

IL FILO SFILACCIATO DELLA NARRAZIONE.
OSSERVAZIONI SU *PROLJEĆA IVANA GALEBA* DI VLADAN DESNICA

Luca Vaglio

Nel fervido e, per certi aspetti, caotico panorama letterario della Jugoslavia del secondo dopoguerra, in cui il romanzo si colloca definitivamente al vertice del sistema dei generi delle tradizioni letterarie incluse nei confini dello Stato,¹ un posto di assoluto rilievo per la loro carica innovativa spetta ai romanzi di Vladan Desnica (*Zara*, 1905 – *Zagabria*, 1967) *Zimsko ljetovanje* e *Proljeća Ivana Galeba*,² cui va aggiunto il romanzo breve, uscito postumo e incompiuto, *Pronalazak Athanatika* (*Zagabria* 1975), che dopo le prime osservazioni generali fatte da Stanko Korać³ è divenuto oggetto di attenzione di critici e storici letterari solo negli ultimi anni.⁴

¹ Questa è la nota tesi sostenuta da Miloš I. Bandić (*Vreme romana 1950-1955*, Beograd, Prosveta, 1958) ed affermatasi nella storiografia letteraria, specie in quella serba.

² Cfr. *Zimsko ljetovanje*, Zagreb, Zora, 1950, II^a ed. riv. e corretta Belgrado, Kosmos, 1957; *Proljeća Ivana Galeba. Igre proljeća i smrti*, Sarajevo, Svjetlost, 1957, II^a ed. riv. e ampliata, Beograd, Nolit, 1960). Sulla rilevanza dei romanzi desniciani per le tradizioni croata e serba vd. tra gli altri: G. Peleš, *Poetika suvremenog jugoslavenskog romana (1945-1961)*, Zagreb, Naprijed, 1966, in partic. pp. 120-143; J. Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd, Prosveta, 2002³, pp. 1195-96; K. Nemeč, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb, Školska knjiga, 2003, pp. 110-120 e *passim*. È invece interessante, ma nel contempo sorprendente, la totale esclusione dei romanzi di Desnica da una pur importante storia del romanzo jugoslavo apparsa in ambito russo (sovietico): N. B. Jakovleva, *Sovremennyj roman Jugoslavii*, Moskva, Nauka, 1980 (trad. in serbo-croato: *Savremeni jugoslovenski roman*, Subotica, Minerva, 1984).

³ S. Korać, *Svijet, ljudi i realizam Vladana Desnice*, Beograd, Srpska književna zadruga, 1972, pp. 232-235.

⁴ Cfr. K. Nemeč, *Vladan Desnica*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1988, pp. 94-99; Id., *Pronalazak Athanatika – između utopije i distopije*, in V. Desnica, *Pronalazak*

Vladan Desnica ha faticato ad affermarsi in ambito jugoslavo e, anche dopo il riconoscimento conseguito con il secondo romanzo, non ha mai ricevuto la consacrazione europea tributata invece ad altri romanzieri delle tradizioni serba e croata, come Ivo Andrić, Miroslav Krleža, Meša Selimović, Miloš Crnjanski, Danilo Kiš, Borislav Pekić (e pochi altri). Diverse le ragioni della mancata consacrazione internazionale: biografiche, storico-letterarie, ma anche socio-culturali. Basterà ad esempio ricordare che in certi ambienti intellettuali jugoslavi egli fu vittima di una sorta di subdolo boicottaggio o – come dice lui stesso – di una “persecuzione” (*hajka*),⁵ cominciata già con l’uscita del suo primo romanzo; la sua stessa parabola letteraria inoltre raggiunse l’apice e si sviluppò appieno nell’arco di un solo decennio (gli anni Cinquanta), e fu bruscamente interrotta dalla morte prematura. Tutto ciò, d’altra parte, non gli ha impedito di collocarsi, con tutta la sua opera e in particolare coi romanzi, ai vertici della narrativa serbo-croata del secondo dopoguerra e di costituire un anello di collegamento essenziale tra il modernismo dei primi decenni del Novecento e il postmodernismo (di cui egli è per varie ragioni un precursore).⁶

Per quanto sia stato un eccelso autore di racconti e alla forma narrativa breve attribuisca un’importanza particolare,⁷ è alla forma del romanzo che

Athanatika, Zagreb, V.B.Z., 2006, pp. 81-94 (rist. in “Književna republika”, IV [2006], 3-4, pp. 25-32); M. Mišković, “Pronalazak Athanatika” *Vladana Desnice*, “Prosvjeta. Narodni srpski kalendar”, a. 1995, pp. 305-312.

⁵ Cfr. l’istanza per il conferimento della pensione per artisti rivolta da Desnica il 3 novembre 1959 al Consiglio per la Scienza e la Cultura della Repubblica Popolare di Croazia, riprodotta in D. Marinković, *Biografija Vladana Desnice*, in V. Desnica, *Hotimično iskustvo. Diskurzivna proza Vladana Desnice*, knj. 2, priredio i redigirao D. Marinković, Zagreb, V.B.Z.-SKD Prosvjeta, 2006, pp. 244-246.

⁶ A tale riguardo è eloquente l’inclusione del racconto *Delta* (corrispondente al cap. LVI di *Proljeća Ivana Galeba*) nella sezione *Napuštanje klasičnog subjekta* della *Antologija srpske proze postmodernog doba*, in cui figura insieme ai racconti *Uvod* di Andrić e *Balugdžija, naš kapučehaja, u Berlinu* di Crnjanski, tutti considerati precursori della narrativa postmoderna serba: cfr. A. Jerkov, *Postmodernog doba srpske proze*, in Id., *Antologija srpske proze postmodernog doba*, Beograd, Srpska književna zadruga, 1992, pp. 7-61.

⁷ Cfr. Vladan Desnica, *O književnom rodu novele*, in Id., *Hotimično iskustvo. Diskurzivna proza Vladana Desnice*, knj. 1, priredio i redigirao D. Marinković, Zagreb, V.B.Z.-SKD Prosvjeta, 2005, pp. 185-186.

Desnica conferisce la posizione preminente nel sistema dei generi narrativi (e non solo): e tra i romanzi, è in *Proljeća Ivana Galeba* che esprime più compiutamente le proprie qualità artistiche, giungendo alla quintessenza della sua narrativa, della sua esperienza intellettuale e della riflessione sull'arte, la letteratura e le sue forme e l'esistenza umana.⁸

Una riflessione saggistica sul romanzo

Una riflessione sui cardini della concezione desniciana del romanzo si può trovare nell'articolo *Scenarist i pisac*,⁹ dedicato, appunto, al rapporto tra le esigenze strutturali di una sceneggiatura, forma di scrittura con cui l'autore si cimentò in prima persona,¹⁰ e quelle di un'opera narrativa. Qui Desnica si diffonde, tra l'altro, in una significativa riflessione su *Bakonja fra Brne* (1892) di Simo Matavulj in parallelo con *Madame Bovary* (1857) di Flaubert, ovvero su due dei modelli romanzeschi a lui più cari, che ben rappresentano il duplice radicamento desniciano nell'*humus* culturale slavo meridionale ed europeo (soprattutto romanzo – italiano e francese – ma anche russo). Ciò che più interessa sono tuttavia le osservazioni generali relative ad aspetti compositivi e strutturali delle sceneggiature (equiparate grosso modo alle opere drammaturgiche) in confronto con la narrativa. L'autore chiarisce subito un elemento per lui fondamentale:

Kod scenarija je primaran zahtjev da bude cjelovit, da radnja bude potpuno usmjerena jednoj konačnoj točki. Scenario treba biti istaknuto i oštro poentiran. Svaka nebitna divagacija, svaka epizoda, koja nije usko i funkcionalno povezana s glavnom radnjom, scenariju je ne samo suvišna, nego u većini slučajeva i direktno štetna. [...] Deskripciji sredine, slikanju mentaliteta, koloriranju ambijenta tu ima malo mjesta, odnosno ima mjesta samo usput, uz akciju ili kroz akciju, i samo ukoliko ne zadržavaju, nego, naprotiv, promiču glavnu radnju.

⁸ Nemeč definisce giustamente *Proljeća Ivana Galeba* “*summa* Desničine umjetnosti: žanrovski i tematski supertekst”: K. Nemeč, *Vladan Desnica*, cit., p. 59; Id., *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, cit., p. 113.

⁹ V. Desnica, *Scenarist i pisac*, “Filmska revija”, II, 1951, sv. 1.

¹⁰ Nel 1953 Desnica realizzò una sceneggiatura dalle spiccate ambizioni letterarie, intitolata *Koncert* e pubblicata l'anno dopo a Zagabria in un'edizione privata dell'autore: cfr. V. Desnica, *Koncert*, in Id., *Eseji, kritike, pogledi*, (*Sabrana djela Vladana Desnice* u redakciji Stanka Koraća, knj. 4), Zagreb, Prosvjeta, 1975, pp. 391-453. Su questa sceneggiatura è basato l'omonimo film di Branko Belan.

Kod proznog, pripovjedačkog djela, to je, mislim, drukčije. Zahtjev za ‘glavnom radnjom’, usko shvaćenom kao *fabulskom, događajnom cjelovitom niti* [cors. mio, L. V.], i za poentiranim završetkom za pripovjedačko djelo nije nipošto tako strog. Štoviše, takva bi strogost nerijetko kočila i sakatila pripovjedački rad. Neka naročito sadržajna fabula, neki osobito važni ‘centralni događaj’ nisu u pripovjedačkom djelu uvijek tako bitni [...].¹¹

Desnica sottolinea poi “una particolare tendenza” della letteratura ad applicare a ogni opera letteraria le istanze dei testi drammaturgici. Tale tendenza, entro certi limiti giustificata, spesso esorbita dalla giusta misura e le relative istanze finiscono per danneggiare le opere narrative, specie quelle di più ampie dimensioni, nel loro tentativo di comprendere in sé la realtà umana. Ciò avviene perché “ta tendencija katkad zaboravlja ili zanemaruje osnovni epski karakter i porijeklo pripovjedačke proze i nastoji da epiku potpuno sabije u stege dramatike”.¹²

L’autore è particolarmente critico nei confronti della frequente identificazione dell’idea portante di un’opera (*osnovna ideja*) con la sua azione principale (*glavna radnja*) e sostiene che in un testo narrativo

pojedini dijelovi ili epizode [biće] ‘sporedne’ ili ‘glavne’, ‘nebitne’ ili ‘bitne’, ne-potrebna i suvišna divagacija ili, naprotiv, smišljeno i svrhovito ostvarivanje osnovne ideje, ne po nekoj apsolutnoj kakvoći i važnosti ili po svojoj uskoj povezanosti s glavnom radnjom, nego jedino ili bar u prvom redu po funkciji, koju imaju u djelu s obzirom na njegovu osnovnu ideju: ako one unapređuju i razrađuju osnovnu ideju i pomažu njezinu ostvarivanju, tad su bitne [...] I zato će pisac te ‘sporedne’ niti, epizode, anegdote itd. birati i upotrebljavati ne po kriteriju njihove veze s ‘glavnom radnjom’, nego po mjeri, u kojoj su one podobne da ostvare onu sredinu, ljude, one odnose, atmosferu, ona duševna stanja – ukratko onaj *životni sklop*, što ga je pisac namjeravao da nam prikaže.¹³

Nel caso di *Bakonja fra Brne* Desnica ritiene che l’obiettivo principale di Matavulj non fosse la rappresentazione di particolari contenuti legati a una ‘serie evenemenziale individuale’, come sembra sottolineare il titolo – in cui spiccano il nome, il soprannome e la (presunta) vocazione del protagonista – bensì la raffigurazione di un ambiente, di una regione, e a questo scopo la figura del personaggio principale serve solo come strumento per mettere in atto questo intento di fondo. Dunque – e si noti la terminologia

¹¹ V. Desnica, *Scenarist i pisac*, in Id., *Hotimično iskustvo*, knj. 1, cit., p. 63.

¹² Ivi, p. 64.

¹³ Ivi.

usata dall'autore – “*Bakonja* i nije *Bildungsroman*, niti je Matavulj prvotno namjeravao da napiše *Bildungsroman*. *Bakonjina* je životna stazica Matavulju samo prilika, ili pretekst, da oslika i prikaže ono, što smo naprijed spomenuli”.¹⁴

Stesso discorso vale – osserva ancora Desnica – per *Madame Bovary*, in cui il personaggio di Emma offre a Flaubert “l’occasione e il pretesto” per ritrarre i *moeurs de province*, anche se in questo caso, a differenza di *Bakonja fra Brne*, era la materia stessa (un ambiente socialmente e culturalmente evoluto) ad offrire allo scrittore francese maggiori possibilità per sviluppare – come fece – “il filo di una vita individuale” (*nit jednog individualnog života*) attraverso una serie di situazioni drammatiche che rendono questa vita rappresentativa di tutto l’ambiente. Le medesime possibilità non furono invece date a Matavulj, che viveva e operava in un ambiente statico e arretrato, in cui l’elemento individuale non poteva ancora distinguersi né manifestarsi attraverso esperienze particolarmente rilevanti. Era quindi difficile che uno scrittore, date le condizioni, riuscisse a costruire “una forma regolare e classica di romanzo” (*pravilan i klasičan oblik romana*); la forma più adatta, e forse l’unica, che gli si presentava fu proprio quella che Matavulj in effetti realizzò nella sua opera principale.

Desnica estende questo discorso anche ai testi della “grande letteratura mondiale”, in cui le opere costruite in modo ‘irregolare’ e ‘difettoso’ (*nepravilno* i *defektno* *sazdana djela*) si presentano generalmente nell’unica forma possibile, una forma per di più riuscita e intrinsecamente adeguata a raffigurare la materia prescelta. È questo, per esempio, il caso di *Mertvyje duši* di Gogol’,¹⁵ altro romanzo significativo nella formazione di Desnica, come si evince da indizi isolati presenti in alcuni suoi racconti e in *Zimsko ljetovanje*, oltre che in diversi pronunciamenti dello scrittore.

¹⁴ Ivi, p. 65.

¹⁵ Desnica si chiede: “Je li Gogolj mogao da dade onu svoju genijalnu panoramsku sliku tadanje Rusije drukčije i bolje, nego što ju je dao svojom krajnje pokretnom kamerom, drukčije i bolje nego tako, što je odabrao baš onoga svog prilično neznačajnog protagonistu i što ga je proveo kroz niz sredina i situacija – davajući time povoda svim onim prigovorima o slaboj i nedovoljno dominantnoj glavnoj radnji, o slaboj povezanosti pojedinih dijelova i scena, o nedostatku jedinstvenosti i cjelovitosti, o nedostatku ‘rasta’ glavnog lica itd., itd.?”: Ivi.

Le osservazioni esposte in *Scenarist i pisac* permettono di isolare un punto essenziale per la comprensione della riflessione desniciana sul romanzo, che si pone in aperta polemica con le concezioni tradizionali della forma lunga del narrare e della narrativa in generale: l'atteggiamento critico verso il 'filo della narrazione' e 'del discorso', verso la linearità eventuale e l'impostazione biografica, e, di conseguenza, l'apologia della digressione come procedimento compositivo privilegiato. In *Proljeća Ivana Galeba* queste due componenti non solo costituiscono i cardini della struttura romanzesca, ma fanno concretamente parte del tessuto tematico dell'opera.

Crisi e critica del modello (auto)biografico e dell'affabulazione

Senza addentrarsi in questioni fin troppo note, per comprendere meglio a che cosa si riferisca la critica desniciana del romanzo tradizionale basti ricordare – come hanno evidenziato già i formalisti – che “un tipico procedimento di raccordo fra novelle è quello di narrarle collegandole a un eroe ed esponendole seguendo la loro successione cronologica. I romanzi di questo tipo sono strutturati come biografie dell'eroe, o narrazioni dei suoi viaggi”.¹⁶ La linearità o, meglio, la pseudo-linearità biografica rappresenta in effetti il cardine di diverse varietà del romanzo pre-novecentesco, e in particolare di due fondamentali varianti del cosiddetto *Figurenroman*,¹⁷ ovvero il *Bildungsroman* e il *Künstlerroman*: il primo – semplificando – incentrato sull'esperienza del mondo e la maturazione del giovane protagonista, il secondo, sulla raffigurazione delle esperienze, delle emozioni e del pensiero di un protagonista 'artista'.

Anche György Lukács sostiene che, in generale, la forma esterna del romanzo è “essenzialmente biografica”,¹⁸ e ciò perché l'aspirazione alla totalità propria del romanzo è un ideale che vive nell'individuo, il quale non può che essere problematico come l'epoca in cui sorge e si afferma il romanzo. La biografia (e con essa l'autobiografia) sono in effetti le forme

¹⁶ B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 251.

¹⁷ Cfr. V. Kajzer [W. Kayser], *Jezičko umetničko delo*, Beograd, Srpska književna zadruga, 1973, pp. 425-431.

¹⁸ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Parma, Pratiche, 1994, p. 104.

che meglio consentono di ovviare alla pseudo-organicità del romanzo, in quanto tendono intrinsecamente proprio all'organicità.

Rispetto a ciò, in *Proljeća Ivana Galeba* si manifesta una serie di innovazioni fondamentali, giunte alla piena maturazione già nel romanzo modernistico. Si tratta in primo luogo della cosiddetta 'defabularizzazione',¹⁹ cui, con termini diversi, fa riferimento lo stesso Desnica, quando dichiara la sua intenzionale, drastica riduzione dell'elemento fabulistico:

Tačno je da u mojim prozama gotovo i nema fabule. A najgore je što ju ja, možda i nepametno, izbjegavam. Postupam li dobro ili loše? Ko zna. A tako radim stoga što mi se čini da baš na ovaj način dolaze više i jače do izraza one relativno bolje kvalitete mog rada. Zamislite što bi bilo od *Ivana Galeba* da sam utrpao u nj neku glomazniju radnju!²⁰

In effetti, per l'autore l'affabulazione – ovvero l'elaborazione di una fabula (come insieme di motivi dinamici), che poi naturalmente si configura nell'opera come un particolare intreccio – costituisce “un male necessario” (*jedno nužno zlo*) e dà forma ai “punti morti ma obbligati” delle “forme classiche” del narrare.²¹ In queste affermazioni, che riprendono le idee esposte in *Scenarist i pisac*, sembra quasi di sentire un'eco della malinconica e rassegnata esclamazione di Edward Morgan Forster: “Sì... oh Dio, sì... il romanzo racconta una storia”:²² eco che, peraltro, non è da escludere in Desnica, anche se non è attestata una sua diretta conoscenza del celebre *Aspects of the Novel* (Londra 1927), studio che ha goduto – e gode tuttora – di un'ampia fortuna in tutta Europa.

La drastica messa in discussione della convenzione romanzesca della fabula, ovvero dell'affabulazione, indica che Desnica ne percepiva appieno il logoramento,²³ e ciò è proprio nello spirito della concezione del romanzo

¹⁹ Il termine 'defabularizzazione' (serbo-croato *defabularizacija*), non recepito dalla tradizione critica italiana, è qui mutuato da A. Flaker, *Umjetnička proza*, in Z. Škreb, A. Stamać, *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, Zagreb, Globus, 1998⁵, p. 344.

²⁰ V. Desnica, “*Svako djelo vrijedi tačno onoliko koliko poetskog sadrži u sebi*”, in Id., *Hotimično iskustvo*, knj. 2, cit., p. 70.

²¹ Ivi, p. 74.

²² E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 39-40, 54.

²³ Sul valore del logoramento di un determinato procedimento letterario nell'evoluzione del sistema della letteratura cfr. Ju. Tynjanov, *L'evoluzione letteraria* (1927), in *I for-*

affermatasi in epoca modernista e tardomodernista. I sistemi letterari del modernismo e tardomodernismo pongono in risalto il genere del romanzo, ma postulano l'allontanamento dalla fabula e la sua disgregazione in favore di una mescolanza con altri generi letterari (in primo luogo con la poesia lirica), enfatizzando altri aspetti della costruzione romanzesca, p. es. i motivi 'statici', da cui deriva la massiccia penetrazione dell'elemento saggistico nel tessuto narrativo.

Come osserva Jurij Tynjanov, "se la prosa cosiddetta di intreccio è 'logora', la *fabula* ha nell'opera funzioni diverse da quelle che assolve quando la prosa 'd'intreccio', entro il sistema letterario, non è 'logora'. La *fabula* può essere solo una motivazione dello stile o del modo di sviluppare il materiale". È così che

le descrizioni della natura nei vecchi romanzi, alle quali noi, movendoci in un determinato sistema letterario, eravamo propensi a lasciare un ruolo ausiliario, un ruolo di saldatura o di rallentamento (e, perciò, quasi a saltarle), movendoci in un sistema letterario diverso saremmo portati a considerarle come l'elemento principale, dominante, poiché è possibile una situazione in cui la *fabula* non sia che motivazione, che pretesto per lo svolgimento di 'descrizioni statiche'.²⁴

Queste idee corrispondono palesemente a quanto espresso da Desnica, sicché non stupisce che esse si trovino applicate anche in *Proljeća Ivana Galeba*, dove la fabula, l'affabulazione, che ogni tanto il narratore (programmaticamente) si concede, serve a sostenere l'inclusione nel romanzo di materiale statico, in questo caso costituito in prevalenza da riflessioni, descrizioni naturali e brani lirici, che si compenetrano vicendevolmente. (Qui occorre osservare che certe convergenze tra le idee desniciane sulla narrativa e le formulazioni dei formalisti meriterebbero una trattazione più circostanziata, benché allo stato attuale degli studi sia difficile dimostrare una diretta conoscenza del formalismo russo da parte dell'autore zaratino.)

La defabularizzazione e la massiccia immissione nel tessuto narrativo di componenti liriche e saggistiche sono elementi distintivi del sistema letterario europeo del Novecento e in particolare del romanzo con aspirazioni estetiche, per così dire, 'elevate'. Per la cosiddetta letteratura di massa in-

malisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico, a c. di Tz. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 132.

²⁴ Ivi, p. 133.

vece, rappresentata in primo luogo proprio da romanzi, la fabula (o affabulazione) continua ad avere un ruolo compositivo dominante, nonostante che questa sia comunque percepita come un procedimento ormai ‘logoro’, come conferma, ancora una volta, l’atteggiamento ironico-parodistico del narratore desniciano verso il ‘filo della narrazione’ e l’affabulazione come procedimento, su cui si tornerà tra poco. Appare insomma evidente che nella riflessione metaromanzesca di *Proljeća Ivana Galeba*, insieme all’apologia della componente riflessiva, si fa largo una critica al romanzo di consumo, la quale ritornerà, rafforzata, in *Pronalazak Athanatika*.

Carattere autopoetico e metanarrativo di *Proljeća Ivana Galeba*

Alla defabularizzazione sono strettamente collegati l’aspetto compositivo del ‘filo della narrazione’ (o ‘filo del discorso’) e il relativo *motivo* letterario. Come è stato da tempo rilevato, tra la produzione saggistica e la narrativa di Desnica esiste un’intima connessione su diversi piani (coincidenze lessicali e tematiche): i suoi romanzi possiedono cioè una marcata componente metaletteraria e metaromanzesca, la quale, presente *in nuce* e ad un livello, per così dire, passivamente tematico in *Zimsko ljetovanje*, assume una rilevanza e una portata sempre maggiori in *Proljeća Ivana Galeba* e poi in *Pronalazak Athanatika*. È così che le idee espresse nei saggi (come in *Scenarist i pisac*) e nelle interviste si ritrovano non solo applicate, ma esplicitamente enunciate nei romanzi, specie nel secondo. È dunque chiaro che per comprendere la concezione desniciana del romanzo, alla poetica esplicita vada necessariamente affiancata la poetica ‘implicita’, la quale anzi risulta per certi aspetti addirittura più significativa e, paradossalmente, più eloquente.

A questo proposito è di grande significato il cap. XXV di *Proljeća Ivana Galeba*, che con gli altri capitoli in cui più chiaramente emerge la componente metaletteraria si colloca tra la fine del primo blocco narrativo, dedicato all’infanzia di Ivan Galeb (che si chiude con il cap. XXVI),²⁵ e il

²⁵ Come ricorda lo stesso Desnica nell’intervista rilasciata a Jevto Milović, il lavoro a *Proljeća Ivana Galeba* incominciò “prije drugog svjetskog rata i prije onih mobilizacija, ono kad je počelo hvatat u vojsku. Ja mislim oko 1936. da sam počeo raditi na njemu [...] Dobrih dvadeset godina sam radio. Rat me zatekao u toj fazi da je to bila kao jedna duža pripovijest koja je sadržavala samo djetinjstvo; ona poglavlja iz djetinjstva su bila otprilike

racconto delle altre esperienze e meditazioni.²⁶ In questo cap. XXV, ciò che viene messo in discussione è il procedimento fondato sull'elaborazione e lo sviluppo di una fabula, di una 'azione', cui si accompagna la riflessione sugli elementi della nuova forma auspicata. Dice il personaggio-narratore:

Da ja pišem knjige, u tim se knjigama ne bi događalo ama baš ništa. Pričao bih i pričao što mi god na milu pamet padne, povjeravao čitaocu, iz retka u redak, sve što mi prođe mišlju i dušom. Časkao bih s njim. Ako uopće ima poezije, tad je poezija ono na što naša misao i naša senzibilnost naiđu lutajući pustopašicom. Upregnute pod bilo što, vođene bilo kojom ucrtanom stazom i uperene na bilo kakvu poentu, one teško nailaze na pravu poeziju. Punio bih mu uši svakojakim bunčanjem i maštanjima. Tek tu i tamo, u svakom petom ili desetom poglavlju, malo bih zašarao kao da se tobože nešto događa ili kao da će se tobože nešto dogoditi, toliko da bih ga obmanuo pa da me ne napusti, kao što obmanjujemo dijete koje smo protiv njegove volje izveli u šetnju. A onda bih mu opet za daljih pet ili deset poglavlja bajao što mi samo od sebe navire na usta.²⁷

In questo brano si rinviene una chiara eco flaubertiana. È noto infatti che Flaubert sognava di scrivere "un libro su nulla, un libro senza legami esterni, che si regga da sé per la forza interna del suo stile, come la terra si regge nell'aria senza che nulla la sostenga, un libro che quasi non abbia soggetto o almeno un libro nel quale, se possibile, il soggetto sia quasi in-

gotova već prije rata. Ne u ovoj formi. To sam se poslije po deset puta navraćao i dotjerivao": *Razgovor s Vladanom Desnicom o umjetničkom stvaranju*, in V. Desnica, *Hotimično iskustvo*, knj. 2, cit., p. 126. Dunque, l'impressione del carattere leggermente diverso della prima parte del romanzo, incentrata appunto sull'infanzia di Ivan e conformata quasi come un segmento a sé, si fonda sul fatto che questa fu elaborata prima delle altre e in una forma che avrebbe dovuto essere autonoma, tanto che i primi capitoli possono considerarsi la base (ideale e strutturale) su cui si regge l'intera narrazione.

²⁶ Così si constata pure che le principali riflessioni relative alle forme e ai modi della narrativa si concentrano, di certo non a caso, in un punto nodale della struttura del romanzo. Fanno eccezione le idee esposte nel cap. XLIX, in cui si ha la prima versione di *Pronalazak Athanatika*: queste idee si distinguono dalle altre per un più marcato tono parodistico e autoparodistico, diretto soprattutto nei confronti del romanzo, e forse possono essere affrontate in maniera più compiuta in una trattazione che prenda in esame anche il romanzo breve di Desnica.

²⁷ V. Desnica, *Proljeća Ivana Galeba. Igre proljeća i smrti*, in Id., *Proljeća Ivana Galeba. Igre proljeća i smrti / Pronalazak Athanatika (Nedovršeni roman) (Sabrana djela Vladana Desnice*, knj. 2, Zagreb, Prosvjeta, 1975), p. 94.

visibile” (lettera a Louise Colet del 16 gennaio 1852).²⁸ Questo progetto artistico, fondato essenzialmente sull’abbandono del tradizionale ‘filo della narrazione’, fu messo in pratica prima in *Novembre* (scritto entro il 1842, ma pubblicato integralmente solo nel 1910) e poi in *Madame Bovary*, apparso, dato curioso, esattamente cento anni prima di *Proljeća Ivana Galeba* e, come si è visto, da annoverare tra le opere di maggiore influenza per Desnica. In *Proljeća* il richiamo all’aspirazione flaubertiana è esplicitato nello stesso paragrafo del brano menzionato poc’anzi, nel quale, in un inciso tra parentesi, l’io narrante dice: “Kako li odahnem kad u mojoj lektiri nabasam na istomišljenika! Kad, na primjer, naiđem na vapaj jednoga: ‘htio bih napisati knjigu bez sadržaja!’ [...] Kao da iz tuđih usta čujem svoj vlastiti uzdah!”.²⁹

Poco dopo, nello stesso capitolo XXV, si trova la seguente riflessione, in cui Galeb motiva la sua critica alla vecchia forma romanzesca e l’adozione della nuova, realizzata proprio nel romanzo incentrato su di lui:

Za moj ukus, osnovni je nedostatak novije literature baš to – što je nedovoljno intelektualistička. Čovjek se, naime, po sveopćem priznanju, u toku vjekova i tisućljeća, jako, jako razvio, cerebralizirao. I kao što je nekad davno, uglavnom, sjekirrom od kremenja ubijao sobove, tako on danas, uglavnom, misli; dube, kopka, analizira. Pa zato, kao što je nekad prikazivati čovjeka značilo uglavnom prikazivati ga kako lovi sobove, danas prikazivati čovjeka moralo bi, uglavnom, značiti prikazivati što i kako on razmišlja. A kad umjetnost to ne čini, ili ne čini u dovoljnoj mjeri, ona očevitno podbacuje u poredenju s umjetnošću pečinskog čovjeka.³⁰

Qui affiorano invece echi hegeliani finora completamente trascurati dalla critica, ma senz’altro importanti e probabilmente diretti, vista la formazione filosofica di Desnica. Nell’*Estetica* (1817-1829) Hegel intuisce, pur senza apprezzarlo, il massiccio ingresso della riflessione nell’arte e, di conseguenza, nel romanzo, genere letterario principe dell’età moderna

²⁸ G. Flaubert, *Correspondance*, II, Paris, Gallimard, 1980, p. 31 (la versione italiana è ripresa dall’*Introduzione* a G. Flaubert, *Opere*, I. 1838-1862, a c. di G. Bogliolo, Milano, Mondadori, 1997, p. XVIII). Sulla questione del ‘filo’ del discorso, ben presente nella riflessione flaubertiana, con considerazioni che prendono spunto dalla metafora tessile in uso già in età classica per indicare la scrittura (vd. pure l’it. ‘trama’, ‘intreccio’, ‘testo’ ecc.), cfr. L. Pietromarchi, *Flaubert, le parche e il filo del romanzo*, in *Lezioni di dottorato 2006*, a c. di E. Sibilio, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2007, pp. 91-109.

²⁹ V. Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, cit., p. 94.

³⁰ Ivi, p. 95.

(nella terminologia galebiana, è il fenomeno della c.d. “cerebralizzazione”). Secondo il filosofo tedesco l’epoca moderna non è in generale favorevole all’arte, e ciò anche per il fatto che la riflessione ha sopravanzato la ‘bella arte’, sicché l’artista è sollecitato a introdurre sempre di più nei suoi lavori (specie letterari) i frutti dalla riflessione che si sviluppa intorno a lui e dentro di lui. In *Proljeća Ivana Galeba* tuttavia l’atteggiamento nei confronti di questo fenomeno è diametralmente opposto rispetto a quello hegeliano: la riflessione non solo è parte costitutiva della struttura e dell’intento fondamentale dell’opera, ma occupa un posto di assoluto rilievo nella scala assiologica dei fondamenti dell’arte, del romanzo e della poetica desniciana.

Queste considerazioni trovano un esempio concreto nell’*incipit* del cap. XXIX, dove si legge un’importante riflessione sulla tendenza digressiva insita nel personaggio-narratore e nell’opera stessa:

Eto sam opet odlutao! Na svakom ćošku pobjegnem sam sebi s lanca. Stalno mi se mrsi i prekida *nit*. To mi je stara mana, još iz djetinjstva. Vječito su me korili zbog te ‘*niti*’ i zbog neprestanih digresija. A ja sam se već onda čudio: što im je toliko do te blažene ‘*niti*’! Kao da je “*nit*” ono najvažnije i najbitnije što čovjek čovjeku ima da saopći! I činilo mi se da *baš u tim ‘digresijama’ leži sama suština onoga što želim da iskažem* [corsivo mio].³¹

La corrispondenza, concettuale oltre che lessicale, tra il romanzo e i saggi dell’autore (basti ricordare la *fabulska, događajna cjelovita nit* di cui si parla in *Scenarist i pisac*) è ancora una volta evidente, benché non si possa fare a meno di notare che nell’opera narrativa i vari pronunciamenti, anche per il fatto di essere attribuiti a un personaggio di finzione, sono sottoposti a un processo di relativizzazione e ricoperti da una patina ironica. La relativizzazione e l’atteggiamento autocritico anche nei confronti del discorso metaletterario, in cui si manifesta lo scetticismo desniciano, si riscontrano già nel cap. XXIV:

Pročitao sam ovo što sam dosad napisao, i prasnuo u smijeh. Što li sam se dao u filozofiranje! To mi je slabost od djetinjstva. A vjerujem da nema čovjeka za to nepodesnijeg od mene. Ali to je u meni uporno, kao i svaka nesretna ljubav. I, kao i u svim nesretnim ljubavima, ta upornost i crpe svoju snagu iz one zle sreće.

Doista, oduvijek je bila u meni težnja, strasna težnja, da moje maštanje, moje iracionalnosti, moje čuvstvovanje zaodjenem u vid logike. U vid sušte, žežene logike.³²

³¹ Ivi, p. 121.

³² Ivi, p. 88.

Più che a una narrazione in senso stretto, è chiaro che l'io narrante mira a una esposizione, per così dire, saggistica e razionalizzante. Per quanto riguarda invece la relativizzazione delle posizioni del protagonista e la sua autocritica, queste non mettono mai seriamente in dubbio la verità di fondo espressa nei pronunciamenti galebiani, poiché tale verità trova riscontro e sostegno nel concreto fenomeno artistico e narrativo, ossia il romanzo. L'ironia è un aspetto dello scetticismo e dello spirito autocritico galebiano (e desniciano) e si offre come procedimento mediante il quale l'autore maschera se stesso e le sue idee nell'opera letteraria.

Origine e implicazioni del motivo del 'filo' della narrazione

La riflessione dell'io narrante desniciano sul 'filo' (*nit*) della narrazione e del discorso, non priva di implicazioni ironiche e parodistiche, introduce implicitamente *Proljeća Ivana Galeba* nel filone del romanzo europeo segnato dalla disgregazione della fabula e dall'intellettualizzazione del discorso narrativo, il che permette a Desnica di trascendere i limiti geografico-culturali in cui opera e di manifestare la propria aspirazione (e ispirazione) europea.

L'innovazione radicale derivante dalla disgregazione della linearità biografica o autobiografica (e quindi del filo della narrazione) ha inizio nella seconda metà del Settecento con *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760-67) di Laurence Sterne, che Viktor Šklovskij non esita a definire un "rivoluzionario radicale della forma", il cui "tratto più tipico è la messa a nudo del procedimento. La forma artistica viene offerta senza motivazione alcuna, semplicemente come tale".³³ In quest'opera capitale per il romanzo moderno l'azione è interrotta di continuo, il narratore va avanti e indietro senza sosta lungo l'ideale asse del racconto (inteso come insieme di motivi) e tutto è trasposto rispetto alla sua collocazione usuale (o, meglio, presunta come ideale). Si segnalano in particolare gli spostamenti temporali: le conseguenze vengono presentate prima delle cause, con inevitabili conclusioni erronee volutamente preparate dall'autore. Come rileva ancora Šklovskij, è questo un procedimento visibile anche in altri romanzi di epoche successive (p. es., in *Mertvye duši*), ma ciò che

³³ V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 209.

contraddistingue *Tristram Shandy* è il fatto che il procedimento sia esteso all'intera opera.³⁴ Lo stesso vale per la messa a nudo e la conseguente parodia del duplice procedimento della composizione romanzesca mediante la somma di diverse novelle distinte e del manoscritto ritrovato. Si constata così una radicalizzazione e un denudamento degli espedienti compositivi e delle convenzioni formali del genere romanzesco, e si può affermare che “la comprensione della forma attraverso la sua infrazione è il contenuto stesso del romanzo”.³⁵ La consapevolezza in Sterne di questo modo di procedere è illustrata dagli schemi comico-burleschi dell'andamento ‘ad arabesco’ della fabula, riportati nel cap. XL del libro VI del romanzo.³⁶ Gli schemi si presentano come una parodia del concetto di linearità del discorso narrativo (o ‘filo della narrazione’ e ‘filo del discorso’), come mostrano le parole che lo strambo personaggio-narratore sterniano pronuncia subito dopo aver illustrato le ‘linee’ (i ‘fili’) seguite nei libri precedenti, dando ironicamente rilievo al fatto che l'aspirazione di un narratore dovrebbe essere quella di realizzare una linea retta:

In quest'ultimo volume mi sono comportato ancora meglio, poiché dalla fine dell'episodio di Le Fever all'inizio delle campagne di zio Tobia, ho sgarrato di pochi passi dal cammino in linea retta.

Se continuerò a migliorare, potrà darsi il caso che, col buon permesso dei diavoli di Sua Grazia il vescovo di Benevento, io possa giungere alla perfezione; così:

Questa è una linea dritta, come è possibile tracciarla con l'aiuto di un righello da maestro di calligrafia (preso a prestito per tale scopo).³⁷

Come osserva Tomaševskij, “nella letteratura contemporanea i procedimenti di Sterne stanno risorgendo, riscuotendo ampia diffusione (le tipiche trasposizioni dei capitoli, le digressioni ingiustificate sui motivi più casuali, il rallentamento dell'azione e così via)”.³⁸ C'è però una sostanziale differenza:

Se in Sterne la messa a nudo della costruzione dell'intreccio è ancora un procedimento comico, o di cui si percepisce l'origine comica, nei suoi imitatori tutto que-

³⁴ Ivi, p. 212.

³⁵ Ivi, p. 213.

³⁶ L. Sterne, *Vita e opinioni di Tristram Shandy*, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 467-469.

³⁷ Ivi, p. 468.

³⁸ B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, cit., p. 207.

sto non c'è più, e la messa a nudo del procedimento è per loro un procedimento pienamente legittimo di costruzione dell'intreccio.³⁹

Sarebbe improprio considerare Desnica un 'imitatore' di Sterne, pur essendo egli uno degli autori novecenteschi che con più originalità ne hanno ripreso e sviluppato i procedimenti e le innovazioni. Si può in ogni caso affermare che in *Proljeća Ivana Galeba* i richiami a Sterne sono diretti e voluti. Il principale indice di tali richiami è dato proprio dal motivo del filo della narrazione e dal connesso procedimento digressivo, essenziale nel romanzo sterniano come in quello desniciano; procedimento che, se per Sterne ha una funzione principalmente ludica e parodistica, in Desnica assume a fattore compositivo fondante, afferma la vocazione intellettuale e innovativa della prosa narrativa e assume il valore di un'implicita dichiarazione di poetica, di autodefinizione dell'autore nel sistema letterario (serbo-croato ed europeo) e di presa di distanza dalla letteratura di massa, in cui è invece di regola preservato il nesso cronologico-causale. Permane comunque anche nel romanzo desniciano la vena, più che comica, ironica e parodistica, se non addirittura autoparodistica (*Pronalazak Athanatika*).

Se già Sterne e poi Flaubert hanno messo in discussione l'importanza del 'filo' della narrazione, in *Proljeća* è possibile rilevare anche un'eco di Robert Musil: un'eco talmente limpida (poiché legata a una convergenza lessicale e di poetica) da far ipotizzare un'allusione intenzionale a *L'uomo senza qualità*, apparso in anni decisivi (1930-1943) per la maturazione artistica di Desnica. Nel primo volume "di questo immenso affresco della cultura tardoborghese",⁴⁰ di questo romanzo-saggio incentrato su un protagonista (Ulrich) portatore di una concezione 'saggistica' della realtà e dell'arte,⁴¹ si legge infatti:

Quel filo che ci tranquillizza è la successione semplice... infilare un filo, quel famoso *filo del racconto* di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che

³⁹ Ivi, p. 210.

⁴⁰ Cfr. V. Žmegač, *La Repubblica di Weimar e la letteratura dell'esilio*, in V. Žmegač, Z. Škreb, Lj. Sekulić, *Breve storia della letteratura tedesca. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1995, p. 388.

⁴¹ Interessanti osservazioni sull'ingresso dell'elemento saggistico nel romanzo e, quindi, sul fenomeno del romanzo-saggio (incluso quello musiliano) in: K. Nemeč, *Esejizam i moderni roman*, in Id., *Pripovijedanje i refleksija*, Osijek, Izdavački centar "Revija" – Radničko sveučilište "B. Maslarić", 1988, pp. 17-30.

è avvenuto nel tempo e nello spazio... E Ulrich si accorse di aver smarrito quell'epica primitiva a cui la vita privata ancora si tiene salda, benché pubblicamente *tutto sia già diventato non narrativo e non segua più un 'filo' ma si allarghi in una superficie sterminata* [corsivo mio].⁴²

In questo brano Musil esplicita la portata gnoseologica ed esistenziale del tema del 'filo' della narrazione, che consiste nel suo intimo legame con il filo della vita. In una realtà scissa e caotica, non più epica (e ritorna il richiamo a Hegel), qual è quella contemporanea, il filo del racconto ha perso il suo fondamento principale (una vita concepita e vissuta in modo ordinato, coerente, non problematico), per cui non resta che abbandonarsi alle variazioni, alle riflessioni 'sciolte' – 'saggistiche' – come unico strumento gnoseologico ancora possibile. Questo è quanto sostiene anche il personaggio-narratore desniciano, e con lui lo stesso Desnica.⁴³

A proposito della tendenza digressiva e saggistica di *Proljeća Ivana Galeba*, è significativo un particolare aspetto dell'ultimo capitolo, posto in una posizione marcata e tuttavia fino ad ora sfuggito alla critica. Si tratta del motivo del 'passeggiatore solitario' (*usamljeni šetač*). Uscito dall'ospedale, parlando della tendenza umana alla "locomozione", Ivan Galeb dice: "Po mom starom običaju *usamljena šetača*, upuštam se u zabavu da u sebi razvijam dalje tu temu".⁴⁴ In questo punto avviene, per la prima volta nell'opera, un esplicito accostamento tra il camminare e il ragionare (ovvero, 'sviluppare discorsivamente un tema') ed è chiara l'allusione alle *Rêveries du promeneur solitaire* (1782) di Jean-Jacques Rousseau, in cui proprio l'attività del riflettere è intimamente connessa con quella del passeggiare. Nel romanzo desniciano tuttavia lo spostamento è anche erranza, vagabondaggio, e quindi divagazione, digressione, intesa come espressione delle facoltà emotiva e intellettuale, dell'attività conoscitiva.

⁴² R. Musil, *L'uomo senza qualità*, vol. I, parte II, Torino, Einaudi, 1972, p. 630.

⁴³ Del resto, la ricerca di una forma intrinsecamente adatta ad esprimere la realtà dell'uomo contemporaneo, alternativa alle forme cristallizzate dalla tradizione prenovecentesca, è tra i motivi dell'insoddisfazione dell'autore nei confronti del suo primo tentativo romanzesco, *Životna staza Jandrije Kutlače*, e determina l'inizio del processo di maturazione che porta al secondo romanzo: cfr. L. Vaglio, *Alle soglie del romanzo desniciano: Životna staza Jandrije Kutlače*, "Ricerche slavistiche", n.s. 6 (LII) (2008), pp. 197-250.

⁴⁴ V. Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, cit., p. 340 [il corsivo è mio].

La peculiare concezione del narrare enunciata da Ivan Galeb lascia ipotizzare la ripresa e lo sviluppo in chiave moderna dell'antico motivo del 'viaggio del testo', ovvero l'accostamento dell'esperienza antropologica del viaggiare con quella dello scrivere, attività che servono entrambe a colmare delle distanze (nel primo caso geografiche, nel secondo caso spazio-temporali tra autore e lettore),⁴⁵ e quindi, ancora una volta, a conoscere o far conoscere. È interessante che nel romanzo desniciano non vi sia però una vera narrazione di viaggi (benché Galeb affronti una lunga serie di spostamenti) e che il viaggio stesso come veicolo dell'esotico sia ironicamente criticato. Come nelle opere di Sterne (*Tristram Shandy*, ma anche *A Sentimental Journey through France and Italy*), più che come referente reale, il viaggio permea la scrittura in altro senso:

Il viaggio, scalzato dal suo ruolo privilegiato di referente fondante della letteratura, invade e informa la struttura e il linguaggio della narrazione, scardinando la tradizione del romanzo 'epico' settecentesco. Il *Viaggio sentimentale*, e ancora più il *Tristram Shandy* [...], costituiscono la scrittura letteraria come continua 'transizione', come negazione della immobilità del luogo comune, come allontanamento dalla rigidità degli schemi conoscitivi e narrativi, come 'macchina' capace di garantire perpetuo movimento, 'digressivo e progressivo allo stesso tempo'.⁴⁶

Nelle sue riflessioni l'io narrante fornisce tuttavia anche un'altra interpretazione al senso del movimento, e lo fa significativamente nel capitolo conclusivo (LXXIII), in una digressione sulla "profonda passione" degli uomini "per il movimento nello spazio che sia il più veloce possibile", su quella "tendenza alla locomozione" o "istinto di locomozione" che prende interiormente ogni individuo. Secondo Galeb, si tratterebbe di una propensione ad affermare il proprio io, simile a quella dell'uomo primitivo:

Slast od moći, afirmacija svoga golog ja, i zadovoljavanje primarnih animalnih apetita – to je više-manje sve. A kao krana svega, kao sam cvijet na stablu života – strast lokomocije. Ona u njegovim [dell'uomo primitivo – L.V.] očima možda po prima vrijednost jednog čistog apstraktnog, idealnog, nadmaterijalnog stremljenja. A kako je za ostvarenje te težnje za lokomocijom gotovo neminovno potrebna ona faktična vlast, faktična moć, i kako postizanje te faktične vlasti i moći gotovo neminovno iziskuje oporu borbu i bespoštedno potiranje, gaženje preko kojekakvih obzira, pa i preko ljudskih egzistencija, nerijetko i preko lešina – ispada nekako da se sve te hvalevrijedne stvari, u krajnjoj liniji, počinjaju radi udovoljenja onoj neduž-

⁴⁵ Cfr. P. Fasano, *Letteratura e viaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 7-10.

⁴⁶ Ivi, p. 37.

noj strasti lokomocije. Prastara ikarska težnja eto napokon utažena, osvojena tehnikom. Energumen za volanom – novovjekni Ikar.⁴⁷

Nonostante il tono critico e polemico nei confronti del movimento come manifestazione del desiderio di potenza, in realtà per Ivan Galeb lo spostamento è anche un equivalente fisico dell'inquietudine esistenziale, dell'aspirazione a soddisfare e placare i propri istinti reconditi e della ricerca della felicità (una particolare concretizzazione di questo tema emerge già in *Zimsko ljetovanje*). Nello 'spostamento' va dunque riconosciuto un motivo fondamentale dell'opera.

Nuovi fattori di aggregazione: il fulcro del racconto

Se i principali procedimenti aggregativi del romanzo tradizionale (biografico, autobiografico o dell'affabulazione) sono sottoposti a una sostanziale critica e disgregazione, con la messa a nudo ironica del filo del discorso quale elemento costitutivo del narrare, e se più in generale è la "forma regolare e classica di romanzo" (come la definisce proprio Desnica) ad essere sottoposta a dissoluzione, ciò significa che per tenere insieme il vasto materiale incluso nella sua opera maggiore l'autore è dovuto ricorrere ad altri espedienti. Il primo, e più evidente, è dato dalla preminente presenza di Ivan Galeb, che, se non è un eroe in senso tradizionale, in quanto centro nevralgico dell'opera, consente di 'infilzare' alla sua figura – per dirla ancora con i formalisti – i diversi episodi e gli eterogenei materiali inclusi nel tessuto romanzesco. Nel complesso meccanismo narrativo, Ivan Galeb ha dunque una funzione cruciale e svolge senza dubbio il ruolo di fulcro: egli è narratore in prima persona, ma anche protagonista, testimone o 'inventore' delle poche vicende raccontate, ed è soprattutto la vera 'materia grigia' da cui dipende e ha origine tutto ciò che rientra nell'opera. E infatti la memoria, la fantasia artisticamente dotata e l'attitudine alla riflessione del personaggio narratore sono elementi essenziali, costitutivi della composizione romanzesca, poiché solo ciò che la memoria riporta alla superficie del presente, solo ciò che la fantasia concepisce liberamente, solo ciò su cui l'attitudine riflessiva si sofferma, costituiscono il materiale del romanzo. Memoria, fantasia e attitudine alla riflessione di Ivan Galeb sono i tre pi-

⁴⁷ V. Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, cit., pp. 340-341.

lastri del sistema motivazionale di questa complessa opera di finzione; d'altra parte Galeb, in quanto materia grigia e fulcro indiscusso, rende la riflessione e la liricità componenti al contempo disgreganti (per la fabula) e aggreganti (per la nuova struttura romanzesca).

A ben vedere Ivan Galeb costituisce tuttavia ancora – e si badi sempre alla terminologia – quel ‘filo conduttore della narrazione’ che, secondo i formalisti, rappresenta un elemento determinante dell’opera narrativa.⁴⁸ La struttura romanzesca si richiama implicitamente proprio ai modelli che trascende: il modello (auto)biografico, benché criticato, disgregato e sottoposto a ironia, continua comunque a servire all’autore. La differenza sostanziale consiste però nel fatto che egli lo riprende e lo ripropone su basi nuove, moderne, subordinate alla centralità delle tre caratteristiche galebiane già ricordate, ossia alla messa in rilievo della sua interiorità.

L’(auto)biografia di Ivan Galeb si presenta dunque disgregata. In quanto narratore, egli sceglie di raccontare i momenti salienti della propria esistenza, ma la selezione non si basa sui criteri assiologici usuali, bensì sulla percezione di ciò che ha avuto rilevanza e ha lasciato un segno nella sua vita interiore. È significativo che restino sostanzialmente fuori i momenti che segnano il successo e l’apice della carriera di questo virtuoso del violino, relegati in occasionali allusioni e svogliate menzioni. Ciò perché la prospettiva è quella di un individuo che si considera alla fine della sua parabola professionale (tra l’altro bruscamente interrotta da un incidente alla mano) ed esistenziale, anche se il finale si presenta come un potenziale nuovo inizio, che può avvenire grazie all’effetto ‘terapeutico’ della scrittura autobiografica.

La disgregazione della (auto)biografia è conseguita non solo mediante la selezione dei momenti salienti della vita interiore dell’artista, disposti per di più non secondo un rigoroso ordine logico-cronologico, ma anche attraverso l’interposizione di ricordi eterogenei e digressioni riflessive o narrative (i racconti aneddotici) che sfaldano l’ideale linearità autobiografica. Da questo punto di vista, il modello è quello del *Künstlerroman*, che sin dagli inizi (dai *Wilhelm Meister Lehrjahre*, 1796) mostra una certa predisposizione a fondere l’elemento saggistico e lirico.⁴⁹ Per questo Stanko

⁴⁸ Cfr. B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, cit., pp. 190-191.

⁴⁹ Il rimando al romanzo goethiano non è casuale: per alcuni temi (l’arte e l’artista, il

Korać ha potuto definire la composizione di *Proljeća Ivana Galeba* una “composizione libera” (*slobodna kompozicija*), che implica

da poglavlja nisu čvrsto vezana jedno za drugo, ne može se narušiti cjelina prikazivanja, ako se izostave pojedini dijelovi. Kompozicija nije izraz harmonije, cjelovitosti, biografskog slijeda podataka o pojedinačnom životu; njome se hoće da pokaže kako u svijest onoga koji pripovijeda o svom životu ulaze različiti podaci bez reda i postupnosti. To znači da se kompozicijom sugerise sam život svijesti, ritam i nepravilnost njenih reakcija, kao i mogućnost da jedan tok razmišljanja bude prekinut drugačijim tokovima, koji će opet biti prekidani novim i drugačijim podacima o svijetu, itd.⁵⁰

Ciò nonostante, la struttura di *Proljeća Ivana Galeba* può anche intendersi come una variante in chiave novecentesca (disgregata) della struttura ‘circolare’ o ad anello, come definita nella formulazione tomaševskiana:

la sua tecnica si basa sul fatto che una novella (la cornice) si allarga, e la sua narrazione si estende a tutto il romanzo, nel quale tutte le altre novelle sono inserite come episodi incidentali; in questa struttura le novelle non si equivalgono né si succedono coerentemente – il romanzo, in sostanza, non è che una novella dalla narrazione rallentata e allargata, rispetto alla quale tutto il resto costituisce una serie di episodi destinati a ritardare e interrompere.⁵¹

Nel romanzo desnicianso la cornice è data dal presente della narrazione, ovvero dalla degenza in ospedale di Ivan Galeb, che coincide idealmente con il momento della stesura degli appunti saggistico-autobiografici, ossia di quello che Galeb stesso nel cap. XXXV definisce ironicamente il suo

teatro, Shakespeare) *Proljeća Ivana Galeba* ha indubbi echi del *Wilhelm Meister*, che “diventa, soprattutto nella sua prima stesura, un quadro molto colorito della Germania del Settecento [...], con lunghe parti saggistiche sulla nuova letteratura, Shakespeare, le figure di Amleto e di Ofelia, la recitazione moderna, il teatro di regia e il rispetto del testo dell’autore contro gli estemporanei interventi dei giusti [...]. [Il vero protagonista] non era l’io del giovane mercante, ma la *Bildung*, così che il romanzo diventava organo della filosofia, poesia trascendentale o poesia della poesia che, grazie alla chimica di narrazione, lirica e riflessione critica sulla letteratura, realizzava la grande rivoluzione estetica della poesia progressivo-universale del romanticismo moderno”: G. Baioni, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, in *Il romanzo*, a c. di F. Moretti, vol. II. *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 128-129, 133.

⁵⁰ S. Korać, *Svijet, ljudi i realizam*, cit., pp. 173-174.

⁵¹ B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura*, cit., p. 252.

“diario irrealista” (*irealan dnevnik*) e soprattutto “una biografia non dotata di senso” (*jedan neosmišljen životopis*),⁵² con consapevole riferimento al modello formale ripreso ma innovato. A proposito della scelta di raffigurare il personaggio-narratore nella condizione di degente Desnica dice:

To mi je polazna tačka bila ta da mi je potrebito bilo jedno takvo stanje, jedno stanje staze, jedno stanje, kako bih rekao, predaha, jedno stanje mirovanja u kome se razvija refleksija i u kome čovjek može u nezaposlenosti i dokonosti da razmišlja pod konac o svom proteklom životu. Eto, zato sam ga stavio u tu sredinu i u te okolnosti.⁵³

Si osserva allora che per *Proljeća Ivana Galeba* vale in buona parte ciò che Bachtin osserva a proposito dei romanzi di Dostoevskij:

Dostoevskij non utilizza quasi mai nelle sue opere il tempo storico e biografico, relativamente continuo, cioè il tempo rigorosamente epico; egli ‘salta’ al di là di esso, concentra le azioni nei *punti di crisi, fratture e catastrofi*, quando l’istante, per il suo intimo significato, è uguale a un ‘miliardo di anni’.⁵⁴

Il particolare modo in cui è raffigurato l’Ivan Galeb narratore si può inoltre ricondurre a quella raffigurazione ‘sulla soglia’ che Bachtin ritiene determinante e caratteristica per Dostoevskij,⁵⁵ e che può estendersi anche a Ahmed Nurudin, protagonista-narratore di *Derviš i smrt* (1966) di Meša Selimović, altro raffinato romanzo lirico-riflessivo che adotta il procedimento autobiografico o memorialistico. Questa modalità di raffigurazione crea nella finzione le premesse per un bilancio della propria esistenza da parte del protagonista e motiva l’intero meccanismo narrativo.

Nuovi fattori di aggregazione: ‘ritmo’ e motivi ricorrenti

Un altro aspetto importante per l’aggregazione del materiale è il ‘ritmo’ conferito alla struttura romanzesca. In un’intervista apparsa sul periodico belgradese “NIN” (26 marzo 1961) Desnica parla esplicitamente dell’importanza della musica per la struttura di *Proljeća Ivana Galeba*:

⁵² V. Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, cit., p. 147.

⁵³ *Razgovor s Vladanom Desnicom o umjetničkom stvaranju*, cit., p. 127.

⁵⁴ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, p. 195.

⁵⁵ Dostoevskij “raffigura sempre l’uomo *sulla soglia* dell’ultima decisione, nel momento di *crisi* e di rivolgimento incompiuto – e non *predeterminabile* – della sua anima”: *ivi*, p. 83.

Muzika je valjda dosta uticala na moje stvaranje. U *Ivanu Galebu* možda se to osjeća u strukturi i arhitektonici djela, u alterniranju, ispreplitanju, suprotstavljanju tema, u smjeni tempa. Neko je, čini mi se tačno, napisao da se poglavlja i događaji u *Ivanu Galebu* smjenjuju i svrstavaju po nekoj zakonitosti, po nekom datom ritmu, kao u određenim muzičkim formama. Pitanju stila i brizi oko muzikalnosti fraze posvećujem kudikamo više pažnje (i važnosti) nego što površnom oku, ili uhu, može da izgleda. Valjda mi se još nikad nije desilo da sam štampao ijednu rečenicu a da je prethodno i po trideset puta nisam čuo glasno izgovorenu, iz vlastitih ili tuđih usta.⁵⁶

Facendo proprie queste considerazioni dell'autore alcuni critici parlano di struttura contrappuntistica di *Proljeća Ivana Galeba* (che sotto questo aspetto presenta alcune affinità con *Zimsko ljetovanje*)⁵⁷ o di "romanzo-contrappunto" (*kontrapunkt roman*),⁵⁸ in quest'ultimo caso con un'enfasi forse eccessiva su questo procedimento, benché il richiamo ad Aldous Huxley e alla sua tecnica di scrittura romanzesca non sia affatto fuori luogo. Questa ricerca di un particolare andamento ritmico della struttura narrativa e della frase ha infatti una funzione estetica preminente per Desnica. Istruttive in tal senso le idee da lui esposte in una lettera del 9 luglio 1958 a Edward Dennis Goy, propostosi come traduttore del suo principale romanzo:

rado prihvaćam Vašu ponudu za prevođenje *Proljeća Ivana Galeba*, uvjeren da ćete taj zadatak uzeti savjesno i riješiti sasvim dobro. [...] U slučaju bilo kakve nejasnoće, sumnje itd., ponavljam, samo mi pišite. Posvetite naročitu pažnju ritmu rečenice i tačnoj intonaciji fraze: mala nijansa šaljivosti ili ozbiljnosti tona, ležernosti ili težine, mnogo znači u ovakvoj vrsti knjiga u kojima postoji dosta širok raspon raznih registara. [...] P.S. – Naročito treba paziti da se izbjegne svaka banalnost: izraz jednostavan, ali ne otrcan.⁵⁹

Lo scrittore ritorna ancora e insiste sull'importanza della disposizione del materiale, e in particolare dei capitoli, per il ritmo dell'opera:

⁵⁶ *Između muzike i literature. Razgovor s književnikom Vladanom Desnicom*, in V. Desnica, *Hotimično iskustvo*, knj. 2, cit., p. 81.

⁵⁷ Cfr. D. M. Jeremić, *Vladan Desnica*, in Id., *Prsti nevernog Tome. Eseji o savremenim jugoslovenskim piscima*, Beograd, Nolit, 1965, pp. 169-170; K. Nemeč, *Vladan Desnica*, cit., pp. 85, 88.

⁵⁸ Cfr. R. V. Ivanović, *Po sunčanom satu. Poetika i estetika Vladana Desnice*, Novi Sad-Banja Luka-Beograd, Zmaj-Zadužbina "Petar Kočić", 2001, p. 207.

⁵⁹ D. Puvačić, *Priča o izgubljenom rukopisu. Trideset šest pisama Vladana Desnice E. D. Goju*, "Letopis Matice srpske", CLXXII, 458, 3 (1996), p. 328.

to smjenjivanje ugođaja koje je u poglavljima, da je jedan vrlo bitan momenat *Ivana Galeba*. Svako poglavlje ima značaj ne samo po onom što kaže nego i po mjestu gdje je smješteno – poslije čega i prije čega dolazi. Eto, tom momentu u kritici, mislim, da nije posvećeno dovoljno pažnje.⁶⁰

Nella realizzazione della struttura armonica e ‘musicale’ del romanzo ha una notevole importanza il sapiente inserimento, in punti ben precisi, di un particolare tipo di capitolo, definito *capitolo-cuscinetto* (espressione ricorrente dapprima in italiano, e poi tradotta in *poglavlje-jastučić*). Con questa definizione l’autore si riferisce a quel capitolo, generalmente più breve degli altri,

koje djeluje kao odmor u ritmu i redosljedu tih poglavlja [...] ili je potrebno radi promjene tonaliteta, ako su dva poglavlja jednake intonacije, jednakog tonaliteta, dobro je to prekinuti nekim umetnutim poglavljem sasvim drukčijeg raspoloženja, tonaliteta, boje [...].⁶¹

Vi è poi un altro espediente di rilievo, caratteristico della narrativa novecentesca e mutuato dalla tecnica musicale moderna, in particolare dalla dodecafonia di Arnold Schönberg, che, com’è noto, sviluppa polifonicamente le innovazioni wagneriane.⁶² Si tratta naturalmente della dispersione lungo il tessuto narrativo di motivi ricorrenti (o *Leitmotive*), la cui presenza fa sì che si crei una rete di richiami interni al testo che contribuiscono a conferire a quest’ultimo una certa omogeneità. È pur vero che anche questo procedimento si trova già realizzato nel *Tristram Shandy*, il cui materiale

dal carattere così vario, e appesantito da ampie citazioni delle opere di diversi pedanti, avrebbe senza dubbio spezzato il romanzo. Ed è per questo che viene riunito da motivi ricorrenti. Un dato motivo, cioè, non viene sviluppato né realizzato, ma solo ricordato di tanto in tanto, rimandando la sua realizzazione sempre più in là. Ma la sua stessa presenza per tutta l’estensione del romanzo lega tra di loro i diversi episodi.⁶³

Tuttavia, a differenza del romanzo sterniano, in *Proljeća Ivana Galeba* i motivi ricorrenti vengono dapprima introdotti come momenti significativi

⁶⁰ *Razgovor s Vladanom Desnicom o umjetničkom stvaranju*, cit., p. 127.

⁶¹ Ivi, p. 116.

⁶² Qui non si può che rinviare a Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 2004, in particolare al saggio intitolato *Schönberg e il progresso* (pp. 33-130).

⁶³ V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, cit., p. 224.

per la vita interiore di Galeb (episodi particolari della sua esistenza e stati d'animo ad essi legati), e poi, nel seguito dell'opera, assumono un determinato valore semantico-allusivo. Quel che ne risulta è un'omogeneità *sui generis*, collegata a una materia tendenzialmente dispersiva e intrinsecamente parcellizzata; un'omogeneità di natura diversa da quella della compatta, consequenziale narrazione 'fabulistica', ma in ogni caso rispondente, sul piano retorico, alla disposizione emotiva dell'io narrante e alla stessa narrazione disgregata.

Per la struttura del romanzo e per la rete di rimandi interni cui si è appena accennato rivestono una funzione fondamentale il capitolo iniziale e quello conclusivo. Nel cap. I l'autore dà subito il tono di fondo della narrazione: la retrospezione di un individuo in una condizione 'sulla soglia della vita' (già qui si chiariscono la degenza in ospedale e lo status di malato del personaggio-narratore) – retrospezione in cui il ricordo carico di nostalgia dell'infanzia costituisce una base imprescindibile e nella quale, a causa della particolare condizione di colui che rammenta, si manifesta subito la percezione interiore, soggettiva, del tempo, a discapito della percezione esteriore, oggettiva, che invece risulta evanescente, sfasata. Sin dall'inizio si presenta anche il motivo della luce come elemento di sollievo per l'anima tormentata e il procedimento dell'associazione di idee come meccanismo che consente a Ivan Galeb di travalicare i confini temporali e rievocare il suo passato.

Il concetto di cambiamento, enunciato sin da principio, è essenziale e si riflette nei motivi ricorrenti legati all'infanzia e alla giovinezza di Galeb, che ritornano nel corso dei capitoli, per assumere però un valore diverso e a indicare ora il trascorrere del tempo, ora l'avvenuta maturazione di Galeb. Si veda, per esempio, il motivo del maestro Zmajčič che, come emerge da una lettera di protesta risalente all'infanzia del protagonista e scritta dal nonno e dai suoi amici e sostenitori politici – "liberali del buon vecchio stampo" (*liberali dobrog starog kova*, un'eco della tradizione familiare dello scrittore) –, è rimasto "senza pane e senza tetto" (*bez kruva i krova*) a causa di un trattamento ingiusto patito dai suoi avversari politici (cap. XI). Ebbene, nel cap. LI Ivan rivela che quella era stata un'astuta mossa del nonno per screditare gli avversari, poiché in realtà Zmajčič si era dimesso dopo avere ottenuto un posto migliore, proprio grazie al nonno di Ivan. In tal modo il personaggio-narratore manifesta il suo disincanto verso le figure che da bambino guardava con curiosità e rispetto. È però interes-

sante che il ricordo della scena della stesura della lettera di protesta nel salotto di casa rimanga comunque impresso nella mente di Ivan a causa del sintagma *bez kruva i krova*, che di quando in quando riaffiora nella memoria e, quindi, nella narrazione come motivo legato alla spensieratezza e all'innocenza (perduta) dell'infanzia.

In effetti, in questo romanzo il procedimento del motivo ricorrente legato a un determinato sintagma assume speciale rilevanza e appare particolarmente riuscito. Tra i più pregnanti nel tessuto narrativo figura l'esclamazione (significativamente in italiano) "*Vegliate, arcieri!*", che Ivan bambino ode nel dormiveglia mentre, accoccolato accanto alla madre, assiste al melodramma con cui la bizzarra e malconcia compagnia teatrale italiana, finita per caso nella cittadina rivierasca in cui egli vive, si accomiata dalla gente del luogo, che ha aiutato gli attori a sopravvivere (cap. XXVI). Questo motivo è legato alla morte della madre di Ivan e alla fine della sua infanzia, che coincide con il cap. XXVI: "Nekoliko mjeseci kasnije umrla mi je majka. Zadugo se nisam mogao oteti osjećaju da je onaj poklič bio nedvouman nagovještaj te nesreće".⁶⁴ La stessa esclamazione, udita per caso in una chiesa non finita e mai consacrata dell'Italia centrale, in cui si sta tenendo lo stesso (imprecisato) melodramma, risveglia Ivan dallo stato di sbigottimento in cui si trova dopo la morte della figlia Maja, avvenuta proprio in Italia, e lo induce a ripartire (cap. LXII). Quel "*Vegliate, arcieri!*" è dunque collegato alla scomparsa di due delle persone più care al protagonista e il suo riecheggiare nella narrazione rappresenta una concretizzazione dell'universo affettivo, della tristezza e della nostalgia che Ivan Galeb porta con sé fino alla fine.

Un altro importante motivo ricorrente compare per la prima volta nel cap. XXXI, dove il narratore affronta la questione essenziale dei ricordi, dei misteriosi meccanismi della memoria, per cui gli uomini tendono a dimenticare o a ricordare a fatica (e solo per qualche stimolo esterno) fatti centrali per la loro esistenza, mentre si imprimono in maniera indelebile nella loro memoria inezie apparentemente insignificanti (*kakva beznačajna trica*). Qui si dice che "la grazia dell'oblio e la crudeltà del ricordo si trovano al di fuori del nostro potere", senza merito né colpa per chi ricorda o dimentica. Si sostiene insomma il carattere irrazionale, inconsapevole del

⁶⁴ V. Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, cit., p. 106.

ricordo, anche se esiste un'intima intuizione che consente di capire quando un certo fenomeno sarà immagazzinato dalla memoria:

Negdje duboko u nama čami okovan i slijep neko, ali na jedan dublji način mudar, mudriji od nas, i on kao da po nekakvim svojim nama neznanim mjerilima bolje zna što je značajno a što beznačajno, te predaje stvari našem pamćenju ili našem zaboravu. Tek, po nekoj neobičnoj čistoti obrisa, po nekoj svirepoj oštrini doživljavanja mi možemo da naslutimo da li će ono što se u taj čas odigrava po nahođenju onog slijepca u nama biti značajno ili nevažno [...].⁶⁵

Ad esemplificazione di questo concetto viene narrato un episodio, ancora una volta relativo all'infanzia di Ivan Galeb. Si tratta di una giornata di autunno inoltrato trascorsa nella casa di campagna della famiglia del personaggio-narratore (la "casa rossa", *crvena kuća*), dove oltre ai familiari si raccolgono diversi amici e conoscenti. La mente del narratore vaga da una immagine all'altra e da un'idea all'altra per associazioni fulminee e intense. A un certo punto accade il fatto che colpisce Ivan imprimendosi nella sua memoria. In apparenza è davvero insignificante: il nonno, volendo sistemare un vecchio ritratto della madre la cui cornice è oltremodo usurata, decide di riutilizzare un *passepourt* ovale che contorna una banale immagine commerciale (tre donne seminude con i capelli sciolti che cantano sul far della sera in un boschetto). Purtroppo, effettuata la sostituzione della cornice con il *passepourt*, che sembra fatto su misura, il parroco nota sulla cornice, impresso a lettere dorate divenute verdi per l'ossidazione, la scritta *Concert champêtre*. Nonostante il goffo tentativo del nonno di giustificarsi, l'operazione ha ormai sortito un effetto comico, che causa una 'detronizzazione' del fiero e attempato uomo. Per la prima e unica volta nella vita il personaggio-narratore ne ha pietà, e questo miscuglio di sensazioni e sentimenti continuerà ad affiorare per anni in Ivan Galeb; e anche quando le forze cominciano ad affievolirsi, questo ricordo non lo abbandonerà mai, divenendo un altro motivo ricorrente nella narrazione, uno dei più significativi, che riporta costantemente al presente della narrazione l'infanzia del protagonista.

Il discorso sui meccanismi del ricordo e dell'oblio chiama in causa un altro aspetto dell'opera: i motivi ricorrenti sono spesso (non sempre) legati all'estrinsecazione del principio associativo. Uno stato d'animo, una sensazione o un sentimento, una particolare situazione temporale o atmosferi-

⁶⁵ Ivi, p. 129.

ca suscitano un collegamento involontario con idee o momenti del passato che divengono poi oggetto della riflessione e della raffigurazione dell'io narrante. È questo, per esempio, il caso del sintagma *Concert champêtre*, connesso al sentimento di pena e compatimento umano, ma è anche il caso del motivo dei pomeriggi domenicali (specialmente primaverili), che stimolano nella mente di Galeb il ricordo dell'infanzia spensierata. Le associazioni in molti casi si sviluppano in serie potenzialmente illimitate, interrotte soltanto dalla volontà del narratore, allorché ritiene sia il momento di ritornare al discorso principale; esse sono infatti parte costitutiva della tendenza digressiva e saggistica del narratore e determinano in buona parte la parcellizzazione della narrazione. Si osserva, dunque, che il principio associativo ha una enorme importanza nella tecnica narrativa ed è un elemento costitutivo del particolare tipo romanzesco desniciano.

Per la loro occorrenza in vari punti del romanzo costituiscono dei *Leit-motive* anche altri motivi o 'temi', che vengono sostanziati con argomentazioni più o meno diffuse e in un numero maggiore di variazioni. Tra questi, spicca il tema della morte, che per Galeb è "un pensiero eterno. Un compagno sin dall'infanzia" (*Smrt. Vječita misao. Drug iz djetinjstva*),⁶⁶ e rappresenta quindi una costante e quasi un'ossessione, annunciata, del resto, sin dal sottotitolo dell'opera. Nel romanzo si distingue un'intera scala di motivi legati alla morte: la morte e l'io (che non conosce la morte poiché essa riguarda solo il non-io), la morte e l'infanzia, la morte delle persone care, le malattie mortali, la morte come tema della letteratura e in particolare della poesia, la morte e la religione, l'immaginaria 'stanza della morte' (il cosiddetto *šterbecimer*), la ricerca e il fantascientifico raggiungimento dell'immortalità e la paradossale scelta di preferire la morte ad essa (vd. cap. XLIX, in cui, come si è detto, si ha la prima versione di *Pronalazak Athanatika*). Un discorso simile vale per il motivo della primavera, anch'esso annunciato nel titolo e nel sottotitolo e, proprio come il tema della morte, ricorrente dal primo all'ultimo capitolo. La morte, la primavera, l'arte, la bellezza, la sofferenza probabilmente sono i motivi ricorrenti più frequenti e significativi del romanzo.

Va notato che quello dei motivi ricorrenti (e delle associazioni di idee) è un procedimento che affiora già in *Zimsko ljetovanje*, che da questo

⁶⁶ Ivi, p. 74.

punto di vista può considerarsi, dopo l'esperienza di *Životna staza Jandrije Kutlače*, come una specie di ulteriore 'scuola del romanzo' per Desnica. In ogni caso, è solamente in *Proljeća Ivana Galeba* che questo procedimento raggiunge la massima pregnanza e assume una più marcata, essenziale valenza compositiva.

Come si è già accennato, nella fitta rete di rimandi tematici interni al testo un ruolo cruciale è affidato al capitolo conclusivo, il LXXIII. Qui Ivan Galeb, camminando per la città della sua giovinezza, appena dimesso dall'ospedale, passa attraverso i luoghi cui sono legati i suoi ricordi giovanili, che vengono così richiamati ancora una volta alla memoria:

Ipak, kupio sam novine i pošao dalje. Prošao sam ulicom gdje je nekad za prozorom plutala u mjesecini djevojačka vodena glava. Prošao sam i mimo kuću gdje je stanovao moj negdašnji učitelj violine. Stigao sam, malko umoran od nesviknutosti na hodanje, u mali gradski park, i sjeo na klupicu u rondou oko vodoskoka s crničem od lijevana željeza. [...]

A pred suton, kad sunce malakše, pokušat ću da se polagano uspentram uz onaj grobljanski brijeg i potražim grob mog starog učitelja. Potražiti ću i Radivojev humak, ako je uopće uobilježen.⁶⁷

Nel capitolo conclusivo si ha così la ripresa finale di alcuni motivi, da cui ne consegue un effetto di circolarità e di chiusura della storia, che nel lettore attento non può non suscitare una serie di associazioni legate al materiale presentato nell'opera. Nel finale il lettore riesce a percepire lo stato di nostalgico trasporto in cui si trova il personaggio-narratore. Tale funzione del capitolo conclusivo si comprende però appieno solo considerandolo insieme al cap. I: i due capitoli infatti non solo racchiudono concretamente al loro interno l'intera narrazione, ma costituiscono i punti di riferimento indispensabili per la composizione del romanzo.

Considerazioni conclusive

Proljeća Ivana Galeba non è del tutto inquadrabile tra le opere moderniste, in cui la sperimentazione della forma è portata alle estreme conseguenze o fino alla soglia dell'incomprensibilità, come p. es. negli esiti più radicali della narrativa di Joyce. Il testo desniciano riesce tuttavia a realizzare una variante di romanzo che pure si rifà all'esperienza del modernismo e

⁶⁷ Ivi, pp. 341-342, 343.

che approda a una forma disgregata, digressiva, in cui la tradizionale ossatura biografica o autobiografica si sfalda, si parcellizza e si disperde per via dell'innesto di nuclei narrativi centrifughi; un romanzo che si interiorizza a scapito dell'azione e dello sviluppo fabulistico (che pur permane entro certi limiti), e in cui le componenti saggistica e lirica si compenetrano in senso hegeliano. Il criterio cronologico-causale sotteso alla (auto)biografia pura in quanto forma letteraria, storiografica o 'artistico-documentaria' (Deretić, Ivanić),⁶⁸ e alle rispettive riproposizioni finzionali viene decisamente indebolito e sostituito, nella sua funzione strutturante, dalla coscienza e dalla percezione individuale del soggetto narrante, sicché il racconto procede in gran parte secondo associazioni di idee e disgregazione e soggettivizzazione del racconto e del tempo.

Realizzando un moderno *romanzo monologico-associativo*, più precisamente un *romanzo-saggio* (variante del primo), Desnica compie una scelta tecnica, stilistica e compositiva, ma nel contempo anche di poetica, optando per una determinata idea del romanzo, espressa nella tradizione europea (Sterne, Flaubert, Musil, ma si dovrebbero aggiungere anche Proust, Mann o Huxley), come nelle letterature serba e croata (in primo luogo, Krleža e Crnjanski). L'idea della necessità gnoseologica ed estetica della forma digressiva e autoriflessiva, e della rinuncia al 'filo' della narrazione, legata all'idea della cerebralizzazione e della smaliziata e incattivita umanità contemporanea (cap. XXV), è in sintonia con la concezione bachtiniana del romanzo come genere non canonico, plastico, che "eternamente indaga se stesso e rivede tutte le proprie forme costituite" per costruirsi "nella zona del contatto immediato con la realtà in divenire", ovvero con la realtà contemporanea.⁶⁹ Dal punto di vista dell'idea di fondo, della forma e dei contenuti, *Proljeća Ivana Galeba* corrisponde perfettamente alla visione evolutiva del romanzo novecentesco:

Il processo di divenire del romanzo non si è concluso. Esso entra ora in una nuova fase. Della nostra epoca sono caratteristici l'eccezionale complicarsi e approfondirsi del mondo, l'eccezionale crescita del rigore, della lucidità e del criticismo umano. Questi tratti determineranno anche lo sviluppo del romanzo.⁷⁰

⁶⁸ Cfr. J. Deretić, *Poetika srpske književnosti*, Beograd, Filip Višnjić, 1997, p. 240; D. Ivanić, *Srpski realizam*, Novi Sad, Matica srpska, 1996, p. 122.

⁶⁹ Cfr. M. Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 481.

⁷⁰ Ivi, p. 482.

Si può commentare questo aspetto peculiare dell'universo letterario moderno – e desniciano – ricordando una osservazione di Žarko Paić:

Cjelokupno književno stvaralaštvo Vladana Desnice, njegov roman *Proljeća Ivana Galeba* i nekoliko eseja koji nadilaze vrijeme svojega nastanka i još uvijek plijene svojom misaonom snagom, više se od svih drugih modernih hrvatskih književnika – pa čak i Krleže i Marinkovića – može čitati kao pokušaj refleksivne avanture književnosti.⁷¹

Non c'è dubbio che l'“avventura riflessiva” riguarda non solo la realtà in cui viveva l'autore o quella in cui ci troviamo oggi noi, lettori dei suoi testi, ma concerne anche proprio la forma romanzesca, ossia lo stesso strumento di indagine e di conoscenza usato per raffigurare e per tentare di comprendere quella, o forse anche questa (nostra) realtà.

⁷¹ Ž. Paić, *Banalnost kao smrt umjetnosti. Esejстика Vladana Desnice*, “Književna republika”, IV (2006), 3-4, p. 42.