



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

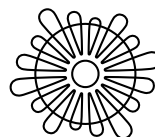
A JOURNAL OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES BETWEEN THE TWO ADRIATIC COASTS

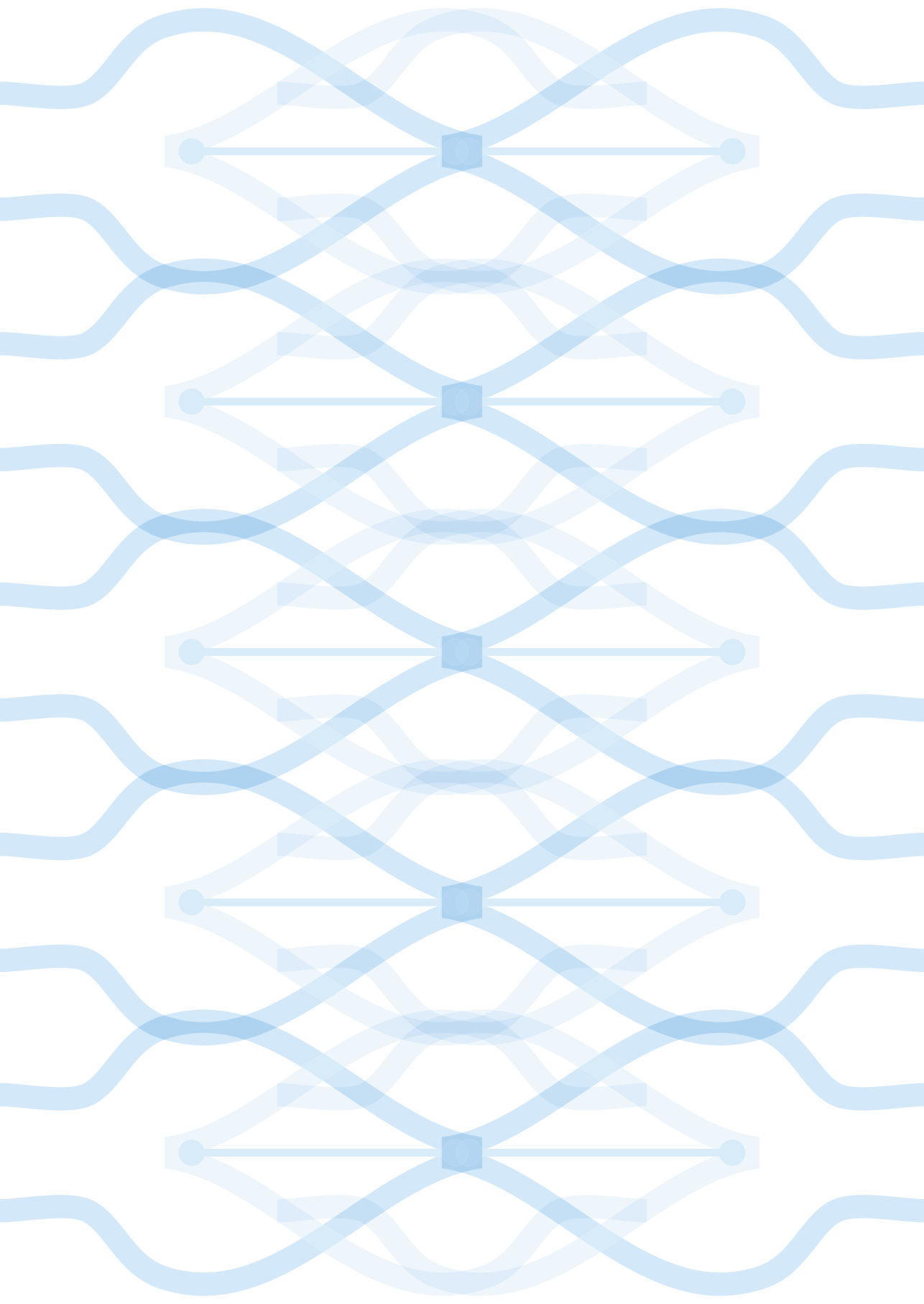
ISSN: 2939-3647

5/1 | 2026

SPONDE

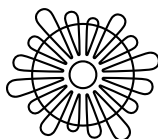
5/1 | 2026





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, 2026.

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)
Andrijana Jusup Magazin (Sveučilište
u Zadru)
Giovanna Scianatico (C.I.S.V.A.)
Ivana Škevin Rajko (Sveučilište u Zadru)
Emanuele Zinato (Università di Padova)

SPONDE

Rivista di lingue, letterature 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)
Andrijana Jusup Magazin (Sveučilište
u Zadru)
Giovanna Scianatico (C.I.S.V.A.)
Ivana Škevin Rajko (Sveučilište u Zadru)
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)

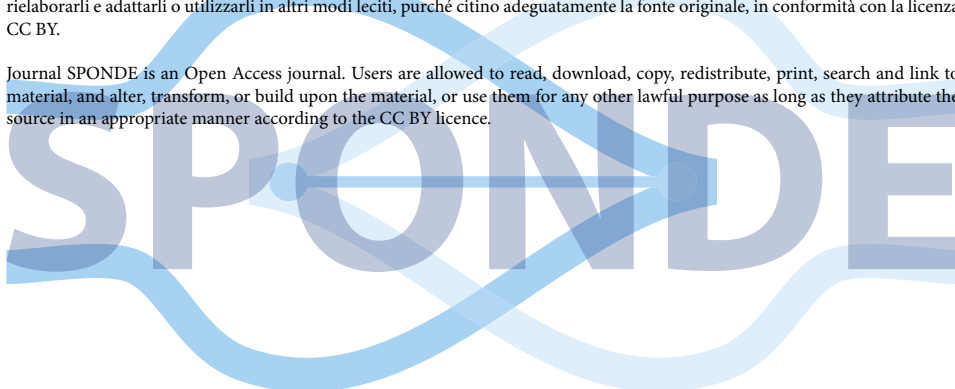
Editorial Board

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

SPONDE je časopis u otvorenom pristupu. Sadržaj časopisa u cijelosti je besplatno dostupan. Korisnici smiju čitati, preuzimati, kopirati, distribuirati, tiskati, pretraživati ili stavljati poveznice na materijal te mijenjati, preoblikovati i prerađivati materijal ili ga koristiti na druge zakonite načine, sve dok odgovarajuće citiraju izvornik, sukladno CC BY licenci.

SPONDE è una rivista ad accesso aperto. Il contenuto della rivista è interamente disponibile gratuitamente. Gli utenti sono autorizzati a leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, cercare o inserire collegamenti ai materiali, nonché a modificarli,rielaborarli e adattarli o utilizzarli in altri modi leciti, purché citino adeguatamente la fonte originale, in conformità con la licenza CC BY.

Journal SPONDE is an Open Access journal. Users are allowed to read, download, copy, redistribute, print, search and link to material, and alter, transform, or build upon the material, or use them for any other lawful purpose as long as they attribute the source in an appropriate manner according to the CC BY licence.



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 Zudić Antičić (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 se referira u ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca) - Elenco delle riviste scientifiche dell'Area 10.

Nacionalno vijeće za znanost, visoko obrazovanje i tehnološki razvoj časopis je kategoriziralo kao A2 časopis u području humanističkih znanosti (NN 42/2026).

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 Zudić Antičić (Univerza na Primorskem, Koper)

Revisione testi in lingua inglese

Marina Veverec

Identità visiva della rivista

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

La rivista è indicizzata in ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca) - Elenco delle riviste scientifiche dell'Area 10.

Il Consiglio Nazionale per la Scienza, l'Istruzione Superiore e lo Sviluppo Tecnologico ha classificato la rivista come rivista di fascia A2 nell'ambito delle scienze umanistiche (NN 42/2026).

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 Zudić Antičić (Univerza na Primorskem, Koper)

English Language Editing

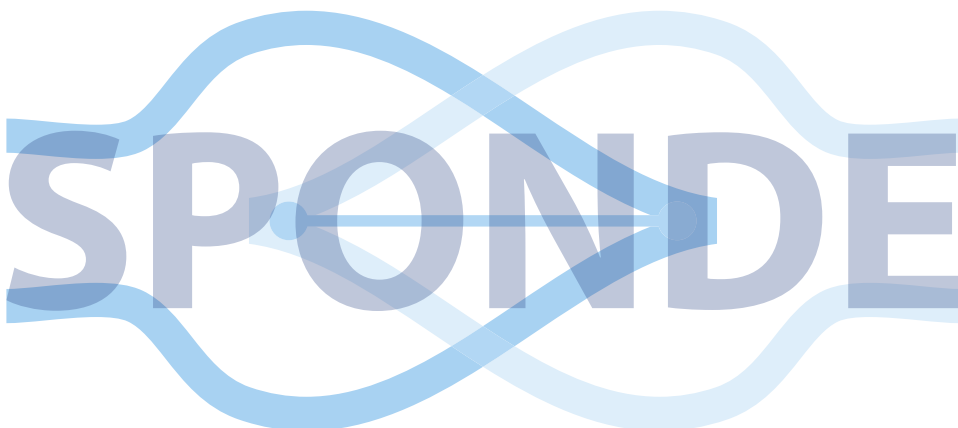
Marina Veverec

Visual Identity of the Journal

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

The journal is indexed in ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca) - Elenco delle riviste scientifiche dell'Area 10.

The journal was classified as A2 journal in the field of humanities by the National Council for Science, Higher Education and Technological Development (NN 42/2026).



KAZALO / INDICE / TABLE OF CONTENTS

DEIANIRA AMICO

- Disegno, canto, traduzione: per una rilettura dell'opera di Ibrahim Kodra tra Italia e Albania negli anni della Resistenza 9-32
Drawing, Singing, Translation: For a Rereading of Ibrahim Kodra's Work Between Italy and Albania During the Years of the Resistance

NIKOLINA GUNJEVIĆ KOSANOVIĆ

- Il mare della memoria: esilio e identità nella scrittura di Raffaele Cecconi 33-46
The Sea of Memory: Exile and Identity in the Writing of Raffaele Cecconi

MOJCA KOMPARA LUKANČIĆ

- Panoramica delle traduzioni italiane delle opere di Srećko Kosovel e analisi delle raffigurazioni individuate da Darja Pavlič 47-62
An Overview of the Italian Translations of Srećko Kosovel's Works and an Analysis of the Figurative Images Identified by Darja Pavlič

MONIKA JURKOVAC

- „Mi smo žene srce našeg doma”: Konstrukcija ženskoga identiteta u romanu *Pero i Pava* (1940) Paule von Preradović 63-80
“We are the women, the heart of our home”: the construction of female identity in the novel Pero i Pava (1940) by Paula von Preradović

ENRICO DAVANZO

- Il Corsaro Nero* sull'altra sponda dell'Adriatico. 81-100
La presenza di Emilio Salgari nel contesto editoriale croato
The Black Corsair on the other shore of the Adriatic.
Emilio Salgari's presence in the Croatian publishing context

EUGENIJA ČUTO

Infografika kao vizualni alat za jezičnu proizvodnju
u nastavi stranih jezika

101-122

*Infographic as a Visual Tool for Language Production in
Foreign Language Teaching*

MARIA RUGO, TONKA BELIĆ

La traduzione audiovisiva come porta d'accesso alla padronanza
interculturale e sociolinguistica dell'italiano: una proposta didattica

123-144

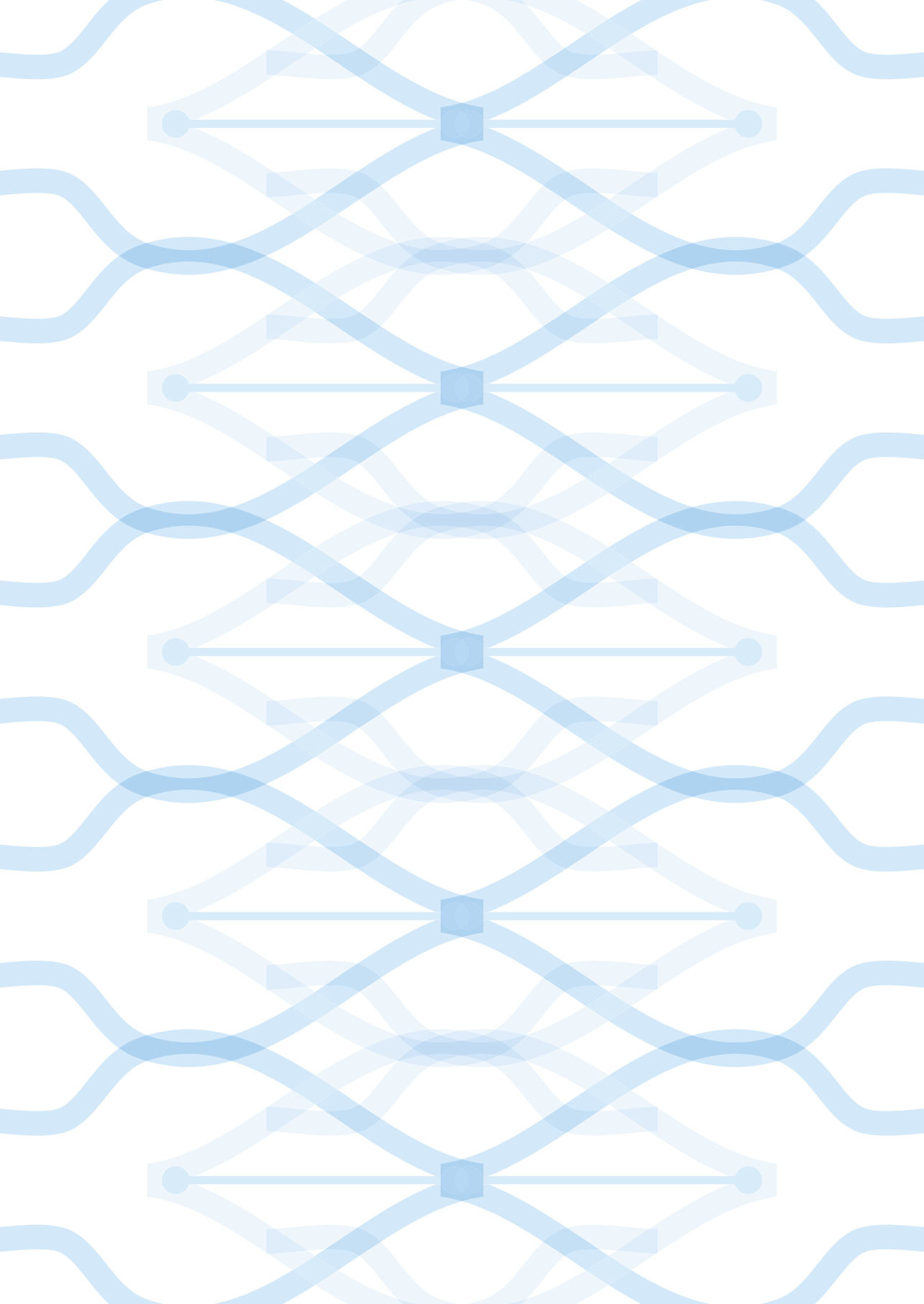
*Audiovisual translation as a gateway to intercultural and sociolinguistic
mastery of Italian: A Teaching Proposal*

PRIKAZI KNJIGA • SEGNALAZIONI LIBRI • BOOK REVIEWS

ELENA KIPROVSKA KNEŽIĆ

Gjurčinova, Anastasija. 2025. *Dialoghi interletterari.*
Saggi italo-macedoni. Nardò: Besa Muci Editore

146-151



DISEGNO, CANTO, TRADUZIONE: PER UNA RILETTURA DELL'OPERA DI IBRAHIM KODRA TRA ITALIA E ALBANIA NEGLI ANNI DELLA RESISTENZA

DEIANIRA AMICO

Politecnico di Milano
ilariadeianira.amico@polimi.it

UDK: 75Kodra, I. "1944/1945"
Original research paper
Prilijen / Ricevuto / Received: 23. 3. 2026.
Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/Accepted for publication: 25. 6. 2026.

Il contributo ricostruisce la produzione di Ibrahim Kodra nel biennio 1944-1945, concentrandosi sul nucleo di disegni oggi parzialmente distribuito fra la Fondazione Kodra e il fondo Mario De Micheli del Museo della Permanente di Milano. L'analisi di questo corpus mostra come, nel clima milanese dell'Accademia di Brera e di Corrente, il giovane artista elabori un linguaggio insieme espressivo e testimoniale, in dialogo con gli artisti italiani coinvolti nell'esperienza della Resistenza, di cui egli stesso fu parte. Di particolare rilievo storiografico è la presenza, sul margine di un foglio, della trascrizione di un verso di un canto partigiano in albanese, che consente di leggere l'opera come spazio d'interferenza fra immagine, oralità e traduzione, destinato a successive forme di circolazione e rifunzionalizzazione nel dopoguerra italiano. In questa prospettiva, la produzione di Kodra consente di rileggere i rapporti tra Italia e Albania, attraverso l'Adriatico, come uno spazio segnato da traduzioni culturali e politiche che si compiono per passaggi successivi, secondo una dinamica di continua riscrittura.

PAROLE CHIAVE:

Kodra, Resistenza, *Corrente*, arte moderna, traduzione culturale

Il biennio 1944-1945 occupa, nella vicenda di Ibrahim Kodra, una posizione insieme marginale e decisiva. Marginale, perché la fortuna critica dell'artista albanese ha privilegiato il secondo dopoguerra (Ferri 2016); decisiva, perché è proprio negli anni della guerra che si chiariscono il nesso fra la formazione milanese, la partecipazione alla Resistenza e l'elaborazione di un linguaggio segnato dalla centralità del corpo vulnerabile, dalla frattura della forma e da una tensione etica che investe insieme il segno e la testimonianza. La marginalità critica di questo nucleo si comprende in parte con la dispersione dei materiali, oggi parzialmente ricostruibile attraverso i fogli conservati presso la Fondazione Kodra e il fondo Mario De Micheli del Museo della Permanente di Milano¹. A partire da questa ricognizione materiale, il contributo intreccia ricostruzione storico-documentaria, analisi formale e comparativa delle opere, lettura filologica delle iscrizioni e attenzione ai processi di trasmissione critica, per chiarire il rapporto di Kodra con il contesto milanese e, insieme, mettere a fuoco l'orizzonte di scambi fra Milano e l'Albania. Ne affiora una modernità artistica che si costituisce anche nelle sue motivazioni politiche e che si tramanda attraverso processi successivi di riattivazione memoriale.

“Nell'arte la storia è vita”. Sull'opera di Kodra fra Tirana, Roma e Milano

La figura di Ibrahim Kodra si delinea, a partire dalle dichiarazioni dell'artista, attraverso una narrazione a tratti agiografica: la perdita precoce dei genitori, un'infanzia segnata da lavori occasionali e dal disegno di strada, l'ingresso alla corte di re Zog in ragione delle sue doti artistiche, quindi l'attività nella grafica dei manifesti cinematografici (Kodra 1978; Kodra 1974). Si tratta di un autoritratto coerente con il temperamento volitivo dell'artista che richiede, tuttavia, di essere ricondotto entro un quadro storico-documentario più preciso, senza per questo ridurne la valenza simbolica, quale emerge anche dalle testimonianze di chi lo conobbe (Jacopetti 1950).

¹ Fanno parte della collezione De Micheli presso il Museo della Permanente: *Madre uccisa*, *Morirono all'alba*, *Le nostre madri*; questi sono pubblicati per la prima volta nel catalogo della mostra *Arte e Resistenza in Europa* (Bologna, Museo Civico, 26 aprile-30 maggio 1965; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 8 giugno-18 luglio 1965), Arti Grafiche Tamari, Bologna 1965, p. 193. Sono parte della collezione della Fondazione Kodra una *Figura femminile riversa* e uno *Studio per le nostre madri*; a questi si aggiunge un nucleo disperso ma la cui presenza è attestata nella stampa dell'epoca: *Martiri*, 1944/1945, pubblicato in *Patria indipendente*, anno IV, n. 8, domenica 17 aprile 1955; *Il martire* (1945), due disegni intitolati *Figure di fucilati* (1945), pubblicati in Kodra 1978; *È morto all'alba*, 1944, pubblicato in *Kodra giorno per giorno*. 2007. Milano: Associazione Kodra.



La formazione di Kodra prende avvio nella Tirana dei primi anni Trenta, in un contesto che la bibliografia più recente sul sistema dell'arte e sull'istruzione artistica nella capitale albanese ha cominciato a delineare con maggiore precisione. La fondazione della prima Scuola di Disegno di Tirana rappresentò un passaggio decisivo nel processo di istituzionalizzazione dell'insegnamento artistico in Albania, inscrevendo fin dall'inizio la formazione figurativa nazionale entro una rete di relazioni strutturali con l'Italia (Muço 2023: 141-145; Gjonbalaj e Gokaj 2019: 45-46).

Kodra rievoca questa esperienza richiamando il nome di Odhise Paskali, figura eminente della cultura artistica albanese, formatosi a Torino²; la Scuola di Disegno fu in realtà il risultato di un'iniziativa più articolata, alla quale presero parte, oltre a Paskali, Andrea Kushi, Abdurrahim Buza e soprattutto l'italiano Mario Ridola³, che ne assunse la direzione, conferendole un orientamento didattico di matrice naturalistico-accademica, fondato sullo studio dal vero.

Quella scuola operò, al tempo stesso, come ponte verso l'esterno, attraverso scambi e percorsi di specializzazione che legavano i giovani artisti albanesi alle accademie italiane, soprattutto in ambito romano, una dinamica che si intensificò con il consolidarsi della presenza fascista nei rapporti italo-albanesi (Çika e Drishti 2005; Cuka 2013: 246-247). Più incerti restano invece, allo stato attuale degli studi, i rapporti con il versante milanese: una lacuna che suggerisce quanto il capoluogo milanese fosse probabilmente estraneo alle geopolitiche diplomatiche in questo ambito. La chiusura della Scuola di Disegno di Tirana nel 1939, in coincidenza con l'occupazione italiana dell'Albania e con la caduta del regno di Zog, segnò una cesura che investì direttamente le strutture educative e culturali del paese, interrompendo un'esperienza ancora recente ma già strategica nel processo di modernizzazione artistica (Lang 2024: 426-440).

Kodra appartiene a questa prima generazione di artisti albanesi formata entro un sistema che funzionava già come canale di transito verso l'Italia. La sua parten-

² Alcune ricostruzioni biografiche ricordano che Odhise Paskali conseguì nel 1927 un titolo presso l'Università di Torino, in un ambito prossimo alla critica e alla storia dell'arte; tale formazione aiuta a spiegare non solo il suo ruolo di scultore, ma anche la precoce consapevolezza della scultura come campo strategico per la definizione di un linguaggio artistico nazionale albanese. Si rimanda a Gjonbalaj, Gokaj 2019.

³ Si tratta della *Shkolla e Vizatimit* (Scuola di Disegno) di Tirana, avviata nel 1931 e formalizzata l'anno successivo: un'istituzione diretta inizialmente dall'italiano Mario Ridola, con la collaborazione di Andre Thonasi e con la presenza, tra i docenti e i promotori, di Andrea Kushi, Abdurrahim Buza e Odhise Paskali. L'impostazione didattica era di orientamento realistico-accademico, fondata sullo studio dal vero, sull'uso di modelli in gesso e su un'idea di "piattaforma nazionale" che attribuiva rilievo anche alla raffigurazione di soggetti in costume tradizionale. Si rimanda a Cuka 2015.



za nel 1938, grazie a una borsa di studio promossa dal governo italiano, si colloca entro una trama politico-culturale ormai consolidata, che il fascismo impiegò come strumento di influenza nell'area adriatica (Borgogni 2007: 167-188; Lang 2024: 428-430). In questa luce deve essere letto il ruolo di Nicola Lo Russo Attoma, ricordato nelle fonti biografiche di Kodra in qualità di "console a Tirana", riconducibile invece a una figura di mediazione interna agli apparati di controllo della comunicazione e della propaganda italiana in Albania, e dunque a una più ampia strategia di penetrazione politica e culturale⁴.

La prima meta di Kodra è dunque Roma. Nelle interviste tarde il pittore albanese ricorda la propria presentazione pubblica nell'ambito della Mostra della Rivoluzione fascista⁵, vale a dire in un contesto pienamente interno all'immaginario celebrativo del regime (Jacopetti 1950). Al tempo stesso, la Roma di quegli anni costituiva il tessuto di un ambiente artistico antiaccademico, aperto a inflessioni espressioniste, segnato dalla stagione della Scuola romana, di cui Mafai e Scipione furono figure centrali, e riconducibile anche all'orbita della Galleria della Cometa, la cui vicenda fu bruscamente interrotta dalle leggi razziali (Fagiolo dell'Arco 1986). Il nesso tra questo *milieu* e Milano è attestato sia dall'attenzione che *Corrente* riservò a tali artisti nelle sue pubblicazioni (Sebastiani 1998), sia dalla persistente relazione di Renato Guttuso con quell'ambiente (Fagiolo dell'Arco 1988). Sebbene non sia documentabile una frequentazione diretta da parte di Kodra, tale contesto costituisce uno sfondo significativo per comprendere l'orizzonte di linguaggi figurativi alternativi alla retorica del regime entro cui si colloca anche la sua prima esperienza italiana.

È tuttavia Milano a costituire il vero luogo della sua maturazione. L'iscrizione di Kodra all'Accademia di Brera documenta la sua presenza nel capoluogo lombardo

⁴ Una fonte diplomatica statunitense del 1939 descrive Nicola Lo Russo Attoma come "Italian journalist and representative of the United Press in Albania" e riferisce la sua nomina a *Press Councilor* con l'incarico di controllare le attività della stampa albanese. Il dato colloca la sua figura all'intersezione fra informazione, propaganda e controllo politico nel passaggio cruciale dell'unione italo-albanese. Cfr. *Foreign Relations of the United States, General, The British Commonwealth and Europe, Diplomatic Papers, Volume II*, 1939.

⁵ La seconda edizione della *Mostra della Rivoluzione Fascista*, inaugurata a Roma il 23 settembre 1937, rimase aperta fino al 6 novembre 1938. In un'intervista rievocata da Gualtiero Jacopetti, Kodra raccontò di essere stato accolto da una schiera di soldati in camicia nera, "allineati in un marmorico corridoio della Mostra della Rivoluzione"; invitato a prendere la parola e dichiarando di non parlare italiano ma soltanto inglese, si vide rispondere: "Dite al camerata albanese di parlarci nella sua lingua". Colto di sorpresa, salì allora sul palco e, secondo il resoconto di Jacopetti, si mise "serissimo a contare dall'uno al trecento", inserendo di tanto in tanto, "con un timbro più vigoroso", i nomi di Hitler, Mussolini, Italia, fascismo e Giulio Cesare; "queste felici trovate", conclude l'autore, "naufragarono sempre in una tempesta di applausi" (Jacopetti 1950).



nel novembre 1938 [FIG.1]⁶. Qui egli segue i corsi di Achille Funi e soprattutto di Aldo Carpi, in anni in cui l'Accademia è frequentata anche da Ennio Morlotti e Bruno Cassinari. Per i giovani allievi l'insegnamento di Carpi assume un valore decisivo, poiché introduce una sensibilità estranea all'ordine accademico tradizionale, aperta a quella componente espressionista che il nazismo aveva marchiato come “degenerata” e che, nel clima milanese, poteva tradursi in una vera postura etica dello sguardo⁷. Anche il successivo destino di Carpi, internato a Gusen, conferisce retrospettivamente a tale insegnamento un rilievo ulteriore, saldando la questione formale a quella morale (Carpi 1993).

In questo quadro, la frequentazione di Brera non può essere separata dal clima culturale che si crea attorno a *Vita giovanile* e poi a *Corrente*, la rivista fondata da Ernesto Treccani nel 1938 e soppressa dal regime nel giugno 1940. Pur senza partecipare direttamente né alla rivista né alle principali esposizioni del gruppo, Kodra si forma infatti entro un ambiente in cui il rifiuto del classicismo celebrativo e della retorica monumentale si accompagna al recupero di una figurazione antieroica, aperta alle esperienze europee contro l'autarchia culturale del fascismo (Pontiggia 2012). In tale contesto, la lezione del postimpressionismo francese, dell'espressionismo tedesco e del modello del Picasso di *Guernica* costituiscono alcune delle matrici fondamentali di una ricerca che salda libertà di ricerca formale e responsabilità storica (Colombo 2019).

Le opere di Kodra del primo periodo milanese attestano una costruzione impostata su una matrice cézanniana, riconoscibile nella scansione per piani dei volumi e nella compressione tonale, ma già attraversata da sollecitazioni ulteriori. Da un lato vi si avverte l'eco di una metafisica interiorizzata, filtrata anche attraverso la lezione morandiana⁸; dall'altro emerge una crescente attenzione per il motivo della testa e della maschera che apre l'opera a inflessioni deformanti e immaginifiche, in sintonia con quei temi “irrazionalisti” che attraversano la ricerca di questa genera-

⁶ Per una riproduzione del tesserino di iscrizione di Kodra all'Accademia di Brera si rimanda a Kodra 1978.

⁷ In occasione della personale dedicata ad Aldo Carpi, allestita nel gennaio 1946 presso la Galleria Guglielmi di corso Vittorio Emanuele 22, Ennio Morlotti pubblicò una pagina di intensa partecipazione, segnata da un tono di affettuoso omaggio al maestro, riconosciuto come figura di “libertà e moralità”. Nel testo apparso su *Argine-Numero* (II, 1, gennaio-febbraio 1946), Morlotti attribuiva a Carpi un ruolo decisivo nella formazione esistenziale e morale di una generazione profondamente segnata dalla guerra: “la nostra generazione in tutti i modi soffocata e avvilita, amputata, sparpagliata, sminuita dagli avvenimenti, ebbe pochissime cose a cui attaccarsi per sopravvivere [...] per un gruppetto di pittori qui a Milano c'è stato però un'altra cosa, c'è stato un maestro”.

⁸ Il movimento di *Corrente* si caratterizza per una costante dialettica tra il confronto con alcuni maestri italiani – fra cui Morandi e Carrà – e l'apertura alle esperienze europee. Per questo snodo, e in particolare per la presenza di Morandi come riferimento interno alla cultura figurativa del gruppo, si rimanda utilmente a Rusconi 2020.



zione di artisti (Colombo, Pontiggia 2005). In *Natura morta con testa e vaso* (1941, Fondazione Kodra, Milano) [FIG.2], il tema della statua, centrale tanto nella tradizione metafisica quanto nell'opera di Sironi, viene rielaborato entro una ricerca che mostra significative consonanze con i coevi soggetti di Ennio Morlotti. Il confronto con *Gessi* (1942, Casa Museo Boschi Di Stefano, Milano) [FIG.3] e con *Natura morta con candeliere* (1942, collezione Boschi Di Stefano, Milano) [FIG.4] consente infatti di misurare come il motivo accademico del calco in gesso, consueto esercizio di scuola, venga sottratto alla propria neutralità didattica e investito di una tensione perturbante. Nel primo caso, il gesso rovesciato incrina l'ordine della composizione; nel secondo, i tratti del volto si irrigidiscono fino a configurarsi come una sorta di maschera. La convergenza tra le opere di Morlotti e il dipinto di Kodra conferma la prossimità dell'artista albanese al clima di *Corrente* sia sul piano iconografico che nella scelta di una gamma cromatica dominata da terre e neri, capace di intensificare il senso di gravità e di inquietudine, insieme interiore e storica.

Con l'8 settembre 1943 l'attività frondista sviluppatesi attorno a *Corrente* si traduce in pratiche di organizzazione resistenziale. Kodra prende parte ai Gruppi di Azione Patriottica milanesi, un'esperienza da leggere sullo sfondo di una mobilitazione antifascista più ampia, che in Albania e nei Balcani aveva assunto forme precoci già a partire dall'occupazione italiana del 1939 (Kamberi 2014). Nel 1944 egli condivide in via Solferino 11 lo studio con Ciri Agostoni, figura legata ai GAP e destinata a morire tragicamente durante la preparazione di un'azione partigiana, un evento traumatico che inciderà profondamente nella memorialistica del dopoguerra, diventando anche oggetto di ricostruzioni romanzate⁹. Il confronto tra *Teschio scomposto* di Agostoni (1944, Archivio Morlotti, Milano) [FIG.5] e *Vittima* di Kodra (1944, collezione privata, Milano) [FIG.6] consente di mettere a fuoco una comune tensione verso la disarticolazione anatomica della figura. Se in Agostoni il cranio è scomposto per piani, secondo una costruzione che radicalizza la sintassi cubista fino a sfiorare l'astrazione, in Kodra la medesima durezza ossea si trasferisce al corpo intero, ridotto a uno scheletro.

Il 1944 coincide, per l'artista albanese, con la piena maturazione di questa produzione grafica. Le opere conservate nella collezione De Micheli – che raccoglie

⁹ Politicamente vicino a *Giustizia e Libertà* e poi al Partito d'Azione, Ciri Agostoni partecipò alla Resistenza armata; nel 1944 condivise con Ibrahim Kodra lo studio di via Solferino a Milano, luogo di lavoro ma anche base clandestina. La sua morte accidentale, avvenuta durante la preparazione di un'azione partigiana, ebbe forte risonanza nell'ambiente di *Corrente* e fu oggetto, nel dopoguerra, di diverse iniziative memoriali e editoriali, che ne fissarono precocemente il profilo di artista partigiano. Si rimanda a Carrà 1947, Biennale di Venezia 1948. Nel 1978 Renato Olivieri si ispirò a questa vicenda per il romanzo *Il caso Kodra*.

fogli di oltre trenta autori, da Birolli a Guttuso, da Morlotti a Cassinari – consentono infatti di riconoscere una vera e propria *koiné* linguistica (De Micheli 1986), fondata sulla rinuncia a ogni residuo eroico, sulla centralità del corpo vulnerabile e sull'adozione del bianco e nero come scelta insieme formale ed etica. “Picasso incoraggia una nostra riscossa: dopo di lui non possiamo più riposare su una pace cromatica di colori”, scrive infatti Mario De Micheli, indicando con chiarezza la posizione estetica e morale di quella stagione (De Micheli 1946).

Non si tratta, tuttavia, soltanto di una prossimità di linguaggio: anche i soggetti – vittime, esecuzioni, corpi martirizzati – attestano un repertorio condiviso, entro il quale la rappresentazione del trauma sostituisce ogni iconografia eroica, come mostrano anche le prove coeve di altri artisti vicini a *Corrente*, dai *Disegni della Resistenza* di Renato Birolli a *Gott mit uns* di Renato Guttuso¹⁰, pubblicati a ridosso della Liberazione in quel doppio registro di opera e documento che caratterizza questa produzione. Nella medesima prospettiva si colloca anche la ripresa di un disegno di Kodra, *I martiri*, in un articolo apparso su *Patria indipendente* (Kodra 1955) [FIG.7], indizio significativo della persistenza e della rifunzionalizzazione pubblica di questo nucleo nel dopoguerra¹¹.

Gli scritti pubblicati da Kodra tra il 1945 e il 1946 confermano tale orientamento anche sul piano teorico, insistendo sulla moralità del segno e sulla responsabilità della pittura: “la pittura deve cercare una moralità del segno” (Kodra 1945); e ancora l'arte è chiamata a farsi “coscienza degli uomini”, poiché “nell'arte la storia è vita” (Kodra 1946). In questo senso la sua posizione si iscrive nel *milieu* culturale milanese formatosi anche attraverso l'insegnamento Antonio Banfi per il quale “l'arte vuol vivere e la vita è una sola cosa con la libertà” (Banfi 1939: 6) e “se v'è un centro da cui la speculazione parte e a cui sempre ritorna, esso è l'uomo” (Banfi 1967: 11). Le parole di Kodra chiariscono così la sua prossimità a questa linea di pensiero,

¹⁰ La prima mostra dei *Disegni della Resistenza* di Renato Birolli si colloca nel 1945 alla Galleria Santa Radegonda; nello stesso anno esce anche *Gott mit uns* di Renato Guttuso, preceduto dalla circolazione di diversi fogli sulle pagine de *l'Unità* e dalla loro esposizione in contesti militanti legati all'arte antifascista, tra cui la mostra *Arte contro la barbarie* (1944).

¹¹ La fortuna delle opere e, più in generale, dell'immaginario resistenziale nella stampa del dopoguerra richiederebbe una ricognizione sistematica; gli episodi, tuttavia, sono numerosi e segnalano un diffuso tentativo, soprattutto nell'ambiente milanese, di restituire forma pubblica e condivisa all'esperienza della guerra e della Resistenza. In questo quadro la pubblicistica svolge una funzione decisiva, favorendo processi di riconoscimento e di riaggregazione emotiva dopo la disgregazione prodotta dal conflitto. Emblematico, in tal senso, è anche il caso di Aldo Carpi: rientrato a Milano nel luglio 1945 dopo la deportazione, egli divenne ben presto una figura centrale di questa riemersione testimoniale; il 2 gennaio 1946 il *Corriere d'Informazione* pubblicava in prima pagina, a sua firma, un ampio resoconto delle esperienze vissute nel campo di prigionia.



nella quale la figura del pittore si identifica con una pratica formale consapevole di appartenere alla storia.

Si può affermare che questa riflessione cominci a prendere corpo nel 1944. Titoli come *È morto all'alba* [FIG.8], *Madre uccisa* [FIG.9], *Morirono all'alba* [FIG.10], *Le nostre madri* [FIG.11] delineano infatti un campo semantico coerente, nel quale il dramma storico non è tradotto in episodio narrativo, ma condensato in una figura-soglia: la madre, il martire, il corpo colto nell'istante della morte o nel suo immediato oltre. L'alba, che ricorre più volte, agisce come tempo liminare, momento del trapasso e insieme della possibile insurrezione. Già nei titoli si avverte dunque uno slittamento dal documento alla forma simbolica, senza che i due registri entrino in contraddizione.

Dal punto di vista formale, questi fogli tengono insieme due esigenze solo apparentemente divergenti. Da un lato vi è la rapidità dell'appunto, che avvicina il disegno al taccuino, alla notazione urgente, alla sintesi grafica imposta dall'evento; dall'altro vi è una costruzione rigorosa del campo figurativo: i corpi sono compressi entro inquadrature ravvicinate, i profili si spezzano in piani, i neri agiscono come fenditure nello spazio del disegno. È un linguaggio che sembra un montaggio per frammenti, non estraneo alla sensibilità visiva maturata dall'artista anche attraverso il lavoro nella grafica dei manifesti cinematografici.

In questo senso i disegni resistenziali di Kodra occupano un territorio incerto e proprio per questo metodologicamente fecondo perché si collocano piuttosto in una zona di interferenza fra testimonianza e costruzione allegorica. Il loro carattere visionario non attenua la referenzialità storica; al contrario, la sottrae alla pura cronaca per trasformarla in esperienza condivisibile, in consonanza con quei discorsi sul realismo che nel dopoguerra prenderanno forma nella direzione di un "realismo dialettico", nel quale l'impegno morale si esprime per via di emblemi, ancora una volta sul modello di *Guernica* (De Micheli 1946). Si tratta di una linea che Kodra svilupperà anche nel secondo dopoguerra, entrando tuttavia in tensione con il contesto albanese, segnato da una più stringente adesione ai modelli del realismo sovietico (Cuka 2013). Il diverso contesto politico porta in primo piano questioni che richiederebbero un'indagine, utile ad aprire nuove linee di ricerca sul realismo tra le due sponde dell'Adriatico e sulla fortuna, spesso discontinua o penalizzata sul piano critico, di artisti come Kodra.

Dal disegno alla parola: la canzone sul margine

Uno dei disegni più importanti del periodo sul piano storiografico è *Le nostre madri* (1945, Museo della Permanente) [FIG.11] che riporta sul margine destro le parole di un canto partigiano in albanese. La scrittura apre un ulteriore livello di lettura nell'interpretazione del foglio, perché mostra come esso funzioni simultaneamente come immagine e come supporto di memoria verbale. Il disegno si colloca così in uno spazio propriamente intermediale, nel quale figurazione, oralità e traduzione cessano di presentarsi come ambiti separati.

L'iscrizione recita: "Me u pjek gruni ka fillu. Tanë Shqipnia ka marshu. Shqipnija jone nane plot me partizane hei". Una traduzione letterale può essere resa nei termini seguenti: "Il grano ha cominciato a maturare. Tutta l'Albania si è messa in marcia. La nostra Albania, madre, è piena di partigiani, hei". Dal punto di vista linguistico, il frammento non sembra derivare dalla copia di un testo scritto e stabilizzato, ma dalla trascrizione, inevitabilmente irregolare, di una memoria orale.

Nella tradizione serbo-jugoslava è attestato infatti un canto che si apre con la formula "Pšenica je klasala" ("il grano ha maturato"), diffuso da Radio Belgrado e registrato nei repertori del secondo dopoguerra (Dimitrijević 1967)¹². La canzone prosegue con i versi "Jablanica ustala, / Jablanica naša nana, / puna partizana"; vale a dire: "Jablanica si è sollevata, / Jablanica nostra madre, / piena di partigiani". Nel frammento annotato da Kodra, questo passaggio viene chiaramente rielaborato: al posto di *Jablanica* compare infatti *Shqipnia*. La struttura simbolica del canto resta dunque la stessa – la terra che si solleva, la madre-patria, il paese pieno di partigiani – ma ne viene spostato il referente geografico e politico. Kodra non si limita a trascrivere un motivo preesistente: lo riadatta, sostituendo al toponimo jugoslavo il nome dell'Albania e trasformando così una matrice partigiana balcanica in una formulazione affettivamente e politicamente localizzata. Il margine del disegno diventa allora il luogo in cui si fissa una traduzione in senso pieno: non il semplice passaggio da una lingua a un'altra, ma il trasferimento di una forma simbolica da

¹² Una variante del motivo partigiano balcanico è attestata nella forma: "Šenica je klasala, / Jablanica ustala, / Jablanica naša nana, / puna partizana. / Koliko je u šumici grana, / toliko je mladih partizana. / Koliko je u šumici lista, / još je više mladih komunista", traducibile come: "Il grano è maturato, / Jablanica si è sollevata, / Jablanica, nostra madre, / piena di partigiani. / Quanti sono i rami nel boschetto, / tanti sono i giovani partigiani. / Quante sono le foglie nel boschetto, / ancora di più sono i giovani comunisti". Il motivo documenta una matrice partigiana jugoslava più ampia, entro la quale si colloca anche il frammento annotato da Kodra; una precoce fortuna del tema in Italia può essere colta nel clima culturale del dopoguerra e, sul versante cinematografico, nel film *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano (1946), per il quale la musica è accreditata a Giuseppe Rosati. Si rimanda a Vergano 1947.



un contesto storico e geografico a un altro, entro un orizzonte condiviso di lotta e di appartenenza comunitaria.

La ricezione successiva del frammento spinge questa rielaborazione verso un ulteriore livello di mediazione. Una registrazione sonora del 14 novembre 1960, conservata nell'archivio personale di Gioxe De Micheli, tramanda infatti il canto con il titolo italiano *La canzone del 25 aprile*. Mario De Micheli ne canta il motivo, dichiarando di seguire il testo scritto da Kodra sul disegno, e vi aggiunge la frase “Shqipnija jone kresnike, soviet republike” (“Albania nostra eroica, repubblica sovietica”). Più che la fedeltà di De Micheli a questa fonte, interessa qui la natura processuale del documento: il canto annotato sul foglio da Kodra era già l'esito di un ascolto e adattamento, così come l'interpretazione del critico d'arte aveva dato vita a una nuova traduzione. L'esperienza come insegnante di lingua italiana di De Micheli a Fiume fra il 1947 e il 1949, il dissidio con il comunismo jugoslavo (De Micheli 1949) e, più in generale, il suo lavoro di mediazione verso le culture dell'Europa orientale¹³, contribuiscono a spiegare la sua disponibilità a farsi interprete di questo materiale.

La storia del frammento scritto a margine del disegno di Kodra entra in un'altra fase di rimediazione quando il testo viene pubblicato con il titolo *Quando il grano maturò* in *Canti della Resistenza italiana*, dove è presentato come canto composto “nei giorni dell'insurrezione dell'aprile 1945 da un gruppo di intellettuali e artisti milanesi, tra cui Ennio Morlotti, Bruno Cassinari e lo stesso Mario De Micheli” (Romano, Solza 1960: 199). Nel processo di rifunzionalizzazione il canto non è più oggetto di traduzione, ma di adattamento e di riattribuzione entro un nuovo contesto storico e politico, fino a essere ricondotto a un gruppo di artisti e a un critico italiani. La versione italiana non si limita dunque a conservare la memoria del motivo originario: lo incorpora e, in una certa misura, se ne appropria come parte della memoria resistenziale del dopoguerra.

Ciò che il foglio di Kodra conserva è dunque un intreccio di passaggi: ascolto, trascrizione, adattamento, traduzione, nuova circolazione e successive manipolazioni entro un processo che conduce da un frammento in lingua albanese alla sua acquisizione nel repertorio memoriale italiano, secondo una riscrittura della medesima vicenda resistenziale che mette in relazione le due sponde dell'Adriatico. Se il margine scritto del disegno mostra che l'opera nasce fin dall'inizio come

¹³ Negli anni successivi Mario De Micheli svolge un'intensa attività di curatela e traduzione di poesia dell'Europa orientale. Tra i volumi da lui curati o tradotti si ricordano: *21 poeti bulgari fucilati* (Milano-Roma, Edizioni Avanti!, 1960); *Poesia ungherese del '900* (Milano, Schwarz, 1960); *Antologia della poesia romena* (Firenze, Parenti, 1961); *Poeti romeni del dopoguerra* (Parma, Guanda, 1967).



luogo di attraversamento fra linguaggi, l'intervento di Mario De Micheli prolunga precisamente questa condizione, facendo della conservazione stessa una pratica di mediazione critica e linguistica. Non si tratta, per questo, di dichiarare dissolta l'autorialità, ma di riconoscere come essa si ridefinisca entro una catena di trasmissioni, riusi e interpretazioni che colloca la vicenda individuale di Kodra nel quadro più ampio della cultura antifascista milanese e albanese.



BIBLIOGRAFIA

- ANASTASI, Virgilio (a c. di). 1976. *Ibrahim Kodra: giorno dopo giorno da Brera a Sciacca-Terme*. Palermo: La Tela.
- BANFI, Antonio. 1939. "Per la vita dell'arte" in *Corrente*, anno II, n.4, 1939.
- BANFI, Antonio. 1967 [1935-1936]. *La crisi*. Prefazione di Carlo Bo. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- Biennale di Venezia. 1948. *Mostra retrospettiva di Ciri Agostoni*, XXIV Biennale di Venezia, 30 aprile-29 settembre 1948, Venezia, La Biennale di Venezia, 1948.
- BORGOGNI, Massimo. 2007. *Tra continuità e incertezza. Italia e Albania (1914-1939)*. Milano: FrancoAngeli.
- CARPI, Aldo. 1993. *Diario di Gusen*. A cura di Pinin Carpi. Introduzione di Corrado Stajano. Torino: Einaudi.
- CARRÀ, Massimo. 1947. *Ciri Agostoni*. Milano: Il Balcone.
- COLOMBO, Katia. 2019. *Il foglio in rossetto e bistro. Corrente tra fascismo e antifascismo politica letteratura arte*. Milano-Udine: Mimesis.
- COLOMBO, Nicoletta. 2019. *Corrente e l'Europa* in Nicoletta Colombo, Roberto Duilio, Deianira Amico (a c. di) *Corrente e l'Europa*. Milano: Fondazione Corrente. 66-72.
- COLOMBO, Nicoletta e Elena Pontiggia. 2005. *Milano Anni Trenta*. Milano: Mazzotta.
- CUKA, Amalda. 2013. "Considerazioni sul realismo socialista in Albania, fra rigide direttive ufficiali e aperture culturali" in *Ricerche di S/Confine*, IV, 1. 242-258.
- CUKA, Amalda. 2015. "Il fascino della città eterna: artisti albanesi nelle accademie romane nella prima metà del Novecento" in *Ricerche di S/Confine*, VI, 1. 267-281.
- ÇIKA, Leon e Ylli Drishti. 2005. *Artisti albanesi nelle accademie italiane*. Tirana: Printing & Binding Mali Pleshti.
- DE MICHELI, Mario. 1946. "Realismo e poesia" in *Il '45*, I, 1. 35-44.
- DE MICHELI, Mario. 1949. "Esperienze di un comunista italiano nella Jugoslavia di Tito" in *La Rassegna d'Italia*, IV, 7-8. 784-798.
- DE MICHELI, Mario. 1986. *Disegni della Resistenza 1941-1945*. Milano: Vangelista.
- DIMITRIJEVIĆ, Sergije. 1967. *Crnotravske i leskovačke narodne pesme oslobođilačkog rata i revolucije (tekstovi)*. Beograd: Naučno delo.
- FAGIOLO DELLARCO, Maurizio. 1986. *Scuola romana. Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*. Roma: De Luca Editore.



- FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. 1988. *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*. Milano: Mazzotta.
- FERRI, Rexhep. 2016. *Ibrahim Kodra. Monografi*. Prishtinë: Akademia e Shkenca-ve dhe Arteve e Kosovës.
- GJONBALAJ, Shpresa Tolaj e Rregjina GOKAJ. 2019. "Common and Special Features of the First School of Drawing in Albania and the First School of Applied Arts in Kosovo" in *Journal of Educational and Social Research*, 9, 1. 45-52.
- JACOPETTI, Gualtiero. 1950. "Si fece applaudire contando fino a trecento" in *Oggi*, 25, 29 giugno.
- KAMBERI, Moisi. 2014. "The Positioning of the Albanians towards the World Conflict (World War II, WWII)" in *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, 3, 6. 397-402.
- KODRA, Ibrahim. 1945. "Pittura e realtà" in *Argine-Numero*, I, 1.
- KODRA, Ibrahim. 1946. "Sul problema della pittura" in *Argine-Numero*, II, 2.
- KODRA, Ibrahim. 1955. "Martiri", in *Patria indipendente*, a. IV, n. 8, 17 aprile.
- KODRA, Ibrahim. 1978. *Ibrahim Kodra*. Milano: Edizioni Brixia.
- LANG, Alexander. 2024. "Fascist transnationalism during the occupation of Albania (1939-43)" in *Modern Italy*, 29, 4. 426-440. DOI: 10.1017/mit.2023.69.
- MUÇO, Edmond. 2023. "Shkolla e parë e vizatimit në Shqipëri (The first drawing school in Albania)" in *Buletin Shkencor. Seria e shkencave të edukimit*. Shkodër: Universiteti i Shkodrës "Luigj Gurakuqi". 135-148.
- PONTIGGIA, Elena. 2012. *Il movimento di Corrente 1943*. Milano: Abscondita.
- ROMANO, Tito e Giorgio SOLZA. 1960. *Canti della Resistenza italiana. Raccolti ed annotati da Tito Romano e Giorgio Solza*. Milano: Edizioni Avanti!, Collana del Gallo Grande.
- RUSCONI, Paolo (a c. di). 2020. *Leggere Corrente a Casa Museo Boschi Di Stefano. Nuovi studi su Corrente*. Milano: Skira.
- SEBASTIANI, Gioia. 1998. *I libri di «Corrente». Milano 1940-43: una vicenda editoriale*. Bologna: Pendragon.
- VERGANO, Aldo. 1947. "Come è nato e come è stato realizzato *Il sole sorge ancora*", in *Bianco e Nero*, 1, ottobre 1947. 97-98.





FIGURA 1. Documento di iscrizione di Kodra all'Accademia di Brera, 1938



FIGURA 2. Kodra, Natura morta con testa e vaso, 1941, olio su tela, Fondazione Kodra, Milano



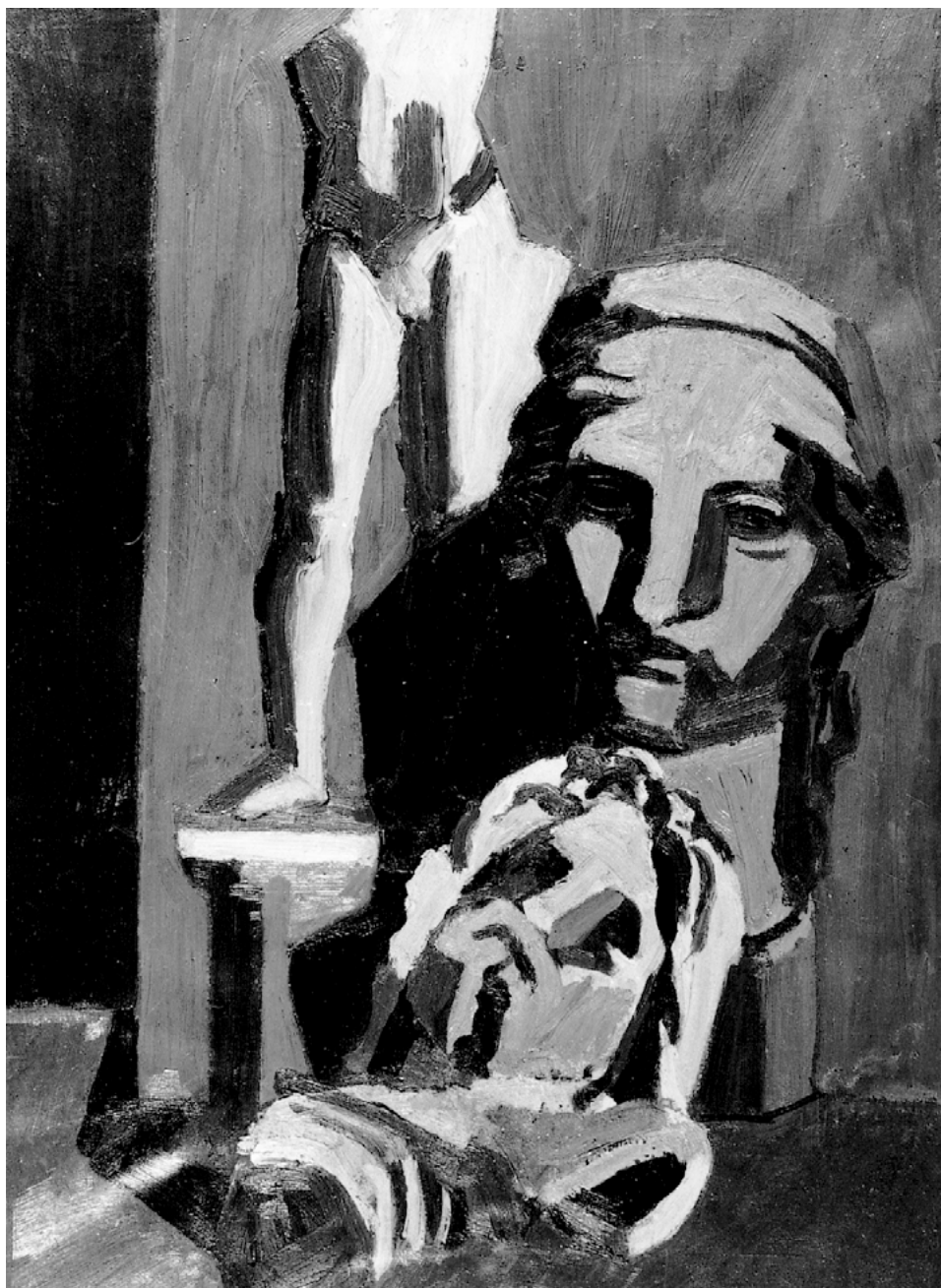


FIGURA 3. Ennio Morlotti, Gessi, 1942, olio su tela, 100 x 70 cm, Copyright Comune di Milano - tutti i diritti riservati - Casa Museo Boschi Di Stefano



FIGURA 4. Ennio Morlotti, Natura morta con candelieri, 1942, olio su tela, Copyright Comune di Milano - tutti i diritti riservati - Casa Museo Boschi Di Stefano



FIGURA 5. Ciri Agostoni, Teschio scomposto, 1944, olio su tela, Archivio Morlotti, Milano





FIGURA 6. Kodra, Vittima, 1944, disegno su carta, collezione privata, Milano



FIGURA 7. Kodra, I martiri, in "Patria indipendente", anno IV, n. 8, 17 aprile 1955





FIGURA 8. Kodra, È morto all'alba, 1944, collezione privata, Milano



FIGURA 9. Kodra, Madre uccisa, 1945, inchiostro, 33,5x50 cm, Collezione Mario De Micheli, Museo della Permanente, Milano



FIGURA 10. Kodra, Morirono all'alba, 1945, inchiostro, 33,5x50 cm, Collezione Mario De Micheli, Museo della Permanente, Milano





FIGURA 11. Kodra, Le nostre madri (eccidio di donne e bambini), 1945, inchiostro, 33,5x50 cm, Collezione Mario De Micheli, Museo della Permanente

Disegno, canto, traduzione: per una rilettura dell'opera di Ibrahim Kodra tra Italia e Albania negli anni della Resistenza

RIASSUNTO

L'articolo ricostruisce e interpreta il nucleo di disegni realizzati da Ibrahim Kodra tra il 1944 e il 1945, finora rimasto ai margini della fortuna critica dell'artista, prevalentemente concentrata sulla produzione postcubista del secondo dopoguerra. Muovendo dalla ricognizione del corpus oggi parzialmente ricostruibile attraverso i fogli conservati presso la Fondazione Kodra e il fondo Mario De Micheli del Museo della Permanente di Milano, il saggio adotta una metodologia che intreccia ricostruzione storico-documentaria, analisi formale comparata, lettura filologica delle iscrizioni e attenzione ai processi di trasmissione critica. Ne emerge una vicenda in cui l'arrivo in Italia entro i canali diplomatici del fascismo, il passaggio dall'ambiente romano alla formazione milanese, il clima di Brera e di *Corrente*, la partecipazione alla Resistenza e il rapporto con l'area albanese e balcanica si sedimentano in un linguaggio che tiene insieme invenzione figurativa e valore documentario. I disegni del biennio resistenziale si distinguono per la centralità del corpo vulnerabile, la frattura della forma, l'uso etico del bianco e nero e la rinuncia a ogni iconografia eroica, entro una più ampia *koiné* visiva condivisa con alcuni artisti della generazione di *Corrente*. Di particolare rilievo storiografico è l'iscrizione, sul margine del foglio *Le nostre madri* (1945), di un canto partigiano in albanese, che permette di leggere l'opera come spazio di interferenza fra immagine, oralità e traduzione. L'indagine segue inoltre la successiva traiettoria di quel frammento: da motivo trasmesso da Radio Belgrado a testo tradotto e reinterpretato da Mario De Micheli, quindi rifunzionalizzato come *Canzone del 25 aprile* e infine accolto nel repertorio dei *Dischi del Sole*. In questa prospettiva, il caso Kodra consente di ripensare l'Adriatico come uno spazio di traduzioni culturali e politiche che si compiono per passaggi successivi, secondo una logica di continua riscrittura.

PAROLE CHIAVE:

Ibrahim Kodra, Resistenza, *Corrente*, arte moderna, traduzione culturale



Drawing, Singing, Translation: For a Rereading of Ibrahim Kodra's Work Between Italy and Albania During the Years of the Resistance

SUMMARY

The article reconstructs and interprets the group of drawings produced by Ibrahim Kodra between 1944 and 1945, which has so far remained at the margins of the artist's critical reception, largely centered on his postwar post-Cubist production. Starting from a survey of the corpus, now only partially reconstructable through the sheets preserved at the Fondazione Kodra and in the Mario De Micheli collection at the Museo della Permanente in Milan, the essay adopts a methodology that combines historical-documentary reconstruction, comparative formal analysis, philological reading of the inscriptions, and attention to processes of critical transmission. What emerges is a trajectory in which Kodra's arrival in Italy through the diplomatic channels of Fascism, his passage from the Roman milieu to his Milanese formation, the climate of Brera and Corrente, his participation in the Resistance, and his relation to the Albanian and Balkan area all sediment into a language that holds together figurative invention and documentary value. The drawings of the Resistance years stand out for the centrality of the vulnerable body, the fracture of form, the ethical use of black and white, and the renunciation of any heroic iconography, within a broader visual *koiné* shared with some artists of the *Corrente* generation. Of particular historiographical significance is the inscription, in the margin of the sheet *Le nostre madri* (1945), of a partisan song in Albanian, which makes it possible to read the work as a space of interference between image, orality, and translation. The essay also traces the subsequent trajectory of this fragment: from a song broadcast by Radio Belgrade to a text translated and reinterpreted by Mario De Micheli, then refunctionalized as the *Song of April 25*, and finally incorporated into the repertoire of *Dischi del Sole*. From this perspective, Kodra's case makes it possible to rethink the Adriatic as a space of cultural and political translations unfolding through successive and non-linear passages, according to a logic of continuous rewriting.

KEYWORDS:

Ibrahim Kodra, Resistance, *Corrente*, modern art, cultural translation



IL MARE DELLA MEMORIA: ESILIO E IDENTITÀ NELLA SCRITTURA DI RAFFAELE CECCONI

NIKOLINA GUNJEVIĆ KOSANOVIĆ

University of Zadar
ngunjevi@unizd.hr

UDK: 821.131.1.09Cecconi, R.
Original research paper
Primljen / Ricevuto / Received: 14. 2. 2026.
Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/Accepted for publication: 17. 6. 2026.

Il presente contributo analizza il ruolo del mare nella produzione letteraria di Raffaele Cecconi, autore italiano di origine zaratina, la cui scrittura si colloca emblematicamente nello spazio culturale e simbolico dell'Adriatico. Attraverso l'analisi del romanzo *La Corsara* e delle raccolte poetiche *Da un mare all'altro*, *Una vita ladra*, *Ora che invecchio*, *D... come Dalmata* e *Filastrocche per adulti*, il lavoro mostra come il mare assuma una funzione centrale nella costruzione dell'immaginario dell'esilio. Nei testi di Cecconi il mare non costituisce un semplice elemento paesaggistico, ma uno spazio liminale in cui si intrecciano memoria, perdita, appartenenza e spaesamento. Il mare separa e unisce, custodisce il passato e testimonia la frattura storica dell'esodo dalmata italiano.

PAROLE CHIAVE

Raffaele Cecconi, mare, esilio, identità, Adriatico

1. Introduzione

Nell'opera di Raffaele Cecconi il mare occupa una posizione centrale e strutturante. Esso non rappresenta soltanto un motivo paesaggistico o autobiografico, ma una vera categoria simbolica attraverso cui l'autore elabora il rapporto con l'esilio, la memoria e l'identità. Nato a Zara nel 1930 e costretto, dopo la Seconda guerra mondiale, a lasciare la città natale insieme alla gran parte della comunità italiana dalmata, Cecconi trasforma progressivamente l'esperienza storica della diaspora in una poetica fondata sullo spazio adriatico, sulla distanza e sulla continuità memoriale.¹ Nella sua scrittura il mare non è mai statico. Al contrario, esso appare come luogo di passaggio, soglia mobile fra appartenenze diverse, spazio liminale nel quale il soggetto esule cerca continuamente di ridefinire sé stesso. Il mare separa le rive dell'Adriatico, ma nello stesso tempo le mantiene simbolicamente unite; allontana Zara, ma ne conserva la presenza nella memoria. In tal senso, il mare cecconiano assume una funzione ambivalente: è insieme luogo della perdita e della continuità, della nostalgia e della sopravvivenza identitaria.

L'interesse di Cecconi per il mare si manifesta già nelle raccolte poetiche degli anni Sessanta e Settanta, ma attraversa in realtà l'intero arco della sua produzione, dal romanzo *La Corsara* fino alle raccolte tarde come *Ora che invecchio* e *Filastrocche per adulti*. Tale continuità dimostra come il mare costituisca il nucleo più profondo della sua immaginazione letteraria. Il presente contributo si propone dunque di analizzare il ruolo simbolico del mare nell'opera di Cecconi, mostrando come esso diventi metafora dell'esilio e della frattura storica, ma anche spazio della memoria e della resistenza culturale. Particolare attenzione verrà dedicata al rapporto tra mare, lingua e identità, soprattutto nella raccolta dialettale *D... come Dalmata*, dove il recupero del dialetto zaratino assume il valore di una vera testimonianza contro l'oblio storico e linguistico.

¹ Per una ricostruzione più ampia della biografia, della produzione letteraria e della ricezione critica di Raffaele Cecconi si vedano innanzitutto i contributi di Živko Nižić, che ha dedicato particolare attenzione alla dimensione autobiografica della prosa cecconiana, soprattutto in relazione a *La Corsara*, *Ofelia* e *Trentatré misteriosi eventi*, nonché al tema del ritorno poetico alla patria nelle raccolte *Da un mare all'altro* e *D... come Dalmata* (Nižić 2005a; 2005b; 2014). Si segnala inoltre il saggio di Giorgio Baroni, centrato sul rapporto fra Cecconi e la Dalmazia come spazio biografico, memoriale e letterario (Baroni 2019). Un ulteriore profilo critico dell'autore, attento alla varietà della sua produzione e alla specificità del suo percorso intellettuale, è offerto da Michela Papini (2007). Per un inquadramento dell'opera di Cecconi nel più ampio contesto degli scrittori italiani di origine zaratina in esilio e per una sintesi della fortuna critica dell'autore negli studi italianistici di Živko Nižić, si rinvia infine a Gunjević Kosanović (2016; 2025).



2. Il mare come spazio di transito in *Da un mare all'altro*

Pubblicata nel 1965, la raccolta *Da un mare all'altro* costituisce uno dei testi fondamentali per comprendere la formazione della poetica cecconiana dell'esilio. Già il titolo rivela la centralità del movimento, del passaggio e della sospensione fra due spazi differenti. Il soggetto poetico non appartiene più completamente alla città natale, ma non riesce nemmeno a identificarsi pienamente con il nuovo luogo dell'esistenza. L'identità si costruisce dunque nello spazio intermedio "da un mare all'altro", cioè nel continuo attraversamento fra memoria e presente. Il mare assume qui fin dall'inizio una funzione profondamente simbolica. Non si tratta semplicemente dell'Adriatico reale, ma di uno spazio interiore attraverso cui il poeta tenta di elaborare la propria esperienza di sradicamento. In *Stanchezza* il paesaggio marino diventa riflesso dello stato emotivo del soggetto: "come il mare quando liscio svela / la sabbia increspata dei litorali" (Cecconi 1965: 11). La superficie del mare lascia emergere ciò che normalmente rimane nascosto. Allo stesso modo, la memoria dell'esule riporta continuamente alla luce tracce del passato che il tempo non riesce a cancellare. Il mare diventa dunque una sorta di archivio memoriale, uno spazio in cui il passato continua a sedimentarsi. Tale dimensione emerge ancora più chiaramente nella poesia *Attesa*, dove il poeta formula una delle immagini più significative dell'intera raccolta: "Soffrire di un amore / in terra senza radici" (Cecconi 1965: 15). L'espressione *terra senza radici* sintetizza perfettamente la condizione dell'esule. Il soggetto vive in uno spazio che non percepisce come pienamente proprio; l'esperienza della perdita impedisce una reale stabilità identitaria. In questo contesto il mare appare contemporaneamente come distanza dalla patria e come unico elemento capace di mantenerne viva la memoria. Nella stessa poesia compare inoltre un'immagine particolarmente significativa: "Il tempio che l'altra notte sorgeva dall'acqua / il mare l'ha sepolto in grembo" (Cecconi 1965: 15). Il mare possiede qui una funzione ambivalente. Da un lato custodisce il ricordo, dall'altro lo sommerge nuovamente. La memoria emerge solo temporaneamente, per poi tornare a essere inghiottita dall'oblio. Tale dinamica riflette profondamente il funzionamento del ricordo nell'esperienza dell'esilio: il passato riaffiora continuamente, ma non può più essere recuperato nella sua interezza. La tensione fra appartenenza e spaesamento attraversa tutta la raccolta. Nella poesia *Nostalgia* il soggetto si colloca simbolicamente "fra terra e mare" (Cecconi 1965: 53). L'immagine dell'orizzonte diventa qui particolarmente importante. L'esule non appartiene pienamente né alla terra né al mare, ma vive costantemente in uno spazio intermedio. Tale liminalità costituisce uno degli aspetti fondamentali della poetica cecconiana. Anche il tema del viaggio assume una funzione essenziale. In numerosi



testi della raccolta il movimento non coincide mai con una vera possibilità di approdo. Il soggetto attraversa luoghi, città e paesaggi, ma continua a percepire una distanza insanabile rispetto alla patria perduta. Per questo motivo il mare non viene mai rappresentato come spazio pacificato: esso rimane luogo di instabilità, movimento e continua ridefinizione identitaria. Dal punto di vista stilistico, *Da un mare all'altro* mostra già alcune caratteristiche fondamentali della scrittura poetica di Cecconi. Il lessico è essenziale, spesso rarefatto, e privilegia immagini semplici ma fortemente evocative: il mare, la riva, il vento, la sabbia, l'orizzonte. Attraverso questi elementi il poeta costruisce una poesia della sottrazione e della memoria, in cui il non detto assume spesso maggiore importanza della descrizione esplicita. Il mare diventa così il vero centro simbolico della raccolta. Non è soltanto il luogo geografico dell'Adriatico, ma uno spazio esistenziale in cui si intrecciano identità, perdita e memoria. Proprio in questa trasformazione del mare in categoria simbolica si manifesta una delle caratteristiche più originali della poetica di Raffaele Cecconi.

3. Il mare e la memoria della giovinezza in *La Corsara*

Se in *Da un mare all'altro* il mare appare soprattutto come spazio poetico della nostalgia e dello spaesamento, nel romanzo *La Corsara* esso assume una funzione narrativa molto più ampia e complessa. Pubblicato nel 1968 presso l'Editrice Corsara di Venezia, il romanzo rappresenta una delle opere centrali della produzione cecconiana e può essere letto come una narrazione della formazione giovanile sullo sfondo della Zara del dopoguerra e delle tensioni storiche che precedono l'esodo. Fin dalla premessa Cecconi sottolinea il valore simbolico della barca che dà titolo al romanzo, definendola "il nome di una barca simbolo di una stagione" (Cecconi 1968: 14). L'imbarcazione non costituisce dunque un semplice oggetto narrativo, ma il segno di un tempo perduto, legato all'adolescenza, alla libertà e all'esperienza originaria del mare adriatico. Poco dopo l'autore precisa che si tratta di una storia che ha "per protagonista il mare e una barca" (Cecconi 1968: 14). Tale dichiarazione è particolarmente significativa perché rivela la funzione strutturante del mare all'interno del romanzo. Il paesaggio marino non accompagna semplicemente le vicende dei personaggi, ma ne determina il ritmo, la percezione del tempo e la costruzione identitaria. In *La Corsara* Zara e le isole dalmate appaiono ancora come spazi vitali e concreti, legati all'esperienza quotidiana della navigazione, della pesca, dei moli e delle traversate. Comunque, questa dimensione apparentemente luminosa è continuamente attraversata dalla percezione della precarietà. Il mare conserva ancora



il valore di uno spazio aperto e condiviso, ma il lettore percepisce costantemente l'avvicinarsi della perdita. Particolarmente importante è il rapporto tra il mare e la formazione giovanile. I personaggi costruiscono la propria identità proprio attraverso l'esperienza marina. Il mare rappresenta lo spazio della libertà, dell'avventura e della scoperta del mondo. La Corsara stessa viene associata a una dimensione quasi mitica della giovinezza perduta, mentre le navigazioni fra Zara e le isole assumono il valore di un'esperienza iniziatica. Però, il mare non è mai presentato come uno spazio pienamente rassicurante. Anche nelle pagine più luminose del romanzo emerge una tensione costante fra apertura e minaccia. Tale ambivalenza corrisponde alla situazione storica del dopoguerra zaratino, segnata dall'incertezza politica e dall'avvicinarsi della diaspora italiana. Il mare diventa allora il luogo in cui convivono due temporalità differenti: da una parte la memoria di una giovinezza ancora integra, dall'altra la consapevolezza della futura frattura storica. In questo senso il romanzo può essere letto come il racconto di un mondo sul punto di scomparire. La dimensione memoriale emerge anche attraverso il continuo ritorno delle immagini marine. I moli, le barche, il vento, le traversate e le isole costruiscono una vera geografia affettiva della memoria. Tali elementi non vengono descritti in maniera puramente realistica, ma assumono un valore simbolico ed emotivo. Particolarmente significativa è l'insistenza sul movimento della navigazione. La traversata marina non coincide mai soltanto con uno spostamento geografico; essa rappresenta anche una condizione esistenziale. I personaggi di *La Corsara* sono continuamente in movimento, sospesi fra desiderio di partenza e volontà di restare. Tale oscillazione anticipa la futura condizione dell'esule. In questo senso il mare assume una duplice funzione simbolica. Da un lato rappresenta la continuità culturale dell'Adriatico, spazio condiviso fra le due sponde; dall'altro prefigura la separazione e la distanza che l'esodo renderà definitive. Il mare unisce ancora, ma nello stesso tempo prepara la frattura. La componente autobiografica del romanzo contribuisce ulteriormente a rafforzare questa ambivalenza. Attraverso il ricordo dell'infanzia e dell'adolescenza zaratina, Cecconi ricostruisce un rapporto con il mare fondato sulla familiarità quotidiana. Tale memoria viene continuamente filtrata dalla consapevolezza della perdita successiva. L'Adriatico del romanzo è quindi contemporaneamente presente e assente: luogo concreto della vita passata e spazio ormai irrecuperabile. Dal punto di vista stilistico, *La Corsara* mostra una scrittura fortemente visiva, caratterizzata da una costante attenzione agli elementi naturali e atmosferici. Il vento, le correnti, il movimento delle barche partecipano attivamente alla costruzione della tensione narrativa. Il mare non costituisce uno sfondo neutrale, ma una presenza viva che incide profondamente sulla struttura stessa del romanzo. Per questo motivo *La Corsara* oc-



cupa una posizione centrale nella poetica dell'esilio di Cecconi. Nel romanzo il mare appare ancora come spazio della vita e della formazione, ma è già attraversato dalla percezione della perdita imminente. Tale tensione fra continuità e frattura costituirà uno degli elementi fondamentali dell'intera produzione successiva dell'autore.

4. Il mare come spazio della meditazione esistenziale in *Una vita ladra e Ora che invecchio*

Negli anni Settanta e Ottanta la poetica del mare subisce nell'opera di Cecconi una progressiva interiorizzazione. Se in *La Corsara* il mare costituiva ancora uno spazio concreto della giovinezza e dell'esperienza quotidiana, nelle raccolte poetiche successive esso diventa sempre più luogo della riflessione esistenziale, della memoria e della crisi identitaria. Particolarmente significativa, in questo senso, è la raccolta *Una vita ladra* del 1971. Già il titolo suggerisce una percezione dolorosa del tempo e dell'esistenza: la vita appare come qualcosa che sottrae continuamente esperienze, persone e luoghi. All'interno della sezione *Tredicesima meditazione*, il mare assume una funzione profondamente introspettiva. Nella poesia *Ritorno* il soggetto lirico percorre lentamente la riva: "Ritorno solo piano piano / lungo la riva" (Cecconi 1971: 64). Il ritorno evocato dal poeta non coincide con un reale ritorno geografico alla patria perduta. Esso assume piuttosto il valore di un movimento interiore e memoriale. La riva rappresenta uno spazio liminale, una soglia fra il presente e il passato, fra ciò che è stato perduto e ciò che continua a sopravvivere nella memoria. Pochi versi dopo emerge una delle immagini più significative della poesia: "l'idea del futuro / che avvelena i nostri pensieri" (Cecconi 1971: 64). Il futuro non viene percepito come promessa, ma come minaccia. L'esule vive infatti in una temporalità instabile, incapace di riconciliarsi pienamente con il presente. In Cecconi il tempo non produce pacificazione; al contrario, rende più evidente la distanza rispetto al passato. Ancora più importante è la poesia *Al mare*, nella quale il mare diventa interlocutore diretto del soggetto poetico: "mare che sembravi promettere / confidenze e colloqui" (Cecconi 1971: 68). L'uso dell'apostrofe costruisce un rapporto quasi dialogico fra uomo e mare. Tuttavia, il dialogo rimane incompleto e ambiguo. Il poeta riceve soltanto: "incerti monologhi / nel mutare delle tue correnti" (Cecconi 1971: 68). La mutevolezza del mare riflette qui la precarietà dell'identità dell'esule. Le correnti marine diventano metafora di una coscienza continuamente attraversata dal movimento della memoria e dell'instabilità. Tale dimensione emerge in modo ancora più evidente nella domanda conclusiva della poesia: "Qual'era il principio della risacca / ed



il suo senso?” (Cecconi 1971: 69). La risacca assume un valore altamente simbolico. Come le onde del mare ritornano incessantemente verso la riva, così anche il passato ritorna continuamente nella memoria dell'esule. Però, il poeta non riesce a individuare un senso definitivo di questo movimento. La memoria appare inevitabile, ma non consolatoria. Questa progressiva interiorizzazione del mare raggiunge una delle sue formulazioni più mature nella raccolta *Ora che invecchio*, pubblicata nel 1989. Qui il mare tende sempre più a trasformarsi in spazio metafisico ed esistenziale. L'esperienza personale dell'esilio si amplia fino a diventare riflessione universale sulla fragilità della condizione umana. Nella poesia *Davanti a un mare azzurro*, una delle più importanti dell'intero opus cecconiano, il poeta afferma: “Io sono nato davanti a un mare azzurro / che non si dimentica” (Cecconi 1989: 81). Il mare appare qui come nucleo originario dell'identità. Non si tratta soltanto di un paesaggio dell'infanzia, ma di una presenza assoluta che continua a definire il soggetto anche dopo l'esilio e il trascorrere del tempo. La memoria del mare accompagna infatti tutta l'esistenza del poeta: “Ho visitato luoghi lontani / tra il certo e l'incerto” (Cecconi 1989: 81). Il viaggio assume ancora una volta il significato di una condizione permanente di instabilità. Il soggetto attraversa luoghi differenti senza riuscire a raggiungere un'autentica appartenenza. Nella stessa poesia Cecconi descrive Venezia come: “una città strana / abile nel trucco” (Cecconi 1989: 82). La città dell'esilio appare artificiale e ambigua, incapace di sostituire davvero lo spazio originario di Zara. Tale contrapposizione fra la città perduta e quella dell'approdo attraversa gran parte della produzione poetica di Cecconi. La raccolta contiene inoltre alcune delle più intense riflessioni metafisiche sul mare. In *Miraggi* il poeta scrive: “Amo il mare perché mi parla / più d'infiniti discorsi” (Cecconi 1989: 85). Il mare viene qui presentato come forma di conoscenza superiore alla parola razionale. Esso comunica attraverso il silenzio, il movimento e la profondità, diventando una sorta di linguaggio assoluto. Anche in *Un letto* il mare assume un significato profondamente ambivalente: “Penso spesso al mare come a un letto” (Cecconi 1989: 86). L'immagine iniziale suggerisce quiete e protezione, ma il finale della poesia rovescia completamente questa percezione: “Poiché nel mare niente si riposa” (Cecconi 1989: 86). Il mare diventa così simbolo del movimento perpetuo dell'esistenza, della continua trasformazione e dell'impossibilità di raggiungere una stabilità definitiva. Nella poesia *Non più limiti* la riflessione si amplia ulteriormente: “anche il cielo non era nient'altro / che un mare alla rovescia” (Cecconi 1989: 88). Il confine fra mare e cielo si dissolve, e il paesaggio assume una dimensione cosmica. Il mare non appartiene più soltanto all'Adriatico o alla memoria dell'infanzia, ma diventa immagine dell'infinito e della precarietà universale della condizione umana. Infine, nella poesia *La distanza*, il tema dell'esilio si interiorizza completamente: “la



distanza su tutto / incombe più vasta del mare” (Cecconi 1989: 99). La distanza non riguarda più soltanto la patria perduta, ma si trasforma in una categoria esistenziale assoluta. L'esilio diventa così una condizione dell'essere, e il mare il simbolo più autentico di questa continua tensione fra memoria, perdita e ricerca di appartenenza.

5. Mare, dialetto e memoria collettiva in *D... come Dalmata*

Pubblicata nel 1998, la raccolta *D... come Dalmata* occupa una posizione centrale nell'ultima fase della produzione poetica di Raffaele Cecconi. Attraverso il recupero del dialetto zaratino, l'autore trasforma la scrittura in uno spazio di resistenza memoriale e identitaria. In questa raccolta il mare continua a rappresentare uno dei nuclei simbolici fondamentali dell'opera cecconiana, ma il suo significato si intreccia ora in modo ancora più evidente con il tema della lingua e della sopravvivenza culturale. Già nella prefazione Aldo Duro sottolinea il valore del recupero del dialetto zaratino e il rischio della sua progressiva scomparsa dopo l'esodo della comunità italiana dalmata (Cecconi 1998: 7). La scelta del dialetto non risponde tuttavia a un intento folklorico o puramente linguistico. Essa rappresenta piuttosto il tentativo di conservare una memoria collettiva minacciata dalla dispersione storica della comunità italiana di Zara. Lo stesso Duro osserva infatti che Cecconi cerca di salvare il dialetto ostinatamente, sottolineando così la dimensione quasi testimoniale dell'opera. Il mare, all'interno della raccolta, appare continuamente associato ai luoghi della vita quotidiana zaratina: moli, barche, pescatori, vento, rive e traversate. Comunque, tali immagini non hanno mai un valore semplicemente descrittivo. Esse diventano frammenti di una memoria collettiva dispersa dall'esilio. Nella poesia *El moletto* il piccolo molo dell'infanzia viene evocato attraverso il ricordo del padre che getta le reti. Il soggetto poetico afferma: “A remengo anca 'l resto: / tornar adesso / su quel moletto” (Cecconi 1998: 24). Il ritorno evocato dal poeta non è realmente possibile. Il *moletto* appartiene ormai allo spazio della memoria e dell'immaginazione. Proprio questa impossibilità conferisce all'immagine la sua forza simbolica. Il mare conserva ciò che la storia ha separato. Una funzione analoga emerge nella poesia *L'alega*, dove l'alga trascinata dall'acqua diventa metafora dell'esistenza dell'esule: “Ma un'onda la ga butà in avanti / per el mar” (Cecconi 1998: 25). L'uomo appare simile a un frammento trascinato dalle correnti della storia, incapace di trovare un approdo definitivo. L'immagine marina traduce così l'esperienza dello sradicamento e della precarietà identitaria. Ancora più intensa è la dimensione elegiaca della poesia *La brazera*, in cui il mare si riduce quasi a pura memoria: “el mar / un fià de bavisela /



un ricordo / una vela” (Cecconi 1998: 32). La struttura estremamente essenziale dei versi accentua la fragilità della memoria stessa. Il mare sopravvive attraverso immagini minime: una vela, un soffio di vento, un frammento di luce. La poesia di Cecconi tende qui a una forte condensazione simbolica. Nella poesia *Vogadori* il mare viene invece associato direttamente alla condizione esistenziale dell'autore: “E ancora adesso vogo ma me sento / solo, in un'altra barca, controvento” (Cecconi 1998: 104). La navigazione “controvento” rappresenta una delle metafore più efficaci dell'intera poetica cecconiana dell'esilio. Il soggetto continua a muoversi, ma senza più una direzione stabile e senza una reale possibilità di ritorno. La barca non è più quella della giovinezza zaratina evocata in *La Corsara*, ma un'imbarcazione solitaria, sospinta in uno spazio estraneo. La raccolta si conclude significativamente con il testo *Congedo*, nel quale Cecconi esplicita il valore memoriale e testimoniale dell'opera. Il poeta afferma di avere voluto testimoniare: “l'esistenza di un dialetto zaratino” (Cecconi 1998: 117) prima della sua “totale estinzione” (Cecconi 1998: 117). La perdita linguistica viene dunque percepita come una delle conseguenze più dolorose dell'esilio. Il dialetto rappresenta infatti l'ultima forma concreta di continuità con la comunità dispersa. Particolarmente significativa è inoltre la dedica finale del volume: “a tutti quei dalmati che dalla loro terra, e specialmente dal loro mare, hanno tratto nei secoli stimoli e impulsi vitali” (Cecconi 1998: 117). Il mare assume qui una funzione collettiva e storica. Non appartiene più soltanto alla memoria individuale del poeta, ma diventa simbolo dell'intera civiltà adriatica italiana. L'Adriatico appare come uno spazio culturale condiviso, capace di sopravvivere simbolicamente anche dopo la dispersione geografica della comunità dalmata italiana. In *D... come Dalmata* il mare si conferma quindi come il vero centro simbolico della poetica di Cecconi. Esso custodisce la memoria del passato, mantiene vivo il rapporto con Zara e con il dialetto zaratino, ma testimonia nello stesso tempo la frattura storica dell'esilio. Proprio in questa tensione fra perdita e continuità si manifesta uno degli aspetti più originali e profondi dell'intera opera cecconiana.

6. Le ultime raccolte: il mare fra ironia, memoria e dissoluzione del tempo

Nelle raccolte tarde la poetica del mare subisce un'ulteriore trasformazione. Pur mantenendo il proprio valore memoriale e identitario, il mare tende progressivamente ad assumere una dimensione più astratta, esistenziale e talvolta ironica. Questa evoluzione appare particolarmente evidente in *Filastrocche per adulti. Da l'isola che non c'è*, pubblicata nel 2016. Già il titolo della raccolta rivela una tensione significativa fra leg-



gerezza e perdita. L'espressione *filastrocche* richiama apparentemente il mondo infantile, mentre "l'isola che non c'è" introduce immediatamente la dimensione dell'assenza e dell'irraggiungibilità. L'isola diventa così simbolo di uno spazio perduto, immaginario e memoriale, profondamente legato alla poetica dell'esilio. Anche in questa raccolta il mare conserva una funzione centrale. Nella poesia *Sotto ai pini* il poeta rievoca le estati dell'infanzia trascorse "durante i bagni in riva al mare" (Cecconi 2016: 36). L'esperienza marina viene associata a una sensazione di rigenerazione fisica e spirituale: "nuotando sott'acqua mi sono sentito / quasi nuovo e fresco e potente" (Cecconi 2016: 36). Il mare appare qui come spazio originario di armonia e vitalità. Però, il ricordo viene immediatamente confrontato con il presente dell'invecchiamento e della disillusione. Il poeta afferma infatti di conservare ancora quella memoria: "in questo ufficio prefettizio / in questa piccola tana riservata / ai miei dubbi e ai pochi talenti" (Cecconi 2016: 36). La distanza fra il passato marino e il presente quotidiano accentua ulteriormente la funzione memoriale del mare. L'Adriatico dell'infanzia sopravvive ormai soltanto come spazio interiore. Nella poesia *Madre* il mare assume invece una dimensione quasi metafisica. I versi conclusivi descrivono il soggetto: "sopra un veliero fra gli alberi / a guardare davanti a me / verso Iddio e verso il mare" (Cecconi 2016: 37). Il mare viene qui accostato direttamente alla trascendenza. Non è più soltanto il luogo della memoria o dell'identità, ma un orizzonte ultimo verso cui tende l'intera esistenza umana. Particolarmente significativa è anche la poesia *Domanda e risposta*, in cui Cecconi costruisce un breve dialogo con il mare: "Ho chiesto al mare: / 'Ma dove vuoi andare?' / 'Non lo so' risponde. / 'Sto contando le onde'" (Cecconi 2016: 48). Dietro l'apparente leggerezza della struttura emerge una riflessione profondamente esistenziale. Il mare non possiede una direzione definitiva; esso continua semplicemente il proprio movimento incessante. Tale immagine corrisponde perfettamente alla poetica tarda di Cecconi, fondata sulla percezione della precarietà e dell'impossibilità di raggiungere un approdo stabile. L'ironia presente nella raccolta non elimina dunque il nucleo malinconico della scrittura. Al contrario, lo rende ancora più evidente attraverso una lingua breve, scarna e aforistica. Anche nella tarda produzione di Cecconi il mare continua a custodire il rapporto fra memoria, perdita e identità. L'intero percorso letterario dell'autore mostra quindi una progressiva trasformazione simbolica del mare. Nelle opere giovanili esso appare ancora come spazio concreto della vita adriatica e della formazione; nelle raccolte successive diventa luogo della nostalgia e dell'esilio; infine, nelle opere tarde, si trasforma in figura universale della precarietà dell'esistenza e della fragilità della memoria. Nonostante tali trasformazioni, il mare rimane costantemente il centro simbolico della scrittura cecconiana. Esso rappresenta la continuità più profonda fra le diverse fasi della produzione dell'autore, configurandosi come il vero spazio dell'identità dell'esule.



7. Conclusione

L'analisi dell'opera di Raffaele Cecconi mostra con chiarezza come il mare costituisca il vero centro simbolico della sua scrittura. Esso non rappresenta soltanto un elemento paesaggistico o autobiografico, ma una struttura narrativa ed esistenziale attraverso cui l'autore elabora il rapporto con l'esilio, la memoria e l'identità. Fin dalle raccolte giovanili il mare appare come spazio della soglia e del passaggio. In *Da un mare all'altro* il soggetto poetico vive costantemente in una dimensione intermedia, sospesa fra appartenenza e spaesamento. Il mare custodisce la memoria della patria perduta, ma testimonia nello stesso tempo la frattura storica prodotta dall'esodo. In *La Corsara* esso diventa invece spazio della giovinezza e della formazione, legato alla vita quotidiana della Zara adriatica, pur conservando già i segni della precarietà e della perdita imminente. Nelle raccolte successive, soprattutto in *Una vita ladra* e *Ora che invecchio*, il mare subisce una progressiva interiorizzazione. Esso non coincide più soltanto con il paesaggio reale dell'Adriatico, ma diventa luogo della meditazione esistenziale, della crisi identitaria e della riflessione sul tempo. Le onde, la risacca, le correnti e l'orizzonte assumono un valore profondamente simbolico, traducendo la condizione instabile dell'esule e la difficoltà di raggiungere una piena appartenenza. In *D... come Dalmata* il rapporto fra mare e identità si intreccia inoltre con la questione linguistica. Il recupero del dialetto zarantino rappresenta un tentativo di conservare una memoria collettiva minacciata dalla dispersione storica. Il mare adriatico viene così percepito come spazio culturale condiviso, capace di mantenere simbolicamente unite le due sponde anche dopo la diaspora. Le ultime raccolte mostrano infine una poetica sempre più essenziale e meditativa. In *Filastrocche per adulti* il mare continua a svolgere una funzione centrale, ma assume una dimensione più astratta e universale. Attraverso il tono ironico e aforistico delle poesie, Cecconi riflette sulla precarietà dell'esistenza, sulla dissoluzione del tempo e sull'impossibilità di trovare approdi definitivi. Nel complesso, il mare cecconiano si configura come uno spazio profondamente liminale. Esso separa e unisce, custodisce e cancella, allontana e richiama. Proprio questa ambivalenza ne fa il simbolo più autentico della condizione dell'esule. Il soggetto poetico di Cecconi vive costantemente "fra terra e mare", in una tensione continua fra memoria e presente, perdita e continuità, lingua conservata e patria scomparsa. Per questo motivo il mare può essere interpretato come un vero "corpo narrativo" dell'opera cecconiana. In esso si inscrivono la storia dell'esodo dalmata italiano, la crisi dell'identità moderna e la necessità di custodire la memoria contro il rischio dell'oblio. Attraverso il mare, Cecconi trasforma dunque la propria esperienza individuale in una riflessione universale sulla fragilità dell'esistenza umana e sul bisogno profondo di appartenenza.



BIBLIOGRAFIA

- BARONI, Giorgio. 2019. *La Dalmazia di Raffaele Cecconi* in Nedjeljka Balić-Nižić, Giorgio Baroni, Boško Knežić (a c. di), *Zbornik radova Međunarodnoga znanstvenog skupa u čast prof. dr. sc. Mate Zorića (1927. – 2016.)*, Zadar – Šibenik 17. – 18. studenoga 2017 / *Atti del Convegno internazionale in onore del Prof. Mate Zorić (1927 – 2016)*, Zara – Sebenico, 17 – 18 novembre 2017. Zadar: Sveučilište u Zadru. 223-236.
- CECCONI, Raffaele. 1965. *Da un mare all'altro*. Padova: Rebellato.
- CECCONI, Raffaele. 1968. *La Corsara*. Venezia: Editrice Corsara.
- CECCONI, Raffaele. 1971. *Una vita ladra*. Padova: Rebellato.
- CECCONI, Raffaele. 1989. *Ora che invecchio*. Venezia.
- CECCONI, Raffaele. 1998. *D... come Dalmata*. Venezia.
- CECCONI, Raffaele. 2016. *Filastrocche per adulti. Da l'isola che non c'è*. Venezia.
- GUNJEVIĆ KOSANOVIĆ, Nikolina. 2016. *Talijanski pisci zadarskih korijena u egzilu nakon Drugog svjetskog rata*. Tesi di dottorato. Zara: Università di Zara.
- GUNJEVIĆ KOSANOVIĆ, Nikolina. 2025. *Raffaele Cecconi: zadarski autor u egzilu kao predmet talijanističkih istraživanja Živka Nižića* in Ana Bukvić, Andrijana Jusup Magazin, Sanja Paša Maračić (a c. di), *PREKO MORA. Studije u čast profesora Živka Nižića / OLTRE IL MARE. Studi in onore del professor Živko Nižić*. Zadar: Sveučilište u Zadru. 61-80.
- NIŽIĆ, Živko. 2005a. *Biografska proza Zadranina Raffaelea Cecconija – Rijeka Leta bez čarolije* in Sanja Roić (a c. di), *Hrvatsko-talijanski književni odnosi. Zbornik 9*. Zagreb: FF press. 197-223.
- NIŽIĆ, Živko. 2005b. "Da un mare all'altro: ritorno poetico alla patria di Raffaele Cecconi" in *La battana*, XLII, 157-158. 53-72.
- NIŽIĆ, Živko. 2014. *La poesia del ritorno di Raffaele Cecconi e la poetica del Canzoniere di Umberto Saba* in Giorgio Baroni, Cristina Benussi (a c. di), *L'esodo giuliano-dalmata nella letteratura. Atti del Convegno internazionale, Trieste, 28 febbraio – 1° marzo 2013*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra. 149-161.
- PAPINI, Michela. 2007. "Raffaele Cecconi: un sorriso che morde" in *Rivista di letteratura italiana*, XXV, 2. 151-163.



Il mare della memoria: esilio e identità nella scrittura di Raffaele Cecconi

RIASSUNTO

Il contributo analizza il ruolo del mare nell'opera di Raffaele Cecconi, autore italiano di origine zaratina, mostrando come esso rappresenti uno dei nuclei simbolici fondamentali della sua scrittura. Attraverso l'analisi del romanzo *La Corsara* e delle raccolte poetiche *Da un mare all'altro*, *Una vita ladra*, *Ora che invecchio*, *D... come Dalmata* e *Filastrocche per adulti*, il lavoro evidenzia come il mare assuma una funzione profondamente legata all'esperienza dell'esilio, della memoria e della costruzione identitaria. Nei testi di Cecconi il mare non costituisce mai un semplice sfondo paesaggistico, ma uno spazio liminale e dinamico che separa e unisce le due sponde dell'Adriatico. L'analisi mostra inoltre come, nelle raccolte tarde, il mare si trasformi progressivamente in figura universale della precarietà dell'esistenza e della crisi dell'identità contemporanea.

PAROLE CHIAVE:

Raffaele Cecconi, mare, esilio, Adriatico, identità



The Sea of Memory: Exile and Identity in the Writing of Raffaele Cecconi

SUMMARY

This paper analyses the role of the sea in the literary work of Raffaele Cecconi, an Italian writer of Zadar origin, showing how it represents one of the central symbolic nuclei of his writing. Through the analysis of the novel *La Corsara* and the poetry collections *Da un mare all'altro*, *Una vita ladra*, *Ora che invecchio*, *D... come Dalmata* and *Filastrocche per adulti*, the paper demonstrates that the sea is deeply connected with exile, memory and identity construction. In Cecconi's texts, the sea is never merely a landscape element, but rather a liminal and dynamic space that both separates and connects the two Adriatic shores. The analysis also shows how, in Cecconi's later works, the sea gradually becomes a universal figure of existential precariousness and of the crisis of contemporary identity.

KEYWORDS:

Raffaele Cecconi, sea, exile, Adriatic Sea, identity



PANORAMICA DELLE TRADUZIONI ITALIANE DELLE OPERE DI SREČKO KOSOVEL E ANALISI DELLE RAFFIGURAZIONI INDIVIDUATE DA DARJA PAVLIČ

MOJCA KOMPARA LUKANČIČ

University of Maribor
mojca.kompara@um.si

UDK: 811.163.6'255=131.1

811.163.6.09Kosovel, S.

Review paper

Primljen / Ricevuto / Received: 17. 11. 2025.

Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione

/Accepted for publication: 27. 04. 2026.

Il governo sloveno ha proclamato il 2026 *Anno di Srečko Kosovel* in occasione del centenario della sua morte. In questo saggio presentiamo una panoramica delle traduzioni italiane delle opere di Srečko Kosovel e dei loro traduttori. Inoltre, ci soffermiamo su tre tipologie di raffigurazioni individuate da Pavlič (2005) – fiori, alberi e animali – analizzandole in tre poesie composte in sloveno e tradotte in italiano. Vengono esaminate le immagini che rimandano a un poeta profondamente legato alla natura, nella quale egli riflette i propri sentimenti. Per l'analisi delle raffigurazioni e delle traduzioni del poeta del Carso utilizziamo la raccolta *Ostri ritmi, Aspri ritmi* (2011), tradotta da Jolka Milič. Il saggio presenta le traduzioni di tre poesie, accompagnate da una rassegna delle raffigurazioni ricorrenti nei testi, così come elaborate da Pavlič (2005).

PAROLE CHIAVE:

Srečko Kosovel, poesia, italiano, sloveno, traduzione

Introduzione

In merito alla ricerca sulle traduzioni della letteratura slovena in tedesco, francese e italiano lungo un arco temporale che va dall'indipendenza della Slovenia (1991) al 2021 (Rozman e Mezeg 2025), emerge che, in tutte e tre le lingue, il genere letterario maggiormente tradotto è la prosa. Tra queste lingue l'italiano occupa il secondo posto con il 46% delle traduzioni, preceduto dal tedesco con il 54%. Al secondo posto si collocano le traduzioni poetiche che, secondo Rozman (2023), risultano soltanto di quattro unità inferiori rispetto alle edizioni in prosa. Come affermano Rozman e Mezeg (2025), con oltre tredici edizioni librarie (incluse le ristampe), Srečko Kosovel è il quarto autore sloveno più tradotto in italiano nel periodo successivo all'indipendenza della Slovenia e fino al 2022. Il presente saggio offre una panoramica delle traduzioni delle sue opere e propone un confronto delle raffigurazioni individuate da Pavlič (2005) in riferimento a tre poesie di Srečko Kosovel.

Chi era Srečko Kosovel?

Srečko Kosovel nacque a Sežana, sul Carso, il 18 marzo 1904, in una famiglia di intellettuali: il padre, Anton Kosovel, era insegnante e direttore di coro. Trascorse l'infanzia a Tomaj, dove frequentò la scuola elementare, per poi proseguire gli studi a Lubiana dal 1916. Concluse il liceo nel 1922 e si iscrisse all'Università di Lubiana, seguendo corsi di slavistica, romanistica, letteratura comparata, storia dell'arte e filosofia. Si mantiene dando ripetizioni e svolgendo diversi lavori a contratto. La sua salute, tuttavia, non fu mai stabile. Verso la fine degli studi universitari le sue condizioni iniziarono a peggiorare. Nel febbraio del 1926, si ammalò gravemente. Morì il 27 maggio dello stesso anno a Tomaj. Fin dagli anni della scuola elementare mostrò un vivo interesse per la poesia, interesse che si intensificò durante il liceo, periodo in cui collaborò attivamente con varie riviste. Si dedicò inoltre al Circolo letterario e drammatico *Ivan Cankar*, che assunse la direzione della rivista culturale militante *Mladina*, della quale Kosovel divenne condirettore. Kosovel scriveva innanzitutto per sé stesso, e nonostante la sua morte prematura lasciò un'eredità letteraria sorprendentemente ricca. Con la sua scomparsa venne meno una delle menti giovanili più acute della sua epoca, oltre che un poeta di straordinario talento (Slovenska biografija n.d., Obrazi slovenskih pokrajin n.d., Kosovelova knjižnica Sežana n.d., Kompara Lukančič 2025).



La poesia di Srečko Kosovel

La poesia di Kosovel presenta un duplice orientamento. Da un lato, essa si configura come una lirica di carattere emotivo e impressionistico, dominata dalla poesia paesaggistica e solitaria; dall'altro, rivela una notevole mobilità mentale ed è al contempo influenzata da una tradizione critica e combattiva nei confronti della vita e della cultura. A questa prima fase appartengono le cupe impressioni carsiche, i racconti malinconicamente introspettivi della giovinezza, la devozione per la bellezza inebriante del creato, il dolore silenzioso della solitudine e dell'amore nascosto, nonché l'affetto infantile per la madre. Questi costituiscono i temi più rappresentativi e significativi della sua produzione lirica. Nelle sue poesie emergono l'angoscia per il mondo, il timore del vuoto del presente, il desiderio di una nobile crescita umana e la fede nel potere redentivo della bellezza. Il culmine di questa prima fase è rappresentato dalla raccolta *Zlati čoln*, completata dal poeta nel 1925 ma mai pubblicata (Slovenska biografija, n.d.; Obrazi slovenskih pokrajin, n.d.; Kosovelova knjižnica Sežana, n.d.; Kompara Lukančič 2025). Durante la seconda fase della sua produzione emergono una profonda e intensa lotta per i valori sociali, culturali e spirituali, un atto di denuncia nei confronti della vita moderna e, al contempo, un appello alla nascita di un uomo nuovo. Kosovel auspica il crollo dell'Europa materialista e manifesta una singolare fiducia in un'epoca nuova, fondata su una comunità umana tanto spirituale quanto sociale (Slovenska biografija, n.d.; Obrazi slovenskih pokrajin, n.d.; Kosovelova knjižnica Sežana, n.d.).

La poesia di Kosovel riflette la condizione sociale dell'uomo e della collettività, in particolare del popolo sloveno. Si tratta di una poesia sofferta, che trasmette al lettore un messaggio chiaro e diretto. Attraverso la natura, il poeta proietta e riconosce le proprie emozioni: l'angoscia, la sofferenza, lo stato dell'anima, il destino di profugo, nonché la condizione della società in un contesto segnato dalla guerra e dall'oppressione. Tra gli eventi che alimentarono tali sentimenti si può ricordare l'incendio della Casa Nazionale, che – come afferma Pahor (2008) – rappresenta un episodio cruciale, capace di segnare profondamente la vicenda storica del popolo sloveno e di suscitare malinconia, angoscia e dolore, elementi centrali anche nella poesia di Kosovel. In relazione alla visione catastrofica della sua poesia, Pahor (2008) osserva che i sentimenti del poeta germinano in un contesto di dittatura, situazione che negli anni successivi non fa che intensificarsi, inducendolo ad abbandonare la cosiddetta lirica sentimentale, o "lirica di velluto". Nascono così poesie nuove, più audaci nell'espressione (Ocvirk 1967), che secondo Pahor



rappresentano una svolta decisiva e rivoluzionaria, capace di condurre verso una nuova visione sociopolitica (Pahor 2008: 37). Kosovel parla di poli fondamentali, di nervosismo, inquietudine e tensione (Ocvirk 1967).

Inno alla traduzione ed ai traduttori

Kosovel attribuiva grande importanza alla traduzione, attività alla quale si dedicò anche per mantenersi durante gli anni di studio a Lubiana. Ne parla nelle sue lettere, nelle quali afferma di incontrare difficoltà nel trovare l'espressione più adeguata. Per Kosovel la traduzione rappresentava una forma speciale di creazione, un'attività che richiede serietà e devozione (Rode 1984). Oggi egli sarebbe certamente orgoglioso di tutte le traduzioni e dei traduttori che hanno reso possibile la conoscenza e la comprensione delle sue poesie in altre lingue.

Come si evince dalla Tabella 1, Jolka Milič è la traduttrice che ha realizzato il maggior numero di versioni italiane delle opere di Kosovel. Tra il 1972 e il 1974 ha tradotto la raccolta *Poesie di velluto e Integrali*; nel 1976 *Poesie e Integrali*; nel 2000 *Tutto il mondo è come: poesie, integrali*; nel 2002 *Kons e Il mio canto*; nel 2003 *Kons 2*; e infine, nel 2011, *Aspri ritmi*. La traduttrice, pubblicista e poetessa Jolka Milič, nata a Sežana nel 1926, ha dedicato gran parte della sua vita alla traduzione e alla promozione delle opere di Kosovel. Grazie al suo lavoro oggi possiamo leggere in italiano numerose opere di Kosovel. Il grande impegno di Milič è stato riconosciuto nel 2005 dall'*Associazione dei Traduttori Letterari Sloveni* (Diploma Lavrin) per la diffusione della letteratura slovena all'estero; nel 2006 dallo Stato italiano, con l'*Ordine della Stella della Solidarietà Italiana*; e nel 2013 dal *Comitato femminile del Centro Sloveno del PEN Club*. Traduttrice dal tono spesso polemico, Milič ha tradotto, oltre a Kosovel, anche opere di Kocbek, Udovič, Kosmač, Zlobec, Šalamun, Kravos e altri autori (*Obrazi slovenskih pokrajin*, n.d.).

Le opere di Kosovel sono state tradotte anche da Michele Obit, che nel 1999 ha pubblicato la traduzione di *Il ragazzino e il sole* e nel 2017 (con ristampa nel 2020) *Quel Carso felice*. Michele Obit, poeta e traduttore, nato nel 1966 in Germania in una famiglia italo-slovena, ha dato alle stampe diverse raccolte poetiche – anche in lingua slovena – e ha tradotto in italiano importanti poeti e scrittori sloveni, tra cui Kosovel (*Litterae Slovenicae*, n.d.). I traduttori Luciano Morandini, Marino Vertovec e Marko Kravos hanno realizzato nel 1979 la traduzione *Kras = Carso = Karst*. Morandini ha poi fornito una nuova versione dell'opera nel 1980.



Luciano Morandini, poeta, redattore, saggista e traduttore, nato nel 1928, è considerato una delle figure più rappresentative della letteratura italiana contemporanea. Ha pubblicato oltre dieci raccolte poetiche, quattro libri in prosa e una cronaca culturale del suo tempo; ha inoltre scritto numerosi radiodrammi e saggi culturali, diretto la rivista *Diverse lingue* e collaborato alla traduzione della poesia slovena, in particolare di Kosovel (*Dnevi poezije in vina*, n.d.). Marino Vertovec, traduttore e docente nato nel 1939 a Udine, ha tradotto, oltre alle opere di Kosovel, anche testi di Kravos, Zlobec, Karel Destovnik-Kajuh e numerosi altri autori sloveni (*Slovenska biografija*, n.d.).

Marko Kravos, poeta, pubblicista, operatore culturale e traduttore, nato nel 1943 a Montecalvo, traduce dall'italiano, dal croato, dallo spagnolo e dalla poesia dialettale italiana. Ha inoltre tradotto un'ampia gamma di autori sloveni – in particolare resiani, veneti e italiani – contribuendo significativamente alla circolazione della cultura slovena (*Društvo slovenskih pisateljev*, n.d.). Il traduttore Gino Brazzoduro, nel 1989, ha pubblicato la traduzione *Fra il nulla e l'infinito*. Poeta italiano nato nel 1925, Brazzoduro ha sviluppato una visione originale dell'esistenza e dell'esperienza delle popolazioni di frontiera, riflettendo sulla condizione di chi vive lungo i confini. La sua produzione comprende traduzioni, commenti e un'ampia selezione della poesia di Kosovel in lingua italiana (*Slovenska biografija*, n.d.). Darja Betocchi, traduttrice e docente, nata nel 1965 a Trieste in una famiglia bilingue, ha tradotto *Tra Carso e caos: pre/sentimenti* nel 2014 e nel 2016. Ha inoltre tradotto in italiano numerosi autori sloveni di rilievo, tra cui – oltre a Kosovel – anche Jesih, Šalamun, Kravos, Kovačič, Jančar e altri (*Slovenska biografija*, n.d.).

Panoramica delle traduzioni delle opere di Kosovel in lingua italiana

Rozman e Mezeg (2025) hanno elaborato una panoramica dettagliata delle pubblicazioni di Kosovel in lingua italiana. Da essa emerge che i lettori italiani ebbero la possibilità di leggere per la prima volta le opere del poeta nel 1938, quando Luigi Salvini pubblicò la raccolta antologica *Liriche slovene moderne*. Quest'ultima apparve al di fuori del contesto triestino, come risultato di un "nuovo clima politico fra Italia e Jugoslavia". Come ricordano Rozman e Mezeg (2025), Kosovel vi compare con tre poesie. Oltre un decennio più tardi, lo stesso Salvini incluse cinque sue poesie in un'antologia più ampia dedicata alla lirica slovena, intitolata *Sempreverde e rosmarino*. La maggior parte delle dodici anto-



logie censite è stata pubblicata in edizioni bilingui in Italia, Austria e Slovenia. Tra le pubblicazioni più significative, Rozman e Mezeg (2025) segnalano i contributi apparsi in tutti i numeri della rivista triestina *Umana* (*Antologia di Umana*, 1986), che include sette poesie di Kosovel. In tempi più recenti, merita menzione l'antologia triestina *L'altra anima di Trieste* (2008), che riporta nove poesie. La presenza di Kosovel cresce negli anni sessanta, anche grazie alle traduzioni francesi delle sue opere, che suscitarono un nuovo interesse per le traduzioni italiane (Košuta 2011: 9). Tale interesse è riscontrabile anche nella pubblicazione delle traduzioni italiane delle sue poesie nella rivista *Umana* nel 1965 (Jan 2000: 3). Come ricordato da Rozman e Mezeg (2025) e da Jan (2000), nel 1971 uscì presso un piccolo editore triestino la prima edizione in volume contenente una selezione di poesie di Kosovel tradotte in italiano (*Poesie di velluto e Integrali*). Come mostrato nella Tabella 1, elaborata sulla base dei dati COBISS e i dati dell'*Agenzia del Libro della Repubblica di Slovenia*, la raccolta è stata ristampata più volte e, presso la stessa casa editrice, è apparsa anche con un nuovo titolo, *Poesie e integrali* (Rozman e Mezeg 2025).

La ricerca delle traduzioni delle opere di Kosovel in lingua italiana è stata effettuata tramite il portale COBISS e la pagina web dell'*Agenzia del Libro della Repubblica di Slovenia* (Kompara Lukančič 2025). I dati raccolti sono riportati nella Tabella 1. Come si evince dalla stessa, la prima traduzione, *Poesie di velluto e Integrali*, risale al 1971; l'opera è stata successivamente ristampata nel 1974 e, nel 1976, riproposta con un titolo lievemente modificato, *Poesie e Integrali*. Tutte e tre le edizioni sono state tradotte da Jolka Milič. Kras-Carso-Karst del 1979 è un'edizione trilingue (sloveno, italiano, tedesco) con traduzioni in italiano di Luciano Morandini, Marino Vertovec e Marko Kravos; l'edizione del 1980 è quadrilingue (anche croata) e i suoi traduttori in italiano sono sempre Morandini, Vertovec e Kravos. Nel 1989 compare la traduzione *Fra il nulla e l'infinito*, a cura di Gino Brazzoduro. Nel 1999 esce *Il ragazzino e il sole*, tradotto da Michele Obit, e nel 2000 *Tutto il mondo è come: poesie, integrali*, tradotto da Jolka Milič. A questi seguono *Kons* (2002) e *Kons 2* (2003), entrambi tradotti da Milič. Sempre nel 2002 Milič pubblica anche la traduzione *Il mio canto = Moja pesem*, mentre nel 2011 firma la traduzione *Ostri ritmi = Aspri ritmi*, nel 2020 esce la versione digitale. Nel 2024 è stata pubblicata un'ulteriore edizione ampliata, riveduta e corretta. Nel 2014, con ristampa nel 2016, appare *Tra Carso e caos: pre/sentimenti*, tradotta da Darja Betocchi. Infine, nel 2017 – con ristampa nel 2020 – Michele Obit pubblica la traduzione *Quel Carso felice*.



TABELLA 1 Panoramica delle traduzioni italiane delle opere di Srečko Kosovel secondo i portali COBISS e l'Agenzia del Libro della Repubblica di Slovenia

AUTORE	TITOLO	TRADUZIONE	TRADUTTORE	ANNO
Kosovel, Srečko	Poesie e Integrali / Srečko Kosovel	Poesie di velluto e Integrali	Jolka Milič	med 1970 in 1974 1972
Kosovel, Srečko		Fra il nulla e l'infinito	Brazzoduro, Gino	1989
Kosovel, Srečko	Deček in sonce	Il ragazzino e il sole	Michele Obit	1999
Kosovel, Srečko		Quel Carso felice	Michele Obit	cop. 2017/2020
Kosovel, Srečko		Tra Carso e caos: pre/sentimenti	Darja Betocchi	2014, 2016
Kosovel, Srečko		Kons	Jolka Milič	2002
Kosovel, Srečko		Kons 2	Jolka Milič	2003
Kosovel, Srečko		Kras = Carso = Karst	Luciano Morandini, Marino Vertovec, Marko Kravos	1979, 1980
Kosovel, Srečko		Poesie e Integrali/ Aspetti del suo pensiero e della sua lirica	Jolka Milič	1976
Kosovel, Srečko	Ves svet je kakor: pesmi, integrali	Tutto il mondo è come: poesie, integrali	Jolka Milič	2000
Kosovel, Srečko	Ostri ritmi	Ostri ritmi = Aspri ritmi	Jolka Milič	2011, 2020, 2024
Kosovel, Srečko		Il mio canto = Moja pesem	Jolka Milič	2002

Nella Tabella 1 sono riportate esclusivamente le traduzioni librarie, che ammontano complessivamente a tredici. In relazione a queste, Rozman e Mezeg (2025) menzionano ulteriori due opere non incluse nell'analisi elaborata tramite COBISS e l'Agenzia del Libro della Repubblica di Slovenia: *Non chiedermi cos'è la vita, vivi!* / *Ne vprašaj me, kaj je življenje, živi!* del 2015 e *Majhen plašč* / *Il mantelluccio* / *Das Mäntelchen* / *Le petit manteau* del 1994, entrambe tradotte da Jolka Milič. Rozman e Mezeg (2025) forniscono inoltre un elenco completo



delle antologie, dei saggi e degli studi dedicati al poeta del Carso, nonché di altre pubblicazioni a lui riferite.

Raffigurazioni a cura di Pavlič (2005)

Darja Pavlič si è dedicata allo studio delle opere di Kosovel e, nel 2005, ha elaborato una panoramica sugli elementi di raffigurazione presenti nelle opere del poeta. Pavlič (2005) distingue dieci principali categorie di raffigurazioni:

rože (fiori), *drevesa* (alberi), *živali* (animali), *voda* (acqua), *sonce* (sole), *srce* (cuore), *duša* (anima), *religiozne podobe* (figure religiose), *glasba* (musica) e *tehnika* (tecnica).

Nel presente saggio, le raffigurazioni di Pavlič vengono analizzate all'interno delle traduzioni del 2011 delle poesie di Kosovel, dallo sloveno all'italiano, tradotte da Jolka Milič. L'analisi si concentra sia sui testi originali in lingua slovena sia sulle loro versioni italiane, prendendo come riferimento le opere pubblicate nel 2011 nella raccolta *Ostri ritmi / Aspri ritmi*, secondo la classificazione delle raffigurazioni proposta da Pavlič (2005).

Fiori (Rože)

Le raffigurazioni dei fiori non costituiscono le immagini più diffuse o centrali nella poesia di Kosovel. Il poeta tendeva a proiettare le proprie emozioni sulla natura, utilizzando i fiori come metafore per stati d'animo e sentimenti. Raramente egli ricorreva a nomi specifici di fiori, riservandoli a momenti in cui voleva sottolinearne il profumo, come nel caso dei "ciclamini fragranti" nella prima strofa e dei "ciclamini odorosi" nella seconda strofa (cfr. immagine 1). In questi esempi, risulta interessante osservare la scelta traduttiva della Milič e i cambiamenti effettuati sugli aggettivi.

Secondo Pavlič (2005), le caratteristiche per le quali Kosovel menziona i fiori riguardano soprattutto la loro bellezza, l'inebriante profumo e la caducità. Solitamente non attribuiva ai fiori un significato simbolico, sebbene esistano eccezioni, come nel caso dei tulipani, che rimandano all'amore. La locuzione slovena *ciklame dehtijo* indica letteralmente ciclamini "che emanano profumo" o "che profumano", mentre il verbo *dehteti* possiede una connotazione poetica, riferita alla diffusione di un profumo piacevole e intenso.



Nella prima strofa, la traduzione “Ciclamini fragranti” conferisce una sfumatura più poetica e raffinata, poiché l’aggettivo *fragrante* evoca un profumo delicato e gradevole, contribuendo a creare un’atmosfera lirica e suggestiva. Al contrario, “Ciclamini odorosi” assume una funzione più neutra e descrittiva, in quanto l’aggettivo *odoroso* può riferirsi a qualsiasi odore, senza necessariamente rimandare a una connotazione positiva; nel contesto poetico, tuttavia, mantiene una valenza positiva, pur con un tono meno evocativo di *fragranti*.

Immagine 1: Ciklame – Ciclamini

Ciklame Ciklame dehtijo kakor tedaj, meseca srebrni sijaj se razliva v dolino. Pod belimi okni je tiho vse, mesec po srebrni cesti gre.	Ciclamini Ciclamini fragranti come allora, l’argento chiarore della luna inonda la dolina. Sotto le bianche finestra silenzio assoluto, la luna s’inoltra per la strada d’argento.
Ciklame dehtijo same, same, same.	Ciclamini odorosi soli, soli, soli.

Gli alberi (drevesa)

Gli alberi rappresentano una delle immagini più diffuse e significative nella poesia di Kosovel. In più di trenta poesie il poeta utilizza la denominazione generica “albero”, mentre i pini (*bori*) ricorrono in almeno venti componimenti. Oltre ai pini, Kosovel menziona anche castagni, olmi, tigli, cipressi, querce e altre specie arboree. Secondo Ocvirk (1967), i pini simboleggiano la terra d’origine del poeta. Pavlič (2005) propone un’interpretazione simbolica più ampia, suggerendo che i pini rappresentino gli abitanti del Carso, persone che vivono l’angoscia dello stra-



niamiento. In particolare, i pini scuri (*temni bori*) evocano gli abitanti del Carso durante l'occupazione italiana. Kosovel amava raffigurare i pini in movimento, creando immagini descrittive del vento, in particolare della *bora*. Nella sua concezione poetica, la natura non corrisponde a sfere superiori astratte, ma riflette i sentimenti del poeta: egli si identifica con essa e vi proietta la propria emotività, in particolare la tristezza. I pini, quindi, assumono un duplice ruolo: non sono solo compagni silenziosi, ma anche custodi e protettori del villaggio, come nel verso “*stražniki pod goro*” (come guardie sotto il monte) (cfr. immagine 2).

Immagine 2: Bori – Pini

Bori Bori, bori v tihi grozi bori, bori v nemi grozi, bori, bori, bori, bori! Bori, bori, temni bori kakor stražniki pod goro preko kamenite gmajne težko, trudno šepetajo. Kadar bolna duša skloni v jasni noči se čez gore, čujem pritajene zvoke in ne morem več zaspati. »Trudno sanjajoči bori, ali umirajo mi bratje, ali umira moja mati, ali kliče me moj oče?« Brez odgovora vršijo kakor v trudnih, ubitih sanjah ko da umira moja mati ko da kliče me moj oče, ko da so mi bolni bratje.	Pini Pini, pini, in cheto orrore, pini, pini in muto orrore, pini, pini, pini, pini! Pini, pini, tetri pini come guardie sotto il monte lungo lande dirupate gravi e stanchi sussurrate. Quando si china l'anima malata oltre i monti in una notte serena, sento suoni soffocanti e non riesco più a dormire. “Pini immensi in penosi sogni forse muoiono i miei fratelli, è mia madre in fin di vita o mio padre che mi chiama?” Senza risposta, ahimè, stormite come oppressi da sogni angosciosi, come se stesse morendo mia madre e mio padre mi chiamasse e malati fossero i miei fratelli.
---	--

Nella traduzione della poesia Bori (Pini) (cfr. immagine 2), osserviamo nella quarta e quinta strofa due espressioni significative. La locuzione slovena “ali umirajo mi bratje” è tradotta in italiano con “forse muoiono i miei fratelli”, mentre “ali umira moja mati”

diventa “è mia madre in fin di vita”. In sloveno, il verbo “umirati” indica un processo di morte in corso con esito certo. Pertanto, nella frase “ali umirajo mi bratje”, il poeta intende che i fratelli stanno morendo e moriranno. Analogamente, nell’espressione “ali umira moja mati”, si comunica che la madre sta morendo e la sua morte è inevitabile, come per i fratelli nella strofa precedente. Tuttavia, nella traduzione italiana “è mia madre in fin di vita”, l’espressione “in fin di vita” descrive una condizione critica ma non necessariamente fatale, lasciando aperta la possibilità che la madre possa sopravvivere. Questo introduce una sfumatura di incertezza assente nel testo originale sloveno, modificando lievemente il tono tragico e definitivo dell’originale.

Nella quinta strofa appare l’espressione slovena “ko da umira moja mati”, tradotta in italiano con “come se stesse morendo mia madre”. Qui la traduttrice modifica il significato attribuito alla madre nella strofa precedente, dove era stato reso con “in fin di vita”. La nuova traduzione introduce un tono ipotetico o simulato, trasformando la certezza tragica della morte in una percezione possibile o immaginata. Questa variazione altera la continuità drammatica del testo originale, modificando leggermente la percezione della gravità della situazione della madre.

Interessante è anche il verso nella quinta strofa “kakor v trudnih, ubitih sanjah”, il cui significato letterale è “come nei stanchi, uccisi sogni”. Nella traduzione italiana la resa diventa “come oppressi da sogni angosciosi”. L’originale sloveno evoca sogni stanchi, uccisi, spenti o affannati, trasmettendo l’idea di immagini deboli, esauste e spente, vicine all’esaurimento o alla morte. Nella versione italiana, invece, sono introdotti concetti come angoscia e oppressione, che non sono presenti nel testo originale. La traduzione risulta comunque poetica e scorrevole, ma meno fedele al lessico e all’immagine evocata dal poeta.

Animali (živali)

Fra gli animali, gli uccelli occupano un ruolo predominante nella poesia di Kosovel, mentre gli altri animali ricevono scarsa attenzione. Tra gli uccelli, la cesena è l’esemplare più caratteristico (Pavlič, 2005). Secondo Pavlič (2005), le cesene hanno un significato simbolico classico e il loro destino riflette quello degli sloveni del Litorale. Nella terza strofa (cfr. immagine 3) compare l’espressione “Brinjevka se prebudi”, il cui significato letterale è “la cesena si sveglia”. La traduttrice fornisce una versione più figurativa e poetica: “La cesena si scuote dal sonno”. Questa traduzione non si limita al semplice risveglio, ma suggerisce anche un movimento improvviso e vitale, come il gesto di riprendersi, liberarsi o emergere rapidamente dal sonno. Sempre nella terza strofa tro-



viamo l'espressione "vztrepeta, vzleti", che letteralmente significa "svolazza, batte le ali o decolla". Milič la traduce in modo poetico e fedele con "frulla levandosi in volo", evocando il movimento rapido e leggero dell'uccello, che svolazza con le ali e spicca il volo.

Immagine 3: Jesen – Autunno

Jesen	Autunno
Droben dež rosi, bele so kraške poti, sivo je zgodnje jutro.	Pioggia minuta e sommessa, le strade del Carso sono bianche, grigio è il primo mattino.
Bor, bor ne šumi. Kam ta pot hiti? Sivo je zgodnje jutro.	Il pino, il pino non fruscia, questa strada dove conduce? Grigio è il primo mattino.
Brinjevka se prebudi, vztrepeta, vzleti. Sivo je zgodnje jutro.	La cesena si scuote dal sonno, frulla lavandosi in volo. Grigio è il primo mattino.

Al posto della conclusione

Nella concezione poetica di Kosovel, la natura riflette i sentimenti del poeta, con i quali egli si identifica proiettando la propria emotività: tristezza, malinconia, inquietudine, consapevolezza della morte, stati d'animo intensi, ma anche elementi legati all'identità culturale e alla guerra. Questi sentimenti trovano espressione nelle immagini simboliche presenti nelle sue poesie, come fiori, alberi, uccelli e altri elementi naturali. L'analisi delle traduzioni sloveno-italiane, confrontata con le raffigurazioni individuate da Pavlič (2005), mostra come le tre poesie selezionate rappresentino un intreccio tra natura, emozioni e stati d'animo. Raffigurazioni di pini, cesene e ciclamini costituiscono un codice simbolico attraverso il quale il poeta riflette sia il mondo esterno sia la propria interiorità, creando un dialogo tra concreto e astratto. Dalle traduzioni di Jolka Milič emerge il rispetto per il senso complessivo dei testi originali, pur con una tendenza a enfatizzare il registro poetico. La classificazione di Pavlič (2005) evidenzia inoltre come Kosovel organizzi sistematicamente le sue raffigurazioni in campi tematici ricorrenti, mostrando un legame profondo con la natura, che diventa specchio dei propri sentimenti.

BIBLIOGRAFIA

- COBISS (n. d.). "Bralci." Cobiss, 2025. Web. 15 novembre 2025 <<https://www.cobiss.si>>.
- Dnevi poezije in vina. (n. d.). "Luciano Morandini." Dnevi poezije in vina, 2025. Web. 15 novembre 2025 <<https://www.stihoteka.com/avtorji/luciano-morandini>>.
- Društvo slovenskih pisateljev. (n. d.). "Marko Kravos." Društvo slovenskih pisateljev, 2025. Web. 15 novembre 2025 <<https://drustvo-dsp.si/pisatelji/marko-kravos/>>.
- JAN, Zoltan. 2000. "Srečko Kosovel pri Italijanih" in *Primerjalna književnost*, 23/2, 1–26.
- Javna agencija za knjigo RS/ dell'Agenzia del Libro della Repubblica di Slovenia (n.d.). "Baza prevodov." Javna agencija za knjigo RS, 2025. Web. 15 novembre 2025 <<https://www.jakrs.si>>.
- KOMPARA LUKANČIČ, Mojca. 2025. *Srečko Kosovel: prevodi poezij v italijanski jezik* in Mojca Kompara Lukančič (editor). *Srečko Kosovel 1926–2026 : pregled prevedenih del ob 100. obletnici smrti*. Maribor: Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba.
- KOSOVEL, Srečko. 1972. *Poesie di velluto e Integrali*. Trieste: L'Asterisco.
- KOSOVEL, Srečko. 2011. *Ostri ritmi = Aspri ritmi*. Nova Gorica: Grafika Soča.
- Kosovelova knjižnica Sežana. (n. d.). "Srečko Kosovel." Kosovelova knjižnica Sežana, 2025. Web. 15 novembre <<https://www.kosovelova.si/srecko-kosovel-1904-1926/>>.
- KOŠUTA, Miran. 2011. Come un razzo rosso ... in Srečko Kosovel, *Ostri ritmi/ Aspri ritmi*. Trieste, ZTT EST, str. 7–53.
- Litterae Slovenicae. (n. d.). "Michele Obit." Litterae Slovenicae, 2025. Web. 15 novembre 2025 <<https://litteraeslovenicae.si/avtorji/miha-obit/>>.
- Obrazi slovenskih pokrajin. (n. d.). "Milič Jolka." Obrazi slovenskih pokrajin, 2025. Web. 15 novembre 2025 <<https://www.obrazislovenskipokrajin.si/oseba/milic-jolka/>>.
- OCVIRK, Anton. 1967. "Srečko Kosovel in konstruktivizem: drugi del" in *Sodobnost*, 15/2. 120–59.
- PAHOR, Boris. 2008. *Srečko Kosovel. Pričevalec zaznamovanega stoletja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- PAVLIČ, Darja. 2005. "Kosovel in moderna poezija: analiza podobja = Kosovel and modern poetry: an analysis of imagery." In *Kosovelova poetika*, 19–34.



- RODE, Matej. 1984. "Srečko Kosovel in prevajanje." in *Jezik in slovstvo*, 30/3. 72–74.
- ROZMAN, Julija and Adriana MEZEG. 2025. *Srečko Kosovel v italijanščini, nemščini in francoščini: prevodi in recepcija* in Mojca Kompara Lukančič (editor). *Srečko Kosovel 1926–2026 : pregled prevedenih del ob 100. obletnici smrti*. Maribor: Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba.
- ROZMAN, J., ŽIGON, T. in MEZEG, A. 2023. "Slovenska književnost v nemškem, francoskem in italijanskem prevodu (1992–2021)" in *Ars & humanitas: revija za umetnost in humanistiko*, 17/1. 42–57.
- Slovenska biografija. (n. d.). "Brazzoduro, Gino." Slovenska biografija, 2025. Web. 15 novembre 2025 <<https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1004610/>>.
- Slovenska biografija. (n. d.). "Kravos, Marko." Slovenska biografija, 2025. Web. 15 novembre 2025 <<https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1016110/>>.
- Slovenska biografija. (n. d.). "Merkù, Pavle." Slovenska biografija, 2025. Web. 15 novembre 2025 <<https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi923750/>>.
- Slovenska biografija. (n. d.). "Vertovec, Marino." Slovenska biografija, 2025. Web. 15 novembre 2025 <<https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi777400/>>.



Panoramica delle traduzioni italiane delle opere di Srečko Kosovel e analisi delle raffigurazioni individuate da Darja Pavlič

RIASSUNTO

Il governo sloveno ha proclamato il 2026 *Anno di Srečko Kosovel* in occasione del centenario della sua morte. In questo contributo forniamo una panoramica delle traduzioni italiane delle opere di Srečko Kosovel e dei loro traduttori. Inoltre, ci concentriamo su tre tipi di raffigurazioni individuate da Pavlič (2005) – fiori, alberi e animali – analizzandole in tre poesie scritte in sloveno e tradotte in italiano. Le immagini riflettono un poeta profondamente legato alla natura, nella quale rispecchia i propri sentimenti: tristezza, malinconia, inquietudine, consapevolezza della morte, stati d'animo intensi, ma anche elementi legati all'identità culturale e alla guerra. Per l'analisi delle raffigurazioni e delle traduzioni del poeta carsico utilizziamo la raccolta *Ostri ritmi, Aspri ritmi* (2011), tradotta da Jolka Milič. L'analisi mostra come le tre poesie selezionate rappresentino un intreccio tra natura, emozioni e stati d'animo. Le raffigurazioni di pini, cesene e ciclamini costituiscono un codice simbolico attraverso il quale il poeta riflette sia il mondo esterno sia la propria interiorità, creando un dialogo tra il concreto e l'astratto. Da un lato, le traduzioni riflettono un profondo rispetto per il significato complessivo dei testi originali, e dall'altro, evidenziano una tendenza a enfatizzare e preservare il registro poetico.

PAROLE CHIAVE:

Srečko Kosovel, poesia, italiano, sloveno, traduzione



An Overview of the Italian Translations of Srečko Kosovel's Works and an Analysis of the Figurative Images Identified by Darja Pavlič

SUMMARY

The Slovenian government has proclaimed 2026 as the *Year of Srečko Kosovel* on the occasion of the centenary of his death. In this paper, we provide an overview of the Italian translations of Srečko Kosovel's works and their translators. Furthermore, we focus on three types of representations identified by Pavlič (2005) – flowers, trees, and animals – analyzing them in three poems written in Slovenian and translated into Italian. The images reflect a poet deeply connected to nature, in which he mirrors his own feelings: sadness, melancholy, restlessness, an awareness of death, intense moods, but also elements tied to cultural identity and war. For the analysis of the representations and translations of the Karst poet, we use the collection *Ostri ritmi, Aspri ritmi* (2011), translated by Jolka Milič. The analysis shows how the three selected poems represent an interplay between nature, emotions, and states of mind. Depictions of pines, fieldfares, and cyclamens constitute a symbolic code through which the poet reflects both the external world and his inner life, creating a dialogue between the concrete and the abstract. On one hand the translations reflect a deep respect for the overall meaning of the original texts and on the other the tendency to emphasize and preserve the poetic equivalents.

KEYWORDS:

Srečko Kosovel, poetry, Italian, Slovenian, translation

„MI SMO ŽENE SRCE NAŠEG DOMA”: KONSTRUKCIJA ŽENSKOGA IDENTITETA U ROMANU *PERO I PAVA* (1940) PAULE VON PRERADOVIĆ

MONIKA JURKOVAC

University of Zagreb
Fakultet hrvatskih studija
monika.jurkovac@gmail.com

UDK: 821.112.2(436)-31.09Preradović, P. von
305-055.2

Review paper

Primljen / Ricevuto / Received: 16. 10. 2025.

Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione

/Accepted for publication: 18. 5. 2026.

Razvoj feminističke književne kritike tijekom posljednjih desetljeća omogućio je sustavnije istraživanje ženskoga proznog autorstva te problematizaciju njegove marginalizacije u književnoj historiografiji i književnome kanonu. Unatoč navedenim pomacima, brojne književnice i njihovi opusi i dalje ostaju nedovoljno istraženi u kontekstu književnopovijesnih istraživanja. U kontekstu navedenoga, rad se fokusira na roman *Pero i Pava* (*Pave und Pero*, 1940) austrijsko-hrvatske književnice Paule von Preradović, unuke pjesnika Petra Preradovića. Roman počiva na korespondenciji između Petra Preradovića (*Pero*) i njegove prve supruge Paoline de Ponte (*Pave*), a tematizira intiman prikaz emocionalnoga i obiteljskoga života dvoje supružnika, unutarnji svijet žene, ženski identitet i društveni položaj, prikaz postojećih društvenih razlika i drugo. Ključan dio rada odnosit će se na analizu i konstrukciju ženskoga identiteta u spomenutom romanu (prikaz unutarnjega svijeta žene, braka, majčinstva i ljubavi), s naglaskom na poziciju žene u privatnoj i javnoj sferi u kontekstu društvenih i kulturnih normi.

KLJUČNE RIJEČI:

Paula von Preradović, *Pero i Pava*, ženski identitet, društvena pozicija žene, međuratna književnost

Uvod – književno stvaralaštvo Paule von Preradović

Književnica Paula von Preradović (Beč, 12. listopada 1887. – Beč, 25. svibnja 1951.) obrazovanje je stekla u Puli i Sankt Pölten, a živjela je u Austriji, Danskoj i Nizozemskoj (Božac 1997: 131–132). Njeno književno stvaralaštvo obuhvaća zbirke pjesama *Južno ljeto* (*Südlicher Sommer*, 1929), *Dalmatinski soneti* (*Die Dalmatischen Sonette*, 1933), *Hvala Božja u brdima* (*Lob Gottes in Gebirge*, 1936), *Vitez, smrt i đavo* (*Ritter, Tod und Teufel*, 1947), roman *Pero i Pava* (*Pave und Pero*, 1940) te novele *Legenda o kralju Slavcu* (*Königslegende*, 1950) i *Kolumbova kušnja* (*Die Versuchung des Columba*, 1951). Sačuvani su i ulomci romana *Djetinjstvo na moru* (*Kindheit am Meer*), dnevnik nastao u zatvoru 1945., ogledi, nekoliko pisama prijateljima i pjesme koje je književnica pisala na početku književnoga stvaranja; navedeno je izdano u *Sabranim djelima* (Beč, 1967) (isto: 135). Krajem Drugoga svjetskog rata Paula je sa suprugom bila progonjena i zatvorena, njena su književna djela zaplijenjena, u nemilim okolnostima nastaje njen dnevnik (pisma upućena sinovima), a 1946. autorica je napisala stihove za himnu Republike Austrije (Božac 1997: 133; Buljac 2021: 59).

Doprinos istraživanju Paule Preradović i njenoga književnog stvaralaštva dali su Drago Čepulić (1940), Ljubomir Maraković (1940), Hijacint Petris (1940), Vice B. Zaninović (1940), Viktor Božac (1997), Johann Georg Lughofer (2018), Tihomil Maštrović (2018), Miljenko Buljac (2021). Književni kritičari međuratnoga razdoblja (Čepulić, Maraković, Petris, Zaninović) važni su zbog rane recepcije romana, isticanja stilskih značajki i umjetničke vrijednosti romana *Pero i Pava*. Dok se Viktor Božac dotaknuo početka i razvoja književnoga stvaranja Paule Preradović i osvrta na autoričina pojedina djela, Miljenko Buljac sažima ključne informacije o književnoj ostavštini Paule Preradović, naglašava tematiku čežnje za domovinom i povezanost s djedovim pjesničkim izričajem. Lughofer ističe da austrijsko-hrvatsku književnicu znanost o književnosti smatra nasljednicom baroka, novoromantičarkom te sljedbenicom subjektivizma (Schoolfield 1954; Maertens 1956; Orlandić 1979; prema Lughofer 2018: 48). Nadalje navodi da su na književni opus Paule Preradović utjecale različite kulture, stoga bi danas njezine tekstove cijenili kao primjere interkulture književnosti ili književnosti migranata (Lughofer 2018: 50). Tihomil Maštrović u članku *Romansirani životopis Petra Preradovića u romanu Pave i Pero Paule pl. Preradović* (2018) problematizira autoričinu pripadnost austrijskoj i hrvatskoj književnosti: Paula Preradović pisala je njemačkim jezikom i smatrala se au-



strijskom književnicom, no Maštrović ističe autoričino hrvatsko podrijetlo i tematsku usmjerenost na hrvatski dio Jadrana te je smatra podjednako austrijskom i hrvatskom književnicom. Maštrović (2018) upozorava i na lošu praksu hrvatske književne historiografije koja hrvatskom književnošću podrazumijeva samo književnost pisanu hrvatskim jezikom te smatra da književna djela pisana stranim jezicima imaju važnu i nezaobilaznu ulogu u hrvatskoj kulturi, stoga drži da je neopravdano i nepravedno u književnu povijest ne uključiti Paulu Preradović i njezin cjelokupni književni opus. Slijedeći argumentaciju Tihomila Maštrovića, moguće je razmotriti Paulu Preradović u kontekstu dvostruke književne pripadnosti, austrijske i hrvatske. Njezino hrvatsko podrijetlo i tematska usmjerenost na hrvatski prostor opravdavaju uključivanje njezina književnog opusa u hrvatsku književnu povijest. Bez obzira na navedeno, pitanje njezine eventualne kanonizacije zahtijevalo bi opsežnija komparativna i književnopovijesna istraživanja, stoga se u ovome radu autoričina književna pozicija promatra u okviru dvostruke pripadnosti.

Pero i Pava

Roman *Pero i Pava*, napisan na njemačkome jeziku (*Pave und Pero*), prvi je put objavljen 1940. godine u Salzburgu, a iste je godine objavljen i na hrvatskome jeziku u prijevodu Božene Begović u Zagrebu. Talijansko izdanje romana (*Pave e Piero*) objavljeno je 1942. godine u Torinu te 1994. godine u Milanu u prijevodu Silvija Ferrarija (Maštrović 2018).

Pero i Pava počiva na korespondenciji između djeda Paule Preradović, Petra Preradovića (Pero) i njegove prve supruge, Paoline de Ponte (Pave), a djelo je podijeljeno na tri cjeline (*Zaručnici*, *Supruzi* i *Osamljen*). Liku Pave posvećen je veći dio romana, pogotovo cjelina *Supruzi*, a liku Pere dio *Zaručnika* i u potpunosti cjelina *Osamljen*:

Paula slika djeda Petra i kao čovjeka i kao umjetnika i kao uzorna časnika i ujedno žarkog hrvatskog rodoljuba, a s druge strane neograničenu ljubav žene prema mužu i domovini, zatim njezine sukobe i njezin tragičan svršetak (Božac 1997: 138).

Radnja romana povijesno i kulturološki smještena je u 19. stoljeće, dok se mjesto radnje odnosi na nekoliko lokacija (Beč, Dubrovnik, Zadar, Zagreb),



od kojih je Motta di Livenza ključna za razvoj i značaj radnje. Ovaj tragičan, emocionalan i introspektivan roman tematizira supružnički život, majčinstvo, ženski identitet, unutarnji svijet žene (dvojbe, nedoumice, nade, snove, očekivanja), društveni položaj žene i drugo. Dok Buljac (2021: 59) roman *Pero i Pava* veže isključivo uz autoričino portretiranje oca i djeda, Božac (1997: 138) ističe da je tematika djela preuzeta iz hrvatske književne i kulturne povijesti te da se u djelu prikazuje ljubav autoričina djeda Petra Preradovića i Pave de Ponte. Vidljiva je i povezanost s Italijom koja se ogleda u povijesno-političkome kontekstu radnje (jadransko pitanje, talijanske pretenzije na Jadran), jezično-književnome aspektu (izdanja romana na talijanskome jeziku) te prostorno-geografskoj dimenziji (radnja romana u talijanskome gradiću).

U romanu se posebno ističu metafore doma (predstavlja slobodu, sigurnost, spokoj) i kovčega (neprestane selidbe, neizvjesnost), no i kontrasti poput mladost-bolest (Pava na početku romana i kasnije) i ljubav-dužnost. Književna je kritika opravdano istaknula roman kao biografski roman (no možemo ga promatrati i kao obiteljski i psihološki roman) važan za hrvatsku književnu i kulturnu povijest, nazvavši ga „djelom rijetko plemenite i duboke duše” (Čepulić 1940: 648), istaknuvši da će ga hrvatska čitateljska publika zavoljeti jer je u „prvome redu u njem prikazan – možda najsretniji, ali i najtragičniji – odsjek života velikog hrvatskog pjesnika, ali ne i manje i zato što je roman pisan evropskim mjerilom” (Petris 1940: 544). Drago Čepulić, Hijacint Petris i Ljubomir Maraković kritiziraju hrvatski prijevod romana, sugerirajući kako bi prikladniji naslov bio onaj izvorni, *Pava i Pero* jer, iako je Petar Preradović u središtu radnje, „ovo je roman tragičnog udesa sentimentalne Pave” (Čepulić 1940: 647). Kritika je književnici zamjerila neobičan zaplet romana, nedostatak plastičnosti slike i uvjerljivosti događaja na početku romana (Zaninović 1940: 174–175) te prisutnost romantičarskih elemenata (Petris 1940: 544).

Veći dio autoričina stvaralaštva, a pogotovo roman *Pero i Pava*, pripada međuratnome razdoblju. O međuratnome razdoblju u hrvatskoj književnosti pisali su Miroslav Šicel (2009), Stanko Korać (1975), Miroslav Vaupotić i drugi. Miroslav Šicel (2009: 8) smatra kako je međuratno razdoblje teško obilježiti dominantno književno-stilskom odrednicom, no navodi i da se ovo razdoblje u književnoj kritici različito naziva (sintetički realizam, moderni objektivizam, socijalno angažirana literatura itd.). Takva terminološka heterogenost upućuje na zaključak da su književnici svoje stvaralaštvo podredili društvenoj tematici, angažirajući se oko ključnih društvenih i nacionalnih problema svoga vremena (Šicel 2009: 8). Slično problematizira i Korać: „Socijalno-psihološka stvarnost



u hrvatskom romanu između dva rata razvija se na baštini realizma i moderne, jer realistički roman donosi smisao za socijalnu činjenicu, a modernistički interes za psihološke sadržaje” (Korać 1975: 47). Vrlo važan doprinos istraživanju međuratne proze dao je Miroslav Vaupotić (1965: 337), istaknuvši kako je nepreglednom kvantitetom, no nizom kvalitetnih ostvarenja, obiljem pisaca i djela međuratno razdoblje nadjačalo razdoblje moderne, dok je po raznolikosti književnih fizionomija i složenosti ideoloških i estetskih strujanja dostojan pandan razdoblju realizma.

U kontekstu Paule Preradović i romana *Pero i Pava*, važno je istaknuti kako je autorica roman oblikovala stilski u okviru međuratnoga razdoblja (na baštini realizma i moderne, kako problematizira Korać). Iako je radnja romana smještena u 19. stoljeće, prikaz likova i njihovih unutarnjih stanja, detaljizirani opisi gradova i interijera, prikaz svakodnevnoga života i raznih problema, oblikovan je postupcima i nazorima devetnaestostoljetne literature kroz pisma svojih likova („Zbog oseke vonjalo je po ribama, a sivozeleno grmlje na brežuljcima, bijele kuće i tamni čempresi stajali su tako mirno kao da ih je umrtvila snaga moćnog sunca, dok je užareni zrak plavkasto treperio”, Preradović 1940: 10). S druge strane, u romanu se izdvajaju i elementi modernizma poput introspekcije i brojnih unutarnjih monologa, no i elementi romantizma poput domoljubnih ideja vezanih uz ilirizam ili Pave kao pjesničke inspiracije („Sve moje pjesme dolaze od tebe, one su tvoj odsjev, kao što sam to rekao ovdje, i ako se u njima ni jednom riječi ti ne spominješ”, Preradović 1940: 13).

Analiza bračnih odnosa i majčinstva u romanu *Pero i Pava*

Jelena Milinković (2018: 20) u članku *Feministička istraživanja i čitanje književnosti* smatra da feminizam nije isključivo dio javne sfere, već je i dio književne sfere, odnosno književnoga stvaralaštva, književne kritike, teorije i povijesti književnosti; shodno tome, važan dio je i književnost koju su pisale žene, odnosno nastojanja feminističke kritike da se ona otkrije i protumači. Milinković, nadalje, ističe:

Feministički pristup književnosti je često nužno vrlo kreativan, jer podrazumeva istraživanje na više nivoa: od potrage za novim autorkama i ‘pisanja’ njihovih privatnih i radnih biografija, preko (re)konstrukcije



književnog života i konteksta, te različitih analiza diskursa, sve do žanrovskih i poetičkih utemeljenja i hermeneutičkih analiza tekstova (Milićević 2018: 24).

Navedene postavke otvaraju prostor za novo čitanje romana *Pero i Pava*, preispitivanje ženskoga identiteta, braka i majčinstva u patrijarhalnome društvu. Kako navodi Toril Moi u studiji *Seksualna/tekstualna politika*, glavni je cilj feminističke kritike politički: „Feministička kritika želi razotkriti, a ne ovjekovječiti patrijarhalne prakse” (Moi 2007: 9). Analiza književnih predodžbi žena pokazala se jednom od najproduktivnijih područja feminističke književne kritike, što potvrđuje i velik broj istraživanja proizašlih iz navedenoga (Moi 2007: 67). Moi (2007: 80) navodi kako su se krajem 1970-ih pojavile tri velike studije koje pokazuju sazrijevanje angloameričke feminističke kritike, a danas ih se ujedno smatra i kanonskim djelima feminističke kritike: *Literary Women* (Ellen Moers, 1976), *A Literature of Their Own* (Elaine Showalter, 1977) i *The Madwoman in the Attic* (Sandra Gilbert i Susan Gubar, 1979). Simone de Beauvoir (djelo *Drugi spol*, 1949) Moi naziva „najvećom feminističkom teoretičarkom našega vremena” (Moi 2007: 129), a u prikazu francuske feminističke teorije usredotočila se na Hélène Cixous, Luce Irigaray i Juliju Kristevu (usp. Moi 2007: 138).

Da je fokus feminističke kritike često bio na analizi i prikazu ženskih likova te njihovoj isprepletenosti s kulturnim, društvenim i povijesnim kontekstom, potvrđuju i Lada Čale Feldman i Ana Tomljenović u *Uvodu u feminističku književnu kritiku* (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 199). S druge strane, Martina Perić u članku *Problematizacija ženskog roda i identiteta u Zagorkinom romanu Kamen na cesti* naglašava da ženski identitet ne može biti shvaćen kao nepromjenjiv ili čvrst, već ga je moguće promatrati kao dinamičan proces koji oscilira između konstrukcije i de/re-konstrukcije (Perić 2010: 34–35).

Perin i Pavin brak ispočetka započinje idealno i obilježen je mladenačkom strasti, dok u zaručничkoj fazi prevladava idealizacija ljubavi (primjerice, Pero u Pavi prepoznaje nadahnuće za pjesničko stvaralaštvo). Njihov brak karakteriziramo kao disfunkcionalan zbog niza razloga, a pogotovo nemogućnosti trajnoga zajedničkog življenja, neprestanih selidba u druge gradove i Perinoga nedovoljnog doprinosa braku i odgoju djece. Perin i Pavin brak moguće je opisati i kao instituciju koja zahtijeva neprestanu prilagodbu i fleksibilnost žene (Pava putuje trudna, boravi u različitim gradovima bez sigurnosti i stabilnosti,



u vječitom nemiru i neizvjesnosti) i društvenu dužnost. U okolnostima takvog braka pati i cijela obitelj, što Paula Preradović odlično ocrtava sljedećim navodom:

Morat će živjeti bez njegova savjeta, njegove pomoći, bez njegove jake muške zaštite; sva će odgovornost za djecu ležati isključivo na njoj i ponovno će biti prekinuta životna uzajamnost ljudi, koji pripadaju jedno drugome, i sveta će obiteljska povezanost biti rastrgana (Preradović 1940: 95–96).

Brak je moguće opisati i kao ambivalentan – s jedne strane Pave doživljava Perinu ljubav kao blagoslov, a s druge je strane razočarana i usamljena. Navedeno je vidljivo i tijekom Pavinoga upoznavanja s tenorom Lorenzonijem i njegova udvaranja. Iako se odupire Lorenzonijevim pokušajima zavođenja, odgovara joj njegova pažnja, žudi za validacijom i priznanjem, no pritom ne posustaje, već ostaje dosljedna sebi: „Skromna sam žena, moje su društvene sposobnosti vrlo čedne i živim samo za svoju djecu. Bit ćete razočarani” (Preradović 1940: 155). Lik Pave odgovara tipu kućni anđeo/svetica/progonjena nevinost koji u kontekstu hrvatske književnosti 19. stoljeća analizira Krešimir Nemec u članku *Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća* (2003). Navedeni tip žene Nemec (2003: 101–102) opisuje kao produkt muške fantazije koja žensko biće smatra anđeoskim, svetim, produhovljenim, pripisuje mu nevinost, čistoću, krepost, vjernost, skromnost i druge karakteristike. U romanu Pero Pavu naziva djevičicom, majkom i kraljicom: „Zar nije Pave bila djevičanska u čistoći svog srca, nisu li joj bol i radost, briga i dostojanstvo materinstva okrunili glavu vijencem ruža i trnja? Za kraljicu joj je doduše nedostajalo sigurnosti i ponosa, samosvijesti i želje za vladanjem” (Preradović 1940: 102). S druge strane, Lorenzoni prilikom udvaranja Pavi objašnjava kako se njegov život promijenio kada je shvatio kakva je žena i kako se ophodi prema suprugu i djeci:

Tada sam shvatio, da ste poput madone, poput zvijezde u visinama, prema kojoj se može uzdići pogled, koju se smije poštivati, kojoj se smije posvetiti život, ali koja se nikada, nikada ne može posjedovati (Preradović 1940: 185).

Navedeno je djelomično moguće povezati sa zapažanjem Gilbert i Gubar koje navodi Moi (2007: 86–87): u 19. stoljeću vječno ženstveno interpretiralo



se kao vizija anđeoske ljepote i ljupkosti, odnosno idealna je žena prije svega bila pasivna, poslušna i nesebična. No, muška idealizacija žena skriva se u muškome strahu od ženstvenosti – čudovišna žena je žena koja odbija biti nesebičnom i suprotstavlja se podređenoj ulozi koju joj je patrijarhalno društvo namijenilo (Moi 2007: 87).

U kontekstu prikaza braka, zanimljiv je lik Biance Tagliapietre, kćeri gospođe Bibe, koja Pavi tijekom njihova intimnog razgovora priznaje zaljubljenost i ovisnost o prijatelju svoga supruga. Njena je zaljubljenost destruktivna opsesija, a prijatelj njezina supruga izrazito je dominantan, manipulativan i društveno utjecajan, njegova ravnodušnost i zagonetnost s jedne strane te neprestana pažnja s druge strane, postaju alatom emocionalne kontrole Biance. Biancino raspoloženje i emocionalne reakcije ovise o ponašanju toga zagonetnog čovjeka, što je odličan primjer asimetričnoga odnosa moći između muškarca i žene: muškarac je centar oko kojega se emocionalni svijet žene neprestano vrti i ovisi. Tijekom razgovora, Pava sugerira Bianci da se u potpunosti posveti suprugu, spozna njegovu vrijednost i ne pomišlja na toga zagonetnog muškarca, no Bianca i dalje manifestira zaokupljenost njime i priznaje kako bi radije podnijela suprugovu nevjeru kao *sramotu koju treba progutati*:

Tako ga nikada ne ću izgubiti iz vida, pa sve kad bih se jednom s najvećim naporom i otrešla te strasti, tog grijeha, kad bih pomislila: sada sam uspjela, sada sam svršila s njim, sada moje srce opet pripada samo meni, ipak bi on opet došao, tiho i sa smiješkom, svojim bi dubokim glasom rekao nešto pametno, (jer morate znati, da je neizmjereno mudar!), promrmeljao bi koju riječ preda se, a onda bi me pogledao smijući se poput kakvog nevaljalca (Preradović 1940: 171).

S druge strane, grofica Strassoldo brak doživljava kao instituciju u kojoj ženi pripada tradicionalna uloga te smatra da supruge trebaju zadržati privid sreće i veselja kako bi održale suprugovu pažnju i naklonost: „Mi uopće ne smijemo biti tužne, to kvari našu ljepotu i odbija naše muževe. Naši muževi žele da budemo vesele, jer se nisu oženili s nama da bi s nama tugovali” (Preradović 1940: 71). Uzevši u obzir prikaza tri braka (brak Pere i Pave, Biance i Ettorea te grofa i grofice Strassoldo) nameće se zaključak o braku kao prostoru u kojemu su muška sreća i zadovoljstvo prioritet, a ženski osjećaji potisnuti te o braku kao društvenoj dužnosti. Institucija obitelji odraz je društva i društvenih normi: u patrijarhalnome društvu uz muškarca se vežu aktivnost, moć i intelektu-



alna nadmoć, bavljenje javnim djelatnostima, a uz ženu pasivnost, vezanost uz kućanstvo, brigu za djecu i drugo (Perić 2010: 36). Takav model jasno se očituje u braku Pere i Pave (Pavina uloga podrazumijeva brigu o kućanstvu i djeci, a Pero zadržava veću slobodu djelovanja u javnome životu) i braku grofa i grofice Strassoldo (iako grofica pokazuje veću samostalnost i društvenu aktivnost za razliku od Pave, njezin je položaj i dalje određen patrijarhalnim normama).

Element majčinstva najjasnije je prikazan na primjeru Pave – ono je prikazano kao izvor radosti, snage, ponosa, samopotvrde, no i kao biološki i psihološki napor. Pava je požrtvovna, predana i plemenita majka, no neprestana iscrpljenost tugom, nezadovoljstvom i bolešću utječu na majčinsku ulogu. Nesnalaženje, obeshrabrenost i neorganiziranost vidljivi su tijekom odsutnosti dojkinje Sante, a prijelomni je trenutak smrt kćerke Cotije. Pava u korespondenciji sa suprugom ne priznaje Cotijinu smrt, ne može procesuirati gubitak kćeri, već ga potiskuje, što naposljetku vodi samoubojstvu. Dakle, majčinstvo je u romanu *Pero i Pava* prikazano i kao izvor boli i odgovornosti, dok je gubitak djeteta ujedno i gubitak posljednjega životnog smisla. Posebno je značajan dijalog Biance i Pave koji daje naslutiti kako Bianca majčinstvo smatra kao potrebu za ispunjenjem i emocionalnom stabilnošću (vjeruje kako bi dijete moglo dovesti u kontrolu njenu opsjednutost drugim muškarcem). U tome dijalogu Pava ističe majčinsku ljubav važnijom od partnerske ljubavi, majčinstvo pripisuje kao inherentno ženama te naglašava da žena nadilazi sve negativne okolnosti kroz ljubav prema djeci:

Možete li zamisliti kakva je to neslućena sreća, kad nakon porođajnih muka polože novorođenče u vaš zagrljaj? Kad ta mala, slatka stvorenja, što su stanovala u nama, hranila se našom krvlju, leže pred nama, kad po prvi put žmirkavo otvore oči, kad po prvi put zaplaču i po prvi put sišu mlijeko naših grudi! Bianca, vi ne možete ni zamisliti što to znači: biti majkom! Muškarci imaju sve prednosti pred nama, ali u ovoj jedinoj stvari smo mi nad njima, da smijemo biti majke i rađati djecu, koja su toliko naša vlastita, toliko krvlju vezana uz nas, koja su tako jedno s nama kao vaše vlastito tijelo, kao naš vlastiti život (...) Djeca daju našem životu svu radost i sav smisao (Preradović 1940: 174-175).

Lik Pave moguće je povezati s arhetipom žena-majka kojim se u studiji *Gola u snu. O ženskom književnom identitetu* (2005) bavi Helena Sablić Tomić. Autorica arhetip žene-majke opisuje kao čuvaricu domaćega ognjišta koja je mo-



ralno i duhovno određena kršćanskim svjetonazorom te upozorava na činjenicu o ženskoj pasivnoj poziciji promatranoj iz pozicije drugoga, koja iscrpljuje njezinu ulogu u majčinstvu i kućanstvu (Sablić Tomić 2005: 54–55). Na gotovo istovjetan način oblikovan je i lik Pave.

Arhetipu žena-majka valja pridružiti i pojam *femme fragile*, odnosno tip krhke, produhovljene, boležljive žene uz koji Nemec (2003: 105) pridružuje svojstva poput nježnosti, nemira, nedostatka životne energije, udaljenosti od pragmatičnoga svijeta i drugo. Lik Pave ne odstupa mnogo od Ljerke Tavernić iz romana *Sjene ljubavi* (1898) Janka Leskovara i Lucije Stipančić iz romana *Posljednji Stipančići* (1899) Vjenceslava Novaka koje kao tipične *femme fragile* navodi Nemec. Pava je također nezadovoljna stvarnošću, boluje od sušice i smatra da *ni jedno ljudsko stvorenje nije bjednije ni nevrednije od nje*, čime utjelovljuje sve ključne značajke tipa *femme fragile* (usp. Nemec 2003: 105–106). Terminom *femme fragile* bavio se i Dragan Buzov koji navodi da je važan čimbenik estetizacije *femme fragile* aluzija na likovne umjetnosti, primjerice, usporedba *femme fragile* s ljepotom Madone ranih talijanskih slikara: „Od Madone je preuzet ovalni oblik i patnički izraz lica, a ne smijemo zaboraviti ni duševne kvalitete (...) Tako femme fragile nikad ne postaje dinamični aktant, ona je tu samo zbog optičkog dojma, a na kraju je neminovno čeka smrt” (Buzov 1996: 96).

Konstruiranje pozicije žene i ženskoga identiteta u privatnoj i javnoj sferi

Konstrukcijom književnoga identiteta bavio se Jonathan Culler u studiji *Književna teorija. Vrlo kratak uvod*. Culler navodi da se analizom riječi i djelovanja književnoga subjekta otkriva njegov karakter, individualnost i identitet, a time se, prateći sudbinu likova, određene okolnosti iz prošlosti, društvene utjecaje i drugo, osobito bavila pripovjedna književnost (Culler 2001: 127–129). Napominje i da temeljni identitet likova grade posljedice njihovih postupaka, svijet i društvo kojime su okruženi, no taj se identitet postavlja kao osnova te uzrok tih postupaka (Culler 2001: 130). Ženskim identitetom u hrvatskoj književnosti bavila se Helena Sablić Tomić u studiji *Gola u snu* (2005), Andrea Zlatar u studiji *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti* (2004), Milovan Tatarin u članku *Što žene žele ili ponešto o feminizmu dvadesetih godina prošloga stoljeća*, Ljiljana Ina Gjurgjan u članku *Od Eve do Laure* (2004),



Kornelija Kuvač-Levačić u članku *Majčinstvo i identitet(i) modernih ženskih likova hrvatske književnosti (s kraja 19. i prve polovice 20. stoljeća)* (2018) i drugi.

Radišna, marljiva i organizirana gospođa Biba preuzima ulogu majčinske figure, u njezinu domu vlada red, toplina i žensko zajedništvo, a žene se osjećaju dobrodošlo: „Gospođa im je Biba često pružala utjehu i savjet u svim poslovima i brigama ženskog srca, svako bi dijete susretala s najvećom nježnošću i svi bi se tmurni časovi rasvijetlili i skratili u njezinoj majčinskoj blizini” (Preradović 1940: 136). Gospođa Biba potječe iz ugledne obitelji, u romanu se naglašava njezina „gospodska, kraljevska pojava” (Preradović 1940: 135) što implicira izgradnju ženskoga identiteta i bez fizičke privlačnosti, odnosno stavom, ponašanjem i ulogom u društvenoj zajednici. Njezine kćeri, Bianca i Carlotta, često su predmet usporedbe: Biancu se smatra zanimljivijom, ljepšom i uspješnijom, dok Paula Preradović Carlottu opisuje kao ljepšu i nježniju verziju svoje majke, no dodjeljuje joj i atribut „prilično osrednje ličnosti” (Preradović 1940: 135), a Pavina je sestra Giuseppina naziva „ropkinjom svoje majke” (Preradović 1940: 147). Autorica romana ne opisuje mnogo groficu Strassoldo, no iz dijaloga grofice i Pave primjećuje se kako je grofica emocionalno snažnija i odlučnija od Pave te kako je želi oraspoložiti i potaknuti na promjenu. Velika pažnja nije posvećena ni Giuseppini, već je se kao Biancu i Carlottu, svodi na usporedbu s Pavom: „Bepi je bila flegmatična žena od dvadeset i šest godina, put joj nije bila tako svježa kao Pavina, ma da je ova bila bolećiva, već je njezino lice pokrivala jednolična bljedoća” (Preradović 1940: 137).

Na primjeru dojkine Sante Vianello prikazan je dvostruki identitet (privatni i profesionalni). Naime, njezina požrtvovna i odgovorna uloga nosi emocionalne i društvene posljedice; navedeno najbolje ocrtava iznenadna bolest Santina djeteta, zbog čega Santin suprug zahtijeva njen povratak kući, no Santa se boji napustiti dojenče jer će se razboljeti ako ostane bez njezinoga mlijeka:

Za ime svih Svetaca Božjih, uskliknuo je na to njezin muž, zar joj nije vlastito dijete mlijeko od tuđeg! Zar je tako pokvarena žena i zar se možda uopće i ne misli više vratiti svojoj kući? Ako više nema srca za njega i za svoju djecu i više voli ljenčariti po gospodskim kućama, onda neka samo ostane gdje jest, kad joj se tu toliko sviđa (Preradović 1940: 222).



Marietu Zanoner Paula Preradović opisala je kao *staru usidjelicu*, što odražava kulturnu normu vremena (neudana djevojka ili žena predmet je poruge i čuđenja). S druge strane, Marieta osjećaj praznine pokušava nadomjestiti ili neutralizirati korisnošću i vjernošću zajednici kojoj pripada: „Uživala je što je bolje znala u tom tuđem životu i uzvraćala za ovu milost svojim rođacima nepokolebljivom vjernošću, uvijek spremna na sve usluge” (Preradović 1940: 138). Analizirajući *Dnevnik* Dragojle Jarnević i roman *Ševa Dezsőa* Kosztolányija, Kristina Peternai Andrić i Ivana Žužul u studiji *Neposlušne* bave se reprezentacijom identiteta usidjelica u kontekstu povijesnih, društvenih, ekonomskih i drugih okolnosti. Autorice navode da su životi usidjelica u književnoj praksi predstavljeni ispraznima, likovi većinom okarakterizirani negativno i uvredljivo, a usidjelice su društveno izopćene jer su lišene braka i majčinstva (Peternai Andrić i Žužul 2023: 25). Lik Mariete Zanoner u romanu indikativan je primjer navedenoga i pokazuje kako ne postoje odstupanja od već ustaljenoga obrasca:

Neka neznatna, brbljava stara usidjelica s mišjim licem, što se još više produžilo i zašiljilo jer je nasred glave nosila visoku punđu sijede kose. Ipak je ta stara djevojka bila vrlo dobroćudna i jedini je njezin porok bila upravo nezasitna znatiželjnost (Preradović 1940: 136).

Najkompleksniji je lik Pave koja je ekonomski i društveno ovisna o muškim likovima (suprugu, bratu i šurjaku), živi između idealizacije i stvarnosti, žrtvuje vlastito zdravlje za dobrobit i blagostanje obitelji (usp. Peternai Andrić i Žužul 2023: 46). Iako potječe iz plemićke obitelji, to joj ne osigurava moć budući da njen društveni položaj uvelike ovisi o suprugovoj karijeri i njegovim odlukama (primjerice, svaka selidba za Pavu podrazumijeva prisilno kretanje, a ne slobodan izbor). U Pavinome životu dom ne predstavlja mir, sigurnost i pripadnost, a njezine misli i molitve otkrivaju unutarnji svijet prepun tjeskobe, boli, nezadovoljstva, tuge i neizvjesnosti. Pava čezne za srećom i zadovoljstvom, što je posebno bolno čitati kada se Pava prisjeća haljina koje je nosila dok je bila djevojka; haljine u tome kontekstu nisu samo estetski simbol, već i simbol mladosti i lijepih trenutaka:

Ipak je zato svoje haljine katkada nježno voljela, jer su joj se činile kao dio njezina vlastitog bića, kao koprene i svjedoci njezina života. Nekih svojih djevojačkih haljina sjećala bi se jednako kao i pokojnih prijatelji-



ca, čeznula bi za nestalim uzorcima, za naborima i čipkama, i bilo joj je kao da još osjeća miris onog proljetnog dana, kada je po prvi put nosila onu svoju plavu ili svjetlo-žutu haljinu (Preradović 1940: 65).

Njeno je emocionalno stanje posebno zabrinjavajuće članovima obitelji nakon Cotijine smrti, a ne pomaže ni činjenica što Pava sebe naziva sintagmom „pobijeljen grob” (Preradović 1940: 186) što tumačimo kao masku kojom Pava zavarava okolinu u vezi svoga emocionalnog stanja. Pava nakon Cotijine smrti sav teret preuzima na sebe, pasivnost postaje opasnija nego ikada prije, a njezina je smrt gotovo simbolična (simbolizira potpuni mir i kraj boli, dok motivi vode, tišine i praznine označavaju simboliku čišćenja). Roman ne prikazuje samoubojstvo kao čin slabosti, već ga prikazuje kao rezultat duboke, nesnosne i neizdržive emocionalne boli što potvrđuje Don Raffaello u razgovoru s Perom, ali i upozorava kako je Pavu ljubav učinila nesretnom:

Sirota žena sigurno nije bila pri sebi kad je to učinila. Bila je tako dobra žena, tako kreposna žena, vjerna supruga i majka prepuna ljubavi. Izvršila je taj strašan čin pod utjecajem nekog čudnog straha, što katkada obuzme žene. Oboljela je od žalosti nad smrću svoje male djevojčice (Preradović 1940: 321).

Zaključak

U romanu *Pero i Pava* brak se može promatrati ne samo kao privatna zajednica dvoje supružnika, već i kao prostor u kojemu se odražavaju brojne društvene i kulturne razlike. Analiza različitih bračnih odnosa pokazuje kako se kroz instituciju braka oblikuje položaj žene te njezine obaveze i dužnosti. Važno je naglasiti da se prikaz ženskih likova ne može odvojiti od poetičkih obilježja romana, koji je oblikovan stilski u okviru međuratnoga razdoblja (na baštini realizma i moderne). Paleta ženskih likova u romanu *Pero i Pava* izrazito je raznolika i slojevita: ženski likovi nisu prikazani jednodimenzionalno, već se mogu promatrati paradigmatički (kao reprezentacije određenih stereotipa ili kao individualizirani subjekti s vlastitim iskustvima). Značenje romana *Pero i Pava* nadilazi biografsko-povijesni okvir, odnosno ne predstavlja isključivo obiteljsku i privatnu pozadinu života pjesnika Petra Preradovića, već otvara brojna pitanja o konstrukciji ženskoga identiteta i ženskome položaju u kultur-



nome i društvenome kontekstu, čime obogaćuje hrvatsku književnu i kulturnu povijest. U kontekstu navedenoga, roman se može promatrati i u kontekstu feminističke književne kritike, odnosno kao tekst koji problematizira kulturne obrasce ženskosti. Analizom ostatka književnoga opusa spomenute književnice, otvorio bi se prostor za revalorizaciju autoričina književnog stvaralaštva.



LITERATURA

- BOŽAC, Viktor. 1997. „Život i književni rad Paule von Preradović” u *Nova Istra*, 2, 2(5). 131-139.
- BULJAC, Miljenko. 2021. „Na ponos potomstvu i narodu: Petar i Paula Preradović” u *Hrvatski: časopis za teoriju i praksu nastave hrvatskoga jezika, književnosti, govornoga i pismenoga izražavanja te medijske kulture*, 19, 2. 37-61.
- BUZOV, Dragan. 1996. „‘Progonjena nevinost’ i femme fragile. Dva ženska lika u hrvatskom romanu od Šenoe do početka 20. stoljeća” u *Republika*, 5/6. 93-105.
- CULLER, Jonathan. 2001. *Književna teorija. Vrlo kratak uvod*. Preveli Filip i Marijana Hameršak. Zagreb: AGM.
- ČALE FELDMAN, Lada i Ana TOMLJENović. 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international.
- ČEPULIĆ, Drago. 1940. „Paula Preradović: Pero i Pava” u *Hrvatska smotra*, VIII, 11-12. 647-648.
- KORAĆ, Stanko. 1975. *Hrvatski roman između dva rata*. Zagreb: August Cesarec.
- LUGHOFER, Johann Georg. 2018. „Habsburško nasljeđe u djelu Paule von Preradović, autorice austrijske himne” u *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost*, 50, 188(2). 47-54.
- MARAKOVIĆ, Ljubomir. 1940. „Preradović” u *Hrvatska prosvjeta*, XXVI, 8-10. 233-246.
- MAŠTROVIĆ, Tihomil. 2018. „Romansirani životopis Petra Preradovića u romanu ‘Pave i Pero’ Paule pl. Preradović” u *Vijenac*, 365. <https://www.matica.hr/vijenac/635/vjecno-sume-vode-okolukorana-28073/> (pristup ostvaren 14. listopada 2025.).
- MILINKOVIĆ, Jelena. 2018. *Feministička istraživanja i čitanja književnosti* u Adriana Zaharijević i Katarina Lončarević (uredile) *Feministička teorija za sve. Zbornik radova sa konferencije ‘Neko je rekao feminizam? Feministička teorija u Srbiji danas’*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu; Fakultet političkih nauka Univerziteta u Beogradu. 19-39.
- MOI, Toril. 2007. *Seksualna-tekstualna politika: feministička književna teorija*. Prevela Maša Grdešić. Zagreb: AGM.
- NEMEC, Krešimir. 2003. *Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća* u Stipe Botica (uredio) *Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2002*. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu; Zagrebačka slavistička škola; Hrvatski seminar za strane slaviste. 100-109.
- PERIĆ, Martina. 2010. Problematizacija ženskog roda i identiteta u Zagorkinom romanu ‘Kamen na cesti’ u *Kaj: časopis za književnost, umjetnost, kulturu*, 43(214), 4, 31-46.



- PETERNAI ANDRIĆ, Kristina i Ivana ŽUŽUL. 2023. *Neposlušne*. Zagreb: Meandarmedia.
- PETRIS, Hijacint. 1940. „Tragični roman pjesnika Preradovića” u *Hrvatska revija*, XIII, 10. 543-544.
- PRERADOVIĆ, Paula. 1940. *Pero i Pava*. Zagreb: Ante Velzek.
- SABLIĆ-TOMIĆ, Helena. 2005. *Gola u snu. O ženskom književnom identitetu*. Zagreb: Znanje.
- ŠICEL, Miroslav. 2009. *Povijest hrvatske književnosti. Razdoblje sintetičkog realizma (1928-1941)*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- VAUPOTIĆ, Miroslav. 1965. *Književnost između dva rata. Proza* u Vlatko Pavletić (uredio) *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća*. Zagreb: Stvarnost. 328-407.
- ZANINOVIĆ, Vice B. 1940. „Roman o pjesniku Petru Preradoviću” u *Savremenik*, XXVIII, 6-7. 174-175.



„Noi donne siamo il cuore della nostra casa”: costruzione dell’identità femminile nel romanzo *Pero i Pava* (1940) di Paula von Preradović

RIASSUNTO

Lo sviluppo della critica letteraria femminista negli ultimi decenni ha reso possibile una ricerca più sistematica sulla scrittura in prosa femminile e la problematizzazione della sua marginalizzazione nella storiografia letteraria e nel canone letterario. Nonostante questi progressi, numerose scrittrici e le loro opere continuano a essere insufficientemente esaminate nell’ambito della ricerca storico-letteraria. In questo contesto, il contributo si concentra sul romanzo *Pero i Pava* (*Pave und Pero*, 1940) della scrittrice austro-croata Paula von Preradović, nipote del poeta Petar Preradović. Il romanzo si basa sulla corrispondenza tra Petar Preradović (Pero) e la sua prima moglie, Paolina de Ponte (Pava), e rappresenta la vita emotiva e privata di Pero e Pava, l’identità femminile, la posizione sociale della donna, le differenze sociali esistenti e altri aspetti analoghi. La parte centrale del contributo è dedicata all’analisi e alla costruzione dell’identità femminile nel romanzo (la rappresentazione del mondo interiore della donna, del matrimonio, della maternità e dell’amore), con particolare attenzione alla posizione delle donne nella sfera privata e pubblica nel contesto delle norme sociali e culturali.

PAROLE CHIAVE:

Paula von Preradović, *Pero i Pava*, identità femminile, posizione sociale della donna, letteratura del periodo tra le due guerre



"We are the women, the heart of our home": the construction of female identity in the novel *Pero i Pava* (1940) by Paula von Preradović

SUMMARY

The development of feminist literary criticism over the past decades has enabled more systematic research into women's prose authorship and the problematization of its marginalization in literary historiography and the literary canon. Despite these advances, numerous women writers and their works continue to be insufficiently examined within the framework of literary-historical research. In this context, the paper focuses on the novel *Pero i Pava* (*Pave und Pero*, 1940) written by the Austrian-Croatian writer Paula von Preradović, granddaughter of the poet Petar Preradović. The novel is based on the correspondence between Petar Preradović (Pero) and his first wife, Paolina de Ponte (Pave), and it portrays the emotional and private life of Pero and Pava, female identity, female social position, existing social differences, and so on. A key part of the paper will examine the analysis and construction of female identity in the novel (the portrayal of the woman's inner world, marriage, motherhood, and love), with an emphasis on the position of women in both private and public spheres within the context of social and cultural norms.

KEYWORDS:

Paula von Preradović, *Pero i Pava*, female identity, female social position, interwar literature



IL CORSARO NERO SULL'ALTRA SPONDA DELL'ADRIATICO. LA PRESENZA DI EMILIO SALGARI NEL CONTESTO EDITORIALE CROATO

ENRICO DAVANZO

Università degli Studi „G. D'Annunzio“ Chieti-Pescara
– University of Zadar
davanzo.enrico29@gmail.com

UDK: 821.131.1.09Salgari, E.
821.131.1'255=163.42
Original research paper
Primljen / Ricevuto / Received: 21. 2. 2026.
Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/Accepted for publication: 25. 6. 2026.

Il presente articolo si propone di confrontare i romanzi d'avventura dello scrittore italiano Emilio Salgari (1862-1911) con le traduzioni pubblicate da diverse case editrici croate dalla prima metà del XX secolo ad oggi. Le storie di Salgari, incentrate su luoghi esotici ed eroi eccentrici, riuscirono a soddisfare la voglia d'evasione del pubblico borghese italiano parallelamente al compimento del processo di unificazione nazionale e al graduale sviluppo dell'espansione coloniale. Partendo da un'analisi delle prime edizioni croate dei suoi libri – in particolare dalla traduzione de *Il Corsaro Nero* (1898), curata nel 1932 da Ivo Hergešić (1904-1977) per la popolare collana “Zabavna biblioteka” – si vuole studiare come le diverse circostanze storiche e sociali del Novecento possano aver influenzato tanto le strategie dei traduttori quanto le politiche delle case editrici nella presentazione dell'opera salgariana. Sarà inoltre considerato l'interesse espresso nella Croazia odierna anche per le opere meno note di Salgari, come il romanzo fantascientifico *Le meraviglie del Duemila* (1907), pubblicato dall'editore polesano Nebula nel 2023 nella traduzione di Franko Maglica.

PAROLE CHIAVE:

Emilio Salgari, traduzione, editoria,
romanzo d'avventura, letteratura d'evasione

1. Introduzione

I punti di contatto fra la letteratura italiana e croata sono numerosi e ben noti, grazie all'impegno di traduttori e critici che in diversi momenti storici si sono adoperati per facilitare il reciproco avvicinamento dei due contesti linguistico-nazionali in campo letterario. Questi scambi secolari hanno riguardato anche l'ambito specifico della letteratura per l'infanzia, come dimostra il recente studio *Pinokio i njegova družina* di Iva Grgić Maroević e Sanja Roić, nel quale si ricorda che la prima traduzione croata del classico *Cuore* di Edmondo De Amicis (1846-1908), uscì a Zagabria già nel 1888, appena due anni dopo la pubblicazione dell'originale italiano (2024: 88); la reciprocità di tale rapporto è poi suggerita dalle traduzioni italiane, anche recenti, di alcune delle più celebri opere per ragazzi di Ivana Brlić Mažuranić (1874-1938)¹. A queste dinamiche si possono ricondurre anche le traduzioni in lingua croata della vasta produzione di Emilio Salgari (1862-1911), prolifico scrittore di romanzi d'avventura e tra gli autori italiani di maggior successo commerciale nei decenni a cavallo tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento; tale fama si è protratta fino ai nostri giorni, come dimostrano le continue ristampe e gli svariati adattamenti transmediali delle sue opere, che tuttora rendono Salgari uno dei nomi più rappresentativi della letteratura nazionale per ragazzi (Buongiorno 1995: 458-459). Il fatto che la parziale diffusione della produzione salgariana in Croazia (oltre che nel più ampio contesto regionale ex jugoslavo) tra il XX e il XXI secolo dimostri un'estensione cronologica relativamente simile suggerisce un confronto con la situazione italiana. In particolare, esaminando le caratteristiche delle varie traduzioni croate e il loro collocamento in specifiche collane editoriali, questa breve analisi intende porre il caso di Salgari – finora apparentemente poco studiato² dagli studiosi dell'italianistica croata – in relazione con le circostanze storico-culturali locali e con il graduale sviluppo in Croazia di determinati settori dedicati alla letteratura d'infanzia e d'evazione.

¹ In particolare, si cita la traduzione della raccolta *Priče iz davnine*, uscita nel 1960 col titolo di *Racconti e leggende dalla Croazia* nella traduzione dell'italianista Franjo Trogranić per l'editore torinese SAIE; nel 2021 l'editore pugliese Besa Muci ha pubblicato la traduzione del romanzo *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* curata da Diana Bošnjak Momai. Questi e altri dati sono reperibili nel Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale italiano, al seguente indirizzo: <https://opac.sbn.it/web/opacsbn/risultati-ricerca-avanzata#1780828519076>.

² Finora in area croata non sembrano essere stati pubblicati studi specifici sull'opera di Salgari, e anche i saggi più recenti dedicati alla letteratura italiana per ragazzi si limitano a citarne il nome senza ulteriori approfondimenti, pur riconoscendo il suo ruolo di "classico" (Grgić Maroević e Roić 2024: 9, 11).



Per maggior chiarezza, è necessario ora riportare i tratti principali della vita e dell'opera di Salgari – sulle quali è lungamente aleggiato un velo di leggende e imprecisioni, che soprattutto Ann Lawson Lucas ha cercato di dissipare col suo meticoloso studio *Emilio Salgari: una mitologia moderna tra letteratura, politica, società*, uscito in quattro volumi tra il 2017 e il 2021 – per poi commentarne più diffusamente la presenza nel contesto editoriale croato.

2. Emilio Salgari: l'avventuriero della letteratura italiana

Curiosamente, i territori della Croazia sembrano aver giocato un ruolo decisivo nella biografia dell'autore, influenzando le decisioni che lo portarono a intraprendere la vita della letteratura. Secondo un aneddoto narrato dallo stesso Salgari e riportato dall'amico musicista Emilio Firpo (1890-1977), il futuro scrittore, che era nato a Verona e nel 1878 si era iscritto al Regio Istituto Tecnico e Nautico "Paolo Sarpi" di Venezia, scelse di rinunciare alla carriera marittima dopo che una violenta tempesta si abbatté sulla sua nave durante un viaggio d'addestramento lungo le coste dalmate (Gonzato 1995: 36-37). Tuttavia questo episodio giovanile, che traumatizzò Salgari a vita, non eliminò la sete d'avventura e l'interesse per la vita marinaresca e i luoghi esotici che avevano inizialmente motivato i suoi studi (Gonzato 1995: 33-34); tornato nella città natia e impiegatosi come giornalista, egli espresse tali passioni in una serie di racconti e poi romanzi, che cominciò a pubblicare in appendice sul giornale veronese "La Nuova Arena" e svariate testate locali a partire dal 1883 (Lawson Lucas 2017: 37-38). La popolarità riscossa da questi testi – scritti inizialmente sotto l'influsso del francese Jules Verne (1828-1905) e della coeva letteratura esotizzante³, e basati su un certosino lavoro di ricerca documentaria (Lawson Lucas 2017: 82) – era favorita dalla pubblicazione a puntate, che garantiva la fidelizzazione dei lettori incuriositi dal progressivo sviluppo delle vicende narrate; prova conclamata di tale successo, secondo le già consolidate logiche dell'editoria ottocentesca, fu poi la successiva riedizione in volumi unitari⁴. In queste dinamiche rientrò, in particolare, la pubblicazione del romanzo *Le Tigri di Mompracem*, uscito inizialmente

³ Si ritiene che Salgari fu ispirato, oltre che da Verne, dal francese Louis-Henri Boussenard (1847-1910), o l'americano Thomas Mayne Reid (1818-1883); tuttavia lo scrittore sviluppò ben presto una propria autonomia stilistica e contenutistica (Lawson Lucas 2017: 350).

⁴ La prima casa editrice a stampare le opere di Salgari in volume fu la milanese Guigoni, che nel 1887 pubblicò il suo romanzo *La favorita del Mahdi*; a proseguire tale prassi fu poi l'editore Treves, sempre di Milano, che



su “La Nuova Arena” nel 1884 col titolo *La Tigre della Malesia*, e riedito nel 1900 come tomo singolo con le illustrazioni dello scenografo Pipein Gamba (Giuseppe Garuti, 1868-1954), fra i principali collaboratori di Salgari in campo figurativo (Lawson Lucas 2017: 113-114). Il romanzo segnò l'esordio di uno dei personaggi salgariani più noti, ovvero Sandokan detto “la Tigre”, il sultano-pirata malese in lotta con i colonialisti inglesi che finisce per innamorarsi di Marianna Guillonk, nipote del suo acerrimo nemico James Brooke (1803-1868), avventuriero britannico realmente esistito. La popolarità del personaggio costrinse Salgari a dedicare a Sandokan svariati libri, nei quali le sue vicende s'intrecciarono progressivamente con quelle del bengalese Tremal-Naik, protagonista del successivo romanzo *I misteri della jungla nera* (1895)⁵. Tale pratica divenne caratteristica di una parte della sterminata produzione narrativa di Salgari, suddivisibile in “cicli” basati sull'ambientazione geografico-storica delle trame (collocate in luoghi che lo scrittore, in realtà, non ebbe mai occasione di visitare) e sulla presenza ricorrente di determinati personaggi, le cui gesta venivano spesso perpetuate dai loro figli e discendenti (Lawson Lucas 2017: 174). Ne è esempio uno dei cicli salgariani più celebri, oltre a quello “indomalese” cui appartenevano le avventure di Sandokan, e cioè “I corsari delle Antille”, iniziato con *Il Corsaro Nero* (1898) e proseguito, tra gli altri, con *Jolanda, la figlia del Corsaro Nero* (1905). La straordinaria mole dell'opera di Salgari⁶ era indicativa del successo che l'autore continuò a riscuotere nel ventennio a cavallo tra il XIX e il XX secolo, soprattutto quando la sua produzione – inizialmente rivolta agli adulti (Lawson Lucas 2017: 86) – venne esplicitamente orientata verso la fascia infantile e primo-adolescenziale⁷. Confidando nella sua popolarità, Salgari decise di abbandonare la carriera giornalistica per dedicarsi completamente alla scrittura; tale scelta lo pose tuttavia in una situazione di completa dipendenza economica dai suoi editori, obbligandolo a scrivere con sempre maggior alacrità per soddisfare le incessanti

aumentò significativamente la popolarità dello scrittore attraverso la contemporanea pubblicazione in volumi e dispense (Lawson Lucas 2017: 54-57; 72-73, 101).

⁵ Una versione embrionale del romanzo uscì nel 1887 sul giornale “Il Telefono” di Livorno col titolo *Gli strangolatori del Gange*, e successivamente su “La Provincia” di Vicenza tra il 1893 e il 1894 (Pozzo 2012: 78); i due cicli si unirono nel romanzo del 1896 *I pirati della Malesia* (Lawson Lucas 2017: 123).

⁶ Risulta tuttora difficile catalogare in maniera corretta ed esaustiva l'intera produzione di Salgari, a causa della presenza di numerosi apocrifi e dell'impiego di molteplici pseudonimi da parte dello scrittore (Lawson Lucas 2017: 150-151); il quarto volume della biografia di Lawson Lucas costituisce uno dei tentativi più riusciti (2021).

⁷ Il definitivo posizionamento di Salgari come autore per l'infanzia fu sancito soprattutto dalla pubblicazione delle sue opere nella collana “Bibliotechina Aurea Illustrata” dell'editore palermitano Salvatore Biondo, e in seguito dalla sua collaborazione con la casa editrice Bemporad (Lawson Lucas 2017: 180, 262).



richieste⁸ di nuove storie (abilmente incentivate dalle campagne pubblicitarie)⁹ e garantire il sostentamento della sua famiglia (Lawson Lucas 2017: 83). Inoltre, egli fu costretto a ripetuti traslochi fra il Veneto, la Liguria e il Piemonte per facilitare la sua collaborazione con determinate case editrici, stabilendosi definitivamente a Torino nel 1900 (Lawson Lucas 2017: 153). Nel frattempo Salgari aveva raggiunto il culmine del prestigio sociale, come suggerisce la sua amicizia con la regina Margherita di Savoia (1851-1926), che nel 1897 gli aveva fruttato la nomina a Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia (Lawson Lucas 2017: 90, 128); il suo successo – del quale approfittarono epigoni e imitatori¹⁰ – fu poi ulteriormente rafforzato dalla collaborazione con l'editore fiorentino Enrico Bemporad (1868-1944), pioniere delle pubblicazioni per ragazzi in Italia, che tra il 1906 e il 1908 gli offrì dei contratti assai vantaggiosi (Lawson Lucas 2017: 269). Tuttavia lo scrittore era sempre più logorato dai ritmi serrati di produzione, ulteriormente intensificati da tali contratti; propenso all'alcolismo e incapace di gestire oculatamente le proprie finanze, già gravate dalle spese sostenute per le cure psichiatriche della moglie Ida Peruzzi (detta "Aida", 1866-1922), Salgari maturò la convinzione di non essere retribuito adeguatamente e di star diventando progressivamente cieco (Lawson Lucas 2017: 336-337). Il protrarsi di questa situazione lo portò a tentare una prima volta il suicidio nel 1910 (Lawson Lucas 2017: 336-337). Il ricovero della moglie in manicomio, avvenuto al principio dell'anno successivo, lo spinse a ripetere tale gesto: il 22 aprile 1911, dopo aver lasciato delle lettere in cui accusava i suoi editori di averlo sfruttato¹¹, egli si diede la morte con un rasoio nei boschi che circondavano Torino (Lawson Lucas 2017: 335-336). Svariati giornali dell'epoca vollero scorgere una nota d'esotismo anche nella sua tragica scelta, che paragonarono all'*harakiri*, il suicidio rituale dei samurai giapponesi tramite sventramento (Lawson Lucas 2017: 357).

⁸ Tali richieste erano espresse direttamente allo scrittore nelle numerosissime lettere che riceveva dai suoi lettori di ambo i sessi (Lawson Lucas 2017: 318-319).

⁹ La fama di Salgari si consolidò soprattutto per merito dell'editore genovese di origine tedesca Antonio Donath (1857-1940), che trasformò il cognome dello scrittore in un "marchio" di successo grazie ai volumi illustrati da Gamba e al periodico "Per Terra e per Mare", di cui venne affidata la direzione all'autore nel 1906 (Lawson Lucas 2017: 205).

¹⁰ Tra questi figurava soprattutto Luigi Motta (1881-1955), originario della provincia di Verona, che dopo la morte dello scrittore avrebbe pubblicato svariati romanzi apocrifi utilizzando il nome di Salgari (Lawson Lucas 2019: 420).

¹¹ La pubblicazione della lettera sui giornali spinse Bemporad a diramare immediatamente un telegramma di rettifica, nel quale ricordava di aver sempre pagato lo scrittore in maniera corretta (Lawson Lucas 2017: 368-369).



La dipartita dello scrittore tuttavia non pose fine all'enorme popolarità della sua opera, che nei decenni successivi continuò a fiorire grazie alle continue ristampe postume e ai seguiti firmati da altri autori (Lawson Lucas 2018: 397-398), e alle numerose trasposizioni apparse su media diversi, anche in tempi distanti fra loro. In particolare, oltre ai numerosi adattamenti cinematografici e fumettistici (Lawson Lucas 2018: 346-348), va segnalata l'epocale miniserie televisiva *Sandokan*, girata nel 1976 dal regista Sergio Sollima (1921-2005) per la tv di stato italiana con l'attore indiano Kabir Bed nel ruolo del protagonista (Trivero 2012: 172-173) e oggetto di un remake nel 2025.

Il carattere duraturo di tale successo ha quasi dell'eccezionale: le sue ragioni vanno cercate tanto nel contesto storico e culturale in cui apparvero inizialmente le opere di Salgari, quanto nelle peculiari caratteristiche che ne hanno ripetutamente prolungato e rinnovato la centralità nell'immaginario collettivo italiano (e non solo). Innanzitutto, i romanzi salgariani apparvero nel periodo successivo alle tre guerre d'indipendenza, quando l'unificazione italiana si era in larga parte conclusa e gli entusiasmi romantico-nazionalisti in letteratura si erano perlopiù affievoliti, sostituiti dalle denunce della corrente verista sulla mancata rigenerazione sociale che il Risorgimento avrebbe dovuto garantire, soprattutto nelle regioni meridionali (Lawson Lucas 2000: 135). Nello stesso periodo, inoltre, i ventennali sforzi intrapresi dal regno d'Italia per ritagliarsi un impero coloniale nel Corno d'Africa avevano ricevuto un clamoroso smacco dopo la sconfitta riportata contro gli etiopi ad Adua nel 1896; la produzione di Salgari offriva quindi al pubblico della borghesia urbana, alfabetizzata e istruita, l'occasione di evadere da tale frustrante realtà (Lawson Lucas 2000: 158-159). Infatti, lo stile melodrammatico e l'impiego di personaggi descritti in chiave eroica suggerivano un'affinità tanto con l'irruenza risorgimentale quanto con il coevo superomismo dannunziano (Lawson Lucas 2017: 142-196); inoltre, le ambientazioni esotiche delle narrazioni – che evitavano i territori perseguiti dal colonialismo italiano, e anzi si distinguevano per un frequente afflato anticolonialista – compensavano i lettori dei mediocri risultati effettivamente ottenuti in Africa (Lawson Lucas 2017: 34-35, 125). Tali prospettive escapistiche erano poi incentivate dalle strategie commerciali degli editori, che incoraggiavano l'autore a firmarsi come “Capitano” (titolo che egli non aveva di fatto conseguito), ammantando d'esotismo la sua biografia e proiettando un'aura di ambigua veridicità sulle sue narrazioni (Lawson Lucas 2017: 261-262). Gran parte del successo di Salgari comunque derivava proprio dal suo modo di scrivere, nel quale i dialoghi serrati e la grandiosità epica delle scene si univano a brevi digressioni e note enciclopediche sui



luoghi descritti e le usanze dei popoli che li abitavano (Lawson Lucas 2017: 120); fu soprattutto la sfumatura didattica conferita da tali *excursus* – che controbalanciavano la presenza di duelli, assalti e violenze – a motivare il collocamento della produzione salgariana nella letteratura per l'infanzia, lungamente associata a finalità istruttive e utilitaristiche (Lawson Lucas 2000: 160). A ciò si univa il carattere avvincente delle trame, che in determinati casi raffiguravano le dinamiche del colonialismo secondo una prospettiva quasi cavalleresca. Per esempio, lo schema narrativo alla base dei cicli di Sandokan e del Corsaro Nero vedeva un eroe di nobili origini costretto a lottare contro una potenza imperialista per vendicare l'eccidio della sua famiglia, assistito solamente da un gruppo di rinnegati cosmopoliti e da una fanciulla¹² innamoratasi di lui, inizialmente legata al campo nemico. Questa struttura, parzialmente ricorrente, facilitò la successiva popolarità di Salgari presso gli opposti schieramenti politico-ideologici che avrebbero caratterizzato la vita pubblica italiana nel XX secolo. Infatti, tra gli anni Venti e Trenta la dittatura fascista manipolò la memoria e l'opera dello scrittore con il convinto appoggio del figlio Omar (1901-1963), enfatizzando i tratti violenti e occasionalmente anti-inglesi¹³ delle sue storie, al punto da trasformarlo paradossalmente in un precursore delle proprie politiche militariste e colonialiste (Lawson Lucas 2018: 384-385). Di converso, l'ideologo comunista Antonio Gramsci (1891-1937) e lo scrittore antifascista Cesare Pavese (1908-1950) si dichiaravano estimatori dell'opera salgariana, che avevano letto appassionatamente in gioventù (Lawson Lucas 2018: 312-316); per di più, durante la Seconda guerra mondiale svariati partigiani adottarono i nomi dei personaggi di Salgari come pseudonimi, probabilmente influenzati dal carattere ribellistico e antiautoritario delle sue narrazioni (Tamagnone 2011: 28).

Tale poliedricità consentì alle storie salgariane di valicare non soltanto le frontiere ideologiche, ma pure quelle nazionali e linguistiche, come dimostrano le diverse traduzioni che avevano iniziato ad apparire quando l'autore era ancora

¹² Il fatto che tali personaggi femminili non si limitassero a un ruolo passivo ma agissero significativamente nelle vicende descritte pose i romanzi di Salgari in una significativa sintonia con i movimenti femministi italiani del primo Novecento (Lawson Lucas 2017: 276-277).

¹³ Di fatto, gli inglesi appaiono come avversari soprattutto nel ciclo indomalese; in altri romanzi essi assurgono allo status di protagonisti, suggerendo l'ammirazione dell'autore per gli atteggiamenti signorili e pragmatici solitamente associati alla cultura britannica (Lawson Lucas 2017: 257).



in vita¹⁴ e che sono proseguite fino ai giorni nostri¹⁵, collocando Salgari nel panorama dei classici europei e internazionali per l'infanzia e stimolando perfino alcune particolari commistioni con le scene letterarie locali¹⁶. Le traduzioni salgariane pubblicate in Croazia non fanno quindi eccezione, e rivelano un percorso interessante – seppur frammentario e relativamente difficile da ricostruire con esattezza – nell'ambito editoriale nazionale e regionale.

3. La ciurma di Salgari all'assalto dell'editoria croata e jugoslava

Parrebbe che la diffusione dell'opera di Salgari in lingua croata sia iniziata tra il 1928 e il 1930, con quattro traduzioni anonime apparse a Sarajevo per i tipi della "Hrvatska tiskara" (Stamperia croata) nelle edizioni legate al giornale "Male novine" (Il piccolo giornale), probabilmente relative ai romanzi *I Robinson italiani* (1896)¹⁷, *La gemma del fiume rosso* (1904)¹⁸, *I solitari dell'Oceano* (1904)¹⁹ e *Il leone di Damasco* (1910)²⁰. A ciò seguì, nel 1932, l'uscita a Zagabria di una traduzione de *Il Corsaro Nero*, sotto il titolo di *Crni gusar* (Salgari 1932). Le circostanze di tale pubblicazione risultano particolarmente significative per il contesto editoriale e culturale croato dell'epoca, dato che essa fu curata dal celebre traduttore, critico e diplomatico Ivo Hergešić (1904-1977) per la popolare collana "Zabavna biblioteka" (La biblioteca d'intrattenimento), fondata nel 1913 dal filologo, drammaturgo e giornalista Nikola Andrić (1867-1942) con l'intento di fornire al pubblico croato traduzioni letterarie di qualità²¹ a un prezzo accessibile (Mandić Hekman 2014: 105). L'operazione, che per la stampa e

¹⁴ Nella sua corrispondenza privata, Salgari menzionava le traduzioni coeve delle sue opere in francese, spagnolo e ceco (Lawson Lucas 2017: 365).

¹⁵ La rilevanza delle traduzioni estere dei romanzi di Salgari è stata affrontata per la prima volta in un convegno svoltosi a Torino nel 2003, dove è stata accennata brevemente la loro presenza nel contesto jugoslavo, senza però ulteriori approfondimenti (Lawson Lucas 2005: 45).

¹⁶ Per esempio, lo scrittore messicano Paco Ignacio Taibo (1949) ha espresso apertamente la sua ammirazione per Salgari (Tropea 2005: 96), al punto da scrivere un proprio seguito al ciclo di Sandokan, uscito in Italia nel 2011 col titolo *Ritornano le Tigri della Malesia* (Tamagnone 2011: 27).

¹⁷ E. Salgari, 1928. *Na pustom ostrvu. Strahoviti doživljaji brodolomaca*, Sarajevo: Male novine.

¹⁸ E. Salgari, 1930. *Dragulj Crvene rijeke*, Sarajevo: Male novine.

¹⁹ E. Salgari, 1930. *Strahote moreuza Torez*, Sarajevo: Male novine.

²⁰ E. Salgari, 1928. *Lav od Damaska. Avanturistički roman*, Sarajevo: Male novine.

²¹ Benché Andrić volesse concentrarsi soprattutto sulla letteratura estera, la "Zabavna biblioteka" finì per includere una ventina di autori croati (Mandić Hekman 2014: 531).

la distribuzione inizialmente si appoggiò soprattutto agli apparati del giornale “Narodne novine” (Il giornale del popolo)²², si protrasse con successo fino al 1941, immettendo sul mercato un totale di 441 volumi (Mandić Hekman 2014: 69) a cadenza mensile ampiamente pubblicizzati e distribuiti a un ampio circuito di lettori abbonati (Mandić Hekman 2014: 74-75). Anche se non si trattò dell'unico progetto di questo tipo nella Croazia del primo Novecento²³, la “Zabavna biblioteka” influenzò significativamente i gusti dei lettori di allora con un'ampia scelta di titoli che mirava contemporaneamente a istruire e intrattenere il pubblico (Mandić Hekman 2014: 42-43), come ribadito dal titolo stesso della collana. L'inclusione del romanzo di Salgari nella collana²⁴ pareva ricollegarsi pienamente a tale obiettivo, ed era indicativa dello status di “classico” ormai attribuito allo scrittore; di ciò sembrava essere prova la cura posta da Hergešić non solo nel processo di traduzione interlinguistica, ma anche nella curatela del libro (a lui verosimilmente attribuibile).

Di fatto, il testo croato dimostrava una significativa fedeltà alle caratteristiche fondamentali dello stile salgariano. A titolo d'esempio, tramite un confronto con una più recente edizione italiana, è possibile notare come già nelle prime pagine risultassero conservati i *realia*²⁵ esotici legati all'ambientazione (enfaticizzati dall'impiego del corsivo), le melodrammatiche esclamazioni dei personaggi e i brevi passaggi esplicativi volti a delineare il contesto storico e geografico (i Caraibi nel XVII secolo) in cui si collocava la vicenda:

- “Erano le grosse lucciole dell'America meridionale, le vaga lume [...]” (Salgari 2003: 20);
- “Bile su te velike krijesnice južne Amerike *vaga lume* [...]”. (Salgari 1932: 22);
- “Per la nostra Signora di Guadalupa!” (Salgari 2003: 24);
- “Tako mi Gospe od Gvadelupe!” (Salgari 1932: 26);

²² È significativo ricordare che per tale giornale Nikola Andrić curò le pagine culturali dal 1909 al 1913 (Sapunar Knežević 2024: 112).

²³ Altre importanti collane di editoria popolare dell'epoca furono “Moderna knjižnica” (La biblioteca moderna) e “Svjetska knjižnica” (La biblioteca mondiale), che si rivelarono però assai meno longeve della “Zabavna biblioteka” (Mandić Hekman 2014: 43-44).

²⁴ Salgari non era l'unico autore italiano d'evasione presente nella collana, come dimostra la pubblicazione del romanzo *Peccatrice moderna* di Carolina Invernizio (1851-1916) col titolo *Moderna grešnica*, risalente al 1931 (Mandić Hekman 2014: 407).

²⁵ Con questo termine di origine latina i linguisti bulgari Sider Florin e Sergej Vlahov designavano gli elementi linguistici legati alla cultura materiale di un determinato popolo o area geografica (Osimo 2011: 109-111).



- “Maracaibo, quantunque non avesse una popolazione superiore alle diecimila anime, in quell’epoca era una delle più importanti città che la Spagna possedesse sulle coste del golfo del Messico” (Salgari 2003: 34);
- “Grad Maracaibo, premda nije imao više od 10.000 stanovnika, bio je u ono doba jedan od najvažnijih gradova, što ih je Španjolska posjedovala na obalama Mehičkog zaliva.” (Salgari 1932: 38).

Inoltre, la generale vicinanza all’originale risultava suggerita anche dalla presenza delle raffinate illustrazioni di Pipein Gamba che avevano accompagnato la prima edizione italiana del romanzo (Lawson Lucas 2017: 143). A ciò pareva ricollegarsi anche l’impiego dell’apparato peritestuale²⁶, che approfondiva la contestualizzazione storica aggiungendo il sottotitolo *Roman iz doba flibustierskih borba sa španjolskim ugnjetačima (XVII vijek)* e alcune note esplicative alla fine del volume (Salgari 1932: 438); similmente, una breve postfazione riassumeva la vita e la carriera di Salgari, riferendo però alcune delle inesattezze e leggende che a lungo accompagnarono la biografia dello scrittore. Infatti, oltre a riportare la pronuncia errata del suo cognome (*Sálgari*), il testo gli attribuiva numerosi viaggi in terre straniere effettuate come marinaio prima di dedicarsi stabilmente alla scrittura (Salgari 1932: 439). Questa credenza però era stata rilanciata più volte dagli editori italiani, oltre che da alcune interviste attribuite allo stesso autore (Lawson Lucas 2017: 329); perciò tale riferimento suggerisce tutt’al più la vicinanza di Hergešić (probabile autore del testo) al contesto d’origine dello scrittore, ribadita anche dall’impiego dell’epiteto di “Jules Verne italiano” (*talijanski Jules Verne*), diffusosi quando Salgari era ancora in vita (Lawson Lucas 2017: 98). Risulta poi significativo il fatto che il traduttore, nel riassumere un po’ sbrigativamente la produzione di Salgari – di cui limitava sensibilmente la quantità, trascurandone la parziale suddivisione in cicli – avesse ricordato che essa attirava l’interesse anche di lettori esterni alla fascia d’età cui era principalmente indirizzata: “Salgari je napisao dvadesetak pustolovnih romana za omladinu, koji se i danas mnogo čitaju – i ne samo u redovima omladine”²⁷ (Salgari 1932: 439). Tale passaggio può essere ricollegato al fatto che la “Zabavna biblioteka” non era una collana rivolta esplicitamente al pubblico infantile, e che essa mirava soprattutto a fornire una selezione di autori considerati universalmente validi. L’inclusione

²⁶ Tale definizione, introdotta dal critico francese Gérard Genette (1930-2018), si riferisce all’insieme degli elementi che accompagnano il testo, come note, prefazioni, ecc. (1989: 25).

²⁷ “Salgari scrisse una ventina di romanzi d’avventura per i giovani, che ancora oggi sono molto letti – e non solo fra i giovani” [trad.: Enrico Davanzo].



di Salgari potrebbe quindi essere ricondotta alla sua percezione come scrittore “di qualità”, oltre che all’interesse per l’esotismo che in quel periodo era ben diffuso nel pubblico croato, come testimoniavano in particolare i volumetti illustrati pubblicati dai gesuiti zagabresi nella serie divulgativa “Misijska biblioteka” (La biblioteca della missione) a partire dal 1925 (Špiranec 2019: 504). Inoltre, la presenza de *Il Corsaro Nero* e di altri romanzi d’avventura²⁸ nell’eterogeneo catalogo della “Zabavna biblioteka” – che comprendeva anche opere più elitarie, come i drammi di A. P. Čechov o i romanzi di Luigi Pirandello (Mandić Hekman 2014: 419, 430) – potrebbe essere indicativa della progressiva accettazione della narrativa d’evasione come forma letteraria degna di considerazione e rispetto. A tale processo, che in Croazia sarebbe giunto a compimento soprattutto negli anni Settanta grazie a critici come Stanko Lasić (1927-2017), Viktor Žmegač (1929-2022) e Milivoj Solar (1936-2025), contribuì significativamente lo stesso Ivo Hergešić con la sua rivalutazione critica dell’opera di Marija Jurić Zagorka (1873-1957), autrice del popolare ciclo di romanzi storico-gotici *Grička vještica* (Stamać 1978: 302).

Ad ogni modo, questa prima traduzione croata di Salgari restò un caso isolato: fino al secondo dopoguerra non sembrerebbero infatti risultare ulteriori edizioni salgariane nella “Zabavna biblioteka”, o nel più ampio contesto croato (Mandić Hekman 2014: 478). Nell’ambito regionale prebellico, il caso della Serbia sembra invece essere stato relativamente diverso, con una presenza salgariana più diffusa e continua tramite canali mirati esplicitamente all’infanzia. Nel 1938 l’editore belgradese Geca Kon (1873-1941) pubblicò, come quarta uscita della sua collana per ragazzi “Plava ptica” (L’uccello azzurro), una traduzione del romanzo *La montagna di luce* (1902)²⁹ curata da Vlastimir S. Petković; e nello stesso anno, sempre a Belgrado, l’editore Radomir D. Čuković stampò una traduzione del volume *I pescatori di balene*³⁰, a cura di Dalija Stojković, per la collana “Klasična dela omladinske književnosti” (I classici della letteratura giovanile). Tale diffusione (nella quale rientra anche una traduzione anonima de *Il Corsaro Nero*, pubblicata in forma ridotta nel 1938 dal giornale *Panorama*)³¹ proseguì

²⁸ È significativo notare che l’uscita successiva della collana, reclamizzata nell’ultima pagina del volume, fosse il romanzo a tema avventuroso-piratesco *Captain O. K.* del francese Luc Durtain (1881-1959) (Salgari 1932: 440).

²⁹ E. Salgari, 1938. *Breg svetlosti*, prev. Vlastimir S. Petković, Beograd: Geca Kon.

³⁰ E. Salgari, 1938. *Lovci kitova*, prev. Dalija Stojković, Beograd: Radomir D. Čuković.

³¹ E. Salgari, 1938. *Crni gusar*. Beograd: Ilustrovani list “Panorama”. Il sottotitolo *Pustolovni roman od Emilija Salgarija* [“Un romanzo d’avventura da Emilio Salgari”, trad.: Enrico Davanzo] lascia pensare che si tratti di una riduzione.



anche nel corso della Seconda guerra mondiale, includendo porzioni meno note della produzione di Salgari, come dimostra la trasposizione del romanzo fantascientifico *Le meraviglie del Duemila* (1907), curata nel 1942 dal traduttore di origini croate Anton Bruno Herenda³² per l'editore Jugoistok³³ e seguita da una ristampa della traduzione di Petković nell'anno successivo³⁴.

La fine del conflitto e la graduale distensione dei rapporti diplomatici fra l'Italia e la federazione socialista jugoslava dopo la crisi di Trieste del 1953 – con la conseguente ripresa di scambi economici e culturali (Rolandi 2015: 51-53) – segnarono una nuova fase nella diffusione regionale delle traduzioni salgariane.

A partire dai primi anni Cinquanta, infatti, la produzione dell'autore riapparve con maggior frequenza nei cataloghi di svariati editori, spesso in collane che già nei loro nomi si richiamavano esplicitamente al pubblico infantile e alla narrativa di consumo. Nel 1953 a Sarajevo la casa editrice Omladinska riječ (La parola dei giovani) pubblicò una traduzione del romanzo *Sulle frontiere del Far West* (1908)³⁵ curata da Nada Petrović, seguita dalla Svjetlost, che nel decennio successivo incluse nella sua collana “Džepna knjiga” (Il libro tascabile) ben due titoli salgariani tradotti da Jovan Vagenhals: si trattava del romanzo storico *Le figlie dei faraoni* (1905)³⁶ e de *Gli ultimi filibustieri* (1908)³⁷, episodio conclusivo del ciclo “I corsari delle Antille”. Nella stessa decade, a Belgrado, l'editore Nolit pubblicò nella collana “Zanimljiva biblioteka” (La biblioteca interessante) le traduzioni dei due primi romanzi della serie, ovvero *Il Corsaro Nero*³⁸ e *La regina dei Caraibi* (1901)³⁹, entrambe curate da Nadežda Milojević Logo; la scelta di far uscire consecutivamente i due volumi, affidandoli alla stessa traduttrice, sembrava indicare una certa consapevolezza del carattere organico dei cicli salgariani.

Questa nuova fase interessò anche la Croazia, dove già nel 1953 l'editore zagabrese NIP (Novinarsko izdavačko poduzeće) aveva pubblicato una versione a fascicoli mensili de *Il corsaro nero* con il titolo *Osveta Crnog gusara* (La vendetta del Corsaro Nero), corredata dalle illustrazioni di Andrija Maurović (1901-

³² Sotto questo nome risultano pubblicate diverse traduzioni di D'Annunzio, Pirandello e Verga (Maksimović Janjić 2020: 30).

³³ E. Salgari, 1942. *Iznenadenja 21. veka*, prev. A. B. Herenda, Beograd: Jugoistok.

³⁴ E. Salgari, 1943. *Breg svetlosti*, prev. V. S. Petković, Beograd: Jugoistok.

³⁵ E. Salgari, 1963. *Divlji klanac*, prev. Nada Petrović, Sarajevo: Omladinska riječ.

³⁶ E. Salgari, 1967. *Faraonova osveta*, prev. Jovan Vagenhals, Sarajevo: Svjetlost.

³⁷ E. Salgari, 1966. *Poslednji gusari*, prev. Jovan Vagenhals, Sarajevo: Svjetlost.

³⁸ E. Salgari, 1963. *Crni gusar*, prev. Nadežda Milojević-Logo, Beograd: Nolit.

³⁹ E. Salgari, 1964. *Kraljica Karaiba*, prev. Nadežda Milojević-Logo, Beograd: Nolit.



1981), fra i più noti autori croati di fumetti (Zupan 2025: 71). Probabilmente si trattava di una riedizione della traduzione di Hergešić, che lo stesso editore ripubblicò sei anni più tardi come volume unitario nella collana “Zanimljiva knjiga” (Il libro interessante), con una nuova postfazione firmata dal traduttore sotto la sigla “I. H.”. Se il testo principale non dimostrava grosse differenze rispetto alla versione del 1932, la postfazione correggeva alcune delle inesattezze presenti nell'edizione precedente. Essa infatti riportava il cognome dell'autore secondo la pronuncia corretta (*Salgari*), non gli attribuiva viaggi esotici ma menzionava gli studi nautici accantonati per la scrittura e descriveva il ritmo forsennato che aveva caratterizzato la sua produzione letteraria (Salgari 1959: 285-286). È poi interessante notare come la conclusione del testo – facendo riferimento al memoir biografico del 1940 *Mio padre Emilio Salgari* (attribuito a Omar Salgari, ma in realtà scritto da Giovanni Bertinetti) che rievocava la vita dello scrittore in chiave patriottarda e nazionalista (Gonzato 1995: 206) – sembrasse condannare la strumentalizzazione politica dell'opera salgariana da parte del regime fascista: “Emilio Salgari [...] je prevladao junačkim fantazijama i bujnim vizijama, nastojeći pritom da svoje zemljake zabavi, ali i pouči i odgoji. Što mu nije pošlo za rukom da ih učini junačinama, kao što su [...] Sandokan ili Crni gusar [...] nije zacijelo njegova krivnja”⁴⁰ (Salgari 1959: 287). Il tono aspro di questo passaggio conclusivo, probabilmente, si ricollegava al ricordo ancora fresco dell'occupazione italiana durante la Seconda guerra mondiale; questa dolorosa memoria tuttavia non ostacolò la proliferazione delle traduzioni salgariane nei decenni successivi. Negli anni Settanta e Ottanta essa però non sembrò avere il suo epicentro in Croazia; la maggior parte dei romanzi di Salgari tradotti in questo periodo risultava infatti distribuita da case editrici esterne, la cui attività si estendeva all'intero territorio della federazione jugoslava. Tra queste figurava soprattutto Dečje novine (Giornali per bambini), che aveva sede nella città di Gornji Milanovac in Serbia ed era attiva soprattutto nel settore dei fumetti (Zupan 2007: 60-61); essa pubblicò almeno tredici titoli salgariani (appartenenti perlopiù ai cicli di Sandokan e dei corsari delle Antille) fra il 1976⁴¹ e il 1986⁴². Risulta significativo notare che lo stesso editore distribuì anche un album di figurine adesive ispirate alla serie tv

⁴⁰ “Emilio Salgari [...] si era imposto con le sue fantasie eroiche e le sue visioni lussureggianti, con le quali non solo cercava d'intrattenere i suoi connazionali, ma anche di istruirli ed educarli. Il fatto che egli non sia riuscito a farne degli eroi, [...] come Sandokan o il Corsaro Nero [...] non è del tutto colpa sua.” [trad.: Enrico Davanzo].

⁴¹ E. Salgari, 1977. *Sandokan: malezijski tigar*, prev. Božana Vučinić, Gornji Milanovac: Dečje novine.

⁴² E. Salgari, 1986. *Jolanda kći Crnog gusara*, prev. Dragoslav Nikolić, Gornji Milanovac: Dečje novine.



basata sui romanzi di Sandokan⁴³; ciò parrebbe suggerire un eventuale influsso degli adattamenti transmediali sulla popolarità di Salgari nei territori jugoslavi.

I dati sulle traduzioni salgariane di epoca jugoslava qui riportati risultano per la maggior parte consultabili nella sezione dedicata all'autore sul *Katalog knjiga na jezicima jugoslovenskih naroda* (Catalogo dei libri nelle lingue dei popoli jugoslavi)⁴⁴. Tale fonte però risulta incompleta: non cita le traduzioni uscite a Sarajevo negli anni Venti e Trenta, omette il *Crni gusar* curato da Hergešić nel 1932 e non fa menzione di eventuali traduzioni uscite nelle altre lingue ufficiali della federazione jugoslava. Pertanto, uno studio maggiormente approfondito e dettagliato sulla questione potrebbe rivelare degli scenari finora ignoti nei rapporti fra la letteratura italiana e l'editoria regionale durante il periodo socialista.

Risulta invece disponibile un maggior numero d'informazioni sulle molteplici traduzioni uscite in Croazia nel periodo successivo alla guerra d'indipendenza del 1991-1995, durante il quale sembra essersi manifestato un nuovo interesse locale per la produzione salgariana.

4. Le meraviglie di Salgari nella Croazia del XXI secolo

A partire dal 1999, i romanzi di Salgari hanno fatto nuovamente ingresso sulla scena editoriale croata. Si menzionano soprattutto le traduzioni uscite per i tipi dell'editore spalatino Marjan Knjiga, attivo principalmente nel settore manua-listico e scolastico⁴⁵. In particolare, esso ha pubblicato due nuove traduzioni de *Il Corsaro Nero*⁴⁶ e *La regina dei Caraibi*⁴⁷ nella collana "Biblioteka Klasici za mladež" (I classici per la gioventù), la cui veste editoriale risulta improntata a una chiara finalità didattica, suggerita dal frequente impiego di note (volte a spiegare il lessico arcaico legato alla guerra di corsa e al colonialismo spagnolo) e dalla prefazione che spiega diffusamente la vita di Salgari e la sua rilevanza nella letteratura italiana per l'infanzia, evitando le leggende precedentemente menzionate. Tale impostazione non sembra quindi discostarsi dalla sfumatura istruttiva che ha tradizionalmente contraddistinto le pubblicazioni salgariane; l'attenzione

⁴³ s. n., 1977. *Sandokan. Album sa samolepljivim sličicama*, Gornji Milanovac: Dečje novine.

⁴⁴ "SALGARI, Emilio" in: Veličković, S. i dr. (ur.), 1982. *Katalog knjiga na jezicima jugoslovenskih naroda 1868-1972. X Ral-Simonić*, Beograd: Narodna Biblioteka Srbije.

⁴⁵ È possibile visualizzare la tipologia dei titoli pubblicati dall'editore sul suo sito: <http://www.marjanknjiga.com/>.

⁴⁶ E. Salgari, 1999. *Crni gusar*, prev. Gala Radojčić, Split: Marjan Knjiga.

⁴⁷ E. Salgari, 1999. *Kraljica Kariba*, prev. Boris Škifić, Split: Marjan Knjiga.



rivolta alla biografia dello scrittore suggerisce però una visione maggiormente seria e approfondita, in linea con le prospettive critiche emerse in Italia negli ultimi decenni del Novecento⁴⁸.

Una finalità diversa pare invece caratterizzare le traduzioni de *Le meraviglie del Duemila*⁴⁹ e *I pescatori di balene*⁵⁰ curate nell'ultimo triennio da Franko Maglica per l'editore polesano Nebula nell'ambito della collana "Biblioteka Pegaz" (Biblioteca Pegaso). Esse infatti non risultano corredate da note volte a facilitare la comprensione per un pubblico infantile, ma da postfazioni che riassumono i principi della produzione di Salgari, menzionando la sua influenza su vari esponenti della letteratura "alta" italiana e non solo, come Umberto Eco e Gabriel Garcia Marquez (Salgari 2023: 200).

Tale visione presenta i meriti di Salgari come scrittore a tutto tondo senza restringerli alla sola letteratura per ragazzi, e sottolinea il valore complessivo dell'autore richiamandosi alle dichiarazioni programmatiche della casa editrice, che sul suo sito si prefigge di valorizzare le produzioni letterarie d'eccellenza⁵¹. Ciò suggerisce la possibilità di poter intraprendere una disamina più approfondita della produzione salgariana anche in Croazia, dove finora non risultano pubblicati degli appositi studi critici o delle edizioni complessive.

5. Conclusioni

Al termine di questa ricostruzione, si può notare come il percorso dello scrittore veronese nel contesto editoriale croato ed ex jugoslavo abbia parzialmente replicato quello svolto in Italia. Ciò è suggerito dall'esordio in collane che non si rivolgevano esplicitamente all'infanzia, al quale sono seguite svariate pubblicazioni mirate principalmente a tale fascia di pubblico, sino al suo recupero in progetti editoriali volti a considerare generalmente il suo valore senza limitazioni legate all'età dei lettori.

⁴⁸ In Italia si è iniziato a sottoporre l'opera salgariana a un processo di critica approfondita e di indagine filologica in particolare fra gli anni Settanta e Ottanta, grazie soprattutto agli interventi di Umberto Eco (1932-2016) e Claudio Magris (1939), e agli studi dell'editore Andrea Viglondo (1900-1986) sui romanzi erroneamente attribuiti allo scrittore (Lawson Lucas 2019: 388-402, 421).

⁴⁹ E. Salgari, 2023. *Čudesna 21. stoljeća*, Pula: Nebula.

⁵⁰ E. Salgari, 2025. *Lovci na kitove*, Pula: Nebula.

⁵¹ Tali dichiarazioni sono consultabili al seguente indirizzo: <https://nebula-izdavastvo.hr/nasa-prica/>



Nella speranza che questo testo possa aprire nuove possibilità di indagine sulla diffusione internazionale dell'opera salgariana, si auspica che le ultime traduzioni uscite in Croazia possano stimolare un interesse analogo in Italia per la letteratura d'évasione croata.



BIBLIOGRAFIA

- BUONGIORNO, Teresa. 1995. *Dizionario della letteratura per ragazzi*. Firenze: Vallardi.
- GONZATO, Silvino. 1995. *Emilio Salgari. Demoni, amori e tragedie di un capitano che navigò solo con la fantasia*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- GENETTE, Gérard. 1989. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- GRGIĆ MAROEVIĆ, Iva e Sanja ROIĆ. 2024. *Pinokio i njegova družina. Collodi, De Amicis i Rodari u hrvatskim prevodima*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- LAWSON LUCAS, Ann. 2021. *Emilio Salgari: una mitologia moderna tra letteratura, politica, società. Vol. 4: Bibliografia storica generale: bibliografie ragionate delle opere, della critica e delle pubblicazioni contestuali: 1883-2012*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- LAWSON LUCAS, Ann. 2019. *Emilio Salgari: una mitologia moderna tra letteratura, politica, società. Vol. 3: Dopoguerra: il patrimonio del passato e le sorprese del presente*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- LAWSON LUCAS, Ann. 2018. *Emilio Salgari: una mitologia moderna tra letteratura, politica, società. Vol. 2: Fascismo, 1916-1943: lo sfruttamento personale e politico*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- LAWSON LUCAS, Ann. 2017. *Emilio Salgari: una mitologia moderna tra letteratura, politica, società. Vol. 1: Fine secolo, 1883-1915: le verità di una vita letteraria*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- LAWSON LUCAS, Ann. 2005. "Alla conquista di imperi con Salgari, Henty e compagni", in: Pollone, Eliana, Re Fiorentin, Simona e Vagliani, Pompeo (a c. di). *I miei volumi corrono trionfanti... Atti del 1. Convegno internazionale sulla fortuna di Salgari all'estero*. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo, 45-53.
- LAWSON LUCAS, Ann. 2000. *La ricerca dell'ignoto. I romanzi d'avventura di Emilio Salgari*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- MANDIĆ HEKMAN, Ivana. 2014. *Knjiga o knjigama. Zabavna biblioteka 1913-1941*. Zagreb: Ex libris.
- MAKSIMOVIĆ JANJIĆ, Danijela. 2020. "Gabriele d'Annunzio e Ivo Andrić: un confronto fra le poesie *Consolazione* e *Il Ritorno*", *Archivio D'Annunzio* 7, 29-39.
- OSIMO, Bruno. 2011. *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milano: Ulrico Hoepli Editore.
- POZZO, Felice. 2012. "Il ciclo indomalese" in Di Benedetto, Arnaldo (a c. di). *La geografia immaginaria di Salgari*. Bologna: il Mulino, 77-102.



- ROLANDI, Francesca. 2015. *Con ventiquattromila baci. L'influenza della cultura di massa italiana in Jugoslavia (1955-1965)*. Bologna: Bononia University Press.
- SALGARI, Emilio. 2023. *Čudesna 21. stoljeća*. Pula: Nebula.
- SALGARI, Emilio. 2003. *Il Corsaro Nero*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale.
- SALGARI, Emilio. 1959. *Crni gusar*. Zagreb: NIP.
- SALGARI, Emilio. 1932. *Crni gusar. Roman iz doba flibustierskih borba sa španjolskim ugnjetačima (XVII vijek)*. Zagreb: Naklada zaklade Narodnih novina.
- SAPUNAR KNEŽEVIĆ, Andrea. 2024. "Recepcija književne i kulturne djelatnosti Nikole Andrića", *Mostariensia* 28 (2), 105-119.
- STAMAC, Ante. 1978. "Ivo Hergešić", *Croatica* 11-12, 299-302.
- ŠPIRANEC, Tomislav. 2019. "Isusovci i budizam u Hrvatskoj", *Obnovljeni Život*, 74(4), 501-512.
- TAMAGNONE, Filippo. 2011. "Emilio, le tigri e l'isola di Mopracem. Salgari cent'anni dopo", *Quaderni del Bobbio*, 3. 8-36.
- TRIVERO, Paola. 2012. "Salgari al cinema e alla televisione", in: Di Benedetto, Arnaldo (a cura di). *La geografia immaginaria di Salgari*. Bologna: il Mulino, 169-188.
- TROPEA, Mario. 2005. "Perché non possono dirsi salgariani. Gli scrittori latino-americani e Emilio Salgari: da Paco Ignacio Taibo II a Francisco Coloane", in: Pollone, Eliana, Re Fiorentin, Simona e Vagliani, Pompeo (a c. di). *I miei volumi corrono trionfanti... Atti del 1. Convegno internazionale sulla fortuna di Salgari all'estero*. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo, 91-105.
- ZUPAN, Zdravko. 2025. *Maurović, Lobačev, Jules, Sulić*, Zagreb: Art 9, 12-16.
- ZUPAN, Zdravko. 2007. *Vek stripa u Srbiji*. Pančevo: Kulturni centar, Galerija savremene umetnosti.



Il Corsaro Nero sull'altra sponda dell'Adriatico. **La presenza di Emilio Salgari nel contesto editoriale croato**

RIASSUNTO

L'articolo analizza la presenza dei romanzi d'avventura dello scrittore Emilio Salgari (1862-1911) nel contesto editoriale croato ed ex jugoslavo fra il XX e il XXI secolo. Tenendo conto degli studi più recenti dedicati alla produzione letteraria salgariana, il testo cerca di ricostruire in quale modo l'opera dello scrittore si sia inserita nel graduale sviluppo di determinati settori editoriali dedicati all'infanzia e alla letteratura d'evazione in Croazia e nella più estesa area regionale, grazie all'impegno di figure localmente rilevanti come l'editore Nikola Andrić (1867-1942) e il traduttore Ivo Hergešić (1904-1977). Le conclusioni raggiunte, ponendo la diffusione dell'opera salgariana in relazione alle diverse fasi della storia croata recente, suggeriscono lo sviluppo di un percorso editoriale parzialmente simile a quello definitosi in Italia, culminato nella definizione dell'autore come un "classico" e nella riscoperta di alcuni suoi lavori meno noti.

PAROLE CHIAVE:

Emilio Salgari, traduzione, editoria, romanzo d'avventura, letteratura d'evazione



The Black Corsair on the other shore of the Adriatic. **Emilio Salgari's presence in the Croatian publishing context**

SUMMARY

This article aims to compare the adventure novels of the Italian writer Emilio Salgari (1862–1911) with the translations published by various Croatian publishing houses from the first half of the 20th century to the present. Salgari's stories, focusing on exotic locations and eccentric heroes, succeeded in satisfying the Italian bourgeois public's desire for escapism, while the country was completing its process of national unification and starting its gradual colonial expansion. By analyzing the first translations of Salgari's works into Croatian—in particular that of the 1898 novel *The Black Corsair* by Ivo Hergešić (1862–1911), which was published in 1932 in the popular book series *Zabavna biblioteka* (i. e., “The Entertaining Library”) – this text aims to examine how the different historical and social circumstances may have influenced both the strategies of translators and the policies of publishing houses in presenting Salgari's work to the Croatian readers. The article will also take into consideration the interest expressed in contemporary Croatia for Salgari's lesser-known works, such as the science fiction novel *The Wonders of the 21st Century* (1907), which was translated by Franko Maglica for the Pula-based publisher Nebula in 2023.

KEYWORDS:

Emilio Salgari; translation; publishing; adventure fiction; escapist fiction



INFOGRAFIKA KAO VIZUALNI ALAT ZA JEZIČNU PROIZVODNJU U NASTAVI STRANIH JEZIKA

EUGENIJA ĆUTO

University of Zadar
ecuto@unizd.hr

UDK: 37.091.39:81'243

Professional paper

Primljen / Ricevuto / Received: 31. 1. 2026.

Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione

/Accepted for publication: 2. 6. 2026.

Ubrzani razvoj tehnologija, komunikacija pomoću slika, velika količina informacija koje neprestano pristižu zahtijevaju prilagođavanje obrazovnoga procesa i transformaciju nastavnih metoda kao odgovor na te izazove. Uz tradicionalne vještine čitanja i pisanja, postavlja se zadatak stjecanja vizualne pismenosti. U ovome se radu analizira pojam vizualne pismenosti i daje pregled proučavanja različitih aspekata toga pojma. Na temelju teorije „dvostrukog kodiranja” psihologa Alana Paivija tumače se prednosti primjene vizualnih pomagala u nastavnome radu. Osobit se naglasak stavlja na primjenu vizualnih alata u radu s generacijom Z čije su kognitivne sposobnosti doživjele određene promjene. Cilj je rada predstaviti infografiku kao inovativni alat i nastavno sredstvo u nastavi stranih jezika. Infografika kao vizualno nastavno sredstvo pozitivno utječe na motivaciju studenata i njihovo aktivno učenje stranoga jezika. Izrada infografike jedna je od novih metoda koja je dokazala svoju učinkovitost u nastavi stranoga (ruskoga) jezika na visokoškolskoj razini. U radu će se prikazati njezin didaktički i funkcionalni potencijal u razvoju jezične proizvodnje na stranome jeziku. Kao osobit doprinos izdvaja se algoritam rada s infografikom i daju se detaljne smjernice nastavnicima za svaku pojedinu etapu rada.

KLJUČNE RIJEČI:

infografika, informatičko društvo, generacija Z, „dvostruko kodiranje”, vizualna pismenost

1. Uvod

Europska unija kao višejezična i multikulturna zajednica odgovara na izazove 21. stoljeća uvođenjem triju načela u planiranje svoje jezične politike: načelo razumijevanja različitosti europskih jezika i kultura kao „bogate baštine” i „vrijedne zajedničke imovine”, poticanja učenja modernih europskih jezika radi bolje komunikacije i međusobne interakcije te usuglašavanja nacionalnih politika na području učenja i poučavanja modernih jezika (ZEROJ 2005: 2). U skladu s tim, promijenio se način i cilj učenja jezika. Učenje jezika danas predstavlja cjeloživotni proces kojim se razvija „jezični repertoar u kojemu će sve jezične sposobnosti doći do izražaja” (ZEROJ 2005: 5). Pod „jezičnim repertoarom” podrazumijeva se cijeli niz komunikacijskih kompetencija kojima pojedinac mora raspolagati kako bi aktivno sudjelovao u društvenome životu. Prva je u nizu jezična kompetencija koja uključuje fonološko, leksičko, sintaktičko znanje stranoga jezika kao sustava i vještine njegova kognitivnog organiziranja i pohranjivanja (ZEROJ 2005: 13). Sociolingvistička kompetencija može se opisati kao sposobnost formuliranja misli, recepcije i proizvodnje govorenih i pisanih tekstova na stranome jeziku s obzirom na društvene norme (Vohmina i dr. 2023: 20). Pragmatična kompetencija odnosi se na funkcionalno korištenje jezičnim resursima, a L. Vohmina, A. Kuvaeva i S. Havronina raščlanjuju pragmatičnu kompetenciju na diskurzivnu (ovladavanje različitim vrstama teksto-va ovisno o namjeni, sastavu, stilu komunikacije), stratešku (sposobnost nadvladavanja poteškoća u usmenoj komunikaciji poput specifičnoga naglaska sugovornika, nedostatnoga rječnika, ne poznavanja gramatičkih konstrukcija i sl. koji utječu na rezultat komunikacije) i profesionalnu koja se stječe u procesu ovladavanja strukom i preduvjet je za uspješno obavljanje profesionalne djelatnosti¹ (Vohmina i dr. 2023: 20–21). Te se kompetencije međusobno prožimaju i zahtijevaju takvu organizaciju nastavnoga rada, izbor metoda, sadržaja i načina njegova predočavanja, izradu zadataka itd., koji će voditi ostvarenju ishoda učenja predviđenih izvedbenim planom pojedinoga kolegija i u konačnici – prema općemu obrazovnom cilju nastave stranih jezika danas: „poticanju harmoničnog razvoja cijele učenikove ličnosti i osjećaja pripadnosti kao rezultata stečenog iskustva uronjavanja u drugi jezik i kulturu” (ZEROJ 2005: 1).

Razvoj navedenih komunikacijskih kompetencija potrebno je nadopuniti vizualnom kompetencijom. U novome tisućljeću, usporedno s ubrzanim tehnološkim napretkom i prelaskom u informacijsko društvo, intenzivno se istražuje

¹ Prijevod je s ruskoga i engleskoga, ako nije drugačije navedeno, autoričin – E. Čuto.



vizualna kompetencija. Znanstvena istraživanja vizualne pismenosti započela su u SAD-u u drugoj polovini 20. stoljeća. Međunarodno udruženje za vizualnu pismenost (*International Visual Literacy Association* – IVLA) utemeljeno je 1968. godine u New Yorku, kao multidisciplinarni centar razmjene istraživanja, prezentacija, rasprava o svim aspektima vizualne komunikacije i njezine primjene, o vizualnoj pismenosti i pismenosti općenito. Udruženje je predložilo četiri definicije vizualne pismenosti od kojih je za ovaj rad relevantna sljedeća: vizualna je pismenost „stečena učenjem vještina interpretacije komunikacijskoga sadržaja pomoću vizualnih simbola (slika) i vještina stvaranja poruka uz korištenje vizualnim simbolima” (Pettersson 1994). U prvim godinama znanstvenici su pokušavali definirati pojam vizualne pismenosti i postaviti teorijske okvire, dok u 21. stoljeću usredotočuju svoja istraživanja na razvoj specifičnih vještina vezanih uz vizualnu pismenost i na kritičko sagledavanje slika, njihovo stvaranje i interpretaciju (Skender 2024: 105).

Infografika je manje zastupljena tema u radovima hrvatskih autora. Primjeni infografike posvećeno je svega nekoliko istraživanja: na Medicinskom fakultetu u Zagrebu u suradnji sa Zavodom za javno zdravstvo i Školom narodnog zdravlja „Andrija Štampar” 2019. godine provedeno je istraživanje o korisnosti primjene infografike kao sredstva u komunikaciji na području zaštite zdravlja i sigurnosti na radu (Machala Poplašen i dr. 2020). V. Turk-Presečki (2021) svrstava infografiku u alate za „dvostruko kodiranje” koji su korisni u nastavi povijesti. O povijesti nastanka informacijske grafike pisala je i M. Marić (2017) u svojem završnom radu na Sveučilištu u Osijeku. Hrvatska pak humanistika još čeka na detaljno proučavanje potencijala predstavljenog alata u obrazovnom procesu, od osnovnoškolske do visokoškolske razine, čemu ovaj rad daje svoj doprinos.

Ovaj je rad posvećen primjeni infografike u nastavi stranoga jezika kao inovativne metode za aktivno učenje i poučavanje koja pridonosi razvoju vizualne pismenosti i komunikacijske kompetencije. U teorijskome dijelu rada metodom sadržajne analize bit će predstavljena relevantna literatura koja istražuje različite aspekte pojma vizualne pismenosti i naglašava važnost njezina razvoja kod današnjih naraštaja. Razmotrit će se kognitivne osobitosti mladih naraštaja koje zahtijevaju promjene u načinu poučavanja. Predložit će se jedna novina u nastavnom procesu – izrada vizualnih sredstava (infografike) kao pomagala za jezičnu (govornu) proizvodnju. Praktični dio rada prezentira iskustvo rada s infografikom na visokoškolskoj razini. Daju se smjernice za organizaciju nastave uz primjenu ove metode i izdvajaju se prednosti korištenja infografikom.



2. Vizualna pismenost u 21. stoljeću

Suvremeno društvo „obilježeno sveprisutnošću slike i vizualnih komunikacija” (Skender 2024: 86) postavlja pred pojedinca nove izazove: kako tumačiti, adekvatno razumijevati, analizirati i interpretirati vizualno okruženje. „Slika više nije privilegija elitnih krugova, već je postala dostupna svima, čime je vizualni svijet demokratiziran” (Skender 2024: 87). Stvara se novi rječnik koji opisuje vizualne oblike, razvija se vizualni jezik sa svojim metaforama i simbolima koji ima nacionalna kao i nad-nacionalna obilježja. Vizualni elementi obogaćuju jezične vještine pisanja, čitanja i govorenja. „Tehnologija nam je predstavila novi vizualni jezik sa svojom abecedom i svojom gramatikom” (Newman i Ogle 2019: 160). Kao što se uči bilo koji klasični ili suvremeni jezik, tako je postalo neophodno ovladavati i vizualnim jezikom.

Vizualna su sredstva u nastavi odavna prisutna, ali u 21. stoljeću s razvojem informacijsko-komunikacijskih tehnologija uvelike se proširila njihova raznovrsnost, oblici i područja njihove primjene. U kategoriju vizualnih nastavnih materijala ubrajaju se različite vrste sadržaja koje „primatelj opaža osjetilom vida” (Aleksa Varga i Ivić 2023: 539) – fotografije, crteži, karte, sheme, kartice s riječima, plakati, poster, reklamni letci itd. koje je izradio nastavnik samostalno ili preuzeo iz drugih izvora. Aleksa Varga i Ivić ističu da njihova prednost leži u tome što oni mogu bez uporabe materinskoga jezika prenijeti učenicima/studentima određenu konkretnu poruku (isto). Jedini je uvjet za ostvarenje toga prijenosa vještina „čitanja” vizualnih poruka, odnosno vizualna pismenost.

2.1. Što je vizualna pismenost?

John Debes dao je jednu od prvih definicija pojma *vizualna pismenost* (1969):

Vizualna pismenost odnosi se na skup sposobnosti vida koje čovjek može razviti promatranjem, a istodobno posjedovanjem i integriranjem drugih osjetilnih iskustava. Razvoj tih sposobnosti temelj je normalnog ljudskog učenja. Kada su razvijene, omogućuju vizualno pismenoj osobi da razlikuje i tumači vidljive radnje, objekte i simbole, prirodne ili umjetno stvorene, s kojima se susreće u svojem okruženju. Kroz kreativnu uporabu tih sposobnosti može komunicirati s drugima. Kroz njihovu receptivnu uporabu može razumjeti i uživati u vrhunskim djelima vizualne komunikacije².

² Originalni citat preveden je na hrvatski jezik uz pomoć alata AI (ChatGPT): “Visual literacy refers to a group of vision competencies a human being can develop by seeing and at the same time having and integrating other



Vizualna se pismenost otada proučavala unutar različitih znanstvenih disciplina i teorijskih okvira pri čemu se svaki istraživač fokusirao na specifičan aspekt ovoga složenog pojma.

Rani teoretičar vizualne pismenosti Colin Turbayne proučavao je sintaksu vizualnoga jezika te jezična obilježja vizualne i verbalne komunikacije zaključivši da su „kaotičnost” koda vizualnog i verbalnog jezika i „dvosmislenosti riječi” pokazatelji slične prirode tih dvaju jezika (Braden 1994: 1). Njegova misao da pojedinca treba poučavati gledanju, promatranju i shvaćanju viđenoga postaje središnjom u istraživanjima svih teoretičara vizualne pismenosti poslije njega.

Tijekom prva dva desetljeća vizualna se pismenost pokušavala sustavno definirati na temelju velikoga broj prepoznatih i prihvaćenih komponenti, što je rezultiralo popisom od 186 koncepata (sastavnica, elemenata) koji se u akademskom ili stručnom kontekstu smatraju dijelom vizualne pismenosti. Taj je popis 1990. godine sastavio J. C. Baca (Braden 1994: 3). Semiotiku vizualne pismenosti istraživali su L. M. Corcoran (1981), R. Muffoletto (1982), N. Metallinos (1982), G. Salomon (1982–1984). Potonji se, primjerice, usredotočio na činjenicu da je s obzirom na mentalni napor pojedincu uvelike lakše gledati televiziju negoli čitati tekst. On je smatrao televiziju *lakim* medijem, dok je tiskovine odredio kao zahtjevnije medije (isto: 4). Rolan Barthes ponudio je alat za kritičku analizu vizualnih tekstova u semiotičkome teorijskom okviru. Prema Barthesu, slike se mogu tumačiti višeslojno jer imaju s jedne strane doslovno (denotativno) značenje i s druge – kulturno-emocionalno (konotativno) (Skender 2024: 90). Zbog smisaone višeslojnosti slikama se može manipulirati, uz pomoć slika mogu se stvarati mitovi i promovirati vrijednosti.

Znakovi, simboli, ikonice kao vizualne značenjske jedinice bili su predmet znanstvenog interesa G. Salomona (1979), R. E. Griffina i W. J. Gibbsa (1993), A. R. J. Yeamana (1987). Grafički prikazi i kolaži slika bili su u fokusu interdisciplinarnih istraživanja D. H. Jonassena (1993), G. R. Bertolinea (1992), R. A. Bradena (1983), W. D. Winna (1986–1987), P. Hardin (1994). Simbiozom teksta i slike, porukom koju stvaraju tipografska obilježja teksta poput velikih i malih slova, razmaka između slova, visine i širine kolone teksta, rastavljanja riječi, (ne) poravnane margine i sl. bavili su se J. Hartley (1978, 1985), D. H. Jonassen (1982,

sensory experiences. The development of these competencies is fundamental to normal human learning. When developed, they enable a visually literate person to discriminate and interpret the visible actions, objects, and symbols natural or man-made, that he encounters in his environment. Through the creative use of these competencies, he is able to communicate with others. Through the appreciative use of these competencies, he is able to comprehend and enjoy the masterworks of visual communication” (Pettersson 1994).



1985), R. McLean (1980), R. A. Braden (1983), E. R. Misanchuk (1992) (Braden 1994: 4–7).

U 21. stoljeću novi čimbenici i spoznaje potiču znanstveno redefiniranje pojma pismenosti. U radu posvećenom vizualnoj pismenosti u obrazovanju L. Skender predstavlja različita poimanja digitalne pismenosti. Naprimjer, Gunther Kress piše o „multimodalnoj pismenosti” koju određuje kao sposobnost stvaranja i interpretacije značenja različitih semiotičkih sustava i znakova – jezika, slike, zvuka, dizajna prostora. Prema Kressu, suvremeni su digitalni mediji „inherentno multimodalni”, što postavlja pred odgojno-obrazovni sustav zadatak da prepozna i na tome gradi nove pristupe u poučavanju. Na temelju tih stajališta, Frank Serafini ističe vizualnu pismenost kao osnovu funkcionalne multimodalne pismenosti i potkrjepljuje svoje tvrdnje činjenicama da gotovo svi suvremeni tekstovi predstavljaju kombinaciju jezika i slike. Howard Gardner u djelu *Art Education and Human Development* još je 1990. godine istaknuo da je vizualnu pismenost nužno sustavno razvijati i njegovati u obrazovanju i odgoju. On je zastupao mišljenje da je vizualna pismenost specifičan način mišljenja i razumijevanja svijeta, da je ona ravnopravna jezičnoj pismenosti i da treba poticati učenike na stvaranje slika, njihovu interpretaciju te kritičko promišljanje o njima (Skender 2024: 88–89).

Zaključujući ovaj kratki pregled znanstvenih nastojanja da se objasni pojam vizualne pismenosti aktualnih tijekom zadnjih 50-ak godina, vrijedi navesti kompetencije vizualno pismenoga pojedinca kako ih je raščlanio Christopherson (1997: 173). Prema Christophersonu, vizualno pismena osoba može:

1. interpretirati, razumijevati i procjenjivati značenje vizualnih poruka;
2. komunicirati efikasnije zahvaljujući temeljnim konceptima i principima vizualnog dizajna;
3. producirati vizualne poruke koristeći računalo i druge tehnike;
4. koristiti vizualno razmišljanje za konceptualizaciju pri rješavanju problema (Brown 2004: 53–54).

2.2. Kognitivne osobitosti Z-generacije

Od početka 1990-ih godina za društvo u kojem živimo uvriježen je naziv informacijsko (informatičko) koje mrežno izdanje *Hrvatske enciklopedije* definira kao društvo „koje svoj gospodarski, znanstveni i kulturni razvoj zasniva na uvođenju i širenju računalne i telekomunikacijske tehnologije te stvaranju, obradi i prijenosu informacija kao temelju za rast produktivnosti društva” (URL 1). Ključna karak-



teristika informacijskoga društva proizlazi iz samoga naziva – izloženost golemoj količini novih informacija koje neprestano pristižu. Kako tvrdi Muffoletto (2001: 2), informatičko je doba dovelo do potrebe brze i učinkovite obrade velike količine informacija i slika koje ovdje pomažu „uštedjeti” vrijeme jer sliku je lakše razumjeti nego pisani tekst. Svake je godine protok informacija sve veći, dok su rokovi za učenje o novim spoznajama sve kraći. Ti procesi ostavljaju posljedice na kognitivne sposobnosti suvremenog čovjeka koji su od iznimne važnosti za učenje, profesionalni uspjeh, društveni i svakodnevni život.

Među najranjivijom skupinom nalaze se mladi, pripadnici takozvane generacije Z³ (Radić i dr. 2023) „koji su odrasli uz digitalne medije, oblikovani specifičnim tehnološkim okruženjem i govore drugim jezikom od prethodnih generacija” (Skender 2024: 88). Oni istovremeno žive u realnome i virtualnome svijetu, pri čemu u virtualnome provode velik dio vremena i obavljaju različite zadatke, od traženja odgovora na svakodnevna ili školska pitanja do organizacije svojega slobodnog vremena i sklapanja prijateljstava. Život u virtualnome okružju i manjak kretanja nepovoljno se odražava na fizičko zdravlje *zoomera*. Uz zdravstvene probleme kao što su narušen vid, prekomjerna tjelesna težina, povišen krvni tlak, šećerna bolest, mišićno-koštani problemi (Veber i dr. 2025: 331), negativni učinci virtualnoga okruženja ističu se i na kognitivnome i emocionalnome planu pripadnika generacije Z.

Messengeri (WhatsApp, Viber, Telegram), društvene mreže poput *Twittera, Instagrama, Facebooka, TikToka* ne potiču na duboko promišljanje sadržaja, već ciljaju na trenutno privlačenje pozornosti, pri čemu se u ljudskome mozgu luči dopamin koji stvara kratkotrajan osjećaj zadovoljstva i nakon čijega se opadanja stvara potreba za novim podražajem. Tako se stvara ovisnost o „informacijskom surfanju” (Lombina, Jurčenko 2018). Konzumacija sadržaja na spomenutim platformama utječe na mentalne procese, što posljedično rezultira promjenom obrazaca razmišljanja koje postaje fragmentirano (*clip thinking*⁴). Drugim riječima, mozak obrađuje informaciju brzo, ali površno. Čovjek s fragmentiranom percepcijom nema cjelovitu sliku svijeta, već vidi realnost poput mozaika nepovezanih slika, dojмова, činjenica i događaja (Štarkman 2019). Hiperaktivnost i sindrom deficita pažnje učestala je pojava kod *zoomera* (Tkačuk 2013).

³ U javnome i znanstvenome diskursu rođeni između 1995. i 2012. godine nazivaju se generacija Z ili *zoomeri*. Marc Prensky 2001. godine uvodi termin „digitalni urođenici”, dok ih Diana Oblinger i James Oblinger nazivaju „*net* generacijom” (Skender 2024: 88).

⁴ Termin *clip thinking* uveo je američki futurolog A. Toffler kao i termin *blip culture* (Bakhmetieva i dr. 2020: 124).



Treba istaknuti da se kognitivnom osobitosti generacije Z smatra se smanjena sposobnost percepcije dugoga tekstualnog sadržaja, linijski strukturirana teksta poput književnoga romana. Generacija Z više je usmjerena na slike, simbole, sheme i druge vizualne informacije. Čitanje se danas kod djece i mladih svodi na *scrolling*, na konzumaciju kratkih tekstova zbog čega se postavlja pitanje koliko će dugo filološki studiji i studiji stranih jezika i književnosti moći proučavati dublje koncepte čitanjem složenih, obimnih romana poput onih F. M. Dostojevskoga ili L. N. Tolstoja. Civilizacijskim pomakom K. Frumkin naziva gubitak pijeteta prema knjizi sa sižeom (Frumkin 2010: 29). Iako današnji mladi čitaju tekstove brzo, oni shvaćaju tekst kao uputstvo za postupanje u određenoj situaciji, ne „uranjaju” u proces čitanja. To ne znači da je njihov kognitivni razvoj izostao, već da oni pristupaju tekstu s pragmatičnoga stajališta. Čita se malo, isključivo ono što je nužno i zadano te što je korisno za rješavanje određenih zadataka.

Smatra se da je uvjetno dobra strana fragmentiranoga razmišljanja sposobnost *zoomera* da rješavaju više zadataka odjednom (*multitasking*) i da se brzo prebacuju s jednog zadatka na drugi. Primjerice, oni mogu istovremeno slušati glazbu, pisati u *chatu*, surfati na internetu, uređivati fotografije i pisati domaći rad. Međutim, cijena koju plaćaju za tu sposobnost nije mala: manjak pažnje, hiperaktivnost, kratkoročno pamćenje. U pozitivne učinke fragmentirane percepcije svijeta može se ubrojiti povećana prilagodljivost mladih brzim promjenama i sposobnost nuđenja brzih, ali nerijetko nepromišljenih pa i ishitrenih rješenja i donošenja zaključaka (Štarkman 2019).

Spomenuto kratkoročno pamćenje može biti posljedica primanja ogromne količine informacija. Primljeni podatci prvotno se pohranjuju u kratkoročnome pamćenju, a bez mentalne obrade ne odlaze u dugoročno pamćenje, nego se jednostavno raspršuju i čovjek ne može posegnuti za onime što je nekada čitao ili slušao. O kakvoj je mentalnoj obradi riječ? „Informacija, da bi postala znanje, mora se transformirati promišljanjem, uspoređivanjem, povezivanjem i vezom uzroka i posljedice” (Đula 2010: 226). Znanje je sustav, logički pregled činjenica o objektivnoj stvarnosti koji je čovjek usvojio i pohranio u svojoj svijesti (Đula 2010: 236). Zato je „znanje važnije od podataka i informacija” (Đula 2010: 226) i samo ono može poticati na djelovanje, odnosno rad. Stoga se današnji nastavnici suočavaju s izazovom kako osmisлити nastavu i koje metode pronaći kako bi potaknuli misaone procese kod učenika i studenata, olakšali im usvajanje znanja i vještina te ih istodobno motivirali na aktivno učenje.



2.3. Izazovi učenja i poučavanja pripadnika Z-generacije

Od samoga početka 21. stoljeća u sustavu visokoga obrazovanja težište procesa učenja odnosno poučavanja počelo se premještati s poučavanja na samostalno učenje studenta, kako je bilo naglašeno u *Projektu hrvatskog odgojno-obrazovnog sustava za 21. stoljeće* (2002: 82). Poučavanje danas više nije proces prijenosa informacija, već aktivna suradnja dionika nastavnog procesa. Student zamjenjuje ulogu pasivnoga primatelja informacija ulogom aktivnog sudionika u nastavnome procesu – izradom prezentacija, provedbom samostalnoga istraživanja, održavanjem usmenoga izlaganja na određenu temu, sudjelovanjem u radionicama, na konferencijama i sl. Iako većina studenata uče „reaktivno, slijedeći upute i izvršavajući aktivnosti koje pripremaju nastavnici ili su ponuđene u udžbenicima” (ZEROJ 2005: 145), treba promicati njihovo proaktivno učenje.

Aktivno učenje pretpostavlja ne samo aktivnu suradnju studenta s nastavnikom nego i studenta s drugim studentima „kako bi se složili glede ciljeva i metoda, prihvaćajući kompromis i pomažući jedni drugima (*peer teaching*) i ocjenjujući jedni druge (*peer assessment*), kako bi stalno napredovali prema autonomiji u učenju” (ZEROJ 2005: 148). Aktivno učenje također uključuje samostalan rad studenta prema materijalima za samostalno učenje, koje je on dobio od nastavnika ili iz drugih izvora, i samoprocjenu na kraju učenja.

Ključni je čimbenik u transformaciji tradicionalnoga poučavanja usmjerenog na nastavnika s prevladavajućim frontalnim oblikom nastave (*ex cathedra*) sam nastavnik, odnosno njegove kompetencije u kreiranju obrazovnoga okružja. Od nastavnika se danas očekuje da posjeduje znanja o suvremenim nastavnim metodama, nastavničke vještine, poznavanje sociokulturnih podataka, interkulturalna shvaćanja, sposobnosti korištenja nastavnih pomagala u svrhu samoučenja, demonstracije, kao temelj za diskusiju ili izlaganje (ZEROJ 2005: 147–148). Vizualna nastavna pomagala poput infografike, o kojoj ćemo raspravljati dalje, mogu znatno podizati motivaciju studenta za učenje i u konačnici doprinijeti postizanju obrazovnih ciljeva.

Osim navedenoga, nastavnik treba kontinuirano pratiti spoznaje o fiziološkim, psihološkim i kognitivnim osobitostima one dobne skupine s kojom radi, s ciljem prilagođavanja nastavnih metoda i kreiranja svrhovitih zadataka. Primjerice, danas u odabiru misaonih procesa koje je nužno razvijati kod pripadnika generacije Z psiholozi (Romašina i Teterin 2014) ističu operacije sinteze (sposobnost izvođenja zaključaka na temelju niza činjenica ili stavova, definiranje pojmova), generalizacije (sposobnost izdvajanja zajedničkih karakteristika uspoređivanih objekata),



evaluacije i produkcije (sposobnost izrađivanja plana aktivnosti). Stručnjaci pri tome naglašavaju da je sve vrste zadataka potrebno oblikovati ne samo u tekstualnome nego i vizualnome obliku. Uporaba vizualnih sredstava poput fotografija, shema, dijagrama, prezentacija, videa i fragmentiranje sadržaja preporuča se i kod uvođenja novoga nastavnog materijala (Romašina i Teterin 2014). O prednostima korištenja vizualnih pomagala u učenju govori teorija „dvostrukog kodiranja” Allana Paivija.

2.4. „Dvostruko kodiranje” u nastavi stranih jezika

Kognitivna teorija „dvostrukog kodiranja” (engl. *dual coding*) pojavila se na temelju teorije pamćenja psihologa Allana Paivija koji je 1971. godine pretpostavio da mentalna slika ima snažan utjecaj na ljudski um i memoriju (Kanellopoulou i dr. 2019). Prema toj teoriji, pojedinac može naučiti novi materijal koristeći se verbalnim asocijacijama ili vizualnima slikama. Međutim, kombinacijom verbalnoga i vizualnoga u poučavanju i učenju taj utjecaj je snažniji. Teorija „dvostrukog kodiranja” potvrđuje da se ljudski mozak koristi i verbalnom i vizualnom informacijom za predstavljanje informacije, ali se ta informacija procesuirala (kodira) u ljudskom mozgu dvama različitim kanalima (Kanellopoulou i dr. 2019). Dva odvojena sustava kodiranja informacija (vizualni i verbalni) djeluju ili usporedno ili međusobno surađuju, njihova interakcija pokreće čitav niz kognitivnih radnji, a rezultat je te interakcije da se sadržaj bolje pamti (Sadosky i dr. 1991: 473). Otkrivanje te zakonitosti imalo je velikog utjecaja na metodiku učenja i poučavanja stranih jezika.

Ako nastavnik tumači novo gradivo samo verbalnim putem ili ako student čita novi tekst koji nije popraćen vizualnim elementima, on će te nove činjenice usvojiti samo privremeno, kratkoročno. Korištenje dodatnim kanalima – kanalima pamćenja slika (prema teoriji Paivija) može dvostruko povećati učinkovitost usvajanja novoga nastavnog sadržaja. „Ovim pristupom zapravo smo potaknuli korištenje više osjetila tijekom učenja i izgradnju veza između dvije stvorene mentalne predodžbe – putem riječi i putem slike” (Turk-Presečki 2021). Od svih vizualnih pomagala najčešće se u nastavi koristi prezentacijom, međutim u ovome se radu želi istaknuti potencijal infografike kao alata za vizualno predstavljanje nastavnoga sadržaja (vizualno kodiranje) i istodobno za poticanje govorne produkcije na stranome jeziku (verbalno kodiranje).



3. Iskustvo rada s infografikom u nastavi ruskog jezika

3.1. Što je infografika?

Informacijska grafika odnosno infografika komunikacijski je alat koji u digitalnom društvu vizualno predstavlja informaciju, podatke ili znanja (Machala Poplašen i dr. 2020: 30). Prema načinu tvorbe riječ je *infografika* prefiksoidna tvorenica, nastaje dodavanjem prefiksoida *info-* (od riječi *informacija* – lat. *informātio* ‘predodžba, pojam’) riječi *grafika* (grč. *γράφω* ‘pišem’, *γραφικός* ‘grafički’). Povijest infografike odnosno grafičkog/slikovnog prikaza informacija seže u same početke ljudske civilizacije, u doba paleolitika, kada je pračovjek ostavljao u špiljama crteže i simbole (Marić 2017: 3). Prve dostupne vizualne poruke iz novoga doba uradili su stručnjaci iz područja prirodnih i društvenih znanosti, kao primjer mogu se navesti karta Edmonda Halleyja koja prikazuje vjetrove na Zemlji iz 1693. godine (Marić 2017: 8), Minardova karta Napoleonovih gubitaka prilikom napada na Rusiju (1812.) iz 1869. godine (Marić 2017: 10) ili statistički grafovi Playfaira iz druge polovine 18. stoljeća (Marić 2017: 14). U 20. stoljeću počeo se istraživati potencijal vizualne komunikacije kao univerzalnoga jezika što je rezultiralo pojavom infografika s jakim estetskim ili čak umjetničkim obilježjima (Marić 2017: 17). S tehnološkim napretkom i pojavom interneta u 21. stoljeću, informacijske su se grafike raširile u svim područjima društvenoga života i postale vizualno pomagalo u obrazovnome procesu.

Kako ističu D. Moore, R. J. Myers, J. Burton, infografika se ubraja u *multimedij-ska sredstva* čija je primjena u nastavi višestruko korisna. Ona dopunjuju knjigu kao glavni izvor informacija, potiču znatiželju studenata te time utječu na razvoj aktivnoga učenja, rad i organizaciju vremena (Moore i dr. 1994: 50). Vizualni sadržaj kao „kuka” hvata i drži interes i motivaciju učenika (Newman i Ogle 2019: 97). U hrvatskome je obrazovnom sustavu infografika kao nastavno pomagalo gotovo potpuna nepoznanica. Međutim, ona posjeduje čitav niz prednosti pred današnjim tradicionalnim vizualnim nastavnim sredstvima poput PowerPoint prezentacija, o čemu će biti riječ u nastavku rada.

3.2. Učinkovitost rada s infografikom

U ovome dijelu rada podijelit će se iskustvo rada s infografikom na studiju stranoga (ruskog) jezika. Infografika se pokazala kao učinkovit alat u radu sa studentima viših razina jezičnoga znanja (B2 prema ZEROJ-u) iz više razloga:



- Nastava se odvija prema metodi „obrnute učionice”⁵ (engl. *flipped classroom*). Takav oblik organizacije nastavnoga procesa pretpostavlja aktivnu uključenost studenata u proces vlastitoga učenja: studenti samostalno, kod kuće, svladavaju novo gradivo uz čitanje i prijevod teksta većega opsega, dok nastavnik u učionici dodatno tumači sadržaj ili složene jezične pojave, organizira uvježbavanje jezičnih konstrukcija, potiče raspravu o pročitanoj i kontrolira stupanj razumijevanja i naučenosti gradiva. Tijekom rada u učionici nastavnik se koristi infografikom kao vizualnim sredstvom za sažet prikaz opširnih podataka iz povijesti ruske države, gradiva koje se obrađuje na kolegiju.
- Gledajući infografiku, koju je predočio nastavnik, studenti prepoznaju sadržaj koji su pročitali kod kuće i mogu ga ispravno interpretirati na stranome jeziku. Time se aktiviraju njihovi kognitivni procesi sinteze, generalizacije, evaluacije što pridonosi razvoju vizualne pismenosti. „Vizualna pismenost podrazumijeva analitičko promatranje, uspoređivanje i povezivanje s prethodnim iskustvima, čime se potvrđuje da je vizualna komunikacija aktivna i kognitivno zahtjevna djelatnost” (Arnheim 1974: 46). Kako bi bili uspješni, studenti trebaju vizualna umijeća, znanja i kompetencije (Brown 2004: 57) jer smo, kako tvrdi Natharius, „iz svijeta pismenosti zakoračili u svijet vizualnosti” (Brown 2004: 55) i treba vizualnu pismenost poučavati „kao što se poučava čitanje i pisanje” (Brown 2004: 55).
- Vizualna pismenost uključuje i sposobnost stvaranja slika uz pomoć računala, odnosno vještinu ne samo dekodiranja nego i kodiranja vizualnih sadržaja. Ta se sposobnost razvija kroz zadatak da svaki student kod kuće sam napravi infografiku na jednu nastavnu temu i predstavi je na sljedećemu nastavnom satu u učionici. Kreiranje infografike zahtijeva od studenata veću usredotočenost na nastavni sadržaj i aktivaciju sljedećih misaonih procesa: analize, izdvajanja ključnoga, probiranja vizualne informacije, strukturiranja sadržaja. Nije slučajno Newman i Ogle (2019: 139) ističu da je „stvaranje vizualnoga gotovo najviša razina vizualne pismenosti”.
- Za izradu infografike ne moraju se koristiti samo statične fotografije i slike. Poticanjem studenata na dodavanje u infografiku simbola, figura, brojeva, strelica, piktograma, zvuka ili čak jednostavne animacije poput GIF-slika doprinosi

⁵ „Obrnuta učionica” nastavna je metoda u skladu s kojom ono što se tradicionalno radilo u učionici sada se obavlja kod kuće, a ono što se tradicionalno radilo kao domaća zadaća sada se izvodi u učionici (Čorković i dr. 2024).



- se njihovu razvoju kritičkoga pogleda na različite vrste vizualnih informacija (Newman i Ogle 2019: 115).
- Infografika kao alat za „dvostruko kodiranje” u nastavi stranih jezika može pozitivno utjecati na razvoj jezične kompetencije, poglavito jezične proizvodnje (pismene i usmene). Studenti u pripremi za oblikovanje infografike obavljaju receptivne aktivnosti tihoga čitanja, razumijevanja nastavnih sadržaja, korištenja udžbenikom i ostalom literaturom. Zatim osmišljavaju produktivnu jezičnu aktivnost koja se sastoji od konceptualizacije⁶ (promišljanja o tome što će reći ili napisati, odabira informacija i formuliranja iskaza na leksičkoj, gramatičkoj i sintaktičkoj razini) i posljedičnoga pisanja verbalno-vizualnoga teksta na predlošku infografike. Predstavljanje infografike i izlaganje određene nastavne cjeline uz pomoć vizualnoga uratka u učionici završna je jezična aktivnost – usmena proizvodnja na stranome jeziku. Time se razvija „transakcijsko govorenje” (Benčina 2023: 380) – govorenje u cilju prenošenja informacija.

Iz svega navedenoga razvidan je veliki potencijal infografike kao inovativnoga alata u nastavi stranih jezika koji doprinosi aktivnomu učenju te brzemu i jednostavnijemu svladavanju nastavnoga gradiva.

3.3. *Algoritam rada s infografikom*

Rad na izradi infografike odvija se u nekoliko etapa:

Uvod. Na temelju višegodišnje prakse u nastavi sa studentima ruskoga jezika i književnosti, pokazalo se da studenti znaju što je infografika vrlo malo ili o njoj ne znaju ništa. Stoga se ne smije zanemariti uvodni dio kada se tumači uz prikaz svrha primjene infografike: ona usustavljuje i interpretira pročitani tekst. Ona ilustrira i vizualizira na brz, jednostavan, razumljiv i zanimljiv način ono što bi se inače izreklo riječima, postotcima, brojevima itd. (Lankow i dr. 2012 prema: Machala Poplašen i dr. 2020: 30). U etapi pripreme može se dati kratka bilješka o povijesti nastanka infografike te se mogu izdvojiti razlike između infografike i drugih vizualnih sredstava.

Pojašnjenje, ponovno uz prikaz, kakve vrste infografika postoje i koje su prikladne za konkretnu kolegiju. U ovoj etapi preporučuje se dati osnovne smjernice za korištenje količinom i rasponom nijansi boja u infografici, primjerice, istaknuti da

⁶ Detaljnije vidi: Benčina 2023: 380–381.



treba dati prednost hladnim bojama i nijansama, da ne smije biti prevelik kontrast između boje teksta u infografici i njegove podloge i sl.⁷ Istraživanja su dokazala da se informacija koja je predstavljena u boji pamti duže od one koja je predstavljena u crno-bijeloj nijansi (Pruisner 1994: 31). Korisno je objasniti studentima koji font i njegova veličina doprinose boljem razumijevanju i shvaćanju poruke koju sadrži infografika, poglavito s obzirom na poteškoće koje su često prisutne u čitanju poput disleksije. U tu svrhu, primjerice, preporučuje se izbjegavanje vrsta slova „sa stopalima”, primjerice *Times New Roman*, i uporaba fonta *Helvetica* (Pett 1994: 99), *Comic Sans MS* ili dostupnoga, besplatnog računalnog fonta *OpenDyslexic* (Aleksa Varga i Ivić 2023: 543). Također studente treba upozoriti da ne pišu cijeli tekst velikim tiskanim slovima zbog „osvježavanja specifičnih pravopisnih pravila” (isto). Na nastavniku je da procijeni do koje mjere treba ići definiranje preporuka za izradu infografike i koliko su svrsishodne informacije o poruci koju odašilje oblik strelica, vrsta dijagrama itd.

Demonstracija infografika koje su izradili studenti prethodnih godina. Ta etapa daje studentu predodžbu o tome kako njegov vizualni uradak može izgledati i što se očekuje od konačnoga vizualnog uratka. Današnji naraštaj naviknut je na korištenje i izradu PowerPoint prezentacija, dok infografika za njega predstavlja određenu apstrakciju. Stoga je važno osloboditi studenta osjećaja nesigurnosti u ispunjavanju nastavnikovih očekivanja i otkloniti nedoumice i sumnje u sposobnosti svakoga studenta da kreira kvalitetnu, jasnu i čitku, funkcionalnu infografiku.

Sljedeća etapa usko je povezana s prethodnom, a usmjerena je na **upoznavanje studenata s dostupnim računalnim alatima** za izradu infografike. Nastavnik uz prethodnu provjeru treba ponuditi popis mrežnih stranica na kojima studenti mogu besplatno preuzeti predloške infografika, na primjer Piktochart (<https://piktochart.com/?nab=1>), Genially (<https://genially.com/hr/%22>), Canva (https://www.canva.com/hr_hr/), Infogram (<https://infogram.com/>), Visme (<https://www.visme.co/templates/infographics/>) i dr. Osim toga, nastavnik treba studentima ponuditi poveznice na izvore dodatnih paratekstualnih elemenata, dakako besplatnih, na primjer Pixabay (<https://pixabay.com/>), kojima bi se studenti mogli koristiti pri izradi infografike, poput banaka fotografija, crteža, piktoograma, simbola, zvukova itd. Ne smije se zanemariti upozorenje da studenti moraju voditi računa

⁷ O izboru boja za izradu infografike vidi: Pett, D. 1994. „White Letters on Colored Backgrounds: Legibility and Preferences”. *Visual Literacy in the Digital Age. Selected Readings from the 25th Annual Conference of the International Visual Literacy Association*. Ed. D. G. Beauchamp, R. A. Braden, J. C. Baca: 98–101.



o poštivanju autorskih prava pri korištenju vizualnim sadržajima, stoga naglasak treba staviti na preuzimanje sadržaja iz izvora u otvorenome dostupu (engl. *open access*).

Odabir nastavne teme za izradu infografike. U skladu s nastavnim planom i sadržajem kolegija nastavnik može podijeliti nastavno gradivo u cjeline i dati studentima mogućnost izbora jedne cjeline za koju će izraditi infografiku i pripremiti usmeno izlaganje na stranome jeziku. Raspored studentskih izlaganja tijekom semestra mora biti dostupan studentima kako bi svatko mogao isplanirati svoje vrijeme i studentske obveze.

Postavljanje jasnih kriterija za vrednovanje infografike i studentskoga izlaganja. Student treba biti upoznat s metodama vrednovanja, pri čemu pravila ocjenjivanja treba obznaniti na početku semestra. Model ocjenjivanja odabire nastavnik vodeći se temeljnim pojmovima u vrednovanju: valjanost, pouzdanost i izvedivost (ZEROJ 2005: 179). Složenost je postupka u tome da se vrednuje istovremeno nekoliko aspekata: s jedne strane kvaliteta vizualnoga sadržaja (infografike) i s druge strane kvaliteta jezične proizvodnje (pismene i usmene). Kao jedan integrativni model predlaže se holističko (analitičko) vrednovanje (po ZEROJ-u) koje daje ocjenjivaču mogućnost odvojenoga prosuđivanja pojedinih aspekata. Prednost je odvojenih kategorija da one „potiču ispitivača na pažljivo promatranje” (ZEROJ 2005: 192), međutim treba izbjegavati kognitivno preopterećenje pri određivanju broja kategorija koje se ocjenjuju, maksimalno ih može biti 4 ili 5 (isto: 194). Brojčano ocjenjivanje u rasponu od 1 do 5 može se zamijeniti opisnim, s dvije distinkcije: „pohvalno” i „potrebno poboljšati”. Na taj se način fokus vrednovanja pomiče s brojčanoga pokazatelja prosudbe prema verbalnome iskazu zadovoljstva ili preporuka za poboljšanje, što će uvelike smanjiti stres koji studenti osjećaju prije izlaganja na stranome jeziku. Nadalje, s ciljem razvijanja aktivne suradnje svih dionika nastavnoga procesa predlaže se da vrednovanje infografike i studentskoga izlaganja čine sami studenti s nastavnikom koji će postaviti okvire i pravila, potaknuti na kritički odnos prema nastupu kolega i dati im na kraju zaključnu ocjenu. Sve su te strategije usmjerene na izgradnju pozitivnoga radnog ozračja u učionici, na podizanje samopouzdanja studenata, na poticanje suradnje unutar studentske skupine što će rezultirati jačanjem motivacije studenata za učenje stranoga jezika. Sam ocjenjivački list može izgledati ovako:



TABLICA 1. Kriteriji vrednovanja infografike

INFOGRAFIKA	POHVALNO	POTREBNO POBOLJŠATI
opći vizualni dojam, izbor predloška, raspon boja		
izbor paratekstualnih sadržaja		
koherentnost		
poznavanje pravopisa		
USMENO IZLAGANJE	POHVALNO	POTREBNO POBOLJŠATI
raspon rječnika		
gramatička točnost		
kohezija		

Vrijedi napomenuti da se svih šest etapa odvija na samome početku nastavnog procesa, odnosno na početku semestra. One čine nezaobilazni „preludij” za ostvarivanje predviđenih izvedbenim planom ishoda učenja – prezentiranja jedne cjeline nastavnog sadržaja uz pomoć vizualnoga pomagala – infografike. Dogovoren na početku semestra raspored studentskih izlaganja daje nastavniku mogućnost da pretvori proces poučavanja u zajedničko učenje, suradnju u kojoj studenti postaju ravnopravni dionici obrazovnog procesa koji preuzimaju na sebe odgovornost za njegovu učinkovitost.

4. Zaključak

U ovome je radu predstavljena infografika kao relativno nov i još uvijek nedovoljno istražen alat u hrvatskome obrazovnom procesu. Suvremeno poimanje obrazovanja podrazumijeva razvoj sposobnosti samostalnoga učenja koja, među ostalim, uključuje preuzimanje odgovornosti učenika/studenata za vlastito obrazovanje, razvoj i primjenu strategija učenja, razvoj kritičkoga mišljenja i sposobnost rješavanja problema. Na transformaciju obrazovnih tehnika utjecalo je informatičko doba 21. stoljeća s ubrzanim načinom života, trenutačnom razmjenom informacija, sveprisutnošću slika u kojima su kodirane složene smislaone poruke. Danas je, kao nikad prije, aktualna izreka da „slika vrijedi tisuću riječi”, a kad se slike i riječi međusobno nadopunjavaju množi se učinak percepcije informacija, što nedvojbeno dokazuje primjena u nastavnome procesu vizualnih alata poput infografike.



Korištenje vizualnim pomagalicama u nastavi doprinosi razvoju vizualne pismenosti, potiče učenike na dublje čitanje i razmišljanje o onome što uče. Vizualna pomagala tada ispunjavaju svoju svrhu – angažiranje učenika u procesu stjecanja znanja. Ona ga motiviraju da „ispipa” teme koje uči i otkrije zanimljive načine prezentacije naučenih informacija, što pomaže usustavljivanju i organiziranju misli (Newman i Ogle 2019: 137). Prevladava mišljenje da samo motiviran učenik može postati uspješan učenik. Međutim postavlja se pitanje je li motivacija uzrok ili posljedica učenja (Karlak 2023: 147). Ovaj rad daje primjer kako netradicionalno oblikovani zadatci koji uključuju kreiranje nastavnih sadržaja u alatima poput infografike, korištenje suvremenih medija koji vizualiziraju informacije na upečatljiv način i potiču na iskazivanje mišljenja, prepričavanje dojmova, komentiranje viđenoga, odnosno na jezičnu proizvodnju na stranome jeziku, nesumnjivo mogu postati poticaj mladima u aktivnom ovladavanju stranim jezicima.



LITERATURA

- ALEKSA VARGA, M., IVIĆ, V. 2023. „Mediji u nastavi stranih jezika”. *Učenje i poučavanje stranih jezika*. Ur. Vesna Bagarić Medve i Višnja Pavičić Takač. Osijek: Filozofski fakultet: 535–556.
- ARNHEIM, R. 1974. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press.
- BAKHMETIEVA, I., GORBUNOV, V., BUROV, M., MARGALITADZE, O., VOSTROILOVA, E. 2020. „Students’ Clip Thinking: A Problem Approach”. *IJASOS – International E-Journal of Advances in Social Sciences* VI/16: 123–128.
- BENČINA, K. 2023. „Vještina govorenja u nastavi stranih jezika”. *Učenje i poučavanje stranih jezika*. Ur. Vesna Bagarić Medve i Višnja Pavičić Takač. Osijek: Filozofski fakultet: 379–396.
- BRADEN, R. A. 1994. „Twenty-Five Years of Visual Literacy Research”. *Visual Literacy in the Digital Age. Selected Readings from the 25th Annual Conference of the International Visual Literacy Association*. Ed. D. G. Beauchamp, R. A. Braden, J. C. Baca: 1–14.
- BROWN, I. 2004. „Global Trends in Art Education: New Technologies and the Paradigm Shift to Visual Literacy”. *International Journal of Arts Education* 2 (3). NTAEC: 50–61.
- CHRISTOPHERSON, J. 1997. „The growing need for visual literacy at the university”. *Vision Quest: Journeys Toward Visual Literacy Association*. Wyoming: International Visual Literacy Association.
- ČORKOVIĆ, G., ŠKRLEC, L., SKALNIK, L. 2024. „Odmak od tradicionalne nastave: obrnuta učionica”. *Škole.hr*. Objavljeno 25. 6. 2024. URL: <https://www.skole.hr/odmak-od-tradicionalne-nastave-obrnuta-ucionica/> (pristupljeno 24. 4. 2026.)
- ĐULA, L. 2010. „Upravljanje znanjem: Trendovi i izazovi”. *Ekonomski vjesnik* XXI-II (1), 224–238. URL: <https://hrcak.srce.hr/57844> (pristupljeno 22. 8. 2025.)
- FRUMKIN, K. 2010. „Global’nye izmenenija v myshlenii i sud’ba tekstovoy kul’tury”. *Ineternum* 1: 26–36. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/globalnye-izmenenija-v-myshlenii-i-sudba-tekstovoy-kultury> (pristupljeno 23. 8. 2025.)
- KANELLOPOULOU, K., KERMANIDIS, K. L., GIANNAKOULOPOULOS, A. 2019. „The Dual-Coding and Multimedia Learning Theories: Film Subtitles as a Vocabulary Teaching Tool”. *Education Sciences* 9, 210. URL: <https://doi.org/10.3390/educsci9030210> (pristupljeno 20. 8. 2025.)
- KARLAK, M. 2023. „Motivacija i drugi afektivni čimbenici u nastavi stranih jezika”. *Učenje i poučavanje stranih jezika*. Ur. Vesna Bagarić Medve i Višnja Pavičić Takač. Osijek: Filozofski fakultet: 145–169.



- LOMBINA, T., JURČENKO, O. 2018. „Osobennosti obučeniya detej s klipovym myshleniem”. *Obščestvo: sociologija, psihologija, pedagogika* 1: 45–50. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-obucheniya-detey-s-klipovym-myshleniem> (pristupljeno 23. 8. 2025.)
- MACHALA POPLAŠEN, L., DRAUŠNIK, Ž., VOČANEC, D., BRBOROVIĆ, H. 2020. „Infografika kao oblik komunikacije na području zaštite zdravlja i sigurnosti na radu”. *Sigurnost* 62 (1): 29–38. Zagreb: Hrvatska udruga tehničkih ispitivača.
- MARIĆ, M. 2017. *Povijest informacijske grafike*. Završni rad. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet. URL: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:953993> (pristupljeno 22. 8. 2025.)
- MOORE, D. M., MYERS, R. J., BURTON, J. K. 1994. „Multimedia: Promise, Reality and Future”. *Visual Literacy in the Digital Age. Selected Readings from the 25th Annual Conference of the International Visual Literacy Association*. Ed. D. G. Beauchamp, R. A. Braden, J. C. Baca: 50–60.
- MUFFOLETTO, R. 2001. „An Inquiry into the Nature of Uncle Joe’s Representation and Meaning”. *Reading Online* 4 (8). URL: http://www.readingonline.org/newliteracies/lit_index.asp?HREF=/newliteracies/uffoletto/index.html (pristupljeno 22. 8. 2025.)
- NEWMAN, M., OGLE, D. 2019. *Visual Literacy. Reading, Thinking and Communicating with Visuals*. London, New York: Rowman and Littlefield.
- PETT, D. 1994. „White Letters on Colored Backgrounds: Legibility and Preferences”. *Visual Literacy in the Digital Age. Selected Readings from the 25th Annual Conference of the International Visual Literacy Association*. Ed. D. G. Beauchamp, R. A. Braden, J. C. Baca: 98–101.
- PETTERSSON, R. 1994. „Visual Literacy”. *The International Encyclopedia of Education*. Second Edition. Oxford: Pergamon Press. URL: https://www.researchgate.net/publication/281855211_Visual_Literacy (pristupljeno 8. 8. 2025.)
- Projekt hrvatskog odgojno-obrazovnog sustava za 21. stoljeće*. 2002. Vlada Republike Hrvatske. Ministarstvo prosvjete i športa. Ur. V. Strugar. Zagreb.
- PRUISNER, P. A. P. 1994. „From Colour Code to Colour Cue: Remembering Graphic Information”. *Visual Literacy in the Digital Age. Selected Readings from the 25th Annual Conference of the International Visual Literacy Association*. Ed. D. G. Beauchamp, R. A. Braden, J. C. Baca: 26–32.
- RADIĆ, A., SABLJIĆ, L., ŠALAMON, S. 2023. „Generacija X, Y, Z... tehnologija, mentalno zdravlje i razvoj”. *Nastavni zavod za javno zdravstvo Dr. Andrija Štampar*. Objavljeno: 4. 4. 2023. URL: <https://stampar.hr/hr/novosti/generacija-x-y-z-tehnologija-mentalno-zdravlje-i-odgoj> (pristupljeno 24. 4. 2026.)



- ROMAŠINA, E., TETERIN, I. 2014. „Razvitie myšlenija podrostkov v uslovijah sovremennogo informacionnogo prostranstva: Pilotnoe issledovanie”. *Sovremennye problemy nauki i obrazovanija* 2. URL: <https://s.science-education.ru/pdf/2014/2/503.pdf> (pristupljeno 23. 8. 2025.)
- SADOSKY, M., PAIVIO, A., GOETZ, E. T. 1991. „A critique of schema theory in reading and a dual coding alternative”. *Reading Research Quarterly* XXVI/4: 463–484.
- SKENDER, L. 2024. „Vizualna pismenost u obrazovanju: teorijski temelji i kritički horizonti iz perspektive vizualnog umjetničkog obrazovanja”. *Nove teorije* 1–2 (7): 84–108.
- ŠTARKMAN, V. 2019. „Osobennosti raboty s učašimisja s klipovym myšlenijem”. *Obrazovatel'naja social'naja set'*. URL: <https://nsportal.ru/shkola/mezhdistsiplinarnoe-obobshchenie/library/2019/02/17/osobennosti-raboty-s-uchashchimsya-s> (pristupljeno 23. 8. 2025.)
- TKAČUK, E. 2013. „Social'no-gigieničeskie aspekty informatizacii obščestva v formirovanii obraza žizni izdorov'ja”. *Sovremennye problemy nauki i obrazovanija* 6. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=10877> (pristupljeno 22. 08. 2025.)
- TURK-PRESEČKI, V. 2021. „Dvostruko kodiranje u nastavi povijesti”. *Profil Klett. Učitelji na prvom mjestu*. Objavljeno: 18. 4. 2021. URL: <https://www.profil-klett.hr/dvostruko-kodiranje-u-nastavi-povijesti> (pristupljeno 20. 8. 2025.)
- VEBER, I., REILI, M., BEDEKOVIĆ, D. 2025. „Pretilost u školske djece i adolescenata”. *Jahr: Europski časopis za bioetiku* 16/2 (32): 329–346.
- VOHMINA, L., KUVAEVA, A., HAVRONINA, S. 2023. *Sistema upražnenij po obučeniju ustnoj inojazyčnoj reči: teorija i praktika (na primere ruskogo jazyka kak inostrannogo)*. Sankt-Peterburg: Zlatoust.
- ZEROJ – *Zajednički europski referentni okvir za jezike: učenje, poučavanje, vrednovanje*. 2005. Vijeće za kulturnu suradnju. Odbor za obrazovanje. Odjel za suvremene jezike, Strasbourg. Zagreb: Školska knjiga.

MREŽNI IZVORI

URL 1 – „Informacijsko društvo” u *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2025. URL: <https://enciklopedija.hr/clanak/informacijsko-drustvo> (pristupljeno 22. 8. 2025.)



L'infografica come strumento visivo per la produzione linguistica nell'insegnamento delle lingue straniere

RIASSUNTO

L'obiettivo di questo articolo è presentare le infografiche come uno strumento innovativo nell'insegnamento delle lingue straniere. Il rapido sviluppo delle tecnologie, la predominanza della comunicazione basata sulle immagini e il volume di informazioni vasto e in continuo aumento richiedono l'adattamento del processo educativo e la trasformazione dei metodi di insegnamento in risposta a queste sfide. Compito centrale diventa quindi l'acquisizione dell'alfabetizzazione visiva, insieme alle tradizionali competenze di lettura e scrittura. L'articolo analizza il concetto di alfabetizzazione visiva e fornisce una panoramica delle ricerche sui suoi vari aspetti. Basandosi sulla teoria della doppia codifica proposta da Allan Paivio, vengono interpretati i vantaggi dell'uso di sussidi visivi nell'insegnamento. Una particolare enfasi è posta sull'efficace applicazione degli strumenti visivi quando si lavora con gli studenti della Generazione Z, le cui capacità cognitive hanno subito determinati cambiamenti. Uno dei metodi emergenti che ha dimostrato efficacia nell'insegnamento della lingua straniera (russa) a livello universitario è la creazione di infografiche da parte degli studenti. L'articolo esplora il potenziale didattico e funzionale della progettazione di infografiche nello sviluppo della produzione linguistica, sia scritta che orale, in una lingua straniera. Come contributo specifico, viene proposto un algoritmo per lavorare con le infografiche, insieme a linee guida per i docenti per ogni fase del processo. Le infografiche, in quanto risorsa didattica visiva, aumentano la motivazione degli studenti per un apprendimento attivo della lingua straniera.

PAROLE CHIAVE:

infografiche, società dell'informazione, Generazione Z, doppia codifica, alfabetizzazione visiva



Infographic as a Visual Tool for Language Production in Foreign Language Teaching

SUMMARY

The aim of this paper is to present infographics as an innovative tool in foreign language teaching. The rapid development of technologies, the predominance of image-based communication, and the vast and continuously increasing volume of information necessitate the adaptation of the educational process and the transformation of teaching methods in response to these challenges. The task of acquiring visual literacy, alongside traditional reading and writing skills, is thereby brought to the forefront. The paper analyzes the concept of visual literacy and provides an overview of research on its various aspects. Based on the theory of dual coding proposed by Allan Paivio, the advantages of using visual aids in teaching are interpreted. Particular emphasis is placed on the effective application of visual tools when working with Generation Z students, whose cognitive abilities have undergone certain changes. One of the emerging methods that has demonstrated effectiveness in teaching foreign (Russian) language at the higher education level is the creation of infographics by students. The paper explores the didactic and functional potential of infographic design in developing both written and oral language production in a foreign language. As a specific contribution, an algorithm for working with infographics is proposed, along with guidelines for teachers for each stage of the process. Infographics, as a visual teaching resource, enhance students' motivation for active foreign language learning.

KEYWORDS:

infographics, information society, Generation Z, dual-coding, visual literacy



LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA COME PORTA D'ACCESSO ALLA PADRONANZA INTERCULTURALE E SOCIOLINGUISTICA DELL'ITALIANO: UNA PROPOSTA DIDATTICA

MARIA RUGO

TONKA BELIĆ

University of Zagreb
mrugo@m.ffzg.hr
tbelic@m.ffzg.hr

UDK: 811.163.42'255=131.1
37.091.3:81'243

Original research paper

Primljen / Ricevuto / Received: 13. 4. 2026.

Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/ Accepted for publication: 24. 6. 2026.

Il presente articolo esplora il ruolo cruciale della traduzione dei sottotitoli delle serie TV come strumento acquisizionale per sviluppare competenze idiomatiche, interculturali e sociolinguistiche negli studenti universitari di italiano, migliorandone la comprensione lessicale e la sensibilità culturale (Gagliardi 2021). Lo studio analizza le traduzioni di scene tratte dalle serie croate *Dnevnik velikog Perice* (2024) e *Bitange i princeze* (2005), realizzate dagli studenti del terzo anno (A.A. 2024/2025) dell'Università di Lingue di Zagabria. Caratterizzati da diverse varianti sociolinguistiche, registri e linguaggi gergali, questi testi hanno stimolato il dibattito sulle strategie di resa nella lingua target. I risultati confermano che l'uso didattico delle serie TV può aiutare a colmare il divario tra la conoscenza linguistica formale e l'uso pragmatico e culturalmente appropriato della lingua, fornendo un ponte verso una comunicazione più efficace e una comprensione più sfaccettata del contesto socioculturale della lingua italiana (Sobrero, Miglietta 2011).

PAROLE CHIAVE:

sottotitolazione, didattica dell'italiano
LS, traduzione audiovisiva (TAV),
elementi culturospecifici, competenza
sociolinguistica

1. Introduzione

Il presente studio esplora l'impiego dei sottotitoli nella didattica delle lingue, un filone di ricerca che ha visto, di recente, un'espansione significativa, sostenuto dalla forte spinta motivazionale che tale strumento genera nei discenti. Tradurre un prodotto audiovisivo (nel nostro caso serie TV) significherebbe, infatti, non solo migliorare la conoscenza lessicale e fonetica degli studenti, ma anche aumentare la competenza comunicativa interculturale degli stessi, in quanto le situazioni rappresentate nei video sono realistiche, le immagini aiutano gli spettatori a comprendere meglio e, naturalmente, ci mettono davanti a situazioni quotidiane in cui si possono fare confronti immediati con la propria cultura di appartenenza. Fondamentale, dunque, per uno studente universitario, acquisire quella competenza interculturale che diventa quasi obbligatoria da possedere in un mondo sempre più globalizzato. In questo articolo vengono esposti i risultati di apprendenti universitari di madrelingua croata, analizzando le loro capacità di trasposizione di concetti culturali dal croato all'italiano e le loro abilità linguistiche nella traduzione di espressioni fisse o idiomatiche. Ci si è concentrati principalmente su due serie televisive croate: *Dnevnik velikog Perice* (2024) e *Bitange i princeze* (2005), le quali sono ambientate entrambe a Zagabria, ma la prima negli anni '60 del secolo scorso, la seconda nei primi anni 2000. L'obiettivo dell'indagine è dimostrare come l'uso dei sottotitoli favorisca l'esposizione degli apprendenti a un linguaggio autentico e multidimensionale, caratterizzato da diverse sfumature di registro e contesto sociale. In ultima analisi, verranno esaminati i benefici didattici derivanti sia dalla ricezione che dalla produzione attiva di sottotitoli nell'insegnamento linguistico.

2. Quadro teorico

Il ruolo della traduzione nel contesto didattico è stato rivalutato significativamente a seguito del consolidamento delle Scienze della Traduzione come discipline universitarie.

Più recentemente, la rivoluzione digitale ha posto la traduzione audiovisiva al centro dell'apprendimento linguistico: essa è oggi riconosciuta come uno strumento d'eccellenza per accrescere il coinvolgimento degli studenti e ottimizzare l'acquisizione delle competenze (Elbakri 2021). L'utilizzo di prodotti mediatici nell'insegnamento non è di certo una novità, infatti, soprattutto i video e in gene-



rale il parlato filmico¹, aiutano gli apprendenti ad immergersi in situazioni di comunicazione orale (Herrero e Vanderschelden 2019) e ad avvicinarsi sia alla lingua che alla cultura del prototesto. Inoltre, l'uso dei contributi audiovisivi è motivante nella didattica delle lingue in quanto esibisce una ricca varietà diastratica che può rappresentare una sfida stimolante nell'esercizio di traduzione (Pavesi 2012).

Dunque, il potenziale della traduzione di audiovisivi nella didattica è riconosciuto dai più e sostenuto da numerosi progetti di ricerca, in gran parte finanziati dall'Unione Europea, come ad esempio *ClipFlair* - Foreign Language Learning through Interactive Revoicing & Captioning of Clips (Sokoli e Zabalbeascoa 2019), *PluriTAV* (Baños et al. 2021) e *Tradilex* (Talaván e Rodríguez-Arancón 2024). Oltre al miglioramento della lingua in generale, la traduzione audiovisiva come metodologia didattica favorisce una competenza interculturale, che crea dei ponti di interculturalità i quali, più che un obiettivo da raggiungere possono essere considerati come un luogo di perenni *lavori in corso* (Walsh 2009).

Barret e Borghetti (2025) affermano a più riprese l'importanza della traduzione di audiovisivi, perché stimolante per un accrescimento della competenza interculturale degli apprendenti; la sottotitolazione, infatti, si delinea come un atto di mediazione culturale (Nikolić 2016), perché ci si trova davanti alla lingua vera, ad espressioni idiomatiche non traducibili letteralmente da una lingua all'altra, nonché riferimenti a personaggi politici, storici, o semplicemente pubblici, sconosciuti ai più nella lingua d'arrivo.

In questo Gottlieb (1992), Pederson (2011), Veselica Majhut (2012) e altri noti ricercatori ci hanno aiutato, classificando la traduzione degli elementi culturali, tra cui, per citarne alcune, si trovano strategie di conservazione, quali prestiti o calchi linguistici; strategie di omissione; strategie di sostituzione, quali sostituzioni culturali in cui si rimpiazza un elemento della cultura di partenza con un equivalente della cultura d'arrivo, o generalizzazioni in cui si usa un termine sovraordinato per spiegare il concetto.

La traduzione audiovisiva didattica (TAD), dunque, è sintomo di una necessità di un approccio più moderno alla traduzione tradizionale, e ha dato risultati positivi nel miglioramento linguistico degli apprendenti (Lertola 2018); dall'altro lato, se si traduce una lingua viva, parlata e quotidiana, il ruolo di mediatore culturale che riveste il traduttore lo si nota nella negoziazione che deve fare con il prototesto nel momento in cui si arriva al cosiddetto residuo traduttivo (Osi-

¹ In particolare sul parlato filmico: Nencioni, Giovanni. 1983: "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, pp. 126-179



mo 2011). Nel nostro caso, ad esempio, le due serie televisive sono entrambe ambientate a Zagabria, ma una negli anni '60 e l'altra nei primi anni del 2000; ne consegue che, nella lingua di partenza, le differenze diacroniche siano notevoli, e quasi sempre impossibili da trasporre nella lingua d'arrivo. La stessa cosa avviene spesso per quanto riguarda i dialetti o alcune forme gergali, realmente intraducibili.

Inoltre, la sottotitolazione per gli studenti è particolarmente utile perché insegna loro la condensazione (Ivarsson & Carroll 1998), laddove chiaramente non si traduce tutto, ma si deve adattare il testo al numero di caratteri a disposizione.

Particolarmente proficua, dunque, la traduzione interlinguistica rovesciata (nel nostro caso dal croato all'italiano), la quale non solo migliora la competenza scritta nella lingua straniera oggetto di studio, ma anche promuove la competenza pragmatica nella stessa lingua di arrivo, dove per competenza pragmatica si intende il saper usare contestualmente la lingua, comprenderne la cultura, l'implicito, i fattori extralinguistici quali i gesti o il tono della voce (Lertola 2018).

3. Metodologia della ricerca

3.1 Obiettivi della ricerca ed istruzioni fornite agli apprendenti

La presente ricerca si propone di evidenziare come i sottotitoli facilitino l'approccio a un linguaggio spontaneo e sfaccettato, specchio di differenti contesti e registri comunicativi. Inoltre, verranno valutati i risvolti positivi sulla didattica, derivanti sia dalla fruizione passiva sia dalla realizzazione attiva dei sottotitoli da parte degli apprendenti.

Nel corso del proprio itinerario formativo, gli studenti del Dipartimento di Italianistica di Zagabria acquisiscono solide competenze nell'ambito della teoria della traduzione, della sociolinguistica e delle diverse tipologie traduttive. Ciononostante, durante le esercitazioni linguistiche, l'obiettivo prioritario consiste nell'avvicinare il più possibile gli studenti alla lingua nei diversi substrati linguistici, ponendo i discenti dinanzi a strutture espressive e costrutti sintagmatici spesso privi di corrispettivo in un'altra lingua.

Si è pertanto richiesto agli studenti, servendosi di conoscenze pregresse e dei sussidi per l'italiano colloquiale disponibili in rete, di rivolgere una particolare attenzione alle componenti gergali e alle strutture metaforiche, perseguendo l'obiettivo di trasporre efficacemente in lingua italiana concetti di matrice prettamente croata.



In aggiunta, è stato sollecitato, dove possibile, uno sforzo di sintesi volto a minimizzare l'estensione degli enunciati, evitando il ricorso a eccessive perifrasi. Sebbene queste ultime risultino talvolta necessarie per esplicitare concetti altrimenti opachi, non sono compatibili con i vincoli tecnici della sottotitolazione, la quale impone rigorosi limiti di spazio e tempi di permanenza sullo schermo. Pur non avendo utilizzato programmi di sottotitolazione specifici e non essendosi trovati davanti alla necessità pratica di ridurre la traduzione in base al numero di caratteri disponibili, lo sforzo di sintesi è di aiuto nell'apprendimento, in quanto richiede allo studente di ponderare attentamente le scelte linguistiche adottate.

3.2 Soggetti e corpus esaminato

La ricerca ha coinvolto dodici studenti del terzo anno (secondo semestre, Anno Accademico 2024/2025) del corso di laurea triennale di Italianistica dell'Università di Lettere e Filosofia di Zagabria (Filozofski Fakultet), il cui livello di competenza linguistica era generalmente sul B1/B2, ma per un paio di studentesse arrivava già ad un C1/C2².

In due occasioni diverse sono stati presi in esame alcuni minuti di due serie televisive croate: *Dnevnik Velikog Perice*, Stagione 2, Episodio 3 (min. 35'05" - 36'55") e *Bitange i princeze*, Stagione 1, Episodio 1 (min. 13'25" - 16'44"). Agli apprendenti è stata assegnata un'esercitazione di sottotitolazione dal croato all'italiano, da svolgere individualmente a casa, precisando di fare attenzione principalmente a come tradurre culturemi propri della cultura di partenza ed espressioni metaforiche. Nello specifico si tratta quindi di una traduzione interlinguistica rovesciata (dalla lingua madre alla lingua straniera), volta a migliorare competenza pragmatica, interculturale e capacità di produzione scritta in lingua straniera (Perego 2024: 71)³.

Doveroso precisare che la decisione di far svolgere l'attività in autonomia è stata presa tenendo conto del fatto che si trattava di un gruppo decisamente molto motivato, incline al perfezionamento continuo e di cui ci si poteva fidare. Nel caso di lavori svolti al di fuori dell'ambiente classe, bisogna essere sicuri, infatti, che gli studenti non usino strumenti digitali di supporto alla traduzione, quali IA o simili.

² Livelli del QCER - Quadro Comune Europeo di Riferimento per le lingue (Consiglio d'Europa, 2002)

³ Sul concetto di *reverse subtitling* controlla anche: Elbakri (2021: 121), Gagliardi, N. (2021:170), Lertola, J. (2013:64-79), Talaván, N. (2006:48).



4. Analisi sociolinguistica del prototesto

4.1 Bitange i princeze (2005-2010)

Dal punto di vista sociolinguistico nella serie ci si trova davanti ad un vero e proprio insieme di usi diversi della lingua, sia per quanto riguarda la variazione diatopica sia per quanto riguarda le dinamiche sociali della Croazia post-indipendenza. Nel primo caso, infatti, sono presenti termini appartenenti alla variante dello slang urbano di Zagabria, un linguaggio profondamente radicato nell'identità della capitale, accanto a termini provenienti da zone della Dalmazia, che seguono inflessioni tipiche della costa.

Molto presente anche la variante diastratica, in quanto la serie gioca costantemente tra lo slang giovanile e colloquiale del protagonista di Zagabria, il quale utilizza neologismi e termini legati alla cultura pop degli anni 2000. Si affianca un altro tipo di variante che si sforza di essere più vicina al croato standard, ma che crea spesso un effetto comico, proprio per questo suo ipercorrettivismo. Ed infine, uno dei personaggi, nel volersi distanziare dagli altri, crea barriere linguistiche, utilizzando un registro tecnico e quasi burocratico. In breve, la serie riflette perfettamente la frammentazione linguistica croata, dove la lingua standard, insegnata a scuola, soccombe quasi sempre di fronte ai dialetti regionali, che restano i veri veicoli dell'emozione, dell'umorismo e dell'identità di classe.

4.2 Dnevnik Velikog Perice (anni '60)

Pur non essendo l'unica variante presente, il cuore della serie è il *kajkavo* di Zagabria, un marcatore di identità locale e appartenenza alla società urbana. Si colloca negli anni '60 del secolo scorso, quindi per molti versi diacronicamente diverso dalla serie precedente. La lingua dei vari personaggi serve a posizzionarli su una mappa sociale che sta mutando rapidamente. Inoltre, essendo ambientato negli anni '60, nel pieno della ex Jugoslavia socialista, si nota proprio una differenza tra il linguaggio della sfera privata, più colloquiale e dialettale, e quello della sfera pubblica, in cui prevale una lingua più standard, che può essere definita lingua del potere e anche della burocrazia.

5. Analisi traduttiva del metatesto: concetto di residuo traduttivo e strategie traduttive

Per quanto riguarda queste due serie, fondamentale il concetto di residuo traduttivo teorizzato da Osimo (2011), secondo il quale nel passaggio dalla cultura emittente a quella ricevente, avviene inevitabilmente una perdita, che è ciò che rimane fuori dal metatesto. Una perdita lapalissiana è ciò che si è approfondito nei paragrafi precedenti, ossia la variazione diatopica dello slang e le versioni diacroniche della stessa varietà, principalmente di Zagabria; si può ottenere un effetto simile, utilizzando correttamente il registro in italiano, ma gran parte dei concetti sottostanti al prototesto vengono persi. Spesso si cerca di ovviare a queste perdite servendosi di diverse strategie traduttive, tra cui la principale è quella della condensazione, che elimina ripetizioni e riempitivi oppure riformula scegliendo strutture più brevi o più semplici.

Per quanto riguarda, invece, i realia presenti nel testo non traducibili letteralmente nella lingua d'arrivo, si tende ad usare la strategia della generalizzazione, utilizzando un iperonimo e cercando di mantenere il significato originale. I riferimenti culturali non essenziali o troppo complessi da spiegare in pochi secondi vengono rimossi, utilizzando la strategia traduttiva dell'omissione (Pedersen 2005).

Il frequente ricorso a costrutti idiomatici nelle produzioni televisive tradotte ricomincia con accuratezza le dinamiche della conversazione spontanea, offrendo un ampio repertorio di formule comunicative. Da ciò consegue che l'analisi di determinati segmenti dialogici rappresenti una risorsa preziosa per gli studenti di lingua italiana, consentendo loro di superare le consuete pratiche di ricezione e decodifica audio. Tale approccio favorisce l'assimilazione di queste locuzioni particolari all'interno di una cornice situazionale e testuale coerente, offrendo al contempo l'opportunità di comparare la versione originale con quella d'arrivo per stimolare un'efficace speculazione metalinguistica (Motta 2017).

In generale, si è comunque partiti dal presupposto che la traduzione deve essere orientata verso la lingua di partenza, utilizzando naturalmente le varie strategie traduttive per poter arrivare ad un risultato che funzioni nella situazione comunicativa italiana.



6. Esempi di sottotitolazione tratti dalle produzioni degli studenti e discussione

6.1 *Realia ed elementi culturospecifici*

I realia e gli elementi culturospecifici rappresentano le sfide più ardue nel processo di trasposizione linguistica, data la frequente assenza di equivalenti semantici diretti nelle lingue d'arrivo. Il titolo *Bitange i princeze*, ad esempio, trascende la mera funzione descrittiva dei personaggi per evocare un immaginario collettivo profondamente radicato nel contesto post-jugoslavo, all'interno del quale nessuna delle opzioni analizzate in (1) appare in grado di restituire fedelmente la specificità del prototesto. Sebbene il termine *bitanga* possa essere parzialmente approssimato all'italiano 'mascalzone', inteso nella sua accezione più bonaria, tale soluzione non soddisfa appieno le esigenze della resa traduttiva. La complessità del riferimento è ulteriormente accresciuta dal legame intertestuale con l'omonimo brano dei *Bijelo Dugme*, band cardine nella storia della musica jugoslava. Poiché tali sfumature connotative risultano inevitabilmente compromesse nella traduzione dei sottotitoli, appare metodologicamente più opportuno conservare il titolo originale o, in alternativa, adottare una soluzione adattativa e libera, volta a preservare l'intento ironico dell'opera, come ad esempio potrebbe essere 'Stelle di periferia'.

Analoghe difficoltà si riscontrano nella traduzione di specialità gastronomiche locali, come nel caso della *kremšnita*. In assenza di un corrispettivo esatto, il tentativo di individuare un sostituto diretto rischia di risultare vano e semanticamente impreciso. Le opzioni esaminate in (2), quali 'millefoglie alla crema' o 'millefoglie', pur approssimando la categoria del dolce, non ne rispecchiano realmente la tipologia.

(1) <i>Bitange i princeze</i>	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Bitange i princeze	• Strafottenti e principesse • Teppisti e principesse • Mascalzoni e principesse • Canaglie e principesse

(2) Jedna kremšnita	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Dnevnik velikog Perice	• una millefoglie alla crema • una kremsnita • un dolce • una sola kremšnita • un dolce in pasticceria • un millefoglie • solo un dolce • un millefoglie • un solo millefoglie

Ulteriore difficoltà non indifferente, la resa degli allocutivi, tipo *sine* (3), figlio, soprattutto se, nella serie in questione ci si riferisce ad una figlia femmina. La traduzione letterale 'figlio mio', risulta dunque scorretta, in quanto in italiano suonerebbe come un errore di genere. In questo specifico contesto familiare, tale arcaismo affettivo, si potrebbe rendere accentuando proprio una traduzione più emotiva, utilizzando, ad esempio 'tesoro' o 'cuore mio' o simili. Nelle produzioni degli studenti, alcuni hanno omissso la parola *sine* e hanno risolto mettendo il nome proprio della protagonista o il verbo 'senti', detto dal padre per attirare l'attenzione della figlia.

(3) Sine, on je lepo okrenuo stranicu	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Dnevnik Velikog Perice	• Figlio mio, • Figlia mia, • Figlia, • Ascolta/tesoro • Figlio, • Ksenija, • Senti, • Tesoro,

Anche il termine *drug* (4) non è realmente traducibile, perché sì, significa 'amico', però non è sullo stesso piano di *prijatelj*, che è un termine standard. *Drug*, infatti, nella serie, vuole sottolineare l'aspetto ironico, fare una battuta citando il periodo socialista, ormai passato.



(4) izbacio je najboljeg druga iz igre	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Dnevnik Velikog Perice	• ha escluso il suo miglior amico dal gioco • butta fuori di squadra il suo amico migliore • è abbandonato il suo amico • caccia via il suo migliore amico dal gruppo • ha buttato fuori il suo amico migliore, • si è tolto dai piedi il suo migliore amico • ha cacciato fuori dal gioco il suo migliore amico. • ha escluso il suo migliore amico dalla partita • ha buttato il suo compare fuori dal gioco • Esclude il miglior amico dal gioco • ha buttato fuori il suo migliore amico

6.2 Elementi gergali

Sono state selezionate tre occorrenze, in una delle quali figura il termine gergale *lova* (soldi) (5). Come riscontrato in precedenza, risulta molto complesso restituire le sfumature stilistiche del gergo del prototesto, selezionate dal locutore per connotare il proprio registro in senso contemporaneo e giovanile. Nella trasposizione in lingua italiana, tale connotazione viene un po' persa, tanto che la maggior parte degli studenti ha optato per il termine 'soldi'. Tuttavia, qualora si scelga di adottare un termine più neutro, è opportuno compensare la perdita di registro conferendo all'intera struttura sintattica un tono marcatamente informale, come ad esempio è stato fatto traducendo 'non ce li ho quei soldi' o rafforzando con l'avverbiale 'mica' (5).

La stessa situazione si verifica con l'espressione *praviti sranja* (6), che in croato risulta di tono volgare. Generalmente i volgarismi andrebbero attutiti se non addirittura omessi nella sottotitolazione (Filipin e Rugo 2021); nonostante questo, nelle produzioni degli studenti emerge la volontà di mantenere il volgarismo, come ad esempio 'fare cazzate' o 'fare cagate', o per lo meno la necessità di rendere la frase in modo gergale, come ad esempio 'fare casini' o 'combinare guai'. Interessante, infine, come la maggior parte degli studenti abbia deciso di omettere l'espressione *lepo* (7), che non è comunque lo standard croato *lijepo*, anziché renderla come un rafforzativo del verbo. Se si può, è preferibile tradurre fedelmente senza doversi servire dell'omissione. Anche perché l'avverbio in questione enfatizza la correttezza o l'inevitabilità di un comportamento che si prevede garbato. Dunque, decisamente migliore la traduzione di *on će lepo da se izvini* con

‘lui ti chiederà scusa per bene’, che mantiene il valore pragmatico dell’avverbio *lepo*, pur perdendo però gran parte del significato sottinteso a questa frase, come ad esempio il fatto che tutta la frase si collochi nell’area linguistica della variante ecava (presente nella lingua serba).

(5) <i>nemam tu lovu</i>	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Bitange i princeze	• nemmeno io ho quei soldi • non ho neanche io ‘sti soldi! • neanche io ho quei soldi. • io non mica ho quei soldi • Non ho tutti quei soldi. • non ho quei soldi. • non ho questi soldi. • non ho tutta sta grana • non ho neanche io quei soldi... • Ma no, non ho quei soldi. • non ce li ho quei soldi

(6) <i>prave sranja</i>	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Bitange i princeze	• fanno casini... • fanno cavolate... • fanno casini. • fanno cavolate/combinano guai. • fanno delle cazzate. • fanno casino. • fanno bordello. • fanno cazzate... • fanno cazzate... • fanno cagate.

(7) <i>on će lepo da se izvini a ti...</i>	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Dnevnik Velikog Perice	• lui ti chiederà scusa per bene • lui si scuserà • lui ti si scuserà



6.3 Elementi dialettali

In base alla teoria di Osimo (2011) ogni traduzione comporta una quota di perdita; tuttavia, nonostante la perdita sia inevitabile, il traduttore può servirsi di tecniche di compensazione.

Se si analizza la frase (8), si entra nel cuore del problema della traduzione della variazione diatopica e diastratica. L'elemento chiave qui, infatti, è il verbo *umeš*, che è tipico della variante ecava (serba) e inoltre qui abbiamo anche la connotazione pragmatica legata al suo uso colloquiale. Entrambi gli elementi rendono complessa la resa traduttiva finale, in quanto una traduzione standard farebbe perdere quella sfumatura di complicità colloquiale tra i due interlocutori, che viene data proprio dalla forma dialettale. Le produzioni degli studenti non sono tutte corrette e si nota una difficoltà di traduzione, anche per quanto riguarda il verbo standard *pritisni*. Si vede comunque un tentativo, in alcuni casi, di compensare la perdita diatopica con un rafforzativo 'proprio', o dandogli un po' di colore con 'ma nel tuo stile'. Quest'ultima soluzione non è esattamente la scelta linguisticamente migliore, ma denota una ricerca accurata dello studente che desidera compensare ciò che legge e comprende nella versione di partenza. Una situazione simile si trova nella traduzione di termini del dialetto caicavo (9), in questo caso viene persa la dimensione diatopica, cercando, però spesso di compensare con un abbassamento del registro, come ad esempio in 'senta qua...'

Per concludere, seguendo Osimo, un'eccessiva purezza linguistica in italiano sarebbe un errore di traduzione, in quanto annullerebbe l'intenzione comunicativa del prototesto.

(8) pritisni ga i to samo onako kako ti umeš	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Dnevnik Velikog Perice	• spingilo come lo sai tu • premilo e fallo proprio come tu lo sai • spingilo e solo come lo sai tu • pressalo e digli così come solo tu • mettilgli un po' di pressione e parlagli come solo tu sai fare • premilo così come sai solo tu • fagli pressione e digli tutto ciò che hai da dirgli come sai fare tu • mettilo sotto pressione, come solo tu sai fare • mettilo sotto pressione così come lo sa solo tu • mettilo sotto pressione, ma nel tuo stile • spingilo e solo come puoi tu

(9) Znate kaj?	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Bitange i princeze	• senta, • sa che cosa? • sapete cosa, • sa cosa? • sappia, • senta qua • Senta • sapete una cosa

6.4 Espressioni idiomatiche

Per quanto riguarda la traduzione delle espressioni idiomatiche, si è sempre cercato di trovare un equivalente in italiano, come ad esempio ‘mettere il dito nella piaga’ per *staviti sol na ranu* (10), traduzioni letterali del tipo ‘mettere il sale sulla ferita’ lascerebbero spiazzato chi legge i sottotitoli. Lo stesso si verifica nell’esempio (11) in cui è necessaria una conoscenza della lingua italiana non indifferente per riuscire a rendere lo stesso concetto idiomatico.

(10) Staviti sol na ranu	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Bitange i princeze	• non peggiorare la situazione • non spargergli sale sulla ferita, • non riaprirgli ferite. • non mettergli il sale sulla ferita, • non mettere il dito nella piaga. • non ricordarglielo, • non rigirare il coltello nella piaga! • non girargli il coltello nella piaga, • non mettergli sale nella ferita, • non riaprire vecchie ferite, • non mettergli il dito sulla piaga



(11) Nemoj soliti pamet	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Bitange i princeze	• Non dare lezioni alla signora. • non fare il saputello, • Non fare il furbo! • non dare lezioni alla signora, • non fare il saputello. • non fingere testa quadra, • non dare lezioni alla signora, • non fare il saputello con la signora • Non lasciare che la signora pensi, • non fare la predica alla signora, • non dare lezioni alla signora.

6.5. Registri linguistici

Per quanto riguarda la resa dei registri linguistici, citando nuovamente Osimo (2011), il rischio principale è un appiattimento del registro nel metatesto. Nell'esempio (12), ad esempio, si perderebbe la specificità urbana del prototesto. Di conseguenza, tra le strategie di traduzione adottate da alcuni studenti, si trova la compensazione gergale che pone l'accento sul tono, come ad esempio in 'Ei bro, come ti chiami, scusa?'. Le traduzioni 'amicone' o addirittura 'compare', lasciano un po' il tempo che trovano, perché non adatte ad un tono gergale contemporaneo. Quindi, poiché il prototesto devia dal croato standard, l'ideale sarebbe che anche il metatesto deviasse dall'italiano standard, per mantenere lo stesso effetto comunicativo sul lettore italiano dei sottotitoli.

Nell'esempio (13) la situazione è molto simile, perché si hanno elementi informali (*cure*), gergali (*dofurat*) e anche dialettali (*nemrete*) e una traduzione standard farebbe scomparire il personaggio e soprattutto il suo stato d'animo. La maggior parte delle traduzioni (di quelle corrette, perché alcune non lo sono) hanno optato più per una traduzione standard, senza cercare di compensare con un registro colloquiale o informale. Da qui la difficoltà di un uso del lessico colloquiale comune da parte di studenti abituati a studiare una lingua standard.

E per finire è stato selezionato un esempio nel quale era richiesta la traduzione dell'interrogativo *šta*, il quale porta in sé un'immediatezza orale, nonché una variante diatopica, non riscontrabile nell'uso più standard di *što*. Anche in questo caso quasi tutte le traduzioni hanno optato per una variante standard, senza cercare di colmare il *vuoto traduttivo* compensando con una sfumatura di registro,

come è stato fatto ad esempio nella traduzione 'e che ci posso fare?'. Solo il fatto di aggiungere quel 'e che' ad inizio frase conferisce una sfumatura colloquiale, necessaria per creare un metatesto adeguato.

(12) Ti buraz, kak se zoveš, sori? Kazimir, ali me zovu Kazo.	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Bitange i princeze	• Tu, frà! Come ti chiami, scusa? Kazimir, ma mi chiamano Kazo • Ei bro, come ti chiami, scusa? Kazimir, però mi chiamano Kazo • Tu, amicone, come ti chiami, scusa? Kazimir, ma mi chiamano Kazo • Tu, fra, come ti chiami? Casimiro, ma mi chiamano Caso. • Ehi tu, come ti chiami? Kazimir, per gli amici Kazo. • Tu, fratello, sorry, come ti chiami? Kazimir, ma mi chiamano Kazo. • Tu fra! Come ti chiami? Scusa...Kazimir. Ma tutti mi chiamano Kazo. • Tu fre, come ti chiami? Kazimir, ma mi chiamano Kazi. • Tu, bro, come ti chiami, sorry? Kazimir, ma mi chiamano Kazo. • Tu, compare, come ti chiami, scusi? Kazimir, ma mi chiamano Kazo. • Fra! Come ti chiami? Scusa. Kazimir, ma mi chiamano Kazo.

(13) A koga su Vam sve cure u stanju dofurati u stan, to si nemrete zamisliti.	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Bitange i princeze	• E chi ragazze possano portare nell'appartamento, non può nemmeno immaginare! • e chi le ragazze sono in grado di portare all'appartamento, non può neanche immaginarsi. • Non potete immaginare chi vi portano loro. • E chi le ragazze sono in grado di portare nell'appartamento, non si può nemmeno immaginare. • Non può immaginare chi porterebbero a casa le ragazze. • e chi tutte le ragazze sono in grado di portare nell'appartamento, Lei non può immaginare. • mentre le ragazze, Lei non ha idea di chi sono capaci di portarsi a casa. • Non potete immaginare chi tutto le ragazze siano in grado di intrufolarsi nell'appartamento. • Se riesci a portare tutte le ragazze nell'appartamento, Questo non si può immaginare • E le persone che le ragazze portano a casa! Non potete immaginarlo.



(14) Šta da radim?	
Serie	Produzione degli studenti (corpus)
Dnevnik Velikog Perice	• E che ci posso fare? • e che devo fare? • e cosa devo fare? • cosa dovrei fare? • cosa faccio? • cosa posso fare? • e che dovrei fare?

7. Esperienze personali degli apprendenti: riflessioni di una studentessa sul processo traduttivo

Durante lo svolgimento dei compiti assegnati, il livello di motivazione ha mostrato un andamento variabile. Infatti, se nella fase iniziale è emersa una spiccata propensione creativa nell'elaborazione di diverse opzioni traduttive, la fase successiva è stata caratterizzata da dubbi e incertezze circa l'individuazione della resa più naturale e adeguata nella lingua d'arrivo. La criticità maggiore è stata riscontrata nella traduzione dei culturemi, dei quali di seguito si riporta il ragionamento che è stato fatto per quanto riguarda due termini: *kremšnita* e *sine*. Nel primo, *kremšnita*, è stata analizzata la parola in sé, evidenziando così che l'elemento *šnita* (fetta) potesse fungere da perno semantico, optando alla fine per la soluzione 'una fetta di dolce', nel tentativo di preservare almeno l'immagine visiva e quantitativa della parola del prototesto. La traduzione del secondo esempio, *sine*, rivolto nel contesto a una ragazza, ha presentato complessità interpretative. La resa letterale 'figlio' è stata scartata poiché potenzialmente fuorviante per uno spettatore italiano. Si è dunque preferito semplificare la struttura optando per termini come 'figlia' o il vocativo affettivo 'tesoro', privilegiando la funzione pragmatica e il legame affettivo rispetto alla forma lessicale. Sulla base dell'esperienza maturata, l'apprendente ha delineato alcuni suggerimenti per ottimizzare le future attività di traduzione. Innanzitutto l'importanza dell'apprendimento collaborativo, riguardo al quale sarebbe auspicabile favorire lo svolgimento degli esercizi in piccoli gruppi. Il confronto diretto tra pari permette infatti di analizzare diversi punti di vista e di affinare la comprensione del discorso attraverso la condivisione delle scelte traduttive. In seguito, sarebbe didatticamente utile ed efficace l'utilizzo di video brevi, come i *reels* dei social

media, in quanto la brevità del formato si accompagna spesso a un uso denso di espressioni gergali, offrendo un ottimo terreno di prova per la traduzione del parlato. Gli apprendenti consigliano anche attività propedeutiche, come quelle di introdurre sessioni preliminari focalizzate sulle criticità ricorrenti. Chiarire preventivamente il significato di culturemi o espressioni idiomatiche specifici del video faciliterebbe una comprensione più profonda e una resa testuale più accurata.

8. Conclusioni

L'impiego di materiale audiovisivo e serie televisive favorisce un accostamento autentico alla lingua d'arrivo; in particolare, l'ausilio dei sottotitoli tende ad agevolare la memorizzazione del lessico (Perego 2024), di espressioni idiomatiche, metafore e costrutti semantici raramente riscontrabili in contesti didattici tradizionali.

Inoltre, si è notato come l'integrazione di materiali audiovisivi nell'insegnamento linguistico accresca la motivazione degli studenti, poiché offre un ampio repertorio di variazioni sociolinguistiche. Tale complessità si configura come una stimolante prova di abilità durante le attività di traduzione, sebbene il fine ultimo delle esercitazioni linguistiche non sia lo sviluppo di competenze traduttive professionali, quanto piuttosto l'interiorizzazione del lessico e delle variazioni diafasiche e, talvolta, diastratiche.

Da ciò deriva la crucialità di una costante esposizione alla lingua viva, intesa non solo come fruizione passiva, ma come coinvolgimento attivo attraverso la scrittura e la traduzione di prodotti filmici, al fine di implementare le proprie competenze linguistiche. Tuttavia, la selezione dei materiali di partenza deve essere accuratamente ponderata: è essenziale calibrare la complessità del testo per evitare che un carico cognitivo eccessivo si traduca in un esercizio frustrante e, in ultima analisi, demotivante per l'apprendente.

In conclusione, con i dovuti accorgimenti riguardanti la difficoltà dei compiti assegnati, è chiaro che, attraverso un confronto costante con le molteplici sfaccettature della lingua, gli apprendenti affinano la capacità di analizzarle e riconoscerle, giungendo infine a integrarle nel proprio bagaglio comunicativo.

Il conseguimento della competenza socio-pragmaculturale (Santipolo 2002) costituisce un presupposto imprescindibile per lo sviluppo di una piena ed efficace



competenza comunicativa. In quest'ottica, la traduzione audiovisiva, seppur declinata in forma di esercitazione linguistica, si configura come un prezioso strumento di supporto, capace di agevolare significativamente tale processo.



BIBLIOGRAFIA

- BARRETT, Martyn e Claudia BORGHETTI. 2025. *What is intercultural competence?* In Genkova, Petia, Matt Flynn, Michael Morley, Martina Rašticová. *Handbook of Diversity Competence: European Perspectives*. Berlin: Springer, 93-108.
- Consiglio d'Europa. (2002). *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*. Oxford: La Nuova Italia.
- DIAZ CINTAS, Jorge. 2008. *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- ELBAKRI, Abdelouahab. 2021. "The issue of subtitling humor in Arabic" in *European Journal of Literature, Language and Linguistics Studies*, V, 3. <https://oapub.org/lit/index.php/EJLLL/article/view/289>. Ultimo accesso: 06 aprile 2026
- FILIPIN, Nada e Maria RUGO. 2021. "Sottotitolare per capirsi meglio. Analisi traduttiva dei sottotitoli italiani di un cortometraggio spatino", in *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, (14), 43-58.
- GAGLIARDI, Nicoletta. 2021. "La sottotitolazione audiovisiva nella didattica DaF: una proposta", in *Annali. Sezione germanica* 31, 169-198
- GOTTLIEB, Benjamin H. 1992. *Subtitling-A New University Discipline*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- HERRERO, Carmen e Isabelle VANDERSCHULDEN. 2019. *Using Film and Media in the Language Classroom: Reflections on Research-led Teaching*. Multilingual Matters & Channel View Publications. <https://doi.org/10.2307/jj.22730487> (Ultimo accesso: 06 aprile 2026)
- IVARSSON, Jan e Mary CARROLL. 1998. *Subtitling*. TransEdit: Simrishamn. Print.
- LERTOLA, Jennifer. 2013. *Subtitling New Media: Audiovisual Translation and Second Language Vocabulary Acquisition*. Tesi di dottorato, National University of Ireland, Galway. <https://researchrepository.universityofgalway.ie/entities/publication/c00d9af5-ee1f-437f-adc9-7b3d240bd251> (Ultimo accesso 28 giugno 2026)
- LERTOLA, Jennifer. 2018. "From translation to audiovisual translation in foreign language learning", in *TRANS: rivista de traductologia*
- MOTTA, Daria. 2017. "Il doppiaggio televisivo come strumento didattico per l'insegnamento dell'italiano LS. Dall'adattamento culturale dei testi alla didattica della fraseologia", in *Italiano LinguaDue*, 9(1), 70-82. <https://doi.org/10.13130/2037-3597/8765>



- NENCIONI, Giovanni. 1983. "Parlato-parlato, parlato-scritto e parlato-recitato", in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna: Zanichelli, pp. 126-179
- NIKOLIĆ, Kristijan. 2016. *Text of Many Colours: Subtitling The West Wing into Croatian*, inTRAlinea Special Issue.
https://www.intralinea.org/specials/article/text_of_many_colours_subtitling_the_west_wing_into_croatian (Ultimo accesso: 28 giugno 2026)
- OSIMO, Bruno. 2011. *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli
- PAVESI, Maria. 2012. "The Potentials of Audiovisual Dialogue for Second Language Acquisition", in Alderete-Díez P., Incalcaterra McLoughlin L., Ní Dhonnchadha L., Ní Uigín D. (eds.), *Translation, Technology and Autonomy in Language Teaching and Learning*, Bern: Peter Lang, pp. 155-174
- PEDERSEN, Jan. 2011. *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins
- SANTIPOLO, Matteo. 2002. *Dalla sociolinguistica alla glottodidattica*. Torino: Utet Libreria.
- PEREGO, Elisa. 2024. *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci editore.
- TALAVÁN Zanón, Noa. 2006. "Using subtitles to enhance foreign language learning", in *Porta Linguarum*, 6, 41-52.https://www.ugr.es/~portalin/articulos/PL_numero6/talavan.pdf (Ultimo accesso 28 giugno 2026)
- VESELICA MAJHUT, Snježana. 2012. *Cultural specificity in the translation of popular fiction from English into Croatian during the socialist and transition periods (1960-2010)*. Doctoral dissertation, Universitat Rovira i Virgili.
- WALSH, C. 2009. *Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Abya Yala

La traduzione audiovisiva come porta d'accesso alla padronanza interculturale e sociolinguistica dell'italiano: una proposta didattica

RIASSUNTO

Il presente articolo esplora il ruolo cruciale della traduzione dei sottotitoli delle serie televisive come strumento acquisizionale per l'implementazione delle competenze linguistiche idiomatiche, interculturali e sociolinguistiche tra gli studenti universitari di lingua italiana. Attraverso queste esercitazioni, infatti, gli studenti migliorano non solo la comprensione lessicale e grammaticale, ma, esposti a diverse norme sociali, valori e schemi comunicativi, riescono a sviluppare una più profonda sensibilità interculturale (Gagliardi 2021). Nel seguente articolo vengono prese in esame le traduzioni svolte da un gruppo di studenti del terzo anno (A.A. 2024/2025) dell'Università di Lingue di Zagabria (Filozofski Fakultet). Le traduzioni riguardano scene tratte da due serie TV croate, *Dnevnik velikog Perice* (2024) e *Bitange i princeze* (2005), nelle quali sono presenti diverse varianti sociolinguistiche (differenze di registro, espressioni colloquiali e gergali) che hanno permesso di intavolare una discussione su come possano essere rese nella lingua target. Si può confermare, dunque, che l'uso delle serie TV in un contesto didattico pratico, può colmare il divario tra la conoscenza linguistica formale e l'uso pragmatico e culturalmente appropriato della lingua, fornendo un ponte verso una comunicazione più efficace e una comprensione più sfaccettata del contesto socioculturale della lingua italiana (Sobrero e Miglietta 2011).

PAROLE CHIAVE:

sottotitolazione, didattica dell'italiano LS, traduzione audiovisiva (TAV), elementi culturospecifici, competenza sociolinguistica



Audiovisual translation as a gateway to intercultural and sociolinguistic mastery of Italian: A Teaching Proposal

SUMMARY

This article explores the crucial role of subtitling TV series as an acquisition tool for implementing idiomatic, intercultural, and sociolinguistic skills among university students of the Italian language. Through these exercises, students improve not only their lexical and grammatical comprehension but, by being exposed to diverse social norms, values, and communicative patterns, also manage to develop a deeper intercultural sensitivity (Gagliardi 2021). The following article examines the translations carried out by a group of third-year students (2024/2025), Faculty of Humanities and Social Sciences at the University of Zagreb. These translations involve scenes taken from two Croatian TV series, *Dnevnik velikog Perice* (2024) and *Bitange i princeze* (2005), which feature various sociolinguistic variations (differences in register, colloquialisms, and slang). These variations facilitated a discussion on how such elements can be rendered in the target language. It can therefore be confirmed that the use of TV series in a practical educational context can bridge the gap between formal linguistic knowledge and the pragmatic, culturally appropriate use of the language. This provides a bridge toward more effective communication and a more multifaceted understanding of the sociocultural context of the Italian language (Sobrero e Miglietta 2011).

KEYWORDS:

subtitling, teaching Italian as a foreign language, audiovisual translation (AVT), culture-specific items, sociolinguistic competence



**PRIKAZI KNJIGA
SEGNALAZIONI LIBRI
BOOK REVIEWS**

Elena Kiprovskaja Knežić
University of Zadar

Gjurčinova, Anastasija. 2025. *Dialoghi interletterari. Saggi italo-macedoni*.
 Nardò: Besa Muci Editore

Esce nel 2025 per i tipi della casa editrice BesaMuci il volume dal titolo *Dialoghi interletterari. Saggi italo-macedoni* dell'affermata saggista, traduttrice macedone e professoressa ordinaria presso la Facoltà di filologia „Blaže Koneski“ di Skopje, Anastasija Gjručinova. L'opera prende la forma di una raccolta di ventisette saggi scritti negli ultimi decenni in diverse occasioni accademiche. Molti degli articoli, facente parte di altre edizioni (*Konteksti* del 2006, *Mediterranski sintezii* del 2013 e *Transkulturni raznoglasja* del 2022) già pubblicate a Skopje in lingua macedone, vengono riproposti in questo volume nella traduzione italiana della stessa autrice.

Nell'introduzione, che precede le tre sezioni in cui il volume viene diviso, Gjručinova fornisce ai lettori una panoramica dei temi trattati e delle opere di autori macedoni e italiani prese in esame, quali Dante, Ariosto, Montale, Ginzburg, Magris e Sanguineti, Prličev, Koneski, Maleski, Starova e Urošević.

La prima sezione *Discorsi interculturali: i Balcani e il Mediterraneo* si apre con il saggio dal titolo *Quale narrativa oggi nei Paesi balcanici?* nel quale l'autrice indaga il significato e l'esistenza della narrativa *balcanica*. Ripercorrendo la letteratura balcanica degli ultimi venti anni, la studiosa analizza la sue caratteristiche, segnalando il pericolo di entrare nella trappola del "balcanismo", termine coniato dalla studiosa bulgara Maria Todorova. Gjručinova prende in esame i romanzi legati alla memoria storica, ai conflitti recenti, all'identità e al rapporto tra Balcani ed Europa, citando opere come *Πλωτές γυναίκες* ("Donne sospese in aria") di Diamandis Axiotis, *Balkanski žrtven jarec* („Il capro espiatorio dei Balcani") di Luan Starova, *Razgovor so Spinoza* (*Il sogno di Spinoza*, trad. Davide Fanciullo) di Goce Smilevski e *Srce zemlje* (*Il cuore della terra*, trad. Helena Kaloper; Stefania Giancane) di Svetislav Basara. Un'attenzione particolare viene dedicata anche alla scrittura femminile con autrici come Maro Douka, Diana Çuli, Aslı Erdoğan e Zdravka Evtimova. Nell'articolo *Aspetto mediterraneo della poesia macedone* Gjručinova riflette sul termine *mediterraneo* in tutte le sue sfumature, quella geografica, culturale e letteraria riconoscendo l'ambiguità che lo caratterizza. Da una parte lo vede come spazio per dialogo tra le culture diverse e dall'altra, invece, come luogo della disarmonia, di turbolenze continue. Riflettendo sulla nozione *mediterraneo* la studiosa indaga sull'appartenenza della Macedonia al contesto mediterraneo



giustificandola dal punto di vista geografico, storico e culturale. Tra i poeti macedoni che hanno manifestato un rapporto più intenso con lo spirito e l'eredità del Mediterraneo, Gjurmčinova cita Vlada Urošević e il suo ciclo di poesie intitolato *Il mediterraneo*, Radovan Pavlovski e la sua poesia *Selanec kraj more* („Il contadino sul mare”), nonché Mihail Rendžov e la poesia *More* („Mare”). La nostalgia come sentimento principale emerge anche dal saggio dal titolo *Pogradec nei miei sogni* nel quale Gjurmčinova racconta tratti intimi della vita personale legati a un sogno non ancora realizzato, e per diversi motivi geografici e politici, difficilmente realizzabile, ovvero la visita alla città albanese di Pogradec. Attraverso il sogno di visitare una città così vicina e allo stesso tempo molto lontana, la studiosa riflette sulla possibilità o impossibilità di conoscere e accettare l'altro, passo indispensabile per poter “vedere meglio se stessi”. Il saggio *Vivere in due lingue: La “saga balcanica” di Luan Starova* affronta il tema del bilinguismo nella letteratura attraverso l'esempio dello - come si autodefinisce - “scrittore macedone di origine albanese”, Luan Starova. La studiosa macedone analizza il caso complesso dello scrittore, traduttore e docente di letteratura francese all'Università di Skopje la cui madre lingua, quella albanese non coincide con quella di scrittura, ovvero il macedone. Soffermandosi sui romanzi che fanno parte della sua cosiddetta “saga balcanica”, tra i quali *Tatkovite knigi* (*I libri di mio padre*, trad. Giovanna Nanci), *Vremeto na kozite* (*Il tempo delle capre*, a cura di M. T. Giaveri), *Patot na jagulite* („Il cammino della anguilla”), *Balkanski žrtven jarec* (*Sacrificio balcanico*, trad. Giovanna Nanci) e altri tre romanzi, Gjurmčinova indaga le ragioni per il suo successo clamoroso, sia in Macedonia, che negli altri paesi europei, che stanno nel coraggio e la sensibilità con cui l'autore affronta temi quali migrazione, esilio, pregiudizi e problemi di identità.

Il pensiero del noto comparatista italiano, Armando Gnisci, costituisce il tema centrale del saggio di Gjurmčinova *La poetica meridionale e transculturale di Armando Gnisci*. Prendendo in esame la poetica dell'illustre critico letterario e saggista, segnata dall'idea della decolonizzazione, l'autrice indaga sul concetto di transculturazione di Gnisci ideato come “civiltà umana generale dei diversi”. Evocando la teoria di Elizabeta Sheleva, anche lei stessa studiosa del pensiero accademico di Gnisci, che non vede di buon occhio “il mito patetico delle origini e quell'assurda riduzione dell'individuo a un'identità preconcepita”, Gjurmčinova sottolinea l'atteggiamento negativo di Gnisci nei confronti della glorificazione delle radici etniche e culturali. Il tema del Sud riemerge nell'articolo *L'idea dei Balcani come Sud dell'Europa: immagini letterarie*. Prendendo spunto dall'insegnamento di Homi Bhabha, che nel libro *I luoghi della cultura* insiste sulla “location di ogni discorso umano”, Gjurmčinova elabora il concetto dei Balcani come Sud d'Europa. Si indaga, inoltre,



sulla duplice natura di tutti i Sud del mondo che comprende la bellezza del paesaggio da un lato e la povertà e l'arretratezza dall'altro. Citando l'opera del famoso scrittore e drammaturgo macedone, Goran Stefanovski, *Prikazni od diviot istok* ("Storie del Selvaggio Est") la studiosa riflette sul concetto dell'alterità, affermando che i Balcani vengono percepiti dall'Europa come l'Altro. Il romanzo *Acquamarina* (2004) di Tanja Urošević rappresenta il fulcro centrale dell'analisi proposta nell'articolo *L'isola di Corfù nel romanzo Acquamarina di Tanja Urošević. Una lettura geocritica*. Ispirandosi al pensiero dello studioso francese Bertrand Westphal, Gjurmčinova prende in esame le sfumature spaziali tra il reale e la finzione presenti in *Acquamarina* che si presenta non solo come un romanzo di viaggio ma anche di autoconoscenza la cui storia evoca indirettamente l'*Odissea* di Omero. Nel saggio *Predrag Matvejević nella lingua e nella cultura macedone*, la studiosa macedone descrive la genesi dell'amicizia e della collaborazione professionale con la rinomata studiosa croata, Sanja Roić, un legame nato grazie alla mediazione del celebre erudito, Predrag Matvejević. Il saggio, inoltre, offre un quadro della ricezione della attività letteraria e intellettuale di Matvejević in Macedonia del Nord. L'opera di Predrag Matvejević ricompare come tema centrale nel saggio *Due discorsi di geopoetica a confronto: il fiume (Danubio) di Claudio Magris e il mare (Mediterraneo) di Predrag Matvejević*, ma questa volta paragonata con quella del celebre scrittore italiano, Claudio Magris. L'autrice mette a confronto il discorso *fluviale* di Magris nel suo *Danubio* (1986) con quello *marino* di Matvejević nel *Breviario mediterraneo* (1987) analizzandoli nell'ambito della teoria della *fiction geografica*. La prima sezione si chiude con il saggio *Quando l'etica incontra l'estetica. La prosa documentaristica nelle opere di Claudio Magris e Daša Drndić* nel quale Gjurmčinova, partendo dalla teoria del *biofiction*, quale genere misto tra la biografia e la narrazione funzionale, mette a confronto i romanzi *Non luogo a procedere* di Magris e *Sonnenschein* di Drndić raccontando il loro forte intento di far conoscere al pubblico storie intense e tragiche legate alla Seconda guerra mondiale, nate all'incrocio tra il documento e l'invenzione.

La seconda sezione, *Ricezione e traduzione letteraria*, tratta temi legati alla traduzione e ai contesti storici, politici e culturali in cui essa nasce. Nell'articolo che apre questa sezione, *Intrecci linguistici e autotraduzione nelle opere degli autori migranti e bilingui*, l'autrice illustra i principali aspetti della produzione letteraria di autori bilingui. Analizzando, tra altri, il caso del grande poeta macedone, Grigor Prličev che scriveva in greco, bulgaro e macedone nonché quello di Goran Stefanovski, applaudito autore drammatico che scriveva in macedone e inglese, Gjurmčinova mette in rilievo le caratteristiche dell'identità ibrida con cui vivono gli autori bilingui.



La ricezione della letteratura italiana in Macedonia e l'ambito storico e culturale nel quale essa viene presentata al pubblico macedone è l'argomento principale dei saggi *La fortuna della letteratura italiana in Macedonia* e *Traduzioni dall'italiano in lingua macedone*. A questo proposito la studiosa approfondisce i diversi sistemi linguistici e culturali dei due paesi per dare un quadro generale della letteratura italiana tradotta in macedone, citando le opere di De Amicis, Capuana, Vittorini, Bocaccio, Dante, Moravia, Montale, Pirandello, Pavese e di altri scrittori italiani le cui opere sono apparse anche in macedone. Gjurićinova, inoltre, mette in evidenza l'importanza della scuola di traduzione - costituitasi da docenti e da ex studenti e laureati in Lingua e letteratura italiana - che svolge un ruolo molto importante nell'ambito accademico macedone. Nel saggio dal titolo *Come tradurre i classici: Dante e Petrarca nelle traduzioni macedoni* la studiosa analizza la traduzione della *Divina Commedia* e del *Canzoniere*, entrambe ad opera di Georgi Stalev, noto filologo e docente universitario di letteratura macedone, evidenziandone le debolezze dal punto di vista semantico da un lato, e la perfezione a livello formale dall'altro. Il poema ariostesco *Orlando furioso* tradotto dal poeta macedone Grigor Prličev nella seconda metà dell'Ottocento costituisce il nucleo centrale del saggio *Prličev e Ariosto: Orlando furioso nella traduzione di Grigor Prličev* nel quale la studiosa analizza tutti i punti importanti della traduzione realizzata a mo' di adattamento. Nell'articolo *Tradurre Natalia Ginzburg in lingua macedone*, invece, l'autrice racconta la propria esperienza di traduzione del libro *Cinque romanzi brevi e alcuni racconti* di Natalia Ginzburg in lingua macedone. Vengono analizzate le strategie traduttive adoperate nella traduzione dello stile, dell'onomastica e dei diversi tipi di realia presenti nell'opera di Ginzburg. Un'indagine esaustiva sulla fortuna del grande intellettuale italiano, Pier Paolo Pasolini nella cultura macedone, viene offerta nel saggio *Pasolini nella lingua e nella cultura macedone*. La studiosa, oltre alle traduzioni dell'opera pasoliniana, analizza anche la ricezione critica della sua produzione letteraria e cinematografica. Il saggio *Le traduzioni della letteratura macedone in italiano: omaggio a Giacomo Scotti* offre un'analisi dettagliata dell'evoluzione della promozione della letteratura macedone in Italia. L'autrice coglie l'occasione per omaggiare il grande scrittore, traduttore e giornalista, Giacomo Scotti, riconoscendone il ruolo fondamentale nella traduzione della letteratura macedone e richiamando numerose sue opere dedicate alla cultura e alla produzione letteraria macedone. Con il saggio *Generazioni, tendenze, poetiche. Antologie della letteratura macedone in Italia*, che chiude la seconda sezione, Gjurićinova riassume l'attività di traduzione delle più importanti antologie della letteratura macedone in lingua italiana, importantissime nella mediazione interculturale, tra le quali: *La*



poesia macedone (a cura di Giacomo Scotti, 1963), *Narratori macedoni* (a cura di Milan Gjuričinov e Giacomo Scotti, 1967), *Canti popolari macedoni* (a cura di Giacomo Scotti, 1971), *Gloria a San Cirillo* (a cura di Aleksandar Spasov e Naum Kitanski, 1974), *Macedonia: la letteratura del sogno* (a cura di Anastasija Gjuričinova, 2012) e altre pubblicate in Italia.

La terza sezione, *Sguardi incrociati italo-macedoni*, abbraccia otto saggi che riguardano le relazioni interculturali tra la cultura macedone e quella italiana. Nel saggio *Odeporica e costruzione delle culture: i testi dei viaggiatori italiani sulla Macedonia* Gjuričinova si dedica all'immagine della Macedonia negli scritti dei viaggiatori italiani tra il XV e il XIX secolo. Nel saggio *L'immagine degli italiani nella letteratura macedone* invece, si indaga sulla rappresentazione degli Italiani nel romanzo dello scrittore macedone Metodija Fotev, *Selani i vojnici* („Paesani e soldati“) del 1969 nel quale l'autore descrive i destini dei personaggi nel periodo della Seconda guerra mondiale dal momento dell'arrivo dei soldati italiani nel villaggio macedone di Dobridol. Il saggio *Decolonizzazione e interculturalità: studi italiani di letteratura comparata e il loro impatto sulla Macedonia* si presenta in forma di tributo alla Cattedra di Letteratura comparata presso la Facoltà di lettere e Filosofia dell'Università “La Sapienza” di Roma. La studiosa macedone evidenzia l'importanza di due aspetti dell'impegno di Armando Gnisci, fondatore della scuola romana di letteratura comparata, quali la decolonizzazione e l'interculturalità come punti chiave della sua poetica. Nel saggio dal titolo *Blaže Koneski e Dante Alighieri: Omaggio ai poeti e alla poesia* Gjuričinova omaggia non solo la poesia ma anche l'impegno linguistico e culturale dei due grandi poeti che pur appartenendo a secoli diversi, sono accomunati dalla importante attività culturale di stampo nazionale. La poesia del noto poeta italiano, Eugenio Montale, e la ricezione della sua opera in ambito macedone sono l'argomento centrale del saggio *La poesia di Eugenio Montale in Macedonia* nel quale la studiosa analizza i canali attraverso cui il pubblico macedone è venuto a contatto con la poesia di Montale, premiato con la Corona d'oro alle Serate poetiche di Struga. Il saggio *Vlado Maleski e Elio Vittorini* offre una profonda analisi contrastiva del romanzo di Maleski, *Ona što beše nebo* (“Quello che fu il cielo”, 1958) e quello di Vittorini *Uomini e no* (*Lugje i nelugje*, 1945) tradotto in lingua macedone proprio dallo scrittore, politico e diplomatico macedone, Vlado Malevski, soffermandosi sui punti comuni tra i due grandi scrittori, quali la sensibilità artistica e l'impegno sociale e intellettuale dei due autori, espressi in contesti culturali diversi. Con il saggio *Omaggio a Sanguineti*, l'autrice ripercorre le caratteristiche principali della poesia di Edoardo Sanguineti, poeta, narratore, saggista e critico italiano, vincitore, dopo Montale, del prestigioso pre-



mio Corona d'oro al festival *Serate poetiche di Struga*, focalizzandosi anche sulla profonda amicizia che lo scrittore nutriva con la Macedonia dove soggiornava più volte in varie occasioni. L'ultimo saggio della terza sezione, *Una sorpresa dietro l'angolo, dalle vette della letteratura macedone: Vlada Urošević* si concentra sul volume *Dietro quell'angolo vi attende la sorpresa* uscito presso l'editore salentino BesaMuci nel 2020, contenente 150 testi in versi e in prosa del rinomato poeta, saggista, narratore e traduttore macedone, Vlada Urošević, tradotti in lingua italiana.

Raccontando le molteplici sfumature del dialogo interculturale tra l'Italia e la Macedonia di Nord, caratterizzato da intrecci letterari, intellettuali, culturali e spesso anche da legami di amicizia, il volume *Dialoghi interletterari. Saggi italo-macedoni* rappresenta una preziosa risorsa per gli studi di italianistica e comparatistica, nonché per gli studi interculturali, coinvolgendo, oltre ai due paesi in questione, anche l'intero spazio dell'Europa slavomeridionale.



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

