



morepress

morepress.unizd.hr



SPONDE

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE TRA LE DUE SPONDE DELL'ADRIATICO

ČASOPIS ZA JEZIKE, KNJIŽEVNOSTI I KULTURE IZMEĐU DVIJU OBALA JADRANA

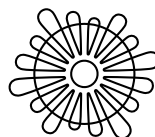
A JOURNAL OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES BETWEEN THE TWO ADRIATIC COASTS

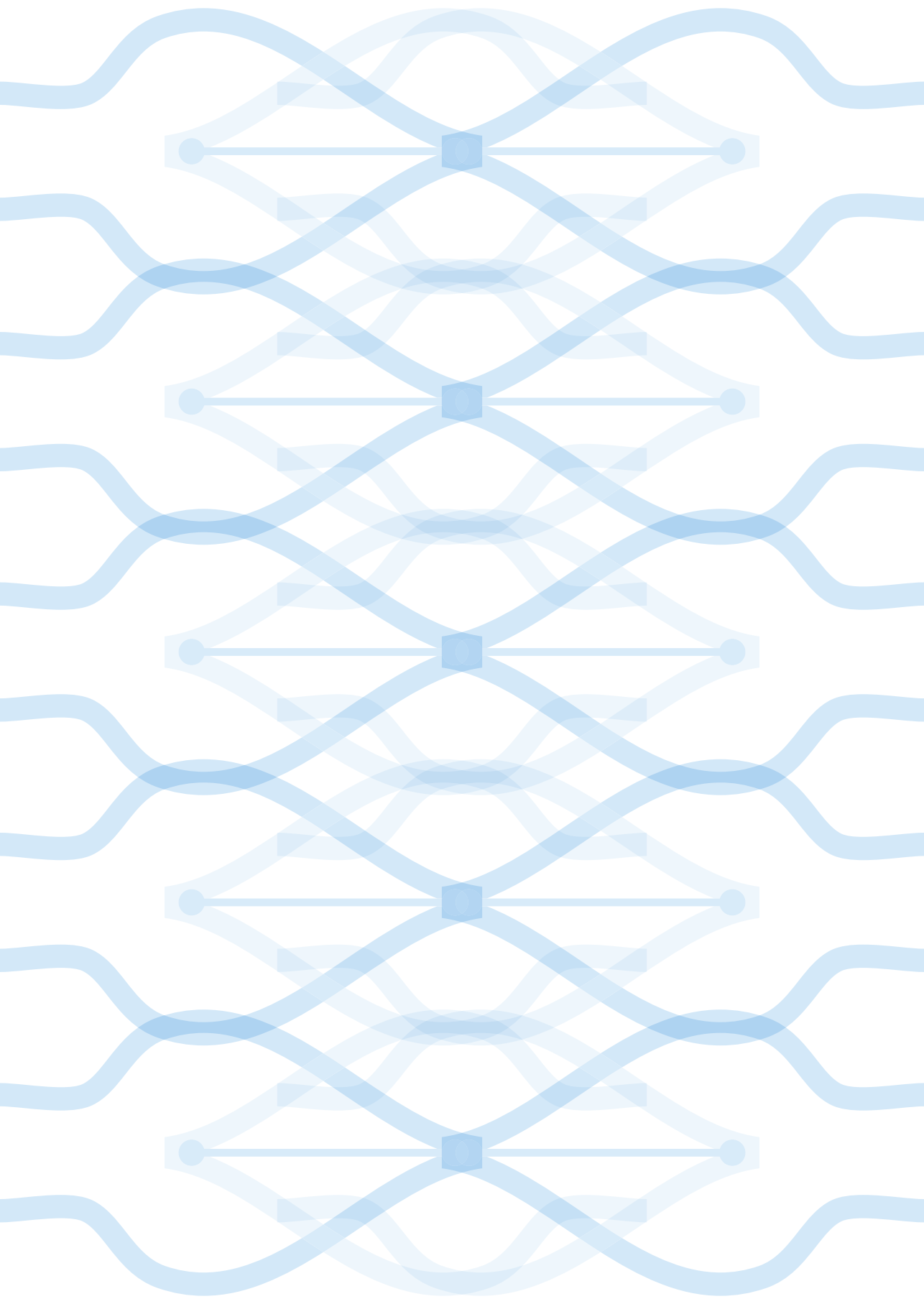
ISSN: 2939-3647

4/1 | 2025

SPONDE

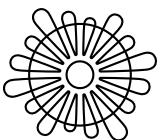
4/1 | 2025





RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE TRA LE DUE SPONDE DELL'ADRIATICO
ČASOPIS ZA JEZIKE, KNJIŽEVNOSTI I KULTURE IZMEĐU DVIJU OBALA JADRANA
A JOURNAL OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES BETWEEN THE TWO ADRIATIC COASTS

SPONDE



Zadar, 2025.

SPONDE

Časopis za jezike, književnosti i
kulture između dviju obala Jadrana

Izdavač

Sveučilište u Zadru
Mihovila Pavlinovića 1, 23000 Zadar,
Hrvatska

Povjerenstvo za izdavačku djelatnost

Lena Mirošević, predsjednica

Adresa uredništva

Sponde
Sveučilište u Zadru,
Odjel za talijanistiku
Obala kralja Petra Krešimira IV/2
23000 Zadar, Hrvatska
Tel. 023/200-721
E-mail: sponde@unizd.hr

Glavna i odgovorna urednica

Iva Grgić Maroević (Sveučilište u Zadru)

Izvršni urednici

Boško Knežić (Sveučilište u Zadru)
Irena Marković (Sveučilište u Zadru)

Uredništvo

Nedjeljka Balić-Nižić (Sveučilište u Zadru)
Ivana Škevin Rajko (Sveučilište u Zadru)
Giovanna Scianatico (C.I.S.V.A.)
Emanuele Zinato (Università di Padova)

SPONDE

Rivista di lingue, letteratura e culture
tra le due sponde dell'Adriatico

Editore

Università di Zara
Mihovila Pavlinovića 1, 23000 Zadar,
Hrvatska

Commissione editoriale

Lena Mirošević, presidente

Indirizzo

Sponde
Sveučilište u Zadru,
Odjel za talijanistiku
Obala kralja Petra Krešimira IV/2
23000 Zadar, Hrvatska
Tel. 023/200-721
E-mail: sponde@unizd.hr

Direttrice

Iva Grgić Maroević (Sveučilište u Zadru)

Coordinatori editoriali

Boško Knežić (Sveučilište u Zadru)
Irena Marković (Sveučilište u Zadru)

Comitato di redazione

Nedjeljka Balić-Nižić (Sveučilište u Zadru)
Ivana Škevin Rajko (Sveučilište u Zadru)
Giovanna Scianatico (C.I.S.V.A.)
Emanuele Zinato (Università di Padova)

SPONDE

A Journal of Languages, Literatures and
Cultures between the two Adriatic Coasts

Publisher

University of Zadar
Mihovila Pavlinovića 1, 23000 Zadar,
Hrvatska

Publishing Committee

Lena Mirošević (Chair)

Address of the Editorial Board

Sponde
Sveučilište u Zadru,
Odjel za talijanistiku
Obala kralja Petra Krešimira IV/2
23000 Zadar, Hrvatska
Tel. 023/200-721
E-mail: sponde@unizd.hr

Editor-in-Chief

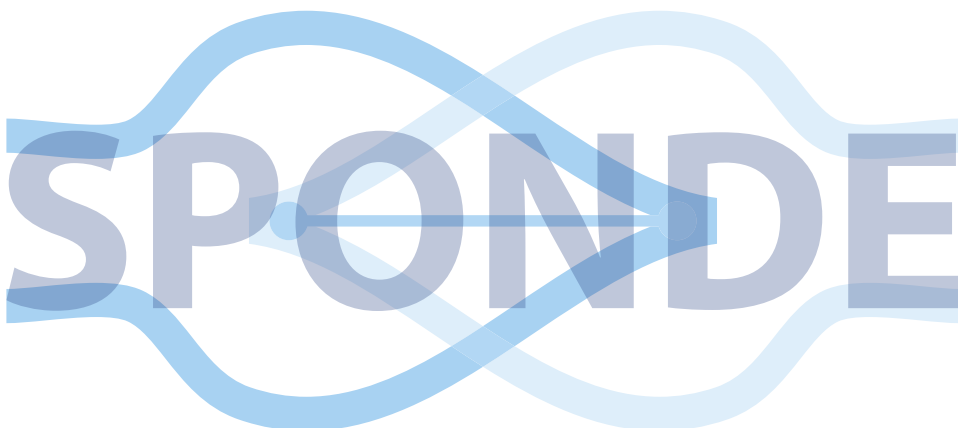
Iva Grgić Maroević (Sveučilište u Zadru)

Executive Editors

Boško Knežić (Sveučilište u Zadru)
Irena Marković (Sveučilište u Zadru)

Editorial Board

Nedjeljka Balić-Nižić (Sveučilište u Zadru)
Ivana Škevin Rajko (Sveučilište u Zadru)
Giovanna Scianatico (C.I.S.V.A.)
Emanuele Zinato (Università di Padova)



Znanstveni

savjet časopisa

Luca Badini Confalonieri (Università di Torino), Maja Bezić (Sveučilište u Splitu), Angela Fabris (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt), Patrizia Farinelli (Univerza v Ljubljani), Diana Kastrati (Qendra e Studimeve dhe Publikimeve për Arbëreshët, Tiranë), Vesna Kilibarda (Univerzitet Crne Gore, Podgorica), Persida Lazarević Di Giacomo (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Živko Nižić (Sveučilište u Zadru), Ivica Peša Matracki (Sveučilište u Zagrebu), Sanja Roić (Sveučilište u Zagrebu), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Bölcsészettudományi Kar, Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Budapest), Sandra Tamaro (Sveučilište Jurja Dobrile u Puli), Rita Tolomeo (Università La Sapienza, Roma), Nives Zudič Antonič (Univerza na Primorskem, Koper)

Lektorica za engleski jezik

Marina Veverec

Vizualni identitet časopisa

Ladislav Cvetkovski (Fakultet za likovni umetnosti, Univerzitet "Sv. Kiril i Metodij", Skopje)

Časopis izlazi dvaput godišnje.

Comitato scientifico

Luca Badini Confalonieri (Università di Torino), Maja Bezić (Sveučilište u Splitu), Angela Fabris (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt), Patrizia Farinelli (Univerza v Ljubljani), Diana Kastrati (Qendra e Studimeve dhe Publikimeve për Arbëreshët, Tiranë), Vesna Kilibarda (Univerzitet Crne Gore, Podgorica), Persida Lazarević Di Giacomo (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Živko Nižić (Sveučilište u Zadru), Ivica Peša Matracki (Sveučilište u Zagrebu), Sanja Roić (Sveučilište u Zagrebu), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Bölcsészettudományi Kar, Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Budapest), Sandra Tamaro (Sveučilište Jurja Dobrile u Puli), Rita Tolomeo (Università La Sapienza, Roma), Nives Zudič Antonič (Univerza na Primorskem, Koper)

Revisione testi in lingua inglese

Marina Veverec

Identità viva della rivista

Ladislav Cvetkovski (Fakultet za likovni umetnosti, Univerzitet "Sv. Kiril i Metodij", Skopje)

La rivista esce con cadenza semestrale.

International Advisory

Board

Luca Badini Confalonieri (Università di Torino), Maja Bezić (Sveučilište u Splitu), Angela Fabris (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt), Patrizia Farinelli (Univerza v Ljubljani), Diana Kastrati (Qendra e Studimeve dhe Publikimeve për Arbëreshët, Tiranë), Vesna Kilibarda (Univerzitet Crne Gore, Podgorica), Persida Lazarević Di Giacomo (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Živko Nižić (Sveučilište u Zadru), Ivica Peša Matracki (Sveučilište u Zagrebu), Sanja Roić (Sveučilište u Zagrebu), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Bölcsészettudományi Kar, Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Budapest), Sandra Tamaro (Sveučilište Jurja Dobrile u Puli), Rita Tolomeo (Università La Sapienza, Roma), Nives Zudič Antonič (Univerza na Primorskem, Koper)

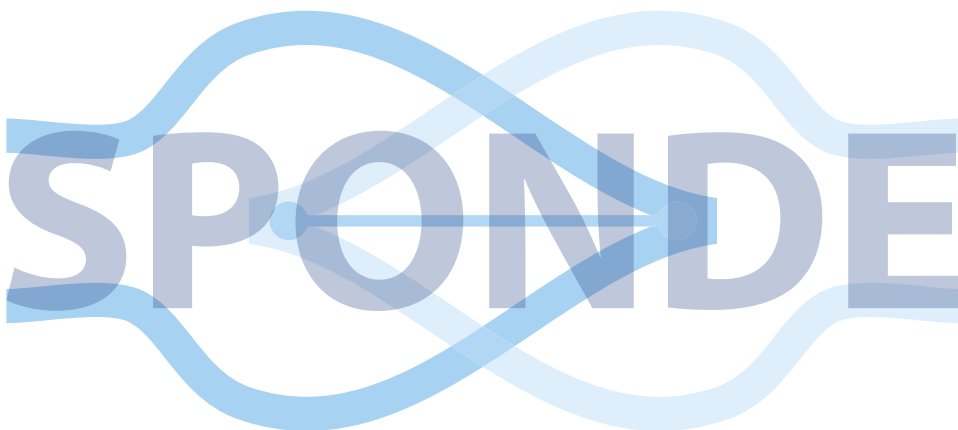
English Language Editing

Marina Veverec

Visual Identity of the Journal

Ladislav Cvetkovski (Fakultet za likovni umetnosti, Univerzitet "Sv. Kiril i Metodij", Skopje)

The Journal is published twice a year.



KAZALO / INDICE / TABLE OF CONTENTS

Riječ unaprijed / Qualche parola d'introduzione /
By Way of Introduction (*Iva Grgić Maroević*) 7-9

DONATELLA DI CESARE

Di lingua in lingua. Traduzione e ospitalità 11-28
From Language to Language: Translation and Hospitality

SANJA ROIĆ

Miloš Crnjanski and the experience of the Mediterranean 29-44
Miloš Crnjanski e l'esperienza del Mediterraneo

ŽIVKO NIŽIĆ

Gradazione di tratti distintivi della letteratura dell'esodo 45-64
nel romanzo *La zaratina* di Silvio Testa
*Gradation of distinctive features of the literature of
the exodus in the novel La zaratina by Silvio Testa*

ENRICO DAVANZO

Potonulo groblje Gorana Tribusona između horor književnosti i filma 65-80
Potonulo groblje by Goran Tribuson between horror fiction and film

PRIKAZI KNJIGA • SEGNALAZIONI LIBRI • BOOK REVIEWS

NIKOLINA GUNJEVIĆ KOSANOVIĆ

Vaglio, Luca. 2020. *Le stagioni del romanzo di Vladan Desnica.* 82-84
Genesi, forme, poetica. Roma: Il Calamo.

MIRANDA LEVANAT-PERIČIĆ

Rat pamćenjem u književnosti i historiografiji sjevernog Jadrana 85-89
(„La guerra della memoria nella letteratura e storiografia
dell'Adriatico settentrionale“)

RIJEČ UNAPRIJED

U ovome, sedmome broju časopisa SPONDE, posebnu pozornost posvećujemo filozofskome razmatranju odnosa prijevoda i jezika ne zanemarujući pritom ono po čemu je naš časopis već prepoznatljiv, odnosno istraživanje dodira kulturnih prostora jadranskih obala, njihovih zaleđa i njihovih protega prema Sredozemlju. Članak koji prati povijest filozofije prevođenja, od Schleiermachera preko Heideggera do Benjamina i Derridaa, naglašava prijevod kao egzistencijalni (uvijek i politički) proces prihvaćanja i prepoznavanja Drugoga. U vremenu globalizacije i dominacije „globengleskog“, Donatella di Cesare razmatra, naime, prijevod kao oblik otpora i etičkog dijaloga uz istovremeno očuvanje jezične raznolikosti.

Polazeći od sredozemne perspektive, Sanja Roić istražuje književni opus Miloša Crnjanskog, pisca čiji se rad oblikovao na raskrižju različitih kultura i tradicija, posebice u kontekstu multietničkog prostora Rijeke i širega mediteranskog kruga. Crnjanskijeva poezija, osobito zbirka *Lirika Itake*, prikazuje sudar klasične baštine i modernih iskustava egzila i traume.

Podsjetnik na još jednu traumu, onu iz Drugoga svjetskoga rata, donosi Živko Nižić u analizi romana *La zaratina* Silvija Teste, koji, kroz fikcionalno-dokumentarni prikaz intimne priče o jednoj obitelji, osvjetljava dramatični događaj bombardiranja Zadra. Testa je svjedočanstvom progovorio, a Nižić istražio i analizirao snagu sjećanja, oboje, na taj način, obogaćujući sliku egzodusa i ratne povijesti.

SPONDE su se od početka, u svome konceptu, najavile kao časopis koji privilegira rubove, ne samo geografske, nego i disciplinarne. Tako se u tekstu Enrica Davanza analizira djelo Gorana Tribusona. Roman *Potonulo groblje* (1990.) i njegova filmska adaptacija iz 2002. pitanje je odnosa književnog i filmskog te njihova povijesnog konteksta. Time se nastavlja razmatranje granica žanra i funkcije pripovijedanja u suvremenoj kulturi.

Ovaj broj završavamo prikazima recentnih publikacija koje pozivaju na daljnju interkulturalnu refleksiju. Nikolina Gunjević Kosanović prikazuje knjigu *Le stagioni del romanzo di Vladan Desnica. Genesi, forme, poetica*, analizu Desničina romanesknog opusa koju nam je kvalificirano podastro autor Luca Vaglio. Miranda Levanat-Peričić prikazuje knjigu Natke Badurine *Strah od pamćenja. Književnost i sjeverni Jadran na ruševinama dvadesetog stoljeća*.

Iva Grgić Maroević



QUALCHE PAROLA D'INTRODUZIONE

Nel settimo numero della rivista SPONDE dedichiamo particolare attenzione alla riflessione filosofica sul rapporto tra traduzione e lingua, senza trascurare ciò che ha già reso riconoscibile la nostra rivista, ovvero l'esplorazione degli incontri tra gli spazi culturali delle coste adriatiche, i loro retroterra e le loro estensioni verso il Mediterraneo. L'articolo che ripercorre la storia della filosofia della traduzione, da Schleiermacher attraverso Heidegger fino a Benjamin e Derrida, osserva la traduzione come processo esistenziale (sempre però anche politico) di accoglienza e del riconoscimento dell'Altro. In un'epoca di globalizzazione e di dominio del "globanglese", Donatella di Cesare considera la traduzione come una forma di resistenza e di dialogo etico, non perdendo di vista al contempo la diversità linguistica.

Partendo da una prospettiva mediterranea, Sanja Roić indaga l'opera letteraria di Miloš Crnjanski, autore la cui produzione si è formata all'incrocio di diverse culture e tradizioni, soprattutto nel contesto dello spazio multietnico della città di Fiume e dell'ampio circuito mediterraneo. La poesia di Crnjanski, in modo particolare la raccolta *Lirica di Itaca*, testimonia dello scontro tra l'eredità classica e le traumatiche esperienze novecentesche di esilio.

Un richiamo a un altro trauma, quello della Seconda guerra mondiale, è presente nell'articolo di Živko Nižić, cioè nell'analisi del romanzo *La zaratina* di Silvio Testa. Attraverso una rappresentazione altrettanto documentaria che di fiction di una storia familiare intima si illumina l'evento drammatico del bombardamento di Zara. Testa ha parlato attraverso la testimonianza, Nižić ha studiato e analizzato la forza della memoria – entrambi, in questo modo, arricchiscono l'immagine dell'esodo e della storia bellica.

Sin dall'inizio, la rivista SPONDE si è presentata come un luogo d'incontro che privilegia i margini — non solo geografici, ma anche disciplinari. Così, nel testo di Enrico Davanzo si analizza l'opera di Goran Tribuson tra il romanzo *Il cimitero sommerso* (1990) e la sua trasposizione cinematografica del 2002 interrogando il rapporto tra letteratura e cinema e il loro contesto storico. Si continua così a riflettere sui confini del genere e sulla funzione della narrazione nella cultura contemporanea.

Questo numero si conclude con recensioni di pubblicazioni recenti che invitano a ulteriori riflessioni interculturali. Nikolina Gunjević Kosanović recensisce il libro di Luca Vaglio *Le stagioni del romanzo di Vladan Desnica. Genesi, forme, poetica*, un'analisi approfondita dell'opera romanzesca di Desnica. Miranda Levanat-Perić presenta una recensione del libro di Natka Badurina *Strah od pamćenja. Književnost i sjeverni Jadran na ruševinama dvadesetog stoljeća* ("La paura della memoria. La letteratura e l'Adriatico settentrionale sulle rovine del XX secolo").

Iva Grgić Maroević



BY WAY OF INTRODUCTION

In the seventh issue of the journal SPONDE, we dedicate special attention to the philosophical reflection on the relationship between translation and language, without neglecting what has already made our journal recognizable — i.e., the exploration of the intersections of cultural spaces along the Adriatic coasts, their hinterlands, and their extensions towards the Mediterranean. Tracing the history of the philosophy of translation, from Schleiermacher through Heidegger to Benjamin and Derrida, our first article emphasizes translation as an existential (always also political) process of accepting and recognizing the Other. In an era of globalization and the dominance of “Globanglish,” Donatella di Cesare considers translation as a form of resistance and ethical dialogue while simultaneously opting for the preservation of linguistic diversity.

The Mediterranean perspective has offered Sanja Roić a starting point to investigate the literary work of Miloš Crnjanski, a writer whose work was shaped at the crossroads of various cultures and traditions. The context studied is that of the multiethnic space of the city of Rijeka and its relations to the wider Mediterranean circle. Crnjanski’s poetry, particularly the collection *Lyrics of Ithaca*, portrays the clash between classical heritage and the more recent traumatic experiences of exile.

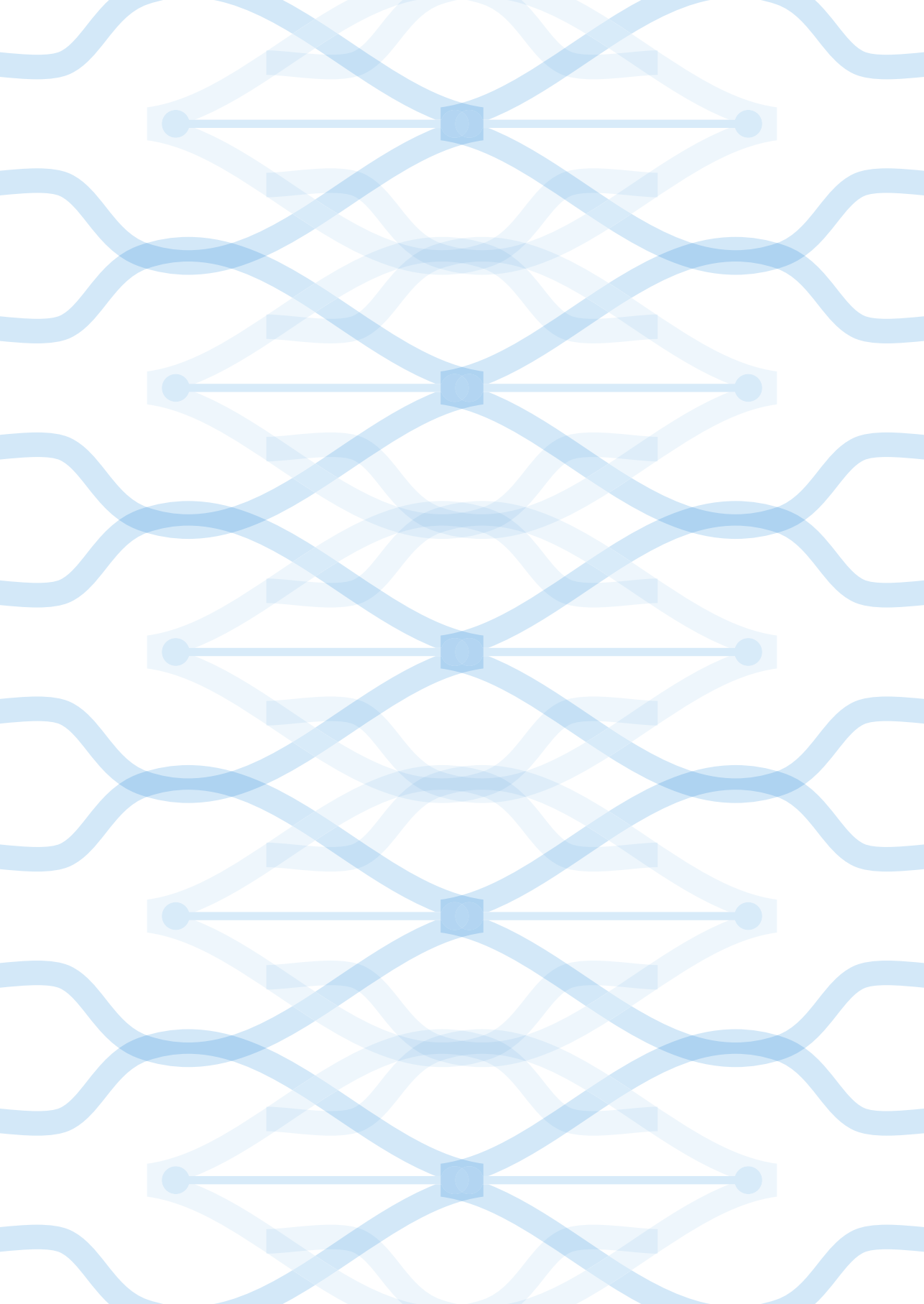
A reminder of another trauma, that of World War II, is offered by Živko Nižić in his analysis of Silvio Testa’s novel *La zaratina*. Through a fictional-documentary depiction of an intimate family story, it sheds light on the dramatic event of the bombing of Zadar. Testa spoke through his testimony, while Nižić studied and analysed the power of memory – both enriching the image of exodus and war history.

From its beginnings, SPONDE has announced itself as a journal privileging margins — not only geographical but also disciplinary margins. Thus, Enrico Davanzo’s text analyses Goran Tribuson’s novel *The Sunken Cemetery* (1990) and its 2002 film adaptation, questioning the relationship between literature and cinema, and their historical context. The article continues the reflection on the boundaries of genre and the function of storytelling in contemporary culture.

This issue closes with reviews of recent publications that invite further intercultural reflection. Nikolina Gunjević Kosanović reviews Luca Vaglio’s book *Le stagioni del romanzo di Vladan Desnica. Genesi, forme, poetica*, a profound analysis of Desnica’s novelistic work. Miranda Levanat-Peričić presents a review of Natka Badurina’s *Strah od pamćenja. Književnost i sjeverni Jadran na ruševinama dvadesetog stoljeća* (“Fear of Memory. Literature and the Northern Adriatic on the Ruins of the Twentieth Century”).

Iva Grgić Maroević





DI LINGUA IN LINGUA. TRADUZIONE E OSPITALITÀ

DONATELLA DI CESARE

Università "La Sapienza" di Roma
donatella.dicesare@uniroma1.it

UDK: 81'25
Original research paper
Primljen / Ricevuto / Received: 2. 3. 2025.
Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/ Accepted for publication: 10. 5. 2025.

Il saggio esplora l'evoluzione della riflessione filosofica sulla traduzione, da questione pratica a problema esistenziale, linguistico e politico. Partendo dal riconoscimento dell'alterità come elemento costitutivo del linguaggio, si ripercorre la storia della traduzione come esperienza del limite tra proprio ed estraneo, attraverso figure fondamentali come Schleiermacher, Heidegger, Rosenzweig, Benjamin e Derrida. In particolare, la traduzione della Torà da parte di Buber e Rosenzweig è presentata come un atto di resistenza contro l'appropriazione linguistica, proponendo un modello di traduzione che rispetti l'irriducibile estraneità dell'originale. Per Benjamin, la traduzione non è solo passaggio interlinguistico ma movimento fondamentale del linguaggio stesso, in grado di liberare il senso nascosto nei testi e di generare una "lingua pura" che anticipa una redenzione linguistica e storica. In opposizione all'uniformazione globale e al dominio del "globanglese", il testo propone una politica del tradurre fondata sul dialogo tra le lingue, come atto sovversivo, etico e messianico. Il traduttore diventa così figura centrale di un progetto di liberazione, custode di un patrimonio plurale ma nello stesso tempo anche dell'unitarietà.

PAROLE CHIAVE:

tradurre, filosofia, unificazione e pluralità, le identità, alterità

1.

In filosofia è almeno da Aristotele che viene messa in luce la dimensione politica del linguaggio. D'altronde, se si deve essere almeno in due, affinché si dia linguaggio, se dunque è richiesto sempre l'altro e, con l'altro, la comunità, appare chiaro che è un nesso reciproco quello che lega il linguaggio alla *pólis* o, meglio, alle forme politiche assunte dalla convivenza umana. La storia del linguaggio accompagna la storia dell'organizzazione politica e della spartizione del mondo. Le lingue ne sono una testimonianza.

Gli odierni Stati-nazione, che sono andati costituendosi a partire dall'età moderna, hanno tratto la loro identità anche dalla lingua nazionale. Ma i confini statali non coincidono con quelli linguistici – a riprova della costitutiva alterità del linguaggio che ha inevitabili ripercussioni politiche. In uno stesso luogo sono presenti più lingue e le comunità linguistiche si intersecano. Fino a qualche anno fa il fenomeno era circoscritto a quegli idiomi minoritari che, rimasti tra i confini politici, non avevano avuto un riconoscimento nazionale (ad es. in Europa il basco, il catalano, le lingue caucasiche, ecc.). Ma nell'attuale realtà politica la copresenza di lingue e idiomi diversi è un fenomeno esteso e radicalizzato, sia per via dei grandi flussi di migrazioni, sia a causa dell'accelerata globalizzazione. Il grande problema che si pone, però, non è tanto quello dell'incontro tra lingue e parlanti diversi, quanto piuttosto quello di una brutale unificazione in vista di una lingua planetaria, strumento politico di un centralismo del potere e di un futuro Stato mondiale. Questa è la sfida a cui una politica del tradurre è chiamata a rispondere.

2.

L'unificazione non è di per sé un processo condannabile. Tutt'altro. A meno che non si imponga eliminando le differenze. In tal caso si tratterebbe di un'impresa totalitaria, simile a quella narrata nel mito della Torre di Babele.

Se si leggono in ebraico i versetti di *Bereshit*, attraversando gli strati di un'esegesi sclerotizzata, che ha voluto vedere nel crollo della Torre una punizione, emerge con chiarezza che Dio interviene solo per confondere (*balal*), "affinché l'uno non comprenda più il labbro dell'altro" (Bibbia ebraica 1998: 20)¹. *Safah 'échat u-de-*

¹ Gen 11, 7. Vedi *Bibbia ebraica*, a cura di D. Disegni, Firenze, Giuntina 1998, p. 20. La traduzione qui, e altrove, è lievemente modificata.



varim 'achadim: un unico labbro e le stesse parole. Stava in quella lingua unica la condizione e insieme il fine ultimo del centralismo totalitario sotteso all'impresa babelica: un'unica metropoli, segnalata da una torre che avrebbe toccato il cielo e avrebbe assicurato ai costruttori un nome per l'eternità. Il loro nome: una sfida lanciata contro il Nome di Dio. Nell'ermeneutica ebraica il cantiere di Babele viene descritto quasi come un universo concentrazionario dove la caduta dell'umanità è abissale quanto l'altezza della Torre (Di Cesare 2011). Dio interviene per evitare quell'opera violenta; impedisce la concentrazione totalitaria indicando il cammino inevitabile della dispersione. Non punisce; bensì ripara. Si potrebbe anzi dire con Derrida che Dio "decostruisce" mandando in frantumi il pilastro di quell'unica lingua (Derrida 1995: 374).

L'umanità, precipitata dalla Torre, si disperde nella diversità delle lingue e dei modi individuali di parlare, frammenti dell'edificio sgretolato. Incompiutezza e incompiutezza segnano da allora la storia umana che pure, nonostante le fratture, i solchi e le scissioni, cercherà l'unità per un altro cammino, ben più lungo e complesso.

3.

Se si abbandona per un istante questa prospettiva teologico-politica – che resta tuttavia indispensabile per delineare una politica del tradurre – l'incipit della storia umana è costituito dall'estrema dispersione. È come se, da quell'estremo, la storia si dispiegasse congiungendo e fosse dunque il racconto di una riunificazione. Il linguaggio è allora il filo conduttore.

Per secoli, però, le lingue, nella loro eclatante diversità, si ergono a ostacolo. Non sono d'altronde l'esito di una catastrofe, l'eco di un dramma destinato a ripetersi? Sorge di qui l'idea che la confusione delle lingue sia la punizione inflitta all'umanità. Si tenta allora di aggirare il problema. Anche a costo di astrarre dal linguaggio. Non c'è dubbio che la tradizione occidentale è rimasta estranea al linguaggio, perché intendeva prima ancora restare estranea alla diversità delle lingue, un fenomeno legato ad un'esperienza troppo dolorosa, quella dell'incomprensione, per non divenire un grande rimosso.

Questo spiega perché le lingue si siano fronteggiate ai confini, lì dove sembra netta la linea del comprendere o del non-comprendere. È stato ed è questo un modo per trattenere l'inquietudine suscitata dall'altro e dalla lingua altrui. *Noi* ci comprendiamo; sono *gli altri* a non comprendere. L'incontro con l'altro, con l'e-



straneo, con lo straniero, avviene anzitutto nel segno del linguaggio e lascia traccia nella lingua. L'altro è quello che non capisce, perché parla altrimenti, parla un'altra lingua che, non potendo essere riconosciuta come tale, è tacciata di essere una non-lingua. L'etnocentrismo trova conforto in una prassi che nega la lingua altrui. Così per i greci gli altri sono i *bárbaroi*, cioè i balbuzienti. E per i russi la lingua tedesca è – come si dice tuttora – *nemetzkij*, cioè muta. Gli altri, dunque, non sanno neppure parlare. E la lingua propria è l'unica lingua, è anzi il linguaggio *tout court* (Di Cesare 2003: 149).

Ci vorrà molto tempo prima che gli incontri ripetuti e frequenti con l'altro impongano di riconoscerne il modo di parlare. Alla luce della lingua straniera la propria non può più conservare lo statuto di lingua per eccellenza. Piuttosto è una fra le tante. La diversità delle lingue appare allora uno scoglio non più aggirabile. Ma dato che porta con sé un dramma abissale, viene ridotta e attutita. In che cosa divergono le lingue? Solo nei suoni. Per il resto designano invece oggetti e concetti uguali per tutti. Diffusa a lungo nel senso comune, questa concezione è ben radicata nella filosofia dove la diversità delle lingue è avvertita come una pietra dello scandalo che la ragione pura, smaterializzata e totalizzante, deve eliminare e superare. A parte rare eccezioni – tra le quali ovviamente Humboldt – non si può dire ancora oggi che la diversità delle lingue sia un tema preso in seria considerazione dai filosofi (Humboldt 2005). La svolta linguistica non ha prodotto in tal senso molti effetti. Sia Heidegger sia, in fondo, lo stesso Wittgenstein, restano fermi ad una riflessione sul linguaggio, o passano ad una descrizione fenomenologica del parlare, senza inoltrarsi nell'ambito in cui il linguaggio si realizza storicamente, per il dominio delle lingue.

4.

Nella diaspora delle lingue la traduzione è il filo che lega parlanti vicini e lontani di idiomi diversi. Oltre ad essere la prassi immemorabile, attraverso cui si cerca di gettare un ponte sull'abisso dell'incomprensione, rappresenta di fatto il riconoscimento della lingua altrui. Almeno nell'esigenza di tradurla. Così la traduzione attesta la frantumazione del linguaggio. Per passare sotto silenzio l'una, si passa sotto silenzio l'altra. Non stupisce allora che la riflessione sul tradurre sia indissolubilmente legata alla riflessione sulla diversità delle lingue e ne condivide le sorti restando a lungo esclusa dall'ambito teorico, soprattutto da quello filosofico. Se le lingue sono diverse solo per i suoni, la traduzione non è che una sostituzione. Non



deborde dunque, nella sua complessità, dagli argini dei “testi sacri”. E anche dove viene diffondendosi, fino a diventare – come nel Settecento – genere letterario, appare un problema di ordine pratico, non certo una questione filosofica.

Solo quando il tradurre viene delineandosi come un passaggio in un mondo altro, o meglio, in un’altra visione o articolazione del mondo, la questione del tradurre si pone in tutta la sua profonda drammaticità. Non si esagera però dicendo che, a parte la parentesi dell’umanesimo e dell’ermeneutica romantica, solo di recente, nell’ultimo secolo, la traduzione ha assunto rilievo nel dibattito filosofico. Alcuni hanno parlato a questo proposito di “*tournant philosophique*” (Ladmiral 1994).

5.

Vale la pena allora riassumerne rapidamente la storia che ha per protagonisti il *proprio* e l'*estraneo*. L’esperienza della traduzione è l’esperienza dell’estraneità dell’altro che segna il limite proprio, ed è in tal senso anche l’esperienza del proprio limite. Rispetto alla traccia dell’estraneo, che resta nella propria lingua, si ripetono i tentativi di proscrivere l’estraneo. Questo primo percorso si potrebbe chiamare *l’estraniamento dell’estraneo*. Lo scopo è quello di preservare la propria lingua, la proprietà della lingua. Ma nella diaspora postbabelica sono inevitabili incursioni e scorribande di lingue straniere, ai confini e oltre. D’un tratto la lingua propria non può più essere vista come *la lingua* per eccellenza. È questo un primo salvifico effetto della traduzione: la lingua propria appare una tra le altre. All’estraniamento dell’estraneo subentra allora una nuova strategia: *l’appropriazione dell’estraneo*. Si cerca di assimilare e incorporare l’estraneo nel corpo della propria lingua. È un altro modo per cancellarne la traccia, per salvaguardare la proprietà della propria lingua materna.

Quando la traduzione comincia ad essere percepita come ponte tra lingue diverse, come apertura alla lingua altra, *l’estraniamento del proprio* viene considerata come possibilità di elevare il genio della propria lingua a quello della lingua straniera, e dunque di renderla più colta, di sprovvincializzarla. È quel che auspicano i romantici, che Schleiermacher (1998) e Humboldt (1996) propongono.

Ed è ciò che Heidegger teme. La tappa che Heidegger segna è quella dell’*appropriazione del proprio*. Tradurre è passare di là, nella lingua straniera e tornare di qua, nella propria. Un’altra parola per *Übersetzen* è *Heimischwerden*, “trovare dimora”. Si trova dimora e si fa ritorno a casa transitando per l’estraneo. La traduzione – dice Heidegger (1984: 81) – è “il confronto con la lingua straniera per appropriarsi della propria”. E il proprio “è ciò che è patrio [*Vaterländisch*] del tedesco.



A sua volta ciò che è patrio è di casa nella terra madre” (Heidegger 1984:60). Qui la lingua madre richiede di tornare monologicamente a sé e alla propria origine.

6.

Lungo i sentieri di un abitare, che si rivela sempre più un migrare, Heidegger indica nel parlare l'esito di un “tradurre originario”. Di più: il tradurre emerge dalla sua profondità, viene alla luce come il movimento fondamentale del linguaggio. Attraversa ogni lingua che deve allora esibire l'alterità che la costituisce. Giunto sin qui Heidegger, però, si arresta. E nella spaesatezza del mondo minacciato dalla tecnica, con un movimento che dall'originale porta all'originario, non può fare a meno di cercare l'estremo riparo nella fonte segreta della *Mundart*, quel modo di atteggiare la bocca che contraddistingue il dialetto, dove la patria stessa affonda le radici (Heidegger 1990).

Se si lascia da parte la poetica di Paul Celan, è forse solo Jacques Derrida che nel saggio del 1996 *Il monolinguisimo dell'altro* tenta di pensare l'alterità della lingua nella nuova situazione del mondo globalizzato dove l'esilio diviene planetario (Derrida 2004). Nessuno è più a casa, né nella propria nazione, né nella propria comunità linguistica, e tanto meno nella lingua madre. La spaesatezza non risparmia neppure la lingua dove non ci sono proprietari, ma solo migranti, profughi, apolidi. Ogni parlante è in esilio nella lingua. L'esilio ebraico, nella misura in cui non è solo territoriale, ma anche linguistico, prefigura la nuova condizione umana.

7.

Ebraismo e traduzione è un tema complesso che ruota, com'è facile intuire, intorno alla Torà, il testo più tradotto, ma anche più cancellato. A cominciare dalla prima versione in greco, compiuta tra il II e il III secolo a.e.v. da settanta maestri ebrei che, come raccontò Filone, “profetizzarono” nella speranza che la Legge avrebbe costituito per tutti la guida di una retta condotta di vita². Ma l'entusiasmo lasciò ben presto posto al rammarico quando fu chiaro che la Torà era divenuta la Bibbia della Chiesa che ne interpretava le profezie in senso cristologico. Così in un'opera risalente all'VIII secolo, *Massekhet Soferim* (I, 6-10) si legge: “cinque anziani

² FILONE, *Mosè*, trad. it. di P. Graffigna, Rusconi, Milano 1999, II, 25-44, pp. 163-169.



scrissero la Torà in greco e quel giorno fu triste per Israele, come il giorno in cui fu fabbricato il vitello d'oro". La teologia della sostituzione è anzitutto una teologia della traduzione intesa sistematicamente come "cancellazione", per riprendere un termine di Henri Meschonnic (2005: 109).

La novità che Franz Rosenzweig ha introdotto nei primi decenni del Novecento sta non solo nell'aver indicato un nuovo compito del traduttore – un tema ripreso in effetti da Benjamin con cui su questo vi erano profonde affinità – ma anche nell'aver sollevato nel mondo dell'ebraismo tedesco, fortemente assimilato, il tema di una traduzione che è stata appropriazione, al punto da cancellare perfino la memoria dell'originale, per prenderne il posto. La Bibbia di Lutero, un capolavoro della lingua tedesca, ha occultato l'ebraico, recidendo la radice ebraica del cristianesimo. Per Rosenzweig quel rifacimento, nella sua bellezza, diviene il paradigma di una sopraffazione. Non si tratta di difendere il testo della Torà dalla traduzione. Non è forse anzi quello il testo con cui sono andate dialogando le diverse lingue, radicandosi e sradicandosi in quel corpo, nel loro sviluppo storico o – come scrive Benjamin (1962: 45) – nella loro "sacra crescita"? Piuttosto si tratta di denunciare un tradurre *Übersetzen* che ha preteso di essere mero *Ersetzen*, sostituire.

La versione tedesca di Buber e Rosenzweig, ancora oggi molto discussa, non mirava a soppiantare la Bibbia di Lutero. Intendeva piuttosto cancellare la cancellazione, disseppellendo l'ebraico. Più che un portare di qua, era un portare di là, un cammino a ritroso che, per un verso avrebbe dovuto suscitare la nostalgia per l'ebraico, per l'altro avrebbe dovuto dischiudere nuove prospettive sul tradurre. E non si esagera dicendo che questo, malgrado tutto, è avvenuto. Perché proprio nella teologia della traduzione, delineata da Rosenzweig e Benjamin, va scorto quel punto di svolta che fa del tradurre una questione filosofica.

Ma in che modo la traduzione tedesca della Torà, che è in effetti un ritorno all'ebraico, può costituire un nuovo modello di tradurre? La questione riguarda anzitutto il ruolo della traduzione, che non può spacciarsi né per mediazione né tanto meno per rifacimento, se deve rispettare l'originale nella sua estraneità e nella sua irriducibile estraneità. Tradurre vuol dire allora portare il lettore verso l'originale, in attesa che ne studi la lingua e che sia dunque in grado di leggerlo. Era una direzione già indicata da Schleiermacher da cui Rosenzweig riprende anche un altro suggerimento: lasciare che la traduzione, affinché sia tale, abbia un colorito di estraneità. È questo il modo per rinviare alla irriducibile inappropriabilità dell'originale. Ma Rosenzweig (1991:147) radicalizza: il traduttore deve farsi "portavoce della voce straniera che rende percepibile oltre l'abisso dello spazio e del tempo". Quel che la versione della Torà fa valere è una esigenza inedita di



fedeltà, fino alla lettera. Il che non vuol dire esattezza, equivalenza, conformità, bensì dedizione e rispetto per la scrittura, a cominciare dalle lettere. Perché sono d'altronde le lettere dell'*alef beth* che reggono il mondo.

Traduzione non vuol dire appropriazione dell'estraneo, per secoli incorporato e assimilato. "Il compito del traduttore" – scrive Rosenzweig – "è totalmente frainteso se viene visto nel rendere tedesco [*verdeutschen*] ciò che è straniero". Piuttosto occorre "rendere straniero ciò che è tedesco" (Rosenzweig 1991: 147). La traduzione mira a trasformare la lingua propria, a fenderla nella sua proprietà, a estraniarla, a mandarla in esilio. Che il tedesco possa dunque "cambiar volto" grazie all'ebraico? Sull'orlo della catastrofe Rosenzweig ne è ancora convinto.

8.

Agli ultimi mesi del 1923, trascorsi in gran parte a Heidelberg, risalgono le riflessioni di Benjamin sulla traduzione. È il periodo in cui incontra brevemente Rosenzweig a Francoforte. La loro impostazione è analoga, sebbene non manchino attriti. Tuttavia è certo che Rosenzweig abbia attinto alle pagine di Benjamin.

Quel che li lega è il modo di intendere il tradurre che si approfondisce e si amplia sino a diventare il movimento stesso del linguaggio. Entrambi si richiamano apertamente a Hamann (1950: 199) che aveva scritto: "parlare è tradurre". Perciò il tradurre non può più essere confinato al passaggio tra una lingua e l'altra. Non è solo interlinguistico, ma anche intralinguistico. Che cosa vuol dire? E perché sta qui un punto teorico decisivo?

La traduzione non è solo alla trasposizione da una lingua all'altra, dalla lingua straniera alla lingua materna. A ben guardare traduciamo già nella lingua materna. Perché non soltanto il comprendere, ma anche il parlare sono modalità del tradurre. Parlare è tradursi nella lingua materna. Chi parla, traduce sé nella lingua dell'altro. Riarticola i suoni articolati, riarticolando così anche il pensiero. Questo vuol dire anzitutto che il tradurre è un movimento ineludibile del linguaggio. "Tutti devono tradurre" – scrive Rosenzweig – "e ognuno lo fa"³. Ma vuol dire anche che il sé si costituisce nell'articolazione della lingua materna che, lungi dall'essere propria, è sempre già prima dell'altro. L'estraneità, che prima si era arrestata ai confini, entra di diritto all'interno della lingua, dove i parlanti scoprono di essere ben più estranei di quanto non credessero. Come già aveva intuito Humboldt (2005),

³ Vedi Di Cesare (2003: 47)



fra il dentro e il fuori della lingua è solo “un più e un meno”. È qui, peraltro, che la questione ermeneutica si fa più acuta. Solo dunque quando il tradurre attraversa la lingua materna, quando si riconosce che il *tra*, il *dia-* dell’alterità la fende, la traduzione acquista un valore diverso, assume i contorni di un dialogo.

Ed è proprio questo la traduzione per Benjamin: un *dialogo tra le lingue*. Come tale non si limita ad una estraniamento del proprio. Se così fosse, resterebbe concentrata sul proprio, senza interrogarsi sull’estraneo. Così proprio ed estraneo seguirebbero a fronteggiarsi lungo i confini delle lingue. La traduzione dovrebbe invece lavorare aprendo varchi e passaggi, forzando le frontiere, esercitando un’azione sovversiva che prelude già a una liberazione. È in questo senso che per Benjamin diventa incontro fra le lingue che ha ripercussioni su entrambe.

9.

Qual è dunque la nuova prospettiva che Benjamin dischiude? E in che modo, muovendo di qui, è possibile sviluppare una politica del tradurre per il mondo globalizzato?

Per Benjamin la traduzione non è solo il passaggio da una lingua all’altra. Se si riducesse a questo, anche la migliore traduzione finirebbe per essere strumentale. Neppure può essere considerata solo come un gesto etico di ospitalità dell’altro, sebbene Benjamin (1962), evocando l’immagine della tangente che tocca la circonferenza, non esiti a indicare nella traduzione quasi una carezza, un gesto d’amore estremo e cauto. Piuttosto il compito del traduttore si iscrive in una teologia politica che intravede già la minaccia di un potere esercitato da una uniformazione planetaria. Il dialogo tra le lingue è la chance per contrastarlo.

Fra il testo da tradurre e la traduzione sussiste un legame vitale. Tradurre vuol dire portare il testo oltre il margine della sua vita, farlo sopravvivere. Ma sopravvivenza è anche trasformazione. Se il testo sopravvive nella traduzione, è perché, grazie alla sua traducibilità, può modificarsi. Come il passato della storia, anche il passato della lingua non è fisso e statico. Altrimenti non sarebbe redimibile. È così che le parole di un testo, anche lontano nel tempo, possono risvegliarsi a una “maturazione postuma” (*Nachreife*) (Benjamin 1962: 43). La traduzione fa saltare gli argini del testo, spingendolo a dire quello che non aveva ancora detto. Questo significa che l’originale sopravvive nella traduzione crescendo e sviluppandosi.

Se è così, si può ancora parlare di “originale”? Evidentemente no, se con ciò si intende qualcosa di iniziale, primigenio, autentico, quasi si trattasse di un arche-



tipo e, dunque, di una *arché*. Non è così. L'originale comincia mancando. Perché richiede di dispiegarsi nella traduzione, rivelando a sua volta di essere l'esito di una traduzione. Parlare, d'altronde, è tradurre; ogni parola non è mai originaria, ma è sempre tradotta. L'esilio è in ogni testo che dunque porta con sé la traccia dell'estraneità. Dopo Babele la diaspora delle lingue fa sì che ciascuna si presenti come una traduzione. Scrive Benjamin (1962: 65): “tante traduzioni, tante lingue”.

Questo spiega il paradosso per cui in un certo senso tutto è intraducibile e, in un altro senso, nulla è intraducibile. È la differenza incommensurabile tra lingua e lingua che assegna il compito al traduttore. Benjamin (1962: 44) si riferisce al “modo di intendere” e di significare, allo spessore semantico delle lingue. Tuttavia non guarda solo orizzontalmente alla diversità delle lingue. Ne scorge anche la affinità che non è ridicibile solo alla “parentela” storica, ma rinvia alla loro convergenza sovrastorica. Pur estranee, le lingue sono affini in ciò che vogliono dire. Per raggiungere questa meta seguono vie diverse, rivelandosi reciprocamente complementari. Ogni lingua integra l'altra dicendo quello che l'altra lingua non ha detto, avrebbe voluto dire, non dice ancora, a cui accenna soltanto. La traduzione, resa possibile dall'affinità, interviene per stringere il legame tra le lingue, per favorirne la cospirazione. Non che possa istituire questo rapporto segreto; ma può *representarlo*. Lasciando che le lingue cospirino, la traduzione esibisce la loro affinità. Sta qui forse il suo compito più alto: nell'anticipare la affinità nascosta tra le lingue che Benjamin (1962) chiama “lingua pura”, *reine Sprache*.

Già il passaggio orizzontale da una lingua all'altra non è senza effetti. Entrambe ne risultano trasformate. La lingua straniera si rinnova con un dispiegamento ulteriore. La lingua materna viene scossa dall'estraneo che ne infrange i limiti portando alla luce le sue potenzialità ancora inoperanti. La trasformazione si dà perché ciascuna lingua contiene le possibilità dell'altra – solo non ancora realizzate. Il compito del tradurre non si arresta, però, a questa orizzontalità. A mutare non sono soltanto le potenzialità semantiche o sintattiche di ciascuna lingua. Piuttosto nel dialogo, grazie a cui vengono trasposte a un ambito più elevato, le lingue mutano la loro autocomprensione, scoprono di essere differenti, come lo sono i frammenti di una Torre, e mentre esperiscono la reciproca estraneità, non possono non scorgere quella affinità a cui sono rinviate. Ciascuna si dispone perciò a tradurre e a farsi tradurre in nome di quella loro più ampia unità.

La lingua pura scaturisce dal dialogo tra le lingue, da quell'infinito che possono dirsi solo cospirando e che nessuna sarebbe in grado di articolare da sola. È anche “lingua vera”, perché dirà tutto il dicibile in tutti i modi in cui si può dirlo. La lingua pura è per le lingue lo stadio ultimo, che irrompe alla fine messianica della



loro storia, perché salva e compie in sé tutte le lingue. La sua profondità è quella della storia. Di più: la storia si raccoglie nella lingua pura, dove è condensata la traduzione integrale di tutti i testi prodotti dall'umanità. Così la lingua pura serba la molteplicità di voci che attraversano in lungo e in largo le lingue, trattiene i secoli racchiusi nelle loro grammatiche, i racconti compendati nelle loro parole. È dunque la storia del linguaggio, anzi il linguaggio che contiene la sua storia e la esibisce nella sua integrale attualità. Ma è una storia alternativa, più ampia e elevata di quella ufficiale, perché nella sua festosa polifonia procede all'unisono con la liberazione dell'umanità. Nella sua tendenza verso l'indicibile, nello sforzo di ridire ciò che è stato detto o che è stato interdetto, tenta di leggere quello che non è mai stato scritto, restituendo la parola ai vinti della storia. Il modello ermeneutico è il testo sacro nella sua traduzione interlineare che negli spazi bianchi fra le righe contiene la parola da redimere, quella che redimerà.

10.

Quale ruolo può svolgere la “lingua pura” di Benjamin nel mondo globalizzato? Quale politica suggerisce? Certo sembra indicare il cammino opposto a quello della uniformazione planetaria.

Unificare non vuol dire uniformare. Eppure il processo di accelerata interconnessione avviene oggi nel segno di una sola lingua per cui si dovrebbe parlare di globalizzazione. Ben installato nel fulcro del linguaggio tecnico-scientifico il globale sembra rispondere al sogno dell'illimitato che contraddistingue la nostra epoca. Cadono così anche i limiti costituiti dalle diverse lingue storiche, vissute come un ostacolo doloroso, mentre rispunta il fantasma della Torre di Babele. L'uniformazione monologica, che imponendo una lingua impone l'egemonia dell'omogeneo, è una cattiva unificazione perché tende a eliminare le differenze. Così non è un caso che uno dei fenomeni eclatanti di questi anni sia l'estinzione di tante lingue. Il che potrebbe lasciare indifferenti; tanto più che ogni lingua pone in effetti limiti alla comprensione. Ma non si può dimenticare tutta la ricchezza che le lingue rappresentano. Anche la perdita di una lingua parlata da pochi individui nella foresta dell'Amazzonia è la perdita di una visione del mondo che ne arricchisce la conoscenza complessiva, e dunque è una perdita del patrimonio umano.

Ma la connessione del globo in una meccanica unità può avvenire grazie allo svuotamento della parola, ridotta nel suo spessore semantico, abbassata a semplice mezzo di scambio. Il profluvio di termini tecnici, scorie abbandonate nelle lingue



storiche, è solo il sintomo più vistoso del problema. La minaccia non è la contaminazione del linguaggio quotidiano, bensì l'ammutilare del parlare che non sia strumentale, il venir meno dello spazio dialogico nelle lingue. La quotidianità del linguaggio non è più compensata dal linguaggio in festa.

Il dominio totale di un mondo trasparente è affidato al globanglese che ha il compito di eliminare ogni traccia di indeterminatezza, incomprendibilità e, alla fin fine, di alterità. La marcia inarrestabile del *newspeak* è l'uniformazione nel segno del vuoto, è la costruzione di una unità monologica che non lascia spazio alle differenze. In tal senso quel che accade oggi al linguaggio non è indifferente. Se però l'imposizione di una lingua è sempre anche l'imposizione di un mondo – il che vale anche per il mondo trasparente del *newspeak* – la lingua unica resta una chimera, perché l'alterità attraversa la lingua che perciò non cessa di differenziarsi.

Come ha sottolineato Derrida (2004: 91), la lingua non è mai possesso e proprietà di chi la parla. Il rapporto con la lingua è anzi una “irriducibile *exappropriazione*”. Il luogo più intimo che mi venga concesso, la mia lingua, mi è già stato espropriato. La lingua che parlo non è mai la mia; è sempre la lingua dell'altro. A partire dall'altro della madre. Ma la lingua è dell'altro non nel senso della proprietà, bensì nel senso della provenienza. Perché, dunque, proviene dall'altro. La fondamentale eteronomia della lingua, che è la legge della traduzione, la legge come traduzione, spiega perché anche l'altro, che nella lingua mi ospita, apparentemente padrone, possessore, sovrano, non abbia la proprietà della lingua. Solo con la violenza di una usurpazione potrebbe imporla come propria. Ma la lingua si sottrae a ogni appropriazione e resta inappropriabile. Di più: la lingua interdice la proprietà. Così l'imperialismo della monolingua – più insidioso ed efficace di molte altre imprese imperialistiche – viene tuttavia arrestato alla frontiera dei parlanti che, mentre la parlano, lasciano già la traccia della loro alterità. Presa in parola la lingua apre dunque a un'etica, a una politica, a un diritto non ancora scritti, prescrivendo un nuovo diritto di ipseità, di proprietà, di ospitalità.

Sebbene la lingua per così dire si rivalga, è una politica del tradurre che, proponendo un modello alternativo e, anzi, opposto di unificazione, potrebbe arginare la devastazione del *newspeak*. La lingua pura di Benjamin scaturisce già dalla premonizione di questo compito, indispensabile per contrastare un incombente potere planetario. Ma solo – è ovvio – se la traduzione è dialogo tra le lingue. Nel dialogo, in cui l'una trasforma l'altra, si delinea quel movimento di liberazione che per Benjamin caratterizza il tradurre. Perché tradurre è liberare ed è dunque redimere – in tedesco *Erlösen*. La traduzione è un *tikkun*, una riparazione e una ricomposizione.



Il compito del traduttore è messianico. Perché la dispersione dell'umanità è avvenuta dopo Babele con la frantumazione delle lingue e del parlare. A partire da qui l'ermeneutica ebraica ha sempre proiettato l'unità non verso l'origine, bensì verso il futuro. Il traduttore, che in questo si distingue dal poeta, traducendo se stesso traduce l'altro; la sua intenzione è "derivata, ultima, ideale" (Di Cesare 2013: 123). Nell'apertura della propria lingua consente l'ingresso delle altre.

La figura del traduttore appare la nuova figura sovversiva. A patto, però, che si faccia carico anche della poeticità della lingua. Il traduttore apre varchi, fa saltare i confini, crea scompiglio, anche fra i coabitanti e i concittadini. Spinge alla rivolta contro ogni patriottismo, facendo cospirare le lingue. Che la chance effettiva contro un potere monolingue non sia una nuova internazionale dei traduttori?



BIBLIOGRAFIA

- Bibbia ebraica*. 1998. A cura di D. Disegni, Firenze: Giuntina.
- BENJAMIN, Walter. 1962. *Il compito del traduttore*. In ID., *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- BENJAMIN, Walter. 1962. *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*. In ID., *Angelus Novus*. Torino: Einaudi, 53-70.
- DERRIDA, Jacques. 1995. *De Tours de Babel*. A cura di S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, trad. it. di A. Zinna. Milano: Bompiani, 367-418.
- DERRIDA, Jacques. 2004. *Il monolinguisimo dell'altro o la protesi dell'origine*. Trad. it. di G. Berto. Cortina: Milano.
- DI CESARE, Donatella. 2013. *Per una politica del tradurre*. A cura di G. Chiurazzi, *The Frontiers of the Other. Ethics and Politics of Translation*. Berlin-Münster-Wien-Zürich-London: LIT Verlag, 111-124.
- DI CESARE, Donatella. 2011. *Grammatica dei tempi messianici*. Firenze: Giuntina.
- DI CESARE, Donatella. 2003. *Utopia del comprendere*. Genova: Il Melangolo.
- FILONE. 1999. *Mosè*. Trad. it. di P. Graffigna. Milano: Rusconi.
- HAMANN, Johan G. 1950. *Aesthetica in nuce*. In ID., *Sämtliche Werke*, 5 vol., Wien: Herder, vol. II, p. 199.
- HEIDEGGER, Martin. 1984. *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, in *Gesamtausgabe*, vol. 53, Frankfurt: Klostermann.
- HEIDEGGER, Martin. 1990. *Linguaggio e terra natia*. A cura di R. Cristin, *Aut Aut*, trad. it. di *Sprache und Heim at*, 1961, 3-24.
- VON HUMBOLDT, Alexander. 2005. *La diversità delle lingue*. Trad. it. di D. Di Cesare. Roma-Bari: Laterza.
- VON HUMBOLDT, Wilhelm. 1996. *On Language: On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species*. Ed. M. Losonsky. Cambridge: Cambridge University Press.
- LADMIRAL, Jean René. 1994. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri. 2005. *Le traduzioni della Bibbia, variazioni su un pensiero unico*. In ID., *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, trad. it. di R. Campi. Milano: Medusa, 109-123.
- ROSENZWEIG, Franz. 1991. *Postfazione agli inni e poemi di Yehudah HaLevy*. In ID., *La Scrittura. Saggi dal 1914 al 1929*, trad. it. di G. Bonola, Città Nuova, Roma, 145-163.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. 1998. *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*. Edited and translated by Andrew Bowie. Cambridge: Cambridge University Press.



Di lingua in lingua. Traduzione e ospitalità

RIASSUNTO

Nel presente contributo si indaga la dimensione filosofica della traduzione, che non viene più considerata come un mero trasferimento tecnico di significato tra lingue, bensì viene riconosciuta come un atto fondamentale del linguaggio, del pensiero e dell'incontro con l'Altro. Attraverso le riflessioni di filosofi come Heidegger, Schleiermacher, Rosenzweig, Benjamin e Derrida, si mostra come la traduzione riveli i limiti della propria lingua e, al tempo stesso, ne affermi l'apertura verso ciò che è estraneo e straniero. Il processo traduttivo viene interpretato come un'esperienza profondamente esistenziale e politica: mentre Heidegger vede nella traduzione un ritorno al proprio attraverso l'incontro con lo straniero, Benjamin e Rosenzweig riconoscono nella traduzione una missione messianica – un atto di redenzione del linguaggio attraverso la sua espansione, la cura delle differenze e l'orientamento verso una “lingua pura”, che non è una lingua al di sopra delle lingue, ma il risultato di un dialogo tra esse. Derrida radicalizza ulteriormente questa prospettiva sostenendo che nessuna lingua appartiene realmente al parlante, ma è sempre anche la lingua dell'altro. Nell'epoca della globalizzazione e della diffusione di un unico “globanglico”, che minaccia di sostituire la diversità linguistica con l'uniformità, la traduzione si configura come un atto di resistenza, come gesto politico di salvaguardia delle differenze, della memoria e dei mondi alternativi. La traduzione è chiamata non ad omogeneizzare, ma a rendere possibile la vita delle lingue attraverso un arricchimento reciproco. In questo senso, il traduttore diventa una figura sovversiva, portatore di speranza in un mondo segnato da perdite linguistiche e omologazione.

PAROLE CHIAVE:

traduzione, filosofia, unità e pluralità, identità, alterità



From Language to Language: Translation and Hospitality

SUMMARY

This text offers a philosophical exploration of translation, presenting it not as a merely practical or linguistic task, but as a deeply existential, political, and metaphysical experience. The reflection begins by acknowledging that, historically, translation was often seen as a technical issue, with little philosophical weight. It was only through the contributions of thinkers like Schleiermacher, Humboldt, Heidegger, Rosenzweig, Benjamin, and Derrida that translation emerges as a central philosophical question. At the heart of the analysis is the dialectic between the “own” and the “foreign.” Translation is framed as an experience of the foreign, which in turn reveals the limits of what is considered one’s own language or culture. This encounter with otherness can take two fundamental directions: either an attempt to domesticate the foreign by assimilating it, or a more radical and ethical path - embracing estrangement, allowing the foreign to transform one’s own language. The text traces this tension through historical and theoretical developments. The Romantics, such as Schleiermacher and Humboldt, advocate for a form of translation that preserves the foreignness of the original, as a way to elevate and refine the native language. Heidegger, on the other hand, emphasizes the return to the “own” through the foreign, seeing translation as a way of “finding a home” (*Heimischwerden*). For him, language is tied to the homeland, and translation is a spiritual journey that reclaims linguistic identity through confrontation with the Other. However, the analysis becomes more complex and politically charged in the 20th century, particularly with Jewish thinkers like Franz Rosenzweig and Walter Benjamin. Rosenzweig, responding to the erasure of Hebrew through centuries of Christian translations (especially Luther’s German Bible), calls for a form of translation that does not substitute or overwrite, but instead respects the radical otherness of the original. He proposes a method that highlights the strangeness of the source text in the target language, thus resisting assimilation. This concept deeply influences Benjamin, who sees

KEYWORDS:

Translating, Philosophy, Unification and plurality, Identities, Otherness



translation as a theological and messianic act: it is not about fidelity to a fixed original, but about revealing the potential of a text to live on and grow in another language. Benjamin's famous idea of the "pure language" (*reine Sprache*) is central to this view. For him, translation is the site where languages come into contact not just to communicate, but to conspire together in expressing what no single language can say alone. Each language bears fragments of a greater linguistic totality, and translation allows these fragments to resonate with one another. This messianic vision looks forward not to a return to an original unity (as in the myth of Babel), but to a future convergence of languages in mutual transformation. Derrida, extending these insights, argues that language is never truly "owned." It is always already the language of the other. Thus, any act of speaking or writing is also an act of translation - both interlinguistic and intralinguistic. The self is formed in and through this translation, which means that every speaker is, in a sense, in exile within their own language. This radical expropriation challenges nationalist or monolingual ideologies, revealing the inappropriability of language. In the final sections, the author brings these reflections to bear on the contemporary globalized world. The rise of "globish" or "globanglish" - a simplified, technocratic version of English - threatens to flatten linguistic diversity in favor of efficiency and uniformity. This monolingual trend is seen as a symptom of a deeper crisis: the reduction of language to a tool for exchange, the disappearance of dialogical and poetic uses of language, and ultimately the loss of meaningful difference. Against this backdrop, the act of translation regains its subversive power. It becomes a political and ethical gesture - one that resists the homogenization of global discourse and reclaims the richness of linguistic plurality. Translation is not just about converting words; it is about preserving worlds, opening borders, and keeping alive the potential for alternative futures. It serves as a form of repair and redemption, echoing Jewish theological notions of restoring what has been broken. In this vision, the translator is not a neutral intermediary



but a transformative agent. Translation is understood as a form of liberation - a way to challenge imposed meanings, reclaim suppressed voices, and anticipate a multilingual and more just humanity. Ultimately, translation is not only a philosophical concern but a critical practice for resisting linguistic imperialism and fostering global solidarity through the dialogue of languages.



MILOŠ CRNJANSKI AND THE EXPERIENCE OF THE MEDITERRANEAN

SANJA ROIĆ

University of Zagreb
sroic@m.ffzg.hr

UDK: 821.163.41.09Crnjanski, M.
Original research paper
Primljen / Ricevuto / Received: 8. 3 2025.
Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/Accepted for publication: 13. 6. 2025.

This study explores the poetic and intellectual development of Miloš Crnjanski, focusing on his engagement with Mediterranean cultural spaces and the legacy of classical antiquity. Crnjanski's early experiences in the multicultural Adriatic city of Rijeka, combined with personal loss and his polyglot education, shaped a literary voice that challenged the nationalistic narratives of early 20th-century literature. His seminal poetry collection *Lirika Itake* (*The Lyrics of Ithaca*) reimagines the Odyssean return not as heroic triumph but as a traumatic reckoning with modernity, exile, and the collapse of traditional values. Deeply influenced by classical literature, European modernism, and Mediterranean history, Crnjanski developed *Sumatraism*, a poetic-philosophical vision grounded in cosmopolitanism and the transformation of suffering into aesthetic transcendence. Through works such as *Dnevnik o Čarnojeviću* (*The Diary about Čarnojević*), Crnjanski destabilizes fixed identities, employing fragmented narrative structures and psychological complexity. His engagement with cultural plurality - linking Pannonia, the Adriatic, and the broader Mediterranean - positioned him as a cultural mediator between East and West, North and South. Crnjanski's poetic geography, spanning from Galicia to Sumatra, blends memory, trauma, and myth to articulate the modern subject's dislocation. His late reflections, including a 1967 speech in Italian, affirm his belief in poetic internationalism and the indestructibility of the cultural past. Misunderstood by many contemporaries, Crnjanski's opus anticipates postmodern concerns with hybridity, exile, and the crisis of meaning.

KEY WORDS:

Miloš Crnjanski, Mediterranean, cultural hybridity, Sumatraism, poetic geography

1.

Miloš Crnjanski (1893–1977), born in the Pannonian basin of Vojvodina, then a part of the Austro-Hungarian Empire, published his first poem *Sudba* (“Destiny”), in 1908 at the age of fifteen. Late in life, he summarized its essence as follows: “U toj pesmi, u prvoj strofi polazi na pučinu jedna lađa. U drugoj strofi diže se bura. U trećoj plove na pučini samo olupine broda”¹, and he remarked, “Danas mi se čini da bi to bilo dosta”² (Crnjanski 1993: 168)³.

“Destiny” was likely inspired by Propertius’s *Elegy XXVI*, one of many classical texts Crnjanski encountered at the Piarist lycée in Timișoara. These classical foundations would foreshadow the many heterotopias in his later work (Foucault 1984: 49)⁴. For Crnjanski, the sea was first and foremost the Adriatic: the South Slavic corner of the Mediterranean, once known as the *Golfo di Venezia*. Even before he physically encountered the sea, he had read the poetry of Mirko Korolija, a Dalmatian poet who “hummed like the Adriatic”⁵.

In his youth, he frequently traveled with his mother to visit relatives in Fiume (now Rijeka), which until 1918 was a major Hungarian port. This created a symbolic and literal link between the Banat region and the Adriatic. Fiume was a vibrant, multicultural city inhabited by Italians, Croats, Slovenes, Serbs, Hungarians, and Jews. It was also physically and administratively divided into an Italian part (Fiume) and a Croatian part (Sušak). The Bay of Kvarner, with its steep wooded coasts and islands, presented a stark contrast to his native Pannonian landscape.

By the time he reached Fiume, Crnjanski had already endured considerable trauma: the loss of his father, sister, and younger brother. He alluded to this painful past only once, in 1920, when commenting on a poem. He revealed that his younger brother Mirko had “[...] died after falling out of a pram, which I was responsible for”⁶. Despite these early experiences of grief, Crnjanski was already a polyglot, fluent in Serbian and Hungarian, proficient in classical languages, and

¹ “In the first stanza of this poem, a sailboat sails out into the open sea. In the second stanza a storm develops. In the third, only the remains of the shipwreck sail out into the open sea.” All translations into English are by the author.

² “Today I feel this (was) sufficient”.

³ First published in a Sombor youth magazine *Golub*, 5 (1908: 76).

⁴ Besides the sea and the open sea, cemeteries are another feature of Crnjanski’s heterotopias: village cemeteries with the graves of his brothers, cemeteries in the Italian San Vito al Tagliamento, the grave where Rajić’s mother was buried, the graves of Serbian soldiers buried at Corfu, Sustipan cemetery in Split.

⁵ „kao Jadran šumeo“ (Crnjanski 1993: 172).

⁶ „[...]umro posle jednog pada iz dečjih kolica čemu sam kriv bio ja“ (Crnjanski 1993: 260).



having learned French and some English during his schooling in Timișoara. It was his encounter with the Adriatic, especially the Kvarner Bay, that awakened in him a deep awareness of hybridization, cultural layering, and assimilation, experiences that would inform his later literary treatment of cultural intersections. At nineteen, he went to study in Fiume (though he failed to gain admission to the Marine Academy) and immersed himself in the local atmosphere: multilingualism (he also learned Italian), Mediterranean multiculturalism, and a growing sensibility for the region's landscapes. It was during this period that he wrote his early poems, formed lifelong friendships, traveled to Trieste and Venice, attended the theater and Carnival, took up fencing, and played football.

The Adriatic Sea represents a distinct subregion of the Mediterranean: multicultural in spite of centuries of Venetian domination. As Fernand Braudel describes, the eastern Adriatic - lined with mountains - maintains a metonymic relationship with the Mediterranean at large (Braudel 2002). Local and regional perspectives have produced varied interpretations of the Adriatic, each constructing its own cultural imaginary. The eastern coast, historically inhabited by Illyrians, Greeks, and Romans, and, from the 7th century, by Slavs was shaped by successive waves of cultural and political change. During the Ottoman incursions, the Republic of Ragusa (Dubrovnik) thrived, preserving its autonomy until Napoleon's conquest in 1806. From the 13th century onward, Venetian influence left a deep cultural imprint along the coast. After the fall of Venice in 1797, Dalmatia became part of Napoleon's Illyrian provinces until 1815. This period saw notable civilizational advances: new roads, institutions, and the rise of publications in vernacular languages, all of which contributed to the burgeoning of national consciousness. Italian, the region's official language, fostered a bilingual civil and intellectual class, while the rural population - depicted as *Morlacchi* in Alberto Fortis's *Viaggio in Dalmazia*, 1774 (*Travels into Dalmatia*) - were viewed as custodians of an oral tradition comparable to Homer's. In fact, 18th-century Dalmatian texts even discussed "Homer's Morality," inspired by Giambattista Vico's reflections on Homer in his *Principi di Scienza nuova*, 1744 (*Principles of the New Science*). For Crnjanski, *The Odyssey* was the first significant book he owned, and the Adriatic was the place where he first experienced love and erotic awakening. He felt at home in Fiume/Rijeka, a city to which he returned often, and where the Italian *koiné* enabled him to move freely across the Adriatic world—including the Ionian and Tyrrhenian regions of the Mediterranean.

In 1914, at the time of the Sarajevo assassination, Crnjanski was in Vienna. There, he was conscripted and sent to the front. His wartime path took him through



Segedin, Bečkerek, Šid, Vukovar, the hospital in Fiume, back to Bečkerek, then to the Galician front, a hospital in Vienna, and again to Segedin, Komoran, Ostrogon, San Vito near Udine, Abbazia, and Komoran once more. By September 1918, he was stationed in Vienna to complete his studies.

Amid the chaos of war and the proximity of death, Crnjanski, deeply influenced by Futurism, Expressionism, and the Theatre of the Grotesque, began to write *Maska* (“Mask”), the poetry collection *Lirika Ithake* (“Lyrics of Ithaca”), and sections of the uniquely titled novel *Dnevnik o Čarnojeviću* (“The Diary about Čarnojević”). These works were published in quick succession: *Mask* in Zagreb (1918), *Lyrics of Ithaca* in Belgrade (1919), and *The Diary about Čarnojević* in 1921.

2.

The Lyrics of Ithaca was not the first slender volume of poetry to transform the literary landscape of a culture. More than a century earlier, Ugo Foscolo’s *Sonetti* (1803) had already done so in Italy, imbued with the same Mediterranean sensibility, proving that even within the constraints of a tightly structured form like the sonnet, great innovation is possible. Crnjanski’s *The Lyrics of Ithaca* was first published as a compilation of 36 loosely rhymed poems. In later editions, the author restructured the collection, omitting and adding pieces, and eventually dividing it into three cycles: *Vidovdanske pesme* (“Vidovdan Poems”), *Nove senke* (“New Shadows”), and *Stihovi ulica* (“Street Verses”). The *Prolog* (“Prologue”) and *Epilog* (“Epilogue”) remain as dramaturgical bookends. In the *Prologue*, a modern Odysseus, returned from Ithaca, from war and killing, speaks in a voice that still belongs to wartime and postwar lyric poetry, yet is stripped of traditional identity. Here, who the author is - or will be -, is irrelevant. Trauma eclipses genealogy. As early as 1917, Crnjanski wrote to a Croatian editor declaring, “Ja sam uvek bio sam sebi predak”⁷ and “sin Don Kihotov”⁸ (Crnjanski 1993). For him, writing was a form of healing, an exorcism of pain, akin to Dante’s *Commedia* - which he often quoted in Italian - and Petrarch’s expressions in *Canzoniere* XXIV, though Petrarch remains unmentioned. Crnjanski’s conception of literature transcended national borders; he actively questioned, even dismantled, the myths and canons upon which Serbian literary identity was built. When Serbian poets, critics, and editors praised

⁷ “I am my own ancestor”.

⁸ “the son of Don Quijote”.



the widespread popularity of *The Lyrics of Ithaca* (Raičković 1981: 19), they recognized that this young man from the Banat region had become a cultural mediator between Mediterranean and European sensibilities, and, eventually, between these and elements of the distant Orient. One can argue that it was in Fiume, reading Leopardi, that Crnjanski first encountered the concept of “cosmic pain”, while in Vienna he discovered Morgenstern’s melancholic verses about the gallows, merging the earthly with the transcendent.

Crnjanski’s early poetic attempts at such cosmological connections can be seen in poems like *Vetri* (“Winds”), *Jadran* (“The Adriatic”), *Himna* (“Anthem”), and *Serenata* (“Serenata”), which appeared in subsequent editions of *The Lyrics of Ithaca*. He admired the speech of the Adriatic coast, particularly the Croatian Chakavian dialect, and wished to sing the Adriatic using words born of that geography while also recalling the uprisings of the Boka Kotorska sailors and the Usocchi pirates of Senj.

In *The Adriatic*⁹ the poem begins with a dramatic invocation, turning the sea into a conscious interlocutor: “Zaboravio si bijesne i grozne gusare? / I galije od Neretve, crne i krvave?”¹⁰ (Crnjanski 1993: 22) This Adriatic is a place of loud and harsh voices, “never to relent, unhappy, but ferociously joyful”, drawn from “the bloody banks of a whole nation, which uplifts death, for one was being killed for a handful of sun.” In later commentary, Crnjanski wrote compellingly about the suffering of Adriatic fishermen. The poem was first published in Croatian, in the Zagreb literary magazine *Savremenik*¹¹, along with *Winds*. In a 1918 letter to editor Julije Benešić, Crnjanski explained: “Hoću moj jezik tako da izmešam da ne bude u njemu ničeg što bi ga dalo nazvati ekavski, štokavski, bosanski itd. To su igračke. Lepota jezika je u znaku, u mističnoj boji reči a ne u čistoti – i ja ću do smrti radije pisati tica – no ptica”¹² (Crnjanski 1993: 725).

The poem *Vidovdan*¹³ references the historical 1389 Battle of Kosovo canonized into a Serbian national myth which, after 1989, was weaponized as ideological fuel for nationalism. In Crnjanski’s work, however, this symbolism is transformed by the events of 28 June 1914 (also Vidovdan by the Orthodox calendar), when the

⁹ See Šeatović (2019: 112-114).

¹⁰ “You forgot the angry and horrifying pirates / And galleys from black and bloody Neretva?”

¹¹ *Savremenik* 12, 1917: 186-187.

¹² “I want to mix my language so that it doesn’t have anything that can trace it to Ekavian, Shtokavian, Bosnian etc. Those are toys. The beauty of language is in its sign, in the mystic color of the word and not in its purity – and I will always, until death, choose to write *tica* rather than *ptica*”.

¹³ Vid = Vitus, dan (Serbian, Croatian) = day.



assassination in Sarajevo drew Europe into the cataclysm of World War I. By the 1918 peace, his poetic speaker confesses: “neither God nor ruler remain”¹⁴; his “God is blood”¹⁵ (“Anthem”), the world is reduced to “blood, ashes and dust”¹⁶; and toasts are raised “to the life of the grave!”¹⁷ (“Toast”).

In *The Lyrics of Ithaca*, the lyrical “I” is a solitary, bloodstained survivor a soldier repulsed by tradition, patriotic fervor, and national myths. A young Austro-Hungarian officer of Serbian descent from Vojvodina, he miraculously survives what Crnjanski would later call a “comedian case”, singing of “the pain and sin of bloodshed”¹⁸ (*New Shadows*). Strikingly, the original version of the collection is almost unrecognizable compared to its later iterations. The poems were also serialized in *Dan* in 1919 (Crnjanski 1993: 553), nearly simultaneous with the book publication.

Crnjanski’s polyglot background (Serbian, Croatian, Hungarian, German, Italian, French, Spanish, English) and his geographic imagination stretched from Pannonia through Austria and Hungary to Galicia, and along the Adriatic - Trieste, Venice, Corfu -, extending as far as Brittany, Finistère, and Tuscany, and even into the imaginary: Sumatra, Hyperborea. The trauma of war, juxtaposed with his exposure to cosmism¹⁹ in the work of his Dalmatian friend Sibe Miličić and to Leopardi’s infinite melancholy, laid the groundwork for *Sumatraism*. This poetic vision transforms nightmare into dream, pain into shadow, silence, exoticism - a refuge from trauma. Crnjanski’s *Sumatraism* incorporates not only the visual and auditory, but the tactile (the recurring silk motif), and the olfactory (scents of the sky, acacia, white roses). A historian by training, he studied in Vienna and graduated in Belgrade in 1921, believing that every modernist must have a firm grasp of history. His use of archival material was, in his own view, evidence that journalism need not obstruct true literary creation (Crnjanski 1992: 17).

In 1920, the critics of the Belgrade literary magazine *Srpski književni glasnik* branded *The Lyrics of Ithaca* immoral, too corporeal, too nihilistic, and thus a threat to the soil-based ideology underpinning the nascent Kingdom of Serbs, Croats,

¹⁴ “Nemamo ničeg. Ni Boga ni gospodara”.

¹⁵ “Naš Bog je krv”.

¹⁶ “Još je veseo narod jedan / u krvi, pepelu i prahu”.

¹⁷ “Da živi groblje” / Jedino lepo, čisto i verno”.

¹⁸ “U bol i greh i krvoprolića”.

¹⁹ Miličić’s joy is closer to the feeling of “Joy of Shipwrecks”/*Allegria di naufragi*, is the title of Ungaretti’s collection of poems which like the *Lyrics of Ithaca* evolved during WWI. Ungaretti lived in Paris in 1912, before our poets, it is interesting that in the old days he would read Ulysses on tv, in order to reach the broader public. Crnjanski said that he read it in the original and that he liked it (Crnjanski 1992: 41, 273). Unlike “Joy” Crnjanski found solace from traumas in his own created poetic of Sumatraism.



and Slovenes. Yet the younger generation embraced the collection as a vital new voice, one articulating the moral ambiguities of war, individual sorrow, and the dark omens haunting the modern subject. “Zarekli smo se ostat nesretni, / bar ja i Ti”²⁰, Crnjanski wrote to Ida Lotringer in the poem *Mizera* (Crnjanski 1993: 58–59). Notably, the word *mizera*, clearly of Latin origin, does not exist in standard Serbian or Croatian languages.

A defining step forward in Crnjanski’s poetic modernism came with his 1920 poem *Sumatra*, published alongside a rare authorial commentary (Crnjanski 1993: 287–293). Filled with distant islands, exotic names, and a yearning for the unknown, the poem acknowledges a world whose connections are forever severed. Yet it still imagines a different life, strange, joyful, and healing. In Serbian and Croatian, the word *java* (waking reality) contrasts with *san* (dream), and this opposition reflects the poem’s central tension: between harsh reality and the dreamed Sumatra. Crnjanski’s style here becomes increasingly hybrid: lyrical interwoven with dramatic and discursive modes, erratic punctuation, a breakdown of rhyme schemes, and a syntax that seems to mimic mental disarray. His prose characters also begin to exhibit dissociative identities, a phenomenon seen in European literature but newly introduced in South Slavic writing. In *The Diary about Čarnojević* (1921), a novel he conceived in 1920, the protagonist Petar Rajić speaks of his shadow self, Čarnojević, who embodies the poetics of *Sumatraism*. Čarnojević, a lighthouse keeper’s son, inhabits monasteries in Fruška Gora, travels by ship from Singapore to Cairo, and passes through Malta on the way to Thessaloniki, his identity shaped by dislocation and poetic transfiguration. Crnjanski believed in the mystical, poetic, and cosmic interconnectedness of all things. He developed Miličić’s cosmology, celebrating the Mediterranean and its intimacy with “sister Earth,” just as the Croatian poet Tin Ujević, in *Lelek sebra* (1920), evoked “brotherhood among persons in the universe”. Crnjanski’s admiration for both was forged in shared experiences in Belgrade and Paris. Sumatra became, for him, the third point of a spiritual triangle with China and Japan, cultures he studied during his Paris years. At the *Bibliothèque nationale* he read, translated, and later published *Anthology of Chinese Lyrics* (1923) and *Poems of the Old Japan* (1928). He had likely already encountered the travel writings of Nicolò de Conti from Chioggia (Marvulli 2004: 9–47) which would later serve as intertexts in *Journey to Tuscany* (1921).

In that travelogue, Crnjanski connects his northern homeland with Renaissance

²⁰ “We pledged to remain unhappy / at least you and I”.



Italy, once again forging ties to the Mediterranean. The geography here is mostly real, only occasionally veering into the exotic. Yet, unlike his early books, *Journey* was met with controversy in Serbian cultural circles. It seemed, paradoxically, that peace was harder for Crnjanski than war. In his poem *Stražilovo*, written in Fiesole near Florence, he denies death and links the hills of Tuscany with those of Fruška Gora. In his travel prose, he openly sought to transplant the influences of Tuscany into his native soil. Yet parts of the Belgrade literary world misunderstood him, humiliating and rejecting him, just as his ambivalent characters (Rajić/Čarnojević from the *Diary*, Bebe/Branko Radičević from *The Mask*) were doomed to tragic solitude.

Crnjanski's Modernism was deeply rooted in classical education, historical understanding, and a linguistic-cultural synthesis. He was convinced, despite Heraclitus's claim that war is the father of all, that modern poetry could still emerge from postwar ashes. In the *Prayer* that concludes *The Lyrics of Ithaca*, he addresses the Father in layman's language, not with reverence, but with desperate blasphemy: for the Father's son, the poet, has only one hope left - death.

3.

From the earliest stages of his poetic reflection, Miloš Crnjanski grasped the dual nature of the Mediterranean, a region that gave rise to classical literature and preserved the legacies of ancient Greek and Roman civilizations, but also a crossroads where one listens to others and defines oneself in relation to them: the Dalmatians, the Bokeljans (people from the Bay of Kotor), and, of course, the Italians. The literature of Greece and Rome formed the foundation upon which he would build a distinctly modern, mature poetic voice, one attuned to the cultural complexities of his time.

Unlike the Italian poet Ugo Foscolo, born between the Ionian and Adriatic seas, who began his literary journey in the wake of personal trauma (the death of his father), and who anticipated his own exile in the sonnet *To Zakyntos*, Crnjanski's origin lies inland, in the heart of the former Pannonian Sea. Yet he reimagines this space as his personal Ithaca. Just as Foscolo foresaw an eternal estrangement, so too would Crnjanski later experience exile in England. His protagonists, modeled on Ulysses (Zani 1992: 72), are perpetually drawn back to this symbolic homeland. The Mediterranean, in his writing, is not just a setting, but a metaphor for journey, dislocation, and survival.



By the late 1920s, Crnjanski turned increasingly toward the theme of migration, especially the northeastward movement of Serbs toward Russia. Even in his youth, he was remarkably open to ideas of decolonization, equality, and cross-cultural solidarity. His imagination was shaped by Ithaca, Chios, and Corfu; by Tuscany, Dante, and Michelangelo; and by Renaissance humanists, particularly Poggio Bracciolini, through whom he discovered accounts of travels to Sumatra (Marvulli 2004: 12). Equally influential were the psychological theories of Freud and Jung, and these cultural and intellectual influences found expression in the fictional characters he created.

Crnjanski courageously embraced the cultural plurality of the Balkans, unlike many intellectuals today, who remain entrenched in nationalist insularity. From Banat to Srijem, Rijeka, Zagreb, Belgrade, the entire Adriatic coast, from Opatija (Abbazia), Rijeka (Fiume), and Split to Dubrovnik²¹ and the Slovenian mountains and lakes, he saw a continuum of shared histories and identities.

In 1923, he traveled to Corfu, an island of great symbolic and historical importance during the Balkan Wars (1911–1912), and there he composed the poem *Serbia*; similarly, in Tuscany he wrote *Stražilovo*. His work substantiates the thesis that the Mediterranean serves as both center and confluence of diverse literary traditions (Đurašin 2000: 32–33). Identifying himself as the “son of Don Quixote” (also the title of his lost early novel), Crnjanski shaped *Sumatraism* as a poetic mode of evasive cosmism: rejecting ancient myths and sanctities while acknowledging that happiness itself may be a form of humiliation. For him, personal tragedy leads not to a rapturous union with nature, as in Leopardi’s early verses or Miličić’s cosmic optimism, but toward a remote, evaluative void. *Sumatra* and *Hyperborea* emerge in his work as ideal poetic landscapes, allowing him to transcend the boundaries between poetry and prose (Tešić 2009: 305–310). Through these symbolic geographies, Crnjanski processes both personal and collective traumas, most notably those stemming from the First World War. His literature bears witness to loneliness, impermanence, and agnosticism. Ithaca, Tuscany, Fruška Gora, Corfu, and Serbia are thus woven together into a poetic cartography, culminating in *The Diary about Čarnojević*, where the Mediterranean meets Galicia in a haunting symphony of memory and dislocation. This short novel, written as if by the spectral hand of a divided consciousness, tells the interlaced stories of Čarnojević

²¹ Dubrovnik plays a very important part in Crnjanski’s literature, from youthful texts about Dubrovnik’s baroque poet Ivan Gundulić, which was unfortunately stolen, to the poem “Summer in Dubrovnik” (1927) and the baedeker of the city published in 1930.



and his double -an Austro-Hungarian soldier - infused with complex psychological and psychopathological implications. These dimensions, though critically relevant to modern European literature, were largely misunderstood or dismissed by Crnjanski's contemporaries.

4.

Crnjanski's final recorded public statement was delivered in Italian in 1967,²² in Opatija on the Kvarner Bay. Invited by the editorial board of the cultural journal *La Battana* to a gathering of Yugoslav and Italian intellectuals, he declared:

[...] le lingue sono sempre differenti; il mondo è una torre di Babele. Credo che nuovi valori potrebbero ritrovarsi forse in una internazionale poetica: non voglio dire della canzone op e pop, ma nel conoscere altri popoli, altre lingue. La sperimentazione linguistica nella poesia contemporanea è, credo anche oggi, il più visibile intento dei poeti: è quasi la caratteristica della poesia d'oggi. Ma mi pare una cosa del tutto diversa dalla grande riforma di Dante. Io non sono un filologo, tuttavia è veramente stupendo vedere quanto il popolo italiano, anche quello che si chiama il popolino, conosce i versi di Dante e li usa come proverbi. Dopo 700 anni, la lingua non è cambiata. Non conosco niente di simile, altrove, oggi. Questo voglio dire: il passato è indistruttibile (Crnjanski 1967: 22-23)²³.

And so, this professor of history, former soldier, civil servant, and twice-exiled writer concluded his address, with the same Dante he had once invoked in 1921. In his old age, he returned to the Kvarner Bay, the confluence of Slavic and Roman worlds, convinced that in Italy, nearly everything could be traced back to the *Schiavoni*, the name Venetians gave to Slavs (Crnjanski 1966: 154). Despite the many misinterpretations of his public stances, most notably his 1930s justification of war, framed in the futurist rhetoric of journalistic dispatches from Spain and

²² It was third meeting of the Italian and Yugoslav authors on the topic "Funzioni e strumenti della critica" (Functions and instruments of critique), which took place on the 29th and 30th of September 1967 in hotel „Ambasador“ in Opatija. On that occasion, Crnjanski was controversial, as usual. The text was transcribed, but unfortunately no audio record was kept. It was published in the literary magazin of Italian community in Yugoslavia *La Battana* (1967).

²³ "Languages are ever more different; the world is a Tower of Babel. I believe that new values might be found in a kind of poetic internationalism—not in pop or op music, but in truly understanding other peoples and languages. In my view, linguistic experimentation is still the most visible goal of contemporary poets. It has become the hallmark of today's poetry. But this seems something quite different from Dante's great reform. I am no philologist, but I find it extraordinary that even ordinary Italians still know Dante's verses and use them as proverbs. After 700 years, the language has not changed. I know of nothing comparable elsewhere today. What I want to say is this: the past is indestructible."



Berlin, this should be read not as ideological allegiance, but as a tragic misreading of modernism itself, and a reflection of the fractured self dramatized in *The Diary about Čarnojević*. At that moment, many of his closest allies disavowed him. His penance came in the form of a 20-year exile, twice as long as Odysseus's, before he too returned, once more, to his Ithaca.



REFERENCES

- BRAUDEL, Ferdinand. 2002. *Memories and the Mediterranean*. New York: Vintage Books.
- CRNJANSKI, Miloš. 1921. *Dnevnik o Čarnojeviću*. Beograd: Sveslovenska knjižarnica M. J. Stefanovića i druga.
- CRNJANSKI, Miloš. 1980. *Lirika*. S. Raičković (ed.). Beograd: Slovo ljubve.
- CRNJANSKI, Miloš. 1992. *Ispunio sam svoju sudbinu*. Z. Avramović (ed.). Beograd: BIGZ.
- CRNJANSKI, Miloš. 1993. *Lirika*. Ž. Stojković (ed.). Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog et al.
- CRNJANSKI, Miloš. 1919. *Lirika Itake*. Beograd: S. B. Cvijanović.
- CRNJANSKI, Miloš. 1966. *Eseji*. R. Njeguš and S. Raičković (editors). Beograd – Novi Sad – Zagreb – Sarajevo: Prosveta.
- CRNJANSKI, Miloš. 1967. [Prilog na simpoziju *Funzioni e strumenti della critica*]. *La battana*, Rijeka, IV(1967). 22-23.
- ĐURIŠIN, Dyoniz. 2000. „Le relazioni intercontinentali nel processo letterario e culturale mediterraneo“. *Il Mediterraneo. Una rete interletteraria*. Dionýz Ďurišin et al. (editors). Roma: Bulzoni editore. 32-33.
- FORTIS, Alberto, *Travels into Dalmatia*, Robson, 1778.
- FORTTIS, Alberto. 1774. *Viaggio in Dalmazia*. Venezia: Presso Alvise Milocco.
- FOUCAULT, Michel. 1984. „Des espaces autres“, *Architecture, Mouvement, Continuité*, V. 46-49.
- MARVULLI, Maria Cristina. 2004. „Miloš Crnjanski e Nicolò de' Conti. Due viaggiatori alla scoperta di Sumatra“, *Slavica Tergestina*, 11-12 (2004). 9-47.
- RAIČEVIĆ, Gorana. 2010. *Komentari "Dnevnika o Čarnojeviću" Miloša Crnjanskog*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- RAIČEVIĆ, Gorana. 2007. „Ulisova muška tuga: muški i ženski princip u delu Miloša Crnjanskog“. *Sinhronijsko i dijahronijsko izučavanje vrsta u srpskoj književnosti*. I. Z. Karanović and R. Gikić-Petrović (editors). Novi Sad: FF Dnevnik. 227-241.
- RAIČKOVIĆ, Stevan. 1981. „Dnevnik o Crnjanskom“, Miloš Crnjanski, *Lirika*. S. Raičković (ed.). Beograd: Slovo ljubve. 5-22.
- ŠEATOVIĆ, Svetlana. 2019. „Andrić i Crnjanski - dve slike Jadrana“. *U zaleđu Sredozemlja. Mediteran u modernoj srpskoj književnosti*. Beograd: Institut za književnost i umetnost. 107-133.
- TEŠIĆ, Gojko. 2009. „Dnevnik o Čarnojeviću i komentari. (Nekoliko teza za dru-



- gačije čitanje)“*. Synchronijsko i dijahronijsko izučavanje vrsta u srpskoj književnosti*. Z. Karanović et al. (editors). Novi Sad: Filozofski fakultet. 305-310.
- VICO, Giambattista. 1971. “La scoperta del vero Omero”. *“Principi di scienza nuova”*. *Opere filosofiche*. Nicola Badaloni (ed). Firenze: Sansoni. 615-640.
- ZANI, Sofia. 1992. *Chiose a certi passi di Miloš Crnjanski*. Padova: Istituto di Filologia Slava.



Miloš Crnjanski and the experience of the Mediterranean

SUMMARY

Miloš Crnjanski (1893–1977), born in the Pannonian region of Vojvodina, began his literary journey at 15 with the poem *Destiny*, which already foreshadowed themes of loss, fragmentation, and longing. Educated in classical literature, Crnjanski was influenced by Latin poets and would later weave classical motifs into his modernist works. His deep connection with the Adriatic Sea, particularly the Kvarner Bay and the multicultural city of Fiume (Rijeka), profoundly shaped his literary and personal identity. Despite early personal tragedies, including the deaths of close family members, he became a polyglot and a keen observer of cultural hybridity. These experiences culminated in his poetry collection *The Lyrics of Ithaca* (1919), a landmark of Serbian modernist literature. Crnjanski's early poetic voice emerged amid the trauma of World War I, where he served as an soldier. He drew upon Futurism, Expressionism, and classical lyricism to process the horrors of war and loss. His poetry challenged national myths and literary conventions, promoting a cosmopolitan and introspective worldview. *The Lyrics of Ithaca* reflected a modern Odysseus figure - disillusioned, wounded, and uprooted - who rejected patriotic idealism. Crnjanski's sense of identity was fluid, resisting strict linguistic or national definitions, and he famously declared himself "his own ancestor". Influenced by the Adriatic's history of cultural confluence—from Illyrians and Romans to Venetians and Slavs - Crnjanski embraced multiculturalism and regional interconnectedness. His admiration for the Adriatic's linguistic and historical richness informed his poetic experimentation, as seen in poems like "The Adriatic," "Winds," and "Anthem." He developed a poetic philosophy known as Sumatraism, which transformed trauma into mystical, cosmological expression, blending European and Asian influences. This vision is evident in both his poetry and prose, especially in *The Diary about Čarnojević*, a fragmented novel reflecting war, exile, and psychological duality. Crnjanski's travel writings, including *Journey to Tuscany*, linked his inland homeland with the Renaissance

KEYWORDS:

Miloš Crnjanski, Mediterranean, cultural hybridity, Sumatraism, poetic geography



Mediterranean, further affirming his transnational aesthetic. He believed literature should transcend nationalism, and his writing sought to connect history, geography, and personal memory. Though criticized by conservative critics, younger readers embraced his modernist, emotionally raw voice. His literary references ranged from Dante and Petrarch to Chinese and Japanese poetry, exemplifying his global outlook. In his later years, Crnjanski revisited the Adriatic coast and delivered his final public statement in Italian in 1967, emphasizing poetic internationalism and the enduring power of the past. Despite political misreadings of his wartime journalism, he remained a deeply humanist writer, shaped by the interplay of memory, history, and geography. His works navigate a symbolic cartography where places like Ithaca, Tuscany, Corfu, and Fruška Gora become metaphors for survival and exile. Ultimately, his literature reveals a restless search for belonging, identity, and reconciliation across cultures and time.



Miloš Crnjanski e l'esperienza del Mediterraneo

RIASSUNTO

L'articolo si prefigge di esaminare lo sviluppo poetico e intellettuale di Miloš Crnjanski, concentrandosi sul suo rapporto con gli spazi culturali mediterranei e l'eredità dell'antichità classica. Le prime esperienze di Crnjanski nella città adriatica multiculturale di Fiume, unite al dolore personale e a un'educazione poliglotta, hanno formato una voce letteraria che sfida le narrazioni nazionalistiche della letteratura del primo Novecento. La sua raccolta poetica seminale, *Lirika Itake* („Le liriche di Itaca“), reinterpreta il ritorno omerico non come un trionfo eroico, ma come un confronto traumatico con la modernità, l'esilio e il crollo dei valori tradizionali. Profondamente influenzato dalla letteratura classica, dal modernismo europeo e dalla storia mediterranea, Crnjanski sviluppò il sumatraismo, una visione poetico-filosofica fondata sul cosmopolitismo e sulla trasformazione della sofferenza in trascendenza estetica. Attraverso opere come *Dnevnik o Čarnojeviću* („Il diario su Čarnojević“), Crnjanski destabilizza le identità fisse, utilizzando strutture narrative frammentate e una complessità psicologica. Il suo impegno con la pluralità culturale - collegando la Pannonia, l'Adriatico e il più ampio Mediterraneo - lo posiziona come mediatore culturale tra Est e Ovest, Nord e Sud. La geografia poetica di Crnjanski, che si estende dalla Galizia a Sumatra, fonde memoria, trauma e mito per esprimere lo sradicamento del soggetto moderno. Le sue riflessioni più tarde, tra cui un discorso in italiano del 1967, confermano la sua fede nell'internazionalismo poetico e nell'indistruttibilità del passato culturale. Incompreso da molti contemporanei, l'opera di Crnjanski anticipa le tematiche postmoderne della ibridazione, dell'esilio e della crisi del significato.

PAROLE CHIAVE:

Miloš Crnjanski, Mediterraneo, ibridità culturale, sumatraismo, geografia poetica



GRADAZIONE DI TRATTI DISTINTIVI DELLA LETTERATURA DELL'ESODO NEL ROMANZO *LA ZARATINA* DI SILVIO TESTA

ŽIVKO NIŽIĆ

University of Zadar
znizic@unizd.hr

UDK: 821.131.1.09Testa, S.
Original research paper
Primljen / Ricevuto / Received: 4. 5. 2025.
Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/Accepted for publication: 26. 6. 2025.

Lo studio prende in esame il romanzo *La zaratina* (2017) del giornalista veneziano Silvio Testa, esule di seconda generazione. Nell'intervento si cercherà di identificare e presentare il nuovo contributo dell'autore all'immagine memorialistica della strage, disgrazia zaratina a causa dei bombardamenti anglo-americani. La "Dresda adriatica", tramite la famiglia italiana del protagonista Giuseppe, diventa un monumento alla sopravvivenza umana, nonché un simbolo della vitalità dei protagonisti e della solidarietà degli italiani e dei croati immersi nella brutalità bellica. Il presente romanzo della convincente documentazione storica, scritto con naturalismo nostalgico, è una testimonianza storica di alto livello letterario realistico-finzionale.

PAROLE CHIAVE:

Silvio Testa, letteratura dell'esodo, Zara, memorialistica, Seconda guerra mondiale

La letteratura italiana dell'esodo, pervasa dall'amaro sentimento di ricordi, ha ricevuto in dono ancora uno specchio di ricordanze, il romanzo di Silvio Testa *La zaratina*, la tragedia dell'esodo dalmata. Questa letteratura consonante sui tratti distintivi dell'italianità – romanità della Dalmazia trova nel libro di Silvio Testa un notevole rafforzamento consonantico proprio di queste distinzioni – simboli, presentate in quasi tutti i testi letterari e non letterari, concernenti la tragedia dell'esodo degli italiani e non solo, dalla sponda orientale dell'Adriatico.

Bisogna fare un'interessante parentesi informativa sull'argomento. Questo romanzo di Silvio Testa appartiene alla seconda generazione delle ricordanze dell'imponente letteratura dell'esodo. L'autore nato a Venezia nel dicembre del 1948, secondo quello che scrive nel romanzo, è figlio della zaratina Daria e di Luigi. Le sue ricordanze sono quelle della famiglia che l'autore presenta con un'alta vena artistica dove la finzione quasi sparisce in un convincente scenario realistico che domina dall'inizio del racconto e culmina col pessimismo psicologico della protagonista Daria alla conclusione del libro. Qui è presentato un ricordo ereditato di una famiglia zaratina colpita dalla disgrazia bellica. È interessante mettere in rilievo ancora un momento concernente una parte abbastanza grande della letteratura dell'esodo. Tra i più belli e significativi romanzi sull'esodo dalmata si annoverano proprio quelli scritti dagli esuli in età matura, quasi fossero stati pensati, ideati come un testamento di cui sono eredi tutti i loro figli e tutti gli esuli. Basta nominare solo due autori e due grandi romanzi che riflettono i già menzionati tratti distintivi della romanità della Dalmazia. Il primo, il romanzo *Esilio* di Enzo Bettiza (1996) che è una sinfonia di ricordi della sua famiglia italiana di Spalato, e *La casa di Calle San Zorzi* di Lucio Toth (2008), che presenta il destino di quattro famiglie zaratine, due italiane, due croate. Tutti e due i romanzi sono stati scritti nell'età matura o molto matura degli autori¹. È ancora curioso che una parte di migliori testi – romanzi sull'esodo della seconda generazione, di figli di profughi, sono stati scritti pure nell'età matura degli autori come la stessa *Zaratina* (Testa 2017), ricordiamo che Silvio Testa è nato nel 1948. Possiamo dare ancora un esempio. Altre bellissime ricordanze su Zara sono raccolte nel romanzo *Il pescatore* di Pietro Ludovico Prever (2015), figlio della zaratina Marcella Martinelli. È un altro autore che presenta le memorie famigliari all'età matura: come nel romanzo *La zaratina*, si tratta delle memorie vissute in famiglia di due generazioni, ricordi dolorosi poi trasformati in emozionali visioni letterarie. Bisogna ancora aggiungere che Testa alla fine del libro offre l'elenco di romanzi e di altri testi consultati concernenti l'argomento che crea un

¹ I romanzi sono stati tradotti in croato: Bettiza, E. 2004. *Egzil*. Tradotto da Karmen Milačić, Ana Prpić. Split: Marjan tisak; Toth, L. 2017, *Kuća u ulici San Zorzi*. Tradotto da Nedjeljka Balić-Nižić, Živko Nižić. Rijeka, EDIT.



convincente sfondo storico al contenuto e alla cornice del racconto familiare.

In tutti e quattro i romanzi nominati della letteratura dell'esodo, la verità e la finzione che si specchia nel loro intervento memorialistico-artistico logicamente hanno due agenti o indirizzi, quello causale e quello finale. Si cercano spiegazioni, cause, vengono orchestrate delle domande, anche quelle molto pesanti, ma si offrono anche personali conclusioni e giudizi. Proprio così si presta anche la biografia romanzata della famiglia di Silvio Testa, un'ispirata riproduzione di avvenimenti condensati nel triste periodo zarino della Seconda guerra mondiale. La città, tramite la storia della famiglia, si presenta come una di protagoniste principali con i suoi edifici, vie, piazze che spariscono nel delirio di apocalissi aerea. Si potrebbe dire che questa visione drammatica, questa prosa amara in cui la famiglia di Testa si presta come la sineddoche del martirio delle mura storiche zarine, maltrattate da tre di quattro odiosi cavalatori biblici, la morte, la guerra, la fame, e il quarto, la peste, che unisce i tre precedenti, si presenta non come una volontà superiore di castigo, ma come manifestazione storica dell'umana sete di sangue e demenza di cosmica perpendicolarità. Proprio a questo contenuto, scenario dell'orrore di bombardamenti e delle loro conseguenze, Testa dedica ispirate pagine immerse nell'assenzio.

Se nella letteratura dell'esodo cerchiamo un passo in avanti, un crescendo, meglio dire argomentazioni rafforzate delle visioni memorialistiche in gradazione², allora le possiamo identificare, come abbiamo accennato, in diverse stratificazioni nel romanzo di Testa. Cominciamo con la strage di bombardamenti che l'autore descrive in chiave di amareggiato naturalismo come nessun autore conoscitoci, che è l'erede o testimone del massacro. Se il testo fosse offerto dall'altra parte, dunque quella che aveva impiegato l'esecutore di bombardamenti, si potrebbe parlare di una sadica fabulazione di alto livello medicinale del parossismo. Vediamo un esempio:

Tra i calcinacci Daria vide una macchia di colore, coperta di polvere, e si avvicinò per capire. Come fu sopra, con un grido si coprì il volto e incespican-
do fece dei passi indietro. Luigi la prese tra le braccia, mentre anche Ivo andò
a guardare. "Ajme, Luigi, la xè... la jera... una dona... incinta" disse con la
voce tremante, mentre come ipnotizzato non riusciva a distogliere gli occhi.
A terra, tra intonaco e mattoni sbracciati, disarticolata come una bambola di
biscuit, giaceva una giovane donna. Gli occhi, sbarrati, parevano guardare al

² Nella letteratura dell'esodo la memoria viene percepita come il luogo nel quale si struttura e si rafforza il senso dell'identità individuale e collettiva di una persona, il che mette in evidenza lo stretto rapporto che esiste tra memoria e identità. Si veda Gambaro 2010: 17.



cielo dal quale era scesa la morte, mentre le braccia, spezzate in più punti, sembravano proteggere in un ultimo atto disperato il ventre e il bimbo che vi cresceva dentro. Tra il sangue ormai rappreso e le viscere grigiastre spuntava un piedino, rosso come i brandelli della gonna che la giovane aveva indossato. Ivo tremava, poi si scosse e cominciò a gridare, alzando i pugni al cielo. “Jebenti, jebenti Boga”, bestemmiava in croato, prendendosela non tanto con Dio, che se c'è pare sempre lontano dai campi di battaglia, ma maledicendo gli uomini che, di qualsiasi nazione o cultura siano, si ergono loro a Dio, dispensando la vita e la morte per le loro misere ragioni. (Testa 2017: 22)

È solo una delle possibili citazioni della pinacoteca macabra dei bombardamenti di Zara che l'autore presenta con una visione cubistica e con un tipo di stile neonaturalistico, quasi sadico. Una donna incinta è stata uccisa, massacrata dalle bombe democratiche degli alleati; in lei si girava il bambino la cui gambina sporge dal ventre materno. Il messaggio dell'autore è chiaro e complesso, la bestialità bellica uccide anche concepimento, qui si presenta l'assassino di nascituro. Già nella legge romana, nel famoso *Corpus iuris civilis* di Giustiniano si trova formulato che il bambino che deve nascere gode di tutti i diritti civili e umani: *Nasciturus pro iam nato habetur, quotiens de commodis eius agitur*.

Ivo, croato, il marito di Licia, sorella della protagonista, zaratina Daria, reagisce con la più profonda classica rabbia, spesso rivolta al trascendentale. Collera rivolta con la bestemmia di Dio, che è sempre lontano dal teatro bellico, come osserva Testa, è meglio dire che si tratta di una bestemmia della maledizione dell'atavistica carnivora natura umana.

Alla scena dello strazio che provoca la bestemmia di Ivo contro Dio si aggiunge un'altra, altrettanto impressionante, descritta con toccante naturalismo, i morti diventano il cibo per i cefali di porto:

Aveva una lenza tra le dita, esattamente come nel momento in cui la morte l'aveva sorpreso col violentissimo spostamento d'aria di una bomba, ma il peggio era ai suoi piedi: la superficie del mare ribolliva, centinaia di cefali si aggrovigliavano come impazziti disputandosi brandelli di carne.

La gente inorridita gridava indicando lo scempio, e fu sempre don Brazzani a prendere l'iniziativa – “Vegnì, vegnì” chiamava sbracciandosi – montando su una barca con alcuni uomini e iniziando a scandagliare con un mezzomarinino il tratto di mare antistante Ceraria, finendo per recuperare una trentina di cadaveri. (Testa 2017: 23)



Quest'immagine della catastrofe, che l'autore dipinge con grande maestria, si può appoggiare alle origini della letteratura italiana, al *Decameron* di Giovanni Boccaccio, il quale inizia con una meravigliosa, insuperabile descrizione delle masse di quel cavaliere apocalittico, il quale come la peste figura da palcoscenico per gli altri tre, poco prima offerti nella nostra lettura della *Zaratina*, che direttamente hanno ucciso quattro mila zaratini.

Il primo bombardamento di Zara subito provoca la prima domanda nella serie di questioni in questo polifonico scorrere delle memorie pervase dalle domande e dalle risposte, una domanda semplice e giusta, "perché?". Si distrugge una città dal punto di vista militare completamente irrilevante, perché massacrare la popolazione?

"Ma perché?" si domandò Luigi. "Che senso ha?" Zara era una piccola città, senza industrie belliche, senza depositi militari. Non era neppure uno snodo ferroviario, il treno non ci arrivava proprio, e i tedeschi che già il 10 settembre l'avevano occupata erano meno di cinquecento uomini della Divisione Jäger inviati a tenere la città per controllare le isole e le vie lungo la costa. "Non c'è ragione" insistette Luigi.

"Se guardi bene" gli rispose Ivo, "hanno cercato di colpire il porto, le bombe sono cadute lì attorno". (Testa 2017: 14-15)

Silvio Testa immediatamente, tramite le parole del capofamiglia Giuseppe, offre la spiegazione:

"Fiòi, no' capi" disse infatti, "eravamo noi l'obiettivo, noi italiani!" Il bersaglio, affermò, era proprio Zara, che in ogni casa e in ogni monumento, nelle chiese e nelle tombe parlava di Venezia e dell'Italia. "Gli slavi hanno già l'intera Dalmazia, e domani vorranno l'Istria e chissà, magari anche Trieste. Non ci vogliono qui continuò con la voce che gli tremava, 'per loro siamo stranieri, occupanti, dei nemici da cancellare". (Testa 2017: 15)

Questa risposta si trova in tutta la letteratura e nelle pubblicazioni sull'esodo, è una convinzione consonante nella memorialistica dell'esodo. Però nel corso della storia familiare, Testa sviluppa questa consonanza, questo comune fatto in convincenti gradazioni, offre diversi rafforzamenti che sono proprio una novità nella rilevante letteratura sull'esodo.

Il discorso si svolge nella casa della famiglia protagonista, i membri sono il capofamiglia Beppi (Giuseppe), proficuo mercante zaratino, la moglie Maria, e le



loro due figlie Daria e Licia. Daria gradualmente viene sublimata nel personaggio principale del romanzo e possiamo identificare appena nel crescendo delle memorie che lei è *la zaratina* del romanzo. Suo marito è l'italiano Luigi, ufficiale della prefettura. Altra componente della famiglia è Ivo, croato, il marito di Licia, sorella della *zaratina*. Ivo è professore di croato, escluso dalla possibilità di esercitare la propria professione nella Zara fascista; questa coppia ha un figlio minorente Sergio. Vivono in una casa di lusso nelle Colovare. Alla famiglia bisogna aggiungere la giovane Ivaniza, donna di servizio, *bodulizza* di Preko (Oltre) dell'isola di Ugliano, che fedelmente segue questa famiglia e partecipa attivamente in tutte le angosce, eventi e disgrazie. Lei è un perpetuo traluceante contrappunto della storia.

Si deve notare che Testa usa un'altra costante distintiva della letteratura dell'esodo, il dialetto veneziano, in questo caso il vernacolo zaratino, però introduce ancora una novità, nella prevalenza dei casi, traduce il testo dal dialetto in italiano letterario.

Tutti gli altri rilevanti autori non traducono il vernacolo, probabilmente considerandolo come una notevole distinzione – autoidentificazione, che non si deve metonimizzare con la traduzione, considerando che in vernacolo sono stati scritti importanti testi letterari di una specifica poetica. La nuova generazione di autori sull'esodo, nata dopo, nell'idea di mantenere ed amplificare questo momento di autoidentificazione, tuttavia punta sulla completa comunicazione con tutti gli italiani. Si potrebbe dire anche come un nuovo desiderio o un nuovo spunto al ricordo del malcontento che li pervadeva a causa del fatto che erano generalmente mal visti nella *madrepatria*, la quale ammiravano ed esaltavano. In questo senso anche Testa mette in rilievo la costante che promuovono tutti gli autori della letteratura dell'esodo, zaratini profughi per la madrepatria erano tutti fascisti³. Testa accetta, con un altro rafforzamento, questo fatto della tradizione letteraria e storica. Il capofamiglia Giuseppe, che è un simbolo del sapere e di saggezza dell'ambiente, elabora:

“Ci chiamano fascisti” riprese, “ma non siamo stati più fascisti del resto degli italiani. Piuttosto, il fascismo qui in Dalmazia è alimentato dall'irredentismo: siamo isolati dalla madrepatria” sottolineò, “e per questo sentiamo più forte la nostra identità: per noi fascismo vuol dire Italia”.

Daria stava per replicare, ma il padre le fece cenno di tacere, perché voleva finire un pensiero. “Così” riprese, “ai nazionalismi qui si mescolano le ideologie: i partigiani sono comunisti, noi fascisti, alleati coi nazisti. Ma no’

³ Questo momento in modo particolare lo descrive un altro zaratino, Pietro Ludovico Prever nel suo romanzo *Il pescatore*, contestando tale visione con rassegnazione.



capi?” conclude. “Non c’è margine di discussione: gavèmo da sparir, dobbiamo scomparire”. (Testa 2017: 17)

Notiamo ancora una costante dell’autodistinzione dalmata nella letteratura dell’*esodo* che l’autore tratta nel romanzo. Su pensieri – argomenti del padre Giuseppe, di cui Silvio Testa si serve come se fosse il classico narratore onnisciente, Daria, *la zaratina*, espone e commenta proprio questa costante, cioè l’idea di dalmati come una nazione – popolo formatasi di numerose componenti storiche convergenti:

Ne era scaturito un meticcio caratteristico, che, al di là delle etnie originarie e delle lingue, aveva generato soprattutto nelle città della costa una popolazione che si poteva distintamente riconoscere come unica nella sua cultura non convenzionale, dura, riservata nei sentimenti e forse per questo sapida e irriverente, non aliena dai colpi di testa. Gente simile nelle caratteristiche fisiche, nel carattere, e perfino nella cucina; e che usava come lingua franca una sorta di dialetto vetero veneziano-dalmatico che tutti, slavi e italiani, benché generalmente bilingui, parlavano tra loro.

Giuseppe lo sapeva bene, eppure alle parole della figlia scuoteva il capo. “Certo” rispose, “ma oggi non è più così: tutto è avvelenato dai nazionalismi”. (Testa 2017: 16)

Questo concetto è, ovviamente, sulla linea di Niccolò Tommaseo, che offre una precisa autoidentificazione della Dalmazia e fa parte del suo impegno, della sua visione della Dalmazia autonoma, però non come una parte dell’Italia, ma entro l’Impero Asburgico⁴. Il concetto che come conseguenza porta alla convergenza, alla simbiosi nella nazione – popolo dalmata, è stato formulato in modo maestrale da Enzo Bettiza nel suo romanzo memorialistico *Esilio*. È un fatto immanente che nella sua impresa delle memorie realizza con vasta stratificazione. Bettiza, italiano spalatino, ha una prestazione evidentemente dalmata, scrive da dalmata, membro di questo popolo. In tale senso Testa ci offre, se non proprio come un’assoluta novità, un altro rafforzamento, gradazione, che non si trova nella letteratura dell’*esodo*. Come è ovvio dalla citazione, l’autore introduce “dialetto vetero veneziano-dalmatico” come *lingua franca* per i dalmati di diverse origini nazionali. Doveva, forse, meglio spiegare che cosa sarebbe *lingua franca*, in modo particolare concernente il titolo “dialetto vetero veneziano-dalmatico” che troviamo come una novità entro l’argomento. Al livello sincronico della presentata (raccontata) memoria, Testa in-

⁴ Si veda, a questo proposito, Tommaseo 1861.



troduce ancora un'intrigante novità, un nuovo rafforzamento che riguarda la distensione della conoscenza del dialetto veneto, a prescindere da come lo chiama. Lui identifica come conoscitori del veneto i paesani (contadini) di Boccagnazzo, dove si ripara la famiglia della *zaratina* a causa di bombardamenti, e la famiglia di Ivaniza che vive a Oltre (Preko) sull'isola di Ugliano. Questa famiglia si potrebbe considerare come *pars pro toto* per tutti gli abitanti di Oltre, e perché no, di tutti gli isolani o *scojani* nell'espressione locale. Questa costruzione dell'autore si inquadra molto bene nel concetto del dalmatismo come l'autoidentificazione nazionale. Però bisogna dire che la popolazione fuori della città non sapeva parlare il dialetto veneto, nei villaggi vicini alla città, parzialmente lo conoscevano coloro che frequentavano abitazioni urbane per diversi lavori o impegni.

Questo ragionamento non esclude il fatto che nel ciacavo (dialetto) dalmata il principale sostrato lessicale siano i romanismi, con una dominante presenza della parlata veneta. In questo senso sono privilegiato di poter usare la propria esperienza. I primi anni della mia vita li ho passati nel quartiere chiamato Reglia (Relja) che faceva parte del più volte indicato toponimo Val de Ghisi, oggi Jazine. È il quartiere risparmiato dai bombardamenti che include uno spazio abbastanza vasto, con le cosiddette case popolari, case bianche e case minime, tutte abitazioni per lavoratori, costruite dal regime di Mussolini. Nelle case svuotate dai profughi entravano di regola i nuovi zaratini venuti dai villaggi del contado zaratino. Possiamo dire che nessuno di loro parlava *vernacolo zaratino*, cioè il dialetto veneto a noi ben conosciuto nell'infanzia. Dato che abbiamo toccato il mondo della lingua, bisogna notare ancora una novità che ci offre Testa nel campo dell'uso della lingua croata e la parlata ciacava. Quasi tutti gli autori della letteratura dell'esodo e nei loro scritti usano il croato, o dialetto ciacavo, come una distinzione particolare delle loro memorie. Quanto ne sappia chi scrive, Testa è il primo autore, figlio di esuli, che usa la lingua che circondava i suoi genitori, quasi senza errori. Proprio questo momento di lingua nella rispettiva letteratura ci offre ancora una novità sociologica. La *serva* Ivaniza è una croata, però:

Ivaniza era venuta a lavorare in famiglia ad appena quattordici anni, proprio da Ugliano, dal paese di Oltre. Preko come diceva lei. Si volevano bene, Daria parlava e si confidava più volentieri con lei che con chiunque altro, nelle ore di studio le aveva insegnato a leggere e a scrivere, sia in croato che in italiano, e Ivaniza quando poteva restava in stanza con lei mentre suonava il pianoforte. (Testa 2017: 14).

Questa informazione memorialistica è una caratteristica completamente nuova nella creazione di personaggi – protagonisti nella letteratura dell'esodo, “la zaratina” Daria non solo conosce e parla la lingua croata, ma insegna il croato a una croata la cui lingua



materna è il ciacavo dalmata, cioè un dialetto croato. Questo è un esempio eccezionale nell'onnipresente idealismo nostalgico delle memorie di Testa, dove la Dalmazia è descritta come un posto di convivenza consonante di diverse nazioni, popoli, nella secolare convergenza verso le singolari caratteristiche in balia della politica della Serenissima. Un altro *perché* della distruzione di tale passato idillico che culmina con l'apocalittico bombardamento di Zara, l'autore indica una risposta generale:

“A Capocesto?” interloquì Luigi. “Ma hanno cominciato loro, sono stati i partigiani a trucidare i nostri marinai e i telegrafisti...”

“E come no!” interruppe Giuseppe. “E noi per rappresaglia abbiamo bombardato il paese, ammazzando uomini, donne, vecchi, bambini... Hanno cominciato loro? Abbiamo cominciato noi? Questa sarebbe una ragione? Non ha nessuna importanza chi ha cominciato!”

Era un fiume in piena. “Sarebbe importante” gridò, “che qualcuno la finisse, che ci tendessimo le mani: invece italiani contro italiani, croati contro serbi e serbi contro croati, slavi contro slavi nel nome del fascismo e del comunismo, della monarchia o della repubblica: il nazionalismo, la religione e le ideologie trasformeranno queste terre in un Calvario. Finirà in un bagno di sangue!” (Testa 2017: 18-19)

In questa cornice generale della catastrofe sintetizzata con le parole nazionalismo, religione, ideologie, Testa nel corso del romanzo modella numerose particolarità, fatti decisivi politici, odi, profili di esecutori e le loro ragioni che sono il risultato proprio di quella sintesi espressa in tre parole chiave dell'autore.

Si può notare che nella letteratura dell'esodo si trovano pochi momenti erotici, è logico forse che nei ricordi imbevuti di tristezza del perduto, i momenti della soddisfazione fisica non hanno un primato. Però, Testa nella sua visione realistico-naturalistica trova un posto anche per questo bisogno umano, completando il suo quadro cubistico delle memorie con un ulteriore rafforzamento. Dopo aver bevuto qualche bicchiere di maraschino, Luigi, come dice l'autore, “si accorse di essere un po' brillo”. Segue una dettagliata descrizione erotica, però la chiusura dell'episodio del piacere è un'altra manifestazione del pessimismo che culmina alla fine con definitiva disperazione di Daria, cito questo contrasto: “Gridò, poi si abbandonarono ansanti abbracciati e impauriti nel letto disfatto che chissà per quanti mesi non li avrebbe visti dormire assieme, forse mai più”. (Testa 2017: 44)

Il motivo ossessionante dell'autore nelle sue ricordanze è il rammarico della perdita della felice convivenza di italiani e croati grazie ai momenti che abbiamo già



notato, nazionalismo, religione, ideologie⁵. Questo filo è permanente nel romanzo come uno dei messaggi più importanti, vediamo ancora un esempio:

Il camion sobbalzava sullo sterrato e Daria ricordava le scampagnate, i pranzi sotto le frasche delle osterie delle tovaglie e quadrettoni rossi e bianchi, il pellegrinaggio che ogni 15 agosto portava gli zaratini al santuario della Madonna di Bellafusa dove slavi e italiani si mescolavano uniti nella stessa fede tra i banchi della chiesa. (Testa 2017: 49)

Questa stabile convivenza e vita tranquilla di due popoli, non si può capire fuori del rispettivo ambiente. L'autore sente un forte bisogno di ripetere più volte l'argomento. Ivo e Luigi sono fermati dai partigiani, Ivo sbaglia presentandosi come un croato in compagnia a un italiano e poi ragiona:

Del resto, era difficile per un partigiano, serbo o croato, ma che non fosse nato a Zara o in Dalmazia, capire i secolari rapporti che c'erano in quelle terre tra slavi e italiani, gli intrecci famigliari e personali, le amicizie, le scuole fatte assieme, gli studi. Per un tale partigiano, un croato che stesse con gli italiani era semplicemente un nemico, un traditore. A Ivo si rizzarono i capelli in testa. (Testa 2017: 63)

Questo insistere sulla convivenza presenta un altro rafforzamento entro la letteratura memorialistica dell'esodo. In questo ragionamento si può includere un'altra novità che Testa introduce nella rispettiva memorialistica. La metamorfosi di Ivo è molto convincente nella spiegazione dell'autore; è nato a Zara come un cittadino austriaco nel clima del forte irredentismo italiano e poi:

Il trattato di Rapallo, che nel 1920 aveva assegnato Zara all'Italia, lo aveva reso italiano di cittadinanza, la sua cultura era italiana, i suoi amici erano italiani, aveva sposato un'italiana. Era, insomma, un italiano a tutti gli effetti, anche se di origini croate. Viveva come un italiano, non come un croato, e tanti a Zara erano come lui. (Testa 2017: 91)

L'idea della convivenza, cioè la vita della nazione dalmata nel passato, viene chiusa dall'autore con l'estremo pessimismo nelle pagine stilisticamente ben riuscite,

⁵ Sui rapporti tra croati e italiani in Dalmazia si veda, ad esempio, Monzali 2004.



avvolte in un amaro dolore. Come introduzione al pessimismo finale, Testa richiama il pensiero di Niccolò Tommaseo che “[...] aveva creduto di riconoscere l'esistenza di una nazione dalmata a sé stante.” (Testa 2017: 199). Vediamo una parte del ragionamento di assoluta delusione di Luigi:

I bombardamenti, lo sfollamento, i tedeschi, l'arrivo dei partigiani, perfino l'assassinio del giovane carabiniere erano sopportabili se presi, come dire?, uno alla volta. Ma la distruzione del leone della Serenissima aprì gli occhi a Luigi, riportò ogni cosa a una trama unica, intollerabile, che caricava i singoli eventi di un peso e di una concretezza che davano un tragico senso compiuto al passato ma soprattutto illuminavano di una luce torva il futuro. Luigi capì che crollava un mondo, che un'epoca spariva; [...]

Per la prima volta, Luigi capì che quanto stava accadendo a Zara non era che un infinitesimale tassello di quell'insensato e ingovernabile caos che stava sconvolgendo popoli e nazioni e fu finalmente, intimamente consapevole della precarietà di ogni essere umano che venga a calcare questa terra. Siamo foglie al vento, siamo davvero nati per morire, pensò. (Testa 2017: 199-200).

Un altro rafforzamento del contributo che Testa dedica alla letteratura dell'esodo è l'uso di numerosi nomi delle persone che realmente sono partecipi della storia zaratina presentata nelle memorie famigliari. In nessun caso non si può dubitare quando presenta i membri della famiglia. Chi scrive è pure nato a Zara nel 1944, proprio durante i bombardamenti magistralmente descritti nel romanzo, vicino alla chiesa di Belafusa, la cui festa tradizionale viene indicata da Testa. Così può identificare e confermare la personale conoscenza della famiglia di Ivo e Licia, e il loro figlio Sergio, due o tre anni più vecchio dell'autore di questo articolo. Ivo Nežić si è laureato in lingua e letteratura italiana quando a Zara fu fondato il Dipartimento di italianistica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, lo stesso dipartimento dove ha conseguito la rispettiva laurea anche chi scrive. Ivo Nežić per un certo periodo è stato anche il lettore di lingua italiana presso il dipartimento, nel periodo quando il direttore era il grande romanista croato prof. Žarko Muljačić, fondatore del dipartimento. Così chi scrive conosce Sergio Nežić fin dalla gioventù. Diamo solo ancora un esempio tra numerosi possibili. Una delle persone centrali, descritte nel romanzo, dalla parte partigiana, è il serbo Obrad Egić, dopo diventato generale. Testa non soltanto dà il suo nome menzionando l'importanza che aveva negli avvenimenti, incluso quello di lasciare Ivo dalla prigione per intervento di Luka, impiegato della ditta di Bepi, ma presenta nelle memorie anche la descrizione fisica di questo personaggio. Anche questo intervento rinforza il peso della storia reale



del romanzo. Conoscevo personalmente Obrad Egić, anche la sua famiglia, il suo figlio maggiore Đo ed io eravamo per quattro anni nella stessa classe del liceo nautico a Zara. La figlia Duška studiava il croato alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Zara nello stesso tempo quando io ero studente di italianistica, e il figlio minore era perfino un anno membro della Filodrammatica del Dipartimento di italianistica, di cui ero membro anche io e che poi guidavo per molti anni, posso dire con grande successo, e con la quale per più di venti anni recitavamo in Istria e Fiume durante la famosa tournée istriana che di solito durava una settimana, e siamo stati due o tre volte proprio a Capodistria ospiti della Comunità degli italiani. Voglio aggiungere quello che sarebbe piaciuto a Silvio Testa, che durante la gita della Filodrammatica la stessa recita si faceva un giorno in italiano, l'altro in croato, secondo la struttura degli abitanti delle città dove si presentava lo spettacolo. Questo rafforzamento con i nomi reali delle persone reali è saldamente inciso in questo verosimile quadro cubistico che fa Testa della Zara desolata. È logico che devo sacrificare, omettendo, tanti momenti importanti e interessanti di questo incredibile romanzo realistico con cui Testa premia la letteratura dell'esodo, ma uno dei più grandi rafforzamenti, più unico che raro, è la posizione che prende la serva della famiglia, la giovane scoiana, già menzionata, di Oltre dell'isola di Ugliano, Ivaniza. Nel romanzo è il personaggio onnipresente, presentato come membro della famiglia che partecipa in modo attivo, alle volte decisivo, nelle vicende tragiche che porta la guerra. Quest'attività si estende anche alla sua famiglia di Oltre che porta alla salvezza Luigi rischiando la propria vita. Qui voglio solo sottolineare la grande stima che Testa ha per questa straordinaria giovane ragazza nella sua presentazione entro le memorie famigliari. Si può fare un audace simpatico paragone, nonostante il fatto che il romanzo sia privo di tendenze trascendentali. Ivaniza diventa simbolo manzoniano della divina provvidenza che tramite la sua fedeltà non trascura il destino della famiglia di Bepi. Ivaniza pian piano diventa un barlume di luce che aiuta il cammino di protagonisti nel buio della guerra. Non è il mio principale interesse in questo intervento, ma voglio indicare solo un possibile momento intertestuale concernente la rispettiva letteratura italiana. La zaratina Daria ha un brutto incontro di maltrattamento con un gruppo di partigiani:

Daria fissava il sacchetto in un tempo sospeso tra la sua lentezza nel comprendere e l'ansia degli uomini che non vedevano l'ora di godere della sua reazione, poi finalmente capi.

Proruppe in un grido isterico, violento, talmente selvaggio che sorprese i suoi aguzzini. "Noooo... noooo... noooo" urlava, dopo essersi resa conto che il sacchetto conteneva dei bulbi oculari. I partigiani ridevano, ma più ridevano più Daria gridava. (Testa 2017: 212-213).



Poi, più avanti:

Li malediceva.

“Bestie, bestie senza Dio, maledetti... ma pagherete, spero che presto moriate tutti, maiali, nati di cani...”, gridava di tutto, aspettandosi come una liberazione la raffica di mitra che avrebbe posto fine all'orrore che provava dentro di sé, ma il colpo non venne.

[...]

“Hajde, pusti je” (dai, lasciala perdere), e quello facendo un passo indietro, richiuse il sacchetto col suo macabro contenuto. Il militare che aveva sfilato il cappotto a Daria glielo gettò sulle spalle, poi pian piano si allontanarono in silenzio. (Testa 2017: 213).

Questa scena si potrebbe appoggiare alla conoscenza dell'autore del romanzo *Kaputt* di Curzio Malaparte, alla scena quando il capo croato Pavelić riceve in dono un cestino di bulbi che appartenevano ai serbi. Il romanzo *Kaputt* di Curzio Malaparte, sulla seconda guerra mondiale, è un testo per noi croati particolarmente interessante perché concerne la visione di uno scrittore italiano sul governo degli ustascia. Le prime due proposizioni sono due salti del testo e l'altro è la conclusione del capitolo.

Erano parecchi mesi che non vedevo Ante Pavelić: e quando entrai nel suo studio osservai che aveva mutato la disposizione dei mobili. [...]

A un certo punto il maggiore P* entrò per annunciare il Ministro d'Italia, Raffaele Casertano. “Fatelo entrare”, disse Ante Pavelić, ‘il Ministro d'Italia non deve far anticamera.’ (Malaparte 1966: 260-261)

E poi la fine del capitolo:

“Il popolo croato”, diceva Ante Pavelic, “vuol essere governato con bontà e giustizia. Ed io son qui per garantire la bontà e la giustizia”.

- Mentre si parlava, io osservavo un panierino di vimini posto sulla scrivania, alla sinistra del Poglavnik. Il coperchio era sollevato, si vedeva che il panierino era colmo di frutti di mare, così mi parvero, e avrei detto di ostriche, ma tolte dal guscio, [...]

- “Sono ostriche della Dalmazia?” – domandai al Poglavnik.

- Ante Pavelic sollevò il coperchio del panierino e mostrando quei frutti di mare, quella massa viscosa e gelatinosa di ostriche, disse sorridendo, con



quel suo sorriso buono e stanco: “È un regalo dei miei fedeli *ustascia*: sono venti chili di occhi umani”. (Malaparte 1966: 261).

Alla fine cercheremo di giustificare “l’angoscioso pessimismo”. Al primo posto bisogna tenere conto di elementi commentati come rafforzamenti. Proprio su questa scelta creativa si appoggia anche il pessimismo conclusivo che Testa offre tramite lo stato angoscioso della madre zaratina Daria. Per lei, con la rispettiva laurea, il pianoforte non è soltanto lo sfogo artistico, ma anche confessore intimo, si potrebbe dire anche ossessione, è il suo alter ego. Ricordiamo solo due momenti concernenti l’ultima argomentazione. Al primo trasferimento dalla casa di Colovare a Boccagnazzo tutti sono già sul camion aspettando Daria che non può staccarsi dal suo pianoforte:

“Daria, Daria ti vièn?” le gridarono dal giardino.

“Arrivo...”, si scosse alzandosi. Rimise tutto in ordine, il telo, il coperchio della tastiera, la panchetta sotto, vicino ai pedali, poi tolse il sostegno e chiuse la cassa. Per un po’, si disse, non suonerai, ma quando torno dovrai essere pronto. (Testa 2017: 48).

E poi, durante il rifugio a Boccagnazzo: “Si era però concessa un’unica distrazione quotidiana: con ingegnosità aveva disegnato su di un’asse di legno, con della biacca, una tastiera di pianoforte e fingeva di suonare: così per tenere in allenamento le mani e restare in esercizio” (Testa 2017: 101).

Stabilitasi dopo la guerra con Luigi a Venezia, Daria pensa con nostalgia al recente passato, contenta che tutti i famigliari siano vivi, nessuna perdita corporale nella strage bellica: “Daria non era felice. Non poteva lamentarsi della sua situazione, che era migliore di quella di tantissimi suoi vecchi concittadini, ma non aveva ancora fatto i conti con se stessa: non era quella la vita che avrebbe voluto. Ogni volta che si avvicinava al pianoforte, ci pensava.” (Testa 2017: 300).

Nel suo malcontento Daria ce l’ha con tutti, anche con la propria famiglia. La sua situazione psicologica è veramente spaventosa, nessuna cosa può sostituire la perdita della vita zaratina. Silvio Testa sceglie proprio questo abbandono pessimistico della madre come l’ultimo rafforzamento al suo contributo alla letteratura dell’esodo:

Si sentiva invasa da un pesante torpore, una stanchezza improvvisa le aveva fatto reclinare il capo in avanti, mentre un’angoscia profonda lottava per emergere e lei ne era quasi sopraffatta. Provava un dolore incomprensibile, sconosciuto, che cercava di controllare, di reprimere, ma faticava a respirare,



boccheggiava. Si accorse d'aver le mani bagnate: stava piangendo.

Le lacrime rigavano il viso e cadevano sulla tastiera, mentre con gli occhi velati vedeva confusamente nella cassa aperta il meccanismo delle corde e dei martelletti, immobile. Come ricavare da quell'intrico un'armonia? Frustrata batté le mani aperte sui tasti, con collera, e ne uscì un suono discorde, rabbioso, doloroso. Daria rimase così per lunghi istanti, sforzandosi di riprendere il controllo, mentre la vibrazione delle corde andava spegnendosi, poi si lasciò andare in avanti, appoggiando la fronte sul leggio aperto: china sul pianoforte, ripiegata su se stessa, attese che quel violento tumulto si quietasse, riprendendo lentamente a respirare finché la calma la pervase come un balsamo.

Allora drizzò la schiena, asciugò i tasti coprendoli con la fascia di lino e abbassò delicatamente il coperchio, si alzò spingendo indietro la panchetta e ripiegando il sostegno chiuse anche la cassa, accarezzandone per un attimo la lacca, mentre le corde riposavano ormai mute.

Poi volse le spalle al pianoforte e uscì dalla stanza. (Testa 2017: 304-305).

Daria arriva a creare un magnifico amaro commento metaforico del destino scegliendo la propria morte psicologica come un riflesso del perduto Eden – Zara, ora definitivamente come una mancanza della divinità che non permette altra fede. È l'esplosione delle emozioni imbevute di nostalgia e di rabbia. L'anima zaratina è morta. Arriva all'estremo taglio masochistico col passato all'auto-bombardamento distruttivo, disperata perdita della città natia, Zara sacrificata tramite il simbolo – contenuto più caro della sua vita, il “pianoforte”. L'esodo è, per la “zaratina” (Daria) un'inguaribile ferita bagnata dalle sue lacrime che diventano consacrate dall'irrecuperabile perdita di Zara⁶. Entro il pessimismo del romanzo, Daria si offre come *pars pro toto* degli esuli zaratini, dalmati e tutti gli altri.

La chiusura del romanzo si presenta come una trinodia alla città morta e alla morte spirituale di vivi profughi (esuli), zaratini ed altri.

⁶ A questo punto entra in scena un altro argomento, quello di non appartenenza e di straniamento che Daria provò subito dopo l'arrivo in Italia e che era probabilmente comune a tutti coloro che hanno condiviso la sua sorte. La sua nuova patria non l'accoglieva, quella vecchia invece esisteva ancora solo nei ricordi. Ciononostante, l'idea di tornare in patria, pur sapendo che una volta tornati non avrebbero ritrovato quello che cercavano, rimane viva nella mente di tutti coloro che hanno conservato almeno un ricordo della città di una volta. Anche se lo spaesamento si dimostra quasi totale, l'Italia non rappresenta il luogo di un'estraneità completa, ma piuttosto un periodo di transizione e di pausa temporale, nell'attesa che si creassero le condizioni favorevoli per un pacifico ritorno. Si veda Knežić e Kiprovská Knežić 2021: 390.



BIBLIOGRAFIA

- BETTIZA, Enzo. 1996. *Esilio*, Milano: Mondadori
- BETTIZA, Enzo. 2004. *Egzil*. Tradotto da Karmen Milačić, Ana Prpić. Split: Marjan tisak
- GAMBARO, Francesca. 2010. *La città della memoria. Storie di vita di esuli da Zara nel secondo dopoguerra*. Treviso: Grafiche San Vito
- KNEŽIĆ, Boško, Elena KIPROVSKA KNEŽIĆ. 2021. *Zara- tra realtà e memoria ne »La zaratina« di Silvio Testa in Aleksandra Saržoska (a c. di) Atti del convegno internazionale L'italianistica nel terzo millennio: le nuove sfide nelle ricerche linguistiche, letterarie e culturali - 60 anni di studi italiani all'Università »Ss. Cirillo e Metodio« di Skopje*. Skopje: Università »Ss.Cirillo e Metodio«, Facoltà di Filologia »Blaže Koneski«. 377-392.
- MALAPARTE, Curzio. 1966. *Kaputt*, Firenze: Vallecchi Editore
- MONZALI, Luciano. 2004. *Italiani di Dalmazia. Dal Risorgimento alla Grande Guerra*. Firenze: Le Lettere
- PREVER, Pietro L. 2015. *Il pescatore*, Torino: Edizioni Esordienti E-book
- TESTA, Silvio. 2017. *La zaratina*, Venezia, Marsilio editore
- TOTH, Lucio. 2008. *La casa di Calle San Zorzi*. Roma: Sovera editore
- TOTH, Lucio. 2017. *Kuća u ulici San Zorzi*. Tradotto da Nedjeljka Balić-Nižić, Živko Nižić. Rijeka: EDIT
- TOMMASEO, Niccolò, 1861. *Ai Dalmati*, Trieste, Colombo



Gradazione di tratti distintivi della letteratura dell'esodo nel romanzo *La zaratina* di Silvio Testa

RIASSUNTO

La letteratura italiana dell'esodo, pervasa dal sentimento amaro di ricordi, ha ricevuto in dono ancora uno specchio di ricordanze, il romanzo di Silvio Testa *La zaratina*, la tragedia dell'esodo dalmata. Questa letteratura consonante sui tratti distintivi dell'italianità – romanità della Dalmazia trova nel libro di Silvio Testa un notevole rafforzamento consonantico proprio di queste distinzioni – simboli, presentate in quasi tutti i testi letterari e non letterari, concernenti la tragedia dell'esodo degli italiani e non solo, dalla sponda orientale dell'Adriatico. Testa narra le vicende di una famiglia italiana di Zara, insieme alla sorte che la città, in seguito insignita dell'epiteto di Dresda dell'Adriatico, ha vissuto durante i bombardamenti angloamericani dal novembre del 1943 all'ottobre del 1944. Il capofamiglia Giuseppe diventa un simbolo della vitalità dei protagonisti e della solidarietà degli italiani e dei croati immersi nella brutalità bellica che ci invita a una riflessione sui plurisecolari, a volte complessi, rapporti tra i due popoli.

PAROLE CHIAVE:

Silvio Testa, letteratura dell'esodo, Zara, memorialistica, Seconda guerra mondiale



Gradation of distinctive features of the literature of the exodus in the novel *La zaratina* by Silvio Testa

SUMMARY

The Italian literature of exile, pervaded by a bitter feeling of memories, has been enriched by another literary memory - Silvio Testa's novel *La zaratina*, tragedy of Dalmatian exile. This consonant literature about the distinctive elements of Italianity - Romanity of Dalmatia - finds in Testa's book a significant reinforcement of those elements and symbols, presented in almost all works of fiction and non-fiction dealing with the tragedy of the exile of Italians and other populations from the eastern coast of the Adriatic. The aim of this analysis is to detect and present the new contribution Silvio Testa offers to the memorial landscape of this traumatic historical experience - particularly through his depiction of the massacre and destruction of Zadar (Zara), caused by Anglo-American bombardments during World War II. Through the intimate and multi-generational portrait of the Italian family of the protagonist Bepi (Giuseppe), Testa elevates Zadar - nicknamed "the Adriatic Dresden" - into a literary monument: a testament to human survival, a symbol of the enduring vitality of its people, and of the solidarity that once existed between Italians and Croats, all immersed in the brutality of war. Testa's novel is an exceptional contribution to the realist-naturalistic strand of Italian exile literature. The narrative moves beyond political or ideological accounts to construct a cubist mosaic of memory, trauma, and identity. At its core lies the deep pain of the disintegration of a multiethnic coexistence in Zadar - a city where Italians and Slavs once shared churches, schools, and family ties. Testa identifies nationalism, religion, and ideology as the three poisonous forces that shattered this balance. These motifs are not simply abstract ideas but are manifested through a wide range of emotionally charged and historically grounded episodes in the novel. The characters of Luigi, Daria, and Ivo offer insight into how personal identities and relationships

KEYWORDS:

Silvio Testa, literature on exile, Zadar, literary memory, World War II



were destroyed by political and ethnic divisions. Ivo, in particular, embodies the complex fluidity of Dalmatian identity: born an Austrian subject, raised with Italian culture, and of Croatian descent, his very being is rendered suspicious in a world divided into rigid national categories. When stopped by Yugoslav partisans and accused of fraternizing with Italians, Ivo understands that his deeply rooted ties to Zadar's Italian community are no longer understandable to outsiders. His inner turmoil becomes emblematic of the cultural loss experienced by many Dalmatians. The novel also pays close attention to emotional and symbolic landscapes. Even in rare moments of physical pleasure, such as an erotic scene between Luigi and Daria, the mood is eclipsed by a looming sense of separation and despair. This episode illustrates Testa's ability to merge intimacy and tragedy, making the body itself a battlefield of exile. An essential narrative device in the novel is the meticulous naming of real people and historically verifiable events. The author of the article, himself born in Zadar during the bombings, confirms personal knowledge of many figures in the novel - such as Ivo and Sergio Nežić, or the partisan Obrad Egić - thereby blurring the boundary between literature and testimony. These elements add documentary weight to the story and deepen the realism that defines the novel's contribution to the memorialization of the exodus. One of the most memorable figures in the novel is Ivaniza, a young maid from the island of Ugljan. Far from being a secondary character, she emerges as a moral compass and savior figure - risking her life to help Luigi and others. Ivaniza becomes a secular symbol of providence, akin to characters from Manzoni's *The Betrothed*, silently ensuring the family's survival amidst collapse. Her inclusion as a central character also reflects Testa's egalitarian vision of heroism and dignity during wartime. In one of the darkest scenes of the novel, Daria is shown a bag containing human eyeballs by a group of partisans - a horrifying mo-



ment that unmistakably recalls Curzio Malaparte's *Kaputt*, particularly the scene where Ante Pavelić is presented with a basket of Serbian eyes by his Ustaše followers. This intertextual echo links Testa's work to a broader tradition of European literature that denounces wartime atrocities, while grounding the horror in the specific context of Zadar. The ultimate emotional and symbolic weight of the novel rests with Daria and her relationship to music, particularly the piano. In pre-exile Zadar, her piano was a source of self-expression and identity. After the family's displacement, Daria clings to this artistic anchor - at one point drawing a keyboard on wood just to "play." But by the end, the piano becomes a metaphor of emotional death. In a climactic scene in Venice, Daria breaks down at the instrument, crying silently as her fingers produce a dissonant, painful sound. She closes the lid as if closing the chapter of her life connected to Zadar. Her final gesture of turning her back on the piano reflects a complete internal collapse, the psychological endpoint of exile. Through Daria's grief, Testa communicates a collective pain. She becomes a *pars pro toto*, representing all exiles - people from Zadar, Dalmatia, and beyond - whose spiritual devastation parallels the destruction of their cities. The novel's closing pages form a threnody for Zadar, a dirge for a world that no longer exists, leaving only scars and muted songs. In conclusion, *La zaratina* stands as a masterful literary and historical contribution to the memory of the Italian exodus. With emotional precision, historical veracity, and a powerful sense of place and identity, Silvio Testa offers a unique reinforcement of the symbolic, cultural, and human elements that have shaped the literature of Dalmatian and Julian exile. His novel joins the canon of this literature not as an imitation, but as a deeply personal, stylistically rich, and morally profound work - one that reminds us how loss of homeland is not just a historical fact but a wound that sings, cries, and remembers.



POTONULO GROBLJE GORANA TRIBUSONA IZMEĐU HOROR KNJIŽEVNOSTI I FILMA

ENRICO DAVANZO

Università "Gabriele d'Annunzio" Chieti – Pescara,
University of Zadar
davanzo.enrico29@gmail.com

UDK: 821.163.42.09Tribuson, G.
Original research paper
Primljen / Ricevuto / Received: 1. 6. 2025.
Prijhaćen / Accettato per la pubblicazione
/Accepted for publication: 1. 7. 2025.

U ovome se radu analiziraju žanrovska obilježja romana *Potonulo groblje* (1990.) Gorana Tribusona, jednoga od najvažnijih hrvatskih predstavnika tzv. eskapističke književnosti, i istoimene filmske adaptacije romana iz 2002. godine redatelja Mladena Jurana i Jiříja Menzela. Polazeći od sadržaja romana usredotočena na povratak glavnoga lika, bivšega zatvorenika u rodni grad i njegovo suočavanje s prošlošću potaknuto navodnim natprirodnim iskustvima te na prikaz povijesnoga razdoblja u kojemu se radnja odvija i u kojemu je roman objavljen, cilj je rada utvrditi kako je autor prepoznatljive elemente horor žanra upotrijebio u postupku stvaranja slike hrvatskoga društva toga vremena. U toj perspektivi, radnja romana i stil pripovijedanja uspoređuju se s istoime-nom filmskom adaptacijom romana te se razmatra kako su i u kojoj mjeri postupci adaptacije književnoga djela i vremenski odmak utjecali na promjene žanrovskih obilježja i prikaz društvenoga okvira u filmu.

KLJUČNE RIJEČI:

Goran Tribuson, horor, eskapistička književnost, trivijalna književnost, filmska adaptacija

Od hrvatskih pisaca druge polovine 20. stoljeća Goran Tribuson (1948.) s prijateljem i kolegom Pavlom Pavličićem (1946.) najistaknutiji je predstavnik tzv. eskapističke fikcije, odnosno one vrste prozne književnosti koja se određuje kao trivijalna književnost jer čitatelju pruža zabavu i bijeg (engl. *escape*) od dosade svakodnevnoga života¹ posredstvom fantastičnih, znanstveno-fantastičnih, ljubavnih, avanturističkih, kriminalističkih ili jezivih sadržaja (Matković 2018: 448–449). Tribusonova se djela napisana u tome žanru određuju umjetnički vrijednima, što potvrđuje činjenica da je 1991. godine Tribuson dobio prestižnu nagradu „Ksaver Šandor Gjalski“² za horor roman *Potonulo groblje* (1990), čime je priznata i vrijednost eskapističkoga žanra. Zanimljivo je primijetiti da se dodjela nagrade održala u presudnome razdoblju hrvatske novije povijesti, obilježenom tranzicijom hrvatskoga društva iz socijalizma u kapitalističko-liberalnu demokraciju početkom Domovinskoga rata i stvaranjem samostalne Republike Hrvatske, a s tim se promjenama mogu povezati određena sadržajna i stilska obilježja romana i njegov kritički prijem. Važno je napomenuti da je redatelj Mladen Juran (1942.) 2002. godine snimio istoimenu filmsku adaptaciju romana u suradnji sa samim autorom, koji je s Juranom suautor filmskoga scenarija, i slavnim češkim redateljem i glumcem Jiříjem Menzelom (1938. – 2020.). Stoga se u ovome radu, vodeći računa o društveno-povijesnim kontekstima u kojima nastaju, usporedno analiziraju knjiga i film, pri čemu se poseban naglasak stavlja na to kako su društveno-povijesne okolnosti i transmedijski postupci adaptacije izvornoga književnog dijela u film utjecali na strukturu priče i prikaz društveno-povijesnoga konteksta koji je iščitava u prikazu lokalne sredine u koju se glavni lik vraća. Važno je napomenuti da narativne strukture i tehnike kojima se stvara eskapističko djelo daju uvid u prepoznatljive kulturne i društvene (nametnute) obrasce te stoga takva djela mogu odražavati povijesni i društveni kontekst u kojemu su nastala (Cawelti 1976: 20–21). To pokazuje da i eskapistička djela mogu izražavati važne perspektive društvene stvarnosti u kojoj su nastala, a od koje bi, paradoksalno, morala pružiti bijeg. S obzirom na navedeno, detaljno će se analizirati radnja knjige i odabrani odlomci metodom pomnoga čitanja (engl. *close-reading*) (Guillory 2025: 20), nakon

¹ U hrvatskome jeziku takva je književnost obično određena pridjevima *zabavna* ili *popularna*, koji naglašavaju njezin glavni cilj i društveni sloj kojemu se obraća (Paternai Andrić 2018: 165-166). U ovome ćemo se slučaju, međutim, koristiti kalkom iz engleskoga jezika *escapist fiction* kako bismo istaknuli obilježja takvih književnih djela koja teže predstavljanju alternativnih fikcijskih svjetova u koje čitatelji mogu pobjeći od onoga stvarnoga (Cawelti 1976: 16).

² Nagradu koja nosi ime pisca Ksavera Šandora Gjalskoga (1854. – 1935.) Društvo hrvatskih pisaca, počevši od 1985., dodjeljuje svake godine za najbolje prozno djelo objavljeno u Republici Hrvatskoj. Nagrada se dodjeljuje u piščevu rodnom gradu Zaboku. Za više informacija vidi: „Dani Gjalskog“: <https://danigjalskog.com/nagrada-k-s-gjalski/>.

čega će se komparativnim pristupom analizirati načini na koje su određeni sadržaji obrađeni u knjizi i filmu.

Kako bismo roman *Potonulo groblje* stavili u kontekst ostalih Tribusonovih djela i povijesni okvir u kojemu se radnja romana odvija i u kojemu je roman objavljen, ukratko ćemo iznijeti radnju *Potonuloga groblja*. Djelo prikazuje povratak bivšega zatvorenika i pripovjedača u prvome licu Ivana Huma u provincijski rodni gradić iz kojega je odveden u ranome djetinjstvu, poslije očeva uhićenja i majčine smrti, zbog čega nema točna sjećanja ni na mjesto rođenja ni na vlastitu obitelj. Provevši veći dio svojega života u sirotištu i kasnije u zatvoru, Ivan želi prvi put posjetiti majčin grob, ali saznaje da je rijeka koja teče pokraj grada s vremenom djelomično potopila lokalno groblje i dokumente o lokaciji grobova. Ipak, ostaje u gradu i boravi kod siromašne knjižničarke Mariline Kovak koja opsesivno traži zlato koje je njezin pokojni otac sakupio po povratku iz Amerike i sakrio prije svoje smrti, otkrivši skrovište samo sinu Aleksandru koji se utopio u rijeci. Zbog toga Marilina želi oživjeti brata uz pomoć čudaka Gašpara koji tvrdi da može povremeno reanimirati mrtvace prateći znanstveno-okultističke teorije svojega oca Jozefa Fuchsa. Skeptični Ivan započinje vezu s Marilinom i pomaže joj u potrazi, postupno razotkrivajući mrežu tajnih zločina koja povezuje stanovnike gradića. Naime, on saznaje da je bivši psihijatar Javorovski ubio Fuchsa i pomagao Marilininu ocu da otruje ženu kako ne bi morao dijeliti s njom svoje bogatstvo, za što je zauzvrat dobio dragocjen džepni sat kao naknadu. Istodobno, netko ubije Javorovskoga, a Ivan doznaje i pravi razlog svojega udaljavanja iz grada: još kao dijete utopio je sestru u rijeci zbog čega je bio interniran u dom gdje su elektrošokovima obuzdavali njegovu agresivnost. Nakon traumatičnoga otkrića slijedi još traumatičniji razvoj događaja. Naime, on vidi Marilinu kako užurbano napušta grad s kovčegom punim novca, a kasnije izvan kuće nailazi na leš njezina brata. Mještani optužuju Gašpara za skrnavljenje mrtvacu, a kada ga Ivan neuspješno pokuša obraniti, oni mu predbacuju zločin zbog kojega je robijao i za koji su vjerojatno saznali od lokalnih policajaca: ubio je svoju ženu. Kada se i Gašpar utopi u rijeci, Ivan povjeruje gradskom župniku koji vjeruje da je Aleksandar stvarno oživio i ubio psihijatra koji je skrivao zlato. Kao dokaz pokazuje sat Javorovskoga koji je našao u blizini Aleksandrova leša i koji svećenik odmah baci u rijeku kako bi sačuvao racionalne temelje svijeta. Opraštajući se od nje, župnik mu konačno pokaže majčin grob. Odlazeći iz grada, Ivan vidi kako groblje tone u nabujalu rijeku. Dok taj prizor utječe na njegovo pomirenje s moralnim teretom svoje prošlosti, on odlučuje potražiti Marilinu u nadi da će uz nju ipak postati boljim čovjekom.

Zbog prisustva natprirodnih elemenata i postupnoga izazivanja osjećaja straha posredstvom mračnih atmosfera i uznemirujućih situacija roman jasno spada u



horor žanr (Corstorphine 2020: 2–3). Autor ga je čak približio i pravcu britanskih „gotskih“³ romana iz kasnoga 18. stoljeća iz kojega se horor razvio (Mata-
 nović 2021: 36), dok ga je kritičarka Nada Đerek opisala kao idealni model horor
 proze suvremene hrvatske književnosti (Đerek 2021: 52). Takav je stav iznijela i
 zagrebačka izdavačka kuća *Znanje*, koja je prva objavila knjigu u popularnoj edi-
 ciji „Biblioteka moderne literature Hit“, koju je tada uređivao utjecajni urednik
 i prevoditelj Zlatko Crnković (1931. – 2013.), naglašavajući prisustvo „neobič-
 nih, mističnih i jezovitih“ zbivanja i preporučujući je čitateljima „jakih živaca“, kao
 što je vidljivo iz nepotpisane bilješke⁴ na zadnjoj korici prvoga izdanja (Tribuson
 1990). Moguće je povezati takve izdavačke oznake i objavljivanje u istoj ediciji
 drugih eskapističkih romana⁵ s novim kritičkim pristupom eskapističkoj književ-
 nosti koji se razvio u Hrvatskoj još početkom 1970-ih, kada su relevantni domaći
 stručnjaci započeli analizirati posebna obilježja i dinamike ove vrste književnosti.
 Naime, unatoč prisutnoj u Hrvatskoj značajnoj tradiciji eskapističke književnos-
 ti, čiji je najreprezentativniji primjer vjerojatno ciklus povijesno-avanturističkih
 romana *Grička vještica* koji je Marija Jurić Zagorka (1873. – 1957.) objavljivala u
 Zagrebu od 1912. do neposredno nakon završetka Prvoga svjetskog rata (Matić
 1987: 136), kritika se dugo s prijezirom odnosila prema ovoj vrsti književnosti, što
 potvrđuje i upotreba pogrđnih naziva „trivijalna književnost“, „šund“ ili „petpa-
 račka literatura“⁶ (Peternai Andrić 2018: 153). Takav pristup, koji se naročito foku-
 sira na izbjegavanje ozbiljnoga suočavanja s glavnim društvenim-estetskim pi-
 tanjima određenoga razdoblja na koje se oslanja pojam „umjetničke vrijednosti“
 (Mitrović 1987: 53), postao je ambivalentan u prvim desetljećima socijalističkoga
 režima. Naime, dok su neki predstavnici službenoga intelektualnog miljea prih-
 vatili ovu književnost jer je ipak zadovoljavala potrebu čitatelja radničke klase za

³ Eponimsko groblje najviše približava roman gotskom pravcu, čiji su osnivači Horace Walpole (1717. – 1797.), Clara Reeve (1729. – 1807.) i Anne Radcliffe (1764. – 1823.) obično smještali morbidne radnje svojih djela u razrušene zgrade pod utjecajem estetskoga pojma uzvišenoga, koji je teoretičar Edmund Burke uveo kako bi opisao prizore koji dokazuju čovjeku ograničenost i kratkotrajnost svojega bića (Geary 1992: 18). Točnije, naziv je toga pravca vjerojatno proizašao iz srednjovjekovnoga arhitektonskog stila čiji su šljasti oblici i divovski razmjeri izražavali neograničenost Boga (Miles 2017: 12–14).

⁴ Autor pripisuje samomu Crnkoviću odluku da se žanrovska pripadnost romana naglasi na korici (Tribuson 2011: 40).

⁵ Na primjer, u „Biblioteci HIT“ prvi je put objavljen i znanstvenofantastično-filozofski triler *Atlantida* (1988.), za koji je 1989. godine autor Borislav Pekić (1930. – 1992.) dobio nagradu „Ivan Goran Kovačić“ za najbolje književno ostvarenje u Hrvatskoj (Tomljanović 1989: 4).

⁶ Iz njemačkoga jezika hrvatska je terminologija preuzela nazive trivijalna literatura (*Trivialliteratur*) i šund (*schund*, tj. smeće), koji se odnose na odsustvo originalnosti i umjetničke ili moralne vrijednosti takvih djela (Škreb 1987: 12–13), dok izraz petparačke priče upućuje na nisku cijenu knjižica u kojima ih se objavljivalo, implicitno se odnoseći i na kvalitetu sadržaja (Peternai Andrić 2018: 159–160).

maštom i avanturom⁷, općenito ju se osuđivalo zbog odsustva političko-poučnih sadržaja, prema socrealističkome književnomu uzoru (Kolanović 2011: 80-81)⁸, točnije, književni se eskapizam smatralo ostatkom predratnoga malograđanskoga „lošeg ukusa“ ili nepoželjnom posljedicom približavanja kapitalističkomu Zapadu, poslije raskida sa Sovjetskim Savezom 1948. godine, i njegovim književno-kulturnim trendovima (Vučetić 2011: 199)⁹. Upravo je takva ambivalentnost kasnije omogućila i relativnu kritičku revalorizaciju, naročito u radovima Milivoja Solara, Zdenka Škreba i Viktora Žmegača (Peternai Andrić 2018: 161). Važno je primijetiti da je takav interes u Hrvatskoj pratila istodobna afirmacija Tribusona, Pavličića i njihovih istovremenika¹⁰ koji su s njima kolektivno svrstani u generaciju takozvanih „fantastičara“ ili „borhesovaca“ jer su se, po uzoru na argentinskoga pisca J. L. Borgesa (1899. – 1986.), koristili postupcima eskapističke proze u istraživanju strukture i kontradikcije realnosti. Činjenica da se ti autori nisu ograničavali na zabavu, već su težili i dubljim ciljevima, olakšavala je prihvaćanje kritike i proučavanje onoga što se prethodno mahom preziralo kao šund (Đerek 2021: 53).

Iz te perspektive moglo bi se smatrati dodjelu „Gjalskog“ Tribusonu 1991. za *Potonulo groblje* – kojom je započeo autorov uspon do statusa suvremenoga klasika hrvatske književnosti, što su dodatno potvrdila još dva ista priznanja¹¹ – vrhuncem takve revalorizacije, koju je sam pisac podržavao i u svojim prethodnim izjavama, kao što potvrđuje intervju iz 1984. godine u kojemu je poticao lokalne kritičare da ozbiljno analiziraju stvaralaštvo Marije Jurić Zagorke¹² (Đekić 1984: 54).

⁷ Takvo je tumačenje na primjer budućega jugoslavenskoga dobitnika Nobelove nagrade za književnost Ive Andrića (1892.– 1975.) u kratkome eseju *O petparačkoj literaturi* koji je objavio 1953. u tjedniku *7 Dana* (2011: 243– 246).

⁸ Usprkos udaljavanju od SSSR-a, socijalistički je realizam ostao službeni kulturno-književni uzor i u Jugoslaviji barem do 1952., kada je Miroslav Krleža svojim govorom na Trećemu kongresu jugoslavenskih pisaca najavio relativnu umjetničku liberalizaciju za domaće autore, koju je u tim istim godinama odražavao izdavački uspjeh feljtona i romana različitih eskapističkih sadržaja (Škreblijin i Trojan 2013: 193–195). Zapadnjački je utjecaj na takav fenomen naročito dokazala popularnost vestern romana, koje su i domaći autori pisali često pod angliciziranim pseudonimima (Vučetić 2011: 200).

⁹ Uvjerljiv je primjer osuđivanja eskapističke književnosti govor samoga Josipa Broza Tita iz 1963., u kojemu se požalio na pretjerano prisustvo šund literature u zemlji i njezin navodno loš utjecaj na mlađe čitatelje (Vučetić 2011: 200).

¹⁰ Osim Tribusona i Pavličića, tu se ubraja Drago Kekanović, Dubravko Jelačić Bužimski, Stjepan Čuić, Irfan Horozović, Milorad Stojević i Boža Žiga. Borgesov je utjecaj na njihovo stvaralaštvo naročito istaknuo kritičar Branimir Donat (1934. – 2010.) u eseju *Astrolab za hrvatske borhesovce* objavljen u časopisu *Teka* 1972. godine (Pavičić 2000: 18).

¹¹ Sam Tribuson smatra „Gjalskog“ prvom ozbiljnom nagradom koju je ikada dobio, a kasnije, 1999. godine dobio ju je i za roman *Trava i korov* te 2019. za *Oca od bronce* (Matanović 2021: 36).

¹² Na situaciju na koju je Tribuson prvi upozorio značajno je utjecao kritičar Stanko Lasić (1927. – 2017.) zahvaljujući monografiji *Književni počeci Marije Jurić Zagorke* (1986.), kao i kasnije studije koje su protumačile



Uzimajući u obzir povijesni kontekst u kojemu je knjiga objavljena i nagrađena, moglo bi se povezati njezin uspjeh i sa raspadom socijalističke Jugoslavije, koji je dosljedno označio i kraj predominacije marksističke ideologije u ocjenjivanju književnih djela. Na vezu između tadašnje povijesne situacije i okolnosti dodjele nagrade ukazuje i sam Tribuson, koji se prisjeća da se ceremonija dodjele „Gjalskog“ održala u podzemnom prostoru zbog mogućih zračnih napada u Domovinskome ratu (Tribuson 2011: 40). Iako je pisac u nedavnomu intervjuu odbacio tumačenje po kojemu su mračne atmosfere *Potonulog groblja* neka vrsta anticipacije strašnih dana sukoba – ipak, uzimajući u obzir da se u kasnijemu čitanju književnih djela mogu razotkrivati i neočekivana značenja (Matošec 1991: 54) – iz današnje perspektive moglo bi se povezati neke od tih elemenata koji žanrovski dovode roman u vezu s vremenom u kojemu je nastao. To sugerira i Tribusonovo shvaćanje književnosti i dužnosti pisca: „On bi nas trebao zabaviti [...] i istodobno učiniti svjesnima da smo idioti ako nam je samo to dosta. Pisac uvijek mora [...] naučiti nas da shvatimo kako savršenost književnosti odudara od nesavršenosti svijeta u kojem živimo“ (Matanović 2021: 31).

Prije svega, moglo bi se referirati na atmosferu opće dekadencije i smrti koja obilježava cijeli neimenovani gradić gdje je radnja smještena – a koju naglašavaju i meteorološki elementi kao što su neprestana kiša i magla (Đerek 2021: 54) – sa stvarnim slabljenjem socijalističkoga institucionalnog sustava koje je prethodilo ratu. Naime, sama slika groblja koje rijeka malo-pomalo guta do totalnoga potonuća mogla bi simbolično predstavljati postupno, ali nezaustavljivo rušenje ideološko-političkoga sustava. Takvu tumačenju idu u prilog i drugi detalji koji društveno-vremenski lociraju roman¹³. Na primjer, među napuštenim građevinama od kojih se skoro isključivo sastoji grad nalazi se i stari socijalistički narodni dom s razrušenom fasadom i nečitljivim natpisom (Tribuson 1990: 16), što implicitno pokazuje da nikomu više nije važna ideologija koju takva zgrada predstavlja, a to dodatno potvrđuje i činjenica da se stanovnici još jedni drugima obraćaju s „druže“, ali bez očitoga ideološkog uvjerenja (Tribuson 1990: 116, 128).

Osim toga, i nedovršeni željezni most na rijeci, čiju su izgradnju lokalne vlasti započele, a u čiju korist sumnja čak i upravitelj radova, inženjer Grabar (Tribuson, 1990: 47), može se smatrati propalim simbolom onoga tehnološkog napretka koji je socijalistički režim promovirao. Sve to ocrtava sliku umirućega sustava koji nije

njezin život i stvaralaštvo iz feminističke perspektive (Coha 2007: 82–84).

¹³ Vremenska upućivanja u romanu datiraju radnju u 1989. godinu. Primjerice, navodi se da je prošlo trideset šest godina od smrti Ivanove majke, koja se umrla 1953. godine (Tribuson 1990: 23).



više moguće renovirati ili „reanimirati“, i upravo se na to može nadovezati i središnja tema oživljavanja mrtvaca koja približava romanu jednomu od najpoznatijih početnih primjera horor fikcije, romanu *Frankenstein ili moderni Prometej* (1818.) engleske spisateljice Mary Shelley (1797. – 1851.). To naročito sugeriraju odlomci posvećeni liku Gašpara, čija opsesija buđenjem iz mrtvih proizlazi iz njegove očajničke ljubavi prema odavno pokojnoj ženi Ani, koju on hoće oživjeti. Glavni je simbol te silne emocije njezina fotografija nastala u Crikvenici 1962. godine koju on čuva u svojoj kući (Tribuson 1990). Upravo natpis s datumom i lokacijom upućuje na vrijeme ekonomskoga procvata čiji je najveći pokazatelj postao razvoj turističke industrije na hrvatskome primorju i u Dalmaciji i koji se događao u socijalističkoj Jugoslaviji od kasnih 1950-ih godina zahvaljujući približavanju Zapadnom bloku (Duda 2013: 77–78). Činjenicom da se od idealiziranoga sjećanja na to razdoblje kasnije razvio i nostalgičan stav prema socijalističkomu razdoblju (Lindstrom 2005: 234–239), mogla bi se tumačiti Gašparova opsesija kao pokušaj povratka u prošlo razdoblje relativnoga bogatstva, ali dramatičan ishod njegovih eksperimenata zapravo naglašava da je to razdoblje odavno okončano. Takvo tumačenje sugerira i povezivanje doživljaja Ivana i Mariline i njihova različita iskustva socijalističke Jugoslavije, autoritarizma i postizanja relativnoga materijalnog blagostanja poslije udaljavanja od Sovjetskoga Saveza.

Naime, na početku romana Ivan ukratko rekonstruira svoje rijetke uspomene na djetinjstvo, spominjući da se rodio 1948. godine, koju su mu svi opisivali kao „važnu i tešku“ (Tribuson 1990: 6), i da su njegova oca 1951. godine „utrпали u kamion i nekamo odveli“ (ibid.), vjerojatno u okviru tadašnjih čistki protiv Staljinovih simpatizera. Takvi detalji uvode u okolnosti stalne represije i nasilja u kojima se odvijao skoro čitav njegov život, izazivajući tako i njegovo traumatično otuđivanje od vlastite prošlosti i identiteta¹⁴. To se naročito očituje u suhome i lakonskome tonu Ivanove naracije¹⁵, koji ukazuje na posljedice brutalnosti koju je on trpio, a istodobno se povezuje i s atmosferom konspirativne tišine koja vlada u gradiću, gdje glavni junak inzistira na potrazi za istinom unatoč protivljenju predstavnika vlasti i lokalnih stanovnika. Posljednji odlomak u kojemu mještani dokazuju da sve znaju o razlogu njegova robijanja (Tribuson 1990: 170), sugerirajući da im je policija sve priopćila, potkrepljuje uznemirujući dojam da se priča odvija u susta-

¹⁴ Takvo se otuđivanje odnosi i na nacionalno određivanje. Naime, autor je značajno opisao Ivana kao „[...] čovjeka koji ne zna ništa o sebi. Čak ni to je li pravi Hrvat ili *bogtepitajšto*“ (Matanović 2021: 36).

¹⁵ Moglo bi se povezati takva obilježja pripovijedanja s utjecanjem američkoga pisca Raymonda Chandlera (1888. – 1959.), osnivača kriminalističkoga podžanra *hardboiled*, prema čijim je radovima Tribuson priznao da ima simpatije (Matanović 2021: 39).



vu izloženomu sveobuhvatnoj kontroli. Samo postupnim razotkrivanjem i suočavanjem s nasiljem, koje se skrivalo u njegovoj prošlosti, Ivan se uspijeva na kraju osloboditi represije te riješiti svoje životne traume.

Dok bi se takav ishod moglo simbolično povezati s izlaskom hrvatskoga društva iz socijalističkoga autoritarizma, lik Mariline može se interpretirati kao neka vrsta utjelovljenja lokalne potrošačke kulture koja se razvila tijekom socijalizma prema zapadnim, naročito američkim, uzorima, što potvrđuje njezina kuća prepuna „američkih stvari“ (Tribuson 1990: 35) koje je njezin otac sakupio u životu. U korist takva tumačenja ide i njezino ime koje podsjeća na hollywoodsku glumicu Marilyn Monroe i „američki san“ o bogatstvu i uspjehu koji je slavila (mada ponekad ironično) većina filmova u kojima je igrala između 1950-ih i 1960-ih godina¹⁶ (Mulvey 1996: 216), kao i činjenica da se Ivan, gledajući kako ona konačno napušta svoju kuću, držeći kutiju s oznakom britanske brodarske kompanije Cunard Line, fokusira na njezin šesir istoga oboda poput onih koje „u filmovima nose opasne i fatalne žene“ (Tribuson 1990: 160). Međutim, početno inzistiranje pripovjedača na oštećenoj fasadi i lošem stanju u kojemu se nalazi Marilinina kuća (Tribuson 1990: 30) dodatno ističe da je doba blagostanja koje ona simbolizira već odavno završeno. Osim toga, činjenica da je eskapistička proza u Hrvatskoj i tadašnjoj Jugoslaviji naročito procvjetala u tome razdoblju može nam sugerirati i da doživljaji glavnih likova romana predstavljaju i problematiziranje odnosa između visoke, umjetničke i niske, eskapističke književnosti. Upravo takve suprotne pojmove simboliziraju likovi Ivan i Marilina.

Naime, na samome početku knjige glavni junak citira, makar ironično, poemu *Pusta zemlja* britanskoga pjesnika američkoga podrijetla T. S. Eliota (1888. – 1965.), potvrđujući tako svoju bliskost s „ozbiljnom“ kulturom: „[...] pročitao sasvim nejasnu pjesmu, čiji je prvi stih tvrdio da je travanj okrutan mjesec“ (Tribuson 1990: 5). Osim toga i činjenica da je, prije odlaska na izdržavanje kazne, završio fakultet (ibid.), sugerira njegov status intelektualca koji se mora suočavati sa svijetom čija su pravila utemeljena na pripovjedačkim shemama eskapističke fikcije. Tomu tumačenju ide u prilog razgovor koji Ivan vodi s mjesnim ljekarnikom o vjerodostojnosti priča koje kruže o Gašparovim eksperimentima. Ljekarnik se, koji sebe smatra intelektualcem, žali da su ljudi u gradiću rijetkost, dok prosti narod izmišlja i širi takve priče, koje on znakovito uspoređuje s folklornim predajama o Kraljeviću Marku i Robinu Hoodu, pomoću kojih bježe od monotonosti svakodnevnoga života (Tribuson 1990:

¹⁶ Važno je spomenuti da je Tribusonova fascinacija američkom popularnom kulturom obilježila i njegov prethodni kriminalistički roman *Made in U.S.A* iz 1986. (Primorac 2010: 68).

110), pokazujući tako istu potrebu za maštanjem na koju se oslanja eskapistička književnost. Takav razgovor istodobno naglašava osjećaj Ivanove izolacije. Početnu nevjerica prema mogućnosti reanimiranja leševa može se povezati i s njegovim očiglednim prijezirom prema onome što on smatra vulgarnim i kulturno nižim. Naime, dok čita knjigu¹⁷ Jozefa Fuchsa s uputom za oživljavanje mrtvaca, važno je da ju opisuje kao djelo „bez kvaliteta“, ističući njezin „slabašan stil“ (Tribuson 1990: 88) i pokazujući tako uobraženost sličnu onoj koju je tradicionalna kritika pokazivala prema eskapističkoj književnosti. Takav stav određuje i njegov odnos s Marilinom (koja mu je poklonila Fuchsovu knjigu), čiji se lik može interpretirati i kao oličenje posebnih dinamika takve književnosti. Naime, njezina ekscentrična navika da sluša glasno opere (Tribuson 1990: 34) izgleda kao neki pokušaj bijega od stvarnosti. Osim toga, činjenicu da same melodramske okolnosti njezina obiteljskog života dokazuju srodnost s narativnim shemama eskapističke fikcije, naglašava sam Ivan opisujući ih kao „trivijalne“ (Tribuson 1990: 64). Tako promatrano, tijekom radnje, u kojemu glavni junak postupno prihvaća realnost onostranih događaja koje proživljava kako bi se konačno pomirio sa svojim životom, može simbolično označavati i pomirenje visoke kulture s eskapističkom prozom, koju je upravo dodjela „Gjalskoga“ Tribusonu za ovaj roman službeno potvrdila.

Zanimljivo je primijetiti da su neki od glavnih elemenata koje smo dosad istaknuli značajno izmijenjeni u filmskoj adaptaciji koju je 2002. godine Mladen Juran snimio prema motivima *Potonuloga groblja*, držeći se ipak u velikoj mjeri narativne strukture knjige. Pozivajući se na promišljanje koje je kanadska kritičarka Linda Hutcheon predložila u analizi procesa prenošenja određenih književnih djela u drugi medijski oblik ili kulturnu sredinu, prema kojoj se treba naročito uzeti u obzir pritisak konteksta u kojemu se odvija adaptacija (Hutcheon 2006: 84, 142), takve bismo promjene uglavnom mogli pripisati osobitostima filmskoga medija i hrvatskih poslijeratnih društvenih okolnosti. Naime, iako je Tribusonova uloga suautora scenarija osigurala kreativan kontinuitet između knjige i filma, očigledno je prisustvo nekih razlika koje se mogu objasniti potrebama kinematografije i promijenjenim povijesnim kontekstom.

Prvom razlogu može se, naravno, pripisati inzistiranje na vizualnim detaljima, koji anticipiraju ili naglašavaju atmosferu priče i određene točke radnje, istodobno poboljšavajući emocionalno sudjelovanje gledatelja. To sugerira sama najavna špica,

¹⁷ Prisustvo Fuchsove knjige sugerira dodatnu vezu između Tribusona i Borgesa u čijemu su stvaralaštvu česta fiktionalna djela, posebice u zbirci kratkih priča *Izmišljaji* (Ficciones, 1944). Radnja prethodnoga Tribusonova romana *Povijest pornografije* (1988.) također se fokusira na eponimsku izmišljenu knjigu koju je napisao jedan od glavnih junaka (Primorac 2010: 68).



koja odmah uvodi „gotsku“ auru zbivanja prikazujući potopljene nadgrobnje ploče ili upotreba *flashback*-tehlike za predstavljanje određenih scena iz Ivanova djetinjstva (kojeg igra Sven Medvešek) poput enigmatične slike djevojčice koja se pojavljuje na početku filma dok Ivan vozi prema gradiću i sugerira njegovu krivicu koju će kasnije razjasniti scena vađenja tijela utopljene sestre iz rijeke. Osim toga, na Ivanovu traumu aludira i njegova nesvjesna gesta – odsutna u knjizi – stalna igra s klikerima koji su nekada pripadali djevojčici, kao i završna scena u kojoj baca klikere u rijeku (koja zamjenjuje apokaliptično rušenje groblja iz knjige) simbolizirajući njegovo definitivno oslobođenje od tereta prošlosti. Takvim postupcima, koji zamjenjuju pripovijedanje u prvome licu u knjizi, film izaziva strah i nelagodu u gledatelju tjerajući ga da se identificira s glavnim junakom u bolnome razotkrivanju svoje prošlosti i suočavanju s onostranošću. Na to se nadovezuje i korištenje tipičnih tehnika horor filmskoga žanra kao što je *jumpscare*, to jest iznenadno prikazivanje jezovitih slika na kraju duge scene prividnoga mira (Draven 2013: 52) za što je uvjerljiv primjer prvi susret Ivana s Gašparom (čiju ulogu tumači Asim Bukva), koji se neočekivano pojavljuje odjeven u crno i sa zastrašujućim izrazom lica dok on vozi po periferiji grada. Osim toga, takve osjećaje potkrepljuju i upućivanja na poznate holivudske filmove koji su duboko inovirali triler i horor žanrove, poput kamiona nepoznatoga vozača koji se više puta sudara s Ivanovim vozilom na početku filma, baš kao u *Dvoboju* (1971.) Stevena Spielberga gdje anticipira neprijateljstvo koje će on trpjeti u gradu, dok plakat *Egzorcista* (1973.) Williama Friedkina koji glavni junak vidi malo kasnije na vratima napuštenoga gradskog kina sugerira njegovo suočavanje sa zlom koje se skriva u njemu samome.

Korištenje takvih upućivanja (kojih nema u romanu) mogli bismo smatrati znakom konačnoga pristupanja postkomunističke Hrvatske liberalno-kapitalističkomu Zapadu usvajanjem njegovih najpopularnijih kinematografskih žanrova¹⁸. Na to se nadovezuje i posljednja scena filma, u kojoj Ivan vozi izvan grada značajno promatrajući razglednicu sa znakom Hollywood, koju mu je dala Marilina (koju tumači glumica Barbara Nola) prije odlaska. Takvu perspektivu, koja povezuje film sa suvremenim poslijeratnim kontekstom, osnažuju i drugi važni elementi po kojima se adaptacija djelomično razlikuje od knjige. Osim odsustva bilo kojih aluzija na komunizam, geografski detalji koji smještaju radnju u sjeverne,

¹⁸ U svojoj recenziji filma kritičar Tomislav Kurelec ističe da je horor žanr kojim se hrvatska kinematografija rijetko bavila (Kurelec 2004: 87) vjerojatno zbog otpora konzervativnoga komunističkog aparata prema eskapističkim djelima. Naime, iako su prvi domaći filmovi snimljeni još tijekom socijalističkoga razdoblja, primjerice *Izbavitelj* (1976.) Krste Papića, čini se da je žanr procvjetao poslije tranzicije u demokraciju, kao što sugerira sama adaptacija *Potonuloga groblja* ili kasniji film *Živi i mrtvi* (2007.) Josipa Mlakača.

unutrašnje regije Hrvatske – suprotno od relativne neodređenosti romana – sugeriraju indirektno preklapanje strašnih atmosfera filma s traumatičnim nasljeđem nedavno završenoga Domovinskoga rata, koji je u tim područjima duže potrajao. To naročito sugerira razgovor na kajkavskome dijalektu mještana u gostionici kojemu Ivan prisustvuje, dok često prikazivanje oštećenih zdanja – naročito zgrada gradske uprave gdje se glavni junak bezuspješno pokušava zaposliti ili bivša psihijatrijska bolnica gdje se skriva Javorovski – više podsjećaju na ogromne štete izazvane ratom nego na društvenu dekadenciju predstavljenu u knjizi. Osim toga, takva geografska upućivanja dodatno potkrepljuje i natpis koji objašnjava da je fotografija Gašparove žene snimljena u Trakošćanu, udaljavajući tako radnju od mogućih nostalgičnih nijansi vezanih uz primorske lokacije. Međutim, mogla bi se pripisati povijesno-kulturnomu okviru u kojemu je film snimljen i činjenica da je Jiří Menzel¹⁹ igrao Javorovskoga. Naime, prisustvo češkoga redatelja – koji je više puta trpio cenzuru i progon u svojoj zemlji tijekom socijalističkoga razdoblja, kao i drugi pripadnici takozvanoga čehoslovačkoga novog vala može se povezati s konačnim padom komunizma u Hrvatskoj i suvremenim razvojem osjećaja pripadanja srednjoeuropskoj kulturnoj sredini s drugim zemljama koje su nekada bile u sastavu Austro-Ugarske (Roksandić 2012: 189–189).

Dakle, obilježja koja smo istakli uvjerljivo pokazuju da originalna Tribusonova priča, u prijelazu ne samo od papira do filmskoga ekrana, već i od razdoblja prije Domovinskoga rata pa do poslijeratnih godina, istodobno odražava glavne transformacije koje je hrvatsko društvo doživjelo tijekom posljednjih trideset godina, i promjenu kulturnoga pristupa eskapističkim medijskim oblicima. U toj perspektivi, takva djela se ne ograničavaju na bijeg od stvarnosti, nego mogu pružiti i neočekivani pogled na samu stvarnost. Takav zaključak sugerira i dublje proučavanje aktivnosti institucija (na primjer, izdavačke kuće ili filmskih poduzeća) koji su u različitim razdobljima tiskali i distribuirali eskapistička djela, istodobno odražavajući razvoj ukusa i mentaliteta društva. Uvjerljiv su primjer takva pristupa istraživanja Ivane Mandić Hekman koja je rekonstruirala povijest izdavačke edicije *Zabavne biblioteke* koju je osmislio kritičar i urednik Nikola Andrić (1867. – 1942.) uvelike određujući uspjeh te vrste književnosti u Hrvatskoj od 1913. do 1941. (Mandić Hekman 2014). Polazeći od tih rezultata, moglo bi se promatrati povijest hrvatske književnosti i društva u široj i kompletnijoj perspektivi.

¹⁹ Važno je spomenuti da je Menzel bio aktivan u Hrvatskoj kao kazališni redatelj još od početka 1980-ih godina, kada je postavljao *Hamleta* za Dubrovačke ljetne igre i komedije *Mandragolu* i *Tri u drugom* u Zagrebu (Ruljančić 1998: 69).



LITERATURA

- ANDRIĆ, Ivo. 2011. *Sabrana djela u 20. knjiga. Esej i kritike 2*. Beograd: Štampar Makarije.
- CAWELTI, John. 1976. *Adventure, mystery, and romance. Formula stories as art and popular culture*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- CORSTORPHINE, Kevin. 2020. *Introduction* u Kevin Corstorphine, Laura R. Kremmel (uredili) *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. London: Palgrave Macmillan.
- COHA, Suzana. 2007. *Od fenomena do modela. U povodu Lasićeve Zagorke u Nova Croatica*, I/1, 75-98.
- DRAVEN, Danny. 2013. *Genre Filmmaking: A Visual Guide to Shots and Style for Genre Films*. New York: Routledge.
- DUDA, Igor. 2013. *Od radnika do turista. Prava, želje i stvarnost socijalnoga turizma u jugoslavenskome socijalizmu* u Hannes Grandits, Karin Taylor (uredili) *Sunčana strana Jugoslavije. Povijest turizma u socijalizmu*. Zagreb: Srednja Europa. 313-343.
- DEKIĆ, Velid. 1984. *Zanovijetati je nepristojno. Razgovor s Goranom Tribusonom* u *Danas*, 14. 2. 1984. 53-54.
- DEREK, Nada. 2021. *Borba protiv simulakruma i pomicanje granica realnog u Republika*, 77/ 9-10. 52-56.
- GEARY, Robert F. 1992. *The supernatural in gothic fiction. Horror, belief, and literary change*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- GUILLORY, John. 2025. *On Close Reading*. Chicago: University of Chicago Press.
- HUTCHEON, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York - London: Routledge.
- KOLANOVIĆ, Maša. 2011. *Udarnik! Buntovnik? Potrošac. . . Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Ljevak.
- KURELEC, Tomislav. 2004. *Filmska hronika. Zapisi o hrvatskom filmu*. Zagreb: AGM: Hrvatsko društvo filmskih kritičara.
- LINDSTROM, N. 2005. *Yugonostalgia. Restorative and Reflective Nostalgia in Former Yugoslavia u East Central Europe*, XXXII, 1. 227-237.
- MANDIĆ HEKMAN, Ivana. 2014. *Knjiga o knjigama. Zabavna biblioteka 1913-1941*. Zagreb: Ljevak.
- MATANOVIĆ, Julijana. 2021. *Jednostavnost podignuta na najvišu razinu u Republika*, 77/ 9-10. 23-39.
- MATIĆ, Alida. *Pripovjedački postupak Marije Jurić Zagorke* u Svetlana Slapšak (uredila) *Trivijalna književnost. Zbornik tekstova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost. 133-144.



- MATKOVIĆ, Sanja. 2018. *The conventions of detective fiction, or why we like detective novels: Hercule Poirot's Christmas*, u *Anafora*, V, 2, 445-460.
- MATOŠEC, Dražen. 1991. *Sirene za Gjalskog* u *Danas*, 19.11.1991, 54-55.
- MILES, Robert. 2007. *Eighteenth-century Gothic* u C. Spooner, E. McEvoy (uredile) *The Routledge Companion to Gothic*. London: Routledge, 10-19.
- MITROVIĆ, Marija. 1987. *Trivijalna književnost i književna kritika* u Svetlana Slapšak (uredila) *Trivijalna književnost. Zbornik tekstova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost. 51-56.
- MULVEY, Laura. 1996. *Gentlemen Prefer Blondes: Anita Loos/ Howard Hawks/ Marilyn Monroe* u Jim Hillier, Peter Woollen (uredili) *Howard Hawks: American Artist*. London: British Film Institute. 214-230.
- PAVIČIĆ, Jurica. 2000. *Hrvatski fantastičari – jedna književna generacija*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- PETERNAI ANDRIĆ, Kristina. 2018. *Skica za pojam popularne književnosti u Dani hrvatskog kazališta*, 44, 152-170.
- PRIMORAC, Strahimir. 2010. *This Issue's Focus: Goran Tribuson – An Introductory Note* u *Most*, 3-4. 62-69.
- ROKSANDIĆ, Drago. 2012. *Postoji li još uvijek Srednja Europa?* u *Historijski zbornik*, 65, 1, 187-201.
- RULJANČIĆ, Dagmar. 1998. *Ljudi se smiju, a meni je drago gledati kako sam ih razveselio* u *Glumište*, I, 2. 68-77.
- ŠKREB, Zdenko. *Trivijalna književnost* u Svetlana Slapšak (uredila) *Trivijalna književnost. Zbornik tekstova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost. 11-16.
- ŠKREBLJIN, Dunja, TROJAN, Matej. 2010. *Kriminalistički roman u hrvatskoj književnosti 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća* u *Književna revija*, 53/3. 193-207.
- TOMLJANOVIĆ, I. 1989. *Gromke politizacije* u *Borba*, 6. 12. 1989. 4.
- TRIBUSON, Goran. 2011. *Kako se izgubiti u slabo osvjetljenim mjestima* u *Republika*, 77/9-10. 41-42.
- Tribuson, Goran. 1990. *Potonulo groblje*. Zagreb: Znanje.
- Vučetić, Radina. 2011. „Diznizacija detinjstva i mladosti u socijalističkoj Jugoslaviji“ u *Istorija 20. veka*, 3. 185-204.



Potonulo groblje by Goran Tribuson between horror fiction and film

SUMMARY

This paper analyzes *Potonulo groblje* (“The Sunken Cemetery”, 1990), a horror novel by Croatian author Goran Tribuson, a key figure in the country’s escapist fiction tradition. The novel centers on Ivan Hum, a former prisoner who returns to his neglected, nameless hometown to uncover the truth about his past. As he navigates an eerie, decaying landscape marked by supernatural events and cryptic townspeople, Ivan becomes entangled in a web of personal trauma, local myth, and historical repression. The narrative weaves together psychological horror, crime mystery, and gothic atmosphere to explore deeper themes of memory, decay, and identity. At the core of the novel lies a metaphorical exploration of the collapse of socialism and the uncertain transition into a post-socialist society. The imagery of the sunken cemetery, derelict infrastructure, and a town lost in time serve as powerful symbols of social disintegration and historical amnesia. Through close reading and comparative analysis, the study investigates how Tribuson mobilizes elements of horror and thriller genres not just for suspense, but to comment on the disorientation and disillusionment that accompanied the end of Yugoslavia. A central contrast in the novel is between Ivan - a disillusioned intellectual shaped by rationalism, guilt, and exile - and Marilina, a strange, quasi-mystical librarian whose home is filled with Western pop-culture memorabilia. Their interaction encapsulates the tension between high and popular culture, as well as the ambivalence of post-socialist identity caught between the ruins of the past and the seductive promise of consumerism. The novel is also examined through its 2002 film adaptation, directed by Mladen Juran, co-written with Tribuson and Czech director Jiří Menzel. The film reinterprets many of the novel’s themes through visual storytelling, using cinematic techniques, symbolism, and Western horror tropes to enhance psychological and socio-political layers. While the novel’s horror is more existential and literary, the film foregrounds visual motifs such as marbles (representing trauma), decayed urban spaces, and Western pop references

KEYWORDS:

Goran Tribuson, horror fiction, escapist fiction, trivial literature, film adaptation



to depict the cultural Westernization and trauma of post-war Croatia. The adaptation reflects how the sociopolitical context of the early 2000s - particularly Croatia's recovery from war and reorientation toward Europe - influenced the reinterpretation of the original narrative. The film emphasizes resolution and personal healing more explicitly than the novel, suggesting a more hopeful vision of the future. Ultimately, the study argues that despite its genre label, *The Sunken Cemetery* -both as a novel and as a film -offers a layered, critical engagement with the historical, psychological, and cultural anxieties of late 20th-century Croatia. It demonstrates that escapist or genre fiction can serve as a powerful lens for examining national trauma, collective memory, and ideological transition.



Il romanzo *Potonulo groblje* di Goran Tribuson tra letteratura e cinema horror

RIASSUNTO

L'articolo consiste in un'analisi del romanzo *Potonulo groblje* ("Il cimitero sommerso", 1990) di Goran Tribuson, tra i principali esponenti della cosiddetta letteratura escapistica (o d'evazione) in Croazia. Tenendo conto della trama del romanzo (incentrata sul ritorno di un ex detenuto nella città natale, dove presunte esperienze sovranaturali lo obbligano a confrontarsi col proprio passato) e del periodo storico in cui è stato pubblicato, si intende dimostrare come l'autore abbia impiegato gli elementi tipici del genere horror per riflettere sulla società croata dell'epoca. In quest'ottica, il romanzo sarà confrontato con l'omonimo adattamento cinematografico del 2002, girato da Mladen Juran in collaborazione con l'autore e il regista ceco Jiří Menzel; si determinerà quindi in che misura il processo di adattamento e la distanza storica abbiano influenzato il rapporto tra film e libro.

PAROLE CHIAVE:

Goran Tribuson, letteratura horror, letteratura d'evazione, letteratura di consumo, adattamento cinematografico



**PRIKAZI KNJIGA
SEGNALAZIONI LIBRI
BOOK REVIEWS**

Nikolina Gunjević Kosanović
University of Zadar

Vaglio, Luca. 2020. *Le stagioni del romanzo di Vladan Desnica. Genesis, forme, poetica*. Roma: Il Calamo.

Nel panorama della narrativa del tardo modernismo slavo meridionale, l'opera di Vladan Desnica (Zara 1905 – Zagabria 1967) si staglia per la coerenza e l'ambizione della sua riflessione formale. Il volume *Le stagioni del romanzo di Vladan Desnica. Genesis, forme, poetica* propone un'analisi sistematica e penetrante del corpus romanzesco dell'autore zaratino, restituendone con chiarezza le tappe fondamentali di sviluppo, i nodi teorici e le tensioni poetiche. L'indagine si concentra sulle tre opere che costituiscono il canone romanzesco di Desnica – *Villeggiatura invernale*, *Le primavere di Ivan Galeb*, *La scoperta dell'Atanatico* – senza tralasciare il tentativo iniziale di romanzo, *Il percorso esistenziale di Jandrija Kutlača*, il quale pur nella sua incompiutezza riveste un ruolo decisivo nella maturazione della poetica dell'autore.

Il punto di partenza dell'analisi è la convinzione, condivisa da Desnica, che il romanzo debba essere una forma “elevata” di letteratura: un laboratorio in cui si intrecciano istanze artistiche, interrogativi filosofici e indagine dell'umano. Non si tratta, in Desnica, di un'adesione nostalgica alla tradizione romanzesca europea, quanto piuttosto di una rielaborazione originale dei suoi modelli più avanzati, in particolare quelli modernisti: la liricità, l'introspezione, la riflessione saggistica e l'ibridazione dei generi si impongono come tratti distintivi di una scrittura che rifugge ogni adesione meccanica al realismo tradizionale.

La struttura del volume segue un ordine cronologico-evolutivo che consente al lettore di cogliere l'articolazione interna al corpus e l'evoluzione della poetica desniciana. Dopo una prima sezione teorica che ricostruisce il rapporto tra Desnica e il dibattito sul romanzo, l'autore entra nel vivo dell'analisi con la ricostruzione delle prime prove romanzesche. È particolarmente interessante la lettura del *Percorso esistenziale di Jandrija Kutlača*, considerato un “romanzo mancato”, ma che già contiene *in nuce* molti dei motivi che si svilupperanno pienamente nei romanzi successivi: la tensione esistenziale, la riflessione sull'identità e il confronto tra individuo e collettività.

Villeggiatura invernale, secondo romanzo in ordine cronologico ma primo pubblicato, rappresenta una tappa intermedia e fondamentale: qui Desnica rielabora la tradizione del romanzo realista e regionalista per proiettarla verso una forma più



aperta e mobile. Gli ossimori strutturali, le tensioni tra città e campagna, tra staticità e movimento, tra onniscienza narrativa e variazione prospettica, testimoniano una scrittura che cerca nuove vie pur senza rompere con la tradizione. L'analisi di questa sezione è particolarmente ricca e articolata: Vaglio individua con lucidità i meccanismi narrativi che introducono elementi di spaesamento e discontinuità nella narrazione, aprendo così la strada alla successiva rivoluzione formale.

Il vertice della produzione di Desnica è indubbiamente *Le primavere di Ivan Galeb*, romanzo-saggio metaromanzesco che segna l'approdo a una forma narrativa fortemente soggettivata e riflessiva. La lunga gestazione dell'opera, le interpolazioni poetiche e prosastiche, il ricorso alla digressione come dispositivo strutturale fanno di questo testo un modello esemplare di romanzo modernista. L'opera si configura come una meditazione sulla vita, sulla malattia, sul tempo, ma anche sulla scrittura stessa, nel tentativo di fondere racconto e riflessione, esperienza personale e interrogazione universale. L'autore coglie con finezza la funzione dei racconti interni, della frammentazione e del "filo sfilacciato della narrazione", mostrando come *Le primavere* sia al tempo stesso compimento e crisi del romanzo.

La tensione tra forma e disgregazione trova un ulteriore sviluppo nell'ultimo, incompiuto romanzo, *La scoperta dell'Atanatico*, che viene qui interpretato come una distopia sperimentale, in cui Desnica radicalizza i propri procedimenti e li spinge fino alla parodia. In questo testo si assiste a un ritorno parziale all'affabulazione, ma dentro una cornice riflessiva e disillusa, segnata dalla consapevolezza della crisi dei grandi paradigmi narrativi. Lo studioso italiano individua con precisione i tratti di continuità e di rottura tra *Le primavere* e *L'Atanatico*, e mostra come anche in quest'ultima opera Desnica metta in discussione le convenzioni del romanzo per approdare a una forma "aperta", polifonica, metanarrativa.

L'ultima sezione del volume, dedicata alla sintesi teorica, offre una proposta di classificazione tipologica dei romanzi di Desnica e tenta una definizione della sua poetica complessiva. Qui emerge con chiarezza la visione dell'autore zaratino come narratore-filosofo, attento ai grandi temi dell'arte, del tempo e dell'identità, ma sempre radicato nella concretezza della forma letteraria. La scrittura di Desnica è, in ultima analisi, una continua ricerca: della verità dell'esperienza umana, ma anche delle forme adeguate a rappresentarla. In questo senso, parlando della poetica di Desnica, Luca Vaglio conclude:

"La poetica (soprattutto implicita) del romanzo di Desnica si configura come ricerca di una forma adatta alla realtà dell'uomo contemporaneo, una forma atta a raffigurare tale realtà nel momento in cui riflette su di essa e sulla raffigurazione medesima, in una costante e nobilissima tensione verso la realizzazione della for-



ma ‘perfetta’, la più adeguata possibile, una forma che poi si ripiega su se stessa, si autoscompone e si fa essa stessa oggetto di critica e superamento dialettico come massima espressione dell’intellettualizzazione e sublimazione dei procedimenti narrativi e della letteratura *in toto*”.

Le stagioni del romanzo di Vladan Desnica si segnala, dunque, come un contributo prezioso agli studi sul romanzo europeo del Novecento e in particolare sulla letteratura slava meridionale, ancora limitatamente esaminata nel contesto italianistico. Con rigore critico e sensibilità interpretativa, il volume rende accessibile un autore di eccezionale spessore intellettuale e artistico, restituendone le complessità formali e le ambizioni poetiche. È una lettura imprescindibile per chi voglia comprendere le traiettorie della modernità letteraria e il ruolo che il romanzo continua a svolgere nella riflessione sull’umano.



Miranda Levanat-Peričić
University of Zadar

*Rat pamćenjem u književnosti i historiografiji sjevernog Jadrana*¹
(„La guerra della memoria nella letteratura e storiografia dell’Adriatico settentrionale“)

Badurina, Natka. 2023. *Strah od pamćenja. Književnost i sjeverni Jadran na ruševinama dvadesetog stoljeća* („La paura della memoria. La letteratura e l’Adriatico settentrionale sulle rovine del XX secolo“). Zagabria: Disput

Nel suo ultimo libro, dal titolo *La paura della memoria*, che collega in modo intrigante gli studi interdisciplinari sulla memoria e le scienze affettive, Natka Badurina apporta una sintesi di ricerche antropologico-culturali pluriennali dell’etnografia della guerra dell’Adriatico settentrionale. L’autrice, professoressa associata presso l’Università di Udine, ha già pubblicato più contributi scientifici sul ruolo della paura nella creazione della memoria collettiva nonché del modello di rappresentazione degli eventi traumatici della Seconda guerra mondiale nel territorio di confine italo-croato-sloveno. Gli argomenti delle sue ricerche sono in parte legati al progetto promosso dall’Istituto di etnografia e folklore di Zagabria *Naracije straha: od starih zapisa do nove usmenosti* („Narrazioni di paura: dagli antichi scritti alla nuova letteratura orale“), svoltosi dal 2017 al 2021, nell’ambito del quale, con Jelena Marković e Una Bauer, nel 2019 ha curato gli atti intitolati *Naracije straha: istraživački uvidi, teorijski problemi i metodološki izazovi* („Narrazioni di paura: scoperte scientifiche, problemi teorici e sfide metodologiche“).

Nel contesto degli studi sulla memoria, un posto particolare appartiene al periodo della Seconda guerra mondiale, visto che, come ha osservato Etienne François, l’identità dei paesi europei contemporanei si fonda sul testamento della Seconda guerra mondiale. Dopo la dissoluzione dell’Unione Sovietica, in tutta l’Europa, e soprattutto, da queste parti, dopo la dissoluzione della Jugoslavia, si verifica una svolta nella memoria e nella riorganizzazione della gerarchia della narrazione della memoria. La perdita della solida cornice sociale della memoria che nell’antifascismo vedeva un fermo punto di appoggio si manifesta come un’alluvione di nuovi ricordi dei cosiddetti „gruppi concorrenti di vittime“ che tentano di imporre una all’altra la propria versione di storia. Nonostante la memoria dei crimini

¹ Il presente testo è stato pubblicato in *Croatica et Slavica Iadertina*, XX, 1, 2024. Ottenuto il consenso dell’autrice, lo ripropiniamo all’attenzione dei nostri lettori nella traduzione italiana a cura di Elena Kiprovská Knežić.



di guerra diventi oggetto di nuovi approcci scientifici e ispirazione per nuove forme di arte, queste rivalutazioni, a volte, perpetuano stereotipi già noti che vengono strumentalizzati a fini politici molto facilmente. L'autrice fa notare che il materiale storiografico anche come oggetto di espressione artistica può essere sottoposto a varie manipolazioni e rappresentazioni selettive e con le proprie ricerche richiama l'attenzione sui processi che (de)formano la memoria della guerra, del terrore, delle vittime e dei crimini. Particolarmente importanti sono le sue osservazioni sul ruolo delle conseguenze della revisione della memoria nelle società contemporanee postsocialiste nella formazione di nuove identità che respingono i valori del movimento antifascista. Sebbene nelle società europee contemporanee la memoria della Seconda guerra mondiale venga sostenuta a livello istituzionale con le risoluzioni ufficiali del Consiglio d'Europa, la memoria, d'altra parte, comprende anche processi politici di oblio/dimenticanza ovvero selezione del materiale adatto o idoneo alla memoria in una determinata chiave politica che trasforma il conflitto tra il fascismo e l'antifascismo in un conflitto tra la democrazia e due totalitarismi. In questo senso, da un lato, la paura può diventare il contenuto stesso della memoria, e dall'altro lato si sviluppa paura specifica della memoria e con essa anche processi (politici) che sostengono l'alleggerimento della memoria ovvero favoriscono la dimenticanza. Nel contesto citato, Natka Badurina riconosce la paura della memoria prima di tutto nella paura della memoria del comunismo quale „guerra contro la disugaglianza e la sottomissione“. Inoltre, argomenta le sue osservazioni citando alcuni esempi, dalle testimonianze dei sopravvissuti ai campi di concentramento a vari allestimenti museali, commemorazioni ufficiali, riti sociali fino a un rapporto personale e familiare con l'appartenenza alla Resistenza.

Nell'ambito degli studi interdisciplinari sulla memoria Badurina riconosce un punto fermo nel concetto di memoria multidirezionale di Michael Rothberg nonchè nel concetto di gerarchia della memoria di Aleide Assmann. Introduce inoltre la prospettiva della critica postcoloniale e insiste sui principi etici nell'interpretare il passato, concetto enfatizzato nel suo approccio alla letteratura che lei considera il più responsabile mezzo di trasmissione della memoria. Nonostante l'autrice con il suo approccio rimanga lontana dagli ostinati sostenitori dell'autonomia della letteratura, va sottolineato che gli studi sulla memoria condividono con la critica postcoloniale l'idea che il passato va di nuovo raccontato dal punto di vista dei soggetti sottomessi e si tratta, dunque, di una scelta logica e metodologicamente giustificata.

Seguendo l'arco del tempo di un secolo (più precisamente dal 1919 al 2020) nel libro *La paura della memoria* Natka Badurina si focalizza su alcuni nodi di memoria problematici, che si attualizzano nei rapporti culturopolitici italo-croati contemporanei. Di conseguenza, il libro è diviso in quattro unità tematiche; cronologicamente, il tema che apre la discussione è quella dell'Impresa di Fiume di D'Annunzio con una domanda nel sottotitolo „Occupazione



zione gioiosa o preavviso del fascismo?“ Segue il tema dell'esercito italiano nell'occupazione della Jugoslavia e i ricordi opposti con i quali dalla parte italiana si crea il mito del bravo soldato e dalla parte jugoslava si canonizzano i ricordi dei crimini nei campi di concentramento italiani. Il terzo capitolo tratta il ricordo soppresso delle vittime della Risiera di San Sabba di Trieste che dal 1943 al 1945 fu trasformata in campo di concentramento nazista. Attraverso il tema della manipolazione della memoria dei crimini commessi dai partigiani e dell'esodo istriano nella memoria collettiva italiana il quarto capitolo apre la questione delle possibilità di arresto della „macchina mitologica“ (Furio Jesi, 2007) ovvero del discorso saturo di esaltazione della paura che, sul piano mitologico, reprime le ricerche scientifiche.

Per indicare i punti problematici nelle interpretazioni contemporanee „dell'Impresa di Fiume“ di D'Annunzio o „l'episodio fiumano“, nel primo capitolo, tra l'altro, l'autrice segue due progetti artistici – la performance dell'artista concettuale sloveno Janez Janša (dal vero nome Davide Grassi) del 2009 e 2010 intitolato *Il porto dell'amore* e la performance dell'artista croato Damir Stojnić intitolato *1:1* (uno a uno). Mentre Janša si esibisce con la propria performance come sostenitore dell'episodio fiumano leggendo la bozza di costituzione di De Ambris senza le modifiche riportate da D'Annunzio (che l'autrice analizza attentamente), Stojnić affianca le frustrazioni contemporanee sviluppate nel contesto del capitalismo neoliberale all'impresa di Fiume interpretandola come una ribellione rivoluzionaria e antiistituzionale, trascurando però, completamente, il suo significato protofascista e collegando, in modo inappropriato, il contesto culturale del 2020, quando Fiume diventa capitale europea della cultura, con l'anniversario dell'Impresa di Fiume.

Il secondo capitolo apporta una panoramica delle forme narrative della memoria dell'internamento nei campi di concentramento italiani sull'occupato territorio croato. Con un'analisi stilistica e del discorso delle testimonianze, l'autrice rivela alcuni modelli comuni nella narrazione del trauma dai sopravvissuti ai campi di concentramento Bakar, Kraljevica, Kapor e Molat. In questo processo mette l'accento sui diari di Hunk e Vladimir Gottlieb e il reportage fotografico di Elvira Kohn, mentre nella poesia scritta nei lager e soprattutto nell'ambito del genere dei libri di memoria femminili, Badurina fa notare l'influsso della tradizione orale sulla poetica della testimonianza sulla paura vissuta che si manifesta attraverso un modo di espressione formulare e un modello epico di narrazione. Nell'approccio al materiale, il quale comprende le dichiarazioni delle vittime rese innanzi alla Commissione per le inchieste sui crimini dell'occupatore, l'autrice esprime il proprio disagio causato dal revisionismo storico di transizione che a sua volta suscita nella società croata paura della memoria del fascismo. Risulta interessante il suo confronto dei contemporanei processi di revisione storica che nella storiografia croata e quella italiana sviluppano un atteggiamento del tutto opposto nei confronti del lavoro della Commissione jugoslava. Mentre i discorsi revisionistici nella storiografia croata



respingono il materiale della Commissione, considerandolo ideologico, esagerato, poco attendibile e così via, la storiografia italiana, la quale dagli anni novanta del secolo scorso lavora intensamente sulla decostruzione del mito del bravo soldato italiano, trova fondamento proprio nelle informazioni accertate dalla Commissione jugoslava.

L'autrice, attraverso l'interpretazione di due romanzi, *Non luogo a procedere* di Claudio Magris e *Sonnenschein* di Daša Drndić, dedica il terzo capitolo alla memoria delle vittime della Risiera di Trieste, l'unico lager nazista in Italia che avesse un forno crematorio. Mette in evidenza inoltre, il fatto che la maggior parte delle vittime della Risiera erano prigionieri politici sospettati di attività antifascista ovvero aderenti alla Resistenza (croati, sloveni e italiani), fatto che viene dimenticato subito dopo la guerra per ragioni politiche in modo da occultare il collaborazionismo triestino nonché minimizzare il ruolo dell'antislavismo nel regime fascista sul territorio di confine.

Visto che i romanzi di Claudio Magris e Daša Drndić raccontano la Risiera, l'autrice li mette a confronto indagando in quale misura narrano gli aspetti locali dell'olocausto. Nonostante Magris porti a conoscenza il pubblico italiano del collaborazionismo impunito e Drndić quello croato e internazionale del revisionismo storico e della nazificazione incompiuta, l'autrice, tuttavia, nella conclusione sottolinea che, per quanto riguarda la memoria concreta della Risiera di Trieste, entrambi i romanzi hanno mancato di analizzare, dal punto di vista della letteratura, i veri problemi integrando l'argomento nella globalizzazione della storia dell'olocausto.

Seguendo lo sviluppo dei miti politici dell'esodo degli italiani, nel capitolo sulla nazionalizzazione della memoria, l'autrice osserva che attraverso la demonizzazione dei partigiani (slavi) nei ricordi degli esuli, si annidi un razzismo antislabo presente sia nei discorsi pubblici che nella letteratura popolare. La memoria italiana dell'esodo istriano, dunque, è argomento di vari testi di letteratura artistica (tra i più importanti esponenti si annoverano Fulvio Tomizza, Enzo Bettiza, Marisa Madieri, Nelida Milani). Prendendo in considerazione il corpus di grande rilievo artistico, il focus dell'autrice, tuttavia, verte sulla produzione letteraria ai margini del canone e si focalizza su testi che con l'interpolazione del fantastico alimentano la paura e gli stereotipi sulla ferocia slava (per es. I romanzi *La Foiba grande* di Carlo Sgorlon del 1992; *Chi ha paura dell'uomo nero* di Graziella Fiorentin del 2005). Nei testi citati, il regime fascista in Istria viene rappresentato in chiave del mito del bravo soldato italiano, mentre l'arrivo dei partigiani, „l'esercito della foresta“ viene rappresentato quale ritorno allo stato primordiale, alla caverna. Nel contesto della costruzione del fantastico sui riti occulti legati alle testimonianze sulle foibe, l'autrice evidenzia il motivo del cane nero che appare già nel primo romanzo sull'argomento, *La morte è nelle foibe* (1949) di Giancarlo Marinaldi. Anche se le storie raccontate nei testi della sottoletteratura sopracitata a volte appaiono come ricordi autentici, l'analisi comparativa



dimostra che il loro contenuto si basa sulla cronaca di *Primavera a Trieste* (1951) di Antonio Quarantotti Gambini che, con il suo romanzo sui quaranta giorni di occupazione jugoslava di Trieste, ha inaugurato una lunga tradizione del razzismo letterario antislavo.

Analizzando le concrete paure storiche ma anche la paura della storia (della Seconda guerra mondiale nonché dello spirito del comunismo in particolare), attualizzata nelle testimonianze personali, attraverso un'interpretazione artistica e una reinterpretazione storiografica contemporanea, Natka Badurina mette in rilievo i processi dell'affrontamento problematico con il passato attraverso i quali passa la memoria collettiva contemporanea citando una serie di esempi quali la romantizzazione della profascista „Impresa di Fiume“, l'olocaustizzazione della memoria delle foibe, l'introduzione del concetto delle „vittime non innocenti“ della Risiera e la dimenticanza del collaborazionismo triestino fino alle presentazioni museali della „italianità“ perduta dell'Istria e della Dalmazia. Tali processi, messi in funzione di una visione „auto-assolutoria“ del ruolo italiano nella Seconda guerra mondiale, da una parte alleggeriscono la memoria della società italiana e dall'altra sovraccaricano la memoria collettiva con la paura del politicamente avido e barbaramente atroce mostro slaveno. D'altro canto, il revisionismo della storia croata, con l'introduzione dei discorsi anti-antifascista e con il respingimento dei meriti della resistenza nella liberazione dal fascismo, non esita a sua volta a distorcere in modo bizzarro i fatti storici in chiave irredentista. In questo senso, siamo testimoni, di tanto in tanto, di affermazioni incredibili di studiosi della storia croati come quella che gli italiani sul territorio occupato della Dalmazia „furono costretti a reagire con la violenza“, provocati dalle azioni partigiane e che hanno provocato l'internamento nei campi di concentramento (p. 133). Sembra anche, che la società moderna non dedichi affatto attenzione ai lager fascisti sulle isole di Molat, Rab, Kapor e Bakar, e questo tipo di (non)attività e (non) lavoro sulla memoria si inquadra perfettamente nel programma della destra contemporanea italiana che lavora sulla cancellazione della responsabilità del fascismo dalla memoria collettiva. In questa linea, il maggior contributo scientifico del presente libro, in conformità con gli scopi che l'autrice si prefigge nella propria ricerca, sta soprattutto nella sua tesi difesa con successo, sulla necessità di ripristinare la fede nella storiografia quale unico modo di accertamento della verità sugli eventi del passato, nonché nella brillante ermeneuticamente efficace, interpretazione critica che richiama gli storici, i letterati e gli artisti a responsabilità etica nella rappresentazione dei fatti. Collegando il tema della paura con quello della memoria ai fini di indagare il loro intreccio attraverso l'opposizione dei rapporti italo-croati, il presente libro non è solo socialmente rilevante e attuale ma ha anche un valore didattico ed etico. Il libro richiama la nostra attenzione su un fatto che non va trascurato – le interpretazioni della storia dei conflitti nazionali e ideologici nelle aree di confine dell'Adriatico settentrionale che trascurano l'aspetto dell'antislavismo e decontestualizzano la storia del terrore respingendo l'antifascismo, presentano un potenziale pericolo anche per il futuro.



<https://morepress.unizd.hr/journals/sponde>

