

УРЕДНИШТВО

- Тихомир Брајовић,**
главни уредник
(Филолошки факултет, Београд)
- Љиљана Бањанин**
(Università di Torino)
- Андрей Николаевич Власов**
(Институт русской
литературы РАН, Санкт Петербург)
- Драгана Вукићевић**
(Филолошки факултет, Београд)
- Francisco Javier Juez Gálvez**
(Universidad Complutense, Madrid)
- Бојан Јовић**
(Институт за књижевност
и уметност, Београд)
- Наташа Ковачевић**
(Eastern Michigan University, Ypsilanti)
- Magdalena Koch**
(Uniwersytet A. Mickiewicza, Poznan)
- Сања Мацура**
(Филолошки факултет, Бања Лука)
- Милан Миљковић**
(Институт за књижевност
и уметност, Београд)
- Игор Перишић**
(Институт за књижевност
и уметност, Београд)
- Данијела Петковић**
(Институт за књижевност
и уметност, Београд)
- Тања Поповић**
(Филолошки факултет, Београд)
- Горан Радоњић**
(Филозофски факултет, Никшић)
- Robert Hodel**
(Universität Hamburg)
- Ирена Шпадијер**
(Филолошки факултет,
Београд)
- Марко Аврамовић, секретар**
(Институт за књижевност
и уметност, Београд)

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА излази три пута годишње. Издаје ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, Београд. Уредништво и администрација: Краља Милана 2, тел. +381 (0)11 2686-036, е-маил: sekretar@knjizevnaistorija.rs. Издавање овог часописа финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја. Прелом, штампа и повез: Јавно предузеће Службени гласник, Београд. За издавача: Бојан Јовић. Графички дизајн: Соња Павловић. Тираж: 300 примерака.

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА

Часопис за науку о књижевности

ЧИТАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ:

Когнитивна наратологија, (II) (приредила С. М. Милић)

Јелена В. Вуловић, Опис као приповедана перцепција у роману *За крухом* Ива Ћипика (9–32)

Jarmila Mildorf, Worth Pursuing? The Limits of Cognitive Narratology (33–48)

Darya Baryshnikova, Cognitive Narrative Studies and the Possibilities of Cut-up Prose Analysis (49–62)

Дејан Милутиновић, Оквири у когнитивној наратологији (63–79)

НАСЛЕЂЕ МОДЕРНИЗМА:

Предраг Тодоровић, Дадаизам или Авангарда српске авангарде (83–106)

Zorica Đergović-Joksimović, Barbarogenius and Utopia (107–119)

Дуња Душанић, Модернизам и Први светски рат: идеја о раскиду с традицијом (121–141)

Rosana Morabito, L'ultimo sogno di volo: Lamento sopra Belgrado (II) (143–165)

СТУДИЈЕ, ОГЛЕДИ, ПРИЛОЗИ:

Владан Десница, Три писма Вељку Петровићу (приредила И. Тешић) (169–174)

Ива Тешић, Коментари уз писма (175–179)

Stanley E. Gontarski, Two Essays on Tennessee Williams: A Streetcar Named Desire in Performance: 'I Don't Want Realism'; (181–200)

A Period of Adjustment: Zelda Fitzgerald Among Tennessee's Woman (201–210)

Daniela Nelva, Es gibt keine Versöhnung ohne dass man die Tattbestände kennt. Die Deutschen Intellektuellen und die Wiedervereinigung (211–228)

Мирјана Стошић, Иронијска суспензија у прози Јована Грчића Миленка (229–249)

КОНТЕКСТИ:

Leo Rafolt, Sala declamationum: Isusovačka tragedija u kontekstu posttridentskog kazališnog i pedagoškog interkulturalizma (II) (253–276)

ПОЈМОВНИК:

Александра Угреновић, У одсуству мајстора: домети и достигнућа бахтинологије (II) (279–300)

Оливера Жижовић, Јунгов(ски) приступ књижевности (301–323)

У СРЕДИШТУ: (После)ратна књижевност

Maciej Czerwiński, Unuci i preci: dva vida ratne ponovljivosti u savremenom romanu (327–340)

ОЦЕНЕ, ПРИКАЗИ, БЕЛЕШКЕ:

Тихомир Брајовић, Постоји ли (српска) наука о књижевности? (Adrijana Marčetić, O novoj komparatistici; Ненад Николић, Проблеми савремене књижевне историје) (343–348)

Светислав Јованов, Истина тела, драма теорије (Žene, drama i izvedba: između post-socijalizma i post-feminizma / uredila Lada Čale Feldman) (349–352)

Бојан Јовић, У зениту (манифестне) авангардне езотерије (Benedikt Hjartarson, Visionen des Neuen Eine diskurshistorische Analyse des frühen avantgardistischen Manifests) (353–356)

Александра Манчић, Рођени у преводу (Rebecca L. Walkowitz, Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature) (357–360)

Милица Ђуковић, Знакови поред новосадског пута (Зоран Ђерић, Употреба града: савремени новосадски роман) (361–363)

Андреја Марић, Циклус као јединствена слика свијета (Светлана Шеатовић Димитријевић, Епизација модерне лирике) (365–368)

Тања Поповић, Михаил Бахтин у савременом свету (Извештај са конференције, М. М. Бахтин в современном мире – VI международные Бахтинские чтения, посвященные 120-летию со дня рождения ученого, Саранск, 25-25 ноября 2015) (369–372)

Које боје је човеково сопство? (Franc Fanon, Crna koža, bele maske) (373–374)

Станислав Винавер, песник, (Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера / уредили Драган Хамовић, Предраг Петровић) (374–375)

О Герасиму Зелићу и његовим путовањима (Желько Ђурић, Велико путовање Герасима Зелића) (376–377)

РЕЧ НА РЕЧ:

Dr Dejan Ognjanović, Odbrana Poetike horora (381–385)

Rosanna MORABITO

rmorabito@unior.it

L'ULTIMO SOGNO DI VOLO: LAMENTO
SOPRA BELGRADO (II)Università degli studi di
Napoli "L'Orientale"

3.2. Strofe dispari

Nel *Lamento* si ritrova la caratteristica osservata in *Stražilovo* del trasferimento della regolarità metrica dal livello del verso al livello strofico. Si osserva una regolare corrispondenza sillabica tra versi nella stessa posizione strofica, secondo schemi ritmici e rimici specifici per ogni gruppo di strofe, pari e dispari.

Come rileva Petrov, nelle strofe dispari tutti i versi nella medesima posizione hanno pressoché lo stesso numero di sillabe¹. Tutte queste strofe seguono lo schema rimico: a b a c d b d e e c. La distribuzione delle frasi (intese come sequenze concluse da un punto), con la presenza di frasi lunghe nei primi versi e di frasi brevi a fine strofa influisce sull'intonazione delle strofe dispari (Petrov 2009: 111). Ogni strofa dispari è divisibile in una quartina, in cui ogni quarto verso finisce con un punto, seguita da una sestina.

In ogni quartina, luoghi e persone del passato (o il passato stesso) del poeta si presentano come visioni, introdotti dall'espressione *prividažu mi se još* ("mi appaiono ancora"), o da sue variazioni.

I¹⁻⁴: JAN MAJEN e il mio Sirmio, / Paris, i miei compagni morti, i ciliegi in Cina, / mi appaiono ancora, mentre qui taccio, veglio e muoio, / e ghiaccio, freddo, come un ceppo sulla cenere. (JAN MAJEN i moj Srem, / Paris, moji mrtvi drugovi, trešnje u Kini, / prividažu mi se još, dok ovde ćutim, bdim i mrem, / i ležim, hladan, kao na pepelu klada.)

III¹⁻⁴: L'ESPAÑA e la nostra Lesina, / il morto Dobrović, sceicco che biancheggia nel Sahara, / mi appaiono ancora, come spettri, fuochi, un'illusione. / Impazzito il mio Sibe,² a bocca aperta come un pesce. (ESPANJA i naš Hvar, / Dobrović mrtvi, šejk što se u Sahari beli, / prividažu mi se još, kao utvare, vatre, var. / Moj Sibe poludeli, zinuo kao peš.)

Nella V strofa il poeta si rivolge direttamente a luoghi, a momenti della vita passata e al passato stesso, oggetto della visione, per cui il predicato

1 Petrov (2009: 110) presenta una tabella che evidenzia come, con pochissime eccezioni, tutti i primi versi sono di 6 sillabe, tutti i secondi di 14, i terzi di 15, i quarti di 13, i quinti di 15, i sestimi di 14, i settimi di 14, gli ottavi di 11, i noni di 9, i decimi di 5.

2 Sibe Miličić (1886-1945) scrittore serbo dalmata, amico di gioventù di Crnjanski. Ad ulteriore riprova del legame giovanile tra i due scrittori, Novica Petković identifica nello Čarnojević del primo romanzo di Crnjanski proprio Sibe Miličić (Petković 2010). Sul poeta di origine dalmata, cfr. Lešić (1991).

compare alla seconda persona plurale: *prividate mi se još*, (“mi apparite ancora”). Questa è l’unica strofa dispari a cominciare con il pronome di seconda persona *Ti* (tu), con cui iniziano invece tutte le strofe pari, rivolto anche qui alla città di Belgrado, ora però vista come elemento del passato del poeta, al pari degli altri:

5¹⁻⁴: TU, IL PASSATO, e il mio mondo,/ giovinezza, amori, gondole, e, in cielo, la Serenissima,³/ mi apparite ancora, come un sogno, un’onda, un bel fiore,/ nella compagnia di maschere, che è venuta a prendermi. (TI, PROŠLOST, i moj svet,/ mladost, ljubavi, gondole, i, na nebu, Mljeci,/ prividate mi se još, kao san, talas, lepi cvet,/ u društvu maski, koje je po mene došlo.)

Anche Belgrado, dunque, è compresa tra i luoghi dell’esperienza passata: „TI, PROŠLOST, i moj svet,” (V¹: “Tu, il passato, e il mio mondo”). Il “qui ed ora” del poema è lo stato del soggetto lirico che si figura in punto di morte e “la fine della vita è solo un’allucinazione sul passato, senza alcun senso” („kraj života je samo jedna halucinacija o prošlosti, bez ikakvog smisla”) (Crnjanski 1983, I: 17). Città e paesi non sono indicazioni geografiche o spaziali bensì, insieme alle persone e al passato stesso e alla vita umana in sé, istanti nel tempo lineare umano, che tornano alla memoria del poeta necessariamente sul medesimo piano temporale, nel presente unico che è lo spazio della memoria.⁴

Nella strofa VII la condizione di debolezza e precarietà del soggetto (la fiammella che tremola) è chiaramente esemplificata:

7¹⁻⁴: LISBOA e il mio viaggio,/ nel mondo, castelli in aria e sulla spuma marina,/ mi appaiono ancora, mentre la mia fiammella tremola come foglia/ e trasferisco anche la terra, nei sogni, nei sogni, nei sogni. (LIŽBUA i moj put,/ u svet, kule u vazduhu i na morskoj peni,/ prividaju mi se još, dok mi žižak drhće ko prut/i prenosim i zemlju, u sne, u sne, u sne.)

La visione della successiva strofa IX è dedicata alla figura della moglie del poeta (pur non nominata esplicitamente) che, come il matrimonio stesso, rappresenta un elemento centrale della vita di Crnjanski, di cui in Serbia aveva adombrato la particolare valenza sociale ed esistenziale (Morabito 2014: 235-236):

9¹⁻⁴: FINISTERE e la figura di lei,/ il matrimonio, i baci, una burrasca che fu così forte,/ mi appaiono ancora, qualche farfalla, papaveri, spiga,/ mentre, dal passato, ascolto, il passo di lei, così lieve. (FINISTERE i njen stas,/ brak, poljupci, bura što je tako silna bila,/ prividaju mi se još, po neki leptir, bulke, klas,/ dok, iz prošlosti, slušam, njen korak, tako lak.)

3 La città di Venezia, che lo scrittore conosceva dalla giovinezza, compare ripetutamente anche in *Presso gli Iperborei*, più volte definita come “fatamorgana”, “un sogno sull’acqua” (“san na vodi”): “è una nuvola rosa che si leva dal mare, un fiore, fatamorgana, ombre marmoree nella frescura. Un sogno.” (“to je ružičast oblak koji se diže iz mora, cvet, fatamorgana, mramorne senke u hlavodovini. San.”) (I: 151). Per non appiattare lo spessore simbolico dell’immagine di Venezia, occorre ricordare anche il ripetuto paragone tra la gondola e la bara che è figura anche del legame tra la morte e gli amanti (*ibidem* e *passim*).

4 Secondo Petrov (2009: 116), con l’avvicinamento di luoghi tra loro lontani all’inizio delle strofe dispari “si annulla il concetto di spazio” (“poništava se pojam prostora”).

In *Presso gli Iperborei*, il protagonista parla molto della moglie, cui lo lega un profondo rapporto che ha anche la precisa valenza di legame con la terra di appartenenza:

Gioisco del fatto che, quando mia moglie mi abbraccerà, sentirò di aver di nuovo stabilito il legame con il mio paese. (Radujem se što ću, kad me žena bude zagrlila, osećati da sam ponovno uspostavio sa svojom zemljom vezu.) (Crnjanski 2011: 285)

Nell'ultima strofa dispari, la visione conclusiva ("na kraju", 'alla fine') abbraccia complessivamente la vita umana e la natura, metonimicamente rappresentata da alcuni suoi elementi, tutti facilmente rintracciabili nella precedente produzione di Crnjanski e quindi di specifico peso semantico, tutto quanto ormai ridotto ad apparizione ed assimilato direttamente alla morte:

11¹⁻⁴: L'umana VITA, e il levriere,/ foglia secca, gabbiano, capriolo, e Luna in mare aperto,/ mi appaiono, infine, come sogno, come anche la morte/ di un attore dopo l'altro del nostro teatro. (ŽIVOT ljudski, i hrt,/ sveo list, galeb, srna, i Mesec na pučini,/ priviđaju mi se, na kraju, ko san, kao i smrt/ jednog po jednog glumca našeg pozorišta.)

La vita umana come rappresentazione (per lo più orchestrata dal "caso commediante")⁵, il mondo come palcoscenico di una sanguinosa commedia sono elementi ricorrenti tanto nella poesia quanto nella prosa di Crnjanski⁶, spesso in connessione con figure di ironia e autoironia.⁷ Morti erano, al tempo della stesura del *Lamento*, molti degli attori della sua 'commedia umana'.

Nelle sestine che seguono ogni quartina, la visione si chiarisce come snaturamento di persone e luoghi, che appaiono ridotti ad animali e rovine, spettri, ombre, 'istanti' nel tempo lineare che precipita verso la fine. Tutti i quinti versi sono strutturati in modo quasi identico e tutte le sestine tranne l'ultima si concludono con la citazione diretta delle parole che le apparizioni sussurrano o gridano anche in lingue straniere (russo, spagnolo, italiano, francese, portoghese), esprimendo la vanità di tutto, la transitorietà dell'esistenza che inghiotte ogni cosa e persona e luogo, la transitorietà "che è eterna" (Crnjanski 1983, II: 156).

Nelle sestine delle prime due strofe dispari (I e III), il soggetto parla alla seconda persona plurale, con un "noi" che comprende il poeta, i suoi compagni morti, luoghi del suo passato in patria e in Europa:⁸

5 "Slučaj je najveći komedijant u svetu" ("Il caso è il più grande commediante del mondo"), nei *Komentari* del 1959 (Crnjanski 2010: 157).

6 L'importanza del concetto di teatro, fortemente connotato stilisticamente e semanticamente nell'opera di Crnjanski è ben rilevata nella storiografia (Gvozdrenović 2009: 136-138; Jaćimović 2009: 285-286).

7 Sui diffusi riferimenti alla 'commedia umana' nell'opera di Crnjanski, cfr. Milošević (1966: 69 e *passim*). Tra i moltissimi riferimenti in *Presso gli Iperborei*: "C'è qualcosa della commedia, ora, nella guerra, di inatteso, incomprensibile, e pur con tutti gli orrori, di ridicolo." ("Ima nešto komedijantsko, sad, u ratu, neočekivano, neshvatljivo, i kraj svih strahota, smešno") (II: 99).

8 L'alternarsi di "io" e "noi" è presente anche nella lirica giovanile di Crnjanski, dove il "noi" è espressione del bisogno di appartenenza al mondo artistico dei

I⁵⁻⁶: Solo, che non siamo più noi, la vita, e neanche le stelle/ Bensì dei mostri, polipi, delfini, (Samo, to više i nismo mi, život, a ni zvezde/ nego neka čudovišta, polipi, delfini.)

III⁵⁻⁶: Solo che non siamo più noi, giovani e in forze,/ bensì dei pappagalli, scimpanzé, senza allegria (Samo to više nismo mi, u mladosti i moći,/ već neki papagaji, čimpanzi, neveseli)⁹

La quinta strofa è la prima tra le dispari in cui compare il pronome di prima persona singolare "io" (tra le pari l'unica sarà la decima), ed è l'unica in cui la voce poetica si rivolge direttamente alla città di Belgrado con il "Tu" in apertura del primo verso, stabilendo esplicitamente un rapporto tu-io. Il "principio conativo" che, come osserva Petrov (2009: 120), si realizza in tutte le strofe pari in cui il poeta si rivolge direttamente alla città, appare così esteso anche alla strofa dispari in cui Belgrado è assimilata agli altri luoghi del passato e come quelli si trasfigura nella visione: nella relazione tu-io entrambi i membri appaiono trasformati in spettri e rovine.

V⁵⁻⁶: Solo, che non sono io, né Venezia che si fa azzurra,/ bensì rovine, fantasmi, e lapidi (Samo, to nisam ja, ni Venecija što se plavi,/ nego neke ruševine, aveti, i stećci)

Nella trasfigurazione descritta nella strofa VII le persone, uomini e donne, non sono più esseri viventi, bensì ombre:

VII⁵⁻⁶: Solo, che non sono più, né donne, né uomini vivi,/ bensì ombre, impotenti, deboli, e meste,/ (Samo, to više nisu, ni žene, ni ljudi živi,/ nego neke nemoćne, slabe, i setne, seni,/))

Anche la moglie, figura lieve e sorridente evocata nella quartina della strofa IX, si trasfigura nella sestina seguente in un grande uccello minaccioso¹⁰:

IX⁵⁻⁷: Solo, che non è più lei, né ridente la sua voce,/ bensì un cormorano, dalle ali selvagge e nere,/ che grida: il raggio di ogni felicità affonda nell'Oceano. (Samo, to više nije ona, ni njen glas nasmejan,/ nego neki kormoran, divljih i crnih krila,/ što viče: zrak svake sreće tone u Okean.)

La trasformazione della figura della moglie in un cormorano richiama alla mente del lettore un passo di *Presso gli Iperborei* in cui i medesimi uccelli compaiono in connessione con il motivo delle visioni al momento della morte:¹¹

La vedrò [la tundra], dunque, anche nel mio momento della morte, e, con essa, anche la cima ghiacciata dell'isola Jan Majen. Nella nebbia, quando quell'isola mi apparirà, passeranno in volo i cormorani quasi invisibili, che

'giovani', legati dai medesimi disagi esistenziali e dalla medesima visione della necessità di rottura con la tradizione e di rinnovamento delle convenzioni letterarie (Velmar Janković 2005: 12-13).

9 A proposito del concetto espresso da Crnjanski con il termine "neveselost" e derivati (letteralmente "assenza di allegria"), si veda Jerkov (2010).

10 Sul ruolo degli animali menzionati nelle strofe dispari (polipi, delfini, cormorano, ecc.), si veda anche il paragrafo seguente 3.2.1.

11 Anche Cvetković (1986: 102) rileva la corrispondenza con il passo sui cormorani, corrispondenza che lo studioso legge in chiave sumatraistica.

volano lì. (Videću je, dakle, i na svom smrtnom času, i, sa njom, i ledeni vrh ostrva Jan Majen. U magli, kad mi se to ostrvo bude javilo, proletaće skoro nevidljivi kormorani, koji tamo lete.) (Crnjanski 2010: 23)

Nell'ultima strofa dispari, in cui già la quartina abbraccia in una visione globale e definitiva la vita umana e gli elementi della natura, la sestina ne chiarisce l'inconsistenza ontologica:

11⁵⁻⁷: Solo, tutto ciò, anche io, non siamo mai neanche stati più, / che una spuma, istanti, un sussurro in Cina, / che sussurra, come anche il cuore, sempre più freddo e più piano: / (Samo, sve to, i ja, nismo nikad ni bili više, / nego neka pena, trenuci, šapat u Kini, / što šapće, kao i srce, sve hladnije i tiše: /)

Abbiamo qui la seconda e ultima occorrenza in strofa dispari del pronome "io", e la ripresa di parole chiave che marcano l'opus di Crnjanski: i ciliegi e la Cina (presenti anche nella prima strofa) e, nello stesso ambito tematico, lo yin e yang, affinché non ci siano dubbi che tutto ciò che appartiene alla dimensione lineare del tempo umano, sia la natura percepita, sia la dimensione del potere (i Ming, il Mandarino), sia la dimensione del pensiero e dello spirito umano (il Tao, yin e yang), proprio tutto passa.¹²

Quest'ultima strofa dispari si differenzia dalle altre non solo perché non compare il discorso diretto delle apparizioni ma anche perché la vita umana e gli elementi della natura non sono qui trasfigurati in qualcos'altro bensì ricondotti alla loro essenza di istanti, privi di senso nell'economia dell'eternità. In altre parole, è affermata in maniera definitiva la consapevolezza che, per l'individuo, la percezione del legame tra tutte le cose, caratteristica dell'opera di Crnjanski dall'epoca di *Sumatra*, perde senso di fronte alla morte, non-luogo in cui pur nel permanere dei legami cosmici, della dimensione umana alla fine non resta nulla:

11⁸⁻¹⁰: che non restano, né Ming, né yang, né yin, / ne il Tao, i ciliegi, né il Mandarino¹³. / Nessuno e niente. (da ne ostaju, ni Ming, ni yang, ni yin, / ni Tao, trešnje, ni mandarin. / Niko i ništa.)

Secondo Petrov (2009: 116), le strofe dispari rappresentano l'altra faccia del sumatraismo affermato nel 1920 con *Sumatra e Objašnjenje Sumatre*. Nella visione del mondo di Crnjanski, tuttavia, già all'epoca di *Stražilovo* il sumatraismo non appariva realmente consolatorio (Raičević 2004b: 296),¹⁴ bensì come una sorta di rinuncia alla vita per sfuggire alla

12 Oltre alle antologie di lirica cinese (1923) e giapponese (1928) dello stesso Crnjanski, ricordiamo l'importanza della cultura orientale per l'avanguardia serba che emerge chiaramente anche nella monografia di Barać (2008). Per un contributo recente sulla componente orientale della poetica di Crnjanski, oltre al già citato studio di Vučković (2014), si veda anche Jamasaki (2014).

13 La figura del Mandarino compare in vari luoghi dell'opera di Crnjanski, come metonimia dei rappresentanti del potere e dei valori ufficiali. In un'intervista del 1929 definisce Mandarini i letterati della generazione affermata prima della guerra e ora contraria alla corrente dei 'giovani' (Popović 1980: 145). In *Presso gli Iperborei* sono ripetutamente identificati solo come Mandarini rappresentanti dei governi italiano, jugoslavo, tedesco.

14 Molti gli studi dedicati a varie possibili interpretazioni della poetica sumatraistica di Crnjanski. Oltre all'interpretazione ormai classica di Radomir Konstantinović,

morte, "una fuga in un 'altrove' di luce e ghiaccio perenni, dove, senza la vita, è la pace" (Morabito 2013: 243).

Nel corso della sua attività letteraria, lo scrittore approfondisce la concezione dei legami universali al di là dello spazio e del tempo. In *Presso gli Iperborei*, il protagonista Crnjanski affermerà: "finché non ho conosciuto e incontrato quegli uomini del nord [dunque fino agli anni Trenta], così come le loro ragazze e donne, non sapevo quanti legami ci fossero al mondo" ("Sve dok te ljude sa Severa nisam upoznao i sreco, kao i njihove devojke i žene, nisam znao, koliko veza ima u svetu") (Crnjanski 2011: 347).

3.2.1. Alla lettura di *Presso gli Iperborei*, anche il piccolo 'bestiario' presente soprattutto nelle strofe dispari del *Lamento* appare espressione di una dimensione costante del mondo poetico dell'autore. Qui, fin dalla sua prima produzione poetica, la natura "diventa rifugio e consolazione e riceve un posto privilegiato in un mondo in cui la vita umana è privata di senso"¹⁵ e, come rileva Petković, "quella preminenza del paesaggio in Crnjanski è più la regola che l'eccezione", con il volgersi delle immagini "dalla cultura alla natura".¹⁶

Tutto il libro sugli Iperborei è pervaso di paragoni tra uomini e animali, le situazioni umane più varie sono descritte attraverso similitudini con il mondo animale con frequenza di gran lunga superiore al comune uso linguistico di immagini animali (pur non mancando espressioni comuni del tipo 'stretti come sardine in scatola'): "mentre nel mondo degli Iperborei le cose morte assumono caratteristiche degli esseri viventi, l'uomo stesso è esposto ad una ininterrotta animalizzazione e reificazione".¹⁷

Tra gli svaghi con cui il piccolo gruppo cosmopolita a Roma cerca di difendersi dall'inquietudine crescente, c'è un gioco che consiste nell'indovinare le somiglianze tra animali e passanti:

quale assomiglia a un babbuino, quale assomiglia a un canguro, chi cammina come camminano i galli, a quale signora, che passa, può accadere, di deporre le uova.// Come in preda ad una febbre ci sforziamo perché lo scherzo sia quanto più possibile stupido. ([...] koji liči na pavijana, koja liči na kengura, ko hoda kao što petlovi hodaju, a kojoj gospođi, koja prolazi, može se desiti, da snese jaja.// Kao u nekoj groznici trudimo se da šala bude što gluplja.) (Crnjanski 2010: 231)

Il narratore Crnjanski, che nei suoi viaggi visita e fotografa anche giardini zoologici, pone in relazione con la scoperta dell'Iperborea anche il proprio interesse per la somiglianza tra mondo umano ed animale:

gli studi di Gorana Raičević rimandano anche alla bibliografia più recente, come in Raičević (2013).

¹⁵ "Priroda, koja već u *Lirici Itake* postaje utočište i uteha, i koja dobija povlašteno mesto u svetu u kojem je ljudski život obesmišljen [...]" (Raičević 2014: 313).

¹⁶ "Ta prevaga koju pejzaž odnosi, kod Crnjanskog je pre pravilo nego izuzetak" (Petković 1999: 90).

¹⁷ "Dok u svetu Hiperborejaca mrtve stvari poprimaju osobine živih bića, sam čovek je izložen neprestanoj animalizaciji i postvarenju" (Gvozdrenović 2009: 154).

Finché non ho scorto i pinguini, davvero buffi, che camminano come monaci, e somigliano a piccoli gruppi di persone, tutte quelle somiglianze con l'uomo, né le conoscevo, né riflettevo su di esse. Non so perché, in quei giorni, a Roma, leggo soprattutto, quei miei appunti, e osservo quelle mie foto, come se CIÒ possa diventare per me una consolazione. Ciò non aveva, come conseguenza, un qualche sentimentalismo in me, piuttosto solo la meraviglia, alla scoperta di certi parallelismi, tra l'uomo e le bestie, tra la realtà e il sogno, anche nel regno animale. (Sve dok nisam ugledao, zaista smešne, pingvine, koji hodaju kao kaluđeri, a liče na male grupe ljudi, sve te sličnosti sa čovekom, niti sam znao, niti sam o njima razmišljao. Ne znam zašto, tih dana, u Rimu, te svoje beleške, najviše čitam, i te svoje slike zagledam, kao da mi TO može postati uteha. To nije imalo, kao posledicu, neku sentimentalnost u meni, nego samo čuđenje, pri otkrivanju izvesnih paralela, između čoveka i zveri, između stvarnosti i sna, i u životinjskom carstvu.) (Crnjanski 2011: 303)

Tutto e tutti, compreso il narratore stesso, hanno tratti fisici o comportamentali ricondotti a caratteristiche animali. Una donna ha gli occhi verdi color lucertola, un'altra assomiglia ad una piccola tigre. Indaffarato il protagonista corre per la città "così come corrono qua e là le formiche, e le pulci. La guerra è alle porte" ("kao što mravi, i buve, trčkaraju. Rat je na pragu") (Crnjanski 2010: 57), mentre durante una gita in montagna, gli sci che spuntano da un finestrino sembrano "delle giraffe, che allungano il collo dall'Africa, a Roccaraso" ("neke žirafe, koje pružaju vratove iz Afrike, u Roccaraso") (Crnjanski 2010: 95). La gente sulla neve vista dall'alto della funivia pare una folla di insetti (Crnjanski 2010: 132), così come paiono insetti anche il narratore e i suoi amici che ballano in un locale (Crnjanski 2010: 136). Nell'attesa angosciata che la guerra mandi in fumo le bellezze d'Italia, Crnjanski e i suoi amici "correvano qua e là, come topi in trappola, con il dito, per la carta geografica" ("trčkarali [su], kao miševi u mišolovci, prstom, po geografskoj karti") (Crnjanski 2010: 168) e in quello stato d'animo perfino la cupola di Michelangelo può apparire "come un'enorme trappola per topi, dei papi" ("kao neka ogromna mišolovka, papa") (Crnjanski 2010: 185). Come gli occupanti un ascensore impazzito, che si ferma tra i piani mentre suonano le sirene dell'allarme aereo, "assomigliano a pappagalli che stridono e strepitano e sbattono le ali" ("liče na papagaje koji krešte i viču i krilima lepršaju") (Crnjanski 2011: 9), così una lite tra automobilisti è come uno starnazzare di oche e "lo starnazzare delle oche, come è noto, ha salvato Roma dai Galli" ("gakanje gusaka, kao što je poznato, spaslo je Rim od Gala") (Crnjanski 2011: 17). Il vulcano Stromboli "ha una cresta rossa che, nel buio, è fuoco, a mille metri di altezza. Non so perché, lo chiamo gallo. Quello, nell'era glaciale, ha fatto chicchirichì alla terra" ("ima crvenu krestu koja je, u mraku, vatra, hiljadu metara visoko. Ne znam zašto, zovem ga petao. Taj je, u ledenom dobu, zemlji kukurikao") (Crnjanski 2011: 124).

Il mondo naturale (vegetale, animale, minerale), sempre presente nella poesia di Crnjanski, con il maturare del suo sguardo su sé stesso e sulla realtà acquista una valenza di consapevolezza. Lo colpisce la meraviglia nello sguardo di foche e orsi bianche alla vista dell'uomo ("tutto fugge

dall'uomo", "sve beži od čoveka", è espressione ricorrente) e la naturalezza dell'amore materno anche tra gli animali, come istintivo riconoscimento e soddisfazione per la prosecuzione della vita (più volte citata l'immagine dell'orsa polare che bacia il suo cucciolo). Anche in Michelangelo legge che gli animali avrebbero molto da dirci e giunge a pensare che "davvero, bisogna credere che un giorno, delfini, foche, prenderanno a parlare" ("zaista treba verovati, da će jednog dana, delfini, foke, progovoriti") (Crnjanski 2011: 302).

"Bella ed eterna" ("Lepa i večna") (Crnjanski 2010: 338), la natura, con le sue forze inarrestabili, è indifferente agli eventi dell'uomo e della Storia: "la natura non partecipa ai sentimenti umani, neanche un po'" ("Priroda ne saoseća sa čovekom, ni malo") (Crnjanski 2011: 379); è costante affermazione solo di sé stessa, della propria eternità: "la natura è eterna, e la morte è solo un'illusione dei singoli uomini" ("Priroda je večna, a smrt samo iluzija pojedinih ljudi") (Crnjanski 2010: 145).

Tutti gli animali che compaiono nelle strofe dispari compaiono, insieme a molti altri, anche nel libro sugli Iperborei, compresi polipi e delfini. Il narratore ama i delfini, perché "sono così intelligenti. E salvano il poeta che sta annegando" ("jer su tako inteligentni. A spasavaju pesnika koji se davi") (Crnjanski 2011: 332).¹⁸ Dei polipi ama gli occhi (Crnjanski 2010: 349), quando sono negli acquari, ma quei grandi animali marini suscitano anche associazioni spaventose:

Era arrivata la primavera, e a tutti era diventato chiaro che la guerra avrebbe, ora, sicuramente, afferrato, come un polipo, anche la penisola balcanica, e l'Asia.// Bisognava immaginare quel polipo.// Nero, enorme, immenso, che afferra tutto, e lascia una traccia di sangue. (Proleće je bilo došlo, a svima je postalo jasno, da će rat, sad, sasvim sigurno, kao polip, obuhvatiti i Balkansko poluostrvo, i Aziju.// Trebalo je zamisliti tog polipa.// Crnog, ogromnog, bezmernog, koji obuhvata sve, a ostavlja trag krvi.) (Crnjanski 2011: 349)

Tra le poche immagini animali che compaiono nelle strofe pari, troviamo per due volte il paragone tra la città e il cigno,¹⁹ animale che incontriamo ripetutamente in *Presso gli Iperborei* e - direi - con un significato piuttosto ambivalente. Narrando della colonizzazione dell'Islanda, il protagonista riporta che le insenature erano piene di cigni e che i primi bambini vi furono messi al mondo in un luogo che di cigni, e di ali di cigno,²⁰ brulicava (Crnjanski 2010: 48-49). Nella narrazione, inoltre, compaiono ripetutamente similitudini tra il cigno, per lo più il cigno nero, e figure femminili

18 Difficile non pensare che questa immagine si riferisca al contesto poetico di Serbia, in cui il soggetto poetico sembra essere appunto scampato all'annegamento.

19 Oltre all'immagine del cigno, nelle strofe pari troviamo solo quella dei vermi e delle formiche, di cui parlerò più avanti.

20 Molto commentata nella letteratura critica l'immagine ricorrente dell'ala spezzata di gabbiano che il protagonista fotografa su una spiaggia del Nord riprendendo casualmente anche la propria ombra: l'ala spezzata e l'ombra umana appaiono come un monito e una premonizione delle sofferenze future. Qui, il dettaglio delle ali spezzate di cigno sembra stare a ricordare che anche l'elegante uccello è vittima (o meglio parte inconsapevole) della ciclicità con cui la vita perpetua sé stessa.

(ad eser
lungo de
anche a
per altri
legame
paesi no
nel regn
"li, nel r
("tamo,
(Crnjans

Le s
stessa p
è più pia
regolari
e versi:
ad ogni
distribuzi
seguite c
distribu
inizia un
nella str
le strofe

3.3.
più acce
delle fra
e anche
posizion

Ogn
singolar
che segr

21 Quest
mo muor
umire na
un esplor
muta, la p
l'eternità
krug sven
gno" ("To

22 Come
mente lun
spondenz

23 Quest
"parallelo

(ad esempio in I: 59 e 76, la conoscente casuale incinta cui racconta a lungo dei paesi nordici). L'immagine del grande uccello appare associata anche alle gondole veneziane (ad esempio Crnjanski 2011: 284), le quali per altro vengono più volte paragonate a bare, divenendo anche figura del legame tra la morte e gli amanti. Il narratore dichiara di amare i cigni dei paesi nordici, creature armoniose ed eleganti che, come tutta la natura nel regno del ghiaccio e del silenzio, ci appaiono legate alla morte, la quale "li, nel regno del ghiaccio eterno, deve essere, come un sogno grandioso" ("tamo, u carstvu večnog leda, smrt mora biti, kao neki veličanstven san") (Crnjanski 2010: 72)²¹.

3.3. Strofe pari

Le strofe pari presentano piena regolarità sillabica tra versi nella stessa posizione strofica.²² In esse anche lo schema rimico dei dieci versi è più piano rispetto alle strofe dispari: a b a b c d c d e e. Un altro fattore di regolarità segnalato nell'analisi formale di Petrov è nel rapporto tra frasi e versi: nelle prime quattro strofe pari, troviamo sei frasi che cominciano ad ogni primo, terzo, quinto, sesto, settimo e nono verso. In base alla distribuzione delle frasi, la struttura strofica è segmentabile in due quartine seguite da un distico. Tale articolazione è confermata dalle variazioni nella distribuzione delle frasi nelle ultime due strofe pari: nella X al verso 5 inizia una frase estesa per quattro versi a costituire la seconda quartina; nella strofa XII la seconda quartina appare costituita da tre frasi. In tutte le strofe pari il distico finale a rima baciata è costituito da un'unica frase.

3.3.1. Rispetto alle strofe dispari, dunque, quelle pari manifestano una più accentuata corrispondenza sintattica verticale, per la distribuzione delle frasi secondo la ripartizione interna delle strofe in quartine e distico, e anche orizzontale, per la più frequente ripetizione di parole nella stessa posizione (Petrov 2009: 117-121).

Ogni primo verso inizia con il pronome personale di seconda persona singolare *Ti* ('Tu'), seguito dall'avverbio *medutim* ('invece, intanto'),²³ che segna la contrapposizione con le precedenti strofe dispari. Lo stesso

21 Questa la frase seguente: "E non una visione di ratti e topi, come quando l'uomo muore in un letto d'ammalato" ("A ne prividenje pacova i miševa, kao kad čovek umire na bolesničkoj postelji."). Altrove nel libro, il narratore riporta le parole di un esploratore delle regioni polari, che afferma di avervi trovato "la notte stellata, muta, la profondità della natura, il mistero della vita, l'eterno cerchio dell'universo e l'eternità della morte" ("nemu, zvezdanu noć, dubinu prirode, misteriju života, večni krug svemira i večnost smrti"). Il narratore quindi aggiunge: "Questo è, dico, il sogno" ("To je, kažem, san") (Crnjanski 2010: 370).

22 Come osserva Petrov (2009: 118), i versi delle strofe pari sono tutti relativamente lunghi (oscillano tra le 11 e le 15 sillabe) e non ci sono eccezioni nella corrispondenza tra versi nella stessa posizione strofica.

23 Questa la segnalazione formale di ciò che Petrov (2009: 122) definisce come "parallelo per contrasto" ("paralela po kontrastu"), che considera il "principio

pronomi di seconda persona singolare compare sempre al nominativo in posizione iniziale in almeno altri due versi per ciascuna strofa pari e ancora in diversi casi anche declinato (*u tebi, tebe*, 'in te, te'); compare ripetutamente anche l'aggettivo possessivo di seconda persona *tvoji, tvoja* ecc. ('tuo, tua', ecc.). In generale, nelle strofe pari la seconda persona singolare è nettamente predominante. Il pronome di terza persona plurale compare solo nell'espressione allo strumentale "nad njima" ("al di sopra di loro"), nella strofa VIII al verso 7, riferito alle "nostre lacrime" del verso precedente:

VIII⁶⁻⁷: Tu getti alla polvere la perla delle nostre lacrime./ Ma sopra di esse, poi, dilaga la Tua aurora (Ti biser suza naših bacaš u prah./ Ali se nad njima, posle, Tvoja zora zaplavi)

Il pronome personale di prima persona compare invece ripetutamente, soprattutto al dativo e all'accusativo. Una sola volta si trova il nominativo *Io*, nella strofa X al verso 5 che si differenzia dagli altri quinti versi delle strofe pari precedenti, dove nelle strofe II, IV e VI troviamo in posizione iniziale il sintagma "u tebi nema" ('in te non c'è / non ci sono'), mentre nella strofa VIII compare il dativo "tebi" ('a te, per te'): "Per te sono formichine i nostri mali", ("Tebi su naši boli sitni mravi."). Il quinto verso della strofa X è quello che dà inizio all'unica frase lunga quanto tutta la seconda quartina:

X⁵⁻⁸: Io mi fermerò in qualche posto, solo, nel Sahara,/ in quell'ombra dove sono le carovane,/ ma, come accanto al Tuareg morto sta la madre accovacciata,/ Tu, fino alla morte, sarai di consolazione a me. (Ja ću negde, sam, u Sahari, stati,/ u onoj gde su karavani seni,/ ali, ko što uz mrtvog Tuarega čući mati,/ Ti ćeš, do smrti, biti uteha meni.)

Il soggetto lirico entra qui esplicitamente in relazione con la città, stabilendo un diretto rapporto Tu-io che viene sviluppato anche nella successiva strofa pari (XII), l'ultima del testo, fino agli imperativi rivolti a Belgrado:

XII⁵⁻⁷: Abbraccio ancora una volta sulla Tua erta pietra,/ e Te, e la Sava, e il lento tuo Danubio./ Il Sole nasce nel mio sogno. Balugina! Sfolgora! Tuona! (Grim još jednom na Tvoj kamen strmi,/ i Tebe, i Savu, i Tvoj Dunav trom./ Sunce se rađa u mom snu. Sini! Sevni! Zagrimi!)

L'analisi dei pronomi personali aiuta a chiarire il tipo di discorso portato avanti dal soggetto lirico. Nelle strofe dispari, tutte dedicate alle sue 'visioni', egli comincia con il parlare di "noi",²⁴ comprendendo nel discorso i suoi amici, i compagni di letteratura e di arte (I⁵ e III⁵: Solo, che non siamo più noi...). Nella V strofa il rapporto si restringe a tu-io (V¹: Tu, il passato, il mio mondo...; V⁵: Solo, che non sono più io ...), mentre nella successiva il soggetto esce dal discorso. (VII¹: Lisboa, e il mio viaggio, ...; VII⁵: Solo, che non sono più, né donne né uomini vivi ...). La strofa IX è dedicata alla figura della moglie, mentre nella XI il discorso si riapre a comprendere tutto, incluso il soggetto, nel nulla che unicamente rimane nell'incessante

strutturale dell'opera" ("osnovni strukturalni princip") Il contrasto sarebbe tra la città (Tu), l'assoluto con attributi divini, e il soggetto (io), umano e transitorio.

24 Nei primi due poemi, il soggetto, pur frequentemente inespresso, è per lo più la prima persona singolare.

trascorrere (XI¹: L'umana vita e il levriero, ...; XI⁵: Solo, tutto ciò, anche io, non siamo mai neanche stati più, / che una spuma ...).²⁵

Le strofe pari, invece, sono quasi interamente costruite sul solo rapporto tu-io, tra la città e il poeta. Il potere consolatorio dell'immagine della città, luogo dell'eterno ritorno e rinnovamento (II⁷ "In Te tutto risorge ...", "U Tebi sve vaskrsne..."), si dispiega in contrasto con "qui":

II³: Tu scintilli, anche quando qui si spengono le stelle, (Ti treperiš, i kad ovde zvezde gasnu.)

IV³⁻⁴: Tu risvegli l'allegria [...] / la risata, qui, anche nel mio grido [...] (Ti budiš veselost [...] / kikut, tu, i u mom kriku [...])

VI⁵: In te non c'è la mia tristezza umana. (U Tebi nema moje ljudske tuge.)

X³⁻⁴: Mentre per me il giorno affonda nel tuo fluviale abisso / Tu ti levi, dal mattino, [...] (Dok meni dan tone u tvoj ponor rečni, / Ti se dižeš, iz jutra, [...])

Nella strofa VIII la contrapposizione è tra la città e "noi", ossia l'umanità intera:

VIII⁵⁻⁶: Per Te i nostri mali sono formichine. / Tu getti alla polvere la perla delle nostre lacrime. (Tebi su naši boli sitni mravi. / Ti biser suza naših bacaš u prah.)

Nella XII l'"io" compare affiancato al "noi":

XII¹⁻²: Tu, intanto, splendi, anche ora, traversando l'oscuro mio sogno, / e l'infinita lacrime nostre, eterna, nel buio, e nella polvere. (Ti, međutim, sjaš, i sad, kroz san moj tavni, / kroz bezbroj suza naših, večan, u mrak, i prah.)

La potenza della rappresentazione della città si estende dunque anche al "qui" ed "ora", e anche al "noi", nello spazio-tempo del presente allucinatorio delle visioni delle strofe dispari, facendosi largo attraverso "l'oscuro sogno" del poeta. Il permanere di questa immagine luminosa anche nel sogno oscuro genera la certezza espressa nei distici finali delle strofe pari, la certezza che scuote l'ultima strofa, la XII, con l'esplosione di suono e di luce degli imperativi nell'apostrofe alla città, che descrive (con attributi anche sonori) la visione dell'alba:

XII⁷: Il Sole nasce nel mio sogno. Balugina! Sfolgora! Tuona! (Sunce se rađa u mom snu. Sini! Sevni! Zagri mi!)

Nel momento della morte, l'unico luogo luminoso nella sua geografia interiore, l'unico nome che sussurrerà, consolatorio e accogliente, è quello, "come tuono a ciel sereno" ("kao iz vedrog neba grom"), della città di Belgrado.

3.3.2. La prima quartina di ogni strofa pari descrive la città che, in contrapposizione all'atmosfera tetra, inquietante e disperata resa dalle apparizioni delle strofe dispari, cresce, si estende, si erge, respira e splende, con attributi di levità, luminosità, serenità, allegria. Troviamo qui un

²⁵ Come si legge in *Presso gli Iperborei*, solo la transitorietà "è eterna" (Crnjanski 2011: 156).

procedimento che Novica Petković definisce “non così frequente quanto significativo e caratteristico di Crnjanski” sia in poesia che in prosa, l’inversione di agente e paziente²⁶: nella visione del poeta, l’alba che sorge sulla città si trasforma nell’immagine della città che “cresce con la stella del mattino” (strofa II), che “muove verso il sole” (strofa X). Il sorgere del sole è evocato esplicitamente nell’ultima strofa del *Lamento* (XII⁷: *Il Sole nasce nel mio sogno. Balugina! Sfolgora! Tuona!*)

Nella prima quartina della strofa IV compare per la prima volta la similitudine tra la città e il cigno:

IV¹⁻²: Tu, intanto, dispieghi, come un cigno le ali,/ l’oblio, sul Danubio e la Sava, dormienti. (Ti, međutim, širiš, kao labud krila,/ zaborav, na Dunav i Savu, dok spavaju.)

L’animale ricompare ancora nella medesima posizione nella strofa X:

X¹⁻²: Tu, intanto, muovi, come eterno nostro cigno,/ dalla morte, e dal sangue, verso il Sole, per la tua strada. (Ti, međutim, krećeš, ko naš labud večni,/ iz smrti, i krvi, prema Suncu, na svoj put.)

Nelle strofe dispari, abbiamo visto molti animali, sinistri o solo tristi, come esito della trasfigurazione snaturante di uomini e cose che ha luogo nella visione. Nelle strofe pari, invece, in paragone con la città di Belgrado compare solo il cigno. Nella lettura di Petar Džadžić, la città, “spazio della felicità” (“prostori sreće”) perché immune da Kronos, è paragonata al cigno in quanto “uccello solare” (“sunčeva ptica”), “il cui simbolismo è legato anche ad Apollo iperboreo”.²⁷

Come osservava a suo tempo Cvetković (1986: 97-98), già in *L’albeggiare di Belgrado* (1926) Crnjanski richiama l’immagine radičevićiana di Belgrado: “Già Branko l’ha chiamata *bianco cigno*” (“Već ga je Branko nazvao ‘labud beli’”). Il forte legame con il romantico Radičević, “capostipite della nuova lirica serba”²⁸, è chiaramente presente nella produzione di Crnjanski fin dagli anni Venti²⁹ e ricordato regolarmente dagli studiosi; non stupisce quindi che nel suo ultimo testo poetico compaia nuovamente un richiamo a colui che al suo popolo “aveva insegnato la danza, la primavera e la giovinezza”.³⁰

26 “Pacijens koji se našao na mestu agensa nije toliko čest koliko je značajan i karakterističan za Crnjanskog” (Petković 1999: 117). Ancora: “Ovunque il lavoro dei sensi si trasferisce temporaneamente su ciò che viene percepito, e così l’oggetto della percezione diviene mobile, dinamico” (“Svuda se rad čula povremeno prenosi na ono što se opaža, pa tako predmet opažanja postaje pokretan, dinamičan”) (Petković 2005: 82). Anche Cvetković (1986: 98) osserva che nel poema la città è presentata in un “moto ininterrotto” (“u neprekidnom kretanju”), ricordando che tale procedimento è presente anche alla fine di *Svitanje Beograda* del 1926, nella frase che ho già citato.

27 “*Prostor sreće*, taj kvazi-Beograd, simbolisan svetlošću i sunčevom pticom, labudom, čiji se simbolizam vezuje i za hiperborejskog Apolona” (Džadžić 2005: 93). Anche altri studiosi si richiamano alla ricca simbologia legata al cigno.

28 “Rodonačelnik nove srpske lirike” (Petković 2006: 216).

29 Il legame con Radičević è parte integrante del sottotesto di *Stražilovo* dove Branko è nominato più volte. Oltre agli studi già citati, si veda anche Vladušić (2014).

30 “Naučio vas igri, proleću i mladosti”, da “O stogodišnjici Vase Živkovića” [1922] (Crnjanski 2011: 419).

D'altra parte, non si possono dimenticare nemmeno le immagini di *Presso gli Iperborei*, in cui il cigno appare parte del sogno grandioso della morte: "Il Nord è un sogno grandioso sulla terra, che si raffredda, e sull'uomo, che si raffredda" ("Sever je veličanstven san o zemlji, koja se hladi, i san o čoveku, koji se hladi") (Crnjanski 2010: 371).

Le seconde quartine delle prime tre strofe hanno una struttura quasi identica. Nei quinti e sesti versi, il soggetto afferma la mancanza nella città di alcune caratteristiche negative tipiche della sfera umana (in lei non c'è non-senso né morte, non ci sono vermi, non c'è tristezza umana) e la presenza di una serie di caratteristiche positive: brilla come una antica spada, splende come il riso tra le lacrime, ha lo sguardo diritto dell'arciere.³¹ Le qualità indicate nei successivi settimi e ottavi versi mostrano la città come il luogo della resurrezione e del rinnovamento, dell'eterno ritorno delle stagioni, che consola e dà sollievo.

I "vermi della tomba", che compaiono alla strofa IV⁵, aggiungono al bestiario del poema l'unica immagine animale negativa in strofa pari, così come il cigno è l'unica immagine relativamente positiva. Se i primi sono palese figura della degradazione definitiva dell'umano (e della vita biologica in generale) nella morte, il secondo può apparire "eterno", perché ideale, figura della capacità naturale di trascendere la dimensione corporea, temporale. In realtà, credo che i vermi, da una parte, e il cigno, dall'altra, esemplifichino le due facce del fenomeno naturale della morte: bassa e ripugnante la morte del singolo,³² sogno grandioso la morte come parte dell'eterno ritorno.

Nella strofa VIII la seconda quartina afferma l'indifferenza della città per le pene umane, su cui pure si diffonde lo spettacolo radioso dell'alba,³³ la cui valenza consolatoria è legata alla spensieratezza giovanile.

VIII⁵⁻⁸: Per Te i nostri mali sono formichine./ Tu getti alla polvere la perla delle nostre lacrime./ Ma sopra di esse, poi, dilaga la Tua alba/ In cui giovane e allegro fui assorto. (Tebi su naši boli sitni mravi./ Ti biser suza naših bacaš u prah./ Ali se nad njima, posle, Tvoja zora zaplavi,/ u koju se mlad i veseo zagledah.)

Quanto all'analogia con cui il poeta definisce i dolori umani nel verso 5, in *Presso gli Iperborei* la metafora delle formiche compare ripetutamente

31 Secondo Petrov (2009: 121), la città è presentata come un essere vivo, eterno e indistruttibile, con attributi divini. Lo sguardo dell'arciere può far effettivamente pensare agli attributi apollinei, come pure il ripetuto paragone con il cigno.

32 Ripetutamente in *Presso gli Iperborei*, compare l'immagine ripugnante della degradazione della vita nella morte, della morte umana "brutta" e "misera" ("smrt je ljudska ružna, bedna") (II: 120), associata a termini come "cadavere, fetore, pozza, formula chimica" ("lešina, smrad, kaljuga, hemijska formula") (I: 157).

33 In *Serbia*, che poneva in discussione tutto il percorso esistenziale del poeta fino a quel momento ed esprimeva il suo sgomento di fronte al baratro della non-appartenenza alla patria immaginata, l'ultima strofa terminava proprio con la parola "aurora" (*zora*): strofa 32 "In eterno, forse, davvero, questa fine si estende,/ a tutto ciò che è stato costruito in cima a monti?/ Per questo i pastori suonavano il flauto alla montagna/ E per l'anima mia la Serbia era come l'aurora?" (Zanavek, zbilja, zar, ovaj svršetak se širi,/ svemu što je bilo sazidano uvrh gora?/ Zato su frulom planini svirali pastiri/i duši mojoj Serbia bila što i zora?)

ad indicare l'individuo singolo a confronto con la grandiosità della natura³⁴ e in generale le questioni 'minute' rispetto ai 'grandi temi'.³⁵

La seconda quartina della strofa X è radicalmente diversa dalle precedenti. Come ho detto, il soggetto entra di nuovo con il pronome "io" a descrivere la propria futura sosta (o piuttosto fermata definitiva?) nel Sahara, mentre si afferma esplicitamente la valenza consolatoria dell'immagine onirica della città, assimilata alla figura della madre accoccolata accanto al tuareg morto.³⁶ È questa la seconda occorrenza di quel deserto nel poema.³⁷ Oltre alla facile valenza metaforica di questa immagine, possiamo avvalerci anche di altri contesti crnjanskiani. In *Presso gli Iperborei*, il Sahara viene paragonato alla bellezza della natura nei paesi nordici per il colore del cielo:

quando il giorno è limpido a Spitzbergen, il cielo ha un azzurro, che dicono abbia ancora solo il Sahara, di notte. ([...] kad je vedat dan na Spitzbergenu, nebo ima plavetnilo koje kažu ima još samo, noću, Sahara.) (Crnjanski 2010: 81)

Dicono che il cielo sia, così, azzurro, solo nei deserti. Nel Sahara. (Kažu da je nebo, tako, plavo, samo u pustinjama. U Sahari.) (Crnjanski 2010: 230)

Nel poema non si tratta dei "neri deserti stellati" che compaiono in *Serbia* ("zvezdane pustinje crne", strofa 15), neanche del "deserto azzurro del mare" che incontriamo in *Finisterre* („modra pustinja mora") (Crnjanski 2010: 312), piuttosto degli sterili deserti di sabbia che compaiono in *Prividenja*:

Qui, qui vorrei, in questa vita, che mi inondasse la cascata/ di tutte le meraviglie dei sensi, come fiotto di latte odoroso./ Ma, mi pare, una unica, tale, goccia brilla,/ sulla sabbia dei deserti, e del suolo, lontana, sopra la terra.³⁸

34 Oltre al passo già citato di II: 273, in più punti è detto che la sorte e il dolore individuale, rispetto al mondo e alla Storia non ha alcuna importanza, "come nemmeno il passaggio di una formica, attraverso il Foro romano" ("Kao ni prelaz nekog mrava, preko rimskog Forumu") (Crnjanski 2010: 140-141).

35 In *Presso gli Iperborei* (Crnjanski 2011: 270-271), il narratore ricorda in dormiveglia una conversazione con un amico, per il quale le istituzioni (che durano nei secoli) sono più importanti dei singoli individui (che sono "giocattoli nelle mani di Dio", "igračka u rukama Boga"). L'amico lo rimprovera di "occuparsi di formiche" ("Bavim se mravima"), giacché, anziché interessarsi di storia delle istituzioni, Crnjanski preferisce assecondare la propria ossessione per la storia delle madri di scrittori, artisti e personaggi storici.

36 Ricordiamo che, mentre in italiano il sostantivo 'città' e le città in generale sono femminili, in serbo il sostantivo di uso comune *grad* e i nomi di città sono maschili (tranne nel caso in cui il toponimo abbia terminazione femminile). Sia in *L'albeggiare di Belgrado* che in *Belgrado nella neve*, Crnjanski utilizza per 'città' il termine *varoš* (femminile, 'città'), mentre nel *Lamento* quel termine non compare. A causa di tale differenza nella traduzione italiana si perde l'effetto straniante del paragone di Beograd (maschile) ad una madre.

37 Non ho potuto spiegarmi perché il pittore Petar Dobrović, amico di Crnjanski negli anni giovanili, appaia qui come "sceicco che biancheggia nel Sahara" (III² "šejk što se u Sahari beli").

38 "Tu, tu bih, u ovom životu, da me oblije slap/ svih divota čulnih, kao pad mirisnog mleka./ A, čini mi se, jedna jedina, takva, blista kap,/ nad peskom pustinja,

Del deserto africano, del resto, nel suo ultimo periodo romano Crnjanski aveva occasione di parlare in relazione ai militari italiani impegnati in Africa:

L'unica cosa bella in Africa è l'azzurro del mare, che li avvolge [gli aviatori], anche quando cadono, a capofitto, negli apparecchi incendiati. Il deserto, che si fa rosso, infinito, quando tornano dalla missione. (Jedino što je lepo u Africi, to je plavetnilo mora, koje ih obavija, i kada padaju, strmoglav, u zapaljenim aparatima. Pustinja, koja se crveni, beskrajna, kad se vraćaju sa zadatka.) (Crnjanski 2010: 406)

Tutti i noni versi in strofa pari si caratterizzano per essere costituiti da una subordinata temporale che inizia con "a kad" ("e quando") seguita dalla principale nel verso successivo. I distici finali di ogni strofa pari esprimono regolarmente la certezza che, nel momento finale della vita, la città sarà per il poeta l'ultimo pensiero e il luogo dell'ultimo riposo.³⁹

La strofa X presenta un elemento singolare. Consumato dalla nostalgia per la propria terra (X³: Mentre per me il giorno affonda nel tuo fluviale abisso, "Dok meni dan tone u tvoj ponor rečni"), convinto di andare incontro ad una morte solitaria "nel deserto", nel distico finale il poeta, che ritiene di essere destinato alla distruzione, afferma l'indistruttibilità della città, ovvero l'inalienabile appartenenza del sogno all'individuo:

X⁹⁻¹⁰: E quando mi spezzeranno l'animo, la lancia, braccia e gambe, / Te, Te, so che non possono, non possono. (A kad mi slome dušu, koplje, ruku i nogu, / Tebe, Tebe, znam da ne mogu, ne mogu.)

Il soggetto si presenta qui con l'inconsueto attributo della "lancia". È il solo elemento che lascia pensare si tratti di un cavaliere, ma basta a suscitare l'associazione con il cavaliere più celebre dell'universo poetico di Crnjanski, richiamato nella poesia *Molitva (Preghiera)* con la descrizione parodistica di Dio con i tipici attributi donchisciotteschi.⁴⁰ Come ho rilevato nell'analisi di *Serbia*, il rapporto genealogico con Don Chisciotte, dal poeta stabilito in gioventù, e l'impianto parodistico di *Molitva* contribuiscono a far emergere la problematicità del rapporto con il Dio-padre nell'opera di Crnjanski. In *Presso gli Iperborei*, dove si ripetono espressioni di meraviglia per la "vertiginosità della bellezza della natura" ("strmoglavljenost lepote prirode") (Crnjanski 2010: 230) nei paesi nordici, si esprime un senso della divinità molto discreto⁴¹: "e Dio, aggiungo io, ossia ciò che gli uomini chiamano Dio, in effetti [è] L'INFINITO NELL'UNIVERSO" ("A Bog, dodajem ja, to jest ono što ljudi nazivaju Bog, u stvari: BESKRAJ U SVEMIRU) i tla, nad zemljom, daleka." (Crnjanski 2010: 99).

39 Per Petrov (2009: 121) "nei decimi versi abbiamo la visione della totalità dell'uomo, realizzata nell'assoluto" ("u desetim stihovima [...] imamo viziju čovekov totaliteta, ostvarenog u apsolutu").

40 Sulla decostruzione delle convenzioni letterarie da parte di Crnjanski, realizzata spesso per mezzo dell'ironia e della parodia, oltre agli studi classici di Novica Petković, si veda il contributo recente di Radonjić (2014). Specificamente sull'elemento donchisciottesco nella lirica, si veda Petrović (2014).

41 Jaćimović (2009: 302) parla di "aspetto estremo di una religiosità diversa" ("krajnji vid drugačije religioznosti").

(Crnjanski 2010: 402). Il narratore Crnjanski concepisce la divinità come esistenza logicamente necessaria di un ordine superiore:

Non bisogna temere la morte e non bisogna considerarla qualcosa di misero e di indegno dell'uomo. Io ho visto la rondine polare. Maschio e femmina. Non posso immaginare che esistano in un qualche non-senso, sebbene non creda che siano creazioni di un qualche Dio padre, che ha la barba lunga. (Ne treba se bojati smrti i ne treba je smatrati kao nešto bedno i čoveka nedostojno. Ja sam video polarnu lastu. Mužjaka i ženku. Ne mogu da zamislim da postoje u nekom besmislu, iako ne verujem da su tvorevine nekog Boga oca, koji ima dugu bradu.) (Crnjanski 2011: 116).

La percezione dell'esistenza di un senso (di un Dio?) nel mondo affranca dalla visione della morte (dunque della vita) come culmine della miseria della condizione umana in balia del caso e di indistricabili rapporti di causa ed effetto.

L'ultima strofa pari, ultima del poema, è un vero e proprio commiato dalla città e dal sogno, sfavillante nell'alba:

XII⁵⁻⁸: Abbraccio ancora una volta sulla Tua erta pietra/ripida roccia,/ e Te, e la Sava, e il lento tuo Danubio./ Il Sole nasce nel mio sogno. Balugina! Sfolgora! Tuona!/ Il nome Tuo, come tuono a ciel sereno. (Grlim još jednom na Tvoj kamen strmi,/ i Tebe, i Savu, i Tvoj Dunav trom./ Sunce se rađa u mom snu. Sini! Sevni! Zagrimi! Ime Tvoje, kao iz vedrog neba grom.)

3.4. L'immagine divina della morte

Mentre nelle strofe dispari domina la consapevolezza che il tempo lineare umano va verso la fine e che la dimensione umana è insignificante per l'equilibrio dell'universo, nelle strofe pari si afferma un ritmo circolare indifferente alla misura individuale, la ripetizione dei cicli naturali, la bellezza della visione dell'alba al di sopra della città e quella bellezza è anche la sola consolazione. In un passo di *Presso gli Iperborei*, il narratore immagina (o meglio sogna) una conversazione (sussurrata!) con una conoscente che lo accusa di ricostruire forzatamente il passato allo scopo di far emergere coincidenze tra fenomeni in realtà casuali, tra persone e fatti del passato e del presente e la sua immaginaria Iperborea. Forzando la visione di tali "casualità" ("slučajnosti") e "castelli in aria" ("kule u vazduhu"), egli creerebbe "una sorta di teoria della relatività, morale, ed etica" ("neku teoriju, moralnog, i etičkog, relativiteta"). Tutto il suo architettare su misteriosi legami iperboreali tra passato e presente non sarebbe altro che il frutto di "sorprese del tutto consuete di scrittori di racconti di viaggio, in viaggio per il Polo nord" ("sasvim obična iznenađenja putopisaca, na putu do Severnog pola") ma con la conseguenza di una "malinconia che è indegna di un uomo del nostro tempo" ("neka melanholija, koja je nedostojna čoveka našeg vremena"), di un "pessimismo peggiore di tutti i precedenti" ("neki pesimizam gori od svih ranijih") (Crnjanski 2011: 272-273). La risposta che il narratore oppone a tali accuse immaginate riprende il tema di una presenza divina nell'universo:

Non sono mai stato così felice, quieto, tranquillo, nella vita, come al ritorno da quel viaggio [nei paesi del Nord Europa].// Ero profondamente incantato dalla bellezza, geografica, del nostro globo.// Del nostro mondo.// Di QUESTO mondo.// Non di quello, dell'oltretomba, di cui parlano le religioni.// Ammirato della permanenza, dell'eterno ripetersi, della vita, in QUESTO mondo.// Presso gli iperborei la natura, per la prima volta, mi sembrò l'immagine divina della morte, quando è comune, e che è minuta quando è la morte del singolo-formica. [...]// Da quel piano infinito dell'abisso del mare polare, morto, oscuro, Spitsbergen si mostrò come una sorta di Alpi iperboreali, che qualcuno, QUALCUNO, aveva posato, dal cielo, perché si riflettesse nell'acqua, capovolto, come in uno specchio.// La vita in quel mondo di ghiaccio non è solo inaspettata, ma anche una consolazione.⁴² (Nikad nisam bio tako sretan, spokojan, miran, u životu, kao pri povratku sa tog puta.// Bio sam duboko očaran lepotom, geografskom, našeg globa.// Našeg sveta.// OVOG sveta.// Ne onog, zagrobnog, o kom religije pričaju.// Zadviljen neprolaznošću, večnim ponavljanjem, života, na OVOM svetu.// Kod Hyperborejaca priroda mi se, prvi put, učini, božanska slika smrti, kad je opšta - a koja je sitna, kad je smrt pojedinca - mrava. [...]// Iz te beskrajne ravne mrtve, tamne, polarne pučine mora, Spitsbergen se ukaza kao neka vrsta hyperborejskih Alpa, koje je neko, NEKO, spustio, sa neba, da se ogleda u vodi, tumbe, kao u ogledalu.// Život na tom ledenom svetu nije samo neočekivan, nego i uteha.) (Crnjanski 2011: 273)

Nelle strofe pari del *Lament*, Belgrado appare come una nuova "immagine divina della morte" ("božanska slika smrti"), bella ed eterna, bella e indifferente alla finitezza umana, eppure consolatoria.

L'opposizione che regge la struttura del poema non è tra "io" e "tu", bensì tra "qui, nella realtà" e "in te, anche ora, nel sogno". Il complesso rapporto tra le categorie di spazio e di tempo che abbiamo visto negli altri poemi di Crnjanski appare qui ridotto al solo spazio interiore senza tempo, esteso tra un "qui ed ora", un dormiveglia che assomiglia all'ultimo istante del moribondo in cui si rivede in un attimo la vita intera trasfigurata in una lugubre fantasmagoria onirica, ed un "qui anche ora nel sogno", dove il soggetto è riuscito a trasferire la propria terra e una luminosa Belgrado splende della bellezza e dell'eternità che nella realtà sono proprie solo della ciclicità della natura. Tale visione onirica neutralizza la tetra immagine della terra d'origine che in *Serbia* il poeta vedeva pronta a ricevere, nel buio e nel fango, il suo corpo morto in disfacimento:

Strofa 7: Fluttua,/ carezza, dormi: come un fossato ora attende la mia terra,/ che io marcisca, e non mi innalzi più, vivo./ Una volta esausto, anche il residuo del mio disfacimento/ Fluirà nel buio, traverso la melma e l'alveo dei fiumi nostri,/ nella terra che bolle, al fondo del fango stagnante. (Talasaj,/ miluj, spavaj - kao jarak sad čeka zavičaj,/ da trulim, i da

⁴² Come è noto, in *Stražilovo*, dunque più di un decennio prima dei viaggi nei paesi nordici, il poeta già vedeva la "pace, di nevi e ghiaccio" ("mir, snegova i leđa") e la valenza di conciliazione e consolazione di quella pace: "... ora, con azzurra e densa/neve, e ghiaccio, sorridendo, concilio./ tutto ciò che accade." ("sad, plavim i gustim,/ snegom, i ledom, smešeći se, mirim/ sve što se zbiva.", strofa III). Ho già fatto riferimento alla consonanza con la filosofia nietzscheana.

se nikud više ne vinem, živ./ Kad iznemognem, i moga raspadanja talog/
slivaće se u tamu, kroz reka naših mulj i sliv./ u zemlju koja vri, na dnu
blata ustajalog.)

Verso la fine di *Presso gli Iperborei* troviamo un passo che si ripete quasi identico a poche pagine di distanza, dedicato alla differenza per il narratore tra la situazione della prima guerra mondiale e quella attuale. La differenza era sostanzialmente nella perdita delle illusioni a contatto con la vita reale, nella perdita della presunzione giovanile, e anche della speranza:

Ho stentato per anni anche nel mio paese nativo, in una vita, non solo difficile, bensì anche amara e umiliante. L'autoinganno, che mi aveva preso a lungo, di star soffrendo, perché nascesse qualcosa di luminoso, di star partecipando, di star precedendo perfino nella creazione di qualcosa di migliore, per cui valeva vivere, non mi prende più. Dove me ne andrò da Roma? (Tavorio sam godina i u svojoj rođenoj zemlji, u životu, ne samo teškom, nego i gorkom i ponižavajućem. Samoobmana, koja me je dugo hvatala, da patim, da bi se nešto svetlo rodilo, da učestvujem, da prednjačim čak u stvaranju nečeg boljeg, radi čega je vredelo živeti, ne hvata me više. Kud li ću otići iz Rima?) (Crnjanski 2011: 355)

Nel 1941, di fronte alla guerra e alla lontananza dal suo paese, egli si rifugia nel sogno di Iperborea per sfuggire all'angoscia dell'impotenza e lenire il dolore per lo sradicamento:

E anche se sopravvivessi alla guerra e raggiungessi i settant'anni, nessuno mi può vietare, o impedire, di passeggiare, riflettendo, per il mio paese, così come a quell'età Senofonte portava, i suoi pensieri inquieti, su e giù, per la Grecia. (Pa i kad bih preživeo rat i dočekao sedamdesetu, niko mi ne može zabraniti, niti onemogućiti, da hodam, razmišljajući, po svojoj zemlji, kao što je u tim godinama Ksenofon nosio, svoje nemirne misli, gore-dole, po Grčkoj.) (Crnjanski 2011: 327)

Pur ambientata a Roma nel 1941, questa riflessione porta il segno degli anni dell'esilio inglese, della forzata lontananza dal suo paese.

Dopo vent'anni di silenzio, di emigrazione, solitudine, miseria, ora e qui, risuona la domanda della strofa 24 del poema *Serbia* del 1925 :

E che mi resta di buono, di tutte quelle ali calde,/ che mi lanciavano sopra la Fruska, dalle piane a frumento? (Pa šta mi dobro osta, od svih tih toplih krila,/ što su me nad Frušku bacala, sa ravni žitnih?)

Restano visioni oniriche. Rivede il tempo trascorso e il passato gli appare trasfigurato in visioni mostruose, disperate. Travolta dalla Storia ogni valenza consolatoria dei legami cosmici e della natura, nella sua "allucinazione sul passato" in quella che pare essere "la fine della sua vita", resta però ancora un sogno di volo nello spazio, al di sopra del solo punto luminoso rimasto nella sua devastata geografia interiore. Nel 1956 Crnjanski torna alla poesia per l'ultima volta per tornare a dar vita al sogno: un sogno dal quale, con le parole di Danilo Kiš, "il risveglio è solo nella morte".⁴³ La città onirica in una eterna alba, sorvolata nell'ultimo sogno di

43 "Iz tog sna buđenje je tek u smrti" (Kiš 1992: 92).

volò, è l'estremo rifugio, il solo che la Storia non possa intaccare, il rifugio ultimo che con tenerezza materna consola di fronte alla fine.

Crnjanski, un uomo considerato "morto per la sua patria" e "sopravvissuto al poeta in lui" ("čovjek koji je preživio pesnika u sebi") (Ristić 1954: 253), vola al di sopra della sua Belgrado, che sola, alla luce del desiderio, appare salda, inalienabile nello spazio del sogno. L'immagine della città che sorge nell'alba, contrapposta alla disperata precarietà e alla finitezza della condizione umana, è la sola visione da cui il poeta si aspetta consolazione e accoglimento nel momento della morte, nell'ultimo sogno di volo il solo luogo in cui l'indifferenza divina più non duole.

EDIZIONI CITATE DELLE OPERE DI CRNJANSKI

- Miloš Crnjanski. *Ljubav u Toskani*. Beograd: Geca Kon, 1930.
- Miloš Crnjanski. *Kod Hiperborejaca I-II* [1966]. Beograd: Nolit, 1983.
- Miloš Crnjanski. *Putopisi II. Putevima raznim*. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog: Beogradski izdavačko-grafički zavod: Srpska književna zadruža; Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1995.
- Miloš Crnjanski. *Miloš Crnjanski I*. Priredio Milivoj Nenin. Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 2010.
- Miloš Crnjanski. *Miloš Crnjanski II*. Priredila Gorana Raičević. Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 2011.
- Miloš Crnjanski. *Miloš Crnjanski III*. Priredila Gorana Raičević. Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 2012.

BIBLIOGRAFIA

- Aćimović, Dragan R. *Sa Crnjanskim u Londonu*. Beograd: Filip Višnjić, 2005.
- Barać, Stanislava. *Avangardna Misao (avangardne tendencije u časopisu Misao u vreme uređivanja Ranka Mladenovića, 1922-1923)*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2008.
- Bertolino, Nikola. *Pitanja o Crnjanskom*. Vršac: Književna opština Vršac, 2009.
- Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Oscar Mondadori, 2011.
- Cvetković Nikola. "Lirske i poetičke osobnosti poeme Lament nad Beogradom", *Naučni sastanak Slavista u Vukove dane* 16. (1986): 95-105.
- Danojlić, Milovan. Uvod. "Dva živa pesnika". D. Aćimović. *Sa Crnjanskim u Londonu*. Beograd: Filip Višnjić, 2005. 5-24.
- Džadžić, Petar. "Utopijsko u delu Miloša Crnjanskog". *Miloš Crnjanski. Teorijsko-estetički pristup književnom delu*. Ur. Miroslav Šutić. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1996. 51-56.
- Džadžuć, Petar. "Grad sunca ili Lament nad Beogradom" [1993]. *Knjiga o Crnjanskom*. Ur. Miloš Lompar. Beograd: Srpska književna zadruža, 2005. 86-97.

Goethe, Johann Wolfgang. *Italienische Reise*. <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/2405/pg2405.html>> 4. 5. 15.

Gvozdenović, Ana. "Kod Hiperborejaca ili u svetu metamorfoza". *Oblaci, školjke i trave Lirski elementi u memoarskoj prozi Miloša Crnjanskog*. Kraljevo: Narodna biblioteka "Stefan Prvovenčani", 2009. 122–158 <<http://crnjanski.net/>> 1. 3. 14.

Hamović, Dragan (ur.). *Miloš Crnjanski: poezija i komentari, Zbornik radova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu; Novi Sad: Matica srpska, 2014.

Jaćimović, Slađana. *Putopisna proza Miloša Crnjanskog*. Beograd: Učiteljski fakultet, 2009.

Jaćimović, Slađana. "Lament nad Beogradom – pesničke koordinate jedne sudbine". *Miloš Crnjanski: poezija i komentari, Zbornik radova*. Ur. Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnosti i umetnosti: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu; Novi Sad: Matica srpska, 2014. 254–266.

Jamasaki, Kajoko. "Lao Ce i poezija Miloša Crnjanskog". *Miloš Crnjanski: poezija i komentari, Zbornik radova*. Ur. Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnost i umetnost: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu; Novi Sad: Matica srpska, 2014. 514–528.

Jeremić, Ljubiša. "Kod Hiperborejaca – putopis, uspomene, pamflet, ili roman?" [1972]. *Knjiga o Crnjanskom*. Ur. Milo Lompar. Beograd: Srpska književna zadruga, 2005. 316–349.

Jerkov, Aleksandar. "Estetika neveselog: poetički sistem i modernizam ranih stihova M. Crnjanskoga". *Smisao (srpskog) stiha, knjiga prva, De/konstitucija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2010. 265–286.

Ješić, Nedeljko. *Mladi Crnjanski*. Beograd: Narodna knjiga: Poligraf, 2004.

Kiš, Danilo. "Legenda o spavačima", *Enciklopedija mrtvih*, Beograd: BIGZ 1992.

Koljević, Nikola. "Lament nad Beogradom Miloša Crnjanskog", *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 32. 3 (1984): 383–396.

Koljević, Svetozar. „Glasovi zavičaja i tuđine u pesništvo Miloša Crnjanskog”. *Miloš Crnjanski: poezija i komentari, Zbornik radova*. Ur. Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnost i umetnost: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu; Novi Sad: Matica srpska, 2014. 69–80.

Konstantinović, Radomir. "Miloš Crnjanski". *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*. Beograd: Prosveta: Rad; Novi Sad: Matica srpska, 1983. 349–407.

Košničar, Sofija M. "Poetika Miloša Crnjanskog, intertekstualna citatnost i efekat leptira", *Naučni sastanak Slavista u Vukove dane* 42. 2 (2013): 109–124.

Lešić, Josip. *U traganju za nestalim pjesnikom. Josip Sibe Miličić*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1991.

Loma, Miodrag B. "Serbia Miloša Crnjanskog između sumatraizma i nacionalizma", *Naučni sastanak Slavista u Vukove dane* 42. 2 (2013): 137–148.

Милошеви
Црњанско
1966. 9–11

Mirić, Mila
Hrvatska

Morabito,
giovane C
italijansko
italiana e
Rita Leto,
i umetnos

Morabito,
Crnjansko
Hamović.
Univerzit

Nenin, Mi
2009.

Nietzsche
Testo cri
Il caso W
contra W
Adelphi 1

Petković
Beograd

Petković
Ur. Milo

Petković
Ogledi iz
2006. 16

Petković
Iz zaosta
udžbeni

Petrov, A
ture, 19

Petrović
glasa".
Hamović
Univerz

Popović

Radonjić
i komen
književ
Sad: Ma

Милошевић, Никола. „Филозофска димензија књижевних дела Милоша Црњанског” (предговор). Црњански, Милош. *Сеобе*. Београд: Просвета 1966. 9–116.

Mirić, Milan. “O vama je, gospodo, riječ” [1966]. *Rastureni rezervati*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada: 2006. 93–125.

Morabito, Rosanna. “Stražilovo e la Toscana nella geografia interiore del giovane Crnjanski”. *Acqua alta. Mediteranski pejzaži u modernoj srpskoj i italijanskoj književnosti / Acqua alta. Paesaggi mediterranei nelle letterature italiana e serba del Novecento*. Ur. Svetlana Šeatović Dimitrijević, Maria Rita Leto, Persida Lazarević Di Đakomo. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2013. 225–248.

Morabito, Rosanna. “Zavičajne pjesme, poeme o pripadnosti. Serbia Miloša Crnjanskog”. *Miloš Crnjanski: poezija i komentari, Zbornik radova*. Ur. Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnosti i umetnosti: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu; Novi Sad: Matica srpska, 2014. 231–239.

Nenin, Milivoj. *Sedam Beležaka. Mala knjiga o Crnjanskom*, Beograd: Altera, 2009.

Nietzsche, Friederich. *Opere di Friederich Nietzsche. Volume VI, tomo III. Testo critico originale stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montanari. Il caso Wagner. Crepuscolo degli idoli. L'Anticristo. * Ecce homo. Nietzsche contra Wagner*. Versioni di Ferruccio Masini e di Roberto Calasso. Milano: Adelphi 1970.

Petković, Novica. “Lirika Miloša Crnjanskog”. *Ogledi o srpskim pesnicima*. Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, 1999. 67–118.

Petković, Novica. “Pesnik čulne istančanosti” [1996]. *Knjiga o Crnjanskom*. Ur. Milo Lompar. Beograd: Srpska književna zadruga, 2005. 72–85.

Petković, Novica. “Ritam i intonacija u razvoju srpskog stiha” [1985]. *Ogledi iz srpske poetike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2006. 169–243.

Petković, Novica. “Je li stvarno postojao Čarnojević?”. *Na izvoru žive vode. Iz zaostavštine*. Izabrao i priredio Dragan Hamović. Beograd: Zavod za udžbenike, 2010. 123–126.

Petrov, Aleksandar. *Poezija Crnjanskog i srpsko pesništvo*. Beograd: Signature, 1997.

Petrović, Predrag. “Lirika Itake: između odisejevskog i donkihотовskog glasa”. *Miloš Crnjanski: poezija i komentari, Zbornik radova*. Ur. Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnost i umetnost: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu; Novi Sad: Matica srpska, 2014. 178–188.

Popović, Radovan. *Život Miloša Crnjanskog*. Beograd: Prosveta, 1980.

Radonjić, Goran. “Poezija Crnjanskog i tradicija”. *Miloš Crnjanski: poezija i komentari, Zbornik radova*. Ur. Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnosti i umetnosti: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu; Novi Sad: Matica srpska 2014. 134–146.

- Raičević, Gorana. "Eseji Miloša Crnjanskog (poetika, istorija, politika)". *Naučni sastanak Slavista u Vukove dane* 33. 2 (2004): 419-430.
- Raičević, Gorana. "Programski eseji Miloša Crnjanskog", *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 52. 2 (2004b): 263-306.
- Raičević, Gorana. "Ulisova muška tuga: muški i ženski princip u delu Miloša Crnjanskog". *Zbornik Sinhronijsko i dijahronijsko proučavanje vrsta u srpskoj književnosti*, knj. 1, Novi Sad: Filozofski fakultet: Dnevnik, 2007. 227-241.
- Raičević, Gorana. Uvod. "U vremenu zaborava". *M. Crnjanski III*. Pr. Gorana Raičević. Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 2012. 7-21.
- Raičević, Gorana. "Lirika Itake između bodlerizma i avangarde". *Naučni sastanak Slavista u Vukove dane* 42. 2 (2013): 125-135.
- Raičević, Gorana. "Sumatraizam – u traganju za zemaljskom srećom. Miloš Crnjanski: poezija i komentari, *Zbornik radova*. Ur. Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnost i umetnost: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu; Novi Sad: Matica srpska, 2014. 310-322.
- Ređep, Draško. "Miloš Crnjanski: Lament nad Beogradom", *Letopis Matice srpske* 4. oktobar (1962): 336-338.
- Ristić, Marko. "Tri mrtva pesnika", *Rad JAZU* 131. (1954): 245-316.
- Simović, Ljubomir. "Zavetna pesma Miloša Crnjanskog" [1983]. *Duplo dno: eseji o srpskim pesnicima i dramskim piscima*. Beograd: Beogradska knjiga, 2008. 289-299.
- Velmar Janković, Svetlana. "Pesnik trenutka koji nestaje" [1978]. *Knjiga o Crnjanskom*, Ur. Milo Lompar. Beograd: Srpska književna zadruga, 2005. 3-37.
- Vladušić, Slobodan. "Crnjanski: od Stražilova do Lamenta nad Beograda". *Miloš Crnjanski: poezija i komentari, Zbornik radova*. Ur. Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnost i umetnost: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu; Novi Sad: Matica srpska, 2014. 240-247.
- Vraneš, Branko. M. "Da li je u raju tužno? Ili je to samo Lament – nad Beogradom". *Miloš Crnjanski: poezija i komentari, Zbornik radova*. Ur. Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnost i umetnost: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu; Novi Sad: Matica srpska, 2014. 267-280.
- Vučković, Radovan. "Istok u poetici i poeziji Miloša Crnjanskog". *Miloš Crnjanski: poezija i komentari, Zbornik radova*. Ur. Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnost i umetnost: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu; Novi Sad: Matica srpska 2014. 81-95.

Rosana Morabito

Poslednji san o letu: Lament nad Beogradom

Rezime

Nakon dvadeset godina književnog ćutanja, Crnjanski se vraća poeziji *Lamentom nad Beogradom*, napisanom 1956. a štampanom tek 1962. Poema se analizira u svijetlu autorovih prethodnih i savremenih književnih iskustava. Mnogo elemenata koji mogu koristiti u interpretaciji pjesničkih slika poeme nalaze se u hibridnom romanu *Kod Hiperborejaca*, u kojem Crnjanski pripovijeda o svom životu u Rimu (1940-41) kad je tamo radio u jugoslovenskoj ambasadi, prije emigriranja u Englesku. Štampan 1966, tekst nastaje mnogo ranije te pokazuje znakove ukrštavanja različitih vremenskih ravni i svih gorkih spoznaja iz vremena emigracije.

Kao što je poznato, *Lament* ima kontrapunktalnu strukturu, naime neparne strofe s prividenjima prošlosti pjesnika se smjenjuju s parnim strofama sa slikama grada Beograda kojem se pjesnički glas obraća sa Ti. Polazeći od okolnosti koje su dovele autora u emigraciju, i već prije toga u rascjep s književnim svijetom u kojemu je bio odrastao, naslov poeme koji je mnogo puta analiziran (i osporavan) u literaturi, tumačimo kao žanrovsku i tematsku odrednicu cjelokupnog teksta, budući da neparne (prividenja iz prošlosti pjesnika) i parne strofe (vizija o Beogradu) zaista predstavljaju *lament*, odnosno *pláč svoje vrste*.

U neparnim strofama svi elementi prošlosti se javljaju pretvoreni u životinje, aveti ili sjene koji šapću ili viču *vanitas vanitatum*, beznadnost prolaznosti. Kako se više puta spominje u djelu *Kod Hiperborejaca*, upravo u trenutku smrti čovjek "ima viziju čitave svoje prošlosti i celog svog života": prividenja u neparnim strofama upravo se mogu objasniti kao doživljaj pjesnika na samrti, tačnije kao krajnja spoznaja besmisla ljudskoga u suočavanju sa smrću, kad se ljudska dimenzija ukazuje kao beznačajna u odnosu na ekonomiju vječnosti svemira. Gotovo sve slike koje se pojavljuju u prividenjima (i sama prividenja kao i šapat) nalaze se takođe i u hibridnom tekstu *Kod Hiperborejaca*, i/ili u drugim prethodnim dijelima. To isto vrijedi i za slike labuda i crva u parnim strofama. Cijelom malom bestijariju prisutnom u *Lamentu* možemo naći paralele i *Kod Hiperborejaca*.

U parnim strofama, slike Beograda su svijetle i utješne, grad je prostor neprolaznosti, a perspektiva pjesnika takva da ga on vidi s visine u trenutku rađanja sunca. Ljubav prema letenju i perspektivi s visine je prisutna kod Crnjanskog već u njegovim ranijim tekstovima. Grad nema ljudskih svojstava, on ne saosjeća s ljudskim patnjama, ali njegova ljepota i utješnost mogu se uporediti s ljepotom hiperborejskih krajeva, gdje je čudesna priroda, "strmoglavo" lijepa, prema Crnjanskom, "božanska slika smrti". Slomljen iskustvom emigracije, bez nade da će se ikad vratiti u svoju zemlju, u trenutku kad je u domovini proglašen mrtav, pjesnik se vraća poeziji posljednji put ugrađujući u svoju poemu dvostruku sliku smrti, i ljudsku i božansku, u isto vrijeme dokazujući neprolaznost svoje umjetnosti.

Ključne riječi: M. Crnjanski, *Lament nad Beogradom*, *Kod Hiperborejaca*, intertekstualnost.

Примљено: 17. 5. 2015.

Прихваћено за објављивање: 14. 9. 2015.

Студије, огледи, прилози