

ИТАЛИЈАНСКИ ГРАДОВИ У КЊИЖЕВНОСТИМА 20. ВЕКА
LE CITTÀ ITALIANE NELLE LETTERATURE DEL XX SECOLO

ИТАЛИЈАНСКИ ГРАДОВИ У КЊИЖЕВНОСТИМА 20. ВЕКА

*Зборник радова са међународног научног скупа
Филолошко-уметнички факултети, Крагујевац, 7. децембар 2019.*

Уређивачки одбор:

мр Зоран Комадина,

редовни професор, декан Филолошко-уметничког факултета
Универзитета у Крагујевцу

др Драган Бошковић, редовни професор
Универзитета у Крагујевцу

др Бојан Јовић, научни саветник
Института за књижевност и уметност у Београду

др Ричарда Рикорда (Ricciarda Ricorda), редовни професор
Универзитета Ка' Фоскари у Венецији

др Никола Бубања, ванредни професор
Универзитета у Крагујевцу

др Данијела Јањић, ванредни професор
Универзитета у Крагујевцу

др Алберто Зава (Alberto Zava), ванредни професор
Универзитета Ка' Фоскари у Венецији

др Марко М. Радуловић, научни сарадник
Института за књижевност и уметност у Београду

др Паола Кордоне (Paola Cordone), в. д. директора
Италијански институт за културу у Београду

др Жељко Ђурић, редовни професор
Универзитета у Београду

др Снежана Милинковић, редовни професор
Универзитета у Београду

др Лоренцо Бартоли (Lorenzo Bartoli), редовни професор
Аутономни универзитет у Магриду

др Роберто Руси (Roberto Russi), редовни професор
Универзитета у Бањој Луци

др Александра Саржоска, редовни професор
Универзитета „Св. Кирил и Методиј” у Скопљу

др Сања Роић, редовни професор
Универзитета у Загребу

др Вера Нигризолли Вернјелм (Vera Nigrisoli Wårnhjelm), ванредни професор
Универзитета у Даларни

др Кристијана Лардо (Cristiana Lardo), ванредни професор
Универзитета Тор Вергата у Риму

др Љиљана Бањанин, ванредни професор
Универзитета у Торину

др Персида Лазаревић, ванредни професор
Универзитета „Г. д'Анунцио” у Кјетију и Пескари

др Анђела Фабрис (Angela Fabris), ванредни професор
Универзитета у Клагенфурту

Уредници:

др Бојан Јовић, научни саветник
Института за књижевност и уметност у Београду

др Ричарда Рикорда (Ricciarda Ricorda), редовни професор
Универзитета Ка' Фоскари у Венецији

др Данијела Јањић, ванредни професор
Универзитета у Крагујевцу

Рецензенти:

- др Пјетро Ђибелини, редовни професор
Универзитет Ка' Фоскари у Венецији
- др Ђорђо Барони, редовни професор
Католички универзитет Светог Срца у Милану
- др Жељко Ђурић, редовни професор
Универзитет у Београду
- др Ђани Олива, редовни професор
Универзитет „Г. д'Анунцио” у Кјетији и Пескари
- др Рафаела Бертацолли, редовни професор
Универзитет у Верони
- др Паоло Пупа, редовни професор
Универзитет Ка' Фоскари у Венецији
- др Пјермарио Весково, редовни професор
Универзитет Ка' Фоскари у Венецији
- др Душица Тодоровић, редовни професор
Универзитет у Београду
- др Роберто Руси, редовни професор
Универзитет у Бањој Луци
- др Слободан Владушић, редовни професор
Универзитет у Новом Саду
- др Радица Никодиновска, редовни професор
Универзитет „Св. Кирил и Методиј” у Скопљу
- др Никола Бубања, ванредни професор
Универзитет у Крагујевцу
- др Алесандро Скарсела, ванредни професор
Универзитет Ка' Фоскари у Венецији
- др Валерио Вијанело, ванредни професор
Универзитет Ка' Фоскари у Венецији
- др Драган Хамовић, виши научни сарадник
Института за књижевност и уметност у Београду
- др Владимир Карановић, ванредни професор
Универзитет у Београду
- др Ксенија Шуловић, ванредни професор
Универзитет у Новом Саду
- др Персида Лазаревић, ванредни професор
Универзитет „Г. д'Анунцио” у Кјетији и Пескари
- др Флоринда Нарди, ванредни професор
Универзитет „Тор Вергајта” у Риму
- др Фабио Пјеранђели, ванредни професор
Универзитет „Тор Вергајта” у Риму
- др Данијела Нелва, ванредни професор
Универзитет у Торину
- др Радана Лукајић, ванредни професор
Универзитет у Бањој Луци
- др Диана Поповић, ванредни професор
Универзитет у Новом Саду
- др Ђулија Базелика, доцент
Универзитет у Торину

LE CITTÀ ITALIANE NELLE LETTERATURE DEL XX SECOLO

*Atti del Convegno internazionale
Facoltà di Filologia e Arti, Kragujevac, 7 dicembre 2019*

Comitato scientifico:

mr Zoran Komadina, professore ordinario, Preside della Facoltà di Filologia e Arti
Università di Kragujevac

dr Dragan Bošković, professore ordinario
Università di Kragujevac

dr Bojan Jović, consulente scientifico
Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado

dr Ricciarda Ricorda, professoressa ordinaria
Università Ca' Foscari Venezia

dr Nikola Bujanja, professore associato
Università di Kragujevac

dr Danijela Janjić, professoressa associata
Università di Kragujevac

dr Alberto Zava, professore associato
Università Ca' Foscari Venezia

dr Marko M. Radulović, collaboratore scientifico
Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado

dr Paola Cordone, Addetto Reggente
Istituto Italiano di Cultura di Belgrado

dr Željko Đurić, professore ordinario
Università di Belgrado

dr Snežana Milinković, professoressa ordinaria
Università di Belgrado

dr Lorenzo Bartoli, professore ordinario
Università Autonoma di Madrid

dr Roberto Russi, professore ordinario
Università di Banja Luka

dr Aleksandra Saržoska, professoressa ordinaria
Università "Santi Kiril e Metodij" di Skopje

dr Sanja Roić, professoressa ordinaria
Università di Zagabria

dr Vera Nigrisoli Wärnhjelm, professoressa associata
Università di Dalarna

dr Cristiana Lardo, professoressa associata
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

dr Ljiljana Banjanin, professoressa associata
Università degli Studi di Torino

dr Persida Lazarević, professoressa associata
Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara

dr Angela Fabris, professoressa associata
Università di Klagenfurt

A cura di:

dr Bojan Jović, consulente scientifico
Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado

dr Ricciarda Ricorda, professoressa ordinaria
Università Ca' Foscari Venezia

dr Danijela Janjić, professoressa associata
Università di Kragujevac

Recensori:

- dr Pietro Gibellini, professore ordinario
Università Ca' Foscari Venezia
- dr Giorgio Baroni, professore ordinario
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
- dr Željko Đurić, professore ordinario
Università di Belgrado
- dr Gianni Oliva, professore ordinario
Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara
- dr Raffaella Bertazzoli, professoressa ordinaria
Università di Verona
- dr Paolo Puppa, professore ordinario
Università Ca' Foscari Venezia
- dr Piermario Vescovo, professore ordinario
Università Ca' Foscari Venezia
- dr Dušica Todorović, professoressa ordinaria
Università di Belgrado
- dr Roberto Russi, professore ordinario
Università di Banja Luka
- dr Slobodan Vladušić, professore ordinario
Università di Novi Sad
- dr Radica Nikodinovska, professoressa ordinaria
Università "Santi Kiril e Metodij" di Skopje
- dr Nikola Bujanja, professore associato
Università di Kragujevac
- dr Alessandro Scarsella, professore associato
Università Ca' Foscari Venezia
- dr Valerio Vianello, professore associato
Università Ca' Foscari Venezia
- dr Dragan Hamović, alto collaboratore scientifico
Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado
- dr Vladimir Karanović, professore associato
Università di Belgrado
- dr Ksenija Šulović, professoressa associata
Università di Novi Sad
- dr Persida Lazarević, professoressa associata
Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara
- dr Florinda Nardi, professoressa associata
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
- dr Fabio Pierangeli, professore associato
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
- dr Daniela Nelva, professoressa associata
Università degli Studi di Torino
- dr Radana Lukajić, professoressa associata
Università di Banja Luka
- dr Diana Popović, professoressa associata
Università di Novi Sad
- dr Giulia Baselica, ricercatrice
Università degli Studi di Torino

Зборник радова са међународног научног скупа
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 7. децембар 2019.

*

Atti del Convegno internazionale
Facoltà di Filologia e Arti, Kragujevac, 7 dicembre 2019

***ИТАЛИЈАНСКИ ГРАДОВИ У
КЊИЖЕВНОСТИМА 20. ВЕКА***

*

***LE CITTÀ ITALIANE
NELLE LETTERATURE DEL XX
SECOLO***

Kragujevac 2021.

ИТАЛИЈАНСКИ ГРАДОВИ У КЊИЖЕВНОСТИМА 20. ВЕКА

Међународни научноистраживачки пројекат *Италијански градови у књижевностима 20. века*,¹ спроведен у периоду од 1. октобра 2018. до 30. септембра 2020. године, пружио је могућност многим истраживачима да на задату тему дају свој допринос у виду научних радова, припреманих током двогодишњег пројекта и изложених на истоименом међународном научном скупу одржаном 7. децембра 2019. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу.

Циљ пројекта је био да тема *Италијански градови у књижевностима 20. века* буде сагледана у интернационалном и интердисциплинарном контексту. Имајући у виду бројне могућности испитивања теме, учесници нису били упућивани да се одреде за унапред задате подтеме. На овај начин резултати научних истраживања обухватили су значајан временски период од преласка деветнаестог у двадесети век све до последњих дана двадесетог века, као и велики избор аутора и њихових дела посвећених Аквили, Анкони, Арцу, Асизију, Белађу, Бергаму, Бреши, Венецији, Виченци, Волтери, Губју, Карари, Кортони, Ланчану, Луки, Милану, Модени, Монтефалку, Напуљу, Нарнију, Орвијету, Падови, Палерму, Перуђи, Пизи, Пистоји, Помпејима, Прагу, Пули, Равени, Риминију, Риму, Сабаудији, Сијени, Спелу, Сполету, Теранови, Тернију, Тодију, Урбину, Ферари, Фиренци, Чинголију. Поглед повремено сеже изван граница града и обухвата читаве регије као што су Венето, Сардинија и Сицилија.

Радови нуде и бројне полазне тачке за даља истраживања, како за градове који представљају детаљно испитану тему, тако и за оне који се појављу тек у неколико редова. С друге стране, овај зборник дугачак низ нових закључака о италијанским градовима у књижевностима 20. века. Изражава се захвалност ауторима због великог доприноса анализи слике, улоге и представљања италијанских градова у књижевностима 20. века.

Радови у зборнику представљају резултате истраживања изведених у оквиру међународног научноистраживачког пројекта *Италијански градови у књижевностима 20. века*.

Бојан Јовић

Ричарда Рикорда

Данијела Јањић

1 Међународни научноистраживачки пројекат *Италијански градови у књижевностима 20. века* организовале су следеће институције: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу (Србија), Одсек за хуманистичке студије Универзитета Ка' Фоскари у Венецији (Италија), Институт за књижевност и уметност (Србија), Италијански институт за културу у Београду (Србија).

LE CITTÀ ITALIANE NELLE LETTERATURE DEL XX SECOLO

Il progetto internazionale di ricerca *Le città italiane nelle letterature del XX secolo*,¹ svoltosi dal 1° ottobre 2018 al 30 settembre 2020, ha offerto l'opportunità a diversi ricercatori di contribuire all'approfondimento del tema con una serie di articoli scientifici, elaborati nel biennio del progetto ed esposti all'omonimo convegno internazionale tenutosi il 7 dicembre 2020 presso la Facoltà di Filologia e Arti dell'Università di Kragujevac.

L'obiettivo del progetto è stato l'inquadramento dell'argomento, *Le città italiane nelle letterature del XX secolo*, in un contesto internazionale e interdisciplinare. Avendo presenti le numerose possibilità di ricerca sul tema, ai partecipanti non è stato richiesto di scegliere fra sottoargomenti predeterminati. In questo modo i risultati delle ricerche hanno abbracciato un significativo arco di tempo dal periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento fino agli ultimi giorni del XX secolo, e un vasto ventaglio di autori con le loro opere dedicate ad Ancona, Arezzo, Assisi, Bellagio, Bergamo, Brescia, Carrara, Cingoli, Cortona, Ferrara, Firenze, Gubbio, Lanciano, l'Aquila, Lucca, Milano, Modena, Montefalco, Napoli, Narni, Orvieto, Padova, Palermo, Perugia, Pisa, Pistoia, Pola, Pompei, Prato, Ravenna, Rimini, Roma, Sabaudia, Siena, Spello, Spoleto, Terni, Terranova, Todi, Urbino, Venezia, Vicenza, Volterra. A volte lo sguardo si protende oltre i confini delle città e comprende delle intere regioni come Veneto, Sardegna e Sicilia.

Gli spunti che si offrono per altre ricerche sono innumerevoli, sia per le città di cui si discute a lungo, sia per quelle che compaiono in alcune righe. D'altra parte, il presente volume offre un'ampia serie di nuove conclusioni sulle città italiane nelle letterature del XX secolo. Si ringraziano gli autori per il ricco contributo all'analisi dell'immagine, del ruolo e della presentazione delle città italiane nelle letterature del XX secolo.

I contributi pubblicati nei presenti Atti rappresentano il risultato delle ricerche realizzate all'interno del progetto internazionale di ricerca *Le città italiane nelle letterature del XX secolo*.

Bojan Jović

Ricciarda Ricorda

Danijela Janjić

1 Il progetto internazionale di ricerca *Le città italiane nelle letterature del XX secolo* è stato organizzato dalle seguenti istituzioni: Facoltà di Filologia e Arti dell'Università di Kragujevac (Serbia), Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari Venezia (Italia), Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado (Serbia), Istituto Italiano di Cultura di Belgrado (Italia).

САДРЖАЈ INDICE

ИТАЛИЈАНСКИ ГРАДОВИ У КЊИЖЕВНОСТИМА 20. БЕКА / 9

LE CITTÀ ITALIANE NELLE LETTERATURE DEL XX SECOLO / 11

Ernesto Di Renzo

O SI AMA O SI ODIА. LE NARRAZIONI LETTERARIE DELLA PROVINCIA ITALIANA DALL'ETÀ POSTBELLICA AI TEMPI DELLA POSTMODERNITÀ / 15

Angela Fabris

SPAZI URBANI ED ETEROTOPIE IN *SCONTRO DI CIVILTÀ PER UN ASCENSORE A PIAZZA VITTORIO* (2006) DI AMARA LAKHOUS / 25

Monica Giachino

LA «CITTÀ BELLA». NOTE SU ALCUNE IMMAGINI DI VENEZIA NEL PRIMO NOVECENTO: D'ANNUNZIO, I FUTURISTI E OLTRE / 35

Andrea Verri

LE CITTÀ NASCOSTE IN *COSE D'ITALIA* DI NINO SAVARESE / 43

Alberto Zava

RIFLESSI E SFUMATURE DI VENEZIA TRA PAOLO MAURENSIG ED HENRI JAMES / 57

Ricciarda Ricorda

LEONARDO SCIASCIA, PALERMO FELICISSIMA? / 63

Cecilia Gibellini

TRA ESTETICA E POLITICA:
LE CITTÀ DEL SILENZIO DI GABRIELE D'ANNUNZIO / 75

Giulia Dell'Aquila

«LA POESIA DELL'URBANISTICA»:
LEONARDO SINISGALLI E LA CITTÀ / 89

Alessandro Cinquegrani

IL VENETO. RACCONTARE LA CITTÀ DIFFUSA / 107

Giovanni Barracco

CITTÀ DELLA RÊVERIE, DEL RICORDO D'INFANZIA, DEL RISARCIMENTO: MODENA NELL'OPERA DI ANTONIO DELFINI / 119

Iulia Cosma

MADRE COMUNE D'OGNI POPOLO L'IMMAGINE DI ROMA NELLA NARRATIVA ROMENA DEL NOVECENTO / 131

Katarina V. Melić

L'IMAGE DE VENISE DANS *VENISES* DE PAUL MORAND / 143

Tamara B. Valčić Bulić

LA GÉOGRAPHIE LITTÉRAIRE DE MICHEL BUTOR :
LES VILLES D'ITALIE / 151

Дејан В. Ајдачић
ЉУБАВ У ВЕНЕЦИЈИ У САВРЕМЕНОЈ СЛОВЕНСКОЈ ПРОЗИ / 161

Јана М. Алексић
ТРАЈАЊЕ И ШЉАКА: ВЕНЕЦИЈА У ОГЛЕДАЛУ
СРПСКОГ ПЕСНИШТВА XX ВЕКА / 173

Светлана С. Шешиновић
ВЕНЕЦИЈА ОД ВИНАВЕРА ДО И. В. ЛАЛИЋА, ПАВИЋА И ПИШТАЛА / 185

Ана С. Живковић, Часлав В. Николић
РИМ У ПИСМИМА ИЗ ИТАЛИЈЕ ЉУБОМИРА НЕНАДОВИЋА И РОМАНУ
КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ: АРХЕОЛОГИЈА
ГРАДА И ИСТОРИЈСКА ДУБИНА ИМАГИНАЦИЈЕ / 197

Владан С. Бајчевић
ЕПИФАНИЈА НА МОНТЕ САН ПРИМУ
– КОМО СРЂАНА ВАЉАРЕВИЋА / 235

Душан Р. Живковић
СЛИКЕ АЛЕКСАНДРИЈЕ У РОМАНУ БАУДОЛИНО УМБЕРТА ЕКА / 253

Mirjana M. Sekulić
LA IMAGEN DE LAS CIUDADES ITALIANAS EN LA LITERATURA
VIAJERA TEMPRANA DE MIGUEL DE UNAMUNO / 261

Марко М. Рагуловић
СЛИКЕ НОВОГ БЕОГРАДА И ВЕНЕЦИЈЕ У РОМАНУ
БОЉИ ЖИВОТ НИКОЛЕ САВИЋА / 275

Cristiana Lardo
«IL DISCORSO DELLE CAMPANE DI SAN FEDELE»:
GIUSEPPE MAROTTA TRA NAPOLI E MILANO / 291

Zorana Ž. Kovačević
LE CITTÀ ITALIANE NELLA LETTERATURA DI VIAGGIO
SERBA DELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO / 297

Danijela M. Janjić
LA CITTÀ DI ASSISI IN AMORE IN TOSCANA DI MILOŠ CRNJANSKI / 311

Sanja Č. Roić
POLA, CITTÀ FELICE O CITTÀ DOLENTE? / 317

Danijela S. Đorović
SIENA CHE GRIDA, PERUGIA CHE MACELLA:
ANTROPOMORFIZZAZIONE LETTERARIA DELLE CITTÀ ITALIANE
NEL LINGUAGGIO FIGURATO DI MILOŠ CRNJANSKI / 327

Ernesto Di Renzo¹
Università di Roma Tor Vergata
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia, Patrimonio Culturale, Formazione e Società

O SI AMA O SI ODIÀ. LE NARRAZIONI LETTERARIE DELLA PROVINCIA ITALIANA DALL'ETÀ POSTBELLICA AI TEMPI DELLA POSTMODERNITÀ

Obiettivi. Scopo del lavoro è fornire una trama del variegato quadro raffigurativo della provincia italiana così come affiora dalla produzione letteraria che va dal primo dopoguerra all'oggi. *Metodi.* È stata svolta una disanima critica di alcuni testi della narrativa nazionale aventi a riferimento storie di provincialismo esistenziale, utilizzando categorie interpretative proprie dell'antropologia culturale. *Risultati.* Si sono delineate corrispondenze significative tra i modi in cui la letteratura restituisce gli spaccati del vissuto e le concezioni valutative che il pensiero condiviso ha elaborato nel passaggio culturale dall'ansia di spaesamento post-bellica al ritorno al senso dei luoghi auspicato dalla postmodernità. *Conclusioni.* La produzione letteraria riveste un importante valore documentativo mediante cui l'antropologia culturale è in grado di effettuare riflessioni che appartengono ai suoi quadri specifici di studio e di ricerca.

Parole chiave: provincia, metropoli, postmodernità, identità, neoruralità.

1. Premessa

Le seguenti riflessioni intendono offrire una sintetica ricomposizione del variegato e controverso quadro rappresentativo con cui, dal dopoguerra a oggi, una porzione affatto significativa della scrittura narrativa ha fornito descrizioni fisionomiche della provincia italiana e dei *ménage* esistenziali condotti dai suoi abitanti. Nondimeno, si pongono l'obiettivo di far risaltare le possibili connessioni che di volta in volta sono intercorse tra le connotazioni valutative dei modelli di vita provinciali e il succedersi dei paradigmi ideologico-concettuali che hanno contrassegnato il passaggio da una modernità densa di aspirazioni globalizzanti a una postmodernità priva di utopie e retro-proiettivamente aganciata al senso dei luoghi. Di tali modelli si intendono fare affiorare le sommerse tracce scandagliando in alcuni ambiti limitati della produzione editoriale nazionale; quella, cioè, di più immediata accessibilità alle competenze di un antropologo culturale che ha scelto di arrischiarsi in un terreno a lui non avvezzo e congeniale. Esponendosi, di conseguenza, a sconfinamenti interpretativi potenzialmente densi di azzardi, sviste e semplificazioni.

1 di.renzo@lettere.uniroma2.it

2. Una opportuna puntualizzazione

Discorrere di provincia e di vita di provincia non significa circoscrivere la riflessione alle sole città capoluogo dei 107 distretti amministrativi in cui la Costituzione ha suddiviso la geografia politica dell'Italia. Vuol dire, al contrario, includere tutte le città non-metropolitane di medie e piccole dimensioni che, nel loro insieme, contengono una porzione rilevante della popolazione nazionale (circa il 65% del totale) e che permettono di definire il Belpaese come una smisurata provincia fatta di tante singole province.

Meglio ancora, significa riferirsi a luoghi della mente, a contesti esistenziali, a spaccati umani e socio-culturali, che rappresentano degli spazi alternativi al produttivismo urbano e al sistema di vita metropolitano. Significa, in altre parole, riferirsi alle tante Avezzano, Recanati, Fermo, Piacenza, Potenza, Cantanzaro, Benevento, Siracusa, Treviso, Carpi, di cui è costellato il territorio peninsulare. Ma significa anche, facendo riferimento ai luoghi dell'ambientazione letteraria, alle tante Licata, Luino, Vigevano, Ischiano, Grosseto o Correggio, che propongono, a chi le vive, dimensioni dell'esperienza pressoché simili pur nel variare dei luoghi e delle geografie regionali.

Così intesa in termini di microcosmo qualitativamente distinto dalla realtà urbana, la provincia, all'interno di un arco cronologico che va dal dopoguerra all'oggi, ha polarizzato su di sé valutazioni e giudizi del tutto contrastanti che la vedono come uno spazio controverso incarnante modelli di vita contesi tra immobilismo e dinamicità, tradizione e innovazione, luogo maledetto e meta ambita, terra amara da cui fuggire e *locus amoenus* dove (ri)radicare le proprie esistenze fino ad accettare il cimento della 'restanza' (Teti, 2011). Una roba da amare o odiare, insomma.

E la scrittura, così come la cinematografia, nel suo essere una sorta di scatola nera che registra, conservandoli, gli accadimenti e i mutamenti che si producono internamente agli spazi e alle società umane, non è stata una spettatrice neutra o indifferente a questo repertorio di rappresentazioni. Al contrario ne ha rivelato gli angoli più inconsueti e discosti, ne ha delineato i vizi e le virtù, ne ha tratteggiato le difformi fisionomie in funzione dei tempi, delle ambientazioni e delle ideologie in atto. Di simili rappresentazioni, per comodità argomentativa e cronologica di sequenza, se ne vuole proporre un sintetico resoconto sulla base di tre distinti ambiti espositivi: la provincia narrata, la provincia ripudiata, la provincia ritrovata.

3. La provincia narrata

A partire dagli anni immediatamente successivi all'ultimo conflitto mondiale l'Italia, oltre a risanarsi progressivamente dalle ferite fisiche e morali inferte dalla guerra, comincia a transitare da un modello arcaico d'esistenza a uno di tipo più evoluto e moderno dove la città assume il ruolo di motore propulsore della rinascita. Un ruolo che le compete non solo in quanto agglomerato umano ricco di fermenti politici e di effervescenze culturali di fiammante corno - Milano, Torino, Genova, Roma, Napoli - ma in quanto luogo di dinami-

città imprenditoriale che fa da *versus* al borgo, alla campagna e, più in generale, a una ruralità contadina tutta ritirata nell'anacronismo e nell'obsolescenza delle sue strutture sociali, economiche e ideologiche.

In questo lasso di tempo, che si protrae fino alla metà degli anni cinquanta, le città di provincia sono concepite come un contenitore di forze attive che mediano tra un mondo agreste in fase di dissolvimento e un mondo urbano in fase di sviluppo e di crescita esponenziale. Un magnete dall'irresistibile forza attrattiva che finirà con lo spopolare progressivamente, e in molti casi irreversibilmente, le aree più discoste e periferiche della nazione, con un'intensità tutta particolare per un Mezzogiorno immobile e antiquato sempre più rispondente alla 'gesuitica' definizione di «Indie di quaggiù».

Riferitamente a questa fase, le rappresentazioni letterarie della provincia si dispiegano all'insegna di un'osservazione realistica dove l'elemento descrittivo prevale su quello valutativo e dove l'amore o l'odio per i luoghi costituiscono sentimenti non esplicitamente dichiarati dagli autori. Sebbene preponderi un velato apprezzamento per il modello di vita provinciale rispetto a quello metropolitano che, con la sua velocità, il suo dionisismo e la sua spregiudicatezza agonistica, genera non pochi timori e sospetti. A questo riguardo non si può non fare rimando a Luciano Bianciardi e al suo *Il lavoro culturale* (1957), romanzo ambientato in una città non precisata della Toscana, probabilmente la sua Grosseto, di cui viene tracciato uno spaccato di vita quotidiana negli anni dell'immediato dopoguerra. Nella rappresentazione dei luoghi Bianciardi descrive, in particolare, l'entusiasmo del mondo giovanile verso il 'lavoro culturale' contro l'immobilismo delle generazioni adulte tutte avvezze alla pratica della routine. Il suo sogno è quello di rompere le vecchie tradizioni dell'andare solo «al caffè a guardare i grandi giocare a biliardo», per promuovere un differente stile di vita sociale e collettiva. Uno stile di vita capace di ripensare la città rendendola una sorta di Kansas City italiana piena di mostre, cineclub e conferenze con illustri intellettuali appositamente fatti arrivare dalla Capitale.

Oltre a Bianciardi, un altro riferimento del tutto idoneo a tipizzare il filone della provincia narrata è certamente quello che si collega alla figura e all'opera di Mario Soldati. Sebbene in quasi tutta la sua produzione artistica sia possibile cogliere una visione positivizzante delle periferie geografiche dello Stivale, è soprattutto in *Le due città* (1964) e in *La messa dei villeggianti* (1959) che lo scrittore torinese istituisce un confronto 'antropologico' fra le città di media e piccola dimensione, dove le persone sono «oneste, malinconiche, ironiche» e parlano in modo «basso, quieto, discreto», e la Capitale, dove gli abitanti sono permeati da «servilismo, scetticismo, sentimentalismo, volgarità, avidità, astuzia».

Come non riferirsi poi a Guido Piovene, che nel suo voluminoso *Il viaggio in Italia* (1958) presenta l'immensa e profonda provincia della Nazione come una fucina di ricchezza, di ripresa economica e di alacrità lavorativa dopo gli anni bui e degradati della guerra. Un enorme cantiere sociale e culturale che anche nella visione di Vitaliano Brancati, il Brancati maturo, finisce con il diventare un luogo del vivere autentico contro l'alienazione della metropoli.

In sintesi, relativamente a questa fase specifica dell'evoluzione sociale, economica e culturale del Paese, sia la provincia sia gli stili di vita sottesi ai suoi modelli organizzativi, non sono destinatari di connotazioni particolarmente positive o particolarmente negative. Sebbene le prime tendano velatamente a trasparire nella filigrana delle storie narrate.

4. La provincia ripudiata

Il maturare del boom economico, lo svuotamento umano delle periferie e l'ubriacatura di urbanizzazione spronata dagli slogan consumistici della 'Dolce vita' e della 'Città da bere' costituiscono i fattori più efficaci che inaugurano e consolidano in Italia la stagione della modernizzazione, facendo sì che la provincia acquisisca connotazioni valoriali spiccatamente opposte a quelle della metropoli. Connotazioni che, già a partire dagli anni sessanta e poi via via proseguendo fino a quelli novanta, si caricano di accenti viepiù ruscatori e biasimevoli volti a rappresentarla come regno della noia, del vizio, del sordido, dell'abulia, della bigotteria, dell'ovattamento dello spirito: in pratica, della negatività *tout court*. Un luogo dell'esistenza dominato da una dimensione ciclica del tempo e dove una condizione di 'eterno ritorno' colloca le persone in uno stato anti-evolutivo e privo di spinte progressiste. Quelle stesse spinte che, al contrario, il *battage* mediatico-pubblicitario proietta nei modelli di vita urbani intesi come espressioni di progresso, di emancipazione e di opportunità da cogliere. In breve, la grande città, la metropoli, come centro vitalistico del mondo dove tutto accade e tutto può accadere; la provincia come zona d'ombra dell'esistenza dal volto gretto, noioso, meschino, monotono, squallido, mediocre, falso, ipocrita, torbido, bigotto. Tutte aggettivazioni facenti parte di repertorio lessicale attraverso cui descrivere un mondo da rifiutare, da aborrire, da esecrare.

Tra gli autori che adottano a pieno un simile registro descrittivo un posto preminente spetta senz'altro a Goffredo Parise e alla sua opera *Amore e fervore* (1959), edita dapprima da Garzanti e in seguito ripubblicata da Einaudi col titolo *Atti impuri* (1973). In Parise la vita di provincia, e in particolare della provincia veneta, viene dipinta come un «cupo, allegro incubo» il cui ménage quotidiano oscilla tra bigottismo e sensualità; una realtà decadente, grottesca, fatta di pregiudizi, di piccole e grandi viltà nelle quali si avvolgono senza compenso le esistenze dei due protagonisti Marcello e Gianna.

Stessa cosa si ha con Piero Chiara, il cantore di Luino, che nei romanzi *Il piatto piange* (1968), *I giovedì della signora Giulia* (1970) e *Saluti notturni dal Passo della Cisa* (1989), colloca i suoi personaggi, con i loro peccati e le loro debolezze, all'interno dello scenario torbido di una provincia lombarda dall'apparenza sì rispettabile, ma percorsa sottopelle da inquietudini e tentazioni di ogni tipo.

È tuttavia con Lucio Mastronardi che la negativizzazione della provincia assume i suoi tratti più drammatici e foschi e dove la piccola borghesia che la abita, con i suoi desideri, le sue aspirazioni, le sue meschinità e le sue frustrazioni, rivela a pieno la sua dote di ipocrisia. Nella trilogia tutta edita per Einaudi *Il calzolaio di Vigevano* (1959), *Il maestro di Vigevano* (1962) e *Il meridionale*

di Vigevano (1964), Mastronardi fornisce uno degli scenari più abietti della vita di provincia, descrivendo la società della piccola città lombarda come spietata, completamente indifferente e dove a nessuno è dato di salvarsi. Una società senza sussulti, arrivista, cinica, ignorante e prigioniera della sua fretta di arricchirsi. All'interno di questa adesione incondizionata al mito del boom economico si inserisce la figura del maestro Antonio Mombelli (mirabilmente interpretato da Alberto Sordi nella riduzione cinematografica del libro a regia di Elio Petri), una figura umana tragica che il decoro, il 'catrame' e il perbenismo piccolo borghese, finiranno con il trasformare in un fabbricatore di scarpe.

Facendo un salto di un decennio, si giunge al romanzo *La bella di Lodi* (1972) di Alberto Arbasino. Anche in questo caso, il libro finalista del Premio Campiello descrive l'evoluzione sociale ed economica della provincia lombarda, dove i protagonisti del racconto, i giovani fratelli Roberta e Sandro, saranno gli esponenti della espansione e dell'esaltazione di una borghesia facoltosa e egoista, che approssima la viziata Lodi alla non distante Vigevano mastronardiana.

Ancora un salto di un decennio o poco più e si arriva agli anni Ottanta, ruggenti e paninari, in cui la propensione entusiastica al modello della globalizzazione e l'adesione incondizionata ai predicati della modernità raggiungono la loro massima tensione. Provocando, di conseguenza, un distacco (quasi) definitivo dal mondo della provincia e della ruralità, troppo intrise di localismi identitari e troppo inidonee a perseguire obiettivi di crescita asintotica che solo la grande città è in grado di assicurare. Con gli anni Ottanta, infatti, e a proseguire con quelli novanta, il ripudio della vita di provincia manifesta tutti i suoi connotati più diffusi, avvalorati e condivisi: nella realtà come nella fantasia letteraria. E se nell'esperienza del quotidiano questo rifiuto si traduce in un'accelerazione verso l'urbanesimo, in una rincorsa al rampantismo e allo yuppismo più sfrenato e ostentato, nella trasposizione letteraria tutto finisce con il diventare l'espedito di una denuncia verso un modo di vivere provinciale incapace di emanciparsi da una moralità ipertrofica che domina tanto i piccoli centri del Nord-Italia che del Meridione. Sicilia compresa, ovviamente. È proprio qui a Licata, infatti, che si dipana la storia della diciannovenne Lara Cardella che, con il suo libro *Volevo i pantaloni* (1990), si impone come caso di scrittura di taglio internazionale, vendendo oltre due milioni di copie ed essendo tradotto in dieci lingue. In questo manifesto del ribellismo giovanile e femminile quello che viene rifiutato è il maschilismo, il familismo, il perbenismo di facciata che vieta alle donne di truccarsi o di indossare la minigonna per non essere considerate alla stregua di prostitute. Ma che pone le donne anche in una posizione di subordinazione domestica e sociale in cui dominano conformismo, falsità, ipocrisia, facciata, onore da salvaguardare e ancoramento a una cultura atavica che non collima con le libertà che solo le città e il Nord sono in grado di assicurare.

Dalla Sicilia all'Abruzzo le cose non cambiano e la provincia continua a manifestare pervicacemente i tratti di un luogo retrico da abbandonare per poter sentirsi liberi e pienamente umani. Ciò è quanto accade ne *Il disastro degli Antò* (1997) di Silvia Ballestra, che trae le sue premesse narrative da Montesilvano, nei pressi di Pescara, un tipico luogo di provincia che, nella sua mono-

tonia e cementificazione progressiva, risulta inidoneo ad accogliere lo stile trasgressivo e lo spirito punk dei protagonisti (tutti di nome Antonio) e per questo costretti a trasferirsi nella libertina e libertaria Bologna. Dal libro è stata tratta nel 1999 la sceneggiatura del film di Riccardo Milani, *La guerra degli Antò*.

Dall'Abruzzo alla Toscana il salto non è enorme e la provincia continua a essere ancora rappresentata come luogo del perbenismo farisaico e moralista, evocante disgusto, riprovazione e rigetto. È il caso questa volta di Niccolò Ammaniti. Nel suo *Ti prendo e ti porto via* (1999), l'ambientazione è quella di Ischiano Scalo, piccolo luogo di finzione letteraria dove «il mare c'è ma non si vede» e dove si vive in una situazione di qualunquismo, di superficialità, di apatia e di indifferenza quotidiana che fa da sfondo alla vicenda tragica dei due protagonisti, Pietro Moroni e Graziano Biglia, dai tratti caratteriali smaccatamente deficitari, immaturi e del tutto provinciali. Sempre al medesimo Ammaniti è da riferire il romanzo *Come dio comanda* (2006), premio Strega nel 2007. Anche in questo caso, lo scrittore romano incentra totalmente la trama narrativa nelle torbide di un'immaginaria città di provincia, Varrano, dove la vita dei protagonisti Rino e Cristiano Zena si dimena in un'atmosfera di completo degrado morale e sociale.

5. La provincia ritrovata

A partire dall'ultimo ventennio, seppure con qualche timida premessa già negli anni novanta dello scorso secolo, si assiste a un mutamento di prospettiva con il quale si inizia a guardare con vedute ripensate al mondo della provincia e più in generale a quello della ruralità. Un mutamento positivizzante e riqualficante che si collega alla ventata di smarrimento esistenziale determinata dai 'predicati' di una turbo-modernità sovraccarica di efficientismo, dinamismo, tecnocrazia e mercificazione delle emozioni. Un mutamento che porta a ricollocare interessi e valori laddove erano stati volutamente sottratti: nelle periferie, nei borghi, nelle campagne, nei piccoli centri, nei sagrati, nei vicoli. Tutti luoghi dell'autenticità dove la vita scorre in maniera più lenta che altrove, consentendo così di assicurare a chi decide di farne esperienza quel senso di appesamento, quella personalizzazione dei rapporti interpersonali e quella dimensione olistica della realtà che le grandi città, nel loro configurarsi sempre di più come i non-luoghi predicati da Marc Augè (1992), negano a chiunque le viva.

Questo ripensamento dei luoghi, questa *new wave* della provincialità, ma anche della ruralità, trova riscontro in diversi indicatori come la rinascita delle proloco, la creazione di itinerari vacanzieri incentrati sugli agriturismo e l'ideazione di circuiti escursionistici gravitanti attorno alla rete dei Borghi autentici e dei Borghi più belli d'Italia. Ma anche nell'esaltazione di quel *genius loci* collegabile all'artigianalità manifatturiera che, proprio nel mondo della provincia, esprime i suoi migliori e più apprezzati risultati. Si pensi a Modena per la Ferrari, a Pontedera per la Piaggio, ad Asti per la Ferrero. Ma si pensi anche a Mantova per il Festival delle Letterature, a Spoleto per il Festival dei Due Mondi, a Sarzana per il Festival della Mente, a Sassuolo e Carpi per il Festival del-

la Filosofia, a Taormina, Sulmona e Giffoni per i Festival del Cinema. Insomma, è tutto un diffondersi di tendenze e un travasare di ambientazioni spaziali che vedono la provincia assurgere a un «buono da pensare» distinto e distante dall'alienazione e dalla spersonalizzazione dei modelli di vita urbani. Un riscatto che, naturalmente, non poteva non coinvolgere il settore che più di tutti gli altri sembra oggi catturare l'interesse e l'attenzione pubblica: la gastronomia. Anche in riferimento all'arte del mangiar bene, la contemporaneità postmoderna ha favorito il decentramento dell'esperienza gourmet che vede i grandi chef internazionali eleggere a sede della propria attività ristorativa non già le grandi metropoli, che pure assicurerebbero guadagni a più zeri garantiti dalla legge dei grandi numeri, bensì i piccoli centri di provincia che diventano così i santuari del gusto dove il cibo di qualità fa il verso al vivere rilassato e allo stare a contatto diretto con i luoghi di produzione e con le materie prime. Tutto molto sostenibile, e politicamente corretto, insomma. Si pensi al riguardo, tanto per limitarsi ai 'tri-stellati' Michelin, al St. Hubertus a San Cassiano (BZ), al Piazza Duomo ad Alba (CN), a Vittorio a Brusaporto (BG), al Pescatore a Canneto sull'Oglio (MN), alle Calandre a Rubano (PD), all'Osteria Franciscana a Modena, a Uliassi a Senigallia (AN), al Reale Casadonna a Castel di Sangro (AQ). Oppure si pensi ai numerosi festival enogastronomici come quelli di Perugia, Rieti, San Vito Lo Capo, che sempre più assiduamente eleggono i luoghi della provincia e della ruralità a quinte irrinunciabili del cibo gourmet e dell'esperienza della *leisure*.

Insomma, letta secondo questa peculiare prospettiva 'fagica', sembra proprio che la provincia stia rivestendosi non solo dei tratti del luogo «buono da pensare», ma anche del luogo buono da mangiare e da vivere. Un ripensamento che non la ritrae più come uno spazio insopportabile privo d'immaginazione («piccola città, bastardo posto», cantava Guccini) bensì come una dimensione esistenziale dove ambire a una vita rinnovata all'insegna di tutto ciò che la teoria della restanza (Teti, 2011) predica - oltre ogni tornaconto, oltre ogni razionalità, oltre ogni convenienza - in termini di sfida antropologica a un presente smaccatamente e pervicacemente urbanocentrico.

Un simile mutamento di prospettiva e di valutazione attraverso cui il Terzo millennio ha riletto la provincia, lo si ritrova attestato anche all'interno di una cospicua produzione letteraria che, timidamente e già a partire dalla fine degli anni novanta, ha iniziato a rivalutarne i lati negativi e a evidenziarne le peculiarità di luogo autentico ed esuberante di vitalità.

È il caso di Pier Vittorio Tondelli che edita per i tipi della Bompiani *Un Weekend postmoderno* (1990). In questo libro di viaggio, lo scrittore-giornalista di Correggio racconta il *ménage* dei principali centri della via Emilia dove la vita si svolge all'insegna della sincerità, dell'ottimismo e del divertimento caciaronico. Un divertimento che, però, sa essere anche creativo al punto da stimolare la vena artistico-musicale di alcuni tra i più importanti nomi della canzone italiana che proprio nel mondo della provincia hanno mosso i primi passi: Vasco Rossi, Zucchero, Luciano Ligabue, Francesco Guccini, i Nomadi. Un mondo di cui Tondelli

li si dichiara consapevolmente felice di poterne parlare al punto da dichiarare: «Alle volte mi sento veramente di benedirli, questa provincia emiliana».

Ma non c'è solo Tondelli a testimoniare il mutato orizzonte valutativo con cui la provincia si pone al cospetto dell'esperienza letteraria. Accanto al suo nome se ne potrebbero citare molti altri ancora, come ad esempio quello di Luigi Pratesi che ne *Le malelingue* (2016) ambienta i personaggi nelle strade toscane di Buonconvento, dove il vivere quotidiano non è meno fervido di quello cittadino e dove i luoghi e le persone «sanno di buono».

C'è poi, naturalmente, Andrea Camilleri con tutti i suoi romanzi a sfondo poliziesco nei quali la provincia siciliana, seppure teatro dell'eterno conflitto di mafia tra i Sinagra e i Cuffaro, affiora come un mondo disteso e sereno. Ma anche come un luogo del mangiare buono e genuino capace di inverare quel *Eat well and stay well* (1959) che il fisiologo americano Ancel Keys ha posto a dogma della 'sua' Dieta Mediterranea.

In epitome di esposizione, può non essere fuori luogo offrire una citazione che trae ispirazione non già dalla vena letteraria, bensì da quella non meno ispirata della creatività musicale. Si tratta del brano *Ritorno a casa* (2002) degli Afterhours, nel quale Manuel Agnelli, il carismatico frontman del gruppo cult dell'*alternative rock* italiano, esprime il desiderio di riappacificarsi con le sue provinciali origini tanto precocemente ripudiate quanto immaginativamente ripensate (da adulto) nei seguenti versi:

Sono nella casa dove abitavo da bambino
Non abito più lì da sempre
Ho avuto una vita
Altrove
È solo una stupida villetta con uno sputo di giardino
Ma sarà la prima cosa che comprerò
Quando sarò ricco.

BIBLIOGRAFIA

- Ammaniti 1999: N. Ammaniti, *Ti prendo e ti porto via*, Milano: Mondadori.
Ammaniti 2006: N. Ammaniti, *Come dio comanda*, Milano: Mondadori.
Arbasino 1972: A. Arbasino, *La bella di Lodi*, Torino: Einaudi.
Augé 1992: M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil.
Ballestra 1997: S. Ballestra, *Il disastro degli Antò*, Milano: Baldini & Castoldi.
Bianciardi 1957: L. Bianciardi, *Il lavoro culturale*, Milano: Feltrinelli.
Bozon 1984: M. Bozon, *Vie quotidienne et rapports sociaux dans une ville de province*, Lyon: Presses Universitaires.
Cardella 1990: L. Cardella, *Volevo i pantaloni*, Milano: Mondadori.
Chombart de Lauwe 1965: P.H. Chombart de Lauwe, *Des hommes et des villes*, Paris: Payot.
Chiara 1989: P. Chiara, *Saluti notturni dal Passo della Cisa*, Milano: Mondadori.
Chiara 1970: P. Chiara, *I giovedì della signora Giulia*, Milano: Mondadori.
Chiara 1968: P. Chiara, *Il piatto piange*, Milano: Mondadori.

- Di Renzo 1997: E. Di Renzo, *Lo struscio e le sue rappresentazioni*, L'Aquila: Quaderni di Provincia Oggi.
- Keys 1959: A. Keys, *Eat well & stay well*, New York: Doubleday.
- Mastronardi 1959: L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, Torino: Einaudi.
- Mastronardi 1962: L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, Torino: Einaudi.
- Mastronardi 1964: L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, Torino: Einaudi.
- Parise 1959: G. Parise, *Amore e fervore*, Milano: Garzanti.
- Piovene 1958: G. Piovene, *Il viaggio in Italia*, Milano: Mondadori.
- Pratesi 2016: L. Pratesi, *Le malelingue*, Siena: Betti.
- Soldati 1964: M. Soldati, *Le due città*, Milano: Garzanti.
- Teti, 2011: V. Teti, *Vite di pane. Un'antropologia del restare*, Macerata: Quodlibet.
- Tondelli, 1990: P.V. Tondelli, *Un Weekend postmoderno*, Milano: Bompiani.

LOVE IT OR HATE IT. THE LITERARY STORIES OF THE ITALIAN PROVINCE FROM THE POST-WAR AGE UNTIL POST-MODERNITY TIME

Summary

In the common meaning, the term 'province' is a hyperonym that includes all the small and medium non-metropolitan cities. Cities which represent a life model contended between immobilism and dynamism, tradition and innovation, evil place to avoid and popular destination where new forms of "appaesamento" are created. An appaesamento that has progressively seen the provinces' physiognomy from «unbearable and without imagination holes» to positive and healthy places to live, either alone or with others. In this reinvention of the suburbs, the provincial cities have been able to propose a new dimension of life, new models of leisure that connect themselves to the concepts of authenticity, identity and holism. The proof of this is the author's gastronomy that, distancing itself always more often from the metropolis and riding the image of the neorurality, places her best offers of creativity in the little provincial centres that become the guarantor of kindness, freedom and ransom to the alienating logic of the metropolitan noplaces.

Keywords: province, metropolis, post-modernity, identity, neorurality

Ernesto Di Renzo

Angela Fabris¹
 Università di Klagenfurt
 Istituto di Romanistica
 Facoltà di Cultural Studies

SPAZI URBANI ED ETEROTOPIE IN SCONTRO DI CIVILTÀ PER UN ASCENSORE A PIAZZA VITTORIO (2006) DI AMARA LAKHOUS

Il presente contributo intende analizzare alcune specificità del giallo in lingua italiana di ambientazione urbana a partire da una serie di considerazioni sulle eterotopie presenti e in relazione ad alcuni aspetti di geocritica sugli spazi riflessi in determinati contesti narrativi legati alla ricostruzione di verità che sembrano essere sfuggenti. Il discorso intorno alla raffigurazione dello spazio urbano si concentra sul romanzo di Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (2006), e su una serie di spazi che acquistano uno specifico significato eterotopico sia riguardo allo scioglimento dell'enigma, sia nei confronti dell'appartenenza multi-etnica dei soggetti coinvolti.

Parole chiave: Lakhous, spazi urbani, eterotopie, tempuscoli, Roma, Deleuze e Guattari, Gadda

I

Cosa rappresenta e quali funzioni è destinato ad esercitare lo spazio urbano in una dimensione narrativa? Anzitutto è un 'testo' che si può scrivere e riscrivere, una macchina per narrare se si estende la nota metafora formulata da Le Corbusier in merito alla funzione degli edifici abitativi, ossia una concezione della casa come strumento.² La città e le sue unità e strutture al pari dei luoghi di passaggio e di sosta al suo interno possono fungere, in termini analoghi, da macchine per narrare; lo sono nella raffigurazione della Roma contemporanea proposta da Amara Lakhous in *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (2006), romanzo che condivide alcune suggestioni di carattere spaziale con *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1957) di Carlo Emilio Gadda.

Gli aspetti in comune tra i due testi non sono pochi e sono stati oggetto di analisi (per esempio in Camerasca 2009, Jaran 2014, Fracassa 2019): entrambi narrano di un omicidio che sconvolge la quotidianità di un quartiere romano ed entrambi finiscono per sottrarre progressivamente importanza all'indagine e alla volontà e capacità di ristabilire una verità che sia oggettiva ed oggettivabile. Osserva in proposito Ugo Fracassa:

1 angela.fabris@aau.at

2 Cfr. Le Corbusier 1979: 73: «La casa è una macchina per abitare».

Elementi estrinseci di tale filiazione, fermamente rivendicata, sono l'ambientazione in un condominio del quartiere Esquilino (piazza Vittorio e via Merulana distano pochi passi), il faticoso lavoro di riscrittura e mimesi dialettale, già operato da Gadda in collaborazione col poeta romanesco Mario dell'Arco e ora da Lakhous con l'aiuto di informatori locali, nonché un impianto narrativo che si direbbe per entrambi polifonico. (Fracassa 2019: 165)

La differenza risiede naturalmente nelle due epoche riflesse: mentre la vicenda descritta da Gadda si svolge sotto il fascismo, Lakhous narra la Roma contemporanea e pluriculturale.³

All'interno di questi due gialli di ambientazione romana (e in senso lato mediterranea),⁴ lo spazio urbano evocato nelle sue diramazioni interne ed esterne diviene un elemento essenziale nella risoluzione di uno o più misteri e nella ricostruzione di una serie di verità sfuggenti. In entrambi i casi, alcuni spazi urbani, in relazione agli itinerari topografici parziali riflessi all'interno dei romanzi e alle diverse articolazioni che li caratterizzano sul piano della resa narrativa, diventano una forza attiva che dissemina, a sua volta, tracce ed indizi concreti nei testi stessi. Una costruzione semiotica, in sostanza, ossia uno spazio che, in funzione della sua distribuzione e raffigurazione all'interno del testo, contribuisce in termini essenziali allo sviluppo delle dinamiche narrative e delle logiche legate all'indagine.

I punti in comune si arricchiscono di un ulteriore tassello; entrambi gli autori non sono romani e, in quanto tali, proiettano sulla città uno sguardo altro, immettendovi specifici filamenti di un'alterità di grado diametralmente opposto: il nord e Milano nel caso di Gadda e il sud e l'Algeria da parte di Lakhous che, nato ad Algeri nel 1970, si stabilisce a Roma nel 1995 per sottrarsi alle minacce ricevute nel paese d'origine, portando con sé un manoscritto quale segnale esplicito di una vocazione alla scrittura. Proprio a Roma, nel 2006, esce il suo secondo romanzo, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, in cui il titolo appare fortemente ancorato ad uno spazio inteso in duplice veste, di carattere generico in un caso – l'ascensore – e di natura specifica sul piano urbano e architettonico e in termini di toponomastica – ossia piazza Vittorio – nell'altro.

Questo secondo spazio, dislocato rispetto ai luoghi della classicità romana, assume nel romanzo in forma implicita l'aspetto di un palinsesto, nel suo lento delinearsi e comporsi nella logica percettiva dei lettori tramite singoli dettagli, strati e codici diversi, tra immagini e messaggi anche contraddittori che ne riscrivono e ridefiniscono l'assetto; e dunque nel suo essere attraversato e percorso da identità distinte, tra il mercato, il banco del pesce, il bar che vi si affaccia e i giardini, e nel ruolo di catalizzatore di culture ed etnie diverse. Uno scenario misto, dunque, che rende ragione della convinzione di Lakhous secondo il quale «i personaggi sono impensabili al di fuori dello spazio» (Brogi 2011: 3).

3 De Robertis 2008: 218-221, Parati 2010: 431-446; Kiemle 2011

4 Sulla città italiana da intendersi a livello letterario e in un contesto mediterraneo cfr. Jurisić, Marić, Mihaljević, Dalmatin 2018: 9-11. Vedi anche Panzanesi 2004: 156-166. Sugli effetti connessi alla scelta di uno specifico genere vedi Comberiat 2012: 85-86.

Sull'altro versante, l'ambiente romano evocato da Gadda è frutto parziale di un'impronta di classicità e latinità (Felici 2007: 1607); si snoda in forma magmatica tra la periferia e il centro e tra livelli sociali distinti (Pedriali 2001). Anch'esso tuttavia si apre, come nel caso dell'ascensore di *Scontro di civiltà*, ad interstizi spaziali di collegamento come accade per le due scale A e B di quello che definisce «er palazzo dell'oro» in cui avviene l'omicidio (Gadda 2018: 16 e Alfano 2009).

Nella vicenda narrata da Lakhous il centro nevralgico è costituito dall'edificio situato in piazza Vittorio, in cui i diversi inquilini assieme ad altri visitatori utilizzano l'ascensore. È questo il luogo in cui avviene l'omicidio di uno dei condomini, il peggiore, un essere violento e brutale soprannominato il Gladiatore. In corrispondenza con l'assassinio di questi, il protagonista Amedeo, a sua volta inquilino dell'edificio, scompare.

L'indagine prende così corpo tramite i resoconti in prima persona dei diversi condomini e frequentatori dell'edificio; le loro dichiarazioni si alternano agli stralci diaristici e testimoniali che Amedeo registra e in cui narra i suoi incontri con ciascuno dei vicini offrendo la propria versione dei fatti e integrando le informazioni da essi fornite.

Se le deposizioni dei distinti personaggi sono precedute dall'illusorio titolo «La verità di Parviz Mansoor Samadi», «La verità di Benedetta Esposito» o «La verità di Antonio Marini» e vedono alternarsi le dichiarazioni di dieci tra gli inquilini e i frequentatori della zona, chiamati a fornire la loro versione in seguito all'omicidio del Gladiatore e alla scomparsa di Amedeo, gli inserti e i frammenti tratti dal diario di quest'ultimo si intitolano primo, secondo, terzo ululato fino al decimo. In essi il protagonista consente ai propri pensieri di fluire liberamente. Non solo; li dispone secondo una sorta di anarchia cronologica che, nel mescolare date distinte e tra loro altalenanti, annulla qualsiasi linearità al punto che in essi la percezione sincronica appare dominante, a suggerire come episodi e sensazioni si plasmino in forma magmatica e senza consentire al lettore di trovare una via d'uscita in grado di ridare forma al racconto secondo le logiche del rettilineo.

In questo panorama l'ululato rappresenta una forma di liberazione e di sfogo. Non soltanto; per Amedeo «l'ululato è l'aborto della verità» (Lakhous 2006: 72). La sua natura di suono privo di significato allude a una forma di afasia nei confronti di quanto si ritrova dolorosamente compresso al centro dell'individuo (nel suo caso l'omicidio della fidanzata ad opera dei terroristi algerini). Al tempo stesso una delle funzioni essenziali dell'ululato è il richiamo sociale; grazie ad esso l'animale rende nota la sua posizione ai propri simili e, nel caso di Amedeo, sembra metaforicamente segnalare la sua presenza a tutti i fuoriusciti ed immigrati che – come lui – si ritrovano in un altrove imposto da necessità di vario ordine. In più, nella vicenda di Amedeo, l'ululato rende ragione del suo essere figlio adottivo della lupa, e dunque di Roma che – negli spostamenti a piedi per la città – dimostra di conoscere alla perfezione. Di lui, infatti, nel romanzo un taxista romano, stupito dalla sua conoscenza del perimetro urbano, si chiede ironicamente se non sia stato allattato dalla lupa.

II

Il centro nevralgico del romanzo è costituito dallo spazio eterotopico dell'ascensore⁵ menzionato nel titolo, oggetto di continui contrasti e discussioni. Esso, infatti, rappresenta un luogo di passaggio; in quanto tale «è in relazione con altri luoghi» ma secondo una modalità che gli consente «di sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti» che questi spazi designano, riflettono o rispecchiano (Foucault 2011: 23). L'ascensore – oggetto di una accesa disputa tra gli inquilini, la portinaia ed altri visitatori del palazzo situato in piazza Vittorio – individua alla perfezione un luogo chiuso, che può essere in contatto con altri luoghi i quali, a loro volta, possono comunicare tra loro.

È un luogo reale in cui si assiste, al tempo stesso, alla sovrapposizione di diverse forme di localizzazione che risultano fra loro incompatibili; ecco allora il divieto di accedervi decretato dalla portinaia nei confronti della badante peruviana a causa del peso eccessivo, o l'arroganza del professore milanese Antonio Marini per il quale l'ascensore è «una questione di civiltà» (Lakhous 2006: 76). Egli infatti pretende regole precise per consentirne l'utilizzo:

è proibito buttare mozziconi di sigarette, è vietato mangiare, è proibito scrivere parole oscene, è vietato pisciare ecc. Ho proposto di mettere una targa sulla porta dell'ascensore: «Si prega di lasciare pulito l'ascensore!» (Lakhous 2006: 76)

A questa proposta si oppone l'olandese Van Marten che se ne va protestando («Questa targa va bene solo sulle porte dei bagni pubblici»; Lakhous 2006: 76) e che poi sottolinea come tutte le discussioni tra gli inquilini derivino da quello che egli battezza Mr. Ascensore (Lakhous 2006: 86).

La portinaia Benedetta, a sua volta, sottopone l'ascensore alla logica del controllo e del divieto mentre Amedeo rinuncia spontaneamente a servirsene per polemizzare contro ogni forma di esclusione. A sua volta Parviz, rifugiato iraniano ed amico del protagonista, lo utilizza quale «strumento di meditazione»: «Io adoro l'ascensore, lo uso non per pigrizia ma per meditare. Premi il pulsante senza nessun sforzo, vai su o scendi giù, potrebbe guastarsi mentre sei dentro. È esattamente come la vita piena di guasti. Ora sei su, ora sei giù» (Lakhous 2006: 16).

Il discorso, nelle diverse deposizioni e nei frammenti diaristici e testimoniali di Amedeo, chiarisce la posizione e l'atteggiamento assunto da ciascuno degli inquilini nei confronti dell'ascensore, il suo sovvertire le normali regole assieme alle logiche di potere ad esso connesse e in cui diventa palese una serie di differenze e si determinano scontri di vario grado:

L'ascensore è l'origine del problema. Non c'è consenso tra gli inquilini a questo proposito: c'è chi vuole mettere l'aria condizionata d'estate e il riscaldamento d'inverno, c'è chi propone di mettere il crocefisso e la foto del papa e di Padre Pio e

5 Per eterotopia Foucault intende indicare quei luoghi reali, riscontrabili in ogni cultura di ogni tempo che sono spazi definiti, ma «assolutamente differenti» da tutti gli altri a cui si oppongono e che «a cancellarli, a compensarli, a neutralizzarli, a purificarli. Si tratta in qualche modo di contro-spazi» (Foucault 2020: 12 e 25).

chi rivendica un ascensore laico senza nessun simbolo religioso. Poi c'è chi rifiuta tutte queste proposte sostenendo che sono costose e superflue. Insomma questo ascensore è come una nave guidata da più di un comandante! (Lakhous 2006: 86)

In tale spazio eterotopico ci si trova dunque a contatto con un sistema di apertura e chiusura. Infatti, come si legge in una delle deposizioni,

il milanese ha fatto di tutto per impedirvi di usare l'ascensore; voleva averlo solo per sé, avanzando le proposte più strane con la scusa che servivano a migliorare la qualità del servizio: chiudere l'ascensore con un catenaccio, impedire ai visitatori e agli ospiti di usarlo, divieto di fumare e sputare, pulirsi le scarpe prima di entrare, mettere uno specchio e una sedia per due persone, ecc. (Lakhous 2006: 95)

Rispetto ai sistemi di chiusura e apertura che dipendono, per esempio, da dogmi religiosi o da regolamenti militari, in *Scontro di civiltà* essi sono in funzione delle distinte posizioni ideologiche e delle provenienze e appartenenze geografiche dei singoli condomini.

Vi sono coloro che provengono da un sud coniugato secondo molteplici declinazioni; troviamo infatti un immigrato bengalese e una peruviana, un fuoriuscito iraniano o il medesimo protagonista, Amedeo *alias* Ahmed, che dichiara di provenire dal sud del sud (Spackman 2011). A essi si sommano un olandese, alcuni romani, una napoletana che a Roma si sente a suo modo, in forma istintiva, una *deraciné*, e poi il milanese Antonio Marini. In sostanza quella che si potrebbe definire a tutti gli effetti una sorta di «modernità liquida» (sulla scia di Zygmunt Bauman).⁶

Per ciascuno di essi l'ascensore è il luogo chiave e il terreno di scontro e lo è anche nell'economia del racconto non soltanto perché in esso viene commesso l'omicidio, ma anche perché, come in un mantra, ritorna nei discorsi, o meglio nelle libere deposizioni dei singoli personaggi. Inoltre, nel suo essere uno spazio eterotopico, si collega e si isola al tempo stesso da quanto lo circonda, in particolare rispetto agli scenari urbani. In questo suo meccanismo di apertura che porta a sovvertire, ad annullare o a rovesciare i valori che prevalgono all'esterno, questo luogo di sosta momentanea può assumere le forme della metafora e dell'illusione (come nel caso di Parviz) o della deriva razzista – con il controllo dell'ordine e l'auspicata eliminazione della barbarie quali si evincono dai vaneggiamenti di stampo leghista del professor Marini – oppure possono assumere le vesti della compensazione; è il caso del Gladiatore che, sconfitto dalla vita, impone con la violenza il proprio volere in quello spazio circoscritto.

III

Accanto ad esso si delinea pian piano – in funzione della percezione dello spazio di cui si fa portavoce il protagonista nei frammenti del suo diario – il valore degli spazi urbani esperiti a piedi che assumono, nella raffigurazione narrativa, valenze plurime. Per esempio lo spazio vicino alla fontana di fronte alla chiesa di Santa Maria Maggiore, dove il rifugiato politico Parviz si siede per

6 Cfr. Bauman 2008: 110.

dar da mangiare ai piccioni e in cui si manifesta il pregiudizio assieme a forme di controllo o di esercizio del potere pubblico. O ancora la stazione Termini – il cui nome identificativo, come si legge, indica che il viaggio si è concluso (Lakhous 2006: 115) – dove si apre una città differente, altra, in cui si ritrovano gli immigrati peruviani. In questo caso il paragone, promosso da una di loro, la badante Maria Cristina, è con i cani randagi nel loro concedere libero fluire agli istinti, tra piccole risse indotte dall'alcool o atti sessuali consumati «sulla triste panchina di un giardino pubblico», o su pagine di giornali sparsi a terra, o «su un treno abbandonato o sotto un albero nascosto» (Lakhous 2006: 67); e dove l'obiettivo sotteso a questi fugaci rapporti è una forma di sfogo in quell'unico pomeriggio settimanale di libertà: «Ognuno di noi svuota nel corpo dell'altro la propria voglia, speranza, angoscia, paura in tristezza, rabbia, odio e delusione, e questo lo facciamo in fretta come gli animali che hanno paura di perdere la stagione della fertilità» (Lakhous 2006: 66).

Secondo una raffigurazione che richiama i concetti di spazio liscio e striato sviluppati da Deleuze e Guattari (1987: 557), in alcuni degli scenari descritti da Lakhous in questo romanzo sono riconoscibili specifiche forme di recinzione o di un ambiente che si sottrae alle striature; per esempio nella resa narrativa della stazione Termini, quale spazio altro, sottratto al controllo dell'apparato dello stato e in cui si assiste al ritorno a una sorta di spazio liscio – lo si evince anche dal paragone con il mondo animale – caratterizzato da marciapiedi e panchine che non costituiscono dei veri e propri recinti. Lo spazio striato è al contrario quello delle leggi, degli ostacoli e dei confini come nel caso della fontana a Santa Maria Maggiore o di altri scorci urbani evocati, dove sono presenti recinzioni. Quest'ultimo è soprattutto il caso dell'ascensore che, nella proiezione del professor Marini, dovrebbe corrispondere a un modello di rigida segmentazione dello spazio e di accesso controllato.

IV

Il discorso sugli spazi urbani e sulla percezione simultanea di tempi e forme diverse di comunicazione che si manifestano in alcuni di essi induce a prendere in considerazione – sulla scia di Bertrand Westphal – «una semantica di tempuscoli», ossia una semantica in cui i punti, quali entità minime, sfuggono a ogni linearità in un contesto di meticcio e di dialogo (2009: 31).

In questo senso, *Scontro di civiltà* si espande ed include anche questo secondo asse semantico in cui i tempi si sovrappongono nella loro simultaneità; per esempio, lo si coglie nel bar di Sandro in cui si assiste alla commistione e allo scambio verbale. Una sorta di isola rispetto alle logiche di potere presenti in spazi distinti all'interno del romanzo e, nel caso specifico, in quello di ambientazione urbana e anche mediterranea.⁷

7 Al riguardo si rinvia a Federica Mazzara che analizza il Mediterraneo alternativo di cui si fa portavoce Amara Lakhous sul piano culturale e letterario e in relazione ai confini italiani. Cfr. Mazzara 2012 e Chambers 2008.

Il richiamo al Mediterraneo è da intendersi quale magmatico universo che funge da soglia o spazio di frontiera, dove l'oriente incontra l'occidente, l'Europa l'Africa, il nord il sud, nelle loro multiformi declinazioni, alla luce delle cornici teoriche del postcolonialismo,⁸ della transculturalità e del decostruttivismo quale approcci analitici assieme alla logica dell'alterità e della differenza. In questo ambito il romanzo urbano di ambientazione mediterranea assume le vesti di uno spazio nel quale sono presenti confini che possono essere di natura e ordine differenti e di cui si prende coscienza tramite distinti percorsi di appropriazione (nel caso di Amedeo si assiste al suo continuo spostarsi a piedi per la città). In tal senso, in questo romanzo, gli scenari urbani non si limitano a fungere da semplice elemento scenografico, relegato sullo sfondo, ma assumono un ruolo specifico. Lo spazio urbano evocato e raffigurato in *Scontro di civiltà* raduna infatti interessi e manifestazioni di potere assieme a forme di comunicazione riuscite o meno. I termini impiegati per definire questi procedimenti sono distinti ma in sé convergenti, sia che si parli di *contact zone*,⁹ transculturalità, *third space*, soglie o ancora di *clash of civilization*.¹⁰

Il tessuto narrativo, nel suo essere sensibile nei confronti della percezione della differenza, si pone in luce anche per un altro elemento: rispetto al libero fluire della vita ad acquisire importanza è l'intralcio, ossia il crimine e i meccanismi di apertura e chiusura che consentono di accedere ad un determinato spazio che viene ad arrestare questo flusso. In questo senso, la scoperta di chi abbia ucciso il Gladiatore viene a perdere – nel corso della narrazione – la propria significatività fino a passare paradossalmente in secondo piano; ciò che avvince il lettore risiede piuttosto nelle traiettorie di coloro che ruotano attorno al protagonista.

Gadda, a suo tempo, aveva utilizzato lo spazio – nei due gradienti verticale e orizzontale – per riflettere i livelli sociali, i diversi ambiti di appartenenza del «palazzo dell'Oro, o dei pescicani che fusse» (Gadda 2018: 25) dove erano presenti due scale, «A e B, co sei piani e co dodici inquilini cadauna, due per piano» (Gadda 2018: 16). Tra di esse vi era una differenza sostanziale:

Il ducentodiciannove, cinque piani a strada più l'attico e le due scale A e B, con alcuni uffici sulla B, al mezzanino, era un porto di mare. Le scale, agiate tutte e due, l'una più buia dell'altra. La A più tranquilla della consorella: tutti signori autentici da quella parte, du côté de chez madame». (Gadda 2018: 32)

Anche Lakhous, in *Scontro di civiltà*, si avvale di gradienti verticali e orizzontali (l'ascensore, le scale, piazza Vittorio), ma attribuisce loro significati differenti: l'ascensore è lo spazio eterotopico per eccellenza, nel suo essere espressione di un regime di crisi sul piano comunicativo e in cui i rapporti al suo interno rinviano a un regime differente rispetto all'esterno.

8 In merito allo spazio soglia, quale «spazialità intrinseca» che diviene «non solo luogo di passaggio, ma luogo di scambio e relazione tra internità ed esternità», sulla scia delle considerazioni di Marc Augé (2007: 116-117) vedi Bassanelli 2015: 318-320.

9 Pratt 1992.

10 Vedi Soja 1996: 57, Huntington 1993: 22-49 e Lombardi-Diop 2012.

Le scale, a loro volta, quale luogo di passaggio che consente di descrivere l'insieme delle relazioni che le caratterizzano, sembrano assumere le vesti di uno spazio di comunicazione (è quello in cui la badante peruviana si ritira a piangere e in cui hanno luogo brandelli di conversazione).

Si ha infine la piazza, quale centro nevralgico del quartiere, in cui passano, stazionano o agiscono i personaggi coinvolti nell'indagine.

Il discorso intorno alla raffigurazione dello spazio, nella logica percettiva di Lakhous, acquista, in questi termini, uno specifico significato eterotopico sia riguardo alla realizzazione dell'omicidio e allo scioglimento dell'enigma, sia nei confronti dell'appartenenza multi-etnica dei soggetti coinvolti.

Concludendo, si può dunque affermare come, nella Roma di Lakhous, siano presenti spazi eterotopici – l'ascensore – e spazi della geografia urbana che radunano soggetti, identità e tempi distinti e simultanei come avviene nel bar di Sandro o nei giardini di piazza Vittorio in cui le regole di separazione sociale sembrano consentire sprazzi di una comunicazione transculturale. Nel caso dell'ascensore, invece, ci troviamo di fronte a un'eterotopia fondata sulla separazione e sulla crisi, in uno spazio in cui non vi può essere comunicazione.

A partire dalla constatazione che le disamine intorno allo spazio urbano sono per loro natura complesse, parcellizzate e destinate a rifrangersi in molteplici alterità, il tentativo è stato quello di decostruire la mappa degli spazi urbani e dei luoghi di passaggio contraddistinti dal loro essere destinati a soste provvisorie, evocati in *Scontro di civiltà* tenendo presente, da un lato, gli scenari in cui il tessuto narrativo si distribuisce – e dunque in ultima istanza gli spazi esterni ed interni nelle loro specificità – e, dall'altro, i meccanismi epistemologici connessi. Si deve dunque considerare la natura fluida dello spazio urbano – anche in senso materiale – nel suo essere capace di riflettere le identità che si muovono all'interno accanto alla sua natura osmotica in grado di accogliere – in forma non pacificata – soggetti e suggestioni provenienti da un sud inteso in ottica europea, mediterranea e, in ultima istanza, globale.

BIBLIOGRAFIA

- Alfano 2009: G. Alfano, *Il giallo della geologia. Per una semantica dello spazio nel «Pasticciccio»*, *Intersezioni*, XXIX, n. 2, agosto 2009, 227-240.
- Augé, 2007: M. Augé, *Estia e Hermes. Lo spazio pubblico nella società globale*, in *Domus*, n. 900, 116-117.
- Bassanelli 2015: M. Bassanelli, *Interno | Esterno: lo spazio soglia come nuovo luogo della domesticità*, in *BDC, Toward the Implementation of the Science of the City*, 15, 2/2015, 315-326.
- Bauman 2011: Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Maden, Polity Press.
- Broggi 2011: D. Broggi, *Le catene dell'identità. Conversazione con Amara Lakhous*, in: *Between*, vol. 1, n. 1, maggio 2011, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/viewFile/152/128>, consultato il 10 settembre 2020.
- Camerasca 2009: G. Camerasca, *Il romanzo di Amara Lakhous: un crocevia di civiltà tra Gadda, Sallustio e Agostino*, in: *El Ghibli. Rivista on-line di letteratura della migrazione*, anno VI, 24(2009). http://archivio.el-ghibli.org/ind.ex.php%3Fid=1&issue=06_24§ion=6&index_pos=1.html, consultato il 2.2.2021

- Camberati, 2012: D. Camberato, *Distopie identitarie/Antiutopie diasporiche. Immaginare il futuro all'interno della letteratura migrante*. In F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione on Italia*, Bologna: Clueb, 85-100.
- Chambers, 2008: I. Chambers (2008), *Mediterranean Crossings. The Politics of an Interrupted Modernity*, Duke: Duke University Press.
- Deleuze e Guattari 1987: G. Deleuze e F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. di G. Passarone, Roma, Castelvecchi.
- De Robertis 2008: R. De Robertis, *Storie fuori luogo. Migrazioni, traduzioni e riscritture in Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio di Amara Lakhous*, in *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe. Italian Studies in Southern Africa*, vo. 21, 1 & 2, 2008, 215-241.
- Felici, 2007: L. Felici, *Rome*, in G. Marrone, L. Somigli, P. Puppa (a cura di), *Italian Literary Studies*, vol. II, New York: Routledge, 2007, 1603-1608.
- Foucault, 2011: M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis.
- Foucault 2020: M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio.
- Fracassa, 2019: U. Fracassa, *Storie in condominio. Gadda e Lakhous, giallisti pour cause*, in C. Milanese (a cura di), *Il romanzo poliziesco, la storia e la memoria. Italia*, vol. 1, Bologna, Centre Aixois d'Études Romanes, Astræa, 163-171.
- Gadda 2019: C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Adelphi.
- Huntington 1993: S. P. Huntington, *The clash of civilizations?*, in: *Foreign Affairs* 72(3), 22-49.
- Jaran 2014: Mahmoud Jaran, *Due gialli a Roma tra via Merulana e Piazza Vittorio: Gadda e Lakhous a confronto*, in «Quaderni d'italianistica», XXXV (2), 193-213.
- Jurisić, Marić, Mihaljević, Dalmatin 2018: S. Jurisić, A. Marić, N. Mihaljević, K. Dalmatin, *La città mediterranea come eterotopia. A mo' di premessa*, in: *La città taliana come spazio nel contesto mediterraneo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 9-16.
- Kiemle, 2011: Ch. Kiemle, *Ways out of Babel: Linguistic and Cultural Diversity in Contemporary Literature in Italy*, Trier: WVT.
- Lakhous 2006: A. Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma: Edizioni e/o.
- Le Corbusier (1973 [1923]): Le Corbusier, *Verso una architettura*, a cura di P. Gerri e P. Nicolin, Milano, Longanesi & C.
- Lombardi-Diop, 2012: C. Lombardi-Diop, Cristina e C. Romeo, (a cura di), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, New York: Palgrave MacMillan.
- Mazzara 2012: *Beyond Italian borders: Amara Lakhous and the Mediterranean alternative*, in: *Crossing Journal of Migration and Culture*, 3 (1), 71-87.
- Moll 2014: N. Moll, *La narrativa di Amara Lakhous e i suoi intertesti*, in: *La rivista di Arablit*, VI, 7-8, 2014, 177-187.
- Parati 2010: G. Parati, *Where Do Migrants Live? Amara Lakhous's clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio*, in: *Annali di Italianistica*, vol. 28, 2010, 431-446.
- Pedriani, 2001: F. Pedriani, *Il vettore, la cartolina, lo stemma. Da «Meditazione» a «Pasticciaccio»*, in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies (EJGS)*, 1/2001, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/pedrialspazio.php>, consultato il 2 febbraio 2021.
- Ponzanesi, 2004: S. Ponzanesi, *Imaginary cities: space and identity in Italian literature of immigration*, in: Robert Lumley e John Foot (a cura di), *Italian Cityscapes: Culture and Urban Change in Contemporary Italy*, Exeter: University of Exeter Press, 156-166.
- Pratt, 1992: M. L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge.
- Schwaderer 2013: R. Schwaderer, *Vom Pasticciaccio zur Transkulturalität? Eine kritische Lektüre der römischen Romane des Algeriers Amara Lakhous*, in: Martha Kleinhans; Richard Schwaderer (a cura di), *Transkulturelle italoophone Literatur - Letteratura italoфона trans-culturale*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 219-244.

- Soja 1996: E. W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford: Basil Blackwell.
- Spackman, 2011: B. Spackman, *Italiani DOC? Posing and passing from Giovanni Finati to Amara Lakhous*, in: *Journal of California Italian Studies*, 2(1), <http://escholarship.org/uc/item/9tp6d268>, consultato il 2 febbraio 2021.
- Westphal 2009: B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, trad. di Lorenzo Flabbi, a cura di Marina Guglielmi, Roma, Armando.

URBAN SPACES AND HETEROTOPIA IN CLASH OF CIVILIZATIONS OVER AN ELEVATOR IN PIAZZA VITTORIO (2006) BY AMARA LAKHOUS

Summary

This contribution aims to analyse some specific features of Italian urban crime fiction using as an example *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (2006), a text by Amara Lakhous, Algerian by birth and Roman by adoption. In this narrative context, urban spaces help reconstruct truths which are otherwise elusive and become an active force that disseminates traces and clues within the text, influencing plot and perceptions. Urban spaces serve therefore as semiotic constructions, whose representation contributes to the development of specific narrative dynamics. In addition, some of these spaces gather together, different times, according to a simultaneous logic (as suggested by Westphal in his studies on geocriticism).

The topic of heterotopia comes to the fore (in keeping with the ideas contained in the essay *Des espaces autres* by Micheal Foucault): these are spaces that - although connected to other spaces - allow to «suspend, neutralize or reverse the whole set of relationships that they outline, reflect and mirror» (Foucault 2011: 23). This is the case of the elevator present in the speeches and complaints of the tenants, which serves as a real leitmotiv within the novel.

In Lakhous, the discourse around the representation of space acquires a specific heterotopic meaning both with regard to the murder and the solution of the enigma, and with regard to the multi-ethnic origin of the characters involved. Moreover, considering that Mediterranean urban spaces are difficult to analyse because they are fragmented and prone to refract in multiple alterations, an attempt to trace a map of the urban spaces evoked will be made keeping in mind, on the one hand, the scenarios in which the narrative fabric unrolls, on the other, the epistemological traits connected to it. It is therefore necessary to consider the fluid nature of urban space in its ability to reflect the identities that move within it, together with its osmotic nature able to welcome - in a non-pacified form - characters and suggestions coming from the South, understood from both a Mediterranean and global point of view.

Keywords: Lakhous, urban spaces, heterotopia, temples, Rome, Gadda, Deleuze e Guattari

Angela Fabris

Monica Giachino¹
Università Ca' Foscari di Venezia

LA «CITTÀ BELLA». NOTE SU ALCUNE IMMAGINI DI VENEZIA NEL PRIMO NOVECENTO: D'ANNUNZIO, I FUTURISTI E OLTRE

«Venezia la bella», città di vita, città di morte. Il saggio intende ricostruire le immagini, spesso contrastanti o anche ambivalenti, di Venezia nella letteratura del Primo Novecento. Ripercorre e mette a confronto l'esperienza artistica e biografica di D'Annunzio, gli iconoclastici proclami futuristi e le loro realizzazioni nella scrittura, le rappresentazioni che la città lagunare trova in un futurista *sui generis* come Corrado Govoni o in un poeta quale Cardarelli.

Parole chiave: Letteratura Italiana, XX secolo, Immagini di Venezia, D'Annunzio, Futuristi, Cardarelli.

«Sorgeva Venezia la bella dalle acque del mare piantata su ottanta isolette» così scriveva in una prosa scolastica un d'Annunzio quindicenne, allievo di quinta ginnasiale al Collegio Cicognini di Prato, e che a Venezia non era mai stato. E poco oltre, quasi anticipando raffigurazioni ancora lontane nel tempo:

venivano le feste magnifiche del primo giorno dell'Ascensione, quando il Doge si recava sul Bucentoro a sposare il mare. Allora [...] Venezia prendeva un aspetto meraviglioso e superbo; da tutte le finestre dei palazzi di marmo sventolavano gli stendardi di porpora, i drappi d'oro; le gondole s'infioravano; e in mezzo ai canti, alle grida della folla plaudente [...] a quella pioggia di fiori e di corone si avanzava magnificamente il Bucentoro con sedici ordini di remi, colle vele di porpora, colla poppa intarsiata d'oro sulla quale stava assiso il Doge scintillante di gemme. L'aria rimbombava di suoni e di evviva e la regina dell'Adriatico si dava a una festa sfrenata².

Ancor di più quella locuzione 'Venezia la bella' sarà destinata a una lunga persistenza nella scrittura letteraria e non, tanto da essere vergata sulle buste a completamento di indirizzi postali o utilizzata su quelli di dispacci telegrafici, come ricorda Gino Damerini³, e da trovare numerose occorrenze nel *Fuoco*, il romanzo veneziano, nella variante Città Bella, nome proprio rigorosamente con iniziali maiuscole. Nella geografia dannunziana, fitta di luoghi, Venezia ha, come si sa, un ruolo privilegiato e uno statuto speciale, sia da un punto di vista biografico - per la frequenza dei soggiorni che si distribuiscono lungo l'arco di oltre un

1 giachino@unive.it

2 Resa nota da E. Bodrero (1934: 178-182), questa prova di adolescente è riportata con ampiezza nella ricca e documentata monografia di M.R. Giacon (2009: 47-48), da cui cito.

3 Cfr. Damerini [1943] 1992: 266.

trentennio, dagli ultimi anni ottanta al primo dopoguerra - sia per le ricadute letterarie: dalle lettere veneziane che Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio rileggono nel *Trionfo della Morte* («Nessun più lucido sogno può uguagliare in magnificenza questo che si leva dal mare e che fiorisce nel cielo chimericamente»)⁴, al *Notturno*⁵, alle schegge ritornanti nel flusso memoriale del *Libro Segreto*. Ed è uno statuto speciale significativo anche nelle assenze. Intatta in una bellezza non contaminata dalla modernità Venezia, circondata nel *Fuoco* dalle «mille cinture verdi» (d'Annunzio 1989: 217) dei suoi canali, è implicito controcanto alle città terribili avvolte dalle «larve diffuse/ della caligine tacente» che «con mille tentacoli molli» sorgono dai fiumi (*Laus vitae*, XVI, 5805-5807). E non compare in *Elettra* tra la serie delle ventisei *Città del silenzio*.

D'Annunzio giunge per la prima volta a Venezia nel settembre 1887 entrando, tra salve di cannone, dal Bacino di San Marco a bordo della corazzata della Marina militare italiana *Agostino Barbarigo* che al largo di Spalato aveva recuperato lui, Adolfo de Bosis e alcuni amici, che veleggiati per l'Adriatico sul cutter *Lady Clara* avevano perso la rotta⁶. A conferma della commistione di comico e di sublime che spesso segna l'esistenza dannunziana anche i biografi più benevoli riportano come a governo dell'imbarcazione fossero due inesperti marinai scelti da d'Annunzio stesso, sedotto dalla suggestività dei loro nomi: Ippolito Santillozzo e Valente Valori. Ad ogni modo quei giorni veneziani portarono alla composizione del *Frammento d'un poema obliato* e dei due *Sonetti del giovane autunno*, poi compresi nell'*Isotteo*, che nella figurazione allegorica dell'autunno, giovane dio munifico, e del suo legame, per ora non ancora messo a fuoco con chiarezza, di affinità profonda con Venezia, anticipano pagine a venire.

A quel primo soggiorno ne seguirono altri, sempre significativamente d'autunno, nel '94 e poi a più riprese nel '95, quando in data 8 novembre è chiamato a pronunciare nel Ridotto della Fenice il discorso di chiusura della prima Esposizione internazionale d'Arte, la *Glosa all'Allegoria dell'autunno*:

La mutua passione di Venezia e dell'Autunno che esalta l'una e l'altro al sommo grado di lor bellezza sensibile, ha origine da una affinità profonda; poiché l'anima di Venezia, l'anima che foggiano alla Città Bella gli antichi artefici, è autunnale. (d'Annunzio 2005: 2197)

Nel celebrare lo spozalizio del giovane dio e della Città Bella, l'orazione porta a compimento il processo di allegorizzazione che per rovesciamento fa dell'Autunno e di Venezia figure non di declino e di estinzione ma di vitalità e di rigenerazione. La luce autunnale diffonde ovunque «uno spirito di vita» preservato «in qualche zona d'ombra sotto l'immobilità quasi mortale dell'estate» (d'Annunzio 2005: 2192). La foglia inaridita brilla come una gemma preziosa, «la pietra multanime e multiforme» assume «d'attimo in attimo espressioni di vita così intense e nuove che veramente parve distrutta per lei la legge e la

4 Si tratta di pagine, tra l'altro, che trovano il referente autobiografico nel primo soggiorno trascorso da d'Annunzio nella città lagunare. Per la citazione, d'Annunzio 1988: 692.

5 Un'analisi della Venezia 'notturna' è in Crotti 2015: 101-115.

6 A questo proposito si veda Zava 2015: 177-182.

sua inerzia originale irradiarsi d'una miracolosa sensibilità» (d'Annunzio 2005: 2196). Nella saldatura di natura e arte, Venezia può palpitare di una «prodigiosa vita» con una rappresentazione che confuta con i toni dell'invettiva gli stereotipi vulgati da tanta letteratura tardoromantica e decadente:

Una città a cui tali creatori composero un'anima di tal possanza non è oggi considerata, dai più se non come un grande reliquiario inerte o come un asilo di pace e d'oblio!

[...] come a un rifugio benigno non vengono qui le anime gracili, e quelle che celano qualche piaga inconfessabile, e quelle che compirono qualche finale rinuncia, [...] e quelle che non cercano il silenzio se non per sentirsi perire? Forse ai loro pallidi visi Venezia appare come una clemente città di morte abbracciata da uno stagno soporifero. Invero la loro presenza non pesa più delle alghe vagabonde che fluttuano presso le scale dei palazzi marmorei. ... (d'Annunzio 2005: 2202-2203)

Ma l'oratore ben conosce l'ambiguo fascino che la città può esercitare e si affretta pertanto a prefigurare una rivolta di Venezia stessa, città-donna, compressa in un ruolo che non le è proprio:

Pur non sempre l'ambigua indulge all'illusione di coloro che la implorano pacificatrice. Io so di taluno che a mezzo dei suoi riposi sussultò sbigottito come quegli che, giacendo con le dita leni dell'amata su le palpebre stanche, udì repentine serpi sibilare nei capelli di costei... (d'Annunzio 2005: 2203)

La volontà di rovesciare l'immagine di una Venezia metafora di morte, chiusa nel proprio passato e nel proprio irreversibile declino, per restituirle un'identità e un ruolo anche nel presente è del resto la chiave del lungo sodalizio, non privo per altri aspetti di screzi e fratture, di d'Annunzio con le classi dirigenti e intellettuali veneziane, cui quello stereotipo decadente era tanto invisibile quanto lo era stato alle generazioni precedenti quello di una Venezia luogo di oscure trame e di misteri politici, di inquisizioni inesorabili e di carceri segrete, tanto in voga tra la fine del Settecento e il medio Ottocento⁷.

Trapiantata nel *Fuoco*, con gli aggiustamenti del caso, la *Glosa* ne costituisce la cellula geminale e fornisce l'asse portante all'ideologia velleitaria di Stelio Effrena. Venezia, città di vita, genera una filiera di rivitalizzazioni: la bellezza, la funzione dei poeti e quella dell'arte. Allora anche la folla che infesta le città terribili, la «gran bestia» di Claudio Cantelmo, può essere, almeno in parte e nelle intenzioni, esorcizzata e immessa nel circuito del progetto ambizioso di Stelio Effrena. Che poi si tratti nella fattispecie di una platea aristocratica, raccolta in Palazzo Ducale, ma immaginata come proiezione di un'immensa folla unanime da risvegliare alla bellezza e muovere all'azione tramite la parola, è un altro discorso.

L'altra Venezia, quella di reliquie e morti canali, che d'Annunzio oratore ma soprattutto d'Annunzio narratore ben conosce, è ampiamente tematizzata nel tessuto sinfonico del romanzo, modulata con un'attenta partitura su situa-

⁷ Sul rapporto di d'Annunzio con le classi dirigenti veneziane si vedano almeno Isnenghi 1991: 229-244 e Sbordone 2015: 183-210, che ripercorre le alterne sorti del vate sulle pagine della «Gazzetta di Venezia».

zioni e personaggi. Su Foscarina, ovviamente, accompagnata anche nel nome, dall'ombra, ma con l'effetto, in ultima istanza, di offuscare il 'maestro del fuoco', malgrado lui.

È se mai interessante in questa sede riportare almeno un luogo in cui le due immagini di Venezia, ambigua e bifronte, si intersecano, ossia l'incontro, dalle ovvie ricadute simboliche, con Richard Wagner vecchio e malfermo che, colto da un malore, Stelio Èffrena e Daniele Glauro soccorrono portandolo sulle proprie braccia. È un crepuscolo di novembre in una città che geme, spazzata dal vento e percossa dalla forza dell'alta marea, e sembra prossima a soccombere tra il «riso irridente dei gabbiani» (d'Annunzio 1989: 351). È, tra l'altro, una Venezia in tempesta che trova il proprio avantesto in alcune annotazioni in presa diretta dei *Taccuini* in data 1897 e 1899⁸. Questa la descrizione di Piazza San Marco, in quel giorno di acqua alta:

«Sembra che l'Adriatico abbia abbattuto i Murazzi stasera e voglia irridere il divieto del Senato» disse Daniele Glauro arrestandosi dinanzi all'onda che rifluiva nella Piazza e minacciava le Procuratie. [...]

«Guarda San Marco su l'acqua!»

La piazza era inondata, simile a un lago in una chiostra di portici, rispecchiando il cielo che si scopriva dietro la fuga delle nuvole colorato dal crepuscolo verdegiallo. Più viva, la Basilica d'oro, quasi che si ravvivasse al contatto dell'acqua come una foresta inaridita, splendeva d'ali e d'aureole nell'estremo lume; e le croci delle sue mitre si scorgevano in fondo allo specchio cupo, come le sommità di un'altra basilica sommersa. (d'Annunzio 1989: 353)

A siglare la descrizione è lo sguardo del protagonista che si posa su di un particolare della facciata, il mosaico della Resurrezione, e sulla scritta che porta, o meglio sulla parte finale di essa: «'En verus fortis qui fregit vincula mortis' lesse Stelio Èffrena». (d'Annunzio 1989: 353)⁹

A conferma di una lunga persistenza, il medesimo movimento di distruzione e rigenerazione tornerà a distanza, negli anni dell'esplorazione dell'ombra, innestato nella prosa lirica e visionaria della *Licenza alla Leda* (1916), che ripropone una veduta di Piazza San Marco:

La Basilica era là [...]. Lampi di calore si succedevano senza pause dietro le sue cupole, come il battito incessante d'una palpebra di fuoco. Le colonne dei lunghi portici s'accendevano e si spegnevano allo sguardo fulmineo, parendo crollare e risorgere. E di laggiù, tra le due colonne, veniva il respiro dell'approdo. Vedemmo due Vittorie nel luogo dei due Santi stiliti.

8 «La *tempesta* nella laguna. Sembra che il movimento delle onde si comunichi alle fondamenta della città e che le case, le cupole, i campanili ondegino come se galleggiassero su l'agitazione delle acque. Le alghe divelte dai fondi fluttuano. I gabbiani bianchi entrano nel Canal Grande; e s'ode a tratti il loro strano riso pendulo sulle acque commosse». E nell'appunto immediatamente successivo: «Il sibilo, l'ululo singolare che s'ode sul Canale nelle sere di gran vento: è come un gemito, come un'implorazione iterata.» (d'Annunzio 1965: XVI, 217-218).

9 Anche la scritta musiva è registrata nei *Taccuini*, in una nota datata 12 ottobre 1899.

Allora, sulla riva chiara come se l'alba vi avesse già posato il suo piede d'argento, fummo ripresi dalla voluttà della vita che era come la severità della morte. (d'Annunzio 1989: 999).

Altri destini per Venezia avevano in mente Marinetti e i futuristi: città-museo al pari di Firenze e Roma, le «tre piaghe purulente della nostra penisola» come si legge in *Contro Venezia passatista* (Marinetti 1983: 287), ma più di esse idonea a iperboli e provocazioni perché considerata impermeabile alla modernità. Marinetti ha con il Vate un rapporto complesso, ondivago e cangiante: ammirazione per lo scrittore ma deprecazione per l'uomo, o anche viceversa, volontà di assorbire il d'Annunzio notturno nelle orbite del suo movimento e poi di appropriarsi della memoria in qualità di ideale erede¹⁰. Negli scritti programmatici d'Annunzio, rappresentante primo di un'Italia «erotomane e rigattiera», come si legge nel *Proclama ai Giovani Italiani* che apre la silloge *I poeti futuristi* (Marinetti 1912: 10), è presenza costante: dalla «concezione del libro di versi passatista e dannunziana» (Marinetti 1983: 77), stigmatizzata nel manifesto tecnico della letteratura futurista, all'incitamento a combattere ad ogni costo Gabriele d'Annunzio che ha portato a estrema raffinatezza i «veleni intellettuali» che ammorbano la letteratura, ossia poesia morbosa, sentimentalismo romantico, ossessione della lussuria e «la passione professorale del passato e la mania delle antichità e delle collezioni», come recita *Guerra sola igiene del mondo* (Marinetti 1983: 304).

In *Contro Venezia passatista*, corredata dal lancio di volantini dall'alto della Torre dell'Orologio in San Marco nel 1910, d'Annunzio non c'è, almeno in apparenza. Mai nominato è però ben presente tra le righe, in un consueto meccanismo di attrazione e ripulsa. Al di là dei fuochi d'artificio immaginativi e verbali, nel prospettare e promettere alla cittadinanza una Venezia «industriale e militare che dominerà sul Mar Adriatico, gran lago italiano», previa demolizione dell'antica, Marinetti non poteva non avere in mente il mito di Venezia, regina dell'Adriatico per destino storico, fulcro della *Nave dannunziana*, rappresentata alla Fenice due anni prima, con solenne cerimonia della consegna del manoscritto nelle mani del sindaco Piero Foscari. Allo stesso modo nel prefigurare i «piccoli canali puzzolenti» riempiti «con le macerie dei vecchi palazzi crollanti e lebbrosi» Marinetti non poteva non aver presente la polemica di tante pagine di d'Annunzio, scrittore e giornalista, verso le architetture nuove e a tutela del patrimonio artistico. È forse solo una singolare coincidenza che il marinettiano Canal Grande allargato e scavato per farne un porto commerciale e l'immagine di «treni e trams, lanciati sulle grandi vie costruite sui tuoi canali finalmente colmati» (Marinetti 1983: 269-270) riprendano per antitesi le sdegnate parole dannunziane reperibili in un'intervista rilasciata parecchi anni prima, nel 1896, e pubblicata sulla «Revue bleue» nel numero del 16 maggio. Nel conversare con Ernest Tissot, durante una passeggiata per le strade di Firenze tra nuova speculazione edilizia e antiche architetture, d'Annunzio aveva

10 Per il complesso rapporto di Marinetti con d'Annunzio si veda l'attenta analisi proposta da Bragato 2018: 61-77.

evocato, nella consueta *deprecatio* degli scempi urbanistici, l'iperbolica immagine di un Canal Grande ricoperto di catrame e reso carrozzabile: «Je ne donne pas quarante ans [...] pour qu'on aille en tramway sur le Gran Canal de Venise qui aura été comblé et pavé en bois goudronné» (Tissot 1896: 613).¹¹

In *Contro Venezia passatista* Marinetti fa precedere alla furia demolitoria un'ammissione e un'abiura: «Noi ripudiamo l'antica Venezia estenuata e sfatta da voluttà secolari, che noi pure amammo e possedemmo in un sogno nostalgico» o ancora «Io pure amai, o Venezia, la sontuosa penombra del tuo Canal Grande, impregnata di lussurie rare» (Marinetti 1983: 268- 270).

Questa stessa fascinazione, ma avvertita come insindacabile, compare nel futurista dal pensiero divergente, Corrado Govoni che in *Poesie elettriche* (1911) dà a Venezia il privilegio di aprire la silloge, per la verità dietro consiglio dello stesso Marinetti. «Frenetico cacciatore di immagini» (Beccaria 1989: 215), Govoni, con il consueto procedimento di accumulo per frammenti brevi, recupera il più vieto repertorio tardoromantico e decadente, spesso con precisi prelievi lessicali dal manifesto, che pure ha firmato, e spesso intensificando gli accenti mortiferi e morbosi. Qualche esempio, da *A Venezia elettrica* (Govoni 2010: 37-39): «la torbida malia/dell'acqua dei tuoi fetidi canali» (vv. 2-3); «la divina malinconia/ del tuo volto di femmina corrotta» (vv. 7-8); «la tua umidità fosforescente/ di sepolcro chiuso» (vv. 15-16); «i tuoi muri vaiolosi/ che ammalan l'acqua di colorazioni elettriche» (vv. 55-56)». Ma è un elenco governato dal verso «E pur mi piaci, perdutamente» (v. 18) e dall'anafora di quel «Mi piaci» che organizza e scandisce il fluire delle immagini.

Per concludere, le altalenanti visioni del Cardarelli di *Autunno Veneziano e Settembre a Venezia* (Cardarelli 1981: 44-45), entrambe del 1927, nella consueta valenza epifanica delle stagioni che raccontano una condizione dell'animo:

O notti veneziane,
senza canto di galli,
senza voci di fontane,
tetre notti lagunari
cui nessun tenero bisbiglio anima,
case torve, gelose,
a picco sui canali,
dormenti senza respiro,
io v'ho sul cuore adesso più che mai. (vv.19-27)

Oppure:

Luci festive e argentate ridono,
van scorrendo trepide e lontane
nell'aria fredda e bruna.
Io le guardo ammaliato.
Forse più tardi mi ricorderò
di queste grandi sere

11 Il testo, nella redazione successivamente confluita in Tissot 1900: 69-81, è ora leggibile anche in d'Annunzio 2003: 1398-1410.

che son leste a venire
 e più belle, più vive le lor luci,
 che ora un po' mi disperano
 (sempre da me così fuori e distanti!)
 torneranno a brillare
 nella mia fantasia.
 E sarà vera e calma
 felicità la mia. (vv. 9-22)

Ma, si sa, il poeta, o anche ciascuno, «guarda la città dalle rive della propria fantasticheria»¹².

BIBLIOGRAFIA

- Beccaria 1989: G. L. Beccaria, *Le forme della lontananza*, Milano: Garzanti.
- Bragato 2018: S. Bragato, «Figlio di una turbina e di d'Annunzio». *Marinetti edipico?*, «Archivio d'Annunzio», 5, 61-77.
- Cardarelli 1981: V. Cardarelli, *Opere*, a cura di C. Martignoni, Milano, Mondadori.
- Crotti 2015: I. Crotti, *Per una lettura dei notturni veneziani di d'Annunzio*, «Archivio d'Annunzio», 2, 101-115.
- Damerini 1992: G. Damerini, *d'Annunzio e Venezia* [1943], con postfazione di G. Paladini, Venezia: Albrizzi.
- d'Annunzio 1965: G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, R. Forcella, Milano: Mondadori.
- d'Annunzio 1988: G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, I, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, Milano: Mondadori.
- d'Annunzio 1989: G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, II, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, Milano: Mondadori.
- d'Annunzio 2003: G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, II, a cura di A. Andreoli, Milano: Mondadori.
- d'Annunzio 2005: G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, I, a cura di A. Andreoli, G. Zanetti, Milano: Mondadori.
- Ferraris 2012: D. Ferraris, *Loro e il piombo: della città come paradigma dell'ambiguità*, in M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta (a cura di), *Atti del convegno La città e l'esperienza del moderno*, I, Pisa: ETS, 7-17.
- Giacon 2009: M. R. Giacon, *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, Piombino: Il Foglio.
- Govoni 2010: C. Govoni, *Poesie elettriche*, a cura di E. Risso, Genova: De Ferrari.
- Isnenghi 1991: M. Isnenghi, *d'Annunzio e l'ideologia della venezianità*, in E. Mariano (a cura di), *Atti del convegno d'Annunzio e Venezia*, Roma: Lucarini, 229-244.
- Marinetti 1912: F.T. Marinetti, *Proclama*, in *I poeti futuristi*, Milano: Edizioni Futuriste di «Poesia».
- Marinetti 1983: F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano: Mondadori.
- Sbordone 2015: S. Sbordone, *Il poeta e la «Gazzetta». D'Annunzio nello sguardo della classe dirigente veneziana*, «Archivio d'Annunzio», 2, 183-210.

12 Prelevo questa citazione, di suggestione baudelairiana, da Ferraris 2012: 10.

Tissot 1896: E. Tissot, *Une conversation avec M. Gabriel D'Annunzio*, «Revue Bleue», V, 20, 610-613.

Tissot 1900: E. Tissot, *Les sept plaies e les sept beautés de l'Italie contemporaine*, Paris: Perrin e C.

Zava 2015: A. Zava, *Verso Venezia sul Lady Clara. Riflessioni dannunziane sul viaggio*, «Archivio d'Annunzio», 2, 177-182.

THE «CITTÀ BELLA». NOTES ON SOME IMAGES OF VENICE IN EARLY TWENTIETH CENTURY ITALIAN LITERATURE: D'ANNUNZIO, THE FUTURISTS AND BEYOND

Summary

The paper aims to explore the images of Venice, often contrasting or ambivalent, in Italian literature of the early twentieth century. It retraces and compares D'Annunzio's artistic and biographical experience, the iconoclastic proclamations of the Futurists and their achievements in writing, the representations that the lagoon city finds in Corrado Govoni and Vincenzo Cardarelli. At the beginning there is obviously D'Annunzio and his long bond with Venice: as he first arrived there in the autumn of 1887, and he remained deeply fascinated, until the years spent in the "little red house" on the Grand Canal during the First World War. In the usual mixture of art and life in D'Annunzio, over the years and in the metamorphosis of writing, Venice finds wide and frequent spaces of representation, from the *Trionfo della morte*, to *Il Fuoco*, to the *Taccuini*, just to mention a few titles. The paper then goes on to consider the hyperbolic provocations of the Futurists, starting from the manifesto *Contro Venezia passatista*. Finally, it retraces the images of the lagoon city given back in some verses by Corrado Govoni, a futurist with divergent thoughts - as in *A Venezia elettrica* - and in some lyrics by Vincenzo Cardarelli.

Keywords: Italian literature, XX century, images of Venice, D'Annunzio, Futurists, Cardarelli.

Monica Giachino

Andrea Verri¹

Istituto statale d'istruzione superiore "8 marzo – Lorenz" Mirano (Venezia)

LE CITTÀ NASCOSTE IN *COSE D'ITALIA* DI NINO SAVARESE

Si evidenzierà come nel libro di viaggio dell'autore siciliano la città moderna scompare attraverso la scelta delle mete e attraverso alcune tecniche di rappresentazione di essa. Soprattutto con il confronto con altri testi dell'autore si rileverà come ciò corrisponda a un rifiuto della città moderna nelle sue caratteristiche peculiari di folla, commercio e industria di massa. La città moderna emergerà come crocevia nel quale si incontrano radicate tendenze dell'autore, tratti letterari dell'Italia tra le due guerre mondiali, il rapporto con la modernità, il fascismo e il rapporto con esso di un intellettuale conservatore.

Parole chiave: Nino Savarese, *Cose d'Italia*, città, folla, commercio, industria, fascismo.

La folla è un elemento tipico della città moderna², perciò è significativo considerare il suo emergere o quello degli abitanti nei centri urbani in *Cose d'Italia* che raccoglie, in prima edizione nel 1940 presso Parenti, corrispondenze di Nino Savarese, apparse sulla «Gazzetta del popolo» per lo più tra il 1930 e il 1932 (Nigro 1991: 17-18).

Nelle città dell'Umbria, a Gubbio in particolare, vi sono:

strade deserte, i pochi passanti vanno rasente i muri, per dar luogo alle ombre che ancora vi si aggirano, e il selciato e la pietra delle gradinate sono vivi ed intatti. Il Palazzo dei Consoli è sospeso nel tempo [...] lontano ed intangibile come le altissime rocce che ha alle spalle [...] e dalle quali sembra uscito.

La descrizione mette in luce altri tratti: «l'urto di una pietra dura ed ostile», «la storia [...] non ha ceduto», paesi come Gubbio «sembrano ammalati di nostalgia: fermi e fedeli al primo amore con la storia». Quando è buio, la «pietra» delle costruzioni umane «rientra nel fondo del tempo [...], come se [...] dai monti bruni che la chiudono, tornasse [...] un'aria di altri tempi» (Savarese 1991: 29-31).

Ancona è vista da lontano: «adagia» su «una fuga di colline» «case, le sue chiese, le sue porte, i suoi archi, facendo scendere dall'alto, come fiumi, le sue strade bianche». A Urbino i colli che stanno come un gregge attorno al palazzo, vi si stringono come le case, «come se anche la natura avesse voluto seconda-

1 andreaverri79@yahoo.it

2 Benjamin 2014: 99-101, 105-106, 109, 110, 130. Sacco Messineo (2010: 51, nota 98) richiama, per i motivi della strada e della folla, Benjamin e Baudelaire a proposito dell'esperienza del protagonista dell'*Altipiano* di Savarese. Su folla e città in Verga e Baudelaire, Fichera 2021.

re l'opera» del principe e la neve tiene le persone nelle case, non fa vedere bene i loro contorni, i colori; smorza i rumori: mette «a tacere la vita della città». Il bianco, il silenzio pare «sia fatto per farci udire qualche voce» e su tutto «si leva la rosea mole del palazzo di Federico Dux».

Il capitolo *Aquila* all'inizio discute in toni mitico-legendari dell'origine della città, a scopo difensivo, arriva all'oggi dicendo che la città, ora che non ha più nemici, pare «se ne figuri uno immaginario» nell'inverno; il suo castello pare tenuto «in vita ad ogni costo» dall'«aria dei luoghi», per cui «non ha senso di vecchio e di dimesso», viene paragonato ad un animale. Lo scrittore dichiara espressamente in prima persona che della città vuole descrivere oltre a ciò solo Santa Maria di Collemaggio, come fosse «una di quelle città primitive congegnate solo nell'ordinamento politico, intorno alla rocca [...] cui andava congiunto il tempio della divinità protettrice», insomma una *polis*. Segue quindi la descrizione della chiesa su cui «sono fioriti tre rosoni» e che è in uno «strano accordo coi colori dei monti». La città pare «sotto una custodia di cristallo».

Cingoli è circondata dalla «massa delle mura» nella quale le due porte sono «feritoie», «fatte per essere chiuse» ai venti, «intima e raccolta è l'ambientazione del paese».

In Sardegna, sbarcando a Terranova, prova «l'antica emozione degli approdi primordiali»; solo nei «centri maggiori» vi sono «segni di sovrapposizioni di opere e di consuetudini», anche se sono comunque «pochi e deboli» «i segni di diverse civiltà». (Savarese 1991: 85, 88-89, 115-118, 89, 64, 74).

In Veneto (il capitolo è *Paesi e genti del Veneto*) si concentra su tratti tipici della popolazione, non necessariamente cittadina, collegati alla conformazione dell'ambiente. I monti hanno «risalti di scena fittizia», «presentimento del mare è diffuso su tutta la pianura», la «vivacità di linee» dei monti «sembra stimolare all'attività» gli abitanti; la laguna è «conquistata e modellata dall'uomo»; gli abitanti desiderano l'azione e se essa non è possibile, «nasce in loro l'atteggiamento: qualche cosa che ha un punto di contatto coll'arte» (Savarese 1991: 49-51). Così, se il teatro è naturalmente negli abitanti della regione, si vedrà di Padova ovviamente il mercato, Piazza delle Erbe, letto come scena. Al «centro della piazza» le donne con le verdure vengono descritte, ma subito si dice di «vivaci conversazioni» tra loro e gli acquirenti, nelle quali si presuppone la presenza di uno «spettatore», i negozi si mostrano nella «cornice dei portici»; una macelleria dimostra «gusto di clamorosa decorazione», i padroni delle botteghe agli ingressi paiono «pronti ad illustrare» le loro «simboliche esibizioni». A Vicenza a Palazzo della Ragione sembra alcuni uomini debbano «intonare un coro» e null'altro dice della città. Di nuovo a Padova, Prato della Valle è descritto come un teatro e sulla «scena», «sullo sfondo di una conca di platani» le statue dei personaggi (alcuni descritti nelle loro azioni) diventano di fatto una sorta di attori: «una settantina di figure, nei costumi più diversi, si rimandano i loro gesti». In Veneto tutto diventa «conversazione ed atteggiamento», così si rifà a Goethe su Venezia e subito dopo a Goldoni, mentre già era stato richiamato

Ruzzante (Savarese 1991: 53-57)³. Il criterio della teatralità, tratteggiato come una costante storica valida attraverso secoli, del resto è stato fatto derivare da tratti del paesaggio naturale, seleziona fortemente ciò che si mostra di due città importanti della regione e fa sì che un mercato di uomini e donne si avvicini a delle statue disposte in una piazza. A Venezia tornano tutti i tratti precedenti (attività e coralità). Nella «casa colonica, arca della campagna veneta» i contadini fanno «vita corale e numerosa», paiono «impegnati in un lavoro comune», sono fatti «per l'azione concorde, per le grandi opere» e infatti han eretto «l'arca della società cittadina», Venezia, «mole di pietre nobili e meravigliose», nella quale «le sponde dei canali [...] pietrificano in questi arabeschi di marmi», tratti che richiamano Gubbio e L'Aquila. Non vi è «riposo» né «solitudine» a Venezia. Si giunge a San Marco dopo viaggi lontani, subito da riprendere. Poiché si cammina tutti vicini, «la folla nei giorni di festa, sembra voglia forzare le pareti da casa a casa». All'incirca alla stessa maniera a Cagliari di domenica sulla marina «la folla» quasi vuole «esagerare se stessa», «sentirsi tutta pigiata» contro «la minaccia della solitudine» (Savarese 1991: 57-60, 81). Lo sviluppo del tema corale-teatrale fa uscire dall'angolo visuale la maggior parte delle città di cui si parla, così Venezia assomiglia a Cagliari, l'attivismo non richiama, come pure potrebbe, la metropoli moderna, la cui folla nulla ha a che fare con questa, e si passa sotto silenzio il nascente turismo pure presente in scritti di viaggio coevi e vicini a Savarese⁴.

Il capitolo VII, *Nuove stampe di Roma*, comprende Roma al primo capitolino (*Il Papa per le vie*) e una visita a Nemi a vedere le navi romane imperiali da poco recuperate nel lago, nel secondo e ultimo capitolino (*Le navi di Nemi*) che quindi si distanzia dalla Roma contemporanea sia geograficamente sia temporalmente.

Sin dall'incipit il ricordo trasfigura il presente: «ricordi di letture e di vecchie stampe ci avevano allontanato [...] l'immagine che abbiamo visto rivivere». Savarese nel presente (di cui annota un particolare urbanistico: le «recenti demolizioni») vede riaccadere il passato: suore, preti, vecchi prelati e «la folla assiepata dietro le guardie, sembrava stessero lì dall'ultima volta che un papa uscì in forma solenne»; vede una stampa appunto, anche se è di fronte, unica volta nel volume, ad una folla urbana in una grande capitale. Dal presente si fi-

3 Prato della Valle è chiamato Piazza Vittoria che è un nome che a quanto risulta non ha mai avuto (Saggiori 1972: 292).

4 Per rimanere ad alcuni rondisti, nella Venezia di Cardarelli (1981: 626, 629, 628, 627) anch'essa degli anni '30, presente e riconoscibile, pur «fiabesca e nordica», «fascinoso e tirannico», di notte misteriosa e sinistra, c'è «la grossa ondata turistica». Per Clerici (1999: 221) Barilli, in generale, rischia nello *Stivale* l'«eccessiva banalizzazione» e, in particolare, a proposito di un parere sulla città lagunare peccherebbe di «mistificazione». Forse quando presenta la città come una dimora e la piazza principale come un «salone da ricevimento», non è originale, ma vede bene il sovraffollamento turistico (Barilli 2002: 117, 119-121). Gli scritti di questo volume vanno dal 1923 al 1940-1941. Diversa da quella savaresiana è la teatralità che Cecchi (1997: 241-244) nel 1920 nella «Ronda» riconosce in *Venezia minore* (Leoncini 2017: 211-213). Savarese collabora alla «Ronda» nel 1919 (Sacco Messineo 2010: 63-97).

nisce nella fissità del passato, nel non tempo. Del resto il titolo del capitolo non si riferisce né a foto né a filmati. Roma contemporanea è in un momento particolare il 28 dicembre 1939 (l'anno è apposto alla fine del testo), unico caso in cui in *Cose d'Italia* abbiamo l'indicazione della data in cui è stato visto ciò che è oggetto di scrittura: l'uscita del papa attraverso la città. Si vede ben poco della città e il Vaticano, similmente ad altri edifici, è «una mole collinosa di pietre ammucciate [...] dalle mani dei secoli, e lavorate dal genio e dal cuore di intere generazioni». La scrittura segue lo sguardo dell'osservatore: il «punto rosso», il papa in lontananza in vettura scoperta si avvicina e poi prosegue, «una fiamma [...] sul[la] [...] corrente arginata dalla folla». Al momento in cui il corteo è vicino, si vedono le vesti del seguito, «eccezionalità di una sopravvivenza», intraviste nelle auto chiuse: in «quasi nascosta intimità, sembrava che non esse avessero forzato il tempo per tornare nella realtà dell'oggi ma fossimo stati noi a raggiungerle nella loro intatta continuità». Non è il passato a intrufolarsi nella modernità, il contrario: Savarese vuole trasferirsi nel passato e lasciare il presente. Quando la vettura del papa passa, le persone si fermano, il pontefice benedice, passa avanti e le persone procedono altrove: «la gente stava ferma ed intenta», è «mossa da un piccolo fremito come una siepe corsa dal vento», poi «dipanava le file [...] sciolta dal legame che [...] l'aveva tenuta ferma». La «gente» che si allontana ha «un vago stupore», come «una mano, dall'alto, avesse agitato la città e tutti si volgessero a quel richiamo invisibile» come animali al pascolo che sentono qualcosa nell'aria. Il papa «attraversava le vie incidendo [...] il traffico, le sollecitudini, le fatiche e gli arrovellamenti della vita quotidiana». La folla di una grande città, paragonata al mondo vegetale e alla campagna, la città moderna colta in un momento straordinario, negati i suoi tratti tipici: movimento, traffico⁵. Complessivamente la città è in una specie di epifania e in tutto il mondo quel giorno è successa la stessa cosa eccezionale (Savarese 1991: 136-140)⁶.

Molte sono le città fantasma, non appaiono o sono pochi gli abitanti, quando compaiono, in Veneto, sono interpretati per riconoscervi tratti generali sempre validi che in alcuni casi li fanno sembrare statue o attori le cui tendenze generali li fondono col paesaggio. Le genti di città, che non sono differenti da quelle delle campagne e si riuniscono in grandi numeri per necessità e con gioia, per feste, e le città (raccolte, protette tra mura e monti) per lo più sono letteralmente bloccate, ferme; allontanate dal presente in un tempo leggendario-mitico, immutate come all'inizio della loro lontanissima origine e avvicinate al sacro (Venezia-arca ad esempio). Natura e manufatto antropico si assomigliano (le pietre), si compenetrano e confondono: coglie bene il paesaggio italiano frutto della tradizione abitativa, ma le città svuotate paiono musei.

5 Benjamin 2014: 110 per traffico e *choc*.

6 L'autore non vi fa riferimento, aumentando indeterminazione e eccezionalità: il papa va al Quirinale e tiene un discorso in cui auspica la pace tra i popoli coinvolti nella Seconda guerra mondiale (Pio XII 1939). Per Sacco Messioneo (2010: 14) Savarese è un «intellettuale antimilitarista», si confronti il *Discorso alle reclute* nella «Ronda» (Savarese 1969).

Se vi fossero più esseri umani, non apparirebbero immutate, poiché si mostrebbero anche le tracce della modernità. Pompei, un museo, è l'unica città in cui lo scrittore si comporta come un viaggiatore: vi si muove, racconta il suo tragitto, entra a visitare case e botteghe che gli interessano, consulta la guida, valuta in quale albergo recarsi, fa parlare (immaginandolo) un cittadino morto, pare «di aggirarmi in una città vera, [...] una città viva, nella quale avessi potuto fermarmi a mio piacimento» (Savarese 1991: 129-135). Le altre città assomigliano a Pompei. Qualora, a Roma e a Venezia, tracce di moderna contemporaneità appaiano o potrebbero apparire, esse o sono colte in situazione particolarissima in cui i loro caratteri tipici sono negati o sono escluse grazie alla particolare prospettiva che seleziona fortemente ciò che si vede.

Sono dunque negati i tratti e gli effetti della folla della città moderna (masa, velocità, estraneità), essi emergono distintamente nella *Sicilia*, primo volume della collana «L'Italia nascosta», diretta da Savarese. Questo libretto vuole illustrare l'isola nella sua porzione interna, qui si rivela «l'anima stessa del popolo» siciliano, qui sono centri di ridotte dimensioni, nei quali la sera di festa «non gonfiò ostentatamente le vie come torrenti», e gli uomini non vivono «in una corsa sfrenata, con negli occhi l'immagine di una molteplicità ossessionante ed estranea, ma col ricordo di pochi volti cari, di pochi luoghi amati». La masseria è detta «piccola città», il che testimonia dell'idea di città come piccolo centro (Savarese 1931: 21-24, 14, 16, 54). Esplicito rifiuto della città è nella sezione *Anticittà* della *Goccia sulla pietra*, una raccolta di prose: vi è una «folla di coatti», gli uomini vi sono «soli, come residui ballonzolanti sulla spuma bollente della folla», «la moltitudine gira loro intorno [...], lasciandoli sempre in disparte»; «le città sono foreste», per cui la vita sociale che vi si svolge è incontrollabile (Savarese 1930: 139, 150, 153).

In *Nostra terra* (che raccoglie gli scritti, da inviato in tutta Italia, sulle bonifiche fasciste) l'allontanamento della città nel tempo passato, l'intrecciarsi con la natura, in esso, dell'esperienza trascorsa degli abitanti, che dà origine alla tradizione, sono creati da Savarese anche dove non ci sono ancora. A Sabaudia, ancora in costruzione, quando il suo nome sarà «già antico», viaggiatori futuri per «strade, non ancora aperte», vedranno edifici «dalla pietra rugosa e incrostata dal tempo»; sul ponte «ancora non piantato» sul lago di Paola «saranno passate intere generazioni di contadini e di pescatori, e sul legno che sarà invecchiato con gli uomini, i vecchi ricorderanno di avervi fatto i loro giochi di ragazzi». Ora, di notte, il bosco «sembra prendersi la rivincita» sulle opere umane, le tenebre infatti cancellano le iniziali tracce del lavoro diurno, ma a breve il «confuso ed ardito sogno che agitò la quiete del bosco e ne forzò la solitudine, si placherà nella pietra, e si fisserà nel paesaggio del litorale Pontino». Sulla piazza gli abitanti di Sabaudia ricorderanno che lì c'era il bosco, mentre per i ragazzi il «passato della loro città» sarà «mistero». Gli operai che lavorano all'edificazione «sembrano fuori del tempo» come gli «ignoti artefici» di «antiche città». Nella nuova città «si snoderà la storia di famiglie non ancora nate» e nella sua terra inizierà l'«infinita catena delle semine e dei raccolti» (Savarese 1939: 65-66, 68, 69). Figurare il passato non è un propagandistico immagina-

re vita imperitura per la città, ch  questa non apparirebbe cos  marcatamente vecchia. Come proietta le citt  esistenti, frutto della compenetrazione di uomo e natura nel paesaggio, nel passato lontanissimo, leggenda-mito, cos  non riesce a vedere il presente come tale, neanche di una citt  in costruzione, perci  moderna per definizione: effettuando una fuga dal presente nel futuro, preannuncia che il primo sar  passato mitico-legendario e che lo scontro tra uomo e natura sar  risolto nel paesaggio.

Tipica della citt  moderna   anche la presenza di un commercio nuovo, per la merce della produzione di massa, e dei luoghi ad esso deputato⁷. A questo proposito la presa di distanza di Savarese   esplicita. Vi   la vivace descrizione di una ricca fiera paesana a Cingoli, caratterizzata dal gusto per il particolare visto, per i colori e che si concentra equamente sul mercato vero e proprio e sul momento in cui finisce e tutti i convenuti escono, per tornare alle dimore in campagna, dalla cittadina che «ritorna silenziosa e spopolata» e chiusa dalle mura (Savarese 1991: 90-94). Vi   un mercato a Lanciano, nel quale le donne contadine portano ci  che han prodotto e risparmiato, la cui descrizione, anch'essa con gusto per il particolare, non nasconde l'esiguit  del commercio e vira al moraleggiante: vi   «domestica intimit », le donne non invitano a comprare, «dritte e composte» come a «un rito di offerta», vi   «aria di presepio», «la perdita meraviglia degli uomini intorno alla natura», le donne hanno «un'aria assorta» di fronte ai compratori (Savarese 1991: 119-122). La patina sacrale data a questo commercio da fame   in opposizione a quanto detto subito dopo: i mercati cittadini sono «luoghi di degradazione e di vizio»: «cibi ammucchiati» e abbondanti, dall'«aspetto frusto e appassito», «nausea del nostro ventre che forse, oggi,   sempre troppo pieno»; «avidit » che spinge a non rispettare il ritmo delle stagioni tramite «cento astuti espedienti», «si supplica per arte». Interessano la «quantit », l'«esterno delle cose, ma a discapito del loro vero pregio» e «la nostra povera utilit »; la terra sta per diventare «una macchina alimentare». Ci si abitua «all'adulterazione» del cibo che perde «misteriosa purezza» dell'aspetto e cambia fisicamente (Savarese 1991: 122-124). Savarese coglie alcuni aspetti negativi dell'agricoltura industriale, ma rischia di edulcorare il mondo tradizionale, d  un giudizio moralistico della modernit  (parla di vizio) e perde quel che di buono potrebbe esserci: l'abbondanza   vista solo come tratto sfavorevole, pensa al ventre pieno suo e non lo collega a quello vuoto delle donne di Lanciano. Anche nella *Sicilia* «l'avvilito esibizionismo e l'insistente offerta dei centri di concorrenza» vengono contrapposti alle fiere paesane con «carattere eccezionale e festoso»; i pochi negozi alla moda nei piccoli centri vengono tacciati di «velleit  di esclusiva effeminatezza»; il commercio di salgemma, la cui estrazione   tratteggiata positivamente, viene detto «dimesso e patriarcale» (Savarese 1991: 63, 12, 73).

Il modello citt  piccola-commercio tradizionale viene esplicitato in *Nostra terra*. Favorevole al frazionamento del latifondo iniziato dal regime, si augura proceda, affin  i contadini vivano in campagna in case coloniche (Savarese

7 Benjamin 2014: 135-136, 143, 145, 151.

1939: 44, 93-95, 96, 98, 104-105, 123, 128-129, 131). In città o borghi infatti ci sono strade strette, case piccole e malsane, troppa folla, agglomerati spesso miserabili, peso della vita sociale; le «enormi città», «perduto il freno delle mura che le cingevano, si deformano in propaggini disordinate ed assurde, sforzandosi di raggiungere la campagna, come per un bisogno di liberazione, per vincere il fastidio e la sazietà del numero» (Savarese 1939: 95, 129, 96). Vi è precisa contezza delle trasformazioni urbane tra '800 e '900 anche se la retorica umanizzante, attribuendo alla città l'effetto della folla sull'uomo, riduce l'impressione di precisa visione della realtà urbana. Continua poi la descrizione, tutta positiva, dei piccoli centri: in «quelle care cittadine italiane che si raccolgono attorno a un castello, a una chiesa, a una torre», con «spesso il segno della nostra arte e della nostra storia», è una «nobiltà naturale, comune a tutte le classi», i vari gruppi sociali sono in armonia; la «folla dei contadini e dei mercanti» giunge solo le «domeniche e nei giorni di mercato», vi si può quindi sperimentare «con piacere la società degli uomini». Segue una descrizione simile a quella della fiera di Cingoli. A sera tutti escono dalla città o dal borgo, «forse, nel cuore di ognuno, un piccolo rimpianto, ma questa è l'antica saggezza di chi vuol lasciare un margine al suo desiderio» e «ognuno torna con più persuasa rassegnazione al lavoro interrotto» (Savarese 1939: 96-98). Emerge, secondo una visione moralistica, conservatrice, interclassista, la versione idillica, nazionalfascista di *Cose d'Italia*: tutti vivano in campagna, si accontentino di far vita sociale una volta alla settimana per poi tornare rassegnati al lavoro. Un conservatorismo tradizionalista che rifiuta la moderna città, chiamando in aiuto Leopardi⁸.

Altro tratto tipico della città moderna è l'industria. Nel primo capitolo, quello di Gubbio, si segue il fiume Nera, personificato: scorre libero; invitato, «entra confidenzialmente» «con [...] generosità» nelle marcite tradizionali, «dà volentieri una mano» ai contadini, nei volti dei quali par «di leggere [...] la gratitudine» mentre portano a mano l'erba. Poi il fiume «paziente, dà una mano» in un mulino, anche se «la richiesta di aiuto non è così franca e cordiale», e corre «più allegro» giovane, finché giunge la fine della «salute», «della spensieratezza». Come per l'uomo c'è l'età, «la mortificazione nell'ingranaggio sociale», così il Nera insieme ad altri corsi d'acqua finisce in una galleria, «agguato dell'ingegneria moderna», «buio carcere»; attorno «lacerature dei monti», «squarci orribili», «detriti e le macchie dell'immane lavoro»; «sinistramente», la natura è «offesa». Non ha più un nome, è «morto» il fiume. Il lessico è ora mortuario, militare. «Negli stanzoni di una fabbrica industriale, tra il fumo delle ciminiere e l'urlo delle macchine», la sua «fatica» è «anonima», i «frutti» «invisibili e problematici»: «acciaio, ammoniaca, prodotti azotati ed anche luce elettrica». In conclusione svela dove si trova il fiume, a Terni, ma solo per dire che lì aveva provato per esso «una grande pietà», riconosce: «come fosse stato una creatura

8 Per l'utilizzo di Leopardi nella «Ronda» Langella 1998: 109-128, Cicchetti e Ragone 1979: 109, 115, 117-119, 124-127, 131, 158-159 ove si parla di «leopardismo regressivo ideologicamente e letterariamente». Per Savarese e «La Ronda», Sgroi 1969: 18-21 e Sacco Messineo 2010: 89-91 anche per Leopardi.

viva». Il Nera è diventato operaio massa. Di Terni, città industriale, non parla, neanche la chiama città, solo la nomina quasi accidentalmente (Savarese 1991: 41-47), non esiste in *Cose d'Italia*, del resto, nessuna grande moderna città, Milano manca⁹. Pure il fiume Sagittario che finisce in una centrale elettrica (Savarese 1991: 106-108) è prima libera, «lieta e irrompente creatura» e poi «buttato nel nero abisso», con un «aguzzino» che ne controlla le acque.

Il macchinario industriale compare anche nel capitolo *Caratteri ed industrie dei marchigiani*. Nel capitoletto *La carta fabbricata a mano* è descritto prima il procedimento tradizionale: come per il percorso del Nera, prima del moderno intervento, è tutto positivo. Vi sono personificazioni e in generale armonia tra la materia e l'operare umano, cura materna e aria di religiosità; meno di due paginette sono invece per la fabbricazione moderna:

Ma non dubitate: [...] una macchina [...] compie nel corso di poche ore tutte le operazioni [...] occupa un lungo stanzone e [...] presenta due o tre enormi cilindri rialzati che le danno l'aspetto di un grosso animale gibboso e disgraziato. [...] ci sembra [...] di essere discesi [...] nella stalla di quel tale bestione duro e caldo che si nutre, con una continuità cieca ed esasperante, di pasta di carta.

A ripensare al lavoro tradizionale, «ci eravamo sentiti ancora a casa nostra, e ci era sufficiente garanzia il pensare che [...] i modi e i sistemi [...] erano ancora quelli dei primi cartai cinesi [...], affinati [...] dalla genialità italiana» che non si lascerà sottrarre il «primato secolare». Ora «tutto ci appariva freddo e sospetto, né ci lasciavamo incantare dalla musica della Dea velocità». Il prodotto industriale è peggiore di quello artigianale (Savarese 1991: 94-99, 99-100). Al di là di un'intromissione di spirito nazionalistico che richiama la retorica del regime sul genio italiano, polemico è l'autore contro l'esaltazione della modernità industriale e la futurista velocità, basti l'attacco dialogante ironico, con congiunzione avversativa dopo il punto, rivolto a possibili lettori preoccupati che, letto per lungo tratto del procedimento tradizionale, non ci siano strumenti moderni di produzione. La macchina moderna appare animalesca, enorme, brutta, ma il sospetto, la freddezza, la mancanza di una rassicurante sicurezza è di chi guarda al passato e ha un rifiuto per la modernità, che è causa del rifiuto della città moderna.

Il collegamento tra macchine e città moderna è esplicito in *Anticittà*. Nel paragrafo *Decadenza della città moderna*, credendo di raggiungere la felicità, avendo l'uomo «desiderio di comodità» «illimitato», «a furia di eliminazioni di inconvenienti materiali, abbiamo reso la città un inestricabile groviglio di fili, di cavi, di pali, di chiavette, di rotelle» e alla prima «crisi di disattenzione o di stanchezza», «l'uomo della città» resterà impigliato «come un ragno troppo esigente e troppo ingenuamente fiducioso» (Savarese 1930: 141-142). Nel paragrafo *Antiche macchine*, si parla in termini mitico-legendari della costruzione

⁹ Nel dramma *Terre perdute* (Savarese 1976) succede qualcosa di simile a *Cose d'Italia* nel quale la città moderna è taciuta o allontanata: la città europea e la sua civiltà sono geograficamente distanti e espressamente rifiutate.

del mulino tradizionale, quando l'opera umana era «in serena armonia» con la natura (anche lungo il corso del Nera il mulino è elemento complessivamente positivo). Ora non si rispetta l'ordine delle cose «contro cui sono rivolti continuamente gli sforzi e i problemi della tecnica e la rabbiosa insofferenza dell'uomo che vorrebbe agitare tutto sulla terra», vi è un «pervertimento» dell'«istinto di curiosità e dominio» e si creano «congegni mostruosi che girano nel vuoto di una cieca ambizione». A fronte di tutto ciò l'unico vantaggio dei moderni mulini di ferro sarebbe il risparmio di tempo (Savarese 1930: 156-158).

Vede il nuovo, negativo aspetto delle città, dovuto alla tecnica; essa d'altra parte risolverebbe inconvenienti, risponderebbe a un desiderio di vita comoda, presentato da una sorta di angolatura morale, quasi come un difetto umano inestinguibile. Riconosce gravi rischi della tecnica quasi paventando disastri che noi ora sappiamo possono accadere. In un'ottica dai tratti moralistici, la tecnica, la modernità hanno nel loro nucleo una volontà di dominio fuori controllo, che rompe l'armonia con la natura e non pare avere risultati che giustifichino i danni. In entrambi i casi, se vede e intravede rischi, sembra però o non vedere o sminuire gli effetti positivi.

«Tra la folla» nella città si trova nel paragrafo *Supplizi moderni* una figura di lavoratore, il cantoniere dei tram, che incarna il lavoro moderno: «una fatica che si annulla [...]; un lavoro senza storia, che non diviene, che non si accresce, che non si lascia riconoscere: un cancellare continuo». «Il demone della macchina lo ha ghermito [...] egli non vedrà mai l'opera delle sue mani». L'opposto positivo è il contadino o l'artigiano (Savarese 1930: 149). Coglie la dipendenza dell'uomo dalla macchina, la spersonalizzazione, il fatto che il prodotto sfugga, la mancanza e l'impossibilità di una tradizione. Anche il mestiere tradizionale è insidiato: nei termini di una retorica moralistica eccessiva nella *Sicilia* «la corrotta arte dei falegnami» nasconde sotto «vistose vernici» legni di bassa qualità (Savarese 1931: 98-99). Vi sono infine differenze anche tra contadine o popolane e operaie «coperte di povera cotonina e di tele stampate, appaiono vestite sommariamente, con poca spesa e con poca fatica, ed anche con minor senso di geloso amor proprio». Insomma, oltre a portare vesti industriali, terrebbero meno, delle contadine, al loro aspetto, il che suona come una condanna morale dal momento che l'abito e l'acconciatura di queste ultime vengono descritti facendone un segno distintivo di dignità. «Il tipo della donna siciliana, rappresentativo della razza e della sua terra» è o contadina o popolana, caratterizzata da «passione protetta e gelosa», «maternità», «casa», pazienza e silenziosità, «pudica timidezza», «calore del temperamento». È la figura tradizionale di donna fattrice, «sovrana d'amore» nella sua casa, molto vicina al fascismo, di aria patriarcale come il piccolo commercio già visto (Savarese 1931: 95-98). È negata un'identità siciliana legata a una figura della modernità, l'operaia.

In *Cose d'Italia* il paesaggio si umanizza anche se vi sono pochi uomini, osserva Bocelli (1955: 208). Sono effettivamente presenti molte personificazioni, d'altra parte i prodotti antropici per eccellenza, le città, vengono naturalizzati. All'origine vi è la convinzione che nella vita tradizionale l'uomo e la natura siano

in armonia e che tutto sia minacciato dalla modernità¹⁰. Immaginando il futuro della Sardegna, Savarese vorrebbe che la regione non patisse «gli eccessi» del lavoro e che «gli uomini trionfassero della natura senza ucciderne la poesia», vi fossero bonifiche, migliore viabilità e «sapiente e armonico sfruttamento della terra», ma non altro, che invece accadrà, lo elenca in un quadro dai toni apocalittici: coltivazione di primizie e fiori incrociati invece della pastorizia, «macchinette» al posto degli asini, fabbricazione degli «oggetti più inutili» in impianti con i nuraghi ciminiere, omologazione dei consumi nel vestiario industriale (cotonine e tele stampate) e negli usi costruttivi («pilastrini di cemento armato»), scacciata in mare degli animali selvatici inseguiti da macchine, chiusura in gabbie degli anziani sardi allontanati dalle «piazzette», diffusione di «dissimulazione» e «perfida raffinatezza sociale». La Sardegna diventerà «un paese insignificante» (Savarese 1991: 83-84)¹¹. Lo sviluppo moderno porta alla distruzione del mondo tradizionale; Savarese sa i rischi, anche di omologazione, che corrono il paesaggio e gli usi tradizionali (compresi i piccoli centri cui alludono le «piazzette») e ne intravede la causa nella produzione industriale di massa. La sua descrizione dell'isola ancora arcaica, che occupa tutto il capitolo, è idealizzata, ne fa una sorta di felice mondo arcaico mitico-legendario, è insomma Savarese sempre rivolto a un passato positivo a fronte di un futuro oscuro.

Il rifiuto della città moderna in Savarese risale già alle opere dell'inizio. Secondo Sacco Messineo nella prima raccolta di novelle (1913) è presente il tema del desiderio di possesso che corrompe i valori, che ritorna in opere successive e in quelle mature è collegato alla polemica antiborghese e contro una società mercificata. Già nell'*Altipiano - Pagine* (1915), infatti, la studiosa rintraccia l'opposizione, poi in altre opere, fra mondo contadino (valori) e città (brutalità della civiltà industrializzata e conseguenti egoismi sociali e inautenticità di rap-

10 Il defunto che Savarese (1991: 132-133) fa parlare, (il modello è *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*), lamenta che i pompeiani siano «pietrificati [...] all'atto di quel momento» e che le generazioni future non abbiano potuto a Pompei «mutarla a poco a poco, e nessuno si sarebbe accorto della nostra fine, come avviene di ogni città». Dice le stesse cose che lo scrittore immagina per il futuro di Sabaudia. Essa non ha storia che arrivi ininterrotta all'oggi, come Pompei, mentre quella del Nera è stata interrotta dalla modernità che insomma è come un cataclisma, interrompe una storia umana fusa nella natura, la tradizione.

11 Qui forse traspare la possibilità di una modernità che si sappia fermare, l'uomo dovrebbe agire con un «senso armonioso e discreto», ma l'autore premette che è un suo «illusio desiderio» (Savarese 1991: 83). Del resto il rifiuto della modernità è costante, anche dove è apprezzata perché necessaria. Dopo aver descritto positivamente i risultati delle opere di bonifica nel Maccarese (la nuova agricoltura con impianti e mezzi moderni), ritiene che «un piccolo potere [...] così squadato e motorizzato» sarebbe «un po' stucchevole», ché anche senza questi mezzi normalmente il contadino «vi avrebbe potuto tutto», insomma, per Savarese dove la modernità non è estremamente necessaria, va tenuta distante. La natura rimane «trionfante» anche dove l'intervento umano moderno è forte e ha costituito il nuovo paesaggio: esso in ogni caso nello spazio «sembra un quadro primitivo», «gli uomini e le macchine si faticano di una nuova solitudine; si riaffidano alla natura», «un fumaio o un'antenna prendono l'aria di un alberello» (Savarese 1939: 60-61). Lo scrittore percepisce la modernità come frattura, quindi ha bisogno di reintegrare, come può, ciò che è estraneo, per ricostituire il paesaggio tradizionale.

porti). Tali tratti sono ricollegati ad alcune esperienze vociane (Sacco Messineo 2010: 41, 53, 54, 68, 70).

Cose d'Italia appare in linea coi tratti che Clerici (1999: XXVII-XXVIII, 220-221, 228, 254-255) riconosce nei coevi scrittori di viaggio tra le due guerre, alcuni dei quali (Barilli, Cardarelli, Baldini) sono rondisti: preferenza per l'Italia, aspetti tradizionali, rifiuto di modernità, sguardo selettivo, assenza di abitanti, centri minori¹². Tali tratti sono ricollegati al nazionalistico e autarchico fascismo (Clerici 1999: 228; 2013: XXXI-XXXII).

Linati (1920: 341-344) nella «Ronda» descrive la visita ad un quartiere malfamato di Londra usando l'*Inferno* come riferimento¹³. Più in generale Cicchetti e Ragone (1979: 166-169) riconoscono nella «Ronda» il rifiuto della civiltà industriale nel suo complesso, da cui deriverebbero il rifiuto per i fenomeni tipici dell'industrialismo e per i valori della società borghese (Cardarelli 1981: 179-182), e in alcuni casi anche toni simili alla critica alla civiltà dei consumi (Ferrero 1921). Secondo Cicchetti e Ragone la posizione ideologica e l'orientamento politico della «Ronda» impedirebbero in casi simili ulteriore approfondimento e la ricerca del superamento della crisi della società industriale-capitalistica; determinerebbero invece la percezione dell'incombere di una catastrofe, il rivolgersi ai tempi passati con un pessimismo quasi leopardiano. Il rapporto di Savarese con la città moderna pare possa essere interpretato come espressione di tratti simili¹⁴.

Il rifiuto della città moderna si incontra anche con il fascismo, come già visto, a proposito delle bonifiche in *Nostra terra*, nel quale comunque la propaganda per il regime è limitata. In più, nel primo numero del «Lunario siciliano», rivista letteraria fondata con Lanza e Interlandi, appare un trafiletto senza firma:

Interlandi afferma che la Sicilia è il naturale luogo geografico dell'antieuropeismo. Non vorremmo con ciò che i nostri amici e nemici si affrettassero a fare i nomi di Strapaese e Stracittà a nostro riguardo. Gli «stra» enunciano già degli eccessi, dai quali noi rifuggiamo per temperamento.

Chi scrive preferisce vivere in campagna, gradisce al massimo «una breve passeggiata in città» per tornare la sera a giocare a carte, bere vino buono da osteria patriarcale di provincia, dove «l'umano signore» e il «popolano schietto» stanno alla stessa tavola «familiarmente» ([Trafiletto redazionale] 1927:1). Emerge il già visto interclassismo. Non si nega l'antieuropeismo della Sicilia, chiaramente intendendo che il bersaglio ne sia la modernità di Parigi¹⁵ o Londra. *Cose d'Italia* nella sua seconda edizione del 1943 presso Tumminelli pro-

12 Savarese non è incluso in Clerici (1999), lo è invece in Clerici (2013: 358-367) con *La «matanza» a Favignana*.

13 Per una lettura che ne evidenzia il modello classico Langella 1998: 320-322.

14 Savarese (1930: 148, 143) critica la velocità dei congegni e i rifiuti, per Sacco Messineo (2010: 71), precorrendo una moderna sensibilità ecologica. Non nota lo scrittore che il contadino non produce rifiuti anche per povertà.

15 Parigi è città simbolo per l'uropeismo di stracittà, ma nazionalisticamente stigmatizzata, con il suo Paese, da Soffici sullo strapaesano «Il Selvaggio» (Troisio 1975: 351, 121; Soffici 1934).

pone il volume rivisto stilisticamente con in più *Alcune cose di Francia* e il capitolo *Campagna toscana*, cui è apposta l'indicazione 1942, e l'anno 1939 al capitoletto sul Papa (Nigro 1991: 18)¹⁶. Il primo dei capitoli francesi è *Noterelle su Parigi* della quale si evidenziano i lati negativi da grande città moderna¹⁷. Questa seconda edizione accosta quindi le città e i piccoli centri d'Italia, raffigurati secondo scelte e prospettive parzialissime, alla grande negativa città moderna per eccellenza: Parigi; è in sintonia dunque col trafiletto di «Lunario siciliano», con l'ampliamento della prospettiva dall'isola all'Italia, che vien fuori essere il polo positivo antieuropeo contro la città moderna.

Il tema della città appare dunque un aspetto della cultura e letteratura italiana col quale avviene l'avvicinamento di uno scrittore conservatore al fascismo¹⁸.

16 L'edizione del 1991 da cui qui si cita ripropone tutti i testi sull'Italia, secondo la versione del 1943.

17 Parigi provoca «sgomenti del numero, dell'uniforme e del ripetuto»; vi sono poi la folla, i suoi caffè pieni di gente in movimento, il tram come un mostro, l'abito di società, e in generale la divisa, emblema della vita inautentica; il commercio «nelle città moderne» contrapposto a quello tradizionale, con alcune osservazioni su alcuni tratti tipici della società dei consumi: l'espansione delle aree commerciali, il carattere ossessivo che il mondo degli acquisti può assumere («l'incubo del comprare e del vendere»), la pubblicità (la gente vi è «come imballata» nei mezzi di trasporto pubblici). Per Savarese la «minoranza audace [...] dei mercanti» ha preso il sopravvento: un po' moralisticamente descrive il fenomeno, gliene sfuggono le ragioni nella produzione industriale (Savarese 1943: 185, 187-195). In due punti Parigi viene più o meno esplicitamente confrontata con l'Italia e perde (Savarese 1943: 184, 186). Il primo in particolare richiama indirettamente la pietra delle città italiane: il materiale delle facciate degli edifici parigini non richiama «ricordi naturali», ma bulloni e metallo. In un unico momento la descrizione ha connotazione positiva: Parigi notturna con le sue insegne è un «libro magico», le cui pagine possono essere sfogliate facendo perno sui punti da cui si dipartono i boulevards. Il momentaneo cedimento al fascino parigino viene immediatamente emendato: dopo il punto segue un *ma* avversativo che riporta in primo piano la vendita senza posa. Il capitolo si conclude infine col riconoscimento della «mirabile decorazione notturna» e con la constatazione che la luce elettrica serve però alle «banali parole dei mercanti» (Savarese 1943: 196). L'immagine Parigi-libro viene lasciata cadere perché si rifiuta la città moderna come negativa, ma negli stessi anni Benjamin (2007: 65-69) sviluppa il tema della fortissima letterarietà di Parigi. Del resto quest'ultimo vede anche gli aspetti positivi e le occasioni perse della modernità (Magris 2007: VI-VII; Szondi 2007: 144-145).

18 Sacco Messineo (2010: 14) ritiene vi sia un ricollegarsi savaresiano «col mito "strapaesano" della terra e della sanità provinciale, contrapposte alla corrotta vita cittadina». Per il resto evidenzia la distanza dal fascismo. Secondo Zappulla Muscarà (1975: XXII) «Lunario siciliano» richiama «Il Selvaggio», ma non è ascrivibile a Strapaese: «pur nell'accettata ideologia imperante» conterrebbe «germi [...] di vitalità e libertà»; il fascismo sarebbe comunque la «sola forza politica capace di risolvere i problemi economici della Sicilia e di mettere nel giusto rilievo quei valori morali e culturali del suo popolo». Viste le consonanze di *Cose d'Italia*, *La Sicilia* e *Nostra terra* col regime (per l'organizzazione della cultura fascista, Mangoni 2002), chi scrive è più vicino a quest'ultima posizione anche perché Savarese condivide col fascismo l'ideologia ruralista. Consolo (1999), per enfatizzare la distanza di Savarese dal fascismo, attribuisce importanza al rifiuto di regime, che lo scrittore ricevette per la sceneggiatura di un film d'argomento contadino (Termine 1987). A Lijoi (2017) non pare l'episodio abbia provocato fratture.

BIBLIOGRAFIA

- [Trafiletto redazionale] 1927: in «Lunario siciliano» Periodico letterario, I, 1, 1, in *Il lunario ritrovato*. Ristampa anastatica del «Lunario siciliano» 1927-1931. L'avventura culturale di Francesco Lanza e Nino Savarese presentata da Vincenzo Consolo, Enna: Il Lunario.
- Barilli 2002: B. Barilli, *Lo Stivale. Viaggio dalla riviera adriatica alle città liguri, da Venezia alla costa amalfitana, dalla Sicilia a Milano*, Roma: Editori Riuniti.
- Benjamin 2007: W. Benjamin, *Immagini di città*, a c. di E. Ganni, Torino: Einaudi.
- Benjamin 2014: W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in Id., *Angelus Novus*, Torino: Einaudi.
- Bocelli 1955: A. Bocelli, *Debito per Savarese*, in «Galleria» V, 5-6, pp. 205-209.
- Cardarelli 1981: V. Cardarelli, *Opere*, a c. di C. Martignoni, Milano: Mondadori.
- Cecchi 1997: E. Cecchi, *Opere*, a c. di M. Ghilardi, Milano: Mondadori.
- Cicchetti e Ragone 1979: A. Cicchetti e G. Ragone, *Le muse e i consigli di fabbrica. Il progetto letterario della Ronda*, Prefazione di Alberto Asor Rosa, Roma: Bulzoni.
- Clerici 1999: L. Clerici, *Il viaggiatore meravigliato*, Milano: il Saggiatore.
- Clerici 2013: L. Clerici (a c. e con un saggio introduttivo di), *Scrittori italiani di viaggio vol. II 1861-2000*, Milano: Mondadori.
- Consolo 1999: V. Consolo, [senza titolo], in *Il lunario ritrovato*. Ristampa anastatica del «Lunario siciliano» 1927-1931. L'avventura culturale di Francesco Lanza e Nino Savarese presentata da Vincenzo Consolo, Enna: Il Lunario.
- Ferrero 1921: G. Ferrero, *Schiavi o padroni?*, «La Ronda», III, 1-2, 71-75.
- Fichera 2021: G. Fichera, «*Un peuple muet*»: il lavoro della folla in Verga e Baudelaire, in G. Mazzoni, S. Micali, P. Pellini, N. Scaffai, M. Tasca (a c. di), *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, vol. I. Atti del convegno annuale Compaliti (Siena, 5-7 dicembre 2019), Bracciano: Del Vecchio, pp. 391-412.
- Langella 1998: G. Langella, *Le favole della Ronda*, Roma: Bulzoni.
- Leoncini 2017: P. Leoncini, *Emilio Cecchi: l'etica del visivo e lo Stato liberale: con Appendice di testi giornalistici rari, l'etica e la sua funzione antropologica*, Lecce: Milella.
- Lijoi 2017: L. Lijoi, *Antonino (Nino) Savarese*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 90, <http://www.treccani.it/enciclopedia/nino-savarese/> 3 febbraio 2020.
- Linati 1920: C. Linati, *Wapping*, «La Ronda», II, 5, 21-24.
- Magris 2007: C. Magris, *Prefazione*, in W. Benjamin, *Immagini di città*, a c. di E. Ganni, Torino: Einaudi, V-XII.
- Mangoni 2002: L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Torino: Arago.
- Nigro 1991: S. S. Nigro, *Notizia*, in N. Savarese, *Cose d'Italia (1930-1932)*, a c. di S. S. Nigro, con una nota di Enrico Falqui, Palermo: Sellerio, 17-23.
- Pio XII 1939: *Discorso di Sua Santità Pio XII nell'incontro con i sovrani d'Italia al Quirinale*, 28 dicembre, https://w2.vatican.va/content/pius-xii/it/speeches/1939/documents/hf_p-xii_spe_19391228_sovrani-quirinale.html 3 febbraio 2020.
- Sacco Messineo 2010: M. Sacco Messineo, *Laurea lontananza. Itinerari e forme del narrare in Nino Savarese*, Palermo: :duepunti.
- Saggiori 1972: G. Saggiori, *Padova nella storia delle sue strade: con 10 piante della città e 16 tavole di raffronto del centro storico*, Padova: Piazzon.
- Savarese 1930: N. Savarese, *La goccia sulla pietra. Pensieri e allegorie*, Torino: Buratti.
- Savarese 1931: N. Savarese, *La Sicilia*, Roma: Società editrice di «Novissima».
- Savarese 1939: N. Savarese, *Nostra terra. Notizie intorno alle nuove bonifiche*, Istituto nazionale di coltura fascista, Roma: Tumminelli.

- Savarese 1943: N. Savarese, *Cose d'Italia, con l'aggiunta di Alcune cose di Francia*, Roma: Tumminelli.
- Savarese 1969: N. Savarese, *Discorso alle reclute in G. Cassieri (a c. di), La Ronda 1919-1923. Antologia*, Torino: ERI, 83-85.
- Savarese 1976: N. Savarese, *Terre perdute*, in *Nuove favole drammatiche. Cantastorie – La consolatrice – Terre perdute*, a c. di P. Marletta, Catania: Società di Storia patria per la Sicilia Orientale, 83-117.
- Savarese 1991: N. Savarese, *Cose d'Italia (1930-1932)*, a c. di S. S. Nigro, con una nota di Enrico Falqui, Palermo: Sellerio.
- Sgroi 1969: R. Sgroi, *Nino Savarese*, Caltanissetta-Roma: Sciascia.
- Soffici 1934: A. Soffici, *Ritratto delle cose di Francia*, Roma: Il Selvaggio.
- Szondi 2007: P. Szondi, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, in W. Benjamin, *Infanzia berlinese. Intorno al Millenovecento*, a c. di E. Ganni, Torino: Einaudi, 127-151.
- Termine 1987: L. Termine, *Un eretico innocente. La sceneggiatura censurata di Nino Savarese*, in N. Savarese, *Motivo per un filme*, Palermo: Sellerio.
- Troisio 1975: L. Troisio (a c. di), *Le riviste di Strapaese e Stracittà. «Il Selvaggio» – «L'Italiano», «'900»*, Treviso: Canova.
- Zappulla Muscarà 1975: S. Zappulla Muscarà, *Saggio introduttivo*, in N. Savarese, *Il capopopolo* a c. di S. Zappulla Muscarà, Catania: Tringale, pp. V-XXXV.

THE HIDDEN CITIES IN COSE D'ITALIA BY NINO SAVARESE

Summary

In *Cose d'Italia*, which collects travel articles by Nino Savarese, are described a few cities. Most of the places are small cities and landscapes. The article analyses people, trade and industry in Savarese's work, because they are typical elements of the modern city. Villages and cities often seem empty and the crowd is described in particular situations or from a particular point of view, so that its modern features (speed and anonymous mass) are denied. Modern trade and industry are explicitly refused as in other Savarese's works. The author refuses the modern city because he refuses modernity. Since his early works it is apparent that he prefers small cities. This conservative attitude of mind makes him agree to some fascist politics. This closeness is clear in particular in some works: the review «Lunario siciliano», written with Lanza and Interlandi; *La Sicilia* illustrates inner Sicily; *Terra nostra* collects Savarese's articles about fascist land reclamations, where he points out that Italian peasants have to live in the countryside; the second edition of *Cose d'Italia* collects also some articles about France, in particular about Paris, which is described as the typical negative modern metropolis.

Keywords: Nino Savarese, *Cose d'Italia*, city, crowd, trade, industry, fascism.

Andrea Verri

Alberto Zava¹
Università Ca' Foscari Venezia – Italia
Dipartimento di Studi umanistici

RIFLESSI E SFUMATURE DI VENEZIA, TRA PAOLO MAURENSIG ED HENRY JAMES

Con un nucleo narrativo determinato dalla commistione di letteratura e pittura – tra la figura e i testi di Henry James e il celebre dipinto del pittore di Castelfranco Veneto – *La tempesta. Il mistero di Giorgione*, romanzo di Paolo Maurensig del 2009, offre l'occasione per uno sguardo privilegiato a una delle città più rilevanti nell'immaginario artistico internazionale. Attraverso un'analisi stilistico-ambientale, orientata soprattutto alle descrizioni di Venezia – ritratta in due differenti epoche storiche, una contemporanea e una ottocentesca, e che fatalmente favorisce la fusione di dimensione urbana e paesaggio naturale – e al suo intrecciarsi dinamico con i processi emotivi dei personaggi coinvolti, la città lagunare diventa un vero e proprio personaggio attivo, con tutto il suo mistero e la sua evocativa suggestione.

Parole chiave: Venezia, Giorgione, arte, Henry James, *Il carteggio Aspern*, *La Tempesta*

La scrittura di Paolo Maurensig ha sempre trovato una delle sue caratteristiche peculiari nella sistematica complicazione dei livelli narrativi che ne contraddistingue i romanzi fin da *La variante di Lüneburg* del 1993, fortunata e fondante prova d'esordio.² Lo scrittore goriziano, in ragione della dichiarata predilezione per le tinte gotiche della letteratura fantastica ottocentesca, derivate da modelli quali Edgar Allan Poe e Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, ma anche da Bram Stoker e John Polidori, e per la connaturata tendenza a miscelare diversi generi letterari (tra cui anche il poliziesco), ama fornire punti di vista parziali e accuratamente definiti per creare nel lettore precisi effetti di ambiguità, di inquietudine e di mistero, fino all'accentuata componente perturbante che spesso accompagna il tema del doppio, non a caso uno dei nuclei fondanti e ricorrenti di una gestione narrativa che fa del contrasto e della simmetria le sue coordinate primarie. È in tal senso che la drammatica vicenda de *La variante di Lüneburg* che vede protagonisti il tedesco Frisch e l'ebreo Tabo-

1 alberto.zava@unive.it

2 Paolo Maurensig nasce a Gorizia nel 1943 e si dedica completamente alla letteratura solo dopo diverse esperienze professionali nel campo dell'editoria e come agente di commercio e restauratore di strumenti musicali antichi. Nel 1993 *La variante di Lüneburg* (Adelphi) segna l'avvio effettivo della sua produzione narrativa, preceduta solo da alcune raccolte di racconti (*I saggi fiori* e *All'insegna del Cigno*). Tra la bibliografia critica dedicata a Paolo Maurensig ricordiamo: Imberty 2005, Santi 2007; per un quadro di riferimenti più ampio e per un'analisi estesa dei temi nella narrativa dell'autore goriziano rimando al mio saggio *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig* (Zava 2013).

ri, prima di tutto rivali nel gioco degli scacchi, e che trova il suo svolgimento prima e durante la Seconda guerra mondiale, oltre a ripercorrere itinerari di rievocazione propriamente storica, con il culmine della rivalità tra i due nella triste cornice del campo di concentramento, acquisisce le sfumature del giallo e del mistero proprio in virtù di un intricato incastro di racconti nel racconto che dosa attentamente le informazioni al lettore, in un contesto stilistico caratterizzato da una patina e un'atmosfera gotica, accentuata dalla netta opposizione cromatica bianco/nero degli scacchi che connotano (anche simbolicamente) l'intera vicenda.

Sulla stessa direttrice tonale cupa e gotica si sviluppa anche la complessa e sofferta vicenda di Jenö Varga e Kuno Blau, i due personaggi di *Canone inverso* (romanzo del 1996) protagonisti di uno dei casi più evidenti di applicazione del tema del doppio nella narrativa dello scrittore goriziano, scandito attraverso la dolorosa e spietata disciplina della musica e gestito in un regime di simmetrie e di incroci tra le due identità giocate soprattutto sulla percezione emozionale – quasi sempre dalla prospettiva di Jenö – che rivela quell'alone perturbante che circonda i due protagonisti stessi. Non manca, nei loro diversi incontri, l'impiego da parte dell'autore di strumenti narrativi ed espedienti classici per enfatizzare il rapporto di simmetria e la dimensione oppositiva, primo fra tutti l'evocazione dello specchio in occasione del loro primo incontro effettivo, accentuando inquietudine e timori:

Per un istante mi sentii gelare. Quel ragazzo mi assomigliava, aveva sicuramente la mia età, la stessa corporatura, le stesse mani, ma aveva soprattutto quella espressione rapita che mi sentivo dipinta sul volto mentre suonavo. Credetti di vedere me stesso, come se quella stanza fosse una vasta superficie specchiante che mi rimandava la mia stessa immagine. E colsi in lui la replica complementare, la controfigura di pura emozione, il suggeritore misconosciuto che di tanto in tanto rivendica i propri diritti sulla pallida maschera che si agita sulla scena (Maurensig 1996: 88-89).

Tra le declinazioni dello sdoppiamento e della simmetria e ambiguità identitaria – in evidenza per la sua cifra intrinseca il romanzo breve *Vukovlad. Il Signore dei lupi* del 2006, costruito sulla figura del lupo mannaro e che di fatto costituisce un piccolo omaggio al racconto gotico classico ottocentesco – un caso condotto in modo particolare è rappresentato dal romanzo del 2009 *La tempesta. Il mistero di Giorgione* che, oltre al celebre dipinto del pittore di Castelfranco Veneto conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, mette al centro della narrazione proprio la città veneta, protagonista – immutabile nella fisionomia monumentale ma dinamica nella sua plasticità emozionale, inevitabilmente trasferita sui personaggi che la vivono – di due linee narrative sovrapposte e intrecciate in due differenti ambientazioni temporali.

Ascrivibile pienamente alla letteratura italiana novecentesca, sia per un'impostazione stilistica che ripercorre le soluzioni narrative del filone mitteleuropeo e dei suoi interpreti più noti sia per la sistematica mescolanza di più generi propria della linea iperletteraria (sulla scia tracciata nel 1980 da *Il nome*

della rosa di Umberto Eco), *La tempesta*, con un nucleo narrativo determinato dalla commistione di letteratura e pittura tra la figura e i testi di Henry James e il dipinto giorgionesco, concentra la propria attenzione sull'ossessione dello scrittore americano³ per la tela che fa da sfondo alla realizzazione de *Il carteggio Aspern*. Un giovane scrittore, il protagonista del romanzo di Maurensig, ripercorre idealmente le vicende del critico letterario statunitense che nel racconto di Henry James è alla ricerca delle carte del poeta Jeffrey Aspern e, tornato nella città lagunare per preparare la riduzione cinematografica del testo jamesiano, si mette anch'egli alla ricerca di un taccuino e di alcuni fogli che comporrebbero un racconto inedito dello stesso James sul mistero del celebre dipinto giorgionesco. La doppia indagine, del protagonista del romanzo alla ricerca delle carte di James, coinvolto anch'esso dalla magnetica attrazione del dipinto di Giorgione e dal mistero delle sue possibili interpretazioni, e di Paul Temple, scrittore protagonista del fittizio racconto ricostruito di Henry James, sulla scia dell'enigma della *Tempesta*, svela la doppia dimensione di Venezia, quinta comune alle due linee narrative, una ottocentesca e una contemporanea, intrecciate tra il 1892, il 1896, il 2003 e il 2009, grazie al sistema di racconti nel racconto, spesso rappresentato dall'espedito narrativo della riproduzione delle carte di James, fino alla riproposizione integrale (che costituisce l'intera seconda parte del romanzo) del racconto jamesiano, ricomposto e tradotto dal personaggio di Maurensig. La città lagunare interpreta così nel romanzo il duplice ruolo di sfondo e di elemento attivo nello svolgimento delle vicende. Una città che per la sua particolare conformazione si presenta uguale a se stessa nel tempo, ma che cambia continuamente rispecchiando dinamica le sensazioni e le emozioni dei personaggi, rivelando fin dalle righe incipitarie delle due parti narrative principali quel tratto di irresistibile, quasi magica, attrazione che obbliga chiunque la incontri a ritornarvi: con «Tornavo a Venezia» (Maurensig 2009b: 9) si apre il capitolo del racconto del protagonista, che di lì a poco indagherà sulle carte jamesiane; con «Tutte le volte che tornavo a Venezia» (Maurensig 2009b: 113) inizia il testo di Henry James ricostruito dal protagonista che, con un salto temporale letterario e finzionale, trasporta la vicenda in quella Venezia del passato che conferma, nella sua sostanziale incisività e suggestio-

3 Come spiega l'autore nella postfazione, Henry James in realtà non ha mai parlato né di Giorgione né de *La tempesta*, ma lo spunto per la costruzione narrativa del romanzo viene dato dal reperimento di un saggio critico di Francis O'Gorman che ipotizza la presenza nascosta di Giorgione nel *Carteggio Aspern*: «Mi tornano in mente le due settimane di riprese fatte qualche anno fa a Venezia per un cortometraggio su *Il carteggio Aspern* di Henry James. Chi meglio di lui potrebbe svolgere l'indagine su Giorgione e sul mistero del suo quadro più famoso? Resta un piccolo dettaglio: James non ha mai parlato di Giorgione, né, tanto meno, della *Tempesta*. Davvero strano che nei suoi lunghi soggiorni a Venezia, non avesse mai visto quel dipinto. Alla fine, ricorro a Internet e, associando Henry James a Giorgione, salta fuori un breve saggio scritto da Francis O'Gorman, intitolato *Fabulous and Illusive*, ovvero la figura di Giorgione criptata nelle pagine del *Carteggio Aspern*. È fatta» (Maurensig 2009a: 195). Il saggio cui Maurensig fa riferimento è "*Fabulous and illusive*": *Giorgione and Henry James's "The Aspern papers"* (1888) (O'Gorman 2006).

ne, evidenziata dall'accentuata simmetria delle due ambientazioni, la propria immutabile funzione di vero e proprio personaggio attivo del romanzo.⁴

Sfondo delle due tragiche storie d'amore che ruotano attorno al dipinto di Giorgione in due tempi diversi e nei due diversi testi narrativi, in un inquietante parallelismo che sottintende destini di persone reali determinati dalle vicende narrative di personaggi inventati e immersi nell'aura di mistero che la tela suscita in chi ci si avvicini nel tentativo di risolverne l'enigma, Venezia si fa portatrice di concetti universali – primo fra tutti la Bellezza – resi percepibili visivamente dall'autore nei diversi livelli del testo grazie alle sfumature tonali e alla gestione dell'inquadratura.

Nel corso della lettura si assiste alla sovrapposizione parallela degli stessi luoghi sostanzialmente immutati e che a più di un secolo di distanza mantengono inalterato il loro potere suggestivo; alcuni in particolare assumono la funzione di punti di contatto metatemporali, come la pensione Wildner, nel dettaglio «la stanza numero 47, all'ultimo piano», quella che un secolo prima aveva ospitato Henry James: «Mi piace pensare che occupo la sua stessa stanza, che forse dormo nello stesso letto e uso quello che era il suo tavolo da lavoro» (Maurensig 2009b: 11). La presunta immutabilità degli arredi si proietta, questa volta senza dubbio, nell'immutabilità monumentale della città, ritratta nei passaggi narrativi nei suoi luoghi più riconoscibili: negli scorci nascosti e suggestivi degli anni 2000 che rimandano facilmente alla Venezia di secoli prima (nella ricerca del protagonista di luoghi dove girare le scene della trasposizione cinematografica del *Carteggio Aspern*, si susseguono le inquadrature descrittive di una Venezia fortemente visiva e caratteristica)⁵ e nei luoghi monumentali di fine Ottocento del racconto jamesiano ricostruito, per il loro specifico valore storico e artistico necessariamente immutati nel contemporaneo (Paul Temple e Annelien Bruins, i due giovani protagonisti del racconto, fissano il loro punto di incontro quotidiano sotto la torre dell'orologio dei Mori, in piazza San Marco).

Se il contatto con l'acqua, costitutivo nella città lagunare, rappresenta per il protagonista un elemento fondamentale per recuperare una fisionomia di immutabilità («osservavo la prua della gondola che ondeggiava sul baluginare dell'acqua: ecco due elementi che il tempo non aveva mutato, e tutto mi pareva così autentico e intatto, che ad ogni secondo che passava mi sentivo colmare

4 Frequente e significativa protagonista dell'allestimento di scenari letterari, la città di Venezia vanta numerosissime contestualizzazioni narrative nell'arco di diversi secoli; per una panoramica completa e per ulteriori approfondimenti delle funzioni rivestite dalla Serenissima nei diversi contesti di cui è in varia misura sfondo e diretto personaggio si veda la voce corrispondente nella *Encyclopedia of Italian Literary Studies* (Somigli, Puppa, Marrone 2007).

5 «Era mia intenzione trovare degli scorci di Venezia rimasti intatti, frammenti che in seguito avrei unificato con un attento montaggio. Contavo molto sull'abilità dell'operatore. Per quanto il cinema si basi sull'inganno (ancor più della scrittura, che almeno quest'ultima condivide l'inganno con l'immaginazione del lettore), nella pellicola ogni trucco, per quanto abile, a lungo andare corre il rischio di essere scoperto» (Maurensig 2009b: 23); al di là di un intervento artificioso sulle riprese l'idea è proprio quella di «presentare un'immagine di Venezia sospesa nel tempo» (Maurensig 2009b: 25).

da una crescente euforia»; Maurensig 2009b: 24), allo stesso modo costituisce, nella complessiva operazione ritrattistica della città, uno degli aspetti più forti a livello simbolico per sottolineare l'intrinseco dualismo e la decisa opposizione simmetrica proposta dall'intero romanzo; la natura perennemente specchiata di una città costruita sull'acqua e costantemente scandita in un surreale doppio sottostante induce a ipotizzare l'esistenza di un corrispettivo di sé, di un lato ulteriore che, se anche non porta a una riflessione esplicita, incanta e suggestiona inconsciamente:

L'eccitamento che provavo tutte le volte che venivo in Italia toccava la sua punta massima a Venezia. Qui, luce, grazia e bellezza erano serviti in un sol calice, e anche se a reggere la coppa erano mani sudice e maleodoranti, non esitavo ad accostarvi le labbra. Era una sensazione indefinibile di stordimento, qualcosa che assomigliava alla febbre, ma per la quale non v'era rimedio al mondo. Quanta dolorosa bellezza! Era già motivo di sofferenza per me non poter esprimere appieno la bellezza della natura e tutto ciò che colpiva i miei sensi, come l'accecante scintillio della luce sull'acqua, o gli odori portati dalla brezza che spirava dall'Adriatico (Maurensig 2009b: 116).

Un delicato equilibrio tra dimensione urbana e natura che costituisce parte integrante della bellezza che Venezia incarna ma che rappresenta anche una possibilità ulteriore di perdersi, non solo nel labirinto di calli e campielli, esso stesso doppio misterioso di una città luminosa e scintillante nelle zone turistiche più percorse e frequentate, ma anche nel liquido «reticolo di rii interni», dove «la città opulenta» mostra «il suo aspetto più dimesso» (Maurensig 2009b: 171).

Quella che Maurensig, con la collaborazione finzionale di Henry James, presenta ne *La tempesta. Il mistero di Giorgione* è una Venezia antica e contemporanea allo stesso tempo, duplice e simmetrica, interpretata, in una struttura narrativa articolata su piani paralleli, come contesto ideale per indagare il contraddittorio rapporto tra bellezza e mistero, tra luce e inquietudine che l'arte, qui simboleggiata da un dipinto di Giorgione, porta inevitabilmente con sé.

BIBLIOGRAFIA

- Imberty 2005: C. Imberty, *Paolo Maurensig: Canone inverso ou les jeux de l'étrange et du hasard*, «Italiens», 9, 283-304.
- Maurensig 1993: P. Maurensig, *La variante di Lüneburg*, Milano: Adelphi.
- Maurensig 1996: P. Maurensig, *Canone inverso*, Milano: Mondadori.
- Maurensig 2006: P. Maurensig, *Vukovlad. Il Signore dei lupi*, Milano: Mondadori.
- Maurensig 2009a: P. Maurensig, *Postfazione dell'autore*, in: P. Maurensig, *La tempesta. Il mistero di Giorgione*, Trento: Morganti Editori, 195-196.
- Maurensig 2009b: P. Maurensig, *La tempesta. Il mistero di Giorgione*, Trento: Morganti Editori.
- O'Gorman 2006: F. O'Gorman, "Fabulous and illusive": *Giorgione and Henry James's "The Aspern papers" (1888)*, «The Henry James Review», 27 (2), March, 175-187.
- Santi 2007: A. Santi, *Paolo Maurensig: uno sguardo sul nuovo mondo. Gli esordi e i modelli letterari*, «Il Lettore di Provincia», 128, 37-44.

Somigli, Puppa, Marrone 2007: Luca Somigli, Paolo Puppa, Gaetana Marrone. *Encyclopedia of Italian Literary Studies*. New York: Routledge.

Zava 2013: A. Zava, *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig*, in: C. Perissinotto e Ch. Klopp (a cura di), *Cronache dal cielo stretto. Scrivere il Nordest*, Udine: Forum, 145-160.

REFLECTIONS AND NUANCES OF VENEZIA, BETWEEN PAOLO MAURENSIG AND HENRY JAMES

Summary

With a narrative core determined by the mixture of literature and painting – between the figure and the texts of Henry James and the famous painting, *The Storm*, by the painter from Castelfranco Veneto – *The Storm. The mystery of Giorgione*, a novel by Paolo Maurensig (2009), focuses on the obsession of the American writer with the canvas preserved in the Galleries of the Academy of Venice, which is the background to the realization of *The Aspern papers*. A young writer, the protagonist of the novel, ideally traces the vicissitudes of the American literary critic who in the story of Henry James is looking for the papers of the poet Jeffrey Aspern and, back in the lagoon city to prepare the cinematographic reduction of the Jamesian text, he also puts himself in search of a notebook and some papers that would compose an unpublished story by James himself on the mystery of the famous Giorgionesque painting. A double investigation which reveals the double dimension of Venice, the scenery common to the two narrative lines, a nineteenth-century and a contemporary one, a city that in Maurensig's novel interprets the dual role of background and active element in the development of events. A city that due to its particular conformation is the same over time, but changes continuously reflecting the feelings and emotions of the characters: a double Venice that confirms, in its substantial incisiveness and suggestion, its own immutable function of real character of the novel.

Keywords: Venice, Giorgione, art, Henry James, *The Aspern papers*, *The Storm*

Alberto Zava

Ricciarda Ricorda¹
 Università Ca' Foscari Venezia

LEONARDO SCIASCIA, PALERMO FELICISSIMA?

Si analizza il rapporto di Sciascia con Palermo, città in cui ha vissuto per molti anni, tra amore e prese di distanza, e se ne esamina l'articolarsi sia nei romanzi che nella produzione saggistica. La città è l'imprescindibile sfondo del *Consiglio d'Egitto*, il romanzo storico del 1963, che ne fa rivivere i fasti in una fase speciale della sua storia, il Settecento, ed è ancora evocata in *Porte aperte*. Di grande interesse poi le pagine dedicate alla capitale nel saggio *Palermo felicissima*, in cui lo scrittore appare impegnato a individuare e interpretare i caratteri peculiari della città nel tempo.

Parole chiave: amore/distanza, *Consiglio d'Egitto*, Palermo, *Palermo felicissima*, *Porte aperte*, romanzo, saggio

L'idea che «la geografia sia un aspetto decisivo dello sviluppo e dell'invenzione letteraria: una forza attiva, concreta, che lascia le sue tracce sui testi, sugli intrecci, sui sistemi di aspettative», per usare le parole di Franco Moretti (Moretti 1997: 5), circola precocemente nel pensiero di Sciascia, manifestandosi sia nella pagina creativa, se l'opera con cui si impone all'attenzione di lettori e critici, *Le parrocchie di Regalpetra* (1956), allude già a partire dal titolo a un luogo, emblematicamente modificando il toponimo reale di Racalmuto in provincia di Agrigento, dove è nato nel 1921, nell'immaginario Regalpetra, sia nella riflessione critica, come dimostra uno dei suoi primi saggi, *Pirandello e il pirandellismo* (1953), in cui formula per la prima volta un'ipotesi che riprenderà in seguito ripetutamente, secondo cui nella messa a punto della visione del mondo di Pirandello a pesare non siano state tanto influenze filosofiche, quanto piuttosto soprattutto la realtà esperita fin dai primi anni di vita nella sua città natale.

I riferimenti a luoghi, paesaggi, situazioni dell'isola natale sono frequentissimi nelle sue pagine, declinati in una dimensione per altro esente dai rischi del provincialismo e della deriva folkloristica, pronti al contrario ad assumere valenza simbolica, nella convinzione che uno spazio possa proporsi quale metafora di una condizione esistenziale: sembra essere proprio questo uno dei nuclei centrali nelle pagine più felici di Sciascia, la capacità di partire da eventi e personaggi che sono inseriti in una realtà storica, ma anche geografico-ambientale precisa, per sbazarli poi in una dimensione molto più ampia, dal *qui e ora* di un tempo-spazio definiti a un ambito universale, a prospettare una *Weltanschauung*, a proporre una rappresentazione del mondo.

All'interno di un possibile inventario dei luoghi rappresentati, che variano dalle città alle campagne, dalle coste ai paesini dell'interno, dai corsi d'ac-

¹ ricorda@unive.it

qua alle pianure, Palermo occupa un posto particolare, in bilico tra l'interesse e la sintonia da un lato, la valutazione critica e il senso dell'estraneità dall'altro².

Va premesso che lo scrittore, dopo aver vissuto tra Racalmuto e Caltanissetta (salvo una breve parentesi a Roma), si è trasferito nella capitale, con la famiglia, nel 1967 e vi è rimasto fino alla morte, avvenuta nel 1989. La scelta di Palermo sarebbe stata suggerita dagli studi delle figlie, presso l'università della capitale, «non è stata una scelta affettiva né culturale – avrebbe dichiarato – diciamo che è stata una scelta ovvia»; avrebbe anche aggiunto «non riesco a sentirmi palermitano né mai ci riuscirò», abitando dunque la città come un “regnico” (attributo utilizzato dai palermitani per indicare gli abitanti di altri luoghi della Sicilia): «Sto a Palermo come *en touriste*, certi giorni me ne vado in giro a scoprirla e riscoprirla proprio come un turista regnico che arriva alla capitale. Splendida città nella sua parte antica...» (Collura 1996: 199).

Anche gli amici testimoniano questa sorta di ambivalenza: il regista Roberto Andò (Andò 2017: 1), ricordando giovanili frequentazioni e visite in sua compagnia, conferma che lo scrittore, pur in non semplici rapporti con la città, avesse «un suo modo felpato e sghebo» di abitarla, si fosse ritagliato una sua geografia speciale, una mappa personale.

Lo si può verificare anche passando dal dato biografico alla sua rielaborazione letteraria: Palermo è lo sfondo su cui si svolgono *Il Consiglio d'Egitto* (1963), la maggior parte della *Controversia liparitana dedicata ad A. D.* (1969) e *Porte aperte* (1987); è anche l'ambiente in cui hanno luogo gli eventi di diversi dei suoi racconti d'inchiesta, a partire da *Morte dell'inquisitore* (1964), passando per gli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971), morte avvenuta nel celebre Hotel del Palmes, per giungere a *I pugnalatori* (1976); spesso però i riferimenti alla città sono stringati, brevi cenni di una collocazione che assume un valore principalmente referenziale.

Occorrenze significative si trovano invece nel *Consiglio d'Egitto*, dove a essere ricreata è l'atmosfera della Palermo settecentesca, in una fase particolare della sua storia, durante la stagione delle riforme volute dal viceré Caracciolo; sullo sfondo di una capitale cosmopolita, sono evocate le discussioni di una nobiltà permeata dalle mode che vengono dalla Francia, ma molto critica sull'operato del viceré: così nel circolo di Piazza Marina «in un pomeriggio di fine giugno che il mare attenuava di leggera brezza» (Sciascia 1963: 371), i notabili locali, che temono di vedersi sottratti i propri privilegi, criticano duramente le scelte del *paglietta*, come chiamano Caracciolo, i suoi tentativi di ammodernare lo stato, di ridurre gli sprechi, le usurpazioni e gli abusi.

Opposto invece il clima in casa del giovane avvocato Francesco Paolo Di Blasi, che riunisce nel suo salotto i poeti dialettali, con Giovanni Meli al centro, a discutere di poesia siciliana, ma con l'intenzione di dare «un senso concreto e democratico alla sicilianità» e nel contempo di «svolgere cautamente un lavo-

2 Per uno sguardo panoramico sulla presenza di Palermo nella vita culturale e letteraria italiana, cfr. Sgroi (2007: 1337-1341); sulle peculiari immagini di città nelle opere di Sciascia, cfr. anche Puglisi (2002: 41-43).

ro di comunicazione e propagazione di idee, di proselitismo» in vista di una rivolta giacobina che sta tentando di organizzare (Sciascia 1963: 380-381 e 454).

Latmosfera della città emerge con evidenza nel corso del racconto, anche se i riferimenti puntuali al paesaggio urbano non sono numerosi: suggestiva la scena su cui si apre il testo, collocata nel monastero di San Martino, dove uno dei protagonisti, il maltese don Giuseppe Vella, «non si sapeva da quale sorte balestrato nella felice città di Palermo», è convocato per fare da interprete per l'ambasciatore del Marocco Abdallah Mohamed ben Olman, naufragato a Palermo durante il viaggio di ritorno in patria e desideroso «di vedere tutto quel che in Palermo c'era di arabo» (Sciascia 1963: 355). Sembra essere proprio la Palermo araba la dimensione preferita da Sciascia, come suggerisce l'apprezzamento messo in bocca a un personaggio del romanzo, la contessa di Regalpetra, «ma sapete che questi musulmani sono straordinari? Un sogno, vivono come se sognassero... Palermo doveva essere una delizia, quando c'erano loro...» (Sciascia 1963: 396).

Ancora, sono rappresentati alcuni momenti importanti della storia e della vita cittadina, come la serata di gala al Santa Cecilia organizzata «per dare saluto al Caracciolo che finalmente partiva», la cui descrizione è tutta giocata sul contrasto tra la malevolenza dei nobili nei confronti del viceré («il vero saluto al viceré che se ne andava, la nobiltà lo stava dando con sonetti ed epigrammi di invettiva, di sfregio; con pasquinate; con battute, aneddoti, soprannomi») e l'ammirazione di Di Blasi per una figura di tale spessore («con la sua mente vigorosa, col suo carattere che da ogni ostacolo, da ogni resistenza, attingeva decisione ed energia, aveva subito attaccato il secolare edificio della feudalità siciliana» Sciascia 1963: 404-405). Efficace anche l'apertura della *Parte terza* del romanzo, che fissa, come in un'istantanea, un paesaggio urbano attraversato dal corteo funebre per il successore di Caracciolo, il principe di Caramanico, «in una giornata di gennaio calda che sembrava d'estate»: corteo che, aperto da un battaglione di cavalleria, seguito da diverse categorie di figure istituzionali, in rigoroso ordine gerarchico, vede anche la partecipazione dei nobili, di cui è significativamente sottolineata, anche in questo caso, l'inadeguatezza, «un migliaio di persone che tentavano di mantenere rigido passo e ordine di riga, ma senza apprezzabile risultato» (Sciascia 1963: 417).

La Palermo del *Consiglio d'Egitto*, in ultima analisi, si configura come «lo spazio in cui la storia della Sicilia avrebbe potuto essere diversa e non lo è stata» (Rizzarelli 2012: 102).

In *Porte aperte* il capoluogo siciliano è sfondo che emerge in non molte occasioni, dense però di significato; vi si legge infatti uno dei riferimenti più puntuali a un luogo della città e alla vita che vi si svolge:

Era un novembre, come sempre a Palermo, mite, opulento, dorato. Benché la festività dei morti fosse già passata, pupi di zucchero e frutta martorana allegravano le vetrine delle pasticcerie come i fichidindia, le sorbe in conocchia, i loti e le arance i banchi dei fruttivendoli. Le «cose dei morti», i pupi e la frutta di pasta di mandorle, che i bambini la mattina del due novembre cercano e trovano in qualche angolo della casa [...]. Nessuna paura, perché erano i morti della famiglia [...]. I

morti che portavano doni; i vivi che tra loro, a catena, si ammazzavano; quei banchi che di domenica, giorno vietato alle vendite, offrivano frutta e anche pane e anche formaggi [sono citate altre forme di illegalità, imbrogli dei venditori e corruzione dei vigili]: tutte cose che nella mente del giudice si accozzavano a dargli il senso di una città irredimibile. (Sciascia 1987: 1106)

Citazione lunga, ma molto interessante anche per quell'aggettivo «irredimibile» che la conclude: aggettivo reso celebre da Giuseppe Tomasi di Lampedusa, che l'aveva usato a proposito di tutta la Sicilia, alla conclusione del famoso colloquio del Principe con Chevalley, venuto a proporgli un seggio nel senato della neonata Italia; ma posizione contestata a suo tempo da Sciascia, che all'altezza degli anni Sessanta non aveva accettato una visione così deterministica della storia dell'isola e in seguito, invece, almeno in parte condivisa³.

È poi evocato nel romanzo un luogo tipico per lo scrittore, di altissimo valore simbolico, il palazzo dell'Inquisizione, utilizzato in quegli anni (il racconto è collocato nel 1937) come palazzo di giustizia:

Il giudice uscì dal palazzo di giustizia che era già sera, i lampioni già accesi, i grandi alberi della piazza che facevano oscure masse, i rami mostruosamente articolati. Ogni volta che varcava la soglia di quel palazzo, la parola «inquisizione» lampeggiava nella mente del giudice. Per un paio di secoli lì furono giudicati i bestemmatori, le fattucchiere, gli eretici spesso di nessuna eresia; da quel portone si erano snodate per la città le processioni degli *auto da fé*: fino al rogo che sarebbe stato acceso non lontano, ma che il disegno del percorso e la lentezza del corteo rendevano lontanissimo. (Sciascia 1987: 1065)

Palazzo Chiamonte, sede del Sant'Uffizio dal 1605 al 1782, anno in cui Caracciolo ha abolito l'inquisizione in Sicilia e ha fatto bruciare il relativo archivio, è rievocato più volte nelle pagine di Sciascia, come luogo emblematico dell'intolleranza religiosa. Campeggia con particolare evidenza in *Morte dell'inquisitore* (1964), racconto storico d'inchiesta su Diego La Matina, frate racalmutese vissuto nel Seicento che, in carcere con accusa di eresia, aveva ucciso l'inquisitore siciliano, monsignor de Cisneros, durante un interrogatorio e per questo era stato giustiziato. Lo scrittore ha dichiarato in diverse occasioni di prediligere questo testo, perché non finito, non essendo riuscito a scoprire di quale forma di eresia fosse ritenuto colpevole fra Diego, ma senza dubbio anche per la sua capacità di resistenza, da «uomo di tenace concetto» che non si piega neppure di fronte alla condanna a morte.

L'incipit del testo evoca le parole «Pazienza. Pane, e tempo», graffite sul muro di una cella del Palazzo, «insieme ad altre di disperazione, di paura, di avvertimento, di preghiera; tra immagini di santi, di allegorie, di cose ricordate o

3 Così Tomasi di Lampedusa (1982: 127): «Chevalley era solo [ha appena salutato il Principe]; tra urti e scossoni si bagnò di saliva la punta dell'indice, ripulì un vetro per l'ampiezza di un occhio. Guardò; dinanzi a lui sotto la luce di cenere, il paesaggio sobbalzava, irredimibile»; si noterà anche la comune posizione dell'aggettivo in chiusura della frase. Per le riserve di Sciascia sul *Gattopardo*, cfr. Sciascia 1961: 1160-1169 e, per l'attenuazione del giudizio, Sciascia 1989: 625.

sognate» (Sciascia 1964: 181): terribili “tracce di vita” su cui lo scrittore ritorna in una pagina di *Nero su nero*, ricordando l’emozione provata durante una visita ed esplicitando il significato di cui quella costruzione gli appare portatrice:

Per circa due secoli, costoro [gli inquisiti] avevano lasciato sulle pareti delle prigioni in cui erano chiusi testimonianze della loro fede, delle loro conoscenze, dell’ingiustizia di cui erano vittime, contro il cieco potere da cui erano conculcati; e qualcuno, anche, elementi della propria identità. Erano scritte graffite o tracciate a carbone: poesie, invocazioni, avvertimenti a quelli che dopo di loro sarebbero entrati in quei luoghi. E disegni, pitture: immagini di santi, crocifissioni, paesaggi, caricature, autoritratti. E calcoli matematici, anche; e disegni geografici. [...] Per due secoli, il meglio della cultura siciliana era passato da quelle prigioni: uomini di scienza, artisti, letterati. E i ribelli, coloro che cercavano il vero e il nuovo, la giustizia, la libertà. La domanda – perché la Sicilia è com’è? – poteva trovare in quelle celle una risposta se non la risposta. [...] la ragione di tante carenze, di tante remore, bisognava cercarla su quelle angosciose pareti. (Sciascia 1979: 970-971)

Dunque, è una costruzione che assomma in sé secoli della complessa storia della Sicilia, divenendo un luogo della memoria – di una memoria che aiuta a capire anche le condizioni del presente.

Per passare poi dai numerosi riferimenti a Palermo disseminati nelle pagine sciasciane (molto più numerosi di quelli che è possibile ricordare in questa sede), a uno sguardo d’insieme sulla città, sono fondamentali alcuni interventi saggistici – tenendo sempre presente, per altro, che per lo scrittore siciliano le due aree, la narrativa e la saggistica, sono contigue e presentano frequenti scambi di procedimenti anche stilistici; due risultano particolarmente significativi e, in certo senso, complementari.

Il primo, *Sicilia*, si legge nella rubrica *Cara Italia* di «Epoca» ed è datato 7 dicembre 1974: si tratta di alcune pagine che accompagnano un ampio e suggestivo servizio fotografico di Mario De Biasi sull’isola – spesso Sciascia ha assunto nel tempo l’impegno di scrivere presentazioni e introduzioni di testi sulla sua terra⁴. La premessa da cui parte è rivelatrice, anche per la sua valenza autobiografica: lo scrittore specifica infatti come riesca ad amare la Sicilia solo in assenza, scrivendone da lontano tanto nello spazio quanto nel tempo: soltanto così, aggiunge, può farlo «senza affilarvi sopra ragione e rancore [...] senza una controparte di insofferenza, di risentimento, di avversione» (Sciascia 1974: 1).

Ecco allora che, per attingere a un discorso di «solo amore», gli è necessario riportarsi all’infanzia: nella luce dei ricordi infantili anche Palermo, meta del secondo dei viaggi compiuti da bambino, dopo quello che lo aveva portato a Girgenti, gli appare bellissima; ricorda vividamente le sensazioni provate, gli odori e i profumi, ma anche l’incanto dei suoi palazzi e delle sue strade:

Le sensazioni mi si incidevano acutamente, indelebilmente. L’odore di frittura dei quartieri popolari: l’odore di limoni, alghe, polipo bollito e pesce fresco dei merca-

4 Per un’approfondita analisi di diversi saggi scritti da Sciascia per accompagnare volumi illustrati dalle fotografie di artisti che hanno fissato il proprio obiettivo sul centro storico di Palermo, cfr. Rizzarelli (2012: 101-110).

ti; l'odore dei gelsomini di via della Libertà. Le cupole rosse di san Giovanni degli Eremiti e di San Cataldo, le palme, la pietra del palazzo dei Normanni, gli stucchi barocchi, i mosaici, i ferri battuti del liberty. E la meraviglia delle sue strade dritte. (Sciascia 1974: 2)

È una sorta di scheggia memoriale, questo ricordo infantile di Palermo, che torna in più occasioni: così in una pagina della *Zia d'America*, la città è colta suggestivamente nel risveglio mattutino, «il velo dell'alba, l'alba di una città pigra in cui l'odore di frittura che di giorno la circonda come un'aureola ancora stinge nella brezza del mattino, il velo dell'alba era sulle case di Palermo silenziose» (Sciascia 1960: 77); e ancora, è evocata in «una ricerca del tempo perduto» condotta sulle lettere di Giuseppe Antonio Borgese in *Per un ritratto dello scrittore da giovane*:

Tra il 1894, in cui Borgese aveva dodici anni, e il 1932, in cui ne avevamo dodici noi, nel modo di vita, nelle abitudini, nei comportamenti, nei desideri e negli appagamenti, lo scarto era minimo. La Palermo che io per la prima volta ho visto appunto nel 1932, era la Palermo che Borgese vedeva nel 1894 [...]. Bellissima città; ma come avvolta in un'aura di frittura, [...] da rimpiangere oggi, quell'odore, avvolti come si è, camminando per Palermo, da quello in cui la macerazione delle immondizie si fonde all'ossido di carbonio. Ma l'odore di frittura stingeva andando per via Libertà, cedeva a quello dei gelsomini. (Sciascia 1985: 174)

Se in questi passaggi è l'odore di frittura a funzionare come una sorta di *madeleine*, proseguendo nel riferire i ricordi del primo viaggio nella capitale lo scrittore ne evoca un'altra, molto impegnativa, in quanto investe non più il piano sensoriale, ma quello del ragionamento, della riflessione. Dichiarò infatti di aver provato «lo stupore più grande» presso il Palazzo dei Normanni, in particolare nella sala dei viceré, con i suoi ritratti a grandezza naturale, segnati dalla decadenza fisica e insieme dagli emblemi della ricchezza e dell'autorità, in un contrasto destinato a evocare in lui l'angoscioso pensiero della pena di morte:

e ancora oggi, appena vi metto piede, automaticamente mi scatta quel pensiero. E tante altre cose mi scattano, di quello che ero, e mi si affollano. La mia *madeleine* è la sala dei viceré. O meglio: è il luogo in cui ritrovo una specie di cristallizzazione amorosa (poiché voglio parlare, qui ed ora, solo d'amore) di Palermo: da allora ad oggi. E del resto Palermo, in quello che di lei non senza ambiguità possiamo amare, è quale i viceré l'hanno fatta [...] Le strade dritte, le mura, le porte, i giardini che sopravvivono, i mercati sempre vividi, le fontane... (Sciascia 1974: 2)

Ecco così lo scrittore passare, con questo accenno alla storia della città, a un registro diverso; un'analisi più approfondita della realtà urbana palermitana si legge in un lungo saggio che, pubblicato inizialmente come introduzione del volume di Rosario La Duca, *Palermo felicissima* (1974), è stato poi inserito con il medesimo titolo in *Cruciverba* (1983): l'aggettivo *felicissima* era già apparso, come attributo di Palermo, nei tre volumi dello studioso di storia locale Nino Basile, *Palermo felicissima: divagazioni d'arte e di storia*, comparsi tra il 1929 e il 1938 e costituiti da una serie di articoli pubblicati sul «Giornale di Sicilia».

La connotazione di *felicissima* attribuita a Palermo, però, si trova già, risalendo indietro nel tempo, nelle pagine del *Palermo restaurato* del palermitano Vincenzo Di Giovanni, scritte intorno al 1615 e pubblicate diversi anni dopo, da cui Sciascia trae l'epigrafe posta in apertura dell'introduzione al volume, con un elogio della città, che «per tante grazie, di che ella è dotata, con gran ragione ne ottenne e conserva il nome di Felice» (L. Sciascia-R. La Duca 1973: 7)⁵.

In tempi più recenti, gli anni della Palermo *felicissima* sarebbero stati identificati con quelli tra la fine dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale, gli anni della *belle époque*, l'epoca del successo dei Florio: anni di grande vivacità culturale, di apertura cosmopolita, di rinnovamento. In realtà, l'epiteto *felicissima* che anche Sciascia utilizza nel titolo del suo intervento sembrerebbe meritare un punto interrogativo, perché lo scrittore non sembra ritenerne effettivamente motivata l'attribuzione a Palermo. Molto significativa, in merito, la nota apposta agli ultimi paragrafi dell'introduzione al volume del 1973:

A questo punto, la tentazione ad evocare la Palermo dei Florio è piuttosto forte, nell'attuale revival dell'art nouveau, del liberty. Ma resistiamo per non concorrere all'immagine di paradiso perduto che viene formandosi della Palermo di quegli anni. La Palermo tra D'Annunzio e Baldini, la Palermo dei Basile, la Palermo dell'eterno femminino di donna Franca Florio (nata Jacona di San Giuliano), di Lina Cavalieri e di Mata Hari (più modestamente nate), ha un risvolto che un giornalista piuttosto oscuro, Oreste Lo Valvo, ha fissato in due libri: *La vita in Palermo trenta e più anni fa* e *Ultimo ottocento palermitano*. Il primo ha questo sottotitolo: *Studio sociale sulla disperazione*. E forse non è inutile spiegare che disperazione significa disperata miseria. (Sciascia-La Duca 1973: 13)

Parole che consuonano con quanto segnala uno storico come Orazio Cancila, il quale, intitolando a sua volta *Palermo felicissima* il capitolo otto-novecentesco del suo libro dedicato alla città, sottolinea come la stragrande maggioranza dei palermitani fosse stata solo sfiorata dal «profumo della belle époque», il cui fulgore avrebbe finito per nascondere le difficoltà e la povertà della capitale, al di fuori della classe dei nobili e della grande borghesia (Cancila 1988: 293-294).

Il saggio di Sciascia si articola in tre parti: il discorso prende avvio da una serie di considerazioni di interesse quasi sociologico, si sviluppa poi in direzione descrittiva, per concludersi collegando tra di loro i due aspetti. Ad aprire l'analisi, lo scrittore propone un confronto con la Milano degli anni Quaranta

5 *Del Palermo restaurato* dello storico e letterato palermitano Vincenzo Di Giovanni, vissuto tra il XVI e il XVII secolo (anno di morte 1627), rimasto a lungo inedito, è stato pubblicato a cura di Gioacchino Di Marzo (Di Giovanni 1872); ora ripubblicato con il titolo *Palermo restaurato* (Di Giovanni 1989). Sull'opera e sul suo autore cfr. Contarino 1991. Così l'*incipit* del testo: «Palermo, felicissima patria mia, ella è così nobile e principale e parimente dotata di tante grazie e favori concessile dal cielo, che senza dubbio egualar si potrebbe a qualsivoglia altra nobilissima città del mondo» (Di Giovanni 1872: 1).

Nel passaggio dal volume del 1973, *Palermo felicissima*, volume di grande formato, stampato in mille copie numerate e arricchito di moltissime illustrazioni, riproduzioni di vecchie stampe e di vecchie fotografie per lo più provenienti dalla collezione di Rosario La Duca, a *Cruciverba*, il testo sciasciano perde l'epigrafe e le note, cinque in tutto.

nel ritratto fornitone da Savinio, capace di coglierne «il cuore» e di restituirne un'immagine intatta anche a distanza di tempo e per nulla segnata dal fascismo allora al potere: impresa non riuscita invece a Palermo, di cui né scrittori né pittori hanno saputo ascoltarlo, il cuore, ma, suggerisce Sciascia, proprio per la mancanza di un cuore o, in altri termini, per l'assenza della dimensione di città che la caratterizzerebbe. Riporta tale condizione al rapporto della capitale con le altre realtà urbane dell'isola, rapporto sbilanciato, di assoluto disinteresse e disprezzo, da parte di Palermo, ricambiato dai «regnicoli» e registrato dai viaggiatori, per lo più propensi, a loro volta, a non parlarne, o a farlo in termini strani, come avviene in una pagina citata di Bruno Barilli, nella cui «carta d'Italia [...] Palermo è una città-deserto in cui si muovono “lenti e attorniti” i leoni dalla fosforescente criniera. Le sensazioni sono diventate simboli. Il deserto, i leoni. [...] Ma si sono mai svegliati altro che trasognati e stupefatti, altrimenti che notturni, i leoni di questa città-deserto che è Palermo?» (Sciascia 1983a: 1240)⁶.

Con un suggestivo spostamento di prospettiva, lo scrittore a questo punto passa a descrivere l'aspetto della città, la sua struttura urbana, per rintracciare le cause o almeno una spiegazione della situazione che ha delineato: contrappone due punti di vista divergenti, da un lato «l'incredibile castello Utveggi», sul monte Pellegrino, da cui

la città appare più che informe amorfa, quasi che le case lievitàsero e proliferassero inarrestabilmente, una biancastra fungaia che tutto invade e cancella. In questa massa invadente, la vecchia città è un punto grigiastro, che appare di diversa materia e consistenza: e ci si può anche arrendere all'immagine baudelairiana che quel punto ormai sommerso indichi una decomposizione organica da cui è generata l'enorme e insana efflorescenza della città nuova. (Sciascia 1983a: 1240-1241)

Dall'altro, un panorama diversissimo, la lunga e dritta via che parte da Monreale e arriva fino al mare, una via «solenne e inalterabile» che «è Palermo» (Sciascia 1983: 1241, corsivo originale): si è chiamata a lungo il Cassaro, dalla fortezza da cui parte per giungere al Palazzo Reale, ai suoi lati sono sorti tutti i palazzi del potere, una sola strada, sottolinea lo scrittore, è stata sufficiente ad accogliere e proteggere tutti i potenti. Cade a questo proposito un riferimento al barone Georges Eugène Hausmann, responsabile della ristrutturazione ottocentesca dei *boulevards* parigini, che avrebbe avuto qui «lontani e ignoti precursori»:

L'ideale urbanistico della strada dritta s'appartiene all'ordine estetico e all'ordine pubblico: e sia il Cassaro che i *boulevards* sono stati visti, prima che nell'armonia e nello splendore prospettico, sul filo di mira delle balestre e dei moschetti, delle spingarde, dei mortai. Spazzare una barricata o una folla da una strada dritta è più facile che spazzarle da una strada tortuosa. Assicurandosi di una strada dritta [...], il potere trionfava doppiamente: nella bellezza e nella forza. (Sciascia 1983a: 1242)

6 Sciascia cita qui Barilli 1952. Significativamente, lo scrittore, riferendosi a descrizioni odepatiche, evoca i nomi di due rondisti come Baldini e Barilli; per l'importanza del modello della «Ronda» nella formazione di Sciascia, cfr. Onofri 1994.

Per inciso, questo passaggio non può non richiamare alla memoria le pagine di Benjamin che, con il titolo *Hausmann o le barricate*, si leggono in *Baudelaire e Parigi*: iniziano infatti proprio con la dichiarazione che l'ideale urbanistico del Barone - scorci prospettici attraverso lunghe fughe di viali - «corrisponde alla tendenza che si osserva continuamente nell'Ottocento a nobilitare necessità tecniche con finalità artistiche» (Benjamin 1981: 157)⁷.

Proprio una simile struttura, dunque, rende ragione della peculiarità di Palermo; emerge qui la capacità di Sciascia di leggere nell'immagine della città una sintesi della sua storia, fino a coglierne il nucleo centrale. L'impossibilità di "sentire" il cuore della capitale sta nei rapporti di forza che, nel tempo, vi si sono esperiti:

una città è data dai rapporti di penetrazione o di contrasto (o insieme di penetrazione e di contrasto) tra le classi, i ceti, le categorie; dal flusso e riflusso economico tra essa città e la campagna; dai commerci col territorio di cui è centro; dalla cultura che, in forza di quei rapporti, di quell'osmosi economica, di quei commerci, vi si cristallizza [...]; mentre a Palermo tutto si è svolto ed è cresciuto [...] in forza, cioè in debolezza, di un potere che ha guardato soltanto se stesso, perdendo così, in sé come nella concrezione umana che intorno gli si moltiplicava, ogni effettualità e funzione - facendosi insomma astratto. (Sciascia 1983a: 1243)

Senso di astrazione, di irrealtà che lo scrittore ritrova colto e descritto anche da Vitaliano Brancati in una delle *Lettere al direttore, Il castello* (Brancati 1938): ne cita un lungo brano, riprendendone in particolare un'immagine, quella di una Palermo «città-porta», che non ha mai impedito a nessuno di entrare né di fuggire: una città-strada dritta, una città-non città, abitata da una nobiltà destinata a riprodursi senza continuità e a ingoiare anche la nascente borghesia.

A questa città-porta, a questa città astratta tuttavia Sciascia avrebbe provato a reagire in prima persona, collocandovi la propria feconda attività culturale, di scrittore, di giornalista, di consulente editoriale: come ha giustamente osservato Roberto Andò, «dedicandosi a fare un giornale, collaborando a inventare una casa editrice, Leonardo pose le condizioni per delegittimare l'immagine a lui cara di Palermo città-deserto. Per una volta, contestando se stesso, volle cre-

7 Sulle «grandi arterie militari che dalla Porte Maillot, dalle Porte de Vincennes, dalla Porte de Versailles dovevano un tempo assicurare alle truppe un accesso a Parigi» cfr. anche Benjamin (2007: 65-66; ringrazio Andrea Verri per la segnalazione di questo saggio), dove si ritrova per altro un'immagine di Parigi come «grande sala di una biblioteca», in stretto rapporto con i libri, che non può non far pensare all'analogia caratterizzazione della capitale francese come «una città libro, una città scritta, una città stampata [...] Una città che si potrebbe dire il sogno di una biblioteca» che Sciascia propone nel bel saggio *Parigi*, ora raccolto in *Cruciverba* (Sciascia 1983b: 1274).

Anche nella citazione precedente («e ci si può anche arrendere all'immagine baudelaيرية che quel punto ormai sommerso indichi una decomposizione organica da cui è generata l'enorme e insana efflorescenza della città nuova») il riferimento a Baudelaire sembra portare traccia di una lettura benjaminiana (cfr. Benjamin 1981: 156): traccia che sembrerebbe meritare per altro un approfondimento; un accenno alla Parigi di Benjamin sullo sfondo della rappresentazione sciasciana della metropoli francese si legge in Trione (2018: 49).

are delle aspettative. Se Palermo si è reinventata davanti al Leviatano della Storia lo deve anche a lui» (Andò 2017).

BIBLIOGRAFIA

- Andò 2017: R. Andò, *Il senso di Sciascia per Palermo*, «Il Sole 24ore», 29 settembre 2017, <https://www.ilsole24ore.com/art/il-senso-sciascia-palermo-AESwqzbc>, 22 dicembre 2018.
- Barilli 1952: B. Barilli, *Lo stivale*, Roma: Gherardo Casini.
- Benjamin 1981: W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di R. Solmi, Torino: Einaudi.
- Benjamin 2007: W. Benjamin, *Parigi, la città allo specchio*, in: *Immagini di città*, nuova edizione a cura di E. Ganni, prefazione di C. Magris, con uno scritto di P. Szondi Torino: Einaudi.
- Brancati 1938: V. Brancati, *Il castello*, in: *Lettere al direttore*, in: V. Brancati, *Opere 1932-1946*, a cura di L. Sciascia, Milano: Bompiani 1987, pp. 151-155.
- Cancila 1988: O. Cancila, *Palermo*, Roma-Bari: Laterza.
- Collura 1996: M. Collura, *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*, Milano: Longanesi.
- Contarino 1991: R. Contarino, *Di Giovanni, Vincenzo*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* – Vol. 40, [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-di-giovanni_res-6dd6d6ac-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-di-giovanni_res-6dd6d6ac-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)), 20 novembre 2019.
- Di Giovanni 1872: V. Di Giovanni, *Del Palermo restaurato*, in: *Opere storiche inedite sulla città di Palermo ed altre città siciliane*, a cura di G. Di Marzo, Palermo: Pedoni Lauriel. https://books.google.it/books?id=2wpWAAAACAAJ&pg=PA273&dq=Questa+nostra+patria+ha+principi+e+signori+di+gran+conto&hl=it&sa=X&ved=0ahUKewiW9YmB_NLmAhXtN-wKHbBoBHEQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Felicissima&f=false, 20 novembre 2019.
- Di Giovanni 1989: *Palermo restaurato*, a cura di M. Giorgianni, A. Santamaura, Nota di S. Pedone, Palermo: Sellerio.
- Moretti 1997: F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino: Einaudi.
- Onofri 1994: M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari: Laterza.
- Puglisi 2002: G. Puglisi, *La città e il cittadino: immagini di uno specchio*, in: G. Puglisi, P. Proietti, *Le città di carta*, Palermo: Sellerio, pp. 13-51.
- Rizzarelli 2012: M. Rizzarelli, «Una architettura fantastica dentro un lago di rovine». *Apologhi per immagini della Palermo di Sciascia*, in: M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, tomo II, Pisa: ETS, pp. 101-110.
- Sciascia 1960: L. Sciascia, *La zia d'America*, in: *Gli zii di Sicilia* (1960), in: L. Sciascia, *Opere*, vol. I, *Narrativa. Teatro. Poesia* a cura di P. Squillaciotti, Milano: Adelphi, 2012, pp. 39-90.
- Sciascia 1961: L. Sciascia, *Il Gattopardo*, in: *Pirandello e la Sicilia* (1961), in: L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano: Bompiani, 1991, pp. 1160-1169.
- Sciascia 1963: L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto* (1963), in: L. Sciascia, *Opere*, vol. I, *Narrativa. Teatro. Poesia* a cura di P. Squillaciotti, Milano: Adelphi, 2012, pp. 345-499.
- Sciascia 1974: L. Sciascia, *Cara Italia. Sicilia*, «Epoca», n. 1261, 7 dicembre 1974, <http://www.xedizioni.it/Epoca/Cara-Italia/Sicilia-p.pdf>, 30 novembre 2019.
- Sciascia 1983a: L. Sciascia, *Palermo felicissima*, in: *Cruciverba*, in: L. Sciascia, *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano: Bompiani, 1989, pp. 1236-1246.
- Sciascia 1983b: L. Sciascia, *Parigi*, in: *Cruciverba*, in: L. Sciascia, *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano: Bompiani, 1989, pp. 1269-1281.

- Sciascia 1985: L. Sciascia, *Per un ritratto dello scrittore da giovane* (1985), in: L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano: Bompiani, 1991, pp. 165-198.
- Sciascia 1987: L. Sciascia, *Porte aperte* (1987), in: L. Sciascia, *Opere*, vol. I, *Narrativa. Teatro. Poesia* a cura di P. Squillaciotti, Milano: Adelphi, 2012, pp. 1051-1126.
- Sciascia 1989: *I luoghi del «Gattopardo»*, in: *Fatti diversi di storia letteraria e civile* (1989), in L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano: Bompiani, 1991, pp. 618-625.
- Sciascia-La Duca 1973: L. Sciascia-R. La Duca, *Palermo felicissima*, Palermo: Il punto.
- Sgroi 2007: A. Sgroi, *Palermo*, in *Encyclopedia of Italian Literary Studies: 2. L-Z*, a cura di G. Marone, P. Puppa, L. Somigli, New York London: Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 1337-1341.
- Tomasi di Lampedusa 1982: G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo. Edizione conforme al manoscritto del 1957*, 35. ed., Milano: Feltrinelli.
- Trione 2018: A. Trione, *Un illuminismo inquieto. Leggere Sciascia, un approccio fenomenologico*, «Todomo. Rivista internazionale di studi sciasciani», VIII, pp. 43-50.

LEONARDO SCIASCIA, PALERMO FELICISSIMA?

Summary

Leonardo Sciascia's literary production (1921- 1989) is firmly rooted in his homeland, Sicily, but the writer has always been able to start from his island to reach universal themes. His sentimental geography covers various dimensions, from Racalmuto, not far from Agrigento, where he was born and in whose surroundings, in the country house, he spent all the summers of his life and wrote his works, to "little Athens", Caltanissetta, where he studied, to the capital, Palermo, where he lived for many years, in a complex relationship with the city, between love and distance. The analysis of this relationship is deepened in novels and non-fiction production: for the first area, the city is the essential background of *The Council of Egypt*, the historical novel of 1963, which revisits the splendor of the capital in a special phase of its history, that eighteenth-century during which intellectuals dreamt the possibility of a revolution. Of great interest are also the pages that the writer dedicates to Palermo in his essays, for example *Palermo felicissima* in *Cruciverba* (Einaudi 1983), in which he appears involved in interpreting the characters of a city which, in his opinion, «represents the scene of a city», also showing images provided by other authors, including Vitaliano Brancati.

Keywords: love/distance, *Consiglio d'Egitto*, Palermo, *Palermo felicissima*, *Porte aperte*, novel, essay

Ricciarda Ricorda

Cecilia Gibellini¹

*Università del Piemonte Orientale
Dipartimento di Studi Umanistici*

TRA ESTETICA E POLITICA: LE CITTÀ DEL SILENZIO DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Il contributo prende in esame la serie di poesie dedicata da Gabriele D'Annunzio alle *Città del silenzio*, che forma un'ampia sezione di *Elettra* (1903). Celebrando venticinque città italiane ricche di memorie storiche e bellezze artistiche e naturali, ma emarginate dal mondo moderno, e premettendo alla sezione l'ode programmatica *Canti della ricordanza e dell'aspettazione*, D'Annunzio sviluppa in chiave lirico-descrittiva un assunto politico neo-risorgimentale: occorre volgersi alle glorie passate per preparare un energico rilancio della civiltà italiana. Nel rivisitare questa Italia mirabile e gloriosa che attende di risvegliarsi, D'Annunzio intreccia alla documentata erudizione storico-artistica la memoria delle emozioni provate visitando quei luoghi.

Parole chiave: Gabriele D'Annunzio; *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*; *Elettra*; poesia italiana del Novecento; immagine della città; estetica; politica.

I due romanzi più significativi di D'Annunzio, *Il piacere* (1889) e *Il fuoco* (1900), hanno per sfondo due città gloriose quali Roma e Venezia, rappresentate tuttavia in modi innovativi rispetto alle immagini fino ad allora prevalenti nella tradizione letteraria: la Roma di Andrea Sperelli è soprattutto quella barocca, «non la Roma dei Cesari, ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese» (D'Annunzio 2008: 46); e la Venezia di Stelio Effrena, che più volte assume i tratti di una donna seducente, infiammata dal fuoco dionisiaco che dà nome all'opera (cfr. Giacon 2015), appare una «città di vita» che si colloca agli antipodi di quella «estenuata e sfatta» attaccata un decennio più tardi dai futuristi, o di quella che fa da sfondo a *Morte a Venezia*, il romanzo che Thomas Mann pubblicherà nel 1912. Vero è che la tragedia dannunziana nata contestualmente al *Fuoco*, e che occupa un posto rilevante anche nelle pagine di quel romanzo-saggio, reca per titolo *La città morta*: ma è altrettanto vero che la *pièce* archeologica, ispirata dalle scoperte micenee di Schliemann e dalla suggestione esercitata dall'*Origine della tragedia* di Friedrich Nietzsche, verte sul ritorno alla luce della città sepolta e sulla perenne vitalità degli archetipi dionisiaci, poiché rimuovendo la polvere dei secoli dalle auree maschere degli Atridi i moderni protagonisti dissipano l'«errore del tempo» e vedono risorgere nel loro animo le passioni incestuose che afflissero la stirpe regale di Micene. L'energia dionisiaca, che sarebbe all'origine del teatro greco, tornava così a rinsanguare – e in-

1 cecilia.gibellini@uniupo.it

sanguinare – l'icona apollinea della bellezza classica, quella che si sarebbe presentata al morente protagonista di *Der Tod in Venedig* sotto specie dell'attraente efebo Tadzio, in una variante cioè del classicismo *entre-deux-siècles*, quella estetizzante e decadente, sensuale e struggente.

Anche Firenze è presenza ricorrente nell'opera dannunziana, che ne ritrae soprattutto il volto umanistico-rinascimentale, delineatosi «quando di Grecia le Sirene eterne / venner con Plato alla Città dei Fiori», come si legge nel *Fanciullo* alcionio, lirica composta nell'estate 1902 e dunque coeva ai sonetti delle *Città del silenzio*. Insomma, nella stagione compresa tra fine secolo e *Belle Époque*, quando si intensifica il fenomeno dell'urbanesimo e le città demoliscono le cerchie dei bastioni per dilatarsi avviandosi a diventare metropoli, D'Annunzio porta la sua attenzione su pochi capoluoghi importanti – Roma, Venezia, in parte Firenze – sottolineando soprattutto la loro fisionomia di città d'arte, poca o punta attenzione ponendo invece ad altri centri rilevanti d'Italia quali Torino, Milano, Napoli, Palermo... Quanto alle trasformazioni che il progresso vertiginoso comporta sui tessuti urbani, molto dicono passi come quello del *Piacere* dedicato alle speculazioni edilizie che feriscono Roma o quello di *Maia* sulle «città terribili» e disumananti prodotte dalla società moderna.

Letichetta di «deputato della bellezza», affibbiata con intento canzonatorio a D'Annunzio, parlamentare assenteista, ha un suo nucleo di verità, poiché indica nel culto estetico l'asse portante del pensiero politico di uno scrittore per tanti versi definito e definibile come impolitico. Un pensiero che effettivamente va definendosi, almeno in parte, a ridosso dell'esperienza di parlamentare dello scrittore, eletto tra i conservatori, migrato ai banchi della sinistra in reazione al tentativo autocratico di Luigi Pelloux e candidato seppur perdente nelle liste dei socialisti: sia pur di un socialismo che richiamava con forza i valori risorgimentali, già indirizzati verso sviluppi nazionalistici, del resto precocemente manifestati da D'Annunzio, in chiave marcatamente antidemocratica, nelle *Vergini delle rocce* (1896), attraverso il sogno delirante del protagonista Claudio Cantelmo, inteso a generare un futuro re di Roma unendosi a una delle tre principesse Capece Montaga.

Da questo retroterra nasce la più significativa e compatta sequenza dedicata dal poeta al soggetto delle città: la sezione di *Elettra* intitolata alle «città del silenzio», luoghi della quieta provincia italiana che D'Annunzio, lontano dall'Urbe mondana e dall'edonistica Laguna, visita nei suoi viaggi fisici e ancor più in quelli libreschi, tra le pagine dei volumi di poesia, di storia e d'arte; un pellegrinaggio geo-storico sulle tracce di una civiltà gloriosa che in quei luoghi sembra giacere, riparata e silente, in attesa di una rinascita (cfr. Rosina 1931; Tamassia Mazzarotto 1949; Robecchi 1988; Campardo 2017; e i commenti a *Elettra* di Enzo Palmieri e di Annamaria Andreoli: D'Annunzio 1943, D'Annunzio 1984). Si tratta dei 57 componimenti inclusi nel secondo libro delle *Laudi* e dedicati alle *Città del silenzio*, ovvero l'ode tripartita *Ferrara, Pisa, Ravenna*, apparsa in rivista alla fine del 1899, e i 56 sonetti, già pubblicati a gruppi nel 1902 – tranne gli ultimi sei, editi nel novembre 1903, poco prima dell'uscita del volume con *Elettra* e *Alcione* pubblicato da Treves in dicembre ma con data

1904; il tutto in lode di 25 città (il divario numerico è dovuto al fatto che alcune città sono cantate in corone di sonetti, varianti da 3 fino a 14 pezzi, e che l'ode iniziale canta tre città, una delle quali, Ravenna, è oggetto pure di un sonetto). La serie dei testi, disposti nello stesso ordine delle uscite in rivista, è aperta dall'ode ternaria e seguita dai sonetti riuniti in blocchi recanti ciascuno il titolo *Le città del silenzio*. Ecco la sequenza:

1. *Ferrara, Pisa, Ravenna.*
2. *Rimini; Urbino; Padova; Lucca.*
3. *Pistoia (I-III); Prato (I-XIV).*
4. *Perugia (I-VIII); Assisi; Spoleto; Gubbio; Spello; Montefalco; Narni; Todi; Orvieto (I-III).*
5. *Arezzo (I-IV); Cortona (I-III); Bergamo (I-III); Carrara (I-III).*
6. *Volterra; Vicenza; Brescia; Ravenna.*

La scelta e la disposizione dei testi sono in buona parte legate all'esperienza biografica del D'Annunzio viaggiatore – donde la relativa omogeneità geografica dei vari gruppi –, esperienza fermata nei taccuini che il poeta non manca di sfogliare al momento della stesura (cfr. Cappellini 2003; Montagnani 2019). Ma il presente esame prescinde da considerazioni diacroniche, cercando di valutare piuttosto la funzione che la sezione svolge entro l'architettura di *Elettra*, e di individuare le nervature ideologiche e formali che fanno delle *Città del silenzio* un organismo decisamente compatto.

Per valutare meglio la parte, è bene considerare il tutto in cui è inserita, in un gioco di scatole cinesi che sistema la singola lirica entro una gerarchia di insiemi: la singola poesia, il sottogruppo, il gruppo delle *Città del silenzio*, il libro di *Elettra*, il ciclo delle *Laudi*. *Elettra* dunque costituisce il secondo libro delle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, e fu pubblicato da Treves nel dicembre 1903 con la data 1904, congiunto in un volume unico con il terzo libro del ciclo, *Alcione* (che diverrà poi *Alcyone*). Il progetto poematico, inaugurato da *Maia*, uscito nella primavera del 1903, prevedeva inizialmente sette libri: rimase imperfetto, poiché gli altri due soli libri pubblicati, apparsi a distanza di anni per celebrare l'impresa di Libia e la Grande guerra – le *Canzoni della gesta d'oltremare* e i *Canti della guerra latina* – vennero aggregati dall'autore al ciclo laudistico con i nomi di altre due Pleiadi, *Merope* e *Asterope*, solo nel tardivo riordino in vista dell'edizione nazionale dell'*Opera omnia*. I due ultimi libri, che portano comunque a cinque e non a sette i tomi delle *Laudi*, raccolgono testi stesi dal vate e poi poeta-soldato, molto diversi da quelli composti un decennio prima dall'imaginifico artefice delle moderne *Laudes creaturarum* – questo il titolo francescano assegnato da D'Annunzio alle prime *Laudi* offerte in rivista nel 1899 e a quelle del codice autografo vergato lo stesso anno per donarlo alla Duse.

Eppure i germi di quella metamorfosi dalla *Lyra* all'*Epos* stavano anche nei versi del 1903, segnatamente in quelli di *Elettra*. Infatti, se il cielo, il mare e la

terra rifulgono in *Maia* e *Alcione*, *Elettra* è essenzialmente consacrato alle laudi degli eroi: intesi però nell'accezione attribuita al termine da Thomas Carlyle, che nel suo saggio *On Heroes* attribuiva l'epiteto ai campioni del coraggio guerresco ma anche a quelli delle arti e del pensiero (D'Annunzio lesse e postillò la versione francese, *Les Héros*, Paris 1888). Gli eroi poi cantati in *Elettra* D'Annunzio li aveva celebrati a caldo, commentando in versi eventi e anniversari, e pubblicando i componimenti man mano, a ridosso dell'occasione, su giornali e riviste:

- «Il Convito», 12 febbraio 1896: *Alle montagne*.
- «Il Marzocco», 8 ottobre 1899: *Per la morte di Giovanni Segantini*.
- «Nuova Antologia», 16 novembre 1899: *Canto augurale per la nazione eletta; Le città del silenzio: Ferrara, Pisa, Ravenna*.
- «Nuova Antologia», 16 gennaio 1900: *A Dante*.
- «Il Giorno», 12 agosto 1900: *Al Re giovine*.
- «Il Giorno», 22 agosto 1900: *Alla memoria di Narciso e Pilade Bronzetti*.
- «Il Giorno», 9 settembre 1900: *Per la morte di un distruttore*.
- «Il Giorno», 14 settembre 1900: *Per i marinai d'Italia morti in Cina*.
- «Il Giorno», 20 settembre 1900: *Ode a Roma*.
- «L'Illustrazione Italiana», 1° gennaio 1901: *Per la morte di un capolavoro*.
- «La Tribuna», 30 novembre 1901: *Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini*.
- «Il Secolo XX», giugno 1902: *Canto di festa per Calendimaggio*.
- «Nuova Antologia», 1° dicembre 1902: *Le città del silenzio: Pistoia, Prato, Perugia, Assisi, Spoleto, Gubbio, Spello, Montefalco, Narni, Todi, Orvieto, Arezzo, Cortona*.
- «Il Marzocco», Firenze, 28 dicembre 1902: *Le città del silenzio: Rimini, Urbino, Padova, Lucca*.
- «Nuova Antologia», 1° novembre 1903: *Le città del silenzio: Bergamo, Carrara, Volterra, Vicenza, Brescia, Ravenna*.

Alle pubblicazioni in periodici si aggiungono gli opuscoli editi da Treves:

In morte di Giuseppe Verdi. Canzone, Milano, Treves, 1901.

La Canzone di Garibaldi, Milano, Treves, 1901.

Nel primo centenario della nascita di Vittore Hugo, MDCCCII-MCMII. Ode, Milano, Treves, 1902.

Come si vede, il libro per la sua massima parte raccoglie testi composti e pubblicati negli anni 1899-1902, con poche ma significative eccezioni: la zarathustriana *Alle montagne*, che apre il libro dando il *la* al registro innografico che vi predomina; i sei sonetti delle *Città* aggiunti sul cadere del 1903 e, soprattutto, i componimenti aggiunti sulle bozze. Infatti, al momento di riordinare e strutturare in libro le *disjecta membra* già composte, D'Annunzio sentì il bisogno di aggiungere tre poesie che introducessero altrettante sezioni omogenee fungendo da snodi strutturali: tale l'indirizzo *A uno dei mille*, omaggio all'eroismo anonimo, anzi corale, delle camicie rosse per introdurre la lunga *chanson de geste* su Garibaldi (*La notte di Caprera*); tali i *Canti della morte e della gloria*, posti a celebrare gli anniversari dei grandi artisti e chiusi dall'epicedio per il Cenacolo leonardesco, capolavoro morente; tali infine i *Canti della ricordanza e dell'aspettazione*, illuminante prolegomeno alle *Città del silenzio* (su questo

si veda soprattutto Cappello 2003). Riordinata la diacronia in sincronia, l'opera acquista la sua ben architettata fisionomia, rimasta intatta dalla *princeps* alla *ne varietur* (cfr. Gibellini 1975; Campardo 2017):

Alle montagne
A Dante
Al Re giovine [Vittorio Emanuele III; già *Ode al Re*]
Alla memoria di Narciso e Pilade Bronzetti
Per i marinai d'Italia morti in Cina
A Roma
A uno dei mille
La notte di Caprera (I-XXII) [già *La Canzone di Garibaldi*,
 con indice dettagliato delle 22 lasse]
Canti della morte e della gloria (I-III)
Per la morte di Giovanni Segantini
Per la morte di Giuseppe Verdi
Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini
Nel primo centenario della nascita di Vittore Hugo
Per la morte di un distruttore [Friedrich Nietzsche]
Per la morte di un capolavoro [*L'ultima cena* di Leonardo da
 Vinci]
Canti della ricordanza e dell'aspettazione
Le città del silenzio [con l'indice dettagliato sopra riportato]
Canto di festa per Calendimaggio
Canto augurale per la nazione eletta

Così compattate, le sezioni, oscillanti tra epicedio ed epinicio, danno corpo organico al libro, incorniciate fra i testi sciolti che lo aprono e lo chiudono. All'inizio troviamo l'omaggio a Dante, coronato dalla cultura risorgimentale quale padre della lingua e profeta della patria; l'augurio al giovane re della nuova Italia; il tributo agli eroi in senso stretto, di ieri e di oggi – i fratelli Bronzetti, i marinai caduti in Oriente – e l'inno a Roma, capitale di un passato glorioso e di un futuro trionfale, almeno nei voti. Il dittico finale coniuga istanze populiste e nazionaliste, associando il canto per il primo maggio, la festa socialista del lavoro rivestita dei panni rinascimentali di Calendimaggio, e il *Canto augurale per la nazione eletta*, composto nell'imminenza del nuovo secolo come auspicio di una «nuova Aurora» per l'Italia agraria e nautica («con l'aratro e la proa»). Promuovendo biblicamente la patria a «nazione eletta», D'Annunzio piega a fini politici e dunque profani il linguaggio sacro, perpetuando una prassi già cara al Risorgimento – sinonimo di Resurrezione anche nell'inno garibaldino che fa rinascere i morti dalle tombe scoperte – e che verrà sviluppata negli scritti del poeta-soldato e del Comandante fiumano.

Ora, una marcata isotopia di sapore liturgico affiora anche nel proemio alle *Città*, che inanella sette quartine di dodecasillabi chiuse da un senario:

Il sole declina fra i cieli e le tombe.
 Ovunque l'inane caligine incombe.
 Udremo su l'alba squillare le trombe?
 Ricòrdati e aspetta.

Vedremo all'aurora l'Eroe sollevarsi?
Ahi dietro la nube splendori scomparsi!
Rilucono selci per fiumi riarsi.
Ricòrdati e aspetta.

Son nude le selci, son aride e nude
ma piene di fato ciascuna in sé chiude
per l'urto favilla di grande virtude.
Ricòrdati e aspetta.

È piena di fato la muta ruina.
All'ombra dei marmi la via cittadina
si tace pensando che l'ora è vicina.
Ricòrdati e aspetta.

La polvere è un turbo di gèrmini folti.
Il rosso mattone qual sangue che sgorgi
fiammeggia novello per case e per torri.
Ricòrdati e aspetta.

Fra l'erba che cresce davanti ai palagi
terribili, spogli dell'armi e degli agi,
s'ascondono forse divini presagi.
Ricòrdati e aspetta.

È figlia al silenzio la più bella sorte.
Verrà dal silenzio, vincendo la morte,
l'Eroe necessario. Tu veglia alle porte,
ricòrdati e aspetta.

Ripetendosi come in una litania o in un salmo responsoriale, il ritornello «Ricòrdati e aspetta» enuclea le due parole-chiave, *ricordanza* e *aspettazione*, che rappresentano il comun denominatore delle poesie sulle città silenziose e ne veicolano il messaggio (Cappello 2003). Le due parole che spiccavano già nel *Piacere*, romanzo in cui gli accadimenti erano, più che reali, agiti nella mente del protagonista, tutto ricordi e fantasticazioni, ora si oggettivano in un paesaggio, quello delle città italiane, soprattutto umbre e toscane, che conobbero fasti d'arte e di vita tra l'età dei Comuni e quella delle Signorie, e che ora tacciono (sono gli anni in cui D'Annunzio si stabilisce presso Firenze, vivendo alla Capponcina come «un signore del Rinascimento, fra cani cavalli e belli arredi»). In attesa del riscatto operato dell'«Eroe necessario»: un Eroe che riporterà vita e splendore in quelle contrade deserte e che aprirà le vie del futuro traendo però ispirazione dalle gloriose vestigia del passato.

Questa idea, serpeggiante nei versi dei cinquanta e più sonetti, viene esplicitata con chiarezza dal testo proemiale scritto *a posteriori*, ma che precedendo le liriche si offre come guida ermeneutica alla loro lettura, anche nell'individuazione dei *tòpoi* ricorrenti: la bellezza del paesaggio ma anche delle opere umane («Natura ed Arte sono un dio bifronte», sentenza un verso del coevo *Alcione*); la presenza assidua dei sepolcri e, per converso, la rievocazione della vita anche nei suoi aspetti sensuali e cruenti; infine, l'attesa profetica di un Eroe, memore indubbiamente del veltro della *Commedia* dantesca.

Nella qual serie, l'ode tripartita posta in apertura, *Ferrara, Pisa, Ravenna* (per cui si veda Montagnani 2019), si stacca dagli altri testi per la data precoce di stesura, per il metro diverso dal sonetto e soprattutto per il tono. Uscita sulla «Nuova Antologia» del 16 novembre 1899 assieme alle prime *Laudi* in rivista, ovvero all'*Annunzio* di *Maia*, al *Canto augurale* di *Elettra* e a tre liriche alcionie, *La sera fiesolana*, *La tenzone* e *Bocca d'Arno*, l'ode alle tre città si avvicina soprattutto al clima e al linguaggio di queste ultime, allora prive di titolo come le altre apparse sul fascicolo, ma provviste di titoletti marginali, sicché la *Sera* era ancora virtualmente ambientata ad Assisi come le note del taccuino consultato dal poeta al momento della stesura (Gibellini 2018: 26-27; D'Annunzio 2018: 120-122, 514-522). Anche la *Sera* non ancora fiesolana, dunque, si collocava allora lungo una linea Po-Arno che da Ravenna portava a Pisa, che è poi l'asse intorno a cui gravitano quasi tutte le *Città del silenzio*. Di più: con la *Sera fiesolana* l'ode tripartita condivide il ritornello laudistico, che là echeggiava tre volte nella formulazione francescana «Laudata sii»: «O deserta bellezza di Ferrara, / ti loderò come si loda il volto [...] e loderò la chiara / sfera d'aere e d'acque [...] E loderò quella che più mi piacque [...] Loderò i tuoi chiostri [...] Loderò le tue vie piane [...] O Pisa, o Pisa, [...] ti loderò come colui che vide [...] Ti loderò pel funebre tesoro [...] Ti loderò pel mistico presagio» (D'Annunzio 2017: 176-180).

Presto abbandonato anche in *Alcione*, lo stilema sparisce dai sonetti, dove non figura mai il verbo *lodare* né il nome *lode*. Acquisto permanente dell'ode è invece l'apostrofe alla città, in forma diretta o indiretta: «O deserta bellezza di Ferrara, / ti loderò»; «O Pisa, o Pisa, [...] ti loderò»; «Ravenna, glauca notte rutilante d'oro, [...] Ti loderò». Anche nei sonetti il poeta parla sistematicamente alle città usando il vocativo, con una scelta alle cui radici sta probabilmente il Foscolo dei *Sepolcri* che si rivolge a Firenze, e fa dialogare con gli avelli dei grandi spiriti del passato il solitario Alfieri, sdegnato per la viltà dei contemporanei. Tuttavia, mentre Foscolo in quel passo si limita a fare da *auctor* assegnando all'ammirato tragico la funzione di *agens*, D'Annunzio sembra voler adombrare in sé la prefigurazione dell'«Eroe necessario», riassumendo nella propria individualità entrambi i ruoli.

Premendoci ora non un'analisi stilistica o espressiva, ma un'interpretazione ideologica del ciclo, gettiamo uno sguardo sintetico ai suoi contenuti.

Nell'ode iniziale, Ferrara attrae per la sua bellezza muliebre, l'aria malinconica e il «sogno di voluttà» racchiuso tra le sue vie; Pisa per la dolcezza femminile del suo fiume, per i «santi marmi» e per gli affreschi di Benozzo al Camposanto dove il poeta verrà un giorno a «mutar d'ale»; Ravenna, col «funebre tesoro» dell'impero naufragato ma invincibile e con le sue selve, troverà «un altro eroe» e un nuovo Dante. Rimini richiama l'ardire di Cesare, ma il poeta preferisce ascoltare le voci dei filosofi e dei poeti sepolti nel tempio malatestiano, che risuonano come il mare; nel palazzo di Urbino sembrano rivivere i fasti della corte di Guidubaldo, con il Bembo, il Castiglione, Serafino Aquilano e la duchessa Elisabetta Gonzaga. Padova tocca il cuore del poeta non per l'arte di Giotto, Mantegna e Donatello, ma per l'irrompere della primavera al Prato

della Valle. Tre le immagini di Lucca, il Serchio, il monumento funebre di Ilaria del Carretto, l'ombra di Dante in cerca di Gentucca. Nei tre sonetti su Pistoia rivivono gli aspri scontri tra guelfi bianchi e neri, il Vanni Fucci di Dante, le figure di Cino e dell'amata Selvaggia dei Vergiolesi, l'arte di Lorenzo di Credi e del Verrocchio in cui già si avvertono i germi del «Mistero» leonardesco. Nei quattordici sonetti dedicati a Prato, «città della mia chiusa adolescenza» dove il poeta condusse gli studi ginnasiali e liceali, emerge più scoperto l'autobiografismo, che si mescola alle memorie storiche dei luoghi e alla contemplazione dei monumenti: frate Filippo Lippi e la monaca Lucrezia Buti, Giuliano da Sangallo, Convevole da Prato e il suo allievo Petrarca «architetto della Canzone», Guido del Palagio, ser Lapo Mazzei, messer Agnolo Firenzuola, Francesco Ferrucci, Lorenzino de' Medici... e quasi a legare le formelle scorre il Bisenzio, simile alla fonte cui il poeta attinse la pura lingua toscana. Negli otto sonetti su Perugia, la «maschia Peroscia», dominano le fiere contese, i cruenti scontri tra le fazioni, in una ricostruzione in cui lo sfoggio d'erudizione, grazie alla cronaca antica di Francesco Matarazzo, si intreccia al gusto da *grand-guignol*. L'ultimo sonetto della serie, tuttavia, ha un ruolo importante e proietta sulla materia marziale una luce nuova, poiché quelle discordie familiari e civili sono segno di una fierezza vitale che discende dalle origini romane di Perugia e dalla sua storia medievale:

Ben è che dal tuo vertice selvaggio
tu guardi a valle il sacro fiume nostro,
maschia Peroscia che con l'ugne e il rostro
sì toglì preda e vendichi l'oltraggio.

Dalla Lupa il tuo Grifo ebbe il retaggio.
Sempre il tuo sangue splende come l'ostro.
Per dardo in torre e per flagello in chiostro
sanguina fiammeggiando il tuo coraggio.

O Turrena, città pontificale,
grande arce guelfa, al Papa e a Dio ribelle,
ligia al Sole, devota all'Aquilone,

non odi su la porta comunale,
nell'irto bronzo contra l'èvo imbellè,
l'urlo del Grifo e il ruggio del Leone?

La rappresentazione di Assisi evita l'oleografia convenzionale per sottolineare l'arsura e la tortuosità del paesaggio e opta per l'immagine di un Francesco sofferente nel resistere alle tentazioni carnali. A Spoleto il poeta non cerca la rocca ghibellina, non le vestigia romane e altomedievali o le tracce della reggente Lucrezia Borgia, ma l'arca del pittore innamorato Filippo Lippi. Nell'aspra Gubbio rifulgono il palazzo del Laurana, le *Tabulae Iguvinae*, il ricordo del miniatore Oderisi immortalato da Dante, le ceramiche di Mastro Giorgio Andreoli. A Spello, città romana, soffia ancora uno spirito pagano: Amore lancia frecce per innamorare i cuori, e «il Callimaco romano» Properzio rimpiange i suoi campi confiscati da Augusto. A Montefalco il poeta ammira la pittura di Benoz-

zo Gozzoli e di Francesco Melanzio e il paesaggio del Clitunno. Nella guerresca Narni vibra il ricordo di Nerva, di papa Giovanni XIII e del condottiero Gattamelata, reso immortale dal bronzo di Donatello. Todì, visitata dall'aquila romana e dal dio Marte, è la città di Jacopone, il «folle / di Cristo», della chiesa di Santa Maria della Consolazione progettata da Bramante, e di Barbara degli Atti dalla leggendaria bellezza, per la quale il poeta richiama, in chiave profana, i versi di una lauda jacobonica: «Amor amor, lo cor sì me se spezza! / Amor amor, tramme a la tua bellezza!». Del trittico su Orvieto è protagonista il Duomo, con le pitture dell'Angelico, di Benozzo, di Ugolino di Prete Ilario e, soprattutto, con il *Giudizio universale* di Luca Signorelli, che suscita di nuovo l'eco di Dante. Quattro i sonetti per Arezzo: il limpido paesaggio sembra aver obliato le feroci battaglie medievali, mentre ancor vive sono la poesia di Guittone e di Petrarca e la pittura di Piero della Francesca, e l'arte rinascimentale rinnova l'«Ellade eterna». Cortona, patria di un leggendario eroe assimilato all'Ulisse posto da Dante «tra la perduta gente», vive nei bronzi antichi tratti dalla terra etrusca, ora arata dall'«aspro sangue contadino» donde potrebbe sorgere un eroe della tempra di Muzio Attendolo Sforza. Nei tre testi su Bergamo rivediamo Santa Maria Maggiore, gli angeli dipinti da Lorenzo Lotto, il mausoleo di Bartolomeo Colleoni, l'«alto condottiere» di maschia possa, che altrove, nel campo veneziano in cui si erge il monumento bronzeo del Verrocchio, è ancora palpitante di vita. Dispersi sono i signori e i vescovi che ressero Carrara, ma respirano ancora nelle creature nate dai suoi marmi, e ancora ferve il lavoro attorno alle cave; e come il genio di Michelangelo, «il grande Artier», pensava di foggare un'intera rupe «con mani / di foco», così l'immaginazione del poeta è in grado di intravedere in ogni roccia la statua di una Vittoria. Sulla rupe fu fondata l'etrusca Volterra, che il poeta vede come città ipogea simile alla voragine dell'inferno dantesco, immaginando di porre il suo corpo in un sepolcro. A Vicenza l'arte romana rivive grazie alle architetture di Andrea Palladio e alla pittura di Bartolomeo Montagna. Brescia si identifica con la statua bronzea della Vittoria alata, già celebrata da Carducci, alla quale il poeta si rivolge esaltato:

«O Vergine, te sola amo, te sola!»
gridò l'anima mia nell'alta angoscia.
Ella rispose: «Chi mi vuole, s'arma».

Questo, che è il penultimo sonetto, non è certo tra i migliori della serie, e tuttavia riveste una funzione importante, poiché ripete, *mutatis mutandis*, l'esortazione finale del *Principe* machiavelliano: qui l'«eroe» esortato ad armarsi pare lo stesso autore; se la vittoria agognata sia guerresca o artistica, il poeta non precisa.

L'ultimo sonetto è per Ravenna, già cantata nell'ode iniziale con Ferrara e Pisa:

Ravenna, Guidarello Guidarelli
dorme supino con le man conserte
su la spada sua grande. Al vólto inerte
ferro morte dolor furon suggelli.

Chiuso nell'arme attende i dì novelli
il tuo Guerriero, attende l'albe certe
quando una voce per le vie deserte
chiamerà le Virtù fuor degli avelli.

Gravida di potenze è la tua sera,
tragica d'ombre, accesa dal fermento
dei fieni, taciturna e balenante.

Aspra ti torce il cor la primavera;
e, sopra te che sai, passa nel vento
come pòlline il cenere di Dante.

Chiusura esemplare della raccolta, il sonetto addita il motivo-chiave dell'intera serie. La prima quartina muove da una scultura sepolcrale, una delle tante evocate nei sonetti: è la statua del guerriero Guidarello Guidarelli, icona della bellezza maschile così come Ilaria del Carretto, nel monumento ricordato nei versi di *Lucca*, lo è di quella femminile. La seconda strofa apre però uno scenario futuro: bellissimo e valente, Guidarello aspetta di svegliarsi quando giungerà l'alba di un nuovo risorgimento, quando la «voce» attesa desterà i morti dalle tombe. La prima terzina fa spaziare lo sguardo su una sera piena di baleni, paesaggio reale e metaforico al tempo stesso. L'ultima strofa si apre invece alla primavera, che sparge come polline fecondatore la cenere di Dante, nume tutelare non solo di Ravenna, che ne custodisce le spoglie, ma dell'intera Italia.

Una rilettura analitica dell'intera serie mostrerebbe, con appoggi testuali che occuperebbero troppo spazio, il costante affioramento di motivi che collegano quelli che, a prima vista, parrebbero appunti verseggiati di un turista colto. Ne risulta il *baedeker* in versi di un viaggio sentimentale che necessita però di note in calce (il messaggio poetico presuppone e impone il soccorso dell'erudizione), e che prevede opzioni personali di un soggetto che non manca di marcare le sue preferenze, attraverso il ricorrere dello stilema del tipo *non (solum) ... sed (etiam)*, come in questi casi:

«In te non cerco i segni delle imprese / ma le tombe» (*Rimini*);

«Non alla solitudine scrovegna, / [...] / venni cercando l'arte beatrice / di Giotto [...] / né la maschia virtù d'Andrea Mantegna [...] / mi scosse; né la forza imperatrice / del Condottier [...]. / Ma nel tuo prato molle [...] / tutti i pensieri miei furono colmi / d'amore» (*Padova*);

«Ma oggi non Ilaria del Carretto / signoreggia la terra che tu bagni, / [...] sì [...] / un pellegrino dagli occhi grifagni» (*Lucca*);

«E non il Sacro Cingolo [...] / adorai quivi [...] / ma il metallo che Bruno di Ser Lapo / fece di grazie naturato» (*Prato*, III);

«Assisi, nella tua pace profonda / l'anima sempre intesa alle sue mire / non s'allentò; ma sol si finse l'ire / del Tescio» (*Assisi*);

«Spoleto, non la Rocca che ti guarda [...], / non la Borgia [...], / né [...] / segno romano ed orma longobarda / cerco, ma ne' silenzi dell'Assunta / l'arca di Fra Filippo» (*Spoleto*);

«E non il santo martire Ceccardo / t'è patrono, ma solo il Buonarroto» (*Carrara*, I).

Tiranti strutturali del ciclo sono l'attenzione al paesaggio naturale in contatto dialogico con quello urbano; l'intreccio di memorie storiche e di presenze artistiche; soprattutto, la dialettica morte-rinascita, che si collega alla già rimarcata polarità ricordanza-aspettazione. Un forte collante è offerto dalle frequenti epifanie dell'Alighieri e dai fitti affioramenti di dantismi verbali (su cui si veda soprattutto Bàrberi Squarotti 2003); si pensi solo alla cornice del ciclo, all'ode che lo apre evocando l'«eroe» in Ravenna, e al sonetto di chiusa, nuovamente consacrato a quella città in modo da poter sigillare l'*explicit* con il nome di «Dante», ultima parola nella sezione delle *Città* silenti.

Tra i temi più ricorrenti, è bene sottolineare i fitti richiami alla sfera funebre e sepolcrale: di Ferrara il poeta loda «quella che più *gli* piacque / delle *sue* donne morte», e scruta «il sogno di voluttà che sta sepolto / sotto le pietre»; il segreto di Pisa «è forse tra i due neri / cipressi nati dal seno de la morte»; Ravenna è «sepolcro di violenti» e «funebre tesoro»; Rimini serba «le tombe» dei «Vati e i Sofi» della corte di Sigismondo; a Lucca Ilaria del Carretto è «stesa in sul coperchio / del bel sepolcro»; Pistoia dorme «intorno al suo sepolto» Cino, poeta e giureconsulto; a Prato, frate Filippo Lippi «il Dolore guardar *sa* fisamente / e la Morte» (IV) protagonisti del suo affresco con il *Banchetto di Erode*; a Perugia Astorre Baglioni, vittima della congiura, «non sa che in sepoltura / è per mutarsi il nuzial suo letto» (IV), gli uccisi «sembrano infusi in un sublime aroma, / se ben privi de' funebri lavacri» (V), mentre risuona il grido «A morte! A morte!» (VI); a Spoleto la «defunta / Vergine, sciolta dalla morte», sembra «piegar sul petto dell'Annunciatore»; Venere, «la Dea che non è morta», canta nei petti delle donne di Spello; il Pozzo di Orvieto «s'apre come tomba», e «ovunque par che incomba / la Morte»; a Bergamo una dolce melodia desta «la verginetta / Medea sepolta presso il Coleoni» (I), cui la città chiude il «sepolcro vano» (III); a Carrara «morti son vescovi e conti / di Luni, e son dispersi i loro avelli» (I); e morti sono i signori antichi e novelli della città, ma ancora s'ode «echeggiar la bûccina di morte» (II); a Volterra il poeta vide «genti morte / della cupa città ch'era sotterra»; Ravenna contempla il «vólto inerte» di Guidarello cui «ferro morte dolor furon suggelli».

Intrinsecamente connesso al tema funebre è lo stilema, ancor più frequente di quello *non... sed* segnalato sopra, dell'*allora-adesso-(domani?)*, nel quale la morte e il silenzio connotano appunto il presente, tempo pensoso di pausa, contrapposto al passato vitale e radioso di cui serbano traccia però le opere d'arte e, in subordine, le memorie storiche. Quanto al domani, al potenziale riscatto, D'Annunzio lo adombra non come possibilità virtuale, ma come certezza di un evento di cui resta incerto solo il tempo. Futuro prossimo, futuro remoto? Il poeta non lo precisa, ma il suo sguardo abbraccia non solo il tempo lineare della storia, ma anche il tempo circolare della natura: il fiume, il prato, le rondini, la sera, le stagioni, per non dire del tempo fermo dell'ode con cui *Elettra* si apre, *Alle montagne*, tutta proiettata verso il «Futuro» che schiuderà «colui che deve venire» (Campardo 2017: LIV). La tenuta del ritmo naturale nel mutare delle vicende umane mostra chiaramente il pensiero antistoricista o a-storicista dell'autore. La nuova Italia rinnoverà comunque, prima o poi, se-

condo una prospettiva laicamente messianica, la gloria ereditata da Roma, e già raccolta dal fiero Medioevo e dal classico splendore del Rinascimento. Le *Città del silenzio* sono, insomma, una premessa necessaria alla «nuova aurora» augurata alla patria che si affaccia al secolo incipiente. Punto d'incontro o di svolta tra una visione estetica e una visione eroica della vita, il secolo nuovo vedrà il poeta passare dal flauto all'arco, come il suo *Fanciullo* alcionio, e trasformarsi nel poeta-soldato della Grande guerra e nel Comandante fiumano. Nel secolo breve il sangue, di cui il poeta-turista di *Elettra* sembrava sentire nostalgia, tornerà a scorrere a fiumi, nelle due guerre mondiali che lasceranno all'Europa non poetiche città silenziose, ma paesi distrutti e rovine fumanti.

BIBLIOGRAFIA

- Bàrberi Squarotti 2003: G. Bàrberi Squarotti, *Dante: l'inno e altro*, in Atti del XXX Convegno di studio *Elettra*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 2003, 37-50.
- Campardo 2017: S. Campardo, *Introduzione*, in G. D'Annunzio, *Elettra*, ed. critica a cura di S. Campardo, Gardone Riviera: Il Vittoriale, IX-LXXXVII.
- Cappellini 2003: M.M. Cappellini, *Note in margine alle «Città del silenzio»*, in Atti del XXX Convegno di studio *Elettra*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 2003, 151-171.
- Cappello 2003: A.P. Cappello, *Elettra fra 'ricordanza' e 'aspettazione'*, in Atti del XXX Convegno di studio *Elettra*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 2003, 139-150.
- D'Annunzio 1943: G. D'Annunzio, *Elettra*, con interpretazione e commento di E. Palmieri, Bologna: Zanichelli.
- D'Annunzio 1984: G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, a cura di A. Andreoli, Milano: Mondadori.
- D'Annunzio 2008: G. D'Annunzio, *Il piacere*, introduzione di P. Gibellini, note di E. Gambin, Milano: Rizzoli.
- D'Annunzio 2017: G. D'Annunzio, *Elettra*, ed. critica a cura di S. Campardo, Gardone Riviera: Il Vittoriale.
- D'Annunzio 2018: G. D'Annunzio, *Alcyone*, edizione critica a cura di P. Gibellini, commento di G. Belletti, S. Campardo, E. Gambin, Venezia: Marsilio.
- Giacon 2015: M.R. Giacom, *Venezia Città-Donna nel «Fuoco»*, «Archivio D'Annunzio», 2, 2015, 117-131.
- Gibellini 1975: P. Gibellini, *Per la cronologia di «Elettra»*, «Studi di Filologia Italiana», XXXIII, 421-424.
- Gibellini 2008: P. Gibellini, *Introduzione*, in G. D'Annunzio, *Alcyone*, edizione critica a cura di P. Gibellini, commento di G. Belletti, S. Campardo, E. Gambin, Venezia, Marsilio, 17-53.
- Montagnani 2019: C. Montagnani, *Ferrara, Pisa, Ravenna: le «città soavi»*, «Archivio D'Annunzio», 6, 2019, 27-36.
- Robecchi 1988: F. Robecchi, *Lettura delle «Città del silenzio» di Gabriele d'Annunzio*, Milano: Arcipelago.
- Rosina 1931: T. Rosina, *Attraverso le Città del silenzio di Gabriele D'Annunzio: Fonti e interpretazioni*, Messina: Principato.
- Tamassia Mazzarotto 1949: B. Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano: Bocca.

**BETWEEN AESTHETICS AND POLITICS:
GABRIELE D'ANNUNZIO'S *CITTÀ DEL SILENZIO***

Summary

Two of the most important novels by Gabriele D'Annunzio, *Il piacere* (1889) and *Il fuoco* (1900), are set in two glorious cities such as Rome and Venice, in ways which have been well illustrated by scholars. Other cities are instead the subjects of the poems that form the *Città del silenzio* section in *Elettra* (1903), the second book of *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*: Arezzo, Assisi, Bergamo, Brescia, Carrara, Cortona, Ferrara, Gubbio, Lucca, Montefalco, Narni, Orvieto, Padova, Perugia, Pisa, Pistoia, Prato, Ravenna, Rimini, Spello, Spoleto, Todi, Urbino, Vicenza, Volterra. These cities are rich in art, history and natural beauties, but they have been marginalized by modern society. D'Annunzio enhances and celebrates them, in order to develop, through his lyrical-descriptive poetry, a new Risorgimental assumption: we must turn our gaze to the past and its glories in order to prepare to relaunch Italian civilization all across Europe. In revisiting this Italy that is waiting to awaken, D'Annunzio intertwines the memory of the emotions experienced during his travels with historical-artistic documentation.

Keywords: Gabriele D'Annunzio; *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*; *Elettra*; XXth century Italian poetry; the Image of the city; aesthetics; politics.

Cecilia Gibellini

Giulia Dell'Aquila¹

Università di Bari Aldo Moro

Dipartimento di Lettere, lingue, arti. Italianistica e culture comparate

«LA POESIA DELL'URBANISTICA»: LEONARDO SINISGALLI E LA CITTÀ

In queste pagine si analizza il rapporto di Leonardo Sinisgalli con le città in cui è vissuto, a partire da alcuni dei tanti riferimenti ad esse contenuti in versi e prose. La scoperta della grande città avviene da parte del poeta ingegnere negli anni universitari a Roma e poi in quelli del lavoro tra Milano e Roma presso importanti aziende italiane. Già dalla fine degli anni Venti, suggestioni di forte impatto provengono a Sinisgalli da ambienti culturali di sofisticata modernità che, pur coinvolgendolo instancabilmente in stimolanti percorsi e avventure intellettuali, non sbiadiscono la memoria del paese, cui rimane fedele fino all'ultimo per quei preziosi valori di umanità che le ragioni del progresso potrebbero accantonare.

Parole chiave: Leonardo Sinisgalli, città, paese, architettura, urbanistica

1. Urbanistica, poesia, felicità: a mo' di premessa

A metà degli anni Quaranta – quando in Italia è già conclamata la crisi dell'architettura fascista e in Europa le città appaiono sfigurate dai bombardamenti – Leonardo Sinisgalli pubblica nella rivista «Domenica» un testo intitolato *Architetture poetiche* nel quale assegna alla poesia un ruolo fondamentale nel rapporto con l'architettura e con l'urbanistica. Qualche anno dopo il pezzo trova collocazione, con alcune varianti e con titolo *Architettura e utopia*, nelle *Promenades architecturales* comprese nel *Furor mathematicus* del '50. Alludendo agli spazi domestici e urbani che ogni individuo custodisce nel segreto delle proprie *rêveries*, Sinisgalli afferma:

Ciascuno di noi si porta appresso, nel sogno, una casa e una città dove abita tutta la vita, l'altra vita, quella del sogno, la più vera se pure la più labile. La casa e la città che tornano periodicamente nei nostri sogni, sono case e città che appartengono unicamente a ciascuno di noi, case che non dividiamo coi nostri parenti, città dove non vivono soltanto i nostri amici (Sinisgalli 2019: 81).

A condividere e realizzare tali fantasticherie Sinisgalli chiama però i poeti piuttosto che gli architetti e gli urbanisti: «non c'è dubbio», si legge in una prosa del '43 intitolata *Laurea in architettura* e compresa ugualmente nel *Furor*, «che a immaginare una città» riesca meglio «un poeta come S. J. Perse, un pittore come Giorgio De Chirico, un filosofo come Tommaso Campanella, un vescovo come Sant'Agostino, che non un architetto come Le Corbusier» (Sinisgalli 2019: 65).

¹ giulia.dellaquila@uniba.it

Non è l'unica staffilata al grande genio svizzero, di cui pure viene riconosciuta la grandezza rivoluzionaria. Anche in un'altra delle *Promenades architecturales*, intitolata *Edoardo Persico e la crisi dell'architettura*, Sinisgalli esprime qualche riserva riguardo a certa architettura troppo geometricamente a misura d'uomo: «Non so se gli ideali modelli di città pensate da Le Corbusier, in un momento di euforia protestante, finiranno nei musei, con quelle grame alberature posticce che fingevano le zone verdi tra le immaginarie case di gesso [...]» (Sinisgalli 2019: 98). Dall'intellettuale napoletano il poeta ingegnere è invece incline ad assorbire un'idea di architettura fondata sul buon senso, su «alcune semplici verità», apparentemente «barbare» ma nella sostanza «umane e innocenti»; prima tra tutte «che il modo di essere dell'architettura non è l'alveare ma il guscio della chiocciola», dove con la sinuosità estrosa della conchiglia si allude alla libertà mancante nella simmetria dell'arnia (Sinisgalli 2019: 98). Su questa strada Sinisgalli giunge fino a pronosticare lo svuotamento delle città da parte di una popolazione non più disposta a concedere fiducia «alla gelida Arcadia di Le Corbusier, al mito della *machine à habiter*, ai *poncifs* della *réaction poétique* e della *costruction spirituelle*, alla magia di Eupalino» (Sinisgalli 2019: 98). «Io credo che un immenso flusso a ritroso ricondurrà le genti verso la campagna» (Sinisgalli 2019: 98), scrive, proiettando su ampia parte di umanità l'insolubile legame con la terra di origine che egli stesso verifica negli anni, traendo sempre linfa vitale dai ritorni a Montemurro (Pz), come racconta in una prosa del '45, *Andirivieni*, inclusa in *Belliboschi*:

Dopo qualche anno di assenza, viaggio per quarant'ore, scendo in piazza dalla corriera, percorro un centinaio di metri in discesa tra i sassi sempre ispidi, i fili di paglia, le groppe degli asini, le corna delle capre e dei buoi, giro il chiavistello del portone. Entro in casa mia. E ci resto senza muovermi per una decina di giorni, vagando per le stanze (Sinisgalli 2020a: 120).

Del «miraggio della vita cittadina» e delle problematiche conseguenze dell'inurbamento – «le città sono il luogo in cui abbiamo sperato di trovarci e in cui abbiamo perduto la nostra vita», ha dichiarato anni fa Giorgio Agamben –, Sinisgalli ha parlato anche in un pezzo dal suggestivo titolo *Una casa in una stanza*, uscito nel '47, nei tempi cioè in cui il disagio cronicizzato dei senzatetto nelle grandi città si unisce all'urgenza della ricostruzione postbellica. Prendendo spunto dai fabbricati realizzati dall'INCIS, dal genio Civile e da altri istituti per le case popolari in centri come Battipaglia, Potenza e Cisterna, Sinisgalli anche in questa circostanza non esita a dichiarare superate le soluzioni di Le Corbusier, «almeno per quanto riguarda le abitazioni del popolo» (Sinisgalli 1947a); preferisce invece le più illuminate idee del finlandese Alvar Aalto, attento anche alle esigenze sociali, umane ed economiche nonché alle profonde dinamiche psicologiche dell'uomo nel raggiungimento della felicità, in cui la casa non ha poca parte. Prefiggendosi lo scopo di umanizzare i contenuti teorici del razionalismo, Aalto ha elaborato un'idea di casa che, scrive Sinisgalli, «crescerà gradualmente», «come crescono gli organismi viventi, come crescono i cristalli, intorno a una cellula, nocciolo dell'abitazione, della tribù, della comunità» (Sinisgalli 1947a). Un principio, quello della casa «flessibile» o

«ad accrescimento successivo», adottato nella ricostruzione di Rovaniemi, città della Lapponia rasa al suolo dai tedeschi nel '44; soluzione simile, osserva ancora Sinisgalli, a quella esperita nella ricostruzione di Porto Santo Stefano, distrutta dai bombardamenti alleati e rifatta, in chiave mediterranea, a partire da «quattro muri di pietrame portanti la volta a crociera», assegnati a ogni famiglia e suscettibili di graduale incremento, con occasione di estro «poetico» e «gusto di vecchia tribù italica» (Sinisgalli 1947a).

Del resto, che ci debba essere il giusto accordo tra ambiente e architettura, tra «natura e geometria», Sinisgalli lo ricorderà anche in un bel contributo, pubblicato in «Civiltà delle Macchine» nel luglio del '54, dedicato alla presentazione di Lignano Pineta, il villaggio tra Venezia e Trieste progettato dall'amico architetto Marcello D'Ulivo che già si è conquistato l'ammirazione del poeta ingegnere costruendo il più bell'edificio del dopoguerra: il Refettorio nel Villaggio dei fanciulli a Opicina, quartiere di Trieste. Se nel Villaggio triestino le piante degli edifici sembrano dei «fiori matematici» (Sinisgalli 1954: 38), nella città nata tra gli alberi e l'acqua i villeggianti si sentiranno «meno densi e un poco immortali, interplanetari», fino a pensare di abitare una immaginaria «città sulla luna» (Sinisgalli 1954: 39). Non stupisce che per la scelta del nome Sinisgalli suggerisca espressamente a D'Ulivo di affidarsi a qualche «poeta del Settecento» (Sinisgalli 1954: 39), richiamandosi alle idee illuministe in merito alla organizzazione dei giardini e confermando ancora una volta il possibile nesso stretto tra poesia e architettura. Un nesso rinnovato anche in tempi molto recenti da Renzo Piano nella ideazione del nuovo ponte di Genova a partire dal verso di Giorgio Caproni: «Genova di ferro e aria».

Convinto che la «futura felicità» dei cittadini risieda nell'urbanistica, Sinisgalli – ancora in *Architettura e utopia* – ritiene che quest'ultima debba «far tesoro» dei sogni dell'uomo, «delle ipotesi dei poeti, e dei grandi, perfetti modelli di vita collettiva creati dalle virtù delle api e delle formiche» (Sinisgalli 2019: 83). Modelli da tenere presente non per costruire giganteschi fabbricati in cui – come nelle celle di un favo o come nelle stratificazioni di un formicaio – ammassare i residenti, ma per ricavarne uno schema di vita che permetta la crescita e il benessere dell'individuo in quelli della comunità, mutati ormai i tempi rispetto a quando «il centro di cristallizzazione della vita collettiva» erano la cattedrale o il castello (Sinisgalli 2019: 84). Architetti e urbanisti dovrebbero, secondo Sinisgalli, garantirsi sulle mensole delle proprie librerie anche le opere dei grandi utopisti, che potranno servire «come correttivo a tanti volumi di tecnica, di calcolo, ai freddi e meravigliosi proutuari» (Sinisgalli 2019: 85), perché l'utopia è «la poesia dell'urbanistica» (Sinisgalli 2019: 84). Questa interazione tra calcolo esatto e più slegata immaginazione potrà servire a meglio comprendere e realizzare la natura composita di ogni città che è sì «un organismo vivente» ma «non rassomiglia al corpo umano e neppure a una pianta», cioè non risponde alla logica funzionalista della fisiologia: la città «deve avere i suoi parchi, le sue piste, i suoi ricoveri, le reti di traffico, di luce, di scarico, magazzini e cloache, mercati e gassogeni, telefoni, bagni, uffici, negozi, e case, e alberi» (Sinisgalli 2019: 83-84); deve cioè mostrare la sua impurità.

A conferma di quanto radicate siano in lui certe idee, circa vent'anni dopo, in un testo intitolato *Architettura e architetti* pubblicato nella «Fiera Letteraria», Sinisgalli lamenta che nelle commissioni edilizie ci siano troppi tecnici – anche giuristi – e torna sulla necessità che a progettare le città siano invece anche i poeti. Lo scritto viene presentato dalla redazione come la prima di una serie di cronache periodiche del poeta ingegnere dedicate all'architettura e al rapporto tra arte e tecnica. «Gadda, Pratolini, Pasolini, Patroni Griffi, Moretti, quanta buona letteratura potrebbe andare a braccetto con l'urbanistica!», scrive Sinisgalli in apertura del pezzo che ha come pretesto la segnalazione di un volume dedicato al “quartiere”, pubblicato dall'editore Luigi De Luca: quanto l'afflato dell'arte possa integrare le nozioni della tecnica sarebbe emerso già dai «miracoli compiuti da Virgilio per il risanamento di Napoli» (Sinisgalli 1956: 3).

Alle considerazioni più teoriche che si vengono svolgendo nelle suggestioni prodotte da contatti e letture – di una «“funzione” Persico» parla Franco Vitelli alludendo all'importanza degli incontri che, presso il Caffè Donini di Milano, si svolgevano a tarda sera nei primi anni Trenta tra il «gruppo degli intellettuali esuli dal Sud» e il critico d'arte napoletano (Vitelli 2017: 145-155) –, si aggiungono annotazioni più specifiche sulle città in cui Sinisgalli è vissuto o che ha visitato, diffuse per l'intera durata della sua attività in una serie di interventi in riviste e quotidiani, nonché in molti versi e prose. Una ricca messe di materiali che in questa sede potranno essere discussi solo per significativi *excerpta*, anticipando – limitatamente a un panorama italiano – alcuni esiti di una ben più ampia ricerca tuttora in corso, che ha trovato spinta anche nel desiderio più volte manifestato dallo stesso autore di verificare quanto le città da lui vissute abbiano trovato spazio nei suoi scritti; di ricostruire cioè l'«itinerario di un poeta».

2. «A piedi nudi sulle crete»: Montemurro

Nelle fotografie dei primi anni del Novecento, di Montemurro si vede solo la piazza dedicata al patriota Giacinto Albini, il cuore del paese: una torre campanaria, poi demolita negli anni Trenta, qualche albero sotto la cui ombra si riparano gli uomini vestiti di scuro, pochi fabbricati e alcuni animali. Le case in cui vive la popolazione montemurrese sono però disseminate anche al margine di questo nucleo centrale: nel caso della famiglia Sinisgalli, è la zona del Fosso di Libritti a costituire il microcosmo intorno a cui cresce la tenace memoria del paese (cfr. Sinisgalli 2020a: 259-263).

L'appartenenza ad un piccolo centro della Lucania non preclude già nei primi anni dell'infanzia la consapevolezza di altri mondi: cinque dei fratelli di Carmela Lacorazza, madre di Sinisgalli, emigrano in Colombia, a Santa Marta e Barranquilla. Anche il padre, Vito, nell'11 – quando cioè il poeta ha solo tre anni – parte per l'America, contribuendo con il suo distacco a generare quella dimensione dell'*altrove* che rimarrà una costante nella vita di Sinisgalli, anche negli anni di più continuativa stanzialità, con conseguente disseminazione di memorie e riferimenti affettivi, e definizione di un fortunato paradigma comparativo tra paese e città.

Pur nella sofferenza del distacco, il radicamento di Sinisgalli nel più nutrito terreno metropolitano può dirsi perfettamente riuscito; e tuttavia egli non fatica a riconoscere anche in sé i segni di una predeterminazione antropologica causata dallo sviluppo industriale, con risultati di ineluttabile spaesamento: «l'uomo moderno», scrive ancora in *Architettura e utopia*, «è destinato a perdere il suo domicilio», portandosi «appresso le sue radici», senza riuscire «ad abbarbicarsi a questa o a quella dimora, a questa o a quella città» (Sinisgalli 2019: 85-86). È dunque «un profugo», «un viaggiatore», «un esiliato», di cui solo la poesia può sciogliere il canto (Sinisgalli 2019: 86).

Si spiega così nella scrittura sinisgalliana la presenza spiccata di Montemurro – nelle sue variegate *facies* –, a partire dal '31, cioè dall'inizio della sua produzione poetica (tenuto conto del “rinneamento” di *Cuore*), con i versi di *Prime poesie* e delle *18 Poesie*, e – sul *côté* narrativo – a partire da *Fiori pari fiori dispari*, un fortunato libro di prose memoriali del '45. Dell'importanza che Montemurro ha avuto nei suoi versi Sinisgalli avrebbe voluto espressamente avvertire i lettori, ricostruendo il citato «itinerario di un poeta» e additando in *A bel vedere sull'ايا²* (una delle *Prime poesie*) e in *Lucania* (la poesia che apre *I nuovi campi Elisi*) i due testi che più traducono il suo legame con il paese. Consapevole che, «nato in un borgo della Basilicata da gente di campagna», ha avuto «un'infanzia troppo bella», Sinisgalli si spinge a individuare in quella spensieratezza il presagio di una maturità più infelice («Piovve tutto l'inverno quell'anno / di scuola, di chiesa, di cortile. / A quell'età bisognava morire», scriverà in *Breve storia* (Sinisgalli 2020b: 141).

Se valgono già alcuni indizi di carattere strutturale, è qui da segnalare che Verdesca – il nome di una delle contrade di Montemurro, «una conca verde a valle delle case» che, per la sua distanza dall'abitato, fa da sfondo anche a traffici di contrabbando (Sinisgalli 2020a: 142) – è sia titolo della prima parte di *Vidi le Muse* sia titolo dell'ultima poesia della quinta e ultima sezione della suddetta prima parte. Vale a dire che nell'estensione immaginaria della contrada si colloca ampia porzione della prima raccolta, precisamente quella che va dal '31 al '37, anni in cui Sinisgalli è in buona parte a Milano, come attestano alcuni componimenti dedicati alla città lombarda. Al polo opposto della produzione poetica, la contrada delle Piane appare – con struggente potenza rievocativa – in un componimento *flashback* di *Più vicino ai morti*, l'ultima raccolta che nel titolo porge al lettore il congedo dalla vita («È il primo giorno di scuola / e domani è domenica: / andrò col mezzadro sordomuto / a scuotere il noce delle Piane»; Sinisgalli 2020b: 415). Nel mezzo la contrada delle Canalette torna in tre testi disseminati in altrettante raccolte: *Solitudine alle Canalette* (nei *Nuovi Campi Elisi*), *Pere cannelline* (in *Il passero e il lebbroso*) e *Un cinque aprile* (in *Mosche in bottiglia*).

2 «A bel vedere sull'ايا / Tante notti abbiamo dormito, / Le mani affondate nel grano, / Il sonno guardato dai cani. / Più mansueti erano i tuoi piedi / Dei colombi fatti per burla / Col panno bianco dei fazzoletti. / Avevi fili di paglia nei capelli: / Alle spalle muovevi il prato / A una trepida suoneria.» (Sinisgalli 2020b: 32).

Nella raccolta *I nuovi Campi Elisi*, il primo componimento della prima sezione – intitolato *Lucania* – avvia, con funzione di cerniera rispetto a *Vidi le Muse*, un discorso che, con voce più limpida e più «virile rassegnazione» rispetto ai versi giovanili (l'espressione è contenuta nel risvolto di copertina dei *Nuovi Campi Elisi*), alterna scorci del paese a vedute della capitale. A tale andamento alternato si sottrae visibilmente la seconda sezione che, per il dettaglio con cui i testi scandiscono la mappa capitolina di pertinenza sinisgalliana (*Circonvallazione Clodia, Prato Falcone, Pendici di Monte Mario, Vecchia strada perduta, Testaccio, Borgo Valtellina, Monte Parioli, ottobre e Lungotevere*), ben rappresenta l'avvenuta fioritura dopo il trapianto in agro romano. Assai significativi, in questo andamento alternato, appaiono i versi del componimento *Crepuscolo di febbraio a Monte P.* nella quinta sezione, in cui il rapporto tra il paese e la città ancora scossa dalla guerra («Era una dolce sera di febbraio / e da quella stanza così alta / si sentiva garrire tutta la città. / Il vento trovava le strade deserte / nelle ore del coprifuoco. Egli udiva / rintronare i tonfi delle mine / con l'orecchio premuto sul ventre dell'amata»; Sinisgalli 2020b: 104) ingloba anche il riferimento alle diverse origini e alla formazione di Sinisgalli e della compagna Giorgia. Non a caso il testo è da vedere in dittico con *Paese*, che immediatamente dopo descrive tutt'altro scenario («Noi percorremmo tutto il paese nell'ora / che tornano gli asini col carico di legna / dalle cime profumate della Serra»; Sinisgalli 2020b: 107).

La produzione narrativa conferma l'irremovibilità di Montemurro nella geografia affettiva del poeta. Il processo di mitizzazione («Erano così lunghe allora le strade dell'abitato che per arrivare dietro le mura ci pareva di traversare nel nevischio un intero continente»; Sinisgalli 2019: 6) si realizza anche in pagine di crudo realismo: bastino qui, a campione, quelle di *Fiori pari fiori dispari* in cui si legge del «bue che lascia la mandria per stendersi al sole» negli stretti vicoli del paese e degli uomini che gli trafiggono la nuca con «una lama bene affilata e robusta» perché «è una bestia malinconica» e «bisogna ammazzarla per evitargli di soffrire» (Sinisgalli 2020a: 23-24).

Né va taciuta l'importanza di Montemurro in quanto *locus amoenus* conciliante la scrittura, come segnalato dall'autore stesso anche in merito ad opere apparentemente distanti da quel contesto. Si pensi a *Quaderno di geometria*, che Sinisgalli scrive lì durante l'inverno del '35, «quasi deciso a non tornare mai più in città», e che per primo lo ha fatto conoscere in ambito industriale, procurandogli l'anno dopo la proposta di Adriano Olivetti di lavorare come responsabile dell'Ufficio tecnico di pubblicità per la grande azienda (cfr. Sinisgalli 1955: 22). Ma anche quando il paese rivela le sue meschinità di piccola provincia rispetto ai più emancipati costumi della città, esso non smette di propiziare l'ispirazione, come segnala Sinisgalli alludendo alla genesi dei dieci dialoghetti dell'*Indovino*, scritti con umore «bestiale» per la fredda accoglienza rivolta dai familiari alla compagna Giorgia de Cousandier, già sposata e madre.

Montemurro ha però parte attiva non solo nella memoria sinisgalliana o come eremo rassicurante di contro ai tentacoli della città; il paese vive anche nelle immaginose proiezioni di sé che talvolta il poeta realizza, come si deduce da una breve

prosa contenuta in *Horror vacui*, intitolata *Ci gît Arthur Rimbaud*: qui, in un movimento di sovrapposizione con il poeta francese, a Sinisgalli Montemurro appare – nel confuso dormiveglia di un mattino – il possibile luogo del sepolcro rimbaudiano («A Marsiglia, a Parigi, ad Aden, a Montemurro? Non so.»; Sinisgalli 1950: 8).

Identica trovata nella prima delle due *Canzonette* poste in coda alla seconda parte della raccolta mondadoriana intitolata *Letà della luna*: anche qui, descrivendosi come un giovane in preda alle convulsioni e riacciandosi al *topos* di antica tradizione della “cameretta”, Sinisgalli abbina il nome di Libritti a quello di altre più celebri città di poeti («Si rotola per terra / Con la luna calante / Nella sua cameretta / A Recanati a Zante / A Libritti a Marradi»; Sinisgalli 2020b: 191).

3. «Con le tasche piene di confetti»: la partenza dal paese

Certamente Montemurro, nella sua microscopica entità, costituisce il termine antitetico di ogni confronto con i grandi centri vissuti e/o visitati da Sinisgalli.

Il paesello, con i suoi tratti paesaggistici e antropologici, si contrappone alla città sino dalla «preistoria» del poeta ingegnere, nel solco di una lunga tradizione classica a lui nota e ravvivata dalle personali circostanze del doloroso allontanamento, avvenuto nel '18 con la partenza per Caserta, dove frequenta il Collegio dei Salesiani, e reiterato nel '20 con la partenza per Benevento, dove è studente dell'Istituto tecnico presso il Collegio dei Fratelli e delle Suore Cristiane “De La Salle”. A queste due città, che per prime smarginano il confine montemurrese, sono dedicate le poesie *Convittori lucani* ed *Esercizi spirituali*, scritte negli anni della maturità e comprese nell'*Età della luna*: in entrambe il poeta descrive con realismo e toni dissacranti la vita dei giovani studenti, tra disagi e adolescenziale scoperta di sé,³ con totale oscuramento delle fattezze cittadine che, soprattutto negli anni casertani, rimangono praticamente ignote al giovanissimo Leonardo. Per le «distanze geografiche, il cattivo stato delle strade e l'insufficienza dei mezzi di trasporto», Sinisgalli rientra sporadicamente a Montemurro: in tale perdurata lontananza esso viene prontamente mitizzato nelle «selvatiche durezza e delizie» (Ramat 2020: XI-XII), con ostinata fedeltà alla sua memoria. Ugualmente oscurata Caserta appare nei racconti sinisgalliani: piuttosto è lo strazio per la separazione dai luoghi dell'infanzia a essere rievocato dettagliatamente in alcune pagine di *Fiori pari fiori dispari* («Io dico qualche volta per celia che sono morto a nove anni»; Sinisgalli 2020a: 11-12). L'impressione che Caserta produce sul poeta è dallo stesso condensata nel breve *incipit* di una prosa del libro:

3 «La vacanza dei morti / Li sorprese già miopi / Coi geloni alle mani. / Sulla nera divisa / Cadde la prima neve / Nel parco di Caserta.»; Sinisgalli 2020b: p. 185. «Scoppiano le viole sulle gravi / Mura di Benevento. / Si passano a calce / Le aule, si spazzano / I pavimenti dei dormitori, / Si disinfettano le latrine. / Anche le loro piccole / Anime si lavavano / Delle macchie piccoline. / I confessori seduti / Negli angoli dell'infermeria / Sotto l'alone fioco / Dei lumi perpetui / Li aspettavano nella notte. / Con l'orgasmo nelle viscere / Scendevano le scale a precipizio / Per buttarsi ai piedi di Gesù. / Una camerata intera / Sgomenta si faceva addosso / La pupù.»; Sinisgalli 2020b: 185.

Quanto mi rimane di C* e dei primi lunghi pianti al passaggio dei carri, dietro le inferriate del cortile, vorrei dirvi in un soffio, il tempo di uno sbadiglio o di un fischio. Chi mi accompagnò nel primo viaggio non era mio padre. Dentro la carrozza [...] stretti dentro il mantice d'incerata, stavamo Silvestro ed io ai lati del parroco, che aveva ceduto alle insistenze delle nostre mamme e si offriva di accompagnarci in collegio la prima volta. Con le tasche piene di confetti [...] partimmo, attraversammo il fiume, ci allontanammo dal confine della provincia. [...] Poi non ricordo più. [...] Io e Silvestro ci trovammo nelle ore di ricreazione ad asciugarci le lacrime con lo stesso fazzoletto, a spaccare le melagrane che avevamo portate dal paese. Non ci si vide più quando il gelo rese impraticabile il cortile. Ci incontravamo qualche volta in fila lungo i corridoi che portavano alla cappella (Sinisgalli 2020a: 11-12).

La vita negli angusti corridoi o nei cortili subentra dunque alla sconfinata e felice libertà goduta a Montemurro con fratelli e compagni. Assaporato «il veleno della solitudine» e appoggiato «tutto il peso della vita [...] sul [...] cuore», l'«ingrato» e ristretto orizzonte casertano facilita la persistenza di quello montemurrese, rinnovato anche compitando i «cari nomi» delle sorelle e delle contrade: Verdesca, Canalette, Vena, Belliboschi, scanditi anche «con un movimento impercettibile del polso» (Sinisgalli 2020a: 12-13).

Più vissuta è invece Benevento, scenario di una faticosa conversazione con il padre durante una occasionale visita di questi,⁴ ma anche sfondo delle prime avvincenti avventure:

Torniamo dalla passeggiata al crepuscolo, risaliamo la città lungo il marciapiede sinistro che ci fa vedere il Duomo di fronte e ci porta a rasentare le colonnine del Chiostro di Santa Sofia. Le più famose botteghe di dolci e di confetti sono da questo lato. Le riconosciamo dal profumo, Tito, Rummo, Lucarelli. I collegiali non resistono alla tentazione. Due per volta hanno il permesso di assentarsi per dieci minuti e divorare torroni e sfogliate. I miei pochi soldi li spendo per affittare una Dayton rossa e correre sugli argini del Calore (Sinisgalli 2020a: 277).

È da ricordare che Benevento verrà rievocata anche negli anni più maturi, in un componimento scritto nel '62, contenuto nell'*Età della luna*: qui Sinisgalli riepiloga nel breve giro di pochi versi le tappe della propria intensa vicenda biografica e professionale.⁵ Ma Benevento con i suoi tetti ritorna anche nei sogni del poeta ingegnere, come si ricava da un passo del racconto – dal vago tono surreale – intitolato *Orologi*, pubblicato in *Belliboschi*; qui Sinisgalli ancora una volta lega insieme le città del cuore e tra esse Benevento, a partire dalla visione tutta mentale dei tetti montemurresi, tanto attaccati gli uni agli altri da sembrare un'unica superficie:

4 «Non avevo tre anni quando mio padre partì [...]. Tornò quando ero in collegio; avevo tredici anni. Ebbi un brutto colpo, lo riconobbi a stento quando lo vidi nel parlatorio piccolo, calvo. Mi portò in giro per le strade di Benevento, mi comprò cassatine e confetti, e una stilografica. Ci sedemmo al caffè, non sapevamo che dirci [...].» (Sinisgalli 2020a: 259).

5 «Marzo è tornato nel nostro giardino. / Ogni anno mia madre mi vuole vicino. / Mi conta i denti, mi cuce i bottoni. / Marzo è alle porte sotto i torroni. / Siamo arrivati sulla collina / mia madre e il suo bambino. / Ci sediamo sotto gli aquiloni. / Che strano viaggio fa il vento / dalle torri di Urbino alle torri di Benevento, / che raggiri che voli / da Montemurro ai Parioli!» (Sinisgalli 2020b: 253).

Come è bella la linea spezzata che formano i tetti e i comignoli delle case che mi stanno davanti! [...] Una attaccata all'altra. Si potrebbe camminare come io cammino spesso in sogno sulle tegole. [...] In sogno riesco a fare lunghissime passeggiate senza mai cadere. Cammino senza vedere dove metto i piedi. Vado a passeggio (non sempre, non tutti i giorni e neppure tutti i mesi, forse una o due volte l'anno) sopra le case di Montemurro, di Roma, di Benevento, di Milano, di Larissa (Sinisgalli 2020a: 202).

Curiosamente chiude l'elenco il nome della città della Tessaglia, non perché Sinisgalli ne abbia conoscenza diretta ma forse perché luogo di provenienza di Damiano (scolaro di Eliodoro di Larissa), autore nell'antichità di un trattato di ottica dedicato in buona parte al campo visivo, argomento che spiegherebbe l'estraneità solo apparente del nome, collegandolo all'ampiezza dello sguardo sinisgalliano, non soltanto nel sogno.

4. «Una meteora alla luce del tramonto»: Roma

Il rapporto di Sinisgalli con Roma – con alcune interruzioni anche lunghe, determinate da impegni professionali a Milano – copre un arco di tempo molto lungo, quasi l'intera vita.

Rientrato a casa da Benevento «con una bellissima licenza e con le maniche corte» (Sinisgalli 2020a: 247), Sinisgalli decide di iscriversi alla facoltà di Matematica a Roma: parte per la capitale nel novembre del '25, sistemandosi presso una pensione in Via Cola di Rienzo, dove lo accoglie ammirata una «matrona splendida, una specie di Sibilla michelangiolesca» (Sinisgalli 2020a: 251). Subito la città squaderna allo studente le ampie prospettive dei suoi spazi, invitandolo alla *flânerie*: completata la pratica dell'immatricolazione, Sinisgalli sperimenta già nelle prime ore romane la potenza di una forza centrifuga che lo distoglie dai suoi interessi matematici. Sicché, messo il libro di poesie di Corazzini «nella tasca del pastrano», «gira a caso» fino ad arrivare a Campo Verano dove dinanzi all'urna del poeta romano rende omaggio alla poesia crepuscolare: il cimitero gli appare «molto più bello e più armonioso della stessa città», forse inizialmente percepita come dispersiva (Sinisgalli 2020a: 252).

Analogamente, nelle liriche di *Cuore* – la prima raccolta di poesie stampata nel '27 a spese dell'autore assai probabilmente nella capitale – le atmosfere descritte nei versi sembrano costituire, pur nell'opalescenza dell'esercizio di stile, un baluardo a difesa dai possibili sbilanciamenti emotivi causati dal trasferimento nella capitale. La stessa dedica alla madre – che realizza forse un atto di ossequio alle molte presenze femminili della poesia crepuscolare (madri/sorelle/spose) e conferma perciò il compimento di un rito di iniziazione – attesta la persistenza, anche da lontano, del più istintivo dei legami, pur nell'avvertito desiderio di crescita ed emancipazione.

Se la genesi di *Cuore* – anche per come il manoscritto di *Quaderno dei sogni e delle stelle* consente di ricostruire –, va rubricata nelle suggestioni prodotte dalle letture «extra-scolastiche» dell'adolescenza (Corazzini, Gozzano e Govoni, i versi di Nicola Moscardelli, e l'antologia di Giovanni Papini e Pie-

tro Pancrazi dal titolo *Poeti d'oggi*), si spiega l'alto tasso di immagini e lemmi riconducibili ai versi presi a modello. Nubi, silenzi, solitudini e sbiaditi rosai, «visini pallidi / di bimbi morti», «[g]licini a grappoli lilla», burattinai, «bianchi pagliacci» e «marionette languide», tristi fanciulli-poeta, «pioggia di stelle» e «[s]irene piangenti», vecchie mendicanti e tremolio di rugiade si dispongono nei ventidue testi della prima giovinezza sinisgalliana, con incremento finale della componente nostalgica. Pur nell'assenza di riferimenti geografici espliciti – non è dato di sapere con certezza dove i componimenti siano stati scritti –, le poesie di *Cuore* alludono a uno spazio – se non proprio morto o stagnante, come è la città per i poeti crepuscolari – certamente immateriale, «senza fine»: sulle vie e sugli «sfioriti / sentieri invisibili» si muovono «misere creature / che si disperdono», nei viali alberati si diffondono «pispigli» senza potersi scorgere i volti di chi parla. Più riconoscibili appaiono forse i «panorami della lontananza», cui il giovanissimo poeta studente universitario guarda con gli occhi della memoria, come sembrano suggerire i versi di *Ricordo* («Un giardino – / mandorli – roseti – viole – / con una fiaba d'amore / nascosta fra i petali / e una dolcezza d'adolescenza / fiorita tra i rami più esili – // un giardino – / sorto ne l'incanto d'una conchiglia / verde – / come in un bacio di cielo – // e una finestra lontana / assetata di stelle. –»); Sinisgalli 2020b: 20). Fino all'ultimo testo, tutto nei termini di una accorata *consolatio*: «Anima mia – / ritorneremo per i nostri sentieri – / a sognare ed a piangere – // Ritorneremo a raccogliere / i petali sbiaditi del nostro giardino / dell'alba – sulle vie dei sogni / e delle tristezze –» (Sinisgalli 2020b: 21).

L'anno di *Cuore* è un anno importante nella vita di Sinisgalli, soggiogato ormai irrimediabilmente più dalla miscela combustibile di esistenza e poesia che dalla purezza assoluta della matematica: l'inquietudine prodotta dai tanti versi letti porta con sé il conseguente ridimensionamento del percorso formativo che devia, alla fine del biennio di matematica, verso l'ingegneria industriale in cui consegnerà la laurea nel '31.

La città eterna, pur così diversa dalla remota provincia lucana, accoglie Sinisgalli con generosità di suggestioni e ritmi congeniali, proponendogli subito occasioni e amicizie importanti, grazie alle quali egli si integra sempre di più: non a caso gli anni da studente e neolaureato diventeranno le «pietre della [sua] giovinezza» nei versi della *Elegia romana*, nei *Nuovi Campi Elisi* (Sinisgalli 2020b: 87). Il rapporto con Arnaldo Beccaria e Libero De Libero, con Scipione e Mafai – i fondatori della “Scuola romana” –, e con gli artisti e poeti che gravitano nell'orbita di quell'ambiente culturale, determina una proficua contaminazione di poesia e pittura, parola e immagine, rimasta punto imprescindibile fino alla fine della vicenda intellettuale e professionale sinisgalliana. In una delle salette del Caffè Aragno, in Via del Corso, Sinisgalli conosce Giuseppe Ungaretti, nei primi anni Trenta «già considerato un caposcuola» (cfr. Dell'Aquila 2017: 15-107):

all'autorevolezza di questi si devono in modo determinante la promozione e il successo del giovane poeta ingegnere che gli rimarrà fedelmente amico fino alla fine. E si deve forse anche qualche spunto nella percezione dello spazio urbano, visto

che, per dichiarazione dello stesso Ungaretti, il passaggio da Alessandria d'Egitto a Parigi, nel 1912, «è segnato dall'impatto sconvolgente con lo spazio urbano, dalla 'scoperta' dell'architettura» (cfr. Tordi Castria 2010: 37-50).

È nel racconto *Studenti poeti* che si ha una dettagliata rievocazione degli anni universitari.

Con i due amici fraterni, Arnaldo e Libero, Sinisgalli condivide stanze e pasti, sigarette e inquietudini; in particolare, è Beccaria a tenere accesa, «piccola *lux perpetua*», la «sacra fiammella» della poesia, consentendo di rafforzare la natura ancipite di entrambi: ciò che a Leonardo è accaduto con la matematica è infatti «accaduto a lui [Arnaldo] con la chimica» (Sinisgalli 2020a: 254). Le due scienze non producono l'eccitazione dell'arte, ben più capace di trasfigurare problemi e miserie quotidiane, sicché, «dopo i formidabili *exploits* dei primi anni», Sinisgalli passa «dalla sponda impervia alla riva fiorita» (Sinisgalli 2020a: 257), conquistato dalle parole e dai numeri più che dalle figure e dagli ordini, evidentemente non disposto a rinunciare alla effervescenza della vita per studi che non concedono distrazioni: «A Roma in certi mesi ero costretto a diradare gli incontri con i compagni. A Via dei Serpenti e in Via Milano ho trascorso interi pomeriggi di primavera sopra le dispense e sui trattati» (Sinisgalli 2020a: 257).

In tutta la sua accattivante vivacità culturale, Roma trascina Sinisgalli per le strade percorse dai tanti amici, poeti e pittori. In particolare, la congenialità della capitale al carismatico artista maceratese contagia anche Sinisgalli che ne fissa i termini in un'intensa prosa:

[...] Scipione aveva bisogno di una città come Roma, di un vento come lo scirocco, aveva bisogno di guardare queste facce infiammate di bevitori e di carnivori, vivere le lunghe estati romane, toccare la luce fino all'osso, accorgersi che il travertino, la pietra di Roma, è scheletro, bianco scheletro dell'acqua (Sinisgalli 2019: 215-216).

Con certo «sentimento del tempo», forse di matrice ungarettiana, e con protagonismo di luci e colori, nell'*Elegia romana* l'autore descrive la città e i suoi principali attributi: il Tevere «che ha preso il colore dei cocci», «il verde stento», i toni accesi dei tramonti estivi capitolini («La città ruota come una meteora / alla luce del tramonto»; Sinisgalli 2020b: 86). Si annodano a filo stretto vicenda personale e storia della città in un componimento dallo spiccato tono rievocativo in cui Roma è mansueta interlocutrice e perciò figura amicale al pari dei compagni: Sinisgalli si rivede come «un ragazzo pieno di sonno e di appetito», un «giovane letargico» che trascorreva il suo tempo leggendo libri nei giardini romani, a significare una personalità a quei tempi non ancora compiuta; ma pure – a indicare una già pressante curiosità intellettuale – si definisce un «mussulmano avido di odori» (Sinisgalli 2020b: 87).

Roma è però città che offre a Sinisgalli anche l'opportunità di lunghe passeggiate e contemplazioni in solitudine, sebbene l'ampiezza di certi scorci lo metta di fronte alla metafisicità quasi «necrofora» degli spazi vuoti, come annota in un'altra delle *Promedades architecturales*:

Non capisco quelli che si lasciano incantare dai panorami. A me, appena l'uomo, o il cane, o la gallina, sono scomparsi dal campo visivo, le fabbriche comunicano una strana angoscia come se fossero già postume e di là, da quei balconi, non potessero più affacciarsi i vivi. Del resto gli antichi incisori non lasciavano mai una lastra senza aver disegnato almeno una figura, magari una figura piccola quanto un verme (Sinisgalli 2019: 111).

Sul colle del Gianicolo Sinisgalli osserva anche la quercia «derelitta e pietosa» di Torquato Tasso, che, sorretta a malapena da un «trafilato di ferro», è testimonianza della «sopravvivenza delle parole (dell'anima)», cioè della poesia (Sinisgalli 2019: 112). Il riferimento – che vede nell'albero malconco ma possente l'emblema di una grandezza poetica irriducibile dall'oblio – fa venire in mente la visita compiuta da Giacomo Leopardi, poco più di due secoli prima, alla chiesa di Sant'Onofrio, in cui sono custodite le spoglie del poeta di Sorrento. Negativamente impressionato da quei «tanti spazi gittati tra gli uomini» («invece d'essere spazi che contengano uomini»), come scrive alla sorella Paolina da Roma il 3 dicembre 1822, il giovane recanatese avverte tuttavia una singolare concentrazione di vita nella salita che conduce al sepolcro tassiano, «tutta costeggiata di case destinate alle manifatture», risuonante «dello strepito de' telai e d'altri tali strumenti, e del canto delle donne, e degli operai occupati al lavoro». Leopardi constata così quanto, «in una città oziosa, dissipata, senza metodo, come sono le capitali», sia rassicurante «il considerare l'immagine della vita raccolta, ordinata e occupata in professioni utili», come confida al fratello Carlo il 20 febbraio 1823. È una riflessione che rivela una certa vicinanza tra la sensibilità leopardiana e quella sinisgalliana, entrambe volte alla ricerca risarcitoria del paese nella città, cioè di una più incoraggiante autenticità di rapporti nello spazio anonimo della metropoli.

Anche l'esuberanza delle forme barocche si impone alla vista di Sinisgalli; sulla chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori – opera incompiuta del Bernini, l'«architetto suicida», come è definito in una delle *Promenades architecturales* (Sinisgalli 2019: 113) – il poeta ingegnere ha parole di convinto entusiasmo:

Il grande Nevrastenico ha qui segnato con l'unghia soltanto qualche raccordo, qualche contorno, ha separato con l'unghia la pietra dall'aria. Anche qui, come altrove, io sento vivo il suo spirito, il suo genio, sulle cuspidi, laddove egli veramente taglia il vento, taglia l'aria, taglia la luce e l'acqua, con le sue doppie tangenti, con lo sterno delle sue superfici gracili e un poco deformi (Sinisgalli 2019: 113).

Sul Borromini Sinisgalli ritornerà anche altrove, a conferma di una spiccata predilezione per l'ingegno dell'artista: si veda la prosetta dell'*Età della luna* dedicata al Barocco – intesa come «irritazione della pazienza classica» (Sinisgalli 2020b: 209) –, e la poesia dedicata alla chiesa di San Carlino, composta nella villa di Lignano Pineta nell'estate del '69 e poi inclusa nella raccolta monadoriana *Il passero e il lebbroso*. Ma è da segnalare qui anche un pezzo intitolato *Esplorazioni borrominiane* uscito nella «Fiera Letteraria» nella citata rubrica dedicata alle cronache su architettura e architetti: qui Sinisgalli presenta gli interessi borrominiani di un giovanissimo Paolo Portoghesi, giudicandoli indizio certo di una promettente intelligenza.

Negli anni della maturità, la residenza ormai di lungo corso nella capitale porta Sinisgalli a coglierne l'indole fin nel profondo, anche nei tratti di indolenza: «Roma», scrive in un passo in prosa dell'*Età della luna* stabilendo un confronto con Napoli, «rumina il tempo e lo digerisce faticosamente. È un apparecchio torpido che ha necessità di un avviamento lunghissimo, ha bisogno di mesi per realizzare un giorno»; per chiudere sentenziosamente così: «A Roma» il lavoro è «un passatempo» (Sinisgalli 2020b: 178-179).

5. Gli «agguati della nebbia»: Milano

La Milano degli anni Trenta appare a Sinisgalli fortemente adrenalinica e perciò eccitante: quando, negli anni successivi, essa continuerà ad essere sede di importanti impegni professionali – si pensi al rapporto con Giuseppe Eugenio Luraghi e con la Pirelli –, avrà perso lo smalto brillante esibito al primo appuntamento e si proporrà al poeta ingegnere come «afflitta» e persino «puritana» (Sinisgalli 1946).

Immediatamente dopo la laurea, la vita professionale di Sinisgalli si viene svolgendo nella città lombarda, di molto differente dal paese di origine e da Roma, e però assai ammaliante pur nella sua freddezza industriale: «Sono giunto in questa città una sera d'inverno, faticosamente il sangue ha fatto abitudine agli agguati della nebbia», scrive nel dicembre del '33, alludendo ad una spiccata differenza già climatica (Sinisgalli 2010: 29). Milano, la «cara città» di cui «ci si innamora come di una sposa non troppo bella» (Sinisgalli 2010: 67-68), si mostra al poeta in una dimensione inizialmente inospitale, per poi rivelarsi più calda e accogliente anche grazie alla frequentazione di molti amici meridionali; in più le architetture industriali colpiscono la fantasia di Sinisgalli, pronto a valorizzarne tutta la portata suggestiva in prose e versi. Rispetto all'impatto iniziale, avvenuto nell'inverno tra il '32 e il '33, è nella seconda metà degli anni Trenta che Sinisgalli – rientrato a Milano dopo un breve periodo trascorso a Montemurro – scopre la dimensione più umana della metropoli, vivendo in vicinanza assai stretta con alcuni amici, tra cui altri poeti giunti ugualmente dal Sud. Di certo la lunga parentesi romana non facilita l'ambientamento in Milano, ma alla fine vince la vitalità della metropoli, la sua incontenibile dinamicità avanguardista. «A lui, meridionale di sangue e romano per affinità spirituali e di gusto», scrive Arturo Tofanelli, Milano appare «a prima vista la truce città dei panettoni e degli inverni melmosi rallegrati dalle pubblicità al neon dei negozi novecento»; con il tempo però, continua Tofanelli, ne apprezza il «contenuto umano», «quella sua concretezza temperata nel patetico, faccendiera e arida al mattino, romantica spensierata e sensuale alla sera» (Tofanelli 1947). I milanesi rivelano a Sinisgalli un attivismo senza pari: «Milano non è una bella città», dichiara il poeta ingegnere nella prosa su Persico, «ma i lombardi sono una grande razza»; e aggiunge:

Per più di un anno, il mio primo anno di lavoro, io riuscii a scrollare il torpore triste del mio sangue e la mia terribile avidità di sonno: dovevo tornare in ufficio alle due del pomeriggio, e ricordo l'affanno di quelle giornate. Riuscii a cronome-

trare tutti i miei passi, tutti gli itinerari, la durata dei pasti, il tempo per lavarmi, per vestirmi, per fare le scale, per fumare una sigaretta.

Mi fidavo della grande precisione degli orologi della città, del buon funzionamento delle sveglie: dormivo dieci minuti dall'una e mezzo alle due meno venti (Sinisgalli 2019: 95-96).

Anche per la pronta obbedienza che il suo corpo mostra nei confronti dei ritmi più frenetici, Sinisgalli archivia Milano nella sua memoria come emblema di vitalità per poi recuperarne il ricordo soprattutto negli anni in cui la musa che lo ha ispirato si è fatta decrepita: «Sono lontano da Milano, / sono lontano dalla giovinezza. // Via Velasca, via Rugabella, Piazza Tricolore. / Ho visto dal finestrino di un taxi / i monconi del mio domicilio.» (Sinisgalli 2020b: 250), scrive nell'incipit dell'*Ode a Lucio Fontana*, rievocazione degli anni milanesi dedicata al grande artista dei «buchi» e dei «tagli», collocata in *Appendice all'Età della luna*.

Anche negli anni in cui vi torna occasionalmente, più volte Sinisgalli dichiara la propria gratitudine nei confronti di Milano. È il caso di una breve nota del '46, intitolata *A Milano l'altro ieri* inclusa nelle *Corrispondenze* del «Costume politico e letterario», il periodico romano diretto dall'amico Velso Mucci. In essa, rievocando una insolita mitezza e riconoscendo implicitamente l'importanza della stagione milanese giovanile («io ho goduto il miracolo d'una precoce primavera che fiottava dai muri sfinestrati sulle vie»; Sinisgalli 1946), Sinisgalli affronta la questione della ricostruzione della città nelle zone in cui i segni della guerra da poco conclusa sono più visibili: «Le larghe zone macerate creano avvicinati impreveduti, scorciatoie, e imbuto di cielo piuttosto singolari per una città come questa, dove raramente (a Porta Venezia, al Lazzaretto) il punto di fuga scende sotto le ginocchia degli uomini» (Sinisgalli 1946).

A fonte della necessità di interventi edilizi, Sinisgalli si chiede cosa consigliare «agli urbanisti milanesi»; forse, consiglierebbe quello che l'americano Frank Lloyd Wright «suggeriva agli architetti di Londra: "Lasciate la city così com'è, e costruite in campagna"». E – ipotizzando che il milanese Piero Bottoni, nel partecipare a questa ideale conversazione, dica che «i grattacieli di Piazzale Fiume e del Corso Matteotti sono rimasti intatti» per cui «non c'è ragione per non costruirne altri» –, Sinisgalli passa a rintracciare i segni di una Milano ormai cambiata, diversa da quella che ha vissuto negli anni Trenta, in memoria della quale chiude lapidariamente: «Fui giovane un tempo e felice qui» (Sinisgalli 1946). La verità è che nella Milano che ha rivisto nello spazio di poche ore molti sono i segni di una avvenuta mutazione culturale e sociale che si ritrova anche nell'architettura e nell'urbanistica con esiti non sempre apprezzabili, apprezzabili.

A rimarcare una netta separazione tra gli anni milanesi giovanili e quelli vissuti nella maturità è lo stesso autore: «La mia seconda stagione milanese porta il peso e la responsabilità dei quarant'anni (i capelli grigi e l'emicrania, piazza Duse e via Zuretti, le trattorie di Giuntoli e di Pepori), i colori giallo e rosso della Pirelli», scrive nel pezzo intitolato *Le mie stagioni milanesi* uscito in «Civiltà delle Macchine» nel 55.

Negli anni della prima stagione «il cupo ingegnere mussulmano» è infatti giunto «disarmato» ad «affrontare la nebbia» e nel lungo periodo di disoccupazione ha trovato nel suo «temperamento» e nei suoi interessi una risorsa per impegnarsi pur nel «non far niente» («Rasentavo le fabbriche verso il mezzogiorno, quando mi ero appena alzato dal letto», «i miei compagni erano l'Amore e la Poesia», «Vivevo come un sonnambulo»; Sinisgalli 1955: 22).

Nel corso di quella che definisce la sua «preistoria milanese», Sinisgalli ha però modo, grazie alle opportunità che la città pian piano gli offre, di sbarazzarsi di una certa apatia che lo ha insidiato sin da fanciullo.⁶ «Scossi la mia accidia», scrive, «mi svegliai»; in questa ripresa di forze non poca parte ha la proposta di Olivetti, l'illuminato industriale che gli dà modo di dare forma alle passioni, dimostrando, con una valente squadra di collaboratori, che «una pagina stampata, una vetrina, un fotomontaggio» costituiscono testimonianze tangibili di civiltà e cultura. Non a caso l'ufficio Olivetti in via Clerici diviene in breve tempo luogo di incontro di «pittori, scultori, architetti», tutti dominati dal «demone dell'analogia» (Sinisgalli 1955: 23). Durato fino allo scoppio della guerra, il lavoro presso la Olivetti registra in Sinisgalli la misura di un decisivo cambio di ruolo: «Io stesso», scrive, «non avrei mai preso sul serio certi problemi se mi fossi immiserito su un piccolo Olimpo, se anch'io, sull'esempio dei miei amici letterati, mi fossi impietrito nel mezzo-busto con l'illusione di entrare così di soppiatto nella storia» (Sinisgalli 2020b: 23).

Alla fine degli anni Quaranta, nella «seconda stagione milanese», la permanenza di Sinisgalli nella città lombarda si caratterizza per una più matura consapevolezza e per una serie di scoperte destinate ad aprire la sua mente ad ulteriori dimensioni: il fascinoso mondo della gomma e quello della fabbrica, vissuti dal di dentro, «tra produzione e distribuzione, tra operai e clienti», si fondono con un'idea di cultura memore della migliore lezione umanistica, come ben si evince dalla rivista «Pirelli», che tanto deve alla «città adorabile» (Sinisgalli 1955: 24), e si vedrà in «Civiltà delle Macchine».

Molte altre occorrenze delle città qui richiamate avrei voluto segnalare: i limiti ragionevolmente imposti in un volume collettaneo mi impongono di rinviare una maggiore completezza ad altra sede. Mi piace qui chiudere con lo stralcio di un pezzo scritto da Sinisgalli nel luglio del '55 e pubblicato nel '61 nella rivista «Alfabeto». Vi si legge un riepilogo piuttosto veritiero – anche se incompleto – che l'autore fa osservando il paesaggio dall'abitazione dei Parioli; il pezzo è da leggere in dittico con il citato *Versi scritti per il mio compleanno e dedicati a Giorgia e Filippo* che ne costituisce la versione poetica, fedele fin nel saporoso condensato gnomico:

Mi godo questa solitudine a cui mi ero disabituato con gli anni. Traccio su un foglio di carta il mio orizzonte. L'avessi fatto con tutte le finestre delle mie came-

6 «Mi ricordo ancora / i versi che scrissi / alla pigra passiflora / quando il cuore tremava / al lamento notturno degli infissi. / Lungo l'inverno intero / coi piedi sulla brace / e la testa di ghiaccio. / Più pesante di fuori / era la neve io dentro / spegnevo le candele / e coi tizzi lucenti / stavo solo a far niente.» (Sinisgalli 2020b: 139-140).

re, da Montemurro a Caserta, da Caserta a Benevento, da Benevento a Roma, da Roma a Lucca, da Lucca a Padova, da Padova a Milano, (via Teodosio, via Tadino, viale Bianca Maria, via Rugabella!), da Milano a Robilante, da Robilante a Civitavecchia a Busachi sul Tirso, da Busachi a Roma, a Milano, a Roma, a Montemurro, a Milano, a Roma...

La nostra vita non rispetta la legge di Galilei sull'isocronismo del pendolo, la vita scende a precipizio, il pendolo risale la china faticosamente (Sinisgalli 1961).

BIBLIOGRAFIA

- Agamben 2006: *Un ragionare per paradigmi*, intervista a G. Agamben a cura di R. Andreotti e F. De Melis, «Alias», 9 settembre 2006, 1-5.
- Dell'Aquila 2017: G. Dell'Aquila, *La perfidia eleatica. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Venosa (Pz), Osanna.
- Papini, Pancrazi 1920: G. Papini, P. Pancrazi (a cura di), *Poeti d'oggi, 1900-1920. Antologia compilata da Giovanni Papini e Pietro Pancrazi con notizie biografiche e bibliografiche*, Firenze, Vallecchi.
- Ramat 2020: S. Ramat, *Sinisgalli narratore*, in L. Sinisgalli, *Racconti*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, VII-XLVI.
- Sinisgalli 1927: L. Sinisgalli, *Cuore*, Roma, a spese dell'autore.
- Sinisgalli 1943: L. Sinisgalli, *Vidi le Muse*, Milano, Mondadori.
- Sinisgalli 1945a: L. Sinisgalli, *Architetture poetiche*, «Domenica», 10 giugno 1945.
- Sinisgalli 1945b: L. Sinisgalli, *Fiori pari fiori dispari*, Milano, Mondadori.
- Sinisgalli 1946: L. Sinisgalli, *A Milano l'altro ieri*, «Il costume politico e letterario», 7 aprile 1946.
- Sinisgalli 1947a: L. Sinisgalli, *Una casa in una camera*, «Tempo», a. IX, n. 1, 4-11 gennaio 1947.
- Sinisgalli 1947b: L. Sinisgalli, *I nuovi Campi Elisi*, Milano, Mondadori.
- Sinisgalli 1948: L. Sinisgalli, *Belliboschi*, Milano, Mondadori.
- Sinisgalli 1950: L. Sinisgalli, *Furor mathematicus*, Milano, Mondadori.
- Sinisgalli 1954: L. Sinisgalli, *Una città è nata in mezzo agli alberi e le acque*, «Civiltà delle Macchine», n. 4, luglio 1954, pp. 37-40.
- Sinisgalli 1955: L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*, «Civiltà delle Macchine», n. 5, settembre-ottobre 1955, 22-24.
- Sinisgalli 1956: L. Sinisgalli, *Architettura e architetti*, «La Fiera Letteraria», 2 dicembre 1956.
- Sinisgalli 1957: L. Sinisgalli, *Esplorazioni borrominiane*, «La Fiera Letteraria», 17 febbraio 1957.
- Sinisgalli 1961: L. Sinisgalli, *Le piste della giovinezza*, «Alfabeto», 15-30 agosto 1961.
- Sinisgalli 1962: L. Sinisgalli, *L'età della luna*, Milano Mondadori.
- Sinisgalli 1970: L. Sinisgalli, *Il passero e il lebbroso*, Milano, Mondadori.
- Sinisgalli : 1975: L. Sinisgalli, *Mosche in bottiglia*, Milano, Mondadori.
- Sinisgalli 1980: L. Sinisgalli, *Più vicino ai morti*, Padova, Panda Edizioni.
- Sinisgalli 2010: L. Sinisgalli, *Pagine milanesi*, a cura e con introduzione di G. Lupo, con un saggio critico di H. Scelza, Matelica (MC), Hacca Edizioni.
- Sinisgalli 2019: L. Sinisgalli, *Furor mathematicus*, a cura di G. I. Bischì, Milano, Mondadori
- Sinisgalli 2020a, L. Sinisgalli, *Racconti*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori.
- Sinisgalli 2020b: L. Sinisgalli, *Tutte le poesie*, a cura di F. Vitelli, Milano Mondadori.
- Tofanelli 1947: A. Tofanelli, *Ricordo di un'antica Pagina*, «La Fiera Letteraria», 20 febbraio 1947.

- Tordi Castria 2010: R. Tordi Castria, *Il poeta e l'architetto. Giuseppe Ungaretti, Luigi Moretti e il Barocco romano*, in Ead., *Cinque studi. Carlo Michelstaedter, Giuseppe Ungaretti, Alberto Savinio, Italo Calvino, Giacomo Debenedetti*, Roma, Bulzoni, 37-50.
- Vitelli 2017: F. Vitelli, *Il «corruciato Eupalino». Sinisgalli e Persico*, in Id., *La lanterna negli anfratti. Studi per Leonardo Sinisgalli*, Montemurro (Pz), Fondazione Leonardo Sinisgalli, 135-166.
- Vitelli 2018: F. Vitelli (a cura di), «Sinisgalli, Leonardo», *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana «Giovanni Treccani», vol. 92, 806-808.

**«LA POESIA DELL'URBANISTICA»:
LEONARDO SINISGALLI AND THE CITY**

Summary

Leonardo Sinisgalli discovered the city in the late 1920s, when – as a young student – he left Montemurro to attend courses in mathematics and then in engineering at the University of Rome. The eternal city, although so different from the remote province of Lucania, welcomes him with generosity of suggestions and congenial rhythms, immediately offering him friendships and important occasions. Years later, in the verses of the *Elegia romana*, Sinisgalli recalled life in the capital, describing himself as «un ragazzo pieno di sonno e di appetito», as a «giovane letargico» who spent his time reading books in Roman gardens, signifying a personality in those times not yet accomplished; but also, to indicate an already pressing intellectual curiosity, he will describe himself as a «mussulmano avido di odori». In the years following graduation, professional life took place in Milan, a city noticeably different from the country of origin and from Rome and yet highly bewitching, despite its industrial coldness: «Sono giunto in questa città una sera d'inverno, faticosamente il sangue ha fatto abitudine agli agguati della nebbia», he writes, alluding to a marked climatic difference. Milan, the «cara città» with which «ci si innamora come di una sposa non troppo bella», shows itself to the poet in an initially inhospitable dimension, only to reveal itself warmer and more welcoming thanks to the frequentation of many southern friends. Modern industrial architectures strike the imagination of the engineer poet, ready to exploit all the suggestions in prose and verse.

There is a large number of references that make us understand how much the imagination of the poet and engineer – fueled by the stimulating cultural environments that he frequented since he was a boy – is gradually combined with the fruitful reading and knowledge of ancient and modern poets, writers, artists, urban planners and architects who have represented and studied images and characters of cities. But always, in the years of enthusiasm and success as well as those of disappointment and withdrawal, Sinisgalli's roots in the cities where he lives and works take place in the constant memory of Montemurro, recalled also for those precious values of humanity put at risk by the modern progress.

Keywords: Leonardo Sinisgalli, city, village, architecture, city planning

Giulia Dell'Aquila

Alessandro Cinquegrani¹
Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Umanistici

IL VENETO. RACCONTARE LA CITTÀ DIFFUSA

Il contributo vuole raccontare l'evoluzione della rappresentazione del territorio veneto tra il 1970 e i giorni nostri, con particolare attenzione ai due passaggi chiave: il boom economico e la crisi economica che avvennero all'inizio e alla fine del periodo affrontato portando due forti mutazioni antropologiche e sociali. La letteratura ha reagito spesso con la denuncia, anche violenta, della deportazione del territorio, e comunque con la sensibilità propria degli scrittori. I principali autori affrontati sono: Andrea Zanzotto, Vitaliano Trevisan, Francesco Maino e Romolo Bugaro, con riferimenti a Goffredo Parise, Gianfranco Bettin e Francesco Targhetta.

Parole chiave: Boom; crisi economica; territorio; cementificazione; denuncia.

1. Il boom

In un saggio del 1999, Andrea Zanzotto (1999: 146-147) scrive:

L'orribile degenerazione localistica che ha creato il *bellum omnium contra omnes*, ha coinvolto anche i più piccoli comuni; ci si accanisce nel sacrificare gli ultimi brandelli di paesaggio e gli storici profili delle città, in zone già saturate oltre ogni limite dalla cementificazione e dai "centri commerciali" che alterano le antichissime strutture di cittadine e paesi. Se è vero che «i luoghi, come gli dèi, sono i nostri sogni», come ha detto Yves Bonnefoy, vediamo che con questa incalcolabilmente lontana radice onirica - comune a tutti e insieme esplosiva di individualità - si viene a minacciare l'ultimo resto di una regione che aveva in ogni città i suoi santi artisti e i suoi santi protettori.

Oggetto della preoccupazione del poeta è il paesaggio veneto che ha sempre rappresentato per la sua poesia una forte fonte di ispirazione e che ormai sembra ferito a morte, violentato da una cieca cementificazione che ha distrutto la grazia della natura e dell'arte di un tempo, ridisegnando la struttura urbanistica del territorio. Un tempo punteggiato di piccoli paesi nella grande pianura, con profili riconoscibili e caratterizzati dalla chiesa, il municipio, la scuola elementare, l'oratorio, il cimitero, il paesaggio veneto è diventato un susseguirsi di edifici che alternano grandi capannoni a zone residenziali spesso con artefatti giardini giapponesi o futuribili escrescenze murarie. Il Veneto, e in particolare il Veneto orientale, la zona compresa tra le province di Padova, Venezia e Treviso si è totalmente inurbata, tanto che il susseguirsi di paesini ha lasciato il passo a un'unica città diffusa.

1 cinquegrani@unive.it

Sintetizzano bene il concetto Luca Davico e Alfredo Mela (63-64):

Riferendosi, appunto, a queste aree - e, in particolare, al modello del Veneto -, nel 1990 Francesco Indovina conia, per definire le modalità insediative in esse prevalenti, il termine "città diffusa". Questa espressione mette in risalto non solo la minore presenza di processi di polarizzazione (quelli che nel Triangolo industriale erano determinati dal ruolo trainante della grande industria), ma anche il ruolo di modelli insediativi basati sull'abitazione unifamiliare in proprietà, modelli coerenti con la presenza di una forte frammentazione fondiaria e di un reticolo infrastrutturale imperniato su di un'ampia pluralità di nodi.

La "città diffusa" che si sviluppa soprattutto in Veneto, dunque, ha caratteristiche precise che partono dal depotenziamento dei grandi poli industriali per inseguire un modello alternativo fatto di frammentazione in piccoli nuclei industriali circondati da complessi abitativi unifamiliari. Inoltre:

Nelle regioni del Nord-Est la "città diffusa" subisce processi di consolidamento, per cui, accanto alle zone industriali e a quelle residenziali [...] si vengono a creare servizi, centri commerciali, aree ricreative ecc., ponendo le basi per un'ulteriore crescita dello spazio urbanizzato, ma mantenendo relativamente basse le densità residenziali. (Davico Mela 2003: 64)

Premessa allo sviluppo della città diffusa è l'assenza di grandi poli industriali che accentrerebbero una grande quantità di persone in luoghi relativamente circoscritti costruendo un modello residenziale ad alta densità totalmente diverso dal Veneto. Per questo il Nord-Est è urbanisticamente così diverso dal Nord-Ovest: perché invece dei grandi poli industriali si sviluppa per lo più la piccola e media impresa, l'impresa familiare che resta tale anche quando va incontro a una crescita esponenziale, e perciò le città si sviluppano orizzontalmente anziché verticalmente, per così dire.

Ma oltre a questo dato geografico ci sono anche considerazioni di carattere storico-cronologico: anche nel Nord-Ovest a partire dagli anni Settanta e in modo più chiaro negli anni Ottanta si vede una «tendenza alla disurbanizzazione», in un periodo in cui «soprattutto nella parte orientale della pianura padana» si assiste allo «sviluppo di zone ad industrializzazione ed urbanizzazione diffuse, basate su economie di distretto» (Davico Mela 2003: 63).

Come è noto, il Veneto uscì dal dopoguerra in una condizione di grande povertà, sono divenute quasi proverbiali le carenze alimentari che diventavano spesso drammatiche e con conseguenze inevitabili, così come noto è l'ampio fenomeno dell'emigrazione che portava la forza lavoro a cercare fortuna altrove sia pure in condizioni difficilissime. Mentre negli anni Cinquanta, il resto dell'Italia e in particolare il Nord-Ovest viveva il boom economico con un notevole incremento dell'occupazione, il Veneto stentava a svilupparsi economicamente: i dati degli occupati mostrano un crollo nel settore agricolo (da 696.804 occupati nel 1951 a 377.140 nel 1961) ancora non compensato dalla crescita del settore industriale (da 528.535 a 658.999 (cfr. Crainz 2005: 96)).

Introducendo il suo commento proprio ad un'intervista ad Andrea Zanzotto, Enrico Deaglio (2014) sintetizza la situazione del Veneto nei primi decenni del Dopoguerra:

Il Veneto (unica regione italiana che non ha un nome, ma è identificata con un coloniale e banale aggettivo) era conosciuto un tempo come terra poverissima, di pellagra ed immigrazione. Sempre stata molto cattolica, dagli anni settanta fu sede di un boom economico, simile a quello che la Lombardia aveva avuto nel dopoguerra.

In Veneto il boom economico arriva in ritardo, cioè nel pieno degli anni Settanta. È improvviso e fortissimo: da una delle regioni più povere d'Italia, il Veneto si trasforma in pochi anni in uno dei suoi motori. Il boom arriva dunque proprio quando i grandi poli economici e i grandi accentramenti cittadini stanno lasciando spazio all'urbanizzazione delle fasce urbane e alle piccole e medie imprese. Il Nord-Est è dunque il territorio ideale per questo tipo di sviluppo: geograficamente e storicamente, la città diffusa sembra trovare in queste zone il suo habitat ideale.

Zanzotto ha sempre avuto una spiccata sensibilità per le trasformazioni del territorio, è sempre stato in grado di vedere *dietro il paesaggio* (cfr. Zanzotto 1951). Perciò, già nel 1970, quindi in un'epoca estremamente precoce rispetto alla crescita economica, in un articolo sul «Corriere della Sera» intitolato *Il Veneto che se ne va*, è fin dall'attacco molto diretto e esplicito nell'identificare le specificità di questa regione:

È avvenuto in tanti altri luoghi del mondo. Ma perché qui sembra peggio? Quanta soave terra veneta, dalle lagune alle Dolomiti, mangiata dalla lebbra. Qui il senso della deflagrazione, dell'assordante e accecante "boom" verificatosi in questi anni, si è avuto più forte perché tutto pareva assorto in un qualche equilibrio, anche se già vagamente sfibrato, malato. (Zanzotto 1970: 131)

La percezione di un mondo che sta cambiando repentinamente a causa del boom è già chiara e la sua descrizione connotata di termini dal forte impatto negativo. Certo, il poeta ammette che lo «choc [è] anche positivo, ovviamente», ma sembra intuire chiaramente soprattutto la portata distruttiva di questo improvviso sviluppo senza progresso, si direbbe ricordando Pasolini, o di un *progresso scorsoio* (cfr. Zanzotto 2009) come l'ha definito lo stesso Zanzotto:

Sembrano cadere a pezzi, nel grande scoppio, la regione veneta, il vecchio mondo veneto mitizzato come quiete rosea e un po' tabaccosa, il delicato tono nervoso veneto, residuo incerto di una costellazione di certezze che si era formata nei secoli d'oro, sia pure a livello di casta; e cade a pezzi anche tutto un insieme di spazi e di prospettive umane che da quei secoli si potevano ancora ricavare. (Zanzotto 1970: 131)

Il boom economico di cui la città diffusa è la conseguenza immediata e anche il correlativo oggettivo nell'immaginario zanzottiano, sono dunque già nel 1970 evidenti agli occhi straordinariamente sensibili del poeta. Nel 1999, nel saggio da cui abbiamo preso le mosse, il quadro è ormai indelebilmente segnato:

La grande “novità” economica è talmente regressiva, dal punto di vista di un armonioso sviluppo umano, da crescere su se stessa in modo acefalo. E ha finito per rendere tutto più liso, più fragile, senza alcuna forma di *pietas* capace di saldare “passabilmente” ciò che fu a un presente sempre più puntiforme e a un futuro tanto brulicante di possibilità, quanto enigmatico, per non dire torvo. (Zanzotto 1999: 148)

Il paesaggio è indissolubilmente legato allo sviluppo economico, ma alla fine degli anni Novanta il boom lascia il passo a realtà diverse, ma il cemento continua a invadere il paesaggio:

Nell'era della globalizzazione (bisogna ribadirlo), e dei volani che tutto muovono, misteriosi a se stessi, ostili anzi ignari nei confronti di qualsiasi apertura ad un nuovo mondo “dei fini”, purtroppo la nostra regione si è mostrata poco provvida, divisa e anche bloccata in alcuni corto-circuiti con esiti da cui è ben difficile estrapolare qualche elemento orientativo. Le congestioni folli di imprese e le cementificazioni ci sono. (Zanzotto 1999: 148-149)

2. Cemento

Se Zanzotto già a partire dal 1970 poteva rilevare un conflitto tra la repentina espansione economica e un contesto ambientale e antropologico del tutto trascurato, nei decenni successivi la situazione peggiora progressivamente e questo divario si acuisce. Imboccata la via dell'arricchimento facile e improvviso, grazie anche alla capacità di sostenere ingenti moli di lavoro secondo un'abitudine maturata nella civiltà contadina, il Veneto sembra cieco rispetto ai danni irreversibili che tutto questo comporta. Un'intera civiltà è annientata dal procedere scomposto della borghesia imprenditoriale e la pianura veneta è deturpata sempre più da capannoni e villette. Ricostruendo il contesto che ha reso possibile il famigerato delitto del 20 agosto 2007 a Gorgo al Monticano, Gianfranco Bettin ricorda il ruolo della disumanizzazione e della deliberata e ostinata distruzione del paesaggio in queste zone, partendo proprio dagli anni Settanta:

Secondo l'Istat, nel periodo 1978-1985, ogni anno nel Veneto sono stati edificati quasi 11 milioni di metri cubi di capannoni. Tra il 1986 e il 1993 questo valore sale a 18,3 milioni di metri cubi per anno, mentre negli otto anni successivi sono stati superati i 20 milioni per anno. A partire dal 2000, l'incremento è ancora maggiore: 24 milioni di metri cubi nel 2000, 27 nel 2001, 38 nel 2002. Il 73 per cento dei fabbricati è a destinazione industriale e artigianale, l'11 per cento ad agricoltura, il resto a servizi. Quanto alle abitazioni, negli anni ottanta e novanta venivano rilasciate concessioni edilizie pari a circa 9-10 milioni di metri cubi ogni anno. Nel 2002 i metri cubi sono stati 14,3, nel 2003 sono stati 15,7, nel 2004 sono stati 17,7. Le nuove abitazioni costruite dal 2000 al 2004 potrebbero ospitare circa 600.000 nuovi abitanti, cioè praticamente tutti quelli aggiuntisi (tra nuovi nati e immigrati) dal 1970 a oggi. (Bettin 2009)

Si tratta di freddi numeri, ma rappresentano l'incalzare inesorabile di una locomotiva che tutto distrugge e che non pare arrestarsi.

In questo contesto la reazione degli scrittori è inevitabile, ma anche prevedibile. Soprattutto dall'inizio del nuovo millennio si susseguono *pamphlet* e denunce su quanto sta avvenendo. Gli scrittori cercano di avere un ruolo pubblico e impegnato, almeno dopo la deriva "cannibale" degli anni Novanta. Ma mentre le pubblicazioni saggistiche ritornano insistentemente sugli stessi temi e, pure con sfumature diverse, raramente riescono a proporre prospettive innovative, i risultati migliori e più produttivi vengono dalla narrativa, che nel disordine e nel male può affondare le sue radici.

Nel 2002 Vitaliano Trevisan pubblica per Einaudi *I quindicimila passi*, il libro che più ha segnato una generazione di lettori e scrittori. Lo sfondo è il medesimo di sempre: la città diffusa che sacrifica sull'altare del cemento ogni salvifico paesaggio naturale. Ma la resa narrativa, la complessità del personaggio, la struttura che vagamente ricorda quella di un noir psicologico (dove l'accento cade tuttavia molto più sul secondo termine che sul primo), rendono questo libro più efficace e dunque più influente di molti saggi.

Alla base c'è un conflitto tra un mondo reale fatto di strade periferiche e edifici che chiudono ogni prospettiva e il mondo immaginato dal protagonista narratore che, oltre ad altri numerosi elementi, si basa sull'immagine di un bosco perduto. Sintetizzano bene questo elemento, soprattutto con riferimento all'onomastica, Franco Tomasi e Mauro Varotto che parlano proprio di *Vicenza diffusa* e «periferia diffusa»:

Il tema del bosco immaginario è poi insistentemente ripreso anche attraverso il gioco di tensioni dinamiche che nel racconto si registrano tra i personaggi, i cui nomi sono chiari segnali di un sistema di opposizioni e contrapposizioni: al protagonista Thomas Boschiero, si oppone l'anziana signora Magnabosco, il cui cognome traduce l'avidità affaristica, collusa con il potere politico (il figlio è sindaco del paese), che si consuma soprattutto nella compravendita di terreni edificabili, nella costruzione e ristrutturazione di edifici, insomma, nella fagocitazione, appunto, dell'immaginario «bosco». Così anche il notaio Strazzabosco, volto più decoroso e presentabile del mondo affaristico, pur sempre si presenta come un cinico amministratore del denaro. E la rappresentazione di questa aggressione al «bosco» più graffiante e polemica si manifesta nell'attacco a uno di questi personaggi antagonisti, l'architetto Lazzaron, *nomen-omen*, [...] che afferma perentoriamente «la città chiede territorio. Cercare di reagire sarebbe un comportamento oltremodo stupido». (Tomasi Varotto 2012: 332-333)

Fanno notare gli studiosi che Thomas risponde con un'invettiva sulla «sodomizzazione del territorio» e sulla «pattumiera urbanistico-architettonica in scala uno a uno».

Molto concretamente l'angoscia del protagonista si struttura su un paesaggio che è consustanziale alla sua lucida follia:

Ma non ho scelta: se voglio camminare non mi resta che camminare su questo asfalto, non mi resta che tenermi stretto a questo bordo di strada pieno di sporczia, pensavo. Solo dieci o quindici anni fa potevo almeno andare a camminare per i campi dei Dorio, al limite occidentale del bosco di roveri, e fermarmi a osservare gli uccelli che, in determinate stagioni dell'anno, in quella zona, dove c'era anche

un laghetto, si fermavano a riposare. Ora non posso più andarci, pensavo, o meglio posso ancora andarci, ma solo ritrovarmi circondato da capannoni artigianali e industriali affacciati su via del lavoro, via del progresso, via dell'artigianato, via dell'industria e quant'altro. [...] Non più qui, pensai, non su questa terra devastata e calpestata e spezzettata a norma di legge, non su questa terra dove le ragioni di tutto sono ragioni prevalentemente, anzi: esclusivamente economiche, niente di personale, niente di niente: solo affari. (Trevisan 2002: 44-45)

In questo breve passo si comprende come alla distruzione del territorio concorra il repentino sviluppo economico unito indissolubilmente alla complicità della politica. Ma questa impossibilità, l'impossibilità di trovare semplicemente uno spazio in cui camminare, è il motivo portante delle psicosi del protagonista, che alla fine non può che sognare, in una utopia ruvida, l'apparire di una Amazzonia quasi metafisica nello studio del notaio Strazzabosco:

Una segheria, aveva detto mio fratello, una segheria in piena Amazzonia, ci pensi? Non ci avevo mai pensato. Ora, ora finalmente ci penso!, pensai mentre guardavo attraverso Strazzabosco. Il mio cervello inondato dalla luce verde. Un fulmine verde. Un urlo verde. Seduto di fronte al notaio Strazzabosco trasformavo il mio studio e lui stesso, e me stesso, in foresta. Tutto il legno del suo studio me lo immaginavo vivo e vegeto. Le librerie: alberi giganteschi. I libri: foglie. Le pagine dei libri: foglie. I fili elettrici: liane. I fiori sul tavolo: orchidee. Il ficus nell'angolo: ficus. (Trevisan 2002: 223-224)

L'utopia potenzialmente salvifica si concretizza nell'invasione della natura, quella stessa natura che è stata espulsa dal territorio veneto in favore della città o periferia diffusa, così come avviene al parco della casa che invade la casa stessa. Ma si tratta appunto di un'utopia, di una visione, che schiaccia la psiche del protagonista in un solipsismo nevrotico che non ha corrispondenza nella realtà.

L'incedere della narrazione è dunque sempre onirica, l'identità sospesa tra un'apparenza realistica e un'inquietante verità psicologica che emerge poco a poco. C'è una perfetta osmosi tra la sconfitta individuale e quella collettiva alla quale risponde soltanto l'edificio in rovina che conclude la narrazione: salvezza o perdizione a un tempo, apertura di speranza o definitivo fallimento del tutto.

Trattando più puntualmente dell'*Ubicazione del bene* di Giorgio Falco, è ancora Franco Tomasi a delimitare i confini di una letteratura paesaggistica in continua espansione soprattutto nel nordest padano:

Questa sorta di urbanizzazione continua, caratterizzata dalla pervasiva presenza dell'insediamento antropico, ha quindi generato un paesaggio patchwork nel quale da un lato sembrano essersi smarriti i legami con la memoria storica e, dall'altro, si è lasciato che fosse l'aggressiva anarchia costruttiva, dominata nella sua essenza da un principio di sfruttamento meramente economico e consumistico, a partorire un *genius loci* inquietante nella sua proteiforme e indistinguibile caoticità. Non a caso questi nuovi paesaggi urbani, in costante espansione anche in altre aree del continente europeo, sono stati riconosciuti da più osservatori come luoghi del disagio, della sospensione traumatica, sede di un vero e proprio spaesamento, e sono diventati negli ultimi anni sempre più frequentemente oggetto privilegiato delle narrazioni di scrittori italiani nati dopo il 1960. (Tomasi 2014: 92)

3. Cartongesso

Nel 2014, dopo aver vinto il Premio Calvino, esce per Einaudi *Cartongesso* di Francesco Maino, uno degli eredi più chiari della poetica e della scrittura di Vitaliano Trevisan. Però il libro esce dodici anni dopo *I quindicimila passi*. Il libro di Maino ha un successo immediato, riscuote molte recensioni per lo più entusiastiche con qualche rara eccezione. Viene definito subito un'invettiva, o un *pamphlet*, raramente un romanzo, benché esca nei Supercoralli Einaudi, dopo aver vinto il più prestigioso premio italiano per la narrativa inedita.

Cartongesso raccoglie e compendia il malessere degli anni o addirittura i decenni che l'hanno preceduto, rinunciando quasi del tutto a una cornice narrativa e preferendo il diluvio di parole senza freni, emotive più e prima che analitiche. Il nucleo è ancora la contaminazione tra affarismo, politica corrotta o indifferente, apparenza, vacuità del carattere veneto. Il paradigma simbolico sostituisce al cemento proprio il cartongesso che dà il titolo al libro:

I trentacinque (35) bar d'Insaponata di Piave sono disperatamente popolati specialmente nei weekend da questi capannoidi e da queste femminine. Ognuno ha il proprio bar, un bar del cazzo in *cartongesso*, cartongesso, penso, metà cartone, metà gesso, il cartone delle baracche da dove tutti proveniamo, il gesso che si sfarina come cocaina, quella che tutti aspirano, il bar, il proprio porto franco, il proprio atollo, i propri disperati proscocchi, le disperate *bollicine*, i disperati vodka tonic, i disperati spritz al Select, i vinelli più disperatamente strutturati, i rossi importanti, anch'essi disperatamente soli. (Maino 2014: 32-33)

Il cartongesso diviene dunque il correlativo oggettivo di una mutazione antropologica, il passaggio da una civiltà contadina radicata in valori antichi a una società ricca ma vuota.

Il libro, che può contare su una lingua contaminata e potente, su un'ironia attonita e rabbiosa, raccoglie e compendia tutto ciò che si è detto e ripetuto per molti anni, procede sorprendentemente per più di duecento pagine a ribadire l'invettiva e la rabbia per un territorio deturpato: la sua identità è paradossale e esausta, aggredisce il lettore ribadendo cose note da decenni, ma la risposta del pubblico è per lo più entusiasta, di consenso così ampio che è facile pensare che chi si identifica con la vittima di questo sistema sia al tempo stesso il suo carnefice. La feroce critica sociale è riconosciuta e apprezzata dalla maggior parte dei lettori.

Questo paradosso si spiega facilmente con regole proprie del mercato (e del resto di mercato editoriale si tratta): quando un prodotto ha un successo vasto e difficilmente spiegabile significa che è vecchio, cioè fa leva su conoscenze già condivise e non innovative, significa che quel campo di ricerca è esaurito. "Se funziona è obsoleto", dice una formula discussa per esempio da Marshall McLuhan. La parabola di un oggetto di mercato spiega bene il seguito che ha avuto *Cartongesso*: la rovina alla quale ha condotto la disperata e cieca galoppata economica è ormai evidente a tutti, e quindi in molti hanno già preso coscienza della situazione e approvano quanto viene scritto ma allo stesso tempo sono già fuori da quel clima. Perciò *Cartongesso* si configura come il punto

estremo, finale, di questa critica sociale al Veneto e soprattutto al paesaggio veneto, alla città diffusa che ne ha invaso il territorio.

Nel finale del testo, Maino cita un passo di Goffredo Parise:

È domenica e piove *ciuso* a cento metri da quel che resta del Piave dopo sette (7) secoli. Quando vedo scritto all'imbocco dei ponti sul Piave, *Fiume Sacro alla Patria, mi commuovo*, diceva Parise, *ma non perché penso all'Italia, bensì perché penso al Veneto*, a me quando passo il ponte all'altezza di Insaponata - calcolando che vado a Venezia nel tribunale laido tre (3) volte la settimana, per duecento (200) giorni all'anno, da almeno sei (6) a questa parte - e vedo il marmo con la medesima scritta, mi prende una rabbia difficilmente ammortizzabile: rabbia senza piano di rientro. Lanciarsi giù sarebbe un attimo, penso.

Ecco la rabbia che ritorna. Qual è l'origine di tutta questa rabbia? (Maino 2014: 223)

La citazione di Parise deriva dall'articolo *Il mio Veneto* pubblicato sul «Corriere della sera» nel 1982. Nelle righe immediatamente precedenti quelle riportate lo scrittore vicentino si riferisce al Veneto «con il ricordo dei suoi odori di polenta che uscivano un tempo dai fumaioli delle case durante l'inverno uggioso, nebbioso e nordico, gli odori di paglia, di letame, di grano e di fieno durante l'estate» (Parise 1982: 17), un Veneto cioè la cui ingombrante identità contadina e povera è ancora viva almeno nel ricordo. Così Venezia ha «odore di alghe e anche un poco di merda» (Parise 1982: 18) e «Treviso è una città contadina, esistono ancora sellai e un mercato pieno di oggetti fatti a mano per il lavoro della terra o della casa di campagna» e, dunque, dice: «Anche tutti questi oggetti e odori sono la mia Patria» (Parise 1982: 19).

Quel Veneto contadino vivo e vitale, barbaro e indomito che Parise vive o almeno ricorda, è, quando scrive Maino, del tutto scomparso, perduto in un vortice di cemento e cartongesso. La parabola della mutazione che va dall'autenticità contadina fin troppo idealizzata all'affarismo industriale condannato senza riserve, è compresa tra questi due punti.

Quanto è successo è ormai evidente a tutti, e lo stesso Parise lo descrive bene nel celebre articolo intitolato col bellissimo endecasillabo *Veneto barbaro di muschi e nebbie* del primo luglio 1983, che non sembra fare sconti a quanto è successo, ma neppure adagiarsi su ciò che era già un luogo comune: «Altro che Veneto bianco, bigotto eccetera, i luoghi comuni della politica! Il Veneto era, ed è forte, barbaro, e dunque produttivo e dunque industriale» (Parise 1983). Lo sviluppo economico e industriale è insito nella sua natura. Commenta Gianfranco Bettin:

È da questo che viene la mutazione, nasce dentro il lavoro vivo e dentro la sua cultura e il suo istinto, per diventare un processo che stravolge i connotati del territorio e della società che lo abita. [...] Una forza arcaica e viscerale, che viene dal fondo di una storia antica e dalla viva determinazione di un istinto e di una volontà. Una forza che muta l'ambiente e, insieme, la società e il suo destino.

Una forza barbara non fa molti calcoli. Non ha, in sé, una lungimiranza tale da capire quanto è il caso di rallentare o di fermarsi. Avanza, fino a quando non esaurisce naturalmente la propria spinta o non va a sbattere contro qualcosa o qualcuno. (Bettin 2009)

Se Parise racconta la scaturigine di quella forza, Maino racconta lo schianto, uno schianto già avvenuto quando scrive, già visto, già elaborato e consapevole e dal quale è necessario rialzarsi.

4. La crisi

I dati sulla cementificazione riportati nel *Gorgo* di Bettin arrivano fino alla metà degli anni zero: il testo, del resto, è uscito nel 2009. *Cartongesso* esce nel 2014, dopo aver vinto il Premio Calvino l'anno precedente, ed è stato scritto e lavorato per diversi anni prima di queste occasioni pubbliche. A quell'altezza, come si è detto, è già successo qualcosa, tanto da permettere di definire questo libro *obsoleto* proprio in virtù del suo successo e della sua efficacia rappresentativa.

Nel 2006 iniziò negli Stati Uniti il periodo definito "Grande Recessione" per identificare la grave crisi economica che negli anni successivi contagiò l'Europa e ovviamente anche l'Italia. Il Veneto che allora ancora rappresentava una delle realtà economicamente più avanzate dell'intero continente grazie ad uno sviluppo repentino delle piccole e medie imprese, conobbe un'improvvisa frenata, aggravata anche dall'emersione di scandali locali dovuti a corruzione e cattiva gestione delle risorse da parte di politica e mercato finanziario, come quello del Mose o di Veneto Banca. Le ricadute di questa crisi si notarono soprattutto sul mercato immobiliare e su tutto ciò che vi gravitava intorno: la crisi ha travolto cioè proprio quella cementificazione che era al centro della cieca corsa del Veneto verso lo schianto finale.

Esiste quindi, nella storia sociale del Veneto, un'altra mutazione, di senso contrario alla precedente e forse meno evidente ma altrettanto repentina. A raccontarla con angosciante precisione è Romolo Bugaro con *Effetto domino*, romanzo uscito per Einaudi nel 2015, cioè soltanto a un anno di distanza da *Cartongesso* ma già dentro un'epoca diversa.

Al centro del romanzo è un'enorme operazione edilizia:

Ventidue condomini nuovi di zecca, con design d'avanguardia e finiture d'eccezione. Una rete di piccoli laghi disseminati intorno alle costruzioni, per fare dell'acqua l'elemento caratterizzante del paesaggio e creare un sistema fusione di solidi e liquidi (questo l'avevano scritto gli architetti sulla brochure). Un polo integrato commerciale e direzionale al servizio dell'area, con supermercati, negozi, banca, piscina coperta e scoperta, centro polivalente. E poi piste ciclabili, aree verdi, parcheggi di superficie e parcheggi sotterranei, sistemi di vigilanza e videosorveglianza, una piccola arena per spettacoli all'aperto. [...]

Un'operazione da cento milioni di euro solo per la parte edilizia. Un investimento colossale. (Bugaro 2015: 28)

Dunque il punto di partenza è ancora la deturpazione e cementificazione del territorio veneto che avviene attraverso la convergenza di spudorati interessi economici e della connivenza della politica corrotta:

Il budget destinato al *problem solving*, diciamo così, era di duecentocinquanta-mila euro, fatti rientrare attraverso un paio di società del Vicentino che avevano bisogno di costi fiscali e retrocedevano buona parte dell'imponibile delle fatture. Franco Rampazzo teneva i contanti nella cassaforte di un appartamento della Guizza, all'ultimo piano di un condominio appena costruito e chiuso nell'attesa di compratori. (Bugaro 2015: 30)

Tutto sembra iniziare come sempre, nel Veneto degli ultimi decenni («Il cantiere era partito nel gennaio del 2012 come una colossale operazione di guerra» (Bugaro 2015: 45)), certo, ci sono delle proteste («le solite manfrine sulla tutela del paesaggio, il rispetto del territorio, l'equilibrio idrogeologico»), ma non sembrano preoccupare («il Comune aveva dato l'ok, la Provincia aveva dato l'ok, la Regione aveva dato l'ok» (Bugaro 2015: 56)), finché le cose, questa volta, prendono una piega diversa. Il 22 giugno 2012 l'imprenditore riceve una telefonata da parte di una delle banche finanziatrici, si reca all'incontro programmato e scopre:

- La banca vuole uscire da questa operazione, - aveva ribadito Alessandro Guarnieri - L'ho chiamata per informarla. La prossima settimana avviseremo gli altri istituti e dal primo agosto fermeremo l'operatività delle nostre linee. (Bugaro 2015: 69)

Si tenta a lungo di far cambiare idea alla banca, puntando sui soldi già spesi, i lavori già ad uno stato avanzato, il numero dei dipendenti coinvolti, ma la decisione è irrevocabile ed è motivata, a quanto pare, da «una guerra interna alla banca» (Bugaro 2015: 72): un motivo futile, ma dettato dal clima di instabilità finanziaria che la crisi ha portato e, con esso, il maggior sospetto e controllo sulle attività al limite - e oltre il limite - della legalità.

È così che l'operazione fallisce, portandosi dietro una voragine economica che travolge tutto e tutti, e crea un *effetto domino* che conduce a disperazione e tragedie a più livelli, le cui vittime principali sono i lavoratori innocenti più e prima che i grandi affaristi senza scrupoli. La differenza sostanziale rispetto a prima, però, è che i vincitori - vincitori grazie alla spudoratezza, alla mancanza di etica, all'incapacità di pensare all'uomo e all'ambiente in cui vive - si trasformano in sconfitti. Le loro colpe restano e il romanzo non fa sconti su questo, ma la percezione del lettore è totalmente diversa da prima: verso gli sconfitti, ancorché macchiati di colpe gravissime, il lettore si rivolge con la *pietas* che non può essere negata a nessuno (cfr. Cinquegrani 2015). La rabbia, l'odio, verso chi ha deturpato e distrutto il Veneto creando una città infinita, si trasforma nella percezione che la condanna, che è e resta necessaria, non può negare il desiderio di una nuova trasformazione, della mutazione opposta a quanto è avvenuto prima. La visione della letteratura dunque è ancora di denuncia, ma è una denuncia costruttiva, è la necessità di una ripartenza che superi il conflitto sedimentato da decenni tra le ragioni meramente economiche del mondo imprenditoriale e quelle etiche incarnate dal mondo umanistico. Perciò l'invettiva lascia lo spazio all'affermazione che esiste un problema gravissimo dal quale però si può uscire soltanto con la partecipazione di tutti.

Ovunque, nella città diffusa veneta, restano complessi abitativi o industriali invenduti o dismessi, aumenta la percezione che la mortificazione del territorio non è la sola via per l'arricchimento o meglio non è più una via percorribile. Tra le imprese la sola logica del lavoro lascia il passo a un ragionamento sull'identità: solo se l'impresa saprà darsi un'identità condivisa e socialmente accettata potrà sopravvivere nella spietata selezione naturale imposta dalla crisi economica. Perciò le imprese, spesso in modo ancora impacciato, cercano l'aiuto delle discipline umanistiche per raggiungere una forma di identità che torni a mettere al centro o almeno a considerare i valori etici che stanno alla base di un progresso sostenibile e d'altra parte la letteratura si rivolge alle imprese con maggiore consapevolezza, cercando di raccontare gli uomini che le compongono senza pregiudizi, come avviene per esempio in *Le vite potenziali* di Francesco Targhetta che parte dallo studio sul campo, dalla conoscenza degli uomini che partecipano a quel mondo, per una narrazione non pregiudiziale e priva di stereotipi (cfr. Cinquegrani 2019).

La città diffusa veneta dunque è ormai definitivamente tale, il territorio è eroso da decenni di politica e imprenditoria spudorata, ma ora fa parte della responsabilità di tutti invertire la tendenza, pensare a un Veneto responsabile, maturo. Secondo Parise, l'etica del lavoro che ha portato al boom economico in Veneto si fondava sulla mentalità contadina che veniva travasata all'industria, ora quella mentalità non fa più parte delle nuove generazioni con compiti di responsabilità, nelle imprese faticosamente si stanno vedendo gli effetti di questo passaggio generazionale: è necessario cercare una nuova fisionomia per il mondo economico, politico, imprenditoriale veneto. Molte sono le resistenze, gli antichi conflitti, la tenacia degli affaristi, le sopravvivenze di fazioni politiche populiste e di uomini truffaldini, ma prima si giungerà a un nuovo modo di pensare se stessi e il territorio con la collaborazione di tutti e prima si vivrà un nuovo periodo, molto diverso che, almeno nelle speranze, metta al centro l'uomo nella società e nel territorio.

BIBLIOGRAFIA

- Bettin 2009: G. Bettin, *Il gorgo. In fondo alla paura*, ebook, Milano, Feltrinelli.
- Bugaro 2015: R. Bugaro, *Effetto domino*, Torino, Einaudi.
- Cinquegrani 2015: A. Cinquegrani, *Mitologia della crisi*, «L'indice dei libri del mese», dicembre 2015.
- Cinquegrani 2019: A. Cinquegrani (a cura di), *Imprese letterarie*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- Crainz 2005: G. Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli.
- Davico Mela 2003: L. Davico e A. Mela, *Cause e caratteri della diffusione urbana in Italia settentrionale*, in: A. Detragiache (a cura di), *Dalla città diffusa alla città diramata*, Milano, FrancoAngeli, 2003, 62-74.
- Deaglio 2014: E. Deaglio, *Indagine sul ventennio*, ebook, Milano, Feltrinelli.
- Parise 1982: G. Parise, «Il mio Veneto», «Corriere della Sera», 7 febbraio 1982, ora in G. Parise, *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, con fotografie di Lorenzo Capellini, Bologna, Minerva Soluzioni Editoriali, 15-20.

- Parise 1983: G. Parise, «Veneto barbaro di musei e nebbie», «Corriere della Sera», 1 luglio 2983.
- Tomasi 2014: F. Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne Lubicazione del bene di Giorgio Falco*, in: D. Papotti e F. Tomasi (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles, Peter Lang.
- Tomasi Varotto 2012: F. Tomasi e M. Varotto, «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, in: M. Barengi, G. Langella, G. Turchetta, *La città e l'esperienza del moderno*, tomo II, Pisa, ETS.
- Trevisan 2002: V. Trevisan, *I quindicimila passi*, Torino, Einaudi.
- Zanzotto 1951: A. Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori.
- Zanzotto 1970: A. Zanzotto, *Il Veneto che se ne va*, «Corriere della Sera», 21 aprile 1970, in: A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani.
- Zanzotto 1999: A. Zanzotto, *La memoria nella lingua*, in G. Barbieri (a cura di), *Viaggio nelle Venezia*, Cittadella, Biblos, ora in A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani.
- Zanzotto 2009: A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti.

THE REGION VENETO. TELL ABOUT THE URBAN SPRAWL

Summary

The history of Veneto in the second half of 20th century is a history of great and sudden social transformations. The first one happens because of the economic boom that began in the 1970s, later than in other areas of Italy. The boom has led to a progressive consumption of the territory which has strongly changed the landscape towards a urban sprawl. Andrea Zanzotto denounces this situation already in 1970.

In the 2000s, many writers denounced the erosion of the territory by unscrupulous businessmen and corrupt politicians. In these years, the most interesting works are novel rather than essays. In particular *I quindicimila passi* by Vitaliano Trevisan tells this situation by focusing on an unstable and highly effective character, who dreams of the Amazon in the suburbs of Vicenza.

Cartongesso by Francesco Maino, published in 2014, takes the complaint to the extreme, because the author builds a very long invective against the Venetian people. But it is only in 2015, when Romolo Bugaro publishes *Effetto domino*, that the second major change in the Veneto region, due to the economic crisis, is represented: the building contractors who devastate the area are now defeated. This perspective requires the whole society to replace the conflict with the common construction of a better future.

Keywords: Boom, economic crisis, territory, uncontrolled urbanization, denouncement

Alessandro Cinquegrani

Giovanni Barracco¹

Università di Roma "Tor Vergata"

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società

CITTÀ DELLA *RÊVERIE*, DEL RICORDO D'INFANZIA, DEL RISARCIMENTO: MODENA NELL'OPERA DI ANTONIO DELFINI

Il contributo si propone di analizzare la funzione della città di Modena nell'opera di Antonio Delfini, indagando il modo in cui è rappresentata e raccontata nelle prose giovanili di *Ritorno in città* e negli ultimi testi *Il 10 giugno 1918* e *Modena 1831. Città della Chartreuse*. Attraverso riferimenti critici, citazioni e confronti testuali, la città emerge come spazio sul quale intessere fantasticherie e sogni, come riferimento dettagliatamente tratteggiato per le rievocazioni memoriali dell'autore, infine come termine ultimo di una ricostruzione fantastico-filologica che sottrae a Parma i luoghi della *Certosa* di Stendhal, per darli a Modena, in un estremo tentativo risarcitorio letterario ed esistenziale.

Parole chiave: Modena, *Certosa*, Memoria, Prosa d'arte, *Rêverie*, *Flânerie*, Infanzia

È la città di Modena il filo rosso che attraversa e unisce l'opera di Antonio Delfini, dalle prime prove di *Ritorno in città*, influenzate dall'atmosfera della prosa lirica degli anni Venti, ai racconti de *Il ricordo della Basca* del 1938, fino all'ultima stagione tra il 1958 e il 1963, anno della morte dello scrittore, segnata dalla delusione d'amore delle *Poesie della fine del mondo*, dal racconto d'infanzia *Il 10 giugno 1918* e dalla ricostruzione filologico-fantastica di *Modena 1831. Città della Chartreuse*. Lungo le tre stagioni che scandiscono l'opera di Delfini, corrispondenti alle prime prove giovanili, ai racconti della maturità e agli ultimi testi, la città di Modena svolge un ruolo di volta in volta diverso: capoluogo di una sonnolenta provincia osservata e reinventata da un instancabile *flâneur*, accidioso e sognatore; città che si offre come fondale per storie lunatiche e malinconiche, abitata da stravaganti ed eccentrici personaggi, figure di innamorati, soldati o avventurieri, pronte a diventare piccole leggende provinciali; città, infine, dove la grande Storia risorgimentale si salda alla storia della famiglia del protagonista, per riscattarlo da una vita in perdita, diventando la città della *Certosa* di Stendhal, in una ricostruzione filologica che toglie a Parma – città che ha sottratto l'amore allo scrittore – ciò di cui va fiera. In questo tragitto narrativo, Modena, sempre presente e minuziosamente descritta nei suoi caratteri topografici, urbani e sociali, è città odiata ed amata, da cui si cerca di fuggire, ci si allontana, per poi tornarvi, ultimo rifugio che ripara dalla cattiveria del mondo.

¹ giovannibarracco@live.it

Qui, si approfondirà il rapporto tra la città e l'autore attraverso le prose giovanili e gli ultimi testi in cui, più che nei racconti del *Ricordo della Basca* – dove si allude alla città celandola dietro la sola iniziale di M. – Modena svolge un ruolo centrale.

Tutta l'opera di Delfini sembra «descriverci con meticolosa attenzione la topografia di uno spazio urbano» (Calabrese 1985: 384), secondo un procedimento narrativo e descrittivo che vanta illustri precedenti, dalle *Reveries di un promeneur solitaire* di Rousseau alle *promenades* di Baudelaire, alle passeggiate di Franz Hassel, fino agli itinerari di Filippo De Pisis e ai testi dei conterranei emiliani Francesco Arcangeli e Guido Cavani. La passeggiata ottocentesca e novecentesca, che trova in Delfini un tipico e tardo esponente, consiste nel percorrere un itinerario dal doppio registro, fisico e spirituale, che va dalla scoperta del paesaggio metropolitano alla rivalutazione della passeggiata come esperienza conoscitiva atipica o imprevedibile. Delfini, infatti, non è attratto dalla campagna, luogo immobile, lontano dalla nuova idea di bellezza e di modernità novecentesca, urbana e turbinosa, mentre è legato in modo indissolubile alla propria città, *topos* di tutta la sua vicenda poetica e esistenziale. È la città di Modena il motivo ispiratore della sua scrittura, è lungo la città che prenderanno vita le sue rievocazioni d'infanzia e anche quando, dopo il 1935, venduta la casa avita di Corso Canal Grande, Delfini si stabilirà a Firenze, essa resterà il teatro di tutti i suoi racconti, l'imprescindibile quinta di scena di ogni sua rappresentazione, dal racconto automatico e surrealista *Il fanalino della Battimonda* alle prose sparse de *La Rosina perduta*.

In questo senso, l'incrocio modenese costituito dal Carrobbio del Risorgimento, intorno al quale Delfini costruisce le proprie narrazioni, è il punto dal quale partiranno poi le reminiscenze dell'infanzia dello scrittore e da cui prenderà le mosse il racconto del passato risorgimentale e carbonaro della famiglia, il perno intorno al quale si svilupperà il nucleo profondo della poetica di Delfini, la sua letteratura del ricordo con i suoi racconti incentrati sullo scacco del presente in conflitto con i sogni intatti e irrealizzati dell'infanzia.

Autodidatta della scrittura, Delfini comincia a scrivere alla maniera dei prosatori d'arte e degli elzeviristi, sotto l'influenza di uno stile di cui la letteratura italiana era ancora, alla fine degli anni Venti, impregnata. È il momento delle prose di *Ritorno in città*, scritte tra il 1926 e il 1933, pubblicate in volume per Guanda nel 1931. Si tratta di racconti brevi, fortemente lirici che narrano i vagabondaggi, le solitarie divagazioni di un protagonista autobiografico che descrive i propri moti dell'animo, la propria inquietudine e il suo *magòn* sullo sfondo di una muta e metafisica città-deuteragonista, Modena, alter ego dello scrittore, città da cui si spera di fuggire senza riuscire mai a farlo. Nelle undici prose di *Ritorno in città*, passeggiate, bozzetti, malinconiche descrizioni tardo-crepuscolari tra la noia della provincia e l'angoscia dello scrittore, la scrittura, protagonista di questi poemetti, compie un percorso circolare che, vagando intorno e dentro alla città e ai suoi simboli e simulacri principali, il treno e la stazione, i caffè e le osterie, le «case grigie e gialle» (Delfini 2008: 35), i palazzi signorili, le piazze e i fanali, distendendosi nel racconto della vita uggiosa della

provincia, indulgiando in descrizioni di situazioni o personaggi misteriosi e romantici, decaduti e solitari, attraversa il mondo minimo e dimesso dello spazio urbano padano, ritornando infine al punto iniziale da cui era iniziato il percorso e da cui ogni percorso potrebbe rinascere. Discendenti dei *Petit poèmes en prose* di Baudelaire, le prose di Delfini sono contrassegnate dalla presenza costante, fulcro della poetica del modenese, della *rêverie*, la fantasticheria, il sogno ad occhi aperti e l'immaginazione di un presente e di un passato diversi, da cui potrebbe nascere una realtà nuova e, finalmente, appagante.

In questi primi racconti Modena appare una città lunare, sfondo ideale per le divagazioni di un Io lirico e inquieto, il protagonista di tante passeggiate in una atmosfera onirica e lattiginosa, dominata dalla nebbia padana. Il personaggio del *flâneur*-Delfini guarda la città svolgersi davanti ai suoi occhi come se si trovasse costantemente dietro un vetro, con le sue nebbie e i suoi freddi, i portici delle larghe vie risorgimentali che la sera tacciono, la neve che si posa lungo i cornicioni, i palazzi nobiliari, e, dentro alle poche stamberghie e alle osterie, una lunga teoria di personaggi stravaganti e bizzarri, quelle vite perdute, dissipate, che saranno al centro dei racconti della maturità. Davanti ai suoi occhi fluiscono le immagini di una città ferma, fredda eppure intrisa di una struggente musicalità, una città in cui, pur nel suo asfittico clima provinciale, sembra possibile l'incontro, l'epifania, sotto forma di una vita straordinaria che capita per caso, pronta per essere raccontata, o di un amore che aspetta soltanto di essere vissuto.

Nel racconto *Le trombe della sera*, la scrittura indulgia sulla città, «perduta nella valle, coperta da una densa nebbia, coi suoi lumi accesi» (Delfini 2008: 11), intravista di lontano, silenziosa, invernale; quindi si muove tra «le vie taciturne» (Delfini 2008: 11) e «gli odori delle botteghe dei fornai e dei pasticceri, misti a quelli di un piccolo bazar» (Delfini 2008: 11). I portici e le strade deserte, «il portone di una caserma che rimaneva costantemente chiuso» (Delfini 2008: 11), i suoni attutiti delle «campane che si incoraggiavano l'un l'altra» (Delfini 2008: 11) danno vita a un paesaggio sospeso e quasi irrealista in cui la monotonia diventa metafisica e lo spazio desolato assume i connotati lunari di uno spazio siderale e immobile, in cui ci si può far «portare in un mare di ricordi» (Delfini 2008: 12) tra la gente che «spariva tra un fanale e l'altro».

Con un procedere cinematografico, la narrazione si incunea tra le cose, gli oggetti della città, gli orologi, surrealisticamente simili a «un disco illuminato ad olio, sospeso nel vuoto» (Delfini 2008: 11), i caffè e i loro avventori, per soffermarsi su alcune meste considerazioni, ricordi vaghi di figure, di occasioni perdute, desideri di vita, velleità di azione: «Se in quel momento fosse passata una fanfara, tutti si sarebbero levati in piedi; ma la fanfara non passava, e i vecchi continuavano a giocare e a leggere il giornale in mezzo al fumo acre del toscano» (Delfini 2008: 12).

Rimane, alla fine, il sordo rumore delle trombe della sera, «nostalgiche di lotte passate» (Delfini 2008: 12). Il tono di malinconia e di nostalgia prosegue in *Giorni di festa* dove, dopo una descrizione dal sapore vagamente leopardiano della città che prende vita, («Odiavo la festa perché mi lasciava solo, ma nel-

lo stesso tempo l'amavo per la sua malinconia, e non cercavo, anzi rifuggivo, di trovarmi là in mezzo al trambusto tra le trombette e gli organetti») (Delfini 2008: 17), il protagonista guarda, sentendosene escluso e lontano, «appoggiato al cancello della mia casa, la lunga teoria dei carriaggi con sopra le donne ben agghindate e gli uomini col panciotto di velluto» (Delfini 2008: 17).

Al centro del libro, punto massimo di intreccio tra sogno e realtà, in cui le possibilità che la vita propone si moltiplicano e si proiettano subito oltre il dato concreto, formandosi in un mondo già lontano dal reale, fantastico, in un paesaggio metafisico che ricorda alcuni dipinti di De Chirico, vi è il racconto *C'è una ragazza alla finestra*. Lo spazio urbano, la città nella quale il protagonista cammina, diventa punto di partenza per reinventare Modena, per raccontare il proprio progetto di città perfetta, un progetto-sogno che mentre si va svolgendo prende vita e vive, tanto da sfuggire volontariamente al controllo del suo creatore, per diventare il luogo dell'apparizione, dell'epifania di una ragazza, di un amore possibile ma insondabile, prima che tutto si richiuda nello spazio urbano presente e reale, in cui l'io torna alla dimensione di *flâneur*, nostalgico del proprio sogno, rannicchiato in una città che gli è estranea e impropria, priva del mare e lontana dal sogno: «La città del mio sogno è lunga, ha le case bianche [...] c'è il mare che tutti i giorni sospira ora lento ora grave [...] e quando è l'ora di notte s'addormenta, e io posso fantasticare a mio piacere: non si sente il minimo rumore; [...] Del resto se la città si permettesse qualcosa di simile la distruggerei» (Delfini 2008: 18-19).

Nel penultimo racconto, *Fumi di una giornata di pioggia*, si ha una panoramica sul mondo modenese, una descrizione della città in una giornata di pioggia che diventa a sua volta la descrizione dell'andirivieni dei pensieri del narratore, tra ricordi che si sovrappongono, sogni di fuga e d'amore. Tra la nebbia, i caffè, i desideri di fuga, il protagonista si fa assalire da una noia, un'uggia che consente il ricordo, uno stanco vagheggiamento intorno ai temi cardini dell'infanzia, la Modena amata e reale dei nonni garibaldini, la volontà di scrivere e la reticenza a dirsi scrittore, infine il desiderio di riallacciarsi «al filo spezzato della mia adolescenza, eroica di sogni e di miraggi» (Delfini 2008: 34). Il treno, le figure di passaggio e i brusii, le voci e i rumori di una vita lontana accompagnano il protagonista alla fine di questa giornata che resterà, domani, soltanto «un vano ritorno» (Delfini 2008: 32), un luogo di ricordo, noia e nostalgia. Il racconto passa dalla descrizione dello spazio modenese al sentimento del tempo del narratore, e dal presente al passato. Dapprima, vi è la descrizione della uggiosa vita di provincia e della noia del narratore-osservatore:

Piove. Gli specchi dei caffè sono appannati e gli abiti bagnati odorano di muschio. È domenica. Si vedono – come dietro un velo – le silenziose giornate infantili trascorse in casa a ritagliare figure dai giornali, a far la colla con la farina, a caramellare lo zucchero con un po' di latte. Al caffè la gente chiacchiera con voce modesta [...]. Le più belle ragazze della città guardano, passando, dentro al caffè, furtivamente, in cerca di qualche ammiratore; poi si fermano ridendo al cinematografo di faccia, analizzano ben bene le fotografie dei divi e delle dive, finché la madre, con le signore amiche, non arriva anche lei per prendere i biglietti e tutte sparisco-

no dietro l'uomo che strilla. Mi assale la noia. La scaccio guardando una ballerina viennese [...] Cerco d'interessarmi alla sua vita, ma nulla, la noia torna, e quella lunga passeggiata domenicale séguita a transitare davanti al caffè: allievi della Scuola Militare, signori, impiegati e sartine, sciatori in riposo, qualche poveretto che stende la mano (Delfini 2008: 32).

A questo primo movimento, descrittivo, segue un vago desiderio di fuga e infine l'abbandono al ricordo, seguendo il filo dei propri pensieri che attraversa la città:

Io sto pensando di andare via domani, se ci sarà il sole, via verso il respiro della campagna o la soffocazione della grande città [...]. Riprendevo questi antichi viaggi da una porta all'altra della città, questi antichi viaggi che han sempre avuto per meta il Palazzo Ducale, sulla grande piazza, dove la domenica suona la musica squillante di ricordi come la camicia rossa aerea di mio nonno garibaldino. [...] Piovigginava ancora quando sono tornato a casa. Mi son fermato in cortile ad ascoltare le gocce dell'acqua che picchiavano sulla grondaia; mi son ricordato di quando restavo per ore e ore contro i vetri della finestra ad aspettare che passasse l'impossibile (Delfini 2008: 33-34).

La città in Delfini è uno spazio pittorico, un paesaggio urbano costituito a sua volta come «testo linguistico» (Calabrese 1985: 381): si scrive di ciò che si vede mentre si cammina, ed è essenziale che le parole «passeggino per le vie, muovendo dal cuore, e che non si debba far altro che coglierle con la maestria altissima del *flâneur*» (Calabrese 1985: 381). Il fine ultimo di questa *flânerie*, che riprende il mito del pìcaro, del viandante, e ne rinnova la figura secondo le necessità del novecento urbanizzato e cittadino, è la conoscenza fondata sul movimento, sull'attraversamento, azione che contraddistingue il *flâneur*. La città, per il *flâneur*, diventa paesaggio in movimento, in trasformazione costante, che conferisce il significato di *iter* conoscitivo alla passeggiata, al camminare in mezzo agli eventi, alla contingenza.

Lépopèa del *flâneur* provinciale di *Ritorno in città* trova il suo primo centro di irradiazione narrativa nel dialogo tra spazi urbani dal significato fortemente transeunte, passeggero, instabile, mosso. Elementi di questo spazio sono la stazione con la ferrovia, le strade, le vie e i portici, le finestre e gli spazi di transito, oltre a un susseguirsi di orologi, carrozze, trombe e alla pioggia che contribuiscono a muovere lo spazio narrativo dando una sensazione di spaesamento e smarrimento, condizione ideale per lo smarrimento onirico costituito dalla *rêverie*. La *flânerie* moderna si concentra su questi spazi e intorno a questi oggetti poiché essa rivoluziona l'idea di sguardo, di guardare e di vedere. Così, in Delfini, la ferrovia e la stazione sono «una delle sue prime nervature tematiche e strumentali» (Calabrese 1985: 384). Il treno e la stazione, spazi del passaggio e del transito, sono da subito protagonisti, e di treni e stazioni, è puntellato e attraversato *Ritorno in città*. La stazione, «gli squilli della ritirata e il fischio dei treni» (Delfini 2008: 13) sono poli di attrazione irresistibile per il protagonista, poiché scatenano il ricordo e la fantasticheria, si allacciano ad altri spazi per creare immagini protosurrealiste, tutte molto padane, in cui «il

treno vi fa la sua comparsa quasi per vincere con la transitività del cammino il torpore storico di una provincia nebbiosa» (Calabrese 1985: 385-386).

La ferrovia attraversa un paesaggio che viene visto di riflesso, consentendo uno stato di estraneità e alienazione da sé, primo tassello per la *rêverie*, il ricordo, l'attraversamento di più stati d'animo, volgendo verso il passato. Come i treni sono gli strumenti che consentono il corto circuito tra passato e presente, realtà e ricordo, così le stazioni sono spazi privilegiati per il *flâneur*, spazi che conservano tracce del movimento stesso, di un'umanità transeunte. La stazione, spazio urbano e extraurbano, è il primo spazio-soglia, il *limen* dentro il quale lo sguardo può posarsi e riposarsi per poter scattare verso la creazione del sogno, del racconto fantastico, del mondo della possibilità onirica letteraria e esistenziale. Al luogo di confine della stazione fa da contraltare la lunga serie di finestre, davanzali, portoni, vetri, finestrini cui i protagonisti di *Ritorno in città* si appoggiano, annoiati, malinconici, sognanti, pronti per venir presi dal vortice dei ricordi. Le finestre sono luoghi di sospensione, davanti alle quali, mentre fuori la vita cittadina scorre sonnolenta e sempre uguale a se stessa, sembra di potersi liberare dal presente per porsi in uno stato di indefinita assenza e provare a recuperare, nella *rêverie*, i luoghi del passato, l'infanzia felice, i sogni perduti. Il protagonista si attacca «col naso al vetro ritmico del finestrino» (Delfini 2008: 10), «apre i vetri della finestra e guarda giù in strada [...] appoggia i gomiti sul davanzale della finestra, e con lo sguardo lontano, come per passare le case e la città, si lascia portare in un mare di ricordi» (Delfini 2008: 12). La descrizione di finestre, di varchi e passaggi include i portici, i porticati, luoghi interni e esterni della vita modenese, in cui si insinua la scrittura immaginativa di Delfini che descrive e sborza alcuni ritratti di personaggi da caffè, infagottati per proteggersi dal freddo, mentre rapidi vanno verso casa.

Dice il narratore: «Sono sempre alla finestra, e le nuvole passano sopra la mia casa. Guardo giù nella strada la gente che passa, e aspetto che in mezzo al silenzio compaia un ricordo, un ricordo per unirmi a te» (Delfini 2008: 31). Dunque, la città di Modena delle prime prove di Delfini non è una formicolante metropoli che brulica di vita e di possibilità, bensì «il mondo sepolto dei ricordi» (Calabrese 1985: 389) dello scrittore, che, reinventandola attraverso la *rêverie*, secondo le riflessioni di Bachelard, prende «contatti con possibilità che il destino non ha saputo sfruttare [giacché] emerge un grande paradosso nelle nostre *rêveries* dell'infanzia: questo passato morto ha in noi un avvenire, l'avvenire delle sue immagini viventi, l'avvenire di *rêverie* che si schiude di fronte a ogni immagine ritrovata» (Bachelard 2008: 43). Come suggerisce Bompiani, la ricostruzione fantastica della città operata nelle prose del primo Delfini ha lo scopo di esplorare il tempo fantastico del *passato eventuale*, quel tempo «che, se avesse potuto accadere, avrebbe certamente portato tutte le sue conseguenze» (1990: 98-99) e che spinge il narratore a ritornare, a ricordare, per poter, partendo dal passato che non si è realizzato, ricostruire un presente che non esiste ma che si può finalmente sognare, fantasticandolo e immergendolo negli stessi spazi urbani di una realtà che viene definitivamente abbandonata, a favore del moto ricostruttivo della fantasia.

È cruciale questo passaggio perché questo movimento narrativo, proprio delle prose liriche di Delfini, costituito dal racconto di una passeggiata lungo la città che diventa, gradualmente, il racconto dei ricordi e dei sogni ad occhi aperti del protagonista che a sua volta lo portano a reinventare lo spazio urbano cittadino, trasformandolo nella città del sogno, dove tutto ciò che avrebbe potuto accadere finalmente può accadere, inclusa l'esperienza dell'amore, questo movimento narrativo di incontro e sovrapposizione tra racconto, ricordo, sogno e reinvenzione fantastica della realtà è alla base dei due ultimi testi di Delfini in cui la città diventa sfondo di una rievocazione d'infanzia struggente, da un lato, e protagonista di una ricostruzione-reinvenzione storico-filologica dall'altro.

L'ultima stagione letteraria di Delfini si sviluppa, infatti, in tre direzioni: lo scontro con la realtà dopo la perdita delle illusioni, il recupero memoriale, infine la reinvenzione fantastica della realtà, per trovare risarcimento, in sede letteraria, al proprio scacco esistenziale. All'origine di questa stagione vi è la storia d'amore che, tra il 1958 e il 1959, si consuma tra Delfini e una giovane donna di Parma, figlia di ricchi industriali del Dopoguerra. La delusione d'amore, la sensazione di essere stato illuso e abbandonato è per Delfini l'ultimo scacco, che lo precipita in un vuoto di dolore definitivo, una voragine di rabbia e sconforto.

Il frutto di questa bruciante passione consiste in tre libri ed un racconto nei quali questo male ustorio, la ferita da cui geme ancora sangue sono il movente per ottenere, per mezzo della scrittura, una vendetta amorosa, personale e politica attraverso le *Poesie della fine del mondo* e *Misa Bovetti e altre cronache*, e per tentare, come lenitivo, di suturare la ferita recuperando il passato autobiografico, nel racconto *Il 10 giugno del 1918*, e il passato storico della sua famiglia e della città di Modena, ricostruito e reinventato in *Modena 1831. Città della Chartreuse*.

All'interno di questa stagione si individuano due tensioni, la prima, distruttiva, che risponde alle istanze della vendetta amorosa, la seconda, costruttiva, che oppone alla prima l'istanza necessaria della ricerca di salvezza attraverso la letteratura. Se con le *Poesie della fine del mondo*, *anticanzoniere antipetrarchesco*, *unicum* di «mala poesia» (Giuliani 1990: 81) italiana, e *Misa Bovetti e altre cronache*, il poeta e narratore distruggeva con violenza e amarezza la donna amata e, con lei, la società di lestofanti, speculatori e malfattori parmigiani e italiani di cui era parte, in *Il 10 giugno 1918* e *Modena 1831. Città della Chartreuse* egli tornava alla rievocazione, per trovare una ultima quiete ed un impossibile risarcimento alla propria sconfitta esistenziale. Il fulcro di entrambi questi testi è la città di Modena, sfondo doloroso di un'infanzia dolce e malinconica, ma anche, finalmente, strumento di un riscatto letterario condotto contro Parma, città odiata che aveva dato i natali alla donna che aveva ucciso lo scrittore.

Capitolo di un romanzo incompiuto cui Delfini pensava da anni, *Il 10 giugno 1918*, pubblicato nel 1961, è il racconto di un giorno in cui il piccolo Antonio avrebbe dovuto, con la bicicletta nuova, far visita ai nonni per il suo compleanno. Alla peregrinazione del protagonista, dalla casa della madre a quella dei nonni, cui non giungerà mai, si aggiunge una digressione sui temi cardine

dell'infanzia e dell'esistenza del modenese, in un suggestivo e malinconico sovrapporsi di piani temporali e narrativi dal sapore proustiano.

Modena, con il Carrobbio del Risorgimento, i portici e le finestre, il passato araldico e i bersaglieri, i garibaldini e le fanfare, è qui il cuore del racconto. Delfini intreccia fili del passato con il presente dello scrittore, al quale anzitutto sta a cuore rievocare e rendere presenti, toccanti, le emozioni che il ragazzo Antonio quel giorno stava provando. Centro poetico del racconto è la città e il suo snodo principale:

L'incrocio tra il corso Umberto (quella strada si chiamava anticamente Canalgrande), la casa del Menotti e via del Fonte Raso [che] oltre a essere il punto d'incontro obbligato con la famiglia dei miei nonni, con la mia e con quella di altri parenti, i quali abitavano poco più avanti [...] era per me il crocicchio storico, il Carrobbio del Risorgimento. Quando mi trovavo in questo punto mi sgorgava un canto, che era in qualche modo di mia creazione (ma non lo sapevo): un grande, triste, lamentoso e marziale inno alla patria (Delfini 2008: 305).

Delfini «fissa delle immagini costanti, in primo luogo la terra, e poi la casa, la famiglia con il suo passato glorioso di garibaldini e rivoluzionari, le strade dell'amata ed odiata Modena, i caffè, i portici» (Agostino 2009: 111-112) e si assiste a questo vagabondaggio come davanti a un discorso infinito in cui un argomento scivola nell'altro, un'emozione nell'altra, il passato rievoca un passato ancora più lontano, e da questo ne nascono sogni, per poi ritornare al presente dello scrittore che sta scrivendo. Secondo Garboli *Il 10 giugno 1918*, che narra di un ragazzo che parte in bicicletta dal Palazzo Ducale e che di avventura in avventura, lungo le strade di Modena, di incontro in incontro, «finisce a sera bastonato, picchiato, sanguinante sul prato, con la bicicletta scassata [dopo aver] perduto tutto» (Garboli 1994: 48) descrive icasticamente «la vita di Delfini, rappresentata da Delfini, senza saperlo, nel suo racconto [ed] è anche la letteratura di Delfini, raccontata come un vagabondaggio solitario» (Garboli 1994: 48) che si gonfia di amari presagi per il futuro.

Ma se qui Modena è lo sfondo di un suggestivo racconto d'infanzia, in *Modena 1831. Città della Chartreuse* il capoluogo emiliano diventa protagonista di una originale e audace operazione di filologia immaginativa vòlta, attraverso una ricostruzione storica tanto alacre e puntuale quanto fantastica e sperimentale, a sottrarre a Parma ciò di cui andava fiera, l'essere la città del romanzo di Stendhal, spostando a Modena tutti i luoghi stendhaliani a cominciare proprio dalla Certosa, che viene rintracciata nella Abbazia di Nonantola. Il tentativo di sottrarre a Parma la Certosa è ben descritto nell'*Ultimo preambolo* del libro. La volontà di portare a termine il saggio-confutazione nasce dopo una prima rinuncia, dovuta al fatto che: «Se Parma, attraverso il demonio, aveva finto nel 1959 di darmi una fidanzata; non era questa una ragione sufficiente a giustificare la cancellazione dal romanzo che la rese e la rende famosa nel mondo» (Delfini 1962: 13).

Invece, il ritrovamento del volume *Modena descritta da Francesco Sossay* del 1841, contenente la descrizione della costruzione di San Giovanni del Can-

tone, rende invece possibile l'operazione di sottrazione e restituzione filologica, in virtù della quale la salvezza, il risarcimento sembra essere possibile:

Avevo trovato il documento! S. Maria della Visitazione, la chiesa nella quale Monsignor del Dongo predica davanti alla marchesa Crescenzi (chiesa e nome introvabili a Parma, secondo Luigi Foscolo Benedetto), è rintracciabile in Modena. Il mio San Giovanni del Cantone, al quale avevo pensato come a Santa Maria della Visitazione, era stata sì una chiesa fabbricata intorno al 1850, ma su un luogo che aveva sempre avuto quel nome e sul quale le Suore della "Visitazione" avevano trovato il loro primo asilo l'anno 1669. In me, inerudito, era passato nell'autunno del 1961, un incantesimo da raddomante. Ormai si trattava per me di un documento inoppugnabile per la qualifica di Modena, città della Chartreuse (Delfini 1962: 15)

Partendo da questo dato a suo dire inoppugnabile, Delfini può procedere nel confutare, con acribia e precisione, il saggio del 1950 sui luoghi stendhaliani *La Parma di Stendhal* di Luigi Foscolo Benedetto, dando vita ad un processo di spostamento topografico radicale, ultimo atto della sua personale vendetta contro la città natale della donna che lo aveva illuso. Come la Certosa è in realtà l'Abbazia di Nonantola e la Torre Farnese la Ghirlandina di Modena, così il duomo e il fiume, e i personaggi tutti sono ridefiniti e spostati in funzione anti-parmigiana e modenese. Parma si trasfigura in Modena e Delfini, riscoprendo nella sua città natale i luoghi del romanzo stendhaliano, si dà ad una sua intera riscrittura. Afferma Delfini:

È inutile ormai farla tanto lunga con degli studi approfonditi e particolari sui luoghi della *Chartreuse* [...]. È inutile: perché Parma, nella *Chartreuse*, non esiste. Se Parma in qualche modo esiste (perché ha pur diritto di esistere, non fosse altro per la parola *parme* che tanto affascinò Stendhal per la stesura del suo romanzo) è pur certo che dei luoghi citati e non citati nel romanzo, quello è il luogo che vi esiste di meno. Questa *Chartreuse* è il Romanzo di Stendhal, il suo vero assoluto romanzo. Quello che Stendhal ha inteso inventarsi per intero. È stato tra il dicembre 1960 e il gennaio '61 che credetti quasi ubriacandomi, di scoprire i personaggi e i luoghi parmigiani della *Chartreuse*. *Erano tutti modenesi* (1962: 29).

Questa operazione avviene a novembre del 1961, in un clima di crepuscolo e sofferenza. Delfini assiste, nel giro di due mesi, alla morte della madre – che per lui era stata tutto, madre, figlia, sorella e «la mia sola Fidanzata» (Delfini 1962: 10) – e della sorella. Questi lutti spingono lo scrittore a tentare di restituire una dignità alla propria vita attraverso un recupero memoriale, risalendo alle origini – fittizie o reali – della sua famiglia, e costruendovi intorno una dimensione letteraria immortale, saldando cioè la storia della famiglia Delfini al romanzo di Stendhal. Così, all'operazione di sovrapposizione topografica che vede i monumenti di Modena diventare i riferimenti del romanzo francese, si aggiunge anche l'operazione di sovrapposizione storico-biografica tra i protagonisti del romanzo e gli avi dello scrittore: l'alfabeto d'amore di Fabrizio del Dongo e Clelia Conti, nel romanzo di Stendhal, si fa corrispondere a quello del nonno Antonio, al tempo del carcere. Si susseguono così i nomi di Antonio Delfini del Dosso, Giulio Delfini, Carolina Rossi, in una sovrapposizione

di luoghi, nomi, storie, vicende, che riscopre e reinventa Modena, sconsacra e degrada Parma, e consegna infine ad Antonio Delfini, discendente di Antonio Delfini del Dosso, una romantica autenticazione d'amore, un finale risarcimento esistenziale.

Delfini ritrova un mondo perduto, scoprendo Modena come città della *Certosa*, e trova un risarcimento alla propria vita assumendosi il ruolo di discendente di cotanta storia e cotanta letteratura. La fuga all'indietro è volta a risignificare e salvare il presente, scottato dalle troppe delusioni: Delfini recupera la propria dignità riscattandosi attraverso la propria città, e per far questo opta per un'operazione di recupero universale in cui, attraverso la sua famiglia e l'opera di un suo scrittore, anche Modena viene salvata da chi aveva cercato il male dei suoi cittadini – e di uno specialmente – da chi, in sostanza, non l'aveva mai amata. Per capire l'esattezza delle intuizioni e ricostruzioni di Delfini, d'altronde, si tratta di:

fare un piccolo lavoro di pazienza. Si tratta di fare del collage. Prendete la pianta di Modena del 1830 o di prima. Togliete dal corso Canal Grande l'albergo del tempo di Stendhal insieme al retrostante convento delle Carmelitane e la chiesa, e avvicinate codesto gruppo al giardino ducale con la serra Filippo Re. Incollate il tutto sul punto che volte voi della pianta di Parma e avrete il palazzo Crescenzi-Contarini col grande giardino e l'arancera di Clelia. Quando alla villa di Sacca, non avrete che da staccare la Quattro torri di Sacca di Modena e incollarla sulla riva del Po, togliendola dalle rive del Naviglio modenese. Coraggio! (Delfini 1962: 77)

Nell'ultima parte dell'opera, il *Prospetto*, Delfini ripercorre ed elenca tutti i luoghi, i personaggi, le storie della *Chartreuse* stendhaliana e li riconduce alla loro dimensione autentica, concludendo così, con questo complesso apparato filologico di annotazioni e varianti, questo libro davvero in qualche modo sperimentale, che tanto, difatti, piacque e affascinò i giovani scrittori vicini al Gruppo 63.

Modena 1831 diventa così un libro su un libro, cresciuto come libro-ombra di un romanzo celeberrimo, di cui viene ad essere la macro-glossa, una nota generale a sua volta fitta di annotazioni, correzioni, interpretazioni filologiche, azzardi. Testimonianza dell'amore di Delfini per Stendhal, cui rende in questa maniera omaggio, *Modena 1831* è un tentativo di iper-romanzo, in cui su una vicenda decodificata, una storia risaputa e celebre, viene innestata un'interpretazione differente e nascosta, ma forse più vera, senz'altro salvifica per lo scrittore che la opera. Estrema rivendicazione di una eccezionalità familiare e personale, causa di dolore ma anche di una coscienza della propria unicità, *Modena 1831* si configura come esperimento fantasioso e originale che reinventa una città per consegnare un destino di salvezza – almeno sul piano letterario – al suo autore. Modena, motivo originario delle prime prose di un Delfini sognatore e *flâneur*, sfondo di una rievocazione d'infanzia struggente e vivida, diventa infine il luogo del suo riscatto letterario, il rifugio da un mondo che lo ha maltrattato, lo strumento di un risarcimento cui egli, infine, dedica, attraverso questa reinventata topografia stendhaliana, estremo atto d'amore di un cittadino alla sua città natale, le sue ultime pagine:

Pubblico perciò ugualmente le mie carte e non penso più a distruggerle. Avrò sbagliato tutto: nomi di persone e luoghi e interpretazioni ecc. ecc. Ma con questo bagaglio di errori, di offese, di bestemmie, di vacuità storiche, ho accertato (ed è quanto soprattutto importava) Modena come centro vivente della Chartreuse e cancellato Parma per sempre. [...] Tutto il resto – cioè quasi tutto vada pur un giorno (e presto!) bruciato. Imploro perciò e perdono il lettore, il quale dovrà ricordare che in me ignorante, inattivo, sordo fantasticante, c'era la sola aspirazione di far sapere al mondo che la mia città natale è quella che ispirò Stendhal per la stesura del suo romanzo. Questo è vero. Per il resto non me ne importa più niente (Delfini 1962: 18).

Con questo testo, dunque, si ristabilisce la verità della fantasia contro la veridicità della storia, facendo nascere, sulle spoglie del romanzo di Stendhal, *La Chartreuse de Modène*. Non è un caso che la città che ha scandito la parabola letteraria di Delfini sia l'ultima immagine che egli, pochi mesi prima di morire, lascia, l'unica a cui non riserva una rassegnata, ormai definitiva, indifferenza. Riscattando Modena alla letteratura, Delfini ha cercato, in un ultimo gesto di fantasia letteraria, di salvare se stesso.

BIBLIOGRAFIA

- Agostino 2009: A. Agostino, *Il 10 giugno 1918 e Modena 1831: Antonio Delfini e la scrittura del ricordo*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXVII/1, 2009, pp.111-123;
- Calabrese 1985: S. Calabrese, *La città letteraria di Antonio Delfini*, «Lingua e Stile», XX/3, 371-395;
- Bachelard 2008: G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo;
- Bompiani 1990: G. Bompiani, *Il passato eventuale*, in A. Delfini, *Note di uno sconosciuto, inediti e altri scritti*, Ascoli Piceno, Marka, 1990, 97-118;
- Delfini 1962: A. Delfini, *Modena 1831. Città della Chartreuse*, Milano Scheiwiller;
- Delfini 2008: A. Delfini, *Autore ignoto presenta*. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati, Torino, Einaudi;
- Garboli 1994: C. Garboli, *La bicicletta di Delfini*, in A. Palazzi, M. Belpoliti (a c. di), *Antonio Delfini*. «Riga», 6, Milano, Marcos y Marcos, 1994, 263-270;
- Giuliani 1990: A. Giuliani, *Le "Poesie della fine del mondo"*, in C. Pollicelli (a c. di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comunale di Modena (27 ottobre 1963)*, Modena, Mucchi, 1990, 81-87.

**THE CITY OF DAYDREAMING (RÊVERIE), CHILDHOOD MEMORIES,
COMPENSATION: MODENA IN THE WORKS OF ANTONIO DELFINI**

Summary

This paper aims to investigate the role of the city of Modena in the works of Antonio Delfini, specifically in his youthful prose of *Ritorno in città*, linked to the atmosphere and the style of the Lyric prose of the Twenties, and in his last two books, *Il 10 giugno 1918* and *Modena 1831. Città della Chartreuse*. In his early writings, Modena is described by a narrator who, while walking along the city, or observing it from behind the misted glass of a window, reinvents it, dreams it, mixing his daydreams with the memories of his childhood. This procedure is still present in *Il 10 giugno 1918* and in *Modena 1831. Città della Chartreuse* so that the city becomes a term for a philological-fantastic reinvention. To have revenge on Parma, the city that gave birth to the woman who deluded him, Delfini subtracts what she is famous for, the *Certosa* of Stendhal's Novel, redesigning the topography of the Novel by the French author within the Modena urban space, overlapping monuments and buildings of Modena over those of Parma. In this way, Delfini tries to obtain – in a literary way, by giving back to his hometown – what he deserves, a final compensation for himself, for his life at a loss.

Keywords: Modena, *Certosa*, Memory, Lyric prose (style), *Rêverie*, *Flânerie*, Childhood

Giovanni Baracco

Iulia Cosma¹
Università di Padova
Dipartimento di studi linguistici e letterari
Università dell'Ovest di Timisoara
Facoltà di Lettere, Storia e Teologia
Dipartimento di lingue e letterature moderne

MADRE COMUNE D'OGNI POPOLO L'IMMAGINE DI ROMA NELLA NARRATIVA ROMENA DEL NOVECENTO

Il presente contributo, dai fini sia bibliografici che analitici, si propone come un compendio dei riferimenti alla città di Roma nella narrativa romena del Novecento, corredato da un'analisi pluridisciplinare dei materiali in cui convergono prospettive storiche, letterarie e più latamente culturali. Oltre alla tracciatura di una mappa della presenza della Città Eterna nella narrativa romena del Novecento, si vogliono anche individuare, dove presenti, le tendenze specifiche nella rappresentazione dell'Urbe nella letteratura romena e le possibili motivazioni ad esse sottese.

Parole chiave: il mito di Roma antica nella cultura romena, Roma nella narrativa romena del Novecento, le guerre daciche, il mito delle origini daco-romane, romanzo storico, processo di romanizzazione della Dacia

1. Sulle ali dell'entusiasmo: preambolo

«Madre comune/ D'ogni popol è Roma, e nel suo grembo/ Accoglie ognun che brama/ Farsi parte di lei.» Sono dei versi facilmente reperibili in rete, ascrivibili alla cerchia delle citazioni famose che brillano di luce propria anche quando ormai la fiamma dei loro creatori si è spenta da tempo. Provenienti dall'Atto primo, Scena I dell'*Adriano in Siria* di Metastasio (1829: 16), sono proferiti da Adriano assiso in trono davanti al fiero esercito romano, vittorioso contro i barbari. L'augusto vincitore rivolge agli sconfitti una generosa proposta di integrazione in seno ad un impero accogliente e tollerante, ma l'invito viene valutato da Osroe re dei Parti, come un «insoffribile orgoglio» (Metastasio 1829: 16); una reazione che, secondo le categorie odierne, saremmo tentati di giudicare anticolonialistica, se non fosse preferibile evitare gli agguati degli anacronismi. Difficile però non cogliere la potenzialità espressiva e rivelatrice di questi versi per quanto riguarda l'atteggiamento assunto dagli intellettuali romeni nei confronti dell'Urbe, dato che l'immagine emblematica di una Roma imperiale ha svolto una 'funzione genitoriale' di tipo materno nella cultura in lingua romena ancor prima che esistesse uno stato, assumendo nel tempo i connotati di un

1 cosmaIulia.m@gmail.com

vero e proprio mito fondatore. Nello spazio culturale romeno saranno i cronisti moldavi del Seicento, Grigore Ureche (1590-1647) e Miron Costin (1633-1691), ad accorgersi per primi dell'origine latina di un popolo la cui lingua, secondo un'altra famosa e di qualche secolo posteriore *boutade* di Nicolae Iorga (1871-1940), nume tutelare della storia romena, costituiva un'isola di latinità in un mare slavo. Grigore Ureche sancirà intorno al 1647 che 'noi romeni' «de la Rîm ne tragem»², discendiamo da Roma. Verso la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, le élites intellettuali dei Principati e della Transilvania scoprono l'Occidente grazie ai viaggi, di piacere e/o di studio, e riaffermano il legame in precedenza sottolineato dai cronisti moldavi, avviando un processo di riorientamento politico e culturale verso l'Occidente romanzo che sarà decisivo per il processo di formazione della lingua letteraria romena moderna. Più in particolare, nell'Ottocento, la città di Roma, culla dell'Impero, sarà oggetto di un'operazione metonimica, arrivando a designare nell'immaginario collettivo l'Italia stessa (cfr. Vranceanu Pagliardini 2019: 15-16), fatto ben testimoniato dalla produzione scritta del tempo. Questo, a grandi linee, il contesto storico in cui si innesca la passione per l'Italia di alcuni intellettuali romeni, concretizzata anche a livello letterario con la pubblicazione di racconti di viaggio, liriche o romanzi ambientati nella penisola italiana. Nel periodo interbellico, per ragioni di tipo politico, i rapporti tra la Romania e l'Italia saranno molto stretti con conseguente incremento degli scambi culturali, mentre dopo la Seconda Guerra Mondiale si registra un calo d'interesse per l'Italia, anche se non mancano gli scambi con importanti intellettuali italiani di simpatie comuniste. Infine, dopo la rivoluzione del 1989, l'Italia diventa per i romeni soprattutto terra di immigrazione e meta di viaggi.

Considerato il valore seminale dell'Urbe nell'immaginario culturale e letterario del mio Paese, non ho potuto resistere al fascinoso richiamo di ripercorrere a mia volta la strada per Roma, tentando di individuare le tracce della presenza della Città Eterna nella narrativa romena del Novecento. Compito arduo, anche rinunciando alla pretesa di esaustività (improbabile se non addirittura impossibile), adatto forse più a una ricerca dottorale che a un contributo per un progetto pur di ampio respiro come quello di *Le città italiane nelle letterature del Novecento*.

2. Di mezzo, il mare: difficoltà vs. problemi

Il metalinguaggio traduttivo istituisce una distinzione tra *la difficoltà traduttiva* e *il problema traduttivo*. La difficoltà riguarda le carenze del traduttore, sia di tipo linguistico che culturale e ha dunque un carattere relativo, non assoluto. Il problema, al contrario, pertiene alle differenze di sistema linguistico e semantico, di rappresentazione del mondo; dunque, ha una natura oggettiva e indipendente dalle abilità di chi traduce. Mi sembrano due categorie applicabili a qualsiasi tipo di ricerca, ma diventano fattori di primo piano laddove

2 La traduzione delle citazioni dalla lingua romena è mia.

si tratti di fornire una panoramica di un fenomeno culturale complesso quanto quello della ricezione letteraria di uno specifico tema. Penso sia auspicabile dal punto di vista deontologico operare una distinzione tra i limiti personali del ricercatore e i limiti di tipo sistemico, con cui egli deve confrontarsi in uno scontro impari, da cui inevitabilmente esce sconfitto, ma sull'esistenza dei quali raramente si esprime. In questo caso specifico, le difficoltà avrebbero potuto riguardare la scarsa dimestichezza con l'argomento o con la metodologia della ricerca, l'inesperienza del ricercatore ecc. Diversamente dalle difficoltà, i problemi si sono rivelati molteplici. Nel condurre l'indagine mi sono avvalsa di due dizionari, *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* [Il dizionario cronologico del romanzo romeno dalle origini fino al 1989] (Istrate, Milea, Modola, Pop, Popa, Sasu, Stan, Tașcu, Vartic 2004), 1280 pagine e *Dicționarul cronologic al romanului românesc: 1990-2000* [Il dizionario cronologico del romanzo romeno: 1990-2000] (Burlacu, Burlacu, Istrate 2011), 497 pagine. Ma ancora, leggere tutte le voci, per un totale che supera le 1600 pagine, poiché mancavano indici tematici che avrebbero potuto ottimizzare la consultazione, non è stato il problema maggiore. Nei dizionari manca la letteratura di viaggio e quella memorialistica, quindi di fatto essi offrono un'immagine soltanto parziale della presenza della capitale italiana nella narrativa romena. Inoltre, non si specificano le città in cui si svolgono le vicende, optando spesso per la menzione generica: ambientato in Italia. Di conseguenza risulta difficile, senza una meticolosa consultazione dei libri in questione, identificare le città italiane. Il terzo problema, ancor più gravoso dei precedenti, riguarda la scarsa reperibilità delle fonti e mi riferisco non soltanto ai romanzi pubblicati all'inizio del Novecento, ma anche a quelli del periodo interbellico o addirittura stampati durante il regime comunista. I titoli sono stati registrati nei dizionari, seguiti da una minima o ampia descrizione, ma del libro spesso non si conserva traccia nelle biblioteche universitarie. Ci sarebbe la possibilità di trovarli in quelle comunali, ma questo implicherebbe di doversi spostare in diverse città per consultare più cataloghi, in massima parte ancora cartacei, visto che non tutte le biblioteche comunali in Romania dispongono di cataloghi elettronici. Bisogna dunque accettare l'inevitabile fallibilità di questa ricerca, denunciandone i limiti. E non per sancirne l'impossibilità, bensì per acquisire la consapevolezza che il suo risultato sarà veritiero pur senza avere pretesa di assolutezza, e che, nonostante questo, essa sarà comunque in grado di fornire spunti per la formulazione di valide considerazioni sulla presenza della Città Eterna nella letteratura romena del Novecento.

3. Rassegna bibliografica commentata

Sull'utilità delle rassegne bibliografiche credo non serva insistere. Tuttavia, mi preme evidenziare il fatto che non sempre venga attribuito loro il giusto valore. Anche se con l'avvento di Internet e della digitalizzazione, diventa sempre più agevole rintracciare titoli e compilare elenchi bibliografici, se non si sa con precisione cosa cercare, il rischio di smarrirsi nel dedalo internautico è concre-

to quanto quello di uscirne a mani vuote. Le rassegne bibliografiche, dunque, costituiscono tutt'ora dei preziosi ausili alla ricerca. Oltre ai tempi lunghi, mettere a punto un indice bibliografico presuppone anche uno sforzo conoscitivo e selettivo non indifferente, anche se nel presente caso l'impegno è stato soprattutto di natura temporale, cioè relativo al lasso di tempo dedicato alla consultazione dei dizionari già presenti. A un occhio inesperto, le rassegne bibliografiche possono sembrare delle semplici compilazioni, ma dalla loro attenta consultazione si possono ricavare chiavi di lettura per fenomeni altrimenti poco visibili oppure ricevere stimoli per delle ricerche future. Di conseguenza, mi sembra necessario presentare all'interno del contributo il corpus identificato, disposto cronologicamente in due categorie tematiche, ognuna corredata da una didascalia:

- a) **1900-1965: il fascino della città d'arte**
1908 Duiliu Zamfirescu (1858-1922), *Îndreptări*, București: Alcalay.
1920 (Maica) Smara, *Băiatul mamei. Roman educativ*, București: Alcalay.
1942 Christian Ciomac, *Borgia. Povestire istorică*, București: Cartea Românească.
1948 Valeriu Galan, *Potopul*, București: Editura Scânteia.
1953 George Călinescu, *Bietul Ioanide*, București: E.S.P.L.A.
1965 Alexandru Duiliu Zamfirescu, *Domnul Daltaban de Seraschier*, București: E.P.L.

Didascalia I

Nel 1908, Duiliu Zamfirescu (1858-1922), uno dei più importanti scrittori romeni del periodo a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, diede alle stampe un romanzo incentrato sul tema patriottico dell'unificazione della Transilvania con il Regno di Romania. In *Îndreptări* [Ritorni alla retta via], il quarto volume di un ciclo incentrato sulla famiglia di boiari Comăneșteanu, Zamfirescu fa compiere al suo eroe Alexandru Comăneșteanu un viaggio di nozze a Roma (Zamfirescu 1970: 460-482). Il nostro scrittore conosceva molto bene l'Urbe, dove aveva ricoperto il ruolo di segretario di legazione per diciotto anni (1888-1906): proprio in quel periodo scrisse le sue opere più importanti, veri e propri affreschi della società romena di fine Ottocento.

Bisogna aspettare gli anni 1920 per la pubblicazione di un nuovo romanzo la cui trama si svolge in parte anche in Italia, più esattamente a Roma e Venezia. L'autrice dell'opera è Smara, pseudonimo di Smaranda Gheorghiu (1857-1944). Discendente da una importante famiglia di boiari, è legata al movimento socialista romeno e fu una femminista militante che compì molti viaggi all'estero, anche per partecipare a incontri e assemblee dedicate all'emancipazione femminile. Il sottotitolo del libro, *Roman educativ* [Romanzo di educazione] è indicativo dell'intento pedagogico dell'autrice. Si tratta di un romanzo di costume, il cui personaggio centrale, Radu Panait, giovane ufficiale vizioso, si rende protagonista di vili intrighi per via dei quali seduce e abbandona fanciulle oneste, scatenando scandali e provocando suicidi. A Ruxandra, una delle protagoniste

femminili del romanzo, l'autrice farà incontrare proprio a Roma un giovane italiano, Rinaldo, con cui avrà una storia d'amore infelice (Smara 1920: 103-128).

Negli anni '40 l'Urbe sarà presente nei romanzi ad argomento storico di Christian Ciomac (1942) e Valeriu Galan (1948). Entrambi ambientano i propri romanzi nella corte papale rinascimentale: il primo subisce il fascino della famiglia Borgia, mentre il secondo la ritrae in chiave ironica. Si tratta di due scrittori piuttosto oscuri ed esteticamente carenti, (per di più) assai legati all'ambiente politico loro contemporaneo. Ciomac (1882- ?) fu un avvocato di origine armena che ricoprì anche le cariche di sindaco e senatore di una città importante della provincia storica della Moldavia, mentre Galan (1921-1955) svolse la professione di giornalista. Lo humour, così come la vicinanza all'apparato comunista, sono le caratteristiche più marcate della scrittura di Galan. Tipico scrittore di regime, nelle sue opere ha trattato argomenti relativi al progresso sociale registrato durante l'avvento del comunismo, insistendo sui benefici da esso derivati. Negli anni 1962-1968 fu vicepresidente dell'Unione degli scrittori romeni.

Negli anni 1950 venne dato alle stampe il romanzo *Bietul Ioanide* [Ioanide, un povero disgraziato] di George Călinescu (1899-1965), personalità poliedrica, insigne critico e storico letterario, accademico e professore universitario, autore di una monumentale storia della letteratura romena. Anche lui visse per un breve periodo a Roma, nel 1924, grazie a una borsa di studio. La trama del romanzo è ambientata nella Romania del periodo precedente alla Seconda Guerra Mondiale (anni 1938-1940), ma la Città Eterna è ben presente sia a livello estetico, nell'operato dell'architetto Ioanide protagonista del romanzo, raffinato intellettuale, sia a livello ideologico, come civiltà gloriosa del passato ed emblema del fascismo: ciò traspare soprattutto nei discorsi del figlio di Ioanide, membro del Movimento Legionario, l'ideologia del quale costituiva un miscuglio autoctono di politica di destra e di religione ortodossa (Călinescu 2001).

A concludere questa prima categoria della rassegna bibliografica è proprio il figlio di Duiliu Zamfirescu, Alexandru Duiliu Zamfirescu (1892-1968), anche lui diplomatico, scrittore (di minore respiro e rilievo rispetto al padre) nonché traduttore. Nato a Roma da madre italiana, proseguì gli studi universitari in Francia, svolgendo una carriera diplomatica di tutto rispetto che lo portò anche al di fuori del continente europeo, in Brasile. Il suo romanzo, *Domnul Daltaban de Seraschier* [Il Signor Daltaban de Seraschier] propone un affresco storico-sociale con accenti satirici dell'ambiente dell'ambasciata romena a Roma (Zamfirescu 1965), dove l'autore prese servizio, sempre come segretario di legazione dal 1919 al 1922.

b) 1967-1989: le guerre daciche

1967 Ion Nicolae Bucur, *Sarmis*, *Ciclul dac* (I), București: E.P.L.

Tudor Popescu, *Un dac la Roma*, București: E.M.

Ion Topolog, Paul Antim, *Lovituri din umbra*, I-II, București: E.T.

1968 Valeriu Galan, *A treia Romă (Contravizitele d-rului B.A.)*, București: E.P.L.

- Victor Rusu-Ciobanu, *Dacia Felix. Evocare istorică*, I, București: E.T.
- 1969 Paul Tămaș, *Umbra lui Zamolxe*, I, București: E.T.
- 1971 Ion Nicolae Bucur, *Dicomes*, II, București: E.P.L.
Ion Topolog, *Torna, torna, fratre*, București: Eminescu.
- 1972 Sergiu Cosciud, *Sfinxul dacic*, București: Litera.
- 1973 Emil Poenaru, *Complot la Sarmisegetusa*, București, E.M.
- 1975 Ion Nicolae Bucur III, *Sargetius*, București: Eminescu
N. Rădulescu-Poenaru, *Fiica lui Zoltes*, București: Eminescu.
Victor Rusu-Ciobanu, *Fiul adoptiv. Evocare istorică*, II, București: Albatros.
- 1979 Alice Botez, *Emisfera de dor*, București: Eminescu.
Vasile Andru, *Noaptea împăratului*, București: Eminescu.
- 1980 Bogdan Stihî, *Iarna lupilor*, București: E.M.
Victor Rusu-Ciobanu, *Un destin aparte. Evocare istorică*, București: Albatros.
- 1982 Mihail Diaconescu, *Călătoria spre zei*, București: Cartea Românească.
Andrei Dicea, *Ultima bătălie a lui Oroles*, București: Litera.
N. Rădulescu-Lemnar, *Burebista*, București: Eminescu.
- 1983 Ion Nicolae Bucur, *Comosicus*, IV, București: E.P.L.
Mircea Duduleanu, *Acvila și capul de lup*, București: Albatros.
- 1984 Nicolae Ionescu-Dunărar, *Șaisprezece secole dus-întors*, București: Ion Creangă.
- 1988 Alexandru Struțeanu, *Nemuritoarea pasăre Phoenix*, București: Albatros.

Didascalìa II

La narrativa che ho disposto nella seconda categoria è tutta di tipo storico. A parte il libro di Galan (1968), *A treia Romă (Contravizitele d-rului B.A.)* [La terza Roma: le seconde visite del dottor B.A.], ambientato nella seconda metà del Settecento, tutti gli altri trattano il periodo delle guerre daciche, con una leggera variazione registrata nel romanzo di Alice Botez (1914-1985), *Emisfera de dor* [L'emisfero della nostalgia], le cui vicende hanno luogo a Roma, dopo la fine dei conflitti daco-romani; ne è protagonista lo schiavo Dorses. Alice Botez è l'unica autrice degna di nota di questa categoria. Gli altri sono scrittori minori (Vasile Andru, Sergiu Cosciud, Valeriu Galan), intellettuali con velleità letterarie (Paul Antim, pseudonimo di Voicu Bugaru, Emil Poenaru, Ion Topolog), un giornalista (Mihail Diaconescu), un militare di carriera (N. Rădulescu-Lemnar), un autore di letteratura per ragazzi (Nicolae Ionescu-Dunărar), uno sceneggiatore (Alexandru Struțeanu) e altre figure talmente oscure da non aver lasciato traccia di sé oltre ai romanzi pubblicati (Ion Nicolae Bucur, Andrei Dicea, Mircea Duduleanu, Tudor Popescu, N., Rădulescu-Poenaru, Victor Rusu-Ciobanu, Bogdan Stihî, Paul Tămaș). Non dispongo di molte informazioni sulla maggior parte di queste opere, le quali, non avendo trovato collo-

cazione nelle biblioteche universitarie, compaiono nei dizionari consultati, ma vengono spesso liquidate sbrigativamente, come del resto era lecito aspettarsi, dato il loro scarso valore estetico.

In linea di massima, si possono comunque identificare due filoni principali: il conflitto armato tra i romani e i daci, quantitativamente maggioritario, e in misura minore il processo di romanizzazione della Dacia una volta diventata colonia. Al primo filone appartengono i romanzi di Topolog (1971), *Torna, torna, fratre* in cui viene ritratta la guerra tra Decebal e Traiano; Mihai Diaconescu (1982), *Călătoria spre zei* [In viaggio verso gli dei] che racconta le avventure di un greco inviato da Burebista in rappresentanza diplomatica a Roma col fine di negoziare la pace a nome suo; e di Andrei Dicea (1982), *Ultima bătălie a lui Oroles* [L'ultima battaglia di Oroles] ambientato ai tempi di Augusto e incentrato sulla lotta tra Licinio Crasso e il re dacico Oroles II; quello di Nicolae Ionescu-Dunăraru (1984), *Şaisprezece secole dus-întors* [Sedici secoli andata e ritorno], che propone ai ragazzi un viaggio nel tempo proprio durante le guerre daciche; e di Alexandru Struţeanu (1988), *Nemuritoare pasăre Phoenix* [L'immortale Fenice] la cui trama si dipana in Dacia e a Roma ai tempi degli imperatori Domiziano e Traiano.

Nel secondo filone, quello del processo di romanizzazione della Dacia, rientra la narrativa di N. Rădulescu-Poenaru (1975), *Fiica lui Zoltes* [La figlia di Zoltes] che racconta la storia d'amore tra un soldato romano e una ragazza dacica, col fine di illustrare la continuità dell'elemento daco-romano sul territorio romeno; il romanzo di Bogdan Stihî, *Iarna lupilor* [L'inverno dei lupi] dedicata proprio al processo in questione; infine, Mircea Duduleanu (1983), *Acvila şi capul de lup* [L'aquila e la testa di lupo] che si sofferma sugli episodi connessi all'occupazione della Dacia.

Questa seconda categoria, fatta eccezione per il libro della Botez, rispecchia la tendenza di riorientamento del comunismo di Ceauşescu verso la storia antica, ai fini di legittimare col passato il potere detenuto nel presente (Boia 2011: 134-135). Lo storico romeno Lucian Boia indica l'anno 1980 come (simbolica) data di inizio di questo fenomeno, a causa della celebrazione dell'anniversario dei 2050 anni dalla costituzione dello stato dacico «unitario e centralizzato» di Burebista (Boia 2011: 135), anacronismo del tutto privo di fondamento. Tuttavia, la raccolta bibliografica testimonia la presenza di un interesse per le guerre daciche nella narrativa romena già dal 1967. Del resto, come osserva lo stesso Boia, a partire dal 1971 si registra «l'accentuazione progressiva dell'isolazionismo e della megalomania culturale» del *conducător* (Boia 2011: 139), dunque non dovrebbe sorprenderci la comparsa del tema del ritorno alle origini mitiche del popolo romeno anche prima degli anni '70. Gli intellettuali romeni, come specificato nella parte iniziale del contributo, già dal Seicento avevano subito il fascino dell'Impero Romano, interpretando le guerre daciche in chiave mitica. Esse, a partire dalla fine del Settecento (Boia 2011: 143), vengono assunte a tappa fondante del mito delle origini della patria romena. Tale mito è a sua volta declinato in epoca moderna in modo duplice, secondo le categorie del mito «romano» (Boia 2011: 144-151) e di quello «dacico», romeno-

dacico, geto-dacico, traco-dacico, pelasgico ecc.» (Merlo 2009: 47). Al secondo, il romenista Roberto Merlo dedica un eccellente studio di cui riportiamo in sintesi la conclusione: [il mito dacico] «costituisce un caso esemplare di intreccio tra mito, storia e politica. [...] presentando [...] una particolare «disponibilità mitica» rispetto alle sollecitazioni e alle manipolazioni dell'ideologia politica» (Merlo 2009: 47).

4. Roma: tre cammei (auto)biografici

Duiliu Zamfirescu, Smara e George Călinescu hanno soggiornato per dei brevi (gli ultimi due) o lunghi (il primo) periodi nella Città Eterna. Forse anche per questo le hanno dedicato delle pagine che ricordano i camei di certi personaggi famosi in film d'arte o della franchigia Marvel: l'intento è il medesimo, anche se i mezzi di realizzazione variano. Nei primi due romanzi, esteticamente diseguali, nettamente superiore quello di Zamfirescu, la città imperiale diventa il palco su cui vengono allestite alcune scene di storie d'amore infelici, mentre nel terzo viene posta in risalto soprattutto la sua identità emblematica di città d'arte per antonomasia. Duiliu Zamfirescu è il solo ad offrire un'immagine realistica della città, provando di aver fatto tesoro della sua lunga permanenza tra i sette colli. Ritroviamo così i negozi di Via Condotti dove si possono acquistare souvenir cartacei (foto e cartoline) oppure fini gioielli (Zamfirescu 1970: 472), così come il piacere di camminare per il gusto di vedere la gente e i luoghi della città. Dalle brevi descrizioni di Zamfirescu traspare l'intima conoscenza di una città imponente, ma non estranea, nella quale i personaggi si muovono con familiarità. Diversamente da Smara, la quale si sofferma esclusivamente sui monumenti emblematici dell'Urbe, Zamfirescu nota anche le strade anguste, i balconi pieni di fiori, i panni stesi al sole sotto le finestre, i quali inducono nei visitatori la sensazione di trovarsi di fronte a un mondo «nuovo e curioso, anche se, in verità, molto antico» (Zamfirescu 1970: 463). Coincidenza suggestiva, in entrambi i romanzi l'immagine della capitale emerge attraverso le reazioni patriottiche che essa suscita nei personaggi femminili, oppure come sfondo sul quale si proiettano i sentimenti di tipo religioso o amoroso di questi. Nel caso della Smara, dietro l'intellettuale Ruxandra, brillante e sensibile poetessa, degna ambasciatrice del proprio popolo, in grado di conquistarsi i favori di tutta l'alta società romana, si intravede palesemente il profilo della scrittrice stessa: Ruxandra è un alter ego di Smara, donna moralmente e intellettualmente superiore, ritratta nei toni di un romanticismo *biedermeier*, con accenti di devozione religiosa. Il pianto della protagonista sulle rovine romane solitarie è un rimando piuttosto trasparente a Grigore Alexandrescu (1810-1885), importante poeta dell'Ottocento e zio dell'autrice, la quale, del resto, appariva lusingata di tale parentela: «sono la nipote di colui il quale fantasticò sulle rovine di Târgoviște» (apud Șonțea 2014). Diversamente, la Porția di Zamfirescu, fanciulla vezzeggiata dal padre con il nomignolo Mia, derivato dal possessivo italiano *mia*, rappresenta una figura tipo, l'incarnazione letteraria dell'ideale di giovane donna transilvana pervasa da sentimenti di sano amore coniugale

e di ardore patriottico. Quello che accomuna entrambe le donne è l'amore per la patria espresso anche attraverso l'apprezzamento spinto quasi fino all'adorazione di luoghi e di monumenti in cui si potevano intravedere le tracce delle guerre daciche, come il Foro e la Colonna Traiana. Tutto questo è riconducibile, ovviamente, a quella «disponibilità mitica» rilevata da Roberto Merlo (2011: 47), che nell'immaginario di alcuni scrittori assume una dimensione estetica e letteraria. I toni patriottici accesi possono apparire spropositati al lettore odierno, ma come ci insegna la distanza storica, se letti secondo i canoni dell'epoca, si rivelano del tutto consoni, non urtano sensibilità e non scatenano diatribe. Bisogna dare a Cesare quel che è di Cesare: quando Zamfirescu scriveva le sue opere, l'unità romena era ancora da compiersi, mentre nel 1920, data di pubblicazione del romanzo della Smara, essa non vantava più di due anni. In questo senso bisogna interpretare anche la presenza del mito della fratellanza romeno-italiana mediata dagli incontri con personalità italiche di spicco, nel caso di Ruxandra, o con monumenti conosciuti attraverso il racconto del padre, per Mia. Sacerdote greco-cattolico, Moise Lupu studiò a Roma, presso la *De propaganda fide*, come gli illustri intellettuali transilvani alla fine del Settecento: Micu Clain (1692-1768), Gheorghe Șincai (1754-1816) e Petru Maior (1756-1821). Spinta dall'amore paterno, Mia si reca da sola al Collegio, come in pellegrinaggio, a prestare un doveroso omaggio a quelle «mura enormi» che le sembrano «racchiudere tutta la saggezza del mondo, poiché fu lì che studiò il padre suo, sant'uomo, al quale voleva un bene dell'anima» (Zamfirescu 1970: 465). Non ultimo, Roma è anche la città della fede, che induce le due donne a sostare in preghiera nelle chiese e nelle cappelle, superando la differenza di confessione religiosa. Ruxandra discende anche nelle catacombe, «la città nera in fondo alla terra» in cerca della tomba di Santa Cecilia (Smara 1920: 117). Una scelta del tutto a tono col personaggio, verrebbe da dire, visto che la Smara conferisce al suo alter ego letterario gli attributi di una verginità vestalica.

Nel *Bietul Ioanide* di Călinescu sono i personaggi maschili a dominare la scena. Trattandosi di un romanzo di idee dedicato principalmente alla problematica del creatore incompreso dalla società del suo tempo, in cui l'ideologia politica viene rivestita da formule estetizzanti, la Città Eterna è soprattutto una presenza libresca. Fortemente intellettualizzata, Roma compare come una sorta di serbatoio neoplatonico di opere perfette che l'architetto Ioanide vorrebbe continuare a erigere, senza accorgersi che ormai, come sottolinea con acerbità il figlio Tudor nel suo diario, il mondo da cui trae ispirazione, quello dell'«arte morta» (Călinescu 2001: 282) è inconciliabile con la realtà del presente. Per Tudor, militante legionario, così come per altri personaggi secondari attratti dal fascino del Movimento, Roma non incarna più il mito delle origini, bensì quello dell'impero fascista, garante di un nuovo mondo da costruire superando le forme antiche attraverso la liberazione delle energie barbare (cfr. Călinescu 2001: 297): una variante rivisitata del mito, in sostanza. L'assegnazione di nomi antichi, da Numa Pompilio a Decebalo, Traiano o Vergilio, a vie di Bucarest, probabilmente da parte di «sindaci fieri della nostra discendenza

romana» (Călinescu 2001: 59), rende ancora più marcato il contrasto tra mito e realtà, che si risolve soltanto sul piano estetico, poiché tutti questi appellativi «formano insieme [...] una famiglia poetica» (Călinescu 2001: 59).

5. Conclusioni

Sarebbe presuntuoso da parte mia dichiarare conclusa una ricerca sulla presenza della Città Eterna nella narrativa romena del Novecento. Mi limito dunque a riprendere le osservazioni derivate dall'interpretazione della rassegna bibliografica: nella prima metà del Novecento, Roma viene raffigurata nella narrativa del mio Paese come spazio simbolico delle origini e città d'arte, mentre nella seconda metà del Novecento, dietro la pressione esercitata dall'apparato ideologico comunista, sarà presente come avversaria dei daci in romanzi storici di scarso livello; la strumentalizzazione del suo glorioso passato imperiale servirà alla costruzione di un fantasmagorico progetto nazionale romeno dalle radici millenarie.

Tuttavia, mi piace pensare che sul versante letterario il cerchio si chiuda con un involontario effetto *Doppelgänger* al rovescio. Ruxandra che declama la sua poesia *Mama Roma* ai Fori, davanti al fiore dell'intellettualità italiana in estasi, sembra aver colto l'invito lanciato a Osroe da Adriano stesso. Un incontro improbabile, ma non per questo meno fascinoso, come tutti gli incontri della famiglia poetica allargata.

BIBLIOGRAFIA

- Bacalogu 1906: E. Bacalogu, *În luptă. Roman psihologic*, București: Editura Librăriei Socec.
- Boia 2011: L. Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, București: Humanitas.
- Botez 1979: A. Botez, *Emisfera de dor*, București: Eminescu.
- Burlacu, Burlacu, Istrate 2011: D. Burlacu, L. Burlacu, I. Istrate, *Dicționarul cronologic al romanului românesc: 1990-2000*, București: Editura Academiei Române.
- Călinescu 2001: G. Călinescu, *Bietul Ioanide*, Chișinău: Litera internațional.
- Ciomac 1942: C. Ciomac, *Borgia. Povestire istorică*, București: Cartea Românească.
- Istrate, Milea, Modola, Pop, Popa, Sasu, Stan, Tașcu, Vartic 2004: I. Istrate, I. Milea, D. Modola, A. Pop, M. Popa, A. Sasu, E. Stan, V. Tașcu, M. Vartic, *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989*, București: Editura Academiei Române.
- Diaconescu 1982: M. Diaconescu, *Călătoria spre zei*, București: Cartea Românească.
- Dicea 1982: A. Dicea, *Ultima bătălie a lui Oroles*, București: Litera.
- Duduleanu 1983: M. Duduleanu, *Acvila și capul de lup*, București: Albatros.
- Galan 1948: V. Galan, *A treia Romă (Contravizitele d-rului B.A.)*, București: E.P.L.
- Galan 1968: V. Galan, Valeriu Galan, *A treia Romă (Contravizitele d-rului B.A.)*, București: E.P.L.
- Ionescu-Dunăraru 1984: N. Ionescu-Dunăraru, *Șaisprezece secole dus-întors*, București: Ion Creangă.
- Merlo 2009: R. Merlo, *La vendetta di Decebal – preliminari a uno studio del mito storico-politico dacico*, in V. Boari, Ș. Borbély, R. Murea (a cura di), *Identitatea românească în context european*, Cluj-Napoca: Risoprint, 2009, 206-245.

- Metastasio 1829: P. Metastasio, *Opere*, Biblioteca Enciclopedica Italiana volume terzo, Milano: Niccolò Bettoni Editore.
- Rădulescu-Poenaru 1975: N. Rădulescu-Poenaru, *Fiica lui Zoltes*, București: Eminescu.
- Stihi 1980: B. Stihi, *Iarna lupilor*, București: E.M.
- Struțeanu 1988: A. Struțeanu, *Nemuritoarea pasăre Phoenix*, București: Albatros.
- Șonțea 2014: E. Șonțea, *Ipstaze benefice ale femeii în societatea românească: Maica Smara*, «Revista de Lingvistică și Cultură Românească», I/1, senza pagina. 20.02.2020.
- Topolog 1971: I. Topolog, Paul Antim, *Lovituri din umbra*, I-II, București: E.T.
- Zamfirescu 1965: Al. D. Zamfirescu, *Domnul Daltaban de Seraschier*, București: E.P.L.
- Zamfirescu 1970: D. Zamfirescu, *Opere*, II, București: Minerva.
- Smara 1920: Smara, *Băiatul mamei. Roman educativ*, București: Alcalay.
- Vranceanu Pagliardini 2019: A. Vranceanu Pagliardini, *Il mito dell'Italia nella letteratura romana dell'Ottocento*, Padova: CLEUP.

MADRE COMUNE D'OGNI POPOLO THE IMAGE OF ROME IN THE ROMANIAN NARRATIVE OF THE TWENTIETH CENTURY

Summary

This contribution, with both bibliographic and analytical purposes, is intended as a compendium of references to the city of Rome in the twentieth century Romanian narrative, accompanied by a multidisciplinary analysis of the materials in which historical, literary and more latently cultural perspectives converge. In addition to tracing a map of the presence of the Eternal City in the twentieth-century Romanian narrative, I also intended to identify, where present, the specific trends in the representation of Rome in Romanian literature and the possible underlying reasons. From my research has emerged that in the first half of the twentieth century, Rome is depicted in the Romanian narrative as a symbolic space of the origins and a city of art, while in the second half of the twentieth century, because of the pressure exerted by the communist ideological apparatus, it will be present as an opponent of the Dacians in historical novels of poor quality; the exploitation of its glorious imperial past will be used in the building of a phantasmagorical Romanian national project with millenary roots.

Keywords: the myth of ancient Rome in Romanian culture, Rome in the twentieth century Romanian narrative, the Dacian wars, the myth of the Daco-Roman origins, historical novel, the Romanization process in Dacia

Iulia Cosma

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

L'IMAGE DE VENISE DANS VENISES DE PAUL MORAND

Venise est une ville qui a marqué l'histoire culturelle, économique et politique de l'Europe. Sa singularité et son originalité ont marqué bien des écrivains et des artistes. La rencontre entre un écrivain et la ville de Venise donne comme résultat une étonnante œuvre littéraire comme il en est le cas dans l'œuvre à l'étude, *Venises* de Paul Morand. Publié en 1971, ce texte guide le lecteur à travers le labyrinthe de Venise et celui de la vie de l'auteur. Morand reconstitue sa vie dans et autour de la ville de Venise. Ce texte publié tard dans la vie de Morand apparaît comme le bilan d'un homme brillant qui fut et diplomate et écrivain et l'on essaiera de voir comment ce texte présente un trait d'union entre les multiples voyages à Venise et la biographie de Morand. Ce texte serait le portrait d'un homme à la fin de sa vie dont la ville est devenu la confidente. Il s'agira de voir et de mettre en relief l'image et le rôle de la ville de Venise dans l'œuvre de Paul Morand, *Venises*.

Mots-clés : Venise, portrait, autobiographie, histoire, passé, voyage.

L'écrivain français Paul Morand a passé une partie de sa vie à voyager par son métier de diplomate, mais aussi par son goût. Ses voyages ont nourri les différents aspects de son œuvre très variée. Il a écrit des nouvelles, des romans, des pièces de théâtre, des poèmes, des récits de voyage, des journaux personnels. Il s'est aussi fait remarquer dans la pratique d'un genre, celui du portrait de ville – au début des années 30, il publie coup sur coup trois portraits de ville : *New York* (1930), *Londres* (1933) et *Bucarest* (1935).

Philippe Sollers, écrivain et amateur de Venise, a publié en 2004 *Le Dictionnaire amoureux de Venise*, dans la célèbre collection Dictionnaire amoureux. Le livre a eu un grand succès, il a été un des tirages l'un plus importants de la collection : 80000 exemplaires. Dans ce dictionnaire, Sollers, homme de grande culture littéraire, musicale et picturale, passe en revue les grandes figures qui sont nés et ont vécu à Venise, laissant une empreinte artistique : écrivains, musiciens et maîtres de la peinture². Il consacre une entrée à Paul Morand :

1 katarinamelic@yahoo.fr

2 Des écrivains comme Barrès, Chateaubriand, Gide, Goldoni, Hemingway, Heidegger, James, Mann, Montaigne, Nietzsche, Proust, Ezra Pound, Sade, Henri de Régner, Rousseau, Sand, Musset, Sartre, Shakespeare, Stendhal, des musiciens comme Lorenzo da Ponte, Monteverdi, Stravinsky, Vivaldi, Wagner, des maîtres de la peinture comme Canaletto, Manet, Monet, Tiziano, Turner, Véronèse et bien d'autres.

Morand Paul 1888-1976 Morand publie *Venises* (L'Imaginaire, Gallimard, no 122) en 1971. Il a quatre-vingt-trois ans. « Toute existence est une lettre postée anonymement ; la mienne porte trois cachets : Paris, Londres, Venise ; le sort m'y fixa, souvent à mon insu, mais certes pas à la légère. » Le nom de Venise au pluriel, une constellation dans le temps, le rassemblement de toute une vie et, finalement, un chant funèbre : c'est un des plus beaux livres de Morand, et souvent, à son insu, le plus lucide. Funèbre : « Venise résume dans son espace contraint ma durée sur terre, située elle aussi au milieu du vide, entre les eaux fœtales et celles du Styx. [...] »³ (Sollers 2004 : 239)

Venise est une ville qui a marqué l'histoire culturelle, économique et politique de l'Europe. Elle a incarné et incarne aujourd'hui encore l'esprit de l'échange de cultures et de civilisations différentes ; elle représente le point de rencontre entre l'Occident et l'Orient, entre l'Europe et l'Asie et, enfin, entre le Nord et le Sud. Sa singularité et son originalité ont marqué bien des écrivains et des artistes. La rencontre entre un écrivain et la ville de Venise donne comme résultat une étonnante œuvre littéraire comme il en est le cas dans l'œuvre à l'étude, *Venises* de Paul Morand. Morand reconstitue sa vie dans et autour de la ville de Venise. Entrecroisant l'autobiographie et les récits de voyage, Morand entreprend un dialogue entre la ville et soi qui dure quelques décennies, d'où le titre au pluriel *Venises*. Ce titre reflète non seulement la multiplicité des voyages, mais bien la variété de ses expériences à Venise. La relation est dialogique, Morand se retire à certains points comme interlocuteur et permet à Venise de parler pour lui : « Je veux en avoir le cœur net ; j'ai un peu trop de goût pour moi, j'ai donc pris Venise comme confidente ; elle répondra à ma place. » (Morand 1971 : 33). Ce texte de Morand apparaît comme le bilan d'un homme brillant qui fut et diplomate et écrivain et l'on essaiera de voir comment ce texte présente un trait d'union entre les multiples voyages à Venise et la biographie de Morand ; ce texte serait le portrait d'un homme à la fin de sa vie dont la ville est devenue la confidente de ses états d'âme et de son parcours existentiel.

Vénise est un labyrinthe traversé par les cosmopolites du XX^e siècle comme le remarque Andrée Mansau (Mansau 1979 : 57), et parmi eux, Paul Morand. Ce livre est publié en 1971 et considéré comme l'ouvrage testamentaire d'un diplomate-écrivain-voyageur du XX^e siècle.

***Venises* ou l'union entre la ville et la biographie de l'écrivain**

Le texte *Venises* est un ouvrage tardif de Morand et apparaît comme un bilan de sa vie. Il peut être interprété comme un testament car Morand va le mettre en pratique 5 ans plus tard lorsque, à sa demande, ses cendres sont dispersées dans la ville de Trieste :

[...] ces trois essais annoncent *Venises*, livre considéré comme l'ouvrage testamentaire. Portraits de villes ou portraits successifs d'un Paul Morand qui évolue au gré du temps. [...] Écrire sur une ville, pour un homme de lettres, c'est tenter un face-

3 En italique dans le texte.

à-face avec la pérennité. La littérature est plus solide que les immeubles en instance de démolition ou que les plaques de rues qui se débaptisent. (Naud 1991 : 162)

Morand a vécu et connu les grands changements en Europe au XXe siècle. Né en 1888, il connaît la Belle Époque, la Grande Guerre, les Années Folles, la Seconde Guerre mondiale. Venise est le fil conducteur de l'itinéraire de ce nomade, bien qu'il ait écrit sur beaucoup d'autres villes comme Syracuse, Paris, New York, Bucarest, Londres ou Florence. *Venises* touche aussi bien à l'autoportrait, l'auto-biographie, qu'à l'essai : y sont rassemblés de récits des voyages, des anecdotes, des rencontres, des fragments de journal intime, dans lesquels Venise occupe une place importante. La première entrée sur Venise date de 1908, et la dernière de 1970. Elles regroupent les trois âges de l'homme : la jeunesse, la maturité et la vieillesse. Si Venise offre certes une perspective limitée, elle donne une dimension spatiale à la vie de Morand : « Venise résume dans son espace contraint ma durée sur terre. » (Morand 1971 : 9) Les fragments composant le texte sont précédés d'une notation de leur date et sont classés par ordre chronologique, même si Morand prend parfois une grande liberté avec la chronologie, sautant en arrière et en avant dans le temps dans des fragments individuels.

Le pluriel du titre reflète la variété des expériences vénitiennes de Morand, mais désigne aussi deux entités, Venise et l'auteur. Pour Morand, il y a eu trois capitales qui l'ont marqué : Londres, Paris et Venise. Morand dit tout dès le début de *Venises* :

Toute existence est une lettre postée anonymement ; la mienne porte trois cachets : Paris, Londres, Venise ; le sort m'y fixa, souvent à mon insu, mais certes pas à la légère. (Morand 1971 : 8)

Venise résume dans son espace contraint ma durée sur terre. [...] Je me sens décharmé de toute la planète, sauf de Venise, sauf de Saint-Marc, mosquée dont le pavement décline et boursoufflé ressemble à des tapis de prière juxtaposés ; Saint-Marc, je l'ai toujours connu, grâce à une aquarelle pendue au mur de ma chambre d'enfant : un grand lavis peint par mon père, vers 1880 [...] (Morand 1971 : 9)

Morand confie sa vie entière à Venise. N'affirme-t-il pas, au début, que « les canaux de Venise sont noirs comme l'encre ; c'est l'encre de Jean-Jacques Rousseau, de Barrès, de Proust ; y tremper sa plume est plus qu'un devoir de français, un devoir tout court. » (Morand 1971 : 33). Il évoque les palais du Grand Canal, les rues avec leurs artisans, les vaporettes, les gondoliers, les cafés légendaires, les théâtres, les ventes aux enchères du palace Labia, Il y raconte des rencontres avec des célébrités comme Proust, Diaghilev, Cocteau, des aventures avec des femmes. Le livre est une sorte de face à face avec Venise des années 20 jusqu'aux années 60, depuis l'époque du royaume d'Autriche du début du siècle, les années 30 jusqu'à l'époque de 1945, la Mostra en 1954, la mode après 1968, l'invasion touristique. On trouve toute cette modernité dans la dernière partie, écrite entre 1968 et 1970.

On pourrait considérer le texte comme un récit de voyage, lequel correspond à une sorte de biographie de l'auteur. En effet, en lisant *Venises*, on remarque les traits essentiels de la vie de l'écrivain. À travers l'espace géogra-

phique de Venise, on arrive progressivement à comprendre la vie de l'auteur et sa conception du monde, de l'autre et de soi-même. Venise est pour Morand le lieu par excellence pour faire un bilan de sa vie.

Ainsi, selon Daniel-Henri et il, la chose la plus importante à mettre en relief est la mise en parallèle entre la ville de Venise et la vie de l'auteur (Pageaux 1993 : 170). Pageaux a montré dans son article sur *Venises* de Paul Morand que pour comprendre le but et l'entreprise de l'auteur, Pageaux parle de « géographie sentimentale » (Pageaux 1993 : 168) – un espace géographique qui permet de comprendre la vie de l'auteur et sa conception du monde –, il faudrait considérer ce passage dans l'œuvre :

Venise n'est que le fil d'un discours interrompu par de longs silences, où, de temps à autre, divers pays l'emportent, comme ils l'ont emporté. [...] Barrès écrivait : « Cette image de mon être et cette image de l'être de Venise concordent en de nombreux points. » Pour exprimer cela, mes titres sont moins grands, mais le temps que j'ai donné à Venise me permet de reprendre la phrase à mon compte. C'est surtout à travers mon passé que Venise, ainsi que Paris, fluctue sans couler. (Morand 1971 : 105)

Venise traverse la vie de Morand et Morand y fait souvent retour : Venise revient souvent dans l'œuvre et dans la vie de l'auteur et l'auteur veut revenir à Venise. De plus, Morand retrouve Venise dans d'autres villes européennes, comme Londres par exemple. À ce propos, l'écrivain écrit :

Venise, je ne la retrouvais à Londres que dans ce quartier au nord de la gare de Paddington qui n'était pas encore recherché, comme il l'est actuellement, des artistes, qui l'ont surnommé *La Petite Venise*⁴. (Morand 1971 : 58-59)

Daniel-Henri Pageaux affirme justement que Venise est le fil conducteur de la vie entière de l'auteur (Pageaux 1993 : 170). Venise détermine son style et sa production littéraire. Dans la troisième partie du livre *Venises* intitulée *Morte in maschera*, Morand décrit les clichés propres de la Venise décadente ; dans le passage *Serenata a tre*, Morand fait des remarques intéressantes à propos du concept de la mort à Venise et du motif de la décadence. On décrit en particulier l'univers dédié aux animaux qui peuplent Venise : les chats, les souris, les pigeons. Il s'agit d'animaux typiques de Venise et qui y habitent grâce aux conditions géographiques de la ville même. On pourrait citer un passage donné par Morand au début de ce petit chapitre :

Ces chats vénitiens ne se dérangent jamais, eux non plus, n'ayant rien à redouter des voitures ; ce que je reproche aux chats, c'est de ne jamais dire bonjour. Les chats vénitiens ont l'air de faire partie du sol, ils n'ont pas de collerette ; leur ventre est un biniou dégonflé, dans cette cité sans arbres ils ne savent plus grimper ; ils sont dégoûtés de la vie, car il y a trop de souris, trop de pigeons. (Morand 1971 : 173)

4 En italique dans le texte.

Comme le remarque bien Pageaux, Venise inspire Morand. *Venises* est un hommage à son père⁵, un hymne au portrait et aux artistes, une description des lieux symboliques, un éloge à Proust. Venise est une ville unique au monde, il s'agit d'un espace magique dans lequel Morand est en mesure de créer, déambuler, faire des pauses, lire, réfléchir sur sa vocation d'écrivain, reconsidérer sa carrière de diplomate. Il importe de souligner que dans *Venises*, Morand ne fait pas le point sur sa vie et ne tire aucune conclusion. Il est à préciser que ce retour sur le passé ne prend pas en compte l'absence de douze ans de Morand à Venise de 1939 à 1951, pendant la Seconde Guerre mondiale et l'exil de Morand en Suisse. Cette période est entièrement absente du texte *Venises*. Lorsque Morand reprend le fil du « discours » avec Venise en 1951, seule une brève référence est faite à la guerre, via une description de l'état physique de la ville immédiatement avant sa libération en 1945. La suspension du dialogue entre l'autobiographie et le portrait de la ville réfléchit la suspension de la voix de la ville pendant et après la guerre. L'abstraction de Morand de la ville de Venise lui permet de contourner l'autobiographie à un moment dont l'histoire est plus que délicate, à savoir la participation de Morand au régime de Vichy pendant la guerre. Fait intéressant, Venise, dans ses manifestations historiques, artistiques, politiques et littéraires, produit une chaîne infinie de signifiants, *Venises*, tout comme le nom Morand suscite, dans le livre, une pluralité de Morands: adolescent, écrivain, diplomate, cosmopolite, voyageur, académicien, vieil homme, etc. Ironiquement, cependant, le seul Morand qui vienne à l'esprit du lecteur aujourd'hui presque automatiquement est absent: Morand, l'antisémite, le xénophobe et le collaborateur du gouvernement de Vichy.

Avançant chronologiquement, Morand dresse d'abord un portrait historique de Venise qu'il mêle à sa propre histoire personnelle. Ceci est en fait le portrait d'un homme à la fin de sa vie, beaucoup plus que celui de la ville qui est devenue sa confidente. C'est la reconstitution d'une relation affective entre Morand et les diverses Venises qu'il a connues au cours du temps, et qui a évolué. Ne remarque-t-il pas : « N'étaient les antennes TV, on se croirait au XVIII^e siècle. » (Morand 1971 : 141). C'est ce parfum de passé qui attire le plus Morand. Le livre est aussi l'expression d'une opposition entre le jeune et le vieux. Dans la dernière partie du livre où il est question du monde moderne, Morand souligne qu'il ne s'accoutumera jamais aux nouvelles façons électroniques. Il trace les contours d'un nouveau monde avec l'œil de celui qui émerge tout juste de l'ancien :

Tout agace les dents dans ce monde où chaque heure est une heure de pointe, où les écoliers veulent être des Einsteins ; les couples qui s'en vont au marché, enlacés, comme ils l'ont vu dans les films, portent sur les nerfs ; leurs baisers en public, ce ne sont plus des bises, mais des repas ; la chair des femmes est offerte comme de la viande. Comble d'injustice, les jeunes sont bien plus beaux que nous ne l'étions. (Morand 1971 : 143)

5 Morand rappelle ainsi au lecteur son enfance. La passion pour la ville de Venise est un souvenir qui vient de son enfance : Morand a connu Venise grâce à un tableau peint par son père. De plus, fils unique, il a été un enfant auquel le père aura tout appris.

Pour conclure, la ville de Venise, dans sa singularité et son originalité, a été le sujet d'un grand nombre de textes littéraires. Nous avons pu mettre en relief l'importance de la rencontre entre un écrivain et la ville de Venise. Morand livre une vision historique, sociologique et politique de la ville. Parallèlement, le livre se tourne vers Morand qui devient son sujet. À travers Venise, Morand crée son image littéraire qu'il revue et récrée. D'où le pluriel du titre *Venises* : la ville de Venise, l'auteur, l'homme. La ville de Venise n'est qu'un prétexte pour Morand pour donner à soi-même et au lecteur le portrait d'un homme qui a changé et dont les changements dans le monde passent à travers Venise. À travers la ville de Venise, la ville de Venise dévoile l'homme et l'écrivain. *Venises* devient une sorte de journal intime qui permet au lecteur de découvrir et les traits secrets d'un individu, et les changements dans l'histoire de l'humanité. Mansau note justement que : « *Venises* réalise donc une synthèse des multiples talents de Paul Morand : romancier, nouvellier, auteur de récits de voyages, biographe. » (Mansau 1979 : 68)

Le livre se meurt, avec Morand, non pas à Venise, mais à Trieste comme l'indique le titre de la dernière partie « Un cimetière à Trieste » (Morand 1970 : 213) : « Là, j'irai gésir, après ce long accident que fut ma vie. Ma cendre en témoignera ; je serai veillé par cette foi orthodoxe vers quoi Venise m'a conduit, une religion par bonheur immobile, qui parle encore le premier langage des Évangiles » (Morand 1970 : 215).

BIBLIOGRAPHIE

- Burrus 1986 : M. Burrus, *Paul Morand, voyageur du XX^e siècle*, Paris : Librairie Séguier-Vagabondages.
- Despot 2017 : S. Despot, Un cimetière à Trieste, Le tombeau de Paul Morand : *Éléments*, 9, septembre 2017, 91-93.
- Douzou 2003 : C. Douzou, *Paul Morand nouvelliste*, Paris : Champion.
- Guitard-Auviste 1981 : G. Guitard-Auviste, *Paul Morand*, Paris : Hachette.
- Mansau 1979 : A. Mansau, Paul Morand, un cosmopolite à Venise, *Littératures*, numéro spécial. Mélanges offerts à Monsieur le Professeur André Monchoux, 1,57-68.
- Morand 1971 : P. Morand, *Venises*. Paris : Gallimard.
- Naud 1991 : F. Naud, Paul Morand, Portraits de villes, *Littératures*, 24, 155-163.
- Pageaux 1993 : D.-H. Pageaux, Venises. Regards sur une image mythique d'une ville et d'une vie, in : M. Collomb, *Paul Morand écrivain. Actes du colloque tenu à Montpellier sous le patronage de l'Académie française*, octobre 1992, Montpellier : Service des Publications,
- Sollers 2004 : P. Sollers, « Paul Morand », *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris : Plon-Fayard, 239-243.
- Tabet 2015 : X. Tabet, Venise dans la littérature française du xx^e siècle, *Laboratoire italien*, 15,s URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/855> . (21.09.2019)

THE PICTURE OF VENICE IN *VENISES* BY PAUL MORAND

Summary

Venice is a city that has marked the cultural, economic and political history of Europe. Its singularity and originality have marked many writers and artists. The encounter of a writer and the city of Venice results in an astonishing literary work as it is the case in the work under study, *Venises* by Paul Morand. Published in 1971, this text guides the reader through the labyrinth of Venice and that of the author's life. Morand recreates his life in and around the city of Venice. Our aim was to see how this text presented a link between the city and the multiple journeys to Venice, therefore the (auto)biography of Morand. By highlighting the image and the role of Venice in the artistic work of this writer, we could see that this work published late in Morand's life appeared to be the passion and the will of a brilliant man who was both a diplomat and a writer. This text would be the portrait of a man at the end of his life whose city had become the confidant of all his moods and his existential course.

Keywords: Venice, autobiography, history, past, portrait, travel.

Katarina V. Melić

Tamara B. Valčić Bulić¹
 Université de Novi Sad
 Faculté de Philosophie et Lettres
 Département d'études romanes

LA GÉOGRAPHIE LITTÉRAIRE DE MICHEL BUTOR: LES VILLES D'ITALIE

Une des destinations de prédilection de l'écrivain français Michel Butor (1926-2016) fut l'Italie. Ainsi, dans *La Modification* (1957), le protagoniste, assis dans un train qui l'emmène à Rome et complètement plongé dans ses pensées et ses souvenirs, revit à travers eux sa relation amoureuse. Mais, la présence de Rome « la lumineuse » où cette relation s'était nouée devient véritablement obsédante à tel point que la ville devient à son tour un véritable protagoniste du roman. Les villes italiennes apparaissent également dans la prose butorienne non fictionnelle: dans *Génie du lieu* (1958) Butor évoque certaines villes de l'Italie du Nord. Il consacre à Venise deux de ses écrits : *Description de San Marco* (1963), puis, à la toute fin de sa vie, un récit-scénario intitulé *Chevalier morose* (posthume, en 2017), où la ville de Venise devient elle-même personnage. Dans tous ces écrits Butor ne cesse d'explorer le passé des civilisations méditerranéennes tout en se livrant à une véritable « topophilie » urbaine. C'est à la recherche de cette tension entre le descriptif et le mimétique d'une part et l'expression du personnel et de l'intime de l'autre dans la représentation des villes italiennes que nous consacrerons notre analyse.

Mots clés : Michel Butor, géographie littéraire, villes d'Italie, topophilie, génie du lieu

C'est surtout à partir des années soixante du XX^e siècle que s'accroît l'intérêt de la critique littéraire et de l'histoire de l'art pour la spatialité² ; ainsi naissent et se multiplient des approches imagologique, géopoétique, géocritique et autres. Parmi elles, la notion de « géographie littéraire », qui en fait date du début du XX^e siècle³, retient notre attention; cette notion correspond de la manière la plus générale à une « analyse du fait littéraire dans l'espace » et recouvre les différents types de rapports pouvant exister entre l'œuvre littéraire et la géographie. Cette formule correspond parfaitement à ce que nous tenterons de relever dans l'œuvre de Michel Butor (1926-2016), écrivain, essayiste, critique d'art, critique littéraire. Même si le grand public connaît Butor surtout comme l'un des représentants du Nouveau Roman des années cinquante, sa carrière littéraire et uni-

1 tamara.valcic.bulic@ff.uns.ac.rs

2 V. Rosemberg 2016, Besse 2010 : 6. Et cela même si le tournant spatial (*spatial turn*) dans les sciences sociales arrive bien plus tard, dans les années 1990.

3 C'est Albert Thibaudet qui lui donne droit de cité en France en 1929 dans un article intitulé « Pour la géographie littéraire », publié dans la *Nouvelle Revue Française* (la NRF) ; en suivant la voie frayée par Taine, il l'utilise pour exprimer le lien existant entre un écrivain et le pays dont il est issu.

versitaire fut bien plus longue et bien plus variée, marquée par le nomadisme dans sa vie privée⁴. Il fut en effet un grand voyageur: des États-Unis au Japon, de l'Égypte jusqu'en Russie, du Brésil jusqu'en Corée du Sud ou Éthiopie, il parcourut inlassablement le monde. Dans certains de ces pays, en Égypte et aux États-Unis notamment, mais aussi en Grèce, en Allemagne, en Angleterre, il séjourna assez longtemps et y enseigna la philosophie et les lettres, parfois même, fait intéressant, l'histoire et la géographie. L'Italie, où il se rendit souvent depuis sa jeunesse jusqu'à un âge très avancé, fut, parmi d'autres, une de ses destinations de prédilection. De surcroît, pendant de longues années, Butor vécut à proximité de l'Italie: à Nice, puis à Genève, enfin en Haute-Savoie.

Un tel parcours de vie révèle déjà l'intérêt prononcé de Butor pour les questions d'espace et de lieu, et les villes, comme nous allons le voir, y occupent une place de choix; cet intérêt est souvent visible dans les titres même de ses œuvres, qu'il s'agisse de son premier roman, *Passage de Milan* (1954) de plusieurs essais parus entre 1958 et 1996, portant le nom commun de *Génie du lieu* et des sous-titres significatifs: *Où*⁵ (1971), *Boomerang* (1978), *Transit*, (1992), *Gyroscope* (1996), puis du grand livre sur son expérience américaine, *Mobile: Étude pour une représentation des États-Unis* (1962) ou encore des livres d'essais comme *Ici et là* (1997), enfin de *Géographie parallèle* (1998), cette dernière notion désignant pour lui en quelque sorte son procédé d'écriture, sa géographie imaginaire (Gobenceaux 2007).

Dans cette « géographie parallèle », quel est le rôle réservé à l'Italie et à ses villes? En suivant chronologiquement quelques apparitions des villes italiennes dans l'œuvre de Butor, nous essayerons de répondre à cette question: à la présence, essentielle, de la ville de Rome dans *La Modification* (1957), succèdent des rapports sur de brèves visites aux villes de Mantoue et de Ferrare dans le premier tome du *Génie du lieu* (1958). Venise est à elle seule évoquée dans deux œuvres de Butor écrites à cinquante ans d'intervalle: *Description de San Marco* (1963) et le récit-scénario *Le chevalier morose* (2016, posthume)⁶. Quel est le procédé appliqué par l'auteur dans ces œuvres: s'agirait-il de descriptions plus ou moins fidèles, d'impressions personnelles ou encore de création de villes imaginaires?

Si, comme nous l'avons déjà mentionné, dans *Passage de Milan*, premier roman de Butor, l'Italie ne figure que dans le titre⁷, dans le roman suivant, *La Modification*, couronné par le prestigieux Prix Renaudot, le protagoniste, Léon Delmont, voyage par le train de Paris à Rome pour son travail. La vie de cet homme se déroulant depuis des années non seulement entre les deux villes, mais également entre deux femmes, Henriette, sa femme légitime, et Cécile,

4 L'exposition consacrée à Michel Butor, organisée en 2006 par la BNF, porte justement le nom « L'écriture nomade ». (Collot 2008 : 73).

5 Signalons que l'accent circonflexe sur le « où » est en réalité un accent grave biffé.

6 Il s'agit en réalité d'un texte fait en collaboration avec l'éditrice de ses œuvres complètes, Mireille Calle-Gruber, v. Références bibliographiques.

7 Car en vérité le romancier fait référence à un passage parisien. Mais le titre présente par ailleurs une ambigüité souvent évoquée (le milan étant un oiseau prédateur).

sa maîtresse, le moment du voyage est celui où Delmont *semble* avoir décidé de faire venir Cécile à Paris et de vivre avec elle une vie sans entraves, complètement nouvelle ; tout le livre est consacré en réalité à la modification de cette décision au cours d'un simple voyage en train. Le personnage – qui, disons-le, parle de lui-même à la deuxième personne du pluriel – est complètement plongé dans ses pensées, ses rêves, ses souvenirs et même des anticipations de son avenir brillant avec sa maîtresse ; par conséquent, le lecteur se trouve en présence de plusieurs niveaux temporels et spatiaux narratifs.

La présence de l'Italie dans le récit est sensible tout d'abord par l'égrèment des arrêts du train, annoncés dans une sorte de liste, d'inventaire⁸, procédé cher à Butor. Dès l'abord, la ville de Rome apparaît comme enchanteresse, même sous forme indirecte, celle d'un simple indicateur de train consulté et possédé par le voyageur : « Il était comme le talisman, la clé, le gage de votre issue, d'une arrivée dans une Rome *lumineuse*, de cette *cure de jouvence* dont le caractère clandestin accentue le caractère *magique* » (Butor 1957 : 39, nous soulignons). L'itinéraire imaginé, une fois que le voyageur sera arrivé à Rome, est également présenté. Toute une suite d'images mentales du bonheur et de la joie sont associées à la ville de Rome, la plupart du temps opposée à la ville de Paris ; c'est ainsi que lors de son arrivée à Rome, à la gare Roma Termini :

[...] commencera timidement à transparaître, à poindre, le crépuscule de l'aube ; mais, ce n'est que vers six heures et demie ou même sept heures que le soleil se lèvera vraiment, révélant dans le gris et l'ocre toutes les façades et toutes les ruines autour de la place [...] et lorsque vous quitterez la gare à l'aurore, la ville paraissant dans toute sa rougeur profonde, le sang ancien suant de toutes ses briques, teignant toute sa poussière, sous le ciel qui sera clair et beau [...] vous vous enfoncerez tout à loisir dans *cet air splendide romain qui sera comme le printemps retrouvé après l'automne parisien* (Butor 1957 : 42-43, nous soulignons).

La présence de Rome « la lumineuse⁹ » où sa relation amoureuse s'était nouée, devient véritablement obsédante, et la ville est constamment vécue en rapport avec ou à travers l'image de Cécile : les lieux romains sont peuplés par elle et le lecteur peut suivre l'itinéraire quotidien de la femme aimée du protagoniste, l'aspect de son appartement (Butor 1957 : 56-57), les lieux de leurs rencontres les plus fréquentes comme Piazza Navona (Butor 1957 : 59, 131), surgissent donc des réminiscences visuelles : tout cela est mentalement détaillé par le voyageur. Ces réminiscences paraissent au premier abord prosaïques, des séquences du réel, de la vie quotidienne, comme l'agitation des gens sur le corso Vittorio Emanuele: « [...] les petites rues étaient grouillantes de gens qui

8 Ainsi sont passés en revue : « les principaux arrêts de cette liste que vous connaissez par cœur : Laroche, Dijon, Chalon, Mâcon, Bourg, Culoz, Aix-les-Bains, Chambéry, Modane, Turin, Gênes, Pise, Roma-Termini [...] Napoli, Reggio, Syracuse » (Butor 1957 : 19). Et plus loin, dans le même souci de précision, le narrateur donne les horaires exacts (Butor 1957 : 30). Butor a commenté son procédé de la manière suivante : « ... je l'ai utilisé parce que dans un horaire de chemin de fer, et surtout un horaire de chemin de fer français, il y a une liaison précise entre le temps et l'espace » (Charbonnier 1967 : 17).

9 Le temps éclatant et chaud est maintes fois évoqué, cf. Butor 1957 : 154, 162-163.

revenaient de la messe, de jeunes filles en robes blanches, de gens en costumes bleu clair, de vieilles dames en robes noires, de séminaristes affairés avec des ceintures de toutes couleurs » (Butor 1957 : 154). Mais derrière ce souci descriptif demeure toujours l'image de la femme aimée qui confère à Rome toutes les beautés et splendeurs : « [C']est avec elle seulement que vous avez commencé à l'explorer avec quelque détail, et la passion qu'elle vous inspire en colore si bien toutes les rues que, rêvant d'elle auprès d'Henriette, vous rêvez de Rome à Paris. (Butor 1957 : 60) ». C'est pourquoi il paraît tout à fait justifié, pour parler de Rome dans le roman, d'emprunter à Gaston Bachelard la notion *d'espace heureux* (aimé, louangé) et celle de la « topophilie » (Bachelard 1957 : 26) : ces termes décrivent bien les sentiments du voyageur à l'égard de la ville, qui est donc pour lui un lieu chéri, lieu magique, lieu de rêve et d'existence authentique et libre, se confondant avec l'image de la femme aimée, comme par un effet de métonymie¹⁰.

Cependant, il faut voir aussi dans la ville de Rome un véritable protagoniste du roman d'un point de vue bien différent ; Rome possède son identité propre et garde son épaisseur culturelle et historique : non seulement le voyageur est-il capable d'établir une véritable cartographie de la ville en la parcourant mentalement, assis dans le train, mais il repense à ses contenus historiques, ses monuments et ses objets d'art. Ceux-ci constituent un point essentiel pour retrouver le passé de la ville, ou comme le dit Butor en parlant de ses « géographies littéraires : « Dans tous ces livres, il y a un élément contemporain très fort mais j'essaie aussi de prendre de plus en plus de recul, géographique ou historique, afin de faire surgir les multiples fantômes qui permettent de comprendre notre présent » (Butor 1996 cité in Calle-Gruber 2006: 10-11).

Et c'est ainsi que le voyageur se remémore ses « pérégrinations »¹¹ à travers le labyrinthe des richesses romaines ; même s'il y a émerveillement, c'est surtout un questionnement sur l'état de ces monuments qui prédomine, une confrontation du passé et du présent, de la splendeur passée et de la dégradation présente. Moins même que le côté purement matériel, c'est la valeur symbolique de tous ces monuments qui importe, et le projet de découvrir sous toutes les strates des civilisations passées qui s'y sont succédé leur véritable image :

10 « Et elle le savait bien, qu'aux images des rues romaines avec leurs jardins et leurs ruines, *s'accrochait pour vous tout un rêve* dont la puissance s'accroissait prodigieusement, le rêve de tout ce à quoi justement vous aviez renoncé à Paris, que Rome était pour vous *le lieu de l'authenticité*, que vous y aviez développé toute une partie de vous-même à laquelle elle n'avait point part » (Butor 1957 : 146, souligné par nous).

11 « Une fois vos pérégrinations, vos pèlerinages, vos quêtes vous avaient menés d'obélisque en obélisque, et vous saviez bien que, pour continuer cette exploration systématique des thèmes romains, il vous aurait fallu aussi aller, une fois, d'église Saint-Paul en église Saint-Paul [...] pour essayer d'approfondir ou de cerner, de capter et d'utiliser les images liées à ces noms, portes de bien étranges découvertes à n'en pas douter sur le monde chrétien lui-même si fallacieusement connu, *sur ce monde encore en train de sécrouler, de se corrompre, de sabattre sur vous, et des ruines, des cendres duquel vous cherchiez à vous échapper dans sa capitale elle-même...* » (Butor 1957 : 167, nous soulignons).

Il y avait un week-end consacré à Borromini, un autre sous le signe du Bernin, un pour le Caravage, Guido Reni, les fresques du haut Moyen Age, les mosaïques paléochrétiennes [...] explorer diverses phases de l'Empire [...] *pendant lesquels vous tentiez de reconstituer à partir des immenses ruines dispersées les monuments tels qu'ils pouvaient être dans leur jeunesse, l'image de la ville telle qu'elle avait été dans sa pleine audace* (Butor 1957 : 166, nous soulignons)

Et cette quête continue même lorsque Delmont est à Paris : dans la rue il s'arrête devant des agences de voyages où sont accrochées des affiches représentant Rome et l'Italie (Butor 1957 : 63), au Louvre, il cherche les galeries où sont exposés les objets d'art de la Rome antique et de la Rome moderne (Butor 1957 : 64-65), il devient client régulier du Bar romain à Paris, même s'il s'agit d'un endroit de mauvais goût, car le nom garde toute sa puissance évocatrice (Butor 1957 : 74-76).

Au rêve de bonheur s'ajoute donc, se mêle constamment une tentative de reconstruire le passé, de combler le fossé entre le passé et le présent, un rêve doublé de celui de retrouver un lieu dans d'autres lieux (Rome dans Paris), où comme le dit Butor dans l'essai « L'Espace du roman », « tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux, le point d'origine d'une série de parcours possibles » (Butor 1964 : 49). C'est en ce sens que le premier tome du *Génie du lieu* est complémentaire de *La Modification*, et date d'ailleurs de la même époque ; cette fois-ci, le narrateur est l'auteur lui-même qui retranscrit ses impressions de voyage, mais aussi ses réflexions sur des questions d'histoire et de géographie. Le premier tome est entièrement consacré à la civilisation méditerranéenne : en dehors de l'évocation de certaines villes de l'Italie du Nord dans deux courts essais (Mantoue, Ferrare, Modène, Milan, Florence), Butor visite Cordoue, Salonique, Delphes, Mallia, Istanbul et l'Égypte. Le nom du recueil renvoie à la notion latine du *genius loci*, soit l'esprit protecteur d'un lieu dans la mythologie antique, et par là également à la quête de « multiples fantômes qui permettent de comprendre notre présent » (Calle-Gruber 2006 : 12). Si Milan, Florence, Vérone, Modène sont à peine évoqués, mais tout de même caractérisés dans de brèves descriptions, telle Modène : « ville dont le cœur ancien se développe en ruelles sinueuses bordées d'arcades autour d'un des plus singuliers et admirables de tous les monuments romans » (Butor 1958 : 67), les villes de Mantoue et de Ferrare sont présentées sur un espace de quelques pages, notamment pour montrer le caractère exceptionnel – mais perdu à jamais – de ces deux villes dans l'histoire culturelle de l'Italie et de l'Europe. L'auteur exprime son regret que Rome par sa puissance ait absorbé ces villes et leur histoire en elle, en les transformant :

[J']aurais voulu vous parler de Mantoue, de la splendeur et de la désolation de cette ville un peu à l'écart des grandes voies, sans immeubles ni magasins modernes [...] c'est un des lieux, en dehors de Rome, où apparaît avec le plus d'évidence *la hantise romaine, cette espèce de désespoir qui a saisi l'Europe au moment où elle a commencé à sentir*, à cause de la prise de Constantinople et de la découverte de l'Amérique, que l'image de l'empire comme unité du monde commençait à se fêler définitivement, s'efforçant de se masquer cette absence par une furieuse imitation de

l' « Antiquité » non plus comme le soubassement, la préparation de la chrétienté, mais pour la première fois comme un monde tout autre dont on était affreusement séparé et qu'il s'agissait de reconquérir » (Butor 1958 : 67-68, nous soulignons).

Un point de vue semblable est adopté à propos de Ferrare et l'auteur regrette l'extinction de la famille d'Este ainsi que la mort lente de la ville, « le passage de cette ville aux mains de la papauté, ce qui a signifié sa mort définitive comme lieu d'origine et de culture, [...] la contamination par la puissance romaine, par les prestiges romains, de cet esprit si profondément libre, si lointain de toute contre-réforme » (Butor 1958 : 71). Butor se livre donc à une analyse détaillée du sort des deux villes, rappelant leur fragilité et leur dégradation, leur aspect théâtral, « toute l'architecture se muant en décor [...] la surabondance accentuant la déception » (Butor 1958 : 68), leur importance aujourd'hui perdue dans « la structure mentale de tous les Européens cultivés », villes qui suite à des changements subis, ne sont plus, que des « ruines d'une cité, mais ruines d'une cité future qui n'eut jamais lieu », ne laissant que des « morceaux réels d'une ville rêvée... » (Butor 1958 : 72-73).

Enfin, Butor consacre à Venise deux de ses écrits. Quelques années après le premier tome du *Génie du lieu*, il publie *Description de San Marco* (1963), livre à la fois poétique et réflexif. En accord avec le titre, l'auteur se livre d'une part à une description détaillée de San Marco qu'il visite en avançant de l'extérieur vers l'intérieur. Sa description est typographiquement « mimétique » car la mise en page est organisée de manière à ce que le lecteur puisse s'imaginer de manière plus palpable les piliers, les inscriptions, les fresques, le plan de la basilique (par l'utilisation typographique des capitales, des colonnes sur la page etc.). La description est accompagnée de considérations historiques sur le rôle de la ville de Venise, pont de rencontre entre l'Orient et l'Occident, puis de réflexions sur la signification des messages bibliques ornant la basilique. Mais d'autre part, la description est entrecoupée de bribes de conversations quotidiennes typographiquement marquées par l'italique ; les sujets en sont plus ou moins futiles : des appels à des tours en gondole, des commandes des clients de café, des commentaires des touristes sur les autres passants, des choses vues¹², etc. Ces scènes prises sur le vif confèrent sous leur forme fragmentaire une allure naturelle à la vie quotidienne et ne sont pas sans rappeler la technique des « poèmes-conversations » ou encore la technique cubiste de collage.

À la toute fin de sa vie Butor écrit, à quatre mains, en collaboration avec Michèle Calle-Gruber¹³, un récit-scénario intitulé *Le Chevalier morose* (de publication posthume, en 2017, mais rédigé en 2004), où, en dépit d'une intrigue relativement complexe, une histoire de faussaires d'art accompagnée d'une histoire d'amour perdu, c'est en fait la ville de Venise qui est, d'après les propres dires des deux co-auteurs, le personnage principal « qui intrigue et semble te-

12 En voici un exemple : « Décidément, on rencontre tout le monde... - Un pigeon. - Ah ! - La gondola, gondola ! - Garçon ! Garçon ! Cameriere ! Un Campari, s'il vous plaît un café » (Butor&Calle-Gruber 2017 : 12).

13 L'éditrice de ses *Œuvres complètes* en 2006.

nir les fils de ces humains-marionnettes » (Butor&Calle-Gruber 2017 : 24), tout autant que la ville de Rome dans *La Modification*. Et comme dans *La Modification* entre Paris et Rome, dans *Le Chevalier morose* il y a une différence de niveaux narratifs temporels ; des comparaisons entre Paris et Venise sont faites au détriment de la ville de Paris, caractérisée par son « horizon brouillé », un « marteau de pluie sur les vitres » (Butor&Calle-Gruber 2017 : 45), alors que Venise baigne dans des lumières douces comme sorties des tableaux de la Renaissance étudiés par Sandra Serena. Tel est en fait le nom de l'historienne de l'art et autrice d'un livre sur le peintre vénitien Vittore Carpaccio ; elle retourne à Venise pour de nouvelles recherches, dont une est tout à fait intime, car Sandra voudrait retrouver un jeune homme, nommé Morosini, (d'où le titre du récit) dont elle s'était éprise lors de son premier séjour. Tout comme le nom Morosini - faisant écho à « morose », mais aussi au More de Venise¹⁴, le prénom de Sandra est significatif, comme le suggère la co-autrice du scénario : « les sonorités font écho à 'cendre' : deuil et vanité de toutes choses ; et aussi consommation d'un amour viscéral, interdit » (Butor& Calle-Gruber 2017 : 26). Le nom de famille, Serena est encore plus transparent, un second écho, celui de la Sérénissime. Sandra est à nouveau enchantée par la ville, elle a le sentiment des « retrouvailles » (Butor& Gruber 2017 : 39), un sentiment « d'émerveillement et de familiarité », « elle est dans son élément : l'eau et l'air de la Sérénissime ». Même si elle est consciente de l'impossibilité de tout connaître de cette ville qui se dérobe, elle s'exclame : « Venise est une toile d'araignée. Je m'empêtre, elle se dérobe ! Je ne la connaîtrai jamais ! » (Butor& Calle-Gruber 2017 : 85).

Comme dans *La Modification* encore, mais aussi dans *Description de San Marco*, le scénario transcrit l'atmosphère de la ville : des bribes de dialogues, des images caractéristiques de Venise (« enchevêtrement de ponts, de façades avec leurs reflets, de gondoles », Butor&Calle-Gruber 2017 : 39), des sons (des voix et des cris, des tintements de cloche, des claquements de porte), des couleurs (des scintillements, des demi-teintes, un soleil hivernal) et de brefs épisodes réalistes (le passage d'une gondole noire, l'envol des pigeons, des enfants qui jouent à la marelle). Les auteurs s'en expliquent: « Ce sont chaque fois des fragments ou des embryons d'une histoire dont on ne connaît ni l'ensemble ni l'aboutissement. » (Butor& Gruber 2017 : 79)¹⁵. Mais, il existe encore tout un aspect pictural et culturel de la ville constamment rappelé : l'intrigue se noue autour d'un tableau, objet de trafic de faux ; les vues panoramiques de la Venise monumentale s'offrent aux spectateurs ; le passé glorieux de la ville revient dans des conversations relativement superficielles ; la position de la ville, entre Orient et Occident (titre d'ailleurs d'un futur livre de Sandra Serena) est un de

14 Pièce, disons-le au passage, jouée dans un théâtre de marionnettes vénitien (Butor&Calle-Gruber 2017 :48).

15 Il est impossible de les énumérer tous ici, mais les auteurs insistent aussi sur l'aspect théâtral des façades et des places qui ont l'air de plateaux scéniques (l'employé du gaz enlève un compteur usagé, l'on voit un étal de brocanteur, un vendeur fait le boniment, ailleurs on livre des costumes de théâtre, etc.).

ses traits principaux et Sandra l'appelle « Venise la métissée » ; enfin, les images de théâtre, des coulisses vénitiennes, du trompe-l'œil réapparaissent continuellement, car il s'agit d'une ville énigmatique, ville où les dehors et le paraître gardent tout leur prestige.

Il s'avère que certains procédés dans le traitement de l'espace sont communs à tous les écrits de Butor sur les villes italiennes. La technique descriptive y occupe une large place : les objets d'art, les monuments, les sites y prolifèrent, mais aussi des notations détaillées sur les itinéraires des personnages et la vie quotidienne. À cela il faut ajouter l'intérêt exceptionnel de l'auteur pour le passé, l'histoire des villes, et plus particulièrement des civilisations qui y ont fleuri, sa nostalgie du « génie » de chaque lieu, de l'esprit qui se trouve à leurs origines, souvent enfoui sous des couches du passé, esprit transformé, et devenu parfois opaque et énigmatique. En même temps, les villes de Rome et de Venise s'inscrivent en contrepoint de la ville de Paris, comme des havres de bonheur et de beauté. C'est pourquoi les personnages développent à leur égard des sentiments d'attachement et d'émerveillement. L'esthétique de la ville italienne dans l'œuvre de Butor s'ouvre donc à l'alliance de l'affectif et du descriptif tout comme du trivial et de l'artistique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bachelard 1957 : G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : Les Presses universitaires de France.
- Besse 2010 : J.-M. Besse, *Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts* Belin | « *L'Espace géographique* » 2010/3 Tome 39 | 211-224 <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-211.htm> Consulté le 25 avril 2020
- Butor 1957 : M. Butor, *La Modification*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Butor 1958 : M. Butor, *Le Génie du lieu*, Paris : Éditions Bernard Grasset.
- Butor 1963 : M. Butor, *Description de San Marco*, Paris: Gallimard.
- Butor 1964: M. Butor, *Repertoire II*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Butor & Calle-Gruber 2017 : M. Butor M. Calle-Gruber, *Le Chevalier morose*, Hermann.
- Calle-Gruber 2006 : M. Calle-Gruber, Un art de chiffonnier. À la découverte des géographies littéraires in Butor, *Œuvres complètes de Michel Butor. Le génie du lieu 1*, vol. V, 7-24.
- Charbonnier 1967 : J. Charbonnier. *Entretiens avec Michel Butor*. Paris: Gallimard.
- Collot (2008) : M. Collot « Le génie des lieux » in M. Calle-Gruber (éd.) *Michel Butor : Déménagements de la littérature*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 73-86.
- Gobenceaux 2007 : N.Gobenceaux, Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor, *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/cybergeo/9952> Consulté le 13 octobre 2019.
- Rosemberg 2016 : M. Rosemberg La spatialité littéraire au prisme de la géographie Belin | *L'Espace géographique* » 2016/4 Tome 45 | 289-294 <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2016-4-page-289.htm> Consulté le 30 avril 2020

THE LITERARY GEOGRAPHY OF MICHEL BUTOR: ITALIAN CITIES

Summary

The French writer and essayist Michel Butor (1926–2016) was a true globetrotter, who interwove his thoughts and experiences of places he traveled to in his literary work. Among numerous countries and regions that he evoked in his writing, Italy, which he had been visiting since early adolescence, holds a significant place. In this paper, we analyzed the manner in which Italian cities and towns have been portrayed in Butor's writing. In this analysis, we use the term "literary geography", here loosely interpreted as a field that studies a number of relationships between literary fact and spatial terms in literature. In this paper, we show, that the novel *La Modification* (1957), the collection of travel essays *Le Génie du lieu* (1958), the reflective and hybrid piece *Description de San Marco* (1963) and the story-scenario *Le Chevalier morose* (2017) all contain some characteristic procedures for the ways Italian cities are depicted. Those include the descriptive technique (detailed descriptions and enumerations of monuments, art objects and places, as well as characters' itineraries, and facts from everyday life) and reflections about the past cities and civilizations that have alternated in these places. However, while Butor's essays in the collection *Génie du lieu* express author's impressions of Mantova and Ferrara showing nostalgia for often lost or enigmatic "spirit of the place" (*genius loci*), his other works depict Rome and Venice as a counterpoint to gloomy Paris, or magical places which evoke feelings of affection and happiness – *topophilia* (Bachelard) – in everyone who visits them. Using all the aforementioned procedures, in his portrayal of Italy, Butor creates a harmonious combination between mimetic and affective elements, as well as between prosaic and artistic ones.

Keywords: Michel Butor, literary geography, Italian cities, topophilia, *genius loci*

Tamara B. Valčić Bulić

Дејан В. Ајдачић¹
Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Institut Studiów Klasycznych i Sławistyki

ЉУБАВ У ВЕНЕЦИЈИ У САВРЕМЕНОЈ СЛОВЕНСКОЈ ПРОЗИ

Писци су вековима градили и утврђивали представе о Венецији као граду љубоморе, страсти и љубави, што потврђују дела В. Шекспира, Е.Т.А. Хофмана, Г. д'Анунција, М. Пруста, Т. Мана и др. Аутор анализира приповетке и романе о љубави савремених словенских писаца. У раду се испитује веза теме и типова љубави у књижевним представама словенских аутора са венецијанским реалијама и славним Венецијанцима (нпр. Казанове). У тексту се говори о прозним делима Украјинаца (Наталке Сњаданко, Јурија Андруховича, Јурија Косача), Руса (Дине Рубине), Срба (Александра Гаталице, Милорада Павића, Сање Домазет, Милете Продановића, Владимира Пиштала, Петра Милошевића), Пољака (Славомира Мрожека, Густава Херлинга Груђинског).

Кључне речи: љубав, Венеција, проза, хронотоп, словенске књижевности

Представе о градовима чине легенде о њиховим оснивачима и браћиоцима, о славним житељима и градитељима, знаменитим грађевинама и великим уметницима. Међу градовима који се диче вековима сакупљаним богатством, Венеција – Серенисима, град Светога Марка у лагуни, славан је по кићеним палатама и трговима отргнутим од мора. Чак и када је Џон Раскин средином 19. века сетно писао о венецијанским палатама које се руше, он је величао лепоту овога града.

Карневалске маске у уским венецијанским пролазима или каналима несталне и трепераве Венеције подсећају да је живот кратак. У уобразиљи људи, Венеција појачава осећања и открива притајене склоности. У њој све постаје изразитије – убиство се претвара у окрутан злочин, претерана суздржаност изазива болест, прељуба је лепша, а љубомора разорнија, заљубљеност се преображава у страст. Митове о љубавницима у Венецији утврђују незаборавна књижевна дела – Шекспирова трагедија о Отелу и Дездемони, Хофманова прича о љубоморном старом дужду и анђеоској Анунцијати, д'Анунцијев роман о ватреним односима Стелиа и Фоскарине, Прустов роман о несталој Албертини, Џејмсово приповедање о потрази Аспернових љубавних писама, прича Томаса Мана о Тађу и остарелом Ашенбаху, филмске верзије ових дела, али и клишетирани сижери мање надарених писаца са својим Казановама и Коломбинама, будоарима и гондолама.

1 dejajd@gmail.com

Када је реч о местима на која писци смештају своје љубавнике, неспорна је чињеница да се љубав може приказати у било ком времену и на било ком месту, али је познато и да су књижевни жанрови усталили неке навике. Тако песници идила чисту љубав смештају у расцветани врт, осунчани пропланак или неко друго прекрасно место. Хронотопе љубави имућних племића и богаташа чине салони, будоари, балске дворане, јахте и карипске плаже.

Зашто неки словенски писци приповедање о љубави смештају у Венецију? Неки од њих, сигурно, воле и познају град св. Марка или дела писаца у којима се љубав приказује у Венецији. Ограничени обим овог текста, не дозвољава поређење свих њихових текстова о љубави, које би указало на посебне црте љубави управо у „венецијанским текстовима”. Писци који своје љубавнике смештају у Венецију су у непрестаном искушењу да сакривају, прикривају или откривају дијалог са делима претходника. То искушење прати жеља да се о граду усред мора каже макар нешто свеже упркос многобројним описима венецијанских локуса – канала, тргова, опере и цркава, гондола. Неће бити показано ни да ли Венеција у делима словенских писаца има неке посебне, словенске црте.

Ово разматрање о приповедању словенских аутора о љубави у Венецији је засновано на изабраним романима или приповеткама Украјинаца Наталке Сњаданко, Јурија Андруховича, Јурија Косача, Рускиње Дине Рубине, Срба Милорада Павића, Милете Продановића, Сање Домазет, Александра Гаталице, Пољака Славомира Мрожека и Густава Херлинга Груђинског, есејистичко путописној књизи Владимира Пиштала, и интернет фрагментима Петра Милошевића. Искључујући причу Александра Гаталице, која описује загладаност Немца из доба нацизма у Јеврејку, у текстовима осталих аутора се описује долазак у Венецију Словена неодређене националности као у Мрожековој причи или сународника самога аутора, често истог пола и узраста као писац. У постмодернистичкој игри Петра Милошевића јунакиња има црте и другог Ја творца и реалне жене.

Писци најчешће описују неочекивану, муњевиту љубав која се у Венецији остварује упркос неким узрасним, социјалним, здравственим или психолошким препрекама или приказују Венецију као распусан град. Да је љубавне услуге лако наћи, сасвим је очекивано у Казановином граду, граду који памти салоне са галантним дамама, карневале, фриволне маске, борделе, посетиоце који траже телесна задовољства. Али и у књижевним делима мењају са модели и помодни узор еротских забава. Књижевност о тим променама оставља ауторска виђења пожељног и забрањеног, слободног и распусног из разних историјских епоха. Те приче сакупљене у збирку љубавних заплета и расплета читаоца морају да убеде у тајне моћи града у лагуни.

По књижевним представама, љубавне жеље у Венецији јачају, а препреке за њихово остварење слабе. За неку другу књижевноисторијску студију могло би да буде занимљиво питање да ли се ради о магији са-

мог града или о магији књижевности која Серенисиму приказује као афродизијак. У Венецији, онако како је приказују писци, речено је, пуније се и живи и умире, све је у њој изражније и јаче, укључујући и искушења и њихово превладавање. Зато у Венецији коју приказују писци, постаје могуће остварење љубави која би на другим местима била теже остварена.

Текстови са прејаким запрекама за остварење љубави су ређи у словенским књижевностима. Такве су приче Херлинга Груђинског и Александра Гаталице. Прича *Венецијанско огледало* (1996) српског писца Александра Гаталице објављена у збирци *Мимикрије*, са поднасловом „У маниру Томаса Мана” упућује на *Смрти у Венецији*. Гаталицина прича приповеда о нацистичким погледима на Јевреје као препреци за остварење жељеног контакта. У причи, етнолог и националсоцијалиста др Конрад Лудвиг Абендрот путује возом у Италију и у купеу се упознаје са младом Јеврејком, музичарком Ханом Зилберштајн. Алузије на забрањену љубав уведене су поменом Вагнерове опере о кобној љубави Тристана и Изолде. Нациста се заљубљује у Хану и покушава да је пронађе у Венецији.

А овај је узалудно звао слободне гондолијере, јер њега нико није желео у свом бродићу онако унезверена погледа, изгужваног и раздрљеног. Остао је на супротној страни и док се клатио као господин који је већ рано ујутру попио неку чашицу превише, откривен и тако жалосно осрамоћен, он је, замућена вида, једва хватајући ваздух старачким плућима, гледао Хану Зилберштајн како се удаљује. Суве усне проговориле су му, чујно само за њега, „ја вас волим”.

Абендротова запреченост је двострука – њега и Хану раздвајају и године и идеологија.

У минулим вековима Венеција је привлачила **странце** трговце, банкаре, уметнике и штампаре, а данас тамо одлазе милиони туриста. Међу писцима који су епизоде љубавног живота својих јунака сместили у минуле векове су српски приповедач и романописац Милорад Павић и Украјинац Јуриј Косач.

Радња последњег романа Милорада Павића *Друго тело* (2006) се одиграва у прошлости, у три града – Венецији, Сент Андреји и Београду. У венецијанској епизоди главни јунак је просветитељ, штампар и уметник Захарије Орфелин који у граду светога Марка борави средином 18. века, где штампа своју књигу. Његов необичан карактер, дар за музику и словенско порекло привлаче слушкињу Ану у кући у којој је одсео. Иако је 18. век у Венецији посебно разуздан, Павић не осликава поступке Захарија и Ане ослањајући се на атмосферу свеопште сензуалности, већ личном наклоношћу људи склоних уметности, стидљивијег мушкарца и смелије девојке. Милорад Павић приповеда како Ана Поце, музички надарена сиротица заказује Захарију састанак на Мосту сиса (II.2). На интригантно питање зашто је Ана састанак заказала тачно у 17.26. и Захарије и читалац добијају одговор да то време одговара години његовог рођења 1726, и да је она хтела да му направи поклон показивањем својих груди и пољуп-

цем. Павић описује пољубац на мосту и додаје „у најлепшем и најсмрдљивијем граду на свету”. Павић је око самог назива моста исплео ту још једну причу, као легенду о настанку дозволе да жене на том месту откривају мушкарцима своје груди. Казује се како су мушкарци због содомије почели да губе интерес за жене и обратно. Да би се избегао крајње неповољни исход даљег удаљавања мушкараца и жена дата је женама дозвола да откривају груди на мосту сиса. Тако Ана обећава да ће њене сисе бити Захаријеве. Павић онеобичено убрзава Анино и Захаријево познанство путем пољупца, јер Ана влада необичном вештином да чита пољупце. Захарију, неповерљивом у умеће читања из пољупца, она саопштава, као човеку с оне стране Јадрана: „Тешко вас је научити радости и љубави”.

Прича *Венецијански њорџреџи* (1998) пољског писца Густава Херлинга Груђињског је исприповедана као сећање на давни боравак савезничког официра у Венецији на пролеће 1946. Официр због наклоности према Контеси Ђудити, газдарици код које је одсео, свој планирани двонедељни боравак стално продужава. Официр, добро познаје роман *Аспернови ѡаѡири* (1888), америчког писца Хенрика Џејмса, о покушају неименованог песниковог биографа да се приближи неповерљивој старици у коју је некада песник Асперн био заљубљен, и напор да пронађе писма која би осветлила њихову љубав. Официр се сваке вечери састаје са контесом, која је рестауратор и кописта, лепотица у чердесетим годинама. Они разговарају о сликарству, а посебно о портретима позноренесансног сликара Лоренца Лота. Очараност јунака контесом писац описује стендаловским језиком о кристализацији салцбуршке гране и наговештава да ће он због љубави која се рађа занемарити опомене својих надређених да се врати у Рим. У преломном тренутку, њихова веза постаје немогућа, јер њему прети да га оптуже за дезертерство, а контеса одбија љубав како би крила свога сина фашисту коме прети хапшење. Аутор на крају истиче да испричани догађаји представљају савремену верзију Џејмсових *Аспернових ѡаѡири* и посматра Ђудитин фалсификат Лотовог портрета, питајући се да ли би сам Лото могао тако савршено да га наслика.

Привлачност у Венецији се не обазире на **разлике у годинама**. У причи *Висока вода Венецијанаца* (2000/2013) руске списатељице Дине Рубине приповеда се о жени која, сазнавши да болује од рака, бежи из свог града и одлази у Венецију, као туристичку дестинацију коју су јој у агенцији понудили. У овој причи не помиње се стварна висока вода, тј. претећа плима која поплављује тргове и улице, али да наслов нема дословно, већ фигуративно значење опасности – сведочи последња реч из наслова „Венецијанаца”. Јунакињи се близу хотела „Код анђела”, учини да ће је убити, са чиме се ауторка поиграва алузијама на насилну смрт у Венецији. Пре би се могло рећи да се висока вода из наслова тиче познанства са младим рецепционарем Антонијем који личи на њеног брата. Она посећује музеје и знаменитости и сећа се давно покојног брата Антоше који је њу волео. Пред повратак у Русију јунакиња проводи са младим Италијаном ноћ у разговору и нежностима (Рубина 2013: 50). Између Рускиње и Италијана упркос

великој разлици у годинама и њеном сазнању да је болесна, привлачност се претвара у краткотрајну везу. Мисао болесне јунакиње на неизлечиву болест не мора бити само кочница за препуштање љубавном изазову, већ може бити и подстицај за ослобођење и препуштања, можда последњи пут, сили жеља. Да би препрека остварењу била још већа, Дина Рубина је увела и сличност брата јунакиње Антоше са младим Италијаном који јој се свиђа, посредством имена - Антоније, али и братовљевих, обичајима забрањених склоности према сестри. Ауторка нас узгред наводи на мисао, да јунакиња осећа извесну суздржаност према привлачном Италијану зато што је то подсећа на забрањену љубав. Пред повратак у Русију, у страсти и нежности се болесна и старија Русиња и млади Италијан воле. Препреке које би вероватно онемогућиле пролазну љубав у свом граду, у Венецији нестају, јер као да Венеција има моћ да те препреке укида.

Велика разлика у друштвеном положају и богатству представља **социјалне препреке** остварењу неке љубави која се у књижевним делима описује кроз борбу за превладавање те препреке. Пољски комедиограф и приповедач Славомир Мрожек је заплет о социјално непожељној вези увео већ на почетку приче *Мониза Клавје* (1963/1979). Са подсмехом се приповеда о сиромашном дошљаку са Истока (пре Пољаку, него Русу како га називају) у кога се на Лиду, после случајног познанства, заљубљује богата и славна глумица. Неравноправност, огромна социјална удаљеност која скоро да онемогућава контакт, није препрека за први очаравајући контакт. Стицај околности да сламнати шешир младог дошљака зауставља коња лепотице и омогућава јој да примети чудног пешака. Од првог трена он прикрива своју беду и чињеницу да у коферу носи кобасице из домовине, јер нема новца да купује скупу храну, али почиње да изиграва богатијег и отменијег човека но што јесте. Богатство монденског Лида и раскошног хотела у коме одседају ексцентричне звезде и богаташи у судару је са сиромаштвом и страхом да се оно не открије. Мрожек је ироничан у осветљивању комплекса ниже вредности свог јунака, али и његове вештине да прикрије своју необразованост и сиромаштво. Оцртавајући ток мисли преваранта, писац читаоцу омогућава да из двоструке перспективе зна о јунацима приче више но они сами.

Она га позива на пријем, а када ње нема, раскидан противречним осећањима да му ту није место и жељом да се нађе у близини жене која му је склона, он почиње неумерено да пије. Побегавши из хотела, он се на малом извијеном мостићу среће са Монизом. Овај сусрет неочекивано постаје емоционално вишеслојан, јер иза Монизе, на зиду види плакат са филмском дивом Монизом, „са косом расутом по зиду, са чулним осмехом” какав он никад није видео:

Угледавши плакат који представља Монизу Клавје и имајући пред собом Монизу Клавје живу – збунио сам се. Прва је имала образе глатке као ледњаца, о сунчевом заласку, и очи и којима се могло рећи да су „очи”, а друга – видео сам то добро, из овако блиске раздаљине – имала је очи о којима се баш ништа није могло рећи. (Мрожек 1979: 129)

У поређењу савршене лепотице на великом плакату у уском венецијанском каналу и жене на мосту лишене очаравајућих детаља филмске богиње, сиромашни преварант осети сажаљење према „звезди”, сагледавши емотивну крхкост и несигурност обичне жене. Он престаје да буде бедник пред којим се неколико дана раније зауставила чувена Мониза Клавје на коњу, а она губи ореол свима знане звезде, и њих двоје, на трен, постају заљубљени пар:

Потом смо ишли у класичном ходу заљубљених, не говорећи ништа, за шта ме је срећом оправдала венецијанска сценерија са замагљеним месецом, која је дозвољавала да дође до прећутног споразумевања: како је толико лепо да то никакве речи не могу изразити. (Мрожек 1979: 131)

Мрожек није желео читаоца да препусти заслађеним клишеима остварења љубавне среће упркос препрекама, па је сцену заљубљеног пара иронијски обојио мислима главног јунака, који је свестан да му венецијанска сценерија и замагљен месец омогућавају да ништа не говори.

Одређења **блуда** и моралног понашања су се мењала у историји и у књижевним делима разних епоха. Богати градови су често називани леглом разврата, па није чудно да је то приписивано и раскошној Венецији. Венеција је у уобразиљи читалаца и гледалаца филмова остала град у коме је допуштено и оно што је на другим местима забрањено. Тако је Венеција постала и хронотоп разврата, што привлачи писце да приче о односима који нису свуда дозвољени смештају у Венецију.

Украјинска књижевница Наталка Сњаданко у роману *Фрау Милер није спремна да илајти више* (2013) приповеда о лезбејској вези учитељице музике Христине и харфисткиње Соломије која извршава самоубиство. Христина се у Берлину присећа свог живота у Лавову, лично слободно описује еротски живот са пријатељицом, размишља о својим неприлагођеностима, комплексима, фројдовски тумачи снове, описује лезбејску љубав са Немицом Евом, адвокатом. Берлин, Венеција и Лавов представљају амбијент за љубавне и еротске сусрете јунакиња са својим партнеркама.

Роман Сање Домазет *Acqua alta* (2010) насловом упућује на високу воду која представља претњу по Еву, главну јунакињу ове књиге. Ева долази у Венецију да држи предавања о књижевности, али има и намеру да пронађе и пиштољем убије рођака педофила који ју је обешчистио као девојчицу. Она не налази своју жртву, а роман залази у нови приповедни ток када се професорка Ева у Венецији заљубљује у свог студента Андреаса. Венеција је у овом делу приказана низом амбијената и оних који се често појављују у приповестима о граду у лагуни, али и оних која се ређе појављују. Она се приближава младићу који представља оличење лепоте и заноса, у чијем опису има алузија на Мановог Тађа из славне приповетке „Смрт у Венецији”. Започета љубавна прича се прекида, а неочекивана љубавна испуњеност се претвара у очајање и тугу, када у једном венецијанском клубу у младићу кога је заволела жена препозна хомосексуал-

ца који продаје своје тело. Тако однос љубавника који је прекорачио прву препреку постаје неприхватљив за жену која пати, јер се осећа изневерена и напуштена. Описи Венеције су у раскораку са преживљавањем туге и немоћи остављене љубавнице, јер је град и даље раскошно леп. Ева још једном неочекивано наилази на Андреаса – како за новац игра руски рулет. Он добија новац и остаје жив, а рођак који је обешчистио Еву се у тој игри убија. Прелепи младић, мушка проститутка, и коцкар са животом и смрћу пропада у порочној Венецији и завршава у лудници.

Сања Домазет је у роману представила један фикционални свет и љубавни занос и разочарења у амбијенту који је у књижевности био приказиван као место љубави и порока. Навала високе воде која потапа Венецијанске тргове и улице *Acqua alta*, овде је очигледно и метафора моралних падова, јер дело није написано са становишта квір књижевности, са удубљивањем о истополним љубавним везама, већ са становишта јунакиње чије ставове заступа и нараторка. Избор Венеције за роман са толико порока може се тумачити метафором високе воде, али и књижевним представама Венеције као места без моралних препрека. Тешко је замислити да је ауторка помишљала да радњу смести у неки омањи српски град, не из убеђења да тако нешто у њему није могуће, већ због тога што прича о љубави и разочарењу звучи и срећније и несрећније у Венецији.

Украјински писац Јуриј Косач, кога америчка дијаспора није прихватила због сарадње са совјетским агентима, у историјско пустиловном роману *Владарка Понџије*, следи успоне и падове главног јунака у дворским и љубавним интригама 18. века. У венецијанској епизоди млади племић Јуриј Рославец тугује што је кнегиња Володимирска, коју он воли, морала да побегне из града. Он се безуспешно и упорно удвара лепотици Чечилији Монтефиоре удаатој за много старијег мужа која га постиђује за било какав смелији поступак, али га истовремено и узнемирује својом несумњивом кокетношћу. Чечилија га одбија речима о верности, али је он затиче на свом кревету са својим слугом и отера их обоје. Млад, отмен и леп племић Јуриј добија бројне понуде за љубавне сусрете „у том најраспуснијем граду на свету”. Монахиња га зове да ноћу прескочи манастирски зид и нађе се са њом у врту, жена амбасадора га гости у свом дому, он добија писамца дама које му нуде да буде њихов чичисбеј, кавалијер, серванте са обећањима слатких тренутака забаве. Детаљи са венецијанских ведута – гондоле, носиљке са маврима, палате, раскошна јела и забаве, велики канал, Турци и Алжирци у турбанима, Енглези и Немци у најновијим перикама промићу у роману Јурија Косача у описима живота младог Јурија коме је Венеција и понудила и ускратила загрљаје Венецијанки.

У роману *Перверзија* (1997/2002) украјинског романописца Јурија Андруховича описује се и кратка и страсна љубав Аде Цитроне и Станислава Перфецког уз пародизовано приказану конференцију о посткарневалском стању света на којој и они учествују. Испразна, иронично искарикана излагања белосветских ерудита и академских пробисвета о савременом пост друштву и послепразничној испразности, прати ерот-

ски напрегнута атмосфера са разголићеним хостесама спремним на слатка задовољства. Брбљиви и екстровертни учесници скупа радо и лако говоре о својим жељама, а у мешаном друштву министара, матадора и терориста, налазе се и стриптизерка, хипнотизерка, примадона и кардинал. Перфецки је приказан и као пожељни љубавник на кога обраћају пажњу похотне старе даме. Њега то не привлачи, док му Ада не каже да су оне спремне и да плате двосатни разговор са њим.

- Стварно? То онда мења ствар. Посетићу је сутра у поноћ, када легне у свој кревет влажан од нестрпљења. Пошто скине вештачке трепавице. Пошто стави у чашу вештачке вилице. Када са главе скине вештачку косу. Донећу читаву колекцију разноразних механичких справица. Знаш оне опруге, шипке, вибраторе, стеге?... (Андрухович 2002: 73)

Ада хладно и иронично назива Перфецког Казановом, на шта јој Станислав одговара да ће у медвеђу јазбину повести и њу. Венеција у Андруховичевом роману је најприсутнија у опису лутања Перфецког, уз алузије на венецијанске митове и распусност Венеције, описима фантазмагоричне представе у опери Ла Фениче са елементима митолошко љубавне фантазије и еротски акцентованом поставком режисера.

У књизи *Венеција bildungsroman: Књижа мешаморфоза* (2011) српског писца Владимира Пиштала нема ауторових сижеа везаних за куртизане, племкиње или монахиње 18. века, али се галантна Венеција те епохе појављује посредством фантазмагоричног филма *Казанова*. Пишталова *Венеција* почиње сећањем на пројекцију Фелинијевог филма на ФЕСТИВАЛУ. Филм о венецијанском заводнику је оставио снажан утисак на младог Пиштала, а током књиге у мозаичко мешање доживљеног, запамћеног, прочитаног и измишљеног укључено је и неколико кадрова из овог филма, укључујући и препричавање сцене Казановиног управљања гондолом у којој седи Ана Марије, и сцене у којој они воде љубав.

Владимир Гвозден Пишталову књигу одређује као мешавину путописа и образовног романа, али додаје да је „књига успелија ако је, упркос очекивањима аутора или издавача, читамо као путопис а не као роман” (Гвозден 2013: 782). Компонована од фрагментарних сећања, утисака, размишљања о Медитерану, редака о историји Венеције, изфантазираних преображаја града у лагуни, одломака разговора, реченица из прочитаних књига, кадрова из виђених филмова. Аутор огледа о овој књизи у њој препознаје духовну потрагу за егзистенцијалном пуноћом:

Дакле, Венеција овде, као и у многобројним модерним европским путописним текстовима, фигурише као метафора духовне потраге и као мит о вечном враћању. Венеција је нека врста отрова и лека, нестварни град који је приповедачу потребан као противотров за нестварност његовог живота, односно средство које га доводи до егзистенцијалне пуноће, или макар привида пуноће. (Гвозден 2013: 783)

Сродни фрагменти су у књизи мотивски повезани у поглављима. Главну „Она” чине девет фрагмената о женама са успоменама на пишчеву Ве-

нецију, подсећања на редове из прочитаних књига, помен поновног сусрета са женом са којом је пре двадесет година провео неко време у Венецији (некада су се купали голи на Лиду, ишли по винским баровима). У опису венецијанских закутака и острва у лагуни Владимир Пиштало уводи интертекстуална упућивања на мотиве из фикционалне и путописне прозе.

Сликар и писац Милета Продановић у роману *Врш у Венецији* (2002) описује сусрет бившег момка и девојке из студентских дана непуних двадесетак година после расанка. Ђерка српског дипломате, полуфранцускиња Марселина Девелић са београдским надимком Лина, некада звезда рок састава, а сада успешан ликовни критичар De Velich на венецијанском Бијеналу промовише егзотичног Никота Сакотсарија из Зухтеније, „земље на тигровом репу”. Некадашњи друг са студија историје уметности и момак, прича јој о тешким деведесетим годинама у Србији, о полицији која пребија људе који протестују, и стицају прилика који су га довели на Бијенале и перформанс Лининог заштитника у коме соколи немилице сатиру беспомоћне голубове. Њихов одлазак гондолама на забаву ексцентричних енглеских уметника завршава пожаром из кога они успевају да се спасу. Ходајући улицима Венеције они се сећају младости и проналазе трен нежног разумевања у једном венецијанском дворишту, врту у Венецији који осветљава месечев зрак. Прикривена интермедјална асоцијација повезује ову сцену са сценом из Пратовог стрипа о Корто Малтезеу у врту који има чудесно својство да може да промени ток живота (Ајдачић 2011: 522). Други део овог романа је препун венецијанских реалија, али само ова сцена је обасјана тренутком блискости.

Петар Милошевић, српски писац, опчињен могућностима интернета је на почетку 21. века направио сајт са укрштеним одломцима више својих књига. Аутор је без могућности преношења свих делова и веза објавио књигу под насловом *Websajt-stori : internet-roman* (2002). И интернет верзија и штампана верзија садрже одломак о Венецији, како аутор пише „воденом граду” и Алини. Пишчеве игре са овим ликом збуњују читаоца, јер се стиче утисак да је то неко пишчево друго Ја, јер је овај женски лик назива „сумњивим лицем“ које се „под именом Аутор” појављује у ауторовом аутобиографском трикроману. На другим местима Алину писац назива програмом у коме настаје његов трикроман (интернет, тродимензионални) роман, асистентом аутора, ауторком романа за једног читаоца, земаљском заступницом аутора, његовим двојником способним да напише текст на мађарском језику боље но његов предложак на српском. Аутор пише: „Венеција је филозофски продубљен предео заједничког живота Алине и аутора, судбоносно место у његовим романима, симбол свега битног и неухватљивог”.

Али писац је Алини доделио и другу улогу, што наводи на ауторово друго ја, постоје и фрагменти у којима се описује тобоже реална женска особа, која аутора држи за руку, вози се каналом, лута по Венецији без мапе, долази на трг Светог Марка:

Вођени циљевима међу којима су зјапили читави светови, пише госпођа Алина, Алина и аутор, ипак држећи једно другог за руку, укрцали су се у вапорето и ушли у град, кривудајући Великим каналом. Пред очима им се развијао приказ који стеже срце, када се после кратког увода путник нађе, одједаред, у средини, где слику која ствара илузију вековне непроменљивости, доживљава као оргазам окончан грцањем, или барем као успомену на оргазам окончан грцањем.

*

Претпоставка да град као ограничени простор утискује своје особности у свевремене приче које се могу дешавати у различитим простори-ма могао се потврдити у прозним делима о љубави у Венецији савремених словенских аутора. Понегде је Венеција налик кулисама или одломку водича за туристе, али насупрот таквим непотпуно књижевним пасусима, књижевни митови разних поколења, ослоњени на јединствености града, али и на књижевне представе о њему саздале су књижевну слику о Венецији у делима Украјинаца, Руса, Пољака и Срба као града откривања затомљених осећања и буђења љубави. У томе нема неке посебности у делима словенских писаца, јер Венеција и у књижевним делима несловенских писаца потиче слична осећања ликова. Венеција је приказана и као распусан, Казановин град, град чудних, неочекиваних љубави. У делима овде разматраних писаца нема потраге и ширих објашњења откуда Венецији таква моћ појачавања љубавних порива. Као да је то нешто Венецији прирођено. Од венецијанских реалија у причи Дине Рубине и роману Соње Домазет „висока вода” се у оквирима љубавног сижеа јавља као метафора пробијања ограничења, која код руске ауторке није осенчена тамним бојама, док у делу српске књижевнице носи и ноте трагичног.

Листа референци: Извори

- Андрухович, Јуриј (Андрухович Юрій). Перверзија, Београд, 2002.
Гаталица, Александар. Венецијанско огледало, у: Мимикрије, Београд, 1996.
Домазет, Сања. *Acqua alta*, Београд, 2010.
Косач, Јуриј (Косач Юрій). Володарка Понтиди, Київ, 2013.
Милошевић, Петар. *Websajt-stori : internet-roman*, Београд, 2002.
Мрожек, Славомир (Mrożek, Sławomir). *Monisa Clavier, Proleće u Poljskoj*, Београд, 1979.
Павић, Милорад. Друго тело: роман, Београд, 2006.
Пиштало, Владимир. *Venecija : bildungsroman : «knjiga metamorfoza»*, Novi Sad, 2011.
Продановић, Милета. *Vrt u Veneciji*, Београд, 2002.
Рубина, Дина. Висока вода Венецијанаца, Висока вода Венецијанаца : и друге приче, Београд, 2013.
Сњаданко, Наталка (Сянданко, Наталка). *Фрау Мюллер не налаштована платити більше*, Харків, 2013.
Херлинг-Груђински, Густав (Herling-Grudziński, Gustaw). *Portret wenecki, Dziennik pisany nocą 1993–1996. Pisma zebrane, t. 10*, Warszawa, 1998.

ЛИТЕРАТУРА

- Ајдачић 2011: Д. Ајдачић, Венецијански карневал и чудесни врт у словенској књижевности: Бити други и бити другде, у: D. Ajdačić, P. Lazarević Di Đakomo (red.), *Venecija u slovenskim književnostima*, Beograd: SlovoSlavia, 515-523.
- Гвозден 2013: В. Гвозден, Два савремена *Bildungsroman*-а и традиција путовања у Италију: Венеција Владимира Пиштала и *Улијрамарин* Милете Продановића, у: С. Шеатовић-Димитријевић, М. Р. Лето, П. Лазаревић Ди Ђакомо (ред.), *Acqua Alta: međunarodni zbornik radova: Mediteranski pejzaži u modernoj srpskoj i italijanskoj književnosti*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 779-794.
- Ступаревић 1976: О. Ступаревић, Српски путопис о Италији, у: *Упоредна књижевност I*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 103-181.
- *
- Achtelik 2002: A. Achtelik, *Wenecja mityczna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Katowica: Wydawnictwo Gome.

LOVE IN VENICE IN SLAVIC PROSE

Summary

Writers have been portraying Venice as a city of jealousy, passion and love for centuries, which is confirmed by the works of W. Shakespeare, E.T.A. Hoffmann, G. D'Annunzio, M. Proust, T. Mann *et al.* The author analyzes the short stories and novels about love by contemporary Slavic writers. The paper examines the relationship between the theme and types of love in the literary representations of Slavic authors with Venetian realia and famous Venetians (e.g. Casanova). In this paper we also focus on the prose works of Ukrainians (Natalka Sniadanko, Jurij Andruhovich, Jurij Kosach), Russians (Dina Rubina), Serbs (Aleksandar Gatalica, Milorad Pavić, Sanja Domazet, Mileta Prodanović, Vladimir Pištalo, Petar Milošević), Poles (Sławomir Mrozek, Gustaw Herling-Grudzinski).

Keywords: love, Venice, prose, chronotope, Slavic literature

Dejan V. Ajdačić

Јана М. Алексић¹

Институти за књижевност и уметност, Београд

ТРАЈАЊЕ И ШЉАКА: ВЕНЕЦИЈА У ОГЛЕДАЛУ СРПСКОГ ПЕСНИШТВА XX ВЕКА

У раду ћемо предочити, а потом анализирати сложен тематски, стилско-реторички и културолошки статус који је Венеција задобила у српској песничкој традицији. Историјско кретање, промена културолошке оптике, поетичких доминанти и хабитуса самих песника условиле су и различиту естетску обраду топоса града, као и представу о његовим културним траговима и утицају. У песничким радовима неких од водећих српских песника – Лазе Костића, Милоша Црњанског и Ивана В. Лалића – могу се најбоље уочити духовно-естетичке силнице у српском песништву XX века, који од Венеције чине поливалентну културну семантему. Са друге стране, радови наших стваралаца на прелазу XX у XXI век Драгана Јовановића Данилова, Дивне Вуксановић и Дејана Илића показују како се духовни хоризонт постисторијског тренутка пројектује на слику Венеције.

Кључне речи: Венеција, семантема, модерна поезија, историја, култура, самосвест

1. Венеција – културна и естетска семантема

Венеција, као италијански град и једна од најпознатијих туристичких дестинација у свету, а потом и као духовни и материјални посредник сазнања о богатству, моћи и утицају некадашње Млетачке републике на светској историјској позорници, непресушна је инспирација многим уметницима и књижевницима. Међутим, поред културноисторијских слојева и трагова, препознатљивих у венецијанској световној и сакралној архитектури и уметности, ово место необичног географског положаја код осетљивих посетилаца или привремених житеља покреће контемплације о проблемима пролазности, љубави, смрти, смисла, трансценденције. *Serenissima* је током XIX и XX века била не само књижевни мотив, већ и јунак, хронотоп, а надасве троп за изражавање унутрашњих расположења меланхоличних стваралачких духова. Истовремено, различите културолошке представе, позиције и хабитуси стваралаца, како у дијахроној, тако и у синхроној равни, начинили су од литерарне Венеције поливалентну културну семантему. Са друге стране, апартне ауторске поетике, али и смена поетичких парадигми током XX века, условиле су и промену приступа назначеном топосу, следствено томе, и померања тематско-

1 tiamataleksic@gmail.com

мотивског фокуса, па и начина обликовања, односно формално-стилских решења. То је резултирало и преображајима песничког имага или лика саме Венеције.

Наше интерпретативно путописање у облику кратке прегледне студије о песничким реминисценцијама на град канала и тргова, гондола и карневала, катедрала и палата током кратког али протежног XX века нужно је отпочети песмом „Santa Maria della Salute” Лазе Костића. Не само зато што је, припадајући високом романтизму и српској књижевности XIX века, једно од најзначајнијих остварења унутар свог опуса, своју „лабудову песму”, Костић коначно уобличио 1909. године, на крају прве деценије прошлога столећа, већ зато што је – како то увиђа и Јован Делић – за песнике и критичаре тога столећа представљао лакмус, јер се сходно његовом статусу и утицају могу пратити смене поетичких парадигми модерне српске књижевности (Делић 2011: 381, 397), а надам се зато што, према мишљењу Марка Радуловића, са Костићем отпочиње модерна обнова мотива и идеја српско-византијске књижевности која ће управо у XX веку имати своју лепу традицију и значајне представнике (Радуловић 2013: 137). Неки до њих су Милутин Бојић, Станислав Винавер, Васко Попа, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић или Иван В. Лалић. Ако је песничтво Лазе Костића индикатор смене поетичких парадигми у модерној српској књижевности, онда је Венеција важно симболичко упориште за одгонетање развоја културноисторијске самосвести модерних српских песника.

На фону византијске баштине поједини наши песници отпочињу естетско конфигурисање слике Венеције. Лаза Костић, Милош Црњански и Иван В. Лалић, као и пре њих – колективни српски певач, те Његош и Ђура Јакшић – уграђују нове елементе у донекле монолитну представу поливалентног културноисторијског статуса некадашње Млетачке републике и њеног бледог модерног реликта Венеције из апартне перспективе српског и словенског културног простора, односно поствизантијског цивилизацијског хоризонта. Тим гестом не само што учествују у самоопису властите културе, који њену границу, то упоређивање по сличности или супротности чини прворазредном чињеницом самосвести те културе, већ и што творе значајни естетички и епистемолошки континуитет. Као и код појединих српских прозних и драмских писаца, тако и код српских песника, Венеција није тек необавезна туристичка дестинација на пропутовању по свету, већ, попут Трста, на пример, једно од важнијих одређишта за спознавање паралелних културних токова, огледање у измакнутом цивилизацијском контексту, трагање за духовним и естетским упориштима, коначно, за доследно и одговорно самопромишљање културе. Циљ нашег проучавања нису стереотипни искази или књижевне репрезентације у огледању две или више националних култура на плану *шуђ-свој*, чему је на примеру имага Венеције у српској књижевности посебну пажњу посветила Светлана Шеатовић Димитријевић у раду „Венеција – *Pro et contra*: Између дивљења и презира” (в. Шеатовић Димитријевић

2011). Уколико и укључује поједине од уврежених представа, српска поезија окренута теми Венеције у XX, а посебно у XXI веку, измиче сваком покушају симплификованог увида или децидног становишта о томе како је поетски језик апсорбовао назначену слику и подарио јој статус културне и естетске семанте.

2. Лепота форме као историјско искупење

Santa Maria della Salute је храм у којем се сустичу метафизичке тежње песника заточеног у историјској егзистенцији. Базилика посвећена Богородици је уточиште интимних жеља, симболичко отеловљење жуђе не, можда и предстојеће среће. Будући знамење сакралне архитектуре и пројава религијске естетике, базилика је, међутим, у Костићевој поетској визији изолована од остатка града иако је њено место подразумевано у мрежи историјских реминисценција. Serenissima као контроверзно али моћно средиште западног, колонијалног света тематизована је већ у „Јадранском Прометеју” и песни „Дужде се жени”. У Костићевој последњој песни топосу се приступа из другачијег, персонализованог угла. На словенском источно-хришћанском хоризонту зидине Млетачке републике немају само препознатљив сјај богатства, племенитости и моћи, већ добијају патину страшног историјског кривотворства.

Харизма и духовно-естетске енергије које на песника емитује сакрална грађевина Свете Марије од здравља амортизује све негативне увиде историјске реминисценције и потребу да се избори макар песничка правда за властити колектив. Лепота, грешна у својој супстанци, у својим темељима, сакрализује се у унутрашњем песниковом оку и искупује злодела оних у чије име је саграђена. Поетичка самосвест у спреси је са културолошком и у молитвеном тону изнуђује естеско покајање за побуну у ранијим Костићевим остварењима: „Опрости, мајко света, опрости, / што наших гора пожалих бор, / на ком се, устук свакоје злости, / блаженој теби подиже двор; / презри, небеснице, врело милости, / што ти земаљски сагреси створ; / кајан ти љубим пречисте скуте, / Santa Maria della Salute.” (Костић 1991: 107)

Зашто баш естетско? Зато што у уметничком преобликовању семанте Венеције и базилике као њене синегдохе песнички субјект изналази простор за симболичку реализацију своје љубави, неостварене у оном историјском и аксиолошком поретку ради којег је иступио против сече далматинских шума за потребе утемељења цркве и утврђивања саме Венеције, односно за изградњу онога што што ће, и не слутећи, постати инспиративним извориштем његове поезије: „Зар није лепше носит лепоту, / сводова твојих постати стуб, / него грејући светску грехоту / у пепо спалит срце и луб; / тонут о броду, трнут у плоту, / ђаволу јелу а врагу дуб?” (Костић 1991:107)

Песникова онтичка позиција и статус његове љубави зависи од постојања тога дела сакралне архитектуре посредством којег му је омо-

гућено јединствено трансцендентно искуство. Отуда, можда и мимо његове иницијалне намере, базилика Santa Maria della Salute прераста у особени симбол Венеције, али и исходиште жуђене егзистенције песничког субјекта. Њена грешна лепота обезбеђује јој историјско искупљење, али не коначну победу духа над материјом, већ дух који еманира из световне земаљске лепоте форме.

3. Поетска меланхолија у унутрашњем лику града

Посебан песнички статус ужива Милош Црњански који је о Венецији остављао спорадичне али запажене поетске трагове. Већ у „Мојој песми”, насталој 1918. године у Иланчи, а објављеној у оквиру знамените *Лирике Ишаке* (1919) песник своје душевно расположење и уметнички профил описује кроз антитетички однос са једном увреженом сликом Венеције, узимајући у обзир њен дотадашњи хабитус. Јунакиња је душа песничког субјекта, хипостазирана и провучена кроз густу мрежу културних симбола: „На јави је душа моја богат сељак, весељак [на почетку песме „у завичају”]”, док у сну та душа „ко Месец бледа / и тако ко он невесела / по свету блуди // Гондола једна ћутке је скрије / у бездане воде Венеције / сану, уморну, разочарану, на карневалу. // И кад ту њен гитар зазвони, од песме што плаче и воли, / сву воду, звона и маске, тамо, / ноћ толико заболи: / да ућуте и питају тијо, / Какав је то Славен био, на Rivi dei Skjavoni”. (Црњански 2010: 100)² На делу је оштро подвучена антитеза између рационалног, свесног (јаве) и ирационалног или подсвесног (сна) домена бића. Ово подвајање или дихотомију личности прати и омеђивање два различита али комплементарна културна простора представљена на релацији *овде – тамо*.

Песникова потиштеност срачуната са изједајућом мисли о пролазности ствари и лица има своје дубље семиотичко упориште. Његош у Венецији генерише различите асоцијације јер није само реч о историјској личности црногорског владике, већ о великом писцу и једној од кључних симболичких фигура српског културног круга. Отуда се Црњанскова песма имплицитно надовезује на путописни извештај војводе Драшка у *Горском вијенцу*, као и на *Писма из Италије* Љубомира Ненадовића у којима је Његош нека врста алтер ега путописца. Коначно, Његош у овом случају може бити Црњанскова постромантичарска фасцинација отеловљена у лирском лику великог песника.³ Црњански се из неочекиваног

2 Последњи део песме Лидија Мустеданагић тумачи на следећи начин: „У стиховима је оставио и тај мучнији, другачији траг, претварајући Венецију у заморени европски град забезекнут над јадиковком напаћене словенске душе, чему песник даје двоструки сигнал – и питање о непознатом Славену и његово ситуирање на чувеној Риви де Скјавони, чије је име преузето од презимена које је само староиталијански назив за Словена (*Schiavoni*)” (Mustedanagić 2011: 452).

3 Важно је поменути и Црњансков есеј „Размишљања о Његошу” из 1925. године, у којем, синтетизујући Његошево дело са биографијом писца и примећујући потиснути

и помало искошеног угла интертекстуално надовезује на Ненадовићево сведочанство о последњим владикиним данима. Његошев лик функционише као симболичка пројекција идеје о порозности ствари, ма колико се чиниле истрајним у времену. У првом стиху „Насмешио се последњи пут” ишчитава се порука да је Његош болестан, на самом концу животног века управо у Венецији у чији се космолошко-суматраистички пејзаж прелива његов лик, попут централне перспективе у сликарству. Његош је стопљен са Венецијом: „У прозору се сјаше као запети лук, / као Месец у води, млад и жут, / Риалто. // Мирисаше болан своје беле руже и гледаше како галебови круже, / тужни и бели, ко мисли на Ловћен, / и смрт.” (Црњански 2010: 49)

Атмосфера неизбежне смрти испуњава прве слике, док у наставку песме лирски јунак посредством активности читања и контемплације бива уроњен у митски простор Хомерове *Илијаде* и античког света, иначе утканог у Његошево монументално дело. Црњански Његоша у центар своје визије призива са двоструким наумом. Он жели да га одслика и као приватну личност, али и као ствараоца са посебном уметничком философијом и статусом, који се и уклапа и не уклапа у венецијански амбијент, његово привремено станиште: „Док ноћ пљушташе, читаше Омистра, / црн и тежак, ко Ахилов, / што само крај мора нађе / мира, / гроб. / Богови, на плећима са облацима тамним, / болови и мора са валима помамним, / пређоше по његовом бледом лицу без трага.” (Црњански 2010: 49) Тескобну атмосферу појачава садржај унутрашњег текста који лирски јунак чита и на који реагује целим својим бићем: „Али, кад читаше о Бризеји, што се буди, / и отвара очи, пуне таме, у зори, / бол неизмеран паде му на груди. / Јер свему на свету беше утехе. / Свим мислима, за све јунаке, и грехе. / Али држећи главу рукама обема, / сузно, умирући, помисли, болно, / да за очи невесте утехе нема.” (Црњански 2010: 50) Очи невесте Брисеиде изједначене су са очима „Невесте мора”, што је једна од устаљених антономазија или перифраза Венеције. „Звоно Светог Марка” које је заплакало у води над Његошевом и Брисеидном судбом можда и најављује пропадање саме Венеције. Уједно том сликом модерни песник алегоријски реферише на дубљу везу између некадашње Млетачке републике и Византије оцртане на владикином лику, а која је константна и као таква врхунски уобличена у његовом стваралаштву.

У располућеној егзистенцији и покушају стапања временских и просторних планова услед духовне меланхолије – која је и поетичко обележје стваралаштва Милоша Црњанског – настаје песма „Ламент над Београдом”. Венеција се овде пројављује као симболички израз реминисценције на безбрижне дане током студирања на Експортној академији у Риједи и

утицај млетачког позоришта на његово стваралаштво или бар одређене лектире, између осталог примећује: „Његош и Мљеци, као однос, у епу низак, за мене крије негде необичне, дивне висине, само не знам где су, јер написане нису, а назирем их свуд, у његовом жићу, гигантском и сладострасном” (Црњански 1999: 56).

путовањима на Крк, Трст и Венецију, што је описано у коментарима уз песму „Јадран”. Заправо, прошлост и Венеција овде су доведене у еквивалентан однос, тај град за остарелог носталгичног Црњанског представља један од *locusa amoenusa*, титраво прибежиште у сећању, са водећим културним реквизитаријумом: „ТИ, ПРОШЛОСТ, и мој свет, / младост, љубави, гондоле, и, на небу, Мљетци, / привиђате ми се још, као сан, талас, лепи цвет, / у друштву маски, које је по мене дошло.” Међутим, тај еккурс у контемплативном песничком ходочашћу по пределима свести бива нагло прекинут драматичним отржењем, које собом неминовно подразумева отуђење од првобитног сагласја и стопљености са унутрашњим имагом луке: „Само, то нисам ја, ни Венеција што се плави, / него неке рушевине, авети, и стећци, / што остају за нама на земљи, и у трави. / Па кажу: „Ту лежи паша! – Просјак! – Пас!” / А вичу и француско „tout passé. / И наше 'прошло.”

Малигна мисао о пролазности, подстакнута горким талогом искуства и истрајним духовним клонућем песничког субјекта, генерише другачије, суморније метафоре и слике. Међутим, овде није посредни опсесивна песникова идеја или ти какав философски песимизам, већ поглед на места и властити живот из есхатолошке перспективе која је смештена у још увек удаљеном Београду. Тако флуидна и дисперзивна песничка реч множи асоцијативне низове и неспутано се креће и на дијахроном и на синхроном нивоу.

4. Пресуда грешној лепоти

Изразито амбивалентан однос према Венецији постулира Иван В. Лалић у троделној песми „Acqua alta”. Ово остварење представља велику синтезу српског не само песничког, већ и укупног естетског и културног односа према Млетачкој републици, тиме и према властитој историји. Поетичка самосвест у дослуху је са ретроспекцијом у ширем духовноисторијском хоризонту. Детаљну анализу Лалићеве представе о Венецији из поетичког и културолошког угла пружили су већ Персида Лазаревић Ди Ђакомо (в. Лазаревић di Giacomo 2003), Јован Делић (в. Делић 2002) и Светлана Шеатовић Димитријевић (в. Шеатовић Димитријевић 2013). Овде бисмо желели само да укажемо на аспекте интериоризације историософског проматрања, услед чега ретроспекција постаје инстропекција, а обраћање песничког субјекта посебан облик унутрашњег дијалога. Статус лирског сопства, експлициран већ на почетку песме, обезбеђује му легитимет за специфично обраћање граду на Лагуни, обраћање које проистиче из дуготрајне, можда и мучне блискости. Отуда његова песничка критика креће изнутра, из саме песничке слике, коју уједно генерише његово опречно расположење. Иван В. Лалић заправо исповеда еволуцију духа или излазак из самоскривљене незрелости, уважавајући, штавише усвајајући одређене цивилизацијске и естетске вредности света који представља Венеција, али који одговорно, из метаисторијске или,

пак есхатолошке перспективе преиспитује порекло тих вредности. Зато у песми прави један модернистички заокрет ка историјском времену и митском свевремену: „Сувише дуго смо заједно, *Serenissima*, / У годинама и у неједнаком убрзању / Наших расула, краљице мора; / Уморио се дух над водама, а како не би / Ово око, отежало од памћења изнутра / (Тако памти плод), где слике твоје врве / Као црви.” У уметнутом исказу „Тако памти плод” садржана је перспектива субјекта који је већ интериоризовао историјско памћење. Јован Делић оцењује да је памћење плода двоструко: „Он памти своја преднатална искуства и, генима, искуства својих предака. Плод није лишен историјскога искуства. Ова слика биће накнадно активирана у читаочевој свијести када — у другом дијелу пјесме — буде уведено историјско вријеме. Историјско и лично већ се у плоду стичу: плод не плива само по мајчиној утроби, већ је уроњен и у историју” (Делић 2002: 307).

Истовремено, песник који искључиво говори у првом лицу јединине, без бар видљивијих настојања да се обрати у име народа или колектива, самоодређује се као „скутоноша поплуване сенке Византије”. Његов однос према месту стицања првих естетичких и духовних увида опречан је и, као такав, наговештен на почетку поеме: „[...] Била је то љубав / И мржња на први поглед: ја скоро још дечак, / Ударен у плексус пред најзад стварном сликом / Најлепшег од тргова – а ти се напросто / Понашаш у складу са природом својом / И искуством, и стављаш ме зеленог / У свој незаситни хербаријум, поред толико / Знанаца из часова бдења.” (Лалић 2015: 99), а продубљен се у финалном делу: „Чудан неки благослов, у сумрак / Априлског дана. Сувише дуго смо заједно, / у љубави и мржњи две разне пролазности.” (Лалић 2015: 101) Испоставља се да је тематизацијом тог односа оцртан емоционални оквир за разматрање симболичког и метафизичког бића града, при чему су укрштене општа и субјективна тачка гледишта.

Фундирана је иницијална и коначна позиција из које песнички субјект карактерише Венецију као симболичку представу њему у том погледу историјски супротстављену. Културна преимућства Млетачке републике, њено богатство и утицај у тадашњем и потоњем свету, током историје средњег и дугог трајања, из песникове помало ироничне историософске перспективе – дугују Византији. Венеција је изданак византијског цивилизацијског круга, именовани, али насилним путем на историјској сцени успостављени наследник. У Лалићевој слојевитој визији њен сјај је дериват „сумрака априлског дана”, дакле проистиче из преваре и пљачке. Зато је пејоративно именована као рак на византијској Лагуни. Ипак, Венеција ликује над својим историјским подвигом у помало саркастичним стиховима: „[...] Смешиш се, *Serenissima*, / Међу безубим крилатим лавовима, као / Богородица међу перуникама, у светогрђу. / Црна су ова слова, као црни лак на гондоли / Што клизи кроз љуске наранчи и ино ђубре / Твојих канала. И златна, као загасито злато / Базилке, чији подови прскају / На невидљивим шавовима, по кроју година.” (Лалић 2015: 100) Да би се грешно порекло једне од најутицајнијих држа-

ва и култура у европској историји истакло, у песми је све време присутно духовно озрачје Византије. Песнички субјект, међутим, има већ спремну одбрану и за саму Венецију или једну врсту уметничког контрааргумента, јер је исувише добро познаје, и свестан је њеног позитивног културноисторијског значаја: „Па ипак, рећи ћеш, зар нисам хтела / Да ми Лонгена у срце укроји храм, / Можда само за љубав љубави једног песника, / Скјавона, који о љубави је знао / Неке тајне, иначе под печатом. / Али // Купола твоја слаже се у те / Santa Maria della Salute, / Срдит је уморни дух над водама / И срџба његова тутњи у аритмичном дисању / Распамећене плиме.” (Лалић 2015: 100)

Претеће расуло већ именовано на почетку песме у односу на које се метафизички постављају унутрашњи лик субјекта и Венеција као његов спољашњи одраз, обистињује се у трећем делу. Песникова смрт у Венецији, према узору на књижевне претходнике (Томаса Мана, Езре Паунда или Јосифа Бродског) на чијим речима је палимпсестично, по принципу антитетичке критике, уписивао своје ознаке, трагове једне неспорно аутентичне поетике, тек је један стадијум у дугорочном умирању дрске лепоте.⁴ То умирање или духовни пад обрнуто су пропорцијални њеном историјском расту и врхунцу: „Степеник по степеник, па на трг – / (Тако су улазили амбасадори царстава) / Прљава вода. Она из расклиматаних темеља / Од скамењених стабала (Опрости, мајко света...) / Она ветром гоњена са плитке пучине Јадрана / На три збуњена улаза Лагуне, отроване / У Маргери. Тако болесно столеће врши правду / И кажњава дрскост лепоте, ословљене / У ништавилу, између два огледала.” (Лалић 2015: 101) Песникова есхатолошка визија намерно повлачи интертекстуалну, али и дубљу духовну реминисценцију на „Откривење” Јованово и апокалиптичне призоре: „Видим те разједену изметом голубова, краљице, / И мраком што расте из жила твојих вода. / PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEVS, / Макар да ти се кости љуљају на плими / И злато над њима дрхти, и драго камење / У злату дрхти. А четири коња из Цариграда / Шире ноздрве, раздражени мирисом / Четири јахача са Патмоса. / Asqua alta.” (Лалић 2015: 101)

Јењавање, а потом и (само)уништење окрутне и заслепљујуће лепоте Венеције, лепоте грешне материје, и њене историјски и симболички протежне моћи одвија се управо у болесном столећу, у „екстремном” XX веку. Тој лепоти, са чијих извора је, према властитом признању, и сам црпео стваралачку инспирацију, Лалић, насупрот Костићу није могао да опрости. Лалићево постепено уморство у опису има сугестивну апокалиптичну снагу. Тиме се постиже песничка правда, под патронатом уморног духа над водама, делотворнија од историјске.

4 Сличну слику Лалић постулира у песми „Излет у Торчело”. Са суседног острва *Serenissima*, у даљини, „мрви се као колач у мокрој картонској кутији” (Лалић 2015: 73). Поступком детронизације посмодернистичког типа у овој сугестивној песничкој слици песник, доследно својој поетичкој визији, указује на истрошеност и опадање блиставих споменика некадашњег сјаја и моћи.

5. Водени леш који примамљује

Донекле неутралнију перспективу нуде песници крајем XX века, превасходно окренути унутрашњим проматрањима и вођени индивидуалном аутопоетичком импулсивношћу. Дивна Вуксановић и Драган Јовановић Данилов у песми „Венеција” у оквиру књиге записа о наизменичном премештању немирног песничког духа на релацији реална, контемплативна и имагинативна сфера стварности творе своју сасвим аутентичну, можда и измаштану Венецију, која, бар симболички и формално, наличи на фактичку. Већ уводним стихом читалац је наведен на склизак терен, на шармантну лирску неизвесност: „Затворених очију, возимо се ноћас по каналима.” (Danilov; Vuksanović 1998: 55) Ипак, у мистичну, помало и опскурну песничку слику укључени су неколики препознатљиви амблеми: канали, гондоле, мермерни стубови. Данак историје, међутим, неумољив је. Венецију изједа зуб времена. Она животари у својој дубокој старости. „Пацови” и „трула плесан” индикатори су једне минулости – минуле лепоте поетског ентитета који је по њој био чувен: „Пацови трче поред мермерних стубова, витких и белих као не знам шта на свету; скачу у воду и роне између гондола. // [...] Трула плесан је тамо где је ишчезла лепота” (Danilov; Vuksanović 1998: 55).

И већ у средишњем делу песме, када се оконча песничка слика, у служби психолошког пејзажа, исклесана је ефектна културноисторијска поента готово есејистичког типа: „Венеција је, могуће, један водени леш што нас примамљује. Тиха, самотна места као богомољке у ноћи безазлених. // Колико заборава у овој светлости?” (Danilov; Vuksanović 1998: 55).

Први део песме личи на позлаћени рам венецијанске меланхолије, унутар којег се исцртава унутрашње расположење маштовитих путника, њихов међусобни однос и свест о властитом месту у историји и култури. Дуални песнички субјект само је знак који немилице брише историја, отелотворена у трулежном граду: „Кунићи на којима град искушава своје отрове. Потпуно су нам изгубиле траг ритске магле” (Danilov; Vuksanović 1998: 55).

6. Песничко постисторијско децентрирање

На другом поетичком, али не супротстављеном полу доживљаја града у лагуни стоји скоро двадесет година касније објављена књига песама Дејана Илића „Долина Плистос”. У Илићевој поезији сав нанос историјског и постисторијског искуства, који се огледа у комерцијализацији културних садржаја и навалици посетилаца, склоњен је у страну. Песник своју оптику намерно децентрира, трагањем за скривеним, ушушканим трговима града обременењеног туристичким бљештавилом који Венецију у наше време и одржава у животу. Јер, путник нашег столећа са конзумерским потребама ослобођен је уживљавања у историјски контекст њеног настанка.

Илићев песнички субјект проналази мир и топлину упркос освојеном епистемолошком пољу о историјским фактима. Али то расположење је проблематизовано у питањима: „Откуд толико топлине у овим призорима, / фасадама? Испред ових палата / гореле су ломаче, вршени покољи, куга, / одраном кожом писала се историја. // Откуда тај мир што подсећа / на плаћене рачуне, равну воду, животињски сан?” Мир са присенком малограђанске ураниловке, можда и привидне егзистенцијалне равнотеже, у субјекту изазива nelaгоду због незадовољене историјске правде.

Лична естетика усредсређена је на минималистички призор пред којем капитулирају велики наративи. Отуда су на његовој мапи за радознале шетаче уцртани скрајнути кампи којима обилује ова просторно мала метропола и повучени живот становника, изван буке и вреве туриста по атрактивним пунктовима града. Илић описује елементарне појаве и једноставне ствари, чесме, бунаре, клупице, боје фасада, антикварне књижаре, птице, псе, мачке. Они чине скривено, али право лице Венеције: „Волим тргове на којима се нико / не зауставља, који постоје тек тако, / да раставе зграде, да би четврт / могла да дише. Волим тргове / чији су једини посетиоци птице, / врапци и голубови, обичне / тргове са мачкама.”

Из тог тихог дивљења атипичном урбаном пејзажу проистиче закључак да древни камени град који лежи на каналима опстаје упркос немимности пропадања у води. Вера песничког субјекта је чудесна, али и имплицитно субверзивна: „Сачувати, у сваком случају, то зрнце вере, / као последњу наду и камен овог града / што се и данас лелуја, у априлском светлу, на сплавовима подигнут / док је још било градова.” Илић као да, из обрнуте позиције, алудира на Лалићев „сумрак априлског дана” и активира реминисценцију на април 1204. године и млетачку похару Цариграда.

Имаголошко огледање затичемо у песми „Кампо, 11”, али оно је сведено на упоређивање две доживљајне перспективе истог пејзажа: „А овде се излази на отворено / море, које тако добро познајеш, али с његове друге стране [...] Шкољке потпуно другачије од наших, / с оне стране мора, за тебе су драгуљи које радосно скупљаш.” Путник и његови сапутници, атипични посетиоци у пропутовању кроз Венецију покушавају да у свом доживљају сложе „слагалицу од две хиљаде комада, / овог града у облику рибе” и да тај доживљај пренесу у своју свакодневицу, у своју интиму: „Та слагалица сија сада / у светлости лустера, на развученом столу / напред собе, док ми седимо око њега, / као на клупама око неке фонтане.”

7. Песник путник и вечни град у поезији

У књизи песама *Долина Плисијос* Дејан Илић жели да посведочи да је песник Путник, *homo viator*. Њему је путовање иманентно, тиме и преображаји духа. Он отуда призива и оног путника из истоимене песме Милоша Црњанског: „Идем слободно, / нико ми није однео, / да љубим, тужну моћ. / Раширим руке, али не у зоре / него у море и ноћ. // Осмехом улазим, стига ма куд, / у тужне и болне јаве. / Кад волим, мени и греси свуд

/ небеса плету, / око радосно погнуте главе. // Остављам болним осмехом сан, / да прође, и оде, и мре. / Љубав је пут бескрајан / на ком је дозвољено све. // Не жалим ни тебе ни себе ја, / и смешим се на даљине. / Умор ми само у очима сја, / и све што иштем од тебе / то је: часак-два / тишине, тишине.” (Црњански 2010: 31) Није ли посреди свеколико поетско извориште из ког се полази на пут у Венецију и из ког отпочиње певање о Венецији, о тој енциклопедијској одредници привидне, спољашње среће? Њој се супротставља или у њој огледа естетска пројекција града. Та пројекција је, међутим, у српској поезији очигледно обременењена културноиторијском и поетичком самосвешћу.

Поставља се питање да ли ће такав радознали а меланхолични Путник ускоро имати могућност за тим јединственим искуством боравка у Венецији којим ће употпунити и упосебити слику о властитом животу, тиме и саморазумевање или пак жуђени зрачак смисла и спокоја, с обзиром на њен нестабилан географски положај и све неизвеснију судбину. Не обистињује ли се то грозничава најава Ивана В. Лалића из песме „*Acqua alta*”? Можда је Венеција својеврсни уроборос или, пак, још једна од жртава нашег историјског деловања у технолошки напредној и пренасељеној цивилизацији. Да бисмо истрајали у потрази за светлошћу и сенкама на слици коју сами стварамо, увек можемо замолити исцрпљеног духа над водама да се умилостиви овом вечитом изоришту песничке инспирације, ако нигде другде, бар у поезији која насупрот шљаци траје.

ЛИТЕРАТУРА

- Danilov; Vuksanović 1998: D. Jovanović Danilov; Divna Vuksanović, Beograd – Užice: Prosveta – Art.
- Делић 2002 (2004): Ј. Делић, Иван В. Лалић и Лаза Костић, *Зборник Мајнице српске за књижевности и језик*, Нови Сад, књ 1, св. 1–2, 291–320.
- Делић 2011: Ј. Делић, Лаза Костић и српско пјесништво двадесетог вијека, у: *Лаза Костић 1841 – 1910 – 2010*: примљено на I скупу Одељења језика и књижевности од 18. I 2011. године, на основу реферата академика Предрага Палавестре и Љубомира Симовића, Београд, 381–398.
- Илић 2017: Д. Илић, *Долина Плисијос*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Костић 1991: Л. Костић, *Песме 3*, приредио Владимир Отовић, Нови Сад: Матица српска.
- Лазаревић Di Giacomo 2003: П. Лазаревић Di Giacomo, Историјско-културни подтекст наративности песме „*Acqua alta*” Ивана В. Лалића, у: Предраг Палавестра, *Споменица Ивана В. Лалића: Поводом седамдесетогодишњице рођења. Пет година по његовој смрти* (1931–1996), Београд: САНУ, 111–128.
- Лалић 2015: И. В. Лалић, *Иван В. Лалић*, приредила Соња Веселиновић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Mustedanagić 2011: L. Mustedanagić, Venecija Miloša Crnjanskog, у: Dejan Ajdačić, Persida Lazarević di Đakomo (red.), *Venecija i slovenske književnosti*, SlovoSlavia: Beograd, 449–474.
- Радуловић 2013: М. Радуловић, Културолошки укрштај и естетски идеали Лазе Костића, у: Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Тита Лето, Персида Лазаревић

- ди Ђакомо (ред.), *Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 113–142.
- Црњански 1999: М. Црњански, *Есеји и чланци I*, (Књижевност – уметност), приредио Живорад Стојковић, Дела Милоша Црњанског, том. 10, књ. 21, Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme.
- Црњански 2010: М. Црњански, *Милош Црњански. I*, приредио Миливој Ненин, Антологија српске књижевности, књ. 58, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Шеатовић Димитријевић 2011: С. Шеатовић Димитријевић, Венеција – *pro et contra*. Између дивљења и презира, у: Dejan Ajdačić, Persida Lazarević di Đakomo (red.), *Venecija i slovenske književnosti*, SlovoSlavia: Beograd, 567–581.

DURATION AND DROSS: VENICE IN THE MIRROR OF THE SERBIAN POETRY OF THE XX CENTURY

Summary

The paper analyzes the complex thematic, stylistic, rhetorical and cultural status that Venice has acquired in the Serbian poetic tradition. During the nineteenth and twentieth centuries, the Serenissima was not only a literary motif, but also a character, a chronotope, a trope for expressing the inner moods of melancholy creative spirits and, above all, polyvalent cultural semantem. Historical movement, changes in cultural optics, poetic dominants and habitats of the poets have also led to different aesthetic treatment of the city's topos, as well as an idea of its cultural traces and influence. The focus of our analysis is on the poetic works of Laza Kostić, Miloš Crnjanski, Ivan V. Lalić. In these works we can recognize the spiritual-aesthetic and poetic trends in 20th-century Serbian poetry. The poetic achievements of our creators at the turn of the XX century are apart from the poetic point of view, but they are culturally indicative. The works of Dragan Jovanović Danilov, Divna Vuksanović and Dejan Ilić show how the spiritual horizon of the posthistoric moment, as dominant in contemporary Serbian poetry, was projected into the image of Venice.

Keywords: Venice, semantema, modern poetry, history, culture, self-awareness

Jana M. Aleksić

Светлана С. Шеатовић¹*Институти за књижевност и уметност*

ВЕНЕЦИЈА ОД ВИНАВЕРА ДО И. В. ЛАЛИЋА, ПАВИЋА И ПИШТАЛА

У раду су представљени облици интерполације Венеције као културолошког и историјског феномена у савременој српској књижевности. Нова перцепција Венеције представља се у путопису Станислава Винавера, затим у поезији Ивана В. Лалића од осамдесетих година 20. века као историјска реминисценција са далеким одјецима византијске културе. Од последњих деценија 20. века Венеција игра симболичку и фантазмагоријску улогу у приповеци „Коњи Светог Марка“ (1976) Милорада Павића и код Владимира Пиштала у билдунгс роману *Венеција*. У раду су примењена сазнања културолошких, поетичких и историјских истраживања утицаја Венеције као јединствене историјске, културолошке и књижевне чињенице у развоју српске књижевности. Са тог књижевно-историјског и културолошког становишта доносимо синтетичку слику Венеције у делима С. Винавера, И. В. Лалића, М. Павића и В. Пиштала.

Кључне речи: Венеција, културолошки феномени, историјске реминисценције, геопоетика, савремена српска књижевност.

„...човек није измислио град, пре ће бити да је град створио човека и његове навике”
Гиљермо Кабрера Инфанте, *Похвала граду*

Венеција као културолошки и историјски феномен у савремену и модерну српску књижевност улази као симбол, фантазмагорија, двострука слика стварности им имагинације. Перцепција Венеције и као културолошког *genius loci* и новог књижевног и поетичког преобликовања има значајно и сасвим издвојено место у развоју српске литературе. Научна истраживања су посветила мало простора Венецији у савременом периоду и добар део истраживања је остао на нивоу алузија и историјских реминисценција Лазе Костића, пре тога у форми фолклорних облика и нешто мање кроз поезију Ивана В. Лалића. Најзначајнији продор у систематском тумачењу Венеције у словенским књижевности и српској књижевности добили смо кроз зборник *Венеција у словенским књижевностима* (2011), који су уредили Дејан Ајдачић и Персида Лазаревић ди Ђакомо са више од 40 научних радова. Овај зборник је у научном смислу померио наша досадашња проучавања Венеције као града или имаго типа у српској, али сада и шире у словенским књижевностима. Захваљујући овом научном подстицају само две године касније уредила сам са коле-

1 svetlana.seatovic@gmail.com

гиницама Персидом Лазаревић ди Ђакомо и Маријом Ритом Лето зборник *Acqua alta Медитеран у модерној италијанској и српској књижевности 20. века* у сарадњи са Универзитетом у Пескари и Институтом за књижевност и уметност из Београда. Чак 39 радова и у овом међународном зборнику било је усмерено на Медитеран у српској и италијанској књижевности, али велики број текстова је био посвећен и симболима и комплексности Венеције у српској књижевности од краја 19. века до данас. За модерну српску књижевност од песме „Santa Maria della Salute” Лазе Костића, Павићевих „Коња Светог Марка” до најновијих романа Александра Гаталице, Владимира Пиштала и Сање Домазет видимо један нови перцепцијски лук у коме Венеција осцилира између артефакта, симбола града на води и копну на који се компаративистички ослања и Иво Андрић у приповеткама посвећеним Дубровнику до Лалићеве најконтроверзније слике Венеције која је град узвишеног и бизарног, град бисер који плаћа цену за сва покрадена блага Константинопоља у песми „Acqua alta”. Станислав Винавер, писац који између два рата открива Венецију и њен однос према Византији, усамљена је слика која ће оставити трага и на савременим разумевањима места овог града државе и њене и наше везе са византијском културом. У путопису „Коначна Венеција” већ у првом пасусу Винавер наглашава да је питање лепоте Венеције „битно за нашу културу”. Винавер у Венецији истиче: „Венеција – онаква каква нам се привиђа, покаже, нестане, ишчезне – јесте сва у пролазности [...] Све се мења у Венецији” (Винавер 1961: 148). У Венецији Винавер открива да је ово град у коме илузија доводи до нових сазнања и значаја. Истовремено кроз цео путопис-есеј о Венецији провејава извесна критика овог града, декора у коме недостаје догађаја, како каже Винавер. Венецијом према његовом доживљају владају призори и њена стална пролазност. Винавера посебно узбуђује архитектура: „Данима сам живео у тој узбудљивој и најличнијој трагедији вијуга, којима сам спајао видике и осетљиве тачке што штрче поамно или се крију плашљиво... Мислим да је у томе драж и грч и перверзија Венеције” (Винавер 1961: 155). Посебну лепоту Винавер ће наћи у заласку Сунца над Венецијом називајући тај тренутак немом „златном апотеозом”. Доживљај апсолутне Венеције која даје „поклич сунцу и мору” у којој се „светлост разбуктала усред мора и коју таласи бију узалуд” је епифанијски доживљај Венеције у светлости изнад мора која се поетички приближава Христићевој *Тераси на два мора* и апсолутном доживљају лепоте. Винаверова Венеција коју је критиковао пролазећи каналима добија ореол апотеозе која је „чежња и душа њена”. Венеција враћа Винавера ка Византији и критици византијске непромениљивости у којој је стварао човек „Полуистока” и „Прагрчке”. За Винавера управо кроз Венецију проговара она истинска Византија која није опстала ни у Цариграду, ни у Рашкој и Малој Азији. Управо у Венецији која је у себе упила и Византију и Балкан и грчки и латински свет Винавер види највећу апотеозу византијској култури: „Силе грчке, силе словенске, силе латинске, свеколике силе културне и варварске, у Венецији су,

у врењу византијском, у знамењу трошности и ломности и пролазности која се, у сваком часу крунише и озарава тријумфом” (Винавер 2015: 340). „Коначна Венеција” је прво културолошко сазнање у нашој књижевности којим је Винавер указао на богатство византијских уметничких трагова. У путописима² *Излећ по Јадранском и Средоземном мору* Винавер отвара нови спектар тема и есејистичким деловима указује на наше припадање заједници медитеранских народа. Винавер обилази Далмацију, Крф, острво Видо, Сицилију, Напуљ, Помпеју, Ђенову, Ницу, Марсеј, Барселону, Мајорку и све до Бизерте, Картагине и, на крају, Сплит. То кружно путовање Јадраном и западним Средоземљем отвара низ нових сазнања за Винавера, а у културолошком смислу цео пут нових крстарења којима ће проћи песници друге половине 20. века и своје кораке упутити и ка источном Средоземљу, а пре свега ка Атосу.

Тражећи правду која је историјска клепсидра Иван В. Лалић улази најдубље у успон и пад овог града на води коме је та вода донела славу, али и воде која је смртоносна претња, његова *acqua alta*. Ипак, на српском језику није написано комплексније дело од песме „Acqua alta” Ивана В. Лалића јер једна троделна песма која сабира толико интертекстуалних релација према књижевности (*Смрт у Венецији* Томаса Мана, Паундова *Певања*) до историјских реминценција везаних за крсташке ратове и напакон четири коња на цркви Светог Марка који су четири јахача апокалипсе овог града су симболи са којима је растао песник и са којима умире. Нажалост, најгора слутња смрти коју је и песник видео баш у Венецији задесиће сина Влајка у олуји поред Венеције у лето 1989. године. Да ли су песници пророци сопственог живота, друштвених и историјских кретања? Венеција је била таква инспирација да је све то сабрала у једној песми. Без обзира на дела која ће касније доћи ни један роман неће надмашити овако густо ткање личног, историјског, архитектонског, уметничког доживљаја и других релација књижевног и свеукупног артистичког света који ће се склопити у текстури једне дуге песме. Без обзира на различите конотативне односе у „Acqua alti” је сабрано и наше колективно несвесно искуство најдубљих византијских корена са личним искуством и емоцијом песника. Читалачка култура Ивана В. Лалића је развила интертекстуалну потку и унела релације према светској књижевности ослоњеној на топос Венеције као контроверзне културолошке и историјске чињенице. У низу тематских и мотивских токова сасвим је јасно зашто су се у Лалићевом интертекстуалном репозиторијуму нашли и Томас Ман и Езра Паунд и гробље на коме је сахрањен овај песник, али и Балдасаре Лонгена чувени архитект катедралне цркве Santa Maria della Salute. Лалићева песма је писана у првом лицу јединине и дијалог који песничко ја

2 У *Делима Сјанислава Винавера* Гојко Тешић је сабрао и у једном одељку објавио Винаверове путописе сабране под насловом *Излећ по Јадранском и Средоземном мору*. Видети: „Излет по Јадранском и Средоземном мору”, *Громобран свемира/ Гоч гори, Дела Сјанислава Винавера*, ур. Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 2015, 341-441.

води са Венецијом, двојним градом у најширем смислу речи мислећи на опстанак на води и копну, синтези култура, узвишеним и бизарним призорима и догађајима кроз историју представљају једину песму која јасно наставља у дијахронијском следу и песму „Santa Maria della Salute” Лазе Костића. Исповедни исказ Костићеве песме са молитвеним тоном је други важан симбол Венеције поред базилике Светог Марка које интегрисе у својој песми Иван В. Лалић. Прво и најисцрпније тумачење слојевитости Лалићеве песме објаснила је слависткиња Персида Лазаревић ди Ђакомо у зборнику *Споменица Ивану В. Лалићу* (2003). Лазаревић ди Ђакомо је протумачила алузивне токове везане за слегање купола цркве Santa Maria della Salute са низом културних и историјских чињеница које су пратиле изградњу и судбину њеног архитекте и градитеља Балдасареа Лонгену³. Лалић ће алузијама поткрепиту сву сложеност идеје срца као спаса и искупљења и свеопште љубави људске и Божје укројене у конструкцију цркве Santa Maria della Salute:

Па ипак, рећи ћеш, зар нисам хтела
Да ми Лонгена у срце укроји храм
Можда само за љубав љубави једног песника.
Скјавона, који о љубави је знао
Неке тајне, иначе под печатом. (Лалић 1997: 84)

Потом следе алузије на „Смрт у Венецији” Томаса Мана, затим на Езру Паунда, који је умро у Венецији и сахрањен на гробљу Сан Микеле:

Смешис се *Serenissima*,
И кажеш: јеси ли када размишљао о смрти
У Венецији? Тамо има острво и гробље
Где почива други један песник, који је рекао:
Што истински волиш траје,
Остало је шљака.
Гледај ме као шљаку, али ме памти
Као пламен, само као пламен. (Лалић 1997: 84)

У Лалићевој песми наћи ћемо и латински цитат са књиге коју држи лав Светог Марка, „*Pax tibi Marce Evangelista Mevs*”, као и још низ историјских релација везаних са пропаст Византије јачањем Венеције. У последњем 3. делу песме песничко ја ће казати: „Била је то љубав / И мржња на први поглед: ја скоро још дечак”. Та љубав и мржња према мору, али и фасцинација, започета је у првом стиху, горчином изневерене љубави и болном констатацијом: „Сувише дуго смо заједно, *Serrenisima*”. У другом делу песме песнички

3 Персида Лазаревић ди Ђакомо, „Историјско–културни подтекст наративности песме „*Acqua alta*”, у: *Споменица Ивану В. Лалића*, уредио Предраг Палавестра, САНУ, 2003, стр. 120. У раду ауторка показује колико је било проблема са статиком овога храма током градње због целокупне статике града. Изградња храма, како сазнајемо детаљније, покренута је 1630, у време куге када је пола Венеције било заражено овом опаком болешћу. Изградња храма је трајала од 1630. до 1687. године.

субјект се креће временски унапред и проговара гласом зрелог човека, свесног opakости Serrenisime, њеног злог мора и моћи којима је разорила Византију. Ту opakост јој њен обожавалац из младости не прашта. Слегање купола цркве Santa Maria della Salute је њен погром, она није знала ни да „болује од рака на Лагуни” нити да ће је разједати „распамећена плима”. Песник јој се овде обраћа следећим стиховима питајући је:

Смешиш се, Serrenisima,
И кажеш: јеси ли када размишаљао о смрти
У Венецији?

Асоцијацијом на приповетку Томаса Мана, *Смрт у Венецији*, написану у овом граду на мору, употпуњава семантичку сложеност мотива мора литерарним подтекстом на нивоу асоцијација. У наредним стиховима Лалић мотив смрти и мора повезује и низом асоцијација и на смрт Езре Паунда⁴, који је и сахрањен на острву у близини Венеције, као и цитатом из његових *Певања*: „Што истински волиш траје, / остало је шљака”. Последњи, трећи део песме представља глас песничког субјекта из позиције садашњости, старости, расула и разлаза љубавника. Латински цитат са књиге коју држи лав Светог Марка, „*Pax tibi Marce Evangelista Mevs*”, као и још низ историјских релација везаних са пропаст Византије јачањем Венеције предствалају културолошки и историјски след обележен успоница и падовима великих сила и градова на мору, Константинопоља и Венеције. Смисао воде, дијалектике историјских процеса, облика „више правде” доноси у Лалићевој песми згусноту ткање историје, вере у правду и истовремене љубави, мрже, лепоте и ружног и бизарног који се спајају у овом двојном граду на води и копну. Песнички субјект је згађен над лепотом и снагом Serrenisime, изграђене на стаблима са Јадранских обала, ликујући над њеном пропашћу:

Тако да болесно столеће врши правду
И кажњава дрскост лепоте, осовљене
У ништавилу, између два огледала (Лалић 1997: 85)

Игром огледала, слике и њеног одраза, злочина и казне која стиже са мора, Лалић нас усмерава на своја основна поетичка начела, двострукости и сталног двојства у видљивом и транспоновању у невидљиво. Асоцијацијама на четири јахача Апокалипсе са Патмоса и тријумфом смрти разочарано песничко ја теши краљицу мора, посусталу Венецију. Њен крај он неће видети, али истовремено ликује над њеном сасвим, извесном судбином. Нажалост, његово људско расуло је брже:

4 Цитат и алузију на Езру Паунда и његова *Певања* растумачила је Персида Лазаревић ди Ђакомо: „Реч је о америчком песнику Езри Паунду који је преминуо 1. новембра у Венецији у 87. години, а три дана касније је сахрањен на острву-гробљу Сан Микеле. Наведени стихови део су LXXXI певања из Паундове збирке *Cantos*” (Лазаревић ди Ђакомо 2003: 121).

Ја ћу да одем први. Твоје расуло
Спорије се убрзава, Serrenisima

Смрт песничког ја и смрт и расуло Serrenisime осуђене да као лепотица мора од тог истог мора страда јер јој разједа стубове, јетру и оскрче су у „сумрак априлског дана” вапаји, исказани стиховима:

Сувише дуго смо заједно.
У љубави и мржњи две разне пролазности

Тако се мотив мора и слика Венеције у песми „Acqua alta” вишеструко усложњава литерарним, историјским интертекстуалним релацијама, цитатима, асоцијацијама и реминисценцијама, а снагу песничке слике употпуњавају стварносне слике, емотивни искази сетног песничког гласа. Море је оно које је створило моћну Венецију, али оно врши и опаку правду, јер се њеним расулом кажњава сурова лепотица за сва злодела начињена Византији⁵. Море у песми „Acqua alta” је море осветник, оно које је створило и уништава лепоту света.

Нова прецепција Венеције се појављује у поезији Ивана В. Лалића од осамдесетих година прошлог века као историјска реминисценција која нас враћа на одјеке византијске културе. У српској поезији пре Костићеве и Лалићеве песме Венеција се појављује кроз две доминантне песничке слике, као странкиња или недоступан, недохватан град у далекој, страниој земљи и модернија прецепција Serenissime као прототипа високих, али и контроверзних естетско-религиозних доживљаја. Венеција се често пореди са злом и опаком женом, приписују јој се особине својствене искључиво женском роду. Непостојаност, лукавост, материјализам удружен са путеном и чулном лепотом обележавају ове представе о лепим Млечанкама. Венеција се потом развија као расколничка, притворна, лажна слика света и уклете лепоте. Поред те опште слике Венеције као странкиње издваја се још једна перцепција, оне којој се хрли као центру културе, образовања, уметничких достигнућа. Доживљај Венеције је у српској поезији и доживљај оног другог, страног у које се сумња, али му се упркос свему, ипак, хрли. Камелеонска природа симболизована у маскама фебруарских карневала док све раздире *acqua alta* чини једну од најлепших синтеза смеха, веселог, профаног живота и смрти која прети из воде. Та фантазмагорична слика воде из које или којом су стигла многобројна богатства света у Млетачку лепотицу сада постаје извор њене смрти. Када је Томас Ман написао *Смрћ у Венецији* није вероватно ни слутио да ће то бити нека врста лајтмотива којим ће се потом водити многи, па и наши песници. Неће случајно Езра Паунд⁶ одабрати баш Венецију да буде сахрањен

5 Видети: Шарл Дил, *Историја Византије*, Београд: Логос Арт, 2008, 165–167.

6 У студији посвећеној Острву сећања и гробљу Сан Микеле уредник Ђовани Дистефано поред Јосифа Бродског, Игорa Стравинског и других знаменитих уметника истиче место Езре Паунда и историју његове одлука да своје последње пребивалиште веже за Венецију и њено уметнички и културноисторијски посебно гробље Сан Микеле. Ви-

на једном од њених острва мада иза тога стоји дуга историја лепоте, уметности и политичких опредељења. „Оно што волиш истински траје, остало је шљака”, рећи ће Паунд, а цитираће га и Лалић у „*Acqua alti*”. Дубљи облик интертекстуалне и интермедијалне асоцијације на коју се позива Лалић налазимо и у историји Паундове везе са Венецијом. У студији посвећеној гробљу Сан Микеле као острву сећања Росела Мамоли Зорзи⁷ наводи низ линија везаних за Паундов боравак у Венецији у старости са јасним алузијама на цитате из *Певања*. Чак нам наводи и да је Езра Паунд у својим касним седамдесетим годинама одлучио да се настани сасвим случајно баш у једној малој кући поред базилике Santa Maria della Salute. Тих година Паунда ће посетити Ален Гизнберг! Ништа неће бити случајно, ни Лалићева опседнутост Венецијом од младости, ни алузије на *Певања* и мотив смрти која се очекује као блаженство у сутон априлског дана са те стране обале Венеције, као и случајност да је Иван В. Лалић познавао Алена Гизнберга и преводио његову поезију. Да ли их је све повезала Венеција на сасвим необичан начин јер су генерацијски, поетички, политички били на сасвим различитим странама? Само је Венеција као топос и симбол могла да буде далеки одјек и спона између уметника спајајући неспојиво, али на дубљим уметничким и универзалним нивоима представља појам који превазилази топос и са аспекта геопоетике⁸ доноси слојеве географског, културног, историјског и општег уметничког знака. Може ли се одабрати лепше место на свету за смрт песника и уметника? Пред том савршеном, грешном лепотом може се умрети двојан и распонућен, између светог и профаног. Таква Венеција је град и жена, надахнуће, детаљ који казује о целини и бескрај света у коме се откривају тајне знане само пророчима и песницима. У нашој поезији и култури она, Венеција је женског рода, па напакон и на италијанском језику град је именица женског рода, *la città*. Према томе није случајна ни наша двојна перцепција града и жене, сусрета бит песника Гизнберга и Паунда са одјецима код нашег Лалића.

Осмоугаона црква са уписаним обликом срца у основи била је инспирација за Костићеву песму „*Santa Maria della Salute*”, али и један од основних мотива и низа културно-историјских реминисценција и асоцијација у Лалићевој песми „*Acqua alta*”. Жена као прототип Богородице или Света жена насупрот ликовима куртизана развиће се посебно код Ивана В. Лалића и Миодрага Павловића. У песништву модерних, послератних песника Венеција се често идентификује са Лонгенином црквом или се

дети: *Lisola della Memoria Il Cimiteri di San Michele*, a cura di Giovanni Distefano, Supernova, Venezia, 2005. „Ezra Paund”, di Rosella Mamoli Zorzi, u *Lisola della Memoria Il Cimiteri di San Michele*, a cura di Giovanni Distefano, Supernova, Venezia, 2005, 75-89.

7 Детаљније у: „Ezra Paund”, di Rosella Mamoli Zorzi, u *Lisola della Memoria Il Cimiteri di San Michele*, a cura di Giovanni Distefano, Supernova, Venezia, 2005, 75-89.

8 Видети: Масимо Качари, *Геофилософија Европе*, Плато, Београд, 2010; Катерина Реста, *Геофилософија Медитерана*, Геопоетика, Београд, 2017.

појављује као хришћански облик спаса за ту естетску лепоту која чили и нестаје пред нашим очима. Тако се лик Богородице подстакнут византијским фрескама из базилике Светог Марка уздиже над грешном и у прок посрнулом Венецијом. Лепотица у којој трају истовремено сјај и беда, космичко и земаљско постаје та двојна имаголошка слика, представа у којој се прелама наша историјска свест о освајачима и несумњиво дивљење уметничким делима хришћанског света. Напокон, када се вратимо снази те високе воде која је донела и донела лепоту, снагу и сва двојства тог света можда најбоље описује Џон Раскин у *Камењу Венеције*:

Они који су најпре поболи кочиће у песак и прострли морску трску да се на њој одморе, нису ни слутили да ће им деца бити кнежеви тог мора, а да ће палате бити њихов понос; па ипак, у складу с великим законима природе који владају том жалосном пустоши, нека буде запамћено какве су необичне припреме обављене за ствари које никаква људска имагинација није у стању да предскаже и како је читаво постојање и бериџет народа Венеције било предсказано или изнуђено постављањем оних брана и вратница на рекама и у мору (Раскин 2011:55-56).

Чудесан успон Венеције у географском аспекту, утицају река и мора, значај воде и освајање копна у том граду од 8. века до данас трају и изнова инспиришу уметнике. Простор који је пре био бара него спој мора, река и копна које су уздижу до врхова уметности, трговине, политике, сјаја и беде векова показао је способност културолошке синтезе, а каткада и уградње стилова арапског порекла, а највише и са најдубљом пажњом византијског извора светости хришћанства и уметничких дела инспирисаних изворима те вере у Источном Римском царству. Јелена Ердељан⁹ у проучавању визуелне културе Медитерана од 11. до 13. века управо казује да је Медитеран постао гранично подручје хришћанства, а мир који је склопио Карло Велики 812. године са Венецијом и Сицилијом обезбедило је овим просторима да остану изван ромејске власти, а од 1204. Медитеран и сама Венеција постају средиште трговачких мрежа. Од тада успон Венеције је константан и она свој ослонац тражи у наслеђу Византије. Тај пут и искон Венеције све дубље су препознавали српски писци. На том трагу је био и Милорад Павић.

У приповеци „Коњи Светог Марка” Милорад Павић постмодернистичким поступком палимпсеста призива у историјској свести јунака Јелена Приамужевића, крсташке ратове и мит о украденим коњима из Цариграда по коме када се покрену коњи пропада једна царевина:

Од палми је научио да је стојање најболније, али је стајао и даље на прозору између својих ушију и гледао будућност, и видео крсташе у Цариграду 1204. како товаре четири дебела коња на венецијанске галије, видео је уплашене Палеологе и Словене обуване у блато како забадају копља у цариградске вратнице и како пропада још једна царевина. И видео је како се Рим сели у

9 Видети: Јелена Ердељан, *Медитеран и друџи светови Пишћања визуелне културе XI-XIII век*, Mediterran publishing, Нови Сад, 2015.

Цариград и видео је Рим у Москви... А на дну, видео је бачен примерак италијанског дневника *Corriere della sera*, од 21. марта 1975. године, и читао самоме себи дувајући у врат оно што је било написано у тим новинама: „Један од четири чувена бронзана коња, који вековима красе pročеље Базилике Светога Марка у Венецији, уклоњен је прекјуче са свог постоља јер га је напао рак бронзе. Пуна 23 века ови су коњи одолевали налетима ветрова с мора и кишама, али се нису могли отети погубном утицају затрованог ваздуха нашег доба” (Павић 2014:105-106).

Павић у оквиру класичних постмодернистичких поступака којима је и карневализација бахтиновског многогласја база за нове поетичке моде ле управо на примеру историјске ироније и карневализацијског приступа приказао сав успон и пад Венеције. Можда је баш Венеција била идеалан пример у коме се остварују митска предвиђања о казни која стиже лопове млетачког дужда Енрика Дандола који је са товарима византијског блага стигао у Венецију и на том ратном плену Цариграда добио нови и најјачи замах у Републици. Историјска иронија и двојство укрштених слика у очима видовитог Јелена Приамужевића карневализују узвишена четири бронзана коња на Базилици Светог Марка. Тако Милорад Павић као модерни писац који је обележио епоху постмодерног приповедања у низу медитеранских прича смешта и „Коње Светог Марка” у нову културолошку перцепцију у којој се Византија свети Венецији што припада новој перцепцији Венеције у нашој књижевности. Такав приступ наћи ћемо у песми „Acqua alta” Ивана В. Лалића где ће се управо појавити исти ти коњи као облик историјске правде која долази после осам векова да се баш кроз двојство Венеције оствари равнотежа и казна за дела почињена под лажном сликом Крсташких ратова.

Напокон савремени писац Владимир Пишталo 2011. године објављује роман *Венеција* који је заснован на поступцима ироније, карневализације, вишегласју и сусрету јунака зрелог човека са заблудама младића у Венецији. На крају романа имамо и слику карневала, али као облика друштвеног ослобођења и нове прецепције карневалске Венеције у којој је могуће узгробити своју прошлост и садашњост у форми билдунгсромана. Како примећује Михаил Павел Марковски, код Бахтина: „Карневализован поглед на свет је дубоко амбивалентан: озбиљност се меша са смехом, мудрост са глупошћу, живот са смрћу, горе са оним доле, високо с ниским” (Марковски 2009: 169). У Пишталовом роману налазимо све те елементе у којима се сусрет зрелог човека са својом младошћу догађа у време карневала у Венецији¹⁰ када је могућа тако карневализована слика света. Човек као дијалoшко биће се открива на страницама Пишталo-

10 Владимир Гвозден веома упутно пише о месту Венеције у Пишталовом роману указујући и на чувену студију Џона Раскина *Камење Венеције*: „Има код Пиштала нешто и од Раскинове Венеције, пре свега у прихватању идеје да је уметничко дело рефлексивна слика, у трагању за аналогијама између архитектуре и текста, у поверењу у естетичку мозаика и вери да је могуће пронаћи пуноћу” (Гвозден 2013: 784).

вог романа и то баш у улицама Венеције између копна и мора. Пишталов јунак трага за сопственим ја и каже: „Буди оно што јеси! - говорили су. Али шта? На овом свету је дозвољено бити, али није дозвољено постојати. Цео свет је био закључан а кључеви су били невидљиви” (Пиштало 2011: 10).

Само у Венецији тако нестварном граду, како га доживљава јунак, може се наћи „противотров за нестварност мог живота” (Пиштало 2011: 14). Дакле, само је Венеција у доба карневала тренутак нестварности и имагинације ослобођеног човека у коме могу да се разоткрију сви слојеви личности јунака. У интервјуу у листу *Полишика* Владимир Пиштало објашњава однос поетике карневализације коју користи у роману *Венеција* и метафоре или чак метонимије карневала у Венецији казујући да је све то део игре, али и нечега много дубљег. Тај сложени поступак Пиштало назива „космичком проституцијом душе” објашњавајући како у карневалу налазимо ослобођење социјалних норми и једини тренутак када је дозвољено понижавање краља и високих достојанственика:

То је играње са значењем и идентитетом. Бежање из затвора себе, из кулука сопствених надања. Људи остављају своја лица и узимају друга. Чак више не морају да буду људи. Они се маскирају у животиње, у облаке, у сунца у месеце. То је врхунски тренутак Овидијевих *Метаморфоза*. Људска заједница имитира читав свет [...] Карневал је редак тренутак у коме човек више није једно него СВЕ (Пиштало 2011а).

Од краја 20. века Владимир Пиштало у билдунгсроману *Венеција*, Александра Гаталице *Венецијанско огледало* (1996) и Милета Продановића *Врш у Венецији* (2002), као и Сања Домазет у роману *Acqua alta* доносе савремену слику Венеције као сећања на социјалистичко доба, али и комплексну слику која је део најдубљег историјског сећања везаног за историју Јужних Словена. Посебно упориште за анализу феномена Венеције најубедљивије је у поезији Ивана В. Лалића док је модернистичко приповедно виђење обележено социјалистичким наслеђем у Пишталовом роману. Ова два модела представљају Венецију у Лалићевом и Пишталовом делу као два виђења Венеције прожета другачијим нивоом историјског памћења и друштвених конотација. Павићева слика Венеције у приповеци „Коњи Светог Марка” је најближа Лалићевом историјском преобликовању и усмеравању на наслеђа Византије у Венецији. Гаталица, Продановић и Домазет на сасвим особен начин и у оквирима личних поетичких ставова граде неку другу Венецију ослоњену више на историју, игру двојства града као основног елемента или врта као извора блаженства и греха. Овим ауторима треба посветити додатне анализе, али већ сада видимо јасну слику о новој и разноликој Венецији од 90-тих до данас у српској књижевности. Новији геофилозофски ставови о Европи и Медитерану Масима Качарија и Катерине Ресте пружају могућности новог разумевања Медитерана, али и Венеције као места и поетике простора која се уклапа и у ширу геофилозофску слику света на крају 20.

и почетком 21. века. Посебно место у овим анализама даје нам слика Медитерана као старог центра у који се враћамо са Атлантског океана где је изгубљена првобитна позиција европоцентричне културе. Уз имаголошки и поетички приступ који су везани за симболику простора, Венеција је у модерној и савременој српској књижевности представљена као место сусрета култура, историје и контрадикција ослоњених на богато наслеђе народа и држава који су опстајали уз њу у ратним и мирнодопским временима. Венецији у минулом веку у српској књижевности потребна је посебна монографска студија, а овај рад је поставио једну од линија те уметничке, естетске, културолошке и историјске перцепције двојности топоса града која и у савременом тренутку инспирише наше писце.

ЛИТЕРАТУРА

- Винавер 1961: С. Винавер, „Крајна Венеција“, *Избор српског путописа*, прир. Бошко Новаковић, Нови Сад-Београд: Матица српска, СКЗ, 147-160.
- Винавер 2015: С. Винавер, „Излет по Јадранском и Средоземном мору“, *Громобран свемира/Гоч гори, Дела Стјанислава Винавера*, ур. Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 2015, 341-441.
- Гвозден 2013: В. Гвозден, „Два савремена bildungsromana-а и традиција путовања у Италију: Венеција Владимира Пиштала и Улифрамарин Милете Продановића“, *Асца алта Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, ур. Светлана Шеатовић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо, Београд: Институт за књижевност и уметност: 779-794.
- Дил 2008: Шарл Дил, *Историја Византије*, Београд: Логос Арт, 2008, 165-167.
- Distefano 2005: Giovanni Distefano, *L'isola della Memoria Il Cimiteri di San Michele*, a cura di Giovanni Distefano, Supernova, Venezia
- Лалић 1997: Иван В. Лалић, *Дела Ивана В. Лалића, том 3*, приредио А. Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Лазаревић ди Ђакомо 2003: Персида Лазаревић ди Ђакомо, „Историјско-културни подтекст наративности песме 'Асца алта', *Споменица Ивана В. Лалића*, уредио Предраг Палавестра, САНУ,
- Ердељан 2015: Ј. Ердељан, *Медитеран и други светови Пиштања визуелне културе XI-XIII век*, Mediterranean publishing.
- Mamoli Zorzi 2005: Rosella Mamoli Zorzi „Ezra Paund“, *L'isola della Memoria Il Cimiteri di San Michele*, a cura di Giovanni Distefano, Supernova, Venezia, 2005, 75-89.
- Марковски 2009: М. П. Марковски, „Бахтин“, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник, 167-184.
- Павић 2014: М. Павић, *Медитеранске приче*, Београд: Вулкан
- Пиштало 2011: В. Пиштало, *Венеција*, Зрењанин: Агора.
- Пиштало 2011а: В. Пиштало, „Бекство у карневал“ интервју водила Весна Рогановић, Политика, приступљено 1.7.2011. <http://www.politika.rs/sr/clanak/182829/Kultura/Bekstvo-u-karneval>
- Раскин 2011: Џон Раскин, *Камење Венеције*, превео Милан Милетић, Београд: Службени гласник

VENICE IN LITERATURE: FROM VINAVER TO I. V. LALIĆ, PAVIĆ AND PIŠTALO

Summary

In this paper, we present the types of interpolation of Venice as a cultural and historical phenomenon in contemporary Serbian literature. The new perception of Venice is first presented in the travelogue of Stanislav Vinaver, and subsequently in the poetry of Ivan V. Lalić from the eighties of the 20th century as a historical reminiscence with distant echoes of Byzantine culture. Since the last decades of the 20th century, Venice has played a symbolic and phantasmagorical role in the short story "Saint Mark's Horses" (1976) by Milorad Pavić and in the bildungsroman Venice by Vladimir Pištalo. In this paper, we have made use of the findings of cultural, poetic and historical research on the influence of Venice as a unique historical, cultural and literary fact in the development of Serbian literature. From the literaryhistorical and cultural point of view, we provide a synthetic image of Venice in the works of S. Vinaver, I. V. Lalić, M. Pavić and V. Pištalo. The base for the analysis of the phenomenon of Venice is indisputably in the poetry of Ivan V. Lalić, while the modernist narrative perception is marked by the socialist legacy in Pištalo's novel. These two models represent Venice in Lalić's and Pištalo's works as two perceptions of Venice imbued with different levels of historical memory and social connotations. Pavić's portrayal of Venice in the short story "Saint Mark's Horses" is the closest to Lalić's historical transformation and focus on the legacy of Byzantium in Venice.

Keywords: Venice, cultural phenomena, historical reminiscences, geopoetics, contemporary Serbian literature

Svetlana S. Šeatović

Ана С. Живковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

Часлав В. Николић²
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

РИМ У ПИСМИМА ИЗ ИТАЛИЈЕ ЉУБОМИРА НЕНАДОВИЋА И РОМАНУ КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ: АРХЕОЛОГИЈА ГРАДА И ИСТОРИЈСКА ДУБИНА ИМАГИНАЦИЈЕ

У овом раду представили смо неколико могућности тумачења археографске топологије у имагинативној структури Рима успостављеној у путопису Љубомира Ненадовића *Писма из Италије* (1881) и у роману Милоша Црњанског *Код Хиперборејаца* (1966). Посредством, пре свега, феноменолошке теорије Гастона Башлара испитивали смо како се културни означитељи (храмови, куполе, гробнице, фонтане, стубови, стене и др.) политички, историјски и наративно динамизују – како се уписује и продубљује њихово евокативно значење и како се они раслојавају и премоделују у пољу модерног урбанитета и у модерном поетичком контексту. Ненадовић и Црњански нису савременици, али баш зато њихове књиге о Италији и Риму продубљују историјску димензију овог истраживања: фигуре старог Рима у структури модерног Рима још се деликатније пресијавају када се о њима мисли са осећањем дубине историје културе у којој су се фигуре овог града и структура овог града поетички разнолико приказале. Рим Ненадовића и Црњанског више је од представе града: то је структура у којој се кроз слојеве урбаног откривају различити дискурси и поступци обликовања и имагинирања града. У оптици двеју поетичких динамика симболизације града, говорити о вишедимензионалној природи Рима подједнако значи и говорити о природи српске књижевности. Рим је и њен велики град.

Кључне речи: Рим, Ненадовић, Црњански, археологија, историја, имагинација, камен, вода, сан

1. Волим један сѝих, и ѓоворим ѓа себи, шѝо јесѝ Риму

Како се пред почетак Другог светског рата мислило да ће „Французи и Енглези спалити талијанске вароши”, Милош Црњански и његови пријатељи, у књизи *Код Хиперборејаца*, полазе 30. маја 1940. године, у

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

2 caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

разгледање Рима, у обилазак оних места која су им „била драга”. У план обиласка града уведен је, као кроз увеличавајуће, изоштравајуће и наплављујуће стакло, избор највећих песника Рима: „Треба сви, да, до сутра, прочитамо нешто, што нам се допада, што радо читамо, можемо то декламовати.” (Crnjanski 2008I: 182) Ход кроз историју имагинације Рима представља силажење у симболичку кришту града, у дубину његових значитеља, споменика, слика. Ако је „црква, као на стени, назидана [...] на мртвима” (Crnjanski 2008I: 175), онда је ово читавање престоног града у библиотеци староримских песника (у песмама „Катула, Проперција, Хорација, Вергилија” (Crnjanski 2008I: 174) и у Микеланђеловим стиховима, „који су ми били постали утеха у Риму, уочи рата” (Crnjanski 2008II: 409)), али и у историјском спектру нововековне италијанске књижевности (у текстовима „Таса, Кардучија, Марцијала” (Crnjanski 2008I: 183)), потврда не само да је Рим та смисаона дубина коју је у песничком језику могуће наћи, него и знак да књига која настаје, књига о Хипербореји, представља разумевање именик комуникације Црњанског са смисаоданим пријатељима у прошлости. А управо је „у тој, миленарној, историји, лепота Рима” (Crnjanski 2008I: 188). Обилазак Рима, указао је на то већ Мило Ломпар, „у судбини јунака *Хиперборејца*, спаја са читањем о Риму”, али није само причање о прошлости „одмицање од смрти”, јер је управо то и читање: „Постаје неминовно да Црњансково читање учествује у читаочевом доживљају *Хиперборејца*, будући да то није само прича о прошлости него и прича о читању. У сенци смрти.” (Lompar 2004: 119–120) Док читамо жанровски вишеглас *Код Хиперборејца* Милоша Црњанског, из 1966. године, или, скоро век раније објављена, *Писма из Италије* Љубомира Ненадовића, из 1881. године, упознајемо неколике поетике српског припадања светској књижевности и култури, а преко њих и два века наше моћи читања и разумевања италијанског престоног града као храмовног знака смисла у свету. Пре свега, два *интимна* доживљаја Рима, као простора пронађеног у *себи* и сачуваног у књижевном бићу:

[...] а што се тиче Кардучија, и ја волим један његов стих, и говорим га себи, то јест Риму, често, ујутру, кад отворим прозоре свога стана, преко пута Сант Анђела. То је онај стих у ком Кардучи каже Риму: Обухвати ме, Риме, плаветнилом, Сунцем ме осветли, Риме. (Crnjanski 2008I: 189–190)

У *Писмима из Италије* Љубомира Ненадовића фигура Рима амбивалентна је просторност, у којој је неутрална перцепција, објективно посматрање превладано башларовски схваћеним сањарењем. Реч је о еминентно књижевној епистемологији: о посматрању и сазнању града помоћу сањарења. Значајтељи старине у Ненадовићевој визији Рима легитимишу ову визију као ониричку археографију: локуси старог Рима постају симболични и динамични, јер, гледајући их, приповедач осећа као да свет изнова настаје. Код Ненадовића је Рим не тек легендарни топос већ и град у настајању. Модернистички импулс, пројављен у Ненадовићевом приповедном оптикуму, Милош Црњански у роману *Код Хиперборејца*

снажно разрађује у визији великог града, богате историје и културе, чијој будној старини као концентрату памћења, пред Други светски рат, прети уништење и нестајање. Локуси старог Рима уграђени у топологију модерног Рима имају најмање два приповедна смисла: с једне стране, откривају материјалну културу старих градова у огледалу модерног града, растућег око фигура древног као око својих означитеља, као око својих симболичких, политичких и онтолошких оса, док, са друге стране, предочавају како су дубине урбане меморије и космофикаторске снаге темеља града изложене силама разлагања, гашења, брисања, нестајања. Град у књижевности 20. века позорница је одсудних решења за модерног субјекта, егзистенцијално драматичних и онтолошки обавезујућих. Стари Рим откривен у мрежи модерног Рима, какав виде Ненадовић и Црњански, означитељ је и историје хуманитета, која у 20. веку упознаје своје границе, искуства преврата и оно друго хуманитета, са чијег руба, као са руба бића, и ми данас, као његови ефекти, проговарамо о онтолошки децентрирајућем динамизму урбаног.

2. Уображење нема граница

„Видети Италију,
то је видети окамењену прошлост људскога рода.
– Рим је мумија која говори.”
(Nenadović 1966: 148)

У писму Димитрију Владисављевићу, послатом из Напуља 31. јануара 1851. године, Његош дезинтегрише континуитет времена везујући у чвор своја два истовремена доживљаја Вечнога града: одушевљење и жалост. Песников дух узлеће и плаче над развалинама Рима у истом тренутку, јер „не знаде али га удивленије потпири у више усхићење, али му жалост више душу угаси и опечали над гробницом величија свијетскога” (Петровић Његош 1967б: 203). Ако се приликом сусрета са градом време више не темељи на узастопностима већ истовременостима, то значи да је Његошев доживљај Рима³ препознат као поетски тренутак који има метафизичку перспективу. Посреди је посебна врста метафизике – тренутна ме-

3 Генеза слике Рима у нововековној српској књижевности почиње посредовањем римске митологије у комично-сатиричном спеву Јована Рајића *Бој змаја са орлови* (Беч, 1791), а наставља се преводилачким радом Григорија Трлајића који је 1801. године у Будиму објавио превод романа *Нума или Процветајушичј Рим* Михаила Матвеевича Хераскова. Реч је о преради романа Жан-Пјера Клари де Флоријана. У досадашњим истраживањима мотиви римског књижевног и културног наслеђа препознати су у поезији српског класицизма (в. Павић 1991). Рим је особито посредован делима латинске књижевности и филозофије у песништву Јована Стерије Поповића (в. Флашар 1988). Студија Мирона Флашара *Његош и антика* представља значајан допринос изучавању римске и грчке традиције у делима Петра II Петровића Његоша (в. Флашар 1997). Поменули смо само најзапаженије научне резултате, који осветљавају фигуру Рима у српској литератури. Наше тумачење превасходно обухвата путопис Љубомира Ненадовића *Писма из Италије* и роман Милоша Црњанског *О Хијерборејцима*. Сlike

тафизика – која је у најближој вези са поезијом (в. Ваšlar 1977: 5). Свест о двосмислености феномена⁴ зауставља хоризонтално време и сигнализира специфичну димензију песничког искуства – вертикално време. Величанствене и страшне развалине задахнуле су Његоша духом поезије, те је Димитрију Владисављевићу уз писмо послао и песму „Ради човјек све што радит може”⁵, чије је стихове приликом посете уписао на куполу Цркве Светог Петра у Риму. Рим се, дакле, открива као исконско извориште поезије, простор обележен поетским тренутком и мапа културе која посматрача позива на сањарење.

Када су посреди *Писма из Италије*⁶ Љубомира Ненадовића, мишљења смо да приповедач-путник, подстакнут активним сагледавањем културе Рима, у путопису казује о сопственој материјалној имагинацији, која подразумева стварање књижевних слика на основу интимне заокупљености материјом. Материјална имагинација усмерава ка тајнама доживљајног ја и интензивнијем опажању стварности, што приповедач метатекстуалним коментаром најављује: „Путници у својим белешкама спомену само погдекоју годину, погдекоје име и погдекоји догађај из океана римске прошлости. Они у својим писмима говоре о оном што само пред њих изађе и што је спојено са развалинама поред којих они пролазе. Тако ћу и ја чинити.” (Nenadović 1966: 99) Премда садрже знатан удео реалистичких текстуалних обележја, Ненадовићева *Писма* умногоме расветљавају феномен маште у приповедачевом сањарењу. Писање о Риму измиче научној и рационалној ефикасности и креће се ка поетском освешћивању маште која се одушевљава прошлошћу, природом и културом. Будући да је култура својим знацима већ обележила природу (в. Marić 2004: VII), посреди је тип тзв. накалемљене материјалне маште. Таква природа, означена превасходно уметничким делима од камена (црквама, гробницама, киповима, стубовима и сл.), постаје огледало сањара.

За наше испитивање путописа *Писма из Италије* од важности је начин сагледавања Рима и пренос доживљаја са субјекта на објект. Гледајући монументалне знаменитости Рима, путник искорачује из историје и бива песник – ствара „поезију” унутар прозног текста. Отуд слутимо да је поетска опсервација Рима последица не само Ненадовићевог песничког

Рима у Његошевом писму Димитрију Владисављевићу и у песни „Ради човјек све што радит може” у непосредној су вези са Ненадовићевим *Писмима из Италије*.

- 4 Томаж Евертовски у свом раду „Два погледа на Вечни Град – доживљај Рима у стваралаштву Његоша и Мицкијевича” закључује да управо амбивалентан доживљај римских руина открива Његошев и Мицкијевичев романтичарски поглед на Рим (в. Евертовски 2014: 438).
- 5 Његошева песма „Ради човјек све што радит може” први пут је објављена у *Српским новинама*, 1851, бр. 23, стр. 90, под насловом „Рим 1. јан. 1851. Уписато на куполи св. Петра”.
- 6 *Писма из Италије* излазила су првобитно под насловом „Владика црногорски у Италији” у листу *Србија*, од децембра 1868. до маја 1869. године.

сензибилитета већ и дружења са Његошем у Италији⁷. Књижевне слике камена или стене рађају се изненада и без повода у *Писмима*, управо као што је приповедач и најавио да ће казивати, онако како се развалине или вајарска/архитектонска дела јављају пред његовим очима. „До доласка у Италију он је само рационално поимао бесконачност; после сусрета с Његошем бесконачност је оживела у њему самом: у лепоти напуљских зора, у тузи над пролазношћу на рушевинама Помпеје, у бекству од ништавила у поље, на море, у пространство.” (Поповић 1975: 247) Будући да путник у граду не налази људе и догађаје о којима је читао и слушао, историјски Рим нестаје, те се историјска дубина имагинације, односно поетска контемплација над раздробљеним остацима античког града, нарративно објављује. Оваква врста рефлексивности подсећа на детињство, не само због тога што је приче о Пантеону, Колосеуму и римским форумима слушао као дечак, већ и зато што развалине Рима наликују траговима првих дечјих усхићења. Услед немогућности писања о прошлости Рима и читавој историји старог света, путописац се одлучује само за истакнуте симболе града, који насумично постају средишта по једне чулне визије. Имагинацију одређује повлашћена супстанца – камен – којом је испуњен цели Рим. Историјски споменици (Црква светог Петра, Лаокоон, Колосеум) и ситнији кипови и статуе позивају на усвајање новог вида визуелне слободе и стварање Рима у себи. Верујући да је „почетак историје свију народа и старих градова завијен у маглу и таму” и да „све историје почињу измишљеним гаткама” (Nenadović 1966: 99), приповедач исказује сумњу да прошлост може бити темељ живота. Ако је настанак Рима прекривен маглом и тамом, то значи да је путникова свест у *Писмима из Италије* усредсређена на ониричку мисао. Двоструко виђење Рима, надземног и подземног, некадашњег и савременог, открива историјску дубину имагинације и усмерење приповедача ка првобитним сликама, које објашњавају свет, човеково порекло и амбивалентне противречности маште, о чему и Башлар казује: „Сан о чврстини и отпору морамо дакле уврстити у начела материјалне имагинације. Стена је прва слика, биће активне, активистичке књижевности, које нас учи да стварно доживљавамо у свим његовим дубинама и опширностима.” (Bašlar 2004: 128) Интуитивно слутећи опсег знања „продубљене” стварности, путник активно учествује у животу слика, што је приметно на основу следећег одломка:

У Колосеуму човек дању види саме нагимилане велике стене: ноћ их све оживи. Уображење нема граница. Пред нама се у мраку јављају сцене које су пре осамнаест векова овде бивале. Видимо Римљане где на својим местима седе; видимо их како се мичу и један другом шапћу: нестрпљиво очекују почетак ужасне представе; осврћу се на ону страну одакле ће искочити дивљи зверови. Други по средини циркуса, као сенка, тамо-амо пролазе. Спремају.

7 Штавише, Драгана Вукићевић закључује да су описи места и људи сасвим у другом плану: „У *Писмима из Италије* – разгледање места, Ненадовић је надоместио сусрети-ма са Његошем.” (Вукићевић 2011: 74)

У царевој ложи видимо два императора са својим ловоровим венцима. Они се не помичу, као да су кипови од камена. У дну Колосеума црни се једна гомила људи. Они сви стоје. Очекују на неку команду. То је стража Домицијанова. Њихови оклопи и штитови светле се. Даље ништа не може да се распозна: мрачно је. Све је спремљено. Сваког тренутка може борба почети. (Nenadović 1966: 125)

Манифестујући процес претварања „стварног” у имагинарно, слика *Колосеума* у ноћи очитује приповедачеву вољу за виђењем, која је уне-ла контраст у саму материју. Будући да стена у посматрачу изазива немир, кобну слутњу, застрашујућу мисао о смрти, ноћ која оживљава стене, уводи осећања страха и ужаса у свет Рима. Међутим, упркос претњи камена, смисаоно појачаној и мотивима дивљих звери, слутимо храброст онога који у камен Колосеума гледа. Маштајуће биће поистоветило се са непобедивим стенама Колосеума, постало је истовремено и борилац ослобођен страха од смрти. Активни ониризам оживео је материју и динамизовао ју је, те омогућио кретање Римљана у оквиру ове сцене. С друге стране, два непомична императора, као два кипа од камена, показују да материја може бити и заустављена у свом кретању. Пројектован је комплекс Медузе, односно злобна воља нетрпељивости, немог беса и скамењене срџбе. Чекајући команду, стража открива присуство воље која „заповеда другоме на самим изворима личности” (Bašlar 2004: 140). Паралелно са силама живота, слика римског амфитеатра оспољава и изненадно прекинути живот, тренутак смрти који овековечује ужас и неспокој. Окамењени кипови сугеришу жељу путника да непријатељским силама и нетрпељивом свету наметне непомичност камена. Ипак, ова књижевна слика распознаје се и као стари мит о оживљавању кипова, који могу дејствовати супротном вољом на посматрача. Материја не престаје да изненађује ритмом супротносмерног кретања. Тежећи да осветли етичку проблематичност света, опажајна свест укида постојање звука у давнашњем граду, како би се једном врстом чулног ништавила потцртала неосетљивост и равнодушност тог света. Римски амфитеатар са својим „забавним” а крвожедним играма симболизује окрутност империје, која слави победнике, односно оне чија је смрт бар привремено одложена. Нашавши се на месту гледаоца арене из прошлости, Ненадовић бива замишљен пред идејом оправдавања окрутности зарад живота, те осећа да је посреди „парарелигијско клањање пред каменом маском насиља” (Sloterdijk 2015: 319).

3. Мермер ћуши, али ви чистише из њега најлепшу пјесму, последњу сцену највише трагедије

Покушавајући да обухвати истовремено постојање добра и зла, Љубомир Ненадовић посеже за аспектима материје који посматрачу омогућавају да оживи антагонизам ових сила и „прочита” оно што је у материји предањско и легендарно. „Док су градски призори садашњости

често подстицај за размишљање, у историјској прошлости италијанских градова Ненадовић тражи причу.” (Милосављевић Милић 2013: 119) Та прича неретко подразумева пројекцију најдинамичнијег облика људског живота у далекој прошлости. Путописац као да осећа радост вајара приликом обликовања камена и све преображаје које је та чврста материја претрпела. За разлику од слике *Колосеума*, где је тишина наговештавала нетрпељивост унутар римског света, приказ *Лаокоона* показује да чула сада имају улогу да појачају неизвесност сукоба. Чини се да књижевна слика Лаокоона функционише као симбол чији унутрашњи динамизам оспољава претњу смрти над животом, али и стварни отпор Лаокоона и његових синова изазову и уништитељској моћи ужасне смрти.

Велика змија увила се око Лаокона и његова два сина којима је у помоћ он дотрчао, и, уједајући их, увила се око њих тако да је страхота погледати ову борбу и оне муке. То је тако вешто представљено, да човек заборави да је то од камена; чини му се да их гледа живе. Чисто ослушкује да чује писку змије и јаукање деце и њихова оца. (Nenadović 1966: 108)

Камен, дакле, наглашава опасност виђеног и имагинарни живот Рима, будући да град присваја својства људског духа и одржава виталним основне претпоставке о хуманитету и древној традицији приповедања. Опажајући вајарско дело видом и слухом подједнако, свест објављује чулну многострукост приповедачевог сна, у којем се одвија непрекинута борба супротних космичких приципа.

Ненадовић и Његош дају предност култури над природом, јер на путу их је „највише занимала вештина руку људских” (Nenadović 1966: 106). Владика се најдуже задржавао посматрајући у галерији слика Рафаелово *Преображење*: „тридесет минута гледао је непрестано у божанствено лице Христово” (Nenadović 1966: 107). Ова ситуација проширује сазнања о Његошу као о песнику и сањару, потцртава склоност ка сањарењу које прониче у дубину, у унутрашњу и скривену страну материје. Да Његош превасходно у римским споменицима види сву размеру људских постојаних напора, доказују и стихови песме „Ради човјек све што радит може”, у којима се Црква Светог Петра не означава као Божји храм, већ препознаје као храм посвећен славном људском опирању ништавности и слабости: „Та он није до тварца слабога, / храм он није за бога силнога / већ рукотвор на малом попришту, / као мравља што је на мравишту.” (Петровић Његош 1967а: 222) Да се може безбрижно сањати пред уметничким делима потврђује и приповедач *Писама из Италије* коментаришући уочене доживљаје путника: „Путник који нигда није о скулптури и сликарству мислио, кад путује по Италији, сам не зна како се у те вештине заљуби. Непрестано о њима чита, непрестано о њима мисли. И кад спава, о њима сања.” (Nenadović 1966: 113) Шта више, објашњење оваквог заносног дејства уметничких дела на реципијенте могуће је потражити и у људској тежњи да открије не само рад и покрет занатлије у уметнику већ и дуга сањарења и размишљања, која претходе стваралачком чину

и којима се уметник, а сада и посматрач, непрестано враћа (в. Šetel 1982: 196). На том трагу, путописац доживљава и приказ скидања Христа са крста, односно групну скулптуру од белог мермера, коју је Бернини израдио за гробницу једне богате италијанске породице:

Христос је од једнога комада мермера. Не треба проћи кроз Рим, а ово не види. После Рафаелових послова владика је ово најрадије гледао. Краљеви могу овом мермеру завидети: кад они буду прах и пепео, овај камен стајаће овде и наслађивати људске погледе својом дивотом. Човек док не види овако израђене послове не може себи представити да хладни камен, кад прође кроз веште руке, може пробудити у срцу људском најнежнија и најузвишенија осећања. (Nenadović 1966: 119–120)

Само место, на коме се налази Бернинијево вајарско дело – у капели под једном црквом – покреће сањарења о нестанку и смрти човека, јер „тешка стена је природни надгробни камен” (Bašlar 2004: 128). Међутим, усредсређеном ониричком концентрацијом приповедач се дистанцира од првобитних значења камене материје, то јест хладног камена, те зауставља утиске о смрти посматраног света. Обелодањујући дубоко разумевање сањарија уметника кроз чије је веште руке прошао камен, душа приповедача открива одистинску људску способност да ствара блаженство. Тако се пред Христовим распећем развија слатки сан о лепоти, нежности и саосећању. Шта више, ванредним естетичким дејством и осећањем највише радости одређен је трагички моменат у овој скулптури, што намеће закључак о доживљајној и поетичкој сродности двојице српских писаца и песника, Његоша и Ненадовића. У исти мах здружена су два члана антитезе – патња и радост. Сходно томе, присуство двосмислености и пресек историјског времена метафизичким усеком потцртавају поетски тренутак у нарацији *Писама из Италије* разоткривајући истину да „поезија поседује својствену срећу” (Marić 2004: XII).

Мермер ћути, али ви читате из њега најлепшу песму, последњу сцену највише трагедије. Црте Христове, на камену изрезане, говоре. Нема онога идолопоклоника, нема дивљака који би у ово мученичко Христово лице погледао а да не осети тугу и саучешће. (Nenadović 1966: 120).

Приповедач, дакле, из мермера „чита” најлепшу песму, која је настала у Бернинијевој души, способној да се у тренутку највеће жалости успиње ка безвременом, сведочећи да природа поезије почива на начелу суштинске истовремености, „у којој и најраспршеније и најразједињеније биће задобија своје јединство” (Bašlar 1977: 5). Путници се неретко спуштају у подземне одаје, посебно током обиласка Помпеје, али многочени поетски тренуци надомештају сазнања о усуду, пропасти и растакању свега постојећег. Поетско искуство не допушта да *Писма* постану путописи страха, ужаса и немоћи. Упркос бројним коментарима о распарчавању историјског Рима и сазнању да се стубови, украси и ликови изрезани у камену „непрестано још разносе” (Nenadović 1966: 112), приповедање не остаје маркирано искључиво знацима могуће апокалипсе света и кос-

мичке катаклизме. Вечни град, с једне стране, успоставља се као велика гробница читавог човечанства, која угрожава срећно, нежно и умиљато сањарење, као град, који још увек у Цркви Снежна Марија чува камени стуб, преполовљен сам од себе „кад је Христос на крсту издисао и када се земља затресла и многи мртвачи из својих гробова устали” (Nenadović 1966: 119), али, с друге стране, својом поетском структуром охрабрује бића да поезијом превазилазе наслућене моменте обурвавања камена/стене, односно смрти, над човеком. Путописац тако не залази у простор где свести и индивидуалности нема, не прикрива римском културом дубине несвесног, већ језиком и ониричким искуством осветљава све богатство своје интимне свести и истину о себи и свету.

Упркос томе што је у појединим сегментима текст презасићен историјским описима и извештајима, на метаприповедном нивоу приметна је пажња о начелној жанровској организацији путописа. Ненадовићев „осећај за детаљ открива, не само нов начин посматрања света, него и нов начин приповедања” (Росић 1989: 55). Мишљења смо да је нарација *Писама из Италије* вођена изразитом вољом приповедача за виђењем. Шта више, вољом за виђењем пре виђења и жељом да се душа оживи активном вољом (Bašlar 2004: 123). На трагу таквог смисла указује се опис Цркве Светог Петра у Риму, чије су размере у уобразиљи приповедача веће но на јави:

На први поглед нисам се нимало зачудио. Од толико година слушао сам и читао да је то највећа црква на целој земљи, да је то највећи споменик хришћанског света. Према томе, моје уображење у својим представама није се могло ограничити. Зато ми се на први поглед и учини Петрова црква незнатнија од многих других што сам до сада видео. (Nenadović 1966: 105)

Ненадовићу и Његошу учинило се да је црква незнатнија а очекивање изневерено, што расветљава начине деловања поетске маште и тенденцију имагинарних слика да се шире и увећавају. Приповедач признаје да закони маште не знају за ограничења. Сходно томе, стичемо утисак да је динамизам имагинације знатно приметан у *Писима*, јер слике појединих феномена расту и развијају се, чак и пре непосредног сусрета сањара са конкретном појавом.

У хоризонту приказаног, примећујемо да Ненадовићево приповедање о Риму у *Писима из Италије* гравитира поетици романтизма⁸. Премда путописац документарним наративним јединицама премрежава савремени простор и време града, истовремено ствара и имагинарни идентитет Рима као једно мало књижевно и урбано предање. Град је означен не само реалистичким одмеравањем и испитивањем простора већ и смислом

8 Ивана Живанчевић Секеруш закључује да путопис као жанр инклинира поетици романтизма јер „путописна књижевност ствара простор за субјективно виђење света, односно, оставља места за ауторско тумачење и преобликовање виђеног и доживљеног, што је и изразита одлика путописа из раздобља романтизма, када на значају добија личност аутора” (Живанчевић Секеруш 2005: 163).

за динамичну имагинацију, која човеку свакога дана доноси нову прилику и почетак, јер приповедачу се чини „да се то лепо сунце само њему рађа” (Nenadović 1966: 63). Сумирањем поетских слојева историјске имагинације Рима, уочљиво је кретање од античког Колосеума, највећег амфитеатра који је икад постојао, ка симболима раног и касног хришћанства (Цркви Светог Петра, Павловој цркви, Цркви Светог Јована, статуама светог Петра и Павла, крилатим анђелима и сл.). Слутимо да путничко интимно сањарење пред каменим споменицима Вечног града прераста у метафору судбине читавог света. Колосеум својом округлом архитектонском формом симболизује „немогућност да се од целине побегне на било коју страну” и опомиње човека „да поздрави и римски театар смрти” (Sloterdijk 2015: 316–317). Након сурових античких представа, током којих је плескано борцу када надвлада зверку или зверки када растргне борца, Рим постаје град са три стотине и шездесет богомоља⁹. Ненадовићева опажајна контемплација назначила је историјски заокрет, који посведочава да су Римљани, а са њима и знатан број других народа, прихватили нову јеванђеоску тезу о смрти: победа у арени више није гаранција спасења. „Архитектонски симбол тога преокрета добио је видљиви облик између петнаестог и седамнаестог века, када је Трг Светог Петра био замишљен као истински антициркус, као јеванђелска контраарена.” (Sloterdijk 2015: 322) Наместо коначног суда о трошности и пролазности једног времена и града, превладава убеђење да куполе, стубови, крстови и анђели у Риму, стремећи ка висини, не разоткривају само вредности жеље за праведнијим светом већ и спасоносни сан човечанства о срећи.

4. Ко је кадар да се у прошлости, у Риму распозна?

Сумња раскривена у питању једног поручника јунаку књиге *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског, у вези са тим „да ли се Вергилије, зна, и у мојој земљи”, испољава обезвређујућу оштрину подразумевања и тога да „римски песници, латински класици, свакако су нам, Словенима, туђи” (Crnjanski 2008I: 170). Одвраћајући на ову инвективу питањем „Зашто би нам били туђи?”, *caro Crnjanski* унутар разговора, и унутар романа *Код Хиперборејаца*, отвара простор хуманистичког читавања у којем се универзалност књижевног исказа проналази као надгранична вредност сваке аутентичне ситуације разумевања и мишљења: „Људи су свуд људи.” (Crnjanski 2008I: 170) Знање римских класика оно је што један Словен не само да, јер је и сам писац, подразумевано има, већ је то знање омогућено општељудским смислом саме књижевне класичности. Свако питање о себи као о човеку, ма где и ма када на свету постављено, мора наћи грчку и римску класику као заснивајући књижевни и цивилизацијски квалитет самосазнавања. Милошу Црњанском је повезивање литературе и човечанства, италијанске културе и словенског поимања о њој, суочавање

9 Податак је наведен је према Ненадовићевим *Писмима из Италије*.

писма и разумевања, као и осећање да је то повезивање неупитно, важно ради једног од највећих предметних и смисаоних одскока учињених у српској књижевности 20. века: ради покрета и преноса у Хипербореју, као у димензију границе цивилизацијског самопоимања и изласка из нормативног симболичког, у димензију оностраности културне епистемологије. Црњански се уздиже у хоризонт књижевног смисла у којем литература саопштава о човеку као таквом, те је стога и неупитни израз римске књижевности њена стална историјска присутност, њена распрострањеност и њена разумљивост „свуд”. Римски класици представљају један од највиших домета књижевних могућности као људских могућности, јер то што римски песници нигде нису туђи значи да је *свудаињост* оно што тој литератури, као ефекат унутаркњижевних процеса и смисаоне продубљености, неупитно припада. Па управо из тог *свуд* литературе, уоквирене дубином римског знања о књижевном као о људском, дакле из најширег плана књижевног и хуманистичког мишљења, Црњански хоће да погледа у оно *шамо* и *изван*, у Хипербореју. Драматичку читања књиге *Код Хиперборејаца* појачава стрепња читалаца у вези с тим шта би се о нама, као о људима, Словенима, Италијанима, о нашој култури и књижевности, о ономе што сви и свуда препознајемо као значење и бесмисао живота, када се отуда, из ове новопостигнуте *северне* тачке погледа, као посве ново и досад несазнато, могло указати. Романескно уоквирен многоглас жанрова, књига *Код Хиперборејаца* јесте прича о путовању приповедног духа северним пределима, прича о изласку из Рима и о изласку из познатог историјског света у Хипербореју. Ипак, тој је причи о изласку потребна многодимензионалност књижевног и цивилизацијског искуства какву омогућавају римска књижевна класика и сам град Рим. Наратор заводи читаоце на помисао да се Рим пред почетак Другог светског рата мора напустити сасвим, и у практичном мишљењу и у имагинацији: „Ето, ја, који живим у Риму, ја нисам мислима, овде, него чак на далеком Северу. Још даље, негде, у поларним крајевима. У Хипербореји.” (Срњански 2008I: 170) Када наратор каже да кретање ка Северу има и одговарајућу документарну намеру, јер о томе, о поларним крајевима, које је раније обишао, и о мисаоном премештању, којем је сада склон, припрема књигу, постаје јасно како је *прича о прошлости* коју читамо – *Код Хиперборејаца* – баш та књига која се у фикцији исписује, коју састављају мисли што се одавде, из Рима, *селе* тамо, у Хипербореју.

Не треба, међутим, мислити како књига коју читамо није о Риму. Она јесте о Хипербореји, али у њеном припремању открива се одлучујуће присуство трагова Рима, римске културолошке акумулације, па се знање о Риму и римским песницима појављује као симболичко пространство у коме најпре треба тражити нови свет, епистемолошке оријентире за сусрет са њим: „Припремам о том књигу, али и Вергилија читам, баш зато. Питао сам се: да ли је и Вергилије знао Арктик? Да ли је знао за поларне крајеве, за ледена мора?” (Срњански 2008I: 170) Када се мисао о имагина-

тивном премештању из Рима у поларне крајеве, у Хипербореју, претвара у рефлексију о римској лутератури, о томе колико су класици знали о северним пределима, онда се приповедање о Хипербореји успоставља као читање и велики коментар староримских песника, као ход кроз историју италијанске књижевности и културе, као ход кроз вишеспратну структуру Рима као симболичког града европске и светске културе. Црњански хоће да оде из Рима, а пред нама се умножавају дебате о римским класицима, знање о текстовима, визије древних времена, царева, светитеља, папа, догађаја, призори улица, дворана, вулкана, указују се фигуре споменика, као велики свитак опружа се једна археологија моћи и пропасти. И треба приметити, приповедном духу стало је до свега тога. Ако у вези са Хиперборејом „домаћин [...] каже, да Римљани нису могли знати више од Црнога мора и обала Црног мора”, наратор ипак тврди „да су знали даље”, јер је Вергилије, знајући за Туле, што је „у оно време, означавало, Фарерска острва, или Исланд, или Гренланд”, извесно „знао, да је тамо крај света. Хипербореја” (Crnjanski 2008I: 170). Када јунак књиге *Код Хиперборејаца* изрекне „Све је у вези, кажем, и Скитија Словена и песници Рима”, ту мисао о свеповезаности у којој је песништво израз саморазумљивости човечанства, следствено чему је и Рим многостана кућа сна о Хипербореји, Црњански је нашао код Вергилија:

Ја онда кажем, да песник, изричито, каже, да постоји та веза међу народима и земљама. Док у Италији свиће зора – каже песник – тамо почиње да сја, вечерњача! Ветар нам, каже, доноси олуј, из Скитије! [...] Све нам, каже Вергилије, долази из тих северних, земаља, Хиперборејаца! (Crnjanski 2008I: 174)

Црњански зна још више, јер је читајући Светонија и Тацита „био закључио, да је Рим, заиста, морао нешто чути, већ у оно доба, о земљама, иза Босфора (Азовског) и вечној зими и вечном леду” (Crnjanski 2008I: 170). Где је то Црњански онда када каже како није у Риму, у коме пред Други светски рат живи, јер је „мислима [...] на далеком Северу”, уколико се та мултипла мисаоност надахњује хиперборејским документима и, непрекидно, њиховим римским ауторима?¹⁰ Ако се надахњује археологијом царства и града који је ту митотопологију другог и страног, као једну алтернативну митологију знања о себи, свету и људима, исписао. Предметни исход имагинације Црњанског јесте Хипербореја, онтолошки промењена димензија бивствовања, али епистемолошка амбиција књиге *Код Хиперборејаца*, како њена завршна глава „Микеланђелова мати” показује, у вези је са тајном највећег италијанског ренесансног уметника Микеланђела Буонаротија. Премда зна шта је, као „једна мртва тачка”, одредило живот и рад „Андерсена, Кјеркегора, Ибзена, Стриндберга”, Црњански не зна тајну Микеланђеловог рођења и наслућену перспективу његове несрећне мајке, а на потрази за улазом у ту непознату образован је један од прстенова ауре романа *Код Хиперборејаца*. Посвећен мисте-

10 И када је реч о писцима са Севера, Црњански жели да истакне њихову везу са Римом.

рији мајчиног неспомена и доспећа песничког бића у „доба *шаме*, *већ* *при рођењу*, *већ* у *колевци*” (Crnjanski 2008II: 409), Црњански путује кроз архиве културног знања, што га изнова, као у тачку пресека хиперборејских наратива, враћа у Рим:

Помислио сам, да су приче о Арктику, о вечном леду, о завејаном Северу, у вечном снегу, морале бити познате, у том кругу литерата и филозофа, које је Август – а после њега и Тиберије – био заволео. [...] ако се на грчким острвима – на пример у Милету – знало нешто о Северу, иза Скитије, знало се то, свакако, и на царском двору, у Риму. (Crnjanski 2008I: 171)

Приповедно дело Милоша Црњанског после Другог светског рата испољава постмодернистичко неповерење у могућност сазнавања прошлости, па је овај епистемолошки скептицизам одредио и визију Рима у роману *Код Хиперборејца*. Премда је било „велики доживљај”, Гетеово „талијанско путовање” дефинисало је сентимент „да је прошлост: руина” (Crnjanski 2008I: 237). И можда је та расипајућа природа означитеља у урбаној и историографској структури позив да се одсутна истина прошлости одмени алтернативном, симболичком сталношћу – у песништву. Црњански и његови пријатељи разбуђују гетеовски тоналитет у свом римском самоосећању, налазећи „да је Италија, заиста, велики доживљај у животу”, али да је „прошлост – и не само у Риму – руина” (Crnjanski 2008I: 237). Шта су артефакти, споменици, улице, гробља казали Црњанском? Прошлост Рима сцена је нереди, лудости и бесмисла историје – дубина је у визији Црњанског коју пређашњим књижевним сценама додаје епохални дух модерности. Јер „после боравка у Риму” сензитивно чуло наћи ће, као један „од најлуђих факата у свачијем искуству”, то да „збрка [...] влада у прошлости појединаца, па и читавих народа” (Crnjanski 2008I: 237). Отуда скулптуре, архитектура, споменици не могу да испуне оно што је њихово обећање као означитеља. Наиме, баш ту где би, као „међу рушевинама Форума, или ништа мање и дуж зидина Рима, у термама Каракале, па и у Тациту, кад пише о старости Тиберија” (Crnjanski 2008I: 237), требало да се може открити истина самих грађевина или записа, у духу посматрача аутентичне мисаоности згушњава се осећај о некој влади у времену која руинира утврде истине, релативизује сазнајне налоге и изазива сумњу у историографске предаје.

Постоји неки скривени језик ствари који треба препознати. Није одлучујуће оно што је култура идеолошки дизајнирала као дискурс споменика, оно што чита у развалинама градова или у историографским записима, већ то што једно биће „осети” као хаотично наличје меморијалне симулације: „Прошлост појединаца, као и престоница, у Европи, као и свих земаља, никада се не зна, сигурно. Она никада није видна, него се крије у руинама, зараслим у бршљан прикривених и прећутаних несрећа.” (Crnjanski 2008I: 237) Истина, дакле, није уочљива, понајмање тамо где су предочени означитељи у којима култура жели да ту истину испише и осигура. Ипак, истина није ни немогућа, већ је – неочигледна.

Она понекад и понекоме пристиже у откривењском доживљају, послушкивањем локуса прикривеног и прећутаног. Отварање слуха за прошлост, која се крије „као змија у трави”, осим што омогућава писцу да изврши критику историографије, чини и нешто више: поистовећује структуру субјективности са загонетком епистемолошке немоћи, па прошлост није више само објективни предмет рецепције, већ, између много чега што је настањује, и оно пријатељско, драго, вољено у њој. И још одсудније: прошлост је збрка у којој субјект тражи себе, односно то је сам субјект безизлазно загубљен у скретницама, петљама и ћорсокацима унутрашњег путовања. Отуда питање о прошлости Рима за Црњанског јесте фундаментално питање о себи у њој: „Ко је онда кадар да се у прошлости, у Риму распозна.” (Crnjanski 2008I: 238) Један од пријатеља у друштву Црњанског, „писац књиге о папама”, особито је био вољан да разговор враћа „на Рим, и прошлост Рима, и тврдио, да се руина, коју је Гете поменуо, налази у нама самима. Човек, из године 1829, не може разумети човека, на пример, из године 1073” (Crnjanski 2008I: 238).

5. Некрополис: остала је за нама њишина

У роману *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског Рим представља сложена структуру дискурзивних слојева, па то и није један град, већ урбани хипертекст. Ту где „површина уступа место дубини, просторне метафоре замењују временске”, слика града „добија слојевитост и постаје текст” (Vladušić 2011: 223). Наслаге историје „у Риму сежу дубље од историјских темеља било које друге европске престонице”, ту су „наноси прошлости најдубљи и тиме најотпорнији моћима модерних времена” (Vladušić 2011: 184, 194). То је „вечни град”, а ипак, за онога „ко годинама живи у Риму”, тај се град „раствара, као нека утроба, као нека провалија, у којој се налази мира само на једном месту” (Crnjanski 2008I: 30). Растварајући, из искуства властитог бивствовања, монолит града у многопунктуацијску, хетерохрону топологију – расклапајући и свемир у спратове, налик Борхесу и његовој вавилонској, хексагонској библиотеци – Црњански оцртава могућност једне археолошке херменеутике полиса: „Постоје неколико Римова, да се тако изразим и сви су они наслагани као геолошки слојеви, један преко другог, у утроби земље. Ти слојеви се распознају, по фосилима, као кад се силази у неки рудник.” (Crnjanski 2008I: 30) Многоликост Рима, фосилизација његових слојева и њихово упознавање као силазак у дубину земље, у дубину *зайиса* и јединица цивилизацијског брода, кроз подземне станице културних поредака, изазов је за истраживачки дух, нарочито уколико је тај силазак повезан са онтолошким самопрепознавањем: „Наслагани су у Риму, народи, stoleћа, варвари, скулптуре, разни стилови архитектуре, пролазност свега. Не могу се сви ти Римови знати, ни волети. Обично сваки заволи, на крају крајева, један.” (Crnjanski 2008I: 30) Рим је сложени релационизам урбаног не само по томе колико је његових димензија испунило утробу земље, већ

најпре по томе како су, наизглед на истом месту, савременици Милоша Црњанског, становници Рима, по својим евокативним изборима размештени и удаљени:

Неки заволе антички Рим, други Катакомбе, трећи само Рим Микеланђела. Постоји и Рим Папа, Рим Наполеона, Рим романтизма, Рим Уједињења, и недавни Рим краља Умберта I. Што се мене тиче, ја сам проучавао Рим Тиберија (али то је специјална манија). (Crnjanski 2008I: 30–31)

Као да је вечност која спаја свих девет Римова у један, тотални град, негодговарајућа и неподношљива, треба наћи само један угао, једну галерију, своје а *друго* место, хетеротопију (Fuko 2005)¹¹, и у њој смирити своје сазнавање и мировати у свом углу. Треба се, дакле, изузети из тог све-прожимајућег погледа, јер је његов дух, упознавши „пролазност свега” и схвативши да и тог града у коме „годинама живи” већ нема, пун меланхолије. Дух који прозире провалију у вечном граду извршава оно сажимање циклуса раста и пропадања града што га је, према модификованој схеми Патрика Гедеса, сачинио Луис Мамфорд у студији *Култура градова*, налазећи да град од почетних етапа, у шест интервала, заокружује своју историју стадијумом некрополиса (Мамфорд 2010: 323).¹² Прошупљена утроба у коју се, у визији Црњанског, Рим пред светски сукоб претвара сигнал је Мамфордове коначне фазе пада мегалополиса, у којој „рат, глад и болести харају и градом и селима”, па „физички градови постају само празни оклопи” (Мамфорд 2010: 331). Живот се карикатурално изокреће и онтолошки празни, па иако су имена и даље ту, „стварност нестаје”, јер „споменици и књиге више не преносе значења”, неодржива је „стара рутина живота”, „улице се распадају, трава расте из пукотина у бетону, вијадукти се ломе; водоводом више не тече вода; [...]” (Мамфорд 2010: 331). Осећајући немоћ да у памћењу састави све што би пред одлазак из Рима о том граду и Италији желео да скупи, Црњански своју слабост упоређује са излишним скупљањем парчади разбијеног прозора. Али у личном губитку целине разазнајемо и слом великог прозора „крз који смо на улици гледали”, флукс велике промене у животу града и света:

Та писма, то читање писама, ти разговори, у сећању, били су знак да се моје време, и мој живот, у Риму, завршавају и распадају, као што се и остали свет, те зиме, распадао.

Као и једна Италија, које више нема.

[...]

11 Хетеротопије су „места стварна, збиљска, места чији се обриси назире у свакој установи друштва, и која су својеврсни против-распореда, својеврсне утопије упросторене посредством стварних распореда, свим оним реалним распоредима који се могу пронаћи унутар културе истовремено као представљени, оспорени и прекренути, места која су изван свих места, но чији се положај ипак да стварно одредити. Ова места, будући апсолутно друга у односу на сва распоређивања која одражавају и о којима говоре, назваћу, за разлику од утопија, хетеротопијама.” (Fuko 2005: 31–32)

12 Фазе: еополис, полис, метрополис, мегалополис, тиранополис, некрополис. (в. Мамфорд 2010: 322–331)

Цео тај мој последњи фебруар у Риму, пролази, тако, у распадању догађаја, вести, мисли, сећања, слика и друштва у ком сам се дотле кретао. Рим, који је био сазидан на седам брежуљака, распао се давно, на различите четврти, које су, свака за себе, свој свет. (Crnjanski 2008II: 119, 310)¹³

Историја је, кажу и Мамфорд и Црњански, „пуна гробница“, па су и урбане форме, „животни облици старог града“ тек „гробница за умируће: песак сипи по рушевинама – то се десило Вавилону, Ниниви, Риму“ (Мамфорд 2010: 331). И Рим, у коме Црњански осећа наслананост његових епоха, стилова и народа, гробна је провалија: „Укратко, Некрополис, град мртвих: тело претворено у пепео, живот претворен у бесмислени стуб соли.“ (Мамфорд 2010: 331). Можда „зато што је Рим највећа гробница на свету“, јесен се „већ септембра, иако Сунце сја [...] у Риму, осети, дубље, него игде на свету“, као што и меланхолија почиње раније, с доласком јесени, и свакога прати „и кад оде из Рима, у свакој вароши на свету“ (Crnjanski 2008II: 7). А „сваки од тих Римова“, што их је побројао Црњански, „није само читаво брдо наслага, архитектуре, камења, историје, трагедија, него и мртвих, и бивших идеја“ (Crnjanski 2008I: 31). Мисао Црњанског далекосежнија је од Мамфордове, јер док велики теоретичар урбане културе ефекте некрополиса посматра као терминалну фазу историје града, Црњански открива да је закон некрологике перманентан. Он, будући онтолошки, важи једнако за градове, као и за хумана бића: „Кад се са лица Рима, скине маска, варош је страшна. А зна се да је и лице у сваког човека, маска. И лице Тиберија.“ (Crnjanski 2008I: 31) Бити „само на једном месту“ наликује положају у свету сенки, па је пребивати у Риму увек значило не мицати се „одатле“, са свог места, из свог Рима, „лако, као што уосталом и приличи сенкама“ (Crnjanski 2008I: 31).

Чини се како Црњански у роману *Код Хиперборејаца* жели још нешто да истакне у вези са Римом, а не само да каже како нас подизање вела лица са људских бића, као и подизање вела са градова, суочава са неподношљивим истинама наших промашаја. Као да има још нечега записаног, нечега *другог*, у тим одломцима града којима се душевност човека приљубљује. Нешто је тајанствено лепо у томе да су, баш зато што су и сами сносили људску ограниченост, „у Риму, и највећи, и најчувенији, људи волели само један део, кварт, кутак, Рима“ (Crnjanski 2008I: 31). Иако „најбржи човек свога доба“, Цезар је проводио „овде сан између два чемпреса“, а цар Август „увек у истој башти“, Цицерон одлазећи „увек у исту вилу у брдима“, Нерон излазећи „на своју терасу“, апостол Павле је бивао „у једној, мокрој, мрачној, улици“ (Crnjanski 2008I: 31). У Риму сви хришћани „имају, СВОЈУ, цркву, СВОГА, свеца“, међу две стотине цр-

13 Дивергентност, нејединство, вртложење фрагментације, „временско-просторно спирално кретање“ у роману *Код Хиперборејаца* Мило Ломпар опажа као својства ризомског приповедања (Lompar 2004: 205). Надовезујући своје тумачење на Ломпарову перспективу, Слободан Владушић ризом препознаје, осим као манифестацију дијалогичности овог романа, и као квалитет субјективне свести која успоставља слику Рима, односно као форму „интериоризације градског пејзажа“ (Vladušić 2011: 187).

кава „сваки има ЈЕДНУ”. Сваки Римљанин од свих двораца у овом граду „памти свега један, као успомену из свог живота. Или, један прозор на њима. Или једну пинију, из њихових вртова” (Crnjanski 2008I: 32). Отуда то да и Црњански заласке Сунца „у Риму, посматра увек са истог места, са терасе, испод касине ’Валадијеа’, изнад Piazza del Popolo”, као и то што, на почетку књиге *Код Хиџборејаца*, у поглављу „Римске ноћи и дани”, бира баш један прозор кроз који ће, из куће „једног бившег сенатора”, „близу Ватикана”, а „преко пута сиротињског предграђа”, поћи његов приповедни поглед у властити живот у Италији и Риму – поглед, дакле, који заснива књигу *Код Хиџборејаца* – а немоли то што се приповедање окончава затварањем врата тога стана, у коме „остала је за нама тишина” (Crnjanski 2008II: 417), појачава мисао о томе да, упркос ограничености, малености и потоњој тишини, та љубав-и-памћење није бесмислена: „Са својих прозора видим Борго, и кубе цркве Светог Петра, замисао Микеланђела, Римљани га зову la cubola.” (Crnjanski 2008I: 7) Црњански је у Риму нашао и „’своју’, пинију”¹⁴, коју је могао да види „и са својих прозора”, коју је волео „зато, што је и лети, и зими, тако зелена, да се из далека чини црна”, ради које је „скоро сваке недеље” седео „у врту, на Пинчу”¹⁵: „Зазвоним на капију, пусте ме унутра, а та пинија ме чека и, под њом, моји рукописи из Скандинавије, које преписујем у књигу. Ту, на клупи, седим, мирно, као да сам пред старом командом места, у Тронјему.” (Crnjanski 2008I: 32–33). Ако „непокретност Римљана” не само да „приличи сенкама” доњег света, већ је „каткад”, баш као у овој исповести о љубави за пинију, у исповести о настајању ове књиге, „величанствена”, онда је не само мисао о страшном Риму у одлучујућим везама са идејом одласка из њега, него је и љубав за Рим у одлучујућим везама са оним што људи могу наћи у љубави: „Укратко: пре него што одем из Рима, желео бих да сазнам шта је права срећа људска и зашто је тако кратка. У сваком случају, знам да стварност није нимало једноставна. Она долази и испред, и иза, сна.” (Crnjanski 2008I: 33)

Када понавља како се прошлост не зна, јер је „руина”, „збрка” и скривена „као змија у трави”, али тврди да су људи, „морали имати доживљаје које нико не зна”, скривене у руини унутар њих, „у сенци својој”, сентименте невиђене попут прстена „који је једна жена пустила да јој спадне са прста у дубину мора” (Crnjanski 2008I: 240), Црњански обликује хоризонт за нешто претежније од сазнајног самопоништавања, за друкчији рецептивни однос према граду и ономе што се у њему и у његовој прошлости воли: за однос успостављен чуђењем. Ако је Владислав Петковић Дис изабрао слутњу као искорачај према вредностима које се не могу сазнати, Црњански је једну од својих поетичких путања нашао у хиперборејском чуђењу. Сви су

14 Пинија, пињ или питоми бор врста је четинара која расте око Средоземног мора.

15 Пинчо (*Terrazza del Pincio*) је видиковач у Риму, у оквиру парка Вила Боргезе. Са ове тачке могуће је најбоље сагледати трг Piazza del Popolo, а у позадини ће бити купола Базилике Светог Петра.

писци о поларним пределима приметили да моржи, фоке, морске краве, у тим пределима, сви, имају зачуђен поглед кад угледају човека. Њихове се, велике, црне, очи, чуде. То се приметило и код белог, огромног, белог, поларног медведа. Кад се са човеком сусретне, он га зачуђено гледа. (Crnjanski 2008I: 243)

Ванредна лепота поларних предела која зачуђује наратора („Кажем да је довољно, да ми се у сећању јави мој филм, који сам снимео у једном од најлепших, шпицбершких, залива – у такозваном Краљевом заливу – па да се зачудим лепоти флоре, у тим заливима” (Crnjanski 2008I: 243–244)) на одлучујући начин мења сазнајну оптику Црњанског. У доживљају чуђења свет као да из збрке и нереда својих историјских ритмова прелази у степен архајског спокојства, у велику лепоту потпуне тишине што наступа после сурвавања глечера у море: „Та тишина је, онда, божански доживљај, у тим и иначе великим тишинама. Све постаје непомично, цео се свет стишава.” (Crnjanski 2008I: 244) Када пред залазак Сунца почињу да звоне „вечерња звона Рима – описивана столећима – [...] Ave Maria” и радознали посматрач осети како га „вече после мало стишава”, вероватно би приметио „како је то звоњење, пред вече, за Марију, најлепши час Рима” (Crnjanski 2008I: 246). А могло би му се, као и пријатељу Црњанског, писцу књиге о папама, учинити и то да је, кад звона утихну, „тишина у Риму, лепша, него она са Шпицбергена, коју стално причам као да је нека изванредна појава нашег глоба” (Crnjanski 2008I: 246). У доживљају стишаног света хиперборејски приповедач проналази највиши интензитет рецепције и вредновања, па је међу свим угодним речима о Риму ипак најлепше „оно што је, о Риму, рекао, дански скулптор Торвалдсен” (Crnjanski 2008I: 251). Јер „тај Хиперборејац” што је у Рим послат свега „на три месеца”, а у Риму је остао „више од четрдесет година”, вративши се у своју земљу „написао је, да се лед, који је дотле имао у очима, почео, први пут, да се топи у Риму” (Crnjanski 2008I: 251). Док у санаторијуму, после прегледа, осамљен на операционом столу, посматра „игру сунчаних зракова, који се, однекуд, титрају, на таваници”, Црњански налази да је човек више него утроба:

То си ти – кажем себи.

Ти зраци. – Ниси ђубре, које ће служавка, сутра, кад дође да чисти, ишчистити. Ниси ђубре. (Crnjanski 2008I: 267)

Када је 10. јуна 1940. године, у Мусолинијевом говору „са балкона палате Венеција”, „Италија огласила рат Француској и Енглеској”, тог дана, „док је Сунце залазило, настала је – бар се мени тако чинило – велика тишина у Риму” (Crnjanski 2008I: 312–313). Ако „поет [...] открива човеку, у сваком времену, да се основне вредности живота: лепота природе, љубав, срећа – не мењају” (Crnjanski 2008I: 208), божански доживљај светске тишине и Хипербореја план су песничког самообликовања у којем се чувају и „један део, кварт, кутак, Рима”, „цик и цвркут ластва у Риму”, јер постоји и онај час када у том граду сви осете како у мраку расте и шири се, као ве-

лика сенка без свести, као пролог светскоисторијског хаоса, друкчија тишина, у којој нестају човек, глас, разумевање: „Сви су имали утисак, као да се реч људска није ни чула, него да су се уста кретала, зуби белели, усне покретале, али да нико није разумео никога.” (Crnjanski 2008I: 315) Када маја 1941. године Црњански и његова супруга напусте Рим, у тексту ће се, као знак краја једног животног времена и оквиротворне свести самог приповедања, откинути једна реченица и означити оно што је, као стан без људи или као усахла минијатура фонтане, постало непомично и сасвим тихо: „Док смо затварали врата на стану остала је за нама тишина.” (Crnjanski 2008II: 417)

6. Археологија фонтане: вода, камен, моћ

Захваљујући броју, спознајном домету и међусобним везама његових знакова, Рим у књизи *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског могао би се, сагледан из лексикона археологије, описати као крајолик „са сложеном синтаксом (‘просторном граматиком’), а његов приповедач означити и као „археополитички аналитичар” града, који дешифрира антропогени пејзаж тако што у перспективи времена издваја „носиве структуре” и превладава шумове „у позадини археолошких остатака” (Francovich i Manacorda 2014: 56). Добри писци знају да је у сваком великом граду увек много више од онога „што се оком може видети или ухом чути”, па је један град и „мноштво околности или погледа које треба испитати” и до којих треба доћи преко успомена „на некадашње доживљаје и искуства” (Linč 1974: 2). Када неки фикциона говор, као што је случај са исказом Црњанског, представља „увид у проблематику развоја међусобног друштвеног и политичког дјеловања тијekom наше еволуцијске повијести” (Francovich i Manacorda 2014: 53), онда се приповедна синтакса покренута у вези са једним урбаним простором у његовим историјским метаморфозама и симболичким знамењима може препознати не само као археологија, већ, сасвим усредсређено, као археологија моћи. Док отвара депозите историјских података у самим грађевинама, критичка бележница Црњанског следи један концептуални метод препознавања и вредновања знакова архитектуре. Као да зна како је „археолошка матрица [...] готово искључиво талијанско искуство”, те да може употребити апаратуру саме те културе, *caro Crnjanski* рашчлањава ткиво римског града „на неку врсту ‘растављеног цртежа’” и у том великом депоу „колективног сјећања” опсервира његове документе и њихове различите „хијерархијске разине (кронолошке, технолошке, симболичке или функционалне)” (Francovich i Manacorda 2014: 44, 48–49). Просторна граматика града представља друштвено-културолошки поредак и, ма који од девет Римова посматрао, Црњански у том поретку уочава структуре одлучивања, релације моћи и доследно политичку расподелу поља чулности. Градски пејзаж је читљив ако се распознаје кохерентна слика у којој су обухваћени сви делови града, али Црњанском није довољно умеће идентификовања улица и белега града,

разговетност града за његове становнике. Визуелно и духовноисторијско концентрисање елемената урбаног простора и схватање да је град „сложена слика разазнатих симбола” (Linč 1974: 3) значе пре свега учовавање извесних законитости у основи урбане семиотике. Приповедна археологија стога јесте и политичка археологија, јер својим читањем археолошког записа једног града открива његов „функционални склоп” и формативне процесе „(генеза, одржавање, колапс, ’препород’) политичке организације географског простора у давнини, уобичајеним рјечником дефиниране као *landscape of power* или *powerscape*” (Francovich i Manacorda 2014: 56). Тако су у роману *Код Хиперборејца* римске фонтане, на пример, *џризор* саме друштвене сложености, један од исказа „динамике политичкога међудјеловања у археолошком запису”, односно један од аналитичких објеката у укупној мрежи предмета иконографије, топографије или космологије моћи и власти (Francovich i Manacorda 2014: 56–59).

У представи фонтане и римског аквадукта до изражаја долазе, као атрибути града, очигледност, читљивост и сликовитост. „Сликовитост сачињавају облици, боје или општи распореди, који олакшавају настајање живописно идентификоване, снажно конструисане и веома корисне менталне слике околине.” (Linč 1974: 13) Не само извори воде за пиће, фонтане су специфични метазнакови града, јер естетски потенцирају урбани простор (улепшавају градске тргове и паркове), афирмишу амбијенте културних догађаја, забаве и рекреације. У последња два миленијума претпоставља се да ниједан други европски и светски град није имао толико воде и фонтана као Рим,¹⁶ па је, тако, у овом граду 2008. године избројано око три хиљаде фонтана, међу којима и неколико стотина оних које имају високу уметничку и естетску вредност (Dragoni 2012: 20). Претпоставља се да су прве фонтане у Риму настале у 7. веку пре нове ере, а да су се оне монументалног формата појавиле у 4. веку пре нове ере, када је саграђен први аквадукт. Како се на северозападу и југоистоку Рима налазе вулканска брда и простор издашних падавина, богат језерским, изворским и подземним водама, не изненађује континуитет оптималне снабдевености овог града водом за пиће, али унутар те историје примећена је разлика између потребе и културног потенцијала воде, па то што „количина воде која је доведена у Рим није била неопходна за опстанак града” значи да је вода „у ствари била културна вредност” (Dragoni 2012: 21).

У фебруару 1941. године, док се палата Боргезе, у којој се налази југословенско посланство у Италији, „преврће [...] као човек у грозници” – јер након што је Бугарска потписала пакт са Немачком и Италијом,

16 Римским аквадуктима вода је пристизала у „стотине јавних фонтана и у неколико десетина монументалних фонтана и великих приватних и јавних термалних купатила, не рачунајући воду која се испоручује царском домаћинству и власницима приватних вила. Још у четвртном веку, у време пада, Рим је имао 1352 фонтане или цистерне. Количина воде и број чесми у Риму био је толико велик да се термин *Roma regina aquarum* (римска краљица вода) уобичајено користио од античких времена.” (Juuti i drugi 2015: 2327)

свима је јасно шта, и у актуелном политичком и у симболичком смислу, значи та опкољеност: „На реду смо ми. Андрогееос, каже Вергилије, нагазио је на змију.” (Crnjanski 2008II: 339) – Црњански проматра здање у коме обавља своју службу и у његовој перспективи, иза расклопљених инсталација јавног дискурса, указују се кошмари њених станара. Архитектура пресликава тежину човекових промена, па се зидови читају као исповедни текст: „Јер и то се догађа таквим зградама. Сан и грозница, топлота и дрхтавица, немир и наде, смењују се и у зидинама и фонтанама таквих дворова, који стоје у Руму, столећима.” (Crnjanski 2008II: 339) Ментална форма у којој палату Боргезе приказује Црњански прати потрес у поретку једне субјективности, јер ће управо амбасадор, „наш мандарин”, онај кога, кад стигну вести о југословенском приступању Тројном пакту, Црњански налази као плашљивог, потиштеног и изгубљеног, свој грозничави живот, годину дана после догађаја описаних у *Хиџерборџицима*, окончати у Швајцарској, самоубиством: „Обесио се, клечећи, о постељу. Тај човек, који је био тако плашљив у Риму, био је лудачки храбар идуће године, при самоубиству. Извршити самоубиство, у клечећем ставу, врло је тешко, кажу.” (Crnjanski 2008II: 394). Осећајући неминовност скорог напуштања Рима, Црњански одлази да се опрости: „од римских фонтана, које сам, више од свега, заволео у Риму, као уосталом и сви други који су живели у Риму” (Crnjanski 2008II: 339). Премда је много описа римских водоскока, што значи и широко распрострањање дискурзивних норми предмета којима се јунак романа упутио, Црњански ипак каже да је о фонтанама „ћутао, као што се ћути кад једна жена долази на љубавни састанак, а за њом лебди бео вео, у прозирном мраку, лети” (Crnjanski 2008II: 340). У часовима опраштања од Рима Црњански здружује геолошко и историографско знање ради артикулације једне политичке археологије, па се пред читаоцима књиге *Код Хиџерборџаца* указују фигуре градитеља римских фонтана и њихови концептуални мотиви.

На који је начин то што од краја 16. века фонтане у Риму „не прскају више само из једног пехара” и „не преливају се више [...] само у плитке базене као огледала”, него се пехар над пехаром уздиже, у формама цветова, ваза, печурака и тањира, па те многоспратне фонтане „прскају увис као да су вода малих вулкана” (Crnjanski 2008II: 343), повезано са историјско-политичком логиком папа који су фонтане подизали? Ако Гргур XIII није само наставио оно што је папа Никола V учинио у 15. веку, оправивши руине римских водовода и вративши „опет, воду, кроз римске аквадукте, у Рим”, него је „почео да зида те велике фонтане Рима, које се чују издалека” (Crnjanski 2008II: 343), значи да се препознаје нека атрибуција моћи у симболизму вулкана што окружују Рим коју треба друштвено применити. Тако применити да еруптивна моћ из саме природе пређе у посед политичких института и постане иманенција менталне слике града, оперативни знак њеног израђивања и трајања. Јер то што плусак римских фонтана све више постаје „каскада”, „скок сребрних ватромета”, „ерупција пене” и, налик каквом поларном привиђењу, „прскање кристала”, па

вода доведена у Рим није, као у „првим, најстаријим фонтанама, кротка, мила”, значи да преображај питомог воденог тока у упозоравајућу вулканску вертикалу треба да конституише и одрази неку другу вредност. Када се промени путања воде која „весели, теши, одмара, оног, ко је гледа и слуша”, па се вода узведе, еруптивно избаци увис, тако да у том одскоку млазеви заличе на „беле перјанице” (Crnjanski 2008II: 343–344), а ономе ко ту воду на висини одоздо посматра причини се како са многих пехарних спратова скакуће и слива се лава, у приповедном исказу могуће је, и пре него што се природа утиска објасни, осетити препознавање једне неочигледне инстанце урбане моћи. Неког прозирног здања, неке прозирне руке која држи пехар. Када би ко и данас, у Риму или у ком другом граду света, своју мисао као дијагоналу пропустио кроз синтаксу урбаног, могло би му се, свакако надахнутом дубоким резом Црњанског, учинити „да је све (зид, сенку, руб светлости која ограничава) осмислио неки врховни архитект с невидљивим, бескрајним троуглом, као неки накривљени хоризонт”, а могло би му, као да је управо прочитао неке од Микеланђелових стихова, постати јасно да „то, међутим, није божји лењир, него правило игре” (Kabrera Infante 2010: 18). Питајући о томе шта у приповедачевој свести, у *Хиперборејцима*, симболизује Наполеон, који је једнако лако премештао људе и скулптуре, Мило Ломпар указује на то да под неком присилом „историја, култура, па и човек” могу пасти у карикатуру: „У дужици карикатуралног ока које посматра светскоисторијску позорницу препознаје се истоветност држава и краљева, њихових војски, историја и моћи, са сестрама и скулптурама: сви су намештај за Наполеонову моћ.” (2004: 155–156) Фонтане, дакле, нису примарно водене оазе, већ део урбане апаратуре воље за моћ, у складу са којом је Рим структуриран. Зашто је вода из кротке, миле, увесељавајуће, утешне и растеређујуће постала наметљива, тако да „на сваком тргу Рима, на крају сваке алеје вртова, путања, тераса, степенице доводе, у ноћи, до фонтана” (Crnjanski 2008II: 344)? Транспарентност знакова воде, њихова урбана неизбежност и императивност, обележје су преиначења елементарних супстанци у модерне културне и политичке вредности. Од 16. века римске папе су, као нам је то уочавање посредовао Црњански, предани читаоци градског текста, добри познаваоци владарских предања и могућности њиховог превођења у нову друштвену организацију, елоквентни концептуални урбанисти и домишљате политичке архитекте. Окончавајући еру хармоничног односа воде и људског духа, папе су „ваљда хтеле да подсети Рим на то, да су они наследници императора, па су фонтане барока читави олтари и реминисценције паганских споменика” (Crnjanski 2008II: 344). Археологија моћи у *Хиперборејцима* отуда је метаархеологија, јер Црњански дешифрује форме римске архитектуре као материјалне и симболичке скокове пређашњих рецепција и коментара, као ефекте политичких рестаурација и надграђујућих дистрибуција урбаних хипотекстова:

До пехара водоскока назидано је неколико подножја, до воде се стиже са неколико степеница, вода прска из неколико камених путира, а прелива се у гранитне каде римских цезара. У античку каду огромних размера – као на пример фонтана на пијаци Колона, или ону пред двором француских амбасадора, палатом Фарнезе. Постају украс и центар римских тргова.

Из њих излећу читави букети вода.

Украшене су, не само папским грбовима, главама лавова, каменим корњачама. Вода више није смисао фонтана, него камен, који се претвара у камени-та купатила папа. Купају се у наслеђу Цезара, у кадама Августа и Тиберија. Фонтане су размештене, као по церемонијалу Ватикана, у великим трговина Рима, који су пре били циркови Домицијана и Септимија Се ера. Све је срачунато геометријским формама. Све је срачунато за прославу папа. Сваки трг добија водоскок. (Crnjanski 2008II: 344–345)

Реминисценцијска вредност римских фонтана као споменика програмирана је регистром церемонијалне амблематике разветних политичких функција. Силини воде која је у урбаном свету укроћена враћа се значај, али тако да се наслеђује само снага, док се водена супстанца подређује камену. Силовита вода је, према Башларовом огледу о имагинацији воде, „једна од првих шема универзалног беса”, као што је и „бес прво сазнање динамичне имагинације” (Bašlar 1998: 221). Вулканске асоцијације треба да подсети и на то да се океански бес и психологија срцбе (Bašlar 1998: 215) могу преузети и постати сентимент друштвене управе. Естетика фонтана у Риму тако испољава снагу једног преиначења, које озаконује одељеност града од природних сила, његову самоуређујућу моћ. Смисао декорисања града референцама воде није у афирмацији једног хидроколошког идеализма, већ у политичкој реафирмацији управе над водом, постављања границе слободи, спонтанитету и неуређености природе. Зато, иако се фонтане подижу да би биле „украш и центар римских тргова”, а из њих онда „излећу читави букети вода”, намера ове у оку Црњанског циничне архитектуре састоји се у премештању и замени урбаних функција воде. Предузимљиви Римљани као да су осећали Мишлеов приговор нашем времену, које „има погубну склоност да замишља да је природа сањарење, лењост, чежња” (Bašlar 1998: 200), па захваљујући наивности прихватања сентименталних формулација о умилној природи, радикално преиначују урбани смисао присуства њених елемената. Фонтане више и не треба да у град унесу воду, него да њихови постојани гранитни¹⁷ спратови озаконе одлучујућу присутност црквених власти. Онда фонтана као архитектонска форма тврдоће, а не више кроткости, милости и утехе, такође треба нешто да утисне у оне који те фонтане гледају и слушају. Да изазове привиђења која потврђују да је баш то што прекида непосредност односа човека и воде, то што се поставило између њих и

17 Поводом Гетеових сањарија о уздицању своје душе, Гастон Башлар указује на то да је „гранитна стена не само пиједестал његовог узноситог бића, већ да му даје и унутрашњу постојаност”, као што је и „биће опијено тврдоћом попут Д. Г. Лоренса страствено [...] привржено граниту” (Bašlar 2004: 134).

што хоће да подсети на континуитет моћи, на кроткост материје и грађана, смисао који тријумфује. Фонтане као знакови не изражавају богатство и присутност воде, они су претече симулакрума, оне су координате политичке мапе која „покрива целу територију”¹⁸:

Најзад, барок папа претвара фонтане, у театар античких богова.

То су опере барокне, музика претворена у мрамор фигура, вода, која је архитектура. Тријумфална капија воде папа. Театар Нептуна, нимфу, голишавих богиња, папа и кардинала, нећака, украшен аморетима, бистама принцеза, венцима, декфинима, најчешће делфинима. Можда сам те фонтане запамтио само зато, што сам, и нехотице, једну такву, архитектонску, велику, морао да гледам свако јутро, кад сам долазио у пакату Боргезе, јер је била, тамо, са својим олтаром, црним, са којег се вода слива једва видљива. Ту фонтану бих имао да гледам, и нехотице, и кад бих стајао, слушајући савете свог министра.

Ја нисам радо слушао те, театралне, барокне, опере, али је шум њихових вода, док сам их обилазио, пред одлазак из Рима, растао. (Crnjanski 2008II: 345)

Потчињавање воде и њено смисаоно подређивање камену помажу да схватимо како је престони град више од онога што видимо, јер је структурално то један „сан воље за моћ” (Bašlar 1998: 223). Али у вољи за моћ, како Башлар упозорава, увек је толико неопрезне и дечије наивности, па судбина ову вољу наводи „да сања о моћи независно од својих стварних могућности” (Bašlar 1998: 223). Тријумфална капија кроз коју се пропушта вода у Риму знамење је хтења управљања и древне наде самонадвишења. Када у градитељским подухватима римских папа прониче у историјски наратив о универзалној власти, Црњански откључава антрополошко надахнуће филозофијом „у којој се човек свестан своје надљудске моћи уздиже до улоге свемоћног Нептуна” (Bašlar 1998: 221). Ако барокна „тријумфална капија воде папа” у Риму представља и „театар Нептуна”, Црњански зна како то што се, пред одлазак из Италије, у његовом духу увећава као шум воде фонтана, представља психолошки прецизан ефекат разумевања града као сцене антрополошког нептунизма. И фонтане на Пијаци Навона, што су, као „читаве опере од гранита и мрамора”, подигнуте „по нарудбини папа”, својим декоративним обиљем, „колосалним улогама Нептуна, стена, слапова, делфина” (Crnjanski 2008II: 345), угодне психолошке реакције преводе у политички оперативне ситуације. Отуда то што декоративно-симболички фонтане наликују оперском мизансцену потврђује да је у граду непрекидна мелодија што је грађани могу разумети као аутентични глас својих бића, а што је само призив друштвеног аранжмана у који су као бића постављени. Психолошки нептунизам оперативан је у тренутку у коме оперски склоп фонтана – а све је у њима подешено тако да није само „као да је и то музика”, већ тако да то јесте једна

18 На почетку књиге *Симулакруми и симулација* Жан Бодријар подсећа на Борхесову причу о царству, картографима и карти, као на пример једне старије, поткрај 20. века већ превазиђене алегорије симулације (Bodrijar 1991: 5).

музика – овладава целином простора Пијаце Навона и развлашћује оне који песме вода слушају. Урболошка литература памти нечије речи о томе „да је архитектура замрзнута музика”, али Гиљермо Кабрера Инфанте у *Књизи о градовима* разрађује ову поистовећеност грађевина и тонова и, ако његову мисао унеколико напрегнемо подредивши је нашем примеру, олакшава да наслутимо могући светскоисторијски домет визије о кочењу, јер „нико никада није рекао да је музика архитектура која се топи” (Kabrera Infante 2010: 15). Ако је „некад била римски цирк”, политичка стратификација Пијаце није промењена ни у часу у коме се Црњански од тог простора прашта, па се ту „и у наше доба одржава вашар, који је права сатурналија, људи и жена, света и полусвета, уз празник дечји, који почиње увече 5. јануара” (Crnjanski 2008II: 345).

Опажање политичких амбиција у стилским пунктовима урбаних наратива, улазак у поимање које је извршило типологију материјалних елемената и њихову урболошку граматикализацију, показатељ је одрешите психолошке и сазнајне улоге у роману *Код Хиперборејца* Милоша Црњанског. Активну улогу „нашег сазнавања света”, која природно одговара психологији, пошто се она „не гради на поразу”, Башлар би уочио тамо где се разигравају „градитељска сањарења” (1998: 201). Имагинација грађења раван је психолошког живота у којој се формулише одговарајући став, јер у односу на свет у коме се субјект налази прихрањује жељу за победом над силама света. Зато је сан о грађењу у вези са учешћем у моћи. Само „сањарење о моћи је суштински најизразитије градитељско сањарење”, јер га „покреће нада у победу над злим удесом, визија пораженог противника” (Bašlar 1998: 201). Фонтане у Риму јесу монументалне зато што археолог у њима, ако је распон његовог знања и замах његовог стваралачког бића добро усклађен, може испитати психолошку историју „неке горде победе над противничким елементом”. Славолук градитеља који побеђује воду рефлекс је потребе да се то надмашивање постигне и у аренама других материјалних елемената (земља, ваздух, ватра), јер ти су тријумфи над стварима и стварним, пошто уприличују „радост пробијања стварности”, изразито лековити и обновитељски (Bašlar 1998: 202).

Трг претворен „у поплављено купатило, за сиротињу”, на шта Црњанског подсећа Пијаца Навона, није само споменички комплекс посвећен „води континента, рекама, Азије, Америке, Африке, Европе”, тек похвала уочених рајских „веза, међу рекама: Ганга, Нила, Рио дела Плате и Дунава”, то је, пре свега, један дискурс тријумфа. Када су „тријумфи довођења воде у Рим” означили настанак нове епохе, тада „споменицима воде” свет не прославља воду, него ефекте победе. Зато споменици воде „више нису фонтане, ни општинске чесме готског стила, ни водоскоци вртова, и тргова, него постају читаве палате, за аквадукте – тријумфалне капије воде папа” (Crnjanski 2008II: 346). Постоји, дакле, неко хтење за моћи које надлази сферу функционалности и естетике, јер њихове учинке инструментализује као медијска средства. Отуда то што „огромна маса мрамора, камена, скулптура, употребљена је ту” значи не само да „вода игра

подређену улогу” и да „постаје, после другог-трећег виђења, досадна”, већ да је „у том театру Нептуна” реч о обухватнијој употреби материје и уметничких форми, о употреби и камена и скулптура, промереној учинцима политичке присутности: „Папе су их зидале да се популаришу.” (Crnjanski 2008II: 347) Фонтана Паолина, на брду Јаникул, својеврсна је „црква водопада”, чија синтеза силине и монументалности¹⁹ Црњанског подсећа на велики модерни механизам за употребу воде:

Огромна је, као што је огромна и количина воде, коју даје, дневно: 34.000 кубних метара.

Чудна је та фонтана Павла V. Личи на електричне уставе наших централа, на рекама, са турбинама. (Crnjanski 2008II: 347)

Али и оне које хода римским улицама, а не само оне које их је наткровио као политичке инсталације, припада гордост која „ствара и издужује влакно живца”, па и у кораку шетача археолога има „непосредне утиске воље за моћ” која је „воља за моћ у дискурзивном стању” (Bašlar 1998: 202, 204).²⁰ Какав је симболички, доживљајни и сазнајни учинак опроштајног обиласка свих римских фонтана?²¹ Црњански следи обичајну праксу путника у Риму, па, као да су оне корпус научне опсервације, обилази све фонтане. Треба се, изнова, досетити напомене јунака романа *Код Хиперборејаца* да ако је оног маркиза, који га је „возикао до Неапоља”, у разговорима са Црњанским решавање „неколико питања” занимало „као правника”, у разговору о томе ко се може сматрати „за највећег Талијана античког Рима” Црњански прецизира и свој метод: „а мене као археолога” (Црњански 2008: 330). Међутим, археолошко и историјско-политичко проницање у употребне домете грађења римских фонтана Црњанском помаже да успостави једну важну, личну разлику. Упутивши се „свим римским фонтанама”, Црњански онтолошки сажима своје доживљаје и указује на то да „Рим не дозвољава да се воле, све”, после чега његово опраштање представља и довршетак једне интимне епистемологије: „На крају се, крај тих фонтана, пролази, и окреће глава.” (Crnjanski 2008II: 347) Како су две фонтане „ипак, остале, моја утеха, при одласку из Рима”, то ипак значи како се унутар овог опраштајућег дискурса, унутар довршавајућег говора о фонтанама који се подудара са довршењем приповедног исказа романа *Код Хиперборејаца*, може и хоће да успостави нека раз-

19 Изразитије од чувене фонтане Треви, у коју, као у „финале опере вода, у Риму”, иронично бележи Црњански, они који одлазе из Рима бацају „новчић, са сујеверјем, да ће их то вратити у Рим, још једном, ма када” (Црњански 2008: 346–347)

20 Јер промашити улицу коју тражите у неком граду, као што поводом берлинског парка Tiergarten пише Валтер Бенјамин, не значи много. „Али, лутати у неком граду као што се лута по шуми, изискује школовање. У том случају, имена улица оне које лута морају говорити попут ломљаве сувих грана, а уличице из градског језгра одражавати му доба дана тако јасно попут планинске увале.” (Benjamin 2011: 75)

21 „Пре одласка из Рима, и ја сам ишао у опроштајну посету, свим римским фонтанама, као што је то обичај свих других путника, који живе годинама у Риму.” (Црњански 2008: 347)

лика коју треба учити и истаћи, јер постоји нека изузимајућа вредност коју треба запамтити и понети из Рима, која остаје у роману и онда када тишина на крају приповедног исказа прекине тај исказ почетком онога о чему се не може говорити.

7. Non finito

Од школовања у темишварском Пијаристичком лицеју до краја живота²² личност Микеланђела Буонаротија заокупља пажњу Милоша Црњанског. Јер иако је, као „архитект папа”, имао „на располагању цео урбанизам Рима”, велики ренесансни уметник ипак је, како у *Књижи о Микеланђелу* напомиње Црњански, „радио за себе те скулптуре. За себе и никог више.” (Срњански 1981: 119, 123) Знање о Микеланђелу као о архитекти упућује на то да, како у вишедневној комедији „питања и одговора” сматра професор Зено, „папа Павле III употребљава тог гиганта ренесансе, од 1. јануара године 1547, као архитекту, при зидању цркве Светог Петра у Риму” (Срњански 1981: 122). Премда би се ангажман уметника у сакралној архитектури при крају живота могао коме приказати као срећно усклађен такт живота и рада, ипак то да се Микеланђелу „живот завршава у зидању највеће цркве у хришћанству, у дизању једног кубета (симбола надземаљског)” – што би значило да његово бивствовање проналази свој простор „у логичном центру света оног времена”, па је и завршетак живота оправдан истрајавањем „на тако величанственом послу” – Црњански приговара академском биографизму, јер не верује „да је *шо* била срећа и утеха у животу” (Срњански 1981: 122–123). Наиме, овај писац у Риму зна за патњу уметника од кога траже „да ради, да ствара, као да је роб, као да увек треба да ради и невољно”, па и то што „траже од њега године 1558 – када је навршио осамдесет и трећу годину живота – да сачини један, дрвени, модел, кубета, које се припрема” значи да га цеде „мецене, као стари лимун, до краја” (Срњански 1981: 123). Има, међутим, друго нешто чему се, а не јавној почаст и меморијално-биографским формулацијама о срећном упосленику, мисао Црњанског управља поводом куполе цркве Светог Петра. То су питања која „*више* свега” траже Микеланђела „*радника, каменоресца*”, питања нова једног песника што су „досад, прећутана, или скривена, и заборављена, у ватромету безбројних теза многобројних професора, и естета, и историчара уметности” (Срњански 1981: 7). Излазак Црњанског из владе званичне историјскоуметничке традиције показатељ је и научне, методолошке модерности његове. Јер он не само да би тумачење онога што је била Микеланђелова „*furia* и *terribilità*” спровео и „на основу укључења, у Микеланђела, његових стихова, сонета и мадригала (које је Кроче, на пример, ниподашта-

22 „Полако, као у неком вртлогу, све се више вртим око Микеланђела, а узалуд покушавам да заборавим и оставим све то.” (Срњански 1981: 8) О сталном враћању Милоша Црњанског Микеланђелу видети шта каже сам писац у уводном поглављу *Књиже о Микеланђелу*, а о припремању ове књиге за штампу видети и разговор Николе Бертолина.

вао) као *историјских* извора” (Crnjanski 1981: 7), већ одобрава и једно савремено оптичко и сазнајно увељичавање што га филм омогућује:

Кап која је прелила чашу мојих жеља да објавим књигу о Микеланђелу, био је филм Американаца, о Микеланђелу – али не онај, романсирани (који је бургија), да би се искористила четиристогодишњица, него *ново* снимање његових скулптура и слика, из раније невиђених углова. Са раније немогућим, новим, осветљењем – на пример, скулптура капеле Медичи, робова, фресака Сикстине, и осталог. Једног новог, још већег Микеланђела, кога је, на пример, Гете, још гледао, у *полумраку*. Ти снимци су ми омогућили да угледам једног новог, још једном новог Микеланђела, раније невиђеног. (Crnjanski 1981: 7)

Из оптичког несвесног, о коме Бенјамин пише 1936. године, филм на површину износи планове у којима би се, према Црњанском, могле уочити контуре стваралачког бића што су и Гетеовом погледу измакле, оставши „у *полумраку*”. Као поглед „какав никад и нигде раније није био замислив”, филмско видно поље представља плоху увељичаног простора и кретања, па је то план знања постигнут радом камере у коме су расветљени и „кретња којом се машамо за упаљач или кашику”, и оно што се „одиграва између шаке и метала”, и волумени расположења „која нас захватају” (Benjamin 2011: 276). Када из Микеланђеловог песништва као из историјског факта и под светлом филмског снимка Микеланђелових дела Црњански угледа „једног новог, још једном новог Микеланђела, раније невиђеног”, онда тај поступак уочавања и тумачења Микеланђела, кроз којег, и у роману *Код Хиперборејаца* и у *Књизи о Милеланђелу*, Црњански прати „пут једног човека, у прошлости”, тражи „у њој, као и људском животу, смисла”, проучава „и Рим, време ренесансе, папа, величине Италије”, онда то праћење, тражење и проучавање, кроз факта, песништво и филм, градова, прошлости и уметности постаје тотална хуманистичка мапа, призив будуће, дигиталне хуманистике:

А што сам изабрао таквог гиганта у уметности, то је зато, што на тај начин, видим прошлост, јасније, увељичано, као кад се увељичавајуће стакло спусти, на географској карти, на неко мање место, па се увељича. Рим се, за мене, прошири, чак до поларних крајева. (Crnjanski 1981: 8)

Када Милош Црњански спусти своје увељичавајуће стакло на неко место у животу Микеланђеловом, то што уочавамо у проширењу града које се тада збива у самом Црњанском и настаје у њему као једна антрополошка мапа, могло би да упути на оно што је као непримећено заостало у „у *полумраку*” знања о Микеланђелу. Роман *Код Хиперборејаца* јесте „ново снимање”, књижевно снимање „из раније невиђених углова” огромног архива римског света: песничких текстова, скулптура, слика, храмова, зидова, улица, фонтана, али и самих људи и њихових биографија. Зато смисао у завршетку Микеланђеловог живота и симболичка вредност куполе на цркви Светог Петра – који су језгрена компонента приче о завршетку живота Црњанског у Италији и његовог самоосмишљавања

гледањем у кубе Микеланђелово – измичу конвенцијама жанра биографије и склоповима њених симболичких прича. Професор Зено сматра да „завршетак у архитектури Рима, крунисао је живот Микеланђелов”, па је ова круна града и круна једне уметничке егзистенције у симболичком одскоку учињеном „у дизању једног кубета” као „симбола надземаљског” (Crnjanski 1981: 122–123) знак међусобног доброг разумевања Рима и његовог најизузетнијег ствараоца. Узајамност градова и њихових твораца у светском памћењу основа је континуитета историје: „Свет је зато запамтио Микеланђела (који се ближио деведесетој години живота), као срећног творца и поштованог архитекту кубета папа, за које, сад, скоро сваки народ на свету, зна.” (Crnjanski 1981: 123) Не сложивши се са професором „да је *шо* била срећа и утеха у животу” што је Микеланђело живот завршио „на тако величанственом послу”, Црњански своју лампу удаљава од реторичких стереотипа о надземаљском, о утехи и срећи, приближавајући је оном затамњеном у животу ренесансног каменоресца. Кубе Микеланђелово, чије су подизање други, након његове смрти, довршили, није знак само оног „*non finito*” које, као исказ о начелној животној и стваралачкој недовршености, измешта улогу довршења из егзистенције, света, језика, уметности и уметника у нешто друго, него јесте знак недовршетка и у самом акту тумачења. То да је Микеланђело, уз Сократа, његова „највећа утеха у животу” није неучестала опомена у вези са читањем романа *Код Хијерборејаца* и *Књиже о Микеланђелу*. Али треба чути шта Црњански каже у уводу *Књиже о Микеланђелу* када поглед читалаца води иза књиге, јер „и иза моје књиге има и један лични узрок”:

Поред Сократа, Микеланђело је – по мом мишљењу – при крају живота, сваком уметнику, писцу, песнику, утеха. *Non finito* – у раду тог гиганта, може утешити сваког, и много мањег скулптора, сликара, па и песника, а ту утеху тражи и сваки обичан човек, на крају живота.
Non finito. (Crnjanski 1981: 9)

Кубе базилике Светог Петра уистину је вршни симболички израз онога *све* које, будући недоречено, неосветљено и невиђено, онтолошки измиче енциклопедијама, академизму, биографијама. Ако је незавршена гробница Јулија II, у цркви светог Петра, постала „и Микеланђелова, духовна, гробница” (Crnjanski 1981: 10), шта је Црњански угледао ново, раније неогледано, у такође за уметничког живота недовршеној куполи ове цркве?²³ Одбијајући да оно што свет памти у вези са Микеланђелом и оно што свет зна о римској сакралној архитектури буде то што формулише његове стазе знања и памћења, Црњански знању претпоставља чуђење:

Ја не знам много, управо ништа, о архитектури. А кад Микеланђело, после седамдесете године, почиње да уздиже аехитектуру Рима, признајем, зане-

23 Професор Зено је приказао ситуацију неокончаног посла: „Дигао је огромно кубе Брамантеа на највећу цркву хришћанства, то јест, – што је још лепше, – припремио то кубе, да га други дигну, у висину, после њега.” (Crnjanski 1981: 123)

мео сам од чуђења. Где ли је, и када, научио како се ствара то кубе које је подигнуто тако високо, изнад Рима, до небеса?

[...]

Откуд зна прорачуне мера, откуд зна материјал грађевина, темељце, гравитацију зидова? (Срњански 1981: 123)

Када му професор Зено укаже на Микеланђелово проучавање Витрувија, на спретност оновремених зидара, Црњански у тим појашњењима не налази задовољење: „Знам, знам, и то, – али ништа не разумем, ни после тога.” (Срњански 1981: 124) Ако наш писац жали што Микеланђело није отишао у Истамбул и тамо, код султана, постао „архитект за мостове Истамбула”, јер „нема ничег лепшег од моста, изнад дубине вода”, да ли ипак, налик тој визији због које каткад себи понавља *Michelagnuolo in Turchia*,²⁴ и у поглед Црњанског продире неки чудновати смисао и у чему га је могуће наћи када се, кроз то кубе – кубе Микеланђелово, али и кубе оног Микеланђела којег је нашао Црњански²⁵ – вреднује завршетак Микеланђеловог живота? Одговарајући нам, Милош Црњански мења угао и отвара један еминентно имагинацијски факт, један пролаз у дубину сна о граду:

Шта може бити лепши крај у животу, од живота који се претвара у Рим, у једну варош у којој смо живели. Ја мислим да одсад тако тумачим, неку веселост, неку радост, неку доброту, која је била, очигледно, наступила, код Микеланђела, у последњим годинама његовог живота. Живот његов добио је био смисла. Све што је био препатио завршило се у неком смислу. То је био Рим. (Срњански 1981: 124)

У перспективи сна преокреће се значење оног *non finito*, па то што је „тај Рим Микеланђелов, остао [...] недовршен”, а „његово кубе на Светом Петру [...] завршено тек после његове смрти”, како то у свом осве-

24 О томе како Црњански тумачи Микеланђелов потпис видети у *Књизи о Микеланђелу*.

25 „Ко је, данас, најбољи зналац Микеланђела није сигурно. Не може бити. А у безброју зналаца Микеланђела (Бертелоти, Готи, Подеста, Велфлин, Јусти, Гејмилер, Фреј, Минц, Борински, Маковски, Тоде, Ланг, Панофски, Седлмајер, Толнај, Шијаво, Фербах, Голдшпајдер, Акерман – да споменем само неколицину) питање је увек: зналац *којег* Микеланђела? Има их неколико, као неколико људи у сваком човеку. Неки знају, можда – боље од других – Микеланђела Сикстинске капеле, други, скулптора гробнице Медичија, трећи, оног чији се цртежи налазе у Оксфорду, неки можда оног из Лувра? Има експерата и за оног Микеланђела, којег је било, а којег више нема – чија су дела била, па су изгубљена. И тога има. Ја говорим само о оном Микеланђелу, кога сам својим очима видео, читао, и кога, као што рекох, сматрам, поред Сократа, за утеху, у животу.

Non finito.

Моја књига неће бити понављање већ утврђених фраза о Микеланђелу, понављање научних теза професора, већ познатих, научних резултата, баналности, глорификација, него ће бити низ питања, са *мојим* одговорима. (Књига једног песника који је живео у Риму.)

То не значи да тонем, у збрку, питања, докумената, архивске грађе, па ни историјске полемике, о ренесанси. И ја ћу стављати, чисто интелектуална, питања, али ћу одговарати *својим* тврдњама, наласцима, мислима. На тај начин, мислим, да задовољним читаоца.” (Срњански 1981: 8)

тљењу проблема професор Зено разуме, не умањује унутрашње виђење стварања, распрострањавања, увељичавања, већ га издужује у једно тајанствено, али извесно *све*: „Сасвим је то неважно, кажем. Он је то видео, све, у свом сну.” (Crnjanski 1981: 124) Питања о архитектури и сазнајни домети археологије града не треба да нас суоче само са пројектима, плановима, цртежима. У размери његових урбанистичких концепата, извесно је, како професор Зено предочава Црњанском, да је Микеланђело хтео да „назида [...] градске зидине и утврђења, за Рим, а остала је само, античка, класична, Porta Pia, у Риму. И један прозор Микеланђелов на палати Фарнезе.” (Crnjanski 1981: 124) Као археолог имагинације, Црњански, међутим, види друго: „Остале су, кажем, сенке, којих има, врло лепих, и дубоких, кад је сунце, на капији Пија.” (Crnjanski 1981: 124) И јунак романа *Код Хиџборџејаца* уме да гледа у дубину полумрака, па му је ренесансна фонтана коју воли, а са чијег се места видик „пружа до куполе Микеланђела” била „можда, само зато драга, јер на њу пада тамна сенка прастарих пинија” (Crnjanski 2008II: 343). Из сенке пружене по фонтани Црњанском надолази друкчији духовни трепет, јер „откад сам читао Таса, ништа ме у Италији не утешу, лепше, него дрвеће и сенка дрвећа” (Crnjanski 2008II: 343). Дејство старог ренесансног водоскока сједињује богате асоцијативне потенцијале, па је фонтана истовремено културно-историјско привиђење („Та фонтана је, као нека огромна, мраморна шоља римска, из доба Тиберија”), историјскоуметнички артефакт („Та фонтана је, уосталом, једна од најстаријих из ренесансе.”), песнички престилизован, продубљен и увељичан знак (у тамној сенци пинија палој по фонтани скривене су књижевно већ уобличене сенке дрвећа), аналогија сакралног амбијента („Вода из ње сикће само толико, колико је скакала из фонтана манастира. Има онај сасвим тихи плусак, који се чује у вртовима манастирским, Фијезоле, Асизија, Перуђе, где је готска и францисканска. Шум њен је скроман. Ствара мир.”) (Crnjanski 2008II: 343). Када Црњански понови да се „са њеног места видик [...] пружа до куполе Микеланђела” (Crnjanski 2008: 343), онда је тешко одрећи присуство и значај овог *личног* угла, у којем се, као у неком сну, место фонтане која се воли увељичава и у том раседу *стварног* угледа то што не припада емпиријском погледу, али што извесно, зближивши по географској карти или у календару удаљене, а сродне вредности, трајно припада хуманом духу.

Фонтане од којих Црњански ипак не окреће главу, које су остале његова утеха при одласку из Рима очитују надмоћ естетских вредности, јер у њима визија уметника надмашује политичку интерпретацију. Тако је фонтана што ју је Риму подарио папа Урбан VIII и која „по наређењу Папе [...] има Урбанов грб, а вода сикће из топовских ждрела израђених у мрамору”, у народу запамћена као „просто *барка*: la baraccia”, што показује да у њеном естетском склопу постоји раван одлучујућег самопревазилажења, захваљујући којем њен топос у менталној слици града дефинише не политички императив, већ аутентична намера уметника:

[...] али је уметник ту барку римску, очигледно, створио, за то, да разлива воду и да плови у вечност, увече, а да шуми, и у ноћи. Спустио је тај чун испод површине пијаце, тако, да се чини, да заиста одлази некуд, у мраку. Толики су у њој из Рима у смрт отишли, а од Рима се растали. (Crnjanski 2008II: 347–348)

Ако привиђење што га изазива фонтана-барка изводи путника из Рима, другу фонтану, ону „на Пијаци Барберини, где њен Тритон, клећећи на делфинима, дува у шкољку и прска воду у висину, при заласку Сунца”, Црњански је волео „још много више” (Crnjanski 2008II: 347–348). Веома је занимљива преокружнооколна путна линија те љубави, јер, пратећи је у свести Црњанског, опажамо јунака како на старој географској карти поларних предела налази Тритона, којег је „заволео зато, што је и он био стигао пред острво Јан Мајен”, да би се, у тој љубави за Тритона и за његову фонтану на Пијаци Барберини, срео и са Андерсеном, па у његовом памћењу чуо и оно „што је Андерсену рекао, при растанку, Торвалдсен, који је у Риму живео четрдесет година” (Црњански 2008: 348). Могло би се сматрати како управо Андерсенове посете Риму сакупљају све реакције које човек у сусрету са градом може имати: то да је „први пут, био као опијен небом Рима, где се осећао, од првог тренутка, као да је у својој кући”, да је при другом доласку у Рим дане проводио „у рушевинама”, док кад је „последњи пут био у Риму, године 1861, био је остао, и ћути” (Crnjanski 2008II: 348–349). Како, међутим, Црњански жели да памти не оно што Андерсен о Риму каже, него то што му је о Риму саопштио Торвалдсен, важно је да и промене што их је у својим доживљајима Рима имао Црњански не затворимо у андерсеновској палети. Јер Црњански каже како неће да памти то што је „рекао о Риму, Андерсен, и први, и други, и трећи, и четврти пут”, не зато што није истинито, него зато што постоји још нешто у име чега се Црњански досећа туђег гласа у свом знању о Андерсену. Нешто друго, наговештено у смисаоном прекорачењу конвенционалне биографије писца у Риму: „Ја памтим само оно – хоћу да памтим само оно – што је Торвалдсен рекао свом чудноватом земљаку, при растанку: До виђења у Риму, или у Данској.” (Crnjanski 2008II: 348–349) Торвалдсенове речи о Риму премашују андерсеновску чудноватост, јер у фигуру растанка утискују једно од те зачудности необичније очекивање. Не само да је за растанком могуће поновно сусретање два писца, него тај сусрет обојицу из растанка премешта у један удвојени простор, преноси их у ониричку динамику разликовања и поистовећивања која омогућује да се Данска нађе у Риму и Рим у Данској. Знак који Тритон Црњанском даје у Риму није нађен само „на географској карти поларних крајева”, управо „код Хиперборејаца”, него је требало „разумети знак и спремити се”: „Отићи, и појавити се где нисмо ни сањали да ћемо се наћи.” (Crnjanski 2008II: 351) Не би требало да нас зачуди појашњење Црњанског у вези с тим како је његов „пут у поларне крајеве”, што му „ни после три године, није излазио из главе”, био онај спасоносни садржај у

данима страховања за судбину своје земље, али би нас изнова могао изненадити одговор Црњанског онима који с подсмехом послушкују његове речи о Хиперборејцима: „Нека се смеју. Мене занима шта су ти Хиперборејци рекли о Риму? То беху астрономи, математичари, физичари, ботаничари, нису били макар ко.” (Crnjanski 2008II: 363)

Преко фигуре Тритона у Риму симболичка структура романа *Код Хиџерборејаца* отвара се за далеку, северну сцену, на којој је један водоскок, „мали, као неки извор за децу”, у једном часу „изненада, шикнуо, високо”, па у наизменичном узлетању и сплашњавању необично вртложио воду, претварајући се „у љиљан, у ружу, у лалу”, да би, када се примири, заличио на „оне ситне фонтане, које сам видео у Алхамбри, а које цвеће заливају и успављују” (Crnjanski 2008II: 364). У континенталној вези што ју је приповедна свест успоставила између водоскока „у једном краљевском дворцу, на Северу” и фонтане у Шпанији није изговорено, али је раније припремљено место управо за ону римску фонтану са чијег места је Црњански и „кубе Микеланђелово, гледао”. Јер се и северни водоскок, подижући воду, „претварао у љиљан”, као што је на римској фонтани уздигнутој значењем Тасових песама о сенкама дрвећа Црњански „волео [...] и њен пехар, који је имао мали водоскок, у облику каменог љиљана, пехар од гранита” (Crnjanski 2008II: 343, 364). Ако северни водоскок у примиривању своје снаге личи на мале фонтане које у Алхамбри „цвеће заливају и успављују”, да ли је из те подударности могуће изузети и римску фонтану чији је шум „скроман” и „ствара мир”, а која пљушти „једва чујно, дању, али се лепо чује, у ноћи” (Crnjanski 2008II: 343, 364)? Црњански каже да га је Тритон у Риму подсетио на ту фонтану Севера, чији су одскоци, висине, снага, облици, боје, гласови, клонуће, мир и тишина описали не само целину живота него и пуноћу разумевања живота:

Све је то била слика нашег живота, младости, смрти, све је то био симбол, и побуна, падова, клонућа, јаука, песме, плача, у свету. Та фонтана са тим скоковима и падовима воде, у мом сећању остала је, за мене, најдубљи смисао свега, што је било, и што ће бити у свету и у мом животу. (Crnjanski 2008II: 364)

Купола коју је на цркви Светог Петра израдио Микеланђело она је симболичка тачка у којој се потврђује гравитацијска важност микеланђеловске перспективе у поетици романа *Код Хиџерборејаца*. Микеланђелова купола средиште је „простора Црњансковог 'приватног' Рима из којег се шири дескрипција града и његове предратне атмосфере, описи боравка у римској околини, као и спуштање на друге временске равни у којима су остварена ранија приповедачева путовања” (Јаџиновић 2009: 342). Упућујући на везу куполе, као најважније тачке у Риму, са заливом у Шпицбергену, као најважнијом тачком у доживљају Севера Црњанског, Слободан Владушић потенцира дискретну метонимијску везу коју око себе ствара Микеланђелово кубе: „Веза између кубета, залива у Шпицбергену, фонтане Тритон, мале фонтане у стану Црњанског, можда је најскривенија веза у Хиперборејцима. Трагови који на њу упућују тек су

светлуцања песничког језика. Нешто тананије, скривеније, тише, тешко је замислити.” (Vladušić 2011: 225, 227). Кажимо још једном раније цитиране речи, али у преиначеном поимању, пошто ту скривену линију што од Микеланђелове куполе иде трима другим тачкама, тај прозирни цртеж у коме је све – и зид, и сенка, и светлост – баш као да је „осмислио неки врховни архитект с невидљивим, бескрајним троуглом, као неки накривљени хоризонт” (Kabrerа Infante 2010: 18). Овај архитект би у *Хиперборејцима*, као зналац Микеланђела, знао и да „то, међутим, није божји леђир, него правило игре” (Kabrerа Infante 2010: 18). Микеланђеловско виђење Црњанског преокреће ситуацију незавршености као прикраћености у условљено имагинацијско кретање: „Враћајући се, са брда Терминило, ја сам био сасвим сигуран, да треба, у таквим временима, отићи у један други свет, из наше стварности, да би се та стварност могла поднети и да би добила смисла.” (Crnjanski 2008II: 385) Није та другост, како је Црњански дочуо и Стриндберга, ни сан, ни стварност, већ нешто надмашујуће и небинарно: „Него сан на јави.” (Crnjanski 2008II: 398) Отуда је и на крају романа *Код Хиперборејаца* могуће уважити перспективу што ју је Црњански описао у *Књизи о Микеланђелу*, показавши на онај невиђени и дотад непознати угао стваралачког бића, из којег, када се погледа у полумрак непопаженог, ослобађа се и прелази границу самог живота нешто као будни поглед у свој сан. Пре него што затворе врата свог римског стана, Црњански види како његова супруга притиска прстен механизма и вода престаје да се прелива из мале собне фонтане „као крв из рањеног срца”. Минијатурни апарат, чини се, миметички следи ону фонтану са Севера, чији је „механизам био компликован” и чија слика јунаку „не излази [...] из главе” (Crnjanski 2008II: 417). Да ли, међутим, престанак рада минијатурног водоскока означава слом визије Црњанског, у чијој свести разгледамо оно што је он опазио, запамтио, просањао путујући на Север:

Како скаче увис, букне, претвори се у раскошну водену палму, у помамног белца, у пламен од пене, а затим смањи у ванредне слике цветова, игара, играчица, парова, загрљаја. Да после клоне и узме форму прецвалих биља, погнутих глава и пехара који се прелива. То је све. Слика света, човека, љубави, револуција, весеља и плача. Тече и понавља се. (Crnjanski 2008II: 417)

У исти мах, завршетак романа *Код Хиперборејаца* двострук је. У аналогји двају водоскока, онога на Северу и онога минијатурног у римском стану Црњанских, извесно је како утихнуће механизма и утишавање стана значе окончање једне концепције приватног и светскоисторијског живота. Тај учинак завршености припада егзистенцији и причи. Ипак, на месту изласка из римског стана Црњанских као из једне епохе, дакле на вратима самог Рима, спустимо још једном увеличавајуће стакло на оно место *Књиге о Микеланђелу* на којем писац говори о томе да у последњим годинама Микеланђеловог живота налази „неку веселост, неку радост, неку доброту”, а које објашњава смислом и лепотом претварања властитог живота у град који воли, у Рим. (Crnjanski 1981: 124) Професор Зено при-

говара идеји о задовољењу насталом пребражајем човека у град у коме је тај човек живео, као што би неком другом осмишљавању изван признања катастрофизма на историјској сцени Италије, Европе и света на крају романа *Код Хиперборејаца* могла да приговори минијатурна фонтана сталог срца. Да приговори речима подругљивим, јер је Рим Микеланђелов, али и Рим Црњанског, као расклопљен и несастављив скуп „догађаја, вести, мисли, сећања, слика и друштва”, још један „разилазак”, остао неостварен: „Као и његово кубе на Светом Петру, које је завршено тек после његове смрти.” (Crnjanski 1981: 124) Ако бисмо били смели, могли бисмо да, са Црњанским, тада приговоримо, себи: „Сасвим је то неважно, кажем. Он је то видео, све, у свом сну.” (Crnjanski 1981: 124) Смелост би значила и то да тамо где су, у кошмарном предвиђању ужаса рата, од града остали само „пројекти, планови, цртежи”, у сећању оних што су из града отпутовали ипак претекну, одрже се, сачувају и нека скровита, тиха, лепа и дубока уочавања: „Остале су, кажем, сенке, којих има, врло лепих, и дубоких, кад је сунце, на капији Пија.” (Crnjanski 1981: 124) У томе што остаје очима које су проникнуле у будни сан оних што одлазе један је тајанствени зрак, један неугледани комадић прозорског стакла – увеличавајућег стакла литературе. Један *йолумрак* људи и градова за још једно ново гледање „из раније невиђених углова”. У светлу књижевног проширивања, Рим се по ко зна који пут, као неки мост „изнад дубине вода”, претвара у симболичку мапу свих путовања и у адресу свих путника, у једну варош у којој смо већ живели. Претвара се у град стихова класичних и модерних, град песника Италије, песника Севера и песника света. У вечни град Петра II Петровића Његоша, Љубомира Ненадовића, Милоша Црњанског – у Рим српске књижевности. Живот је свакога песника остао неостварен. Али није то важно, јер сваки је од њих *видео, све, у свом сну*. Као што је лични узрок за литературу и утеху сваки нашао, попут Црњанског у Микеланђелу, у симболичком здању онога који је, пре њега, видео многоугло све. Недореченост животних хтења доказују толики планови, цртежи, пројекти, али симболизму ипак остаје невидљива, оплемењујућа трајекторија људског погледа кроз сан. На граници историјских, културних и поетичких епоха сваки је од њих неком свом чудноватом земљаку могао казати да су удаљене тачке дослухом литература и симбола, као у неком огледалу од воде – у великом сну културе – заиста у вези и разумевању, да су једна у другој: *До виђења у Риму, или у Данској*.

ИЗВОРИ

- Crnjanski 1981: М. Crnjanski, *Knjiga o Mikelandelu*, priredio za štampu Nikola Bertolino, Beograd: Nolit. [orig.] Црњански 1981: М. Црњански, *Књижа о Микеланђелу*, приредио за штампу Никола Бертолино, Београд: Нолит.
- Crnjanski 2008I: М. Crnjanski, *Kod Hiperborejaca I*, Beograd: „Štampar Makarije”, Oktoih. [orig.] Црњански 2008I: М. Црњански, *Код Хиперборејаца I*, Београд: „Штампар Макарије”, Октоих.

- Crnjanski 2008II: М. Crnjanski, *Kod Hiperborejaca II*, Beograd: „Štampar Makarije”, Oktoih. [orig.] Црњански 2008II: М. Црњански, *Код Хиперборејаца II*, Beograd: „Штампар Макарије”, Октоих.
- Nenadović 1966: Lj. Nenadović, *Pisma*, Beograd: Nolit.
- Petrović Njegoš 1967a: P. Petrović Njegoš, *Pjesme; Celokupna dela Petra Petrovića Njegoša; knj. prva*, Beograd: Prosveta; Cetinje: Obod; Sarajevo: Svjetlost. [orig.] Петровић Његош 1967^a: П. Петровић Његош, *Пјесме; Целокупна дела Петра Петровића Његоша; књ. прва*, Beograd: Просвета; Цетиње: Обод; Сарајево: Свјетлост.
- Petrović Njegoš 1967b: P. Petrović Njegoš, *Izabrana pisma; Celokupna dela Petra Petrovića Njegoša; knj. šesta*, Beograd: Prosveta; Cetinje: Obod; Sarajevo: Svjetlost. [orig.] Петровић Његош 1967^b: П. Петровић Његош, *Изабрана писма; Целокупна дела Петра Петровића Његоша; књ. шеста*, Beograd: Просвета; Цетиње: Обод; Сарајево: Свјетлост.

ЛИТЕРАТУРА

- Bašlar 1977: G. Bašlar, Trenutak poetski i trenutak metafizički, *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, 23/224, Novi Sad: Progres, 5–6.
- Bašlar 1998: G. Bašlar, *Voda i snovi: ogled o imaginaciji materije*, prevela s francuskog Mira Vuković, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. [orig.] Башлар 1998: Г. Башлар, *Вода и снови: оглед о имагинацији материје*, превела с француског Мира Вуковић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Bašlar 2004: G. Bašlar, *Zemlja i sanjarije volje*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Benjamin 2011: V. Benjamin, *Izabrana dela 1*, preveo Jovica Aćin, Beograd: Službeni glasnik.
- Bodrijar 1991: Ž. Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, prevela sa francuskog Frida Filipović, Novi Sad: IP Svetovi.
- Dragoni 2012: W. Dragoni, „Rome’s Fountains: Beauty and Public Service from Geology, Power and Technology”, In *Water Fountains in the Worldscape*, Hynynen, A.J., Juuti, P. S., Katko, T.S., Eds.; IWHN: Delft, The Netherlands, 2012, 18–33.
- Evertovski 2014: T. Evertovski, Dva pogleda na Večni grad – doživljaj Rima u stvaralaštvu Njegoša i Mickijevića, u: *Njegošev zbornik Matice srpske*, br. 2, Novi Sad: Matica srpska, 431–445. [orig.] Евртовски 2014: Т. Евртовски, Два погледа на Вечни град – доживљај Рима у стваралаштву Његоша и Мицкијевича, у: *Његошев зборник Матице српске*, бр. 2, Нови Сад: Матица српска, 431–445.
- Flašar 1988: M. Flašar, *Studije o Steriji*, Beograd: SKZ. [orig.] Флашар 1988: М. Флашар, *Студије о Стерији*, Beograd: СКЗ.
- Flašar 1997: M. Flašar, *Njegoš i antika*, Podgorica: Crnogorska akademija nauka i umjetnosti. [orig.] Флашар 1997: М. Флашар, *Његош и антика*, Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности.
- Frankovich i Manacorda 2014: R. Francovich i D. Manacorda, *Arheološki rječnik*, prevela sa italijanskog Vida Papić, Zagreb: Sandorf.
- Fuko 2005: *Mišel Fuko: 1926–1984–2004: hrestomatija*, prir. Pavle Milenković, Dušan Marinković, Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija.
- Jaćimović 2009: S. Jaćimović, „Čudna knjiga” i vrhunac složenog žanrovskog modela: Putopisni elementi u knjizi *Kod Hiperborejaca* Miloša Crnjanskog, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 57, sv. 2, Novi Sad: Matica srpska, 331–366. [orig.] Јаћимовић

- 2009: С. Јаћимовић, „Чудна књига и врхунац сложеног жанровског модела: Путописни елементи у књизи *Код Хиџерборејаца* Милоша Црњанског, *Зборник Матице српске за књижевности и језик*, књ. 57, св. 2, Нови Сад: Матица српска, 331–366.
- Juti i drugi 2015: P. S. Juuti, G. P. Antoniou, W. Dragoni, F. El-Gohary, G. De Feo, T. S. Katko, R. P. Rajala, X. Y. Zheng, R. Drusiani and A. N. Angelakis, „Short Global History of Fountains”, *Water – Open Access Journal*, 7, 2314–2348.
- Kabrera Infante 2010: G. Cabrera Infante, *Knjiga o gradovima*, sa španskog prevela Ljiljana Popović-Andić, Beograd: Geopoetika izdavaštvo.
- Linč 1974: K. Linč, *Slika jednog grada*, preveo Milutin J. Maksimović, Beograd: Izdavačko preduzeće „Građevinska knjiga”.
- Lompar 2004: M. Lompar, *Apolonovi putokazi*, Beograd: Službeni list SCG. [orig.] Ломпар 2004: М. Ломпар, *Айолонови путокази*, Београд: Службени лист СЦГ.
- Mamford 2010: L. Mamford, *Kultura gradova*, Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Marić 2004: S. Marić, Међу јавом и мед сном: poetika Gastona Bašlara, u: G. Bašlar, *Zemlja i sanjarije volje*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, I–XVI.
- Milosavljević Milić 2013: S. Milosavljević Milić, Figura antiteze u putopisu Pisma iz Italije Ljubomira Nenadovića, *Philologia Mediana*, 5/5, Niš: Filozofski fakultet, 113–123. [orig.] Милосављевић Милић 2013: С. Милосављевић Милић, Фигура антитезе у путопису *Писма из Италије* Љубомира Ненадовића, *Philologia Mediana*, 5/5, Ниш: Филозофски факултет, 113–123.
- Pavić 1991: M. Pavić, *Istorija srpske književnosti*, knj. 3, (*Klasicizam*), Beograd: Dosiје, Naučna knjiga. [orig.] Павић 1991: М. Павић, *Историја српске књижевности*, књ. 3. (*Класицизам*), Београд: Досије, Научна књига.
- Popović 1975: M. Popović, *Romantizam 2*, Beograd: Nolit. [orig.] Поповић 1975: М. Поповић, *Романтизам 2*, Београд: Нолит.
- Rosić 1989: T. Rosić, Dva narativna modela: Pisma iz Nemačke Lj. P. Nenadovića, *Književna istorija*, god. 21, br. 79/80, Cetinje: Obod, 45–59. [orig.] Росић 1989: Т. Росић, Два наративна модела: *Писма из Немачке* Љ. П. Ненадовића, *Књижевна историја*, год. 21, бр. 79/80, Цетиње: Обод, 45–59.
- Sloterdijk 2015: P. Sloterdijk, *Sfere: makrosferologija*, tom II, Beograd: Fedon.
- Šetel 1982: M. Šetel, Bašlar i likovne umetnosti, *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, 28/278, Novi Sad: Progres, 195–196.
- Vladušić 2011: S. Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik.
- Vukićević 2011: D. Vukićević, *Anarhija teksta*, Beograd: Službeni glasnik, 2011. [orig.] Вукићевић 2011: Д. Вукићевић, *Анархија текста*, Београд: Службени гласник, 2011.
- Živančević Sekeruš 2005: I. Živančević Sekeruš, Patriocentrizam i predstava Evrope u putopisima Ljubomira P. Nenadovića, u: Z. Karanović, S. Radulović (red.), *Žanrovi srpske književnosti: poreklo i poetika oblika: zbornik. Br. 2*, Novi Sad: Filozofski fakultet: Orfeus, 161–169. [orig.] Живанчевић Секеруш 2005: И. Живанчевић Секеруш, Патриоцентризам и представа Европе у путописима Љубомира П. Ненадовића, у: З. Карановић, С. Радуловић (ред.), *Жанрови српске књижевности: порекло и поетика облика: зборник. Бр. 2*, Нови Сад: Филозофски факултет: Орфеус, 161–169.

**ROME IN LETTERS FROM ITALY BY LJUBOMIR NENADOVIĆ AND THE NOVEL
AMONG THE HYPERBOREANS BY MILOŠ CRNJANSKI:
THE ARCHEOLOGY OF TOWN AND HISTORICAL DEPTH OF IMAGINATION**

Summary

In this study we have illuminated the archeographic topology in imaginative structure of Rome, established by Ljubomir Nenadović's travelogue *Letters from Italy* (1881) and Miloš Crnjanski's novel *Among the Hyperboreans* (1966). Applying phenomenological methodology, we have examined how historical contents (temples, monuments, statues, markets, fountains, rocks, etc.) were narratively dynamic and how their evocative meanings were written and deepened in modern poetic context. The figure of Rome was revealed as an ambivalent spaciousness in *Letters from Italy*, in which neutral perception and objective observation were overcome by Bašlar's way of dreaming. Rome was seen in Nenadović's travelogue not only as a legendary topos but also as an emerging city, and Crnjanski strongly elaborated this modernist impulse in the vision of a big city, which was threatened with destruction at the beginning of World War II. In Twentieth-century literature the city was the stage of crucial solutions for the modern subject. The ancient Rome, discovered in modern Nenadović's and Crnjanski's Rome, was also the signifier of human history, which became aware of its boundaries, subversive experiences and The Other of humanities. Therefore, the dynamics of symbolization were revealed, according to which speaking about multidimensional nature of Rome was speaking about the Serbian literature nature. Rome was also its big city.

Keywords: Rome, Nenadović, Crnjanski, archeology, imagination, necropolis, stone, water

Ana S. Živković, Časlav V. Nikolić

Владан С. Бајчета¹*Институти за књижевност и уметност*

ЕПИФАНИЈА НА МОНТЕ САН ПРИМУ – КОМО СРЂАНА ВАЉАРЕВИЋА

Циљ истраживања је да се досадашња рецепција романа *Комо* Срђана Ваљаревића метакритички преиспита са задатком адекватнијег сагледавања његовог жанровског одређења, а истовремено и херменеутичког продубљивања претходних аналитичких сазнања о том роману. Постојеће критичке паралеле, попут оних везаних за роман *Чаробни брег* Томаса Мана, проширене су новим угловима разматрања те, али и других компаративних перспектива усмјерених ка дјелима писаца попут Џејмса Џојса и Роберта Валзера. Тежиште рада смјештено је у напору да се Ваљаревићева романескна приповијест анализира методом архетипске критике, са ослонцем на одређене претпоставке које су у својим радовима понудили Карл Густав Јунг и Јелезар Мелетински.

Кључне ријечи: роман, жанровско одређење, архетип, митско, индивидуација, епифанија

I

Роман *Комо* (2006) Срђана Ваљаревића припада књижевним дјелима која упркос својој привидној једноставности у себи носе на први поглед невидљиву умјетничку комплексност и значењску сложеност. Иако изузетно позитивно прихваћен од критике, као и од публике, чини се да је тај роман у свом најбитнијем семантичком аспекту остао до данас неадекватно протумачен. Различите анализе, од првих критичких написа до каснијих темељнијих студија, дале су важне смјернице за разумијевање тог дјела, али углавном се тек додирујући њених битних структурних и семантичких карактеристика. Питање жанровског одређења *Кома*, са једне стране, као први важан корак у интерпретацији сваког сличног романа, а нарочито оних насталих за епохом вијека у којој је тај књижевни облик претрпио крајње радикалне облике хибридизације, захтијева одговор у циљу јаснијег сагледавања Ваљаревићевог мјеста у контексту савремене српске прозе, али и европске литературе у коју се својом повољном међународном рецепцијом недвосмислено укључио. Прича коју писац у свом роману обликује крије иза уобичајене путописне фактографичности промишљену стваралачку стратегију, која чини *Комо* једним од умјетнички успјелијих прозних дјела српске књижевности омеђене почетком двадесет и првог стољећа. Најзад, и не мање битно, у основи те интимне повијести крије се неколико архетипских матрица, одређени скуп

1 bajcet@yahoo.com

митских образаца, спонтано, или боље рећи интуитивно призваних пишевим истанчаним доживљајним и стваралачким чулом.

Критика је у роману *Комо* детектовала трагове пишевих ранијих поетичких пракси, познатих из његовог *Зимског дневника* (Ваљаревић 1995) и *Дневника друже зиме* (Ваљаревић 2005): „Читаоцу се тако чини да је *Комо* иако роман, заправо дневник – жанр који Ваљаревићу свакако није непознат” (Владушић 2007: 150); „*Комо* је дневник путовања” („*Комо* è il diario di viaggio” [Sabassi 2013: 766]). Дневнички карактер *Кома* могао би се прије свега односити на подударност броја поглавља романа са бројем описаних дана приповједачевог боравка у италијанском градићу Белађо, па би се првенствено у том смислу могла успоставити извјесна веза са пишевим претходним радовима, свјесно конципираним и писаним у форми дневничких биљешки. Управо нараторово више пута тематизовано одустајање од сваке помисли да било шта пише у околностима у којима се нашао удаљује његов текст од дневничког жанра: његова приповијест испричана је пост фестум, а не паралелно са самим догађајем што је прва и основна претпоставка дневничке литературе. У том смислу, најближе истини било би запажање да „*Комо* никако није дневник који би могао бити роман (како су неки критичари окарактерисали *Дневник друже зиме*), већ је то извесно роман који је, некада, можда, био нечији дневник” (Росић 2014: 214).

На другом мјесту, *Комо* је описан као „двосмерни псеудобилдунгсроман” (Врбавац 2007: 181), што је дјелимично тачно запажање, будући да упућује на онај аспект романа у тој традицији који подразумева неку врсту обавезне психолошке трансформације главног јунака, а у конкретном случају и осталих ликова приповијести. Било је и покушаја да се *Комо* сагледа као врста *road novel*-а, романескног концепта који је посредством култног С. А. *Blues*-а (1981) Милана Оклопцића постао дио и српског књижевног наслеђа: „*On-the-road* романом може се сматрати оно дело које у центар збивања поставља јунака на физичком путу који представља прилику за преиспитивање сопственог живота, одлука и схватања”. Наведено теоријско образложење понуђено је у компаративној студији посвећеној поменутом Оклопцичевом роману, *Кому* и роману *Саиџори* (2013) Срђана Срдича, у којој је констатовано да „јунаци *On-the-road* романа, на трагу утицаја битничке литературе, неретко експериментишу са разним опојним средствима и сексуалним искуством, доводећи чулност до крајњих граница” (Аксентијевић 2017: 416). Мада би се са овако уопштеном категоризацијом могли повезати и поједини тематски аспекти романа *Комо*, ипак је путничко измјештање главног јунака само оквир приче, која је у предоченом смислу заправо прилично статична: Ваљаревићев приповједач свега четири пута напушта Белађо одлазећи до оближњег града Комо, док се остали дио радње одвија на једном микрогеографском простору. Такође, приповједачева свакодневна опијања и његове двије условно речено љубавне авантуре немају ничег са хакслијевски инспири-

саном битничко-хипи потрагом за трансценденцијом у вртлозима дрога, алкохола и слободне сексуалности. Ријеч је о јунаку који је своју навику, или, како сам каже, „слабост” према пићу донио са собом и коју у ново-насталим околностима његује на хедонистички вишем нивоу, док је главна од двије романсе, она са локалном шанкерицом Алдом, остала у домену чисто платонске љубави.

Сви наведени покушаји да се роман *Комо* жанровски дефинише миомишли су прилично очигледну ствар: Ваљаревић не претендује ни на какво поетичко уланчавање са постмодернистичким и (нео)авангардним експериментима, већ пише роман у сасвим традиционалном смислу ријечи. Писац је направио заокрет и од својих ранијих умјетничких тежњи и од исцрпљених напора не само српске књижевности да продукује прозна дјела која би за ову, али и неке друге прилике, могла бити означена као „романи са цртицом”. Ријеч је о оној врсти романа чија је структура заснована на одређеној паралитерарној форми, односно који жанровски упућују на вантекстуалне стваралачке модалитете, па у поднаслову обавезно садрже и одреднице као што су, на примјер, роман-речник, роман-фуга и слична одређења. Важно је упозорити да ова констатација не упућује ни на какву априорну вриједносну афирмацију било којег приступа избору форме романа, већ указује на књижевноисторијску законитост смјена истрошених поетичких образаца, који су у роману двадесетог вијека доживјели, књижевноисторијски посматрано, очигледно превелико засићење.² *Комо* Срђана Ваљаревића у том смислу представља прекретничко дјело, јер означава обнављање традиционалног романескног поступка, или враћање приповијести о појединцу и не-обичном догађају – новели, дакле, као једној од претеча тог жанра.³

Устврдити да је *Комо* путописни, или, на примјер, социјални роман, за шта у оба случаја постоји утемељење у тексту с обзиром на чињеницу да је велика пажња поклоњена опису поднебља у којем се писац затекао и приказу видова испољавања ондашње културе, односно да је увјерљиво приказан парадокс класне границе између привремених становника посједа Рокфелерове фондације на брду Трагедија и мјештана приобалног Белађа у подножју, значило би редукцију семантичког опсега романа. Све категоријалне подврсте према којима роман *Комо* показује мањи или већи степен жанровске валентности тек су потенцијална генолошка решења, која у крајњу руку свједоче о његовој комплексности у смислу да се дјело (како је у неким студијама увјерљиво показано: в. Младеновић 2012) може читати из неколико подједнако легитимних перспектива, али истицање у први план било које од њих скреће пажњу са кључног пи-

2 Ваљаревићев повратак једној од темељних поетичких формула модерног романа представља само нову илустрацију у теорији књижевности дефинисаног правила: „Поетика митологизовања је један од начина устројства приповедања пошто се разори или веома поремети структура класичног романа” (Мелетински 1983: 345).

3 „Новела је, као и роман, окренута приватном животу, што је донекле чини предроманом или микророманом” (Мелетински 2009: 254)

тања његове унутрашње форме. Да би се приближили тој супстанцијалној форми романа *Комо*, у добром смјеру може упутити Роберт Валзер, швајцарски писац чија је збирка прича једина књига коју приповједач доноси са собом на Комо из Београда и којег и сам Ваљаревић у неколико интервјуа истиче као аутора од посебног личног значаја. Наиме, у тексту „Неколико речи о писању романа” из 1926. године Валзер је поетички сугерисао један приступ том књижевном облику, који се показао као Ваљаревићу дуго тражени, али и достижан идеал:

Свака, извесно поучна и добра књига, мислим на сваки стварно добар роман, оставља утисак непретенциозности и уметничког. У извесном смислу управо је оно неизречено у некој књизи оно што прија, као неки мирис, пријатност, оно што нам се допада. У интересу стварно трајне вредности њихових књига, мој савет романописцима би био да пре пишу о ситном али важном, него ли о великом неважном (Валзер 2017: 92).

Управо су непретенциозност, као једна од основних карактеристика приповједачевог стила у *Кому*, а затим и извјестан неизречени, а стално присутни метафизички квалитет описаног, есенцијални за доживљај и разумијевање тог романа. Истовремено, тешко да би се могао пронаћи бољи пандан Ваљаревићевог списатељског опредјељења од Валзеровог поетичке препоруке да је „ситно али важно” вриједније романсијерове пажње од *великог неважног*. Преокрет до којег је са *Уликсом* Џемса Џојса у историји европског романа дошло свега пар година прије него што је написан Валзеров текст одредио је судбину жанра у смјеру који му и Валзер експлицитно назначаваше. Међутим, управо је Џојсова монументална пројекција одисејског мита у баналност једног дана из живота његовог главног јунака Леополда Блума поставила услов без којег се даље не може писати аутентична проза сличног поетичког усмјерења. Тек у својој митолошкој утемељености могуће је тривијалност човјекове егзистенције умјетнички узвишено посредовати и управо је нерезумијевање те стваралачке обавезе, или, пак, насилно настојање да се она по сваку цијену испуни, донијело велики несразмјер продукције и квалитета романа у двадесетом и двадесет и првом вијеку. То посебно важи за српску књижевност последње двије деценије, која се препунила литературом, нарочито у области романа, претрпаном приватношћу лишеном назначене врсте умјетничког продубљивања. Ваљаревићев *Комо* срећан је изузетак од такве праксе из разлога што је то дјело стваралачки филтрирано *архетипском имагинацијом*, која је, за разлику од Џојсове *смишљености* – његовог архитектонски прецизног концепта – умјетнички ресемантизовала, вјероватно без свјесне намјере, једну од темељних прича западноевропског књижевног наслијеђа.

II

Да би се дошло до тог језгра приче испричане у *Кому*, неопходно је поћи од њеног основног, догађајног слоја. Сваки покушај алегориског чи-

тања, или у овом случају архетипски оријентисане интерпретације, осуђен је на неуспијех уколико занемарује примарно значење новоисписане приповијести, као што и свако дјело које у својој алегоричности, или митолошкој фундираности, запоставља првобитни, дословни ниво приче. На тај начин избегава се нежељени херменеутички редукционизам и управо долази до коначног интерпретативног циља: да се открије новина у преобликованом митском обрасцу, чиме се установљује његова естетска и поетичка релевантност у дотадашњем књижевноисторијском поретку.

Претходне анализе просторно-социјалне одијељености резидената Рокфелерових вила изнад Белађа и мјештана тог насеља задржавале су се на бинарној опозицији двају раслојених друштвених класа. „Горњи” и „доњи” свијет романа *Кома* природно је наводио интерпретаторе на паралелу са *Чаробним брегом* Томаса Мана, при чему је долазило до херменеутичких неспоразума поводом пригушене *идејности* Ваљаревићевог романа: „Да ли је време великих идеја дефинитивно окончано и остало заробљено у границама 20. века? [...] Или је, једноставно, Ваљаревић одабрао 'погрешне' јунаке, то јест они одабрали њега па отуд и носи 'кривицу' за празнину света идеја?” (Писарев 2007: 67). Овај закључак, настао управо на бази поређења *Кома* и *Чаробног брега*, осим што пада у критичарски гријех говора о ономе што дјело није, умјесто супротно, пренебрегава да сваки компаративни изазов, а нарочито онај који интерпретатора најочитије привлачи, изнова треба узимати са резервом. На то је у једној већ поменутој студији умијесно упозорено: „Првопланска сличност виле на брду Трагедија и санаторијума у Давосу у *Чаробном брегу* Томаса Мана је очигледна, али се ту и завршава, упркос томе што је присутно једно исто осећање свеопште изолованости” (Младеновић 2012: 120). Ипак, и овоме треба додати: дубља сродност *Кома* и *Чаробног брега* даља је од првопланске сличности која се „ту и завршава”, макар када је ријеч о пракси да у литератури свака умјетнички промишљено конципирана, најчешће случајем окупљена микрозаједница, увијек представља и синегдоху једног друштва у одређеним историјским околностима, а у амбициознијим замислима и цијелог човјечанства. Научници, филозофи, умјетници, запосленй у вили Сербелони, као и гостионичари, продавци, рибари и остали „обичан свијет” Белађа и Кома, чине један микрокосмос који на дискретно оцртаном другопланском нивоу историјског тренутка даје аутентичну књижевну слику краја двадесетог вијека, као што то *Чаробни брег* чини са његовим почетком. Уколико се продужи паралела, кључном се испоставља *разлика* између те двије представе: *Чаробни брег* је претежно дискурзивна романескна рефлексивна о укупном дотадашњем хуманистичком наслијеђу које није било у стању да спријечи цивилизацијски слом настао са почетком Хобсбаумовог „кратког двадесетог вијека”, 1914-ом годином и Првим свјетским ратом, док је *Кома* претежно лирска импресија повијесне стварности у деценији након његовог завршетка, након 1989. године, из перспективе једног аутсајдера. Покушај изолације Ваљаревићевог јунака од историје је, рефлексно, бијег у природу, који се понавља не-

прекидним шетњама из дана у дан у окружењу језера Комо. Из тог разлога је у критици потенцирана вертикална опозиција хронотопа романа схематички упростила његову умјетничку визију, занемаривши трећу и заправо најважнију тачку на тој вертикали – а то су врхови околних брда.

Када год му се за то укаже прилика, главни јунак *Кома* склања се у натурални амбијент и са жељене дистанце посматра, како је то у критици више пута конвенционално, али не зато мање оправдано маркирано, *рајски* крајолик подалског језера. На неколико мјеста у роману се истиче различитост тог простора од простора који се налази испод њега: „То брдо није имало никакве везе са оним доле, са тим великим вилама и људима у њима. Била је то велика разлика” (Ваљаревић 2009: 32); односно, указује се на његову природност, изворност: „Сав тај луксуз, превише је то за мене, успављује ме, на брду је другачије, пада лишће и хладније је међу дрвећем, у шуми, те стазе су узбудљиве, и та шума је део тог луксуза, али је ипак само шума, и те стазе кроз шуму су ипак само шумске стазе” (Ваљаревић 2009: 37). Осим, дакле, два друштвена, вертикално разграничена нивоа, између којих се приповједач креће, постоји и простор природе, самоће и тишине, којем се изнова враћа. Његова кључна тачка налази се не само изнад Белађа, већ и изнад Рокфелерових вила, гдје борави са разних страна пристигли свијет, међу који је главни јунак, како се већ у првим реченицама романа истиче, стицајем њему нејасних околности залутао. То је мјесто са којег је приповједачу дато не само да у дословном смислу види тај наднаравни предео из повлашћене визуре, већ и да симболички сагледа друштвени парадокс који га је од самог почетка његовог боравка на Кому заокупио: становници вила, претежно сачињени од научних туриста и набијеђених умјетника, привилеговани су да одређено вријеме бораве у најљепшем дијелу Белађа, док је мјештанима макар и привремени приступ том заограђеном простору онемогућен. У једној брижљиво вођеној умјетничкој градацији писац читаоцу ставља до знања да главни јунак *посићено* долази до одлуке да тако успостављени поредак наруши. Са колико умјетничке деликатности Ваљаревић антиципира развој догађаја у роману, свједоче пасуси који под маском дескрипције крију јунакове унутрашње преображаје. Ријешивши да се попне на врх једног другог брда, изван самог насеља, приповједач биљежи:

И то брдо је било исто као и оно на које сам се до тада пео, изнад вила. Шума, разно дрвеће, али без уских стаза и без уредно поткресаног жбуња. И брдо је било само мало више, па је и поглед био другачији, иако су се видеде исте ствари, исто језеро, исте планине и врхови, иста села, и крови Белађа, само из другог угла. Због тог другог угла вредело је попети се (Ваљаревић 2009: 66–67).

Становници Белађа могли су, очито, свој животни простор да осмотре са других тачака на његовим околним брдима. Наратор, како се предочава, неколико пута истиче сличност између тог бријега и врха Трагедије, као и истовјетност онога што се са оба мјеста може видјети. Међу-

тим, тај *друџи уџао*, синтагма која у српском и другим језицима налази учесталију употребу у свом пренесеном значењу – разумијевања ствари из до тада неслућене перспективе – и овде рачуна са том двозначношћу. Стога јунакова готово конспиративна намјера да отвори пут ка том недоступном углу, онемогућеном, чак забрањеном становницима Белаћа, за њих представља једну врсту буђења – буђења из помирености са чињеницом да свој завичај никада неће видјети баш са врха брда Трагедија.

Пишчева поступност у вођењу приче ка заједничком изласку на Трагедију одвија се у неколико етапа. Прије него што ће искористити право да своје пријатеље Алду и Аугуста скупа са њиховим најближима угости у вили Сербелони, приповједач корак по корак осваја врхове тог дијела обале језера Комо, међу којима доминира врх Монте Сан Примо. Успјевши из другог пута да се домогне вршне тачке планине од 1682 метра надморске висине, у њему сазријева поменути наум. Све више се просторно и временски дистанцирајући од привремених становника вила на Трагедији и од мјештана Белаћа, Ваљаревићев јунак се учвршћује у својој намери, што се, умјетнички ефектно, нигдје не експлицира, али у читалачки накнадно склопљеној цјелини романа постаје јасно видљиво. Истовремено постаје уочљиво и то да су његови излети и контемплације над предјелом који посматра једна врста унутрашњег путовања, које га, паралелно ономе што ће омогућити својим пријатељима, и самог води дубљој спознаји властитог бића. Након изласка на Монте Сан Примо, приповједач долази до својеврсног духовног прочишћења, које је директно повезано са скорим заједничким изласком на врх Трагедије: „Као да никада и нигде, пре тога, у свом животу, нисам ни био. Вредело је попети се. Као да никада пре тога ништа нисам ни учинио, ни добро, ни лоше” (Ваљаревић 2009: 83).

Управо тако дозријева тренутак да јунак учини нешто „добро”: згуснуто осјећање испразности у које је утонуо након повратка са Монте Сан Прима, као последица његове неуклопљености у извјештачени свијет Рокфелерових стипендиста, подстиче га да људе са којима осјећа истинску узајамну припадост доведе у простор у којем сам незаслужено борава, односно да их проведе до треће тачке на описаној вертикали, гдје је за себе пронашао, а за њих предосјетио мјесто врхунске доживљајне пуноће:

Сео сам у једној од Рокфелерових фотеља, пио вино и гледао фудбалску утакмицу. Али, била је лоша, досадна утакмица. Било је боље пити вино за шанком, и цртати и гледати Алду и бити с њом, и цртати с њом. Онда сам се сетио да ми је рекла да никада није била на овом брду. Сетио сам се тога, уваљен у фотељу са чашом вина. Осјећао сам се глупаво. Искључио сам ТВ и изашао напоље. Сјурио сам се до села (Ваљаревић 2009: 91).

У једној од кључних, у текућој књижевној критици скоро незапажених сцена романа, која је незаобилазна мотивацијска претходница његовој кулминацији у јунаковом сусрету са златним орлом – с правом често истицаним као климаксом цјелокупне приповијести – очитује се ауторова назначена вјештина да привидном наративном и дескриптивном

спонтаношћу, а заправо поступним и умјетнички самосвјесним минималистички одређењем, испише роман према Валзеровој препоруци списатељске концентрације на „ситно али важно”.⁴ Алда и њена мајка, Аугусто и његов брат Луиђи журе да што прије заврше са ручком на који су позвани у вилу, јер они, како њихов домаћин запажа, „желели су горе, само то, на врх брда” (Ваљаревић 2009: 123). За њих наизглед незнатни догађај представља, на одређени начин, тренутак правог просвјетљења: становници Белађа су видјели свој градић, како је речено, из *другог угла*, односно, како се то синонимно метафорички исказује – *другим очима*. Сасвим је тачно примјеђено да „овај успон за њих добија једну скоро религиозну вриједност” („questa scesa assume per loro un valore quasi religioso” [Sabassi 2013: 771]). У том смислу, главни јунак романа игра, на хуморно приземљен начин, архетипску књижевну улогу лика „’туђинца’ обдареног магијском моћи” (Мелетински 1983: 365) – један дошљак омогућио је неколицини мјештана Белађа приступ сфери за коју су вјеровали да у њу никада не могу ступити. Тај несвакидашњи излет заправо је пут ка *цјеловитости* слике властитог животног простора (појединима у крајњој линији и границе њиховог читавог живота) у којем приповједачеви пријатељи бораве од свог рођења ускраћени за само једну, али утолико жељенију перспективу његовог сагледавања. Карактеристичан је начин на који наратор биљежи приказ као његов извањски посматрач:

Сео сам на један већи камен, њих четворо су се ућутали и свако се за себе загледао у Белађо, у језеро Комо, у околину коју су тако добро познавали, али је никако нису видели одозго, с врха тог њиховог брда.

Стајали су и гледали дуго.

Повремено је неко од њих показао нешто прстом. Нешто што би препознао. Али, ништа нису говорили (Ваљаревић 2009: 124).

Два пута се истиче да посјетиоци брда Трагедије у *тишини* посматрају свој град. То је пригушени сигнал једне дубље сродности главног јунака романа и његових пријатеља оличене у чињеници коју је и критика адекватно уочила, истичући да „наратор *Кома* бира своје пријатеље, не у складу са некаквим својим друштвеним ангажманом, колико у складу са личном потребом да о неким стварима не говори; у складу са дубоким убеђењем да се понекад о најважнијим стварима једноставно мора ћутати” (Росић 2014: 213). То је, истовремено, обиљежје списатељске способности да се текст романа држи под строгом умјетничком контролом, без произвољности чак и у споредним, најситнијим детаљима. Тишина игра значајну улогу у роману *Кома* и описани приказ непосредно антиципира врхунац приче у којем ће дубоки мук у сусрету са златним орлом окружити главног јунака. За то ће, као и у случају мјештана Белађа, бити одго-

4 Пословични „часни изузетак” застао је на нивоу детекције: „Један од два врхунца овог романа – готово катарзички из перспективе јунака – јесте онај када писац у госте у вилу позива своје пријатеље” (Весковић 2007: 32).

воран неко *друџи*, а ријеч је о приповједачевом пријатељу из виле Србелони, господину Сомерману.

Начин на који је грађен тај лик у роману такође је репрезентативан за пишење осјећање мјере у држању правог курса примарне семантичке равни приповијести и избегавања могућности да симболички потенцијал појединих ликова не наруши њен стабилно грађен стварносни ниво. Ипак, господин Сомерман посједује истакнуту архетипску димензију и представља литерарну трансформацију једног од типских ликова познатих различитим књижевним традицијама. Када први пут у роману помиње Сомермана, професора математике на Берклију, приповједач описује његову осујећену намјеру да посјети музеј *ишица* у оближњој Варени, чиме се од самог почетка дискретно успоставља и развија његова веза са кључном тачком романа. Сомерман главног јунака непогрешиво и доследно извлачи из непријатних разговора са љубопитљивим станарима Рокфелерових вила, како наратор истиче: „Увек је био ту, кад год је то требало” (Ваљаревић 2009: 77). Сомерманов повлашћени статус у доживљају главног јунака суптилно је назначен ријечима: „Он је био највећи ауторитет, најпознатији од свих, међу свим тим научницима. Био је звезда, у пуном смислу, у њиховом свету. *И мени је био звезда, само на друџи начин*” (Ваљаревић 2009: 77; подв. В. Б.). Приповједач више пута истиче Сомерманову наклоност према њему, али и властити предосјећај његове интелектуалне и људске дубине: „Стари деда Боб, стари математичар, орнитолог, *и ко зна ишица још*, од првог дана је увек и свуда био на мојој страни” (Ваљаревић 2009: 85; подв. В. Б.). Сомерман се убрзо открива, како главни јунак управо слуги, и у тој *још* једној улози, као познавалац одређених небеских и земаљских законитости: „Нема ништа вечерас од звезда падалица, ово брдо није на добром положају, а и облачно је” (Ваљаревић 2009: 86). Приповједач од Сомермана слуша о Архимеду и Еуклиду и он је, осим покровитеља, и његов стрпљиви учитељ: „Подучавао ме је. Имао је стрпљења” (Ваљаревић 2009: 98). Сомерманова унеколико парадоксална надмоћ исказана је лапидарно: „Био је страشان тип, ходао је врло споро и решавао ствари врло брзо” (Ваљаревић 2009: 127). Један брзи поглед уназад ка повученој паралели са *Чаробним брегом* открива да Сомерманова појава у себи заиста носи неколико *септембријевских* црта, што само додатно истиче Сомерманову *антисептембријевску* комуникативну економичност. Међутим, крећући се даље у књижевну прошлост, Сомерман према свему наведеном представља, у архетиполошком погледу, фигуру „старог мудраца” (Јунг 2006: 105), или „мудрог старца” – ону „највишу духовну синтезу, која у старости усклађује свесну и несвесну сферу душе” (Мелетински 2011: 7). Мудри старац је покровитељ, учитељ, посједник ријетких знања, али један од његових основних задатака је подстицање главног јунака на *самосијални* долазак до унутрашње спознаје. Он је, што је такође једна од типичних карактеристика мудрог старца, проницљив и духовит посматрач – још прије него што ће чути детаље са излета на Трагедији Сомерман примјећује: „Твоји пријатељи су

сигурно уживали” (Ваљаревић 2009: 127); а, када на њему примјети последице јучерашњег опијања, он га са благом подсмјешљивошћу упита: „’Опет си много писао јуче?’” (Ваљаревић 2009: 136). Најзад, Сомерман ће главног јунака замолити да се по трећи пут запути на Монте Сан Примо како би *њему* учинио једну услугу: „Можда ћеш сада имати среће да видиш тог Великог златног орла, прошлог пута ниси имао среће, али њега су овде виђали често, тако сам барем прочитао, мени би то много значило, да ми препричаш какав је, ако га видиш” (Ваљаревић 2009: 135). Двосмисленост ових ријечи указаће се јаснијом након анализе приповједачевог трећег изласка на највиши врх планине, прије чега је потребно освијетлити још једну нит која је мајсторском лајтмотивском илуминацијом водила ка назначеном исходу.

Док још увијек није кренуо у савладавање орнитолошких нијанси са господином Сомерманом, наратор је и сам велику пажњу посвећивао птичјем свијету на ломбардијској обали језера. Током своје прве шетње по брду Трагедија он пребројава птичје звиждук; током друге запажа њихово упадљиво присуство: „Све време, и свуда, птице” (Ваљаревић 2009: 32); примјећује косове, галебове, патке, комуницира са једним црвендаћем, а прави друштво „болесном” дрвету док на њега не слети једна сјеница да га у томе одмијени. Током свог другог похода на Монте Сан Примо, када је успио да савлада читав успон, приповједач детаљно описује тај сегмент планинске фауне:

Било је, заиста, много птица. Од земље прекривене лишћем, па уз стабла, све до крошњи, а онда и изнад, горе на небу, све је изгледало као *хијерархијски одређен простор за птице*. Доле су били косови, и понеки врабац, мували су нешто по лишћу и ниском жбуњу; на стаблима детлићи, и чворци на гранама; горе, по крошњама, птице које не познајем, али и свуда добро познати гавранови. Мало изнад шуме, галебови су прелазили с једне стране језера на другу, преко тог малог полуострва, на чијем се шпицу налазило село Белађо. Изнад галебова, високо на небу, није било ничег осим плавог неба. [...] Није више било ни птица (Ваљаревић 2009: 82; подв. В. Б.)

Овај пасус увјерљиво свједочи о унутрашњој кохерентности романа *Комо*: колико год изгледао као тек дескриптивна декорација, тај одломак представља једно од семантички освјетљујућих мјеста цјелокупног дјела. Прије свега, он имплицира корелативност вертикалног биолошког устројства родова једне животињске врсте са друштвеним поретком приказаним у роману („хијерархијски одређен простор за птице”). Припадност једној или другој класи, ствар је биолошке, односно социјалне детерминисаности. Такву идејну импликацију ће, одмах након приповједачевог повратка са Монте Сан Прима, метафорички потврдити биолог Ричард Катај, новопрстигли станар виле и љубитељ цеза, који на питање „Како се слажу цез и биологија?” одговара: „Одлично. И једно и друго је чиста импровизација” (Ваљаревић 2009: 90). Импровизација – одсуство чврстог плана – претпоставља животну непредвидљивост у његова два важна аспекта, биолошком и социјалном. Вјероватно отуда Ваљаревићевом јунаку и долази

препознатљива, готово *мерсоовска* (мада знатно мање егзистенцијалистички обојена) равнодушност – увјерење да би могао приближним животом живјети и у Белађу, Њу Јорку, Јапану, или у Београду, јер се живот било гдје у свијету суштински не разликује.⁵ Он учвршћује свој доживљај свијета у којем су друштво обичних људи, окруженост луксузом, или изворни природни амбијент, само неке од његових могућности без међусобне вриједносне разлике. На другом нивоу, наведени приказ представља *исцражњену кулминацију приче*, антиципацију тренутка који ће централно значењско мјесто у роману добити понављањем у новим околностима.

Приповједачев трећи одлазак на врх Монте Сан Прима, подузет на молбу и уз асистенцију господина Сомермана, представља истински климакс *Кома*. Јунаков сусрет са Великим златним орлом централна је тачка романа у сваком погледу: сви елементи приповијести, који су се, према предоченом, стратешки брижљиво слагали и преплитали, достижу једну врсту концентрисаности, односно *заокружености* у тој тачки. Засигурно није без значаја, а вјероватно није ни сасвим случајно (у супротном је свакако изван надлежности ауторске интенције) што приповједачев каталог прављен за господина Сомермана садржи двадесет и четири птичје врсте (двадесет и три, плус накнадно дописан Велики златни орао). Тај број, како сугерише угледни књижевни теоретичар размишљајући о његовој литерарној употреби у дугом историјском распону, „случајно и један некако 'леп' број, исто тако као и 12” (Курцијус 1996: 859), међу својим различитим симболичким значењима прије свега асоцира на основни земаљски циклус – вријеме једног дана. Његова цикличка симболика упућује на поменути заокруженост, цјеловитост, једну духовну *пошћуносћ* до које на језеру Комо након својих доживљаја долази главни јунак романа. Тај број је и структурна шифра *Одисеје* – 24 је број поглавља митског праузора сваком путовању чији повод и циљ, одлазак и повратак посједују дубљи смисао од самог његовог спољашњег одвијања. Он семантички снажно потцртава исход нараторовог сурета са Великим златним орлом: приближавање *сопств*у и спознају властите мјере, свог резервисаног мјеста у егзистенцијалном поретку у оба вида његовог испољавања: природи и култури. Читалац по први пут чује, умјесто иначе сасвим смиреног, приповједачев прилично егзалтирани глас. Разлог томе је што *шишина* коју описује припада другачијој врсти од обичног, свакодневног одсуства звука:

5 У критици је разложно у везу доведен сензибилитет Ваљаревићевог јунака и са сумаатраистичком осјећајношћу Милоша Црњанског, аутора којег млади писац у једном тренутку, поред још неколико имена, поставља у низ својих стваралачких узора. Ипак, поменути одломак представља тачку Ваљаревићевог нијансираног разликовања од свог претходника: „Црњански је лутајући далеким и непознатим пределима стално тежио повратку у земљу, завичај, а напослетку и град (*Ламениј над Београдом*). Ваљаревић, са друге стране, чезне за завичајем, али не жели у њега да се врати. Он је у потрази за местом које ће бити најближе идеалу тог завичаја. Свеједно му је да ли ће то бити Њу Јорк, Јапан или Белађо” (Милашиновић 2007: 65–66).

И тада, наједном, треснула је тишина!

Све је замукло! [...]

А онда, одједном, праснуло је изнад моје главе!

Потмули прасак! [...]

Видео сам га добро, и чуо. Схватио сам зашто су све птице замукле. Он је био један, велики, горе, изнад свих нас. [...] Никад нисам био безначајнији. Био сам мали, баш као и мој живот, и све у мом животу, и све у мени, све илузије у мени, све што ме чинило. [...]

– Велики златни орао; један, сам, величанствен, огroman, изнад Монте Сан Прима, над језером Комо (Ваљаревић 2009: 138–139).

У тренутку аутентичног пантеистичког озарења, моменту, како је већ прецизно уочено, „са епифанијским значењем” („а valenza epifaniche” [Cabassi 2013: 771]), долази до једне врсте разрешења наративне тензије која се током романа развијала на вертикали Белађо – Сербелони – Трагедија – Монте Сан Примо.⁶ Иако је скала по којој се креће главни јунак *Кома* заснована на супротностима, било унутар друштвене раздијељености, било у опозицији културе и природе, његова привилегованост да обухвати читав њен распон темељи се на непосредности комуникације са људима без обзира на њихов социјални статус.⁷ Нису довољни били само одласци у природу, нити истанчано опажање какво приповједач несумњиво посједује, да би је доживио онако како се то у последњем изласку на Монте Сан Примо догодило – био му је потребан господин Сомерман (отуда и успјех тек из трећег покушаја), баш као што је он био потребан својим пријатељима из Белађа да виде свој град у неслућеној перспективи. Трећи излазак на Монте Сан Примо својеврсна је награда за учињено добро дјело, у чијем је додјељивању, према унутрашњој логици овак-

6 Дубље, пригушено религиозно-метафизичко значење ове сцене детаљно је описано у наставку управо наведене студије: „Ништа се не догађа, читаво мјесто је заустављено, постоји нека врста религиозног ишчекивања јунака, тихог и непокретног, све док се не објави једно скоро метафизичко присуство, 'изнад свих нас', недостижно човеку, које поприма парадигматичну вредност, сила природе која осветљава границе и незнатност људског бића, овде холистички схваћеног као део уроњен у једну вишу стварност.” („Nulla accade, l'intero luogo rimane sospeso, vi è una sorta di attesa religiosa da parte dell'eroe, silenzioso e immobile, fino a rivelarsi di una presenza quasi metafisica, 'iznad svih nas', irraggiungibile all'uomo, che riveste un valore paradigmatico, una forza della natura che illumina i limiti e l'irrelevanza dell'essere umano, qui percepito olisticamente come una parte immersa in una realtà più grande” [Cabassi 2013: 773]).

7 Већ је уочено, уз можда нешто више резервисаности по питању приповједачевог успјеха, да је његов пут до назначене врсте „ослобођења” водио преко способности спонтаног и лаког превладавања сваке врсте социјално детерминисане баријере: „Јунак-приповедач посматра, језички репродукује и тумачи стварност у којој, по ирационалној логици свог бића, нагонски тражи (наслућује, али не налази) идеал слободе који је више моралне, него политичке природе, остварив само кроз безусловно међусобно прихватање и размемевање појединца” (Тријић 2007: 29). Та ријетка непосредност међуљудског саодношења јунака романа *Кома* упркос свим њиховим различитостима отежава било који покушај да се роман интерпретира у одређеном идеолошком кључу, који би у тексту тражио недвосмислене политичке конотације, на начин како то критика неријетко у последње вријеме чини.

ве врсте приповијести, кључну улогу одиграо „мудри старац”. Због свега тога *Комо* представља својеврсну „ренесансу” не само у поетичком смислу, већ и у погледу слике свијета коју обликује: он на мала врата, према својој непретенциозности, али на велика по својим умјетничким донетима, враћа елементарни значај *митског* у савремену српску књижевност, реактивира архетипску имагинацију као изворну стваралачку функцију, коју су, са једне стране, епохална потрага за артистичком самодовољношћу, а са друге неуротична забављеност приватним животом, готово сасвим запоставиле.⁸

Комо, отуда, у крајњој инстанци треба разумјети као роман о *индивидуацији*. Прича Ваљаревићевог јунака је романескна исповијест о његовом путу ка сопственој *личности*. Један од три кључна архетипа, према Карлу Густаву Јунгу („О архетиповима колективног несвесног”; Јунг 2006: 65–109), који се на том путу сусрећу, откривен је у господину Сомерману. *Сјенка* и *Анима*, друге двије концентрисане психичке енергије, чија унутрашња асимилација води у назначеном психолошком смјеру, такође имају своју умјетничку објективизацију у роману. Земља из које долази, али и њен шири географско-историјски простор, чије повијесне турбуленције улазе у свој трагични финале у тренутку када приповједач борави на *Кому*, затамњени је хронотоп нараторових сјећања на блиску прошлост коју настоји да потисне, о којој избјегава да чита и слуша у медијима и да говори са радозналим стипендистима Рокфелерове фондације. Просторно измјештање подударило се са временском границом, иза које је јунак акумулирао тамне наслаге свог живота. Његова ослобођеност, или напор да се таквим буде, од, како се то и фразеолошки каже – *сјенки* прошлости – присутна је на свакој страници романа. Приповједач романа био је заробљен у том огледалском простору, пројекцији његовог неосвијешћеног дијела бића. (Хронотоп и атмосфера претходних Ваљаревићевих дјела, нарочито *Зимског дневника* и *Дневника друже зиме*, на које се *Комо* природно надовезује, додатно продубљују овакво разумијевање.) Боравак на језеру *Комо* открио му је не само другачију спољашњу, већ и унутрашњу стварност: свијет може бити нешто друго од онога каквим му се чинио, као што и човјек након те спознаје постаје нешто друго у односу на то што је раније био. Сучељавање са сјенком не значи њен „егзорцизам”, већ превођење њених садржаја у свјесни дио бића – упознајући другу крајност од оне какву оличава привремено напуштени простор, главни јунак је успио да и њега самог јасније изнутра сагледа и да га таквог прихвати.

8 Архетипска димензија поменутог искуства „са епифанијским значењем” теоријско утемељење проналази у гласовитој *Анаптомији критике* Нортропа Фраја. У појмовнику те студије синтагма „тачка епифаније” посједује карактеристично разрешење: „Архетип који истодобно приказује апокалиптички свијет и циклички поредак природе, или *понекад само овај пошони*. Њезини су уобичајени симболи љестве, *брда*, свјетионици, отоци и куле” (Фрај 1979: 404; Подв. В. Б.) Дубоко уживљавање у природни поредак до којег јунак долази на врху *брда* архетипска је слика у пуном значењу ријечи и писац јој је дао сасвим инвентиван умјетнички облик.

Функцију женског принципа у роману носе двије јунакиње, Алда и Бренда, карактеристично, припаднице двају одијељених друштвених група, односно, ако тумачење и даље препустимо асоцијацији колоквијалних нијанси језика – што оправдава и на шта чак херменеутички обавезује стил романа – припаднице *два различита свијета*. За такву врсту књижевне еманације *аниме* типична је и овде присутна антиподност ликова: Алда је млада конобарица из провинције која сања о одласку у „велики” свијет, богату удају, угодан живот, док је Бренда средовјечна умјетница, жена остварена у свим аспектима једног живота, помало уморна од свог успјеха. Са првом главни јунак ступа у безазлену платонску везу: то је готово дјетиње наивна комуникација, која се услед недовољног знања страних језика одвија цртањем („Као пећински људи” [Ваљаревић 2009: 50]); док са другом, иако развија једну врсту пријатељства, јунак заправо доводи до крајњих консеквенци назнаке суспрегнутих еротских импулса између њега и Алде.

На цјелокупној архетиполошкој мапи романа важну улогу игра и симболика његове топографије, која је у први план истакнута самим насловом: К. Г. Јунг управо истиче воду, а нарочито језеро као „симбол за несвесно”: „Језеро у долини је несвесно које у неку руку лежи испод свессти, због чега се чешће означава и као ’подсвесно’” (Јунг 2006: 82–83). Читава умјетничка визија која транспонује доживљаје Ваљаревићевог јунака представља својеврсну пројекцију његове унутрашњости на посматрани свијет – она је спољашње запажање, које „мора истовремено да *буде и једно душевно збивање*” (Јунг 2006: 68). Међутим, све те премисе индивидуације прати најважнији њен услов, а то је, такође у дубинској психологији описана, јунакова *посвећености самоћи*.

У другом од своја два кључна текста на тему индивидуације – „О постајању личности”, објављеном исте године када и претходно наведена расправа (1934), Јунг је појмове „усамљивање”, „верности *сојстивеном закону*”, „*сојстивени џиш*” постулирао као главне предуслове циља постављеног насловом свог текста. Уколико размотримо следећу Јунгову претпоставку: „Подухват развитка личности је у ствари непопуларна смеоност, несимпатично скретање са широког пута, испосничка ћудљива тежња за подвојеношћу, или шта се већ мисли о усамљеним особењацима” (Јунг 2006: 51), долазимо до закључка да главни јунак *Кома* представља аутентичну умјетничку трансформацију вјечите приче о *ничеанском* „постани оно што јеси” – „о долажењу до себе”, како је већ у једном тексту о тој књизи лијепо примјеђено (Пантић 2007: 12). Ријеч је о преобликовању једне од темељних нарација, познате подједнако древним митовима колико и религијским текстовима различитих културних традиција, овога пута у кључу романескне травестије изван пародијских интенција. Ваљаревићев парадоксални јунак, иако пријатељски отворен према различитим људима које на свом путовању среће, посједује и у и свом алкохолном ескапизму и у својим *сањаријама усамљеног шетача* управо „испоснички ћудљиву тежњу за подвојеношћу”. Ако причу романа крајње редукујемо на то

да у једно мјесто долази незнанац који његовим становницима са бријега отвори поглед ка другачијем виђењу њихове *стварности*, а на другом сам доживи унутрашњи *преображај*, не указују ли се иза те скице контуре приче описане у јеванђељима, апокрифима, па онда неизбројиво вариране у двијехиљадугодишњој књижевној традицији, чија је архетиполошка кумулација трајала још много дубље у митолошкој прошлости.

Спонтаност, а затим и једна постојана и стишана ведрина приповијести овог романа, чине је са његовом вишеструко доказаном унутрашњом кохеренцијом неумњиво једним од изузетних књижевних дјела не само српске књижевности новог вијека. Разлог несвакидашње популарности књиге *Комо* може нам такође нешто рећи: она је сасвим природно читаоце презасићене списатељском ситничавошћу и заморним пописивањем властитих егзистенцијалних ефемерности изненадила причом од важности, причом која је исприповиједана њима блиским језиком, а ситуирана у подједнако блиску стварност.⁹ Нарочит је, чини се, узрок томе што је главни јунак у апокалиптичном метежу епохе успијева да пронађе и умјетнички изрази осјећање *смисла* и *поретшка*, као сталних, у природи утемељених могућности човјекове егзистенције. Свијет је мјесто у којем постоје оазе изван пустошења Историје и оне су доказ и подсећање на његову изворну наклоњеност човјеку.

На крају, један важан детаљ смисаоно заокружује романескну приповијест. Као што се главном јунаку тренутак епифаније догађа низом међусобно чврсто повезаних околности, тако и читалац до једне врсте епифанијског разумијевања укупног значењског оквира дјела може доћи бљеском повезивања његових привидно споредних елемената, који, макар и били *случајни*, у херменеутичком погледу чине његово исходиште. Последња реченица романа увијек обавезује на посебну пажњу, будући да у срећнијим случајевима представља облик смисаоног резимеа, односно прикривене смјернице читаоцу за још један продубљени поглед уназад. Завршне ријечи, којима се јунак саглашава са добронамјерним упозорењем његовог таксисте да ће једном „ипак морати да се заустави”, изражавају једну специфичну помиреност са свијетом: „И то је, такође, била неминовност. Али, због *неминовности* ипак не могу да *страхујем*” (Ваљаревић 2009: 209; подв. В. Б.) Далеко више од ефектног закључка, ове реченице недвосмислено евоцирају једно мјесто у роману, у којем је описан јунаков силазак са Монте Сан Прима:

9 Нека од наведених запажања у сагласју су са појединим увидима текуће критике о роману *Комо*: „Мислим да је један од узрока сасвим оправдане Ваљаревићеве популарности код једног броја читалаца који знају шта је књижевност управо у тој сачуваној интимности, која захваљујући стилу делује аутентично” (Владушић 2007: 150); „Једноставност, хуманост, отвореност, емотивност и много тога још од чега су писци, и не само они, данас одустали као од превише баналног, превише наивног, превазиђеног и свакако потпуно неисплативог” (Врбавац 2007: 181).

У повратку, цео тај исти пут, али низ планину, спуштао сам се до Белађа, и иако нисам много водио рачуна о томе, прешао сам га за скоро сат времена спорије. Више времена ми је било потребно да се спустим низ планину. Доле ме чекао мој живот с људима. Али, то је ипак била *неминовност*. Не могу имати *страх од неминовности* (Ваљаревић 2009: 83; подв. В. Б.)

Повезујући у два истакнута, повлашћена момента романа ријечи *страх* (тачније његово одсуство) и *неминовности*, писац колико дискретно толико ефектно сугерише *филозофију* свог јунака: он прихвата *аисолућну нужности* оног што је на језеру Комо доживио, али и свега што у животу од тада надаље очекује да му се догоди. Истицањем већ у првој реченици романа да није знао „баш тачно, ни због чега, ни зашто, ни како се то десило” (Ваљаревић 2009: 5) да се затекне на путу за Белађо, приповједач је предочио умјетнички аутентичну слику назначене *неминовности*, која човјековим животом управља сједињујући у себи спољашње, природно-друштвене законитости, са подстицајима његовог властитог, јединственог карактера. На тај начин крунисана унутрашња смиаона и естетска кохерентност романа *Комо* несумњиво ставља то дјело међу врхунска остварења цјелокупне српске књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

- Аксентијевић 2017: О. Аксентијевић, Конституисање роуд-романа као поджанра у савременој српској књижевности: *Годишњак*, 12 (2016/2017), 415–424.
- Валзер 2017: Р. Валзер, *Емил и Најпалија*, Београд: Марго-арт.
- Ваљаревић 1995: С. Ваљаревић, *Зимски дневник*, Београд: Радио Б92.
- Ваљаревић 2005: С. Ваљаревић, *Дневник друге зиме*, Београд: Самиздат.
- Ваљаревић 2009: С. Ваљаревић, *Комо*, Београд: Самиздат.
- Весковић 2007: М. Весковић, Величина минимализма: *Градина*, 22 (2017), 31–33.
- Владушић 2007: С. Владушић, *На промаји*, Зрењанин: Агора.
- Врбавац 2007: Ј. Врбавац, *Три и по: критике*, Зрењанин: Агора.
- Фрај 1979: Н. Фрај, *Анајтомија критике*, Загреб: Напријед.
- Јунг 2006: К. Г. Јунг, *Архетипови и развој личности*, Београд: Просвета.
- Курцијус 1996: Е. Р. Курцијус, *Евројска књижевност и латински средњи век*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Мелетински 1983: Ј. Мелетински, *Поетика мита*, Београд: Нолит.
- Мелетински 2009: Ј. Мелетински, *Увод у историјску поетику епа и романа*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Мелетински 2011: Ј. Мелетински, *О књижевним архетиповима*, Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Милашиновић 2007: С. Милашиновић, Књижевност изгубљене генерације: *Свеске*, 84 (2007), 63–66.
- Младеновић 2012: Ј. Младеновић, Егзил у егзилу у роману *Комо* Срђана Ваљаревића, у: Драган Бошковић (ред.), *Егзил(анти): књижевност, култура, друштво*, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Пантић 2007: М. Пантић, Роман *Комо* Срђана Ваљаревића: *Градина*, 22 (2017), 11–13.

- Писарев 2007: Ђ. Писарев, Обични брег, *Златина зграда* 63/64 (2007), 67.
- Росић 2014: Т. Росић, *Антиутопије шела*, Београд: Институт за књижевности и уметност.
- Тријић 2007: В. Тријић, Слике из живота Срђана Ваљаревића: *Градина*, 22 (2017), 28–30.
- Cabbasi 2013: N. Cabbasi, Un refugium dai tratti paradisiaci: *Il lago di Como* di Srđan Valjarević, у: Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето и Персида Лазаревић Ди Ђакомо (ред.), *Acqua alta – Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 765–778.

EPIPHANY AT MONTE SAN PRIMO – SRĐAN VALJAREVIĆ'S LAKE COMO

Summary

The aim of the research is to metacritically re-examine the former reception of Srđan Valjarević's novel *Lake Como* with a view to understanding in a more adequate manner its genre definition while also hermeneutically deepening the previous analytical knowledge about the novel. Mostly interpreted in the light of the writer's previous works as a travel "diary" or, in accordance with certain content characteristics as a "road-novel", the novel *Lake Como* has escaped the appropriate genre determination, which is closest to the quite traditional form of the novel as a longer prose narrative. Existing critical parallels, such as those related to the novel *The Magic Mountain* of Thomas Mann, have been expanded by the new angles of consideration of this, but, also, other comparative perspectives aimed at work of writers such as James Joyce and Robert Walser. The focus of the paper is set in an effort to analyze Valjarević's novel narrative using the method of critique, with the support of certain assumptions offered in the works of Carl Gustav Jung and Yeleazar Meletinsky. The term *epiphany* has been used in one of its prevailing meanings, that of an instantaneous flash of cognition, a moment of revealing and comprehending discernment that is reached by the protagonist at the climax of the novel, but is theoretically explained and applied in terms of readers, that is interpretative situation that itself possesses the indicated kind of preferential, in this case hermeneutical potential.

Keywords: novel, genre determination, archetype, mythical, individuation, epiphany

Vladan S. Bajčeta

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

СЛИКЕ АЛЕСАНДРИЈЕ У РОМАНУ БАУДОЛИНО УМБЕРТА ЕКА

У раду се анализирају слике Алесандрије (Alessandria) у роману *Баудолино* Умберта Ека, од оснивања, до синтезе историјског наслеђа и њене позиције у италијанској култури. Посредством аналитичко-синтетичке методе, биће разматране улоге у савезима, али и борбама италијанских градова, у сложености њихових односа према владарском ауторитету Фридриха Барбаросе. Такође, у свим наведеним аспектима, проучаваћемо интерференције историјских података и легенди, у поступцима обликовања Ековог романеског света, посредством постмодернистичких принципа историографске метафикције.

Кључне речи: Умберто Еко, Алесандрија, постмодернизам, историја, фикција.

У проучавањима италијанске културе, евидентан је значај градова попут Рима, Милана, Венеције, Фиренце, Ђенове – који имају доминантне функције у обликовању обједињеног италијанског идентитета. Међутим, у широј академској јавности, као и у ужим – научним круговима, за постављена су проучавања историјских перспектива и књижевно-уметничких слика градова попут Алесандрије², не само као пресудног топоса биографије и стваралаштва Умберта Ека (1932–2016), већ и као важног чиниоца у расветљавањима односа историјског развоја и савремених одлика северозападне Италије.

Наиме, у овом раду ћемо анализирати слике Алесандрије у Ековом роману *Баудолино*, као кључном семантичком систему за поимање Ековог односа према историјском наслеђу, стваралачким поступцима, а у ужем смислу – објаснићемо и културолошке утицаје завичајног топоса који су обликовали Еков друштвени идентитет и ерудитну свест.

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

2 „Алесандрија [...] лежи на ушћу река Бормиде и Танаро, југоисточно од Торина. Основали су је 1168. године градови Ломбардске лиге као упориште алпске долине против светог римског цара Фридриха I (нем. *Friedrich I, Friedrich Barbarossa*). Град се прво звао *Civitas Nova* а затим *Cesaria*, све док није преименован у Алесандрију – по папи Александру III; тако је град обликовао свој друштвено-политички и културни идентитет са намером да папа Александар III буде чувар града” (доступно на: <https://www.britannica.com/place/Alessandria-Italy>).

„У гротескном свету *Баудолина*, у духу отвореног дела, Умберто Еко (Umberto Eco) води дијалог са читаоцем као активним учесником (уп. Еко 1962: 12) – у трагању за суштином односа средњовековних легенди, пост-модерне фикције и комплексних историјских процеса. У овом контексту, Кристина Фаронато (Cristina Farronato) даје критички осврт на *Баудолина* као на „историјски роман фантастике” који изнова смешта средњи век у постмодернистички контекст” (уп. Фаронато 2003, цит. према Живковић 2016: 114). Такође, Марија Корти (Maria Corti) у есеју *Dentro Eco, c'è Baudolino viaggiatore del tempo* наводи да је „структура романа-хронике” комплексна: постоји 'хроничар' који приповеда и постоји Баудолинова прича и њено тумачење, упућено Никити, док за то време крсташи спаљују Цариград”³.

У овом контексту, као илустрацију интерференције наративних перспектива, Ален Б. Рух (Allen B. Ruch) користи следећу метафору: „Овим често збуњујућим оклопом средњовековних имена, места и догађаја, Еко користи Баудолинов карактер као чунак на ткачком разбоју, којим уплиће разноврсна влакна историје и легенде ткајући јединствени гоблен – мада је реч о гоблену на чијим шарама је негде дубоко утиснут Баудолинов потпис [...] Баудолино је увек присутан у позадини значајних догађаја” (2002: 6).

Треба истаћи да се оквир ових сложених наративних структура налази у специфичној позицији приповедача. Наведени сегменти, „у складу са женетовском терминологијом, припадају *екстирадијеџези*, односно представљају први и основни наративни ниво којем су сви остали подређени” (Марчетић 2003: 130). Наиме, „протагониста романа – Баудолино је скромног порекла, рођен у Алесандрији. Захваљујући својој природној довитљивости и сплету чудесних околности, наводно, постаје синак Фридриха Барбаросе⁴” (Живковић 2013: 246). Баудолинов темперамент и духовитост представљају оличење духа становника Алесандрије, у свим историјским слојевима. Баудолина краси и специфична хуморескна ерудиција у способностима прилагођавања драматичним ситуацијама, као и у креативним могућностима да историјску ситуацију, одређену епском иронијом, преокрене у сопствену корист. Тако Баудолино постаје пресудни чинилац за успостављање будућег идентитета града:

Ако је овај град настао изван царевог закона, онда мора да стекне признање другог, исто тако древног и моћног закона”. „А где да га нађемо?” У

3 Доступно на: http://www.repubblica.it/online/cultura_scienze/baudolino/escoco/escoco.html, 12. 12. 2009. (За потребе овог рада, све наводе са италијанског и енглеског језика – превео Д. Ж).

4 Фридрих I, (Фридрих Барбароса (итал. Barbarossa: Црвена брада - Црвенобради, рођен око 1123 - умро 10. јуна 1190), (...) немачки краљ и свети римски цар (1152–90), оспоравао је папску власт и тежио да утврди превласт Немачке у западној Европи. Укључио се у дугу борбу са градовима северне Италије (1154–83), шаљући шест великих експедиција на југ. Умро је за време Трећег крсташког рата у походу према Светој земљи” (доступно на: <https://www.britannica.com/biography/Frederick-I-Holy-Roman-emperor>).

Constitutum Costantini, у Миланском едикту, који је цар Константин даровао цркви и дао јој право да влада на сопственим територијама. Ми ћемо папи да дарујемо наш град, а пошто тренутно постоје двојица, дароваћемо га папи који је на страни лиге, а то значи Александру III. Као што смо већ рекли у Лодију, пре много месеци, град ће се звати Алесандрија и биће у папском поседу (Еко 2008: 139).

Баудолинов довитљиви дух, дакле, предвиђа да овим планом надмудри и цара и папу, да би његов родни град стекао и одржао аутономију⁵.

Међутим, у Баудолиновом духу постоји двострука драма: с једне стране, Алесандрија је основана да би била један од чинилаца изграђивања слободе италијанских градова од империјалистичке моћи Фридриха Барбаросе, којима жели да италијанским градовима одузме сваку слободу, да би он, наводно, био њихов „заштитиник“⁶. Дакле, Баудолино је растрзан између лојаности, поштовања и љубави према Фридриху, и коначне жеље која преовладава – да сачува свој завичај од Фридрихове самовоље⁷.

Ипак, Баудолино разрешава овај унутрашњи сукоб, тежећи да приближи свој завичај Фридриховој милости⁸, а с друге стране, присутни

5 „Као треће”, умеша се тада Баудолино, „ако ми дозволите да ја нешто приметим, а био сам на школама у Паризу и научио понешто о томе како се састављају писма и повеље, даровати се може на различите начине. Ви ћете да сачините документ у којем се каже да оснивате Алесандрију у част папе Александра и да град посвећујете рецимо Светом Петру. Као доказ, саградићете цркву Светога Петра на земљишту које је ослобођено феудалних намета. И то ћете је саградити од прилога свих грађана. После тога ћете је даровати папи, уз све могуће изразе за које ваши нотари буду сматрали да су најподеснији и да највише обавезују. Све ћете то зачинити обећањима синовске оданости, љубави и томе слично, предаћете папи тај документ и добићете све његове благослове. Ако би неко после пажљиво проучио документ, видео би да сте у ствари папи даровали само цркву а не цео град, али волео бих да видим како ће папа да дође овамо и однесе своју цркву у Рим” (Еко 2008: 140).

6 Еко је на овом месту ироничан према наводном добротинству Фридриха Барбаросе према Баудолину, а посебно према Алесандрији, којој не признаје идентитет и не сматра је градом:

„Зашто ниси био са њим?”

„Зато што је он био права добричина. Разумео је колико би могло тешко да присуствујем суровој казни коју је наменио мојим земљацима, па је покушавао, користећи разне изговоре да ме држи подаље оданде, све док не претвори Роборето у прах и пепео. Схваташ ли да није хтео да каже ни *Civitas Nova* ни Алесандрија, јер нови град није могао да настане без његовог одобрења. Још увек је причао о старом градићу Роборету, као да се он само мало проширио” (Еко 2008: 147).

7 „У време кад је настала Алесандрија, Фридрих је рекао да недостаје само још то да се Павија сврста уз бок непријатељима. А две године касније и Павија је ушла у лигу против цара. За цара је то био тежак ударац. Није одмах реаговао, али је током следећих година ситуација у Италији постала толико тмурна да је Фридрих одлучио да поново сиђе у Италију, а свима је било јасно да ће се на мети наћи Алесандрија” (Еко 2008: 146).

8 „У сваком злу има и неко добро”, рекао је тада Боиди. „Алесандрија још није довршена, а већ имамо свог човека на царском двору. Драги Баудолино, не мораш да издаш свога цара, кад га већ толико волиш, а и он тебе. Довољно је што ћеш бити уз њега и заузети се за нас кад год буде потребно. Па овде си рођен и нико ти неће замерити што покушаваш да браниш свој крај, а да притом не наудиш цару, разуме се” (Еко 2008: 141).

су и елементи хумора, сатире и пародије: „Очеву чинију (просту дрвену посуду из Алесандрије) Баудолино ће представити као Свети грал, да би Фридрих, наводно, постао једини изабрани хришћански владар божанском милошћу дариван светим предметом” (Живковић 2016: 139). Иначе, у том времену била је честа појава фалсификовања реликвија: од једноставних дрвених посуда, за које се тврдило да су баш због своје скромности веродостојни, пошто је Христ био сиромашан, до скупоцених, краљевских путира који су погрешно сматрани Светим Гралом – посудом из које је био Исус Христ на Тајној вечери, а посебно је бизарно да су сви они истовремено убеђивали западни свет у своју веродостојност.

На тај начин, Еко преиспитује опште моделе фалсификовања историје. У овом контексту, евидентна је постмодернистичка идеја релативизације званичне историје посредством поступака историографске метафикције, као и у успостављању новог виђења прошлости у специфичним облицима метанарације. У свету фикције присутно је промишљање о историји које би се могло објаснити запажањем Брајана Мекхејла (Brian McHale) о природи постмодернистичких анахронизама: „Постмодернистичка проза, напротив, тај шав истура у први план, тако што прелазак из једне области у другу чини што је могуће упадљивијим, нарушавајући ограничења својствена ’класичној’ историјској фикцији: она очигледно противречи ’званичној’ историји, размећући се анахронизмима, интегришући историју и фантастику” (Мекхејл 1996: 115).

У грађењу слика Алесандрије, ови аспекти су посебно значајни у поглављима: „Баудолино посматра рађање новог града”, „Баудолино спасава Алесандрију уз помоћ краве свог оца”⁹ и „Баудолино мења име свом граду”.

Дакле, евидентно је Еково нелинеарно виђење историје, у споју фантастике, документарности и псеудодокументарности, у коме, привидно парадоксално, фантастични мотиви могу бити у функцији представљања ’реалности’ и духа времена уопште, док често може важити и реверзибилност њихових односа, односно, да се и званична историографија посматра као сплет конструисаних прича које утичу на друштвено- историјске околности (Живковић 2013: 247).

У овим постмодернистичким модусима креирања слика Алесандрије, Еко је оправдао и осавременио Аристотелову идеју надмоћи поезије над историографијом: „Зато и песништво јесте више филозофска и озбиљнија ствар од историографије, јер песништво приказује више оно што је опште, а историографија оно што је појединачно” (Аристотел 2015: 72). Наиме, у приказивању историјских перспектива, Еко имплицира да су расветљавања општих универзалних процеса настајања, грађења, рушења и обнове градова знатно значајнија за поимање прошлости и за от-

9 „Баудолино се осећао помало кривим због подвале са кравом. Наравно, није преварио цара који је једноставно био део игре, али сада су се обојица стидели да један другог погледају у очи, као два детета кад заједно изведу неки несташлук којег се стиде” (Еко 2008: 166).

кривање истине, него што би то могли постићи сувопарни историграфски подаци, који приказују појединачне перспективе, склоне конструкцијама и фалсификатима.

На пример, Еко приказује један привидни историјски парадокс у контексту епске ироније: Ђеновљани, као значајна сила чак и у Цариграду, а посебно као једна од кључних сила у расподели моћи италијанских градова – учествују у изградњи Алесандрије, али након краћег времена, Ђеновљани учествују и у разарању Алесандрије. Ђеновљани отворено одговарају да је истина да су они градили Алесандрију, да је сада руше, али да ће је за неколико година, ако им то буде одговарало – поново градити и да је, према томе, важно да се непрестано окрећу токови моћи у њихову корист – у духу који објашњава ову дубљу логику и открива иронију историје, промене страна, као и процесе честих промена савезништава, али и издајништа, склапање нових савезништава међу италијанским градовима, као и динамичне токове капитала.

Двострука улога Ђеновљана у Алесандрији, као и њихова мисија силаца утицајних цариградских интелектуалаца за време рушења Цариграда – 1204. године, у дијалогу је и са Баудолиновим спасавањем Никите Хонијата (Νικήτας Χωνιάτης, око 1155–1217), угледног византијског историчара. Баудолино спасава Никиту, управо угледајући се на Ђеновљане, као утицајну мањину у Цариграду и пре разарања, док за време разарања, у Четвртог крсташком рату, крсташи уништавају Цариград, али не и Ђеновљане. Дакле „Баудолино спасава Никиту у цркви Аја Софија, а Никитину породицу, на Баудолинову молбу, спасавају Ђеновљани.” (Живковић 2013: 249)

Тако се у роману преплићу два света који чине јединство различитости идејних перспектива романа: на чудесан начин повезани су Баудолино „лажљивац” и Никита Хонијат, хроничар¹⁰ – људи различитог порекла, судбине, образовања и васпитања; Баудолино, из малог града у оснивању, који показује и хуманост и политички утицај у спасавању славног Хонијата из срушене престонице¹¹.

Баудолино се представља Никити Хонијату, приповедајући о свом пореклу и упоређујући њено могуће стање са спаљеним Цариградом: „Баудолино из Алесандрије, али не оне у Египту, већ из оне која се сада зове Цезареја, штавише, можда се више и не зове тако јер је неко спалио као и Цариград. Тамо горе, између планина на северу и мора, близу Медиоланума, знаш ли где је то?” (Еко 2008: 20).

10 „Никита Хонијат, некадашњи дворски беседник, врховни судија царства, судија Вела, логотет тајни – или – што би Латини рекли – канцелар византијског василевса, као и повесничар многих Комнина и Анђела, знатижељно је гледао човека који се налази пред њим” (Еко 2008: 14).

11 Никита Хонијат је у својој Хроници (Χρονική διήγησις) за будуће векове пренео сведочанства крвавих борби за византијски престо, као и слике разарања Цариграда.

Однос центра и маргине – престонице и провинције различитих империја, карактеристичан је за тоталитет семантичког система романа. Занимљиво је да се Баудолино у својој субјективној перспективи – у сусрету са монументалним идентитетом Цариграда, креће у широком распону: од потцењивања Алесандрије (називајући је и бедним селом), до прецењивања њене будуће улоге, наздрављајући са Никитом да једног дана Алесандрија „постане нови Цариград, трећи Рим, сва у кулама и базиликама, светско чудо” (Еко 2008: 200). Међутим, Алесандрија никада неће бити ни близу славе Цариграда, остаће током историје у распону од мањег града, до града средњег – регионалног значаја, а Цариград ће бити потпуно слоњен 1453. године и постаће кључно османско упориште, изгубиће свој хришћански идентитет и своје име и постаће Истанбул. С друге стране, кроз своје историјске драме, мала Алесандрија ће успети да сачува срж свога идентитета до савременог доба.

Тако се обједињавају слике Алесандрије и Цариграда, док лавиринти градова симболизују стазе читања у лавиринтима значења романа:

У том процесу, слике градова постају мистичне просторно-временске метафоре [...]. Успостављају се комплексни односи прошлости и садашњости, у просторно-временским односима, јер испод површине модерних градова налазе се њихови различити временски спојеви – палимпсести древних цивилизација, од којих је савремено доба последњи, видљиви слој, као што се испод видљивог слоја текста налазе његови скривени старији слојеви (Живковић 2016: 134).

Поред односа историјских догађаја и легенди, у роману се преплићу и елементи Баудолинове интимне приповести: љубав са Коландрином – чудесним бићем, краткотрајна заједничка срећа, њена смрт, као и непрекидна чежња за Алесандријом. Сви Баудолинови трагични путеви се сусрећу у следећој реченици: „Није се више враћао у Алесандрију, у страху да ће његов отац, мајка или Гваско и његови да причају о Коландрини и нерођеном сину” (Еко 2008: 196).

Ову трагедију додатно појачава и свест о неумитном протоку људског времена, смрт Баудолинове мајке, на чију сахрану није стигао, затим и смрт његовог оца, коме одају свечане погребне почести, чувајући спомен на њега као камена-темељца идентитета Алесандрије.

Дакле, историјски догађаји у *Баудолину* представљају оквир грађења романескног ерудитног света, а идеје које приказују дух једног времена, привидно парадоксално, обележене су духом фикције. У плурализму временских перспектива од друге половине 12. до почетка 13. века, посредством споја историје и легенди, у сликама грађења, рушења и обнављања Алесандрије – од приказа кључних историјских догађаја до сцена свакодневнице, као и интерференције са фантастичним мотивима (који преставаљају изразе веровања и уопште, начине размишљања становника града), Еко је у *Баудолину* свестраније приказао дух времена од сужених истори-

ографских перспектива (контролисаних од стране владајућих идеологија и концентрисаних на селективне, догматске описе историјских догађаја).

Савремена Алесандрија је град од близу сто хиљада становника, средиште истоименог округа Алесандрија, у регији Пијемонт. У току свих временских слојева, од 12. до 21. века, житељи Алесандрије су свесни да је њихов услов опстанка, међу великим италијанским градовима - непрестана борба за очување свог идентитета и достојанства. Зато што је очувала своје историјско културно наслеђе, своје корене, легенде и веровања - Алесандрија је створила услове да постане завичај једног од највећих светских интелектуалаца савременог доба, који ће прославити алесандријске слике и за будуће векове, а у ширем смислу - Алесандрија постаје корен великана који ће уобличити и превредновати читаву западноевропску традицију.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 2015: Aristotel, *О песничкој уметности*, Beograd: Dereta.
- Живковић 2013: Д. Живковић, Слика Византије у роману *Будолино* Умберта Ека, у: Д. Бошковић (ред.), *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесетог и првог века*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 245–256.
- Живковић 2016: Д. Живковић, *Ошворени лавиринџи: Еко и Павић*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Еко 1962: U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani.
- Еко 2000: U. Eco, *Baudolino*, Milano: Bompiani.
- Еко 2008: U. Eco, *Baudolino*, Beograd: Plato.
- Марчећ 2003: A. Marčetić, *Figure pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Мекхејл 1992: B. McHale, *Constructing postmodernism*, London & New York: Routledge.
- Мекхејл 1996: B. Мекхејл, Постмодерна проза, Београд: *Реч*, 8, Београд, 105–119.
- Ruch, Allen. B. *Eco's Book of Lies*.
http://www.themodernword.com/eco/.review_baudolino.html. 15. 10. 2002
- Patze, Hans.
Frederick I. <https://www.britannica.com/biography/Frederick-I-Holy-Roman-emperor>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Alessandria*. <https://www.britannica.com/place/Alessandria-Italy>. 22.4.2020.
- Фаронато 2003: C. Farronato, *Eco's chaosmos: From the middle ages to postmodernity*, Toronto: University of Toronto Press.
- Corti, Maria. *Dentro Eco, c'è Baudolino viaggiatore del tempo*.
http://www.repubblica.it/online/cultura_scienze/audolino/esceco/esceco.html. 12. 12. 2009.

PICTURES OF ALESSANDRIA IN THE NOVEL *BAUDOLINO* BY UMBERTO ECO

Summary

The paper analyzes the poetic pictures of Alessandria in the novel *Baudolino* by Umberto Eco, from its founding to the synthesis of historical heritage and its position in Italian culture. Through the analytic-synthetic method, we shall scrutinize the roles in the alliances, as well as in the struggles of the Italian cities, in the complexity of their relations to the ruling authority of Frederick Barbarossa. Also, in all the above aspects, we shall analyze the interferences of historical data and legends in the processes of shaping Eco's romanesque world, through the postmodern principles of historiographical metafiction.

In postmodern pluralism of temporal perspectives from the second half of the 12th to the beginning of the 13th century, in the motives of the construction, demolition and restoration of Alessandria - from depictions of key historical events to scenes of everyday life, as well as interferences with fantastic motives and in general, the ways of thinking of city dwellers - Eco presented medieval spirit more comprehensively than narrowed historiographical perspectives (controlled by governing ideologies and concentrated on selective, dogmatic descriptions).

Keywords: Umberto Eco, Alessandria, postmodernism, history, fiction.

Dušan R. Živković

Mirjana M. Sekulić¹
Universidad de Kragujevac
Facultad de Filología y Artes

LA IMAGEN DE LAS CIUDADES ITALIANAS EN LA LITERATURA VIAJERA TEMPRANA DE MIGUEL DE UNAMUNO

Basándonos en la imagología, proponemos cuestionar los artículos de Miguel de Unamuno surgidos a partir de dos viajes a Italia. El diario del viaje en 1889, su primera obra, aunque descubierto y publicado solo en 2017, hallamos importante para analizar cómo la carga intelectual y emocional afecta las imágenes del otro, así como para identificar las señales tempranas de la concepción unamuniana de intrahistoria. Los artículos de 1917 son predominantemente políticos y permiten ver cómo, a partir de la heteroimagen italiana, Unamuno critica la neutralidad española en la guerra. Las representaciones de lo italiano, concluimos, sirven para expresar autoimagen española.

Palabras clave: Miguel de Unamuno, Italia, imagología, literatura de viajes, el otro, autoimagen.

Los temas italianos en la obra de Miguel de Unamuno (1864-1936) desde siempre han sido objeto de estudios literarios, dado que Italia es uno de los países que atraía a este escritor a lo largo de su vida. Lo confirma el deseo de que sus obras se difundan por Italia y se traduzcan al italiano, igual que su correspondencia con autores y amigos italianos (García Blanco 1954: 182).

Miguel de Unamuno viajó a Italia por primera vez en 1889, con su tío y su padrino, y se trata del inicio de un viaje más largo, que también le llevó a Suiza y Francia. La trayectoria italiana consistió en visitas a Florencia, Roma, Nápoles, Pompeya, Roma y Florencia de nuevo y Milán.

En el conjunto de las circunstancias del viaje cabe tomar en cuenta, ante todo, que el joven Unamuno se doctoró en 1884, llevando años sin conseguir cátedra en la universidad o el trabajo en algún instituto de su ciudad natal - Bilbao. El empleo fue de suma importancia para el joven doctor, ya que se propuso obtenerlo como condición imprescindible para casarse con su querida Concha, de la que estaba enamorado desde los 12 años. El viaje organizado por su tío llegó como un regalo para animar al joven durante la espera del empleo.

El resultado de este viaje es un diario íntimo, “desahogo de un muchacho” (*apud.* González Martín 1978: 23), como lo definió Unamuno en su carta a Beccari en 1908, después de que éste le hubiera pedido el manuscrito para traducirlo al italiano. Al final, el escritor bilbaíno le envía unos textos (correjidos, no la versión original) en 1911. González Martín (1978: 24) explica que

1 msekulic@filum.kg.ac.rs

en Unamuno lucharon la “resistencia a hacer públicas sus ansias juveniles más íntimas y personales” y “el deseo que siempre sintió de derramarse en sus escritos, de verter sus pensamientos más íntimos en ellos”. Así se lleva a cabo una publicación parcial de los artículos sobre Pompeya y Florencia en las revistas italianas, mientras que la versión íntegra de todos los textos tardó casi 130 años en publicarse.

El manuscrito original de este diario de viajes, según el deseo de su autor, no estaba destinado a la publicación. Durante varias décadas se consideraba perdido, aunque los investigadores de la obra de Unamuno confirmaban su existencia apoyándose en las cartas de este escritor. Un coleccionista, que ha preferido quedarse en anonimato (Hernández 2017: 11), encontró estos textos, los compró y entregó a Póllux Hernández para que preparara su edición.

Así pues, Póllux Hernández, dramaturgo, traductor y filólogo clásico, publica los manuscritos mencionados en forma de edición crítica en 2017, 80 años tras la muerte de Unamuno, evitando de esta forma una posible oposición por parte de la familia del autor. Este manuscrito, con excepción de unos textos periodísticos, es la primera obra del autor vasco, aunque se dio a conocer como la última, teniendo en cuenta la fecha de su publicación. Tomando en consideración que se trata de la obra primicia de Unamuno, cabe interpretar el engendro de sus futuras ideas en estos textos juveniles.

La colección de artículos del primer viaje de Unamuno, titulada *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*, se abre con las reflexiones metaliterarias del autor sobre el proceso de creación de los textos que siguen, destacando su engendro “sin orden ni concierto” (Unamuno 2017: 17). Según expresa, su plan era arreglar estas “notas de viaje, descripciones, apuntaciones personales, impresiones, observaciones, chinchorrerías y esqueletos de articulillos” (Unamuno 2017: 17) y enriquecerlas con citas literarias una vez terminado el viaje, lo que nunca llevó a cabo. Aunque la cita presentada de Unamuno demuestra una vacilación e indeterminación genérica de los textos, los conceptos utilizados apuntan hacia una meditación cuidadosa sobre el carácter de su viaje y los resultados literarios.

Entonces, ¿cómo es la Italia percibida y representada por Unamuno en los textos hasta hace poco desconocidos y cuya publicación ha causado mucha controversia? ¿Cómo se relaciona este libro de viajes con las ideas literarias unamunianas desarrolladas en sus obras posteriores?

1. Percepción, imaginación y proyección en los APUNTES DE UN VIAJE...

A la hora de analizar la imagen de un pueblo descrito por el viajero, sus primeras impresiones suelen tener mucha importancia, ya que a veces las mantiene a lo largo del viaje y éstas afectan su percepción de la realidad. El joven Unamuno inicia el viaje en 1889 cargado de la experiencia lectora sobre la historia y el arte de la antigua Italia, un hecho que determinaría no solo sus expectativas, como es lógico en la literatura viajera, sino los aspectos percibidos de la

Italia contemporánea. La imaginación de Unamuno anterior al viaje incluye los prejuicios, clichés, visiones literarias de este país, que marcan el modo de ver y experimentar al otro italiano. El encanto de viajar por Italia, subraya el autor, “es ir tomando notas, es como un maniático por la fotografía, que no ve los paisajes, sino los clichés” (Unamuno 2017: 26). Desde el inicio, el joven bilbaíno se propone buscar e identificar los clichés y motivos de las antiguas lecturas literarias, históricas y artísticas en la realidad inmediata. Por consiguiente, Florencia y Pompeya corresponden respectivamente a dos poetas que Unamuno admiraba profundamente y cuya huella está presente en su obra: Dante y Leopardi (González Martín 1978: 17).

La búsqueda de los motivos literarios italianos en su alrededor le produce disgustos, sobre todo al principio del viaje, porque la experiencia no coincide con el horizonte de expectativas y la imaginación previa: “Seguíamos al Arno, el río tan cantado por los poetas italianos. Cuando yo lo he visto, hoy, es un río sucio que corre entre pinares y olivares sin ruido ni bambolla, bajo un sol duro” (Unamuno 2017: 29). La realidad literaria y la inmediata – realista y no poética – divergen, produciendo decepción: “Yo iba amodorrado pensando que el país este no me sugiere tanto como yo esperaba” (Unamuno 2017: 28). En el ejemplo presentado podemos confirmar la importancia del encuentro con los ambientes y paisajes extranjeros, dado que así, en la interacción directa es donde se construye la imagen del otro.

Estas reflexiones de Unamuno también revelan otro lugar común de la literatura viajera – las naciones y los individuos se imaginan mutuamente y su resultado funciona como elemento mediador en el encuentro de las culturas. El mecanismo de la traducción de la realidad al texto revela cómo esa imaginación, junto con el bagaje intelectual y emocional de su autor, afecta la referencialidad del discurso unamuniano sobre Italia.

Por consiguiente, la identidad del otro y su imagen definitiva se producen solo en el encuentro directo y la interacción del viajero con la realidad extranjera, pero con fuerte peso de los conocimientos e imaginaciones anteriores. En ese contexto la intertextualidad demuestra sus facetas problemáticas, aunque no pierde la relevancia. Con su uso se enfatiza el choque ocurrido, dado que descubre la traición de las expectativas fundamentadas en los estereotipos y clichés.

Así se entiende la imagen de Roma, que ya no es la ciudad descrita por el abate Fleury; “Cuando yo era muy chico, bebí Roma en el abate Fleury y me pareció mucho mayor, más maciza, más sólida que hoy; la Roma de Fleury ha menguado o yo he crecido, o las dos cosas” (Unamuno 2017: 75). Asimismo, el ejemplo citado hace recordar la antigua cuestión estudiada por Claudio Guillén (1994: 118) en relación con la escritura, imagen y experiencia. El autor plantea la pregunta si la palabra escrita es anterior a la visión directa y, por consiguiente, si la experiencia depende de forma radical de la escritura. La misma duda surge a partir de la lectura de la frase anterior unamuniana.

Las relaciones entre la obra literaria como producto de un autor y las representaciones colectivas pueden ser muy complejas (Sekulić 2019: 38). Al interpretar la imagen del otro, Leersen (2009: 179) cuestiona la posición del autor

que la construye, teniendo en cuenta que el autor de un texto no siempre representa las actitudes de su comunidad o pueblo de su origen. La visión del otro puede ser reflejo de las representaciones colectivas ya conocidas o producto de la imaginación y obra creativa del autor. Tomando en consideración el uso de la intertextualidad en los textos unamunianos, cabe cuestionar si en la visión de Italia se trata de la imaginación reproductiva, con la que el autor intenta integrarse en la tradición, o la imaginación productiva, con la que se aleja de la representación convencional, si tenemos en cuenta las teorías de Jean-Marc Moura (2009: 164). Las imágenes italianas en la obra de Unamuno, de acuerdo con lo anteriormente dicho, se mantienen entre estos dos polos opuestos. El autor parte de unas convenciones y una tradición principalmente literaria, pero las imágenes resultantes no coinciden con ello. Por otro lado, tampoco son utópicas y subversivas, en términos de Moura, excepto en cuanto a su carga personal, dada la rebelión del joven viajero ante la realidad que le aleja de su querida. Su imaginación es productiva en sentido de que presenta la realidad italiana teñida con el pincel de la mirada enamorada.

Hay que destacar que algunas de las primeras impresiones de Unamuno se petrifican y mantienen hasta el final del viaje, aunque esto no signifique que fueran negativas. Así, por ejemplo, Florencia es la ciudad de la que estaba “enamorado” (Unamuno 2017: 80) y años después expresará la tristeza por no haber podido viajar por segunda vez a este lugar que tanto impacto le produjo. Florencia es la ciudad donde Unamuno encuentra la calma después de las experiencias en Roma y Nápoles: “¡Mi Florencia! Hace un tiempo bilbaíno, a ratos sol y a ratos nubes. Las calles tan tranquilas, el aspecto de mi Bilbao” (Unamuno 2017: 79). En ella el viajero se sentirá como en casa y esta impresión grata provocará que se le dirija: “A Nápoles la hallé ardiente, hasta lascivo, lánguido; a Roma soberbio, apabullante, pero fría; a ti, pobre ciudad silenciosa, te hallo dulce como los cuadros de Fra Angélico, honda como el sentir del Dante, seria como Savonarola” (Unamuno 2017: 85). Las visiones de las ciudades italianas están claramente determinadas por la subjetividad del autor: a Nápoles la va a llevar en los ojos, a Roma en la cabeza, a Florencia en el corazón.

Otras ciudades, por mencionar, motivan al viajero bilbaíno a crear unas imágenes de contenido altamente visual y, a veces, teñido de humor. Pisa, por lo tanto, queda identificada por su famosa torre inclinada, que le parece ser “una obra de confitería que se cae por haberse derretido en parte” (Unamuno 2017: 28).

El efecto poético de las imágenes creadas ayuda a comprender la lógica discursiva de la representación del Otro, es decir, apunta hacia el sentimiento del autor, el verdadero origen de sus reflexiones sobre Italia. El bagaje emocional, a pesar de la abundancia de datos históricos, culturales y artísticos, prevalece en el discurso temprano de Unamuno. Es este el que al final marca la experiencia viajera y su percepción inmediata de la realidad italiana. La Italia de Unamuno es un país percibido por los ojos de una persona enamorada – la mirada que, según el autor, es imprescindible para verla bien (García Blanco 1954: 184). Así se convierte en una proyección poética de la subjetividad, en térmi-

nos de Fischer (2009: 53), mientras que su carácter informativo queda en sombra de este hecho. Según Sindram (2009: 78) estas convenciones literarias, las representaciones del Otro construidas dentro de la obra literaria, tienen funciones estéticas y están vinculadas con la carga emocional.

Analizando los textos surgidos a partir del viaje a Italia, se nota claramente que la emoción de su autor deja dobles, pero fuertes efectos en la realidad percibida – tiéndola de monótona y pesada a la ausencia de las noticias de Concha, o mostrando su cara alegre con la llegada de la carta de su querida: “¡Esta vez Roma de la carta! Está más hermosa ahora, está santificada. Se puede ver un país cuando se lleva dentro la antorcha que lo ilumina y a cuyo resplandor brilla” (Unamuno 2017: 68). El espacio extranjero no basta por sí solo para sentir su belleza, probando una vez más que la característica de los relatos de viajes es una mirada inmediata y no objetiva. En este sentido las imágenes italianas, con su referencialidad y funciones estéticas, revelan además el perfil del joven viajero y escritor. A través del otro podemos observar cómo se construye y desarrolla la imagen de uno mismo, fundada en las interacciones y en relación con el Otro. El espacio del otro, ayuda a Unamuno volver a sus sentimientos, permitiéndole conocer a sí mismo. Como subraya F. Wolfzettel (2005: 11), se trata de la vertiente mítica del viaje. El viaje es descubrimiento, pero no solo objetivo, sino “en un sentido interior de aprendizaje y de transformación mental del yo descubridor”. Según el mismo autor, “viajar siempre es establecer una conexión entre estos aspectos exteriores y el yo secreto” (Wolfzettel 2005: 11). En el viaje a Italia, junto con el otro, el joven bilbaíno descubre a sí mismo.

Lo viejo y lo nuevo en la visión de Italia

Siguiendo las pautas de Daniel-Henri Pageaux (1994: 111), en la imagen construida del otro cabe interpretar el nivel léxico y los campos semánticos utilizados por el autor. Además de los estereotipos, hay que identificar las expresiones y los motivos que se repiten, ya que el examen léxico permite demostrar el automatismo en la selección de las palabras para presentar al otro y a la vez la postura del hablante.

En las descripciones unamunianas del espacio italiano, destaca el campo semántico de lo viejo y lo nuevo, cuya oposición estructura los textos del viaje. Las primeras impresiones inspiran en el viajero bilbaíno la sensación de regreso al pasado, donde encuentra el sentido de lo italiano: “Todo esto me sugiere caballeros antiguos, mandolinistas, damas, brigantes /.../, aroma a viejo” (Unamuno 2017: 29). Luego el autor irá precisando la experiencia añadiendo otros elementos: “/.../ mezcla de viejo y de nuevo dan extraño aspecto a todo esto” (Unamuno 2017: 29). El rechazo temprano de esta mezcla persiste a lo largo de los textos: “Aún no he hecho más que oler a Roma; un pueblo nuevo, novísimo, como cualquier otro. Un pueblo nuevo en que hay empotrados monumentos viejos, es decir, una cosa ridícula” (Unamuno 2017: 33).

Las reformas de los edificios históricos también son objeto de críticas, dado que están sacados de su forma original: “Esta Roma es un libro viejisi-

mo, en pergamino con notas marginales de bárbaros medioevales y de curiosos eruditos del Renacimiento, e interpolada con hojas en papel vitela llenas de notas contemporáneas. /.../ Así pasa con los monumentos: estos están traducidos, empotrados en un pueblo nuevo, restaurados muchas veces, es decir con notas /.../” (Unamuno 2017: 34-35). Y estos retoques, entendidos como los comentarios de la antigüedad, traicionan de cierto modo la auténtica naturaleza de las construcciones de fuerte expresión histórica.

El joven Unamuno, igualmente reflexivo como en sus obras posteriores, ante tal imagen de Roma se planteará la pregunta: “¿Qué papel hacen esos viejos recuerdos entre hoteles y construcciones modernas?” (Unamuno 2017: 33). Los antiguos edificios y monumentos, según su opinión, pierden la sustancia aislados de su historia y el ambiente en que se erigieron: “Un edificio histórico antiguo sin las casas que le rodeaban, sin el pueblo que circulaba en derredor de él, sin la vida que vivió, es como un pobre león embalsamado, que es aun peor que estar enjaulado” (Unamuno 2017: 33). Para Unamuno, según se nota, lo importante es la vida de un lugar y de las personas que lo habitan, en lo que se reconocen unas ideas tempranas de la intrahistoria. En el artículo “La tradición eterna” del 1895 Unamuno subraya que la tradición eterna no debe buscarse “en el pasado muerto para siempre y enterrado en cosas muertas” (Unamuno 2005: 147). La tradición hay que rastrearla en la “inmensa humanidad silenciosa” (Unamuno 2005: 145) sobre la cual se levanta la historia. Tal concepción de historia es el punto en el que apoya la comparación de Italia con su tierra natal: “Mayor encanto es el de mi país, sin monumentos arqueológicos, el encanto de la falta de historia, el aroma de la felicidad monótona” (Unamuno 2017: 31). En el artículo publicado en *La España moderna* el autor desarrollará su concepción de intrahistoria como historia interna (Rabaté 2005: 56-57) y, por tanto, como oposición a la historia. Este concepto nuevo se relaciona con lo íntimo, con la tierra natal.

Entre las divagaciones unamunianas sobre los restos históricos en Italia encontramos que “(a)ndando se aprende que fuera de la propia historia, de mis recuerdos personales, de mis monumentos arqueológicos, todo es igual, todo pesadamente cargado de fechas y de sucesos más o menos grandes” (Unamuno 2017: 31). Esta carga de datos, así como los paisajes urbanos conformados por los del arte y la arquitectura – retratos de príncipes, papas, duques, etc. no dicen nada, “como nichos en un cementerio” (Unamuno 2017: 30). La misma imagen se repite en Pompeya: “Hemos desfilado por delante de los antiguos dioses, de los animados mármoles de la antigüedad, tan serenos e impasibles, sin expresar nada, absolutamente nada” (Unamuno 2017: 64).

Aunque en el contexto de viaje en 1889 el autor como causa de dicha actitud menciona la ausencia de su querida, expresará la misma idea de la falta de carga comunicativa de los monumentos unos años más tarde en los artículos de *La España moderna*, como parte de su teoría de intrahistoria. En estos artículos posteriores se producirá más explícitamente su rechazo de la historia con mayúscula, definiéndola como la “superficie que se hiela y cristaliza en los

libros y registros” (Unamuno 2005: 144). La tradición eterna, añade, no se encuentra en el “pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras” (Unamuno 2005: 145). La tradición es la “sustancia de la historia, /.../ su sedimento, /.../ su revelación de lo intra-histórico, de lo inconsciente en la historia” (Unamuno 2005: 144). La historia se basa en la “vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna /.../” (Unamuno 2005: 144).

Para este viajero Roma “retintina a la imaginación y a los ojos. /.../ ¿Al corazón? ¡Qué! Al corazón los arroyos de mi tierra...” (Unamuno 2017: 40) Durante la estancia en la capital italiana, Unamuno (2017: 42) expresará que su corazón “está ocupado todo él y no de piedras y recuerdos de cosas muertas ni grandes, sino vivas y pequeñas, pero aunque pequeñas en él se agrandan y lo llenan todo”, dejando clara su postura ante los grandes acontecimientos históricos y las construcciones que perduraron en esta ciudad, así como su inclinación a lo pequeño e insignificante a los ojos, pero que agrada y ocupa el corazón – su tierra natal.

Tanto en las descripciones de lo rural como en el paisaje italiano urbano, la ausencia de la representación del carácter nacional, así como de la vida cotidiana, ha llegado a ser una constante. Leyendo los textos no se descubre nada sobre el pueblo italiano, su manera de vivir y mentalidad a finales del siglo XIX. Esta representación no coincide con el juicio de Unamuno formulado en su obra posterior, en la que destaca la importancia de la geografía humana y física (Llorens García 2001). La visión de las ciudades italianas está formada por museos, monumentos, catedrales, esculturas, es decir, la imagen dominante es la de arte y es típica para los recorridos turísticos. En la poética unamuniana de la literatura de viajes, no obstante, destaca precisamente su rechazo de las rutas atravesadas por todos los turistas y el esfuerzo por aprehender un lugar y conocerlo desde cerca (Llorens García 2001).

Como consecuencia de estas actitudes, en el análisis de los textos sobre Italia llama la atención el contraste que se produce entre la representación de las ciudades italianas y el espacio natal español. En estos dos polos podemos reconocer dos formas de escribir la historia: la habitual para la Historia en Italia y el enfoque en la intrahistoria en Bilbao. La intrahistoria, en esta oposición, pertenece a la ciudad de su origen y allí la descubre como un valor a pesar del distanciamiento que supone el viaje. Los monumentos y otras pruebas materiales de la historia son visibles en el suelo italiano, donde se omiten o silencian las escenas intrahistóricas.

En la reflexión de Unamuno se observa cómo funciona el proceso de comparación entre el yo/nosotros y los otros, típica en la literatura de viajes: “Y hasta las oposiciones suscitaban el recuerdo de mi tierra, ya que hay una asociación de ideas por semejanza.” (Unamuno 1922: 33). Es decir, las diferencias entre el yo y el otro identificadas en Italia también le hacían recordar su tierra natal. Podemos concluir que, a través de la percepción de lo italiano, el viajero va descubriendo el valor de sus orígenes.

Cabe detenerse en este asunto y recordar que la imagen del otro tiene su trasfondo en la imagen de nosotros. Como postula Manfred Beller (2007: 4-5), la autoimagen se construye solo en relación con el otro y este encuentro es decisivo para los discursos identitarios. Por ese motivo Beller registra una tensión entre la autoimagen y la heteroimagen, que ya no se pueden interpretar como polaridades, siendo importante lo que uno dice de sí mismo mientras observa y habla de otros (Sekulić 2019: 50). En la contemplación del otro, como afirman Urry y Larsen (2011: 2), se perciben y destacan las diferencias en relación con yo/nosotros, y lo que se observa depende del punto de referencia con el que se compara. La falta de lo intrahistórico en Italia, por consiguiente, es el resultado de su abundancia en España.

La postura de este viajero bilbaíno manifiesta su clara inclinación hacia lo español. Así, aunque la impresión que le había dejado la experiencia italiana es confirmada en muchas cartas y textos suyos, es curiosa la forma de la que guardaba la memoria de su viaje. Entre esos documentos, podemos mencionar la carta a Rebeci en 1911, titulada “Ciudad, campo, paisajes y recuerdos” en la que señala que se fue de viaje lleno de su tierra vasca y que su recorrido por el espacio extranjero le hacía recordar su Vizcaya. En ese texto evoca el párrafo del diario de 1889 apuntando que los pinos a la salida de Pisa, “los clásicos pinos italianos” (Unamuno 2017: 28), no eran comparables con los de Guernica, el lugar donde vivía su novia. Esta impresión producida al inicio del viaje a Italia se mantendrá durante el viaje, siendo los recuerdos del espacio natal siempre superiores a lo percibido en el espacio extranjero. El viajero es tan absorbido por la tierra de sus orígenes que no intenta superar la distancia con el otro, a pesar de la cercanía física: “Roma no me ha dado ni una de aquellas palpitations del corazón” (Unamuno 2017: 47). El acercamiento espiritual se hace más difícil aún.

2. Segundo viaje, otra percepción

Mientras que en el primer viaje las imágenes del otro están empapadas de los sentimientos del joven viajero enamorado y paralelamente con la presentación del otro, descubren al ser íntimo de Unamuno, en el segundo viaje, las imágenes del otro también ayudan a revelar la autoimagen, pero con otro foco.

En 1917 Unamuno realiza su segundo viaje a Italia como escritor y político invitado oficialmente por el gobierno italiano junto con otros intelectuales españoles (Américo Castro, Luis Bello, Manuel Azaña y Santiago Rusiñol) para visitar los frentes italianos durante la Primera guerra mundial. Unamuno acepta la invitación debido a sus recuerdos del primer viaje y la publicación de sus obras en Italia traducidas por Gilberto Beccari. El escritor pasará dos semanas en Italia, escribiendo artículos para los diarios *El Imparcial*, *Nuevo Mundo*, *El Mercantil Valenciano* y *La Nación* (Rabaté y Rabaté 2009: 376).

En este viaje, Unamuno no hace el mismo recorrido que 28 años antes. Sale de Madrid el 13 de septiembre y al día siguiente está en Ventimiglia. Como subraya González Martín (1978: 40), la impresión principal del viajero en su

camino hacia Milán es la sorpresa por no encontrar las señales de guerra, sino los esfuerzos de la gente por no interrumpir su vida cotidiana. Según Colette y Jean-Claude Rabaté (2009: 376), Milán es la primera ciudad en el itinerario del grupo español y la visitan acompañados por los oficiales italianos antes de continuar el viaje hacia su destino – Udine. La visita no tiene carácter turístico y el paso por Milán pronto queda sustituido por las imágenes de guerra. Las vistas del Duomo en esta ciudad a Unamuno le hacen recordar su primer viaje, pero su mirada es fijada en la ausencia de las vidrieras. El autor apunta que han retirado estos adornos lujosos de su lugar habitual para protegerlos del posible impacto durante la guerra. La Italia vista en 1917 en parte pierde su identidad anterior debido al conflicto y solo con vencer a los enemigos puede recuperar su imagen original. El arte ya no es el elemento dominante en el paisaje italiano como en los tiempos de paz.

Las representaciones de Milán en el viaje de vuelta de Udine, a su vez están llenas de la visión de industria, con lo que el autor desea mostrar la solidez y la seguridad que Italia encontraría en su industria después de la guerra (González Martín 1978: 41). Su foco de atención ha cambiado claramente de acuerdo con las circunstancias. En esta ocasión Unamuno también visita Trieste y Venecia, que no formaban parte de su primer viaje. Sin embargo, en Venecia el escritor bilbaíno es privado de su contenido turístico y artístico. Una vez más Unamuno es testigo de la protección de las obras de arte durante la guerra, lo que, igualmente que el desarrollo de la industria, valora positivamente como reflejos de una preocupación cuidadosa del pueblo italiano por su futuro. A pesar de ello, las vistas del mar Adriático le recuerdan la obra de Carducci que tradujo al español, la misma poesía que luego le acompaña durante el recorrido de los frentes (González Martín 1978: 42).

Gorizia le produce triste impresión, debido a las consecuencias de la guerra, mientras que Udine es la ciudad que, por una parte, presenta escenas cotidianas, ofrece la paz en medio de la guerra, a pesar de su cercanía a los frentes. Sin embargo, el último día Unamuno visita el hospital de Udine y llega a conocer los horrores de la guerra en la misma ciudad.

A pesar de las escenas de la guerra y las desastrosas consecuencias que produjo en la realidad italiana, Unamuno consigue disfrutar de los paisajes italianos, especialmente los Alpes. Igualmente, el Lago Mayor presta “una nota de serenidad a los horrores de la guerra” (González Martín 1978: 41). En los artículos resultantes del segundo viaje notamos la misma busca de lo intrahistórico como en sus primeras visiones italianas. El camino hacia Milán se llena de las descripciones de la vida cotidiana que seguía su ritmo a pesar de la participación del país en la guerra. En Udine Unamuno también se fija en estos aspectos de la realidad inmediata durante los conflictos en la zona cercana. Este tema se relaciona con otra idea que Unamuno desarrolla en su creación literaria y es la paz en la guerra, la misma que dio el título a una novela suya².

2 *Paz en la guerra* (1897).

Junto con las oposiciones guerra – paz, trincheras – escenas de la vida cotidiana pacífica, que estructuran los artículos con temas italianos, también se producen las diferencias entre los textos de 1889, con paisajes urbanos llenos de arte, y los de 1917, en los que las obras de arte parecen desaparecidas de la vista de los visitantes. Italia no se dejaba ver con los ojos de turista. El contraste más llamativo, no obstante, es el que se desarrolla entre Italia y España, en relación con sus actitudes durante la Primera guerra mundial.

3. Italia heroica

Hay que tener en cuenta que ya a partir del inicio del siglo XX, Unamuno llega a ser popular en Italia, profundiza su colaboración con los autores italianos, traduce poemas de Leopardi y Carducci, difunde la cultura de este país, colabora con revistas y periódicos italianos (González Martín 2002: 16), y todo esto dejará efecto en su viaje y las representaciones italianas positivas.

La heteroimagen italiana construida en los artículos de 1917 permite ver la autoimagen española en relación con las cuestiones que atormentaban al autor desde años atrás, es decir, desde el inicio de la Primera guerra mundial. Las palabras de Maldonado Alemán son muy esclarecedores al respecto:

Para Unamuno, los males de España que venía denunciando desde 1898 alcanzan un punto álgido durante los años de la guerra. Según su convencimiento, la vida nacional es como “una charca de aguas estancadas y quietas”, es un mundo yerto, en el que nada pasa y nada queda. El país es una “estepa abandonada y yerma”, sin vitalidad, sin iniciativas (Unamuno *apud.* Maldonado Alemán 2005: 45).

Como también afirman C. y J-C. Rabaté (2009: 377), Unamuno “lamenta con vergüenza” la noluntad nacional española y en ella ve las causas de la neutralidad española durante la Primera guerra mundial. Maldonado Alemán (2005: 45) subraya que “Unamuno deplora la introspección de los españoles, su introversión, su tendencia al asilamiento, su recelo hacia todo lo extranjero, su profundo desinterés por la europeidad.”

Podemos decir que la principal tendencia del autor durante su visita a los frentes italianos era expresar su desacuerdo con la actitud neutral de España en la guerra. El interés de los visitantes españoles como describe Maldonado Alemán (2005: 45), “se centra en la situación española: la importancia y las consecuencias de la guerra para España, la división ideológica de la sociedad y la política oficial de neutralidad”.

Todos los motivos que Unamuno pone de relieve en los artículos – el valor del pueblo italiano, el patriotismo – sirven para contrastarlos con la pasividad de los españoles y su neutralidad durante el conflicto militar. En esta ocasión el autor reafirma que Italia es la nación maestra de civilidad (González Martín 2002: 17). Al mismo tiempo, expresa que se siente avergonzado de su “papel de turista de las trincheras” (*apud.* Rabaté 2009: 376).

La experiencia del otro, el pueblo italiano, le hace dirigir la mirada hacia su tierra natal, pero, a diferencia de 1889, la perspectiva es negativa. Las imáge-

nes de otredad se reflejan en fuertes críticas de lo español. Esta imagen de España también se refuerza con las preguntas que a Unamuno le hacían sus amigos italianos sobre la actitud de su país. El encuentro con el otro produce fuerte imágenes identitarias de España, resultando, entre otros, en el artículo “¿Qué hace España?”, publicado en *La Publicidad* en 1917.

Este escritor no fue un caso aislado de los aliadófilos pro-italianos en España. Los textos que difunden las imágenes de la nación heroica italiana entre los lectores españoles ya estaban apareciendo durante el 1915 y 1916, según explica González Martín (1978: 28), y entre ellos también había algunos firmados por Unamuno. Para el escritor bilbaíno, subraya el mismo autor, este tema era de gran relevancia, porque se trataba de “la lucha de la democracia popular contra el materialismo de la interpretación materialista de la historia” (González Martín 1978: 28). España que, según la interpretación de Unamuno, no estaba preparada “ni espiritual ni materialmente para la guerra, trata de encubrir su frustración bajo la neutralidad” (González Martín 1978: 29).

Como en otras obras suyas, Unamuno, junto con las señales inmediatas de la historia – los acontecimientos actuales que perturban la tranquilidad de la vida – presta atención a lo trascendente, las consecuencias más profundas y menos visibles. Por una parte, lleva a cabo la escritura de los informes como corresponsal de guerra, por otra, reflexiona sobre el destino humano y del presente saca unas lecciones universales. En primer lugar, el comportamiento italiano debía ser ejemplo para su país natal.

En el segundo viaje, como explica V. González Martín (2002: 17), Unamuno confirma su “enamoramiento inicial de su visión de Italia” y le añade admiración por su heroísmo durante la guerra, por su rebeldía contra el militarismo germánico y austriaco. En fin, se trata de unos textos altamente propagandistas, pro-italianos.

Siendo la impresión que le ha dejado este pueblo en lucha muy impactante, en las cartas a su amigo Mario Puccini expresa el deseo de visitar Italia por tercera vez, pero ya no para contemplar paisajes rurales y urbanos, sino para conversar con la gente. De esta manera una vez más pronuncia su postura ante el conocimiento del otro y la finalidad del viaje – hay que conocer al pueblo a través del diálogo y a partir de ello su historia e intrahistoria.

4. Conclusiones

El primer viaje de Miguel de Unamuno a Italia y sus recuerdos están marcados por un carácter lírico, siendo apoyados en los sentimientos del joven viajero enamorado. Los artículos del segundo viaje, por otro lado, tienen un tono político predominante (García Blanco 1954: 187). Por lo tanto, la heteroimagen italiana de 1889 tiene su trasfondo en la autoimagen personal de Unamuno. La del 1917 revela otra autoimagen – la visión unamuniana de lo nacional español.

Los textos tempranos presentan una tensión entre las visiones italianas y las de la tierra de origen, y esta oposición se basa, principalmente, en la concepción de la historia e intrahistoria. Las imágenes de las grandes ciudades ita-

lianas, en primer lugar, Roma, están cargadas de contenido histórico y artístico. Por otro lado, los recuerdos de Bilbao y la tierra natal se caracterizan por la intrahistoria, historia íntima y más significativa. En estas actitudes podemos reconocer inicios de sus teorías desarrolladas más tarde en los artículos de *La España moderna*.

La vuelta de la mirada hacia lo propio, personal y español durante este viaje también podemos interpretar como consecuencia del rechazo de la constante en las imágenes de lo italiano – su visión turística llena de clichés, que implica una distancia entre el viajero y el otro.

Las representaciones italianas surgidas a partir de la visita a los frentes en 1917 ya no demuestran vinculación con los aspectos personales de la vida del autor. En esta ocasión España y los españoles se convierten en el polo opuesto del heroísmo italiano. La autoimagen española es de una nación pasiva, estancada, la oposición total de la Italia valiente en la lucha contra un enemigo poderoso. Mientras que durante el primer viaje el autor está orgulloso de su país natal, en el segundo se avergüenza de la neutralidad española en comparación con la actitud heroica de los italianos durante la Primera guerra mundial.

Durante este viaje las imágenes de la historia antigua romana e italiana quedan reemplazadas por las de los acontecimientos históricos actuales. Los paisajes artísticos son sustituidos con los de las trincheras y la paz visible en la naturaleza y esporádicamente en las escenas intrahistóricas urbanas, probando la inclinación de Unamuno hacia la valoración de la historia interna de un pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

- Beller 2007: M. Beller, Stereotype, in: M. Beller and J. Leerssen (eds.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*, Rodopi: Amsterdam/New York, 429–434.
- Fischer 2009: M. S. Fischer, Komparativistička imagologija: za interdisciplinarno istraživanje nacionalno-imagotipskih sustava, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ur.), *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa, 37–56.
- García Blanco 1954: Manuel García Blanco, Italia y Unamuno, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 4, 183–219.
- González Martín 1978: Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- González Martín 2002: Vicente González Martín, Unamuno y los escritores sicilianos, *Cuaderno gris*, 6, 15–31.
- Guillén 1994: C. Guillén, Imágenes nacionales y literatura: *Anales de literatura española*, Núm. 10, Universidad de Alicante, 117–145.
- Hernández 2017: Pollux Hernández, Prólogo, en: Miguel de Unamuno, *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*, Madrid: Oportet editores, 7–13.
- Leersen 2009: J. Leerssen, Imagologija: povijest i metoda, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ur.), *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa, 169–186.
- 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.

- Llorens García 2001: R. Llorens García, *Los libros de viajes de Miguel de Unamuno*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Maldonado Alemán 2005: Manuel Maldonado Alemán, La Primera Guerra mundial y Europa según Miguel de Unamuno y Robert Musil, en: M. Maldonado Alemán (coord.), *Austria, España y Europa: identidades y diversidades: actas del X Simposio Hispano-Austriaco*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 43-61.
- Moll 2002: N. Moll, Imágenes del "otro". La literatura y los estudios interculturales, en: A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 347-389.
- Moura 2009: J.-M. Moura, Kulturna imagologija: pokušaj povijesne i kritičke sinteze, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ur.), *Kako vidimo strane zemlje (Uvod u imagologiju)*, Zagreb: Srednja Europa, 150-168.
- Pageaux 1994: D.-H. Pageaux, De la imagería cultural al imaginario, en: P. Brunel e I. Chevreil, *Compendio de literatura comparada*, Madrid: Siglo XXI ediciones, 101-131.
- Rabaté 2005: J.-C. Rabaté, Introducción, en: M. de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid: Cátedra.
- Rabaté y Rabaté 2009: C. Rabaté y J.-C. Rabaté, *Miguel de Unamuno: biografía*, Madrid: Taurus.
- Sekulić 2019: M. Sekulić, *Španija Miloša Crnjanskog: imagološka studija*, Kragujevac: FILUM.
- Sindram 2009: K. U. Syndram, Estetika alteriteta: književnost i imagološki pristup, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ur.), *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa, 71-82.
- Unamuno 1922: Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas*, Madrid: Renacimiento.
- Unamuno 2017: Miguel de Unamuno, *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*, Madrid: Oportet editores.
- Unamuno 2005: Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid: Cátedra.
- Urry y Larsen 2011: J. Urry and J. Larsen, *The tourist gaze 3.0*, SAGE Publications.
- Wolfzettel 2005: F. Wolfzettel, Relato de viaje y estructura mítica, en: L. Romero Tobar y P. Almarcegui Elduayen (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Madrid: Akal/Universidad Internacional de Andalucía, 10-24.

THE IMAGE OF ITALIAN CITIES IN THE EARLY TRAVELING LITERATURE OF MIGUEL DE UNAMUNO

Summary

Using the theory of imagology, we propose to question Miguel de Unamuno's articles that emerged from his two travels to Italy, focusing on the image of the Italian cities. The travel diary written in 1889, Unamuno's first literary work, although discovered and published only in 2017, we find very important to analyze, because it shows how the intellectual and emotional baggage of the traveler affects the images he creates of the other. We also find imperative to identify the early signs of the conception of intrahistory in this work of Unamuno. The articles written in 1917 are predominantly political and we observe the way that Unamuno criticizes Spanish neutrality in the war parting from the hetero-image of Italian nation. The representations of the heroic Italian in the context of the World War I, we conclude, serve to express negative Spanish self-image. On the other side, the image of the Italian cities filled with art and history, as Unamuno saw them in the 1889, shows very positive opinion of Spain where his hearts stayed even during the journey.

Keywords: Miguel de Unamuno, Italy, imagology, travel literature, the other, auto-image.

Mirjana M. Sekulić

Марко М. Радуловић¹

Институти за књижевности и уметности Београд

СЛИКЕ НОВОГ БЕОГРАДА И ВЕНЕЦИЈЕ У РОМАНУ БОЉИ ЖИВОТ НИКОЛЕ САВИЋА

У раду су анализирани слике Новог Београда и градића Мира у околини Венеције, у роману *Бољи живот* (*Vita migliore*) Николе Савића, италијанског писца српског порекла. Иако је реч о делу које је првобитно објављено на италијанском језику, радња романа смештена је у Београд крајем 80-их и почетком 90-их година где прати одрастање главног јунака Декија: његов живот у Блоку 62, пресељење са родитељима у Миру и повратак на Нови Београд током распушта. Примењујући неке од увида проучавања урбаних простора у литератури, али и социолошких и географских истраживања: *привилеговани амбијент* – *амбијент изазова, поистовећености с местом, позиција инсајдера и аутсајдера* – утврдили смо да главни јунак Деки поистовећује свој идентитет с Новим Београдом, те тако овај град није само декор по коме се он креће, већ је са својим улицама, местима, видљивим и скривеним границама од пресудног утицаја на његово одрастање и формирање.

Кључне речи: *Бољи живот*, Нови Београд, градић Мира, Венеција, поистовећеност с местом

Поред широко познатих италијанских градова који су неисцрпна инспирација писаца и песника свих књижевности и епоха, динамични карактер последњих деценија 20. и првих деценија 21. века у знаку миграција донео је италијанској књижевности неочекивани град који географски не припада Италији. Реч је о Новом „једином и правом” Београду, још презицијне Блоку 62 север. Наиме, роман *Бољи живот*² (*Vita migliore*) у коме се тематизује одрастање у новобеоградским блоковима дело је аутора Николе Савића који се са дванаест година из Београда преселио у околину Венеције. Сам роман има помало необичну судбину. Његов аутор победник је италијанског ријалити шоуа *Masterpiece* у коме је учествовало чак 5000 необјављиваних писаца, а главна награда била је штампање поменутог романа. Тако је *Бољи живот* писан на италијанском, објављен и намењен публици у Италији и вреднован од италијанске књижевне критике. Никола Савић се (само)одређује као италијански писац коме италијански језик није матерњи³, а као такав препознат је и поздрављен и од самих италијанских писаца који за овог младог аутора тврде да у италијанску књижевност доноси нов и

1 markorad984@gmail.com

2 Сви наводи из романа дати су према Savić 2014.

3 „Ja sam italijanski pisac kome italijanski nije maternji jezik... Moja knjiga je, verujem, modernija na italijanskom jeziku nego na srpskom” (Stanković 2014: 43–44).

изненађујућ глас. Тако Андреа Карло истиче: „[...] Nikola Savić je romanopisac koji koristi italijanski jezik na mnogo interesantniji i kreativniji način od mnogih koji ga govore od rođenja” (Savić 2014: 267). Као последица великог успеха у Италији и због своје специфичне тематике, *Бољи живот* преведен је 2014. на српски језик и објављен у издању Вукотић Медија. Нема сумње да се овај роман с правом може сместити у оквиру више од једне књижевности. У том смислу *Бољи живот* контекстуално је омеђен и италијанском и српском књижевношћу.

Основна приповедачка нит прати тинејџерске године главног јунака Декија, Савићевог алтерега. Реч је о формативним моментима у животу сваког младића када се проживљавају прве љубави, пријатељства, ривалства, али и разочарења и растанци.

Радња романа одвија се крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, односно последњих година Југославије и првих година грађанског рата којим је окончано њено постојање. Роман је подељен на два дела: у првом, пратимо Декијево одрастање и предстојећу селидбу у Италију, док се у другом јунак током летњег распуста враћа на Нови Београд где поново успоставља контакт са старим пријатељима. По тематици *Бољи живот* је близак урбаној литератури за младе, али и роману о одрастању⁴. Оно што овом остварењу пружа додатну димензију јесу епизоде, најчешће уметнуте као пасажи, које тематизују политичку, националну и друштвену сложеност ситуације у другој Југославији. На тај начин, радња романа смешта се у историјски, односно друштвено-политички контекст који је важан за њено потпуније разумевање.

Из перспективе нашег истраживања потребно је осветлити на који начин се у роману формира слика града, у каквој је вези са конституисањем идентитета главног јунака и како се сам град мења, односно на који начин се у њему читавају шира друштвено-политичка догађања. Живот младог Декија започиње у новобеоградским блоковима, а наставља се у градићу Мира у околини Венеције стога ће опозиција између ова два амбијента бити посебно испитана у контексту развитка идентитета главног јунака и његовог осећања припадности и прихваћености.

1. Град као конституенс идентитета

Канадски социјални географ Едвард Релф један је од родоначелника идеје да је *место* нешто за шта људе везују асоцијације и емоције испуњене значењем.⁵ Тако посматрано, оно је веома битно за формирање идентитета људи који живе у њему.

4 „Roman *Vita migliore* Nikole P. Savića može se definisati kao *Bildungsroman* у чијем је центру adolescent Deki, zaparavo alter-ego samog autora koji kasnih osamdesetih godina XX veka odrasta u konglomeratu novobeogradskih blokova gde u anonimnim soliterima žive porodice različitog socijalnog, ekonomskog i nacionalnog porekla” (Banjanin 2017: 137).

5 „Rodonačelnik te struje je Edvard Relf, kanadski socijalni geograf, a njegova knjiga *Mesto i iskorenjenost* (*Place and Placelessness*) iz sredine sedamdesetih godina jedna je od prvih

'Prostor' i 'mesto' su za Relfa neodvojivi, ali i neidentični: prostor se manifestuje u nizu formi, u kontinuumu od neposrednog iskustva na jednom kraju do apstraktne misli na drugom, a unutar njih se mesta izdvajaju po tome što ih „možemo shvatiti kao središta značenja, ili fokuse intencionalnosti i svrhe (Spasić, Backović 2017: 20–21).

Нови Београд у Савићевом роману представља *место* одрастања главног јунака па је са својим богатим семантичким потенцијалом неразлучив од његовог младалачког идентитета. Мира се, с друге стране, јавља као место будућег живота према коме јунак у почетку исказује отпор, али које га ипак мења и тако се показује као могући нови дом.

Град у *Бољем животу* не представља само декор, већ се јавља као један од кључних покретача радње и генератор идентитета јунака. Стога, колико је ово роман о одрастању, толико је и прича о Новом Београду.

С тим у вези треба се подсетити да је у српској књижевности главни новобеоградски писац Михајло Пантић. Пре његових прича, овај део Београда није у довољној мери представљао подстицај и инспирацију за ауторе, па је као у реалном животу и у литератури имао статус периферије.⁶ Међутим, Савић је писац млађе генерације у односу на Пантића, у извесном смислу и друге књижевности, који се из Србије одселио још као дечак. Стога његов роман није условљен ранијим литерарним репрезентацијама Новог Београда у српској књижевности. *Бољи животи* и његова слика града спадају у један други стваралачки ток који више представља глобални феномен него што је одређен било којом националном књижевношћу посебно.

Наиме, инспирација урбаним просторима и животом у стамбеним насељима, блоковима и квартовима великих градова постаје израженија тема не само литературе нашег времена, већ и уметности, стрит арта, као и граничних форми какве су блогови и влогови. Када је у питању књижевност, реч је углавном о ауторима рођеним крајем седамдесетих и осамдесетих година 20. века. У Савићевом роману град представља место одрастања и формирања јунака, где он стиче своје прве представе о другарству, љубави, али и историјским и друштвеним (не)приликама.

Другим речима, град се показује као битан конституенс идентитета. Како урбана антропологија и социологија истичу, град није празан простор у који неко једноставно уписује своје значење, већ представља наративну, вредносну и естетску потенцију која утиче на обликовање идентитета свих који у њему живе: „Specificne, osobene konstelacije koherentnih

које експлицитно тематизују 'mesto' као такво и прва која уводи феноменолошку перспективу у географију. Polazeći od klasičnih fenomenoloških i egzistencijalističkih kategorija sveta života, značenja, neposrednog iskustva i osećanja, Relf mesto posmatra kao nešto što ljudima znači, prema čemu oni gaje emocije, što figurira u njihovom svakodnevnom životu” (Spasić, Backović 2017: 20).

6 „NBGD je još u fazi nastanka, i dalje je nekako nestvaran ili polustvaran, moraš ga neprestano izmišljati. Pre mojih priča on uopšte nije književno imaginiran, i dan-danas to mesto je i dalje jedva postojeće, te stoga odbija fikcionalizaciju ili joj se vrlo teško podvrgava” (Kostić 2004).

zaliha znanja i formi ekspresivnosti razvijaju se u svakom gradu. Tako se gradovi kristališu u značenjske kontekste, koji utiču na ljude u njihovim praksama, to jest, u pogledu njihovog identiteta, emocija, stavova i razmišljanja. Istovremeno i zauzvrat, ove prakse reprodukuju logiku specifičnu za dati grad” (Martina Löw: према Spasić, Backović 2017: 27).

Један од пратећих елемената савремене литерарне репрезентације града и одрастања у њему представља осећање носталгије најчешће за светом/градом какав је некада постојао. У Савићевом роману можемо говорити о двострукој носталгији: приповедачке инстанце за детињством и градом одрастања и главног јунака који се са родитељима сели у Италију. Носталгија је посебно тематизована у другом делу романа. Наиме, када Деки, након три године проведене у Италији, поново посети свој блок током летњег распуста, носталгија за пријатељима и местом које је некада напустио нужно се сукобљава са чињеницама нове градске реалности и тако га доводи до важног сазнања: да се град у коме је некада живео и који је доживљавао као свој, за којим је чезнуо, толико променио да заправо више и није његов град.

У главним токовима модернистичке литературе 20. века градови су представљани као артифицијелне творевине и места отуђености, а у традицији српске књижевности често је таквом виђењу била супротстављана нека идеална и природнија средина.⁷ Ова опозиција била је условљена носталгијом за местима и стањима ближим човековој идеалној природи. У *Бољем животи* који припада 21. веку сасвим очекивано изостаје доживљај града као вештачке творевине из које је потребно побећи у неки други, изворнији и неградски амбијент. Међутим, носталгија у Савићевом роману подразумева једну другу опозицију: некад/сад. Отуда се дихотомија присутна у модернистичким сликама града која је почивала на у просторном опонирању, у роману *Бољи животи* преобликује у временски условљену подвојеност изграђену на поређењу различитих тренутака у животу града.

2. Нови, једини и прави, Београд

Иако је првобитно Нови Београд био замишљен као административни центар друге Југославије, такав подухват у реалности никада није остварен и на крају се од њега сасвим одустало. Уместо тога становање је

7 Ирвинг Хау каже да је за главни ток модернизма карактеристична сумња у град наслеђена из 18-вековне новеле у коме је град често виђен као место артифицијелности насупрот аутентичности природе, док у 20. веку постоји јака традиција која у граду види штетно и непријатељско место у коме влада отуђеност међу људима: „Our modern disgust with the city is foreshadowed in the 18th-century novelists... The second and by far more influential vision of the city proceeds in a cultural line from Baudelaire through Eliot and then through Eliot’s many followers... Eliot’s vision is then taken up, more and more slackly, by the writers of the last half-century, charting, mourning, and then—it is unavoidable—delectating in the wasteland. Life in the city is shackled to images of sickness and sterility, with a repugnance authentic or adorned; and what seems finally at the base of this tradition is a world-view we might designate as *remorse over civilization*” (Хау 1971).

постало главна функција новобеоградских насеља у којима су углавном живеле радничке породице. Социјални, економски и културни живот био је везан за центар града, преко реке Саве. Због тога је овај део Београда дуго носио епитет тзв. спаваонице.

When New Belgrade was eventually, largely realized, in the 1960s and 1970s, it was not as the complex centre of the Federation, but as a city of another predominant function, that of housing. As a consequence, New Belgrade was realized as a city in the societal i.e., public/common property, and, over a long period, a city with no internal economic dynamics. Depending entirely on the state (administrative) intervention, it was totally cut off from the conditions of its own reproduction. Instead of harbouring otherwise much needed vital urban functions, the centre of New Belgrade, thus, remained an economic, social and physical void. Failing to integrate collective social housing into a coherent urban space, it actually became an empty field of disjunction (Blagojević 2005: 6–7).

Као што смо на почетку поменули, радња *Бољеј животи*а одиграва се крајем осамдесетих и почетком деведесетих година 20. века. У то време Нови Београд представљао је у великој мери урбанизовану средину сачињену од низова сличних или истоветних блокова. Иако физички, али и културолошки удаљен од центра града, овај део Београда поседовао је јак унутрашњи идентитет, посебно када је у питању млађа генерација која је стасавала на његовим улицама.⁸ За блокове као посебан део Новог Београда везује се особена урбана митологија. У свести младих чињеница да су одрастали у неком од блокова укључује широк спектар значења и импликација и представља својеврсно идентитетско одређење чак и кад одрасту и пошто се из њих одселе.

Београд у Савићевом роману представља простор који се вишеструко раслојава унутар себе. Он поседује своје видљиве, али и још значајније, невидљиве границе, познате само онима који се крећу том унутрашњом топографијом. Река Сава и Бранков мост представљају природну границу која физички одваја нови од старог Београда. Међутим, она је истовремено место психолошке и културолошке разлике. У контексту идентитета главног јунака, ово је посебно важно. Наиме, пре него што се преселио са родитељима у блокове, Деки је живео у старом Београду. Ипак, он своју младалачку припадност без остатка везује за 62. блок, те тако кад прелази Бранков мост, не пропушта да истакне да река Сава, не само као граница између два дела града, него и као река која води право у новобеоградске блокове, представља посебно место у његовом доживљају Београда: „Sada smo na Brankovom mostu... Ispod protiče reka Sava. Reka koja vodi do mojih blokova, koja odvađa Stari Beograd od Novog Beograda. Moja draga Sava, manja, ali brža od ogromnog Dunava” (Savić 2014: 101).

8 „Осим тога, у Новом Београду је стасала нова генерација младих становника који су тамо рођени, одрасли, стекли познанике и основали своје породице. Нови Београд је постао и остаће њихов завичај” (Тасић, Зотовић...1995: 557).

Већи значај од видљивих и природних граница између два дела града имају скривене границе које се јављају на потпуно неочекиваним местима. Отуда се чак и 62. блок за млађе становнике јасно раслојава. Ове унутрашње границе ексклузивно су знање само оних који одрастају на улицама тог блока, какав је главни јунак. Наиме, кад год се тинејџерски кочоперно самоодређује, Деки не пропушта да истакне да живи у блоку 62 север, „jer oni sa juga 62-og su sve sise” (Savić 2014: 220). Реч је о својеврсној унутрашњој топографији у којој се смењују сигурна, опасна и неутрална места. За разлику од видљиве топографије која је статична и ретко се мења, унутрашња је динамична, са честим променама условљеним различитим догађајима чији су актери млади који је насељавају. Ове промене чак ни њихови блиски актери не могу увек да испрате, а од њих заправо зависи и начин њиховог кретања новобеоградским улицама. Тако су одређени блокови пријатељски, док су други непријатељски настројени: „Sada moramo da pazimo, jer smo već u 45-om. A mi smo u ratu s 45-im, ali smo u dobrim odnosima sa 70-im, oni su ok, tako da možemo da pobegnemo tamo. Sa 64-im mir, sa 61-im mir, sa 63-im nema prijateljstva, sa 62-im jug sada mir, ali prošle godine rat, zbog tuče između 'Sterije' i 'Užičke’” (Savić 2014: 112). Ова унутрашња топографија важна је за идентитет ликовна романа јер на битан начин оцртава круг њиховог кретања, деловања и живљења. Шире од тога, у *Бољем живоћу* она представља идентитет самог града, променљив и несталан, али веома стваран.

Када са екстеријера пређе на ентеријер и оцртава унутрашњи простор новобеоградских солитера, Савић ефектно, једним потезом портретише и становнике тих блокова.⁹ Он то чини кроз речито истицање разлика у изгледу и уређењу станова између породице главног јунака и породица његових другара. Наиме, Декијеви родитељи припадају нешто вишем друштвеном слоју који се у блокове доселио из центра, док су његови другари углавном радничка деца. Изглед њихових станова чини ту разлику опипљивом и испуњава је посебним значењем. Наиме, у Декијевом стану окачене су уметничке слике, укусно распоређене, док у становима његових другара слика нема, ту су фотографије или евентуално мртва природа, а чињеница да су поређане у истој равни и механички говори о недостатку уметничког укуса: „Мој отац каже да је seljački kačiti fotografije na zid. Moji drugovi se uvek dive slikama kada dođu kod mene. Njihovi matorci su drugačiji od mojih. Kada idem u kuće mojih drugara na zidovima obično vise gobleni ili posteri ili, u najboljem slučaju, fotografije” (Savić 2014: 7). Реч је о разлици у укусу, образовању, па и примањима. Међутим, то није непремостива разлика која би главног јунака учинила толико другачијим од својих другара да не би могао да постане део групе. За разлику од граница које постоје из-

9 Иначе први становници блокова „били су досељеници из разних крајева земље (углавном сеоско-паланачких), који су са собом донели различите навике и обичаје са једном заједничком цртом: недостатак урбане културе. Они нису имали прилику да се 'утопе' у једну већ изграђену урбану средину, па је природно што нису могли брзо да стекну осећање нове 'завичајне припадности’” (Тасић, Зотовић...1995: 557).

међу блокова, развијен уметнички укус Декијевих родитеља пре је у функцији истицања јунакове посебности. Наиме, као неко ко је одрастао окружен књигама Деки је обдарен талентом за уметност, а школа му иде лако.

Међутим, солитер нису само станови, већ и дугачки ходници, бескрајне степенице, лифт који се стално чује. У свести главног јунака ово не представља пуки декор одрастања, већ мотиве набијене емотивним значајем. Када по повратку из Италије поједине ствари из солитера које је раније волео почну да му сметају, Деки наслућује да се неповратно мења и да блокови више нису његов једини дом. За разлику од писаца старије генерације у односу на Савића, какав је Горан Петровић, где се слика ових савремених грађевина ослања на метафору о Вавилонској кули и развија кроз приказ отуђености људи који у њима бораве (Г. Петровић прича „Ближњи” из истоимене збирке) у *Бољем живоју* доживљај солитера добија позитивне конотације. Он израста из конкретног искуства живљења у таквој згради. Отуда је ово унутрашњи опис обојен емотивним тоновима. Солитер није тек безлично место у мору таквих грађевина, већ место одрастања, заједнице између комшија, испуњено различитим интимним доживљајима: „Zvuci grada. Brujanje glasova i soliter koji diše: živ je. Jedna jedina velika zver od cementa koja seče siva nebesa, u oblacima smoga. Mi, ljudi, njegova smo krv i njegov životni sok” (Savić 2014: 141). Интересантно је да и Савић свој опис поентира метафором реализованој у слици звери чији су животни сок људи који у њој живе. Оваква представа могла би да упути на неке старозаветне епизоде каква је она о пророку Јони и тако Савића приближи Петровићу. Ипак, слика солитера у *Бољем живоју* проистиче из непосредног доживљаја главног јунака, без дубље везе са библијским симболима¹⁰. Колико год да је велики, солитер је заправо интимно место живљења и блискости са комшијама, много више него што је то кућа у градићу Мири, окружена само звуцима природе, ноћи и комшијама које не желе „da te zaista upoznaju” (Savić 2014: 140): „Kod kuće u blokovima, naprotiv, svi su bili tu. Znao si gde spavaju, a noću, kad bi zatvorio oči, mogao si da zamišljaš krevete svojih komšija s druge strane zida. Kad bi se lift pomerio, zamišljao bi ko je unutra i na kom spratu će se zaustaviti. Osećao sam se sigurno i zaštićeno” (Savić 2014: 140).

Све разлике у пореклу јунака, нестају у спољашњим просторима блока у његовим „штековима”, хаусторима, скривеним пролазима и коцки, збирном месту на коме се проводе дани и ноћи. Време је испуњено дружењем уз пиће, цигарете и разговоре. Такозвана блеја представља важан елемент у формирању и одрастању јунака. Она не само да учвршћује њихова пријатељства, већ готово представља један од ретких метафизичких доживљаја њихових младих година: „Piva su otvorena. Iz plastične kese vadi se domaća rakija koju je doneo Z, cigarete, smoki, čokoladne bananice i koka-kola za gašenje rakije. Zvezde su blizu, grad spava, a mi pušimo i pijemo dok sedimo na zemlji oko gajbe piva. Indijanci oko logorske vatre, pobjegli u planine dok ih plavi mundiri traže u blizini reke” (Savić 2014: 244).

10 Савићев роман лишен је оваквог типа митологизације и контекстуализације.

Нови Београд не само да одређује путању кретања јунака и начин на који проводе и доживљавају време, већ они у њему стичу основне естетске и етичке вредности уз музику коју слушају, другарства и ривалства која негују, али и прве представе о свету ван блока кроз сусрет са избеглицама и људима са села.

3. Привилеговани амбијент и амбијент изазова

Проучаваоци тзв. урбане литературе за младе утврдили су да се слика света у њој конституише помоћу два опозитна типа окружења у којима јунаци проводе свој живот. Први се одређује као *привилеговани амбијент* високог друштва, безбрижног али и блазираног живота, док се други показује као *амбијент изазова*.¹¹ У својим граничним облицима амбијент изазова представља простор у коме је живот изузетно тежак, испуњен различитим социјалним изазовима, а главни циљ јунака је у његовом напуштању. Типичан пример оваквог амбијента био би гето како се јавља у савременој америчкој литератури.

Међутим, амбијент изазова није искључиво ни у потпуности обликован негативним тоновима. Наиме, он се за јунаке који у њему живе у појединим тренуцима јавља и као место својеврсне идиле, специфичне лепоте и истинског задовољства живљења: „Along with the possibility of thriving in these spaces through strategies of mutual interdependence, there are moments of tranquility and harmony that the barrio and the ghetto provide to poor and working class city dwellers” (Tomas 2011: 18)

На сличан начин обликована је и слика Новог Београда у роману *Бољи живот*. Поред тога што су место физичких сукоба, неписаних правила и тзв. *тврдог живота*, блокови су уједно место одрастања, дружења и првих љубави. Дуге летње ноћи испуњене авантуром доносе јунацима прве аутентичне животне доживљаје: еротска искуства и наговештај лепоте пријатељства, а поглед са кровова на бескрајно пространство улица и солитера буди мир и спокој у њиховима душама.

Ипак, друштвена дешавања оличена у распаду државе и грађанском рату неумољиво продиру у тај мали свет због чега блок почиње да показује своје промењено лице те се испољава као аутентичан амбијент изазова у коме криминал, мафијашки обрачуни, ратна дешавања и социјална раслојавања играју све већу улогу. Некадашња неписана правила иако тврда, била су на свој начин правична, па и витешка. Уместо њих сада је на снази нова реалност у којој су урбани кодекси замењени момцима који носе пиштоље испод џемпера: „Zatežu odeću i nameštaju nešto ispod džemperera. Džempereri usred leta” (Savić 2014: 236). Другари главног јунака свесни су те промене, јер нису напуштали блок и посматрали су како се

11 „While the landscape of urban privilege in most contemporary adolescent literature is taken for granted or, as in the preceding novels, depicted as desirable, the geographic challenges of urban life are foregrounded through descriptions of unsafe streets and schools and perilous home environments” (Tomas 2011: 16, 17).

она одиграва пред њиховим очима. Једини који ту промену није разумео је Деки који је три године провео у Италији. Током повратка за летњи распуст, он се понаша у складу са правилима која су важила док је још ту живео, међутим убрзо увиђа да тих правила више нема и да га то неразумевање доводи до угрожавања сопственог и живота својих другара. Наиме, Деки се сукобио са момком који припада друштву које носи пиштоље и тако спознаје да садашњи град није онај који је напустио и осећао као свој дом. Отуда је и завршетак романа у јунаковом коначном напуштању Београда због чега се он показује као амбијент изазова. Слика Новог Београда у *Бољем животићу* тако се развија од места позитивних осећања садржаних у слици првог дома и авантура одрастања до непријатељског и опасног простора из кога је потребно побећи. Блокови никада нису били привилеговани амбијент, али су у првом делу романа ипак представљали пожељно место доброг живота, док у другом делу романа тај живот није почео да се повлачи пред најездом хаоса.

Међутим, има ли привилегованог амбијента у Савићевом роману?

Један од могућих је стари Београд, с оне стране реке Саве, у коме је Деки провео своје најраније године. Ту се и даље налази његово старо друштво, деца имућнијих родитеља, која иду на тенис и гледају подсмешљиво на Декија због тога што више не живи у старом Београду: „А ово је Deki, sad ne živi više u Beogradu, nego u novobeogradskim blokovima” (Savić 2014: 103). Њихов живот доста је другачији од оног који воде Декијеви другари у блоку 62. Међутим, сам Деки не испољава носталгију за тим животом, то је простор у коме се пре свега крећу његови родитељи. Отуда из његове перспективе стари Београд није заиста привилеговани амбијент, већ више ривалски део града. Ипак, један други простор који нико осим главног јунака заправо није ни видео, јавља се као имагинарни привилеговани амбијент. Реч је о Италији.

4. Италија – између маште и стварности

У животу главног јунака Италија се јавља и пре него што ју је заиста видео. Пре свега као сазнање да ће се са родитељима на крају школске године највероватније преселити у Венецију. Отуда су у Декијевој свести Италија и Венеција у почетку само празна места о којима не зна ништа: осим да је тамо школа лакша од наше. Такође, из његове дечје перспективе Италија је велики тржни центар у коме се на једном месту могу купити најразличитије играчке, насупротив Београду где се такве играчке искључиво купују у комисионима када их неко са пута у иностранство донесе.

Фотографија Венеције у лошој резолуцији, окачена у локалу на Новом Београду, виђена на прослави нечијег рођендана, први је сусрет јунака са њеним нејасним обрисима: „Na svetlo zelenim zidovima okačene su slike Venecije. Moj otac je sigurno tamo, pomislim, i pitam se kakve su devojke u Italiji. Ko zna da li u Veneciji postoje škole za medicinske sestre? Možda i one

organizuju žurke kako bi upoznale momke” (Savić 2014: 114). Како је те вечери доживео једну од оних младалачких авантура које се памте читавог живота, фотографија Венеције, урезала се у његово памћење као извесна неумитност која му се привиђа када тоне у сан: „Dosta s belom bojom, samo crnilo svetle noći u blokovima. Crnilo i u njemu crveni žar cigareta koje gore u prolazu 45-og, i lica mojih prijatelja i fotografija Venecije slabog kvaliteta. I najzad se uspavljujem...” (Savić 2014: 130). Дакле, Венеција се први пут у јунаковој свести јавља као кич, али и као слутња да ће морати да напусти своје другове и свој град.

Други део романа одвија се током летњег распуста када се Деки након три године проведене у градићу Мира, недалеко од Венеције, враћа на Нови Београд. Тада и добијамо прве описе новог места живљења главног јунака. Уместо солитера, он станује у кући, урбани простор заменило је провинцијално окружење, након девет сати на улицама нема никога, а ноћу има проблем да заспи због звукова природе.

Из перспективе Декијевих вршњака, како оних из старог тако и оних са Новог Београда, Италија је слика бољег живота за којим жуде и као таква представља супериорни амбијент од оног у коме се налазе: „Blago tebi... Povedi me sa sobom u Veneciju”, каже једна од Декијевих девојака. Постоји само једна ствар: нико осим Декија заправо није видео Италију. Стога је у свести његових вршњака она пре свега творевина маште и жеља обликована на основу представа изграђених путем популарних филмова, реклама и високе моде. Одрастање под санкцијама додатно појачава тај ефекат. Отуда у Савићевом роману тинејџерско маштање о Италији у себи истовремено садржи дивљење али и самоодбрамбени цинизам који се огледа у томе што другови Декија називају Италијаном/Жабаром.

Међутим, за главног јунака и његове родитеље Италија је реалност и као свака реалност није толико забавна, ни лака. Иако по свом статусу представљају боље стојећу породицу, они живе у провинцији Венеције, месту Мира у коме је живот једноличан, а главни јунак нема прилике за авантуре какве је доживљавао на Новом Београду. За разлику од Декијевог оца, Италија није обећана земља ни за његову мајку: „Inženjer se prilično razmazio u Italiji. Tamo mu se svi klanjaju i poštuju ga. Pored toga, on je šef i zarađuje novac. Vozi mercedes, definitivno je neko i nešto. Moja majka, nasuprot njemu, ne može da radi, jer Italijani ne priznaju njenu diplomu zubara” (Savić 2014: 144). Круг у коме се у Београду кретала Декијева мајка састојао се од доктора, глумца, режисера и инжењера у чијим кућама је била радо виђен гост, док се у Италији, упркос свим својим напорима и контактима, и након три године осећа као аутсајдер који не успева да се заиста интегрише у друштвени живот: „Stalno je u kući i organizuje večere na koje poziva razne Italijane. Ostatak nedelje je besna, jer je ti isti Italijani zovu da zajedno večeraju, ali uvek napolju i uvek u restoranu. U Beogradu su joj sva vrata bila otvorena... U Miri – u okolini Venecije – naprotiv, nema vrata koja bi mogla da otvori” (Savić 2014: 145).

Деки је, пак, спознао досадан живот малог градића који је у односу на његов Нови Београд представљен готово као село: „Zar ih ti ne čuješ, ove zvuke noću? upitah. 'Navići ćeš se,' reče moj otac, 'to je zato što nikad nisi spavao na selu. Svaka kuća ima svoje zvuke, navići ćeš se kao što si se navikao da slušaš zvuk lifta tamo u Beogradu'” (Savić 2014: 140). Стога је Декијев доживљај Италије динамичан и амбивалентан. С једне стране, он осећа носталгију за старим другарима и Новим Београдом, а живот у Италији углавном види као једноличан и недовољно авантуристички. С друге стране, по повратку на Нови Београд јунак стиче сазнање да више није онај који је био пре одласка. Он схвата да су га Италија и живот у провинцијском градићу дубински изменили, толико да је могуће да сада Италија представља његов нови дом. Ова промена садржана је у новом односу, за јунака неочиваном, према ономе што чини неизоставни елемент живљења у новобеоградским солитерима – звуку лифта: „Čitavu noć sam proveo slušajući lift kako ide gore-dole, gore-dole. Kad pomislim da sam pre samo tri godine voleo taj zvuk, koji me je milovao i umirivao” (Savić 2014: 139). Дакле, оно што је Декија некад умиривало, карактеристично за амбијент живљења у граду, сада му не дозвољава да заспи, баш као у почетку звуци природе у Мири. На овај начин сугерише нам се да су Нови Београд и Венеција заменили место и да главни јунак, некада поносни становник блокова, сада полако постаје странац у њима.

По повратку из Италије блок делује знатно мањи. Реч је, с једне стране, о психолошкој чињеници везаној за одрастање и проток година, али с друге стране, могућност да се место са високим солитерима и бетонским просторствима доживи као мало истовремено је знак да оно представља интимну тачку јунаковог духовног живота, односно идилично место његовог одрастања. Другим речима, новобеоградска насеља сагледана су изнутра и описана од стране некога ко их познаје, те тако овај део града, након Пантићевих прича, добија своју нову литерарну репрезентацију која израста из реалног искуства живљења у њима.

Тинејџерска носталгија главног јунака за старим друштвом и Новим Београдом још више истиче неподударача између слике Италије коју имају његови другови и реалности са којом се он тамо сусрео. То се истиче посебно у тренуцима када им Деки описује како проводи своје време у градићу Мира: понекад одлази у Венецију да мува туристкиње или седне на трајект и оде на градску плажу. Након таквих описа и сам Деки буде збуњен па увек у себи дода: „Ваš neobično, kad tako kažem, zvuči čak zabavno, neko bi mogao da mi pozavidi” (Savić 2014: 228). Представљена београдским тинејџерима жељним бољег живота, Италија делује занимљивије него што јесте, међутим, за главног јунака ситуација је другачија. Он је и сам свестан да би живот у Италији заиста требало да представља *бољи животи* на коме би неко могао и да му позавиди. Стога након сваког оваквог описа, главни јунак остаје зачуђен због чињенице што га његово искуство живљења у Италији не доводи до одушевљења које би требало да осећа. Када напослетку спозна да је главни узрок томе носталгија, Деки

то осећање не може да пренесе друговима, јер оно представља чињеницу унутрашњег живота која се у годинама у којима је он не саопштава тек тако. Стога, осећање носталгије живи у њему као прећутана младалачка самоспознаја: „Želeo bih da joj kažem da nije baš tako. Da bih dao ceo Lido za pola Medice. Želeo bih da joj kažem da me tamo, iako pričam italijanski, niko ne razume” (Savić 2014: 228). Оно што је парадоксално јесте да Венеција представља провинцију за главног јунака, док су новобеоградски блокови у земљи под санкцијама место правих дешавања па отуда и носталгије.

Иако се у наговештајима Италија јавља као његов дом, млади Деки се у њој осећа као странац и аутсајдер, отуда је за овај роман важно искуство имиграције о чему је писала Љиљана Бањанин.¹² Реч је о томе да Италија представља дом који Деки није могао самостално да бира па ни до краја да прихвати у својим младим годинама. Стога боравак на Новом Београду током летњег распуста представља и важну тачку унутрашњег сазревања јунака који доноси болну, али недвосмислену спознају да повратак није могућ. Та самоспознаја наравно условљена је и различитим догађајима у којима се Деки по повратку нашао, а који су последица општег стања у друштву деведесетих година, отуда и сугестиван назив завршног поглавља „Daleko iz ovog grada”.

5. Између инсајдера и аутсајдера

Када је у питању однос који људи успостављају према граду важан појам је *поистовођењеност с месџом* (*identity with place*). Реч је о појму који је конструисао Релф и „koji se definiše kao stepen vezanosti, privrženosti, укључености, brige. Pritom, најважније је да li dato mesto pojedinac доживљава као инсајдер, изнутра, или као аутсајдер, spolja. Biti инсајдер значи pripadati mestu i идентификовати се с њиме; што смо више инсајдери, што смо више `унутра`, то је идентификација јача. Инсајдерство, истовремено, најчешће подразумева осећање пријатности, сигурности, ушћаности” (Spasić, Backović 2017: 128).

Однос главног јунака према Новом Београду и Мири, односно идентитет који се кроз такав однос гради, креће се управо између полова инсајдерства и аутсајдерства. С једне стране, Деки је инсајдер, неко ко је одрастао и формиран у блоковима Новог Београда, способан да се поистовети и оствари емотивну конекцију са његовим житељима и улицама. Он истински разуме и лично доживљава новобеоградску реалност, а таква позиција омогућава му да ствари сагледа изнутра. С друге стране, након се-

12 „Odlazak u Italiju u vreme razbuktavanja jugoslovenskih ratova, roditeljski izgledi na neki 'bolji život' u mirnoj venecijanskoj provinciji prouzrokuju u dečaku osećanje gubitka. Materijalno blagostanje, život u dvospratnoj vili sa travnjakom, drvećem i garažom, posedovanje sopstvene sobe i kupatila, pohađanje elitne škole na engleskom jeziku ne može da nadomesti Ivanu u koju je Deki potajno i oduvek bio zaljubljen, другове Mihajla, Malog Saleta, Šugu i devojke iz grupe. Romanesknа radnja vođena vitalnošću i optimizmom adolescenata kojima pripada i narator Deki ispod površinskog sloja ležernosti, vedrine i bezbrižnosti, pretvara se u болно putovanje kroz sudbine i vreme” (Banjanin 2017: 138).

лидбе и живота у Италији, Деки осећа да више не припада блоковима на исти начин, иако се и даље младалачки самоодређује тим пореклом. Упркос осећањима привржености и носталгије, чињеница је да су се и главни јунак и град променили, те Деки од инсајдера постаје нека врста аутсајдера што се посебно огледа у његовом неразумевању нове реалности града у коју његови другови морају да га упућују. Таква позиција омогућава му поглед споља, односно сагледање града из перспективе странца. Међутим, онај ко је једном био инсајдер, никада не може постати аутсајдер, већ само изгнаник, што се дешава и са главним јунаком овог романа.

Слична је и Декијева судбина у Италији. У почетку он се тамо осећа као аутсајдер кога нико не разуме, иако говори италијански. Међутим, иако његова каснија судбина у роману није описана, јасно је да ће он временом постати инсајдер, као и његов писац чији италијански су, после свега, разумели и високо вредновали италијанска публика и књижевни критичари.

Ипак, као што ни инсајдер не може постати аутсајдер, тако ни аутсајдер никада не постаје потпуни инсајдер. Иако у роману само наговештена, Декијева судбина јесте кретање између полова аутсајдерства и инсајдерства. Као што и сам Савић тврди за себе: „U suštini kada sam ovdje (у Србији, прим. М. Р), onda sam 'Žabar', kad sam tamo, onda sam 'serbo', tako da uvek si nešto drugo...”¹³

Напокон, треба напоменути да када говоримо о појмовима инсајдерства и аутсајдерства под њима не подразумевамо различите социјалне и културолошке импликације, већ пре свега особен начин гледања који омогућава појединцу да ствари сагледа изнутра или споља, али и визуру из које га посматрају други. Стога је Савићев поглед у овом роману, као и положај главног јунака, комплексан и динамичан, омогућавајући да ствари сагледамо из различитих перспектива, у њиховој изнијансираниости и сложености.

6. Носталгија за градом

Град је место одрастања и формирања идентитета јунака романа *Бољи животи*. Крећући се новобеоградским улицама, окупљајући се у двориштима, сакривајући у хаусторима или на крововима, прелазећи видљиве и невидљиве границе града јунаци стичу најранија искуства, доживљавају прве љубави и склапају пријатељства. Њихова интеракција са градом увек је двосмерна: својим поступцима они у њему остављају траг о свом постојању, док с друге стране, град у њих уписује своја значења. Главни јунак налази се у амбивалентном положају: он је истовремено инсајдер и аутсајдер, а његов идентитет располућен је између Новог Београда и градића Мира у Италији. С једне стране, налази се град у коме је одрастао и који због различитих политичких и друштвених прилика престаје да буде његов, с друге ту је Мира, градић у који се одселио због својих родитеља,

13 <https://www.portalmjadi.com/nikola-savic-u-potrazi-za-boljim-zivotom/>

у коме је чезнуо за друговима и где га нико није разумео, али који ипак постаје његов дом који га мења изнутра. Носталгија и сећање тако су основни начини репрезентације града његовог детињства, па роман *Бољи животи* представља литерарни омаж, Новом, једином и правом, Београду.

Потребно је да за крај скренемо пажњу на одступања у представи Венеције и асоцијацијама које се за њу везују у роману *Бољи животи* од доминантне традиције литерарне репрезентације тог града који представља непресушну инспирацију писцима различитих књижевности и епоха. Испражњена од културно-историјских симбола, Савићева Венеција је провинција и место за мување туристкиња. Један од разлога за то јесу године и порекло главног јунака: он је још увек тинејџер који долази из новобеоградских блокова. Отуда у његовој Венецији не налазимо ништа од сјаја који је присутан када се о њој пише у светској књижевности. Српски писци такође су били фасцинирани овим градом. Међутим, код Савића налазимо нешто сасвим супротно. Уместо блештавила Венеције, у његовом роману јавља се сјај запостављеног, недовољно литерарно атрактивног Новог Београда, његових солитера и широких улица. На тај начин у *Бољем животи*у проговарају места која у српској књижевности углавном немају позитиван статус, а ни глас. Отуда је овај роман значајан као израз припадника млађе генерације који открива нову сентименталност у урбаним просторима. У основи Савићевог рекреирања митологије блокова налази се својеврсна носталгија за детињством и животом у граду кога више нема, а која приповедача нераскидиво везује за Нови Београд ма где његов дом био.

ЛИТЕРАТУРА

- Banjanin 2017: Lj. Banjanin, Postjugoslovenska migraciona književnost u Italiji: B. Stanišić i N.P. Savić: *Мултикултурализам и многеозичие*, Велико Търново, str. 130–139.
- Blagojević 2005: Lj. Blagojević, Back to the Future of New Belgrade: Functional Past of the Modern City: *Aesop Conference*, 5: https://www.academia.edu/8576519/Back_to_the_Future_of_New_Belgrade_Functional_Pastof_the_Modern_City
- Kostić 2004: Slobodan Kostić, „Novobeogradski pisac“ – intervju sa Mihajlom Pantićem. *Vreme*, br. 686: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=369519>
- Spasić, Backović 2017: Ivana Spasić, Vera Backović, *Gradovi u potrazi za identitetom*. Beograd: Filozofski fakultet.
- Savić 2014: N. Savić, *Boљи život*, Beograd: Vukotić Medija.
- Stanković 2014: R. Stanković, Nikola Savić pisac: *Nin*, 31.7.2014, 43–44: <http://nin.co.rs/pages/article.php?id=88249>
- Тасић, Зотовић...1995: Н. Тасић, Љ. Зотовић, Ј. Калић, Р. Тричковић, П. Милосављевић, Д. Милић, Б. Максимовић, Б. Којић, Ј. Милићевић, Б. Глигоријевић, Н. Вучо, З. Антонић, Б. Петрановић, А. Ђорђевић, М. Мацура, *Историја Београда*, Београд: САНУ Балканолошки институт, Издавачка кућа Драганић.
- Tomas 2011: E. Thomas, Landscapes of City and Self: Place and Identity in Urban Young Adult Literature: *Teacher Education Faculty Publications*: <https://pdfs.semanticscholar.org/fb56/01201a64a842a87151e20b8caefb9dabddfc.pdf>

Xay 1971: I. Howe, The city in literature: <https://www.commentarymagazine.com/articles/irving-howe/the-city-in-literature/>).

IMAGES OF NEW BELGRADE AND VENICE IN THE NOVEL *BOLJI ŽIVOT* BY NIKOLA SAVIĆ

Summary

The paper analyses the images of New Belgrade and a small town Mira near Venice in the novel *Bolji život* (*Vita migliore*) by Nikola Savić, an Italian author of Serbian descent. Even though this work was originally published in Italian, the novel's action takes place in Belgrade towards the end of the 1980s and the beginning of the 1990s, following the formative years of the main character: his life in Block 62, relocation with his parents to Mira and return to New Belgrade during a school holiday.

By applying some of the insights of studying urban spaces in literature, as well as sociological and geographic researches: *Urban Geographies of Privilege – Urban Geographies of Challenge, identifying with the location, a position of an insider and outsider* – we have established that the main character Deki identifies with New Belgrade, so this city is not only a decorative backdrop where he moves, but with its streets, places, visible and hidden borders, it is crucial for his growing-up and formation. Relocation to Italy triggers identity-related questions of the hero. On the one hand, he feels strong nostalgia and a desire to come back, while on the other hand, Belgrade has changed so much due to various political and social circumstances happening in the nineties, making the return impossible. For this reason, the hero becomes both an insider and an outsider at the same time, which is precisely the perspective that allows him to observe New Belgrade from inside and outside at the same time, thus providing Savić's novel with a complex picture from which we are reading a story about life and growing up in former Yugoslavia, the country's collapse, migrations and ordinary people in the vortex of those events.

Keywords: *Bolji život*, New Belgrade, city Mira, Venice, identifying with a place

Marko M. Radulović

Cristiana Lardo¹
Università di Roma "Tor Vergata"
Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di storia dell'arte

«IL DISCORSO DELLE CAMPANE DI SAN FEDELE»: GIUSEPPE MAROTTA TRA NAPOLI E MILANO

Giuseppe Marotta (1902-1963) è uno scrittore italiano quasi dimenticato. Ha diviso la sua vita tra due città guardando l'una dall'altra, scrivendo di Napoli quando è a Milano e viceversa. Entrambe le città nella sua narrativa sono città mediterranee e moderne metropoli al tempo stesso. La sua narrativa è umoristica; le sue opere sono pervase da un senso di affetto, di *pietas*, di accoglienza e condivisione, il suo linguaggio è contemporaneo, scandito da un ritmo unico.

Essendo simpatichissimo, affascinante, istrione, Marotta è ricordato dai critici più come uomo che come scrittore.

Il saggio intende provare a fare in modo che quel sole milanese e napoletano, tante volte celebrato da Marotta, torni a illuminare i suoi romanzi e i suoi racconti.

Parole chiave: Marotta; Napoli; Milano; umorismo; discorso; *Oro di Napoli*; *Alunni del sole*.

Giuseppe Marotta è tra gli scrittori che meglio hanno saputo evocare sulla carta Napoli e i suoi abitanti, con la loro filosofia e la loro umanità; in particolare, la Napoli degli anni Cinquanta.

Questo periodo è stato per la letteratura un momento particolare che ha trovato un luogo altrettanto particolare: un cronotopo decorato d'oro come i palazzi del centro, fecondo, meraviglioso. Molti sono stati gli autori: ci sono tra gli interpreti della Napoli dello stesso periodo anche Anna Maria Ortese, Domenico Rea, Ermanno Rea, Raffaele La Capria (cfr. Perrella 2001).

Benché possa considerarsi l'antesignano di tutti – per ragioni anagrafiche (nato nel 1902 e morto nel 1963) e di fama, al tempo –, oggi Giuseppe Marotta è uno scrittore italiano oggi piuttosto dimenticato².

La narrativa di Marotta ha due personaggi-protagonisti assoluti: Napoli e Milano. Le due città, che sono le ambientazioni dei suoi romanzi nonché i posti dove ha trascorso la vita, in tutta la sua opera si guardano allo specchio. Marotta a Milano scrive romanzi e racconti che parlano di Napoli (i più famosi sono *Loro di Napoli* e *Gli alunni del sole*) e, a Napoli, romanzi e racconti che parlano di Milano (come *A Milano non fa freddo* o *Le milanesi*). Napoli e Milano, viste reciprocamente da lontano, assumono proporzioni mitiche e assurgono alla dimensione di veri personaggi perfetti, come i personaggi dell'epica classica.

1 cristiana.lardo@uniroma2.it

2 Vari i contributi critici su di lui fino agli anni Ottanta, però: cfr Verderame 1978.

Nato a Napoli il 5 aprile 1902 «in uno scabbioso palazzetto di via Nuova Capodimonte» (Accrocca: 1960), Marotta ben presto, nel 1925, si trasferisce a Milano, per collaborare con testate giornalistiche e riviste letterarie e là diventa redattore al «Corriere della sera». Resta una forte e al tempo stesso vaga nostalgia di Napoli, che si può tenere a bada parlando della città e dei suoi abitanti; tanto più che i suoi familiari restano a Napoli e Marotta li raggiunge appena può. Ma appena giunto nella sua “vera” casa, ecco che Milano si impone come personaggio in una prospettiva tanto emozionata quanto letteraria.

Milano e Napoli diventano così due archetipi, soprattutto di genere femminile. Due città del cuore e della mente che vengono prima di ogni localizzazione geografica.

«Il difficile, per un romanziere di qualsiasi taglia, alzato o seduto, è non oltrepassare la misura e rimanere un artista» (Marotta 1949: 39): la poesia nasce dal luogo, dalla città nasce l'istanza per cui vale la pena di scrivere. Ancora meglio se sognate e guardate tramite un “cannocchiale rovesciato”, quando la lontananza non fa che amplificare la rifrazione caleidoscopica dei dettagli e dei *topoi*.

Sono contento, pensai, che mi capiti di andare a Napoli proprio in questi giorni, prima che finisca il mese di marzo.

In marzo Napoli è una città bambina, con le violette in mano, che va a fare la sua prima comunione. Chiede indulgenza per i suoi peccatucci invernali – una cipriatura di neve il 29 dicembre, pioggia e vento nell'ultima settimana di gennaio, uno scivolone il 15 febbraio all'Arco Mirelli con frattura del femore eccetera – mea culpa dice sfavillando ogni vetro di finestra, riceve l'assoluzione, riceve come sacramento un sole purissimo, un sole particola; e infine si alza, strizza l'occhio a una nuvoletta che è apparsa dietro il Vesuvio, conta fino a sessanta. (Marotta, 1957: 15).

Nonostante le generalizzazioni, le differenze, le specificità, le storie, i distinguo, l'economia e tutte le osservazioni che si potrebbero fare, una cosa resta chiara e vivida: entrambe le città nella sua narrativa sono città mediterranee, così come entrambe sono moderne metropoli. Marotta mette in atto un gioco di rispecchiamento che va ben oltre gli stereotipi, anzi, teso a scardinare i luoghi comuni su una patria e sull'altra: se Napoli è paragonata a una bimbetta che sta per fare la prima comunione, Milano è invece balia, un femminile accogliente:

Nelle finestre cenci di nebbia passavano e ripassavano; l'intermittente brusio della città (sto in via Manzoni) pareva una voce di balia percepita in un dormiveglia, i milanesi autentici mi intendono (Marotta, 1963: 209).

Nella narrativa di Marotta le due città sono rappresentate come donne e sono rappresentate per lo più da donne, come dimostrano le protagoniste dei racconti di *L'Oro di Napoli* e di *Le milanesi*. L'attenzione insistita per il mondo esteriore e interiore femminile è una costante che attraversa tutte le fasi della narrativa marottiana: se i primi romanzi (dal '32 alla guerra), scritti nelle pause lavorative in “vacanza” a Napoli, sono di ambientazione milanese – sono spesso raccolte di elzeviri per lo più di tono umoristico che scrive per molte testate –, la fase successiva, da Milano, vede Napoli struggente personaggio. *Loro di Napoli, San Gennaro non dice mai di no, Gli alunni del sole, Gli alunni del tem-*

po, sono romanzi e raccolte di racconti che narrano Napoli e la sua contemporaneità, con le sue radici ben affondate nell'essenza stessa della letteratura: una narrativa, insomma, caratterizzata dal senso dell'accoglienza e della condivisione, che potrebbe benissimo parlare all'oggi, con un linguaggio estremamente contemporaneo, scandito da un suo ritmo unico. Varrebbe la pena di rileggerlo, Marotta, potrebbe dire tanto alle nostre generazioni, tanto che si potrebbe individuare un piccolo elenco di parole tema che legano tutte le opere di Marotta, attraverso i tempi: le parole sarebbero "Napoli", "Milano", "le donne", "il discorso", quest'ultimo inteso come dialogo, come comunicazione tutta umana, che prevede condivisione e necessaria complicità:

Non c'è scritto... E allora? Donna Giulia, non vi intromettete. Nessuno riesce a dire tutto quello che vorrebbe dire, e perciò la stampa è un accordo amichevole tra chi ha scritto e chi legge. Dove non sono arrivato io, arrivaci tu... dunque l'obbligo nostro di completare mentalmente i discorsi iniziati dai giornali e dai libri (Marotta 1964: 7).

Nei suoi romanzi e nei suoi racconti Marotta continua a raccontare e gli italiani – napoletani e milanesi, senza differenze pregiudiziali – e soprattutto le italiane del Novecento sempre all'insegna dell'umorismo – che talora sfiora la comicità –: le sue opere sono pervase da un senso di affetto, di *pietas*, che include lo sguardo verso le sue città e i suoi personaggi, uno sguardo pieno di affetto e di sorrisi che si carica di comprensione mano a mano che la sua idea di letteratura si arricchisce con il passare del tempo. Quella sua vena umoristica dall'*Oro di Napoli* (1949) in poi rimane, ma si carica di tante cose in più. Se la sua concezione del comico, nella migliore tradizione italiana inaugurata da Achille Campanile e proseguita negli stessi anni da scrittori come Vittorio Metz o Anton Germano Rossi, o Giovanni Guareschi, sostanzialmente improntato sul *witz*, vira verso la *pietas*, pur restando carica di humour. Marotta scopre che non c'è niente da inventare: basta guardare – *Coraggio, guardiamo* è il titolo di un suo romanzo del 1953 –, magari in direzioni inaspettate.

Guardando la saggezza e la cultura popolare della sua città nasce una *summa* di comicità che è il libro che viene considerato il suo secondo capolavoro, *Gli alunni del sole*: una scuola di mito in cui personaggi un po' strampalati ripercorrono il mito classico. Si riportano due piccoli esempi, a titolo di esempio della freschezza della comicità marottiana:

Giove ne fece di centomila colori. In casa: Giunone mia, regina mia, oggi vorrei spaghetti con le vongole e una melanzana imbottita, lavami quella tunica e spazzolami quei sandali; fuori, il diavolo a quattro. Iniziò con le dee superiori, poi scese alle ninfe intermedie (Marotta 1952: 12).

E la nascita di Venere:

Signori miei, fu spettacoloso. L'onda fatale approda e si sminuzza. Dai merletti e dalle frange di schiuma sorge una figura stupenda, sorge Venere che si sfila il mare di dosso come una camicia... la spiaggia rabbrivisce; l'universo trema; l'Olimpo, con tutti gli dei affacciati per vedere, sembra una balconata di Toledo quando spuntano i

carri di Piedigrotta... e lei, donna Venere, sforzandosi di osservare e di non osservare gli effetti che produce, le rimarrà per sempre un occhio storto! (Ibidem).

Ma anche in questa fase, apparentemente tutta napoletana, Milano non è mai assente dalle pagine di Marotta. Milano diventa la città del dialogo, il “capoluogo del discorso”, dove anche le cose cercano di comunicare: e dopo essere stata teatro e personaggio delle goffe avventure raccontate nei primi romanzi, nel 1949 diventa protagonista in *A Milano non fa freddo* e torna a essere scenografia dei suoi racconti, da *Mal di galleria* del 1958 fino alla fine (*Le milanesi* è del 1962).

Rattristiamoci, pensai, è giusto; ma proprio in quell'istante cominciarono a suonare le campane di San Fedele. Prima di decidere che sono patetico e svenevole ciascuno si fermi presso il muretto provvisorio contro il quale termina la via dell'Agnello (deve essere appena discesa l'oscurità) e aspetti che comincino a suonare le campane di san Fedele. Non suonano neppure in dialetto, come altre campane i cui rintocchi si alternano con singolari capricci e diffondono la loro musica in una specie di mistico gergo che i nativi gustano, è naturale, assai più dei forestieri. Macché. Il luogo, l'ora, la stagione, l'atmosfera: ecco i motivi che rendono straordinario il discorso delle campane di San Fedele (Marotta 1949: 3-4).

Un discorso ininterrotto dovunque si parli e dovunque si guardi, fatto di evocazione, di ricerca del *mot juste* ma soprattutto di amicizia. Ha scritto di lui il suo amico e collega al «Corriere della sera» Dino Buzzati:

Spesso Marotta viene considerato come un tipico scrittore napoletano. Io trovo che è sbagliato. Di Napoli Marotta ha l'umanità, la capacità di leggere nei cuori, la carica fortissima di vita, l'indulgente concezione filosofica del mondo. Ma quello che scrive non è napoletano. Anzi. Forse la maggiore scoperta di Marotta è stata proprio quella di innestare uno spirito tipicamente nordico nel mondo mediterraneo, di ricreare le saghe del sud in stile quasi dickensiano. La sua non è una Milano vista con gli occhi meridionali. È la Milano che conoscono anche i vecchi milanesi. Un'interpretazione autentica, voglio dire, non provinciale. Ed è qui il senso di verità (Buzzati 1963).

C'è un fraintendimento critico, però, che ha pesato non poco e che ha contribuito all'attuale offuscamento della sua opera. Marotta era simpaticissimo, affascinante, istrione, fisicamente ingombrante, lettore onnivoro (cfr. Tarantino 2014). Aveva idee su tutto, aveva letto tutti i libri da autodidatta, aveva un'idea su ogni battaglia civile e per tutte quelle in cui credeva si spendeva senza risparmiarsi. È stato critico cinematografico, televisivo e anche autore di testi di canzoni di successo. Il contrario, insomma, dello scrittore silenzioso e appartato, che non si mischia con il mondo. Era poi una persona che non si poteva non notare, ladro di cuori, di grande compagnia. Ebbene: i pochi critici che ricordano Marotta parlano di lui più come uomo che come scrittore.

E se della sua opera è stato detto forse troppo poco, di don Peppino Marotta, invece, è stato detto molto: anche troppo. Ci sono scrittori dei quali non è dato sapere che faccia avessero, sembra che non sia molto importante, mentre ci sono autori per i quali occorre guardarsi bene dal cosiddetto biografismo a tutti i costi. Ma scorrendo gli interventi nella storia della critica su Giusep-

pe Marotta sono rari gli interventi che considerano la sua opera a prescindere dalla biografia. Scorriamo qualche giudizio: «Quel corpo alto e grosso e robusto era un corpo che a spremerlo veniva fuori di continuo qualcosa di buono», scrive Cesare Zavattini (Autori vari 1986: 6). E Carlo Bo: «la sua pagina ha un corpo, nelle sue frasi scorre il sangue dell'invenzione e la poesia è sempre lì pronta ad essere sollecitata» (Bo 1967: 7). Giulio Nascimbeni parla di «aggressiva confidenza» nella sua critica cinematografica. Anche a scorrere i due numeri monografici di «La fiera letteraria» a lui dedicati il 12 dicembre 1954 e alla sua morte nel 1963, l'impressione è la stessa: non si può parlare dello scrittore se non a partire dall'uomo. Un atteggiamento, forse “ingenuo”, che probabilmente ha frenato non poco le analisi critiche. Come dire: se ne può parlare soltanto avendo una profonda cognizione di causa, avendo, cioè, conosciuto lui, Giuseppe Marotta, avendolo frequentato, avendo sperimentato la sua ipocondria (pare che girasse con una lettera in tasca con la dicitura, sulla busta: «ai miei soccorritori»), la sua generosità, i suoi slanci di aggressività o di amore; di quello, insomma, che Nascimbeni chiama «bisogno estremo di confidenza»: «la storia e le fantasie che accompagnano la storia valevano soltanto se era possibile ricondurre a misure familiari» (Autori vari 1986: 11).

Eppure, la rinuncia di Marotta al bozzettismo viene notata da tanti fin da subito, come scrive Domenico Porzio:

Già nell'*Oro di Napoli* i personaggi tra i quali l'autore si mescola, ascoltandoli, interloquendo, patteggiando, commentando, celiando, hanno una precisa connotazione: non sono naturalisticamente presi dalla strada, ma sono evocate come da un passato, sono fantasmi sognati, reali essenze figurate, voci e sentimenti richiamati dall'aldilà a dichiarare i loro diritti di testimoni (Autori vari 1986: 15).

E poi, forse, sarà impossibile che la sua opera e la sua figura spariscano nella nebbia (o nel mare): finché Napoli e Milano avranno una storia letteraria da raccontare non si potrà fare a meno di citare il loro cantore Giuseppe Marotta e le sue storie piene di metafore incarnate.

Riporto qui sotto una lettera inedita di uno dei tanti amici “illustri” che Marotta aveva in qualche modo stregato con la sua umanità e non solo. È una lettera del periodo milanese, intendendo con il sintagma non “anni vissuti a Milano”, perché Marotta in quegli anni vive a Napoli e alla fine a Roma, ma “anni dedicati a Milano”: Milano, luogo di carta e luogo dell'anima. Un altro dei tanti discorsi benedetti, insomma.

Caro Marotta,

Mi dà due brutte notizie in una volta. Son troppe. Non viene a Venezia ed ha la cistite. Ma Venezia resta e la cistite passa. Mi consolo, quindi, sperando: e vorrei consolarla. Questa cistite è una “mala femmina” noiosa, dispettosa, stupida e petulante. Ordinariamente se ne va quando si cessa di darle troppa importanza. Approfitta dei nostri poveri nervi. E lei, caro Marotta, è nervoso e deve essere ansioso. Non per nulla è brillante ed elegante scrittore.

Ma legga Marotta (come faccio io) e vedrà che si sentirà meglio!

Allora guarisca al più presto e venga a Venezia prima che io mi sbarazzi delle gioie patenti e “clandestine” di questa biennale e dei vari festival.

Con auguri, dunque, e con saluto cordiali del suo E. Siciliano³.

BIBLIOGRAFIA

- Autori vari 1986: Autori vari, *I quarant'anni dell'oro di Napoli*, Milano, Bompiani, 1986.
Accrocca 1960: E. F. Accrocca, *Ritratti su misura*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.
Bo 1967: Carlo Bo, *Introduzione* a G. Marotta, *Opere*, Milano, Bompiani 1967.
Buzzati 1963: Dino Buzzati, recensione a *Le milanesi*, in «Corriere della Sera», 11 gennaio 1963.
Marotta 1949: G. Marotta, *A Milano non fa freddo*, Milano, Bompiani, 1949.
Marotta 1963: G. Marotta, *Le milanesi*, Milano, Bompiani, 1963.
Marotta 1952: G. Marotta, *Gli alunni del sole*, Miano, Bompiani 1952.
Marotta 1964: G. Marotta, *Gli alunni del tempo*, Milano, Bompiani, 1960.
Marotta 1957: G. Marotta, *San Gennaro non dice mai no*, Milano, Bompiani, 1957.
Perrella 2001: S. Perrella, *Gli anni Cinquanta a Napoli: andirivieni letterari*, in «La rivista dei libri», 10, ottobre 2001.
Tarantino 2014: Rudy Tarantino, *Il socratismo marottiano*, Youcanprint, 2014.
Verderame 1978: Verderame 1978: Marianovella Verderame, *Rassegna di studi critici su Giuseppe Marotta*, in «Critica letteraria», VI, 1978.

«THE DISCOURSE ON SAN FEDELE'S BELLS»: GIUSEPPE MAROTTA BETWEEN NAPLES AND MILAN

Summary

Giuseppe Marotta (1902-1963) is a forgotten Italian author. He spent his life bouncing between two cities, writing about Naples when he used to live in Milan and vice versa. They are both Mediterranean cities and modern metropolis at the same time. Marotta is also a humorous writer; his works are characterized by a sense of love, *pietas* and friendliness; his language is modern, marked by a unique rhythm.

Despite being a great author, literary critics remember him best for his charming and friendly personality.

This paper aims to rediscover Marotta's unfairly forgotten novels and short stories, so that the Milanese and Neapolitan sun, as he calls it, can shine again. After all, if both Milan and Naples have a literary history to talk about, it is partly due to Giuseppe Marotta's work.

Keywords: Marotta; Naples; Milan; humor; the 19th century; *Neapolitan Gold (Oro di Napoli)*; *Enchanted in the Sun (Alunni del sole)*.

Cristiana Lardo

3 Lettera inedita, pubblicata in «Sincronie», X, 19, p. 23.

Zorana Ž. Kovačević¹
Università di Banja Luka
Facoltà di Filologia
Dipartimento di Italianistica

LE CITTÀ ITALIANE NELLA LETTERATURA DI VIAGGIO SERBA DELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO

Lo scopo di questo contributo è illustrare l'immagine delle città italiane nell'odeporica serba fra il 1900 e il 1940 – un periodo assai significativo non solo per quantità e qualità di testi, ma anche in quanto momento di profondi cambiamenti dal punto di vista dell'estetica di questo poliedrico genere. Ci soffermeremo in particolare sui resoconti dei viaggi a Venezia, mentre alle altre tappe di rilievo (Roma, Napoli e la Toscana) sarà riservato soltanto qualche breve cenno. Inoltre, nel contributo si cercherà anche di restituire visibilità ad autori le cui pagine sono pressoché sconosciute ai lettori e alla critica contemporanea.

Parole chiave: viaggio, immagine dell'Italia, città, odeporica serba, primo Novecento

1. Introduzione

«Parlare di letteratura di viaggio vuol dire narrare storie di viaggiatori che narrano storie: storie di uomini, di sentimenti, di luoghi, di paesaggi e delle loro trasformazioni, e naturalmente di se stessi» (Brilli 2018: 34). Per noi, qui, parlare dei viaggiatori stranieri in Italia significa affrontare un argomento assai vasto e variegato visto che si tratta di una tradizione secolare che risale a tempi remoti, essendo l'Italia un ponte nel cuore del Mediterraneo, che la civiltà europea «ha attraversato in lungo e in largo» (De Seta 2014: 161). Parlare invece dell'Italia vista dai serbi significa, a nostro avviso, affrontare un argomento tuttora poco indagato dalla critica, che lascia spazio a ulteriori approfondimenti e considerazioni. Siccome nelle ricerche esistenti spesso la dimensione collettiva del fenomeno resta ancora ai margini dell'attenzione degli studiosi, visto che queste ricerche si sono focalizzate sostanzialmente sulla produzione dei singoli autori legati all'Italia, oppure sull'immagine del paese limitata a un singolo tema, ci siamo proposti di colmare questa lacuna concentrandoci sull'immagine delle città italiane nell'odeporica del primo Novecento, anche se avremo solo modo di ripercorrere in sintesi i momenti qualificanti di questo tema, che senz'altro richiederebbe uno spazio molto più ampio. L'arco di tempo considerato è quello compreso fra il 1900 e il 1940 – un periodo di particolare importanza per l'odeporica serba, come sarà illustrato in seguito. Dopo il primo

1 zorana.kovacevic@flf.unibl.org

paragrafo che dà un quadro generale dei testi di viaggio scritti nel primo Novecento, si prosegue con l'immagine dell'Italia attraverso le città, soffermandoci soprattutto su Venezia, mentre alle altre mete, pur importanti, sarà riservato soltanto qualche breve cenno.

2. Viaggiatori serbi in Italia nella prima metà del Novecento: un preambolo

Dopo la stagione del secondo Ottocento, felicemente inaugurata dal libro *Pisma iz Italije (Lettere dall'Italia, 1868)* di Ljubomir Nenadović², la consuetudine del viaggio in Italia continua a essere coltivata durante la prima metà del nuovo secolo. In questo periodo si nota un notevole incremento dei viaggi, dato che i serbi iniziano a recarsi in Italia più frequentemente di quanto non avvenisse nell'Ottocento. Infatti, l'esponentiale crescita degli spostamenti ha come conseguenza una stagione destinata a vedere un numero sempre maggiore di viaggiatori che affidano le proprie esperienze alle pagine di un resoconto scritto. Anche se nella prima metà del Novecento è possibile rilevare una forma di continuità con la produzione del secolo precedente, contemporaneamente si assiste a una evoluzione stimolata da nuove esigenze, che intende rompere definitivamente i ponti con le forme più tradizionali. Infatti, uno spoglio dell'odeporica serba dal 1900 al 1940 mette in rilievo il bisogno di distinguere due periodi all'interno di questo lasso di tempo: se il libro di Nenadović segna un passo importante nella storia della letteratura di viaggio serba, lo stesso si può dire della Grande Guerra, che rappresenta il secondo spartiacque significativo. A tal proposito scrive Željko Đurić:

La traumatica esperienza della Prima guerra mondiale ha riavuto un tragicamente paradossale effetto favorevole sullo scambio e sulla maturazione delle idee letterarie e artistiche in tutta l'Europa; alcuni ambienti, vissuti fino a quell'avvenimento nei limiti della solita cultura provinciale, hanno subito violenti cambiamenti sul piano culturale; la circolazione intensa di uomini, soldati o civili che fossero, provocata dalla guerra ha fatto in modo che le tendenze avanguardistiche italiane, francesi o tedesche, maturate nella guerra o subito dopo, trovassero un'immediata risposta positiva negli ambienti culturali periferici (2008: 153).

Dunque, questo forzato incontro con le altre culture, e un numero sempre crescente di intellettuali che si recano all'estero, spesso per motivi di studio oppure semplicemente per espandere i loro orizzonti culturali, hanno avuto

2 Quando viene pubblicato il libro di Nenadović, nella letteratura serba non ci sono testimonianze significative e testi di rilievo sull'Italia, ma soltanto qualche breve scritto di carattere episodico. Perciò il 1868 si può considerare l'anno che segna una vera svolta nel dialogo interculturale e letterario tra i due paesi, e l'opera di Ljubomir Nenadović un punto di svolta nella letteratura serba in quanto si tratta del primo grande e completo libro di viaggio dedicato all'Italia. Per più dettagli su questo argomento si rimanda a *L'immagine dell'Italia nelle Lettere dall'Italia di Ljubomir Nenadović* (Kovačević 2019a). Per un elenco degli scritti sull'Italia dalla pubblicazione delle *Lettere* alla fine del secolo si vedano invece *Srpski putopis o Italiji* (Stuparević 1976) e il capitolo *L'Italia dei viaggiatori serbi da Dositej Obradović a Marko Car* (in Banjanin 2012).

eco anche nell'odeporica serba: dopo quasi un decennio privo di pubblicazioni³, negli anni che seguono la guerra, il viaggio in Italia riprende con notevole interesse, «come sempre avviene dopo i grandi sconvolgimenti epocali» (Brilli 2018: 2940). Similmente a quanto si trova in altre letterature, anche in quella serba il periodo tra le due guerre è senza dubbio il momento di maggiore vivacità per qualità e quantità di testi⁴. Una vena sperimentale attraversa in questi decenni l'odeporica: lo sguardo del viaggiatore modifica notevolmente il suo orientamento e la scrittura, che, ben lontana dallo stampo baedekeriano e dalla pura fattografia, non di rado diventa più assimilabile al genere poetico che alla prosa di viaggio⁵. Ne è particolare esempio Miloš Crnjanski che, per raccontare le sue esperienze italiane in *Ljubav u Toskani* (L'amore in Toscana, 1930) sceglie uno stile e un carattere decisamente particolari – *L'Amore in Toscana* è una vera pietra miliare che conferma il nuovo orientamento della letteratura di viaggio e mostra quanto la penetrazione delle avanguardie nella cultura serba raggiunga i suoi massimi risultati.

Siccome il genere odeporico si adatta «alla più o meno spiccata personalità del viaggiatore» (Brilli 2018: 1190), nel periodo da noi esaminato le qualifiche professionali degli autori dei testi sono quanto mai varie. Oltre ai letterati (Matavulj, Nušić, Sekulić, Pavlović, Car, Savić, Drainac, Crnjanski, Dučić, Petrović, Vinaver, Krakov, Ristić, Manojlović, Hlapec-Đorđević) l'Italia è anche meta favorita di diplomatici (Ivanović, Dučić, Petrović, Crnjanski), medici (Danić e Palić), storici (Popović), studiosi d'arte (Manojlović), avvocati (Stanojević) e professori (Đisalović, Bogdanović, Pavlović, Savić). A fare le valigie e a raccontare le proprie esperienze si alternano anche numerosi giornalisti (Ivanović, Sinobad, Kovačević, Zaklanović, Marković, Marinković e altri personaggi di cui non sappiamo neanche il nome). Alcuni di questi testi si distinguono per un notevole spessore letterario. Infatti, in questo periodo attraversano il paese alcuni importanti esponenti del panorama letterario serbo tra i quali spiccano particolarmente Miloš Crnjanski, Jovan Dučić, Rastko Petrović e Stanislav Vinaver. Nel periodo tra le due guerre l'espansione del mercato editoriale e un interesse sempre maggiore per l'Italia rispetto al secolo precedente, aprono nuove possibilità anche alla scrittura delle donne⁶, che pubblicano resoconti di viag-

3 Il filo delle impressioni italiane si interrompe dal 1911, dopo la pubblicazione delle *Napuljske šetnje* (Passeggiate napoletane) di Milorad Pavlović e riprende nel 1920, quando apparve il libro *Estetička pisma* (Lettere estetiche) di Marko Car.

4 A tal proposito Casey Blanton scrive: «During the period in European history known familiarly as “between the wars”, the modern travel book as a literary genre became firmly established» (2002: 59).

5 Per maggiori dettagli sulle prose di viaggio dell'avanguardia serba si rimanda a *Putopisi srpske avangarde* (Jaćimović 2005).

6 Come nota Ljiljana Banjanin: «Nella cultura serba dell'Ottocento, ancora fortemente patriarcale e ancorata ai valori della società rurale, il ruolo della donna si esplicava secondo una duplice veste: da un lato, quale fedele depositaria dei modelli consolidati, essa si poteva realizzare quasi unicamente nella vita quotidiana attraverso i ruoli di figlia, moglie e madre. Dall'altro, appariva come icona o musa ispiratrice della poesia romantica, ma quasi mai, salvo eccezioni – e qui pensiamo, per esempio, a Milica Stojadinović Srpkinja – come autrice di

gio con discreta continuità pur restando un'assoluta minoranza. Si tratta comunque di donne che hanno una certa notorietà in ambito culturale o sociale, come la scrittrice Isidora Sekulić, la letterata, attivista e femminista Julka Hlapec Đorđević e la medica e intellettuale di rilievo Olga Palić.

Anche se le occasioni e le motivazioni che muovono i nostri viaggiatori spesso sono diverse l'una dall'altra, sarà comunque possibile svolgere un discorso unitario sul corpus preso in esame, e indagare la molteplicità delle singole voci cercando di trovare dei punti di contatto comuni alle ragioni che spingono a visitare il Belpaese. Conoscere l'Italia attraverso un vero e proprio *tour* culturale e artistico, ammirarne le bellezze naturali e cercare le tracce del passato sono certamente alcuni degli elementi comuni. Le modalità di scrittura variano molto: uno degli aspetti più caratteristici e di maggiore interesse dell'odeporica è proprio la sua poliedrica varietà, come conferma Luca Clerici (1996: 276). Visto che la pubblicistica in questo periodo riveste un ruolo assai significativo, prevalgono articoli che appaiono su giornali e riviste⁷, ma all'Italia sono anche riservati capitoli o sezioni all'interno di libri che raccontano un itinerario più ampio, o in alcuni casi interi libri (Danić, Sinobad, Pavlović, Car, Crnjanski). Si nota infine la predilezione per la forma epistolare (Danić, Sinobad, Kovačević, Car, Stanišić, Dučić, Popović), «probabilmente più nobile fra tante sperimentate da viaggiatori antichi e moderni» (Clerici 1999: 81).

3. L'Italia attraverso le città

A questo punto ci possiamo chiedere quali siano le mete principali descritte dai viaggiatori serbi in questo periodo e che tipo di itinerario se ne possa ricavare. Dunque, a giudicare dai resoconti Roma, Napoli e Venezia anche in questo periodo confermano la loro prevedibile centralità. Un altro luogo che attira i viaggiatori è la Toscana, seguita a ruota da Milano con i suoi dintorni. Sebbene vengano preferite le zone di cui si ha già una conoscenza dettagliata, a partire dal nuovo secolo non di rado gli itinerari tendono a disegnare nuove geografie. Così, per esempio, già nel primo scorcio del Novecento, la Sicilia entra a pieno titolo fra le destinazioni dei serbi. Poi, non manca chi ha percorso strade meno battute arrivando in alcune città toscane (Lucca, Prato, Fiesole), dell'Emilia-Romagna (Parma, Piacenza, Forlì), oppure a San Marino, Genova e Ancona. Tranne la Sicilia e la Campania, nel panorama dei viaggi da noi esplorati, probabilmente a causa della distanza o della mancanza di agevoli collega-

poesie e prose. [...] La stessa considerazione si può estendere alla letteratura odeporica serba al femminile» (2012: 117).

7 Oltre alle circostanze legate ai movimenti sociali, politici ed economici che hanno contribuito a una maggiore mobilità, già all'inizio del secolo aumenta il numero di testate che ospitano rubriche riservate ai viaggiatori disposti a condividere le loro preziose impressioni con un pubblico sempre più curioso e vasto, le cui esigenze spaziano dalla consultazione pratica, allo svago intellettuale, all'educazione. "Politika", "Zastava", "Vreme", "Pravda" "Srpski književni glasnik" sono soltanto alcuni titoli tra i numerosi quotidiani e le riviste che riflettono della presenza dell'Italia nell'ambito dell'odeporica serba.

menti con il resto del paese, il Sud è raramente presente. Altrettanto ignorate, questa volta probabilmente per la presunta mancanza di attrattive, furono alcune regioni del Nord (Piemonte, Trentino Alto Adige e Valle d'Aosta) insieme all'Abruzzo, visto spesso nella tradizione del viaggio in Italia come un luogo «selvaggio» (Brilli 2006: 249). In generale anche in questo periodo l'attenzione dei viaggiatori è spesso rivolta verso le singole città, un fatto che comporta la mancanza di uno sguardo unitario verso il territorio italiano nel suo complesso; inoltre, maggior importanza assumono le città più grandi, mentre decisamente meno visitata è l'Italia minore con i suoi centri piccoli e periferici.

Le testimonianze su Napoli fra il 1900 e il 1940 si concentrano soprattutto sul suo contesto naturalistico che viene esaltato senza eccezioni. L'amenità del golfo e il clima mite sono ingredienti essenziali delle descrizioni, accompagnate da iperboli senza risparmio. Si tratta ovviamente di una costante nella tradizione del viaggio in Italia, perché in realtà «non c'è viaggiatore che non registri nei diari e nei libri di viaggio le splendide vedute che la città partenopea offre al visitatore» (Brilli 2006: 197). Ma dietro queste vedute si nasconde un mondo di pulsioni caotiche e vitali: il frastuono, le grida, l'affollamento, gli odori, i colori... Napoli viene vissuta come una capitale moderna, piena di movimento e di traffico, come conferma il giudizio conciso di Stanislav Vinaver, che riassume in una frase tutte le dinamiche della città: «Non c'è nessuna pausa a da Napoli, a Napoli...» (1927: 368)⁸. Il mitico luogo comune di una Napoli, terra meravigliosa, ma abitata da un popolo povero e ignorante, riassunto nella frase: «Napoli è un paradiso abitato da diavoli»⁹, sembra emergere anche dalle descrizioni dei viaggiatori serbi, come per esempio Milorad Pavlović che scorge una doppia anima partenopea: «Napoli è una città sola, ma è come se ce ne fossero due» (1911:18). All'interno di questo discorso si colloca l'immagine del napoletano, che rischia continuamente di venire travolta dai luoghi comuni, essendo spesso accostata alla figura del lazzarone¹⁰, soprattutto nei testi degli autori precedenti all'avanguardia.

Se a Napoli i viaggiatori si lasciano coinvolgere dallo spettacolo che offre la *Campania felix*, Roma è in primo luogo lo scenario di grandiosi avvenimenti storici, luogo ideale in cui più che in ogni altro riaffiora la memoria del passato (Car). Negli scritti dei serbi si coglie un sentimento di ammirazione e di sod-

8 Dove non diversamente indicato tutte le traduzioni dal serbo in italiano sono mie.

9 Il proverbio «Napoli è un paradiso abitato da diavoli» risale al Trecento e fu usato per la prima volta dai mercanti toscani che all'epoca frequentavano la città partenopea (Croce 2009: 13).

10 L'appellativo di "lazzarone" viene attribuito ai miserabili che vivono per le strade sulla riva del mare. Per i viaggiatori stranieri del XVII e della prima parte del XVIII secolo «costituiscono una specie di consorteria aperta, volubile, senza regole, eppure consapevole della propria forza e quindi capace di fomentare rivolte e tumulti e di commettere crimini efferati» (Brilli 2003: 34), mentre nell'ottica di coloro che viaggiano nella seconda parte del XVIII secolo diventano miserabili che vivono in mezzo alla strada. Come nota ancora Attilio Brilli «lo stereotipo del lazzarone si dimostra eccezionalmente duraturo e passa attraverso una serie di mutazioni che dipendono dall'ottica culturale nella quale viene inquadrato dal viaggiatore» (2003: 34).

disfazione storica ed estetica per le bellezze monumentali di Roma, accompagnato dalla sorpresa di fronte a una tale ricchezza. Siccome il fascino dell'antico qui è potente, si privilegia l'immagine di Roma erede di una tradizione remota, lontana dal rumore della civiltà moderna: i viaggiatori magnificano l'immagine gloriosa della vita passata contrapponendola al senso di vuoto legato al presente (Zaklanović, Dučić). Perciò, a parte qualche eccezione, lo sguardo del viaggiatore risulta selettivo e poco attento alla vita quotidiana: e così, il ritratto della Roma contemporanea rimane assai lacunoso ed episodico.

Per quanto riguarda la Toscana, questa regione si presenta come un riflesso dell'ideale classico, espressione tanto di armonia quanto di bellezza sia naturale che artistica, ed è forse proprio per la persistenza di una tale immagine che l'avvento del turismo di massa viene percepito come una dissonanza, portatrice di caos e disordine (Zaklanović, Manojlović, Crnjanski). Nell'immaginario dei serbi la Toscana, che per alcuni autori ebbe anche funzioni terapeutiche e fu in grado di offrire un rifugio dalle inquietudini e dalle minacce della realtà quotidiana (Crnjanski, Palić), è anche apprezzata per le sue piccole città, uniche e incomparabili – una fortunata mescolanza di tesori artistici e architettonici, spesso nascosti e negletti, di atmosfere rarefatte e grandiosi avvenimenti storici (Palić, Krakov).

4. Raccontare Venezia

«Venezia è una città così straordinaria che non è possibile farsene un'idea senza averla vista. [...] Tutte le città del mondo sono più o meno simili fra loro: Venezia non è simile ad alcun'altra» (Goldoni 2013: 991). A ricordarlo nelle sue *Memorie* è Carlo Goldoni, uno dei figli della città lagunare, toccato dal suo fascino, come del resto accade ai molti viaggiatori stranieri e italiani che l'hanno omaggiata con indimenticabili ritratti. A tal proposito è interessante l'osservazione di Stanislav Vinaver: «Non c'è grande scrittore che non si sia occupato di Venezia. Forse nei momenti più maturi della vita, forse quando travagliato dal dubbio del suo estro poetico, - comunque sia, almeno una volta Venezia appare davanti al grande scrittore come un problema» (1991: 251). Per quanto riguarda i serbi, basta scorrere i testi di viaggio per capire che la consuetudine di visitare Venezia viene coltivata a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando il crescente impulso a conoscere altre culture sfocia in una maggiore circolazione dei viaggiatori: «Nonostante il Settecento venga riconosciuto come "il secolo d'oro dei viaggi", è però nel XIX secolo, in seguito all'aumento della mobilità borghese, che la pratica del turismo trova la sua maggiore diffusione e suscita un parallelo incremento della produzione e del consumo di letteratura odepórica» (Meda 2010: 15). Oltre alla vicinanza, che invoglia a intraprendere il viaggio a Venezia, c'è un'ampia gamma di motivi per i quali questa città dai molteplici volti attira i viaggiatori balcanici. Infatti, quello che si evince da una lettura approfondita di queste testimonianze è un ritratto complesso della città, che mostra una serie di sfumature spesso inconciliabili tra di loro: si va dall'immagine di Venezia meravigliosa e seduttrice alla città gloriosa per il suo

passato di repubblica marinara, fino alla visione piuttosto negativa di una città temuta e odiata. Qui ci limiteremo solo a una parziale presentazione di alcuni di questi aspetti.

Il modo in cui queste immagini della città vengono rappresentate cambia, però, con l'affermazione delle avanguardie che introducono nella scrittura nuove modalità della descrizione. Questa tendenza si rispecchia soprattutto in uno scritto dal titolo particolare *Konačna Venecija* (Venezia finale, 1935) del già citato Stanislav Vinaver in cui lo sguardo del viaggiatore è guidato da un'interpretazione fortemente personale: nel testo, dal registro letterario estremamente alto, tutto ruota non intorno a una descrizione oggettiva della città, ma all'evocazione della sua sostanza spirituale che il viaggiatore cerca di afferrare e di trasmettere al lettore. Oltre a questo modo di raccontare Venezia, fino ad ora sicuramente inedito e insolito per la tradizione odepórica serba, un altro elemento che rende Vinaver innovativo è una riuscita fusione dei generi, visto che la cornice odepórica contiene il tono saggistico del testo. La propensione per la forma saggistica si concretizza in un'altra opera che si avvale di una non comune capacità di descrizione dei luoghi: *Iz noći u noć* (Da una all'altra notte, 1939) di Marko Ristić, il maggiore teorico del surrealismo serbo. Dopo questi due esempi, vale la pena citare le parole di Luca Clerici: «Si può raccontare un viaggio in molti modi e anzi proprio questo straordinario numero di possibilità è uno degli aspetti caratteristici del genere, una delle spiegazioni del suo particolare fascino» (1999: 74) oppure quelle di Guy de Maupassant: «Non racconterò la Venezia di cui tutti hanno parlato» (de Maupassant cit. in Scarpa 2000: 1027)¹¹.

Nella maggior parte degli scritti su Venezia la meraviglia e l'ammirazione costituiscono l'atteggiamento fondamentale dei viaggiatori serbi. Avidi di conoscere ambienti nuovi e diversi da quelli a loro familiari, una volta approdati nella città lagunare, essi non possono fare a meno di manifestare una soddisfazione estetica e storica. Per una lettura di Venezia in questa chiave occorre sicuramente partire da Milan Savić, che proprio all'apertura del secolo, in un capitolo intitolato *Venecija* (Venezia), parte integrante del libro *Po raznim krajevima* (Attraverso luoghi diversi, 1900), scrive note appassionate sulla città che lo seduce al primo impatto (cfr. Savić 1900: 123); ma più tardi, in due brevi prose pubblicate sul giornale "Zastava" nel biennio 1926-27, *Addio, Venezia!* e *Ulomci iz mojih putopisa: Mletački trenuci* (Frammenti dei miei testi di viaggio: Momenti veneziani), con toni ancora più entusiasmanti, parla dell'attrazione magnetica che Venezia esercita su di lui considerandola «una città ideale» (Savić 1926: 3) e, similmente a Goldoni, un luogo unico, sia per la posizione che per l'anima (cfr. Savić 1926: 3). Infatti, Venezia resterà nella vita di Savić un'esperienza che domina sull'immagine dell'Italia offerta dai suoi scritti odepóricos. Allora ogni separazione dalla città è difficile perché «Venezia è un incanto che non si vorrebbe mai perdere» (Galimani e Orsoni 2012: 117), e perciò «il con-

11 L'articolo *Venise*, di Guy de Maupassant, dal quale è tratta questa citazione, è stato pubblicato su "Gil Blas" del 5 maggio 1885. Ci siamo serviti della traduzione italiana di Tiziano Scarpa, pubblicata in *Venezia è un pesce*.

gedo non può che essere malinconico» (Galimani e Orsoni 2012: 117). Molto simile è, per esempio, l'atteggiamento di un viaggiatore anonimo che firma con le iniziali M. N. il suo *Utisci s puta po Italiji* (Impressioni del viaggio italiano, 1925). Egli, pur essendo convinto che tutti i luoghi celebri non sono quasi mai all'altezza delle nostre aspettative, una volta vista la città non ne rimane deluso: «Questo sogno marmoreo sul mare è un assoluto miracolo, come del resto prodigiosi sono i suoi innumerevoli dettagli di cui non riesci mai a saziarti guardandoli» (1925: 4).

Fra le suggestioni artistiche e architettoniche che echeggiano nelle descrizioni di Venezia un posto di rilievo spetta alla basilica di San Marco con la sua piazza, al Palazzo ducale, alla Riva degli Schiavoni e agli imponenti palazzi circostanti dalla cui bellezza e magnificenza tutti sono particolarmente colpiti, come mostra il seguente brano tratto dal testo *Septembar u Veneciji* (Settembre a Venezia, 1924) di Stanislav Krakov: «Si passa in mezzo a palazzi che hanno tutti una propria storia, solitamente molto celebre. Nell'insieme sembra un unico complesso omogeneo nonostante questi palazzi siano stati costruiti nell'arco di sette secoli in stili bizantini e barocchi» (2017: 241-242). È qui soprattutto, oltre che nelle chiese, nelle gallerie e nei musei, che l'ammirazione si estende agli interni per l'eccelsa qualità dei capolavori in essi contenuti perché, come conferma Guy de Maupassant «Ciò che rende Venezia assolutamente senza uguali, è la Pittura» (de Maupassant cit. in Scarpa 2000: 1027). Non pochi viaggiatori serbi sono attratti dall'*Assunzione* di Tiziano, da alcuni, come per esempio Staniša Stanišić, che dedica all'Italia una sezione del suo libro *Putnička pisma sa puta po srednjoj Evropi* (Lettere di viaggio nell'Europa centrale, 1925), considerata addirittura «la più grande e la più bella opera pittorica al mondo» (1925: 105).

Ma non manca nella cerchia dei nostri viaggiatori qualcuno che non riservò giudizi particolarmente lusinghieri alla città lagunare. Uno di questi è il giornalista Sava Kovačević che scrive *Pisma iz Italije* (Lettere dall'Italia), un testo particolare, quasi tutto rivolto all'indagine sociale, apparso nel "Radničke novine", organo del partito social-democratico serbo. Fin dalle prime righe delle otto lettere che lo compongono, scritte probabilmente "a caldo"¹² dal 15 febbraio al 9 aprile del 1911, il viaggiatore esprime l'intenzione di sottrarsi ai luoghi comuni ricorrenti nelle descrizioni dell'Italia e di Venezia: «Visto che sono qui in Italia, voi probabilmente vi aspettate che io, similmente agli altri corrispondenti, vi scriva del bel cielo italiano, azzurro e fascinoso. Ma io non potrò appagare i vostri desideri» (Kovačević 1911a: 1). Dunque, questa è la filosofia del suo viaggiare, a cui resterà fedele. Come nota Ljiljana Banjanin, Venezia, «che lasciava stupiti, impauriti o estasiati, ma comunque mai indifferenti» (2012: 135), non suscita in Kovačević nessuna forte impressione. Perciò non

12 Come sottolinea Elvio Guagnini (2010: 21), ancora all'inizio del Novecento (1907), Gemma Sgrilli distingueva tra le diverse tipologie di scritture e pubblicazioni che potevano nascere dall'esperienza del viaggio: la scrittura di tipo privato, il diario che nasce "a caldo", il diario tenuto già in vista del libro di viaggio da pubblicare.

c'è da meravigliarsi se già al suo arrivo a Venezia Kovačević paragona la città a «un'enorme catapecchia sciupata» (1911a: 1) e a «una grande tomba» (1911a: 1), e riserva agli abitanti e al movimento dei lavoratori, che qui non è ben organizzato, soltanto delle critiche. Ma nel corso della descrizione traspare in filigrana qualche giudizio positivo, come per esempio nel momento del congedo, oppure qualche riga dalla quale si intuisce chiaramente l'ammirazione nei confronti dell'arte e dell'architettura: il nostro viaggiatore «nonostante si tratti di una chiesa» (Kovačević 1911b: 2), ritiene la Basilica di San Marco «magnifica come opera d'arte» (Kovačević 1911b: 2) e inoltre ha qualche parola di apprezzamento per i palazzi più famosi (cfr. Kovačević 1911c: 2). Quindi, insieme all'indifferenza nei confronti della città e alla critica rivolta ai suoi abitanti, una doppia lettura della Serenissima percorre alcuni passi del testo.

Nelle pagine delle impressioni di viaggio di cui ci stiamo occupando si possono leggere, senza alcuna eccezione, apprezzamenti dell'eredità gloriosa di un lontano passato della città che si è guadagnata l'epiteto di regina del mare. Questo giudizio, condiviso da tutti i viaggiatori trova una sintesi nelle parole di Savić: «In una città come Venezia, dove ogni sassolino ricorda il passato, soltanto il passato, non deve stupire che ogni viandante se ne occupi» (1900: 125-126) oppure in quelle di Stanišić: «Oggi Venezia è il museo del passato. Essa vive nel passato» (1925: 89). La stessa cosa accade con altre città ricche di tradizione culturale e storica, come per esempio Roma e Firenze, e a tal proposito si può evidenziare un altro importante elemento costitutivo dell'immagine della Serenissima nell'odeporica serba: il contrasto fra antico e moderno, quasi sempre accompagnato dal rimpianto per l'autentico spirito veneziano, ormai svanito. Il rapporto con il quotidiano emerge sostanzialmente dalla descrizione dei luoghi del turismo oppure dagli scorci della vita quotidiana, come si vede in *Zakasnelo leto na Lidu* (Tarda estate al Lido, 1924) di Krakov che offre un'immagine interessante della Venezia mondana. Ma lo stesso Krakov, così come molti suoi conterranei, nel già ricordato *Septembar u Veneciji* manifesta il proprio disappunto per il fenomeno del turismo di massa: «Qui, tutte le chiese sono trasformate in negozi. È in vendita anche il piacere di ammirare, la richiesta di spiegazioni, le fotografie e le croci. Si fanno pubblicità patetiche delle funzioni religiose come se fossero dei film [...]» (2017: 243). Più tardi, nel 1938, Radivoje Marković nel breve reportage *Beleške sa puta po Italiji. Trag boga i trag čoveka na poljima Lombardije. Tri grada, tri nadahnuća: Đenova-Milano-Venecija* (Appunti di viaggio in Italia. Traccia divina e umana nei campi lombardi. Tre città ispiratrici: Genova-Milano-Venezia) esprime opinioni analoghe: Venezia appare come «un museo pubblicizzato in tutto il mondo» (1938: 17), e un anno dopo Marko Ristić non nasconderà gioia e ammirazione all'arrivo in città, proprio perché è riuscito a evitare le torme dei turisti: «Venezia non è mai stata così bella: quella insopportabile, invadente, sistematica, frettolosa, attrezzata, baedekeriana razza animalesca che si chiama *turista* sostanzialmente non c'era, o almeno il numero di quel tipico esempio europeo-americano piccolo borghese, oppure milionario simil-civile, era ridotto a un decente sopportabile numero minimo» (1952: 115). Quindi, il progresso e la

modernità sono fonte di decadenza, banalità e addirittura barbarie, mentre il passato è visto quasi sempre attraverso un'ottica positiva.

Anche se, come si è detto, Venezia esercita il proprio potere di attrazione sui serbi, il suo destino è anche quello di essere temuta e odiata. Si tratta di una percezione della città che ha avuto diversi interpreti dal Romanticismo fino alla prima metà del Novecento, non soltanto nei testi di viaggio¹³. Così, nel 1910, nel breve *Iz mojih putnih beležaka* (Dai miei appunti di viaggio) di Isidora Sekulić si legge: «La Repubblica veneziana fu una bella regina che commise molti peccati e il cui animo non si è tuttora calmato» (1910: 22). Secondo i serbi questi peccati sono legati sostanzialmente alle manifestazioni del potere e alle ingiustizie commesse nel passato sulle nazioni vicine: «Il nostro popolo sulla costa ne ha sofferto tanto» (1925: 106), scrive Stanišić. Dall'altro lato, il viaggiatore anonimo M. N. critica Venezia per il modo in cui si è arricchita: «Di ogni pietra, di ogni gemma si può sapere quando e dove sono state rubate. E poi, soprattutto se sei Jugoslavo, senti nei confronti di questa regina lagunare una simpatia dolorosa» (1925: 4).

Ma anche i veneziani non godono di buona fama nelle testimonianze del primo Novecento. Si tratta spesso di giudizi superficiali contenuti in brevi frasi o addirittura poche righe – cosa che fa intuire una mancanza di solidi motivi e di veri argomenti nell'osservazione del popolo veneto. Come abbiamo già accennato, soprattutto le pagine di Kovačević abbondano di critiche verso questa «gente davvero strana» (Kovačević 1911b: 2), sia per quanto riguarda il loro carattere che le abitudini legate, tra l'altro, alla voglia di partecipare al carnevale durante il quale «gridano come pazzi» (Kovačević 1911b: 2). Il veneziano è «invadente, furbo e cerca soltanto di guadagnare» (Kovačević 1911b: 2), ma anche «vanitoso e orgoglioso, dall'uomo che sta per strada e non conta niente fino al più ricco mercante» (Kovačević 1911a: 2). Questa immagine stereotipata del popolo è probabilmente dovuta all'impossibilità dell'autore di poter interagire con un ampio numero di persone, e al fatto di aver avuto a che fare sostanzialmente con venditori e guide turistiche¹⁴: come spesso accade nelle descrizioni dell'altro, queste categorie di persone vanno ad alimentare lo stereotipo del furbo e del disonesto, che poi si estende al giudizio su ogni ceto sociale. Che in alcuni casi l'immagine negativa degli abitanti di Venezia costituisca quasi un contrappeso all'esaltazione del passato lo dimostra il giudizio di Krakov, che attraverso la descrizione delle donne sottolinea l'abisso invalicabile tra il popolo antico e quello attuale: «Delle donne veneziane sono belle soltanto quelle del passato, mentre oggi non sono curate, sono consumate e atrofizzate nelle loro sciarpe nere. Ora qui le più belle sono le inglesi» (2017: 239). Con accenti molto simili si esprime anche Stanišić che coglie spesso gli abitanti in gruppo e in luoghi pubblici – al mercato o al ristorante di la sera: «I signori non ci sono più; nella città predomi-

13 Si pensi soprattutto ai testi di Petar Petrović Njegoš (1847), Vasa Pelagić (1872) e Kosta Trifković (1875).

14 Lo stesso autore, al congedo dalla città, confessa di aver avuto poco tempo per vederla e conoscerla meglio.

na soltanto la classe media e quella più bassa, soltanto cittadini e facchini, perciò l'immagine così bella della città viene rovinata dal suo rovescio assai oscuro e dalla vita povera e trascurata di questo luogo» (1925: 101).

5. Conclusioni

Olga Stuparević sottolinea che, anche se nella letteratura serba non ha la stessa importanza che ha avuto nelle altre letterature mondiali, il libro di viaggio sull'Italia ha comunque un significato particolare, perché esso non è altro che un pellegrinaggio verso il sud, la cultura, l'arte, un mito ben vivo nella tradizione culturale del popolo serbo (1976: 103). Questa osservazione vale anche per l'arco di tempo fra il 1900 e il 1940: sebbene svariati fossero i modi in cui in questo periodo ricco di contributi i serbi giudicarono il Belpaese, l'interesse per il passato, l'ammirazione per l'arte e l'architettura e infine le bellezze naturali rimangono comunque i temi predominanti. Anche se le mete di viaggio si moltiplicano già a partire dal primo Novecento, l'itinerario dei nostri viaggiatori ruota spesso attorno a quelle consuete, come mostra l'esempio di Venezia, che in questo periodo viene osservata con sguardo ammirato, ma talvolta anche diffidente e critico. L'immagine della città lagunare delineatasi nell'immaginario dei serbi, come spesso accade con le altre città italiane, in molti casi non si discosta in modo significativo dalla visione convenzionale di tutti gli altri scrittori stranieri (Guy de Maupassant, Hippolyte Taine, Théophile Gautier) oppure italiani come Carlo Goldoni: si creano così interessanti percorsi che, oltre a intrecciarsi e sovrapporsi, offrono le basi per futuri approfondimenti.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

- Crnjanski 2008: M. Crnjanski, *Ljubav u Toskani*, Beograd: Štampar Makarije.
- Goldoni 2013: C. Goldoni, *Memorie*, ed. e-book, Milano: Rizzoli.
- Hlapec-Đorđević 1935: J. Hlapec-Đorđević, *Anno santo*, in Ead, *Osećanja i opažanja*, Beograd, pp. 63-66.
- Kovačević 1911a: S. Kovačević, *Pismo iz Italije*, II «Radničke novine», 24 febbraio 1911, 34/XI, 1-2.
- Kovačević 1911b: S. Kovačević, *Pisma iz Italije*, IV, «Radničke novine», 15 marzo 1911, 50/XI, 2.
- Kovačević 1911c: S. Kovačević, *Pisma iz Italije*, VII, «Radničke novine», 24 marzo 1911, 58/XI, 2.
- Krakov 2017: S. Krakov, *Italija*, in Id, *Putopisi*, M. Demić (a cura di), Beograd: Dereta, 236-275.
- Marković 1938: R. Marković, *Beleške sa puta po Italiji. Trag boga i trag čoveka na poljima Lombardije. Tri grada, tri nadahnuća: Đenova-Milano-Venecija*, «Pravda», 8 giugno 1938, 12085/XXXIV, 17.
- M.N. 1925: M.N., *Utisci s puta po Italiji*, «Novosti », 1340, 4.
- Nenadović 1946: Lj. Nenadović, *Pisma iz Italije*, Beograd: Prosveta.
- Palić 1939: O. Palić, *Slike sa mog puta po Italiji*, in O. Palić, *Na putovanju. Misli i doživljaji*, Beograd: Ukus, 3-92.
- Pavlović 1911: M. Pavlović, *Napuljske šetnje*, Beograd: Nova štamparija Save Radenkovića i brata.

- Ristić 1952: M. Ristić, *Iz noći u noć*, in Id, *Prostor- Vreme: eseji i članci*, Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, 112-167.
- Savić 1900: M. Savić, *Venecija* in Id, *Po raznim krajevima (Slike s puta)*, Novi Sad: Izdanje srpske knjižare braće M. Popovića, 123-150.
- Savić 1926: M. Savić, *Addio Venezia*, «Zastava», 30 settembre 1926, 222, 3.
- Savić, 1927a, *Ulomci iz mojih putopisa: Mletački trenuci (Iz više godina)*, «Zastava», 25 ottobre 1927, 242, 3.
- Savić, 1927b, *Ulomci iz mojih putopisa: Mletački trenuci (Iz više godina)*, «Zastava», 26 ottobre 1927, 243, 3.
- Savić, 1927c, *Ulomci iz mojih putopisa: Mletački trenuci (Iz više godina)*, «Zastava», 27 ottobre 1927, 244, 3.
- Savić, 1927d, *Ulomci iz mojih putopisa: Mletački trenuci (Iz više godina)*, «Zastava», 28 ottobre 1927, 245, 3.
- Sekulić 1910: I. Sekulić, *Iz mojih putnih beležaka*, «Domaćica», aprile 1910, 4/XXXI, 21-22.
- Stanišić 1925: S. Stanišić, *Putnička pisma sa puta po srednjoj Evropi*, Beograd: Knjižara Rajković i Čuković, 68-106.
- Vinaver 1991: S. Vinaver, *Konačna Venecija*, in Id, *Evropa u vrenju: putopisi i memoarski spisi*, Novi Sad: Dnevnik, 251-277.
- Vinaver 1927: S. Vinaver, *Izlet po Jadranskom i Sredozemnom moru*, «Almanah Jadranska straža», 337-457.

Fonti secondarie

- Banjanin 2012: Lj. Banjanin, *Incontri italo-serbi fra Ottocento e Novecento. Immagini e stereotipi letterari*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Blanton 2002: C. Blanton, *Travel Writing: The Self and the World*, Routledge: London.
- Brilli 2003: A. Brilli, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, Bologna: Il Mulino.
- Brilli 2006: A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna: Il Mulino.
- Brilli 2018: A. Brilli, *Gli ultimi viaggiatori nell'Italia del Novecento*, ed. e-book, Bologna: Il Mulino.
- Clerici 1996: L. Clerici, *Alla scoperta del Bel Paese: i titoli delle testimonianze dei viaggiatori italiani in Italia (1750-1900)*, in L. Monga (a cura di), «Annali di italianistica», *Lodeporica/Hodeporics: On Travel Literature*, 14, 271-303.
- Clerici 1999: L. Clerici, *Attraverso l'Italia del Novecento: immagini e pagine d'autore*, Milano: Touring Editore.
- Croce 2009: B. Croce, *Un paradiso abitato da diavoli*. Milano: Adelphi.
- De Seta 2014: C. de Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, ed. e-book, Milano: Rizzoli.
- Đurić 2008: Ž. Đurić, *Osmosi letterarie. Ricerche comparate*, Pisa: Fabrizio Serra Editore.
- Galimani e Orsoni 2012: R. Galimani e G. Orsoni, *Venezia nelle grandi pagine della letteratura*, ed. e-book, Milano: Mondadori.
- Guagnini 2010: E. Guagnini, *Il viaggio, lo sguardo, la scrittura*, EUT: Trieste.
- Jaćimović 2005: S. Jaćimović, *Putopisi srpske avangarde*, SKZ: Beograd.
- Kovačević 2019a: Z. Kovačević, *L'immagine dell'Italia nelle Lettere dall'Italia di Ljubomir Nenadović*, «Palimpsests. International Journal for Linguistic, Literary and Cultural Research», 8/IV, 77-89.

- Kovačević 2019b: Z. Kovačević, *L'immagine di Roma nella prosa di viaggio serba tra Ottocento e Novecento*, «Filolog. Časopis za jezik, književnost i kulturu», 30/X, 438-461.
- Liguori 2015: M. Liguori, *Vedi Napoli e poi muori. Napulj u srpskim putopisima od 1851. do 1951.*, Beograd: Službeni glasnik.
- Meda 2010: A. Meda, *Interpretare l'altrove: forme e codici della letteratura di viaggio*, «Carte di viaggio: studi di lingua e letteratura italiana», 3, 9-20.
- Scarpa 2000: T. Scarpa, *Venezia è un pesce*, ed. e-book, Milano: Feltrinelli.
- Stuparević 1976: O. Stuparević, *Srpski putopis o Italiji*, in: N. Stipčević (a cura di), *Uporedna istraživanja I*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 103-182.

THE IMAGE OF ITALIAN CITIES IN SERBIAN TRAVEL LITERATURE OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Summary

The paper focuses on the image of Italian cities in Serbian hodoeporics between 1900 and 1940. This is one of the most significant periods, not only for the number and quality of texts, but also because in the first half of the 20th century, in particular between the two World Wars, the travel writing as a literary genre became firmly established. In this period the privileged destinations of the Italian itineraries of the Serbs are Rome, Venice, Naples, but the travelers took also an interest in Tuscan cities. Beside writers, Italy in the first place attracts journalists, but also diplomatists, historians, professors, intellectuals, doctors, lawyers and art lovers. Our interest will be focused in particular on writings about Venice, surveying other important cities.

On this occasion we will also deal with authors whose pages are almost unknown to readers and contemporary critics (Milan Savić, Sava Kovačević, Staniša Stanišić, Stanislav Krakov, Radivoje Marković, Marko Ristić).

Keywords: travel, image of Italy, city, Serbian Hodoeporics, the first half of the 20th century

Zorana Ž. Kovačević

Danijela M. Janjić¹
 Università di Kragujevac
 Facoltà di Filologia e Arti
 Sezione di Filologia
 Dipartimento di Italianistica

LA CITTÀ DI ASSISI IN *AMORE IN TOSCANA* DI MILOŠ CRNJANSKI

È nota la polemica tra Marko Car e Miloš Crnjanski scatenata dalla recensione negativa che Car fece dell'insolito manoscritto del diario di viaggio *Ljubav u Toskani* (*Amore in Toscana*), giudicandolo impreciso nei fatti e nei dati. Il carattere lirico ed ermetico della prosa di Crnjanski ha fortemente contribuito alla formazione di tale giudizio; solo con le indagini più recenti ci si è inoltrati nella ricerca dei significati più profondi delle impressioni dell'autore, immerso nel paesaggio delle città di Pisa, Siena, Assisi, Perugia e San Gimignano (e indirettamente nell'ambiente di Firenze, attraverso riflessioni su Dante e Beatrice). I capitoli su Pisa e Siena hanno ottenuto una meritata analisi nello studio di Željko Đurić, intitolato *Italija Miloša Crnjanskog (L'Italia di Miloš Crnjanski)*, con cui sono state poste le basi per una ricerca mirata a dare una sistematica interpretazione del racconto di Crnjanski sulle città italiane in *Amore in Toscana*. Con la nostra ricerca vogliamo estendere il discorso critico sulla città di Assisi, la quale, seppur discretamente, in alcuni momenti si rivela centrale nella poetica di Crnjanski come "culla dell'Amore". Vedremo i diversi volti di Assisi che Crnjanski disegna nel tentativo di vivere la città in un modo autentico, personale e intenso.

Parole chiave: Miloš Crnjanski, *Amore in Toscana*, Assisi, i volti della città

1. Le città italiane nelle opere di Miloš Crnjanski

L'Italia era particolarmente cara a Miloš Crnjanski. In Italia aveva fatto diversi viaggi a partire dal 1920, fu rappresentante diplomatico a Roma dal 1939 al 1941 e all'Italia dedicò alcune opere tra le quali la più famosa è *Amore in Toscana* (1930), dove si manifesta chiaramente il suo interesse per la cultura italiana nelle descrizioni dei suoi viaggi in alcune città italiane (Pisa, Siena, Assisi, Perugia, San Gimignano e in un certo senso anche Firenze, nel capitolo dedicato a Dante e Beatrice). Roma, poi, costituì il grande palcoscenico del romanzo *Presso gli Iperborei* (1966), mentre l'ammirazione per l'arte italiana è fortemente attestata dal *Libro su Michelangelo* (1981, edizione postuma).

Crnjanski si immergeva in ambienti e contesti molto diversi dai propri ricavandone stimoli e suggestioni per la sua produzione letteraria, del tutto particolare. Amava abbandonarsi contemporaneamente alla realtà e alla fantasia, sfidando il lettore a seguirlo in viaggi che non erano orientati tanto verso la scoperta dei paesaggi, degli abitanti delle città italiane e dei loro costumi. Se ne offriva solo

1 danijelajanjic@filum.kg.ac.rs

qualche descrizione. La mente e gli occhi di Crnjanski si fermavano prevalentemente su dettagli che forse non sembravano poter assumere tanta importanza in un'opera letteraria, sugli avvenimenti del passato e del presente, sui personaggi che suscitavano in lui delle profonde riflessioni su vari argomenti, sulle opere d'arte che cercava di rivivere in un vortice di interpretazioni e di sentimenti, e su molte altre cose che Crnjanski sceglieva con cura e con entusiasmo.

Tutte le città di cui si legge nell'odeporico *Amore in Toscana* hanno innuerevoli volti dipinti da Crnjanski con mano sicura, a volte seria, a volte furba e giocherellona, perché alleggerire il discorso ogni tanto serve per tenere viva l'attenzione dei lettori. Nell'album letterario di Crnjanski anche i volti di Assisi sono diversi e spesso inaspettati.

2. Il volto turistico di Assisi

Il volto turistico di Assisi non è rappresentato dalle descrizioni tipiche dei turisti o delle attrazioni turistiche. È accentuato e distorto. Assisi è paragonata a Gerusalemme per spiegare che viene promossa come attrazione principale del Bel Paese, così come Gerusalemme è la destinazione chiave nelle descrizioni delle agenzie che organizzano le visite in Siria. L'assurdità dei viaggi turistici che si svolgono all'epoca di Crnjanski viene rappresentata dalla loro organizzazione macchinosa. Le parole di Crnjanski non risparmiano nessuno, per lui tutti i turisti sono uguali, accomunati nella monotonia degli schemi preparati per i gruppi che si recano ad Assisi. Per esempio, Crnjanski ricorda e descrive le folle di britanniche, olandesi, svedesi, americane che si riversano fuori dal treno ad Arezzo e vengono trasportate in macchina al lago Trasimeno per sentire della predica di San Francesco ai pesci: «Гомиле Енглескиња, Холанђана, Швеђана и Американки избацују из експреса у Арцу, па их аутом пребацују до тужног Тразименског језера, где им тумаче [...] проповед коју је Сиромашак из Асизија одржао рибама» (Crnjanski 1995: 132). Un po' di ironia si cela nelle parole brusche di Crnjanski, però la sua intenzione è altra (non è di offendere o di deridere), inaspettata. L'introduzione poco gradevole serve per contrastare il modo in cui secondo l'autore bisogna confrontarsi con la città che allora ci farà vedere il suo volto metafisico.

3. Il volto metafisico (trascendentale) di Assisi

Crnjanski afferma che andando ad Assisi, si devono preparare l'anima e gli occhi per la visione della città di San Francesco:

Bisogna portare nell'anima la notte delle rovine del Foro romano, spruzzata di polvere d'acqua mattutina, dalle fontane barocche dei giardini romani [...]. Nelle palpebre degli occhi chiusi l'ombra pomeridiana delle mura giganti di Nerone [...]. Vedere una liturgia del Papa con i cardinali e il Colosseo di pietra vuoto ed enorme, e tornare poi per l'impolverata *Via Appia*, verso mezzanotte. Andare alla stazione passando tra le folle dei poveracci che dormono avviluppati nei giornali [...] fino a prendere il treno, che correrà, attraverso le nebbie verdi, pieno di stelle mat-

tutine, fino all'Umbria, in modo che il viaggiatore arrivi la mattina nel momento in cui nasce il Sole, davanti ad Assisi.

Allora Assisi sembra una spelunca di monaco, subito sopra Roma, come una nuvola umbra, bianca e pulita, vigilante sopra il mondo lascivo e vano².

Треба понети на души ноћ са рушевина Форума римског, попрскану воденим прахом јутарњим, са барокних фонтана римских вртова [...]. У склошљеним очним капцима поподневну сенку огромних зидина Неронових [...].

Видети једну литургију коју служи Папа са кардиналима и празан, огроман Колосеум од камена, па се вратити прашином засутом *Via Appia*, пред поноћ. Поћи на станицу кроз гомиле бедника што спавају завијени у новине [...] до воза, који ће јурити, кроз зелене магле, пун звезда зорњача, до Умбрије, тако, да путник осване баш кад се Сунце рађа, пред Асизијем.

Тада се Асизи чини као нека монашка пећина, одмах изнад Рима, као неки чисти, бели, умбријски облак, над развратним и узалудним светом (Crnjanski 1995: 133).

Lo stesso procedimento è stato adoperato per introdurre la propria visione anche per le altre città. Željko Đurić sottolinea che il lato documentario di Pisa (l'aspetto della città, i dati storici, le informazioni sui monumenti, ecc.) ha subito e anche provocato un'ondata di grande energia lirica in Miloš Crnjanski, articolata precedentemente nella poesia: «Njena dokumentarnost (izgled grada, skupina podataka o istoriji, spomenicima itd.) doživela je a delimično, videćemo, i izazvala nalet velike lirske energije Miloša Crnjanskog artikulisanе prethodno u poeziji» (Đurić 2006: 29). Elaborando tale ipotesi, Đurić paragona la Pisa di Crnjanski e la Ferrara di alcuni quadri di Giorgio de Chirico e conclude che con la Pisa di Crnjanski succede quello che succede con la Ferrara nei dipinti di De Chirico dove la città, oppure alcune parti della città, incontrano una grande energia interiore, da De Chirico chiamata energia metafisica: «Sa Pizom se u putopisu Miloša Crnjanskog dešava nešto što se može uporediti sa nekim slikama Đorđa de Kirika. Ferrara, ili delovi Ferrare koji se pojavljuju na tim slikama, pretrpljuju, takođe, susret sa jednom snažnom unutrašnjom energijom: metafizičkom, kako ju je nazvao sam de Kiriko» (Đurić 2006: 29). Il paragone è perfetto, effettivo, dà un'idea chiara delle suggestioni metafisiche, alla De Chirico, che trapelano anche da alcune descrizioni di Assisi nello scritto *Amore in Toscana*³. Ne scegliamo un'immagine che per la sua atmosfera onirica si offre come modello per eccellenza:

A quell'ora Assisi è completamente deserta. Le sue vie pian piano vengono inondate dalla polvere viola, che si leva dalla pianura, dai campi e dal grano. Sotto i suoi portici di pietra non c'è anima viva. [...] Oltre alle campane che suonano ad ogni ora, nessun rumore, nessun fermento, in tutta la città.

2 Tutte le traduzioni dal serbo all'italiano sono nostre.

3 Il procedimento di Crnjanski adoperato per le descrizioni di Pisa molto spesso decide il ritmo della narrazione e le atmosfere dell'Amore in Toscana, soprattutto quando si tratta del carattere lirico della prosa di Crnjanski: «Crnjanski sperimenta diffusamente la sua nuova tecnica letteraria e, descrivendo la città, cerca di smaterializzarne i dati oggettivi per introdurre una forte nota lirica che poi rimarrà come elemento distintivo dell'intero libro» (Kovačević 2016: 83).

Quando si accendono i primi lampioni, il silenzio diventa ancora più profondo. Un cavallo arriva, da solo, nella strada deserta, ed entra nella sua stalla, perché la stalla è come una stanza aperta sulla strada. Anche la via più larga è silenziosa qui come un sentiero abbandonato, nessuno la percorre.

Тада је Асизи потпуно изумро. Његове улице полако стиже поплава љубичасте прашине, што се диже из равни са поља и жита. Под његовим каменим сводовима нигде живе душе. [...] Осим звона што сваки час одзвоне, никаква шума, ни вреве, у целом граду.

Кад се запале прве светиљке, тишина је још дубља. Коњ један долази, сам, у пустој улици, улази у своју шталу, јер је штала као нека соба са улице. И најшири пут овде тих је као нека запуштена стаза, по њему нико не хода (Crnjanski 1995: 135).

L'impressione onirica proviene dal silenzio e dall'assenza delle persone, ma non solo. L'inondazione del colore viola all'inizio dell'immagine ci trasporta nella dimensione metafisica, surreale e così intima che ci sembra che la città stia per svelarci un suo grande segreto. Crnjanski è un narratore a cui, per descrivere i paesaggi e le città, piace usare colori a volte inaspettati.

4. Il volto colorato di Assisi

Assisi, stranamente, è rosa (Crnjanski 1995: 136). Pisa invece è gialla, ma anche verde (Đurić 2006: 32-33). Però questi tre colori non sono bastati a Crnjanski. Assisi diventa una tela sulla quale l'autore esercita un cromatismo che la macchina fotografica non potrebbe mai cogliere, talmente è accentuato e quasi impossibile. Le colline sono verdi, azzurre, rosse. Si intromettono il giallo e il bianco. Il viola continua a dominare. E tutti questi colori si mescolano e coprono la città. Nelle descrizioni di Pisa, Đurić (2006: 33) è riuscito a definire che i colori indicano l'energia interiore di Crnjanski, nel contesto dell'espressionismo. Lo stesso può valere per le descrizioni di Assisi. Visto che i colori sono tanti, possiamo concludere che la visita ad Assisi fu emozionante per Crnjanski. L'altro motivo per cui tanto spazio è stato dato ai colori proviene dall'arte di Giotto, «perché Giotto, ad Assisi, fu un grande e insolito colorista» («јер Ђото је, у Асизију, био велики и чудан колориста»), come Crnjanski (1995: 149) ricorda nella chiusura del capitolo dedicato alla città di San Francesco.

5. Il volto religioso, il volto del personaggio e il volto artistico di Assisi

Nella seconda parte del capitolo dedicato ad Assisi si trovano fusi tre volti della città: il volto religioso, il volto del personaggio famoso e il volto artistico. Il volto religioso della città ricordata da Crnjanski è formato dalle sue riflessioni sulle basiliche, sui santi, sui monumenti. Il volto del personaggio famoso ricorre spesso nelle descrizioni dei viaggi di Crnjanski, visto che spesso sceglie di parlare di una persona del passato quando si trova in una città (per esempio, quando è a Siena, parla di Cecco Angiolieri). Il volto artistico in realtà è il discorso sull'arte.

Ad Assisi tutti e tre i volti sono legati a San Francesco. Il volto artistico perché vengono ricordati e interpretati gli affreschi di Giotto. Il volto del personaggio famoso ovviamente perché è il santo a rappresentare la città e il motivo per cui i visitatori vengono ad Assisi. Il volto religioso è la fusione degli altri due volti, ovvero degli argomenti sull'architettura religiosa, sulla vita del santo e sull'arte di Giotto, impregnati di spiritualità annunciata dal cromatismo e dalle atmosfere oniriche del paesaggio. La spiritualità non si può vedere né toccare. Dobbiamo abbandonarci alla visione di Crnjanski e alla sua immaginazione. Il volto turistico di Assisi e l'aspetto fisico di San Francesco, dalla postura dolorosa, non ci devono sviare – San Francesco canta e sparge la luce e la pietà. Se si vuole sentire pienamente la sua spiritualità, bisogna partire per Assisi preparati in un certo modo, come detto sopra: «Allora Assisi sembra una spelunca di monaco, subito sopra Roma, come una nuvola umbra, bianca e pulita, vigilante sopra il mondo lascivo e vano» (Crnjanski 1995: 133).

Si nota facilmente che tra questi tre volti della città non si può stabilire una divisione netta. Servono tutti per simulare un teatro per i lettori dove si svolge lo spettacolo della vita di San Francesco e dei suoi miracoli. I narratori sono Crnjanski e Giotto. Che si tratti di un teatro sulle pagine dell'odeporico *Amore in Toscana*, lo sappiamo perché Crnjanski alla fine del capitolo dedicato ad Assisi, raccontando dell'affresco *San Francesco libera l'eretico Pietro di Alife*, dice che Giotto in quell'opera ha creato un teatro meraviglioso: «Ђото је ту створио дивно позориште [...]» (Crnjanski 1995: 149).

6. Conclusioni

Crnjanski nelle descrizioni di Assisi crea una sua realtà che in sé accoglie le immagini e i dettagli scelti dall'autore che segue le sue sensazioni eliminando le proposte degli altri viaggiatori o delle guide turistiche. La sua realtà non contraddice le altre, però è tutta personale. Crnjanski cerca la realtà che per lui sarà vera, che lui potrà sentire e intendere fino a fondo:

Partendo dall'osservazione decisiva che «l'Italia, quella degli odeporici, non esiste» (Crnjanski 1930: 33), e visto che uno scrittore non si aspetta di avere nessuna rivelazione dalle guide turistiche, a Crnjanski non rimane che prevenire la sua delusione concentrandosi a liberare se stesso dalle aspettative e a scoprire la vera realtà. Solo così riesce a creare una sua visione, il che rappresenta la vera essenza di simili viaggi.

Полазећи од пресудног запажања да „Италије, оне из путописа, и нема” (Црњански 1930: 33), а како један писац од туристичких водича не очекује никакво откривење, Црњанском преостаје само да предупреди своје разочарање тако што ће се усредсредити на то да се ослободи ишчекивања и на тај начин увиди истинску стварност. Само тако успева да створи своје виђење, што и јесте права суштина таквих путовања (Janjić 2018: 302).

Lo sguardo di Crnjanski, quando osserva Assisi e altre città, è uno sguardo illeso dalle esperienze altrui. Consocio dei dati e dei fatti, sì, però libero, schietto e penetrante.

Bibliografia

- Crnjanski 1930: Милош Црњански, *Љубав у Тоскани*, Београд: Издавачка књижевна кућа Кола.
- Crnjanski 1995: Милош Црњански, *Путописи*, I, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга; Lausanne: L'Age d'Homme.
- Đurić 2006: Đurić, Željko, *Italija Miloša Crnjanskog*, Београд: Miroslav.
- Janjić 2018: Данијела М. Јањић, *Свети Франа Асишки у есејима и путописима српских књижевника (Иво Андрић, Милош Црњански, Јован Дучић, Исигора Секулић)*, Београд: Књижевна историја, 164, 291–314.
- Kovačević 2016: Zorana Kovačević, *L'immagine della Toscana nell'odeporica serba tra Ottocento e Novecento: natura, arte e letteratura*, eSamizdat, XI, 79–86.

THE CITY OF ASSISI IN LOVE IN TUSCANY BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

There is a well-known controversy between Marko Car and Miloš Crnjanski, which arose as a result of a negative review that Car wrote about the unusual travelogue *Love in Tuscany*, in which he stated that the data and facts in it are imprecise. The lyrical and hermetic character of Crnjanski's prose was a major reason why the work received such a review. Only recently did researchers conduct a search for deeper meanings of the impressions of the writer immersed in the landscape of the cities such as Pisa, Siena, Assisi, Perugia and San Gimignano (and indirectly, by means of thinking about Dante and Beatrice, in the landscape of Florence). The chapters on the cities of Siena and Pisa were analyzed in a study by Željko Đurić, *Miloš Crnjanski's Italy*, which laid the foundations of the research that is aimed at systematic interpretation of Crnjanski's narrative about Italian cities in his travelogue *Love in Tuscany*. Our research is focused on the analysis of the depiction of Assisi, which with its uniqueness evokes all the unusualness of Crnjanski's travelling, who, even when he visits the most famous cities, does not tread in someone else's footsteps and plots his own course. We will see different faces of Assisi that Crnjanski portrays in an effort to experience the city in an authentic, personal and intense way.

Keywords: Miloš Crnjanski, *Love in Tuscany*, Assisi, faces of the city

Danijela M. Janjić

Sanja Č. Roić¹
Università di Zagabria
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di italianistica

POLA, CITTÀ FELICE O CITTÀ DOLENTE?

Città in posizione strategica della penisola istriana, nel passato Pola è stata luogo abitato da migranti di varia provenienza, toponimo conquistato da eserciti e forze politiche diverse. Nel Novecento Pola è stata austriaca, italiana, tedesca, anglo-americana, jugoslava e croata. Le diverse realtà cittadine sono state tematizzate e artisticamente elaborate da scrittori di culture e di lingue diverse.

Parole chiave: Istria, Pola, multiculturalismo, plurilinguismo, memorialistica, prosa postmoderna

La storia dell'Istria testimonia una lunga presenza della multiculturalità – l'identità degli autori che la raccontano era spesso conseguenza di migrazioni indotte o favorite da progetti politici, statali, economici, sociali. Migrare in Istria da più o meno lontano, o migrare dall'Istria, ha favorito la facoltà di paragonare e di creare delle metafore, una delle figure chiave per la produzione letteraria in generale. Per Salman Rushdie, scrittore che rischia la vita per quello che pubblica, la metafora equivale all'emigrazione: l'emigrazione è una delle metafore più precise dell'epoca moderna perché si riferisce direttamente al trasferimento, allo spostamento geografico, fisico, da cui risulterebbe che gli emigranti o migranti sono esseri metaforici per natura.

Con il riferimento alla loro produzione letteraria, Trieste e Fiume, tra le quali è situata Pola, sono state definite «città di carta» (Ara; Magris 2007: 187-208; Pužar 1999). Anche Pola è un porto e una città d'arte, la più grande e la più importante della penisola istriana che, facendo parte della Repubblica di Croazia dal 1992 ha perso lo status di capitale regionale a favore di Pisino, centro ecclesiastico e punto di riferimento storico della croaticità della regione. Ma nel Novecento Pola è stata a lungo un porto militare, fatto che in parte ha determinato la sua sorte.

La posizione geografica di Pola sulla punta meridionale estrema della penisola istriana, ma dal grande porto sicuro e protetto dalla bora, le conferisce uno status di estremità (Milani 2007: 5), i binari finiscono nella sua stazione ferroviaria, le vie marittime sono state alquanto ridotte per cui la città sembra trovarsi quasi a un'immaginaria fine del mondo (Velikić 1988: 38). Oggi, culturalmente, Pola è una dinamica e vivace città universitaria, la grandiosa scenografia dell'Arena accoglie le rassegne di musica e di cinema, e ogni anno nel

1 sroic@ffzg.hr

meze di dicembre si tiene un'importante fiera regionale e internazionale del libro che promuove le figure degli autori. Le più significative rappresentazioni letterarie di Pola sono state opera di due tipi di migranti: quelli che hanno vissuto sui suoi sette colli per poi lasciarla e quelli che sono diventati migranti nella propria città senza essere migrati.

Nel suo variegato passato Pola è stata evocata da diversi scrittori, ma all'inizio di questo lavoro due nomi devono essere ricordati. Il primo è Callimaco, poeta greco vissuto tra il 320 e il 240 a. C., che nell'undicesimo frammento degli *Aitia giambi* menziona la città fondata dai fuggiaschi greci nel mar Illirico, (non ancora chiamato Adriatico), accanto alla tomba della bionda Armonia – trasformata in serpente, città chiamata Pola nella loro lingua: «Gli uni sullo stretto d'Iliria i remi posando / presso il sasso della bionda serpe Armonia / costruirono un borgo, che “dei fuggiaschi” direbbe / un Greco, ma la loro lingua “Pola” chiamò» (Callimaco 1996: 390-391). Pola diventa poi colonia romana, Colonia Julia Pola Pollentia Herculanea nel II secolo a. C. L'imponente, bellissimo anfiteatro fatto costruire con la pietra bianca istriana da Vespasiano nel I secolo è il suo emblema, accanto al maestoso tempio di Augusto, l'elegante Arco dei Sergi o Port'Aurea dello stesso periodo. La Porta Gemina, un po' distante dal Forum, è del II secolo, mentre i siti archeologici si trovano nell'intero tessuto urbano. Dai romani, oltre ai grandiosi monumenti, sono rimasti anche alcuni mosaici. Ovviamente, non esistono testimonianze sulla calata dei barbari! I bizantini vi costruirono la cappella di Santa Maria di Canneto del VI secolo, i veneziani iniziarono a costruire il castello sul colle che dominava il porto già nel XIII secolo. Le necropoli romane a Pola sono state evocate dal secondo autore, Dante Alighieri: «Si come ad Arli, ove Rodano stagna, / sì com'a Pola, presso del Carnaro / ch'Italia chiude e suoi termini bagna, / fanno i sepolcri tutt'il loco varo [...]» (*Inferno*, IX, 112-115).

La Serenissima ha lasciato una forte impronta nel tessuto urbano e in molti aspetti della vita cittadina: dopo la sua caduta nel 1797, gli austriaci continuano a costruire altre fortezze in cima ai colli, in difesa del porto militare. Pola ha avuto lo stesso destino di Trieste, città italiana che è diventata politicamente italiana soltanto nel 1918.

Nei primi anni del Novecento Pola è una città austriaca, ricordata nei sonetti e nelle memorie d'infanzia trascorsa in riva al mare da Paula Preradović (Preradović 1951), nipote del poeta risorgimentale croato Petar e autrice del testo dell'inno austriaco, che aveva frequentato le scuole tedesche a Pola e lasciato la città all'età di tredici anni.

Dall'ottobre 1904 fino al marzo 1905 James Joyce si trovava a Pola dove insegnava inglese nella sede polese della Berlitz school e dove, in attesa di essere trasferito a Trieste, aveva composto parti del romanzo autobiografico *Ritratto dell'artista da giovane* e alcuni racconti della raccolta *I Dublinesi*. Joyce aveva definito Pola in due parole memorabili: «Siberia marittima».

La fine della prima guerra mondiale cambia la realtà politica della città, ma ben presto, dal 1922, il nuovo regime fascista inizia la discriminazione della popolazione slava, favorendo l'italianizzazione anche violenta dell'intera penisola.

Reduce dalla grottesca e tragicamente conclusa occupazione di Fiume nel 1919, nel primo dei *Tre salmi per i nostri morti* Gabriele D'Annunzio ricorda con il caratteristico pathos la romanità della città istriana: «E tu dicevi: “Con chi passerò io per la Porta Gemina e sotto l'Arco dei Sergi e tra le sei colonne di Cesare Augusto, nella mia sacra Pola? Con chi m'affaccerò sul mare, per gli ordini del bianco Anfiteatro, a noveare le navi imprigionate?” Con Roma, o Italia, con Roma e i tuoi morti» (D'Annunzio 1989 [1933]: 17). Anche Giovanni Comisso, legionario a Fiume e prosatore, ha raccontato Pola del periodo tra le due guerre nel *Soggiorno istriano*:

Pola deliziosa città. Vi circola un'aria tutta romantica. Le belle signore con la punta dell'ombrellino scrivono il nome della persona amata sulla polvere della strada. Le pasticcerie fornitissime sono salotti dove si smistano le notizie, le informazioni e i giudizi. [...] Nella città vi sono innumerevoli marinai. La città non è grande, e tutti questi marinai colle loro divise bianche la invadono nel modo più allegro (Comisso 1945: 111-112).

I monumenti antichi fanno sembrare Pola a Roma: «Accanto all'Arena, per un attimo sembra di essere a Roma, scendere per via dei Serpenti, quando appare il Colosseo. Tra la strada in pendenza e gli archi vi è lo stesso rapporto, e i cipressi e il lauro creano lo stesso cielo del Palatino. Ma per trovare la vecchia aria locale, bisogna andare sul molo» (Comisso 1945: 113). Appena fuori dal centro si incontra però un'altra realtà:

Pola si dirada verso la campagna, in ville, poi in casette isolate con grandi orti. Orti dove il verde dell'insalata domina il rosso umido del terreno. Qui ancora s'incontra quel tipo d'uomo slavo visto durante la guerra nei gruppi affamati dei prigionieri. Lungo, secco, rugoso con la maglia a larghe strisce bianche e azzurre, pesto e smunto come quelle corone austriache di carta, arcitimbrate e svalutate che circolavano dopo l'armistizio. Se a loro si domanda di una strada, godono fare il dispetto di non insegnarla, tanto si ricordano ancora delle nostre cannonate (Comisso 1945: 113-114).

Comisso nota la crepa che separa i due gruppi etnici, quel divario che culminerà nel duro scontro della seconda guerra mondiale.

Ma la cesura che ha cambiato il corso storico per la maggior parte dei cittadini polesi avviene alla fine della seconda guerra mondiale. Nella primavera del 1945 le truppe jugoslave dell'esercito partigiano si spingono fino a Trieste precedendo gli alleati: gli ultimi rimasti del governo nazifascista del Litorale adriatico si arrendono a loro nei primi giorni di maggio di quell'anno. Vi giungono ben presto anche gli alleati, il corpo neozelandese, e dopo le trattative durate circa un mese l'esercito jugoslavo deve lasciare la città. Viene formato così il Territorio Libero di Trieste, Zona A, l'Istria occidentale diventa Zona B e la città di Pola resta sotto l'amministrazione alleata. Il confine tra l'Italia e la Jugoslavia alle spalle di Trieste, sul Carso, è stato sancito dal Trattato di pace firmato a Parigi il 10 febbraio del 1947, confermato ulteriormente dal Trattato di Londra del 1954. Solo nel 1975 il Trattato di Osimo regola definitivamente il confine e lo status politico dell'Istria nell'ambito della Federazione Jugosla-

va. Il destino della città di Pola è stato deciso il 10 febbraio 1947,² dopodiché la maggioranza della popolazione italiana decide di lasciare la città e di partire perlopiù via mare per l'Italia.³ Ciò che per la Comunità italiana dell'Istria e del Quarnero è una "ferita sanguinosa" o concetto biblico dell'"esodo", per la parte jugoslava era semplicemente l'"opzione" nella quale gli optanti potevano scegliere se partire (non accettando la cittadinanza jugoslava e lasciando i propri beni immobili)⁴ oppure restare.

Pola è stata abbandonata dalla maggior parte dei suoi cittadini italiani, ma i dati, come sempre in questi casi, variano da 35000 a 28000 persone (7500 famiglie) (Valenti: 2009; Manin: 2002). Sulla Comunità italiana rimasta in Jugoslavia cadeva l'oblio, tanto che nel 1991 il presidente italiano in carica ignorava la sua esistenza (Tomizza 1992: 117-118).

Nella città di Pola in quel tragico momento storico cala il silenzio. I primi a raccontarlo erano i documentari girati nei giorni della partenza ai quali nel 1949 è seguita un'opera d'autore, *La città dolente*, diretta da Mario Bonnard, con protagonisti Luigi Tosi e Constance Dowling.⁵ Le immagini autentiche della città che si stava svuotando, riprese da Enrico Moretti e Gianni Alberto Vitrotti, fanno da sfondo alla vicenda familiare di un operaio italiano che, convinto dai compagni, prima decide di restare, ma poi dopo la partenza della moglie col bambino tenta invano e ormai troppo tardi di lasciare anche lui la città. Anche se uno degli sceneggiatori era Federico Fellini, il pubblico italiano non aveva apprezzato la pellicola.

Il tema dell'esodo è stato evitato per lungo tempo: il primo a pubblicare un'opera saggistica sulla città istriana che tratta il periodo del governo austroungarico e della prima guerra mondiale è stato il poeta, scrittore ed eco-

2 Il 10 febbraio è stato proclamato il Giorno del ricordo, istituito dal Governo italiano con la legge n. 92 del 30 marzo 2004.

3 Cfr. Palmiro Togliatti, *Perché evacuare Pola?*, «L'Unità», 2 febbraio 1947, p. 1. www.lunita.it/Archivio 28/3/2020. Secondo lui l'evacuazione era un errore della politica nazionale: «Nessuno ha parlato a favore, ma nessuno si è espresso contro lo sgombero degli italiani dalla città istriana. Sarà un sacrificio per l'italianità. Se gli italiani abbandonano Pola, Pola non sarà più una città italiana. [...] Lo sgombero di Pola è un atto di esasperata lotta nazionale.» Secondo Togliatti Pola poteva diventare «ponte e anello di congiunzione tra i due popoli, due Stati, due civiltà».

Anche Indro Montanelli, inviato dal «Corriere della sera» nella città istriana nel mese di febbraio del 1947, ha lasciato testimonianze sull'esodo affermando che la città era abbandonata dai cittadini semplici, anzi poveri, il che si poteva vedere dalle loro masserzie, mentre i borghesi benestanti compromessi con il regime lasciavano la città con i propri mezzi e per altre vie.

4 Solo dal 1° febbraio 2009 le leggi della Repubblica di Croazia concedono ai cittadini della Repubblica italiana di possedere beni immobili sul suo territorio.

5 L'attrice americana, famosa in Italia per la sua amicizia con Cesare Pavese. La colonna sonora di Giulio Bonnard distingue nettamente i due patrimoni musicali: i polesi che lasciano la propria città imbarcati sulla motonave "Toscana" intonano il coro "O Signore dal tetto natio" dai *Lombardi alla prima crociata* di Giuseppe Verdi, mentre i nuovi arrivati, i partigiani ballano un *kazatchok* russo, sui motivi musicali della danza tradizionale balcanica *kolo* elaborati dal compositore Jakov Gotovac nella prima opera lirica croata *Ero s onoga svijeta* (Ero dall'altro mondo) del 1935 (Bonnard 1949).

nomista Mijo Mirković, alias Mate Balota. *Puna je Pula* (Balota 1954), il titolo gioca volutamente sull'allitterazione, è la testimonianza di un istriano che aveva seguito il difficile percorso della scolarizzazione e dell'urbanizzazione dal nativo villaggio, fino a diventare professore universitario e accademico. Delegato jugoslavo alla Conferenza di pace di Parigi nel 1947, nel suo ispirato saggio poetico sulla città istriana, Balota offre una rassegna della sua storia, dalla sua fondazione come colonia greca, prospera e popolata, attraverso i saccheggiamenti dei veneziani nel 1150, nel 1193 e nel 1243, dei genovesi nel 1350, nel 1354 e nel 1379, attraverso il periodo oscuro, quasi privo di documenti dal XII al XVII secolo dei domini degli ostrogoti, dei bizantini, dei franchi, del Patriarca d'Aquileia, ricordando la terribile peste nel 1371, poi quelle del 1527 e del 1631, il dominio dei Markgräfer austriaci nell'Istria, la malaria del 1867, il crollo dell'Austria-Ungheria nel 1918 e il governo italiano, fino ai bombardamenti degli anglo-americani nel 1945. In questa sintesi è stato approfondito il periodo degli anni bellici della prima guerra mondiale, gli scioperi dei lavoratori dell'Arsenale, le famose sei giornate e la tragedia della nave "Viribus unitis" (Katušić 1987) dopo le quali la Marina italiana assume l'amministrazione della città e del porto. Balota non parla dell'esodo, degli anni difficili per la città dopo il 1945, egli salta questo periodo e racconta la passeggiata per le vie di Pola assieme al vecchio padre che commenta con fierezza la gioventù e la bellezza fisica dei giovani marinai dell'armata del nuovo Paese.

Un altro istriano, Milan Rakovac, figlio dell'eroe della lotta partigiana Joakim, racconterà gli anni "censurati" da Balota. Nel romanzo dall'insolita struttura per la sua frammentarietà e pluralità di nuclei narrativi e dal titolo curioso e linguisticamente ibrido *Riva i družu ili, cacco su nassa dizza* (Arrivano i compagni ovvero, come stanno i nostri figli)⁶ racconta i due anni postbellici, dal maggio 1945 al settembre 1947 nella città di Pola. In questo Bildungsroman poco tradizionale, il ragazzino Grgo giunge dal villaggio nativo a Pola dove vive la realtà cittadina attraverso la scuola, la situazione familiare con la madre vedova e il fratello minore, ma soprattutto attraverso i giochi e le ragazzate assai pericolose, al limite della criminalità, per le strade. Le sue vicende sono alternate agli stralci della stampa dell'epoca, «L'Arena di Pola», «El Spin», «Glas Istre», «Il nostro giornale» che formano una cornice realistica e cronachistica delle vicende.⁷ La lingua è ibrida, come già annunciato dal titolo, vi si mescolano l'italiano, il dialetto istroveneto, il dialetto čakavo istriano (čakavski), poi croato, serbo, lo slang giovanile, alcune frasi in inglese e in tedesco. Nel corso temporale seguono poi momenti autobiografici e autoreferenziali dell'auto-

6 Il croato del titolo sembra pronunciato da un istriano italofono. Sono seguite altre due edizioni (Pula: 1984 e Pula: 1995). Nella stagione teatrale 2007/8 il romanzo è stato portato sul palcoscenico (*Riva i družu / Stižu drugovi*) nella collaborazione fra il Teatro di Pola e il Dramma italiano di Fiume/Rijeka, nella regia di Lary Zappia.

7 Rakovac cita il «Nostro giornale» che a sua volta riporta stralci dell'articolo di Togliatti: «Gli italiani dell'Istria hanno oggi, come parte della nostra Nazione un compito – non quello di venirsene via sognando rivincite... ma di rimanere al posto loro e diventare ponte ed anello di congiunzione tra due popoli, due Stati, due civiltà...» (Rakovac 1995: 126).

re degli anni '70 e '80 del Novecento. Il romanzo è dedicato alla madre e a tutte le donne, «perché l'ultima di voi è migliore del primo di noi» (Rakovac 1995: 2) mentre l'epigrafe, alludendo alla ripetitività storica, cita un frammento della poesia *Aspettando i barbari* di Konstantinos Kavafis nella traduzione di Antun Šoljan (Rakovac 1995: 4). La città è governata dall'amministrazione militare anglo-americana e in quel contesto avviene lo scontro, l'urto e lo sgomento provocato dall'urbanità cittadina, dai nuovi governatori e dai nuovi inurbati provenienti dai villaggi della regione. La parola "druži", scritta anche come "druxi" alla veneta (e più frequentemente "druse", dal vocativo "družē") implica un contesto spregiativo, carico di significati ambivalenti. Scrive Rakovac: «Allora, la guerra era appena finita, e la Città istriana si è scontrata con paura con quello che ha chiamato "la calada dei barbari" [in italiano nel testo, S.R.], la calata dei barbari, nei tempi quando lo "sciavo" è diventato "druse"» (Rakovac 1995: 156). Il capitolo su barba Bruno che vuole, ma non può dichiararsi istriano (la scelta era: o croato, o italiano!) anticipa la realtà attuale dell'Istria: è stata una regione che ha saputo esprimere e difendere il proprio punto di vista autonomo sui fatti bellici, politici, sociali e anche su quello più prezioso, di convivenza. Ispirato e appoggiato dall'amico Fulvio Tomizza, Rakovac ha saputo formulare in un modo innovativo per la letteratura croata e letterariamente valido quello che per anni è stato taciuto: la sorte di Pola e la sorte dei polesani nel tragico biennio 1945-47.

Nel 1988, cinque anni dopo Rakovac, un polese di adozione Dragan Velikić, nato a Belgrado nel 1953 e cresciuto nella città istriana essendo figlio di un ufficiale di marina jugoslava, pubblica a Belgrado il romanzo *Via Pula*. Il pubblico lo accoglie molto bene sia per la fattura postmoderna, sia per il titolo intrigante che allude agli strati storici del toponimo. Pola vi è raccontata come un tessuto urbano, città dai sette colli, dall'identità profondamente segnata, anzi determinata dagli imponenti monumenti romani. Velikić decodifica la città come una ragnatela, intessuta da una parte dagli importanti viaggiatori e personaggi storici che l'avevano visitata o che vi avevano soggiornato, e dall'altra da un quarantenne psichiatra del luogo dal nome italiano Bruno Gasparini, di interessi antipsichiatrici, trascinato nel vortice psicopatico dai propri pazienti. Le sue ricerche sulla rara specie del pericolosissimo ragno velenoso, «la vedova nera», ovvero *Latrodectus tredecimguttatus* che si riscontra in Istria e in Dalmazia (menzionato anche da Alberto Fortis nel *Viaggio in Dalmazia* del 1774) si intrecciano con le vicende passate dei viaggiatori d'eccezione che giungono in città, Joyce, Stendhal, lo scrittore sloveno Ivan Cankar per il quale a Pola c'erano solo la pietra nuda e il cielo. Secondo Velikić la città possiede una propria scatola nera che registra i passaggi di tutti quelli che l'hanno visitata. Dopo la traduzione in lingua italiana del 2015, nel 2019 è uscito anche l'adattamento del romanzo in lingua croata a cura di Paola Orlić, amica dell'autore che ha voluto «restituire *Via Pula* alla sua parlata madre» pregando i lettori, ossia «voi che entrate», «di lasciare ogni politica» (Velikić 2019: 5), alludendo all'attuale questione della lingua nell'area medioslavomeridionale.

Un altro polese, Vladimir Arsenijević, scrittore ed editore di Belgrado nato a Pola nel 1965, autore noto per il suo impegno antibellico a partire dagli anni '90, in un breve ma significativo contributo racconta il proprio legame con la sua città natale in *Velika i mala Pula* (La grande e la piccola Pola) dalla prospettiva del bambino cresciuto nel grande porto (Arsenijević 2010: 174-177).

Nella dedica del suo romanzo Milan Rakovac ha rimarcato l'importanza dei contributi delle donne polesi e istriane nel periodo bellico e postbellico. Infatti, la memoria dei rimasti è stata conservata soprattutto dalle voci femminili che, a distanza del tempo, hanno ricordato ed elaborato atmosfere e vicende passate, ma anche quelle più prossime della loro città natale. Le loro prose per lo più memorialistiche, sono state presentate ai concorsi annuali dell'Istria nobilissima, o pubblicati sui periodici della Comunità italiana. Solo nel 1991 una di queste prose, il primo libro di Nelida Milani, professoressa universitaria e scrittrice polese, *Una valigia di cartone* è stato notato in Italia, vincitore del premio Mondello. Con esso si apre l'importante stagione dei contributi di autrici 'rimaste' nella realtà cambiata e straniera, nonostante fossero restate a casa propria. Il racconto è il genere preferito di Milani e in esso prevale spesso il punto di vista del bambino o del ragazzo che sta crescendo nella città di Pola negli anni bellici e postbellici (Milani 1997; 2007; 2008). La 'valigia di cartone' dell'istriano migrante in Italia è vuota, derubata di quelle poche cose che conteneva alla partenza: Norma, una povera istriana di campagna vissuta a Pola, poi emigrata a Brindisi, racconta la propria storia in una lingua viva e dinamica. La città ha perso i suoi cittadini, ora ci sono «altri nomi sulle tombe e nelle case abitate da gente sradicata essa pure è alla ricerca vana di una radice» (Milani 2007: 57). Diversi racconti evocano le bellissime spiagge e i paesaggi marini nei dintorni della città, ma gli intrecci spesso raccontano storie tragiche della periferia cittadina. Lo splendido personaggio della nonna nel racconto *Losteria della Parenzana* resta impresso nella memoria dei suoi lettori. Col progredire del tempo, però, la prosa di Milani diventa sempre più amara e la posizione degli italiani rimasti è vista in una prospettiva esclusivamente pessimista.

Nel 1998 Nelida Milani e Anna Maria Mori, giornalista affermata, nata a Pola, emigrata da bambina e cresciuta a Firenze, pubblicano un insolito scambìo, un alternarsi di frammenti autobiografici intitolato *Bora*. Protagonista la città di Pola nel racconto di una rimasta, Nelida, e Pola ricordata e sognata da una che era partita, Anna Maria. «Patria comune e in modi diversi perduta da entrambe» (Mori 1998: 77), ma anche città amata e unica, fonte di ricordi indelebili e preziosi, e talvolta strazianti. In seguito Mori ha pubblicato anche il meno fortunato *Nata in Istria*, mentre gli anni dell'infanzia e della prima gioventù vissuta a Pola sono stati ricordati anche nei libri di memorie di due polesi che sono partiti, Corrado Belci in *Quei giorni di Pola* e Sergio Draghicchio in *Tra Pola e Sissan*.

Anche Ester Sardoz Barlessi e Gianna Dallemulle Ausenak raccontano le vicende dei rimasti con maggiore serenità e apertura verso l'altro rispetto alla prosa di Milani. Dalla necessità di testimoniare, scrittrice e infermiera all'ospedale cittadino, Dallemulle Ausenak passa alle delicate situazioni psicologiche e,

nonostante l'opposizione e talvolta persino la contrapposizione linguistica, culturale e di civiltà all'altro e diverso, nei suoi racconti prevale la certezza che la realtà vissuta denota quell'eterno squilibrio tra il maggioritario e il minoritario, che in alcuni rari momenti di conoscenza collettiva o individuale, ossia quando si tratta di scegliere tra il buono e il cattivo, il giusto e il colpevole, l'amore e l'odio, si rivela effimero per affermare il principio etico. Da un realismo di testimonianza umana e culturale, privo di ideologemi si apre ai fenomeni che in certi casi sfuggono all'economia del reale raggiungendo una nuova capacità narrativa: il coraggio di varcare la soglia del fantastico. Il suo breve racconto *Siora Ana croata* inizia così: «C'era una volta a Pola, tanto tempo fa, una piccola casa in Via degli Operai... In quanto ad esserci la casa ci sta ancora, ma è come se non esistesse più, perché parte, ormai, di una trapassata realtà che è stata diversa eppure coerentemente uguale per ognuna delle anime che ci vissero ed ora non più, presenti solo nel sentore dei ricordi, magari di quelli presi a prestito, perché ritenuti degno patrimonio del nostro passato» (Dallemulle Ausenak 1984: 8). Siora Ana, «benvoluta da tutti, cristiani e bestie, con preferenza di cani e gatti» (Dallemulle Ausenak 1984: 8) era una croata di Ogulin, cittadina della Croazia interna, sposa di Carlo Turcinovich che era andato in cerca di lavoro, ripudiata dalla famiglia che non ne volle sapere di un italiano. Una minoranza al rovescio, un'esule che preannuncia i destini futuri dei polesi italiani. Autobiografico è il vivo ricordo della bambina nella descrizione dei bombardamenti della città e del rifugio della famiglia nella baracca a Puntaguzzo: «Ritornando a Puntaguzzo, forse mi piacerebbe raccontarlo un po' misteriosamente, come di un luogo che un po' non esiste e un po' sì, perché l'infanzia per bella o brutta che sia stata, va sempre collocata nel lontano, al quale diamo magari inconsciamente un colorito di mito, di fiaba» (Dallemulle Ausenak 1977: 79). L'amicizia della bambina con un gabbiano, i suoi ricordi del cataclisma del fuoco provocato dal bombardamento del porto polese, i rapporti con le persone che si trovavano rifugiate aspettando di poter tornare nelle proprie case e alla loro quotidianità sono rimasti limpidi e chiari nella memoria. Abbandonare quel luogo significava tornare alla vita, ma la bambina anche lì, grazie all'amicizia col gabbiano aveva creato uno spazio di gioia e di allegria.

Scrittore e pittore, Claudio Ugussi pubblica il suo breve romanzo *La città divisa* nel 1991, non a caso nell'anno di profondi cambiamenti per l'Istria. La sua città, Pola, nel 1947 era divisa tra coloro che vi restavano e coloro che partivano, e la famiglia del ragazzo Ugo, alter-ego dell'autore, era colpita non solo dalla tragedia sociale, ma anche della scomparsa del padre di famiglia, lavoratore trasferito in Grecia. Il ricordo della vita di famiglia ancora unita lega la madre e i suoi figli alla città che si sta svuotando, e il dramma del ragazzo diventa anche un dramma nel rapporto con la madre; tra il battere dei chiodi e la sirena della nave *Toscana* Ugo riconosce che appartiene alla sua città, alla madre e alla storia della sua famiglia e al ricordo del padre legato a questo ambiente.

Nel Novecento la città di Pola è stata raccontata in diverse lingue: tedesco, italiano, serbo e croato. È stata ricordata come porto austriaco nei versi in lingua tedesca, menzionata da letterati italiani nel periodo tra le due guerre, ha as-

sunto il valore metonimico della patria perduta nella produzione letteraria sia degli autori italo-foni rimasti, sia di quelli che l'hanno abbandonata per vivere entro i nuovi confini italiani dopo il 1947. Gli autori slavofoni istriani, come Balota e Rakovac, e non istriani di nascita, ma di adozione come Velikić, le hanno attribuito un valore letterario nuovo, soprattutto gli ultimi due nell'ambito della poetica della prosa postmoderna. Anche nelle raccolte poetiche (alcune in dialetto čakavo istriano) dei giovani autori e delle autrici polesi degli anni '80 è stato elaborato il motivo della loro città (Danijel Načinović, Boris Biletić, Nada Grubišić, Antun Milovan), Načinović ha pubblicato anche prose per bambini su questo tema.

Infine, nel racconto *Desinenze* di Nelida Milani (Milani 2007: 202) è citato con nome e cognome un personaggio storico⁸ al quale è attribuito valore letterario: il sindaco di Pola nei primi anni '90 che ha evitato il destino dello scontro bellico. Pola aveva già pagato un tributo molto alto alla seconda guerra mondiale e alle soglie di un altro pericolo mortale, un figlio e nipote dei rimasti dall'identità plurima, spezzando la catena dell'odio, l'ha protetta, difesa e salvata.

BIBLIOGRAFIA

- Ara; Magris 2007 (1982): A. Ara; C. Magris, *Trieste, un'identità di frontiera*, Torino: Einaudi.
- Arsenijević 2010: V. Arsenijević, *Velika i mala Pula*, in *Jugolaboratorija*, Beograd: XX vek, 174-177.
- Balota 1954: M. Balota, *Puna je Pula*, Zagreb: Zora.
- Belci 2007: C. Belci, *Quei giorni di Pola. Ricordo di un esodo*, Gorizia: LEG.
- Bonnard 1949: M. Bonnard, *La città dolente* <https://www.youtube.com/watch?v=tBqTTYJ8h0U> 28/3/2020
- Callimaco 1996: Callimaco, *Aitia. Giambi. Frammenti elegiaci minori. Frammenti di sede incerta*, trad. Giovan Battista D'Alessio, vol. II, Milano: Rizzoli.
- Comisso 1945: G. Comisso, *La Favorita*, Milano: Mondadori.
- Dallemulle Ausenak 1984: G. Dallemulle Ausenak, *Siora Ana croata*, «Panorama», Fiume/Rijeka, XXXIII, 18, 8-11.
- Dallemulle Ausenak 1997: G. Dallemulle Ausenak, *Cucaj e gabbiani*, Trieste-Fiume/Rijeka: Università popolare di Trieste-Unione italiana di Fiume, Edit.
- D'Annunzio 1989 [1933]: G. D'Annunzio, *Tre salmi per i nostri morti*, Canti della guerra latina, Cervignano: Arti grafiche friulane.
- Draghicchio 2007: S. Draghicchio, *Tra Pola e Sissan*, Roma: Drengo.
- Katušić 1987: I. Katušić, *Admiralski stijeg*, Zagreb: Znanje.
- Manin 2002: M. Manin, *Del censimento riservato dei croati dell'Istria attuato nel 1939 (in base al materiale del censimento del 1936)*, «Časopis za suvremenu povijest», XXXIV/3, 713-733. https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=304035 28/3/2020
- Milani 1991: N. Milani, *Una valigia di cartone*, Palermo: Sellerio.
- Milani 1997: N. Milani, *Trulo jaje / Lovo slosso*, Zagreb-Fiume/Rijeka: Durieux-Edit.
- Milani 2007: N. Milani, *Crinale estremo*, Fiume/Rijeka: Edit.

8 Cfr. https://sh.wikipedia.org/wiki/Luciano_Delbianco 28/3/2020

- Milani 2008: N. Milani, *Racconti di guerra*, Trieste-Fiume/Rijeka: Il ramo d'oro-Edit.
- Milani 2013: N. Milani, *La bacchetta del direttore*, Sestri Levante: Oltre.
- Milani 2017: N. Milani, *Lo spiraglio*, Nardò: Besa.
- Milani 2019: N. Milani, *Di sole, di vento, di mare*, Crocetta del Montello, Treviso: Ronzani.
- Milani; Mori 1998: N. Milani; A. M. Mori, *Bora*, Milano: Frassinelli.
- Mori 2006: A. M. Mori, *Nata in Istria*, Milano: Rizzoli.
- Preradović 1951: P. Preradović, *Gesammelte Gedichte. Verlorene Heimat*. Innsbruck: Österreichische Verlagsanstalt.
- Pužar 1999: A. Pužar (a cura di), *Papirnat grad/Città di carta*. IC Rijeka – Edit, Rijeka / Fiume.
- Rakovac 1983: M. Rakovac, *Riva i družici ili, cacco su nassa dizza*, Zagreb: Globus.
- Rakovac 1995: M. Rakovac, *Riva i družici ili, cacco su nassa dizza*, Pula: C.A.S.H.
- Sardoz Barlessi 1999: E. Sardoz Barlessi, *Una famiglia istriana*, Pola/Pula-Fiume/Rijeka: Pietas Iulia-Edit.
- Tomizza 1992: F. Tomizza, *Destino di frontiera. Dialogo con Riccardo Ferrante*, Genova: Marietti.
- Ugussi 1991: C. Ugussi, *La città divisa*, Udine: Campanotto.
- Valenti 2009: P. Valenti, *Toscana, la nave dei due esodi*, Trieste: Luglio editore.
- Velikić 1988: D. Velikić, *Via Pula*, Beograd: Rad.
- Velikić 2009: D. Velikić, *Via Pola*, trad. Ljiljana Avirović, Rovereto: Zadonai.
- Velikić 1995: D. Velikić, *Severni zid*, Beograd: Stubovi kulture.
- Velikić 1997: D. Velikić, *Danteov trg*, Beograd: Stubovi kulture.
- Velikić 2015: D. Velikić *Islednik*, Beograd: Laguna.
- Velikić 2019: D. Velikić, *Via Pula*, adatt. Paola Orlić, Zagreb-Rijeka: Meandar Media-Ex Libris.

PULA, A HAPPY OR A SORE CITY?

Summary

Pula is located in the strategic position of the Istrian peninsula, on its extreme ridge. It has been conquered in the past by different armies and political forces and it was a place where migrants from various backgrounds found shelter. In the 20th century Pula was Austrian, Italian, German, Anglo-American, Yugoslav and Croatian. In this contribution I will present writers of different cultures and languages who have tackled questions of different realities of the city and artistically elaborated on them. In doing so, I will be dwelling more on the prosaic contributions in which Pula is the *locus*, a place where the plot of the narrative develops, and where the protagonists are born in Pula or are acquired citizens of Pula. The greatest number of these works, being memorialist prose mainly written by female authors, is linked to the theme of exodus following the decisions of the Treaty of Paris in 1947, but published only from the mid-1980s (Dallemulle Ausek, Barlessi, Milani, Ugussi, Mori). In the same years, novels belonging to the post-modern poetics (Rakovac, Velikić, Arsenijević) were published which attributed to Pula a peculiar, valid status of a paper town.

Keywords: Istria, Pula, multiculturalism, multilingualism, memoirs, postmodern prose

Sanja Č. Roić

Danijela S. Đorović¹
Università di Belgrado
Facoltà di Filosofia

SIENA CHE GRIDA, PERUGIA CHE MACELLA: ANTROPOMORFIZZAZIONE LETTERARIA DELLE CITTÀ ITALIANE NEL LINGUAGGIO FIGURATO DI MILOŠ CRNJANSKI

Nell'universo immaginario di viaggi di Crnjanski realizzato per mezzo di processi metaforici antropomorfizzanti, spiccano le indimenticabili immagini di alcune città italiane che ci hanno indotto a rivolgere particolare attenzione all'analisi dei mezzi linguistici, retorici e stilistici utilizzati al fine di renderle così incisive e memorabili. Nel quadro teorico dell'analisi lessico-semantica e cognitiva, ci occuperemo delle metafore di Crnjanski grazie alle quali l'autore attribuisce al concetto di città valori semantici insoliti, legati al campo semantico della città solo "per estensione". Il corpus sul quale è condotta l'indagine è composto dall'opera giovanile *Amore in Toscana* e un'altra di data più tarda *Presso gli Iperborei*, il cui genere difficilmente definibile si può caratterizzare almeno in parte come odeporico.

Parole chiave: città italiane, processi metaforici, analisi lessico-semantica, analisi cognitiva, campi semantici, metafora concettuale

1. Crnjanski e l'approccio innovativo alla prosa odeporica

La lingua della narrativa liricizzata di Miloš Crnjanski, noto autore dell'avanguardia modernista serba, non cessa di incuriosire gli studiosi di diverse aree filologiche e linguistiche, per la ricchezza di svolte innovative e procedimenti letterari, tra cui il ricorso continuo al linguaggio figurato. La rottura con i canoni tradizionali su tutti i livelli della sua produzione artistica (che si tratti della poesia, prosa o memorialistica) sembra in consonanza con le tendenze del tempo, ma è soprattutto evidente all'interno del genere odeporico che vede la fioritura proprio nel primo Novecento, quando lo stile della letteratura di viaggio evolve verso un maggiore lirismo e un sempre più forte utilizzo delle figure retoriche e stilistiche (Arbillaga 2005: 89). La soggettività dell'autore si rivela proprio nella scelta dei mezzi espressivi specifici, atti a farci conoscere la sua particolare verità, a veicolare immagini e sensazioni inedite e suggestive.

Negli scritti di Crnjanski l'approccio innovativo alla prosa odeporica oltrepassa di gran lunga la maniera letteraria di alcuni altri scrittori serbi che si sono cimentati nella narrativa di viaggio (tra cui ricordiamo Jovan Dučić, Isidora Sekulić, Marko Ristić e altri), molto di moda e in pieno slancio appunto nel primo dopoguerra come afferma anche Blanton (Blanton 1997: XIII). L'im-

1 ddjorovi@f.bg.ac.rs

pegno che si esige dal lettore di questa sorta di componimenti letterari non è trascurabile: richiede non solo una vasta erudizione ma anche una disponibilità a lasciarsi trasportare nel mondo onirico di Crnjanski. C'era naturalmente chi non osava o non era propenso ad avventurarsi nel fitto bosco di associazioni e legami impensabili, ermetici, alterazioni o distorsioni dei fatti e dati storici, artistici, culturali, in nome della licenza poetica di uno dei maggiori rappresentanti della giovane letteratura serba dell'epoca. Lo conferma anche la polemica tra Crnjanski e il critico Marko Car, il quale scrisse una recensione negativa per la pubblicazione del libro di viaggi sulla Toscana di Crnjanski (Đurić 2008: 99). Car, grande conoscitore della cultura italiana e autore lui stesso di alcuni scritti odeporici sull'Italia, contesta a Crnjanski la tendenza «all'impressionismo indigerito, la cinematografia a tutta velocità, le associazioni impossibili, la scapigliatura e il caos». Da tutto questo risulta, secondo Car, un modo di scrivere inaccettabile che «sarà moderno, ma è oltremodo vuoto» (Đurić 2008: 100). *Amore in Toscana* viene spesso descritto come un esperimento audace di Crnjanski in cui il soggettivismo creatore del poeta espressionista porta alla trasposizione letteraria dell'esperienza lirica della realtà (Kovač 2012: 205).

2. Il linguaggio liricizzato di Crnjanski

Il linguaggio di Miloš Crnjanski riflette la sua visione personale del mondo e delle cose oscillando sul confine tra la prosa e la poesia, quasi una «lirica in prosa», a dirla con Petković piuttosto che «una prosa lirica» (Petković 1996: 48). I principi lirici sono incorporati nel linguaggio della prosa di viaggio di Crnjanski, dove il mondo reale circostante non serve che da spunto per far emergere le esperienze intime, il mondo interiore dell'autore, il quale vaga senza direzione precisa in un'Italia tutta sua e condivide con il lettore diverse immagini inconsuete, impressioni intime, reminiscenze intertestuali, digressioni complesse espresse con un linguaggio figurato di stampo originale. Crnjanski attinge a un vasto repertorio di strumenti espressivi e tecniche letterarie quali metafore, metonimie, similitudini e personificazioni atti a conferire al suo testo sfumature poetiche straordinarie e attraenti.

In questa sede ci occuperemo di uno specifico aspetto del linguaggio della narrativa di Crnjanski indagato in chiave semantica e simbolica. Prendendo avvio da una lettura attenta della sua opera giovanile *Amore in Toscana* nonché un'altra di data più tarda intitolata *Presso gli Iperborei*, cercheremo di far luce sulla sua elaborazione artistica degli spazi urbani italiani tramite i processi di traslazione di significato. La scelta del corpus è stata motivata dalla convinzione che è proprio nel genere odeporico che le caratteristiche lessico-semantiche da noi esaminate vengono in luce. Gli spazi urbani rappresentano nell'opus di Crnjanski un *topos* rilevante; toponimi italiani (Siena, Pisa, Firenze, Perugia, Assisi, Ravenna, Ferrara, Trieste, Venezia, Roma, Napoli, Palermo, Siracusa, Amalfi, Messina ecc.) assumono addirittura il ruolo di parole chiave nella produzione dello scrittore subendo una semantizzazione aggiuntiva, messa in particolare rilievo. L'analisi lessico-semantica e cognitiva del linguaggio meta-

forico di Crnjanski ci consente di vedere meglio in quale modo l'autore riesca a esprimere le proprie idee legate alle città italiane in maniera più evocativa e calzante, servendosi delle immagini che con le città descritte hanno (o dovrebbero avere) una relazione di somiglianza. Mediante i meccanismi di metaforizzazione e personificazione l'autore attribuisce al concetto della città valori semantici sorprendenti e inusuali. Infatti, uno dei procedimenti basilari di Crnjanski è la trasposizione dei lessemi da una sfera semantica consueta in un'altra inusitata (Petković 1996: 26). Si tratta dell'instaurazione di legami tra fenomeni, esseri e oggetti lontani, dissimili, incompatibili, ed è proprio per questo che le audaci associazioni colpiscono il lettore. Nulla appare come ci si aspetterebbe. I paesaggi urbani vengono dinamizzati e animati: Siena assume, tra gli altri, l'epiteto di *svitata*, Ravenna appare *libidinosa*, mentre Roma diventa *un malato febbrile*.

3. Metafora: concetto, definizioni, tipologie

Il fenomeno della metafora, da secoli oggetto di interesse della retorica e della linguistica, ma negli ultimi tempi anche della psicologia, dell'antropologia, della teoria della comunicazione, rappresenta un tratto rilevante del nostro linguaggio, sia quello letterario che quello quotidiano. Una *similitudo brevior*, secondo la retorica classica; *il veicolo intercambiabile del pensiero analogico* per Breton; *una forma di associazione di idee*, dal punto di vista psicologico; *figura retorica consistente nella sostituzione di un termine con un altro connesso al primo da un rapporto di parziale sovrapposizione semantica* secondo il Sabatini-Coletti: la metafora non cessa di sfuggire alle definizioni e alle categorizzazioni univoche e definitive. Nasce nel procedimento di sostituzione in cui una parola, utilizzata in un contesto differente da quello usuale, trasferisce il suo significato in un diverso dominio semantico, per analogia, la qual cosa nel nuovo contesto genera un effetto di straniamento.

Per quanto riguarda la tipologia delle metafore, se ne distinguono varie classificazioni a seconda del punto di vista che si intende assumere. Sotto il profilo morfologico, le metafore possono essere: nominali, verbali, aggettivali, apposizionali, compositivazionali (Kurz 2004); oppure nominali, predicative e frasali (Miller 1979). Dal punto di vista della creatività le metafore si possono suddividere in quelle morte, cliché, standard, adattate, recenti (o nuove) e originali (Newmark 1988: 104). La grande svolta cognitivista nello studio della metafora ci porta nuove classificazioni. La più diffusa è quella che differenzia tra metafora strutturale, metafora di orientamento e metafora ontologica (Lakoff & Johnson 1980: 19). Inoltre, gli studiosi distinguono tra metafore primarie e metafore complesse (Grady 1997; Kövecses 2002). Quindi, le classificazioni delle metafore vengono influenzate da diverse prospettive, due delle quali esamineremo qui più in dettaglio.

4. Metafora nella teoria dei campi semantici

La teoria del campo semantico si basa sul presupposto che il significato di una parola sia determinato dalle parole ad essa correlate nel lessico. Per cam-

po semantico si intende un insieme di lessemi che coprono un certo dominio concettuale e possiedono delle relazioni semantiche reciproche descrivibili (Kittay&Lehrer 1991: 230). Secondo la teoria dei campi semantici, la quale si richiama alla teoria interazionale della metafora, formulata da Max Black negli anni sessanta, in ogni metafora ci sono due domini concettuali indipendenti, a volte anche discordanti, che mediante campi semantici vengono in contatto. L'idea centrale di questa teoria è che i lessemi di un campo semantico nella metafora vengano trasferiti a un altro campo semantico. Le strutture delle relazioni semantiche del primo campo chiamato campo donatore (ingl. *donor field*) riorganizzano, cambiano alcune strutture preesistenti del secondo campo semantico, il campo ricevente (ingl. *recipient field*). Ad esempio, nella metafora di Crnjanski *Roma è un malato*, l'insieme delle parole sulla malattia costituisce il campo donatore (febbre, tosse, sentirsi male, medicine ecc.), mentre le voci lessicali correlate semanticamente alla città di Roma costituiscono il campo ricevente. I termini *malato* e *Roma* appartengono a più campi semantici il cui numero dipenderà dal contesto. Se il contesto è più sviluppato, saranno identificabili più campi semantici rilevanti per la comprensione della metafora, come avviene nelle metafore estese che abbondano negli scritti di Crnjanski.

Le relazioni reciproche dei lessemi di un campo semantico possono essere paradigmatiche o sintagmatiche. Le relazioni paradigmatiche specificano quali elementi si possono usare in alternativa e quale sia la natura delle alternative (si tratti di sinonimia, antonimia, iponimia o qualche altro rapporto semantico.). D'altro lato, le relazioni sintagmatiche indicano: la struttura soggiacente degli enunciati che vengono formati all'interno di un campo e le regole e relazioni che specificano le collocazioni possibili a partire da certi fattori semantici. Prendiamo ora in esame un esempio, la descrizione di Siena nell'*Amore in Toscana*:

- (1) Veče kad se spušta, čaknuta i razvratna Sijena i sad je vedra, šumi i miriše, u divnom svom vazduhu. (*Amore in Toscana*, 78)
[Quando cala la sera, la Siena svitata e lasciva è ancora serena, bruisce e odora, nella sua aria deliziosa.]²

Nell'esempio (1) si riscontra la metafora *Siena* (il campo ricevente) che è *donna* (il campo donatore). Il detto campo donatore consiste di un insieme di lessemi che stanno in varie relazioni paradigmatiche quali: sinonimia: (una donna) bella/ attraente/ affascinante/ raffinata/ elegante ecc.; antonimia: (una donna) garbata: sgarbata; distinta: volgare; sana: pazza; iponimia: (una donna) pazzarella, svitata, delirica > matta ecc.). Nell'esempio citato, attingendo al repertorio lessicale del campo semantico della donna, Crnjanski sceglie i due lessemi *svitata* e *libidinosa* e li trasferisce nel campo semantico di Siena, pur potendone usare alcuni altri più convenzionali che stanno in rapporto paradigmatico con le due parole utilizzate.

2 Le traduzioni sono ad opera di chi scrive, visto che le opere citate non sono state ancora tradotte in italiano.

Nell'esempio (2), i cui protagonisti sono Siena e l'autore stesso, possiamo individuare varie relazioni sintagmatiche tra i lessemi usati:

- (2) Sijenu sam ostavio ludu od vatre, oko koje je narod predgrađa igrao i skakao. Obučena u stara odela, osvetljena kao požarom, Sijena je ostala u dubravama od kamena, vičući i kličući u groznici španskoj. (*Amore in Toscana*, 155)
- [Siena la lasciai folle dal fuoco intorno al quale la gente del sobborgo danzava e saltava. Ammantata delle vesti vetuste come dall'incendio illuminata, Siena rimase nei querceti di pietra, gridando e acclamando nell'influenza spagnola.]

Il campo ricevente è di nuovo costituito dalla *città di Siena*, mentre il campo donatore sarebbe *una donna abbandonata*. A proposito delle relazioni sintagmatiche, nell'esempio riportato si intuisce l'uomo, l'autore, che abbandona la donna, nel ruolo dell'agente; Siena, concepita come donna che viene abbandonata, rappresenta dal punto di vista del rapporto sintagmatico il paziente; *boschi di pietra* hanno il ruolo locativo; *influenza spagnola* il ruolo semantico dell'effetto.

La ricca collezione di metafore riscontrabili nei testi odeporici di Crnjanski spicca per la quantità di esempi di usi rari e poco convenzionali di diverse unità lessicali normalmente inconsueti o inesistenti nella lingua generale. Eppure, va detto che anche negli scritti di Crnjanski ogni tanto possiamo imbatterci in qualche metafora convenzionale come negli esempi (3) e (4). C'è poco da meravigliarsi visto che la metafora è uno spostamento attraverso campi semantici, un attraversamento di domini concettuali, il quale può essere più o meno facile. Lo spostamento trasversale da un campo semantico all'altro viene facilitato da vari collegamenti precostituiti, dalle somiglianze riconosciute tra i termini dei due campi che a volte sono universalmente condivise:

- (3) Ja joj onda kažem, kako mi se čini, da je Rim, kao i antička Grčka, kolevka slikarstva, i skulpture (...) Iperborei, – “culla della pittura e della scultura”, (*Presso gli Iperborei I*, 338)
- [Io allora le dico che mi sembra che Roma, al pari della Grecia antica, sia la culla della pittura e della scultura.]
- (4) Sijena, kao i drugi stari i čuveni toskanski gradovi, dočekuje malom stanicom talijanske palanke, (...) (*Amore in Toscana*, 71)
- [Siena, al pari delle altre città toscane, antiche e note, accoglie con una piccola stazione da cittadina italiana di provincia (...)]

La metafora di Roma come culla dell'arte (3) nonché quella di Siena che accoglie gli ospiti (4) appartiene alle metafore standard nelle quali il dominio sorgente risulta assai prevedibile. Il trasferimento di relazioni qui è relativamente semplice, e i lettori proseguono con l'interpretazione in modo facile. L'effetto prodotto è più decorativo che cognitivo, poiché l'uso del campo donatore ha scarso effetto sulla ristrutturazione di quello ricevente. Lo spostamento trasversale da un campo semantico all'altro viene facilitato da collegamenti

precostituiti, dalle somiglianze riconosciute tra i termini dei due campi, abbastanza ovvie e facilmente intuibili, come negli esempi (3) e (4).

Altre volte, però, da quello spostamento nascono immagini complesse, indicatrici di un modo di pensare dinamico ed esuberante. L'autore i cui scritti odepóricos ci siamo prefissi di esaminare in questa sede, nelle sue creazioni metaforiche, ricchissime di significati, sembra talvolta compiere un vero salto trasversale, che, sulle prime, può anche confondere i lettori i quali, da parte loro, devono fare quello stesso salto, cioè cercare di costruire un collegamento tra i due campi semantici. Ciò avviene quando in una metafora non ci sono somiglianze riconoscibili tra le due unità linguistiche messe in rapporto. Bisogna che facciamo uno sforzo mentale considerevole per trovare somiglianze che rendano meno confuso e sconnesso lo spostamento da un campo all'altro. Una volta scoperte queste somiglianze, che fungono da una specie di spiegazione, possiamo associare due campi semantici. Ad esempio, nella personificazione metaforica che segue Crnjanski ci offre un possibile collegamento da sfruttare: il tratto semantico comune a *Roma* e a *Gesù*, cioè la resurrezione dopo la morte:

- (5) Kad su varvari presekli vodovod Rima, kažu da je Rim umro, a kad su pape obnovile vodovode, kažu da je vaskrsnuo. (*Presso gli Iperborei*, II12)
[Quando i barbari tagliarono l'acquedotto di Roma, dicono che Roma morì, e quando i papi lo rinnovarono dicono che risorse.]

Dall'analisi lessico-semantica delle metafore di Crnjanski che hanno come campo ricevente le città italiane risulta che esse appartengono prevalentemente a questo tipo di «metafore-salto», immagini irripetibili che violano la mappatura convenzionale delle nostre rappresentazioni e che hanno un grado di comprensibilità più o meno alto, diverso da fruitore a fruitore, come in (6).

- (6) Ispod Perude, što je kao stenje ronila brda, ljuljalo se granje. (*Amore in Toscana*, 154)
[Ai piedi di Perugia, che spargeva colli come lacrime, i rami si scuotevano.]

Per quanto riguarda la ricezione delle metafore così vive e complesse, va detto che una metafora si sviluppa nel campo ricevente sfruttando le relazioni tra gli elementi del campo donatore. Chi legge segue le relazioni e abbina gli elementi nei due campi. Se l'abbinamento è troppo facile, la metafora risulta banale, riducendosi a volte a un'analogia. Il suo effetto è più decorativo che cognitivo, perché l'uso del campo donatore ha scarso effetto sulla ristrutturazione di quello ricevente. Nell'esempio (6) invece, il lettore viene invitato a formare nessi associativi tra campi semantici distanti tra di loro, *lacrime*, *colli* allo scopo di interpretare al meglio possibile il rendimento metaforico audace di Crnjanski. Le metafore di questo genere sono delle vere metafore poetiche, complesse e articolate, ardite e stravaganti. Anzi, una volta introdotte, possono produrne delle nuove, correlate e derivate: allora assistiamo a una propagazione, un susseguirsi originale delle metafore che si incidono nella mente del lettore, sempre più assorto nella femminilità (o qualche volta anche virilità) metaforica della città descritta, come negli esempi che riportiamo qui di seguito:

- (7) To su domovi franačkih i lombardskih gibelina, koji su od Sijene, fine, čulne, meke, latinske, načinili čaknutog konjanika, koji je tukao i dao se tući, do ludila. (*Amore in Toscana*, 79)
[Sono le case dei ghibellini franchi e lombardi che della Siena raffinata, sensuale, soffice, latina hanno fatto un guerriero svitato che batteva e si lasciava battere alla follia.]
- (8) (...) koji su iz dna duše mrzeli idealističku i deliričnu Sijenu, nerazumljivu za njine bucmaste obraze. (*Amore in Toscana*, 59)
[(...) che odiavano con tutto il cuore la Siena idealistica e delirante, incomprendibile alle loro guance paffute.]
- (9) (...) ali je čaknuta Sijena videla, u oblaku, Djevu Mariju, kako je zaklanja svojim plaštom. (*Amore in Toscana*, 82)
[...ma la Siena svitata nella nuvola vide la Vergine Maria, ripararla col suo manto.]

Dagli esempi sopraccitati si osserva che la metafora di Crnjanski si può estendere sia al di là dei confini del campo semantico primario che oltre i confini del periodo. Può essere utilizzata al fine di esprimere idee nuove ma correlate, diventando più ricca e complessa. Tutti gli esempi citati, tranne (3) e (4), contengono metafore vive che mettono in luce la capacità dello scrittore di far interagire concetti tra loro estranei. La vivacità della metafora viene dalla differenza dei campi semantici in gioco e non perde d'intensità neanche se viene variata o leggermente modificata la stessa strutturazione metaforica. Una metafora, dunque, resta viva fin quando i domini dei due campi sottesi sono organizzati significativamente in maniera diversa. Quanto una metafora sia illuminante dipende piuttosto da quanto il campo donatore scelto sarà capace di produrre nuovi significati e intuizioni sul campo ricevente.

5. Metafora come nozione concettuale: l'approccio cognitivista

Il problema della categorizzazione e concettualizzazione della realtà è uno dei maggiori problemi di ricerca della linguistica cognitiva. La soluzione di questo problema ci fornisce la chiave per capire l'immagine linguistica del mondo, non solo a livello globale ma nel contesto dell'opera degli autori individuali. Secondo i cognitivisti, uno dei fondamentali mezzi mentali per concettualizzare, categorizzare, valutare ed esplicitare il mondo è la metafora. Per Lakoff e Johnson (1980) le metafore sono concetti astratti che rappresentano il modo in cui vediamo la realtà, con i quali spesso costruiamo i nostri ragionamenti. Sono le strutture concettuali soggiacenti di cui le espressioni linguistiche sono realizzazioni. Anzi, dal punto di vista dei cognitivisti, la metafora concerne il pensiero, non il linguaggio (Lakoff and Turner 1989) ed è uno strumento cognitivo che ci permette di organizzare in modo strutturato diversi domini concettuali, il che ci facilita la comprensione. Grazie alla metafora concettuale si stabiliscono reti analogiche complesse tra differenti domini concettua-

li. La metafora non è più la figura retorica decorativa propria esclusivamente dell'uso letterario, ma è una facoltà cognitiva.

Questa teoria implica che la produzione di metafore ha la funzione di esprimere concetti astratti o poco accessibili nei termini di concetti più concreti o più accessibili. Sono accessibili perché sono legati a una motivazione esperienziale. Ciò significa che gli abbinamenti di domini concettuali non sono arbitrari, ma sono motivati dai contenuti dell'esperienza extralinguistica, fisica e percettiva. Una metafora concettuale che sta al centro di questo approccio è infatti una proiezione tra due domini, chiamati dominio di origine (ingl. *source domain*) e dominio di destinazione (ingl. *target domain*) da cui nasce un insieme di corrispondenze tra elementi del primo e del secondo. Le metafore concettuali sono parte dell'apparato cognitivo condiviso dai membri di una cultura. Nel caso di Crnjanski e delle sue metafore questa area concettuale dentro la quale si muove lo scrittore comprende un'erudizione e una sensibilità inconsueta che trascende quello che normalmente concepiamo come cultura condivisa da tutti. Intuire e conoscere gli spazi di Crnjanski nei quali nascono le sue metafore sembra spesso tutt'altro che facile.

Come abbiamo già visto, per quanto riguarda il linguaggio metaforico dell'autore, Crnjanski concettualizza spesso la città nei termini di un essere umano, molto spesso una donna. La sua realizzazione linguistica sarebbe: LA CITTÀ È ESSERE UMANO/ LA CITTÀ È PERSONA/ LA CITTÀ È DONNA, dove il dominio di origine è l'essere umano, il suo corpo, i suoi tratti fisici e psichici, mentre il dominio di destinazione è riservato al concetto della città. Questo tipo di metafora viene chiamata dai cognitivisti metafora ontologica. Concettualizzare la città nei termini di una persona consiste nel proiettare, nel far corrispondere la struttura della persona con quella della città. Il risultato che si ottiene è una riorganizzazione del dominio oggetto di tale proiezione (la città) che rispetta le proprietà e le relazioni tipiche del dominio – origine (la persona). Anche qui, per quanto riguarda il ricevente, gli abbinamenti di domini concettuali non risultano arbitrari, dal momento che vengono motivati dalle esperienze extralinguistiche, fisiche e percettive che lo scrittore e il lettore condividono, o almeno che lo scrittore spera di condividere con il ricevente dei suoi messaggi poetici, come negli esempi che seguono:

- (10) Pri kraju marta meseca, godine 1941, Rim se bio naježio. (*Presso gli Iperboarei*, II 349)
[Sulla fine del mese di marzo, nell'anno 1941, Roma rabbrividi.]
- (11) (...) daleki lik strašne i crne Peruđe, koja je klala ove male bele gradiće
(...) (*Amore in Toscana*, 137)
[(...) l'immagine distante della Perugia terrificante e nera, che macellava queste piccole cittadine bianche]
- (12) Posle razbludne sulude Sijene što svet pretvara u slike grozničavih, su-manitih i vidovitih. (...) (*Amore in Toscana*, 158)
[Dopo la Siena lasciva e pazzarella che tramutava in immagini il mondo dei febbrili, dei posseduti e dei veggenti (...).]

Come si possono interpretare le metafore ontologiche? La cornice concettuale (ingl. *frame*) indirizza l'elaborazione delle informazioni. Ogni parola evoca un *frame* - una struttura concettuale impiegata nel pensare che inquadra conoscenze che costituiscono, secondo l'ipotesi cognitivista, lo sfondo indispensabile per interpretare una parola o un insieme di parole correlate (Casadei 2011: 65). Secondo Simone, il *frame* è «la traccia che l'esperienza passata, accumulata nella memoria di ciascuno, lascia nella conoscenza, e che ci permette di riempire le lacune di informazione e dar un senso a quel che riceviamo» (Simone 1990: 456). Il *frame* stabilisce sia un collegamento tra le esperienze vissute che la loro rappresentazione per mezzo del linguaggio, consentendo l'intercomprensione tra emittente e ricevente del messaggio. Ogni volta che un lettore di Crnjanski legge *Siena*, o *Roma*, o *Perugia*, o qualsiasi altra città italiana, nella sua mente viene evocato un *frame* con l'immagine di quella città associata a certe conoscenze o esperienze che ha e condivide con chi appartiene allo stesso paradigma culturale. Eppure per leggere e comprendere alcuni passi degli scritti qui analizzati il nostro *frame* usuale non vale o, almeno, non sembra sufficiente. Noi normalmente non abbiamo l'esperienza condivisa di città che rabbriviscono, o gridano, o macellano, eppure riusciamo a comprendere il linguaggio metaforico di Crnjanski grazie al fatto che ci serviamo del dominio umano come punto di partenza per la nostra concettualizzazione di una città che rabbrivisce o grida o macella.

Analizzando gli esempi delle metafore ontologiche di Crnjanski uno si accorge di alcune tendenze ricorrenti, come ad esempio dell'intensificazione e dell'estensione del dominio d'origine che si riscontra in varie compagini delle metafore come nel gruppo degli esempi (13-15):

- (13) Voleo je svoju Sijenu, radi njene duše i tela. *Amore in Toscana*, 94)
[Amava la sua Siena, per la sua anima e corpo.]
- (14) Pred polazak iz Sijene, ona mi još jednom otvori svoje ružičasto, delirično meso i svoju padavičavu goruću dušu, ogrnutu belim plaštom. (*Amore in Toscana*, 110)
[Prima di partire da Siena, essa mi offrì ancora una volta la sua carne, rosa e delirante, e la sua anima, epilettica e febbrile, avvolta nel manto nero e bianco.]
- (15) Pre nego što se otputuje iz Sijene, kad se već zna njena zemlja, njen govor, njeno crveno, pregorelo biće – staro i izdržljivo kao etruski crepovi – umeša se i u život sijenskih majstora. (*Amore in Toscana*, 101)
[Prima di andarsene da Siena, quando si è già conosciuta la sua terra, il suo idioma, il suo essere rosso e bruciato, antico e resistente come la tegola etrusca – uno si mescola anche alla vita dei maestri senesi.]

Un'altra tendenza spiccata che riguarda questo tipo di metafore negli scritti esaminati riguarda diversi cambiamenti nel dominio d'origine correlati alla stessa città, allo stesso dominio di destinazione, a seconda delle circostanze esteriori e delle pulsioni interiori dell'autore. Così, Roma, vista come «un ma-

lato grave nel buio» (*Presso gli Iperborei* I 299) la prima notte dopo la dichiarazione di guerra, diventa «uno strato di classi sociali» (*Presso gli Iperborei* II 280) durante una cena sociale, mentre Siena da «nobile e altera» (*Amore in Toscana* 80), sotto le magie dell'illuminazione si trasforma in un «cavaliere svitato» (*Amore in Toscana* 80), sotto l'influsso dei ghibellini lombardi.

6. Gli spazi urbani italiani nell'immaginario di Crnjanski: una varietà delle metafore

I risultati della nostra analisi mostrano che le metafore utilizzate da Crnjanski variano da quelle più generali, alquanto trasparenti, a quelle in cui le combinazioni semantiche dei lessemi fra loro distanti presuppongono un dominio di partenza e uno di arrivo che non sempre si connettono facilmente. I legami di significato si costituiscono in modo inusuale, sono enigmatici e di continuo mettono il lettore davanti alla questione: su quali similarità Crnjanski ha basato il nesso tra le due entità creandone la metafora, come ad esempio, quella di Pisa che è «la più bella spada dei crociati» (*Amore in Toscana* 60).

L'immagine della città nelle opere esaminate si ottiene tramite trasposizione o deviazione di significato, quando si instaurano dei legami tra fenomeni, esseri e oggetti distaccati o addirittura incompatibili, sia dal punto di vista semantico che concettuale. Per eseguire questo trasferimento Crnjanski conferisce l'elemento umano all'immagine delle diverse città italiane avendo a sua disposizione una vasta gamma di lessemi che appartengono al campo semantico dell'essere umano (sostantivi, aggettivi, e verbi che forniscono l'idea di una città-persona, o più spesso, una città-donna). Si tratta di lessemi che descrivono degli atti o delle sembianze proprie dell'essere umano. Tra i sostantivi adoperati a questo scopo spiccano: *madre, dama, follia, amore, sofferenza, disgrazia, pianto, soavità* e tra i verbi: *combattere, vincere, gridare, sanguinare, piangere, urlare, odiare, salire*. Dalla nostra indagine si evince che i più usati in questo senso sono aggettivi qualificativi che fungono da epiteti antropomorfizzanti tra cui: *impudica, pazza, allegra, sanguinaria, libidinosa, dolce, distinta, altera, arrogante, scalza, penitente, desiderosa*, qui citati apposta al femminile. Le espressioni lessicali di Crnjanski qui trattate vengono trasferite dai loro significati attesi ad altri, figurati, lontani dal loro contenuto originario e letterale.

Con le sue insolite scelte lessicali e concettuali, il linguaggio metaforico di Crnjanski riflette la sua visione personale del mondo in cui la metafora LA CITTÀ È UN ESSERE UMANO risulta centrale, servendo da filo conduttore nei suoi scritti odeporeici. Lo scrittore-viaggiatore affronta questa entità umanizzata, città-archetipo, organismo culturale provvisto di una straordinaria vitalità e ci stabilisce rapporti di intimità o di alienazione. Basta ricordare che Vienna, per Crnjanski non è che un simbolo dell'odiata monarchia, e di conseguenza appare antropomorfizzata «in negativo», vista come un moribondo, a differenza di quasi tutte le città italiane menzionate che sembrano assumere un significato metaforico di maggiore vivacità ed esuberanza. Le figure retoriche di Crnjanski come forme espressive intese a comunicare percezioni nuove e in-

solite dell'autore forniscono al testo dello scrittore un'incisività e un particolare effetto, essendo suggestive e vibranti, sofisticate e intellettualmente esigenti.

Nel presente lavoro si è cercato, pur senza avere pretese di esaustività, di mettere in evidenza alcuni fenomeni relativi al linguaggio metaforico di Crnjanski, tutt'ora poco esplorato. L'interiorizzazione delle città da parte dell'autore si svolge in un processo straordinario tramite il quale l'esterno dello spazio urbano acquista una rappresentazione mentale che si converte in immagini insolite espresse da mezzi linguistici e stilistici adatti e condivisi con il lettore. In tal modo, mediante l'umanizzazione dell'inanimato si crea un'interazione dinamica e profonda tra l'autore e l'oggetto del suo interesse odepórico. In fin dei conti, nonostante le diverse posizioni da cui si può accedere al linguaggio figurato di Crnjanski sta a ogni singolo lettore ricostruire ed elaborare i possibili o probabili significati metaforici e legami concettuali, altamente sofisticati, onnipresenti nel linguaggio del grande scrittore serbo.

Fonti

- Crnjanski, M. 1995, Ljubav u Toskani, *Putopisi I*, Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog.
Crnjanski, M. 1983, *Kod Hiperborejaca I i II*. Beograd: Nolit.

Riferimenti bibliografici

- Arbiljaga 2005: I. Arbillaga, *Estética y teoría del libro de viaje: El 'viaje a Italia' en España*, Málaga: Analecta Malacitana.
Blenton 1997: C. Blanton, *Travel Writing: The Self and the World*, New York: Twayne.
Breton 1953: A. Breton, *La clé des champs*, Paris: Editions du Sagittaire.
Kazadei 2011: F. Casadei, *Lessico e semantica*, Roma: Carocci.
Đurić 2008: Ž. Đurić, *Osmosi letterarie (ricerche comparate)*, Pisa Roma: Fabrizio Serra editore.
Grejdi 1997: J. Grady, *Foundations of meaning: Primary metaphors and primary scenes*. Unpublished doctoral dissertation. University of California, Berkeley.
Kovač 2012: Z. Kovač, *Poetika Miloša Crnjanskog*, Beograd: Službeni glasnik.
Kovečes 2002: Z. Kövecses, *Metaphor. Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
Kitej i Lerer 1991: E.F. Kittay/A. Lehrer, Campi semantici e strutture della metafora, In C. Cacciari, *Teorie della metafora*, Milano: Raffaello Cortina Editore, pp.229-267.
Kurz 2004: G. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck
Lejkof i Džonson 1980: G.E. Lakoff e M. Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago : University of Chicago Press.
Lejkof i Tarner 1989: G. Lakoff/M. Turner, *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* Chicago: University of Chicago Press.
Miler 1979: G.A. Miller, *Images, Models, Similes, Metaphors*, in: A. Ortony, A (a cura di), *Metaphor And Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 202-250.
Njumark 1998: P. Newmark, *A Textbook of Translation*. London and New York: Prentice Hall.
Petković 1996: N. Petković, *Lirske epifanije Miloša Crnjanskog*, Beograd: SKZ.
Simone 1990: R. Simone, *Fondamenti di linguistica*, Roma-Bari: Laterza.

SIENA SCREAMS, PERUGIA BUTCHERS: LITERARY ANTHROPOMORPHISATION OF ITALIAN CITIES IN THE FIGURATIVE LANGUAGE OF MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The vivid language of Crnjanski's narrative of travel is well-known for its innovative procedures as well as for its recurrent use of figurative language. This paper examines anthropomorphizing metaphorical processes enacted to help bring to life a number of Italian cities appearing in his *Love in Tuscany* and *Among the Hyperboreans*, two gems of his odeporic prose. The metaphors used by Crnjanski are considered from lexical, semantic and cognitive perspective, within the theory of semantic fields and cognitivist theory of conceptual metaphor. The author establishes rare and unexpected relations among phenomena, beings and objects, which seem dissimilar or incompatible to readers. The cities are dinamized and animated: Siena shouts, Ravenna appears libidinous, while Rome is sick and febrile. The author interiorizes the cities through a process in which the exterior of the urban space obtains a mental representation converted into non-conventional images rendered by specific linguistic and stylistic means. In the metaphors used by Crnjanski a deep, dynamic interaction between the author and the object of his odeporic interest is created through the humanization of the inanimate.

Keywords: Italian cities, metaphorical processes, lexico-semantic analysis, semantic fields, conceptual metaphor

Danijela S. Đorović

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

**ИТАЛИЈАНСКИ ГРАДОВИ У КЊИЖЕВНОСТИМА 20. ВЕКА
LE CITTÀ ITALIANE NELLE LETTERATURE DEL XX SECOLO**

Зборник радова са међународног научног скупа
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 7. децембар 2019.
Atti del Convegno internazionale
Facoltà di Filologia e Arti, Kragujevac, 7 dicembre 2019

Уредници

др Бојан Јовић, научни саветник
Института за књижевност и уметност у Београду
др Ричарда Рикорда (Ricciarda Ricorda), редовни професор
Универзитета Ка' Фоскари у Венецији
др Данијела Јањић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

За издавача

проф. Зоран Комадина
декан Филолошко-уметничког факултета

Лектор за италијански језик и преводилац:

др Андријана Јанковић, асистент са докторатом
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Лектор за енглески језик и преводилац:

Сања Маркељић, лектор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Лектор за италијански језик:

др Кристина Сантокирико (Cristina Santochirico), страни лектор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Дилета Комунело (Diletta Comunello)
Универзитета у Гронинџену, Холандија

Технички уредник

Стефан Секулић

Штампа

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Тираж

150

ISBN: 978-86-80796-79-6

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
82.09(082)
316.334.56(082)

ИТАЛИЈАНСКИ градови у књижевностима 20. века : зборник радова са међународног научног скупа, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 7. децембар 2019. / [уредници Бојан Јовић, Ричарда Рикорда, Данијела Јањић] = *Le città italiane nelle letterature del XX secolo : atti del Convegno internazionale Facoltà di Filologia e Arti, Kragujevac, 7 dicembre 2019* / [a cura di Bojan Jović, Ricciarda Ricorda, Danijela Janjić]. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2021 (Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет). - 339 стр. ; 24 cm

Радови на срп. и итал. језику. - Део текста упоредо на срп. и итал. језику. - Тираж 150. - Стр. 9: Италијански градови у књижевностима 20. века / Бојан Јовић, Ричарда Рикорда, Данијела Јањић. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз већину радова. - Summaries.

ISBN 978-86-80796-79-6

а) Књижевност -- Мотиви -- Град -- Зборници б) Град -- У литератури -- Зборници

COBISS.SR-ID 47205897