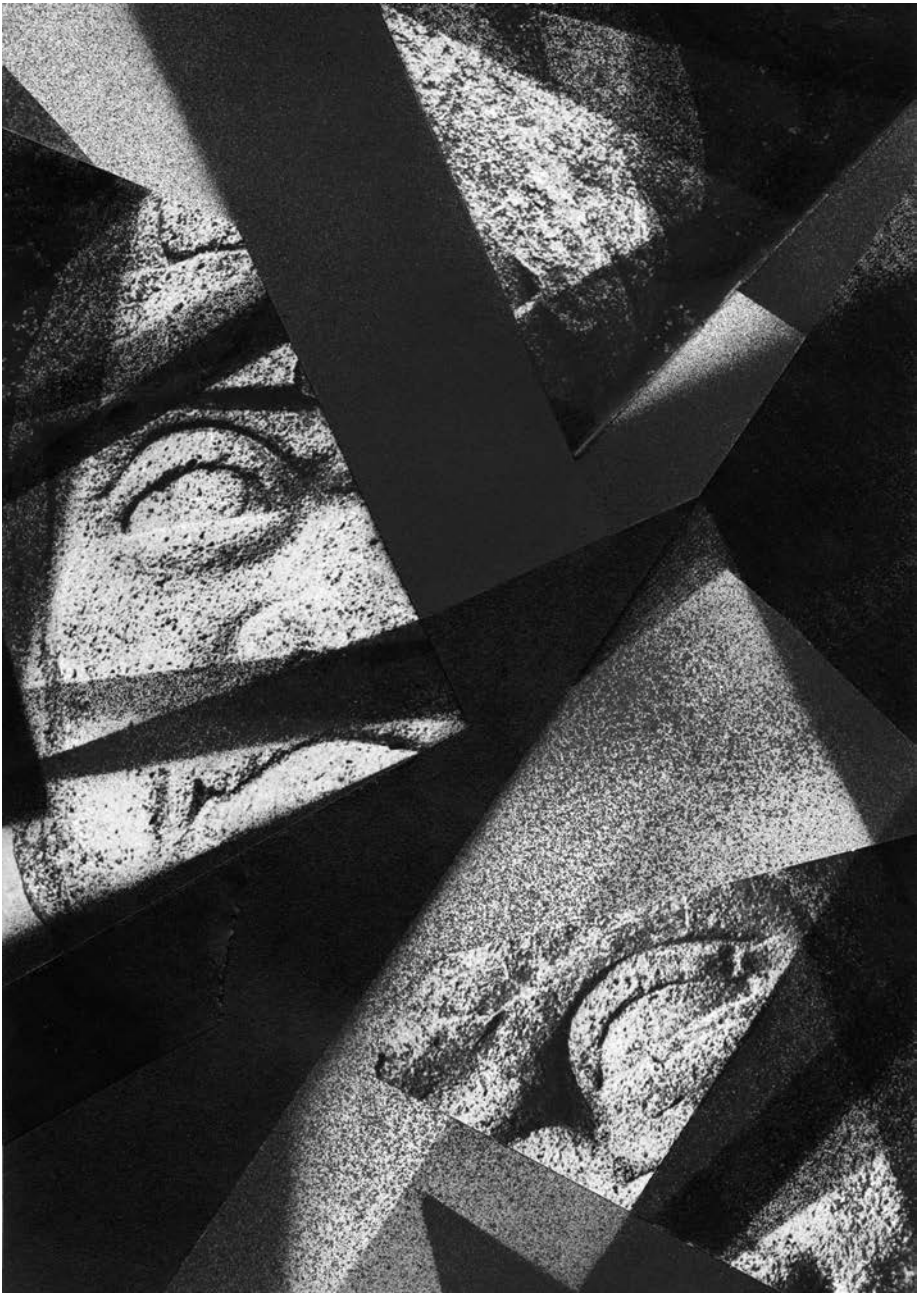
THE TWENTIETH CENTURY IN THE MIRROR OF ITALIAN ADVERTISING

Summary

Advertising, as one of the most dominant contemporary communication and cultural signifying practices, clearly reflects the overall socio-political environment and ongoing cultural tendencies. The circumstances in Italy are not an exception to that. Like never before, in the previous century, thanks to technological and media advancements, intensive world-wide historical events and innovative cultural and artistic tendencies, advertising has become a fragmented canvas and a blueprint of reality. Therefore, this study presents a historical overview of the twentieth century interpreted through the prism of the most popular print ads from the period. It starts with an in-depth analysis of the very first futuristic advertisements, Fascist propaganda and unique “alliances” between art and propaganda. Moreover, it is argued that the development of consumer society and severe critics of consumerism, the blossoming of advertising in the eighties, seen as a reflection of the mass culture, and the expansion of socially responsible advertisements in the nineties have become important elements of Italian culture and art. Finally, manifold artistic, philosophic, linguistic and semiotic interpretations of advertising during the twentieth century have significantly influenced contemporary Italian advertising, reflecting new and emerging cultural paradigm, recognised as metamodernism. Chosen advertisements are analysed by applying qualitative content and discourse analysis of visual, verbal and audio messages. As one of the main outcomes, the significant modern, postmodern and metamodern properties in advertising are being outlined and profoundly examined.

Keywords: advertising, the twentieth century, historical review, modernism, postmodernism, metamodernism

Примљен: 30. новембар 2022. године
Прихваћен: 28. фебруар 2023. године



Tomislav M. Pavlović¹
University of Kragujevac
Faculty of Philology and Arts
English Department

BECAUSE THERE IS (NO) HOPE FOR GUIDO CAVALCANTI AND T. S. ELIOT

The aim of the research is to carry out the analysis of the echoes of one of the most famous love ballads composed by the Italian medieval poet Guido Cavalcanti in Thomas Stearns Eliot's conversion poem *Ash Wednesday*. Eliot's reception of Cavalcanti's poetry is somewhat paradoxical, since in one of his critical essays the Italian poet is labelled as a "pagan" and *Ash Wednesday* represents Eliot's first greater work of high religiosity. Cavalcanti's poetry was known for not playing as significant a role in the formation of Eliot's poetic expression as Dante Alighieri's. On the other hand, claiming that he did not exert any influence on the English author's work would be wrong. The analysis starts from Eliot's use of the initial line of Cavalcanti's *ballatetta* as a leitmotif concentrating subsequently on the corresponding topics in the works of both authors and the way they are treated. Those are the ones of exile, transience of life, adoration of the Lady, the problem of obstacles preventing hero to reach the ideal and the theme of spiritual fulfilment. The research lays emphasis on the fact that Eliot's *Ash Wednesday* is modelled upon the essentially mythical pattern of quest set by Cavalcanti in his *ballatetta* and proves that Eliot's poem is a unique attempt to make the poetic tradition of former centuries eternally alive.

Keywords: Cavalcanti, Eliot, *ballatetta*, Middle Ages, love, religion, convention, Lady, exile

Eliot's fascination with Italian medieval poets, especially Dante Alighieri, is a well-known fact not only among the literary critics dealing with the influence of Italian medieval poetry on Anglo-American modernists. His great predecessor Ezra Pound shared the interest and was known to have cultivated Eliot's profound affection for this kind of literature primarily through meticulous analysis and innovative readings. Some critics observe certain reflexes of Ezra Pound's achievements even in Eliot's critical thoughts about the aforementioned works. (Singh, 1994: 48) Pound wrote copiously about Dante in *The Spirit of Romance, Literary Essays* as well as in other works² and, in fact, never stopped studying Dante and other medieval poets. (Ibid.)

1 tomislavmp@gmail.com

2 Steve Ellis draws the attention to Pound's analysis of Dante's artistic aims and strategies formulated in *De vulgari eloquentia*. See more in *Dante and English Poetry: Shelley to Eliot*, p. 174.

However, one must say that despite the enormous influence Dante exerted on him due to the technical perfection and visionary power his poetry emanated, Pound preferred Guido Cavalcanti (1250-1300), another Italian medieval poet. In the essay entitled "Tuscan Language", he says that "Dante himself never wrote so poignantly or with greater intensity than Cavalcanti." (Casella 2000: 72) Pound's even more radical favouring of Cavalcanti is reflected in the sonnet dedicated to Cavalcanti ("To Guido Cavalcanti", Canzoni, 1911) in which he claims that: "Dante and I are come to learn of thee / Ser Guido of Florence, master to us all..." (West 2009: xlvi). Pound's literary oeuvre was, as a result of the aforementioned affinity, enlarged by numerous translations of Cavalcanti's ballads.

The reasons that Pound's predilection for Cavalcanti originates from are certainly much deeper than the one formulated in the quoted fragment of his verse eulogy. According to Pound, Dante and Cavalcanti are the participants of the same creative paradigm embodying the intellectual complex of the Middle Ages. Dante represents theology, while Cavalcanti symbolizes science and philosophy. Dante's work doubtlessly includes science and philosophy but they are primarily theologically oriented so Dante's eyes are figuratively turned towards the sky, Cavalcanti, on the other hand, looks at the earth. (Ardizzone 2002: 10) On the other hand, it is believed that Guido Cavalcanti's work was of fundamental importance for his "project of reformulating, through poetry, the processes of Western culture on a new basis." (Ibid.)

Cavalcanti was known to have been well-acquainted with the poetic achievements of Provençal, Sicilian and Classical texts and famous for his efforts to promote a new approach to the convention of the medieval tradition known as *Dolce stil nuovo* (Sweet new style)³ that can be taken as "a lyrical philosophical inquiry into the nature of love." (Lambdin 2000: 83) The result of this investigation is „a newly created 'illustrious vernacular' that was simple, natural, clear, and elegant, and aimed at the articulation of the immediacy of passions and intellectually probing the nature, scope and origin of love, origin and strife in human relations.“ (Ibid.)

As for Eliot's medieval models, Dante's top position is indisputable and his debt to this author is "the kind which goes on accumulating, the kind which is not the debt of one period or another of one's life..." (Eliot 1952: 179) According to Eliot, Dante is "... beyond all other poets of our continent, the most European" (188) and the one who can teach us two lessons, "that the great master of a language should be the great servant of" ... and ..." the lesson of width of emotional range." (17) Eliot, understandably, never reproaches

3 "Term commonly used to designate a group of late 13th century Italian love poets and to describe the special character of their lyric production. The term first appears in Dante's *Purgatorio* (24.57), where it defines his poetic style(stil), separating it from that of the earlier Sicilian and Guittonian poets and describing its characteristics as audibly and intellectually pleasing (*dolce*) and new in concept (*nuovo*). Generally speaking, Dante's term has considerable validity: the "sweetness" of his style is attained, analysts have discovered, through a careful selection and ordering of words of pleasurable sound." See more in Green R. et al (ed.) 2012, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. p. 374.

Dante for his religious orientation, but is highly critical of Pound's distancing from Dante and eulogizing of Cavalcanti. He claims that "Pound finds Guido much more sympathetic than Dante, and on grounds which have little to do with their respective merits as poets." (Ellis, 1985: 174) Pound's infatuation with Cavalcanti is generally disapproved of by Eliot since "Guido was possibly a heretic if not a sceptic – as evidenced partly by his having had pneumatic philosophy and theory of corpuscular action which I am unable to understand." (42) Peter Dale Scott concludes that Eliot's prescription for Guido's heresy was the supervision of what he called orthodoxy, done not through clerical censorship, but relying on the influence of "the Church itself, in which orthodoxy resides". (1994: 67)

The reason for Eliot's insistence on Cavalcanti's alleged heresy should perhaps be looked for in the invectives Dante himself made in the first part of the *Divine Comedy* known as the *Inferno*. One could find them in the tenth chapter, in which Guido meets his father Cavalcante de Cavalcanti suffering in the sixth circle of hell reserved for heretics denying immortality of soul. On seeing Dante, Cavalcante asks why his son Guido does not follow him, along with Horatio, since he thinks Guido deserves the honour. Dante replies that Guido, like his father, did not believe in the Almighty. (Murphy 2007: 60) Besides, there are contemporary testimonies exposing Cavalcanti's devotion to sensual pleasures. Giovanni Boccaccio, for example, claims that Cavalcante and his son Guido "were well-known Epicureans, believing that the Soul dies with the body and therefore sensual pleasure was the highest good." (Ruud 2008: 416) However, the specific attitude is suspected to be just a paraphrase of Dante's judgement. (Ibid.)

It is important to point out that modern literary criticism diversifies Cavalcanti's expression of love. Maria Luisa Ardizzone, in her analysis of Cavalcanti's canzone "Donna me prega", claims that the poet, at the beginning of the poem, defines love by the use of two adjectives, *fero* [fierce] and *altero* [haughty], hinting at his readiness to tackle the two aspects of love - the animalistic one, producing pleasure in man and the other that is important "for the process of generation of form and therefore for the process toward intellection". (2002: 9) Accordingly, the main idea of "Donna me prega" lies in the fact that "love is metaphor for the sensitive soul and for the animal power that initiates a process of intellection without being involved itself in intellectual knowledge." (Ibid.)

Eliot was unwilling to appraise Cavalcanti's antagonizing of love and intellect as Ardizzone. His critical remarks, as mentioned, reveal that it was Cavalcanti's alleged "sensuality" that provoked his preference for Dante. The sensuality of the sort, however, did not prevent Eliot from taking one of Cavalcanti's poetic pieces as the thematic model for his conversion poem *Ash Wednesday* (1930). The poem in question, the *ballata* "As I've no hope of returning ever" ("Perch'i' no spero di tornar giammai")⁴ is considered one of

4 Two of Cavalcanti's poems are canzoni, a type of lyric poem originating from from Provençal poetry, of which the most famous is "Donna mi prega" ("A Lady Asks Me"), a

the most captivating items of the whole body of Cavalcanti's work⁵, composed in the tradition of *Dolce stil nuovo* known for its idealistic, spiritual concept of love and emphatic celebration of feminine beauty.

Cavalcanti was said to have composed the song while in exile⁶ from his native Florence in the town of Sarzana shortly before his death in 1300. The poet unmistakably feels the proximity of death and the despair consequently aroused permeates the poem shaped in the form of lament containing five strophes. The first strophe, done in form of sestina while the others are decas-tichs, starts with the line taken as its title:

“As I've no hope of returning ever,
Little ballad, lightly, softly,
Go yourself, to Tuscany,
Go straight to my lady,
Who of her great courtesy
Will show you highest honour.” (2007: 43)

Although desperate, since the return is impossible, Cavalcanti, addresses his poem in a highly conventional manner affectionately calling it *ballatetta* (small ballad) since it will perform the role of a mediator between him and his beloved. Aimed to convey at least a part of the tenderness the poet feels, the poem is, understandably, confessional to the extent that the conventions of the genre allow. Thus, at the beginning of the second stanza, the poet expresses the hope that the ballad “will bring her news of sighs, / Filled with pain, and great with fear.” (Ibid.)

As already said, Eliot's affinity for Cavalcanti's ballad has long been known to most of the readers and connoisseurs of his work. The former oftentimes proved unable to perceive the echoes of Cavalcanti's *ballatetta* in Eliot's poem further than the opening line, while the latter fully observe

beautiful and complex philosophical analysis of love, the subject of many later commentaries. Others are sonnets and *ballate* (ballads), the latter type is usually thought of as his best. See more in <https://www.britannica.com/biography/Guido-Cavalcanti>.

5 “Guido's existing opus includes 52 poems among which there are 6 sonnets, 2 songs, 11 *ballate*, 1 *motteto* and 2 independent stanzas. The poems were admired by modern writers such as, apart from Ezra Pound, Dante Gabriel Rossetti. Cavalcanti's poetry was collected for the first time in 1527 and later in *Le rime de Guido avaloranti* (1902). Many poems were translated by Dante Gabriel Rossetti in *The Early Italian Poets* (1861; later retitled *Dante and His Circle*) and by Ezra Pound in *The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* (1912).” See more in Encyclopaedia Britannica <https://www.britannica.com/biography/Guido-Cavalcanti#ref261765>

6 Cavalcanti's exile came as a result of fierce political struggles in Florence whose main protagonists were the so-called Guelphs and Ghibellines. Finally, among the Guelphs there was a division into Blacks (supporters of the Papacy) and Whites who challenged the authority of Pope Boniface VII. Dante and his best friend, Guido Cavalcanti, were in this second group. In order to maintain peace in the city, some radical supporters of the White party had to be temporarily exiled, and Cavalcanti was among them. Paradoxically, Dante, who had political power for a certain period of time, was forced to temporarily expel his friend from the city. Unfortunately, in the city of Sarzana where he spent his exile, a malaria epidemic broke out and Cavalcanti died soon after being infected. In the meantime, his sentence was revoked. See more in Murphy 2007: 59.

its complexities. Simon West claims that “The whole poem is inspired by the rhythmic force Eliot perceived in the original and an attempt to play with its possible translations in English.” (2009: 178) West observes the reflexes of Cavalcanti’s ballad in Eliot’s poem in its inherent rhythm and variations of Cavalcanti’s opening line being orchestrated in various parts of Eliot’s piece, which is, however, much longer than Cavalcanti’s ballad. Further discussion will show that West’s estimate is, although rather inspiring, not fully developed and therefore somewhat limited as far as some of the mentioned issues are concerned. The opening stanza of Eliot’s poem reads:

“Because I do not hope to turn again
 Because I do not hope
 Because I do not hope to turn
 Desiring this man’s gift and that man’s scope
 I no longer strive to strive towards such things
 (Why should the aged eagle stretch its wings?)
 Why should I mourn
 The vanished power of the usual reign?” (1991: 85)

The first line of *Ash Wednesday* is, obviously, a literal translation of Cavalcanti’s opening verse. Eliot deliberately avoids using the verb *return*, closest in meaning to the Italian equivalent *tornar*, so as to follow the rhythm of the original. The alternative choice of the verb *turn*, having wider meaning, does not violate the basic meaning of both verses and, besides, it is more similar to the initial term as far as the vocal structure is concerned. Besides, Eliot varies the thought in the two subsequent verses emphasizing the absence of hope (the first one) and the absence of hope to turn (the second one). Further sequences of the poems reveal that Cavalcanti and Eliot differ in the approach to the topic, since the former as the lyrical subject, emphatically begs the poem to go to Tuscany .../ ... straight to my Lady.” (2007: 43) while the latter, in an indirect, pessimistic way, renounces his present and past existence, having no prospects for the future.

A casual look at the rest of the poem indicates that the first lines of Cavalcanti’s poem served as the initial impulse for Eliot to write his poetic piece, which, is, understandably, much larger in even in thematic scope than Cavalcanti’s, since it contains six parts in which the author presents his spiritual or religious evolution, which occurred after he had become a practicing member of Anglican Church in 1927. Such a perspective on these poems is, as previously pointed out, both limited and misleading. Craig Raine criticizes the widespread practice in the comparative research of Cavalcanti’s and Eliot’s work to concentrate solely on the allusiveness of Cavalcanti’s poem title helping us identify it as the source of Eliot’s inspiration and reconstruct the meaning of the whole poem. (2006: 23) He refers to Eliot’s standpoint expressed in the essay “The Frontiers of Criticism” (1956):

“One can explain a poem by investigating what it is made of and the causes that brought it about; and explanation may be a necessary preparation for understanding. But to understand a poem it is also necessary . . . that we should

endeavour to grasp what the poetry was aiming to be.’ *Ash-Wednesday* opens with the thrice-repeated cry of despair— ‘Because I do not hope’—which is more important than Eliot’s borrowing from Cavalcanti.” (Ibid.)

One cannot but share Raine’s view and add that only the meticulous research of the whole variety of corresponding themes and motifs of both poems will result in the reconstruction of their meaning and measure the scope of Cavalcanti’s influence on the English poet. Certain topics common to both poets are more implicitly given and should be grasped from the social context. One of these is the topic of exile. Generations of literary historians were mentioning Cavalcanti’s exile in Sarzana where the poem was composed. The poem does not explicitly reveal it but in the first stanza one comes across the poet’s command to the *ballatetta* “Go yourself, to Tuscany” (2007: 43), disclosing the poet’s absence from Florence. As far as Eliot’s *Ash Wednesday* is concerned, there is no indication of the isolation or exile of the lyrical subject at the beginning of the poem. Ronald Schuhardt, however, recalls that at the beginning of the manuscript, just above the first part of the poem one finds the words: “Ballata: All Aboard for Natchez, Cairo and St. Louis,’ below which he penned ‘Perch’ io non spero’ the opening utterance of Cavalcanti’s own ‘Ballata: In Exile at Sarzana.’” (2001:149)

Apart from mentioning Cavalcanti and his *ballata* as the source of inspiration, Eliot enumerates several toponyms of which St Louis, his hometown, is the first, while the other two, less well-known, are in its immediate vicinity. One can, understandably, only speculate about the reason why Eliot chose the provisional title. It might be nostalgia for his native America and the longing for the love of his youth, Emily Hale, that made him consider England, his new homeland, a kind of exile. Ronald Schuhardt, who is quite positive about that, says that Eliot’s “modern ballad, *Ash-Wednesday* makes the journey in his place, recounting the anguish of a soul whose love poem laments the impossibility of a merely human love.” (Ibid.) The toponyms mentioned in the title are not to be found in the text of the poem and the only time when Eliot mentions exile is at the end of the third part of *Ash Wednesday*:

“Redeem the tune, redeem the dream
The token of the word unheard, unspoken
Till the wind shake a thousand whispers from the yew
And after this our exile.” (1991: 91)

John Kwan-Terry recognizes the last verse of the stanza as a fragment from the Catholic hymn *Salve Regina* which summarizes the effort of the lyrical subject to recover dreams, while listening to the word “unheard and unspoken.” (1994: 138) This critic identifies such a word as God’s Divine Word spoken by the apostle John (1:1), but the lyrical subject, instead of this word, hears the barren whispers from “yew trees.” (Ibid.) The true meaning, therefore, tragically eludes him and “he is forced back into exile in the finite world where separation from the correct or full understanding of the Absolute is the norm.” (Ibid.)

The following topic that both authors are obsessed with is the transience of life. The feeling that their days are numbered makes both lyrical subjects think no longer about fame, ambitions and love, of which only memories remain. The additional instruction that Cavalcanti imparts to his *ballatetta* is to visit his beloved. It contains a reference to his service to Love in bygone days:

“Oh, little ballad, sighing say
To her, when you’re presented:
‘Your servant comes
To be with you,
He leaves one,
Who was Love’s servant’” (2007: 44)

One has to pay attention to the past tense in the last line confirming the transitory nature of earthly pleasures. Eliot’s *tedium vita* shows itself even more distinctly. The emphatically confessional tone of address, occasionally similar to Cavalcanti’s, is in absolute contrast with his well-known modernist apartness as far as the emotions are in question:

“Because I do not hope to know again
The infirm glory of the positive hour
Because I do not think
Because I know I shall not know
The one veritable transitory power
Because I cannot drink
There, where trees flower, and springs flow, for there is
nothing again...” (1991: 85)

By varying Cavalcanti’s slightly modified initial phrase—“Because I do not hope to know again”, Eliot announces that the time, in which he truly lived a life at its fullest (“positive hour”), will never return, nor will his “transitory” physical strength, which is can also be equated with love that he cannot consume (“I cannot drink”). The absence of water and vegetation from the lyrical subject’s horizon, in the couplet with which the poem ends, symbolizes the disappearance of all that makes life worth living. Russell Eliot Murphy finds a deeper spiritual meaning in this section, since it expresses the lyrical subject’s desire to renounce everything earthly in order to accept higher forms of cognition and spirituality. (2007: 61)

Such a spiritual perspective is finally assailed by the image of death. Cavalcanti is quite explicit about this, informing the *ballatetta*:

“... that death
Grips me so that life deserts me,
Know how my heart with every breath
Beats hard, as the spirits speak inside me.
So much of my Being’s now undone,
I can scarcely suffer longer.”(2007: 43)

The opening verses, in a rather touching, courtly manner, disclose the degree of lyrical subject's decrepitude and his inability to prolong his life at least for a while.

The lyrical subject of Eliot's poem is not as much physical as he is a spiritual moribund, since the death he talks about has some more symbolic meaning. At the beginning of the second part of the poem, he talks about the mysterious "three white leopards (1991: 71) who:

...sat under a juniper-tree
In the cool of the day, having fed to satiety
On my legs my heart my liver and that which had been
contained
In the hollow round of my skull. And God said
Shall these bones live? Shall these
Bones live? And that which had been contained
In the bones (which were already dry) said chirping:
Because of the goodness of this Lady...(Ibid.)

The unreal situation in which the lyrical subject falls victim to the three bloodthirsty beasts is actually just one of numerous quizzical parts of the poem. However, if the devouring of the earthly remains, except bones, is taken symbolically, we can see how Eliot conjures up both the destructive and creative role of God's grace reducing the human body to the meagre remains in order to prepare it for future life. (Murphy 2007: 63). "Shall these bones live?" the question asked by the Lord (1 Kings 19 of Ezekiel) extending the allusion to Elijah who, in his escape from Jezebel, sat under a juniper tree seeking death. (Ibid.) The deep, religious meaning of the stanza, achieved by Eliot's intertextual intervention, does not exhaust all the possibilities of interpretation. The gruesome scene of lyrical subject's death hides a positive connotation reflected in the fact that the renunciation of worldly essence is the only way to reach the spheres of pure spirituality.

The thought of death is definitely put away owing to the prospect of resurrection that will happen "because of the goodness of the lady". The personality of Lady is certainly one of the key poetic symbols of both Cavalcanti's and Eliot's poetic pieces. Cavalcanti's adoration of the Lady and her beauty, which received full expression as a convention of *dolce stil nuovo*, actually had its origins in the Middle Ages. Cavalcanti's adored Lady is the embodiment of both beauty and intellect. Therefore, he sends his ballad to the Lady "Who of her great courtesy / Will show you highest honour" (2007: 43). The instructions he provides are followed by a series of compliments:

"You'll find a tender woman there,
Of an intellect so sweet,
That it will be delight complete
For you to leave her never." (44)

The lady we meet in Eliot's poem is not a symbol of worldly beauty and eroticism, but an omen of the spiritual transformation and renewal that occurred through his conversion to Anglicanism. In the previously quoted

passage, the possibility of resurrection or salvation is hinted at as the fruit of “Goodness of this lady” and:

“...because of her loveliness, and because
She honours the Virgin in meditation,
We shine with brightness.” (Ibid.)

In further lines the Lady is observed as someone possessing the dialectical aura or integrative power to reconcile her inherent opposites as well as the opposites tearing the world apart:

“Lady of silences
Calm and distressed
Torn and most whole
Rose of memory
Rose of forgetfulness
Exhausted and life-giving
Worried reposed
The single Rose
Is now the Garden
Where all loves end
Terminate torment
Of love unsatisfied...” (86-87)

The address to Our Lady, in form of prayer, was said by the bones or the earthly remains of the lyrical subject, with the firm belief that her life-giving power will bridge the existential gap between the earthly and the eternal and that the sublimation of these opposites will create paradise – “the single rose / is now the garden.” In this sense, she should be considered the embodiment of Virgin Mary, although in the second verse of the passage it is claimed that her power comes from the fact that she “honours the Virgin.” Steve Ellis reminds us that the second part of Eliot’s poem was published under the title “Salutation” directly echoing the scene from the third part of Dante’s *Vita nuova* in which the appearance of Beatrice enlightens Dante and makes him blissful. (2009: 82) The impression that Lady leaves on Eliot is, as the poem records, pretty much the same.

The poetic image of the Lady dominates the entire second part of the poem but we meet her in other parts of the poem as well. In the fourth part, the poet presents the Lady as “The silent sister veiled in white and blue / Who walked between the violet and the violet.” (1991: 90) The fifth part contains the speculation upon the possibility of salvation initiated by wandering “Will the veiled sister pray for / Those who walk in darkness, who chose thee and oppose thee...” (92), ending with the inquiry about the prospects of the weakest members of humanity:

“Will the veiled sister pray
For children at the gate
Who will not go away and cannot pray...” (93)

The sixth part of Eliot's poem ends with a kind of prayer in which all of Lady's impersonations, the blessed sister, the veiled sister, the Lady of Silences and Virgin Mary, merge into an integral symbol of salvation:

“Blessed sister, holy mother, spirit of the fountain, spirit of
the garden,
Suffer us not to mock ourselves with falsehood
Teach us to care and not to care
Teach us to sit still
Even among these rocks,
Our peace in HIS will
And even among these rocks
Sister, mother
And Spirit of the river, spirit of the sea,
Suffer me not to be separated”
And let my cry come unto Thee.” (1991: 95)

Eliot's lyrical subject, caught by universal religious ecstasy, prays for all humanity. The amazing emotional register it displays distinguishes it from Cavalcanti's *ballatetta* in which the poet concentrates exclusively on himself and the person he loves. Russell Eliot Murphy makes an interesting observation about the merging of the characters of the Lady and Holy Mother that occurs in the third part of Eliot's poem. He also draws the analogy with Dante's *Divine Comedy* in which the figure of Beatrice melts into the mighty character of Virgin Mary. He describes the intervention of Virgin Mary, who sends Beatrice to Dante's aid and instructs her to turn to Virgil, who, in the capacity of Reason, guides Dante in the first stages of the journey the hero undertakes with the aim of spiritual rebirth. (2007: 66) Comparing the characters' transformations in Dante's and Eliot's works, Murphy notes that Dante plays the role in relation to Eliot that Virgil played in relation to Dante. He adds that Eliot's Lady could not be identified with Beatrice as much as with a stylized character of a lady who belongs to the courtly love tradition on which Dante's adoration of Beatrice is based. (Ibid.) The adoration of the Lady modelled in the fashion of courtly love tradition and of the Lady who is an embodiment of the Christian ideal of heavenly love are irrevocably intertwined in the works of Dante and Cavalcanti. On the other hand, Eliot's relationship with the Lady is devoid of all sensuality and is purely religious.

Cavalcanti, together with Eliot's lyrical subject, while striving for the union with the Lady, follows a mythological pattern in which the lover, in his quest for the beloved, encounters obstacles that he must overcome. De Rougemont points out that there are two types of obstacles to a love relationship. The first one is external which means physical or social that keeps the lovers apart such as, for example “the presence of king, the suspiciousness of barons, the Judgment of God, and more generally the rules of feudal society.” (Brümmer 1993: 94). Another type of obstacles can be considered internal since they are born from the psyche of the hero who, like Tristan for example,

hinders himself for unknown reasons by putting the sword between himself and Iseult, or by making a sudden decision to return her to the king. (Ibid).

Cavalcanti's mortal illness belongs to the first type of the obstacles and as for the second ones he mentions evil people who can prevent him from achieving the last, purely spiritual contact with the Lady. Therefore, he tells the *ballatetta*, who is supposed to carry out the mission of a messenger of love, to avoid them at all costs:

“But take care to meet no eyes
Hostile to a gentle nature:
My disadvantage then for sure
You'd work, like one opposed,
And be by her reproved,
And so prove pain for me:
So that after my death there'd be,
Weeping and fresh dolour...” (2007: 94)

The diversification of the feeling of being in love can be even more elaborate:

“There are two things idealized by fin' amours: first, the beloved, the lady supremely beautiful in all respects; second, love itself, as the longing and desire elicited by the goodness and beauty of this particular woman. Thus, on the one hand, Arnaut de Mareuil addresses his beloved: ‘Good lady, perfect in all good qualities, so worthy are you above all the best women that I know’... On the other hand, the troubadours idealized love itself, their own desire, their own condition as lovers.” (Brümmer 1993: 95)

The words which knight de Mareuil uses to describe the beauty of his Lady are almost identical to those used by Cavalcanti qualifying his counterpart as “courteous”, “tender” and “sweet”.

The obstacles encountered by Eliot's lyrical subject in his quest for spiritual renewal, which the Lady metaphorically represents, are quite specific. The border between his mind and outer world vanishes and he becomes the representative of human race. The obstacles in question are mentioned in the third part of Eliot's poem, published as a separate edition in 1927 under the title “The Top of the Stairs” (“Som de L'Escalina”) taken from Dante's *Purgatory* (xxvi, 146) (Murphy: 64) On the way to redemption, symbolized by the Lady, the lyrical subject climbs upon a staircase of three levels, and on each of them hosting some frightening and mysterious forms. On the first staircase there is:

“The same shape twisted on the banister
Under the vapour in the fetid air
Struggling with the devil of the stairs who wears
The deceitful face of hope and of despair.” (89)

The temptation embodied by the “devil from the stairs” can be taken as a metaphor of eternal human inclination towards self-deception and for raising

false hopes. Upon overcoming the temptation, the lyrical subject arrives at the second staircase, which, unlike the first, is devoid of similar tempters. Instead, emptiness awaits the hero who sees that:

“There were no more faces and the stair was dark,
Damp, jagged, like an old man’s mouth drivelling, beyond
repair,
Or the toothed gullet of an aged shark.” (Ibid.)

However, this emptiness also looks ominous since it symbolizes nothingness, and the impression is enhanced by hideous details as “damp”, “jagged”, “old man’s mouth”, and “gullet of an aged shark.” The lyrical subject is therefore tired of struggle and incapable of new impressions and such numbness makes him more sensitive to what threatens on the third staircase. The scene that opens before the lyrical subject is totally different from the previous ones because it is rather pleasant:

“The broadbacked figure drest in blue and green
Enchanted the may time with an antique flute.
Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown,
Lilac and brown hair;
Distraction, music of the flute, stops and steps of the mind
over the third stair...” (Ibid.)

The almost bucolic atmosphere, in which an unknown musician performs a pleasant melody, is no less dangerous for the lyrical subject who almost falls for it threatening to give up his spiritual journey. Its deceptive atmosphere is confirmed by the fact that the musician has not revealed his face and that the pleasant melody he performs is also unknown to the lyrical subject. The flute he plays is the favourite instrument of the forest god Pan, who was considered the embodiment of devil. Nothing is said about the overcoming of the temptation from the third staircase, in which devil is repeatedly involved implicating that those similar ordeals may continue to haunt lyrical subject indefinitely like in Dante’s *Inferno*.

The last, sixth part of Eliot’s poem starts with another variation of Cavalcanti’s verse “Because I do not hope to turn again”, which reads:

“Although I do not hope to tum again
Although I do not hope
Although I do not hope to tum” (94)

The positive, although not so distinct a tone, that can still be sensed, indicates that the lyrical subject, after the entire self-denial he experienced, has not lost hope in the possibility of new self-actualization. The following verses clearly confirm it:

“And the lost heart stiffens and rejoices
In the lost lilac and the lost sea voices
And the weak spirit quickens to rebel
For the bent golden-rod and the lost sea smell...” (Ibid.)

The spiritual transformation, although not yet achieved, looks well under way owing to the mediation of the Lady, so that only at the end one does realize the power of Eliot's central poetic symbol attaining metaphysical gleam. Lyrical subject, therefore, achieves the greatest degree of spiritual unity, his intellect and mind being eternally imbued with the Lady's grace. In *Ash Wednesday* the Lady figures not only as a symbol but a real person whom the poet piously addresses and whose constancy, loyalty and willingness he never doubts.

Some kind of optimism can be discerned in the last stanza of Cavalcanti's ballad:

“You, little weak and fearful voice
Issuing from the sad heart weeping,
Go with my soul, and this little song,
And tell her of my mind that's ruined.
You'll find a tender woman there,
Of an intellect so sweet,
That it will be delight complete
For you to leave her never.
And then, my soul, adore her,
Worthy as she is, for ever.” (2007: 94)

Cavalcanti compensates for the lack of physical contact with the Lady by initiating the pilgrimage of love taken by the *ballatetta* which will forever remain with her as a sublimation of poet's soul. The qualities of the Lady that the poet mentions and her implicit willingness to remain faithful to him until the end make her similar to Eliot's Lady, if not to the fullest, then at least, to some of her pious impersonations. Therefore, one cannot accept Alison Milbank's claim that for Cavalcanti “the poem is a substitute for sexual consummation, written when the poet was mortally ill.” (224) This poem, definitely does not affirm the wayward Cavalcanti, the heretic Cavalcanti condemned by both Dante and Eliot.

Starting from Simon West's inspiring conclusions about the rhythmic cadences of Cavalcanti's ballad echoing in Eliot's poem, our analysis went further by focusing upon the thematic matches ranging from the depressive feeling of alienation generated by exile, the proximity of death, the adoration of the Lady, the obstacles standing on the path of the achievement of the desired ideal and final spiritual fulfilment of the quest. Cavalcanti's opening line, used by Eliot as a catchphrase of the upcoming spiritual search, is varied poetically following the pattern that Cavalcanti outlined in his *ballatetta*. Numerous differences in the treatment of certain aspects are caused primarily by the time gap between the epochs they belonged to. On the other hand, many qualities discussed in the essay are common to both Cavalcanti and Eliot. The guiding principle of our research is contained in the already quoted fragment of Eliot's essay “On the Frontiers of Criticism” specifying that “One can explain a poem by investigating what it is made of and the causes that brought it about.” Eliot's *Ash Wednesday*, based on Cavalcanti's *ballatetta*, is an outstanding confirmation of the fact that an author should

“...write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.” (Eliot 1948: 14) Our modest analysis casts just a dim light on Eliot’s unique attempt to eternalize the great poetic tradition and to make Cavalcanti his true fellow contemporary.

REFERENCES

- Ardizzone, 2002: M. L. Ardizzone, *Guido Cavalcanti, The other Middle Ages*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Brümmer 1993: V. Brümmer, *The Model of Love, A Study in Philosophical Theology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Casella 2000: S. M. Casella, Ezra Pound and Cunizza da Romano, Fragments of an Unfinished Epic poem, in Helem M. Dennis (ed.) *Ezra Pound and Poetic Influence: The Official Proceedings of the 17th International Ezra Pound Conference Held at Castle Brunnenburg*, Tirolo Di Merano, Amsterdam, Atlanta: G. A. Rodopi, 70-87.
- Cavalcanti 2007: G. Cavalcanti, *Thirty-Six Selected Poems including ‘Donna me prega’*, trans. by A.S. Kline, <https://www.poetryintranslation.com/klineascavalcanti.php>, 5. 12. 2022.
- Eliot 1933: T. S. Eliot, *After Strange Gods, A Primer of Modern Heresy*, London: Faber and Faber Limited,
- Eliot 1948: T. S. Eliot, *Selected Essays*, London: Faber and Faber Limited.
- Eliot, T. S., A Talk on Dante, *The Kenyon Review* Vol. 14, No. 2, The Dante Number (Spring, 1952), pp. 178-188 (11 pages), Published By: Kenyon College, https://www.jstor.org/stable/4333320?seq=11#metadata_info_tab_contents, 23. 12. 2022.
- Eliot 1991: T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, New York: Harcourt Brace & Inc.
- Ellis 1985: S. Ellis, *Dante and English Poetry: Shelley to T. S. Eliot*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis 2009: S. Ellis, *T. S. Eliot, A Guide for the Perplexed*, New York: Continuum.
- Kwan-Terry 1994, J. Kwan-Terry, A Poetry of Verification in A. D. Moody (ed.), *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge: Cambridge university Press 132 -141.
- Limbdin 2000: C. Limbdin, *Encyclopedia of Medieval Literature*, New York and London: Routledge.
- Milbank 1998: A. Milbank, *Dante and the Victorians*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- Murphy 2007: R. E. Murphy, *Critical Companion to T. S. Eliot, A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Facts on File Inc.
- Raine 2006: C. Raine, *T. S. Eliot*, Oxford: Oxford University Press.
- Rood 2008: J. Rood, 2008, *Critical Companion to Dante*, New York, Facts on File Inc.
- Scott 1994: P. D. Scott, The Social Critic and his Discontents, in A. D. Moody (ed.) *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge: Cambridge University Press, 60-76.

- Schuhardt 2001: R. Schuhardt, *Eliot's Dark Angel, Intersections of Life and Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Shapiro 1975: M. Shapiro, *Woman Earthly and Divine in the Comedy of Dante*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- Singh 1994: G. Singh, *Ezra Pound as Critic*, New York: Saint Martin's Press.
- West 2009: S. West, *The Selected Poetry of Guido Cavalcanti: A Critical English Edition*, Harborough: Trubadour Publishing Ltd.

Томислав М. Павловић

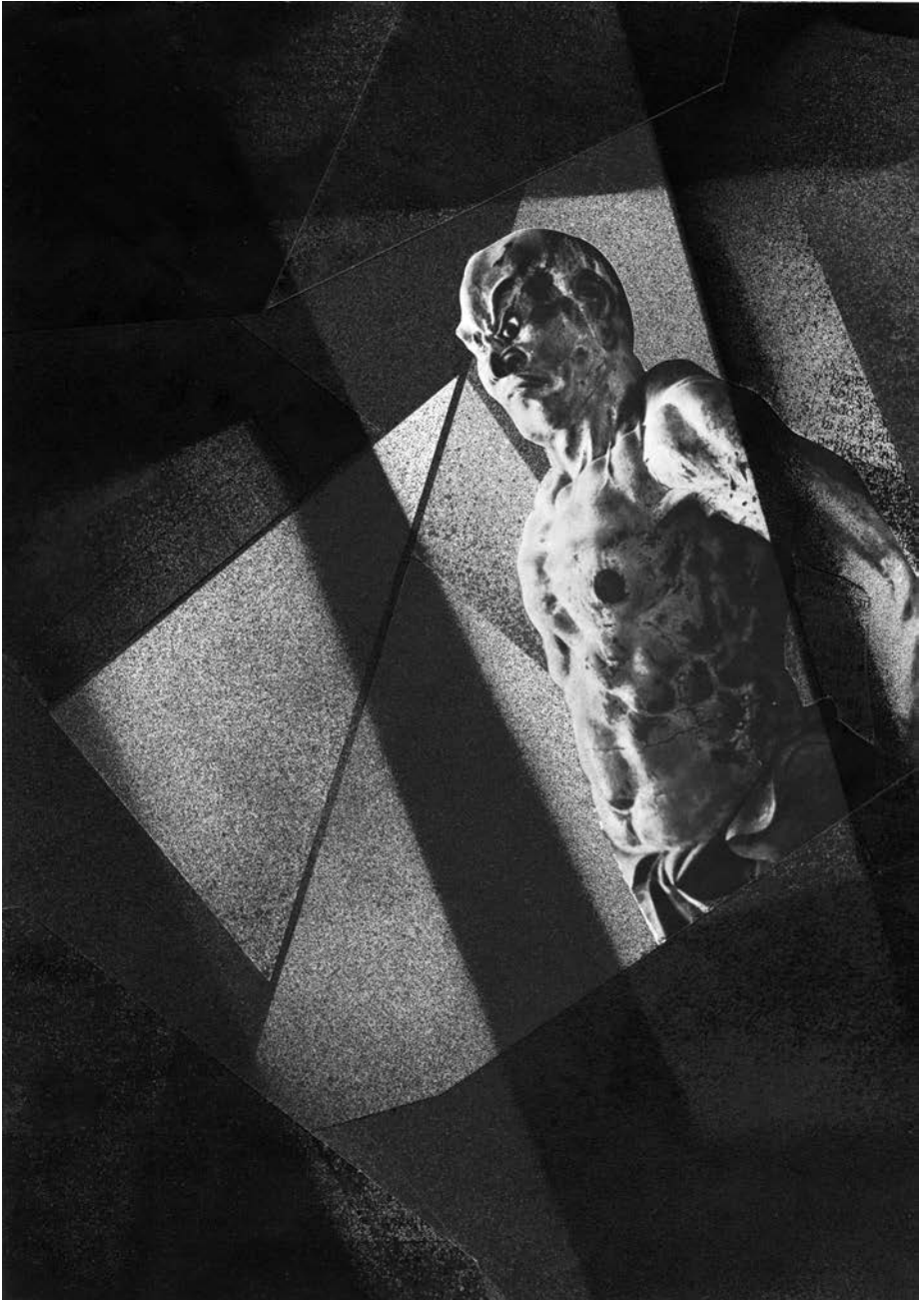
ИАКО НЕ(И)МА НАДЕ ЗА ГВИДА КАВАЛКАНТИЈА И Т. С. ЕЛИОТА

Резиме

Циљ истраживања јесте да се изврши компаративна анализа одјека стихова једне од најпознатијих љубавних балада италијанског средњовековног песника Гвида Кавалкантија у песми *Чиста среда* енглеског модернисте Томаса Стернса Елиота. Његова рецепција Кавалкантијеве поезије унеколико је парадоксална, јер је у једном од Елиотових критичких есеја италијански песник означен као „паганин”, а *Чиста среда* представља прво веће Елиотово дело високе религиозности. С друге стране, познато је да Кавалкантијева поезија није представљала формативни фактор у духовном развоју енглеског аутора на начин на који је то некада био случај са поезијом Дантеа Алигијерија, али би било погрешно тврдити да је утицај потпуно занемарљив. Анализа полази од Елиотове употребе почетног стиха Кавалкантијеве баладе као лајтмотива, а затим се концентрише на одговарајуће теме у делима оба аутора и начин њихове обраде. То су теме изгнанства, пролазности живота, обожавања Госпе, препрека које спречавају јунака да дође до идеала као и остварење поменутог идеала. Истраживање инсистира на чињеници да је Елиотова *Чиста среда* направљена по узору на митски образац потраге који је Кавалканти поставио у својој балади и доказује да је то био Елиотов импресиван покушај да поетску традицију претходних векова учини вечно живом.

Кључне речи: Кавалканти, Елиот, балада, средњи век, љубав, религија, конвенција, дама, изгнанство

Примљен: 23. јануар 2023. године
Прихваћен: 29. март 2023. године



Александра Д. Матић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

QUESTI SCHIAVONI: ИТАЛИЈАНСКА РЕНЕСАНСА И СЛОВЕНИ У ДЕЛУ РАСТКА ПЕТРОВИЋА²

Рад се бави последњим есејистичким текстом Растка Петровића под називом *Questi Schiavoni*, који представља трилогију о италијанским ренесансним уметницима словенског порекла. У препознатљивом генолошки флуидном маниру, Петровић обликује три есејистичко-документаристичка текста са историјско-новелистичким елементима, са циљем да осветли кључне особености најсветлије епохе европске уметности, али и да укаже на словенску партиципацију и значај у грађењу италијанског културног наслеђа. Две велике теме Растка Петровића, словенство и ренесансна уметност, преплићу се у овом есеју, који настаје за време његовог боравка у Америци, што активира још један наративни и семантички комплекс у тексту: отуђеност и странствовање – као универзални онтолошки квалитет бића уметника. У раду настојимо да укажемо и на поетичке подстицаје који су авангардном писцу дошли управо из ренесансе, те да се осврнемо на интеркултуралне везе и прожимања, чији је значај авангардни уметник потцртавао у својој експлицитној али и имплицитној поезици, доказујући да се посредством уметности може остварити интензивна комуникација етнички, професионално, географски удаљених култура. Последњи сегмент рада прати и тзв. словенски месијанизам као идеју коју је Растко Петровић током читавог стваралачког ангажовања надограђивао, а претежно се бавећи словенским племенима у моментима преламања културних и историјских епоха.

Кључне речи: Италија, ренесанса, Словени, Растко Петровић, ликовне уметности

Целокупно дело Растка Петровића може се оценити као велики уметнички дијалог или, прецизније, полилог који конституише поетичке претпоставке његовог стваралаштва, било кроз полемике са другим епохама и уметничким правцима, било кроз инкорпорирање и креативно уграђивање оних аспеката уметничког развоја који су се уклапали у поетичке назоре његових модернистичких аспирација. Критеријуми књижевноисторијске периодизације у том смислу бивају поништени, те се принципи симултанитета и просторно-временских укрштаја препознају

¹ aleksandra.matic@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

једнако у грађењу књижевних светова, као и у његовом разумевању уметничког стваралаштва.

Растко Петровић у своме имплицитном и експлицитном делу фокус ставља на преломне тачке културне историје човечанства у целини, али и особито словенских народа, сваку врсту искорака, прекорачења, преокрета, који се нужно одражавао на духовна стања како појединца, тако и колектива. Не чуди стога да је ренесанса, као уметничка епоха, и ренесансност, као обележје које није ограничено историјским кретањима, већ се односи уопште на процес ревитализације уметности и успостављање нове слике света, те одбацавања постојећих ауторитета, постала још једна велика тема промишљања Растка Петровића, пред крај живота, током његовог боравка у Америци.

Културолошке манифестације словенског духа Растко Петровић пратио је у свим временима и у различитим контекстима (иако доминантно у њиховом прехришћанском периоду), те је тако повезао и две своје опесивне теме – а то су словенство и ренесанса у Италији³, показујући пре свега расутост балканских Словена, њихово вечито странствовање и сеобе, а потом и улогу „словенског месијанизма”, који је богатио културне хоризонте у свакој средини у којој су се Словени нашли стицајем историјских околности.

У жељи да осветли профил уметника словенског порекла који ствара у оквирима туђе културе, Растко Петровић у вашингтонским библиотекама и музејима истражује грађу коју потом наративно допуњује и објављује у есејима-причама под насловом „Questi Schiavoni” у часопису *Gazete des Beaux-Arts*, током 1946. и 1947. године. Наиме, Растко Петровић и раније се интензивно бавио ликовном критиком, али његов последњи текст посвећен ренесансним уметницима словенског порекла на италијанском тлу далеко је више од тога, пре свега јер превазилази жанровске оквире есеја, домаша се новелистичког у дописивању недовољно познатих података о животима уметника и формира трилогију у чијем су фокусу Николо дел Арка (Niccolo dell' Arca), Лучано и Франческо Лаурана (Luciano Laurana, Francesco Laurana), Ђовани Дукновић (Giovanni Dalmata da Tragusia) и Ђорџо де Себеник (Giorgio da Sebensio), али не пропуштајући да осветли ширу слику епохе и да их постави у контекст италијанске ренесансне уметности која је била колевка једног епохалног преокрета.

3 Иако се стиче утисак да се Растко Петровић тек пред крај живота систематично бави италијанском ренесансом, поетичке трагове можемо наћи и у његовим ранијим књижевним остварењима. Осим циклуса путописних текстова посвећених Италији, у прози *Људи говоре* (1931) главни јунак чита аутобиографију *Мој животи*, италијанског ренесансног скулптора Бенвенута Челинија, који је био и Микеланђелов ученик. Више у: Марићевић 2017.

I Идеална биографија уметника

Већина критичара у овом есејистичком подухвату Растка Петровића жели да види пројекцију личне судбине писца, те тако Александра Естела Бјелица Младеновић истиче како текстови *Questi Schiavoni* јесу „савесни и патриотски мисаони напор да се открију непознати моменти историје и истраже судбине наших људи који су се, после масовних миграција пред најездом освајача, или у жељи за послом и афирмацијом нашли у туђини”, но да истовремено, далеко од отаџбине, „и сам у емиграцији, Растко Петровић са пуно емоција натопљеним носталгијом, својственом словенском менталитету реконструише тешку адаптацију нашег живља у срединама других нација, вера и језика” (Bjelica Mladenović 2022).

Јасна Јованов пак у целокупној личности Растка Петровића препознаје ренесансност као квалитет оног бића које увек тежи „да буде корак испред збивања, али не као пророк, већ једноставно као креативна природа која зна више од других, види више од других и уме то на одговарајући начин да искаже” (Јованов 2003: 67). Сличност са јунацима последњег есеја посвећеног ликовној проблематици, односно ренесансним италијанско-словенским неимарима, Јасна Јованов препознаје у томе што су „многобројна ремек-дела посејали у другој домовини коју никад у потпуности нису осећали својом, нити је она њих као такве до краја прихватила, у вечном кретању и чежњи за повратком” (Јованов 2003: 67).

За иницијални оквир есеја посвећеног Николу дел Арки⁴ Петровић узима путовање великог италијанског песника Дантеа Алигијерија, називајући га најпре само Фирентинцем, по његовом географском пореклу, а откривши нам његов идентитет, задаје и идејни смисао у настојању да дефинише онтолошки статус уметника као отуђеника и вечитог путника, чија се дела, упркос својој вредности и величини, за живота ретко препознају: „Фирентинац – Данте Алигијери – био је тек навршио четрдесету годину (око 1305), али је већ био заморен несрећом и погурен као да је давно превалио половину века. Далеко од отаџбине, он је већ неколико година лутао од једног пријатеља до другог.” (Petrović 1974: 84)

У есеју *Ойштин погаци и живоић писника* Растко Петровић управо бележи своју замисао да напише идеалтипску биографију песника, доказујући да је пажљивом студијом могућно утврдити „да у току историјских епоха па до данас постоји једно развиће, допуњавање, разграђивање, поправка тога заједничког у песничким биографијама. Она историја духовнога живота личности за време Грка само се усавршавала кроз векове до данас, исто као врсте флоре и фауне што су еволуирале кроз геолошка доба.” (Petrović 2019a: 526) Отуда је у наведеном есеју песничка фигура Дантеа управо узета као парадигма тог општег бола песничке душе. Наиме, важно место његове биографије у виђењу Растка Петровића јесте управо сукоб са папом Бонифацијем VII, који се појављује и

4 Утицајна фигура у италијанској ренесансној скулптури, Николо Дел Арка (1440–1494) познат је још и под именима Николо да Рагуза, Николо да Бари и Николо д’Антонио д’Апулија.

као књижевни лик у Дантеовом *Паклу*, као и прогон који је одатле уследио. Идентитет песника луталице, вечитог путника и странца носи и сам Растко Петровић, и како увиђа Антоније Симић, „Растко се недвосмислено открива као удвојеник Алигијеријеве судбине: растрзан услед сукоба у сопственој земљи у којима није узимао ни учешћа ни стране, нашао се изгнан на страном континенту.” (Simić 2018: 93)

Неосетни прелаз на биографију Никола дел Арке остварен је тако што се оба уметника постављају у исти ноћни амбијент, прилогом „опет” алудирајући на поновљивост, завраћање времена: „ноћ се опет спуштала на Молизу” (1974: 86), и укидајући временски распон од готово век и по. Успостављање синхронијских смисаоних веза између просторно и временски удаљених дешавања стална је поетичка карактеристика Петровићевог прозног писања (Petrović 2012: 244). Да симултаност временских планова доводи до потпуног поништавања логике временског тока и у анализираном тексту, потврђује се неосетним увођењем једног анахронизма: у народној песми која Дантеа буди из сна помиње се хрватски бан Иван Карловић, који је живео читава два века након Дантеа, те самим тим ни у песми није могао бити опеван.⁵ Посреди је специфично грађење хронотопа у авангардном маниру који се овог пута, међутим, суптилно уводи посредством стихова инкорпорираних лирске народне песме.

Хронотоп пута генерише причу али и самог јунака Петровићевог есеја-новеле. Као што описује Дантеов долазак у италијанско село Аквавиву, насељено Словенима, именујући песника једноставно путником, а перспективом и сусретом са непознатим народом поставља га у позицију странца, тако и Никола дел Арку идентификује најпре као путника и поставља га у двојничку позицију са Алигијеријем: „Путник више није имао малих тарница натоварених вином, ни људи да пролазе друмовима. Било је позно доба вечери када су ушли у Аквавиву, варошицу која се дизала на по пута од врха брега.” (1974: 86) Николо дел Арка упутио се у потрагу за својим сународником, тада већ чувеним каменоресцем словенског рода Франческом Лаураном, не би ли се уверио у такву могућност остварења својих снова о успеху у области вајарског умећа: „Није се много надао да ће то изменити његово судбину, и пошао је махом зато да би видео како се могло догодити да човек његова рода постане тако чувен.” (Петровић 1974: 89) Прве кораке на путу уметничког остварења Никола да Барија Петровић образлаже почев од опсервација о његовој неуклопљености у словенски живаљ у Барију. Пожелевши да наједном остави све што је сачињавало његов дотадашњи живот, Николо напушта Бари и

5 Наведена сцена, међутим, није једини случај у којем Петровић ставља Дантеа и нашу народну поезију у исти контекст. У есеју *Младићство народнога генија*, пишући о снази реалистичких запажања у примитивној уметности, аутор узима Дантеов *Пакао* за пример најреалистичније поеме икада написане. Апокалиптичка замисао и страховити натурализам сцена мучења грешника у Дантеовом делу и у појединим народним творевинама (као што су сцене набијања на колац) наводе Растка Петровића на помисао да импулсивне, нервне спекулације усмеравају пажњу сваког реализма, примитивног или цивилизованог пре него интелектуална чулност (Petrović 2019b: 593).

упућује се ка Напуљу, где је живео Франческо Лаурана, који је постигао велике успехе, постао признат чак и међу кнежевима, „без обзира на своје порекло” (1974: 89), како истиче Петровић. Наведено запажање значајно је сведочанство имигрантске перспективе самога писца. Иако је несумњиво развијао и у свакој прилици истицао идеју о словенском доприносу интеркултурним везама Истока и Запада, искуство боравка у Америци и осећање неприхваћености у туђој културној средини и једног суштинског неразумевања морало се пројектовати на романсиране биографије словенских уметника у Италији. Но, препознавање уметничких величина за њихова живота он види и као одлику епохе у целини, те даље наводи: „Понеком словенском уметнику успело је да избије из таме безимености у којој су се губили уметници тога времена.” (1974: 91)

Славни италијански песник Данте Алигијери такође је оцењен као странац у сопственој земљи, док је Николо дел Арка уистину туђин, дошљак, али на једном дубљем нивоу идентификације, он се не препознаје ни међу својим *Скјавинима*, чиме се његова позиција странца усложњава.

Двоструким уводом остварује се за Растка Петровића препознатљив поступак огледалског удвајања (Јаћимовић 2005: 118), стога што одраз у огледалу није идентичан слици већ о њега преломљен и удаљен тако да је разлика неосетна, али ипак присутна. Двојничке релације нису само остварене на нивоу хронотопа већ и на нивоу грађења фигуре уметника, на темељима њихове духовне неприлагођености друштвеној стварности.

Иако Дел Арку примају у селу „као брата рођеног” када проговори њиховим језиком, он се међутим не радује једнако као они, већ, напротив, та врста сусрета само интензивира осећај неприпадања и уопште положај његовог народа у туђини: „Посматрао је људе око себе, који су му изгледали безбројни. Осећао је неки туп очај. Је ли ико икада био несрећнији од њега, ико безнадежнији? Имао је свега двадесет једну годину. Осећао је као да је изронио из једне тмине само зато да би потонуо у још црњу таму.” (Петровић 1974: 87) Појашњење таквог осећања младог уметника следи наведени опис, те се читаоцу назначава делимични узрок његовог очаја:

Ти људи, који су говорили истим језиком као и он, подсећали су га само на сиромаштво, беду и беспомоћност рођеног дома, близу пристаништа у Барију, где је цео свет говорио тако, по словенски, као и ти људи око њега, лутајући као изгубљени у иностраној средини, којој није био кадар да се прилагоди ни после два века и осећајући туђину и у самом ваздуху који је удисао, томе ваздуху који је вечно мирисао на море и на рибу. (Петровић 1974: 87)

Странствовање дакле не проистиче само из одрастања и живота у туђој земљи већ и у односу на своје сународнике, као једна врста онтолошке предодређености уметника, који је био „до те мере неспособан да заборави да је странац у тој земљи и толико ћутљив и пун горчине да га нису волели чак ни Словени” (Петровић 1974: 88). Посреди су два различита вида отуђења али међусобно блиско повезана. Дел Арка се није

ослободио осећања изопштености чак ни када је постао признат и славан вајар диљем Европе. Маргинална позиција припадника словенског народа одредила је његов идентитет у новој средини, а уметничко биће појачавало је дојам неукорењености у овој стварности уопште.

Покушавајући даље да реконструише његов живот, Растко Петровић бави се и карактером великог ренесансног вајара, те из оскудних записа преноси детаље о његовој неуклопљености у друштво: „Његов долазак у самостан начинио је дубок утисак на фратре. Они су гледали у њему и варварина и странца, и – чудна, у себе повучена човека.” (Петровић 1974: 92) Пренесећи запажања фратра Ђиролома Борселина, истиче се да је Николо умро у беди, да није хтео да одгоји ниједног ученика, нити да подучи икога, био је особењак, варварин по начину живота, „толики простак да је све одбијао од себе” (Петровић 1974: 92).

Пуни израз свога бића, тј. онога што Петровић сматра му је било својствено, „својој муци и јаду”, Николо дел Арка даје тек у свом другом делу у композицији *Pieta Santa Maria della Vita*. Он је, тврди даље Петровић, у својој *Пијети* оплакао себе сама. У том погледу, најзначајније запажање које издвајамо у вези са профилисањем портрета уметника, у овом случају Никола дел Арке, али и сваког који се осећа тескобно у своме језику, у домовини, у овој стварности, јесте да је уметност једини језик кроз који се може надмашити оно што окружује уметника у стварности: „свој расељенички народ, своје земљаке, рођене синове Италије, и своје доба уопште. Ту више није био туђинац који није добро знао језик, него странац који га је знао боље од свију осталих.” (Петровић 1974: 96) Уметност се, дакле, открива и дефинише као једино сигурно место таквих генија попут Дел Арке, Дантеа, па и Растка Петровића и других уметника отуђених од свога окружења.

II Укрштај Истока и Запада

У своме настојању да европској и америчкој публици осветли значај Словена у кључним уметничким и цивилизацијским преокретима, Петровић ипак не пропушта да нагласи амбивалентну позицију коју словенски уметници имају у новој средини, јер су остали запамћени као припадници италијанских културних кругова, и коначно – део италијанске културне баштине.

Мапирајући словенско културно наслеђе између источног и западног културолошког модела, према својим стабилним поетичким координатама, и у овом есеју-новели он се бави граничним моментима, у временском и у културолошком смислу – прелома епоха, преласка из средњег века ка ренесанси, потом разменом културних и уметничких дарова Истока и Запада кроз италијанско-словенске везе и најзад свим оним укрштајима које уочава у самом поетичком ткању стваралаца којима се бави.

У том погледу, Дантеов сусрет са Словенима и са словенским насељем Аквавива у Италији чини се значајним са више аспеката. Сусрет

открива словенски народ из спољашње перспективе – из угла „другога” који се до тада није имао прилике срести са Словенима на овом простору. Отуда се Данте прво фокусира на њихову спољашњост и у овом опажању Петровићу заправо помажу његова етнографска интересовања за непознате, удаљене или егзотичне народе, али и за сваку врсту другости, те он лако придодaje ту измештену перспективу свом књижевном јунаку и усмерава поглед странца ка Словенима.

Путник се обазрео око себе. Људи су били високи, светлокоси и плавих очију. Сви су се смешили и ћутали. Припадали су очевидно народу који није познавао – чак ни он који је знао све крајеве и све људе у Италији, њихову прошлост и њихове обичаје. Говорили су између себе језиком чији су му се звуци учинили јасни и звонски, али који није разумевао. Питао их је ко су. (Петровић 1974: 85)

Овај сусрет међутим послужује Петровићу да се наративно отвори ка историјском хоризонту и објасни присуство Словена на италијанском тлу у тако давној прошлости, односно да укаже на вероватно прва насељавања, прве миграције ка италијанском полуострву и политичку сарадњу која се касније претворила у дубље културне укрштаје и утицаје. „Поменули су узгред да су им очеви напустили ‘Скјавонију’, која је у залеђу Далмације, пре неколико деценија, и да су дошли у Италију да би трговали са Анконом и Вастом. Помињали су и разне повластице и Булу папе Бонифација VIII из 1297. године. Остали њихови земљаци живели су растурени по Молизи, Поли и Абурцима.” (Петровић 1974: 85)

Податак о историјском насељавању Словена на Апенинско полуострво добија своје конкретније оквире у креирању приповести о животним кретањима Никола да Барија. Из малобројних забележених података, Растко Петровић настоји да реконструише живот и рад овог италијанско-словенског уметника, објашњавајући и како је дошло до промене имена, односно како су га по чувењу његовог дела над гробницом Св. Доминика, назвали Николо дел Арка, а не више по месту одакле долази Да Бари. Да наведена промена није тек ствар преименовања, већ целокупног идентитета, говори и чињеница да је Петровић у свом тексту посветио посебну пажњу именовању свих уметника.⁶ У којој су мери словенски ствараоци на италијанском тлу били препознати и идентификовани према своме пореклу, говори и чињеница да су у именима обавезно имали и одредницу географске припадности. У случају Никола промена имена од порекла ка вајарском делу по којем је стекао славу (арса – гробница) двоструки је сигнал промене – једног потеза обескорењивања, а са друге стране прихватања његовог уметничког рада у европској културној средини.

Растко Петровић бави се у есеју двама великим делима Дел Арке: гробницом Св. Доминика и Оплакивањем Христа.⁷ У вези са првим

6 Браћа Лаурана – према месту Врана; Ђорђо да Себенико – велики део живота провео у Шибенику; Ђовани Далмата – рођен у Далмацији.

7 Када је посреди његов уметнички дар у целини, Петровић преноси речи Керубина Кирадача, фратра који је сто година касније, 1557. боравио у истом самостану као и Дел Арка:

делом наводи: „Унео је у готски стил елеганцију, склад, обновљену свежину и племенити дух препород, не реметећи његов замах и ритам. У том заједничком надахнућу које је, као никад пре, захватило Италију, и њене синове, он је био близак браћи Лаурана.” (Petrović 1974: 96) Један од ретких сачуваних докумената о Николу да Барију јесте управо уговор о изради споменика над гробом Св. Доминика у Болоњи, из 1469. године (Petrović 1974: 91). Саркофаг Св. Доминика уметник је израдио у мрамору, са богато орнаментисаним покровом са четрнаест кипова светаца и два анђела у подножју саркофага.

За болоњску катедралу Санта Марија дела Вита израдио је композицију Оплакивање Христа (*Pieta Santa Maria della Vita*) 1490. године, сачињену од седам фигура израђених у теракоти, у природној величини, моделованих у наглашено драматском набоју. Бавећи се поменутиим фигурама, Растко Петровић представу плача тумачи као реалистички манир, сматрајући да је чак реалнији него у природи. То „грозно превијање” од болова који прождиру утробу мајке и љубавнице, сматра Петровић, не постоји у вајарству ни пре Дел Арке, нити у било чијим делима у време ренесансе. „У Ниобу, Лаокоону, у делима Слутера или Кривелија, плакање се изражава само гримасама, ужасним, али и укоченим. [...] Николо дел Арка успео је, међутим, да прикаже сваки од ликова који су се окупили око мртвог Христа као исконски образац једног одређеног бола.” (Petrović 1974: 97) Мада је то постигнуто само уобичајеним средствима пластичног изражавања, сматра даље аутор, он га види као „чудесно понирање у душу људског створења”, као чудо психологије, које је могло бити израђено само зато што је бол представљао и надахнуће за његово дело, а не тек сиже и анегдоту. Како се осећајни и духовни доживљај ставља испред технике и стила, за дело Дел Арке не узима се као пресудан тек један, готски, бургундски или тоскански стил, већ његова сама личност (Petrović 1974: 97). Једна оваква тајанствена самониклост ствара толики прескок, којим он оставља иза себе све претходнике, да га Петровић сврстава међу романтичаре. Слично превазилажење граница стилова он увиђа у стваралаштву Паола Учела и Ел Грека, а аутор, дакле, сматра Пијету врхунском сублимацијом живота уметника, оне болне и усамљеничке биографије уметника као друштвеног типа. Отуда се као књижевни еквивалент духовног процеса који је претходио стварању „Пијете” узимају творевине Достојевског, што наводи на закључак да врхунски уметници словенског порекла у себи носе и на специфичан начин изражавају усуд и патњу читавог племена, њихове сеобе и неприпадања, горчину и страст са којом проживљавају своју судбину.

Значајно је истаћи да је настављачем дела Никола дел Арке Петровић сматрао кључну фигуру италијанске ренесансе Микелађела Буонаротија.

„Николо Далмата или да Бари, изванредан вајар који би се могао упоредити са Праксителом, древним вајаром [...] Био је човек припростих навика и без икакве културе [...] Није покушавао да одгоји последнике своје уметности, који би наставили његово животно дело; рекао је чак када му се приближио самртни час, да жали што нема уза се сва дела која је створио да би их уништио два до једнога”. (Petrović 1974: 93)

Иако му Микеланђело није био непосредан ученик, на њихов однос примењује „знамење лучи коју један олимпијски тркач предаје другоме” (98). Микеланђело је наике 1494. године дошао у Болоњу и тамо добио посао на гробници Св. Доминика, који је започео Дел Арка.

На том здању Микеланђело је извајао две фигуре светаца и свог Анђела са свећњаком, као пандан Анђелу са свећњаком кога је исклесало Николо. Оба дела зраче изванредном лепотом. Николов Анђео складан је и умиљат; Микеланђелов масивнији по својим размерама и динамичнији у свом ћутању на коленима. А у разлици која их дели чудно је да је дело Далмате доцније изгледало утонуло у дух ренесансе, док је дело Милеланђела изгледало као творевина једног старијег доба. Случај је био сасвим другачији када је млади Леонардо, на Верокиовом Христовом крштењу, насликао анђела и тим првим делом претекао учитеља за добру половину столећа. (Petrović 1974: 99)

Петровић не зна са сигурношћу да ли је Николо уопште био жив у време Микеланђеловог боравка у Болоњи или је пак надзирао његов рад и био нека врста ментора, али извесно је да је Микеланђело проучавао његов рад и да је Дел Арка утицао на његове вајарске технике. Кроз низ претпоставки о Николовом утицају на Микеланђела, долази се и до закључка како се Микеланђело доцније враћао несвесно на Св. Агриколу Никола Далмате када је клесао „Медичије”, као и на друге светачке ликове, и његову фигуру Бога, када је вајао „Мојсија”, јер се кроз усредсређеност израза у моделовању лица у делима двојице уметника препознаје слична интензивност унутрашњег живота (Petrović 1974: 100).

Још једна студија Растка Петровића посвећена италијанској ренесанси „На раскршћу двеју судбина: Коређо и Микеланђело” (Gazette des Beaux-Arts, 6th ser., vol. 27, 1945) представља резултат систематичног и дугогодишњег континуираног бављења ренесансом те и његових промишљања епохе и уметника тога времена.⁸

Посматрајући цртање и писање као две врсте рукописа која се у највећих уметничких бића најчешће допуњују, тако да је цртеж неретко скица за оно што ће бити написано (Достојевски, Да Винчи, Микеланђело, Сезан, Делакроа...), Петровић конструише причу о двојици сликара, Микеланђелу и Коређу, и једном загонетном цртежу, кроз који поново пројектује и сопствене поетичке и уметничке ставове. Цртеж око којег фокусира своју студију представља мушко тело у вертикалном паду при чему је торзо окренут тако да се читава глава види анфас

8 „Повод да напише текст ’На раскршћу двеју судбина: Коређо и Микеланђело’ био је сусрет са неидентификованим цртежом митолошке садржине у Музеју уметности у Кембриџу (Масачусетс) занимљивим због индикација да би могао бити рад једног од поменутих аутора. Циљ ове студије је да једним несвакидашњим истраживањем преко различитих параметара, списка и цртежа, слова и линија, у којима су сједињена значења, назре стаза креативног стваралаштва а психолошком анатомијом попут рендгенског снимка открије чудесан и загонетан свет уметникове личности, најличније духовне процесе и замагљену структуру подвести великана високе ренесансе Микеланђела и Коређа.” (Bjelica Mladenović 2022)

(Petrović 1974: 62). Не само да је познато да се Петровић бавио и цртањем и сликањем⁹, а своју песничку збирку *Отшкровења* употпунио графикама, већ је поетика тела једно од кључних места његовог стваралаштва. Динамички приказ мишићавог тела, у кретању надолу, са детињим изразом лица, морао му је обузети пажњу јер обједињује кључне поетичке тачке Петровићевог стваралаштва (в. Јовић 2005: 310–320). У погледу обраде тела представљени цртеж је уистину могао бити дело и самога Петровића, још ако се узме у обзир да је, трагајући за митолошким слојевима, у њему препознао представе пада Икара или пак Фаетона из Сунчевих кочија његовог оца Феба, запазићемо да целокупна идеја припада опсеивним темама Петровићевог уметничког света.

Један мистериозни цртеж неразјашњеног ауторства послужује аутору да поткрепи своју тврдњу како „једна скица или једна интимна реченица” може помоћи да завиримо у загонетни живот уметника. Управо ова студија се може и тумачити као једна врста допуне његових ставова из есеја „Општи подаци и живот песника”. Речима самог аутора, своју студију написао је са циљем да дефинише идентичне духовне процесе двеју великих ренесанских личности (Petrović 1974: 61). Мистериозни цртеж могао би бити уметнички израз и Микеланђела и Коређа, јер су се у одређеном животном тренутку ова два сликара нашла у идентичном психолошком стању – повучени, усамљени, одвојени од човечанства (Petrović 1974: 76) али ипак са израженом чежњом „за својим местом у том човечанству” (Petrović 1974: 76). Психолошка раскрсница, како је назива аутор, над којом су се укрстиле њихове судбине била је управо усамљеност: „законом судбине, десило се да су те унутарње особине условиле чак и настанак уметничких остварења по много чему аналогна.” (Petrović 1974: 76)

Аналогије за којима трага у целини уметничког универзума и које уочава између Дантеа и Дел Арке, Микеланђела и Коређа, иста проживљавања чежње за удомљењем у овом свету, а парадоксално, и бег од тога света у неке друге, стваралачке галаксије, увиђа Растко Петровић и међу свим поменутиим словенским уметницима италијанске ренесансе. Наиме, не само да су посредни савременици који стварају у истом епохалном моменту – у освит ренесансе већ се и по свом доприносу културном дијалогу и културној размени у Петровићевој визури стављају у сам врх европске ренесансе.

Синтезе источних и западних културних добара и посредничка улога словенских уметника између две цивилизације, као и кроз аутентично стваралаштво италијанских предренесанских уметника, особито се распознаје приликом писања о браћи Лаурана. Лучана и Франческа Лаурана Петровић дефинише као везу између два доба и две просвећености. „Усред процвата италијанске уметности, они су остварили и савладали формулу једне нове архитектуре и њених украса са толиком

9 Ликовна заоставштина Растка Петровића доступна је на порталу пројекта Растко: <https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/index_c.html#galerije>.

зрелошћу да су њихова дела изгледала само као савршенији облик једне већ остварене концепције, а не као прва постигнућа једног новог доба, као што су у ствари била.” (Петровић 1974: 101) Пишући исцрпно о првом великом делу Лучана Лаурана – дворцу војводе од Урбина Федерига Монтефелтра, који се сматрао најсавршенијим спомеником ренесансе у Италији, Петровић се пита шта је учинило да је те облике градио и сликао са таквим самопоуздањем као да је њихово остварење само понављање већ постојећих образаца (Петровић 1974: 103). Док се у делима Никола дел Арке уочава „жарка уобразиља аутора”, дотле се Лучану приписује спознање некаквих других светова које је носио у души „попут неког неискорењивог осећања”:

Човек би рекао да би нечовечна тишина, нама тако настрана, могла бити природна и општа само на неком другом свету, и могло би му се доиста учинити да је Лучано знао за тај други свет.

То је свет какав срећемо на снимцима предела са Месеца или кад стојимо над Великим каноном, над долином дивова у Аризони, над кратерима угашених вулкана, или у модерном сликарству пред пејзажима Кирика или његовом Отуђеношћу, или уопште где год човеку није дато да заснује свој дом или одакле је прогнан неким силама немерљивим и натчовечанским. (Петровић 1974: 103)

Петровић још једном потцртава тај гранични тренутак у којем искршавају словенски уметници као лучоноше нове епохе. Он истиче како је Лучано стварао у градовима који су поникли на тлу средњег века, те је њихова спољашњост сачувала изглед средњовековне тврђаве али је зато унутрашњост палате урбинског дужда „понављање онога што је Лучано изражавао на својим сликама, до граница лудила. То што је он уклесао у те зидине било је *Урбино* и било је *Италија*, али тек од тог часа и само по милости његовог длета, а дотле не.” (1974: 103, курзив А. М.)

Проницљив поглед Растка Петровића увиђа повратни утицај римске културе управо у раду Лучана. Он, наиме, објашњава да је Лучано, одрастајући у Далмацији, коју су римски цареви насељавали својим колонијима и прекрили је својим палатама и споменицима, имао посматрати управо те архитектонске творевине (Петровић 1974: 104). Палате непрегледних размера, са колонадама чије се перспективе губе у даљини, огромне куполе, прекривене мозаицима, маузолеји са ротундама, опасани стубовима, остали су самотни и опустели. Такву су судбину доживели Диоклецијанова палата у Сплиту, тргови, портици и позоришта у Салони, Арена у Пули (Петровић 1974: 104).

Добро познавање наше књижевне традиције Петровић потврђује и цитирањем опата Алберта Фортиса и његовог дела *Пути по Далмацији*, у којем је забележена и једна од наших најдрагоценијих народних балада *Жалосна пјесанца племенитије Асанагиници*. Наиме, он користи овај извор како би указао на класичне подстицаје – на величанствену архитектуру античког града Салоне, њене облике, линије и склад у које је Лучано гледао и на које се угледао и у којој се крије загонетка његове визије.

Браћа Лаурана, између осталог, била су, према Петровићевој оцени, последњи дарови Византије западном свету и новом добу у време пропасти краљевстава на Балкану:

Деца једног света који је постепено ишчезавао донела су новом свету вештину Византинаца, записујући спокојно и са прецизношћу иконописаца, са неком врстом безумничке хладноће и нечовечности, свет који ће вечност чувати у свој његовој самртној непокретности. Исток је тако враћао Западу, у лицу два млада пастира, дар класицизма који су Римљани једном донели са Запада на Исток. (Петровић 1974: 105)

Када је посреди дело Франческа Лауране (1420–1502), Растко Петровић издваја славолук Алфонса, краља Арагоније, у Напуљу, „троспратну аркаду прекривену рељефима, победама, анђелима и венцима, *што је све славило кудикамо више победу новог духа ренесансе него победе Алфонса*” (Петровић 1974: 106, курзив А. М.). За ово дело Петровић такође тврди да је један од најлепших споменика ренесансе и, мада је први своје врсте, он не одаје утисак скромности и обазривости првих покушаја. Указујући на његове раскошне украсе, Петровић увиђа да изглед славолука подсећа на неке капије из доба рококоа, подигнуте вековима доцније.

Анализирајући два најпознатија славолука које је начинио Франческо Лаурана, у Напуљу и у Балтимору, Петровић истиче да су потпуно различита по духу којим су надахнута¹⁰, али да се аутор сећао истог узора који је негде гледао рођеним очима (1974: 110). Успомене на храмове које су као деца виђали у Сплиту и Салони морала су обликовати хибридни карактер њиховог стваралачког печата. Та су узорна дела била заједничка Франческу и Лучану „исто као што су им били заједнички њихово порекло, језик, а можда и родитељи” (1974: 110).

Посматрајући изворишта епохе у делима италијанско-словенских аутора, Петровић настоји да прошири позитивну слику словенства у Европи и Америци, пажљиво документујући прве трагове ренесансне свести према којој „уметност није више мистична работа којом се изражавала побожност или вера”, већ дубоко упућена ка људском бићу отварајући му изнова „царство лепоте и песништва, знано дотле само народима класичне старине” (Петровић 1974: 112).

III Словенски месижанизам

Постављајући балканске Словене у контекст целокупне словенске цивилизације, како их у средњем веку уистину и суседи препознају, не као засебне народе, већ кроз племенско одређење, Растко Петровић активира питање и положај словенске културе у целини европске цивилизације.

10 „Већ смо поменули са амфитеатар на слици у Балтимору приказује у ствари неки римски амфитеатар, онај из Пуле у Салони, док је осмоугаони храм само успомена на Диоклецијанов маузолеј у Сплиту. У Пули постоји још један изванредан споменик римске прошлости: Порта Ауреа, лук са једним отвором, чије је елегантне линије лопирао прво Микеланђело, а затим Пиранези.” (Петровић 1974: 110)

Фасциниран словенским фолклором, Петровић ни сада не пропушта прилику да укључи стихове усмене лирике у свој есеј, те завршавајући уводни део о сусрету Дантеа и Словена из Молизе, наводи како Дантеа прену из сна песма: „девојче драго хајд’мо руже брати / момче драго, ја поћи не могу / девојче драго, што не можеш поћи, / јер се плашим Карловић Ивана.” Лирска народна песма љубавног карактера садржи и историјске реминисценције вероватно на величину, а можда и окрутност или строгаћу средњовековног владара, бана Ивана Карловића. Словени су уистину у своју нову постојбину пренели своју усмену баштину, уз наслеђене древне обичаје и обреде, те је и наведена сцена ноћног певања у оквирима могућег. Користећи се италијанским изворима, Паска д’ Асколија и Леопардија, који су приказали и светковање Бадњег дана и Божића, Растко Петровић преноси: „Славили су Љеља, а у мају се на праговима њихових домова појављивао млади човек, у зелено одевен, кога би домаћин поливао водом и обасипао даровима не би ли измолио кишу. Тако се и Јупитер некад преобраћао у златну плодносну кишу.” (Петровић 1974: 91) Словенско митско-фолклорно наслеђе, како видимо, поставља се такође у шире митолошке оквире, односно пореди се са римским митовима.

Посебну пажњу при сусрету Никола дел Арке са Словенима из Аквавиве посвећује Петровић језику. Радост препознавања открива се код мештана када путник, странац проговори „на истом језику, што су домаћи људи око њих примили са изненађеним ћутањем, које је потрајало неколико тренутака. ’Гле, па он је Скјавон. Брат наш рођени, тако рећи.’ Били су узбуђени и пришли су му ближе.” (Петровић 1974: 86) Пишући пак у другом делу есеја о браћи Лаурана, Франческу и Лучану, рођеним у Далмацији, у месту Аурана (словенски Врана, у близини Задра), којима је ренесанса дуговала више него иком другом од њихових сународника (1974: 100), истиче њихову жељу да у свакој прилици укажу на своје словенско порекло те се служе ћирилицом и српскохрватским језиком: „Лучано Лаурана писао је обично српскохрватски белешке о својим сликама; Франческо је написао словенском азбуком неколико речи о својим сликама; Франческо је написао словенском азбуком неколико речи о својој Мадони у Палерму, а Ђорђо Скјавоне послужио се истим језиком и азбуком ’мадона.’” (1974: 100)

Кроз приповести о животу уметника, Петровић имплицитно уписује историју Јужних Словена настањених на Апенинском полуострву, настојећи, како препознаје Јасна Јованов, да „мапира словенску културу не би ли је учинио референтном и актуелном у оквиру тадашњих културолошких тенденција.” (Јованов 2003: 67)

Историјски подтекст доноси у две реченице Растко Петровић, бавећи се пореклом Никола дел Арке. Наиме, десетогодишњи Николо пребегао је са својом породицом у Бари из малог града по имену Васта, у Абруцима. Када су Турци спалили куће и одвели становништво у ропство 1450. године, краљ Арагоније Алфонзо V послао је око триста бродова да доведу из Далмације нове досељенике, заједно с њиховим породицама,

који би населили опустошене крајеве Италије (1974: 88). Из Петровићевог есеја сазнајемо и у којој мери је детињство проведено у Барију, отргнутог од родног тла, одредило карактер Николовог уметничког бића.

Управо након пада средњовековне српске деспотовине, велики број Срба је, бежећи пред турском најездом, насељена у покрајини Молизе, у Јужној Италији, али је Срба било и у другим крајевима Италије. Тако је најстарији запис српске народне песме забележио један италијански песник Рођери де Пачијенца (Rogeri de Pacienza), 1497. године, пишући о групи српских избеглица који су напустили српску деспотовину и населили се у близини Барија.

Иако су певали на језику који је Пачијенци био потпуно непознат, он је, ослањајући се само на свој слух, сачинио најстарији познати запис српске народне епске песме дугог стиха (тзв. бугарштице) „Орао се вијаше над градом Смедеревом” и стихове уврстио у свој спев „Balzino”, посвећен напуљској краљици.¹¹

Интересантно је да је, описујући како певају и играју у колу у част напуљске краљице Изабеле дел Балзо, именом и презименом побројао српске досељенике који су забављали краљицу, па тако бележи следећа имена: Ратко, Милица, Вучета, Стана, Вукашин, Рашко, Ружа, Вук... Нема сумње да су Растку Петровићу били познати ови извори, о чему сведочи и навођење имена сународника приликом наративног продора у свест Дел Арке:

Сада је гледао око себе све те Радоване, Вукашине, Радоње, Милице, Стане и Радовице, а њихови гласови одјекивали су у његовим ушима говорећи му речи које су неким чудом дојездиле из далеке постојбине где су се родили њихови давни преци. Ко су били они и одакле су дошли и откуд продрли у туђинску земљу толико дубоко да је требало јахати данима пре него што би се доспело до њих? Тако се питао Николо у свом усамљеном срцу. (Petrović 1974: 89)

Користећи се записима Милана Решетара *Сјиси Балканске комисије*, Петровић уистину и објашњава откуд словенски народи ту два века раније, у време када их је Данте Алигијери на своме путу могао срести, односно када је папа Бонифације VIII у својој були из 1297. нашао да се треба позабавити Словенима из Аквавиве (Petrović 1974: 89), но питање које Николо дел Арка поставља има вредност свеопште упитаности над природом словенскога номадског бића и оне неуништиве виталности коју у свакој прилици Ратко Петровић у својим делима настоји да искаже, а која их је одржала и у таквих тешким временима, у непознатим срединама и новим условима живота.

¹¹ Песму је открио Мирослав Пантић 1977. године и реконструисао текст, увидевши да је реч о бугарштици, епској песми дугог стиха, која је настала по свој прилици у околини Смедерева, па миграцијама становништва пренета у нову средину. Догађај о којем се пева историјски је посведочено тамновање Јанка Хуњадија (Сибињанин Јанка) у смедеревској тамници након Другог косовског боја, у којем је предводио аустријску војску против Турака, 1448. године (Pantić 1977: 421–439).

Несумњиво је да Растко Петровић у своме целокупном делу настоји да позиционира словенску уметност високо на лествици културних вредности, али он то увек чини у једном ширем антрополошком и културолошком оквиру, тако да истовремено смешта словенску културу у европске и светске оквире, али исто тако са великим интересовањем приступа дијалогу цивилизација, културним укрштајима и свим оним преломним, граничним моментима, како у времену, тако у простору али и у идентитету, бавећи се особито таквим хибридни појавама које постижу највише домете естетске хармонизације супротности.

Анализирани есеј, потврђује нам, међутим, и фасцинацију италијанском ренесансом, која је у зрелој фази његовог стваралаштва требало да добије своје коначно уобличење у форми историјског романа за који је припремао грађу и синопсис али који никада није завршио (в. Rakić 2021). Оно што ипак можемо са сигурношћу тврдити јесте чињеница да је Петровић у Америци пасионирано истраживао ренесансну епоху, али да је и његов четворогодишњи боравак у Италији, током дипломатског посланства у Ватикану и Риму, био веома значајан подстицај за откривање италијанске културе. Иако се многим истраживачима чини да је необична оваква врста прескока из словенске митологије и етнологије ка италијанског ренесанси, ипак постоје многе логичне везе које омогућавају дотицај наведених области. Пре свега, уколико пратимо текстуалне трагове у анализираном есеју, уочавамо да је Петровић био упознат са првим бележењима наше народне поезије, који управо потичу од италијанских аутора (Пачијенца, Фортис). Ако пак детаљније ишчитавамо његове есеје о народној уметности¹², такође можемо наћи податке које је врло рано бележио о далматинској ренесанси и уопште уметности приморја која се на књижевном пољу тада увелико ослањала на италијанску ренесансу, а са друге стране била укорењена и у народном стваралаштвом, те чинила управо такав мост две наизглед неспојиве сфере уметничког делања.

Литература

- Jovanov 2003: Ј. Јованов, Космичка пространства у „Погледу изнутра” Растко Петровића, *Зборник Откривање другој неба: Растко Петровић*, Београд: Културни центар Београда, ур. Михајло Пантић и Оливера Стошић, стр. 67–78.
- Bjelica Mladenović 2022: А. Е. Бјелица Младеновић, Растко Петровић – тајне и исходишта уметничког стварања, <<https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/studije/abjelica-rastko.html>>, 2. 9. 2022.

12 Тако у есејима *По црквама, избама и колибама стварала се једна нова уметност* (1924) и *Одакле се простире Далмација* (1926) наилазимо на фрагменте посвећене знаменитом делу Рибане и рибарско приговарање Петра Хекторовића и на интересовање за бугарштице, и певање на „онај сербски начин”, као и музикалност далматинских рибара.

- Jaćimović 2005: С. Јанићијевић, *Путописи српске авангарде: Милош Црњански, Раско Петровић, Стјанислав Краков, Стјанислав Винавер*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Jović 2005: Б. Јовић, *Поетика Раско Петровића*, Народна књига / Алфа, Институт за књижевност и уметност.
- Marićević 2017: Јелена Марићевић Балаћ, Растко Петровић и Бенвенуто Челини: херменеутички изазов, *Србистика данас: зборник научних радова: проблеми и перспективе савременог тумачења српског језика, књижевности и културе*, год. 2, бр. 2, 2017, 225–238.
- Pantić 1977: М. Пантић, Непозната бугарштина о деспоту Ђурђу и Сибињанин Јанку из XV века, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXV, 1977, 421–439.
- Petrović 1974: Rastko Petrović, *Eseji i članci*, Beograd: Nolit.
- Petrović 2012: П. Петровић, *Енциклопедичности као поетички модел романа Раско Петровића*, докторска дисертација, Филолошки факултет, Београд.
- Petrović 2019a: Р. Петровић, Општи подаци и живот песника, *Сабрана дела Раско Петровића*, књига II, Младеновац: Друштво за афирмацију културе – Пресинг.
- Petrović 2019b: Р. Петровић, Младићство народнога генија, *Сабрана дела Раско Петровића*, књига II, Младеновац: Друштво за афирмацију културе – Пресинг.
- Rakić 2021: Т. Ракић, Грађа и синопсис за историјски роман о ренесанси Растка Петровића, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 87, Београд: Филолошки факултет, 2021, 53–71.
- Simić 2018: А. Симић, Удвајање и двојништво у „Questi schiavoni” Растка Петровића и „Силаску у лимб” Милорада Павића, *Повеља: часопис за књижевност, уметност, културу, просветна и друштвена питања*, год. 48, бр. 3, 2018, 87–98.

Aleksandra D. Matić

QUESTI SCHIAVONI: ITALIAN RENAISSANCE AND SLAVS IN THE WORK BY RASTKO PETROVIĆ

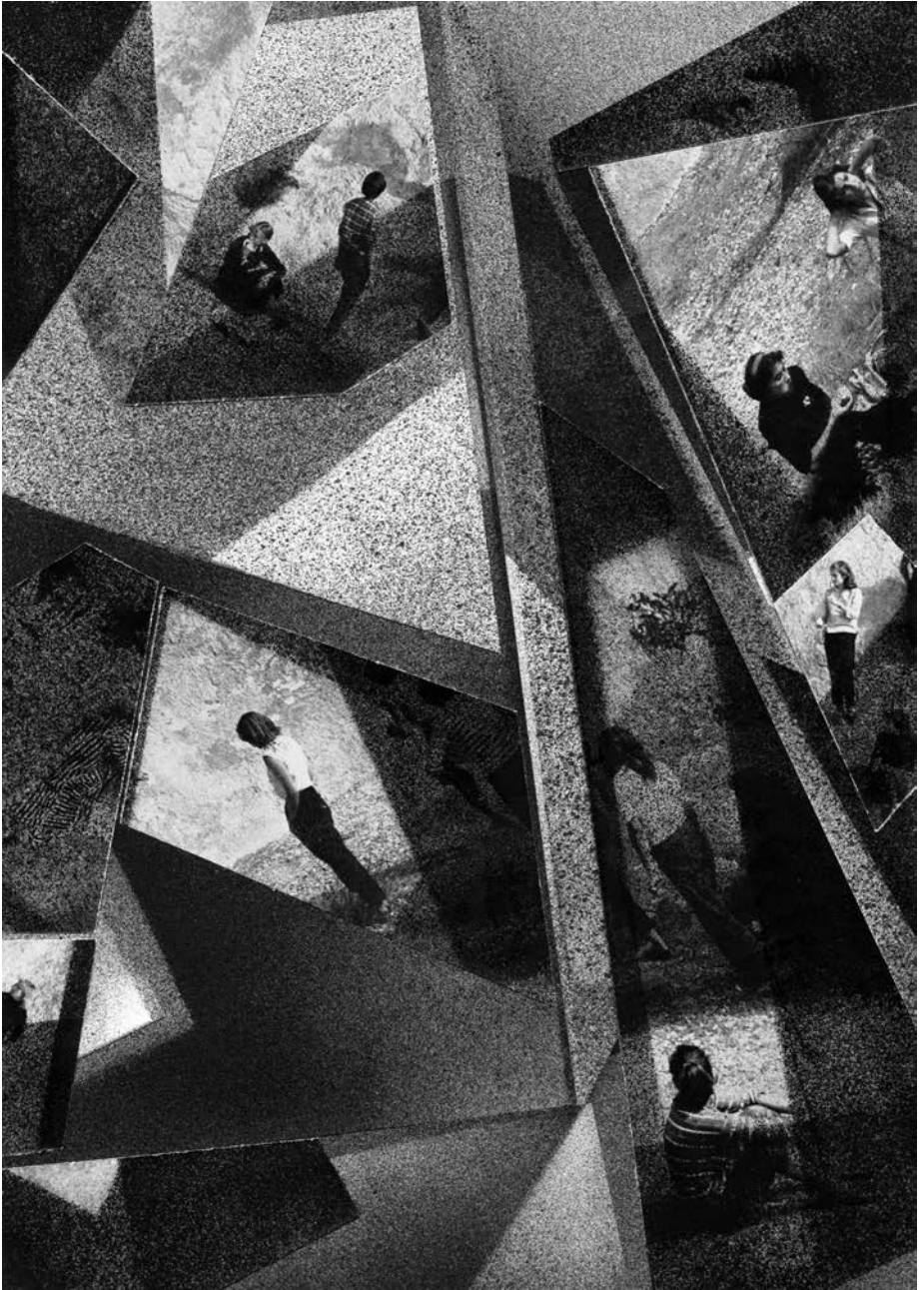
Summary

This paper explores Rastko Petrović's last essay entitled *Questi Schiavoni*, which represents a trilogy about Italian Renaissance artists of Slavic origin. In his recognizable genealogically fluid manner, Petrović shapes three essayistic-documentary texts with historical-novelistic elements, with the aim of illuminating the key features of the brightest era of European art, but also to point out the Slavic participation and importance in building the Italian cultural heritage. Rastko Petrović's two major themes, Slavism and Renaissance art, intertwine in this essay, created during his stay in America, a fact which activates another narrative and semantic complex in the text: alienation and immigrant experience as a universal ontological quality of the artist's being. This paper tries to point out the poetic stimuli that came to the avant-garde writer precisely from the Renaissance, and to indicate the intercultural connections and permeations, the importance of which the avant-garde artist emphasized in both his explicit and implicit

poetics, proving that intensive communication of ethnically, religiously, geographically distant cultures can be achieved through art. The last segment of the paper follows the so-called Slavic messianism as an idea that Rastko Petrović built upon during his entire creative engagement, mainly dealing with Slavic tribes at cultural and historical epochs turning points.

Keywords: Italy, renaissance, Slavs, Rastko Petrović, fine arts

Примљен: 24. новембар 2022. године
Прихваћен: 28. јануар 2023. године



Данијела С. Ђоровић¹
Универзитет у Београду
Филозофски факултет

МЕТАДИСКУРС У ВАЗАРИЈЕВИМ ЖИВОТИМА СЛАВНИХ СЛИКАРА, ВАЈАРА И АРХИТЕКАТА

Писање било ког текста не подразумева и не може се свести на просту екстернализацију идеја, мисли, ставова и увида аутора, већ неминовно укључује и елементе које писац уноси како би читаоцу олакшао разумевање и тумачење текста. Метадискурс, односно „дискурс о дискурсу” као реторичка стратегија у писању, потпомаже интеракцију на линији *писац-текст-читалац* и предмет је истраживања примењене лингвистике већ више од пола века. Форма, примена и улога метадискурских образаца у текстуалној организацији и исказивању ауторовог односа према садржини текста, као и према његовим реципијентима, испитиване су на различитим врстама аутентичног језичког материјала, нарочито на корпусима академских, научних и стручних текстова, најчешће из синхронијске перспективе. Овај рад истражује дијахронијски облике и обрасце употребе метадискурских маркера у области језика историје уметности, а на примеру чувеног Вазаријевог дела *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* из друге половине XVI века. Анализа дискурса, као приступ овом истраживању, ослања се на Хајландову таксономију маркера текстуалног метадискурса. Прелиминарни резултати овде представљене квалитативне анализе показују да је метадискурс и у прошлости играо важну улогу у писаној комуникацији, иако су његове лингвистичке манифестације, избори средстава и учесталост ипак донекле другачији него у савременом језику. Заступљеност и начин употребе метадискурских елемената у Вазаријевом делу може се довести у везу са једним од кључних савремених схватања функције метадискурса као персуазивног средства, али и друштвеног чина интеракције писца и читаоца кроз коју се комуникација остварује на ефикаснији и продубљенији начин.

Кључне речи: текст, интеракција писца и читаоца, метадискурс, маркери текстуалног дискурса, Хајландова таксономија, Вазари

1. УВОД

У савременој анализи дискурса метадискурс је широко прихваћен термин који се односи на релативно нови приступ концептуализацији интеракције између аутора и корисника текста (Hajland 2005: 1). Писани дискурс, баш као и усмени, подразумева специфичан вид комуникације између аутора текста и његовог примаоца. Нема писца који, док

¹ ddjorovi@f.bg.ac.rs

пише, пред собом нема бар неку представу о свом будућем читаоцу, чије потребе, очекивања и реакције покушава до антиципира и да на њих адекватно одговори кроз текст – тиме се постиже успешна комуникација у писаној форми.

Интерперсонални план текста, односно интеракција на линији *писац – текст – читалац* постаје предмет опсежних истраживања крајем осамдесетих година прошлог века. Читање се више не посматра као једностранни процес, већ као жива интеракција у којој онај ко текст чита учествује активно: организује га, класификује, тумачи и вреднује (да употребимо много пута цитиране глаголе којима овај феномен објашњава Венд Копл (1985: 82)). Дакле, писац настоји да читаоца на неки начин усмерава кроз текст, служећи се својеврсном сигнализацијом – различитим категоријама метадискурса, односно њиховим лингвистичким реализацијама. На тај начин читалац, нарочито уколико је искусан и уме да идентификује и интерпретира ове пишчеве сигнале, има добар увид у ауторове ставове, степен сигурности у оно о чему говори и у пишчев однос према садржају текста. Аутору пак оваква могућност комуникације с читалачком публиком даје прилику да их придобије за своје идеје, увери у исправност сопствених гледишта и подстакне да га на неки начин прихвате, разумеју и одобре његов рад. Због свог персуазивног карактера метадискурс се највише испитује у текстовима аргументативног типа, и то у сфери језика струке, пре свега академског језика. Ипак, сваки текст, бар у некој мери, може садржати метадискурсне маркере. Они употпуњују пропозициони садржај, тј. материју која се излаже, сигнализирајући ауторово присуство.

2. МЕТАДИСКУРС: ТЕОРИЈСКИ ОКВИР И ОДРЕЂЕЊЕ ПОЈМА

Иако се зачеци идеје о метадискурсу могу наћи још у Јакобсоновим језичким функцијама, нарочито металингвистичкој, експресивној и директивној (Jakobson 1966), као и у Синклеровој теорији (Sinkler 1983) о два плана дискурса, аутономном и интерактивном², за термин метадискурс заслужан је Херис (1959: 464) и његово разумевање непропозиционих елемената текста који представљају пишчево (или говорниково) настојање да утиче на читаочеву (или слушаочеву) перцепцију текста. Осамдесетих година прошлога века, с радовима Венд Копла (1985), Кризмора (1983) и многих других истраживача, метадискурс доспева у жижу интересовања у лингвистичким, али и ванлингвистичким истраживањима.

Најкраћа и најпознатија дефиниција метадискурса вероватно је Вилијамсова, према којој је метадискурс „писање о писању” (Vilijams 1985: 226). Свеобухватније и продубљеније метадискурс можемо дефинисати као скуп средстава које писци користе како би експлицитно

2 Овај други, интерактивни план, тиче се пишчевог односа према будућој рецепцији текста.

организовали своје текстове, подстакли и укључили читаоце и указали на сопствене ставове, како по питању садржаја који износе тако и према публици (Hajland & Tse 2004: 175). Метадискурс се успоставља на два плана: текстуалном, када се односи на структуру, организацију и кохеренцију текста и интерперсоналном, који обухвата пишчеве ставове о тексту и читаоцу (Dafoz-Miln 2008: 97). Метадискурс функционише као својеврсно персуазивно средство помоћу којег се може у мањој или већој мери утицати на читаочеве реакције на текст, водећи рачуна о конвенцијама које прописује дата дискурсна заједница (Hajland 1998: 438)³. Заступљен је и проучаван у академском домену језика струке, кроз анализу различитих текстуалних типологија: школских уџбеника (Krizmor 1989), универзитетских уџбеника и научно-истраживачких радова (Hajland 2000; Vladojević 2008, 2021), дипломских радова (Svejlz 1990), докторских дисертација (Banton 1999) и сл.

2.1. Класификација меџадискурских категорија

У испитивању особености метадискурса и његових различитих категорија пошло се од Халидејевог функционалног приступа и његових макрофункција (Halidej 1985). Ту се већ упознајемо са референцијалном функцијом, која се односи на пропозициони садржај текста, али и са интерперсоналном и текстуалном. Идеја о метадискурсу даље се развија, те убрзо настаје више предлога таксономија метадискурских категорија, од којих смо за потребе овог истраживања изабрали Хајландову (2005: 48). У њој су идентификоване две основне макрокатегорије метадискурса: интерактивни маркери (служе за вођење читаоца кроз текст) и интеракцијски маркери (одају пишчеву позицију и настоје да читаоца укључе и активирају у процесу писане комуникације).

Интерактивни маркери служе аутору да садржај изнесе и организује на начин који ће претпостављеном читаоцу бити јасан, разумљив, убедљив и кохерентан. За њихову адекватну употребу кључно је питање колико писац познаје читаоца, његова очекивања и читалачке навике. У наставку ћемо укратко описати Хајландове маркере из ове макрокатегорије и навести њихове уобичајене лингвистичке реализације на италијанском језику:

- а) маркери транзиције (енгл. *transitions*): упућују на синтаксичке односе на реченичном и надреченичном нивоу (*e, anche, inoltre, oltre a ciò, in/per aggiunta, in più, per di più, ugualmente, similmente, parimenti, analogamente, altrettanto, però, peraltro, tuttavia, comunque, al contrario, d'altra parte, d'altronde, d'altro canto, quindi, pertanto, perciò, così, di conseguenza, in ogni caso, ad ogni modo, ciò nondimeno, ciò nonostante* и сл.)

³ Под дискурсном заједницом подразумева се друштвена група која се служи истим жанром и истом врстом дискурса (Моринен 1993:15), а настаје као одговор на социолингвистичке потребе (Свејлз 1990:16).

- б) маркери дискурсне структуре (енгл. *frame markers*): тичу се дискур-
сних чинова, редоследа и нивоа излагања пропозиционог садржаја
(*prima...e poi...*, *insomma*, *in breve*, *la mia intenzione è*, *penso/ritengo/sosten-
go/affermo che*, *per concludere*, *in conclusione*, *riassumendo il già detto*, *vo-
lendo riprendere il nostro discorso*, *ritornando al discorso di prima* и сл.)
- в) експликативни маркери (енгл. *code glosses*): појашњавају и елаборирају
оно што је изнето у пропозиционом садржају (*o*, *ovvero*, *ossia*, *ovvero-
sia cioè*, *oppure*, *o meglio*, *o per meglio dire*, *o anche*, *infatti*, *vale a dire*, *in
sintesi*, *come*, *come per/ad esempio*, *quale*, *in altre parole*, *il concetto deno-
ta*, *si può definire* и сл.)
- г) ендофорички маркери (енгл. *endophoric markers*): упућују на друге
делове текста и на нелинеарне елементе као што су табеле, дијаграми,
слике и сл. (*vedere figura*, *cfr. grafico*, *referire al capitolo X*, *come notato
sopra*, *si veda la sezione X*, и сл.)
- д) егзофорички маркери или евиденцијали (енгл. *evidentials*) указују на
изворе информација који долазе споља, изван текста, односно потичу
из других извора (*come rileva X*, *secondo X*, *stando a X*, *conformemente a
X*, *a detta di X*, *seguendo le orme di X*, *si veda X*, *X sostiene/ritiene che* и сл.)

С друге стране, у *интеракцијске маркере* Хајланд убраја све елементе који доприносе да аутор изнесе своје ставове, али и да укључи читаоца да о пропозиционом садржају размишља, да уочи на који начин се аутор носи са својим идејама, идејама других које потврђује или оповргава, с коликом сигурношћу износи запажања, какав је ауторов однос према читаоцу и према пропозиционом садржају. У ову групу убрајају се:

- а) емфатички маркери или појачивачи (енгл. *boosters*): изражавају
сигурност аутора у тврдње које износи (*chiaramente*, *è indubbio*, *il fatto sta*, *va da sé*, *siamo convinti che*, *ovviamente*, *evidentemente*, *indiscutibilmente*, *manifestamente*, *palesemente*, *senz'altro*, *indubbiamente*, *senza (ombra di) dubbio*, *inequivocabilmente*, *visibilmente*, *naturalmente* и сл.)
- б) модератори става/ублаживачи (енгл. *hedges*): служе за ограђивање
аутора, односно исказивање извесне суздржаности у вези с тврдњама
(*probabilmente*, *forse*, *quasi*, *possibilmente*, *può darsi che*, *per sorte*, *per caso*, *è probabile che*, *si ipotizza che*, *sembra/pare che* и сл.)
- в) маркери става (енгл. *attitude markers*): изражавају став аутора према
ономе што излаже и према читаоцу (*a mio avviso/parere/giudizio*, *dal mio punto di vista*, *secondo me*, *mi pare/sembra che*, *per fortuna*, *(s) fortunatamente*, *spero/penso che*, *sono d'accordo*, *sorprendentemente*, *stranamente*, *curiosamente* и сл.)
- г) аутореференцијални маркери (енгл. *self-mentions*): аутору служе
да упути сам на себе, а то значи да су они заслужни за степен експлицитног присуства аутора у тексту кроз заменице првог лица јединине и множине, посесивне придеве или изразе који указују на

аутора (*io, mi, me, mio, noi, ci, nostro*, као и уз помоћ формула попут *mi sia permesso di, chi scrive* и сл.)

- д) маркери укључивања читаоца (енгл. *engagement markers*): ангажују читаоца и на експлицитан начин теже да изграде однос аутора и реципијента текста (*tu/Lei/voi, noi* и читаоца (*può sembrare strano a chi legge queste pagine, il lettore noterà che, il lettore penserà che* и сл.)

Иако су се метадискурсом у италијанском језику бавили поједини истраживачи попут Карле Бацанеле (Bacanelo 1995: 225–257) овде смо се определили за Хајландову таксономију која је, по нашем мишљењу, погоднија за истраживање метадискурса на корпусима текстова струке и академских текстова различитих типологија. У овом раду она ће нам помоћи да сагледамо, разврстамо и протумачимо метадискурсне сигнале у једном не баш често истраживаном типу текста како по времену настанка тако и по области којој припада – у Вазаревијевим *Животима славних сликара, вајара и архитеката*.

3. ЂОРЂО ВАЗАРИ И ЊЕГОВ ЈЕЗИК У ЖИВОТИМА⁴

У литератури из области уметности и њене историје Ђорђе Вазари (Giorgio Vasari, 1511–1574) заузима значајно место, с једне стране као маниристички сликар, архитекта, импресарио и колекционар, а, с друге, као историчар уметности и критичар (Сејни 2006: 5). Овај свестрани стваралац широког хуманистичког образовања, близак моћној породици Медичи, уз све своје уметничке ангажмане стизао је и да путује по Италији и вредно прикупља грађу за свој *magnum opus*, налик Плутарховим *Биографијама*, а подужег наслова: *Vite de' più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari Pittore aretino*. Прво издање објављено је 1550⁵. године и садржи преко 80 портрета славних тосканских уметника, чувену посвету упућену фирентинском великом војводи Козиму Првом Медичију (у чијој је служби био дворски архитекта и сликар) и теоријски уводни део сачињен од 35 поглавља у ком су представљене основе сликарских, вајарских, графичких и архитектонских техника, цртежа, употребе боја и пропорција. Следе биографије, распоређене у три групе, од којих свака има свој

4 Поглавље 3. овог рада ослања се на текст о Вазаријевом језику објављен у монографији Д. Ђоровић, *Là dove il si suona. Италијански језик у историји уметности*, Београд: Филозофски факултет, 2022. 54–57).

5 За потребе овог рада коришћено је прво издање из 1550 године, објављено као: Vasari, G. (1986) *Le vite de' piu eccellenti architettori, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri*, a cura di Luciano Bellosi, Also Rossi, Torino: Einaudi. Друго издање из 1568. додатно је проширено, обухвата преко 150 уметника, па и оне Вазарију савремене, као и представнике венецијанске уметности, због критика које су му у првом издању упућене због запостављања уметника рођених изван Фиренце и Тоскане. На самом крају Вазари додаје и сопствену биографију.

увод, док је закључак само један, на крају дела. Иако би се по наслову дела могло закључити да је грађа искључиво биографска, читаоци ће се брзо уверити да Вазари настоји у свом делу и да расветли многе битне концепте ренесансе и препорода уметности и нове улоге уметника у новом времену. То више није занатлија, већ сазрели и освешћени уметник чији је углед у друштву све већи. Иако ће Вазаријев историографски концепт бити оспораван, његове надахнуте биографије остају референтне полазне тачке сваког проучавања ренесансне уметности (Ђоровић 2022: 54). Полетни наративни стил којим су писане, велика ерудиција која из њих избија с примесама реторике неоплатонизма, као и живи, од заборавачачувани језик Фиренце XVI века, чине ово дело и данас драгоценим предметом истраживања различитих хуманистичких дисциплина⁶.

Вазари своје дело пише савременим тосканским језиком, уобичајеним за уметничке кругове тога времена, који, међутим, није био подударан са тек недавно стандардизованим књижевним језиком Бембове реформе (Bruni 2002: 125). Вазари овакво своје опредељење објашњава у посвети дела, извињавајући се што ће можда његове речи бити недостојне, недовољно углађене и учене, али објашњава да ће захваљујући употреби народног језика књигу моћи да читају сви они који за то имају воље и склоности, а не само елита (Ђоровић 2022: 55).

У литератури се често истиче како је Вазари, иако није био лингвиста, у *Живошима* посветио знатну пажњу језику, објашњавајући своје језичке и стилске поступке, мада је истицао да је он сликар коме је језичка форма секундарна, те да граматичка правила препушта онима који његово дело приређују (Konte 2014: 152, у: Ђоровић 2022: 55). То, међутим, никако не значи да састављајући текст није помишљао читаоце, њихова очекивања, представе и навике у читању, на то како ће га примити и разумети. Пажња коју Вазари посвећује језику, експлицитно говорећи о њему, доводи нас до закључка да је овај изузетни аутор имао развијену свест о језичким питањима, да је јасно разликовао језик лепе књижевности од језика струке, па самим тим можемо и да претпоставимо да је имао слуха за интеракцију између писца и читаоца. Вероватно је, макар и интуитивно, настојао да читалачкој публици осветли пут кроз своје дело, да га организује тако да буде разумљиво и кохерентно, али и да сопствене ставове и поруке за читаоца утка у текст.

Упркос многим полемикама, чак и кад је реч ауторству⁷ *Живоша*, вероватно најзначајнијег трактата из ове области, несумњиво је да

6 Поводом пет стотина година од Вазаријевог рођења, Фондација Мемофонте уз подршку Регије Тоскане и Института за историју уметности из Фиренце отпочела је пројекат под називом *Vasari scrittore: una banca dati per testi e lessico vasariano*. Ова банка података чува цео Вазаријев опус, уз додатак назван *Lemmario vasariano*, који нам омогућава приступ Вазаријевој лексици и терминологији и њихову анализу. *Vasari scrittore* може се консултовати на страници: <<http://vasariscrittore.memofonte.it/home>>.

7 Један број истраживача сматра да *Живоши* нису дело једног аутора, већ да су у његовом писању учествовали и људи од пера, приређивачи два издања из 1550. и 1568. године (Rufini 2012:161).

је Вазаријев лексички фонд основа италијанског речника теорије и историје уметности. Он чини важан, репрезентативни и интегрални део италијанског речника ове хуманистичке дисциплине, који ће се постепено стандардизовати (Fanini 2015: 93) и прерасти у извор позајмљивања многобројним другим језицима.

Ваља на крају напоменути да има код Вазарија и одломака који одударају од разговорног, живописног стила о којем смо говорили, а то су посвета, увод и закључак. Новина коју у погледу структуре доносе *Животи* запажа се у историјском оквиру у који су животописи уметника уклопљени, као и у мешању жанрова на микро плану текста, где наилазимо и на анегдоте, приповедачке одломке и епиграфске опаске.

4. ВАЗАРИЈЕВ МЕТАДИСКУРС: АНАЛИЗА И ТУМАЧЕЊЕ

У обимном Вазаријевом делу анализирали смо 60 метадискурских маркера. Полазна тачка за њихову идентификацију били су метадискурсни сигнали описани у референтној италијанистичкој литератури (Samardžić 2003, Vasanela 2010) као елементи дискурса који служе да се посебно истакне структура теста, повежу реченични и надреченични елементи како би се нагласили когнитивни процеси кроз које аутор пролази пишући текст. Према наведеним ауторкама, кључна код ових језичких елемената јесте функција, а не морфолошка или лексичка категорија, те у њих спадају не само везници већ и прилози, глаголске синтагме и реченични изрази.

Прво што се запажа при читању и анализи Вазаријевог дела јесте да текст није монолитан, већ сачињен од више макроцелина од којих свака има своје специфично место, намену и текстуалну типологију, што неминовно утиче и на одлике метадискурса. За потребе анализе поделићемо их у три групе: прву групу текстова чине посвета, уводи и закључак, у којима се аутор осврће на тему којом се бави, ближе је одређује, износи циљ и намену и за то користи биран и промишљен књижевни језик високог регистра, каквим се пишу у то време трактати. Другу групу чине уводни стручни текстови посвећени архитектури, скулптури и сликарству дати кроз 35 поглавља, за које је сам Вазари тврдио да су „теоријски део” књиге (Vazari 1986: 16), мада је заправо више реч о стручно-техничком типу текста где се језиком струке дају практична упутства у вези са уметничким техникама и поступцима. Трећи, највећи део књиге посвећен је биографијама уметника. Ту је језик нешто мање истанчан, ближи говорном језику Вазаријевог доба. Свака од ове три групе текстова садржи метадискурсне маркере одговарајуће за дату текстуалну типологију.

Анализа Вазаријевог текста у погледу употребе метадискурских маркера пре свега је показала да је заступљеност језичких средстава који одговарају метадискурским маркерима схваћеним као код Хајланда знатно већи у првој групи текстова – посвети, уводу, уводу за биографије и закључку, него што је то случај у остатку студије. То је разумљиво

последица разлике у текстуалној типологији, која омогућава Вазарију да експлицитно истиче своје ставове о пропозиционом садржају који износи, али и подстиче читаоца на активно учешће у читању и тумачењу текста. Вазаријев наум јесте да читаоца придобије на своју страну, да га убеди, да га усмери у формирању мишљења и ставова које ће изградити на основу прочитаног. То чини различитим, често акумулираним, метадискурским елементима (у примеру обележеним курзивом) који су вешто уткани у текст:

(1) *E tornando oramai a 'l primo proposito, dico che, volendo per quanto si estendono le forze mie, trarre da la voracissima bocca del tempo i nomi degli scultori, pittori et architetti che da Cimabue in qua sono stati in Italia di qualche eccellenzia notabile, e desiderando che questa mia fatica sia non meno utile che io me la sia proposta piacevole, mi pare necessario, avanti che e' si venga a la istoria, fare sotto brevità una introduzione a quelle tre arti nelle quali valsero coloro di chi io debbo scrivere le vite. (Proemio, 17)*

Чак и ако се не познају различите класификације метадискурских категорија, у наведеном примеру врло се лако уочава ауторово присуство, упућивање и подстицање читаоца на активни приступ тексту. У наставку ћемо изнети неке од најзначајнијих увида до којих смо дошли у анализи Вазаријевог дискурса, а полазећи од Хајландове таксономије метадискурских маркера.

4.1. Интерактивни маркери дискурса код Вазарија

Помоћу интерактивних маркера аутор организује текст тако да читаоци могу лакше да се крећу кроз њега, да им буде разумљив, занимљив и довољно интригантан да наставе с читањем.

Маркери *транзиције*, који служе за указивање на синтаксичку и дискурсну организацију текста, бројни су у све три поменуте текстуалне групе: *et ancora, per il che, laonde, onde, (a)dunque, con ciò sia che, perciocché, nondimeno, nientedimanco, nientedimeno, se bene, eziandio, avegna che, imperoché*. Евидентно је да су многи од ових облика данас архаични, сасвим или делимично ишчезли из савременог језика, но њихове су функције у потпуности одговарајуће функцијама горе наведених метадискурских категорија. Међутим, неки од метадискурских елемената, нама данас добро познатих и врло фреквентних, као што су на пример *quindi, pertanto, nonostante* заступљени су са по свега неколико примера, што би се могло објаснити временом њиховог настанка и ширења у италијанском језику, као и личним афинитетима тосканског аутора Чинквечента који пише текст, како сам каже, без књижевних претензија. Та чињеница свакако може објаснити бројна понављања неких форми и одсуство варирања појединих језичких средстава, управо стога што је реч о тексту практичне природе, а не лепе књижевности, дакле о тексту у *функцији струке*. Њихова улога најоучљивија је кад њима почињу реченице: тада се „транзиција” са једне на другу синтаксичко-семантичку

структуру врши на надреченичном нивоу и тиме јасно сигнализира читаоцу та промена:

(2) *Laonde con tanta tenerezza sono amati dagli uomini, che e' si può dire che e' ne siano padroni, e de le comodità di altrui acquistan sempre il comodo proprio. Percioché a chi serve altri bene e prestamente, non basta il pagamento per sodisfarlo, ma l'obbligo entra poi di mezzo fra chi fa operare et esso operante.* (Lorenzo di Bicci, 225)

Маркери дискурсне *структуре* којима се најављују поједини дискурсни чинови и редослед сегмената у тексту, чине „оквир” у који је смештен пропозициони садржај (отуда и англосаксонски термин *frame markers*). Тиме они доприносе бољој кохерентности текста. Код Вазарија наилазимо на неке од њих у сваком поглављу, а кроз различите лингвистичке реализације: од простих речи до синтагми (*conchiudo, dico, insomma, in breve, come di sopra*), и већих, мање или више строго фиксираних, вишечланих израза (*avendo noi ragionato così, ragioneremo distintamente nel capitolo che segue, come a suo luogo diremo, e però passiamo a dire, come si vedrà nella terza parte, e tornando oramai a 'l primo proposito, et io per questo conchiudo che, non fu mia intenzione fare*). Поткатегија ових маркера која служи секвенцирању (*prima, poi, in primo luogo* и сл.) код Вазарија није много заступљена. Разлог томе можда се може тражити у још увек прилично латинизованој синтаксичкој структури која строго организује елементе, те готово да и нема потребе да се додатно указује на редослед сегмената. С друге стране, изражено је присуство топикализатора који указују на смену сегмената текста и најављују чин који управо наступа:

(3) *Comincerommi dunque da l'architettura, come da la piú universale e piú necessaria et utile agli uomini, et al servizio et ornamento della quale sono l'altre due; e brevemente dimostrerò la diversità delle pietre, le maniere o modi dello edificare con le loro proporzioni, et a che si conoschino le buone fabbriche e bene intese. Appresso, ragionando de la scultura, dirò come le statue si lavorino [...].* (Proemio, 17)

Експликативни маркери служе за додатна појашњења и даље продубљивање изложених идеја. У Вазаријевом тексту мање су разноврсни од претходна два типа, а и слабије заступљени генерално, можда и зато што се ова подврста метадискурских сигнала и иначе више везује за модеран језик и савремени дискурс. Због текстуалне типологије Вазари их користи нарочито у теоријско-стручном делу у првим поглављима где се бави уметничким процесима и одговарајућом терминологијом. Највише примера нашли смо за конекторе *o vero* и *cio è*, чија се граfiја разликује од савремене, а после којих може уследити и дуже објашњење датог појма (у следећем примеру подвучено):

(4) Hanno avuto gli artefici nostri una grandissima avvertenza nel fare scortare le figure, ciò è nel farle apparire di piú quantità che elle non sono veramente, essendo lo scorto a noi una cosa disegnata in faccia corta, che a l'occhio venendo innanzi non ha la lunghezza o la altezza che ella dimostra. (Cap. XVII, 78)

Поред конектора, Вазари често уводи оваква додатна објашњења формулама с глаголом *chiamare*, као у примеру који следи:

(5) Non negano la eternità poi, *che così la chiamano*, delle sculture. Ben dicono questo non esser privilegio che faccia l'arte più nobile che ella si sia di sua natura, per essere semplicemente della materia. (*Proemio*, 9)

Ендофорички маркери који упућују на друге делове текста слабије су заступљени него што би то био случај у тексту сличне тематике данас, који у строго научном устројству савремених текстова за академско-научне намене захтева стално позивање на претходни или наредни контекст у циљу тешње повезаности и утемељености идеја. Тако чврста организација ипак није била потпуно у складу са узусима писане речи XVI века (Miljorini 1960: 314). Примери оваквих метадискурских сигнала код Вазарија односе се на упућивање примаоца текста на одређена поглавља књиге. Ова категорија дискурса, због текстуалне типологије, мање је распрострањена у посвети, уводима и закључку, а више у теоријско-практичним поглављима с освртом на технике и поступке у сликарству, вајарству и архитектури и у самим биографијама. Неретко се ендофорички маркери јављају у комбинацији с аутореференцијалним маркерима.

(6) Poi con lo stucco *che nel capitolo III dicemmo*, impastato di marmo pesto [...]
(*Cap. XIII*, 67)

(7) [...] come si disse *nel capitolo avanti a questo*. (*Cap. XXII*, 89)

(8) [...] *che io dissi già nel capitolo XXI* [...]. (*Antonello da Messina*, 376)

Егзофорички маркери који указују на неке изворе информација и знања изван текста мање су присутни код Вазарија него било који други. Иако више пута помиње своја опсежна истраживања по читавом Апенинском полуострву у потрази за грађом, техника научног рада његове епохе није захтевала обавезно позивање на прецизне референце изван саме књиге. На свега неколико места у књизи Вазари помиње изворе изван текста, и то најчешће само имена, без осврта на конкретно дело, као на пример у следећим одломцима:

(9) Inoltre *mi sono aiutato ancora e non poco de gli scritti di Lorenzo Ghiberti, di Domenico del Ghirlandaio e di Raffaello da Urbino*, a' quali, ancora che io abbia aggiustato fede come giustamente si conveniva, ho pur sempre voluto riscontrar l'opere con la veduta; (*Conclusion*e, 954)

(10) [...] *facendoli poi sopra le sue cornici e di sotto la sua fascia col bastone e duo piani, secondo che tratta Vitruvio* [...]. (*Cap. III*, 35)

(11) Ma, *secondo che scrive Plinio*, questa arte venne in Egitto da Gige lidio [...]. (*Proemio delle Vite*, 121)

Више пута у тексту Вазари наводи и туђа мишљења, али не поименце, већ уопштено, кад се служи облицима као што су *molti*, *alcuni* и *più*:

(12) Et è opinione di *molti*, e non isciocca, che egli desse opera alla scoltura ancora [...]. (*Giotta*, 155)

4.2. Интеракцијски маркери дискурса код Вазарија

Анализа текста Вазаријевих *Живота* показала је да су и интеракцијски маркери дискурса били у употреби још у XVI веку у италијанском језику хуманистичких дисциплина. Занимљиво је видети како се интеракција *писац – читалац* успостављала у време када су књиге тек почеле да доспевају у руке нешто ширег круга читалаца. Ово дело посебно је и по томе што се, с једне стране, обрађало просвећеним интелектуалцима високе ренесансе, а, с друге, уметницима који су, нарочито у првом делу књиге, о уметничким техникама имали сасвим другачије потребе и у тексту налазили практичне савете за посао којим су се бавили (Boldvin 1907: 1). Вазари је морао имати у виду и једне и друге, те се сходно томе и служио кроз текст овим типом маркера, остављајући тако свој специфични печат који нам говори о његовим ставовима, јачини уверења и односу с читаоцима.

Најприсутнији метадискурсни сигнали из ове групе јесу *емфатички маркери*, којима је Вазари изражавао велику сигурност у своје тврдње и увиде. Многи од Вазаријевих лексичких избора кад је реч о овој врсти маркера врло су добро познати и савременим читаоцима (*fuor d'ogni dubbio, senza (alcun) dubbio, chiaramente, certo, certamente, veramente, naturalmente, particolarmente*, док су неки мање познати и архаични, попут *vero è, manifestamente, è manifesto che, egli non è dubbio*). Уопште нису заступљени конектори *evidentemente* и *ovviamente*) који се данас сматрају најуобичајенијим лингвистичким реализацијама овог типа метадискурса (Kolela 2017: 261). Занимљиво је и питање времена појављивања ових лексема у италијанском. Облик *ovviamente* према речнику ГРАДИТ (*Il Grande dizionario italiano dell'uso*) први пут је забележен 1741, према речнику Zingarelli нешто раније, 1672. године, те се свакако није ни могао наћи у Вазаријевом тексту. Међутим, прилог *evidentemente* документован је, према историјском речнику италијанског језика ТЛИО (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*), врло рано у тосканским текстовима, још у 13. веку, те га је Вазари морао познавати, али га очигледно није користио. Оваквих питања, која свакако завређују даље истраживање, искрсло је много током анализе елемената Вазаријевог метадискурса.

Код емфатичких маркера примећено је такође додатно појачавање прилогом *ben(e)*, те тако на више места наилазимо на примере попут:

(13) *E ben possiamo certo affermare [...]. (Proemio, 16)*

(14) *Bene è vero che [...]. (Conclusione, 940)*

Такође, уочава се и појава акумулације два или више емфатичких маркера у истој реченици, у служби интензификације значења и потврде дубоке уверености аутора у тврдње које износи пред читаоца:

(15) *E veramente se Alfonso alle fatiche dell'arte e non alle vanità del mondo avesse dato opera, averebbe senza dubbio fatto cose di infinita meraviglia. (Alfonso Lombardi, 753)*

Модератори *стиава* чија је функција ублажавање и ограђивање аутора од изреченог везују се за епистемичку модалност која се исказује конструкцијама попут *mi pare, secondo me, è probabile/possibile*, али и глаголима као што су *parere, sembrare, credere, ritenere, pensare* и сл. Код Вазарија ови маркери нису толико бројни, као што је случај с њима супротним, појачивачима, нити су упадљиви колико умеју да буду у савременој научној продукцији. Највише су заступљене форме *forse* и *quasi*, а од маркера с глаголским облицима *pare impossibile che* и *pare che*, док за синонимни облик *sembra che* нема уопште потврде. Реч је, додуше, о глаголу који је ушао у италијански у XIII веку преко провансалског *sembler*, те није био толико фреквентан, што потврђује и речник ТЛИО који га уопште не бележи у корпусу текстова насталих до краја XIV века. Најтипичнији облик овог метадискурсног маркера у Вазаријевом тексту је врло сведен и неупадљив, као у следећем примеру:

(16) E questo forse facevano perché hanno in sé una certa grandezza e superbia. (Cap. I, 27)

Посебну подврсту међу маркерима за ограђивање код Вазарија представљају они које гради глагол *potere* с епистемичком вредношћу:

(17) Le quali dir si puote che tanto rendino piacere, quanto la fatica d'un così bello ingegno abbia avuto conforto nel dipignerle sí capricciosamente, e giudizio nel conoscerle. (Giulio Romano, 856)

Код овог типа метадискурса честа је употреба пасивних и безличних конструкција:

(18) *Puossi attribuire a costui che dopo Giotto ponesse la pittura in grandissimo miglioramento.* (Stefano pittor fiorentino, 159)

Маркери *стиава* аутора према пропозиционом садржају релативно су добро заступљени код Вазарија, али, чини се, нису много разноврсни. Најрепрезентативнија реализација овог маркера *a mio avviso/parere/giudizio* јавља се код Вазарија највише у варијанти с именицом *giudizio*, за конструкцију *a mio avviso* нисмо нашли ниједан пример, иако су слични облици добро документовани у речнику ТЛИО, док се поименичени инфинитив *parere* јавља у тексту неколико пута, али само једном у изрицању пишевог става.

(19) Conchiudo adunque che per nostro parere l'opera si dia resolutissimamente a Lorenzo *Puossi attribuire a costui che dopo Giotto ponesse la pittura in grandissimo miglioramento.* (Lorenzo Ghiberti, 266)

Код глаголских конструкција запажамо да се истичу по бројности конструкције с глаголима мишљења *pensare* и *giudicare*, а у наредном примеру придружује им се и *credere*:

(20) [...] io *credo* non mi esser punto partito da 'l vero, e *penso* che ognuno che questa parte vorrà discretamente considerare, *giudicherà* come io, quando di sopra io dissi [...]. (Proemio delle Vite, 124)

У ове маркере могу се убројити и конструкције с глаголом *parere*, које смо већ помињали као маркере за ограђивање, но, пошто изражавају став аутора (без обзира што је он ублажен), њихова функција може бити и да изрази став који није категоричан:

(21) [...] *avendone al presente la occasione, mi pare mio debito fare quella menzione che alle sue rare virtù si conviene.* (Dosso e Battista, 762)

У грађењу маркера става аутора могу учествовати и бројни прилози. Код Вазарија се запажа присуство ових облика, али више на нивоу синтаксе реченице, него у функцији метадискурса. У примеру који следи прилог *stranamente* употребљен је као текстуални метадискурсни маркер, а ту је и *certissimamente* који, иако примарно спада у емфатичке маркере, овде такође указује и на став аутора:

(21) [...] *Si vede ne' suoi capitegli, che sono a foglie di ulivo di dentro, et in tutta l'opera dorica di fuori stranamente bellissima, di quanta terribilità fosse l'animo di Bramante; che invero s'egli avesse avuto le forze eguali allo ingegno, di che aveva adornato lo spirito, certissimamente avrebbe fatto cose inaudite più che non fece.* (Bramante, 582)

Ауторереференцијални маркери, којима Вазари експлицитно упућује сам на себе као аутора текста богато су и разноврсно заступљени не само помоћу личних заменица за прво лице једине *io*, *mi*, *me* и присвојног придева *mio* већ и помоћу облика *noi*, *ci*, *nostro*. Вазари, наиме, често користи и могућности првог лица множине, и то такозваног „укључујућег *mi*” (Ulrih 1992), којим писац „повлачи” читаоца на своју страну укључивши га у облике првог лица множине. У питању је стратегија којом се аутори данас готово редовно служе у настојању да придобију читаоце и увере их у вредност изложеног. У наредном примеру ауторереференцијално упућивање остварује се помоћу ненаглашене заменице за прво лице множине *ci* и присвојног придева *nostro*:

(22) *De la qual cosa volendoci forse sgannare il cielo e mostrarci la fratellanza e la unione di queste due nobilissime arti, ha in diversi tempi fattoci nascere molti scultori che hanno dipinto, e molti pittori che hanno fatto de le sculture; come si vedrà nella vita di Antonio del Pollaiuolo, di Lionardo da Vinci e di molti altri di già passati. Ma nella nostra età ci ha prodotto la bontà divina Michelagnolo Buonarroti [...].* (*Proemio*, 16)

Уз то, Вазари понекад имплицира своје присуство и неким ширим формулама, попут ове у следећем примеру, коју ставља још и у заграду и тиме је посебно истиче и издваја од пропозиционог садржаја:

(23) [...] *tanto che con la buona volontà mia e con le opere di questi tali, ella abbondi di quelli aiuti et ornamenti de' quali (siamo lecito liberamente dire il vero) ha mancato sino a quest'ora.*” (*Proemio delle Vite*, 133)

Маркери укључивања читаоца реферирају на примаоца текста и наводе га да се активније ангажује у рецепцији и тумачењу текста. Код Вазарија они су крајње експлицитни у деловима који су писани и

осмишљени за тачно одређеног читаоца, на пример Козима Медичија, коме се у посвети Вазари и обраћа.

(24) Poi che la *Eccellenzia Vostra*, seguendo in ciò l'orme de gli illustrissimi suoi progenitori e da la naturale magnanimità sua incitata e spinta, non cessa di favorire e d'esaltare ogni sorte di virtù dovunque ella si truovi [...]. (*Proemio*, 1)

С друге стране, наишли смо и на дискурсне маркере за директно обраћање широј читалачкој публици. Ту Вазари посебно апострофира с једне стране уметнике, као засебну дискурсну заједницу, а с друге све племените читаоце:

(25) Quantunque sommamente mi siano piaciute, *virtuosi artefici miei*, e voi *altri lettori nobilissimi*, tutte quelle industrie e belle fatiche, che in un medesimo tempo, dilettaudo e giovando, abbelliscono et ornano il mondo [...]. (*Conclusione*, 953)

Ипак, маркери укључивања читаоца, схваћени у модерном смислу, као дискретни елементи метадискурса који доприносе да се читаоци готово неопажено увуку у интеракцију с текстом, код Вазарија још увек не постоје на начин који предвиђа Хајландова таксономија и модерне реторичке стратегије писања академских, научних и стручних текстова.

5. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Циљ овог рада био је да се испита да ли се категорије метадискурса обухваћене Хајландовом таксономијом могу наћи у Вазаријевом делу *Живописи славних сликара вајара и архитекта*, које представља пример текста једне области хуманистике из периода позне ренесансе. Занимало нас је да ли су у случајевима постојања оваквих сигнала у тексту они формално и функционално упоредиви са савременим схватањем метадискурских функција као својеврсног персуазивног средства. Анализа Вазаријевог дискурса открила нам је присуство свих категорија Хајландове таксономије метадискурса, с тим што су неке од њих, попут маркера транзиције и емфатичких маркера више изражене од других, на пример, егзофоричких маркера. Битну улогу у њиховом присуству или одсуству игра наравно тип текста, будући да ово дело у себи садржи различите текстуалне типологије. Персуазивност коју Вазари постиже употребом ових средстава говори у прилог томе да метадискурс није стран италијанском језику историје уметности XVI века, без обзира што су неки од облика данас можда ишчезли или архаични, или се не поклапају с укусом модерног писца или читаоца. Метадискурсна средства коришћена у овом типу прозе завређују свакако да буду даље и дубље испитана. Предложени приступ истраживању ове теме и налази који у општим цртама приказују главне тенденције у Вазаријевој употреби метадискурских средстава могли би, у том смислу, послужити као полазиште за нека будућа истраживања.

Листа референци

- Banton 1999: D. Bunton, The Use of Higher Level Metatext in PhD Theses, *English for Specific Purposes*, 18, 41–56.
- Bacanela 1995: C. Bazzanella, I segnali discorsivi, in: *Grande grammatica di consultazione*, vol. 3, Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti (a cura di), Bologna: Il Mulino, 225–257.
- Bacanela 2010: C. Bazzanella, I segnali discorsivi, L. Renzi, G. Salvi (ac. di), *Grammatica dell'italiano antico*. Bologna: Il Mulino, 1339-1357.
- Blagojević 2008: С. Благојевић, *Меџагурску у академском дискурсу*, Ниш: Филозофски факултет.
- Blagojević 2021: С. Благојевић, Мање заступљени експоненти текстуалне конекције у научним чланцима енглеских и српских говорника – квалитативна и квантитативна анализа, *Годишњак за српски језик*, 35–50.
- Boldvin 1907: B. S. Baldwin, *Vasari on Technique: Being the Introduction to the Three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting, Prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*, London: J. M. Dent & Co, 1–22.
- Bruni 2002: F. Bruni, *L'italiano letterario nella storia*, Bologna: Il Mulino.
- Vend Kopl 1985: W. J. Vande Kopple, Some exploratory discourse on metadiscourse. *College Composition and Communication* 36, 82–93.
- Vilijams 1985: J. Williams, *Style: Ten lessons in clarity and grace*, Glenview: Scott Foresman.
- Dafoz-Miln 2008: E. Dafouz Milne, The pragmatic role of textual and interpersonal metadiscourse markers in the construction and attainment of persuasion: A cross-linguistic study of newspaper discourse, *Journal of Pragmatics*, 40(1), 95–113.
- Ђоровић 2022: Д. Ђоровић, *Là dove il si suona, Италијански језик у историји уметности*, Београд: Филозофски факултет.
- Jakobson 1966: R. Jakobson, Closing statements: linguistics and poetics, у: T. Sebeok, *Style in Language*, Cambridge: MIT Press, 350–377.
- Kolela 2017: G. Colella, Funzioni metadiscorsive dei marcatori modali epistemicici nella prosa accademica, *Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati*, [ed] F. Bianco & J. Špička, Firenze: Franco Cesati, 261–273.
- Konte 2014: F. Conte, Aggiornamento sulla ricerca vasariana: tendenze attuali e ipotesi di lavoro, у: A. Masi, и С. Barbato (ред.), *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, Roma: Aracne 143–156.
- Krizmor 1983: A. Crismore, *Metadiscourse: What it is and How it is Used in School and Non-school Social Science Texts*, Urbana-Champaign: University of Illinois.
- Krizmor 1989: A. Crismore, *Talking With Readers: Metadiscourse as Rhetorical Act*, New York: Peter Lang.
- Miljorini 1960: B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze: Sansoni.
- Morinen 1993: A. Mauranen, *Cultural Differences in Academic Rhetoric*, Frankfurt: Peter Lang.
- Rufini 2012: M. Ruffini, Vasari autore e la questione della lingua, у: E. March, и С. Narváez, *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 161–172.

- Samardžić 2003: M. Samardžić, *Sintaksa i semantika veznika. Razvoj vezničkog sistema u italijanskom jeziku*, Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Svejlz 1990: J. J. Swales, *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*, Cambridge: CUP.
- Sinkler 1983: J. M. Sinclair, Planes of discourse, у: S. N. A. Rizvil (ред.), *The two-fold voice: Essays in honor of Ramesh Mohan*, Hyderabad: Central Institute of English and Foreign Languages, 70–91.
- Ulrih 1992: M. Ulrych, *Translating texts*, Rapallo: Cideb.
- Fanini 2015: B. Fanini, Le Vite del Vasari e la trattatistica d'arte del Cinquecento: nuovi strumenti, nuovi percorsi d'indagine, *Studi di Memofonte*, 91–108.
- Hajland 1998: K. Hyland, Persuasion and context: The pragmatics of academic discourse, *Journal of Pragmatics* 30(4), 437–455.
- Hajland 2000: K. Hyland, *Disciplinary Discourses: Social Interactions in Academic Writing*, London: Longman.
- Hajland i Tse 2004: K. Hyland, K. Hyland & P. Tse, Metadiscourse in Academic Writing: A reappraisal, *Applied Linguistics*, 25(2).
- Hajland 2005: K. Hyland, *Metadiscourse*, New York & London: Continuum.
- Halidej 1985: M. A. K. Halliday, *An Introduction to Functional Grammar*, London: Edward Arnold.
- Heris 1959: Z. S. Herris, Linguistic transformations for information retrieval, *Papers in Structural and Transformational Linguistics*, Dordrecht: D. Reidel, 458–471.
- Čejni 2006: L. Cheney, *The Homes of Giorgio Vasari*, New York: Peter Lang.

Danijela S. Đorović

METADISOURSE IN VASARI'S LIVES OF THE MOST EXCELLENT PAINTERS, SCULPTORS, AND ARCHITECTS

Summary

As a particular form of writer-reader interaction, metadiscourse is an umbrella term for a number of linguistic and rhetorical devices that serve to signal the author's presence in the text, his idea of textual organization as well as his attitudes towards the propositional content and the readers. Using Hyland's taxonomy we were able to examine all the major metadiscourse markers employed by Vasari in his *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*. The results obtained were analysed and interpreted in terms of their somewhat archaic forms and functions within the genre- and language- specific text. The qualitative analysis was conducted on each of Hyland's metadiscourse categories and illustrated by examples from various parts of Vasari's *Dedica, Proemio*, technical chapters on artistic processes as well as biographies. The results show that metadiscourse had played a significant role in the written communication long before its categories and devices were described, although its linguistic manifestations and frequency may have been different than they are today.

Keywords: text, textual interaction, metadiscourse, textual markers of metadiscourse, Hyland taxonomy, Vasari's language

Примљен: 21. децембар 2022. године
Прихваћен: 23. март 2023. године

Андријана М. Малоку¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за италијанистику

ПРИКАЗ ОНОСТРАНОГ ПУТОВАЊА НА ПРИМЕРУ ОДАБРАНИХ ТЕКСТОВА БОБЕ БЛАГОЈЕВИЋ И ДИНА БУЦАТИЈА

Компаративна анализа одабраних прозних текстова Бобе Благојевић (1947–2000) и Дина Буцатија (1906–1972) омогућава нам да осветлимо присуство и промену мотива сусрета са мртвима, као и сличности и разлике између поетика поменутих писаца. Код оба аутора приметне су интертекстуалне везе успостављене са Дантеовим оностраним путовањем пре свега кроз пакао. У истраживању полазимо од текста *Пути у земљу мртвих* Бобе Благојевић и Буцатијеве приповетке *Viaggio agli inferni del secolo*. У раду ћемо се делом ослонити и на постхумно објављен роман *Пушница* српске списатељице, као и причу *Sotto i nostri piedi* италијанског аутора. За кратак преглед преображаја мотива сусрета са мртвима, уз посебан осврт на дело Дантеа Алигијерија, од значаја су нам критички увиди Романа Луперинија, док присуство фантастичног сагледавамо на основу теоријских поставки Рема Чезеранија.

Кључне речи: Боба Благојевић, Дино Буцати, онострано путовање, сусрет са мртвима, проза

1. Уводне најомене

У оквиру значајне књижевне теме пута посебно место припада путовању у загробни свет и тиме сусретима са мртвима. Критичар Романо Луперини одређује сусрет као догађај у који су укључене две или више особа (2007: 5). Личности тако могу ступити у однос не само својом вољом и с намером него и без ње, случајно (в. Luperini 2007: 5). Луперини истиче да ова врста догађаја подразумева размену речи и пре свега знакова, због постојања сусрета у погледу или осмеху, као и оних изосталих (2007: 5). Италијански критичар подсећа на важност коју сусрету даје Михаил Бахтин бавећи се у својој студији хронотопом пута, месту повољном првенствено за случајне сусрете (Luperini 2007: 6, уп. Bahtin 1989: 373).² Будући да „Бог управља Дантеовим путем”, његово онострано путовање опевано у *Божанственој комедији* стога искључује сваку случајност, а сусрети са мртвима чине структурну основу приповедања,

1 andrijana.jan19@gmail.com

2 Према Бахтину хронотоп, који је формално-садржајна категорија књижевности, подразумева „суштинску узјамну везу временских и просторних односа” (1989: 193).

износи Луперини (2007: 13; 2013: 42).³ Фирентински великан наставља ону традицију античких песника попут Хомера и Вергилија у чијем делу мртви с правом стичу улогу гласника, преносилаца порука и вредности (уп. Luperini 2013: 40–43). Отклон од такве традиције у антици представљају Лукијанове менипске сатире и дијалози мртвих а у деветнаестом веку новине уноси Ђакомо Леопарди који пише своје дијалоге или *Мала морална дела* (*Operette morali*) по узору на Лукијана („alla maniera di Luciano”) (уп. Luperini 2013: 399; Boni 2009: 65). Двадесети век доноси преображај мртвих у унутрашње фантазме, привиђења ума (уп. Luperini 2013: 44–46), или у *лица у поштрази за писцем* код Пирандела (уп. Janković 2016: 105–126).⁴

Сагледаћемо онострано путовање у прози аутора двадесетог века – Бобе Благојевић (1947–2000) и Дина Буцатија (1906–1972).

2. Оноштрано путовање у шекспировима Бобе Благојевић и Дина Буцатија

Наслови оба одабрана текста *Пути у земљу мртвих* и *Viaggio agli inferni del secolo* (*Путовање у пакао века*) тематизују пут и, тачније, онострано путовање. Код српске списатељице одредиште је *земља мртвих*, док је код италијанског писца читаоцима понуђена прецизнија дестинација, пакао. Значајно је поменути да је и Бобин постхумно објављен роман аутобиографског карактера насловљен *Пушница: два детињства*.

Проза Бобе Благојевић припада необјављеном рукопису *Књига бројева друга, која се зове снови* и обухвата више кратких делова насловљених на следећи начин: *Лето 1978, стравна загушљива собица; Пути у земљу мртвих. Један сан, 28. новембар*; затим *Три визије: Прва визија. Trondheim, 1980. Мој Дантеовски сан, сан о смрти; Друга визија. 1980 – 1981. Сан о посети анђела (муза), неког ко одлази; Трећа визија. Сан, сањам да лежим у кревету и да се делим* (Bлагојевић 2013: 39–45).⁵ Дати сегменти рукописне заоставштине жанровски су неодређени, могу одговарати страницама дневника, белешкама из дневника снова, али и цртици, скици или краткој причи (уп. Živković 1986: 101; 378–379; 734).

Структура Буцатијеве дуге приче *Путовање у пакао века* заснована је на постојању осам делова: 1. *Un servizio difficile* (*Један шежак задатак*), 2. *I segreti della «ММ»* (*Тажне ММ*) 3. *Le diavolesse* (*Ђаволице*) 4. *Le accelerazioni* (*Убрзавања*) 5. *Le solitudini* (*Усамљености*) 6. *L'Entrümpelung*

3 Луперини наводи: „È Dio che guida il percorso di Dante, [...]. La casualità dell'incontro è esclusa dalla struttura stessa dell'opera” (2007: 13; в. и 2013: 42). За све преводе са италијанског одговорна је ауторка рада.

4 Овај рад подразумева делом и наставак наших претходних истраживања преображаја сусрета са мртвим, започетих пре свега сагледавањем стваралаштва Луиђија Пирандела (уп. Janković 2016: 115–126). Резултат је и наших тренутних истраживања заснованих на компаративној анализи збирке приповедака Бобе Благојевић *Све звери шито су с тобом* и *Бесџијаријума Дина Буцатија*.

5 У делу *Оставштина* на страницама часописа *Корац* текстови су објављени 2013. године (в. Благојевић 2013: 39–45).

(*L'Entrümpelung*) 7. *Belva al volante* (Звер за волаом) 8. *Il giardino* (Врт) (в. Bucati 2016: 249–293).

Протагониста приче италијанског писца по занимању је новинар и зове се Буцати, попут емпиријског аутора.⁶ У тексту српске списатељице приповеда се такође у првом лицу једнине, док путница остаје неименована као и прилике које сусреће на свом путу: „увек је још неко присутан, мада нејасан”, „један дечак”, „једна од нејасних прилика”, „неко објашњава”, „са једном женом” „неки ме гласови пожурују”, „неко ме хвата за руку” и томе слично (Blagojević 2013: 40–42).⁷ Протагонисти се разликују и по томе што јунакиња бива одједном пренета у свет мртвих, призвана самим размишљањем о смрти: „Седела сам и очајавала, и због нечега размишљала о смрти. Одједном се преда мном појавио неко, чији сам лик одмах затим заборавила, и понудио да ме поведе да видим земљу мртвих.” (Blagojević 2013: 39–40) Нарација је дата као сећање на пут близак ониричком искуству или управо на сан.⁸

У Буцатијевом случају читалац се постепено уводи у причу. Видимо јунака у току једног сасвим обичног радног дана уз прецизно одређен час „пола једанаест пре подне” и место дешавања, у редакцији у Милану, све до тренутка разговора са директором и уплива неочекиваног елемента: „био је 37. април” (Bucati 2016: 249).⁹ Тиме се открива, „немогуће” време, које Антонија Веронезе Арслан назива „класичном ситуацијом”, често присутном код Буцатија (1974: 119). Таквом времену придружује се и ишчекивање и ствара се напетост (в. Veroneze Arslan 1974: 118–119), коју дели и читалац очекујући необичан или фантастичан случај.

Код протагонисте поред напетости јавља се и слутња да ће доћи до судбоносне одлуке: „[...] а није био просто нов посао, ново задужење, неки далек пут, [...], била је то, предосећао сам, одлука која ће увући мој живот.” (Bucati 2016: 251)¹⁰ Предосећање, наговештај судбоносног, само место одвијања радње при изласку из канцеларије и чин затварања врата, уз идеју да се новинар Буцати том приликом нашао на прагу, иако није

6 За упечатљиве примере фикционалних парњака и утврђивање транссветовног идентитета на основу имена, Долежел наводи и Калвинов роман *Ако једне зимске ноћи неки ђушник* (уп. 2008: 175).

7 Курзив је ауторке рада.

8 Понавља се употреба глагола „сећам се” (в. Blagojević 2013: 40). У интервјуу ауторка нуди следећи одговор о присуству снова у својим делима: „А ако снови имају своје место у мојој литератури, ја држим да су они део реалности (оне несумњиве реалности, и постојане и невероватне) и не ђумачим их ђо било каквом ђсихоналиђичком кључу. Фројд је грађанима објаснио да су снови значајни и вредни размишљања, да их треба узимати озбиљно, о ђима је допуштено говорити. Само, то је нешто што су песници, као и деца, одувек знали... За децу су снови стварни, а Бајрон, после једне море (у сну бежи од мртве мајке), пише да не сме да сања, јер снови кваре стварност.” (Gikić 2002a: 154, курзив је наш) У анализи нисмо следили тумачења „по психаналитичком кључу”.

9 У оригиналу: „Erano le dieci e mezzo del mattino [...]”, „[...] era il 37 aprile.” (Bucati 2016: 249)

10 У оригиналу: „[...] non era semplicemente un lavoro nuovo, un incarico nuovo, un lontano viaggio, [...] era, lo presentivo, una decisione che poteva coinvolgere la mia vita.” (Bucati 2016: 251)

експлицитно наведено, упућују нас на хронотоп прага Михаила Бахтина.¹¹ Његово „суштинско испуњење је[сте] хронотоп кризе и животног преокрета”, те тиме доводи до „одлука које одређују читав живот човека” (Bahtin 1989: 378). Приповедач не само да предосећа већ и „зна да ће бити осуђен” (Bucati 2016: 251).¹² За разлику од Буцатијеве приче где до краја првог дела јунак-новинар не зна још ништа о повереном му *шешком задатку*, оностраним путовању са циљем да напише хронику,¹³ у претходно издвојеним редовима текста Бобе Благојевић путовање се започиње „одједном”, у чему се примећује такође траг хронотопа прага.¹⁴ Боравак у земљи мртвих ограничен је на четрдесет и пет минута који се чине као вечност јунакињи (в. Благојевић 2013: 43).¹⁵ Притом, по повратку, нестају све личности и предели с пута, јунакиња ће се наћи у ходнику, још једном виду испољавања хронотопа прага (Bлагојевић 2013: 43, уп. Bahtin 2000: 142).

Јунак Буцати у међувремену је успео да добије неке одговоре (како се дошло до информације, ко је дошао до открића) те поставља питање обојено иронијом, али и у тексту прво упућивање на Дантеово онострани путовање и његовог славног водича кроз пакао:

’Нема Вергилија?’

’Нема.’ (Bucati 2016: 254)¹⁶

Уместо песника и узора, за водича ће наратор и путник добити врховну ђаволицу, госпођу Белзебот, чиме се уз (ауто)иронију наглашава и свесно „изнијансирано” одвајање од традиције, будући да звуковно слично име, Белзевуб (итал. *Belzebù*), носи врховни ђаво (в. Bucati 2016:

11 Бахтин (1989: 378) бележи: „Сама реч ’праг’ већ је у говорном језику (упоредо са правим значењем) добила метафоричко значење и сјединила се са моментом преокрета у животу, кризе, одлуке која мења живот (или неодлучности, страха да се прекорачи праг).”

12 У оригиналу: „[...] e sa che condannato sarà” (Bucati 2016: 251).

13 Задатак је писање хронике с пута у пакао под Миланом, чији је улаз пронађен за време радова на метроу. У разговору са надређеним, након његовог испрекиданог говора и новог оклевања, обистинује се слутња протагонисте: као да су се наводно пронађена „врата пакла, [...] ... нека вратанца”, у том тренутку пред њим одшкринула како би кроз њих прошао и обавио поверен му *шежак задатка*. У оригиналу: „La porta dell’inferno, [...] ... una specie di porticina.” (Bucati 2016: 253) Одмах затим, не би ли се одагнала неверица, реч *пакао* понавља се у кратким питањима и одговорима: „Пакао?” / „Пакао.” / „Подземни свет?” / „Подземни свет.” В. у оригиналу: „L’inferno?” / „L’inferno.” / „Gli inferni?” / „Gli inferni.” (Bucati 2016: 253) Понављања у нашој анализи представљају одјек чувене анафоре с почетка трећег певања на улазу у пакао: „Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l’ eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente.” (Dante 2005: 77)

14 У студији руског теоретичара читамо да се време своди на тренутак и да су дешавања изненадна, непланирана. Време „[...] представља тренутак, који као да нема дужине и као да испада из нормалног тока биографског времена” (Bahtin 1989: 378).

15 Подсећамо да, према Бахтину, време у хронотопу прага „као да нема дужине” (в. 1989: 378).

16 В. у оригиналу: „Niente Virgilio?” / „No.” (Bucati 2016: 254)

277, уп. Dante 2005: 1027).¹⁷ Попут Дантеа путника тако и приповедач-новинар има разноврсне називе за свог водича кроз пакао:¹⁸ на почетку користи при уводном опису само „једна жена”, потом, „краљица Амазонки”, „генералица”, „надвојвоткиња”, „председница”, „господарица”, „Пентесилеја”, „директорка”, „инспекторка”, „моћна жена”, „госпођа Белзебот” и др. (в. Bucati 2016: 263–267; 277).¹⁹

Ни јунакиња на путу у земљу мртвих нема свог Вергилија, већ неодређену прилику:

Одједном се преда мном појавио неко, чији сам лик одмах затим заборавила, и понудио да ме поведе да видим земљу мртвих.²⁰ Рекао ми је да ћу тамо боравити не више од четрдесет и пет минута. Сам начин, како сам пошла са њим и како сам стигла у земљу мртвих заборавила сам, али се повратка зато врло добро сећам. (Blagojević 2013: 39–40)

У повратку је води и штити опет неко неодређен, ко само личи на песника Гетеа: „Изненада, неко ме хвата за руку, чврсто, изнад лакта. То је старица, иако не знам да ли је то у ствари старица или неки старац са глатким лицем, налик на Гетеа. Обучена је у црно (црни плашт са капуљачом), и њен стисак снажан је, као да јој је рука од гвожђа.” (Blagojević 2013: 42)

У Буцатијевом делу интертекстуалне везе са Гетеом и „Фаустов пример” успостављају се у причи *Sotto i nostri piedi* (Пог нашим ногама) у којој Бенито Мусолини пристаје на пакт са ђаволима, а требало би да у замену за своју душу изађе из рата као победник (в. Bucati 2015, I: 27–28).

Позивање на Дантеов спев присутно је и у другом делу приче, *Тајне ММ* (*I segreti della ММ*), у ком наратор-новинар истражује случај миланског метроа и приликом посете проналазачу врата пакла, Торијанију, уочава изненада: „старо издање *Божанствене комедије* са илустрацијама Дореа. Отворено је тамо где се виде издалека Данте и Вергилије како се међу злокобним стењем упућују ка црном улазу у понор.” (Bucati 2016: 256)²¹

Код Бобе Благојевић, поред самог наслова тзв. Прве визије, истиче се звуковни доживљај присуства фирентинског песника, чује га у „стварности сна”: „Дантеов глас... знам да је Дантеов... на италијанском говори стихове.” (2013: 44–45)

17 Поменимо XXXIV певање *Пакла*, стих 127 у оригиналу: „Luogo è là giù da Belzebù remoto.” (Dante 2005: 1027)

18 Наводимо само неке примере из првог и другог певања *Пакла*: „Ти си мој учитељ и мој узор” („Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore”), „славни мудраче” („famoso saggio”), „Песниче” („Poeta”), „ти вођо, ти господару и ти учитељу” („tu duca, tu signore e tu maestro”) (Dante 2005: 27–28; 35; 70).

19 Примере у оригиналу наводимо према редоследу у преведеном делу текста: „una donna”, „la regina delle amazzoni”, „generalessa”, „arciduchessa”, „la presidentessa”, „la padrona”, „Pentesilea”, „la direttrice”, „la ispettrice”, „la potente donna”, „signora Belzeboth” (Bucati 2016: 263–267; 277).

20 Цитиран део у раду.

21 У оригиналу: „[...] una vecchia edizione della Divina Commedia illustrata dal Doré. Era aperta là dove si vedono da lontano Dante e Virgilio i quali, tra roccioni sinistri si avviano alla bocca nera dell'abisso.” (Bucati 2016: 256)

У трећем делу, *Ђаволице (Le diavolesse)*, путник стиче свој први визуелни доживљај становника пакла: „[...] пролазили су обриси мушкараца и жена, сви су ужурбано ходали, видео сам им само горњи део, рамена и главе.” (Bucati 2016: 260–261)²² Претходно је чуо да је тамо, према речима очевица, „све привидно исто као и овде код нас, а и људи су од крви и мяса, нису уопште попут оних Дантеових” (Bucati 2016: 254).²³ Тако и госпођа Белзевот и њене послушнице немају изглед ђавола, већ прелепих жена.²⁴ Буцатијев подземни свет испуњавају људи „попут вас и мене” и они „носе исту одећу која се и код нас виђа сваког дана” (Bucati 2016: 261).²⁵

Бобина јунакиња наилази на мноштво неодређених прилика: „Шетам и срећем неке прилике, које нисам запамтила. Основни утисак: да човек тамо никад није сам, увек је још неко присутан, мада нејасан.” (Blagojević 2013: 40)

Како је све исто као на земљи у протагонисти-путнику се јавља неверица у постојање подземног света: „Можда је био у праву инжењер Вичедомини? Да није све ово само шала, а да сам ја будала насео на такву измишљотину? То пакао? Само једна четврт Милана мени непозната.” (Bucati 2016: 261)²⁶ Међутим, било је немогуће „објаснити исту ону околност која је оставила утисак и на помоћника Торијанија: пре неколико минута на станици метроа било је два сата ноћу а овде је сада дан. Или је то све био сан?” (Bucati 2016: 261)²⁷ Сан јунаку може да понуди објашњење за необичан случај.²⁸ С друге стране, читалац је већ упознат са „немогућим” временом, 37. априлом, усред крајње уобичајених места дешавања и радње, а оно што окружује наратора-новинара још једном изгледа сасвим обично: „[...] није било ничег, на први поглед, пакленог и ђаволског. Напротив, све је подсећало на наша свакидашња искуства и

22 У оригиналу: „[...] passavano sagome di uomini e di donne, tutti camminavano in fretta, ne vedevo soltanto la parte superiore, le spalle, le teste.” (Bucati 2016: 261)

23 У оригиналу: „ [...] in apparenza è tutto come qui da noi, e gli uomini sono di carne ed ossa, mica come quelli di Dante” (Bucati 2016: 254). То је и прво експлицитно помињање фирентинског песника у причи.

24 У поменутој причи „Sotto i nostri piedi” (Под нашим ногама) приликом изградње подземног склоништа случајно из рупе бива извучен један ђаволак и тиме пронађен улаз у пакао насељен правим демонима са којима Мусолини жели да склопи пакт (уп. Bucati 2015: 25–29).

25 У оригиналу: „Che strano Inferno, era gente come voi come me, [...] i medesimi vestiti che si vedono da ni tutti i giorni.” (Bucati 2016: 251)

26 „Che avesse ragione l'ingegnere Vicedomini? Che fosse tutto uno scherzo, e io imbecille a bere una fandonia simile? L'inferno quello. Semplicemente un quartiere di Milano a me sconosciuto.” (Bucati 2016: 261)

27 У оригиналу: „Eppure non si spiegava la stessa circostanza che aveva impressionato l'assistente Torriani: pochi minuti prima, nella stazione della Metropolitana, erano le due di notte e qui adesso era giorno. Oppure era tutto un sogno?” (Bucati 2016: 261)

28 Према Бахтину, сан се уводи као „могућност сасвим другог живота”, а сан-криза, централна тема у менипској сатири, „доводи човека до поновног рођења и обнављања” (в. 2000: 140–145).

штавише: није било никакве разлике.” (Bucati 2016: 261)²⁹ *Са оне стране* све је исто, и загађење и небо „сиво и тамно попут битумена [...], пуно дима и магле”, а уместо правог сунца „туробна лампа попут наших, огромна неонска цев, те су лица људи изгледала модро и уморно” (Bucati 2016: 262).³⁰ Сам аутор приликом једног интервјуа навео је важност приближавања фантастичног „што је више могуће управо хроници” (в. Marabini 2015: 386).

У текстуалном свету Бобе Благојевић приметни су мрачни тонови: „Око нас је мрачно, али то је више сумрак, осећа се присуство светлости која се из неких разлога не види.” (2013: 42) Уочава се и недовољна прецизност: „Сећам се, кад сам већ тамо стигла, шетње неким нејасним пределом, доста слабо осветљеним. Нашла сам се у једној повеликој соби, која је истовремено могла да буде и башта; она је истовремено била и унутра и напољу.” (2013: 40) Постојање нечег и споља и изнутра, у исто време и собе и баште, могуће је у сну, а уметничко коришћење сна, према Бахтину посебно сна-кризе, подразумева отварање нових могућности и сагледавања другачијег живота (уп. 2000: 145).

У подземном граду нема ничег необичног, застој прожима све, на улици аутомобиле и људе који „нису изгледали као сени већ особе од крви и меса. Са рукама на волану, непокретним, на бледим лицима једна отупела клонулост као под дејством опојних средстава... са изразом лица, штавише, без икаквог израза. [...] Бледи, празни, кажњени и побеђени. И уз то без икакве наде.” (Bucati 2016: 262)³¹

И у *Бобиној земљи мртвих* влада непроменљивост и очајање: „Али сасвим је свеједно, јер све што се чини је узалудно, ниједан поступак ништа не значи, зли не могу никоме нашкодити, нити добри помоћи. Сваки поступак постоји само као намера, и зато влада нека општа

29 „[...] non c'era niente, a prima vista, di infernale e diabolico. Tutto anzi assomigliava alle nostre esperienze quotidiane, più ancora: non c'era nessuna differenza.” (Bucati 2016: 261)

30 У оригиналу: „Il cielo era il cielo grigio e bituminoso, che conosciamo fin troppo bene, fatto di fumo e di caligini, [...], una squallida lampada come le nostre, un gigantesco tubo al neon, tanto le facce degli uomini risultavano livide e stanche.” (Bucati 2016: 262) Исте су и куће: „[...] и старе и веома модерне, од седам до петнаест спратова у просеку, ни лепе ни ружне, пренасељене попут наших”. У оригиналу: „[...] ne vedevo di vecchie e di modernissime, dai sette ai quindici piani in media, né belle né brutte, come le nostre molto abitate, con quasi tutte le finestre accese, dietro le quali si scorgevano uomini e donne seduti al lavoro.” (Bucati 2016: 262)

31 У оригиналу: „[...] ferme stavano le persone, per lo più uomini soli. Anch'essi, non sembravano ombre bensì individui in carne ed ossa. Con le mani sul volante, immobili, sulle facce pallide una ottusa atonia come per effetto di stupefacenti... con espressione di, anzi senza nessuna espressione. [...] Pallidi, svuotati, castigati e vinti. E più nessuna speranza.” (Bucati 2016: 262) Милано у ком влада непокретност и онострaно путовање предмет је Буцатијевог жанровски необичног романа-стрипа, *Poeta a fumetti* („првобитно насловљен *La dolce morte*”) из 1969, чији су јунаци упечатљивих имена, Орфи, музичар у ноћним клубовима и његова љубав, Еура (в. Viganò 2006: 353–355). Овом приликом само указујемо на тематску доследност аутора, али се нећемо детаљније бавити овим делом.

утрнуло, равнодушно очајање. Без обзира шта се чинило, све је увек исто, ништа се не може променити.” (2013: 40)

У путнику-посматрачу Буцатију поменуто безнађе побуђује питање: „[...] да ли је можда ово знак да смо одиста у паклу? Или се такви кошмари дешавају и у градовима живих?” (Bucati 2016: 262)³² За разлику од устројства Дантеовог пакла, Буцатијев је, како смо видели, исти као свет живих.³³ И устројство казни разликује се у овом „људском” паклу: „Ко још говори о огњу?”, због чега се стиче утисак да „ни сам ђаво није више тако...” (Bucati 2016: 254)³⁴ Коришћењем апосиопезе успешно се нагласио значај оног што се свесно прећутало (уп. Živković 1986: 42). Ако се ова фигура сматра једним видом елипсе (уп. Živković 1986: 165), онда се честим прећуткивањима тј. употребом ове фигуре показује и припадност текста фантастичном жанру (уп. Čezarani 2017: 82).

Ђаво је код Буцатија, уочили смо, ипак именован, али је измењена његова слика, он је у лику лепе жене госпође Белзебот, нема рогове попут оних из књижевне и уметничке традиције, нити малог ђавола пронађеног у причи *Sotto i nostri piedi*.³⁵ Од врховне ђаволице протагониста-путник сазнаје да већ припада паклу, где је увелико „регистрован” (в. Bucati 2016: 264). Подземни свет представља његов град, Милано, али „у исто време чак и Хамбург, и Лондон, и Амстердам, Чикаго и Токио, [...], два, три света, десет светова могу... како да кажем?... могу коегзистирати на истом месту, продирући један у други” (Bucati 2016: 265).³⁶ Пакао није само левкасто удубљење под земљом код Јерусалима, као код Дантеа, већ је он свуда.

У тексту Бобе Благојевић нема јасних топонима ни ближег одређења земље, стоји концизно, у загради: „(Царство мртвих је земља на западу).” (Blagojević 2013: 42) Још једну важну узгредну напомену чини увид да мртви немају знања што сведочи о изгубљеној улози пророка и гласника: „(У царству мртвих знају још мање него у царству живих. Одвојеност, непокретност, узалудност.)” (Blagojević 2013: 42)

32 У оригиналу: „[...] è forse questo il segno che siamo veramente all’Inferno? O incubi del genere avvengono abitualmente anche nelle città dei vivi?” (Bucati 2016: 262)

33 „Дакле, није било никакве разлике између проклетих и нас живих? Иста лица, иста одећа, исти језик [...]” У оригиналу: „Dunque non c’era nessuna differenza fra i dannati e noi vivi? Le stesse facce, gli stessi vestiti, la stessa lingua [...]” (Bucati 2016: 263)

34 У оригиналу: „Chi parla più di fuoco? Le ripeto: tutto in apparenza è come qui, comprese le case e i bar i cinema i negozi. Proprio il caso di dire che il diavolo non è poi così...” (Bucati 2016: 254)

35 Ђаволак се претвара у пудлу, остаје у надземном свету и тиме представља *посреднички предмет* („oggetto mediatore”), још један значајан елемент у фантастичним текстовима (в. Bucati 2015: 29; уп. Čezarani 2017: 81).

36 У оригиналу: „Certo, Milano. E anche Amburgo, e anche Londra, e anche Amsterdam, Chicago e Tokio nello stesso tempo. Mi meraviglio di te. Col mestiere che fai dovresti pur sapere che due mondi, tre mondi, dieci mondi possono... come dire?... possono coesistere nello stesso luogo, compenetrati uno nell’altro...” (Bucati 2016: 265) У речима ђаволице примећује се иронија приповедача, односно аутоиронија. Емпиријски аутор Буцати, у својству писца кадар је да гради више фантастичних или могућих текстуалних светова (о семантици могућих светова уп. Doležel 2008).

У Буцатијевом текстуалном, али и подземном свету нема заступљеног закона одмазде (*legge del contrappasso*), принципа ког се фирентински песник придржава у свом делу, нити се поставља питање греха и кривице, јер то, према објашњењу Ђаволице: „Нема значаја. Проклет си зато што си такав. Људи попут тебе пакао носе у себи од детињства.” (Bucati 2016: 266)³⁷

Насупрот Буцатију, Бобина јунакиња није проклета, а мртви одмах знају да је жив створ, што је сродно Дантеовом „искуству”: „Сви готово одмах препознају да сам жива, неко одмах, неко који тренутак касније” (Bлагојевић 2013: 41). Први ко је препознао живот у њој није стари лађар Харон, као код Дантеа, већ један дечак што мери различите ствари и коме треба да плати да се не би догодило нешто лоше.³⁸

Осећам да малаксавам и схватам да је он у мени препознао живог створа. Он изговара реч деведесет или деветсто. Изненада, једна од нејасних прилика, крај мене, брзо ми каже: ’Плати му, па ће престати, иначе ће бити зло.’ Вадим новчаник и плаћам му, можда око четири хиљаде. Он се насмеје, скида цев са моје руке, ставља себи новац у џеп и одлази. Мени неко објашњава: ’Он се увек тако шали, али то овде никоме не може да нашкоди.’ (Bлагојевић 2013: 40)

На том месту, иако није одређено речју пакао, чине се лоша дела: „Некако (нисам сасвим сигурна како) сазнајем да у свету мртвих има доста зла”, али јунакиња примећује да има „и доста добра. Зли чине зло, добри добро.” (Bлагојевић 2013: 40)

Зло се у Буцатијевом подземном свету уочава кроз поступке Ђаволица у четвртој делу приче под називом *Убрзавања (Le accelerazioni)*. Јасно је изражена пакост Ђаволица док убрзавају осуђенике. Кроз велики прозор наратор-фокализатор гледа град-пакао и „мраве, микробе, људе” у неуморној јурњави чију бесмисленост приповедач наглашава својим поновљеним питањем „чему? чему?” и набраја неисцрпно њихове радње:

Трчали су куцали писали телефонирали расправљали секли јели отварали гледали љубили гурали мислили стезали измишљали бушили чистили прљали [...]. Видео сам им у очима изнутра онај сјај, од потребе, жеље, патње, немира, похлепе, зараде и страха. (Bucati 2016: 267)³⁹

Све што пред собом види пример је непрестане „људске муке”: „Видео сам их како се батрају кипте од беса смеју успињу падају успињу и изнова падају ударају говоре осмехују плачу куну [...]” (Bucati 2016:

37 У оригиналу: „Non ha importanza. Tu sei dannato perché sei fatto così. I tipi come te l’inferno se lo portano dentro fin da bambini...” (Bucati 2016: 266)

38 У *Паклу* песника-путника Харон назива „жива душо” („E tu che se’ costì, anima viva, / partiti da cotesti che son morti” (Dante 2005: 91, курзив је наш).

39 У оригиналу: „Vedevo le formiche, i microbi, gli uomini uno per uno agitarsi nella infaticabile corsa: a cosa? a cosa? Correvano battevano scrivevano telefonavano discutevano tagliavano mangiavano aprivano guardavano baciavano spingevano pensavano stringevano inventavano bucavano pulivano sporcavano, [...]. Gli occhi vedevo, con quella luce dentro, fatta di bisogno, di desiderio, sofferenza, ansia, avidità, di lucro e di paura.” (Bucati 2016: 267)

267)⁴⁰ Набрајања без знакова интерпункције успевају да пренесу убрзани ритам радњи, тиме муке која не престаје. Општу слику-муку замењује појединачна, „зумира се” само један мушкарац: на послу ради брзином коју одређује ђаволица Розела повлачећи командну полугу и повећавајући тако брзину „лудом лутку” док на крају не пукне (в. Bucati 2016: 271).⁴¹

За разлику од Буцатијевих осуђеника, којима управља рука ђаволица, и тиме немају своју вољу, чињење добрих дела, спознаја и осећање љубави отвара могућност избављења кажњеницима из Бобине земље мртвих: „Схватам да они који су овде нису никад волели, никада нису упознали љубав, и седеће овде све док је не упознају.” (Blagojević 2013: 41) Тако и жена коју је срела на путу би могла „врло брзо да оде одавде, кад би то пожелела више од свега, не мислећи притом шта ће са њом бити. Али она се управо о томе брине, и зато ће можда седети овде вековима.” (Blagojević 2013: 41)

Попут те неименоване жене и друге личности постају саговорници: „Срећем многобројне прилике, које ми објашњавају какав им осећај дају њихова садашња тела.” (Blagojević 2013: 41) Сусрет с мртвима повлачи и дијалог: „Разговарам са једном женом”, „питама је”, „она одговара” (Blagojević 2013: 40). Питања су једноставна:

Питама девојку [...] кад је умрла? Она каже: 'О, пре двадесет година, била сам сасвим мала. Овде сам одрасла.' Показује на свог младића: 'Он је умро пре више од сто година, био је стар.' (Blagojević 2013: 42)

Као што истиче Луперини, сусрет не мора да се догоди у речи (в. 2007: 5): „Она то каже без гласа, ја разумем њене мисли.” (Blagojević 2013: 43)

Насупрот томе, Буцатијев наратор-новинар посматрач је са стране, што се разликује и од Дантеа који на свом оностраном путовању свесно застаје и започиње дијалог. Улогу посматрача видимо, поред *Убрзавања*, и у петом сегменту приче, *Усамљености* (*Le solitudini*). Дати су нови примери „немогућег” времена, уједно су и Божић и месеци мај и октобар, да би на крају своје дескрипције наратор издвојио глагол „чини се” и истим глаголом започео следећи ред (в. Bucati 2016: 272).⁴² У наредном пасусу приповедачев поглед продире дубље и одиста види „тајне човека” (Bucati 2016: 272).⁴³ Наратор погледом прати станаре зграде, полази од деветог спрата и иде силазном путањом. Спратови, чест мотив у Буцатијевом делу,⁴⁴ аналогни су по броју Дантеовим круговима пакла. На деветом спрату је предмет посматрања дечак од шест година, сам, на осмом пословни човек који ван свог радног времена и посла остаје без икога, усамљен, озлојеђен и другима непотребан (в. Bucati 2016: 273–274). Приповедач-фокализатор на седмом спрату

40 У оригиналу: „Li vedevo dibattersi fremere ridere inerpinarsi cadere inerpinarsi e nuovamente cadere percuotersi parlarsi sorridere piangere giurare [...]” (Bucati 2016: 267)

41 В. „burattino folle” (Bucati 2016: 271).

42 В. у оригиналу: „[...] vista da lontano, sembra” (Bucati 2016: 272).

43 В. у оригиналу: „[...] i segreti dell'uomo” (Bucati 2016: 272).

44 Довољно је поменути познату причу *Седм спратова* (*Sette piani*).

истиче прво детаље а затим нуди и целину: „Назиру се два боса стопала оборена и непокретна као да су од неког малог Христа на крају скидања са крста.” (Vucati 2016: 274) Видео је жену док пере мртво дете, претходно упоређено са Христом. Тиме се пред читаоцем јавља још једна слика, пијета, приказ Богородице са мртвим Исусом.⁴⁵ Назив ове композиције, пијете, на италијанском језику *pietà*, има значење и самости, саосећања, сажаљења, управо оних осећања којих је Буцатијев свет лишен (уп. Клајн 2000: 615). Пратећи силазну путању погледа, на шестом спрату такође се уочавају прво детаљи: руке које перу мрљу боје крви (в. Vucati 2016: 274–275). Иако му положај онемогућава једнако добро опажање, успева да на петом спрату види мушкарца кога препознаје као свог пријатеља. Види га потом пред огледалом обузетог кајањем. Испоставља се изненада да је посматрани заправо он сам (в. Vucati 2016: 275–276). Погледом је још могао да сиђе и на четврти спрат, као што је и његово друго ја, посматрани двојник сишао у салу препуну људи, усамљених људи упркос гужви и у немогућности да се ослободе стега друштва и самог живота (в. Vucati 2016: 276). Уз мотив огледала, двојник и удвајање личности појављују се као важна тема фантастичног жанра (уп. Ćezzerani 2017: 90).⁴⁶ Мотив огледала у причи од значаја је јер се у хроници онострaног *огледа* хроника овострaног.

Код српске списатељице тема двојника присутнија је у роману *Пушница* са поднасловом *два дејиништва*.⁴⁷ Сенку мртве тетке, настрадале у логору, протагонисткиња Боба носи у свом имену. Заступљенија је и тема смрти, страдања и зла. Повратак мртвих поглавље је романа и указује на присуство мртвих у животима живих, у сну, на јави, у уобразиљи, у сећањима и причама: „Кроз приче – земља избацује своје мртве. А можда, ни овде, мртви нису заиста мртви, ни живи сасвим живи.” (в. Blagojević 2002: 304)

У шестом делу Буцатијевог текста под насловом *L'Entrümpelung* прославља се празник чишћења: „Становници јаруге се ослобађају поломљених ствари, похабаних, непотребних, антипатичних, досадних.” (2016: 277)⁴⁸ Наратор експлицитно употребљава реч *јаруга*, што је интертекстуална алузија на Дантеове *зле јаруге (malebolge)* у осмом кругу Пакла. Приповедач ће се изнова наћи у улози гледаоца који са екрана посматра несрећне судбине старих људи јер се за време овог празника одбацује све старо укључујући и људе.⁴⁹ Иронија се крије у томе што би се они

45 Присуство екфразе у Буцатијевом делу нећемо на овом месту разматрати.

46 Подсетимо се важности фигуре двојника и раздвајања личности у менипеји (уп. Bahtin 2000: 111–112).

47 Не сме се предвидети ни Бобина *Трећа визија: Сан, сањам да лежим у кревету и да се делим*: „Сањам да сам душа, ужетом сребрним везана за тело, и да лебдим изнад њега. Све више се удаљавам. Одједном схватам да морам да се вратим ако хоћу да наставим да живим у том телу, ако се исувише удаљим веза ће се прекинути.” (Blagojević 2013: 45)

48 У оригиналу: „La popolazione della bolgia si libera delle cose rotte, consumate, diventate inutili, antipatiche, noiose.” (Vucati 2016: 277)

49 Уп. и са причом са истом темом: *Cacciatori di vecchi* у збирци *Il colombre* (Vucati 2016: 93–99).

који слављенички уклањају своје старе у Дантеовом паклу нашли међу издајницима ближњих, кажњенима у деветом кругу. Наратор потом сведочи о сопственој промени до које је довео аутомобил премазан посебном „пакленом” фарбом, те од стидљивог човека постаје *звер за воланом* (*Belva al volante*) што је и наслов седмог дела. Он набраја примере свог бахатог понашања али и увиђа да је постао „неко други”:

Дакле, пакао је продро у мене, у моју крв, ја уживам у злу и мучењу других, ја уживам да угњетавам ближњег, ја бих често хтео да ишибам, ударам, черечим, убијам. Има дана када својим моћним колима возим бесциљно сатима по граду надајући се једино некој незгоди која ће ми бити повод да заподенем свађу и да искалим мржњу и силу. (Bucati 2016: 287)⁵⁰

Зли двојник задовољан је својом променом:⁵¹ „Ја сам злоба, нискост, шума. Грозно сам срећан.” (Bucati 2016: 288)⁵² И шума порока и зла одјек је Дантеове „мрачне”, „дивље” шуме (в. 2005: 8; 10).⁵³

Путница-јунакиња не постаје оличење зла, али га јасно примећује око себе: „Чудан је начин, како препознајем, како разликујем зле од добрих: довољно је да их само видим, и већ знам, одмах је јасно. Злих је више.” (Blagojević 2013: 41) Увиђа да су сви заједно: „Па ја сам мислила да се после смрти добри и зли одвајају, али они су овде заједно, у истој сразмери као на земљи, по томе би и ми тамо, не знајући то, могли да будемо у царству мртвих.” (Blagojević 2013: 41) Тиме се доводи у питање граница између светова, *оностврано* и *овостврано*, што читамо и у завршном, осмом делу Буцатијеве приче *Врт (Il giardino)*.

Он почиње изнетим запажањем наратора да „није све паклено у паклу”, и потом речима ђаволице да ни њега не би било кад не би прво било раја (Bucati 2016: 289–290).⁵⁴ Одсуство кривице очигледно је међу јунацима, будући да девојчица која безуспешно покушава да сачува у животу свог љубимца зечића не носи у себи било какав грех. Приказана је и трагедија њене баке која исто тако без успеха настоји да задржи свој посед и врт представљен као *locus amoenus*, иначе топос у књижевности. Он је еквивалент оазе мира и зеленила у сивилу подземног града. Стога је наглашена парадоксална ситуација да се у паклу налази рај, у ком се безазлена девојчица игра. Убрзо, деловањем незауостављиве „паклене машинерије”, врт постаје изненада изгубљени рај. Завршетак приче обојен је иронијом, приповедач се поиграва веродостојношћу и улогом

50 У оригиналу: „Dunque l’Inferno è penetrato in me, nel sangue, io godo del male e della mortificazione altrui, io godo nel sopraffare il prossimo, io spesso vorrei frustare, battere, dilaniare, uccidere. Certi giorni con la mia potente macchina giro per la città ore e ore senza mete con l’unica speranza di un incidente che mi consenta di attaccar briga e sfogare la carica di odio e di violenza.” (Bucati 2016: 287)

51 Код Лакана се помиње однос са „имагом двојника” и тиме веза са агресивношћу (уп. Asun 2012: 52).

52 У оригиналу: „Io sono la cattiveria, la vigliaccheria, la foresta. Sono schifosamente felice.” (Bucati 2016: 288)

53 У стиховима на почетку Пакла: „una selva oscura” и „selva selvaggia” (Dante 2005: 8; 10).

54 У оригиналу: „Non è tutto infernale all’Inferno” и речи врховне ђаволице: „L’Inferno non esisterebbe, ragazzo mio, se prima non ci fosse il Paradiso” (Bucati 2016: 289–290).

новинара-путника. Кроз реторичко питање наратор уједно урушава границу међу световима и нуди горку истину о овоштраном, о паклу века наших живота:

Сад ће ми се засигуно затражити исправка, јер у Паклу не може бити деце. Но, ипак их има, и те како. Без бола и очајања деце, које је вероватно најгоре од свих, како би могао да постоји један ваљани Пакао? А потом, мени лично који сам тамо био, није одиста јасно да ли је пакао управо тамо, или је пак подељен међу оним другим светом и нашим. С обзиром на оно што сам могао да чујем и видим, питам се чак да није можда цео овде, а ја сам још у њему и да није једино кажњавање, да није испаштање, већ једноставно наша мистериозна судбина. (Bucati 2016: 293)⁵⁵

Изношење својеврсног закључка са онострaног путовања присутно је и у тексту Бобе Благојевић и тиме се потврђује Луперинијев увид изнет у уводу о изгубљеној пророчкој способности мртвих (в. 2013: 39–46):

Схватам да се на том месту, где сам била, зна много мање него у свету живих. Мртви не могу да предвиде будућност, ни своју, ни будућност живих. Правила су невидљива, али строга, јаснија мени, споља, него њима. Ништа се тамо не мења, све је наизглед увек исто, али кад дође до промена, оне су огромне. Ослобођење се може постићи тренутно. Схватам да се тамо остаје све док не почне да се осећа љубав. Љубав има разне облике. (Blagojević 2013: 43–44)

Ни жива путница не може утицати на судбине мртвих: „Берем три пупољка, два њима, а један да дају некоме ко ми није помогао, да би се замислио над цветом, и можда почео да се мења. Окрећем се да им дам руже, али њих више нема, напустили су ме.” (Blagojević 2013: 43)⁵⁶ Искузује само наду да ће они који су јој помогли у повратку из земље мртвих: „неки раније, неки касније, напустити тај свет мртвих на западу, и отићи у свет боја. Овде се будим.” (Blagojević 2013: 44) Тренутак буђења за читаоца је тренутак запитаности над жанром и (поколебаног?) читалачког искуства.⁵⁷

55 У оригиналу: „Ora mi si chiederà di rettificare, poiché all’inferno non possono esistere bambini. Invece ce ne sono, e come. Senza il dolore e la disperazione dei bambini, che probabilmente è la peggiore di tutte, come potrebbe esserci un Inferno *comme-il-faut*? E poi, a me stesso che ci sono stato, non è ben chiaro se l’Inferno sia proprio di là, o se non sia invece ripartito fra l’altro mondo e il nostro. Considerando ciò che ho potuto udire e vedere, mi domando anzi se per caso l’Inferno non sia tutto di qui, e io mi ci trovi ancora, e che non sia solamente punizione, che non sia castigo, ma semplicemente il nostro misterioso destino.” (Bucati 2016: 293)

56 По повратку у земљу живих указује се пред јунакињом „огроман, расцветани грм ружа” (Blagojević 2013: 43). Поред тога што је књижевни топос, ружа представља симбол љубави, у старом Риму се везивала и за култ мртвих, а у хришћанској традицији, због свог трња, за мучеништво и страдање (уп. Andelini, Re 2012: 157; в. Janjić, Janković 2022: 50).

57 Колебање и неодлучност знак је фантастичног (уп. Todorov 2010: 27).

3. Између онострано̄ и овострано̄

Сродност одабраних текстова и аутора приметна је не само у теми већ и у честим интертекстуалним везама успостављеним са Дантеовим делом, без обзира на то колико су се двадесетовековни писци удаљили од фирентинског великана у својим приповедним поступцима. Тиме се између прозе Бобе Благојевић и Дина Буцатија, с једне стране, и стихова познатог песника с друге, одвија посредно и *дијало̄* (*мртвих* и *са мртвима*).

Текст *Пућ у земљу мртвих* и роман *Пућница* још један су пример потврде критичких увида Романа Луперинија: мртви су изгубили улогу пророка а сусрет са мртвима преображава се у њихов повратак (уп. 2013: 39–46).

Код Буцатија хроника са оностраног путовања постаје хроника овостраног, али и *фантастична комедија* без срећног краја: јунак-извештач може само да посведочи о нестајању границе између *ово̄* и *оно̄* света или о свеprisутности пакла.⁵⁸

Нарушена граница између светова, у текстовима оба аутора, идејно је заснована на неравнотежи између добра и зла, уз превагу зла.

Листа референци

- Aligijeri 2005: D. Alighieri, *Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano: Mondadori.
- Andelini, Re 2012: A. Angelini, A. Re, *Parole, simboli e miti della natura*, Palermo: Qanat.
- Asun 2012: P.L. Asun, *Lakan*, Loznica: Karpos.
- Bahtin 1989: M. Bahtin, *O romanu*, prev. Aleksandar Badnjarević, Beograd: Nolit.
- Bahtin 2000: M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Milica Nikolić, Beograd, Zepeter Book World.
- Blagojević 2002: B. Blagojević, *Putnica: dva detinjstva*, knj. 3, prir. Predrag Bajčetić, Beograd: Altera, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Brčko: McMilan.
- Blagojević 2013: B. Blagojević, Put u zemlju mrtvih, Kragujevac: *Koraci*, 10–12, Kragujevac, 39–45 <https://www.issuu.com/nbkg/docs/koraci210_skver/198>, 19. 11. 2022.
- Boni 2009: D. Boni, *Discorsi dell'altro mondo. Nascita e metamorfosi del colloquio fantastico postumo*, Verona: Ombre Corte.
- Bucati 2015, I: D. Buzzati, *Il „Bestiario”*, I, a cura di L. Viganò, Milano: Oscar Mondadori.
- Bucati 2016: D. Buzzati, *Il Colombre e altri cinquanta racconti*, Milano: Oscar Mondadori.

⁵⁸ Док смо код Бобе Благојевић читали о земљи мртвих и сусретима с преминулима, код Буцатија нема мртвих ни смрти, већ постоји једино пакао. Антонија Веронезе Арслан напомиње заступљеност теме „пакла као одсуства смрти”: „infernò come assenza di morte” (1974: 85).

- Čeznerani 2017: R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino.
- Dante 2005: D. Alighieri, *Inferno*, Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura di), Milano: Mondadori.
- Doležel 2008: L. Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, prev. Snežana Kalinić, Beograd, Službeni glasnik.
- Gikić 2002: R. Gikić, Strah i snovi. Razgovor sa Bobom Blagojević, u: B. Blagojević, *Sve zveri što su s tobom*, knj. 1, prir. Predrag Bajčetić, Beograd: Altera, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Brčko: McMilan, 152–156.
- Janković 2016: A. Janković, Susreti s likovima u delu Ive Andrića i Luidija Pirandela, Beograd: *Filološki pregled*, 43, 2, Beograd: 105–126.
- Janjić, Janković 2022: D. Janjić, A. Janković, Cveće smrti i života kod Paskolija i Pirandela, u: N. Bubanja, D. Bošković, M. Kovačević, *Srpski jezik, književnost, umetnost*, knj. 4, Cveće: eko(po)etika u književnosti, jeziku i umetnosti, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, Andrićgrad: Andrićev institut, 41–59.
- Klajn 2000: I. Klajn (prir.), *Italijansko–srpski rečnik*, Beograd: Nolit.
- Luperini 2007: R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza.
- Luperini 2013: R. Luperini, Fra antico e moderno: l'incontro con i morti, u: R. Ubbidiente, M. Tortora (a cura di), «Parlando cose che 'l tacer è bello». *Messinscena del Dialogo nella Letteratura italiana. Dal "Dialogo coi morti" al "Colloquio" - coi fantasmi della mente*, Atti dell'omonima sezione, Firenze: Franco Cesati Editore, 39–46.
- Marabini 2015: C. Marabini, Prefazione a „Bestiario” 1991, u: D. Buzzati, Il „Bestiario”, II, a cura di L. Viganò, Milano: Oscar Mondadori.
- Todorov 2010: C. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Službeni glasnik.
- Veroneze Arslan 1974: A. Veroneze Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano: Mursia.
- Vigano 2006: L. Viganò (prir.), *Album Buzzati*, Milano: Oscar Mondadori Editore.
- Živković 1986: D. Živković (prir.), *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

Andrijana M. Maloku

AN OVERVIEW OF THE OTHERWORDLY JOURNEY BASED ON THE EXAMPLE OF SELECTED TEXTS BY BOBA BLAGOJEVIĆ AND DINO BUZZATI

Summary

A comparative analysis of the selected prose texts by Boba Blagojević (1947–2000) and Dino Buzzati (1906–1972) allowed us to highlight the presence and change of the encounter with the dead motif, as well as similarities and differences between the poetics of the aforementioned writers. The intertextual connections established with Dante's otherworldly journey, primarily through Hell (*Inferno*) are noticeable in both writers. We began the research with the text *Put u zemlju mrtvih* by Boba Blagojević and Buzzati's story *Viaggio agli inferni*

del secolo. In the paper, we partly relied on the posthumously published novel *Putnica* by the Serbian writer, as well as the story *Sotto i nostri piedi* by the Italian author. Critical insights of Romano Luperini proved as important in a brief overview of the transformation of the motif of the encounter with the dead, with a special reference to the work by Dante Alighieri. Also, we considered the presence of the fantastic literary mode based on the theoretical assumptions of Remo Ceserani.

Keywords: Boba Blagojević, Dino Buzzati, otherworldly journey, encounter with the dead, prose

Примљен: 4. децембар 2022. године
Прихваћен: 21. фебруар 2023. године

Мирјана М. Секулић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за хисторијску

ИТАЛИЈА У ПУТОПИСУ *ОРИЈЕНТ* ВИСЕНТЕА БЛАСКА ИБАЊЕСА

Предмет рада јесте анализа слике Италије у путописним текстовима *Оријент* Висентеа Бласка Ибањеса, насталим након путовања овог шпанског писца од Француске до Истанбула 1907. године. Иако на овом путовању Бласко Ибањес није пролазио кроз Италију, у многим текстовима јављају се референце на италијанску културу, будући да ју је аутор већ упознао током боравка у Италији 1896. године када је објавио и путопис посвећен овој земљи – *У земљи уметности*. Служећи се поставкама имагологије, у раду ћемо анализирати како Италија постаје културна референца и основа поређења народа и места која је путописац посетио 1907. године. Слику другог тумачимо као конструкт, конвенцију, као субјективни производ Бласка Ибањеса узимајући у обзир читав културни материјал који је коришћен за писање, односно оно што је аутор слике познавао и доживео. Поред информативног карактера стварност уобличену у путопису читамо као поетску пројекцију субјективности. Иако је у путописима типично поређење ми-други, приметно је да Бласко Ибањес не поставља у однос шпанско-Друго, али се јављају међусобна поређења других народа. Закључујемо да италијанске референце функционишу као посреднички елементи у осликавању других народа. Многа места стичу идентитет управо контрастирањем или освртом на референтна места у италијанској култури.

Кључне речи: Висенте Бласко Ибањес, Италија, *Оријент*, путопис, имагологија, идентитет

ПУТОПИСИ И КУЛТУРНИ ДИВЕРЗИТЕТ

Путовање се одувек сматрало простором сусрета са Другим који мотивише путника на изражавање визије Другог док посредно открива и самог себе који се мења током овог сусрета. Путника води радозналост, жеља за спознајом како Другог тако и себе, док у његовој отворености према спознавању различитости често лежи вредност текста који путовање прати. Путописи као књижевно-документарна форма непосредно исказују интеркултурне односе и културни диверзитет.

У погледу странца на Другог, а затим и у поступцима представљања Другог, препознаје се његов осврт на раније текстове, односно поступци интертекстуалности или интерцитатности, онеобичавање

¹ msekulic@filum.kg.ac.rs

и фикционализација доживљеног, а понајвише поређења Ми–Други. У појединим путописима присутна су и шира поређења више народа међусобно, што указује на дубље разматрање друштвених и културних односа међу њима. Отуд, вредно је разоткрити како се у књижевном тексту дискурзивно гради слика Другог, те на каквим идеолошким или другим основама, будући да „националне представе више се не схватају као миметичке репрезентације емпиријске стварности већ као дискурзивне форме” (Sekulić 2019: 11). Представа другог народа јесте субјективна, променљива слика, на послетку замишљена идеја о Другом.

У истраживању путописних слика Другог можемо кренути од имаголошких теорија Јопа Леерсена (2009а: 85–87), према којима се не треба бавити стварним постојањем већ перцепцијом и представама другог народа. Леерсен (2016: 13) дефинише имагологију као дискурзивну студију етнотипа (ethnotype) који подразумева стереотипне атрибуције националног карактера, односно циљ имагологије представља деконструкцију дискурса националних и етничких есенцијализама. Етнотип при том, сматра Леерсен (2016: 16–19), не подразумева све што се може рећи о Другом већ оно што одређени народ издваја и разликује од осталих: одлике карактера, темперамента или психолошке предиспозиције којима се објашњавају његови поступци. Тиме нас изнова подсећа на дискурзивну природу слике Другог.

Албуркерке Гарсија (2006: 70), један од шпанских теоретичара путописне књижевности, дефинише путописе као жанр документарног карактера, у којима су географске, историјске и културне референце укључене у текст на такав начин да одређују и условљавају његово тумачење, док је истовремено несумњив њихов књижевни карактер. Исти аутор сматра да се ради о онеобичавању које путописе удаљава од уобичајеног језика или чистих података.

Иако су путописи кроз историју сматрани документима који носе информације, према имаголошким становиштима, не треба се руководити информативним карактером те књижевно-документарне врсте, будући да се репродукција стварности у њима уобичава уметничким поступцима. Како наводи даље Фишер (2009: 53), та представа стварности представља поетску пројекцију субјективности. Путопис заправо спаја две функције дискурса: репрезентативну и поетску (Kariso Rueda 1997: 2). Синдрам (2009: 78) такође истиче књижевне конвенције у сликама Другог, наводећи да у делу имају естетске функције и стварају емоционални набој. Управо из тог разлога представе Другог, нарочито стереотипи, лакше опстају унутар књижевног дела и преносе се преко њега.

Путник се суочава са стварношћу страног места, али претвара предмет свог погледа у субјективну конструкцију под утицајем имагинације, културног пртљага, предрасуда и сл. Дакле, данас у складу са имаголошким студијама, податке изнете у путопису треба узети као упитне, односно слике у путопису треба сматрати за дискурзивне творевине, субјективне конструкције, са информативном и поетском улогом

истовремено. Слика Другог заправо представља сложени однос стварности, њене перцепције, имагинације и пројекције (Sekulić 2019: 28), чијим тумачењем треба открити дискурзивну логику аутора.

Будући да слика не мора одговарати стварности, треба се бавити питањем постоји ли какав интерес у њеној основи и како контекст, друштвена и културна традиција утичу на њену изградњу. То је посебно важно имајући у виду да слике Другог могу стварати нове стварности и утицати на читаоце да прихвате њену „веродостојност”.

Упркос несумњивом антрополошком, културном и уметничком материјалу у текстовима *Оријент* Бласка Ибањеса, у тумачењу треба узети у обзир и начин на који се ови подаци представљају читаоцима. Реално је Ибањесу само основа за конструисање слика Другог. Путник полази од непосредног са којим се сусреће, али га саображава према свом схватању страног. И управо у том саображавању наилазимо на италијанске одреднице упркос томе што га итинерар 1907. године није навео на пут кроз Италију.

Сусрети култура ретко се одвијају без посредничких елемената који упућују на постојање претходних слика и међусобног замишљања различитих народа. Бласко се открива као велики познавалац италијанске уметности и често у описима других земаља користи италијанске, пре свега, референце на уметност како би направио поређење и приближио својим читаоцима стране просторе преко онога што сматра познатим и блиским публици.

БЛАСКО ИБАЊЕС У ИТАЛИЈИ

Почетком 20. века, како наводи Рубио Кремадес (2010: 28), нарочито је приметан продор италијанске културе у Шпанију, чему су доприносили часописи попут *Ла Еспања Модерна* (*La España Moderna*), *Ел Импарцијал* (*El Imparcial*), *Ел Либерал* (*El Liberal*), *Ла Ревиста де Еспања* (*La Revista de España*) и други. У истом периоду може се говорити о утицајима италијанских аутора, посебно Д’Анунција, на шпанске песнике, а и великом броју превода са италијанског. У таквој културној атмосфери текстови Бласка Ибањеса који се умногоме ослањају на елементе италијанске уметности и културе при описима других европских земаља могу се протумачити као спонтана рецепција утицаја у једној културној средини.

Павле Секеруш (2001: 51) слику Другог дефинише као производ културе везан за културну историју једног народа, али и као субјективну и аутобиографску, прожету личним сећањем аутора. Имајући то у виду, приликом тумачења путописних текстова из збирке *Оријент* привлачи пажњу да аутор ни на једном месту не говори отворено да је некада посетио Италију, те да ли је познаје посредно. Бласко Ибањес заправо је познавао Италију из непосредног искуства путовања у ову земљу. Наиме, услед пружања јаке опозиције политици монархије у својим новинским чланцима, Бласко Ибањес је отишао у егзил у Италију 1896. године. Током тромесечног боравка у Италији аутор је писао путописне репортаже које су

објављиване у његовом листу *El Pueblo* (*Ел Пуебло*), а затим и обједињене као збирка путописа *У земљи уметности* (*En el país del arte*, 1896).

Како наводи Риналдо Фролди (2000: 109), сам наслов ове збирке упућује на стереотипно виђење Италије као земље уметности, што појашњава тумачењем да је Бласко Ибањес био велики читалац те у својим путописним репортажама из Италије показује настојање да потврди унапред конципиране идеје о Италији. Упркос томе, Фролди наводи да се овај аутор препознаје и као пажљиви посматрач стварности са којом се сусреће. Током овог политичког егзила Бласко Ибањес је посетио Рим, Пизу, Милано, Торино, Венецију, Помпеју, Напуљ, Ђенову, итд. Путописни текстови *У земљи уметности*, како наводи Карановић (2018: 358), „сведочанство су о пищевим спознајама историјских, књижевних и културних садржаја”.

Тумачећи ову збирку и раније Ибањесове путописне текстове, Фролди (2000: 108–109) закључује да су типичне путописне одлике Ибањесових текстова: минуциозни описи, с пуно сугестивних детаља, историјске евокације с мало конкретних података који показују богату употребу маште, радозналост услед које путописац посматра различите менталитете и обичаје. У тумачењу текстова укључених у збирку *Оријент* настојаћемо да размотримо у којој су мери ове одлике постале део поезике и каснијих путописа.

НАЦИОНАЛНИ КАРАКТЕРИ У ПОРЕЂЕЊУ

У разматрању слике Другог треба узети у обзир да се идентитети конструишу у динамичном процесу, односно у дијалогу и у односу према другом. Имаголози стога инсистирају на појму културне разлике уместо идентитета и баве се изражавањем тих разлика у тексту. Павле Секеруш (2006: 103) пише да се слика о другим народима заснива на разликама међу народима и у култури, те представља „књижевни или неки други израз разлике између два реда културних реалности”. Путописи управо показују такав дискурс друштвено-имагинарног који се одликује истицањем разлика међу народима, односно у путописима се често народи издвајају или дефинишу према одређеним атрибутима по избору аутора (Leersen 2009b: 179).

Савремени имаголози дефинишу карактер као скуп особина темперамента према којима се један народ разликује од других (Leersen 2009c: 113). Заправо, у националној карактеризацији издвајају се репрезентативне особине народа и особине које су истакнуте у односу на друге, стварајући тако „ефекат типичности” (Leersen 2009c: 114–115; 2007b: 450–451). Истовремено, оваква карактеризација народа подразумева редукционо понављање одређених атрибута и стварање клишеа (Leersen 2007b: 450–451). Од нарочите важности показују се стереотипи, односно интертекстуална тропичност стереотипа који улази у књижевни текст и актуелизује се у новом контексту (Leersen 2009b: 178). Стога се, према имаголошким теоријама, поставља питање да ли су стереотипи

одређени историјским или идеолошким околностима, или су културне, књижевне па и дискурзивне конвенције (Sekulić 2019: 35).

Још од првих текстова збирке *Оријенти* насталих у бањи Виши Бласко Ибањес заузима позицију субјекта који јасно показује жељу да посматра и перципира различите народе и њихове културе. Резултат таквог вољног посматрања је низ забелешки:

Људи из Европе, на први поглед исти и једнолични, показују по засвођеним шеталиштима парка бесконачну разноврсност ношњи, понашања и држања. Дефилују Енглези, равнодушних лица испод малених капа, док им у ходу лепршају широке, кратке панталоне увучене преко листова у шкотске чарапе; пролазе Немци с тиролским шеширићима с уздигнутим пером, Шпанци и Американци упадљивих кравата и гласно разговарајући; Италијани који с претераном сервилношћу копирају британску моду, Французи са значком или траком на реверу.² (Blasko Ibanjes 2018: 8)

У текстовима о Вишију Ибањес прави преглед представника различитих култура које у бањи сусреће осликавајући један изразито космополитски амбијент. Иако у тим путописима нема директног поређења међу културама, оне су поређане једна поред друге и јасно одражавају перспективу посматрача који с дистанце наводи по који детаљ којим дефинише идентитет сваке од посматраних култура (в. Sekulić i Karanović 2019: 625–636). Италијани су у овим скицама сагледани у односу на Британце, односно негирана им је оригиналност на пољу моде, док дискурс ове оцене упућује на генерализацију и изградњу ефекта типичности за све припаднике британске и италијанске националности.

Касније, током проласка кроз разне европске градове и земље, Бласко ће наставити ову тенденцију сликања разноликости народа уз додатна и проширена поређења. У првим текстовима приказано је раскршће перципираних култура, док у каснијима налазимо Бласково субјективно укрштање представа других.

У појединим текстовима збирке *Оријенти* Бласко Ибањес уз мало имагинације засноване на општим местима у одређеном смислу изграђује табелу народа у циљу дефинисања идентитета швајцарског народа:

Да се Швајцарци претворе у Шпанце, и пре него што се наврши месец дана, католици из Фрајбурга – кантона с више манастира и фратара сваке врсте него било који наш град – прогласили би нечасним за тело и опасним за душу дељење заједничког живота с протестантским кантонима, а пријатне зелене планине испуниле би се дружинама предвођеним свештеницима и циљ правог Бога био би да насилно убеди невернике да не устрају у греху.

2 «La gente europea, igual y monótona al primer golpe de vista, muestra su infinita variedad de trajes, gestos y actitudes bajo los paseos cubiertos del Parque. Desfilan los ingleses con la cara impassible bajo su pequeña gorra, moviendo al andar sus anchos calzones cortos sobre las pantorrillas enfundadas en medias escocesas; pasan los alemanes con sombreroillos tiroleses rematados por enhiesta pluma; los españoles y americanos, de corbatas vistosas y conversación á gritos; los italianos, que copian con exagerado servilismo las modas británicas; los franceses, todos con una roseta ó una cinta en la solapa.» (Blasko Ibanjes 2012)

Кад би Италијани били сви становници слободне Хелвечије, и без предра-суда о томе да ће у својим хотелима привући и опељешити странце, вре-ђали би их с презиром изабраног народа, називајући их барбари.

Али становници Швајцарске су Швајцарци, „добро им је тамо где јесу”, тре-нутни живот сматрају потпуно прихватљивим, не мисле ни на шта ново, нити им необичне жеље могу пореметити мир.³ (Blasko Ibanjes 2018: 30)

Иако је циљ ових поређења осликавање швајцарског идентитета, више сазнајемо какве атрибуте аутор приписује Шпанцима и Итали-јанима, као и раније Французима. Као суштински елемент аутосте-реотипа путописац наводи строг шпански однос према католицизму. Италијане представља у негативном светлу указујући на то да им је основни став охолост и презир с којим гледају на друге народе, упркос томе што аутор провлачи сумњу да су способни да опљачкају стране госте у својим хотелима.

Сличан начин идентификовања преко поступака и идентитета дру-гих народа налазимо и у представи Женева. Религиозна догма женевског народа, сматра Бласко Ибањес, јесте поштовање људске слободе. Уточиште у овом граду пронашли су многи побуњеници које је прогонила шпанска инквизиција или француски краљеви, сви који су тражили слободу саве-сти а нису је налазили на тлу других земаља. Идентитет Женева стога се гради преко опозиција са Италијом у политичком смислу, са Шпанијом у религиозном, итд. Женева је представљена као либералан град, азил ита-лијанским, шпанским и другим револуционарима и изгнаницима. Овој позитивној слици швајцарске престонице изграђеној на контрастирању са недостатком слободе у Шпанији, Италији и другим земљама, у сада-шњици пак супротставља се, према сведочењу шпанског путописца, недо-статак високе мисли, уметности, слободног мислилаштва.

Италијане, кроз историју, Бласко Ибањес сагледава и кроз интерак-цију, односно у опозицији са аустријским народом, који представља као жртву освајачких народа. Аустрија је одбранила католицизам од протес-тантске револуције, али има тешку судбину да је мета напада суседних народа, бележи аутор (Blasko Ibanjes 2018: 47–48).

3 «Que los suizos se convirtiesen en españoles, y antes de un mes los católicos de Friburgo, cantón que tiene más conventos y más frailes de todos colores que cualquiera ciudad nuestra, declararían deshonoroso para su cuerpo y peligroso para su alma el hacer vida común con los cantones que son protestantes, y las plácidas montañas verdes se llenarían de partidas capitaneadas por curas, y la causa del Dios verdadero intentaría convencer a tiros a los herejes para que no persistiesen en el error.

Que fuesen italianos todos los habitantes de la libre Helvecia, y sin perjuicio de atraer y desvalijar en sus hoteles a los extranjeros, los insultarían con su desprecio de pueblo escogido, llamándolos *barbari*.

Pero los habitantes de Suiza son suizos, «están bien donde se encuentran», reconocen como muy aceptable su vida presente, y no piensan nada nuevo ni se sienten agitados por origina-les aspiraciones.» (Blasko Ibanjes 2012)

ИТАЛИЈАНСКО „ДРУГО” У ЕВРОПИ

Поређење је централни моменат сваког путовања, будући да аналошки начин размишљања помаже у разумевању разлика, наводи Коломби Николија (2006: 18). Путописна књижевност стога се артикулише на основама поређења и дуалности, на разним биномијама које обухватају односе Ми–Други, овде–тамо, познато–непознато, сопствено–страно (Ibara i Baljester 2011: 129). А преко свега тога, закључују исти аутори, врши се упознавање са Другим у свим аспектима: место, култура, језик, начин живота, итд. У путопису Бласка Ибањеса Италија, и нарочито италијанска уметност, неизбежна су интертекстуална референца, те у поређењу са италијанским откривамо многе градове и карактере других народа.

Описујући Минхен, аутор за полазну тачку узима његову различитост, будући да је основан у модерно доба, а затим процењује да је упркос својој младости по изгледу достојан поштовања. Након указивања на важност коју је уметност имала за германске владаре, а што током обиласка Минхена препознаје и чега се подсећа из свог културног пртљага, Бласко Ибањес долази до оцене тих уметничких дела. Наиме, брзина изградње утицала је да грађевине не достигну склад и оригиналност које утискују векови. И тада се у овом путопису јавља уобичајен поступак за ову књижевну врсту – путника непосредна стварност асоцира на нешто већ познато, већ виђено, самим тим, ништа ново. Шпански писац показује колики утицај на њега има терет виђеног и познатог са ранијих путовања или постојећег у његовом богатом знању. Истовремено, видимо и како се одвија поступак спознаје код путника. Најпре путником владају утисци, те зачуђеност, дивљење виђеним, док након пар дана, како наводи Бласко Ибањес, са дубљим упознавањем или временом проведеним у контемплацији уметничких творевина путник губи почетну занесеност и разоткрива се „права” слика у чијој се потрази препознаје путописац.

Непосредна стварност заправо буди слике из прошлости и распршава се први утисак зачуђености, типичан за путника, те све престаје да бива страном. Аутор признаје да у сећању избијају „успомене на путовања по другим земљама”⁴ (Blasko Ibanjes 2018: 40), иако не спомиње конкретне податке о свом боравку у Италији. Но, детаљи које износи указују на блиско познавање ове стране земље. У наредном фрагменту који се односи управо на путничке белешке о Минхену Ибањес излива низ асоцијација на Италију: „Поједине цркве подсећају на фирентинске”; „краљевска резиденција је двораци Пити”; „ложа Маршала је копија Ложе Оркања из тосканске престонице, потпорни стубови испред краљевске резиденције потомци су потпорних стубова републике у Венецији, и тако редом”⁵ (Blasko Ibanjes 2018: 40–41).

4 «recuerdos de viajes por otros países» (Blasko Ibanjes 2012).

5 «Unas iglesias recuerdan las de Florencia»; «tal vivienda real es el palacio Pitti»; «la Loggia de los Mariscales es una copia de la Loggia de Orcagna en la capital toscana; los mástiles

Налазимо кратке реченице, конкретна поређења, па и идентификовање Минхена у два италијанска града, односно препознавање италијанских грађевина у Минхену. Минхен је у Ибањесовом путопису сачињен од фрагмената Фиренце и Венеције чије су грађевине уклопљене у овај кратки архитектурни мозаик. Све претходне слике Минхена као града уметности, у коме су краљеви били мецене музичких уметника (Вагнера) и градитељи великих грађевина, бивају пажљиво и редом деконструисане италијанским оригиналима побројаних копија. Минхену се, након ове деконструкције, у дискурсу обојеном хумором, као оригиналност признају пиво и музика, донекле као утеха за губитак или свргавање са уметничких висина.

МОДА И ЖЕНА

Путописи се обично сматрају документом или сведочанством о страном због тога што укључују елементе система вредности и културне антропологије Другог (Раџо 1994: 117), попут музике, моде, религије и др. Висенте Бласко Ибањес у путописне текстове *Оријениш* уноси културолошке и антрополошке елементе земаља кроз које путује, а неретко их представља стављајући их у међусобне односе.

Разматрајући опозиције као честе одлика етнотипа, Јоеп Леерсен (2016: 18) упућује на то да њихово мапирање у специфичном националном контексту може бити променљиво и нестабилно, будући да перцепција зависи од референтне тачке посматрања која није увек иста: нешто је северно у односу на неку јужну тачку, али је истовремено периферно у односу на нешто централно. То нам показује и Бласко Ибањес. Ради описивања утиска који Беч оставља на пољу одевања, путописац се осврће на важност правца из ког се долази у овај град, што постаје референтна тачка за промишљање његовог изгледа. Беч, сматра, на први поглед губи пуно у поређењу са Паризом, али доласком у Беч из Немачке, након призора немачких жена – сиромашно одевених, дебелих, поносних на материнство те без корсета – аустријска престоница перципира се као простор испуњен елеганцијом. Штавише, та елеганција оставља већи утисак него када се у Париз стигне из Шпаније или Италије. Италија је само један елемент у конституисању утиска о Паризу, односно Бечу, но остаје њено индиректно дефинисање као земље елеганције. У овом контексту, може се приметити, међутим, да путописац није доследан у дефинисању италијанске моде кроз своје текстове. У почетним текстовима из бање Виши Италијани су представљени као верна копија британске моде, што се из перцепције наведеног односа Париза и Италије не може закључити.

Као што је уврежени став о италијанској, шпанској или француској елеганцији односно немачком недостатку исте потпора за идентификовање утиска о бечкој моди, карактер жене из Беча дефинише се преко

enormes, ante la Residencia, son hijos de los mástiles de la República en Venecia, y así todo.» (Blasko Ibanjes 2012)

фрагмената стереотипа о карактеру жена из претходно наведених земаља. Бечка жена је „скуп хиљаду карактера, страних њеној раси”, како је Бласко Ибањес дефинише, те затим појашњава тај свој утисак о страним елементима у њеном карактеру. Бечлијка може бити попут Циганке црна, плава попут Немица, побожна попут Шпањолке, али истовремено весела попут Италијанке и отмено неусиљена попут Парижанке (Blasko Ibanjes 2018: 54). Белопута је и бледа попут народа са севера, али не поседује хладну пасивност већ топлу крв одалиске.

Поред атрибута које Бласко Ибањес приписује Бечлијкама, у овом опису препознајемо општа места и националне стереотипе о топлој и хладној крви, као и неизбежном упућивању на религиозност Шпанаца. Италијанска нијанса у карактеру пак ублажава шпанску пословично строгу побожност жене и упућује на медитерански весели темперамент, који донекле уноси упитност у религиозност те одалиске топле крви. На упитност карактера италијанске жене алудира се и у путописном тексту о Цариграду у коме аутор, у настојању да дефинише модерног Турчина који одбацује полигамију, прибегава опису начина на који млади Турчин налази задовољење жеља за „разноврсношћу” у европском делу Цариграда у тзв. слободном харему на сат, у коме се поред Италијанки налазе и Румунке, Аустријанке и Јеврејке.

ИТАЛИЈАНСКИ СЕНЗИБИЛИТЕТ

Италијански (и шпански) карактер представља се и кроз супротности са немачким кроз описе поступања публике у позоришту. Наиме, Бласко Ибањес током посете Минхену присуствовао је Вагнеровом фестивалу те описао атмосферу на концерту. Посебно се истиче запажање да у немачком позоришту публика не исказује своје утиске и потенцијално незадовољство што омогућава уметницима да се усуде на извођење свакојаких дела без страха од реакције публике. Насупрот немачкој атмосфери одсуства реакција, гледаоци из Италије и Шпаније захтевнији су и „носе са собом у оперу нешто од духа људи који посећују кориду” (Blasko Ibanjes 2018: 44). Саставни део кориде јесте исказивање става – повици, скандирање, аплаузи, негодовање или можда и агресивније реакције, које постају део карактера публике. Многи шпански интелектуалци, савременици Бласка Ибањеса, сматрали су попут њега да се у типичним народним забавама може прозрети психологија маса или карактер народа (Мајнер 2009: 158–159). Управо ће ти посетиоци Вагнеровог фестивала по изласку из сале изразити своје одушевљење повицима контрастирајући немачкој тишини. Само јасно изражавање емоција, па и афектираност неискрених реакција, Ибањесу ће бити јасан сигнал о романском пореклу: „Готово увек су Шпанци, Италијани или Французи ти који кличу од усхићења. Али њихови гласови звуче лажно и као да, узвикујући, покушавају саме себе да убеду.” (Blasko Ibanjes 2018: 46) Италијани су често у истој скупини са Шпанцима и према аутору деле многе одлике. Понекада, као у овом примеру, прикључују им се и Французи.

МУЗИКА

Белешке о музици као значајан антрополошки материјал путописа у текстовима Бласка Ибањеса претварају се расправу о успешности шпанских музичких дела и аутора ван граница ове земље. Иако се у тренутку писања о музици путник налазио у Француској, размишљање о недостатку успешне шпанске опере наводи га на подсећање на сва шпанска дела која су доживела популарност посебно у Италији. У Напуљу, који идентификује као земљу „такмичења у састављању романси, која сваке године подари свету једну модерну песму”⁶ (Blasko Ibanjes 2018: 14), оркестрима су омиљене композиције савремених шпанских аутора. Венеција, као град „романтичних серенада”⁷ (Blasko Ibanjes 2018: 14), изненадила га је извођењем песме из чувене шпанске сарсуеле.

Иако аутор расправља о шпанској музици, истовремено разоткрива своје успомене на боравак у италијанским градовима и утиске о присуству шпанских музичких дела у градовима познатим по овој уметности. Истичући „видео сам” у типичном путописном маниру, иако се Италија не налази на тренутној рути путовања, путописац јемчи за наведене податке о италијанској свакодневици обојеној шпанским музичким изборима.

Италија ће бити референтна земља и за каснија размишљања о музичким ставовима и укусима. Боравак у Бечу путника неминовно асоцира на чувеног аустријског композитора чије је име обележило тај град. Пишући кратку биографију Моцарта унутар путописног текста „Универзитет Моцартеум”, Бласко Ибањес посебно се осврће на његово детињство и боравак у Италији: „У Италији фанатичне масе Напуља, задивљене његовом прераном зрелашћу, верују да је дете музичар склопило пакт с ђаволом и наваљују на њега да скине прстен који носи док свира, јер му народно сујеверје приписује магичне моћи.”⁸ (Blasko Ibanjes 2018: 48–49) У истом фрагменту путописац разоткрива своје виђење карактера напуљске публике, коју дефинише као фанатичне и сујеверне масе, али бележи и њихово одавање поштовања том талентованом дечаку.

Бласко Ибањес бележи став да музика представља део националног идентитета аустријског народа, а у том разматрању осврће се на аустријску историју и однос са Италијом чијим је делом владала. Музику у том односу аустријске власти и италијанских патриота, односно њихових противника, сагледава као спону која је приближавала завађене народе:

Када је Аустрија владала северном Италијом, венецијанске и миланске патриоте скривале су се у кућама како не би гледале одурне освајаче, али чим би се зачули њихови оркестри на улицама, инстинктивно би отварили

6 «de los concursos de romanzas, que cada año da al mundo una canción de moda» (Blasko Ibanjes 2012).

7 «de las serenatas románticas» (Blasko Ibanjes 2012).

8 «En Italia, la muchedumbre fanática de Nápoles, asombrada de su precocidad, cree que el músico niño ha hecho pacto con el diablo y le obliga a tocar quitándose una pequeña sortija que lleva, á la que atribuye la superstición un poder mágico.» (Blasko Ibanjes 2012)

прозоре, признавши да проклетити *tedescos* инструменте свирају попут анђе-ла.⁹ (Blasko Ibanjes 2018: 53)

Иако индиректно, Бласко Ибањес расправља о италијанском односу према музици и указује на поштовање музике других земаља – у савременом тренутку кроз извођење шпанских композиција, а у прошлости кроз признавање музичког умећа Аустријанаца.

ИТАЛИЈАНСКИ ЈЕЗИК НА ПУТУ ЗА ОРИЈЕНТ

Чест елемент путописне књижевности јесте уношење података о језику земље у коју се путује, али и металингвистичко размишљање о језику као средству за комуникацију преко којег се остварује интеркултурни дијалог.

Путујући паробродом од Беча до Будимпеште, Бласко Ибањес наглашава важност превозног средства за откривање и упознавање Другог. Истовремено упућује на превозно средство као место сусрета различитих култура где се истичу њихове разлике и диверзитет: „По мешавини људи, животиња и језика дунавски пароброд је Нојева барка.” (Blasko Ibanjes 2018: 61) Ибањесу пажњу привлачи језичка шареноликост, али посебно се концентрише на питање познавања свог матерњег и њему блиских језика: „Свака група говори други језик, па ипак, с краја на крај брода нема никога ко разуме иједну реч француског, а камоли шпанског.”¹⁰ (Blasko Ibanjes 2018: 61)

Путописац проговара из перспективе путника који настоји да оствари комуникацију са другим сапутницима, но на тој Нојевој барци не успева да пронађе никога ко говори ни реч француског, а још мање шпанског. У тој збрци народа овај шпански путник издваја капетана надајући се његовом познавању сада већ не француског или шпанског већ било ког романског језика. И онда бележи да капетан „зна да на свету постоји неки италијански народ и неодређено познаје чак пет-шест речи његовог језика: то је све”¹¹ (Blasko Ibanjes 2018: 61).

Италијански језик спомиње се по блискости са шпанским и његов значај истиче се тек у недостатку познавања других романских језика, у градацијском излагању. О тој блискости романских језика Бласко Ибањес сам сведочи другом приликом, стигавши у Београд, када се сусреће са поистовећивањем шпанског и италијанског језика код српских представника полиције који му се обраћају, како тумачи, „на некој неразумљивој мешавини италијанског и српског”¹² (Blasko Ibanjes 2018: 72).

9 «Cuando Austria dominaba la Alta Italia, los patriotas venecianos y milaneses ocultábanse en sus casas para no ver a los abominables invasores; pero así que sus bandas sonaban en las calles, abrían instintivamente las ventanas, confesándose que los malditos tedescos manejaban como ángeles sus instrumentos.» (Blasko Ibanjes 2012)

10 «Cada grupo habla diferente idioma, y, sin embargo, de la proa a la popa no hay quien entienda una palabra de francés, ni menos de español.» (Blasko Ibanjes 2012)

11 «sabe que existe en el mundo un pueblo italiano, y conoce vagamente de su lengua hasta media docena de palabras: esto es todo» (Blasko Ibanjes 2012).

12 «en una jerga mezcla de italiano y servio» (Blasko Ibanjes 2012).

Како наводи Бласко Ибањес, у недостатку познавања језика ускраћена је могућност разумевања и развијања дијалога. На свом путу ка Оријенту овај путник се суочава са непознавањем њему блиских језика код људи које сусреће, што му неретко представља препреку у комуникацији. О томе оставља забелешку испуњену путничким хумором:

У бродској трпезарији, где улазе само ретки путници прве класе, двојица слугу обучених у фрак глупо се смешкају слежући раменима. С њима треба користити најуниверзалнији међу есперантима: језик знакова. На палуби ми се шаролики путници у покрету, попут неког оперског хора, обраћају страним речима, а ја им одговарам истим осмехом момака из трпезарије. (Blasko Ibanjes 2018: 61)

Аутор суптилно отвара питање разумевања, споразумевања путника и дијалога међу културама у сусрету, истичући важност познавања других језика. У Цариграду, стога, налазимо нарочито интензивирање утиска који на путника оставља његов пријатељ Мици, правник енглеског порекла, који „с највећом лакоћом говори и пише дванаест језика и у истом дану држи говор пред конзуларним судом Енглеске, брани неког на турском, пише тужбу на грчком или руском, и радни дан завршава у шпанском конзулату изражавајући се на кастиљанском” (Blasko Ibanjes 2018: 97).

На овај начин поново се отвара контрастирање негативних утисака током путовања Европом и позитивних које су стечене на Оријенту, што је према Ибањесу, једна космополитска средина. Док је у Европи само метеж језика и међусобно неразумевање, у Цариграду један човек премошћује различите културе, а преко њега и сам путописац присуствује или учествује у интеркултурном дијалогу.

ИТАЛИЈА И ЦАРИГРАД

Италијанска култура досеже и до самог Оријента. У интерпретацији Цариграда, о коме говори као о „центру источног Римског царства”, Бласко Ибањес напомиње да је овај град сачувао традицију грчке уметности, римско законодавство, књижевне споменике и старине. Из његових груди, како описује, проистекли су људи који су у буђењу хуманизма и ренесансе остварили у Италији повратак на класичну уметност – односно улога Цариграда у историји уметности била је велика – „дао је значајан допринос цивилизацији”¹³, рећи ће овај шпански писац (Blasko Ibanjes 2018: 83). Истовремено, аутор доводи стари Константинопољ у везу са друга два највећа центра цивилизације, са Римом и Атином, називајући их најважнијим градовима у историји човечанства¹⁴ (Blasko Ibanjes 2018: 82). О његовом значају говори преко тековина које су оставили Рим и Атина доводећи га затим у релацију са њима:

¹³ «sirvió noblemente a la civilización» (Blasko Ibanjes 2012).

¹⁴ «Las tres ciudades más importantes en la historia de la humanidad son Atenas, Roma y Constantinopla.» (Blasko Ibanjes 2012)

Грчка је научила људе уметности мишљења, култу лепоте, и још живимо од њених лекција. Закони и обичаји Рима и даље управљају модерним животом. Цариград је био неопходни посредник између старог и савременог света. Да није постојао, свет би био лишен његовог најплеменитијег наслеђа, без увида у оно што су филозофи, песници и уметници мислили и створили за нас пре три хиљаде година.¹⁵ (Blasko Ibanjes 2018: 82)

Но, за разлику од Рима и Атине од старог Константинопоља, примећује Бласко Ибањес, готово да нема сачуваних трагова, будући да су Турци из жеље за доминацијом и услед љубоморе због прошлих времена уништавали све пред собом. Као виновнике уметничког и архитектонског пустошења центра источног Римског царства Бласко Ибањес наводи и крсташе:

Ратници за крст пљачкали су храмове и дворе, а Ђеновљански и венецијански морнари, који су на галијама превозили учеснике похода, наплатили су превоз крсташког похода тако што су у своје репу блике однели оно најбоље из Цариграда. Чувени Лисипови коњи, четири ата од позлаћене бронзе, који се пропињу на фасади Цркве Светог Марка у Венецији, успомена су на ову велику отимачину.¹⁶ (Blasko Ibanjes 2018: 84)

Део источноримског наслеђа, напомиње, завршио је у Италији чију архитектуру и уметност Ибањес истиче у својим текстовима. Међутим, иако жали због великих пљачки овог града, аутор признаје лепоту савременог Цариграда те узвикује: „како је леп са својим муслиманским изгледом!”¹⁷ (Blasko Ibanjes 2018: 84) Штавише, ова позитивна слика гради се на основама негирања постојања цариградске прошлости нестале са турским освајањима и крсташким походима. Иако је тема путописних текстова Цариград, који Бласко Ибањес посећује ради интензивирања значења и личног позитивног односа према Турској, Бласко Ибањес постројава важне цивилизацијске центре и самерава их према значају за савремени свет. Рим је неизбежна референца за сввремена цивилизацијска достигнућа, али у овом контексту постаје само основа да се истакне релевантност цивилизације Оријента. Бласко Ибањес не пропушта прилику да велича Цариград и Турску и то дивљење део је опште слике Турске у путописним текстовима *Оријент*.

15 «Grecia enseñó a los hombres el arte de pensar, el culto de la belleza, y aun hoy vivimos de sus lecciones. Las leyes y usos de Roma regulan todavía la vida moderna. Constantinopla fue la intermediaria indispensable entre el mundo antiguo y el actual, hasta el punto de que si ella no hubiese existido, el mundo veríase privado de su más noble herencia, ignorando lo que filósofos, poetas y artistas pensaron y produjeron para nosotros hace tres mil años.» (Blasko Ibanjes 2012)

16 «Los guerreros de la Cruz robaron templos y palacios y los marinos genoveses y venecianos que conducían en sus galeras la expedición, se cobraron el pasaje de la cruzada llevándose a sus repúblicas lo mejor de Constantinopla. Los famosos caballos de Lissippo, los cuatro corceles de bronce dorado que se encabritan en la fachada de San Marcos de Venecia, son un recuerdo de este gran saqueo.» (Blasko Ibanjes 2012)

17 «¡cuán hermosa es con su aspecto musulmán!» (Blasko Ibanjes 2012)

НЕПОЗНАТО ПРЕКО ПОЗНАТОГ

Већ смо напоменули да је за имаголошко тумачење текста од важности проучавање великих опозиција које управљају структуром текста и просторно-временским оквиром (Раžo 1994: 115). У организацији простора посебно су важни моменти суочавања познатог са непознатим, односно путописац често прибегава представљању страног преко сопственог, увезујући их у однос Ми–Други. Но, у текстовима Бласка Ибањеса недостају референце на сопствено као шпанско. Бласко као путописац не гради шпанско „ми” у односу према Другом. Штавише, у његовим текстовима као елементи познатог користе се референце које припадају италијанској култури:

Када први пут видите овај величанствени споменик, догоди се исто што у Цркви Светог Петра у Риму. Поглед обухвата све, без икаквог дивљења. Храм нешто већи од других... и ништа више. Тек када се зађе дубље, и видик са сваким кораком постаје шири, посетилац схвата величину разлика које израћају из овог општег склада”.¹⁸ (Blasko Ibanjes 2018: 142)

На другом месту, поново ће Црква Светог Петра и римска четврт у којој се налази бити елемент преко ког се читалац приближава непознатој цариградској стварности:

Осим тога, Фенер је за све Грке света четврт, света земља на коју је закорачио Бог; нешто слично ономе што је за католика римска четврт покрај Тибра, где базилика Светог Петра уздиже огромну куполу и рећају се, пробијени у камену, небројени прозори Ватикана. У Фенеру се налази палата Патријаршије, резиденција грчког папе, који се у народу зове патријарх Цариграда.¹⁹ (Blasko Ibanjes 2018: 147)

Упркос бројним и детаљним описима четврти Фенер, најинтензивније слике стварају се овим поређењем два простора везана за католичку односно православну религију.

Заправо, током откривања турских или цариградских урбаних пејзажа приметно је поистовећивање субјекта путописца са европским идентитетом. Може се такође закључити да се „ми” у Ибањесовим текстовима о Турској проширује на европско, а ближе одређено као западноевропско. Доласком на Оријент, као циљ свог путовања, Ибањес поставља у однос разлике Европу и Оријент, Запад и Исток.

18 «Ocorre en este grandioso monumento, al contemplarlo por primera vez, lo que en San Pedro, de Roma. La vista lo abarca todo sin extrañeza alguna. Un templo poco más grande que los otros... y nada más. Sólo cuando se avanza, y la perspectiva va prolongándose a cada paso, es cuando se da cuenta el visitante de la enormidad de proporciones que van surgiendo de esta armonía general.» (Blasko Ibanjes 2012)

19 «Además, el Fanar es para todos los griegos del mundo el barrio santo, la tierra sagrada donde tiene puesto un pie Dios: algo semejante a lo que es para el católico el barrio de Roma inmediato al Tíber, donde alza la basílica de San Pedro su enorme cúpula y se alinean perforando la piedra las innumerables ventanas del Vaticano.» (Blasko Ibanjes 2012)

ЗАКЉУЧАК

Упркос томе што путописи обично исказују однос Ми–Други, а аутор *Оријенџа* је шпанске националности, истраживањем се закључује да се Висенџеа Бласко Ибањес не ослања на елементе шпанске културе у поређењу и представљању народа чије земље посећује током путовања у Цариград 1907. године. У његовом дискурсу шпанско се понекад претапа у романско, па и у западноевропско у односу на Оријент, док се успомене на ранији боравак у Италији интензивирају и изграђују темељ за тумачење Другог. Италијанске референце функционишу као посреднички елементи у осликавању других народа и многа места стичу идентитет управо контрастирањем или освртом на референтна места у италијанској култури.

Италија и елементи италијанске културе, уметности, архитектуре, музике, па и италијански карактер у путописним текстовима *Оријенџа* Бласка Ибањеса јављају се као константна потпора за дефинисање Другог. Кроз италијанске референце Бласко Ибањес нам открива европске градове попут Минхена и Женева, али и оријентални Цариград. Италијански национални карактер улази у дефинисање темперамента аустријске жене, у односу на италијански сензибилитет путописац тумачи темперамент немачког и аустријског народа. При том, атрибути које Бласко Ибањес одабира за идентификовање Другог указују на стереотипна сагледавања и есенцијализацију у погледу на народе кроз чије земље пролази на путовању.

Уз ослонац на историјским чињеницама, на познавању италијанске уметности и културе из читалачког и непосредног искуства, у перцепцији земаља и народа које посећује и у константном поређењу са њима ствара се субјективна слика Италије представљена у *Оријенџу*. Италијани су охоли, али способни да покраду стране госте; освајачки су народ и земља из које су током историје бежали политички противници. Италија је земља елганције, иако по моди копира Британце; земља је уметности са којом не могу сви да се пореде, али и народ који је опљачкао неке од уметничких фрагмената из Константинопоља. Италијани се у путописним текстовима Бласка Ибањеса често посматрају уз Шпанце, а понекад и мање уз Французе, и са шпанским народом, према стереотипном сагледавању аутора, деле неке одлике темперамента: медитерански ватрени темперамент, бурне реакције, гласан говор. Ипак, италијанска жена биће у односу на шпанску још топлије крви, веселија, чиме Бласко Ибањес ублажава опште место о религиозности.

Листа референци

Albuquerque Garsija 2006: L. Albuquerque García, „Los ’libros de viajes’ como género literario”, en: M. Lucena Giraldo y J. Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid: CSIC.

Blasko Ibanjes 2012: V. Blasco Ibáñez, *Oriente*, Project Gutenberg EBook.

- Blasko Ibanjes 2018: V. Blasko Ibanjes, *Orijent*, Beograd: Partenon.
- Ibara i Baljester 2011: N. Ibarra y J. Ballester, Escenarios textuales de la alteridad: literatura y viaje, SEDLL, *Lenguaje y Textos*, Núm. 33, mayo, pp. 111–133.
- Kariso Rueda 1997: S. Carrizo Rueda, *Poética del relato de viajes*, Kassel: Edition Reichenberger.
- Kolombi Nikolija 2006: B. Colombi Nicolia, El viaje y su relato, Latinoamérica. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 43/2, 11–35.
- Leersen 2007: J. Leerssen, Type, typicality, in: M. Beller and J. Leerssen (eds.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*, Rodopi: Amsterdam/New York, 450–451.
- Leersen 2009a: J. Leerssen, Odjeci i slike: refleksije o stranom prostoru, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ured.), *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa, 83–98.
- Leersen 2009b: J. Leerssen, Imagologija: povijest i metoda, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ured.), *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa, 169–186.
- Leersen 2009c: J. Leerssen, Retorika nacionalnog karaktera: programatski pregled, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ured.), *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa, 99–124.
- Leersen 2016: J. Leerssen, Imagology: On using ethnicity to make sense of the world, *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 10, 13–31.
- Karanović 2018: V. Karanović, *Španska književnost realizma*, Beograd: Filološki fakultet.
- Majner 2009: J. C. Mainer, *La Edad de Plata (1902–1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra.
- Ortis de Urbina 2009: P. Ortiz de Urbina, La recepción de la cultura alemana en Blasco Ibáñez antes y después de la Primera guerra mundial, en: Berta Reposo, Eckhard Weber (eds.), *Guerra y viaje: una constante histórico-literaria entre España y Alemania*, Universidad de Valencia, Valencia, 223–235.
- Pažo 1994: D-H. Pageaux, De la imagería cultural al imaginario, en: P. Brunel e I. Chevrel (eds.), *Compendio de literatura comparada*, Madrid: Siglo XXI ediciones, 101–131.
- Rubio Kremades 2010: E. Rubio Cremades, Entre España e Italia: siglo XIX, *Ínsula*, 757–758, 24–28.
- Sekeruš 2001: P. Sekeruš, Govor o drugom u francuskoj kulturi prve polovine XIX veka, *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, 418, 51–64.
- Sekeruš 2006: P. Sekeruš, „Društvene predstave i proizvodnja značenja: slike Južnih Slovena u francuskoj kulturi 19. veka”, u: Lj. Subotić (ured.), *Susret kultura*, Novi Sad: Filozofski fakultet, 101–108.
- Sekulić 2019: M. Sekulić, *Španija Miloša Crnjanskog: imagološka studija*, Kragujevac: FILUM.
- Sekulić i Karanović 2020: „Detalji koji govore: *Orijent* Visentea Blaska Ibanjesa”, u: D. Bošković (ured.), *Tako male stvari: intimno u književnosti i kulturi*, Kragujevac: FILUM, 625–636.
- Sindram 2009: K. U. Syndram, Estetika alteriteta: književnost i imagološki pristup, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ured.), *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa, 71–82.

- Fišer 2009: M. S. Fischer, Komparatistička imagologija: za interdisciplinarno istraživanje nacionalno-imagotipskih sustava, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ured.), *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa, 37–56.
- Froldi 2000: R. Froldi, La visión de Italia de Blasco Ibáñez: el país del arte, en: *Vicente Blasco Ibáñez, 1898–1998. La vuelta al siglo de un novelista: actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*, Vol. 1, págs. 107–114.
- Vedel 1993: A. Wedel, 1993, La germanofobia de Vicente Blasco en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Filología y Lingüística* XIX (2), 57–62.

Mirjana M. Sekulić

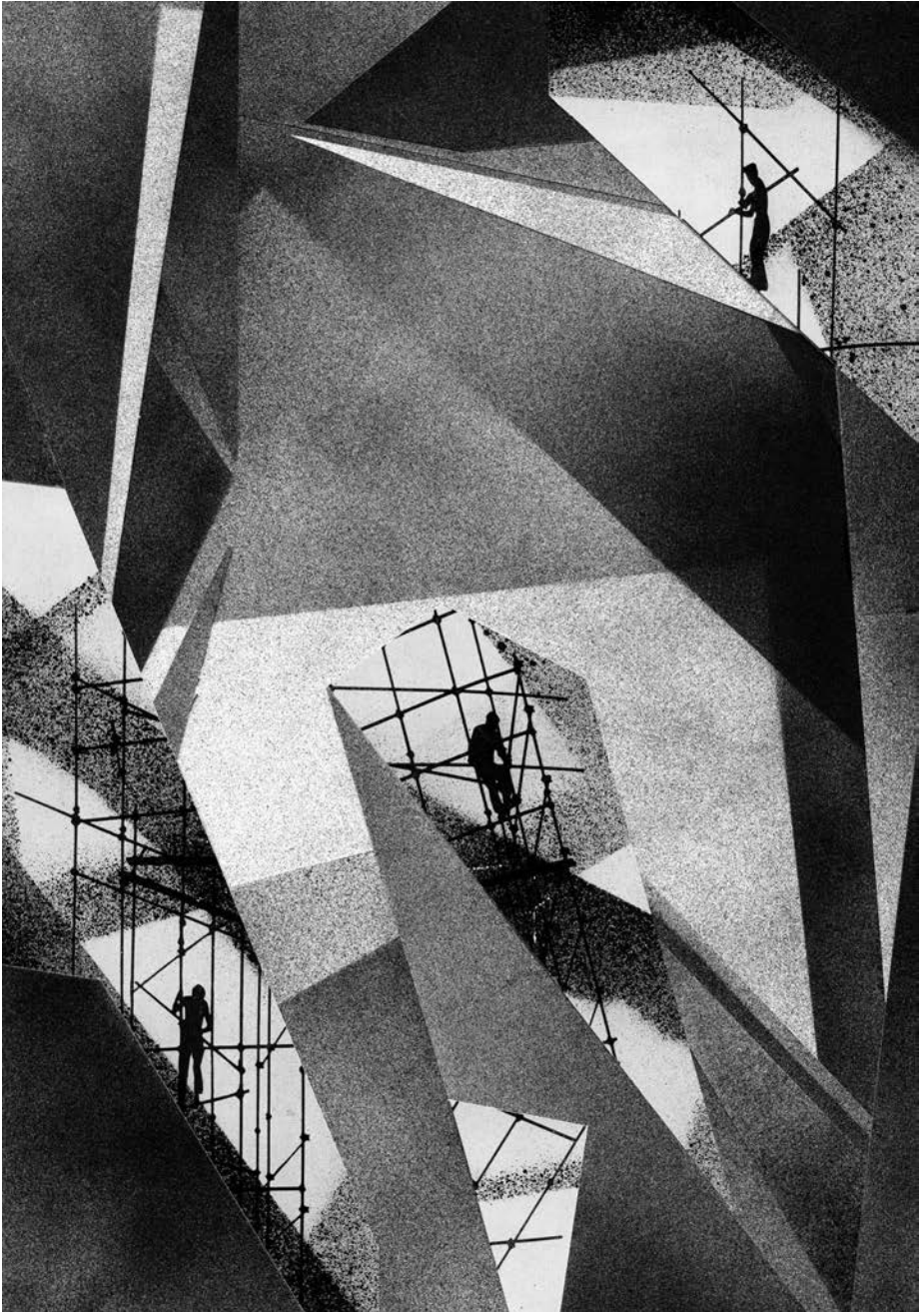
ITALY IN THE TRAVELOGUE *ORIENT* BY VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

Summary

The paper analyzes the image of Italy in the travel texts *Orient* by Vicente Blasco Ibáñez, published after the journey of this Spanish writer from France to Istanbul in 1907. Although Blasco Ibáñez did not pass through Italy during this trip, there are references to Italian culture in many texts, since the author had already stayed in Italy in 1896, when he published a travelogue *In the Land of Art*, dedicated to this country. Using the principles of imagology, the current paper analyzes how Italy becomes a cultural reference and the basis for comparing the peoples and places the travel writer visited in 1907. The image of the other is interpreted as a construct, a convention, as a subjective product of Blasco Ibáñez, taking into account the entire cultural material that was used for writing, that is, what the author of the image knew and experienced. In addition to its informative character, we note the reality embodied in the travelogue as a poetic projection of subjectivity. Although the typical comparison in travelogues is between us and the other, it is evident that Blasco Ibáñez does not put the Spanish in the relationship with the Other, instead there are mutual comparisons of other peoples. We conclude that Italian references function as mediating elements in depicting other nations. Many places gain their identity precisely by contrasting or alluding to reference places in Italian culture.

Keywords: Vicente Blasco Ibáñez, Italy, *Orient*, travelogue, imagology, identity

Примљен: 2. децембар 2022. године
Прихваћен: 10. фебруар 2023. године



Биљана Р. Влашковић Илић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за англистику

ЕСТЕТИКА РУЖНОГ У РИМСКИМ ПРИЧАМА АЛБЕРТА МОРАВИЈЕ

Полазећи од кључних постулата Кантове и Хартманове естетике лепог и узвишеног, у раду се истима супротставља естетика ружног Карла Розенкранца како би се испитала динамика односа између лепог, узвишеног и ружног у уметности. Рад почива на хипотези да је естетика ружног неопходна јер ружно и лепо творе бинарну опозицију будући да се без концепта ружног не може знати и разумети концепт лепог. Рад ће покушати да докаже овај аргумент на одабраним *Римским причама* Алберта Моравије (1907–1990), једног од најзначајнијих савремених италијанских књижевника, чији ликови потичу са маргина и припадају различитим категоријама ружног према Розенкранцовој номенклатури из дела *Естетика ружног*. Моравијини ликови својом физичком и душевном ружноћом негирају баналност живљења и показују да монденско није лепо само по себи, већ најчешће ружно и убицајено, али и као такво заслужује да буде предмет уметности.

Кључне речи: естетика, лепо, узвишено, ружно, Кант, Хартман, Розенкранц, Моравија

1. *Лепо, узвишено, ружно*

„Ноћ је узвишена, дан је *леп* ...
Узвишено дира човека, лепо
очарава ... Узвишено мора увек
бити велико, а лепо може бити
и мало. Узвишено мора бити
једноставно, лепо може бити
украшено и накићено.”
(Кант 1975: 17)

Имануел Кант,
О лепом и узвишеном (1764)

Иако је естетика као наука о чулном искуству настала тек у 18. веку, о појму лепог расправљали су још антички филозофи Платон и Аристотел, за њима и Плотин, док су темеље модерне естетике поставили Баумгартен, Кант и Хегел. Платон у својим дијалозима истиче да лепо може бити отелотворено само захваљујући Идеји лепог, која је надмоћна

1 biljana.vlaskovic@filum.kg.ac.rs

у односу на лепоту чулних ствари, па тако у *Гозби* наводи да се човеку који то разуме лепота неће „показати као какво лице, ни као руке, ни као ишта друго што припада телу; а ни као говор, ни као какво знање; а ни као нешто садржајно у чему другом, било то у живу бићу, или у земљи, или на небу, или у чему другом, него као нешто што је само по себи и са собом једноврсно и вечно” (Платон 1964: 62–63), односно као Идеја лепоте. Са друге стране, као један од заснивача модерне естетике², Имануел Кант се у својим промишљањима о категорији лепог усредсређује на предмете могућег искуства, односно, како истиче Небојша Грубор, бави се „оним појмовима које с правом примењујемо у оквиру граница могућег искуства: пси, животиње, људи, куће” (Ангажована мисао 2022: 1:10:40). Естетски чулни суд о томе шта је лепо представља хармоничну игру две душевне моћи, уобразиље и разума, при чему је разум тај који нам омогућава да се бавимо искуственим појмовима. Кант својој естетици придодаје појам узвишеног, које је такође игра, али игра уобразиље и ума³. У *Критици моћи суђења* (1790) Кант пише да „узвишеним називамо оно што је најпростио [апсолутно] велико” (1975: 135), да је оно „предмет (природе), чија представа побуђује душевност да замисли недостижност природе као излагања идеја” (154), па је „допадање које изазива оно што је у природи узвишено [...] негатиивно (док је допадање лепога позитивно)” (155). Он закључује да се „оно што је лепо мора допадати без икаквог интереса”, док се оно што је узвишено „својим ошрањем⁴ интересу чула непосредно допада” (154). Како примећује Новаковић (2017: 236), ова побуна против складног, сврховитог и класичног коју видимо у ономе што је узвишено нарочито је значајна за модерну и авангардну уметност, па је тако њима примеренија естетика узвишеног од естетике лепог.

Кант је, међутим, своја запажања о лепом и узвишеном најпре изнео у ранијем истоименом спису⁵, који је објављен 1764. године. Ерњаковић наводи да овај спис „спада у тзв. прекритички период Кантова стварања” (Кант 2002: 6), период „великог тражења и превирања”, током којег је филозоф признао да је „у тражењу истине равнодушан према својим ранијим и туђим мишљењима и да често из основа мења своје погледе” (7). Сходно томе, његови ставови о лепом и узвишеном изнети у *Критици моћи суђења* представљају надоградњу у односу на његова иницијална естетичка схватања. Ипак, управо је та почетничка неоптерећеност каснијим преиспитивањима сопствених мисли нарочито

2 Види: Небојша Грубор, *Кант и заснивање модерне естетике: о осећају просуђивања сврховитих форме лепог предмета*, Београд: Драслар, 2016.

3 За разлику од лепог, „узвишено у правом смислу не може да се садржи ни у каквој чулној форми, већ стоји само у вези са идејама ума” (Кант 1975: 133). Грубор објашњава да је кантовска „идеја” модерна нововековна идеја, где се узвишено доводи у везу са појмовима „за које немамо гаранцију, односно не можемо да потврдимо да имамо основ у свету око нас”, као што су питања бесмртности душе, почетка и краја света, слободе појединца, и слично (Ангажована мисао 2022: 1:11:16).

4 Мој италики.

5 Пун наслов гласи *Разматрања о осећању лепог и узвишеног*.

занимљива и релевантна за компаративно-контрастивни приступ естетици ружног Карла Розенкранца. Кант не занима спољашњост ствари и појава у одређивању нечијег суда о томе да ли је нешто лепо или узвишено, што је аргумент којим почиње своја рана естетичка проматрања:

Различитост осећања задовољства или незадовољства не почива толико на својствима спољашњих ствари које та осећања изазивају, колико на *унутрашњем својству*⁶ сваког човека да на деловање тих ствари одговара радосћу или зловољом. Зато неки људи налазе радост у ономе што је другима одвратно, а љубавну страст, која је често за свакога загонетка, или пак жестоку одвратност – тамо где други остају потпуно равнодушни. (15)

Кант овде не говори о безинтересном допадању и укусу, већ о *осећају* за лепо и узвишено, а тај осећај јесте унутрашње својство појединачног човека, па тако не може свако осетити оно што је узвишено. Овде се још увек не прави разлика између разума и лепог, са једне стране, и ума и узвишеног, са друге стране, али се већ истиче да је узвишено сложеније осећање од лепог јер оно „дира” човека, док лепо напросто „очарава” (17).

Кант наводи три врсте узвишеног: једно је *стварично*, праћено језом или сетом; друго је *племенишо*, које изазива тиху задивљеност; треће је *величанствено*, а карактерише га „широко развијена лепота” (17). Тек након ове класификације, у другом одељку, Кант каже да је ум узвишен (19) и илуструје разлике између лепог и узвишеног многобројним примерима – комедија је лепа, трагедија узвишена; пороци и моралне слабости могу носити „понекад извесне црте узвишеног или лепог [...] бар утолико уколико их опажамо чулима, не испитујући их умом” (20); особа пријатне спољашњости „буди час једно час друго осећање” у зависности од тога да ли је висока или ниска, тамне или светле пути, стара или млада (21), итд. Лепо и узвишено, стога, не односе се на физичке особине, већ на осећања које у нама изазивају људи, ствари и појаве. Кант сматра да је „искрено осећање лепоте и достојанства људске природе” озбиљна ствар и да се оно „приближава чак сети, тихом и племенитом осећању” (27–28), које се најчешће јавља код меланхолика, који имају „нарочито развијено осећање узвишеног” (29). Сангвиници пак имају снажан осећај за лепо (31), колерици за помпезно узвишено (31), док флегматици немају осећај нити за лепо нити за узвишено, те их Кант изоставља из својих даљих разматрања (33)⁷.

Било да је реч о укусу, промени укуса, допадању или недопадању, Кант тврди да ова „фина осећања” узвишеног и лепог неизоставно „изгледају изопачена и бесмислена [...] у очима оних који их по својој природи не могу да доживе” (33). Но, он сматра да је велика неправда

6 Мој италић.

7 Иако Кант користи ову прилично строгу и поједностављену поделу на темпераменте како би аргументовао своја запажања, не може се рећи да један човек увек припада овако уско одређеној врсти, већ у различитим животним добрима и ситуацијама може имати особине једног или другог темперамента, што га чини идеалном машином за разноврзне осећаје (или неосећаје).

рећи за особу која „не увиђа вредност и лепоту онога што нас⁸ дира или узбуђује” да она то не разуме⁹ (34). Две деценије касније, у *Критици моћи суђења*, Кант у одељку *Аналитика естетике моћи суђења – Аналитика лејога* наводи да је допадање које естетски суд укуса одређује без икаквог интереса (Кант 1975: 94), док је допадање које изазива оно што је пријатно или оно што је добро спојено и у вези са интересом (в. 95–97). По узору на Баумгартена (1714–1762), творца модерне естетике, Кантова естетика бави се *укусом*, који је моћ просуђивања допадања или недопадања неког предмета или појаве *без икаквог интереса*, а „предмет таквог допадања назива се *лејим*” (100).

У двадесетом веку, Николај Хартман (1882–1950) побунио се против давања централног места у естетици *лејом* из три разлога: прво, јер „оно што се сматра уметнички успешним свакако није увек лепо”; друго, зато што „постоје врсте естетски вредних ствари које се не могу подвести под лепо”; и треће, зато што се „естетика бави и стварима које су ружне”¹⁰ (Hartman 2014: 5–6). За Хартмана је бављење ружним неопходно јер оно *припада* лепом: ружно и лепо творе бинарну опозицију јер се без концепта ружног не може знати и разумети концепт лепог. Притом, ружно и лепо историјски су условљене категорије, „пролазне и релативне” (22), тако да у одређеном историјском тренутку, у зависности од укуса епохе, оно што се некада сматрало ружним може постати лепо, и обрнуто. Када каже да ружно „иде уз све врсте лепоте” (6), Хартман јасно ставља до знања да је његова естетика *естетика лејога*, али то није лепо „у свакодневном и уобичајеном значењу те речи, [*већ лејо*] у специфично естетичком смислу” (Grubor 2020: 159), оно које и обухвата и надређено је кантовском узвишеном. То значи да се лепо „у ширем естетичком смислу [...] налази у свакој од основних естетских вредности”, односно да „ми у садржинском смислу ништа не можемо да кажемо о лепом мимо тога да га именујемо као узвишено, љупко, комично, дирљиво, мило, трагично, дражесно итд.” (160), па и као ружно, јер је и оно једна естетска вредност. Дакле, за разлику од Канта, Хартман узвишено (али и све остале естетске категорије) подводи под лепо, мада је свестан да се узвишено својом посебношћу истиче у односу на све друге естетске вредности (163). Једна

8 Мој италић.

9 Кант наизглед у својим раним естетичким разматрањима негира улогу разума у опажању лепог и приписује заслугу за осећање лепога искључиво уобразиљи као специфичном унутрашњем својству. Он разуму приписује осећај за корисно, односно оно што задовољава наша „грубља” осећања (за разлику од финих осећаја за лепо и узвишено), што он шаљиво објашњава на следећи начин: „С таквог гледишта је одиста пиле боље од папагаја, кухињски лонац кориснији од порцуланске вазе, све бистре главе овог света не вреде колико један сељак, а жеље да се измери удаљеност звезда некретница треба се одрећи док се не сагласимо о томе како је најкорисније управљати плугом.” (Кант 2002: 35) Око тога да ли је вредније ако је нешто корисно, лепо или узвишено не вреди ни расправљати јер су у питању три потпуно различита осећаја. Оно што је битно јесте да ова разноликост доводи до јединства, те да „целина моралне природе показује чисту лепоту и достојанство” (37).

10 Све цитате из дела на енглеском језику која нису преведена на српски језик превела је ауторка рада.

од особености узвишеног јесте да оно не мора да изазове радост и задовољство, већ чешће изазива незадовољство, страх, ужас, потрес (163), што су осећања која често везујемо и за оно што је ружно.

Сва ова негативна осећања која изазивају узвишено и ружно могу да буду и извор задовољства (при искуству уметничког дела, на пример), какво је рецимо искуство катарзе након гледања трагедије, што нас доводи до посебне категорије *естетски узвишеног*, које можемо наћи у разним врстама уметности у већој или мањој мери. Оно се разликује од кантовских олуја, лавина, водопада, звезданог неба и сличних природних феномена који изазивају осећај узвишеног, али и за естетски узвишено важи правило да онај који га доживљава мора да осећа извештан страх и да буде довољно удаљен од појаве која изазива узвишено како му не би била угрожена егзистенција (в. 163–164). Док за Канта узвишено мора да буде велико, Хартман сматра да нешто може само да делује велико, док у стварности може бити и велико и мало, а да опет буде узвишено (164). У овоме лежи и највећи Хартманов допринос разумевању узвишеног као категорије „за нас”: уколико нешто *нама* изгледа моћно, величанствено и интригантано у тој мери да га сматрамо узвишеним, онда то и јесте узвишено. Страх, који је неизоставни део узвишеног, потиче од ове интимне повезаности између посматрача и појаве, која својом узвишеношћу може посматрачу променити живот. Тиме што узвишено и ружно подводи под лепо, Хартман прави корак ближе естетици ружног јер самим тим истиче да успех уметничког дела не лежи у његовој лепоти, будући да постоје уметничка дела која не изгледају лепо, а опет у нама изазивају узвишена осећања. Стога лепо није једини предуслов за естетску вредност, као што ни ружно не значи нужно естетски промашај (в. Rozenkranc 2015: 2).

	I. Ситно						
A. Просечно	II. Нејако						
	III. Просто	а) Об- ично	б) Случајно и произвољно	в) Прос- тачко			

	I. Неспретно						
B. Одбој- но	II. Мртво и празно				i. Крими- нално		
	III. Од- вратно	а) Без укуса	б) Гнусно	в) Зло	ii. Језиво		
					iii. Вражје	Ђаволско	Вешти- чаво
							Сатанско

Табела 1

Шекспирове вештице у *Магбети* поручују да је „лепо [...] ружно, ружно лепо” (Шекспир 2011: 1364): на овом оксиморону почива и *Естетика ружног* (1853) Карла Розенкранца (1805–1879). Побунивши се против свог учитеља Хегела, који је ђавола назвао бескорисним за уметност будући да је зао и самим тим ружан, Розенкранц тврди да је ружноћа нужна и *видљива* одлика представљања зла, те да због тога једно ружно дело, као *наменски* ружно, може постати естетски вредно, па чак и лепо. Не признати да ружно може да постане лепо значило би да се од уметности захтева искључиво „морална егзибиција”, док јој се забрањује приступ нашем несавршеном свету (Rozenkranc 2015: 2). Розенкранц у свом аргументу повезује ружно са оним што је зло, али, ако је зло одсуство добра, то не значи да је ружно одсуство лепог. Ружно није зло *per se*, већ означава могућност представљања естетски негативног у односу на оно што је лепо/добро. Ружно не говори неизоставно о (не)моралности (иако то може бити случај), већ указује на оне ствари које у уметности одбацујемо, за разлику од оних које ценимо и прихватамо зато што су лепе (в. 3). Како наводи Поп (4), „лепота и ружноћа имају различите улоге у естетици, без обзира на њихову међусобну повезаност”, па се као такве опиру било каквој квантификацији (ружно је само „мање лепо”) или логици (за свако „А је лепше од Б” постоји и „Б је ружније од А”) (3). Због свега тога Розенкранц сматра да је неопходно не само истраживати ружно као такво већ и да је оно централни део естетике јер „док је лепота концептуално самодовољна, ружноћа као њена негација увек указује на лепоту” (5). Дакле, уколико желимо да разумемо лепо, не можемо га одвојити од ружног, па је концепт ружноће, као негативне лепоте, неизоставни део естетике. За Розенкранца се ружно налази „између лепог и комичног” (26), ружно трансформише лепо како би створило „просечно уместо узвишеног, одбојно уместо пријатног и карикатуру уместо идеалног” (25). Он у трећем одељку *Естетике ружног, Дисфигурација или деформација*, на којем се заснива наша анализа, прави даље поделе ружног у оквиру две веће категорије: просечног и одбојног. Тако се *просечно* дели на *ситно*, *нејако* и *просто*, а *просто* даље на *обично*, *случајно/произвољно* и *простојачко*. Са друге стране, *одбојно* обухвата *несрећно*, *мртво/празно* и *одвратно*; одвратно садржи оно што је *без укуса*, *жнусно* и *зло*; зло може бити *криминално*, *језиво* и *вражје*; најзад, вражје је *ђаволско*, *вештичаво* или *сатанско*.

2. Ружно-лепи свети Алберта Моравије

„Живот је попут степеница: нетко се по њима спушта, а нетко се по њима пење.” (Moravija 1975: 613)

„Да, живот је попут љуљашке: што се више зањишеш увис, то се ниже спушташ.” (578)

Алберто Моравија, *Римске приче*

Водећи се Розенкранцовим истраживањем различитих облика ружног које је представио у трећем делу своје студије, у раду ћемо их илустровати на примеру одабраних *Римских прича* италијанског писца Алберто Моравије (1907–1990), једном од најзначајнијих савремених италијанских књижевника, чији ликови потичу са маргина и своју лепоту преображавају у ружноћу и обрнуто, не губећи притом своју људскост. Моравијин егзистенцијалистички приступ и реалистичка проза која отворено проговара о фашистичкој диктатури, опресивном режиму, сексуалним слободама, правима жена и студената и другим контроверзним темама, сместили су и њега самог на маргине књижевних и издавачких кругова: његова дела 1952. године стављена су на ватикански индекс забрањених књига. Интригантни и ангажовани, Моравијини текстови били су нарочито привлачни авангардним редитељима, па се од многобројних филмских адаптација његових дела издвајају *Конформиста* (1970) Бернарда Бертолучија, *Воајер* (1994) Тинта Браса, *Презир* (1963) Жан-Лука Годара са Брижит Бардо у главној улози, *Две жене/Чочара* (1960) Виторија де Сике, за који је Софија Лорен добила Оскара 1961. године, и *Римљанка* (1954) Луиђија Зампе, у којем насловну улогу тумачи заносна Ђина Лолобриђида. Поменуће глумице оличење су женствености, еротике и сензуалности на којима почивају познати Моравијини романи, али се њихова лепота, која се истиче као срж њихових идентитета, не приказује као извор задовољства (барем не за главне јунакиње), већ као извор свега ружног у њиховим животима. Тако роман *Римљанка* (1947), који је прославио Моравију, почиње описом лепоте младе проститутке Адријане:

Кад ми је било шеснаест година, била сам права љепотица. Имала сам савршено овално лице, иако нешто уже у доњем дијелу, очи бадемасте, велике и благе, нос прав и у истој линији с челом, уста велика с лијепим, црвеним и меснатим уснама, а кад сам се смијала свакоме би упали у очи моји правилни ванредно бијели зуби. Мајка је говорила да личим на неку мадону. Мени се чинило да личим на неку филмску глумицу која је тада била у моди и почела сам да се чешљам као она. Мајка је говорила да ми је лице лијепо, али ми је тијело сто пута љепше; тијело какво је моје, говорила је, нема у читавом Риму. (Moravija 1982: 1)

Адријанина раскошна лепота постаје узрок њеног моралног посрнућа, па се она до краја романа кроз низ блудних радњи трансформише у Розенкранцово *одбојно* у ширем смислу да би довело до трагичне судбине јунакиње. Међутим, за истраживање потенцијала ружног да постане лепо и обрнуто, што је основа естетике ружног Карла Розенкранца, битније је кретати се у супротном смеру, поћи од самог ружног које се трансформише у нешто пријатно, комично, и најзад лепо, док у појединим случајевима може чак изазвати осећање стравично узвишеног. *Римске приче* представљају одлично полазиште за овај вид анализе будући да самом својом тематиком потпадају под ширу категорију

просечног јер говоре о незнатним људима с римске периферије, о свету „незапослених радника, шофера, путујућих свирача, пропалих студентата, сакупљача крпа, собара, келнера, служавки, цепароша, просјака, крадљиваца торбица, дјевојака које сањају о филму, богатим удајама, које се продају за новац” (Моравија 1975: 612), како их на једном месту окупља преводилац Берислав Лукић у *Поговору*.

Иако је у горе наведеном одломку из романа *Римљанка* физичка лепота насловне јунакиње симбол за њено страдање, лепо и ружно у уметности нису нужно везани за физичке особине књижевних ликова, већ се најпре односе на осећања која ликови у нама изазивају. Ипак, у *Римским причама* управо физички изглед најчешће указује на морал или неморал, а лепо и ружно представљени су као субјективна искуства будући да суд о томе шта је лепо или ружно неизоставно доноси наратор непосредно излажући догађаје. Све приче испричане су у првом лицу, а Лукић примећује да у њима изостаје пишчева симпатија за било којег од наратора, да се пишчева личност „губи иза личности лица” (614), чиме Моравија досеже дојсовски модернистички идеал уметника који „као Бог творац остаје у свом делу или поред, или иза, или изнад њега, невидљив, оплемењен толико да више не постоји, равнодушан, и обрезује нокте” (Džojić 2004: 215). Моравија посматра своје ликове објективно, реалистички, чак натуралистички попут пацова у кавезу, али читаоцима преноси њихове најскривеније мисли, страхове и надања. Овиме се постиже ефекат интимности, па се и не доводи у питање искреност наратора када читаоцима повере да су акрепи, барабе, изабљивачи, убице у покушају или клептомани.

Иако се много особине Моравијиних наратора могу подвести под *ружно*, у већини случајева оно што је ружно, односно неморално, потиче од лепих људи, док се хартмановски схваћено ружно као зло деконструише кроз поступке „лепих” ликова и на крају приче доживљава као лепо или чак узвишено. Тако у причи *Акрепи* наратор себе сматра најгорим од свих људи, физички и духом слабим, кукавичким, несимпатичним и екстремно ружним (Моравија 1975: 346). Он је према Розенкранцовој подели *ситан*, у значењу „безначајан”, и то у мери која деградира његово постојање испод свих неопходних граница (Rozenkranc 2015: 123). Стога наратор своју ружноћу перципира као одсуство свих вредности и сматра да ће бити боље да буде миран у неком ћошку и да никоме не смета (Моравија 1975: 346). Преокрет у његовој судбини, до којег мора доћи као и у свим осталим *Римским причама*, доноси жена, Ида, која је оно што је он међу мушкарцима: акреп (347). Ида није оптерећена својом ружноћом, напротив, она воли наратора и говори му да је најлепши на свету, што њега оставља у чуду све док се након извесног времена не привикне на идеју да можда он заиста има „оно нешто” због чега је заправо њој леп. Заљубљени и уверени у сопствену вредност и лепоту, наратор и Ида посећују циркус, где седају поред једног наочитог пара који је сушта супротност акрепима из наслова приче. Охрабрен Идином безрезервном

подршком и љубављу, наратор заборавља на своју ружноћу због које је раније сматрао да не вреди ништа и диви се тачки на трапезу:

’Ето, баш бих волио да сам и ја артист на трапезу [...] волио бих да се бацим у празно, а онда се ногама заквачим за трапез’. Ида се, као и обично, стиснула уз мене, а затим ми одговорила гласом пуним обожавања: ’То је само питање вјежбе [...] и ти би могао, само да вјежбаш’. Плава жена нас је погледала, затим је нешто рекла своје другу и обадвоје су почели да се смију. (349)

Ситуација се погоршава након што наратор изјави да би имао храбрости да уђе у кавез са лавовима и стави главу у лавова уста, на шта млади пар прасне у смех, а увређена Ида стане да наговара драгог да им приђе и каже да су невоспитани, да не буде кукавица (350). Ружно у наратору овде поприма одлике *нејаког* које је немоћно да дела и пасивно толерише патњу (Rozenkranc 2015: 126), што наратор жели да избегне како не би изневерио Иду, па се супротставља младом пару, чиме само погоршава ситуацију јер га они називају жабом која се прави да је во и бувом која је почела да кашље (351). Не обазирјући се на своју и нараторову ружноћу, Ида оптужује младу жену да је бацила око на њеног драгог, на шта јој она презриво одговара: „Мислиш да ми је стало до таквог акрепа као што је твој муж?” (351) У комичној завршници приче, након што га младић сасвим лагано физички надјача и понизи, наратор схвата да је био у заблуди, да је млади пар све време говорио истину, да је он само акреп. Али Идина вера у његову лепоту и храброст није пољуљана: она му говори да се младић препао од њега, а да је он био красан, на шта наратор закључује: „И тако, није било помоћи. За њу сам био једно, а за све остале друго. Може ли се знати шта виде жене када воле?” (352) Ружно се у овој причи исказује као *сићно*, *нејако*, али и као *одбојно*, које је „негативна супротност пријатној лепоти” (Rozenkranc 2015: 173) и које одликује неправилност форме и асиметрија којима нас оно одбија од себе на три начина: кроз своју неспретност, мртвило и одвратност. Да би се разумела негативна лепота одбојности наратора и Иде, њима је супротстављен естетски леп пар, који до краја приче и сам поприма аспекте одбојности. Наиме, док су наратор и Ида одбојни због своје *неспретности* (која је супротна од симпатичности), дотле је млади лепи пар у датој ситуацији одбојан због свог *мртвила* (које је супротно од разиграности, коју и Ида и наратор испољавају у причи) и деструктивног понашања које се манифестује као *одвратно* (в. 177).

Као у *Акрејима*, и многе друге Моравијине римске приче прате образац према којем је лепо симбол обиља, раскоши, физичке привлачности, док је ружно симбол беде, скучености и физичке неугледности. Међутим, занимљиво је да се управо лепо открива као неморално у већини прича, као што у *Акрејима* млади леп пар фигурира као нешто неморално због свог бахатог понашања, које изазива осећај одвратности без обзира на њихову пријатну спољашњост. Слично томе, у причи *Кинеска ваза* наратор је висок, снажан и згодан мушкарац којег су

животне околности приморале да изгледа „као дивљак”, да тера страх у кости и да у томе ужива јер, како каже, „људи су ме били понизили, па сам хтио да се сам још више понизим” (Moravija 1975: 444). Упркос томе он налази девојку, Маријету, која је била „најружнија у читавом Риму [...] у читавој Италији” (445). За разлику од Иде, овај наратор отворено вређа своју партнерку, говорећи јој: „Да ходаш с маском на лицу [...] нико ти не би могао одољети” (445), и да је боље да се никада више не погледа у огледалу јер тамо не може ништа лепо да види (446). Он је оптерећен њеном ружноћом коју подноси само зато што сматра да у свом тренутном стању не би могао да пронађе бољу прилику, па ипак у себи мисли: „Како је ружна, зар се баш морам оженити тако ружном женом?” (446) Она га, заузврат, проматра „оним својим ружним и патничким очима, управо као пас који проматра господара кад једе па очекује да добије залогај” (446), а од њега очекује само једну милу реч или љубазан поглед јер је гладна љубави.

И наратор и Маријета представљају *ипосито* према Розенкранцовој подели, али док је Маријетина физичка ружноћа знак њене простоте (она је и ситна и нејака и проста, односно има све одлике *ипосечног*), нараторова простота *ипосијаје* ружна под одређеним околностима. Он не само да вређа Маријету већ је и наговара да му помогне да украде вредну кинеску вазу од њеног газде. Она у почетку одбија да почини крађу, истичући да је увек била поштена и да не жели да изда газдино поверење, али наратор напослетку успева да је наговори. Он признаје читаоцима да ужива у томе да буде окрутан према њој јер је она типична жена: „Час прије плакала је на саму помисао да ће изгубити поштење, а одмах након тога не само што пристаде него чак стварно прихвати мој приједлог.” (447) Нараторова је ружноћа према Розенкранцовој подели *зла* јер је „зла воља [...] етички ружна” (Rozenkranc 2015: 197). Он отеловљује оно *криминално* ружно у оквиру зла, а криминално је „емпиријски објективна реалност зле воље” (197). Овде физички привлачно постаје криминално ружно, док физички нескладно од моралног постаје неморално због нараторове манипулације. Након што је ухваћен на делу, наратор нестаје из Маријетиног живота, читалац не сазнаје шта се са њом касније догодило, а наратор не увиђа да је бесрамно поступио према њој већ сматра да ту није било „ни издајства, ни пакости, ни подлости” (Moravija 1975: 450). Његова зла воља почиње објективно да постоји кроз његово злодело, а оно је уједно и узрок његове ружноће (в. Rozenkranc 2015: 197–198), па за разлику од *Акрејја*, где ружно има у потпуности комичан ефекат, у причи *Кинеска ваза* преовладава трагикомични сентимент.

Розенкранц сматра да злочин може да буде и естетски уколико је „велик”, односно када захтева храброст, лукавост, упорност, што злочини Моравијиних ликова свакако нису. У многим причама Моравијини ликови криминално су ружни јер њихови злочини не могу да постану естетски због њихове „свакодневности и тривијалности и слабог коришћења интелигенције и воље” (198), па они потпадају у категорију

просечног и уобичајеног. Њих управо и карактерише и мотивише њихов малограђански егоизам који је према Розенкранцу „исувише споредна ствар да би заслужила да се нађе у уметности” (198). Као што наратора у причи *Кинеска ваза* мотивише једино сопствени интерес и то до те мере да занемарује сва морална и етичка начела, тако и други Моравијини наратори верују да се смисао живота налази у њиховој сопственој добробити, што показује и наредних неколико прича.

У причи *Израбљивач* наратор је просјак који је годинама усавршавао свој занат, јер се „не постаје просјак ни у један дан ни у годину дана” (Moravija 1975: 573) како би искористио слабост људи и лако зарадио новац. Он са читаоцима дели тајне свог заната, па наводи да „просјак мора бити неотесан”, да одело мора да му буде отрцано, да мора да „болује” од болести које су видљиве и очигледне, те да мора да има израз лица једног свеца, са погледом подигнутим према небу и изразом „топле молитве, наде и скрушености” (573–574). Међутим, он убрзо схвата да му је за већи успех у просјачењу потребно једно дете које ће га пратити како би употпунило личност старог, болесног и доброг просјака. Потпуно одсуство морала код наратора ублажено је његовом искреношћу, док његов злочин, израбљивање детета, никада не може да постане естетски јер се убраја у оне злочине попут крађе, фалсификовања и преваре од којих су далеко више естетски злочини попут мржње, освете, зависти и амбиције (Rozenkranc 2015: 198). Девојчица Клементина коју наратор изнајмљује од њене мајке да са њиме просјачи паметна је и савршено игра улогу гладног детета, тако да се сви на њу сажаљевају, па наратор закључује да „рука дјевојчице која вуче за хлаче, а поглед јој молећиво проси, може да учини чуда” (Moravija 1975: 575). Моравија се не задовољава само овом врстом зла већ у причу уводи Клементинину мајку, Аурелију, која је још већи израбљивач од наратора, па се наслов може подједнако односити на њих обоје. Иако ружно најчешће води ка комичном ефекту, овде то није могуће јер „оно што је неморално у злочину не може да постане смешно” (Rozenkranc 2015: 202). Аурелијин неморал огледа се у томе што њој не смета то што њена ћерка проси већ што јој наратор не даје већи део зараде. Сукоб две егоистичне особе завршава се тучом, али наратор, слично наратору из приче *Кинеска ваза*, оптимистично закључује да је живот „попут љуљашке: што се више зањишеш увис, то се ниже спушташ”, а његова ће се љуљашка опет високо зањишати (Moravija 1975: 578).

За разлику од *узвишеног*, које нас приморава да му се дивимо издалека, *одвратно-зло-криминално* гура нас од себе јер га се гнушамо, као у две претходно описане приче. То, међутим, не значи да уметност не треба да се бави овом врстом ружног, напротив (в. Rozenkranc 2015: 184–185). Моравија представља ружно као одвратно, зло и криминално и у причама *Клейшоман*, *Савршен злочин*, *Наочари* и *Бараба*. У *Клейшоману* није само насловни лик ружан, већ су ружни и ликови који су богати скоројевићи, који „иду на примања да се наједу”, а личе на слепце који просе

(Moravija 1975: 581). Клептоман из истоимене приче, Али, описан је као супротност овим скоројевићима, као неко ко се родио као господин, па сплетом околности спао на конобара (580). Једино што указује на његову болест, клеptomанију, јесу његове руке, које су „жуте као и лице, нокти су му на њима [...] дуги и искривљени, а нокат на малом прсту нарочито дуг и тврд као рог” (581). У том свету ружних, Моравија показује да понекад неко ко је неморалан може да се издигне изнад свега и постане моралан, док се наизглед морални људи спуштају на ниво животиња, грабе и једу, једу и грабе (582). Један од њих јесте и наратор који, иако припада нижој класи и конобар је попут Алија, не успева да остане поштен и моралан, па краде пудријеру једне госпође да би потом за то окривио Алија. Извукавши се из опасне ситуације, једино што оптерећује наратора јесте да га не назову лоповом, јер је понижавајуће и много горе бити лопов него бити клептоман, толика је снага једне речи (585).

У причи *Савршени злочин* наратор контемплира убиство колеге из баналног разлога: Ригамонти је физички лепши од њега и сваку му девојку отме испред носа јер увек жели оно што је туђе. Мржња, завист и егоизам мотивишу и овог наратора, који почиње да машта о убиству Ригамонтија док најзад не одлучи да план спроведе у дело. Рачунајући на Ригамонтијеву таштину и уображеност, наратор измишља девојку којој се наводно допада и заказује састанак са њом на мрачном месту где може лако да убије Ригамонтија. Иако се план изјалови, наратор не показује кривицу због тога што би заиста убио колегу да му се указала прилика, већ као и други Моравијини наратори завршава причу ведрим тоном, чак разочаран што му Ригамонти више није пријатељ и што му неће отимати будуће девојке (358).

Осим покушаја убиства, Моравија се бави и убиством у причи *Наочари*, опет са трагикомичним призвуком. Како је раније истакнуто, сви злочини које почињавају његови ликови потичу од њиховог малограђанског егоизма, тако да се чак ни убиство, које је честа тема високе трагедије, не може у његовом ружно-лепом свету назвати естетским. Розенкранц пише:

[...] Злочини у високој трагедији исти су као и они у обичној малограђанској трагедији; и ту постоје пљачке, убиства, прељубе, издаја. Зашто се онда они доимају као племеници? [...] Зашто је крађа круне посве другачија од крађе пара сребрних кашика? Ни због чега другог, очито, него због природе тих објеката која омогућава један потпуно другачији патос, и, укључујући борбу живота и смрти, доводи нас до сазнања која не бисмо имали у случају ситних приватних страсти. (Rozenkranc 2015: 202)

Тако и покушај убиства у *Савршеном злочину* не доводи до посебног патоса јер је мотивација за тај злочин „ситна, приватна страст”. У причи *Наочари* исти је крајњи ефекат: иако се на крају приче открива да је дошло до убиства, фокус приче није на томе већ на ружном које изазива самилост и сажаљење. За разлику од приче *Израбљивач* где је самилост лажно изазвана, овде кројачица Неспела својим врлинама

ужива поштовање других људи, који се сажалевају над њом јер је патуљак, „жута и црна лица, управо као у зреле мушмале: очи црне, подочњаци под очима, обрве и брчићи жути” (Moravija 1975: 371), али и вредна, предана, срдачна и увек насмејана. Злочинац у овој причи јесте њен син, Натале, дебео и здепаст, подмукли крадљивац, преварант и коцкар, који успева да се извуче из својих злочина само због своје мајке светице. Наратор тврди да их је једино спасио спољашњи изглед, али да је могуће да је Неспала кад би остајали сами „очајавала и плакала и да јој је он обећавао да ће промијенити живот” (373), што се никада није обистинило. Убиство реуматичног старца само је врхунац његових злочина, који је откривен због тога што је Натале заборавио наочаре поред тела. Сам наротив није оптерећен овим убиством већ преиспитује однос између поштене и смерне мајке и неморалног, криминално ружног сина. И ова се прича завршава истим оптимистичним, трагикомичним тоном: „Наравно да је, пошто је од дана кад је извршен злочин прошло неко вријеме, Неспала отишла да посјети сина у затвор, гдје је, захваљујући свом озбиљном изгледу и добром понашању, већ добио мјесто повјерења у уредима затворске амбуланте.” (376) Ни у овој причи нема места трагедији живота јер се живот прихвата онакав какав јесте, са свим препрекама које ставља пред Моравијине ликове, препрекама које они прелазе и настављају даље.

3. Закључак

„Није била лијепа, али боље него лијепа.”
(Moravija 1975: 333)

Као посматрач и објективни записничар разних животних судбина малих људи са римске периферије, Алберто Моравија пише о лепом, узвишеном и ружном у складу са Хартмановим и Розенкранцовим схватањем ових категорија. Коришћени примери показују да је Моравијин фокус и на спољашњости ликова, предмета и појава, и на осећају који те ствари изазивају у човеку. Физички изглед ликова указује на њихов морал или неморал, али за разлику од увреженог мишљења, у *Римским причама* неморалан је најчешће неко ко је физички леп, док се ружно показује у већини случајева као морално. Моравијина деконструкција лепог и ружног у *Римским причама* понекад има комичан ефекат када на ружно можемо да реагујемо радошћу, али чешће има трагикомични ефекат, када било на лепо или ружно реагујемо зловољом. Према Хартману, узвишено је део лепог, као што је и ружно и остале естетске категорије, али је узвишено највредније међу њима. Моравијино ружно изазива *естетски (сиправично) узвишено осећање*, а за Хартмана је предуслов за осећај естетски узвишеног безбедна удаљеност човека од појаве која га изазива. Читалац испуњава овај предуслов будући да се налази изван текста и слуша или чита нараторове интимне приче, а не може да се у њих умеша. Нарација у првом лицу и Моравијин непосредан и

једноставан језик појачавају утисак да се и сам аутор налази изван текста и да само осликава стварност која је, према Лукићу, уверљивија, „истинитија, логички схватљивија и од самог живота” (Moravija 1975: 615). Како објашњава Карл Розенкранц, осим узвишеног, модерна уметност инсистира и на ружном и мења уобичајена схватања овог појма. Анализа одабраних Моравијиних римских прича сагледава ружно као концепт негативне или несавршене лепоте, а синтеза показује да ружно није фундаментална већ секундарна категорија, која у лепом налази предуслов за своје постојање (в. Rozenkranc 2015: 257). Једно не може да постоји без другог, а неретко се једно трансформише у друго, што закључује и Розенкранц у *Естетички ружно* када каже да „слобода бића, живота и духа може да претвори узвишено у банално, пријатно у одвратно, лепо у наказно” (258).

Литература

- Angažovana misao 2022: *Небојша Грубор – Кант и заснивање модерне естетике* [Видео], YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=k2rPSAR55WU>>, 2. 11. 2022.
- Grubor 2020: N. Grubor, Odnos lepog i uzvišenog u Hartmanovoj estetici, *Theoria* 3 (63), 159–167.
- Kant 1975: I. Kant, *Kritika moći suđenja*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Kant 2002: I. Kant, *O lepom i uzvišenom*, Nova Pazova: Bonart.
- Moravija 1975: A. Moravia, *Čočara, Rimske priče, Konformist*, Rijeka: Otokar Keršovani.
- Moravija 1982: A. Moravija, *Rimljanka*, Sarajevo: Biblioteka izabranih djela, Svjetlost.
- Novaković 2017: M. Novaković, Kantovo zasnivanje moderne estetike (Nebojša Grubor, Kant i zasnivanje moderne estetike: o osećaju prosuđivanja svrhovite forme lepog predmeta, Drašlar, Beograd, 2016, 152 str.), *ARHE – časopis za filozofiju*, god. 14, No. 27 (2017), Novi Sad: Filozofski fakultet, Odsek za filozofiju.
- Platon 1964: Platon, *Gozba ili O ljubavi*, preveo Miloš N. Đurić, Beograd: Beogradski grafički zavod.
- Rozenkranc 2015: K. Rosenkranz, *Aesthetics of Ugliness, A Critical Edition*, Edited and translated by Andrei Pop and Mechtild Widrich, London: Bloomsbury.
- Hartman 2014: N. Hartmann, *Aesthetics*, Berlin: De Gruyter.
- Džojc 2004: Џ. Џојс, *Портрети уметника у младости*, Београд: Библиотека Новости.
- Šekspir 2011: В. Шекспир, *Сабрана дела*, Београд: Завод за уџбенике, Досије студио.

Biljana R. Vlašković Ilić
THE AESTHETICS OF UGLINESS
IN ALBERTO MORAVIA'S ROMAN TALES

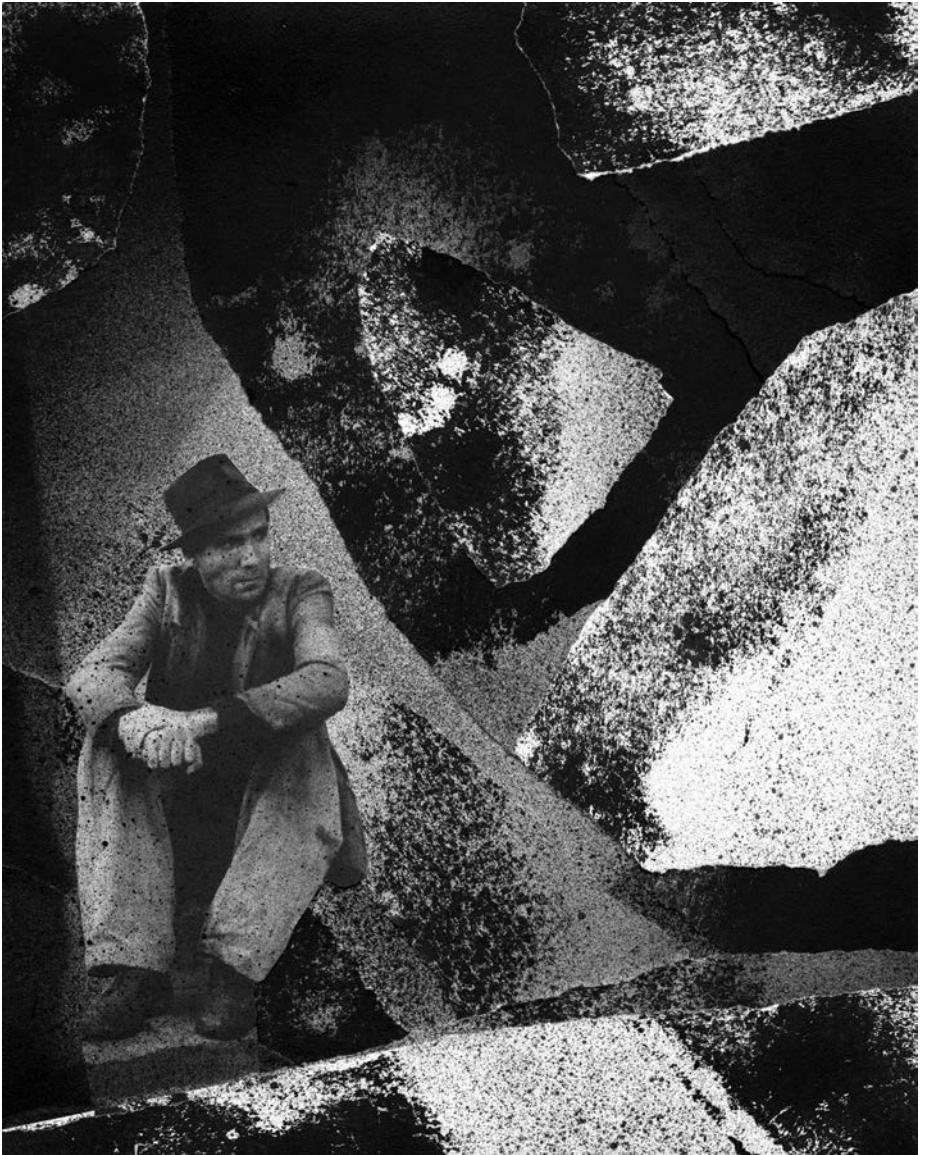
Summary

The paper juxtaposes the key postulates of Kant's and Hartmann's aesthetics of the beautiful and the sublime with Karl Rosenkranz's aesthetics of ugliness in order to examine the dynamics of the relationship between the beautiful, the sublime, and the ugly in art. The paper's working hypothesis is that the aesthetics of ugliness is necessary since the ugly and the beautiful form a binary opposition, given that the concept of the beautiful cannot be known and understood without the concept of the ugly. To investigate this hypothesis, the paper analyzes selected *Roman Tales* by Alberto Moravia (1907-1990), one of the most significant modern Italian writers, whose characters come from the margins of the society and belong to various categories of the ugly based on Rosenkranz's nomenclature from *The Aesthetics of Ugliness*. With their physical and spiritual ugliness, Moravia's characters negate the banalities of life and prove that the mundane is not beautiful *per se*, but is more often than not ugly and ordinary, and even as such it deserves to be the object of art.

Keywords: aesthetics, beautiful, sublime, ugly, Kant, Hartmann, Rosenkranz, Moravia

Примљен: 30. новембар 2022. године

Прихваћен: 31. јануар 2023. године



Марија М. Панић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за романистику

ИСКУСТВЕНА НАСПРАМ СИМБОЛИЧКЕ ГЕОГРАФИЈЕ: ИНОВАЦИЈЕ МАРКА ПОЛА У ОПИСИМА ИСТОКА У ОДНОСУ НА СРЕДЊОВЕКОВНУ ДИДАКТИЧКУ КЊИЖЕВНОСТ

Рад се бави анализом дела Марка Пола *Le Devisement du monde* (*Опис света*), франко-италијанске, и највероватније најстарије верзије овог списка, зачетника жанра путописа, у коме он, крајем XIII века, поставља, на имплицитан и експлицитан начин, јасан критички отклон у односу на дотадашњи, симболички манир приказивања географских знања у списима тога времена. Као што је познато, за разлику од учених дела XII и XIII века, написаних на латинском или француском језику (наведимо као пример тада веома заступљене списе *Historia orientalis* Жака де Витрија и *Image du monde* Госуена из Меца), Марко Поло описује оно што види: пре-наглашена чудеса (*mirabilia*, какви су феникс, грифони, непостојећа хибридна бића и слично) овде не постоје, венецијански путник пружа веродостојне описе и практичне податке и, штавише, отворено се критички осврће на нека нетачна места из средњовековних бестијаријума и енциклопедија. Нарочито је занимљива фигура Презвитера Јована, измишљеног владара који је све до XVI века постојао у имагинаријуму Европе као доминантни суверен Истока, док је код Марка Пола приказан као обичан владар, не значајнији од других. Компаративном анализом дела насталих у XII и XIII веку на латинском и француском језику (француски средњовековни бестијаријуми, *Писмо Презвитера Јована*, *Historia orientalis* Жака де Витрија и *Image du monde* Госуена из Меца) са делом *Le Devisement du monde* Марка Пола настојимо да установимо које су иновације венецијанског трговца и истраживача и до које мере његова искуствена географија мења тада доминантни симболички и поучни манир писања географских списка.

Кључне речи: Марко Поло, путопис, чудеса, бестијаријум, опсервација/опажање, опис, средњовековна дидактичка књижевност

Као материја занимљива за описивање, географија Истока привлачила је пажњу аутора још у античким временима. Но, ретки су аутори који су заиста путовали и могли да осмотре источне народе, њихове обичаје, флору и фауну тих предела и да опишу климу и крајолик.

¹ ms.marija.panic@gmail.com

Један спис, настао вероватно крајем XIII века, издваја се од других текстова насталих у том времену, првенствено симболичких, састављених са настојањем да задиве читаоца. Путопис Марка Пола, наиме, има за циљ да читаоца обавести и да му пружи валидне чињенице. Распрострањен у Европи у франко-италијанским, италијанским и латинским верзијама (од којих је вероватно најстарија она настала на хибридном франко-тосканском језику), овај спис задивљује и данашњег читаоца темељним приказима, као и врло практичним темама којима се бави. У овоме раду настојимо да упоредимо ово дело са описима Истока из тог периода, насталих на француском и латинском језику (*Писмо ђрезиџера Јована, Маја светиа* Пјера де Бовеа, *Слика светиа* Госуена из Меца, *Историја Јерусалима* Жака де Витрија), чији су аутори били учени клерици, а евентуално и сами путници, са циљем да установимо на који је начин венецијански путник обогатио приказе Истока.

О искусћивеном сазнању и мешоуи посмаишрања у средњовековној зоологији и космографији

Познато је да дидактичка књижевност средњег века није служила томе да развије сазнања о науци, већ да подучи читаоца вечним истинама на основу примера из природе (Lucken 1984; Pastoureau 2011: 11–13), често необичних, задивљујућих, заснованих на позноантичкој парадоксографији (Dragojlović 1968). Светом Августину се приписује концепт *Књиге ђприроде* (*Liber naturae*), тј. схватање да природа подучава исто као и Свето писмо (*Liber scripturae*) (Zink 2006: 15). Према Августиновој теорији знака, сваку појаву приказану у књигама, као и слике, не треба схватити као реалистичну представу, већ као знак који води вечним истинама (Popović 2019). На основу тога, средњовековна зоологија, у потпуности кодирана, била је извор елемената са пренесеним значењем (Zambon 1986–87), на основу којих се целокупна природа тумачила као алегорија са скривеним смислом, које се у средњовековној француској књижевности називало *senefiance* (Strubel 2002). Уопште узев, у средњовековној дидактичкој књижевности природа се тумачила попут библијског текста, симболички, алегоријски, морално и типолошки (Gregory 1999).

Овакав начин приказивања природе, као „шуме симбола”, доживео је промену у XIII веку, када је преведен велики број учених текстова са арапског језика, међу којима су биле и Аристотелове књиге о животињама, у којима није било експлицитног тумачења описа природе као алегорије, као ни поуке. Ово је оставило велики утицај на дидактичку књижевност средњег века. На пример, жанр бестијаријума, до тада веома популаран, почео је да опада. У ученим списима прави се разлика између *allegoria in factis* и *allegoria in verbis*. Алегорија је почела да се схвата као појава инхерентна књижевном делу, а не као начин да се објасни свет као такав, те се у појавним стварима није више тражило дубље алегоријско значење за које се схватало да се конструише у књижевном делу (Еко 1992: 113–120, Strubel 2006). Овакав, нови приступ схватању

и књижевном приказивању природе охрабрио је научну радозналост, и обрнуто. Тако, учени људи тога времена, какви су Фридрих II Хоенштауфен, Алберт Велики, Роџер Бејкон и други, настојали су да експериментом провере поједине фантастичне тврдње из бестијаријума (на пример, да се нојева јаја сама излежу на топлоти сунца, да из једне посебне врсте дрвета на северу расту птице попут воћа, да пантер опија друге животиње миомирисом, и сл.), и установили су да оне нису тачне (Lugt 2000: 360–375, Zambon 1986–87: 132–133). Умберто Еко овај период обележава као „крај универзума бестијарија и енциклопедија, бајковите визије универзалног алегоризма” (Еко 1992: 119).

У XIII веку, такође, у списима се јавило интересовање за приказивање свакодневног живота, најпре из дидактичких разлога. Тако је, на пример, историчар Д. Лет проучио историју деце у средњем веку на основу описа чуда, насталих ради канонизације светаца. Наиме, да би се доказало да је светитељ починио чудо, требало је описати у одређеној мери и контекст, те се на основу тих списа донекле може реконструирати свакодневица тадашњег времена (Lett 1997). Треба споменути и да је у средњовековној књижевности већ постојао низ практичних списа о лову, пољопривреди, узгоју пчела и сл. У то време такође почиње да се кристалише жанр расправа о трговини (*pratica della mercatura*) на италијанском језику (Blanchard, Quereuil 2019: XVII). Дело Марка Пола свакако започиње жанр путописа (*Idem*). Штавише, како примећују приређивачи дела Марка Пола на француском језику (*Ibid.*, XXIV), оно даје практичне савете потенцијалним путницима. Свакодневни живот, дакле, у извесној је мери нашао место у књижевности тога периода.

О Марку Полу, издањима и рукописној традицији Ојиса светиа

Животипис Марка Пола (1254–1324), истраживача, дипломате и књижевника, као и околности у којима је написао овај спис, доста су проучавани и њима се не бисмо бавили даље у овоме раду². Наиме, сматра се да је он провео преко двадесет година на Истоку, у царству Кублајкана, у чијој је мисији и био (то је разлог његовог дугог боравка у Азији). На Истоку се најпре нашао зато што су се његов отац и стриц, Николо и Матео Поло, из трговачких разлога нашли у Азији, у периоду после Четвртог крсташког похода, када су се интензивирале трговачке везе Млетачке републике са Истоком. Тамо су од Великог кана добили дипломатски задатак да доведу папског изасланика, те су се вратили у Европу и повели са собом назад, на повратку у Азију, и Марка Пола, који је тада био адолесцент; то се одвило 1271. године. У Венецију су се вратили 1295. године. Спис о његовим путовањима настао је тако што је венецијански путник био неко време заточен у тамници Ђеновљана (1298–1299), где је успомене са својих путовања пренео Тосканцу Рустикелу из Пизе

2 За више појединости, упутили бисмо на следеће изворе: Bruneti 1964, Uzelac 2016, Blanchard, Quereuil 2019.

(Rustichello), такође заробљенику. Рустикело, иначе књижевник, на француском језику већ је саставио списе о краљу Артуру и витезовима Округлог стола, веома запажене; како подсећа М. Брунети, француски језик био је у то време популаран у научној прози и постепено је почео да га потискује (1964: 151). Осим тога, био је језик витештва, а не практичне прозе, какви су били трактати о трговини (Blanchard, Quereuil 2019: XVII). У ствари, и најстарија сачувана рукописна верзија овога дела, похрањена у Националној библиотеци Француске, састављена је на језику који се може одредити као француско-италијанска мешавина (BN fr. 1116)³. Изворник путописа Марка Пола није познат, но верује се, дакле, да је био на француском језику (Uzelac 2016: 348–349).

Како сумира Н. Узелац (2016: 348), француска (и најстарија) верзија списка назива се углавном *Књига о чудима света* (*Le Livre des merveilles du monde*) или *Опис света* (*Le Divisement du monde*); италијанска верзија често има назив *Милион* (*Il Milione*), од имена Емилионе, које је породица Марка Пола изабрала да би се разликовала од бројних других породица са истим презименом. У савременим издањима најчешће се користи наслов *Путовања Марка Пола*. Сачувано је око 150 рукописа овога списка, што је далеко већи број од других сачуваних рукописа путника тога времена (Uzelac 2016: 349)⁴.

Опис света у поређењу са другим географским списима тога времена

За разумевање места које заузима спис Марка Пола у средњовековној географији корисно је упоредити га са другим географским списима тога времена. У средњовековној дидактичкој књижевности очекивало се да се у географским списима приказују чудеса у виду егзотичних, често хибридних животиња и/или народа: наведимо као пример спис на латинском језику *Reductorium Morale* аутора Пјера Берсијира (Pierre Bersuire) настао у XIV веку, као и анонимну учену компилацију насталу на средњефранцуском језику око 1380. године, под називом *Тајне познавања природе* (*Les Secrets de l'histoire naturelle*, понекад називану и *Les Merveilles du monde*), а које је, на шта указује Фридман, доста позајмљивало од Берсијировог дела (Friedman 2019). Овај начин приказивања природе наслеђен је од античких и позноантичких списка, нарочито *Познавања природе* Плинија Старијег (*Historia naturalis*, I век) и Солиновог списка *Полихистор* или *Збирка стомена вредних ствари* (*Collectanea*

3 Овај је рукопис недавно објављен у целости, у француско-италијанском оригиналу и у преводу на савремени француски језик (Marco Polo 2019).

4 О рукописној традицији в. Uzelac 2016: 249–352. За потребе овога рада користили смо издање француског рукописа BN fr. 1116, најстаријег сачуваног, као и његовог превода на савремени француски језик (Marco Polo 2019), као и преводе на српски језик са савременог италијанског језика Мире Брунети из 1964. године (Marko Polo 1964) и Наде Узелац из 2016. године (Marko Polo 2016). С обзиром на то да је рад на српском језику, користили смо у цитатима ове, већ постојеће, преводе са италијанских верзија на српски језик, будући да се сви ови текстови заснивају на спису Рустикела из Пизе и да између њих не постоје значајне разлике.

rerum memorabilium, III век), који обилују чудесним и невероватним. Ове појаве је у хришћански универзум увео енциклопедиста Исидор Севиљски (VI–VII век), чије су *Етимологије* (*Etymologiae sive Origines*) својеврсна компилација тада постојећих знања наслеђених из антике, а која су експлицитном морализацијом укључена у хришћанско тумачење света. Када је реч о космографским знањима које су садржали, средњовековни списи приказивали су Земљу као округлу и непомичну, окружену осталим елементима (вода, ватра, ваздух) и смештену у центру универзума, округлог и коначног (Gautier-Dalché 1990, Lecoq 1996, Verdon 2007 : 154–169). Средњовековне географске карте приказивале су свет на основу тада познатих знања, али нису служиле као усмерење путницима, већ им је сврха била да славе свет као творевину Творца и да приказују чудеса за која се веровало да постоје у разним деловима Земље (Frugoni 2022 : 191–321). У свему овоме, почев још од Ктезијине *Индије* (*Indica*, V век пре н. е.), а нарочито посредством Солиновог дела, посебно се Индија издвајала по броју и обиму чудеса која су у њој описивана (Panić 2018).

О Истоку су и пре Марка Пола писали путници, на пример Козмас Индикоплевст (*Хришћанска топографија*, VI век), један од последњих космографа који је путовао, те је тему својих списа могао да види; но, и његов је спис задржао чудесне описе (McCrinkle [ed] 2010). У Индију су путовали и други византијски калуђери за време цара Јустинијана (исто VI век). Потом, познато је да је фрањевац Ђовани да Пјан дел Карпине (Giovanni da Pian del Carpine) путовао, у првој половини XIII века, у средишњу Азију преко Русије и описао ју је у делу *Историја Монгола које Татари називамо* (*Historia Mongolorum quos nos Tartaros appellamus*) на латинском језику. Затим, фрањевац Гијом де Рибрук (Guillaume de Rubrouck), близак Светом Лују (француском краљу Лују IX), путовао је као мисионар у Монголско царство у периоду 1253–1255. године и на латинском језику упутио краљу извештај о свом путовању.⁵ Сви ови списи, иако приказују Исток као и текст Марка Пола, усредсређени су или на непосредну сврху свога путовања (на приказу уређења Монголског царства) или прибегавају описима чудесног, наслеђеним из књишке традиције. Не задржавају се, међутим, на практичним усмерењима или на описима свакодневног живота у оној мери у којој то чини Марко Поло, о чему ће још бити речи у овом раду.

О животињама и крајолику

Анализу доприноса Марка Пола описима Азије започели бисмо нечиме што се у критици често наводи као његова иновација, а то је приказ животиња. Наиме, Марко Поло овде јасно поставља разлику између онога што постоји у списима, што је, дакле, књишки извор, и онога што је видео.

5 О путовањима Европљана на Исток у средњем веку и о њиховим списима в. Bruneti 1964: 151–157, Verdon 2007: 256–284, Blanchard, Quereuil 2019: XII–XVII.

Животиње су биле најзаступљенији повод за морализацију у средњовековним списима, нарочито за приказ човекових слабости, јер су, као бића слична њему, а далеко ниже вреднована у религији, могле да послуже и за приказивање човекових мана (Pastoureau 2004 : 30–33). Подсетимо да тадашњи писци углавном нису видели ретке или егзотичне животиње о којима су писали. Ово стање дуго је трајало у традицији космографије и може се рећи да је било уобичајено у средњовековној дидактичкој књижевности. На пример, носорог, који је инспирисао у средњем веку изузетно популаран приказ једнорога, у Европи није ни био виђен више од хиљаду година, до 1515, када је Мануел I, краљ Португалије, добио ову животињу као раскошан поклон са Истока. Управо је овога носорога приказао Дирер на чувеном дрворезу, али не на основу непосредног посматрања, већ према скици која је урађена у Португалији (Pastoureau 2008: 183–191). Из тих разлога било је занимљиво видети како ће писци-путници, који први пут виде неку животињу о којој није постојао запис у средњовековним списима о зоологији, ту животињу и описати. На пример, Жак де Витри (Jacques de Vitry / Iacobus de Vitriaco), бискуп Акре (1216–1226), аутор је учене *Историје Јерусалима* (*Historia Orientalis / Historia Hierosolymitana*), значајног извора за проучавања дешавања на Истоку тога времена. Код овог аутора постоји отклон према непосредном посматрању. Најпре, он у *Историји Јерусалима* задржава животиње из бестијаријума (Donnadieu [éd.] 2008 : 353–377); но, када описује егзотичне животиње које до тада нису биле познате, каква је жирафа (описана под називом *химера*), он прибегава књишким изворима. Бике је приметио да се Де Витри у опису жирафе ослонио на дело Фушеа из Шартра (Foucher de Chartres), написано век раније (Vuquet 2013: 29).

Често се у критици наводи приказ носорога који је дао Марко Поло у *Опису свећа*, у коме ову постојећу животињу коју је видео пореди са бестијарним описом једнорога:

У земљи⁶ има много дивљих слонова и носорога, а ови други, по величини трупа, много су мањи од слонова, али су им ноге сличне. Њихова кожа подсећа на бивољу. На средини чела имају један рог; али, њиме не озлеђују оне које нападају, него у ту сврху користе језик који је начичкан дугачким, оштрим бодљама. Глава им подсећа на главу дивље свиње, и непрестано је повијена ка земљи. Носорог ужива у блату и по навикама може да се каже да је прљав. Не одговара опису оне животиње која допушта да је ухвати уз помоћ девојака, као што се код нас сматра, него је сасвим другачије природе. (Marko Polo 2016: 277–278)

С обзиром на то да се још код Плинија, а потом и у средњовековним бестијаријумима, описивао једнорог и под називом *носорог*, млетачки путник могао је да претпостави да је видео управо једнорога; но, он се задржава на закључцима донетим на основу опсервације и прави разлику између ових животиња. Упоредимо ли овај опис са бестијарним

6 На острву Мала Јава, према спису Марка Пола.

списима, какав је следећи одломак из *Бестијаријума* Пјера де Бовеа (XII–XIII век)⁷, уочићемо значајну разлику:

Постоји звер коју на грчком зову monocheros, што се на латинском каже unicornis, једнорог. Физиолог вели да је природа једнорога таква да је растом мали и да личи на јаре. Један рог има насред главе, и тако је крволочан да га никакав човек не може уловити, ако не на овај начин који ћу вам сад казати: ловци одведу девојку малу, девицу, на место где једнорог живи, и оставе је да седи, сама у шуми. Чим једнорог девојку спази, дође и заспи јој у крилу. Тако га ловци могу ухватити и одвести у краљевску палату.

Исто тако и Господ наш Исус Христос, једнорог небески, сиђе у крило Девици [...]. (Pjer de Bove 1986–87: 74)

Марко Поло, дакле, прибегао је непосредном посматрању, занемарио књишке изворе, описао животињу коју је видео а не о којој је читао, и изоставио је алегоријско тумачење појаве из природе, као и експлицитну морализацију; штавише, зауставио се како би указао на нетачност у оригиналном спису.

Венецијански путник врло је уверљиво приказао како изгледају животиње које је тамо сретао. Наведимо пример описа једне врсте говечета:

Овде⁸ има толико дивљих говеда да, што се тиче величине, могу да се мере се слоновима. Боја им је мешавина беле и црне, и изгледом су веома лепа. Длака им се на свим деловима тела спушта наниже, осим на сапима, где се диже до висине од три палца. Ова длака, то јест руно, бело је и мекше и нежније од свиле. Марко Поло дотерао је нека од њих у Венецију, као несвакидашњу реткост, а таквим их је сматрао свако ко их је видео. Многа од ових говеда, ухваћена у дивљини, могу да се припитоме, а раса која настаје између њих и обичне краве отмена је и боље подноси умор од било које друге врсте. Та говеда навикла су да носе велики товар и да обављају двапут више посла у ратарству него што би могло да се извуче од обичне врсте, која је активна и снажна (Marko Polo 2016: 127–128)

Убрзо затим, Марко Поло приказује и изглед мошусног говечета и приказује технологију израде мошуса (128).

Разноврсност његових описа и прецизно посматрање можемо размотрити и на примеру птица. Тако, наводи да надомак града Чангонара живи чак пет врста ждралова и описује их (132); потом, указује на праксу заштите птичјих врста у виду забране лова и давања прехране, наложењих од стране Великог кана (132–133), као и на прстеновање као вид обележавања власништва над птицама: „Свака птица која припада Његовом величанству, или било коме од његовог племства, има малу сребрну ознаку причвршћену око ноге, на којој је угравирано име власника и такође име чувара.” (170)

Наводи и како се животињске врсте штите праксом ловостаја:

7 У питању је превод на пикардски дијалекат старофранцуског језика изворника на латинском језику, који припада веома заступљеној традицији *B-Is* (латински *Физиолог* верзије *B*, коме су додати одломци из *Етимологија* Исидора Севилског).

8 Према спису, реч је о области Сингуи.

Свим трговцима, занатлијама и сељацима строго је забрањено да на свим поседима Великог кана држе грабљивице, јастребове или било које друге птице намењене лову на дивљач, што се такође односи и на псе за лов; исто тако, ни племићима ни витезовима није дозвољено да иду у лов на животиње или птице у околини оног места у коме борави Његово величанство [...]. Изван тих ограничења лов је дозвољен. Међутим, постоји извесна заповест по којој је свуда у земљама под влашћу Великог кана између месеца марта и месеца октобра, забрањено убијање зечева, срдњаћа, јелена лопатара и других животиња те врсте, то јест било које од крупнијих птица. А све то у сврху размножавања; а будући да је за кршење ове заповести предвиђено кажњавање, све врсте дивљачи чудесно се размножавају (Marko Polo 2016: 173)

Ово место, у рукопису BN fr. 1116, можда је једна од најранијих манифестација еколошке свести у књижевности на француском језику (Marco Polo 2019 : 254–255).

Упоредимо ли са списом *Маја светиа* (*Mappe monde*), на пример, насталом крајем XII или почетком XIII века (Angremy 1983), уочићемо значајне разлике. Пјер де Бове, наиме, само је превео на пикардски дијалекат делове географског списка *Imago mundi* енциклопедисте и компилатора Хонориуса Аугустодуненсиса, који је тада важио за водећи географски уџбеник; цео спис сачињен је тако да приказује чудеса Истока, без икаквих практичних елемената и без свести о томе да географски спис треба да пружи упутства путнику. Томе служи и приказ животиња, пун симболике, понекад и експлицитно изражене. Састављен око век касније, спис Марка Пола пружа, као што смо видели, потпуније информације и оне које пружају практичне податке читаоцима, а нарочито путницима.

О народима, обичајима, религији и делатностима

Како истичу Бланшар и Кереј (Blanchard, Quereuil 2019 : XVIII), дело Марка Пола разликује се од списка ранијих путника на Исток, франјеваца Ђованија да Пјан дел Карпина и Гијома де Рибрука, по томе што је он приказао не само политичку ситуацију у Монголском царству, тада у експанзији, већ и детаљнију слику друштва и велико географско пространство.

Марко Поло приказује обичаје народа које је обилазио на својим путовањима, те се његов спис може читати и као етнографско штиво. Из *Описа светиа* сазнајемо низ података о животу разних народа, о склапању бракова, моногамији/полигамији, сахранама, канибализму и др. Такође, венецијански путник обавештава нас и о религији: племена дели на хришћанска, мухамеданска и паганска. Што се тиче хришћанства, овде се може, у поређењу да другим текстовима те епохе, наћи прилично јасан преглед његове заступљености у Азији. Марко Поло увек наглашава да је у питању несторијанско хришћанство и ове хришћанске заједнице описује на више места; посебну пажњу посвећује и месту за ходочашће – гробу светог Томе (Marko Polo 2016: 293–295). Бланшар и Кереј објашњавају да

је несторијанство, настало од теза цариградског патријарха Несторија, које је Црква осудила 431. године, нашло уточиште на Истоку, најпре преваходно у Персији, а потом се проширило и по другим крајевима Азије (2019: XI–XII). Поред тога, вероватно исто из практичних разлога, Поло даје кратак приказ статуса који хришћани имају у тим крајевима.

Узимајући у обзир претходно наведене примере реалности која улази у књижевност, изненађује чињеница што је у овом тексту ипак присутна једна легендарна фигура из средњовековне књижевности. Реч је о Презвитеру Јовану, хришћанском владару који је, према анонимним посланицама (*Писмо Презвиџера Јована*) које су у периоду XII–XVI века кружиле средњовековном Европом, на латинском и грчком, као и на вернакуларним језицима, владао баснословним царством које се простирало широм Азије, у коме влада благостање и мир и у коме су обједињене световна и црквена власт⁹. Човек средњег века толико је веровао у постојање Презвитера Јована да се његово царство могло наћи приказано на средњовековним мапама. Марко Поло није пронашао ову средњовековну утопију у којој су, према средњовековном веровању, „текли мед и млеко”. Стиче се утисак да је није ни тражио, јер ни не спомиње то као део своје мисије. Ако описује просперитетно царство, то је оно Кублај-Кана, врховног господара свих Монгола. Међутим, на Презвитера Јована јесте наишао, но у питању је владар који се супротставио постојећем поретку, који се не издваја по изузетним особинама и који не отелотворује хришћанске врлине. Као што видимо, ова прича значајно се разликује од изворне легенде, познате у то време у Европи, на шта се Марко Поло, изненађујуће, ни не осврће. Остаје свакако нејасно коју је фигуру поистоветио са Презвитером Јованом и зашто се баш позвао на то име (подсетимо да су списи о Презвитеру Јовану постојали још од XII века, знатно пре путовања Марка Пола). Испоставља се, у сваком случају, да је и ову личност лишио ауре мистичног и чудесног које су постојале у средњовековној легенди.

Проницљивом оку млетачког путника није промакао опис бројних техника. Наведимо као пример приказ технике тетоваже, потом израде бродова тако да се, због постојања бројних комора, не могу потопити нагло услед удара о стену, и сл. Марко Поло није се задовољавао да ово прикаже као чудо, нити као елемент натприродних појава, већ је настојао да објасни сваки људски допринос и да прикаже начин функционисања тог изума. Задивљује свакако његово познавање разних технологија, које се може закључити на основу њиховог темељног приказа.

О овоме може посведочити пример даждевњака. Наиме, у средњовековним бестијаријумима и енциклопедијама редовно је описиван рептил под именом саламандер (превођен на српски језик и као „даждевњак”). Он је у дидактичкој књижевности средњег века приказиван као животиња која се храни ватром као чистим елементом (Baker 2010: 230;

⁹ Више о фигури Презвитера Јована, као и о рукописној традицији *Писма презвиџера Јована*, в. Gosman 1982, Zaganelli 1990, Bejczy 2001, Panić 2013.

Pastoureau 2011: 211). Навођен је и податак да може да угаси ватру када се у њу баци:

Постоји гмаз један који се на грчком salamander зове, а на латинском stellion. Звер та на гуштера подсећа и тело јој је обојено многим бојама. Физиолог вели да ако, којим случајем, у ватру успламсалу падне, та ће се ватра сместа угасити.

Та је звер симбол Праведних и Божјих људи. [...] О томе пророк Исаија каза: „Ти, човјече, Богу угодни, кроз огањ ћеш проћи, и неће те пламен опалити.” (Pjer de Bove 1986-87: 75)

У средњовековним бестијаријумима наводи се да се од коже даждевњака прави посебно платно, које не гори у ватри. Исто се спомиње и у разним варијантама *Писма Презвиџера Јована* (Zaganelli 1990, Wejczy 2001). Марко Поло, међутим, о овоме говори на сасвим другачији начин:

Исто тако, овде¹⁰ може да се нађе материјал од природе даждевњака, јер кад се утка у одећу, и стави у ватру, остаје неоштећен. О следећем начину, на који се прави, дознао сам од свог сапутника, Зурфикара, веома бистрог Туркмена, који је три године руководио радом рудника у провинцији. Фосилни материјал који се добија из планине¹¹ састоји се од влакана која се не разликују од влакана вуне. Та влакна, пошто се изложе сунцу ради сушења, набијају се у месингани аван, и онда се испирају све док се не одвоје све честице земље. Влакна се, на тај начин очишћена и одвојена једна од других, потом упредају у нит и уткају у тканину. Како би ткање остало бело, стављају је у ватру, и остављају да тамо стоји један сат, а онда је, неоштећену ватром, ваде напоље и она постаје бела као снег. И тако, сваки пут кад се тканина испрља, они је избелују стављајући је на ватру.

О даждевњаку у облику змије, за којег се износи да опстаје на ватри, у источним религијама нисам открио ниједан траг. Прича се да се у Риму чува тканина израђена од овога материјала [...]. (Марко Поло 2016: 109)

Проучаваоци дела Марка Пола (нпр. Н. Узелац) наводе да је несумњиво реч о азбесту као материјалу (Marko Polo 2016: 109, ф. 135). У наведеном одломку видимо, дакле, да је млетачки путник препричао Рустикелу из Пизе ово што је научио о технологији прераде руде и израде азбеста као материјала. Марко Поло наступа прецизно, наводећи извор који му је пренео ова знања, а примећујемо и критички став према знањима које су преносили бестијаријуми и енциклопедије; у свему овоме ослања се на методу опсервације и на сопствено искуство („нисам открио ниједан траг”).

Као типичан пример приказивања обичаја можемо навести следећи цитат Марка Пола:

Кад се пође из Тајкана и путује још три дана, и даље у правцу североистока, пролази се кроз густо насељену земљу, веома лепу и богату воћем, житом и вином. Људи су мухамеданци, уз то крвожедни и опасни. Такође су развратни и претерују у пићу, у чему их охрабрују њихова изванредна,

¹⁰ Према тексту Марка Пола, реч је о области Џингилатас.

¹¹ Како указује Н. Узелац, то је на планини Алтај (Марко Поло 2016: 109, ф. 136).

слатка вина. На главама носе искључиво гајтан, десетак педаља дужине, које увезују у круг. Страсни су ловци, и лове многе дивље животиње, и не носе никакву другу одећу осим кожа звери које убију, од којих такође израђују своју обућу. Сви они овладали су штављењем коже. (Marko Polo 2016: 91)

Упоредимо ли овакав опис народа с космографским списима тога времена, наилазимо на велику разлику. У космографским списима било је уобичајено приказивати необичне, па и хибридне, народе који су тобоже живели у Индији: Киклопи, Киноцефали, Скијаподи и сл. Извор тога јесу антички списи, од којих се издвајају већ навођен Ктезијин спис *Индика*, потом Плинијево и Солиново дело, као и XI књига *Етимологија* Исидора Севиљског. Ова бића опстала су у средњовековним списима на француском језику: *Маји светиа* Пјера де Бовеа, као и *Слици светиа* Госуена из Меца (средина XIII века), која се може одредити као географски спис који се све више бави реалним, али на симболички начин (Jostkleigrewe 2006). Они су наведени и у *Писму Презвитера Јована*, где су укључени у хришћанску државу којом влада Презвитер; такође, приказивани су на географским мапама тог времена (Frugoni 2022: 191–321), као још један показатељ величине и свемоћи Творца. У списима Марка Пола ових невероватних народа нема, што је показатељ његовог јасног приступа практичности у описима. Штавише, наредни одломак показује још један отклон у односу на књишку традицију:

Треба да се зна да оно што је изложено у вези са осушеним телима патуљастих људи донетих из Индије представља празну причу, јер се на овом острву такви људи производе на следећи начин. У овој земљи постоји извесна врста мајмуна, природне величине, чије лице подсећа на човечије. Они који се баве ловом на ове мајмуне, одстрањују им длаку и остављају је само око темена, као и на другим деловима тела на којима код људи придорно расте. Потом их суше и стављају у камфор и друга средства; и пошто их на тај начин припреме тачно тако да подсећају на патуљке, стављају их у дрвене сандуке и продају трговцима који их разносе у све делове света. Међутим, ово је чиста превара. Ни у Индији, ни у било којој другој земљи, ма како дивљој, нема патуљака тако малог раста попут ових примерака (Marko Polo 2016: 278)

Венецијански путник овде објашњава порекло мита о постојању људи патуљастог раста и демистификује га описом посебне технологије обраде тела мајмуна. Речник који користи у наведеном одломку („празна прича”, „људи се производе”, „чиста превара”) указује на то да се ослања на разум и на методу опсервације како би деконструисао легенду.

Уместо закључка: дојринос Марка Пола ученим списима

У поговору свом преводу овога дела, М. Брунети истиче: „Ако у светској књижевности постоји дело написано без икаквих књижевних и других амбиција а да је одмах освојило читалачку публику, и то тако да се интересовање широких маса за њега није угасило ниједног тренутка – то је *Милион* Марка Пола.” (1964: 150) И Бланшар и Кереј, издавачи

француског рукописа, истичу да је ово дело брзо постало значајна референца за људе XIV и XV века (Blanchard, Quéreuil 2019 : IX).

У поређењу са француском дидактичком књижевношћу (*Мајом светиша* Пјера де Бовеа, бестијаријумима, *Сликом светиша* Госуена из Меца), млетачки путник, кроз перо Рустикела из Пизе на франко-италијанском језику, даје, вероватно први пут у историји, практичне и за своју епоху прилично прецизне савете о томе како путовати кроз Исток. За разлику од других писаца, од којих су неки и учени (какав је Жак де Витри, бискуп Акре), Марко Поло описује само оно што *види*, те немамо приказе фантастичних бића какве налазимо код ових писаца. Из перспективе савременог читаоца, ово су иновације немерљивог значаја. Први пут не наилазимо на легенде у описима животиња и природе, што је новост у односу на космографску традицију средњег века, чиме се спис Марка Пола укључује у општу тенденцију свога времена да природу више описује на основу искуства, а мање на основу књишких извора.

БИБЛИОГРАФИЈА

Извори

- Angremy 1983 : A. Angremy, « La Mappemonde de Pierre de Beauvais », Romania, n°104, 316–350, 457–498.
- Baker (éd.) 2010 : C. Baker, *Le Bestiaire, Version longue attribuée à Pierre de Beauvais*, Paris : Honoré Champion.
- Gosman 1982 : M. Gosman, *La Lettre du Prêtre Jean, les versions en ancien français et en ancien occitan (textes et commentaires)*, Groningen : Bouma's Boekhuis.
- Donnadieu (éd.) 2008 : J. Donnadieu (éd.), *Jacques de Vitry, Histoire orientale/Historia orientalis*. Turnhout : Brepols.
- Zaganelli 1990 : G. Zaganelli, *La Lettera del Prete Gianni*, Parma: Pratiche Ed.
- Lindsay 2007–2008: *Isidori Hispalensis Episcopi Etimologiarvm sive Originvm*, New York: Oxford University Press.
- Marko Polo 1964: Marko Polo, *Milion* (prevela sa italijanskog Mira Bruneti), Beograd: Rad.
- Marko Polo 2016: Marko Polo (i Rustikelo iz Pize), *Milion (putovanja Marka Pola)* (prevela Nada Uzelac), Beograd: Bukfal.
- Marco Polo 2019 : Marco Polo, *Le devisement du monde*, édition et traduction par Joël Blanchard et Michel Quereuil, Genève: Droz.
- McCrinkle (ed) 2010: J. W. McCrinkle, *The Christian Topography of Cosmas, an Egyptian Monk*, New York: Cambridge University Press.
- Pjer de Bove 1986-87: „Из Бесѣијаријума Пјера де Бовеа” (превео са француског Милојко Кнежевић), *Градац* n°73–75, 74–75.
- Prior (éd.) 1913. O. Prior (éd.), *L'Image du monde du maître Gossouin, rédaction en prose*, Lausanne : Librairie Payot et Cie.

Критичка литература:

- Bejczy 2001 : I. Bejczy, *La Lettre du Prêtre Jean : une utopie médiévale*, Paris : Imago.
- Blanchard, Quereuil 2019 : « Introduction », in Marco Polo, *Le deviselement du monde*, édition et traduction par Joël Blanchard et Michel Quereuil, Genève: Droz, VII-LIX.
- Bruneti 1964 : „Putovanje Marka Pola i njegov odraz u književnosti”, u Marko Polo, *Milion* (prevela sa italijanskog Mira Bruneti), Beograd: Rad, 150–157.
- Buquet 2013: T. Buquet, „Animalia extranea et stupenda ad videndum. Describing and Naming Exotic Beasts in Cairo Sultan’s Menagerie”, in García *et al.* (ed.), *Animals and Otherness in the Middle Ages*, Oxford: British Archaeological Reports, 25–34.
- Verdon 2007 : J. Verdon, *Voyager au Moyen Âge*, Paris : Perron.
- Eko 1992 : U. Eko, *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka* (prevod sa italijanskog Tanja Majstorović i Snežana Brajović), Novi Sad: Svetovi, Beograd: Kultura.
- Gautier-Dalché 1990 : P. Gautier-Dalché, « Un problème d’histoire culturelle : perception et représentation de l’espace au Moyen Âge », *Médiévales*, n°18, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 5–15.
- Gregory 1999 : T. Gregory, « Nature » (traduit de l’italien par Luc Hersant) in J. Le Goff et J.-C. Schmitt, *Dictionnaire raisonné du Moyen Âge occidental*, Paris : Fayard, 806–819.
- Dragojlović 1968: D. Dragojlović, *Fiziolog u Srba* (doktorska disertacija u rukopisu), Filozofski fakultet, Univerzitetska biblioteka u Beogradu, RD3451.
- Zambon 1986-87: Ф. Замбон, „Теологија бестијаријума” (превела са италијанког Александра Манчић Милић), *Градац* n°73–75, 121–134.
- Zink 2006 : M. Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris : Fayard.
- Jostkleigrew 2006 : G. Jostkleigrew, « L’espace entre tradition et innovation. La géographie symbolique du monde et son adaptation par Gossouin de Metz », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public*, n° 37, 369–378. <https://www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_2007_act_37_1_1932>, 25. 11. 2022.
- Lecoq 1996 : D. Lecoq, « Plate ou sphérique ? La conception de la Terre au Moyen Âge », *Bulletin du Comité français de cartographie*, n° 148, 19–38. <<https://www.lecfc.fr/new/articles/148-article-3.pdf>> 25.11.2022.
- Lett 1997 : D. Lett, *L’enfant des miracles*, Paris : Aubier.
- Lucken 1994 : C. Lucken, « Les hiéroglyphes de Dieu : la *demonstrance* des *Bestiaires* au regard de la *senefiance* des animaux selon l’exégèse de saint Augustin », *Comparaison* n° 1, 185–202.
- Lugt 2000 : M. van der Lugt, « Animal légendaire et discours savant médiéval : la barnacle dans tous ses états, *Micrologus* n° 8, 351–393.
- Panić 2013: M. Панић, Људске заједнице у Писму Презвитера Јована, у Д. Бошковић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VII међународног научног скупа, књ. 2: Немогуће: завети човека и књижевности*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 409–417.
- Panić 2018: M. Panić, « Le savoir sur l’Inde dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles », *Nasleđe* n°40, 163–174.
- Pastoureau 2004 : M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris : Seuil.

- Pastoureau 2008 : *Les animaux célèbres*, Paris : Arléa.
- Pastoureau 2011 : M. Pastoureau, *Les bestiaires du Moyen Âge*, Paris : Seuil.
- Popović 2019: U. Popović, Sveti Avgustin o jeziku i znakovima, *Arhe* n°32, 123–140. <<https://arhe.ff.uns.ac.rs/index.php/arhe/article/view/2272/2286>>, 25. 11. 2022.
- Strubel 2002 : A. Strubel, 'Grant senefiance a': *allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris : Honoré Champion.
- Strubel 2006 : A. Strubel, « Le sens de l'Écriture et le déchiffement du monde », in F. Lestringant, M. Zinc (éds.), *Histoire de la France littéraire : Naissances, Renaissances (Moyen Âge–XVI^e siècle)*, Paris : P.U.F., 237–290.
- Uzelac 2016 : N. Uzelac, 'Nisam ispričao ni polovinu onoga što sam video': o poreklu *Putovanja Marka Pola* i verzijama njegovog teksta, u: Marko Polo (i Rustikelo iz Pize), *Milion (putovanja Marka Pola)* (prevela Nada Uzelac), Beograd: Bukefal, 347–352.
- Fontaine 1996 : J. Fontaine, « Isidore de Séville et la mutation de l'encyclopédisme antique », in M. de Gandillac *et al.*, *La pensée encyclopédique au Moyen Âge*, Neuchâtel : La Baconnière, 43–62.
- Friedman 2019: J. Friedman, The Marvelous Beasts in the *Secrets of Natural History, De Medio Aevo* n°13, 13–44.
- Frugoni 2022: C. Frugoni, *Vivre avec les animaux au Moyen Âge* (traduit de l'italien par Lucien d'Azay), Paris: Belles Lettres.

Marija M. Panić

EXPERIENCED GEOGRAPHY COMPARED TO SYMBOLIC GEOGRAPHY: MARCO POLO'S INNOVATIONS OF THE DESCRIPTIONS OF THE ORIENT VS. MEDIEVAL DIDACTIC LITERATURE

Summary

This article aims to examine Marco Polo's innovations of the descriptions of the Orient in his travelogue *Le Devisement du monde* (13th century). Unlike other geographical texts largely transmitted in the Middle Ages (Pierre de Beauvais' *Mappemonde*, Jacques de Vitry's *Historia Orientalis*, Goussouin de Metz' *Image du monde*, *La Lettre du Prêtre Jean*) and the medieval bestiaries, Marco Polo's travelogue (transcribed actually by Rustichello da Pisa in Franco-Italian) manifests mostly its practical side: it informs the reader on the landscapes, climate, plants and animals in Asia, as well as the peoples who live there, their customs and the reign of the Great Khan, Kublai. Thus, this text clearly differs from the cosmographical tradition of symbolic representations, which the author questions, moreover, by the explicit deconstruction of some legends (the ones of the unicorn or the salamander, for instance).

Keywords: Marco Polo, travelogue, marvels, bestiary, unicorn

Примљен: 6. децембар 2022. године
Прихваћен: 3. фебруар 2023. године

Невена П. Цековић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за италијанистику

ПРИЛОГ УНИВЕРЗИТЕТСКОЈ НАСТАВИ КЊИЖЕВНОГ ПРЕВОЂЕЊА С ИТАЛИЈАНСКОГ НА СРПСКИ: О ИСКУСТВИМА У РАДУ С НОВИМ ПРАКТИКУМОМ²

Преводилачка компетенција, иако битна у виду практично примењивог исхода процеса учења страног језика и предуслова за излазак на тржиште рада, чини се неоправдано запостављеном по питању доступности штампаних дидактичких материјала који би потпомогли њен развој. Управо у таквом контексту и с циљем доприноса настави настао је нови *Практикум за вежбе превођења са италијанског на српски језик*, намењен србофоним студентима италијанског језика и књижевности на средње-напредном нивоу компетенције. У раду се приказују поступци у изради ове збирке која служи књижевном превођењу, тумачењу текстова и бављењу контрастивном, италијанско-српском проблематиком те се илуструје један пример њене практичне примене у учионици.

Кључне речи: настава превођења, књижевно превођење с италијанског на српски, практикум, преводилачка компетенција, контрастивна анализа

I УВОД

Преводилачка компетенција (Bibi *et al.* 2003), способност преношења мисли, идеја, значења и порука из једног језика у други, има драгоцену улогу на бројним пољима људских делатности, у домену интерперсоналне комуникације, размене културних и других добара, неговања филолошких тековина. Она захтева да појединац поседује развијене вишеструке вештине и способности како у матерњем тако и у другом или страном језику: осим језичких умећа (вешто и течно писано и усмено изражавање, владање компензационим стратегијама, сажимање, парафразирање), когнитивне и сазнајне способности (концентрација, брзина реаговања пред проблемом, моћ предикције садржаја, самоконтрола),

1 n.cekovic@fil.bg.ac.rs

2 Рад је у облику усменог саопштења изложен на VII Међународном конгресу Друштва за примењену лингвистику Србије *Примењена лингвистика данас – Савремена теорија и пракса*, одржаном 28. маја 2022. године на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду.

енциклопедијска, културолошка знања и хеуристичке склоности, социјалне и медијацијске вештине.

Процес развоја и усавршавања ове вишеслојне компетенције стога је по правилу веома сложен и дуготрајан. Вештина која се базира на високом степену постојане психо-физичке спремности у овој ментално изузетно захтевној активности налаже неопходност редовног „тренинга“ и оставља бројне могућности за континуирано усавршавање. Упркос устаљеној дистинкцији у италијанистичкој традицији између *traduzione* с једне, и *interpretariato* с друге стране, којом се уопштено разликују писано и усмено, односно књижевно и стручно превођење, у пракси је спрега између ових усмерења веома тесна: чак и појединац (који се по правилу радије опредељује за превођење у једном смеру, обично са страног на матерњи језик) специјализован, на пример, за књижевно превођење или за поједине стручне домене, мора бити спреман да одговори на професионалне изазове који у пракси ретко укључују само једно од ових усмерења.

Имајући поменуто у виду, још више долази до изражаја нужност постојања наставних материјала који ће на одговарајући начин подржати процес формирања нових кадрова у преводилачкој професији као и „одржавање кондиције“ постојећих преводилачких капацитета. У околностима у којима потребе тржишта рада захтевају од преводилоца оспособљеност за деловање на сваком плану, у оба смера и у многим доменима, материјали и приручници који служе подучавању било стручном, било књижевном превођењу од непроцењивог су значаја.

У формалној настави превођења, која се првенствено одвија на академском образовном нивоу и с филолошким усмерењем, полази се од замисли да ће будући преводилац лако упловити у „стручне воде“ након што се кроз студије оспособи за књижевно превођење (којим се заправо бави мали број појединаца након стицања дипломе). У књижевном превођењу проналази се плодно тло за развој преводилачког умећа, чиме се остварује и уска повезаност између језика и књижевности, два стожера филолошких знања; студент се на тај начин припрема за излазак на тржиште, које даље нуди мноштво усмерења и додатних, ускостручних оспособљавања, с циљем достизања што виших домета у развоју ове професионалне способности.

Иако је веома битна као практично примењиви исход процеса учења страног језика и предуслов за излазак на тржиште рада, преводилачка компетенција, чини се, неоправдано је запостављена по питању доступности штампаних дидактичких материјала који могу да потпомогну њен развој кроз наставу. У контексту у ком недостају приручници како за писано (књижевно, а нарочито стручно) тако и за усмено превођење, и с циљем да се надомести празнина у домаћој издавачкој понуди везаној нарочито за италијански као страни језик, настао је *Практикум за вежбе превођења са италијанског на српски језик* (Сековић 2018). Збирка сачињена од неколико десетина одломака из прозних дела новије италијанске књижевности служи подучавању књижевном превођењу србофоних студената италијанског језика и књижевности на средње-напредном

нивоу компетенције. Након што укратко опишемо контекст у коме је настала ова збирка, која је данас приручник за III годину основних студија италијанског језика и књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду, илустроваћемо њен садржај и начин практичне примене у учионици.

II НАСТАВА И МАТЕРИЈАЛИ

Настава превођења с италијанског језика на српски, као и са српског на италијански, бележи дугу традицију на Филолошком факултету, где студије италијанистике навршавају девет деценија постојања. На Катедри за италијански језик и књижевност превођење је као наставни предмет деценијама изучавано на све четири године основних студија. Након реформисања наставе према Болоњској декларацији почетком овог миленијума, на београдској Италијанистици превођење се као засебан, двосеместралан предмет уводи тек од II године студија (премда се активности у виду заметка ове вештине нуде већ од почетка учења страног језика на I години, на часовима из предмета посвећеног стицању металингвистичке, граматичке компетенције). На II и на III години студија постоји по један преводилачки предмет (редом, *Теорија и пракса превођења – италијанистика*, *Превођење за италијанистику*) у оквиру којег су часови превођења с италијанског одвојени од часова превођења на италијански. На IV години превођење у сваком од два смера прераста у засебне предмете (*Превођење са италијанског језика* и *Превођење на италијански језик*; премда ће, према новом програму, акредитованом на предлог Катедре за италијанистику у тренутку закључења овог рада, ова два предмета ипак бити спојена у један, упркос аргументованим мишљењима да је такво спајање непродуктивно у тренутку када студент достиже највиши ниво језичке компетенције и интелектуалне зрелости, односно када је највише пажње у настави могуће посветити превођењу).

Изостанак превођења на I години компензован је у реформисаној настави увођењем неколицине преводилачких предмета на вишим годинама основних студија (једносеместрални предмет *Теорија превођења – италијанистика* на III и изборни *Увод у усмено превођење за италијанистику* на IV години), као и на мастер студијама: *Лингвистика и превођење – италијанистика*, *Преводилачка радионица – италијански*, *Италијански језик струке*. У складу с проценама захтева тржишта и излажењем у сусрет процесу европских интеграција, недавно је оформљен нов студијски програм којим је обухваћен и италијански језик: *Мастер из конференцијског, стручног и аудио-визуелног превођења*. Изван универзитетских, курсеви из области превођења (усменог, конференцијског) везаног за италијански језик реализују се и у организацији појединих приватних школа и професионалних удружења (нпр. у *Удружењу научних и стручних преводилаца Србије*).

Упркос, дакле, постојању немалог броја наставних предмета и курсева посвећених стицању и усавршавању преводилачке компетенције,

изненађује скромна понуда теоријских, а нарочито практичних приручника којим би се подржала реализација наставе. Уколико се оставе по страни општа научно-стручна литература о превођењу, невезана за конкретан језик (нпр. Hlebec 2009, Sibinović 1990, Čović 1994, Pavlović 1997), као и неколицина двојезичних, италијанских и српских речника издатих код нас, незаобилазне алатке у преводилачком раду, уочава се скроман попис специјализоване, италијанистичке литературе на тему наставе (Milivojević, Janićijević 2018), односно процеса превођења (Piletić 1997, Moderc 2014), где посебно место заузима тек неколико докторских и магистарских радова. Знатно су бројнији научни чланци који се баве италијанско-српским контрастивним темама (нпр. Moderc, Kukić 2018, Moderc, Varbi 2019), базирани обично на преводним, књижевним корпусима и усмерени на решавање појединих питања из области примењене науке о превођењу.

Најмањи је број расположивих дидактичких приручника за вежбе превођења у италијанско-српском језичком пару. Пре објављивања новог *Практикума* (Seković 2018), штампани дидактички материјали за италијански као страни језик намењени србофоним говорницима могу се набројати на прсте једне руке (Brunetti, Stefanović-Dediol 1978, Raspor, Vučo 1999, Samardžić, Moderc 2001). Премда су последња два приручника доживела више (измењених и допуњених) издања, будући да су широко коришћени у настави на I (Raspor, Vučo 1999) и II години студија (Samardžić, Moderc 2001), односно на почетном и почетно-средњем нивоу компетенција, како на београдској Италијанистици тако и у окружењу (нпр. на Универзитету Црне Горе), они данас више нису у употреби. Значај ова два практикума огледа се у чињеници да су њиховим објављивањем начињени пионирски кораци на пољу израде дидактичких приручника из области превођења у оба смера.

У сличном духу креиран је, готово две деценије касније, нови *Практикум*, намењен искључиво увежбавању превођења с италијанског, а убрзо након њега светлост дана угледао је још један академски приручник сличне форме (Janićijević 2019), намењен превођењу у другом смеру, са српског језика на италијански, на нижем, почетно-средњем нивоу компетенције (II година студија). Објављивањем ових приручника надограђени су поменути пионирски темељи тако што су смерови превођења раздвојени у засебна издања и што је подигнут циљни ниво знања корисника. У том смислу, *Практикум* из 2018. досеже до највишег нивоа корисникових компетенција, у настојању да се попуни празнина која настаје услед одсуства приручника посвећених напреднијим нивоима, у било ком од смерова превођења. Међутим, и даље је распрострањена пракса да наставници ангажовани у извођењу наставе на преводилачким предметима на основним и мастер студијама користе властите, необјављене збирке текстова, бираних и сакупљаних за часове и (пред) испитне активности.

Наставна пракса била је и повод за писање новог *Практикума*, у намери да се он надовеже на постојеће приручнике (Raspor, Vučo 1999,

Samardžić, Moderc 2001 такође садрже текстове за превођење с италијанског) према растућем нивоу знања, у циљу остварења континуитета у неговању преводачке компетенције од почетних до виших нивоа и у нади да ће се тиме утрти пут будућим издањима која би била намењена највишим нивоима.

III СТРУКТУРА ПРАКТИКУМА

Збирка под називом *Практикум за вежбе превођења са италијанског на српски језик* (Seković 2018) користи се од академске године 2018–2019. као основна литература за предмете *Превођење за италијанисте 1* и *Превођење за италијанисте 2* на III години студија (пети и шести семестар) на Катедри за италијански језик и књижевност Филолошког факултета Универзитета у Београду, као и на предметима *Превођење 3* и *Превођење 4*, такође на III години студија на Катедри за италијанистику Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу.

Главна сврха овог академског приручника јесте да послужи књижевном превођењу, али и вежбама читања и тумачења италијанских текстова, те као основа за бављење контрастивним проблемима у италијанском и српском језику. Намењен је различитим категоријама корисника, пре свега србофоним студентима италијанског језика и књижевности, студентима мастер и докторских студија, наставницима, преводиоцима, ауторима дидактичких материјала.

Окосницу *Практикума* чини 35 текстова, варијабилне појединачне дужине од око 700–800 речи. Сваки текст пропраћен је с 30 до 40 фуснота и заузима три до четири странице, што у збиру даје 125 страна. У избор су ушли одломци из прозних дела модерне и савремене италијанске књижевности чији су аутори: Ђ. Арпино, А. Барико, Ђ. Басани, С. Бени, А. Бевилаква, М. Бонтемпели, И. Калвино, Г. Д’Анунцио, Е. Де Амичис, А. Де Карло, Е. Де Лука, Ф. Де Поли, Ф. Дуранти, Г. Гоцани, М. Ла Кава, Р. Лој, А. Палацески, Ђ. Папини, Ч. Павезе, Л. Пирандело, В. Пратолини, М. Приско, Р. Рики, А. Табуки, И. У. Таркети, Ђ. Томаси ди Лампедуза, Д. Торијери, Ф. Тоци, Е. Виторини.

Број и обим појединачних текстова усклађен је с недељним фондом (ван)наставних активности на предмету за који је *Практикум* креиран. Број текстова, тачније, незнатно превазилази уобичајени број радних недеља по семестру једне академске године (почетних 17 текстова може се употребити за рад у првом, преосталих 18 у другом семестру). „Вишак” текстова спрам броја радних недеља омогућава наставнику слободу у прављењу избора међу текстовима за рад, а може послужити и додатном или допунском увежбавању, рекапитулацији градива, провери стеченог знања или припреми за испите.

Текстови су разврстани по комплексности: од једноставнијих за разумевање и превођење, сачињених од већине познатих, већ усвојених лексема и израза, те структура и конструкција примерених циљном нивоу знања, према сложенијим, где су уз циклично бављење обрађеним

темама, садржани и нови изазови. Посебна, континуирана пажња у збирци посвећена је контрастивним проблемима и грешкама проистеклим из међујезичког трансфера. Постепену, прогресивну сложеност текстова спорадично прекида у извесној мери простији или краћи текст, како би се омогућио предах у раду, често уочи преласка на захтевнији ниво у развоју вештине. Последњи текст по реду представља у том смислу највећи изазов и неку врсту најаве да се, ма колико да је већ развијена, преводилачка вештина може даље усавршавати (на IV години основних и на мастер студијама).

Селекција и редослед текстова унутар збирке од кључног су значаја за њен карактер. Почивају на познавању потреба и капацитета циљне групе, као и на искуству у настави страног језика. Пре објављивања сваки текст је верификован у учионици како би се збирка учинила пријемчивом за корисника и како би се извршиле неопходне корекције пред штампање.

Значајну испомоћ у студентовој и наставниковој припреми превода представљају фусноте у вези с ортографским, лексичким, морфосинтаксичким, семантичким, стилским одликама италијанског језика; присутне су у сваком тексту и нумерички су везане за конкретну појаву у тексту изворника. У питању су сугестије како да студент у свом преводу реши одређена питања, избегне међујезичке замке, позабави се контрастивном анализом, прошири избор преводних еквивалената и потпомогне се речником, на које форме, структуре и функције да обрати пажњу.

Значења нових речи понуђена су у овим напоменама само изузетно, углавном посредством синонима или превода (и то врло ретко, искључиво код речи и израза који су се у пракси показали као проблематични, у циљу да се предупреди очекивани, висок проценат погрешних тумачења), будући да би требало да је студент на датом нивоу знања већ овладао самосталном употребом једнојезичних и двојезичних речника.

И док, с једне стране, *Практикум* студенту користи првенствено као саветодавно средство за самосталну припрему превода за час, с друге стране омогућава наставнику да, у складу с расположивим временом, начини избор само неких од понуђених текстова за рад на часу, у облику независних целина. Имајући у виду да се релевантне језичке појаве третирају у сваком од текстова у ком се јављају, извесно је да ће бити обухваћен већи број проблема, питања и недоумица, али се наставнику оставља и могућност да занемари одређене елементе (уколико сматра да су раније обрађени у довољној мери или су већ савладани).

Управо у сврху одабира текстова наставнику може бити од користи сажет опис појединачних дидактичких јединица понуђен у Садржају. У њему су пописани кључни елементи и структуре по дидактичким јединицама и спецификују се граматичка, контрастивна, стилска и друга питања садржана у појединачним текстовима. Такав је случај с текстом који ћемо у следећем одељку анализирати, фокусираним на проблематику превођења

једног неодређеног начина и извесних граматичких категорија, како је приказано у Табели 1 с описом дате јединице (Seković 2018: 6):

Текст бр. 16 (неодређени начини: инфинитив, именице, властита имена и надимци, везници, интерпункција, употреба курзива)	60
--	----

Табела 1. Опис јединице

IV ПРИМЕРИ ПРЕВОДА

Поменути одломак, из Табукијевог романа (Tabuki 1985: 7), наведен у збирци под редним бројем 16 (Seković 2018: 60–63), послужиће нам да илуструјемо рад с *Практикумом* у учионици. Оригинални текст, подељен на четири реченице или примера који су приказани одвојено у Табелама 2, 3, 4 и 5 (прва колона), предочен је наредо с преводом. Овај је прилагођен за потребе нашег рада тако што су илустроване најпре непожељне варијанте, с грешкама (друга колона, с тужним емотиконом), а затим и прихватљиве варијанте (трећа колона, с веселим емотиконом).

Напомињемо да је колона с непожељним решењима сачињена као колаж појединачних грешака које су студенти направили приликом извођења једне предиспитне активности; те смо грешке прибележили вршећи евалуацију превода. У питању је, дакле, компилација грешака које нису дело једног студента већ смо настојали да их обухватимо на једном месту, имајући у виду да оне добро репрезентују недоумице које се учестало јављају на датом нивоу знања. Када је реч о прихватљивој варијанти превода, и она представља резултат студентских доприноса сабраних у јединствено решење за потребе илустрације, али не само током извођења предиспитне активности већ и након ње, за време дискусије вођене у учионици на тему евалуације превода и индивидуалних постигнућа. Осим тога, након завршетка предиспитне активности а пре дискусије, студентима је скренута пажња да прибаве и анализирају објављени превод истог дела (Tabuki 2001), те су и студентска запажања проистекла из тог задатка узета у обзир приликом састављања прихватљиве варијанте превода. Први пример гласи:

1 / 4	☹	☺
Fra un ballo e l'altro è arrivato l'anno seguente,	Између једног и другог бала стигла је следећа година	Од игранке до игранке, стигла је и наредна година,
che fu l'anno di una frase che diventò un emblema,	која је била година реченице која је постала емблем	у знаку крилатице
la usavamo fino all'abuso perché andava bene per le più svariate circostanze:	употребљавали смо је до злоупотребе јер је добро ишла за различите ситуације:	с чијом смо употребом претеривали јер је била згодна за најразличитије ситуације:
non trovarsi a un appuntamento,	не наћи се на састанку	кад се не бисмо појавили на неком састанку,
spendere più di quanto avevamo,	трошити више него што смо имали	трошили више него што имамо,

dimenticare un impegno solenne,	заборавити неку свечану обавезу,	заборавили на какву важну обавезу,
leggere un libro ritenuto eccellente e che invece era una noia mortale:	читати књигу коју смо сматрали одличном и која је била смртнички досадна:	кад бисмо прочитали књигу која је наводно одлична, а нама је била бескрајно досадна.
tutti gli errori, i malintesi, le sviste che ci capitavano erano „ un piccolo equivoco senza importanza”.	све грешке, несугласице, превиди које су нам се дешавале биле су мали неважни неспоразум.	Другим речима, све те грешке, забуне, пехови који су нам се дешавали били су просто „ мали неспоразуми без велике важности” .

Табела 2. Први пример

У првом примеру (Табела 2) најочљивији је неадекватан превод италијанских имплицитних облика (*non trovarsi...*, *spendere...*, *dimenticare...*, *leggere...*) безличним, такође инфинитивним формама (*не наћи се...*, *проишли...*, *заборавили...*, *чишати...*), уместо пожељније варијанте с личним глаголским обликом, нпр. првог лица множине потенцијала, које не само што омогућава идентификацију актера већ и указује на учесталост понављања прошлих радњи (*кад се не бисмо јојавили...*, *прошили...*, *заборавили...*) и у извесним случајевима нема помоћни глагол, чиме се смањују непотребна понављања. Осим тога, уочава се изостанак интерпункције (најчешће запета) и дијакритика (при употреби латинице: *trostiti vise nego sto smo imali*), вероватно под утицајем коришћења смс порука.

Забележена је и лексичка неадекватност (*емблем* уместо *крилатица* или *амблем*, *свечан* уместо *важан*), односно стилска неадекватност испољена у виду понављања истог или сличног елемента (*стигла је година која је била година реченице која је постала емблем; ... година у којој је један израз постао емблем, који смо користили, а који је био прикладан за разне ситуације; ... година реченице која је постала симбол, употребљавали смо је до злоупотребе; ... користили смо је све док је нисмо потпуно искористили због тога што је могла да се искористи за различите ситуације*). Други пример гласи:

2 / 4	☹	☺
Il fatto iniziale successe a Federico,	Почетна ствар десила се Федерику	Све је почело с Федериком,
fu un'occasione di risate memorabili perché Federico aveva programmato la sua vita,	била је то прилика за осмехе за памћење јер је Федерико изпрограмирао свој живот	био је то један од оних комичних догађаја који ћемо памтити јер је, као уосталом и сви ми,
come tutti noi, del resto,	као и сви ми уосталом	Федерико испланирао свој живот:
lui si era iscritto a lettere classiche,	и он је био уписао класичне науке,	уписао се на класичну филологију,

in greco era sempre stato un genio e nell' <i>Antigone</i> faceva Creonte;	из грчког је увек био гениалац а у Антигони је глумео Креонтеа	за грчки је одувек био геније и у „ Антигони” је глумио Креонта,
noi ci iscrivemmo a lettere moderne,	ми ћемо се уписати на модерне књижевности	а ми смо се уписали на модерну филологију
era più attuale, diceva il Leo,	било је актуалније, говорио је Лаф,	јер је, што би Лео рекао, било баш „ у тренду” ,
vuoi mettere Joyce con quegli autori barbosi?	хоћеш да ставиш Ђосија са оним брадатим ауторима?	има ли смисла ставити Џојса у исти кош с оним досадним писцима?

Табела 3. Други пример

У другом примеру (Табела 3) долази до изражаја недовољно разумевање оригиналног текста, односно дословно превођење израза (*почешина сивар, прилика за осмехе, брадати аутори*), што понекад резултира потпуним одударењем од изворног значења (*и он је био уписао класичне језике*). Уочљиви су бројни, пре свега правописни, лексички и морфолошки пропусти (*изпрограмирао, гениалац, у Антигони, глумео, актуалније*), нарочито код употребе властитих имена (*Федирико, Федериго, до те мере да понекад студент нуди и два погрешна решења; Креонте, Лаф, Ђоси*) услед недовољних енциклопедијских знања. Због извесне морфолошке сличности простог перфекта (*passato remoto: noi ci iscrivemmo*) и будућег времена (*futuro semplice: noi ci iscriveremo*), то прошло време такође је неадекватно преведено (*ми ћемо се уписати*).

Знатне потешкоће изазвала је последња реченица, која је резултирала мноштвом неодговарајућих решења, каткад с врло „ домишљатим” еквивалентима који су наведени у заградама. Такав је случај с придевом *barboso* – *dosadan* у синтагми *dosadni аутори* или *писци*: овај придев изведен је од именице *barba* – *брада*, отуда и неприхватљиви преводи: *хоћеш да ставиш Џојс са оним брадатим* (или: *зобраћеним, забраделим, дивљим, варварским, бурбонским*) *писницима*? Забележена је и интерференција другог или трећег страног језика, па је презиме *Јоусе* интерпретирано као енглеска именица *јоу* (*да ли желиш да сјојиш уживање с њим досадним ауторима?*). Трећи пример гласи:

3 / 4	☹	☺
Eravamo al Caffè Goliardico, ognuno col suo libretto,	Били смо у кафеу Голијарди-ко, свако са својом књижицом,	Седели смо у студентском кафићу, свако са својим индексом и
scrutavamo i piani di studio con i programmi stesi sul biliardo,	гледали смо у студијске планове и програме раширене по билијару	проучавали студијске програме и распоред предавања који су били раширени по билијарском столу,

al gruppetto si era unito il Memo, veniva da Lecce e aveva impegni politici,	групи се придружио Мемо, долазио је из Леће и имао је политичке обавезе,	кад се нашој малој групи придружио Мемо. Био је родом из Лечеа, политички ангажован
era molto preoccupato che si facesse politica <i>correttamente</i> ,	био је веома забринут да се политика водила исправно	и било му је итекако стало да се политика води „ како треба” ,
per questo prese il soprannome di Deputatino, e tutto il corso poi lo chiamò sempre così.	зато је узео презиме Посланикчић и цео курс сам га стално тако звао.	због чега је и добио надимак млади Посланик, како су га после сви са године вечито звали.

Табела 4. Трећи пример

У трећем примеру (Табела 4) доминирају лексичке потешкоће (*књижица, планови и програми, обавезе, забринути, презиме, курс*) везане и за алтерацију (*зруја* уместо *мала зруја* или *зрујица, Посланикчић* уместо *млади Посланик* или *Посланко*). У одређеним случајевима оне наводе на погрешно тумачење текста (*поредили смо студијске програме с истим програмима за билијар*) и осликавају недовољну компетенцију у матерњем језику (*програми раширени по билијарском столу*).

У вези с глаголским временима примећују се погрешна употреба лица у преводу простог перфекта (*и цео курс сам га стално тако звао*) и учестало непоштовање правила о слагању времена (*био је веома забринути да се политика водила исправно*). Знатан проблем представља транскрипција италијанских властитих имена (*Леће*), односно њихово прилагођавање одговарајућем падежу (*долазио је из Леће*). Именица *Deputatino* – *Мали Посланик/Посланко* бележи у студентским радовима шири спектар неадекватних преводних решења (*Посланикчић, Посланичић, Посланичарчић, Службеник, Службеникчић, Амбасадорчић, Одабрани, Дейушаино*). Четврти пример гласи:

4 / 4	☺	☹
A un certo punto arrivò Federico con un'aria stravolta sventolando il suo libretto di matricola,	У једном тренутку је стигао Федерико са избезумљеним држањем махајући својим бруцошким индексом	У једном тренутку улетео је и Федерико, сав избезумљен, машући својим ганц-новим индексом,
era trafelato e quasi non riusciva a spiegarsi, era fuori di sé,	био је задихан и скоро да није успевао да себи објасни, био је ван себе,	био је задихан и једва да је успевао да било ишта изусте, толико је био ван себе,
per errore gli avevano dato un libretto di Giurisprudenza,	грешком су му били дали књижицу из Права	грешком су га уписали на Права,
non sapeva capacitarsene.	није успео да се помири.	није могао да поверује шта га је снашло.

Табела 5. Четврти пример

Четврти пример (Табела 5) садржи још једно у низу неприхватљивих решења за транскрипцију властитог имена (*Федириго*). У њему су забележени погрешно тумачење лексике (*књижица из Права*) и још један пример кршења правописа (*бруцошки индекс*), што је вероватно такође последица језика *смс* порука. Штавише, за заједничку именицу *libretto (di Giurisprudenza)* – *индекс (Правног факултета)* у студентским преводима понуђен је нарочито разуђен репертоар еквивалената (*књижица, блокче, ноћес, информатор, индекс за бруцоше, правни(чки) индекс, индекс правника, књижица Кривичног права*).

Проблематична је и морфологија глагола, како у страном језику, где се заменица *si* у склопу глагола *spiegarsi* не тумачи као акузативна или објекатска већ као дативна, тако и у матерњем, где се уместо правилног облика глаголског прилога садашњег добија неправилан, аграматичан исход (*махајући* уместо *машући*; *млаћарајући*, *померајући* *ваздух индексом*, *са беснећим врлоломом ваздуха око себе*).

V НАПОМЕНЕ

У анализи примера (Табеле 2–5) истакли смо, због расположивог простора, само најупечатљивије проблеме на које смо наишли у студентским преводима (пропусти у вези с интерпункцијом јављају се у свим примерима, иако их помињемо једино уз први, из Табеле 2, где, с друге стране, нисмо истакли недовољно прецизан превод суперлативног израза из оригинала *le più svariate circostanze* као *различитије ситуације*). У сваком случају, како најучесталија тако и индивидуална проблематична решења била су предмет дискусије на часу након спроведене активности.

Искуство из учионице, уочавање наведених и сличних грешака или потешкоћа у превођењу, као и њихова анализа током и након извођења предиспитне активности навели су нас да приликом израде *Практикума* приредимо специфичан систем напомена (који је постојао и у ранијим приручницима ове врсте, а овај је професор Иван Клајн у писаном саопштењу оценио као врло добар). Спознаја да неки студенти не поседују енциклопедијска знања о Џојсу, примера ради, имало је за последицу увођење посебне фусноте с његовим биографским подацима.

Фусноте уз текст (ниже, бројеви у заградама упућују на редослед њиховог јављања у тексту; за детаље в. Seković 2018: 60–63) помажу у обради бираних јединица, односно, уопштено говорећи, студенту указују на следеће елементе:

- функцију интерпункције (8, 13, 17, 29) и курзива (26, 40)
- опрез при акцентуацији (14, 16)
- начин поступања с именима и надимцима (30, 41), називима угоститељских локала (33), топонимима (37)
- обраћање пажње на алтерацију и семантику тако добијених именица (36)

- прихватљивост (28) и неприхватљивост (10, 20, 34, 38) појединих еквивалената
- разлучивање сличних термина (2, 3, 15, 18, 32)
- проширивање листе синонима (19, 23)
- исправне облике и функције предлога (1, 24), везника (12, 25), заменица (45, 46), придева (7)
- питање еквивалената глаголских облика и конструкција (9, 11, 22, 27, 39, 42, 43)
- питање колокација (21)
- избегавање дословног превода (4, 35, 44) и стилских грешака (6)
- биографске податке о личности (31)
- контрастивне напомене (5, 22).

VI ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Још једно важно питање у вези с оваквом врстом дидактичких збирки тиче се могућности да оне буду пропраћене одговарајућим решењима или тзв. кључем. Тренутно за *Практикум* нису понуђена решења – потенцијални преводи текстова или тачни одговори на питања из фуснота с којима би корисник могао да упореди свој учинак. Не спорећи њихов значај и корист, нарочито за аутодидактички рад изван учионице, као главни разлог за изостанак решења уз актуелно издање истичемо потребу да се задржи јака мотивисаност студената за присуство на часовима, односно да настава уживо однесе превагу над индивидуалним радом ван учионице. Околности наметнуте пандемијом КОВИД-19 утицале су на пораст свести о значају фронталног облика наставе у учионици, премда се то на изванучни начин може рећи и за нови, виртуелни модел наставе (реализован преко одговарајућих платформи), којим се одговорило на глобалне изазове и учење на даљину пред којима се наша и дидактика страних језика. У том смислу, и питање израде решења за *Практикум* остаје изазов на који очекујемо да ћемо одговорити у наредном, допуњеном издању овог приручника.

Постојање решења поседује, међутим, и одређене недостатке, какво је, на пример, неизбежно редуковање потенцијалних преводних решења (које се изнедре у групном раду) на једно или, у најбољем случају, на два. Драгоцена могућност сагледавања више различитих преводачких решења ишчезава пред понуђеним „савршеним” преводом, самим тим изостаје и накнадна дискусија о другим решењима, развијање критичке мисли и вештине аргументације се маргинализују, све то у ситуацији у којој је, како наставна пракса показује, готово немогуће пронаћи две подударне верзије превода. Стога, часови преводјења у учионици ипак остају најбоља прилика да се понуде најквалитетнија решења, уз могућност да се она, кроз сарадњу свих актера наставног процеса, допуне варијантама или нијансама, самим тим и тумачењима о њиховој

прихватљивости, што би се тешко могло приказати сажето у решењима, нарочито тако да она буду једноставна за употребу.

Овим радом покушали смо да разјаснимо теоријско-методолошко полазиште за настанак *Практикума* и укажемо на његов значај у настави италијанског језика с аспекта како наставника, тако и студента. Приказ поступака у изради збирке (одабир репрезентативног материјала, одговарајућег карактера, обима и сложености; питање релевантности присутних језичких појава и свеобухватности третираних проблема и недоумица; попис кључних елемената и структура обрађених у текстовима, понуђен у садржају; израда напомена уз текстове, у вези с ортографским, лексичким, морфолошким, синтаксичким, семантичким и стилским одликама изворног језика, заједно са сугестијама како да се реше одређена контрастивна питања, избегну међујезичке замке, обрати пажња на циљне форме, структуре и функције, прошири избор преводних еквивалената и друго), као и илустрација практичне примене *Практикума* у учионици, имају за циљ да подстакну израду нових приручника ове врсте.

Попут овог *Практикума*, и будућа издања треба да попуне постојећу празнину у понуди штампаних материјала за наставу превођења са италијанског и на италијански, првенствено на напредном нивоу компетенције. На тај начин могуће је интегрисати у модерне дидактичке приступе какав је комуникативни и друге приступе и специјализоване методе, нпр. граматичко-преводну, односно искористити на најбољи начин предности других приступа и метода које уједно оправдавају њихов дуг опстанак, а напослетку и допринети унапређењу наставне теорије и праксе, односно компетенција интеркултурално оријентисаног ученика и наставника.

Литература

- Bibi *et al.* 2003: A. Beeby, M. Fernández Rodríguez, O. Fox, A. Hurtado Albir, W. Neunzig, M. Orozco, M. Presas, P. Rodríguez Inés, L. Romero, Building a Translation Competence Model, in: F. Alves (ed.), *Triangulating translation: perspectives in process oriented research*, Amsterdam: John Benjamins, 43-66.
- Brunetti, Stefanović-Dediol 1978: M. Brunetti, M. Stefanović-Dediol, *Izbor italijanskih i srpskohrvatskih tekstova: stalni pomoćni udžbenik Univerziteta u Beogradu*, Beograd: Izdavačko informativni centar studenata.
- Ceković 2018: N. Ceković, *Praktikum za vežbe prevodenja sa italijanskog na srpski jezik*, Niš: Sven.
- Čović 1994: B. Čović, *Poetika književnog prevodenja*, Beograd: Naučna knjiga.
- Hlebec 2009: B. Hlebec, *Opšta načela prevodenja*, Beograd: Beogradska knjiga.
- Janićijević 2019: N. Janićijević, *Praktikum za vežbe prevodenja sa srpskog na italijanski jezik*, Niš: Sven.
- Milivojević, Janićijević 2018: A. Milivojević, N. Janićijević, Didaktika prevodenja na univerzitetskom nivou: od jezičkog usavršavanja do profesionalnog

- usmeravanja, u: A. Vraneš, Lj. Marković (prir.), *Kultura univerziteta i filologija, knj. 6/1*, Beograd: Filološki fakultet, 187–202.
- Moderc 2014: S. Moderc, I testi letterari paralleli e la valutazione della traduzione: il caso dell'interpunzione, *Nasleđe*, 29, 203–215.
- Moderc, Barbi 2019: S. Moderc, M. Barbi, Leksička varijacija ekvivalenata dijalektalnost vulgarizma *mortacci* u srpskom prevodu Pazolinijevog romana *Iskusni momci*, *Kultura i komunikacija online*, 10, 38–51.
- Moderc, Kukić 2018: S. Moderc, T. Kukić, Prezent u romanu *Na Drini ćuprija* i njegova prevodivost na italijanski jezik, *Srpski jezik*, XXIII, 391–407.
- Pavlović 1997: V. Pavlović, *O prevodilaštvu i prevodiocima*, Beograd: Multiservis.
- Piletić 1997: M. Piletić, *Vremenska distanca u prevođenju književnog teksta (na primerima iz italijanskih renesansnih tekstova i njihovih savremenih prevoda)*, Beograd: Filološki fakultet.
- Raspor, Vučo 1999: Z. Raspor, J. Vučo, *Traduzioni, letture, esercizi. Praktikum za vježbe čitanja i prevođenja*, Podgorica: Univerzitet Crne Gore.
- Samardžić, Moderc 2001: M. Samardžić, S. Moderc, *Letture, analisi, traduzioni. Praktikum za vježbe čitanja, tumačenja i prevođenja*, Nikšić: Filozofski fakultet.
- Sibinović 1990: M. Sibinović, *Tehnika prevođenja*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Tabuki 1985: A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano: Feltrinelli.
- Tabuki 2001: A. Tabuki, *Mali nesporezumi bez velike važnosti*, (prevele A. Srbinović, E. Vasiljević), Beograd: Rad.

Невена Р. Цековић

A CONTRIBUTION TO UNIVERSITY TEACHING OF LITERARY TRANSLATION FROM ITALIAN INTO SERBIAN: SOME REFLECTIONS ON THE USE OF A NEW WORKBOOK

Summary

Translation competence, although important as a practical outcome of the second language acquisition process and a fundamental prerequisite for entering the job market, seems to be unfairly neglected in terms of the availability of printed instructional materials supporting its development. In such context and aiming to contribute to teaching translation from Italian to Serbian at the university level, a new workbook was created – *Praktikum za vježbe prevođenja sa italijanskog na srpski jezik* (Ceković 2018), intended for Serbian-speaking students of the Italian language and literature at intermediate-advanced level of competence. This paper aims to describe some of the procedures used in the creation of the workbook as well as to illustrate its use in the classroom. The workbook is not only designed for literary translation but also as a source for reading exercises, text interpretation and contrastive Italian-Serbian analysis.

Keywords: teaching translation, literary translation from Italian into Serbian, workbook, translation competence, contrastive analysis

Примљен: 7. новембар 2022. године
Прихваћен: 1. фебруар 2023. године

Тијана Н. Кукић¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за италијанистику

КРЕИРАЊЕ ТЕКСТУАЛНЕ КОХЕЗИЈЕ ПУТЕМ АНАФОРСКИХ ИЗРАЗА У РОМАНУ ОСТАЈЕМ ОВДЕ МАРКА БАЛЦАНА

Да би нарација успела неопходно је остварити текстуалну кохезију, односно тематски континуитет приповедања. Анафора је један од кључних механизма повезивања делова текста у целину. Она се састоји од антецедента и анафорског израза. Антецедент упућује на вантекстуални референт, док се анафорски израз унутартекстуално односи на антецедент. Да би читалац уочио везу између антецедента и анафорског израза неопходно је да поседује општа знања о свету, али и знања која се односе на сам текст. Суштина везе текстуалне кохезије и анафорских израза јесте да се, како нарација одмиче, читалац све више ослања на знања везана за текст. Путем анафорских израза писац пружа читаоцу нове информације које се надовезују једна на другу и тако се читалац упознаје са ликовима и догађајима у нарацији. Анафорски изрази могу упућивати на антецедент путем синонима, хиперонима, хипонима, деминутива и, најчешће, путем еквивалентних израза. Таква анафора назива се индиректна анафора јер се анафорски израз одликује лексичком неидентичношћу у односу на антецедент, али референцијалном идентичношћу са њим. Управо ова лексичка неидентичност биће полазиште нашег проучавања анафорских израза у роману *Остајем овде* (*Resto qui*) Марка Балцана. Балцано путем анафорских израза уводи читаоца у контекст нарације и ствара кохерентан текст путем горепомнутих анафорских израза, помоћу којих информативно проширује читаочево знање о ликовима и догађајима с једне стране, док захваљујући овим конструкцијама Балцано кроз протагонисте даје и свој суд и виђење ликова и догађаја у самом роману.

Кључне речи: анафора, анафорски изрази, анафорски ланци, кохезија текста

1. Предмет и циљ рада

Анафорски израз има веома важно место у креирању кохезије текста и стварању нарације, која читаоцу пружа не само нове информације већ и став било актера самог романа било самог писца. Анафора, односно, сам анафорски израз, обогаћује текст и веома је важан елемент нарације. Анафора представља један од кључних елемената структуре текста (Izenberg 1997: 67). Она се може дефинисати као однос између два језичка

¹ tijana.kukic@filum.kg.ac.rs

елемента: у оквиру тог односа тумачење антецедента утиче на тумачење анафорског израза (Huang 2006: 288).

У нашем раду проучићемо како се Балцано ослања на овај елемент текстуалне кохезије, на који начин маневрише анафорским изразом и које ефекте и циљеве нарације постиже кроз њих. Наш је фокус преваходно на еквивалентним изразима, будући да они узимају превагу у односу на друге облике анафорских израза као што су синоними, хипероними, хипоними, деминутиви.

Будући да су фокус нашег истраживања анафорски изрази, проучићемо који су параметри њиховог одабира и на који начин учествују у изградњи нарације и стварању кохезије текста. Уочићемо да су анафорски изрази веома драгоцено средство које Балцано вешто користи како би приказао догађаје и протагонисте како кроз објективну, тако и кроз субјективну перспективу.

Анафорски израз може бити лексички идентичан свом антецеденту: тада говоримо о директној анафори. Предмет нашег истраживања јесте индиректна анафора, чији су анафорски изрази лексички неидентични с антецедентом али референцијално идентични, односно – упућују на истог референта.

На основу наше анализе романа *Resto qui* (Marco Balzano, 2018) и његовог превода на српски (*Остајем овде*, 2021) уочили смо три врсте анафорских израза: 1) информативни анафорски израз, који се базира на објективном приказу дешавања и протагониста, 2) валутативни анафорски израз, који служи да писац прикаже свој став или став протагониста према догађајима или другим ликовима у роману. Потом, уочили смо 3) анафорске ланце, у оквиру којих Балцано користи и преплиће информативну анафору са валутативном како при опису догађаја тако и приликом описа ликова и њихових карактеристика, пружајући на тај начин дубину увида у одређену ситуацију или виђење лика, бојећи га разноврсним нијансама: од тоpline, нежности, оданости до презира, мржње, бола и туге (в. више о оваквим анафорским ланцима у погл. 4 и 6.3).

2. Кохезија текста и анафорски изрази

„Кохезија се јавља када је тумачење неког елемента у дискурсу зависно од другог елемента” (Halliday, Hasan 1976: 4)². Термин „дискурс” као појам односи се и на говорни и на писани језик и уопштенији је термин од појма „текст”, који се обично односи на писани текст (Sanders, Sanders 2009: 1075). У овом раду под појмом „текст” подразумевамо писани књижевни текст.

Кохезија представља један од седам конститутивних принципа текста, поред кохеренције, интенционалности, прихватљивости, информативности, ситуативности, интертекстуалности (Dardano 2005: 95).

2 “Cohesion occurs when the interpretation of some element in the discourse is dependent on that of another.” (Halliday, Hasan 1976: 4)

Кохезија и кохеренција представљају два језичка принципа, док су остали принципи прагматичке природе и односе се на ванјезички контекст (Bonomi 2005: 174). Кохезија представља тематски континуитет текста, а кохеренција семантички континуитет текста (Dardano 2005: 95). Основни ниво кохезије текста састоји се у граматичком повезивању свих његових делова (Bonomi 2005: 174). Међутим, постоје и други кохезивни елементи текста који омогућују да он буде целовит и повезан. У литератури се углавном деле у две категорије: на супститутивне облике и на дискурсне маркере (Bonomi 2005: 175). Супститутивни облици односе се преваходно на анафору и на њену способност да упућује на претходни део текста, омогућавајући, на тај начин, тематски континуитет текста (Bonomi 2005: 176). У супститутивне облике спадају: заменице, именице, придеви, глаголи, перифразе и сви они језички елементи који могу заменити елементе који су претходно споменути у тексту (Bonomi 2005: 175). Кохезија текста ослања се на следеће језичке нивое текста: „морфолошки, лексички, синтаксички, интерпункцијски” (Ferari, у: Palermo 2013: 76). Како Гаравели истиче, анафором се остварује кохезија текста базирајући се на међузависности синтаксе, семантике и прагматике (Garaveli 2008: 378).

Дискурсни маркери успостављају логичко-семантичку или граматичку везу али не успостављају нужно однос кореференције. Они су индиректно кохезивни елементи који умрежавају информације (Palermo 2013: 190).

Важност анафорског израза огледа се у његовој улози да информативно прошири читаочева знања о антецеденту. На основу анализе романа *Остajeм овде* Марка Балцана издвојићемо еквивалентне изразе (Prandi, De Santis 2011: 262) који су најбројнији и који омогућавају горепоменуто информативно проширење.

Динамичност кохезије текста огледа се у активном учествовању читаоца приликом повезивања антецедента и анафорског израза. Читалац мора бити у стању, било на основу знања о свету, било на основу познавања самог текста, да уочи повезаност ова два елемента анафоре.

Свака нова информација у тексту проширује информативност самог текста; нова се информација уклапа у већ постојеће, остављајући читаоцу задатак да уклопи све информације на адекватан начин. За то је неопходно поседовати знања о свету, поседовати лингвистичко-граматичку компетенцију, текстуалну компетенцију, односно разумевање начина на основу којих функционише текст (Palermo 2013: 43, 236–237). Како нарација одмиче, знања на основу самог текста и његових ликова бивају све важнија и читалац се у процесу разумевања текста све више ослања управо на ова знања.

Читање је активан процес који се базира на кооперативности читаоца. Тај термин преузели смо од Грајса и он се првобитно односио на комуникативну ситуацију (Меј 2009: 791). Меј сматра да је читање врста комуникације (Меј 2009: 775). Читаоци морају имати активну улогу у дешавањима у роману како би могли да их разумеју. Разумевање се

постиже путем „преговарања”. Овај је процес кључан за разумевање текста будући да захтева од читаоца активно учествовање у разумевању приче коју писац приповеда, односно тумачење, повезивање, промишљање о догађајима и ликовима у роману. „Аутори морају да убеду читаоце да схвате озбиљно причу, да уђу у замишљени простор.” (Меј 2009: 775) Читалац, крећући се кроз роман и откривајући његов просторно-временски контекст и протагонисте, ствара знања о самом тексту на која се ослања приликом уочавања веза између анафорских израза и антецедента. Енциклопедијска знања и знања о свету важна су за разумевање анафорског израза, али како нарација одмиче читалац све више проналази ослонац у знањима која поседује на основу самог текста.

3. Одабир анафорског израза

На одабир анафорског израза утиче више фактора. Палермо указује да на овај процес може утицати сам жанр романа, ниво формалности текста, али пре свега принципи који одређују распоређивање информација у тексту. Што је антецедент неочекиванији, то ће анафорски израз бити структурално комплекснији и, обратно, што је антецедент очекиванији, анафорски израз биће једноставније структуре (Palermo 2013: 168). Овај принцип базира се на економичности језика: користи се само онолико елемената колико је неопходно да се пренесе порука.

Важно је напоменути да је анафорски израз некада једино решење које омогућава кохезију, иако није једино средство супституције антецедента. Међутим, прономинална и лексичка супституција нису међусобно заменљиве алтернативе. Како тврди Палермо, тамо где је теже уочити антецедент, „већа семантичка аутономија лексичког супститута у односу на прономинални усмерава и олакшава тумачење” (Palermo 2013: 85). Када су антецедент и анафорски израз удаљени, тешко ће се њихова веза успоставити употребом заменице јер постоји велики ниво вероватноће да ће доћи до преклапања са неким другим антецедентом (Palermo 2013: 85).

Анафорски израз, такође, може носити у себи денотативне и конотативне одлике и на тај начин долази до семантичког и прагматичког обогаћивања антецедента, што друге супститутивне форме, попут заменица, не могу постићи (Andorno, у: Palermo 2013: 85). Анафорски израз, захваљујући великом степену самосталности, може бити веома удаљен у односу на антецедент, али читалац ће, захваљујући својим знањима о тексту, уочити везу између ова два елемента. Кроз анафорски израз информације се распоређују у оквиру текста и кроз сваки нови израз може се проширити знање о лику или догађају како кроз објективну тако и кроз субјективну визуру. Без ових израза текст не би могао остварити кохезију, нити би информације могле да се проширују, а самим тим приповедање не би могло да се реализује кроз обогаћивање читаочевих знања о догађајима и ликовима романа.

4. *Кореференција и анафорски изрази (ланци)*

Сви изрази који се односе на исти референт унутар текста образују анафорски ланац који омогућава стварање јасне кохезије у тексту. Анафорски ланац представља упућивање на антецедент кроз различите анафорске изразе (Palermo 201: 168). Анафора пружа најважније средство кохезије текста (Prandi, De Santis 2011: 266). Повезаност анафорског израза и антецедента са истим референтом назива се кореференција (Korzen 1996: 113). Анафорски изрази могу се називати и про-формама, према Марији-Елизабет Конте (1988: 21). У нарацији упућивање на антецедент може се остварити много пута кроз разне анафорске изразе и то у оквиру читавог текста. Овај процес лежи у основи анафорских ланаца. Они реализују тематски континуитет нарације.

Референција је важан појам када је реч о тексту. Она омогућује упућивање на одређеног референта, ван текста или унутар текста. Када се више елемената у тексту односи на истог референта, та се појава назива кореференција (Palermo 2013: 77; Korzen 1996: 134). Ми ћемо у овом раду проучити како се кореференција остварује путем супститутивних елемената у оквиру анафоре. Супститутивни елементи јављају се у другом делу анафоре. Проучићемо на које се начине може упутити на антецедент а да се при том задржи кореференција, односно, референцијална идентичност, али помоћу нових лексичких конструкција. Оваквим конструкцијама обогаћује се текст како новим информацијама тако и ставовима и виђењима ликова у роману, али и самог аутора.

5. *Анафорски израз и стилски ефекат: Балцано мења правила*

Приликом конструкције текста могу се јавити одступања од уобичајених правила како би се добило на упечатљивости приповедања. Балцано примењује једну специфичну стратегију приликом структурирања текста и увођења читаоца у нарацију. Примењује стратегију употребе одређеног члана код читаоцу непознатих и први пут поменутих референта, стварајући на тај начин често драматичан увод који ће потом разрадити уз помоћ анафорских израза који су употребљени уз неодређени члан. Кроз такав приступ добија се на упечатљивости приповедања, на неизвесности и ишчекивању даљег појашњења новог референта уведеног одређеним чланом, који као да најављује оно што тек следи. Овом стратегијом нарације обрће се правило везано за употребу члана уз антецедент и анафорски израз: одређени члан обавезан је код другог спомена истог референта (Renci 1988: 383). Дакле, уместо да се прво употреби неодређени члан уз антецедент који се реактивира кроз употребу анафорског израза с одређеним чланом, Балцано уводи антецедент одређеним чланом, објашњавајући га уз помоћ анафорског израза којем претходи неодређени члан. На тај начин аутор ствара снажан ефекат ишчекивања, упечатљивости референта у антецеденту и готово поетског описа референта у анафорском изразу, редом: *кафе* [3а], *куће* [2а],

дечака [1a]. Као да се код антецедента на трен зауставља приповедање и онда лаганим ритмом следи опис у оквиру анафорског израза. Та пауза добија се и на нивоу интерпункције. У првом примеру [1a] имамо тачку након што је антецедент уведен одређеним чланом, у примеру [2a] знак питања а у примеру [3a] цртицу. Балцано исказује своју креативност кршећи правила конструкције анафоре и њених елемената. То можемо сагледати кроз примере [1a], [2a], [3a].

Важно је нагласити да ћемо у примерима код којих се антецедент и анафорски израз не надовезују један на другог, односно нису у суседним реченицама, указати на број реченица који их раздваја када се они налазе на истој страни штампаног текста. Када је размак између антецедента и анафорског израза већи од једне стране ту разлику означаваћемо процентима од укупне дужине текста на ком смо радили (у питању је битекст од 180 страница; положај примера у папирним издањима могуће је наћи тако што се вредност у процентима помножи с укупним бројем страна папирног издања и производ се подели са 100):

- [1a] Il vecchio che veniva a prendere i mucchi di lana cominciò a mandare il figlio. Era un ragazzo alto e magro, con le scapole che gli spuntavano dal maglione.
- [16] Старац који је долазио по гомиле вуне почео је да шаље сина. Био је то висок, мршав момак, лопатице су му се назирале испод џемпера.
- [2a] E il maso? Dov'è questo maso? – gridai esasperata.
In mezzo al bianco c'era una minuscola costruzione in pietra. Ci avvicinammo. Era una cappella circolare, sul tetto appuntito spiccava una croce piazzata a mo' di pennacchio.
- [26] – А имање? Где је то имање? – викнула сам изнемогло. (9 реченица размака)
У сред белине била је сићушна камена кућа. Пришли смо. Била је то кружна капела, на шиљатом крову стајао је крст, пободен попут перјанице.
- [3a] Bevemmo il caffè – un caffè vero, non d'orzo, non di cicoria.
- [36] Попили смо кафу – праву кафу, не јечмену или цикуру.

6. Врсте анафорских израза у роману *Остјајем овде*

На основу истраживања спроведеног на роману *Остјајем овде* Марка Балцана и базирајући се на принципу информативности, који је кључан за текст, уочили смо да индиректна анафора садржи три врсте анафорских израза који се разликују по принципу објективности, односно субјективности изношења информација.

У овом раду разликоваћемо: информативни анафорски израз, валутативни анафорски израз и анафорске ланце, у којима се преплићу објективни искази са субјективним и које смо назвали анафорски ланац са информативним и валутативним анафорским изразима. Оваква анафора садржи у себи посебан опис ситуација и личности. Преплићу се два готово супротна аспекта: на објективан исказ надовезује се субјективни

став протагонисте романа. На тај начин Балцано структурира опис неког дешавања: објективном приказу кроз анафорске изразе придружују се и ставови протагониста према том истом дешавању. На тај начин читалац добија неопходну информацију како би пратио тематски континуитет романа и повезивао информације. То чини кроз анафорске ланце у којима се смењују објективне информације и субјективна мишљења протагониста романа.

6.1. Информативни анафорски израз

Информативни анафорски израз служи да читаоца упуту у причу, да га упозна са протагонистима, да му прикаже просторно-временске координате романа и да га смести у контекст нарације. Кроз овакав анафорски израз читалац проширује своја знања о дешавањима у роману, о ликовима, о месту и времену у коме се дешава радња. Овакав анафорски израз базира се на објективности приповедања и изношењу информација.

Кроз еквивалентни израз у примеру [4a] сазнајемо да је Курон село. Кроз активацију принципа кооперативности саговорника читалац може с лакоћом да повеже анафорски израз са антецедентом. Примери [4a] и [5a] посвећени су селу Курону, у коме се дешава радња романа. У примеру [5a] проширује се информација, сазнајемо да ће то место нестати:

- [4a] Perché vuoi stare qui se rimarremo senza lavoro, se non potremo più parlare tedesco, se distruggeranno il paese?
Nel 1936 è arrivata a Kuron la sorella di Erih. (3 реченице размака)
- [4b] – Зашто желиш да останеш овде ако ћемо остати без посла, ако више нећемо моћи да говоримо немачки, ако униште село?
Године 1936. Ерихова сестра доселила се у Курон.
- [5a] Ti racconterò invece della vita di noi, del nostro essere sopravvissuti. Ti dirò di quello che è successo qui a Kuron. Nel paese che non c'è più.
- [5b] Испричаћу ти о ономе што се догодило овде у Курону. У селу које више не постоји.

У наредном примеру Балцано описује бискупа. Употребљава при првом помену одређени члан, примењујући технику нарације *in medias res* (Palermo 2013:156), уводећи читаоца одмах у свет приповедања. Кроз анафорски израз читалац може више сазнати о његовом изгледу и погледу:

- [6a] Quella domenica la gente era accalcata sul sagrato, come sempre quando veniva il vescovo. Io e Erih, invece, sedevamo sulla prima fila di panche. Ci aspettavamo tanti discorsi da quell'uomo massiccio, col viso duro che ti faceva abbassare lo sguardo.
- [6b] Те недеље људи су се тискали у дворишту цркве, као и сваки пут када би дошао бискуп. Ја и Ерих, напротив, седели смо у првом реду клупа. Очекивали смо да чујемо бројне, важне теме од тог крупног човека жестоког израза који те терао да обориш поглед.

У примеру [7а] антецедент је глагол „piovere”. То је атипична ситуација, јер је антецедент обично именица. Али логичка веза између глагола и анафорског израза веома је јака. Анафорски израз објашњава да је реч о типичној новембарској киши у Курону:

- [7а] Era una sera di giovedì, a Kuron pioveva. La solita pioggia obliqua che cade a novembre.
- [7б] Био је четвртак вече, у Курону је падала киша. Она уобичајена новембарска киша.

У примеру [8а] видимо како анафорски израз може бити синоним, међутим у овом случају не долази до проширивања читаочевих знања о референту. Можемо уочити да када су антецедент и анафорски израз близу један другом, овај други структурално је једноставан:

- [8а] Mi faceva sentire protetta, la pancia, non impaurita. Quando Erih rientrava dai campi mi metteva la mano sul ventre e diceva che secondo lui doveva essere femmina e la voleva chiamare Anna, come sua madre.
- [8б] Стомак као да ми је донео заштиту а не страх. Кад се Ерих враћао са њиве, ставио би руку на мој трбух и говорио да мисли да је сигурно женско и да жели да се зове Ана, као његова мајка.

6.2. Валутиивни анафорски израз

Валутативни анафорски израз исказује став, мишљење, суд, перспективу протагонисте или аутора према неком дешавању или неком лику у роману. Он проширује читаочева знања о антецеденту, али кроз визуру аутора или протагонисте, дакле обојен је субјективношћу. Видећемо да код Балцана овакав израз носи снажан емотивни набој и читав спектар најразличитијих емоција.

У примеру [9а] видимо како Трина, наратор овог романа, види мушкарце, видимо њен субјективни став према њима:

- [9а] Degli uomini me ne sono sempre infischiate. L'idea che c'entrassero con l'amore mi sembrava ridicola. Per me erano individui troppo goffi o troppo pelosi o troppo rozzi. (1 реченица размака)
- [9б] За мушкарце нисам никада марила. Помисао да они имају везе с љубављу деловала ми је смешно. За мене су они били превише неспретни, или превише длакави, или превише сирови.

У примеру [10а] видимо како Трина доживљава историју, попут еха, попут нечега далеког и удаљеног од места у коме је живела:

- [10а] Fino a quel momento, specie in queste valli di confine, la vita era scandita dai ritmi delle stagioni. Sembrava che quassù la storia non arrivasse. Era un'eco che si perdeva.
- [10б] Чинило се да историја не досеже до ових висина. Она је била попут одјека који се губи у ваздуху.

У примеру [11a] антецедент је далеко од анафорског израза (њихов положај у тексту је 3,3% до 83,8%), али читалац на основу знања о ставовима протагониста према фашистима и инжењерима који граде брану, може без потешкоћа да испрати наглашену субјективност анафорских израза који у себи носе гађење према референтима на које се односе: „quell'esercito di cafoni e quella marmaglia di ingegneri” / „та војска сељачина и та багра састављена од инжењера”:

- [11a] Invece noi avevamo agricoltura e allevamenti e prima che arrivasse quell'esercito di cafoni e quella marmaglia di ingegneri regnava l'armonia tra i masi e il bosco, tra i prati e i sentieri.
- [11б] Напротив, ми смо имали пољопривреду и стоку, а пре него што је стигла та војска сељачина и та багра састављена од инжењера, владао је склад између имања и шума, између ливада и путељака.

Пример [12a] приказује разговор између ликова Барбаре и Маје; видимо став Барбаре према коментару који јој даје Маја. Барбара назива ову помало шаловитим тоном *змијом* због њеног директног коментара који ју је повредио:

- [12a] Guarda che di fare la maestra mica te l'ha ordinato il dottore, – ribatteva Maia. Ma sentite questa vipera. Che vuol dire non me l'ha ordinato il dottore? – protestava facendosi la coda a quella chioma di capelli rossi che le finivano dappertutto.
- [12б] – Пази, није ти доктор преписао да будеш учитељица, – одбрусила би Maia. – Слушај ти ову змију. Шта значи да ми то није преписао доктор? – бунила се, скупљајући у реп црвену косу која је летела свуда.

Кроз наредне примере [13a] и [14a] можемо видети да се фашисти доживљавају као убице, као зликовци. Као непријатељи мештана села Курона, који их узнемиравају и односе све што су имали: посао, земљу, куће, дотадашњи мирни живот:

- [13a] L'anno prima c'era stata la marcia su Bolzano, con i fascisti che avevano messo a ferro e fuoco la città. (10 реченица размака)
Mussolini ha fatto ribattezzare strade, ruscelli, montagne... sono andati a molestare anche i morti, quegli assassini, cambiando le scritte sulle lapidi.
- [13б] Претходне године био је марш на Болцано, фашисти су похарали град. Мусолини је преименовао улице, потоке, планине... чак су и покојнике узнемиравали, ти зликовци, мењали су натписе на надгробним плочама.
- [14a] Insegnare in tedesco mi piace, – le raccontai con la bocca piena, – e sapere che quel che faccio è contro i fascisti mi piace ancora di più. (2 реченице размака)
Quei bastardi non ci hanno fatto insegnare nemmeno un giorno, – disse sconsolata.

- [146] – Волим да подучавам на немачком, – рекла сам јој с пуним устима, – а пошто знам да је оно што радим окренуто против фашиста, допада ми се још више.
– Ти гадови нису нам дозволили да радимо у школи ни један дан, – рекла је неутешно.

6.3. Анафорски ланац са информативним и валутативним анафорским изразима

Анафорски ланац подразумева да се сви анафорски изрази односе на исти антецедент колико год да су они удаљени од њега, омогућавајући читаоцу лако повезивање ова два елемента. Балцано у анафорским ланцима које ствара употребљава како информативне тако и валутативне анафорске изразе, стварајући снажне описе ситуација и ликова, дајући им како објективне тако и субјективне карактеристике, стварајући на тај начин живу и динамичну нарацију.

У примеру [15a] имамо антецедент „италијански језик” на који се односи анафорски израз „la lingua” („италијански”) што је објективна констатација, док наредни анафорски израз упућује на субјективни став мештана: да је реч о чудном језику: „quella lingua strana” / „тај чудан језик”. Такав израз јесте валутативни анафорски израз којим се исказује став мештана према новим дешавањима у селу и према језику који им се намеће:

- [15a] L'italiano qui in Sudtirolo era una lingua esotica, che si sentiva da qualche grammofono o quando arrivava un venditore della Vallarsa che risaliva il Trentino per andare a commerciare in Austria. (3,8%)

Con l'arrivo del duce era chiaro che rischiavamo di restare senza lavoro perché non eravamo italiane, e così ci siamo messe tutte e tre a studiare la lingua nella speranza che ci avrebbero assunto lo stesso. (4,4%)

Ci esercitavamo in quella lingua strana, sperando che ai fascisti gliene importasse qualcosa del nostro impegno e del nostro diploma. (5,5%)

- [156] Овде у Јужном Тиролу италијански је био егзотичан језик, могао се чути с неког грамофона или када би трговац из Валарсе пролазио овуда, на путу према Аустрији.

Доласком Дучеа било је јасно да постоји опасност да не добијемо посао јер нисмо Италијанке, па смо тако све три почеле да учимо италијански у нади да ће нас ипак запослити.

Вежбале смо тај чудан језик, надајући се да је фашистима стало до нашег залагања и наше матуре.

У примеру [16a] антецедент су „cinque soldati intabarrati nei cappotti e con gli stivali da neve” / „група од пет војника замотаних у шињеле, у чизмама за снег”. Анафорски израз који следи даје читаоцу појашњење да је реч о Немцима, а потом имамо и субјективни став наратора, Трине, која их назива „животињама” у наредном анафорском изразу. Анафорски израз „quelle bestie” / „те животиње” доста је удаљен од антецедента, али читалац може успешно да повеже ове елементе:

[16a] Un giorno di gennaio del '45. Un gruppo di cinque soldati intabarrati nei cappotti e con gli stivali da neve. Il sole era sorto da poco e noi eravamo già in piedi perché la donna grassa diceva che dovevamo sfruttare le poche ore di luce e ci svegliava battendo le mani. Il prete era l'unico che si alzava prima di lei. Dormiva meno di tutti e in più di un anno non l'ho mai visto una volta a letto. Si addormentava per ultimo e quando aprivo gli occhi aveva già addosso la tonaca. La donna grassa stava scaldando un rimasuglio di caffè d'orzo, il prete era davanti al camino che attizzava il fuoco. D'improvviso il vecchio spalancò la porta: – I tedeschi, i tedeschi! – urlò con voce sguaiata. Alla donna grassa cadde il pentolino. (63,8%)

Pensavo che quelle bestie stavano malmenando la donna grassa o forse l'avevano già uccisa. (64,4%)

[16b] Једног јануарског дана '45. Група од пет војника замотаних у шињеле, у чизмама за снег. Сунце је тек изашло и већ смо били на ногама јер је дебела жена понављала да морамо искористити тих неколико сати светлости те нас је будила плескајући рукама. Једино је поп устајао пре ње. Спавао је мање од осталих и за више од годину дана нисам га видела ниједном у кревету. Заспао би последњи, а када бих отворила очи, већ је био у мантији. Дебела жена грејала је остатке јечмене кафе, поп је био испред камина и распламсавао је ватру. Изненада, старац отвори врата: – Немци, Немци! – повикао је грубим гласом. Жени испале лонче из руку.

Мислила сам како те животиње злостављају дебелу жену или су је можда већ убили.

Пошто је брана једна од главних тема романа, она се јавља кроз цео текст, што значи да су анафорски изрази који се односе на њу разноврсни, у зависности од емотивног доживљаја мештана они су, како се одмиче са нарацијом, све више удаљени од иницијалног антецедента. То не нарушава кохезију и разумевање текста, као што ћемо видети кроз наредне примере.

Брана се описује кроз дуге анафорске ланце, са много експресивности поред саме информативности. Анафорски изрази преносе емоције и бол коју носе мештани при помисли да ће се изградити брана, и самим тим да ће село бити потопљено. „La diga” („брана”) изједначава се са „tomba d'acqua” („воденим гробом”), са „progetto” („пројектом”), потом се проширује са „la loro maledetta diga” („њихова проклета брана”), постаје „voragine” („провалија”), па „progetto pericoloso” („опасан пројекат”), „la diga più grande d'Europa” („највећа брана у Европи”). Последњи анафорски израз упућује на проширење информације. Све реченице у примеру [17a] удаљене су од једне стране до чак 103 стране, односно наредни примери нису реченице које се надовезују једна на другу, већ их посматрамо кроз цео текст с циљем да укажемо да анафорски израз може лако да се надовеже на антецедент. Најудаљенији анафорски израз је *un progetto pericoloso* / „опасан пројекат”:

- [17a] Sta' tranquillo, ammesso che il fascismo durerà, qui una diga non si può costruire, il terreno è fangoso. (7,7%)
I nostri paesi sarebbero scomparsi sotto una tomba d'acqua. (8,3%)
Nel 1911 il progetto non parti perché il terreno era stato considerato a rischio. (8,3% - шест реченица размака)
Adesso ci stanno togliendo il lavoro e la lingua, poi, una volta che ci avranno esasperato e ridotto in miseria, ci cacceranno via di qui e costruiranno la loro maledetta diga. (19%)
Ma quando arriveremo a ridosso delle case la diga sarà pronta nel giro di pochi giorni. E sarà la diga più grande d'Europa. (76%)
Giorno dopo giorno la voragine continuava a espandersi come una chiazza d'olio. (76,6%)
– Questo paese è minacciato da un progetto pericoloso. (80%)
- [176] – Не брини, чак и да фашизам потраје, овде није изводљиво да се изгради брана, земљиште је блатно. Наша села требало је да нестану у воденом гробу.
Те 1911. пројект није започет јер је земљиште сматрано ризичим за градњу. Сада нам одузимају посао и језик, а након што нас излуде и сведу на просјачки штап, отераће нас одавде и саградити своју проклету брану.
Али кад будемо стигли надомак кућа, брана ће бити готова за неколико дана. И биће то највећа брана у Европи.
Дан за даном провалија је наставила да се шири попут уља.
– Овој вароши прети опасан пројект.

Балцано суптилно конструише анафорски ланац у примеру [18a]. Реченице нису део пасуса или неке целине, већ је свака одвојена једна од друге, и то у размаку од једне до десет страна. Јасни су анафорски изрази и читалац их повезује с антецедентом, без обзира на његову удаљеност у тексту. Анафорски изрази односе се на привремени смештај док се куће мештана буду рушиле због изградње бране. Из Тринине перспективе то се доживљава као нешто гадно, одбојно, као кавез, као казна: „quelle stamberghe” / „те баракe”, „quelle casupole squallide” / „оним уџерицама”, „quelle gabbie” / „тим кавезима”, „baracche” / „баракe”. Да би потом говорила о двособном стану, дакле, прелази се на информативно неутралан тон, и потом овај смештај Трина именује „questa casa” / „овај дом” – он постаје њен дом; она прихвата ситуацију, мири се са судбином. Ово је изузетно занимљив анафорски ланац у ком се дешава читава промена перцепције места становања након потапања Курона, тј. уочи његовог потапања. Наредни анафорски изрази дочаравају метаморфозу емотивног доживљаја Трине према смештају у коме треба да борави:

- [18a] A cosa servono quelle stamberghe? Volete chiuderci li dentro? Se il governo non fermerà i lavori, quelli saranno gli alloggi temporanei per chi vorrà restare ancora qui, – rispose. (83%)
 Un giorno che me ne stavo alla finestra a immaginare come avremmo vissuto in quelle casupole squallide mi venne d'improvviso voglia di scrivere. (83,8%)
 E in quelle gabbie quanto ci dovremo restare? (85,5%)
 Le famiglie che avevano scelto di restare si dirigevano con le gambe pesanti verso quelle casupole sparse per Vallelunga. (91%)
 Quando hanno messo il tritolo ai masi eravamo già stipati nelle baracche. (93,8%)
 E invece è passato molto tempo prima che entrassi qui dentro, in questo bilocale che mi hanno assegnato d'ufficio. Indennizzi non ne abbiamo mai ricevuti. Erih non l'ha vista questa casa perché è morto tre anni dopo, nell'autunno del '53. (95,5%)
- [186] – Чему служе те бараке? Желите ли да нас затворите у њих? – Уколико влада не заустави радове, то ће бити привремени смештај за оне који буду и даље желели да остану овде, – одговорио је.
 Једног дана док сам стајала на прозору и замишљала како ћемо живети у оним учерицама, одједном ми је дошло да пишем.
 – И колико ћемо дуго морати да останемо у тим кавезима?
 Породице које су одлучиле да остану кретале су тешким кораком према тим учерицама расутим по Валелунги.
 Кад су поставили динамит по кућама, већ смо се нагурали у бараке.
 Међутим, прошло је пуно времена пре него што сам се уселила овде, у овај двособни стан, који су ми доделили из кадровске управе. Никада нисмо добили никакву одштету. Ерих није видео овај дом јер је умро три године касније, у јесен '53. године.

У примеру [19a] видимо исказивање нежности кроз анафорски израз према инфантилном покушају да се боре за своје право да живе у Курону и да се брана не изгради: „un fascio di ingenuità” / „свежањ наивних размишљања”. Нема директног антецедента, али читалац с лакоћом прати причу:

- [19a] A scuola avevo chiesto a ciascun bambino di scrivere una lettera perché non si costruisse la diga. A fine giornata le raccolsi tutte quante e andai a posarle davanti al suo ufficio. Una pigna di storie, un fascio di ingenuità contro i sotterfugi della Montecatini.
- [196] У школи сам замолила свако дете да напише писмо против изградње бране. На крају радног дана прикупила сам их и отишла да их положим испред његове канцеларије. Била је то гомила прича, свежањ наивних размишљања о махинацијама Монтекајинија.

7. Закључак

У овом раду покушали смо да укажемо на важност анафорских израза и на њихову улогу у креирању нарације и обогаћивања текста

новим информацијама. Анафорски израз као елемент анафоре који упућује на антецедент одликује се супститутивним облицима и лексичком разноврсношћу израза. На тај начин текст се информативно проширује, како кроз објективне информације, тако и кроз субјективна разматрања. Анализирајући роман *Остатајем овде* Марка Балцана уочили смо три врсте анафорских израза које смо приказали адекватним примерима: информативни анафорски израз, који се базира на објективним информацијама, валутативни анафорски израз, који указује на субјективну перцепцију протагониста и самог аутора, и анафорске ланце, који садрже у себи како информативни анафорски израз, тако и валутативни, тако да читалац добија како објективан увид у дешавања у роману тако и субјективну перспективу протагониста према тим дешавањима. На тај начин Балцано ствара један драматичан и дубок наративни текст, испреплетен објективношћу и субјективношћу. У петом поглављу анализирали смо још један начин на који Балцано приступа наративи кроз неочекиван обрт: уз непознате и први пут споменуте референте употребљава одређени члан, а уз анафорске изразе неодређени члан – супротно устаљеним текстуалним поступцима стварајући на тај начин посебну, готово поетичну атмосферу приповедања. Кроз анализирани примере из овог романа уочили смо како анафорски изрази креирају текстуалну кохезију независно од удаљености антецедента. Указали смо на важност активне улоге читаоца у тумачењу и проналажењу повезаности ова два елемента. Фокус нам је био на еквивалентним анафорским изразима, као најбројнијим у овом роману, које Балцано користи не само као супститутивне облике већ и да би обогатио наративи новим информацијама и увидима.

Корпус

Balzano 2018: Marco Balzano, *Resto qui*, Torino: Giulio Einaudi editore, [prevod: Marko Balcano, *Ostajem ovde*, Beograd: Laguna, 2021].

Литература

- Andorno³ 2014: C. Andorno, *Linguistica testuale. Un'introduzione*, Roma: Carocci editore.
- Bonomi 2005⁷: I. Bonomi (prir.), *Elementi di linguistica italiana*, Roma: Carocci editore.
- Dardano, Trifone⁵ 2001: M. Dardano, P. Trifone, *La Nuova Grammatica della lingua italiana*, Bologna: Zanichelli.
- Dardano 2005: M. Dardano, *Nuovo manualetto di linguistica italiana*, Bologna: Zanichelli.
- Garaveli 2008: B. M. Garaveli, *Strutture testuali e retoriche*, u: *Introduzione all'italiano contemporaneo*, (prir.) A. Sobrero, Bari: Editori Laterza.
- Grajs 1989: H. P. Grice, *Studies in the way of words*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Halidaj, Hasan 1976: M. A. K. Halliday, R. Hasan, *Cohesion in English*, London: Longman.
- Klajn, Šipka 2008: I. Klajn, M. Šipka, *Veliki rečnik stranih reči i izraza*, Novi Sad: Prometej.
- Huang 2006: Y. Huang, Anaphora and the Pragmatics-Syntax Interface, u: L. R. Horn, G. Ward, (prir.), *The Handbook of Pragmatics*, Oxford: Blackwell Publishing, 288–314.
- Izenberg 1977: H. Isenberg, Riflessioni sulla teoria del testo, u: *La linguistica testuale*, (prir.) M. E. Conte, Milano: Feltrinelli.
- Konte 1988: M. E. Conte, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Firenze: La Nuova Italia.
- Korzen 1996: I. Korzen, *L'articolo italiano fra concetto ed entità*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Kristal² 1985: D. Crystal, *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, Beograd: Nolit.
- Kruz 2006: A. D. Cruse, *A Glossary of Semantics and Pragmatics*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Mej² 2009: J. L. Mey, *Concise Encyclopedia of Pragmatics*, Oxford: Elsevier Ltd.
- Palermo 2013: M. Palermo, *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna: Il Mulino.
- Prandi, De Santis 2011: M. Prandi, C. De Santis, *Le regole e le scelte. Manuale di linguistica e di grammatica italiana*, Torino: UTET Università.
- Renzi 1988: L. Renzi, L'articolo, u: L. Renzi (prir.), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Vol 1, Bologna: Il Mulino, 357–423.
- Sanders, Sanders 2009: T. Sanders, J. Sanders, Text and Text Analsys, u: J. L. Mey, *Concise Encyclopedia of Pragmatics*, Oxford: Elsevier Ltd, 1075–1085.
- Sobrero 2008: A. Sobrero (prir.), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Bari: Editori Laterza.

Tijana N. Kukić

THE CREATION OF TEXTUAL COHESION THROUGH ANAPHORIC EXPRESSIONS IN THE NOVEL *I'M STAYING HERE (RESTO QUI)* BY MARCO BALZANO

Summary

In order for the narration to succeed, it is necessary to create textual cohesion, i.e. the thematic continuity of narration. Anaphora is one of the key mechanisms for connecting the parts of a text into a whole. It consists of antecedent and anaphoric expression. The antecedent refers to the extratextual referent while the anaphoric expression refers to the antecedent. In order to create a connection between these two elements, the reader needs to possess the knowledge of the world as well as the knowledge of the text itself. The very essence of the textual cohesion and anaphoric expressions lies in the fact that the reader is increasingly relying on the knowledge based on the text, as the narration keeps progressing. Through anaphoric expressions the writer provides the reader with new information that is gradually building on, thus making the reader familiar with the characters and events in the narration. The anaphoric expressions can refer to the antecedent through various expressions, such as synonyms, hyponyms, hyperonyms, deminutives, but above all the equivalent expressions which are the most numerous in

the novel. This kind of anaphora is called indirect anaphora because the anaphoric expression is lexically different from the antecedent, but referentially still the same. This lexical difference presents the starting point of our research on anaphoric expressions in the novel *Resto qui* by Marco Balzano. Through anaphoric expressions Balzano introduces the reader to the context of narration and creates a coherent text using the very expressions through which he provides new information to the reader about the characters and events.

Via careful analysis we have concluded that there are three types of anaphoric expressions in this novel: 1) an informative anaphoric expression that provides new information to the reader, 2) an evaluative anaphoric expression through which the protagonists express their opinions, emotions and attitudes towards events around them and 3) anaphoric chains in which Balzano combines the first two anaphoric expressions creating a strong, expressive and deep reflections and perception of both the events and the protagonists of the novel.

Keywords: anaphora, anaphoric expressions, anaphoric chains, cohesion of the text

*Примљен: 7. децембар 2022. године
Прихваћен: 3. фебруар 2023. године*

АУТОРИ НАСЛЕЂА / AUTORI DI NASLEĐE

Арсенијевић Митрић Јелена Н.

Рођена је 1983. године у Крагујевцу. Дипломирала је Општу књижевност и теорију књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду (2008), а докторирала на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу (2014), где је запослена као ванредни професор за ужу научну област Теоријске књижевне дисциплине и општа књижевност. Објавила је преко 30 радова заснованих на савременим методолошким поставкама (постколонијална теорија и критика, културолошке теорије), монографију *Terra amata vs. terra nullius: Дискурс о (пост)колонијализму у делима Б. Вонгара и Ж. М. Г. ле Клезиоа* (2016), коуредница је тематских бројева часописа *Кораџи: о Сретену Божићу/Б. Вонгару* (2010), Ролану Барту, Семјуелу Бекету и Бертолту Брехту (2011–2012), као и темата: *Књижевности и активизам, Лајтинска Америка: књижевности, култура, политика, Историја и фикција, Идеолошки оквири књижевности и културе* часописа *Литер* (2012, 2016, 2019, 2022). До сада је као истраживач била ангажована на једном међународном и четири национална пројекта. Чланица је међународних асоцијација *Postcolonial Studies Association (PSA)*, *European Network for Comparative Literary Studies* и оперативна уредница научног часописа *Литер*.

jelena.mitric@filum.kg.ac.rs

Бошковић Драган Б.

Редовни је професор савремене српске књижевности на Филолошко-уметничком факултету. Уредник је научног часописа *Наслеђе*, монографске едиције *Црвена линија* и руководилац пројеката: *Друштвене кризе и савремена (српска) књижевности и култура* Министарства просвете, науке и технолошког развоја РС (2011–2019) и факултетског пројекта *Језик, књижевности, култура данас*. Уредник је више од четрдесет научних (тематских) зборника, објавио преко сто педесет научних радова, огледа, есеја, предговора, поговора... Аутор је монографија: *Иследник, сведок, прича: Истражни поступци у Пешчанику и Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша*, 2004; *Текстуално (не)свесно*, 2008; *Заблуде модернизма*, 2010; *Ђорђе Марковић Кодер*, 2014; *Заблуде читања*, 2015; *Слободан Шишић: Постер*, 2015; *Нулти степен реализма*, 2017; *Фрагменти о рукама и остале мистификације*, 2022.

boskovicbdragan@gmail.com

Влашковић Илић Биљана Р.

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. Основне и докторске студије завршила је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Докторску дисертацију под насловом *Историја у драмском стваралаштву Џорџа Бернарда Шоа: контексти, тексти и метатексти* одбранила је у фебруару 2014. године. Запослена је на ФИЛУМ-у у Крагујевцу, на Катедри за енглески језик и књижевност, у настави предмета из уже научне области Енглеска књижевност и култура. Учествовала је на многобројним међународним

и националним научним скуповима и објавила више радова из области књижевности на енглеском и српском језику. Активни је члан међународног удружења Бернарда Шоа и европске асоцијације која се бави проучавањем Шекспира (ESRA). Бави се проучавањем теорије драме и позоришта, као и студијама културе, а специјална област интересовања су јој ирска, шкотска и канадска књижевност. Године 2018. објавила је монографију под насловом *Историја за животи: случај Бернарда Шоа*, док је 2020. године објавила уџбеник *Early American Literature*.

biljana.vlaskovic@filum.kg.ac.rs

Ђоровић Данијела С.

Редовни је професор на Филозофском факултету Универзитета у Београду, где предаје италијански језик за академске и професионалне потребе студентима друштвено-хуманистичких дисциплина. Годинама ради хонорарно и на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу на предметима Историја италијанског језика и Лексикологија италијанског језика. Објавила је књигу *Анализа употреба у настави старог језика струке* и бројне радове у домаћим и међународним часописима. Коаутор је *Вишејезичног термилошког речника историје уметности*. Поље њеног научно-истраживачког интересовања обухвата глотодидактику, језик струке, историју и лексикологију италијанског језика.

ddjorovi@f.bg.ac.rs

Живковић Душан Р.

Рођен је 1980. године у Крагујевцу. Редовни је професор за ужу научну област Теоријске књижевне дисциплине и општа књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Дипломирао је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду (добитник је „Изузетне награде Универзитета у Новом Саду” за постигнут успех на основним студијама). Магистрирао је и докторирао на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2011. године (тема докторске дисертације: *Тилолошко поређење романа Милорада Павића и Умбертиа Ека и поетички и семантички аспекти интертекстуалности у романима Име руже и Хазарски речник*). Објавио је монографије: *Отворени лавиринти: Еко и Павић* (2016), *Херметизам у лирици старог века* (2021, у ужем избору за награду „Никола Милошевић”), као и научне радове на српском, енглеском, руском и словеначком језику. Члан је уредништва часописа: *Наслеђе* (ФИЛУМ, Крагујевац). Од 2018. до 2021. године био је и члан уредништва часописа *Humanities and Social Sciences* (New York, USA). Од 2016. до 2019. године био је председник Савета за књижевност и науку Универзитетске галерије у Крагујевцу. Био је уредник у издавачкој кући *Кораци* (2008–2009), руководилац књижевног клуба СКЦ-а (2005–2006) у Крагујевцу и уредник рубрике за поезију у часопису *Лијар* (2005). Објавио је збирку песама *Пушници измишљеног раја* (у српско-немачком издању).

На европском конкурсy поезије, за песму *Крик* (итал. *Il grido*), добио је награду „Diploma di merito” удружења *Dante Alighieri*.

dusan.zivkovic@filum.kg.ac.rs

Јањић Данијела М.

Рођена је 1982. године у Шапцу. Основне студије италијанистике завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Докторске студије из италијанистике и класично-средњовековне филологије завршила је на Универзитету Ка’ Фоскари у Венецији. Од 2014. године ради као доцент, а од 2019. године као ванредни професор италијанске књижевности и културе на Катедри за италијанистику Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Усавршавала се у Венецији, Падови, Сијени и Перуђи. Њен научноистраживачки рад усмерен је ка италијанској књижевности и култури и компаративним истраживањима (српско-италијанске књижевне и културне везе). Водила је међународни научноистраживачки пројекат *Италијански градови у књижевностима 20. века* као један од руководилаца. Објавила је већи број радова. Ауторка је монографије *Габријеле Д’Анунцио у српској култури* и монографске библиографске публикације *Storia di «Studi Novecenteschi» (1972-2007). Indici, Catalogo, Tabelle statistiche*. За превод Галилејевог *Писма зосиођи Крисцини од Лорене* додељена јој је престижна међународна награда „Дијего Валери”.

danielajanjic@filum.kg.ac.rs

Ковачевић Зорана Ж.

Рођена је 1985. године у Бањој Луци. Дипломирала је Италијански језик и књижевност и српски језик и књижевност 2008. године на Филозофском факултету Универзитета у Бањој Луци. Мастер студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. 2014. године одбранила је докторску тезу *Mediazioni culturali: letteratura e società italiane nell’odeporica serba ed europea tra Ottocento e Novecento* на Универзитету у Трсту под менторством проф. др Серђе Адамо. Од 2009. године запослена је на Одсеку за италијански језик и књижевност Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци, где је ангажована на предметима из области италијанске културе и књижевности. Уже области интересовања су јој стваралаштво италијанске књижевнице Албе де Сеспедес и путописна књижевност. Посебну пажњу у својим истраживањима посветила је слици Италије и италијанске књижевности у српским и европским путописима 19. и 20. вијека. До сада је учествовала на више међународних научних скупова, те објављивала радове у зборницима и научним часописима. Ауторка је монографије *Andai in Italia per cambiarmi l’anima e il corpo. L’immagine del Belpaese nella letteratura di viaggio serba tra Ottocento e Novecento* (Edizioni dell’Orso, 2020).

zorana.kovacevic@flf.unibl.org

Кукић Тијана Н.

Рођена је 1980. године у Београду. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду Италијански језик и књижевност 2004. године. Завршила је мастер студије на Филолошком факултету у Београду 2008. године, а докторске студије завршила је 2018. године одбранивши дисертацију на тему *Семантичко-прагматичка анализа италијанског члана и његови српски еквиваленти из перспективе референцијалности* (ментор: др Саша Модерц) при Филолошком факултету Универзитета у Београду. Почевши од 2004. године, активно се бави предавањем италијанског језика у сарадњи са Италијанским институтом за културу у Београду. Од 2009. до 2011. године држала је факултативну наставу италијанског језика на ФИЛУМ-у, у сарадњи са Италијанским институтом за културу. Запослена је на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу од 2014. године. Аутор је уџбеника под називом *Gli articoli italiani* за престижну издавачку кућу *Alma Edizioni* из Фиренце (уџбеник је објављен марта 2022. године). Њена научна истраживања усмерена су преваходно на семантику и прагматику италијанског члана, на контрастивну анализу италијанског и српског језика, као и на морфосинтаксу италијанског језика.

tijana.kukic@filum.kg.ac.rs

Лојаница Марија В.

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. Предаје савремену америчку књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Од 2011. до 2019. године била је истраживач на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена (српска) књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*. Члан је Уредништва научног часописа *Наслеђе*, уредница тематских научних зборника *Америка* (2017) и *Doomsday* (2021), као и тематског броја часописа *Наслеђе: Књижевно-културолошки аналитички атилас* (2019). Аутор је монографије *Увод у онтологију нестајања* (ФИЛУМ, Крагујевац, 2020). Учествовала је на многобројним националним и међународним научним скуповима и објавила велики број радова из области теорије књижевности, културолошких студија, савремене америчке књижевности и компаратистике.

marija.lojanica@filum.kg.ac.rs

Малоку Андријана М.

Рођена је 1982. године у Београду. Завршила је основне студије на Катедри за италијански језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду, где је потом одбранила и мастер рад под називом *Италијанско присуство на ФЕСТ-у*. На истом факултету уписала је и завршила докторске студије из области науке о књижевности. Ужа интересовања везује за италијанску, као и компаративну књижевност, тематологију и књижевно превођење.

andrijana.jan19@gmail.com

Матић Александра Д.

Рођена је 1990. године у Крагујевцу. Завршила је све нивое студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Одбранила је докторску тезу *Фолклорни обрасци у српској књижевности романтизма, авангарде и модернизма*, 2020. године, под менторством проф. др Часлава Николића. У јуну 2022. године изабрана је у звање доцента за научно поље Српска књижевност. Објавила је преко тридесет научних радова и учествовала на великом броју међународних и националних научних конференција. Као истраживач, учествовала је у раду пројеката Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, Министарства културе и информисања и Филолошко-уметничког факултета. Поља научног интересовања су јој: фолклористика, српска књижевност 19. и 20. века и српска путописна књижевност.

aleksandra.matic@filum.kg.ac.rs

Мелић Катарина В.

Редовни професор је на Катедри за романистику Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Дипломирала је Француски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду, магистрала на Универзитету *Carleton* у Отави (Канада), а докторирала на Универзитету *Queen's* у Кингстону (Канада). Предаје на основним, мастер и докторским академским студијама. Бави се проучавањем француског романа у XIX и XX веку, књижевности егзила, књижевности Холокауста, франкофоних књижевности, односом историје – фикције – меморије и књижевно-културног наслеђа. Аутор је две монографије (*Histoire et littérature*, Крагујевац: Филум, 2010; *La scène de Cléo*, Крагујевац: Филум, 2016), уредник је пет зборника, учествовала је на бројним међународним и националним скуповима, објављивала је научне радове у националним и међународним часописима. Управница је Центра за студије сећања при Универзитету у Крагујевцу и координатор програма Студије Холокауста.

katarinamelic@yahoo.fr

Нешић Павковић Милена Р.

Рођена је 1987. године у Крагујевцу. Школовала се у Крагујевцу, а ради на Филолошко-уметничком факултету као доцент за научну област Немачка књижевност и култура. За време студија као стипендиста ДААД-а и Фондације Роберт Бош више пута борави на универзитетима, институцијама културе и невладиним организацијама широм Немачке. Области научног интересовања су јој културолошке студије сећања, књижевност Холокауста, културно-политичка историја Немачке 20. века, књижевност 20. и 21. века. Објављује научне радове из области немачке књижевности и студија сећања. Један је од оснивача Центра за студије сећања при Универзитету у Крагујевцу и предавач у оквиру Студија Холокауста при Универзитету у Крагујевцу.

milena.nesic.pavkovic@gmail.com

Павловић Томислав М.

Рођен је у Крушевцу 1960. године где је завршио основну и средњу школу. Дипломирао је на Филолошком факултету у Београду (група за Енглески језик и књижевност). На истом факултету завршио је и специјалистичке – последипломске студије одбранивши специјалистички рад под насловом *Фостеров допринос теорији романа*. Последипломске магистарске студије (смер Наука о књижевности) окончао је такође на Филолошком факултету у Београду, одбранивши магистарску тезу под насловом *Авангардна шрагикомедија Харолда Пинтера*. Степен доктора књижевних наука стекао је одбраном докторске дисертације под насловом *Историјски романи Роберта Грејвза* на Филолошком факултету у Београду. Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу у звању редовног професора на књижевној групи предмета Катедре за англистику поменуте високошколске институције. Области интересовања су модерна енглеска и ирска књижевност, теорија књижевности и преводилаштво.

tomislavmp@gmail.com

Панић Марија М.

Проучава француску књижевност средњег века, првенствено дидактичку књижевност (бестијаријуме, енциклопедије и космографске списе). Основне студије завршила је на Филолошком факултету у Београду, специјализацију из области *Књижевности и естетике* на Универзитету у Женеви, а докторске студије на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Од 2017. године запослена је као доцент на Катедри за романистику ФИЛУМ-а. Учествовала је на бројним научним скуповима у земљи и иностранству и објавила научне радове у престижним домаћим и међународним публикацијама. Од 2022. године председник је Српске асоцијације за канадске студије.

ms.marija.panic@gmail.com

Петровић Љиљана З.

Рођена је 1964. године у Нишу. Дипломирала је на Одсеку за француски језик и књижевност и италијански језик (двопредметна група) на Филолошком факултету у Београду. Докторску дисертацију под називом *Историја, шраума и шрагање у делима Барбиса, Малайаршеа, Жајризоа и Барика* одбранила је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. У звању је доцента за италијански језик на Факултету уметности у Нишу. Области интересовања и научне активности: француска и италијанска књижевност 20. века – компаративни приступ, италијанско-француски билингвизам, позајмљенице из италијанског језика, француско позориште 17. века.

ljiljanalingua@gmail.com

Раденковић Шошић Бојана В.

Рођена је 1983. године у Београду. Мастер студије завршила је 2007. године на Универзитету у Катанији као стипендиста Министарства иностраних послова Италије. Докторирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду са тезом *Језичка својства италијанског постмодернистичког оглашавања на интернету* (2016) и на Факултету за пословне студије Мегатренд универзитета са тезом *Маркетинг садржаја у функцији брендирања туристичких дестинација Србије* (2014). На Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу запослена је као наставник у звању доцента од 2020. године где изводи наставу на предметима Превођење и Превођење и интеркултурна медијација. На Етнографском институту (САНУ) изабрана је у звање научног сарадника, ужа научна област Лингвистичка антропологија. Поред радова које је објавила у домаћим и међународним часописима и зборницима ауторка је научне монографије *Маркетинг садржаја* (Задужбина Андрејевић, Београд, 2019). Области интересовања су јој лингвистичка антропологија, примењена лингвистика и превођење.

radenkovicbojana@gmail.com

Секулић Мирјана М.

Рођена је 1983. године у Крагујевцу. Ванредни је професор за ужу научну област Хиспанске књижевности и култура на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Предаје више предмета на основним студијама, *Савремени хиспаноамерички роман* на мастер академским студијама и *Теорије савременог субјекта: постколонијализам и имагологија* на докторским студијама. Ауторка је монографије *Шпанија Милоша Црњанског: имаголошка студија* (2019). Основна поља интересовања су шпанска књижевност (Генерација 1898), мексичка књижевност 20. века (Карлос Фуентес), имагологија, постколонијалне студије, студије односа филма, историје и књижевности.

msekulic@filum.kg.ac.rs

Станојевић Слађана Д.

Рођена је 1991. године у Крагујевцу. Основне студије на Катедри за италијанистику Филолошког факултета Универзитета у Београду завршила је 2014. године, а мастер студије на смеру Језик, књижевност, култура на истом факултету завршила је 2015. године, одбравивши мастер рад на тему *Улога мајерње у настави стираних језика*. Докторске студије на смеру Језик, књижевност, култура Филолошког факултета у Београду завршила је 2023. године, одбравивши докторску тезу под називом *Развој облика сложеног перфекта са помоћним глаголом avere у раној италијанској прози*. Од септембра 2016. године запошљена је као асистент за ужу научну област Италијански језик и лингвистика на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, а у августу 2022. године

изабрана је у звање лектора. Области њеног научног интересовања су лексикологија, историја и историјска граматика италијанског језика, као и социолингвистика и примењена лингвистика.

sladjana.stanojevic@filum.kg.ac.rs

Цековић Невена П.

Рођена је 1973. године у Београду. Ванредни је професор за научну област Италијанистика на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Дипломирала је 1997. године на Катедри за италијански језик и књижевност Филолошког факултета у Београду, на којој ради од 1999. држећи наставу из низа предмета на основним и мастер студијама. Као стипендиста се усавршавала на Универзитетима у Венецији, Риму и Милану, а од 2002. до 2004. у својству страног лектора на размени предавала је српски на Факултету за стране језике и књижевности Универзитета у Барију. Одбранила је мастер рад из области наставе италијанског као другог језика на Универзитету у Удинама (2007. године, на тему: *Difficoltà di apprendimento dell'italiano L2 da parte dello studente serbo*) и докторску дисертацију из области филолошких наука на Универзитету у Београду (*Дискурсни маркери у говорној продукцији на италијанском као другом језику*). Ауторка је једне монографије (*Италијански разговорни језик*) и практикума за вежбе превођења (*Практикум за вежбе превођења са италијанског на српски језик*), као и неколико акредитованих семинара за усавршавање наставника италијанског језика. Остварила је чланство у више удружења (*Associazione Italiana di Linguistica Applicata, Associazione Internazionale Professori di Italiano, Societas Linguistica Europaea, American Association of Teachers of Italian, Canadian Society for Italian Studies*, Друштво за примењену лингвистику Србије). Редовно учествује на међународним скуповима, објављује научне радове, бави се превођењем. У уже области њених интересовања убрајају се примењена лингвистика, анализа дискурса, прагматика и корпусна лингвистика.

n.cekovic@fil.bg.ac.rs

Barracco Giovanni

È nato a Roma nel 1985. È docente a contratto di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università "LUMSA", sede di Palermo. Presso la sede di Roma tiene il Laboratorio di Didattica della Letteratura italiana contemporanea e il corso di Lingua e cultura italiana per studenti stranieri. Ha conseguito il Dottorato di Ricerca nel 2017 presso l'Università di Roma "Tor Vergata", con cui collabora e presso la quale è stato docente a contratto di Letteratura italiana. Ha pubblicato *Vocazioni irresistibili, vuoti vertiginosi. Il romanzo di formazione italiano negli anni Ottanta del Novecento* (Studium, 2019). Ha partecipato a convegni nazionali e internazionali e pubblicato contributi in rivista su Antonio Delfini, Franco Vegliani, Romano Bilenchi, Dino Buzzati, Andrea De Carlo, Pier Vittorio Tondelli, Aldo Busi.

g.barracco@lumsa.it

Fabris Angela

Angela Fabris insegna Letterature romanze all'Università di Klagenfurt ed è Visiting Professor all'Università Ca' Foscari Venezia. La sua ricerca ha toccato diversi temi, figure e tempi della letteratura italiana, spagnola, francese ed europea, anche in prospettiva comparatistica, da Boccaccio (*Intorno alla rappresentazione dello spazio urbano del Decameron*, 2013) al romanzo barocco del Siglo de Oro (*Nuevos enfoques sobre la novela corta*, 2016), fino al genere degli «Spectators» e alla produzione giornalistica di Gasparo Gozzi (*I giornali veneziani di Gasparo Gozzi. Tra dialogo e consenso sulla scia dello «Spectator»*, Biblioteca di «Lettere italiane», Studi e testi, vol. 79, Olschki, 2022). Partecipa a un progetto di ricerca internazionale sul teatro pregoldoniano ed è uno dei leader del progetto *The Invention of the Lottery Fantasy – A Cultural, Transnational, and Transmedial History of European Lotteries*, finanziato dal Research Council of Norway. Si è occupata inoltre di Leopardi (*Der unvermeidlich-unwillkürliche Blick des Dichters und Denkers Leopardi auf sich selbst im Labyrinth des unendlichen Bewusstseins*), D'Annunzio (*Formule e itinerari del 'debut-et-la fin' nella Contemplazione della morte*), Liana Millu e Francesco Burdin. Ha scritto diversi saggi sui generi filmici della fantascienza, dell'horror e dell'eroticismo. Dirige la collana AAIM in volume e in open access presso l'editore De Gruyter e si occupa delle discorsività intorno e sul Mediterraneo, cui ha dedicato una serie di saggi riguardanti il trattamento dello spazio.

angela.fabris@aau.at

Gibellini Cecilia

È nata a Brescia nel 1977. È Professore Associato di Letteratura italiana all'università del Piemonte Orientale. I suoi studi si sono concentrati in particolare sulle intersezioni tra letteratura e arti figurative, dal Rinascimento al Novecento (si segnalano le monografie *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, 2008; *Libri d'artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller*, 2007; e il numero monografico della «Rivista di letteratura italiana» su *Leonardo e la scrittura*, 2019), sulla critica tematica (con i volumi *La mente perturbata. Figurazioni letterarie del male interiore*, insieme a Silvia Longhi e Raffaella Bertazzoli, 2013, e *Scrittori migranti in Italia*, 2013), sull'intertestualità (con la monografia *Giovan Battista Casti tra Boccaccio e Voltaire. Lettura intertestuale delle «Novelle Galanti»*, 2015), sulla variantistica e sulle edizioni di testi e carteggi inediti (ha curato le edizioni delle *Novelle libertine inedite e disperse* di Giambattista Casti, 2016, dei carteggi tra Vanni Scheiwiller e Antonio Pizzuto, *Le carte fatate*, 2005, tra Umberto Saba e Vittorio Sereni, *Il cerchio imperfetto*, 2010, tra Piero Bianconi ed Emilio Maria Beretta, *Carteggio 1939–1974*, 2018, delle lettere di Gabriele d'Annunzio alla moglie, «*La miglior parte della mia anima*», 2018, della monografia inedita di Mario Pomilio *Petrarca e l'idea di poesia*, 2016, del romanzo di Giulio Aristide Sartorio *Il ritorno di Raffaello*, 2020); ha inoltre pubblicato studi e saggi su volume e rivista dedicati ad autori maggiori e minori della letteratura italiana.

Attualmente sta lavorando all'edizione critica del *Sogno d'un mattino di primavera* per l'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio.

cecilia.gibellini@uniupo.it

Gibellini Pietro

È nato a Pralboino nel 1945. È stato professore ordinario di letteratura italiana, ha insegnato nelle Università di Pavia, Ginevra, L'Aquila, Trieste e Venezia. Dirige l'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, e le riviste «Ermeneutica letteraria», «Letteratura e dialetti», «Archivio D'Annunzio». Ha ricevuto il premio "Natalino Sapegno" alla carriera (2020). Nelle sue ricerche coniuga *Filologia ed ermeneutica*, come suona il titolo della miscellanea a lui dedicata (Morcelliana 2015). Ha studiato soprattutto la letteratura da Sette al Novecento, curando fra l'altro l'edizione critica e commentata dei *Sonetti di Belli* per i «Millenni» Einaudi (2018) e quella dell'*Alcyone* di D'Annunzio (Mondadori 1988, ed. accr. Marsilio 2018). Ha curato edizioni di classici italiani per vari editori: Adelphi, Einaudi, Garzanti, Mondadori, Rizzoli. Ha ideato e diretto per l'ed. Morcelliana due grandi opere collettive: *Il mito nella letteratura italiana* (2005–2009) e *La Bibbia nella letteratura italiana* (2009–2017).

gibellin@unive.it

Ricorda Ricciarda

È nata a Piacenza nel 1949. È stata professoressa ordinaria di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università Ca' Foscari di Venezia; attualmente è Senior Researcher presso il medesimo Ateneo. Si occupa di letteratura italiana dal Sette al Novecento: è autrice di diverse monografie e di un centinaio di articoli in rivista e in volumi collettanei ed è curatrice di testi commentati: ha pubblicato saggi dedicati a scrittori e aspetti della letteratura settecentesca (scritture femminili di viaggio, Gasparo e Carlo Gozzi, Baretto, Verri, Chiari, Goldoni); in ambito secondo-ottocentesco ha condotto ricerche sulla Scapigliatura, sul decadentismo e sulla rivista «Nuova Antologia». In area novecentesca, si è occupata di modalità e aspetti della prosa, con interventi su Vitaliano Brancati, Gesualdo Bufalino, Primo Levi, Pier Paolo Pasolini, Guido Piovene, Goffredo Parise, Italo Calvino. Le sue ricerche più recenti hanno investito in particolare la letteratura di viaggio e la produzione letteraria di Leonardo Sciascia. È condirettrice delle riviste «Studi Novecenteschi» e «Todomodò. Rivista internazionale di studi sciasciani»; fa parte dei comitati direttivi di «Ermeneutica letteraria» e di «Studi goldoniani». È membro del comitato scientifico dell'Archivio Scritture Scrittrici Migranti dell'Università Ca' Foscari. Tra i suoi libri più recenti vengono annoverati: *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, Bari, Palomar 2011, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, Editrice La Scuola, 2012, 410 pp.; *Leonardo Sciascia e la Jugoslavia. "Racconto ai miei amici di Caltanissetta della Jugoslavia e di voi: con entusiasmo, con affetto"*, a cura di R. Ricorda, Firenze, L. S. Olschki, 2015.

ricorda@unive.it

Todorović Dušica D.

È professoressa ordinaria di letteratura italiana presso l'Università di Belgrado. Ha partecipato a diversi convegni internazionali (Berlino, Oxford, Praga, Varsavia, Trieste, Salisburgo, Strasburgo, Pescara) e ha tenuto lezioni su invito all'Università Gabriele D'Annunzio Pescara – Chieti, Università di Catania, Università di Torino, Università di Kragujevac e Università di Banja Luka. Ha vinto il premio per il miglior lavoro scientifico dell'Università di Belgrado nel 2014 con la monografia *Pirandello in fabula. Pisac i lica*. Ha pubblicato inoltre il volume *Memento. Susreti na pragu* (Filoloski fakultet: 2022), *Segnalibro (libro di testi e esercizi di letteratura italiana)* insieme a Željko Đurić e (insieme a Nikica Mihaljević) *Evoluzione pericolosa. Studi sul rapporto madre-figlia nella letteratura italiana* (Università di Spalato: 2016). Ha tradotto diversi autori italiani in serbo (Eco, Ammaniti, Paravidino, Stefano Pirandello e altri).

ladusica@gmail.com

УПУТСТВО АУТОРИМА ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Радови треба да буду достављени електронски, у прилогу (Word, пожељно у формату .rtf, могуће и у формату .doc и, ако користите Word 2010 или новији (не 2007) у формату .docx), заједно са потписаном Изјавом аутора (у PDF формату) на електронску адресу редакције *Наслеђа* (nasledje@kg.ac.rs).

2. **Изјава аутора** је гаранција поштовања **обавезе према научним и етичким принципима**:

- Радови достављени уредништву ради објављивања у часопису *Наслеђе* морају представљати **резултат сопствених истраживања** и не смеју кршити ауторска права или права било које треће стране.
- У радовима се морају поштовати сва правила и позитивне праксе цитирања и референцирања извора и секундарне литературе (**не сме бити плагијаризма** у било ком облику).
- Радови **не смеју бити претходно објављени** у било којој другој публикацији под било којим другим насловом, нити у сличном нити у мало измењеном облику, те не смеју бити претходно објављени на неком другом језику.
- Ако је чланак био изложен на скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, при дну прве стране чланка.
- Радови **не смеју бити предати ради објављивања било којој другој публикацији** у земљи или иностранству док уредништво часописа *Наслеђе* не извести аутора/е о крајњој одлуци о публикавању рада.

3. **Дужина рукописа**: дужина рада је између 10 и 13 страница (4500–6000 речи).

4. **Формат**: *фонти*: Times New Roman; *величина фонтиа*: 12; *размак између редова*: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.

5. **Параграфи**: *формати*: Normal; *први ред*: увучен First Line: 0,5 (1,27).

6. **Име аутора**: Наводе се име(на) аутора, средње слово и презиме(на). **Радови не смеју имати више од једног аутора**. Име и презиме домаћих аутора увек се исписује у оригиналном облику (ако се пише латиницом – са српским дијакритичким знаковима), независно од језика рада. Функција и звање аутора се не наводе.

7. **Назив установе аутора (афилијација)**: Непосредно испод имена и презимена наводи се званични назив и седиште установе у којој је аутор запослен, а евентуално и назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија (од пуног

регистрованог назива до унутрашње организационе јединице – универзитет, факултет, центар / одсек / катедра). Ако је аутора више, мора се, назначити из које установе потиче сваки од аутора.

8. **Контакт подаци:** Електронску адресу / адресе аутор(и) ставља(ју) у напомену при дну прве странице чланка.

9. **Језик рада и писмо:** Језик рада може бити енглески, српски, руски, немачки, француски или неки други европски, светски или словенски језик, раширене употребе у међународној филолошкој комуникацији. **Радови из англофоне филологије морају бити на енглеском језику.** Писмо на којем се штампају радови на српском језику је ћирилица.

10. **Наслов:** Наслов треба поставити центрирано и написати великим словима.

11. **Апстракт:** Апстракт треба да садржи циљ истраживања, методе, резултате и закључак. Треба да има од 100 до 250 речи и да стоји између заглавља (имена аутора, афилијација, наслов) и кључних речи, након којих следи текст чланка. Апстракт је на српском или на језику чланка.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен *First line*: 0,5 (1,27)]

12. **Кључне речи:** Број кључних речи не може бити већи од 10, и оне се дају непосредно након апстракта.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

13. **Навођење (цитирање) у тексту:** Начин позивања на изворе у оквиру чланка мора бити консеквентан од почетка до краја текста. **Захтева се** следећи систем цитирања:

... (Ivić 2001: 56–63)..., / (в. Ivić 2001: 56–63)..., / (уп. Ivić 2001: 56–63)... / М. Ивић (2001:56–63) сматра да...[наводнике и полунаводнике обељавати на следећи начин: „ ” / ”]

14. **Напомене (фусноте):** Напомене могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима итд., али **не могу бити замена за листу референци** (види под 16), **нити могу заменити горе захтевани начин навођења (цитирања) у тексту** (види под 13).

15. **Листа референци (Литература):** Цитирана литература обухвата по правилу библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и даје се искључиво у засебном одељку чланка, у виду листе референци. Литература се наводи на крају рада, пре резимеа. **Референце се наводе латиницом** и исписују на доследан начин, абецедним редоследом. Референце изворно публиковане ћирилицом или неким другим писмом могу се (иако то није неопходно и није препоручљиво) након обавезног латиничног облика (у који се такве референце морају транслитеровати),

према у даљем тексту наведеним примерима, са назнаком [orig.], навести у свом оригиналном облику.

Ако се више библиографских јединица односе на истог аутора, оне се наводе хронолошки. **Референце се не преводе на језик рада.** Саставни делови референци (ауторска имена, наслов рада, извор итд.) наводе се на следећи начин:

[за књигу]

Jakobson 1978: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta. [orig.]

Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Огледи из поетике*, Београд: Просвета.

[за чланак]

Radović 2007: B. Radović, Putevi opere danas, Kragujevac: *Nasleđe*, 7, Kragujevac, 9–21. [orig.] Радовић 2007: Б. Радовић, Путеви опере данас, Крагујевац: *Наслеђе*, 7, Крагујевац, 9–21.

[за прилог у зборнику]

Radović-Tešić 2009: M. Radović-Tešić, Korpus srpskog jezika u kontekstu savremenih jezičkih razdvajanja, u: M. Kovačević (red.), *Srpski jezik, književnost, umetnost*, knj. I, Srpski jezik u upotrebi, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 277–288. [orig.] Радовић-Тешић 2009: М. Радовић-Тешић, Корпус српског језика у контексту савремених језичких раздвајања, у: М. Ковачевић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. I, Српски језик у употреби, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277–288.

[за радове штампане латиницом]

Biti 1997: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

[за радове на страном језику – латиницом]

Lajons 1970: J. Lyons, *Semantics I/II*, Cambridge: Cambridge University Press.

[за радове на страном језику – ћирилицом]

Plotnjikova 2000: A. A. Plotnikova, *Словари и народная культура*, Москва: Институт славяноведения РАН.

Радове истог аутора објављене исте године диференцирати додајући *a, b, c* или *a, б, в*, нпр.: *2007a, 2007b* или *2009a, 2009б*.

Ако има два аутора, навести оба презимена, нпр.: *Simić, Ostojić*; ако их има више: после првог презимена (а пре године) додати *et al* или *и др*.

Ако није прво издање, ставити суперскрипт испред године, нпр.:

Lič²1981: G. Leech, *Semantics*, Harmondsworth etc.: Penguin Books.

Поступак цитирања докумената преузетих са Интернета:

[монографска публикација доступна on-line]

Презиме, име аутора. *Наслов књиџе*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Veltman, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d.>>. 02.02.2002.

[прилог у серијској публикацији доступан on-line]

Презиме, име аутора. Наслов текста. *Наслов периодичне публикације*, датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Du Toit, A. Teaching Info-preneurship: student's perspective. *ASLIB Proceedings*, February 2000. Proquest. 21.02.2000.

[прилог у енциклопедији доступан on-line]

Име одреднице. *Наслов енциклопедије*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Tesla, Nikola. *Encyclopedia Britannica*. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/588597/Nikola-Tesla> >. 29. 3. 2010.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред: куцати од почетка, а остале увући аутоматски (Col 1: опција Hanging, са менија Format)]

16. Резиме: Резиме рада јесте у ствари апстракт или проширени апстракт на енглеском језику (искључиво на енглеском). Ако је језик рада енглески, онда је резиме обавезно на српском или неком од словенских или светских језика (осим енглеског). Резиме стоји на крају чланка, након одељка *Листа референци (Литература)*. Превод кључних речи на језик резимеа долази после резимеа.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

17. **Биографија:** У биографији, коју треба слати као засебан фајл (Word, формати .doc или .docx), која не треба да прелази 250 речи, навести основне податке о аутору текста (година и место рођења, области интересовања, референце публикованих књига).

Уредништво
Наслеђа

Листа рецензената

У рецензирању радова пристиглих за објављивање у *Наслеђу* 54
учествовали су:

др Тицијано Занато (Tiziano Zanato), редовни професор
Università Ca' Foscari Venezia

др Алесандро Чинквеграни (Alessandro Cinquegrani), редовни професор
Università Ca' Foscari Venezia

др Жељко Ђурић, редовни професор у пензији
Филолошки факултет у Београду

др Часлав Николић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Сања Роић, редовна професорка у пензији
Филозофски факултет у Загребу

др Персида Лазаревић, редовна професорка
Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara

др Роберто Руси (Roberto Russi), редовни професор
Филолошки факултет у Бањој Луци

др Ђани Олива (Gianni Oliva), редовни професор у пензији
Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara

др Рафаела Бертацолли (Raffaella Bertazzoli), редовна професорка у пензији
Università di Verona

др Милка Николић, редовна професорка
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Саша Модерц, редовни професор
Филолошки факултет у Београду

др Руска Ивановска-Наскова, редовна професорка
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ у Скопљу

др Тамара Валчић Булић, редовна професорка
Филозофски факултет у Новом Саду

др Диана Поповић, редовна професорка
Филозофски факултет у Новом Саду

др Алесандро Скарсела (Alessandro Scarsella), ванредни професор
Università Ca' Foscari Venezia

др Марина Петровић Јилих, ванредна професорка
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Зорана Ковачевић, ванредна професорка
Филолошки факултет у Бањој Луци

- др Јелена Арсенијевић Митрић, ванредна професорка
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
- др Валерио Вијанело (Valerio Vianello), ванредни професор
Università Ca' Foscari Venezia
- др Јасмина Теодоровић, ванредна професорка
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
- др Јана Алексић, виши научни сарадник
Институт за књижевност и уметност у Београду
- др Славко Станојчић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
- др Владимир Карановић, ванредни професор
Филолошки факултет у Београду
- др Маурицио Барби (Maurizio Barbi), доцент
Филолошки факултет у Београду
- др Марија Форнари (Maria Fornari), доценткиња
Филолошки факултет у Бањој Луци
- др Саша Радовановић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
- др Анка Симић, доценткиња
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Уредништво / Editorial Board

Др Драган Бошковић, редовни професор / Dragan Bošković, PhD, Full Professor
Главни и одговорни уредник / Editor in Chief

Др Никола Бубања, редовни професор / Nikola Bujanja, PhD, Full Professor
Оперативни уредник / Managing editor

- | | |
|---|---|
| Др Ала Татаренко, редовни професор,
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”,
Лавов, Украјина | Ala Tatarenko, PhD, Full Professor,
Faculty of Philology, "Ivan Franko"
National University of Lviv, Ukraine |
| Др Александар Јерков, редовни професор,
Филолошки факултет у Београду | Aleksandar Jerkov, PhD, Full Professor,
Faculty of Philology, Belgrade |
| Др Анђелка Пејовић, редовни професор,
Филолошки факултет у Београду | Anđelka Pejović, PhD, Full Professor,
Faculty of Philology, Belgrade |
| Др Богуслав Зиелински, редовни професор,
Институт за словенску и класичну филологију,
Универзитет „Адам Мицкјевич”, Познањ, Пољска | Bogusław Zieliński, PhD, Full Professor,
Institute of Slavonic and Classical Philology,
Adam Mickiewicz University, Poznan, Poland |
| Др Димка Савова, редовни професор,
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска | Dimka Savova, PhD, Full Professor,
Faculty of Slavic Studies, Sofia, Bulgaria |
| Др Јелица Стојановић, редовни професор,
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора | Jelica Stojanović, PhD, Full Professor,
Faculty of Philosophy, Nikšić, Montenegro |
| Др Михај Радан, редовни професор,
Факултет за историју, филологију и теологију,
Тимишвар, Румунија | Mihaj Radan, PhD, Full Professor,
Faculty of Letters, History and Theology, Timisoara,
Romania |
| Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор,
Универзитет „Г. д'Анунцио”, Пескара, Италија | Persida Lazarević di Giacomo, PhD, Full Professor,
The G. d'Annunzio University, Pescara, Italia |
| Бојан Оташевић, редовни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу | Bojan Otašević, Full Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Др Душан Живковић, редовни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу | Dušan Živković, PhD, Full Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Др Juan Raез Padilla, ванредни професор,
Универзитет у Хаену, Шпанија | Juan Raез Padilla, PhD, Associate Professor,
University of Jaen, Spain |
| Др Катарина Мелић, редовни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу | Katarina Melić, PhD, Full Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Др Maria Luisa Pérez Cañado, ванредни професор,
Универзитет у Хаену, Шпанија | Maria Luisa Pérez Cañado, PhD, Associate Professor,
University of Jaen, Spain |
| Др Марија Ћирић, редовни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу | Marija Ćirić, PhD, Full Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Др Данијела Јањић, ванредни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу | Danijela Janjić, PhD, Associate Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Др Дејан Каравесовић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу | Dejan Karavesović, PhD, Assistant Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Др Јелена Петковић, ванредни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу | Jelena Petković, PhD, Associate Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Др Марија Лојаница, ванредни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу | Marija Lojanica, PhD, Associate Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Др Марина Петровић Јилих, ванредни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу | Marina Petrović Jilih, PhD, Associate Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |

Секретар уредништва / Editorial assistant

Јелица Вељовић / Jelica Veljović

Лектор за српски језик / Proofreader for Serbian

Ђорђе Ђурђевић / Đorđe Đurđević

Лектор за италијански језик / Proofreader for Italian

Слађана Станојевић / Slađana Stanojević

Лектор за енглески језик / Proofreader for English

Даница Јеротијевић Тишма / Danica Jerotijević Tišma

Ликовно-графичка опрема / Artistic and graphic design

Слободан Штетић / Slobodan Štetić

Технички уредник / Technical editor

Стефан Секулић / Stefan Sekulić

Издавач / Publisher

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац / Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

За издавача / Published by

Зоран Комадина / Zoran Komadina

Декан / Dean

Адреса / Address

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац/Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac

тел/phone (+381) 034/304-277

е-mail: nasledje@kg.ac.rs

<http://www.filum.kg.ac.rs/> Издаваштво / Часописи / Наслеђе

Жиро рачун (динарски)

840-1446666-07, партија 97

Сврха уплате: Часопис „Наслеђе”

Штампа / Print

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац / Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Тираж / Impression

150 примерака / 150 copies

Наслеђе излази три пута годишње / *Nasleđe* comes out three times annually

***Наслеђе* је индексирано у ESCI (Clarivate Analytics), ERIH+ и MLA**

***Nasleđe* is indexed in ESCI (Clarivate Analytics), ERIH PLUS, and MLA**

Издавање *Наслеђа* финансијски помаже Министарство просвете и науке Републике Србије

Publication of the Journal has been sponsored by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

НАСЛЕЂЕ: часопис за књижевност, језик, уметност и културу : Journal of Language, Literature, Art and Culture / главни и одговорни уредник Драган Бошковић. - Год. 1, бр. 1 (2004)- . - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет). - 24 cm

Три пута годишње.
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)
COBISS.SR-ID 115085068