

IL PRIMO ROMANZO DI RASTKO PETROVIĆ (II)*

Sanela Mušija

Volim gledati široke i moćne kompozicije boja, gde god osvrnem pogled; ovde sa leve obale jezerske, ili iz kola, ili ležeći na livadi, kroz dve grane. Uvek se nađe kakva tiha muzika, ma gde u naboru sećanja ili pronalazaka, koja pokuša da ih veže za moj duh i da izmiri njinu večnu obnovu sa mojom večnom prolaznošću.¹

Molteplicità di stili e di generi

Burleska gospodina Peruna boga groma è composto di quattro parti, ciascuna con un proprio titolo: *O raspuštenosti bogova* (Sulla dissolutezza degli dei); *O Naboru Devolcu* (Su Nabor di Devol); *Apokrifna* (Apocrifo); *Šta je bilo naposletku* (Che cosa è accaduto alla fine). Sono definite *Knjige* ('Libri') e, da un lato, attraverso i titoli, riportano un'indicazione sul contenuto (con la parziale eccezione dell'ultimo capitolo) manifestando la volontà dell'autore di creare nel lettore una certa percezione e attesa, mentre dall'altro, con la loro estensione assai ridotta, mettono in primo piano un'intenzionale artificiosità e, quindi, una implicita metaletterarietà. Il primo e l'ultimo 'libro' contano appena una quindicina di pagine ciascuno, numero dal quale non si discosta molto nemmeno il 'terzo libro' (*Apokrifna*), mentre soltanto la parte dedicata alla storia di Nabor di Devol o *Devolac* (il 'secondo libro') occupa una porzione considerevole di testo, e

* Per la prima parte di questo studio cf. "Europa Orientalis", 28 (2009), pp. 327-341.

¹ "Mi piace guardare ampie e potenti composizioni di colori, ovunque io volti lo sguardo; qui, dalla sponda sinistra del lago, o da un carro, o stando sdraiato su un prato, attraverso due rami. Si trova sempre una qualche musica silente, ovunque in una piega dei ricordi o delle scoperte, una musica che tenta di legarli al mio spirito e di riconciliare il suo eterno rinnovamento con la mia eterna caducità": R. Petrović, *Manastirski krovovi nad jezerom ohridskim. Svodovi i ikone manastira Sv. Klimenta*, in Id., *Putopisi*, izbor, bibliografski podaci i završna napomena M. Dedinca i M. Ristića, jezička redakcija V. Stojić, (Dela Rastka Petrovića, V), Beograd, Nolit, 1977, p. 21.

conta poco più di cinquanta pagine (quasi come gli altri tre capitoli insieme).

Il capitolo iniziale si presenta come una rielaborazione personale (dell'autore) della mitologia slava: è incentrato sugli dèi dell'Olimpo slavo e sulla loro vita allegra e spensierata in paradiso. Il secondo capitolo ha come protagonisti gli slavi *zemljoradnici* ('agricoltori') ed è incentrato sulla loro vita, che si svolge in un mondo bucolico e pagano, fino al momento in cui uno di loro, Nabor di Devol, uccide un dio. Il terzo capitolo appare come una rielaborazione di un preteso testo apocrifo, la cui origine è attribuita al monaco Simeone (Simeon) e in cui personaggi mitologici, storici, letterari o inventati di sana pianta si muovono in uno spazio indicato come l'inferno. Qui è inserita anche una presunta biografia artistica di Vincent Van Gogh. L'ultimo capitolo, in cui scorre la lunga lista dell'albero genealogico del protagonista, si presenta come una specie di riassunto dei precedenti, il che vale anche per il suo stesso inizio:

Bio Nabor Devolac, rodio se u selu Poljanima, običan deran kod jezera Malića. Prvo običan deran, pa posle po nagovoru bogova, preselio se u raj: tamo se oženio, tamo nekome odrubio glavu, odande pobegao. Ispričana je njegova smrt, kao smrt svetog oca umrlog šest stotina godina posle svoga rođenja; ali ako to nije samo onaj hrabri, što pogibe najjunačnije u boju Stevana Dečanskog protiv bugarskog cara Mihajla. Inače bio i jedan čovek (možda se zvao Ilja, Miloš ili Nabor, ne znam više) koji se jednom nađe na raskršnici [...] Evo našeg čoveka izvanredno zbunjelog. Vratì se onamo odakle je došao, tu se prostre po tlu i ostade tako u potpunosti dosadi do danas. Mada se ne kaže određeno koji je to čovek, izgleda lako moguće da je to baš Nabor Devolac.²

Nel suo insieme il romanzo non segue un filo narrativo in cui la successione dei motivi si fonda su una relazione di causa ed effetto, bensì presenta una struttura circolare associativa, che permette di dare una certa

² "Era Nabor di Devol, nato nel villaggio di Poljani, un semplice monello presso il lago Malić. Dapprima semplice monello, in seguito, grazie al convincimento degli dèi, si trasferì in paradiso: lì si sposò, lì a qualcuno tagliò la testa, da lì scappò. È stata raccontata la sua morte, come morte di un santo padre morto seicento anni dopo la sua nascita; sempre che questo non sia solo quel coraggioso che morì eroicamente nella battaglia di Stefano di Dečani contro lo zar bulgaro Michele. Altrimenti vi fu un uomo (forse si chiamava Ilja, Miloš o Nabor, non lo so più) che una volta si trovò ad un bivio. [...] Ecco il nostro uomo eccezionalmente confuso. Tornò lì da dove era venuto, si distese a terra e rimase così, nella noia più totale, fino ad oggi. Anche se non si dice con precisione chi sia quell'uomo, sembra molto probabile che si tratti proprio di Nabor di Devol": R. Petrović, *Burleska gospodina Peruna boga groma*, in Id., *Burleska gospodina Peruna boga groma. Staroslovenske i druge priče*, priredio J. Hristić, (Dela Rastka Petrovića, 1), Beograd, Nolit, 1974, cit., pp. 111-112.

unitarietà al testo, nonostante che in esso il principio narrativo non abbia più la funzione essenziale che riveste solitamente nell'organizzazione di un romanzo. Tale circolarità è evidente soprattutto sul piano macrostrutturale e si riflette nel rapporto tra i singoli capitoli, un rapporto che, in ultima analisi, esprime una determinata visione del mondo.

Sul piano dello spazio si osserva come un'ossessione compositiva, che si riflette nella composizione di tutte le opere petroviciane giovanili, nelle quali l'autore torna a proporre con una certa insistenza un dato modello costruttivo. Gli spazi sono distribuiti nei capitoli lungo un ideale asse verticale discendente, che torna a ritroso: il paradiso (il cielo nel primo capitolo), la terra (nel secondo), l'inferno (spazio acquatico, spazio sotterraneo, nel terzo capitolo) e alla fine di nuovo la terra (ma con tutti gli spazi che si mescolano e si confondono nella coscienza del soggetto malato e morente in un letto d'ospedale). Ciò che li lega è il fatto che tutti hanno il proprio 'centro di gravità' nella *devolska dolina* ("la valle di Devol").

La strutturazione dei capitoli corrisponde a uno schema binario (2+2) dove i membri si trovano in opposizione fra loro, e si risolve in un parallelismo nell'ordine di presentazione: la prima parte del romanzo esprime l'allegria di un mondo bucolico e giovane (i capitoli 1 e 2 fino all'uccisione di uno degli dèi da parte di Nabor), mentre la seconda (capitoli 3 e 4) raffigura la tristezza dovuta alla perdita di quel mondo bucolico e della giovinezza, condizioni che saranno ricercate con insistenza dal protagonista, il quale si trova a percorrere l'inevitabile cammino verso l'ultimo punto dell'esistenza e del progressivo deperimento umano, un punto da cui però egli di continuo fugge nel tentativo di rimandarlo. Per amore di Upravda, Nabor accetta di morire e di essere trasferito nel paradiso pagano, ma in realtà egli inganna gli dèi e non muore, conservando il proprio corpo. Così uccide per gelosia uno degli dèi pagani e scappa dal paradiso per poi diventare il monaco Simeone, vivere seicento anni ed essere infine assassinato da un bandito nel suo monastero. Ma anche in questo caso, prima di essere ucciso il monaco cerca di ingannare il bandito e di guadagnare altro tempo per vivere. Infine, in un letto d'ospedale, un discendente di Nabor, il rivoluzionario Bogoljub, cerca di rimandare la morte con un insistito accendere e spegnere la fiamma di una candela che ha messo vicino alla propria testa. Del resto, un riferimento all'opposizione delle due parti si trova anche in un commento della voce narrante nel primo capitolo:

Uopšte kad se govori o raju, neka se govori o ljubavi, i to ne o ljubavi punoj tužnih susreta, nego o ljubavi raspuštenosti i dosade: ono će se govoriti o onoj prvoj kad bude reč o zemljoradnicima devolskim.³

³ "In generale quando si parla del paradiso, che si parli pure d'amore, e non di un

Come si è già rilevato, la complessità e l'eterogeneità del materiale trattato e delle tecniche usate nel primo romanzo petroviciano non hanno mancato di suscitare reazioni drastiche, persino da parte dei tipografi, che si lamentarono della perdita di tempo legata al lavoro per quella "sterile inezia". In effetti, *Burleska gospodina Peruna boga groma* si può considerare come una specie di 'enciclopedia'⁴ che raccoglie vari argomenti, stili e generi, i quali si susseguono e si alternano anche repentinamente: mitologia slava (Perun, Dažbog, Trojan), apocrifo (*Hod Bogorodice po mukama*), aneddoti della tradizione popolare (sulle tre strade, su San Pietro e Satana), poesia popolare (*Ognjena Marija u paklu*, *Ubava moma roda ne ima*), poesia medievale (*Slovo ljubve*, *Divina commedia*), vite dei santi (*žitija*: san Simeone), stile della lingua parlata moderna, del dialetto, della lingua popolare, dialogo drammatico, versi, lingua della preghiera cristiana, mescolanza reciproca di due immagini, procedimento di inversione dei ruoli, narrazione eterodiegetica, narrazione omodiegetica, genere lirico e genere drammatico, modo parodistico, biografia, filastrocche (*razbrajalice*), formule magiche (*basme*), fiabe. Inoltre, come viene constatato in diversi studi dedicati a *Burleska*, non è stata sempre chiara nemmeno la sua appartenenza a un determinato genere letterario: l'opera è stata infatti definita 'libro di prosa', 'romanzo breve', 'romanzo novellistico', 'libro di prosa novellistica', 'cronaca letteraria', 'antiromanzo', e così via.⁵ Novità assoluta e radicale nella letteratura serba, quest'opera si inserisce perfettamente nell'orientamento – negli anni Venti insito nelle letterature europee – alla creazione di opere originali, che corrispondano alla sensibilità moderna, attraverso la mescolanza di materiale appartenente per tradizione a varie forme e vari generi,⁶ non solo letterari, ma di diverse espressioni

amore pieno di tristi incontri, ma di quello della dissolutezza e della noia; si parlerà di quel primo tipo di amore quando si tratterà degli agricoltori di Devol": ivi, p. 17.

⁴ Il primo a definire *Burleska* come una costruzione enciclopedica è stato Đorđije Vuković, *Novator i preteča*, in *Književno delo Rastka Petrovića*, ur. Đ. Vuković, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 1989, p. 381. Il concetto di enciclopedismo dell'opera letteraria, su cui Predrag Petrović ha basato la sua analisi del primo romanzo petroviciano, ha comunque una storia lunga, che comprende studiosi come Michail Bachtin, Northrop Frye, Umberto Eco, fino ad arrivare, nella critica letteraria serba, ad Aleksandar Jerkov (cfr. P. Petrović, *Avangardni roman bez romana. Poetika kratkog romana srpske avangarde*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2008).

⁵ Cf. M. Nedić, *Poetički dis/kontinuiteti u delu Rastka Petrovića*, in *Književno delo Rastka Petrovića*, cit., p. 143.

⁶ In *Burleska* vi è un richiamo intertestuale alla prosa serba coeva, in particolare a Stanislav Vinaver e al suo *Gromobran svemira*. A proposito di questa prosa ibrida vorrei

artistiche. Il modello compositivo già sperimentato nella poesia, consistente in sostanza nella tendenza a mettere insieme in un unico componimento forme di espressione distinte, in modo da creare non solo una mescolanza di generi ma un vero *pastiche*,⁷ viene applicato dall'autore anche nella composizione del suo primo romanzo, che, tra l'altro, coincide cronologicamente con la sua prima fase poetica. Proprio l'accostamento e la mescolanza di una gran varietà di stili e di generi che non sono solitamente riconducibili alla poesia (come lo stile documentario, oppure la cronaca, o la lingua parlata accostata alla lingua letteraria), in un'opera che ha come base il modello poetico dell'autore, fa sì che il primo libro in prosa di Rastko Petrović diventi – per dirla con Jakobson – “altamente specifico”.⁸ In *Burleska* il materiale a cui si attinge diventa semanticamente attivo soltanto in base alla relazione con gli altri elementi con cui viene mescolato.

Un esempio di intersezione di elementi eterogenei come il mito, il racconto popolare e la cronaca si trova già all'inizio dell'opera. Lì si mescolano vari piani temporali – mitologia, medioevo, contemporaneità – con commenti dell'istanza narrativa che compone e controlla tutto il testo, mettendo a nudo ogni artificiosità dell'opera letteraria. L'esempio in questione è quello della leggenda di Trojan, il dio della mitologia slava che ha abbandonato l'olimpo slavo e si è trasferito sulla terra, del quale vi è traccia nei racconti popolari. Attraverso la storia di Trojan il pantheon slavo

emendare una svista occorsa nella prima parte del presente lavoro (cf. S. Mušija, *Il primo romanzo di Rastko Petrović (I)*, cit., p. 339), in cui l'opera viene definita “romanzo”; in realtà non si tratta propriamente di un romanzo, tanto che gli studi più recenti sull'Avanguardia serba definiscono *Gromobran svemira* “libro-manifesto” (*knjiga-manifest*): cf. G. Tešić, *Srpska književna avangarda. Književnoistorijski kontekst (1902-1934)*, Beograd, Službeni glasnik, 2009, p. 335 e *passim* (il libro raccoglie testi apparsi anche anni prima), e P. Petrović, *Avangardni roman bez romana*, cit., p. 119.

⁷ Negli studi non è stata dedicata la dovuta attenzione ai vari esperimenti di Petrović con i generi letterari, nonostante che egli sia stato il primo nella poesia serba a introdurre in modo serio e ponderato alcuni dei generi tipici della prosa: cf. T. Popović, *Rastkova žanrovska iskušnja*, in *Pesnik Rastko Petrović. Zbornik radova*, ur. N. Petković, (Nauka o književnosti. Poetička istraživanja, 4), Beograd, Institut za književnost i umetnost, 1999, pp. 166-167.

⁸ “La prosa di uno scrittore e di una corrente letteraria impostata sulle poesie è altamente specifica sia là dove essa soggiace all'influenza dell'elemento predominante, ossia dell'elemento poetico, sia anche nei punti in cui si svincola da tale elemento con uno sforzo teso ed intenzionale”: R. Jakobson, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, intr. di R. Picchio, Torino, Einaudi, 1985, p. 57.

del dio Dažbog viene collegato con il XIV secolo e collocato nell'area intorno al fiume Sava, e con il XX secolo, in cui vive l'autore (con allusione al caos della guerra). Così la mitologia, il racconto popolare e la cronaca contemporanea vengono percepiti come un unico insieme, con un significato nuovo che rispecchia una visione personale dell'autore, il quale aspira a vedere e a esprimere un insieme complesso in un unico momento. Il particolare si rispecchia nel tutto e il tutto non può essere percepito senza la necessaria attenzione al particolare. Qui riportiamo, come esempio, alcuni punti salienti della parte dedicata a Trojan:

Jednoga dana doznade Dažbog da bog Trojan, koji ga nije voleo nikako, gazi sve izdane propise. [...] Kako ga Dažbog, po vas dan prehodeći nebo nije nikad sretao, to ga skoro i zaboravi da postoji. No eto duše stigoše u raj uzbuđene Trojanovim životom. Stigoše duše, zagrajaše, progovoriše u glas. Danju provodi u spavanju, a noću luta obalom i ubave žene zavodi, i kad bude pred svanuće, u koji svoj dvor prvo stigne, za ceo dan se skloni. [...] A vele da je dolazio na konju i da je odskočivši sa konja dočekivao se u jedan mah na obe noge raskoračene. [...] Uskoro ga bezbroj devojaka, hiljadu, milion, milijardu, sedamdeset sedam milijardi, beskrajno milijardi čekalo, pevalo za kapijama, svaka zasebno. Beskraj žena čekalo, a samo jedna nije patila. Tako redom i užasno, mnogo bola i patnje treperi u užasu. Duše digoše ruke uvis, pa stadoše da se klanjaju i kljanjajući se udaraju glavom o zemlju; i da preklinju; duše mrtve za one što ostaše žive. [...] Tako ovaj događaj dođe do ušiju nebeskom bogu Dažbogu (ovaj bog imao je mnogo brige zbog morala) [...] Ostalo je sve vezano za Trojanu nesigurno. Tu kod Save ima neki rudnik, pa kad su 1327. godine kopali rudari, naiđu na nekog idola sa zlatnom glavom čije su uši bile jareče. Oni navale da ga izvuku, progovori ovaj idol: "More, ljudi, ostavite me, zar me je malo moja strast kinjila (on se to gadnije izrazio), nego ćete sad i vi!" [...] A niže utočišta Zasavice u Savu, na pet domašaja kopljem, nalaze se ruševine što ih je Sava poplavila. Stariji pamte da je grad negda bio na obali, a gnjurci su primetili na gradu šestora vrata s katancima. [...] Narod i sad pripisuje taj grad bogu Trojanu, kao i onaj na planini Ceru i druge.⁹

⁹ "Un giorno Dažbog venne a sapere che il dio Trojan, che non lo amava affatto, calpesta tutte le regole stabilite. [...] Siccome Dažbog solcando tutto il giorno il cielo non lo incontrava mai, quasi dimenticò che esisteva. Ma ecco giunsero in paradiso delle anime agitate per la vita di Trojan. Giunsero la anime, rumoreggiarono, parlarono. Trascorre il giorno dormendo, e di notte vagabonda per la sponda e seduce donne attraenti, e allo spuntar del sole si ripara per tutto il giorno nella prima delle sue reggie in cui arriva. [...] E dicono che giungesse a cavallo e che scendendo con un balzo di sella atterrasse nello stesso istante su entrambe le gambe divaricate. [...] In poco tempo un'infinità di ragazze, mille, un milione, un miliardo, settantasette miliardi, un'infinità di miliardi lo aspettava ai portoni, cantava, ognuna per conto suo. Un'infinità di donne aspettava, e solo una non soffriva. E così di seguito e in modo terribile, nell'orrore vibrava molto dolore e sofferenza. Le anime alzarono le braccia verso l'alto, e presero a inchinarsi e inchinandosi battevano

Collegando i vari piani temporali che si susseguono nel testo e ricorrendo a diversi registri linguistici (racconto orale di tipo folclorico, stile del parlato moderno, presentato come commento del narratore/autore implicito), con un uso diverso dei tempi verbali e delle coordinate avverbiali di tempo e spazio che conducono alla contemporaneità e ad un unico punto da cui tutto ciò viene espresso – quello di chi crea il testo –, il risultato ottenuto è un insieme di elementi eterogenei collegati in una composizione fortemente pensata. Tutte le componenti dell'opera, anche se singolarmente collocabili su piani semantici diversi, dal momento in cui vengono interpolate nel testo acquisiscono un nuovo significato. Così nasce una struttura nuova, in cui con una precisa intenzionalità si smaschera lo stesso atto creativo. Questo procedimento, caro ai poeti dell'Avanguardia e presente come intento implicito in *Burleska*, trova ulteriore conferma e diventa un chiaro elemento della poetica di Petrović nel successivo romanzo breve, *Ljudi govore* (La gente parla, 1931). Lì si legge il seguente brano, in cui il narratore-protagonista, osservando il volo delle api, pensa:

Sav prostor iznad bilja, kao da je zahvaćen u njihov pokret, prestaje biti za oči statičan. I cvetovi kao da igraju pod letom pčela; kao da jedni dotrčavaju pod njih, da drugi u strahu i užasu beže. “Kakav rad!” mislim u sebi. “Tako bih voleo jednom da stvaram, skupljajući ono što je najbolje u bogatstvima oko mene, da preradim to zatim u jednu jedinstvenu homogenost. Na kraju rada pčelinog je med koji sadrži u sebi srž svih cvetova a nije čak ni skup onoga što su oni, već nešto novo i izvanredno. To nije ni ovaj, ni onaj cvet; to je med; i osobine su toliko drukčije da to čak nije ni miris pre svega, već ukus”.¹⁰

la testa a terra; e supplicavano; le anime morte per quelle rimaste vive. [...] Così tale evento giunse alle orecchie del dio del cielo Dažbog (questo dio aveva molte preoccupazioni a causa della morale) [...] Tutto il resto delle cose legate a Trojan è incerto. Qui sulla Sava vi è una miniera, e nel 1327 i minatori scavando rinvennero un idolo con la testa d'oro e le orecchie di caprone. Essi accorsero in massa per tirarlo fuori, l'idolo iniziò a parlare: ‘Al-lora, gente, lasciatemi, la mia passione mi ha forse tormentato poco (ma si esprime in maniera più sconsigliata), che adesso vi ci mettete anche voi!’ [...] E al di sotto della confluenza della Zasavica nella Sava, a cinque aste di profondità, si trovano delle rovine inondate dalla Sava. I più anziani ricordano che una volta c'era una città sulla sponda, e i palombari notarono nella città sei porte con catenacci. [...] Il popolo anche ora attribuisce quella città al dio Trojan, come pure la città sul monte Cer e altre”: R. Petrović, *Burleska*, cit., pp. 12-16.

¹⁰ “Tutto lo spazio sopra le piante è come preso nel loro movimento, cessa di essere statico per gli occhi. E i fiori è come se danzassero sotto il volo delle api; come se gli uni accorressero sotto di loro e gli altri scappassero impauriti e inorriditi. ‘Che lavoro!’ penso fra me e me. ‘Così mi piacerebbe creare un giorno, raccogliendo ciò che vi è di meglio delle ricchezze intorno a me, rielaborare poi il tutto in un'unica omogeneità. Alla fine del lavoro

Proprio in questo punto, messo in ulteriore evidenza dal ricorso a un noto *topos* della letteratura antica, intorno all'idea della costruzione dell'opera d'arte si riflette una componente della poetica petroviciana già sperimentata dal giovane autore nelle poesie. Nella radicale mescolanza dei generi in realtà si ottiene una costruzione 'ibrida', in cui avviene la subordinazione di un principio a un altro. Un caso specifico e particolarmente esemplare di tale esperimento costruttivo in *Burleska* è costituito dalla subordinazione del discorso drammatico al principio lirico.

Nel romanzo vi sono diversi brani in forma drammatica, con una forte messa in evidenza del discorso diretto dei personaggi. I personaggi vengono spersonalizzati e appartengono a categorie determinate: *žeteoci* (mietitori), *bogovi* (dèi), *svati* (convitati alle nozze), *grešnici* (peccatori), *kaluđeri* (monaci) e *bolesnici* (malati). A rendere significative le parti del discorso drammatizzato sono la loro disposizione nella struttura del testo e una precisa organizzazione delle voci nella forma e nel contenuto.

Dunque, nel romanzo appaiono sei tipi di voci, la cui comparsa corrisponde a una bipartizione simmetrica nella struttura. Le voci del primo gruppo, cioè i primi tre tipi (mietitori, dèi, convitati), si presentano nella prima metà dell'opera (nei primi due capitoli) e sono temporalmente e spazialmente collocate nell'ambiente pagano. Quelle del secondo gruppo, composto dagli altri tre tipi (peccatori, monaci, malati), compaiono nella seconda parte (terzo e quarto capitolo), ossia in quella porzione dell'opera in cui è rappresentato il periodo cristiano. Ciascuno dei due gruppi di voci presenta una determinata coesione tematico-formale e nel suo insieme semantico è opposto all'altro, così come nel romanzo si contrappongono l'epoca pagana e quella cristiana.

Si rilevano dei precisi schemi formali nel modo in cui le voci appaiono nei due gruppi, schemi che creano una coerenza e una certa coesione strutturale interna, ma che nel contempo segnano una distinzione tra le due parti. Nel primo gruppo ciascun tipo conta cinque voci e la loro disposizione formale nel testo segue uno schema di base, che corrisponde alla seguente successione: 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 4 / 3 / 2 / 1. Tale schema, che costituisce una linea prima ascendente e poi discendente, rimane invariato per tut-

delle api vi è il miele che contiene in sé la quintessenza di tutti i fiori e non è l'insieme di ciò che essi sono, ma qualcosa di nuovo e di eccezionale. Non è né questo, né quel fiore; è il miele; e le proprietà sono talmente diverse che ciò non è prima di tutto odore, ma sapore”’. R. Petrović, *Ljudi govore*, in Id., *Sa silama nemerljivim. Ljudi govore*, napomena M. Ristića, red. M. Ristića i V. Stojić, (Dela Rastka Petrovića, 3), Beograd, Nolit, 1977, p. 162.

ti e tre i tipi di voci, con l'unica differenza del numero dei cicli ripetuti, poiché si ha una progressione dal primo al terzo tipo. Così, i mietitori hanno un ciclo di base, ascendente e discendente (1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 4 / 3 / 2 / 1), in cui tuttavia si inseriscono – caso unico in questi brani – due voci ‘esterne’ (quelle del vecchio e della vecchia) che, sebbene interrompano la regolarità del costituirsi del dialogo dei mietitori, rientrano nell’ambito tematico del dialogo stesso e ne rafforzano la coesione intrinseca:

Prvi žetelac:

– Kažu da mu je stric vrlo bolestan: kosti mu se rasipaju. Daj taj brus.

Drugi žetelac:

– Ljudi se razbolevalju pred smrt i onda umiru. Ja znam jednog čoveka koji je živeo sto godina.

Treći žetelac:

– To nije mnogo. Ja znam jednoga od sto i dvadeset.

Četvrti žetelac:

– A ja sam čuo da Heleni neki i po dvesta godina žive.

Peti žetelac:

– Ima, valjda, i po dvesta pedeset: samo, to nije najvažnije. Uravnaj se, brajaško, sa mnom da kosimo. Vrlo sam zaradovan da te vidim tako durašna u radu.

Čevrti žetelac:

– Eh, pa valjda znaš da sam u drvarstvu još i bolji!

Starac:

– Reklo bi se da od dvadeset godina više nemam!

Starica:

– Ni meni više od petnaest.

Treći žetelac:

– Bome smo i umorni: pazite dlanove. Dodaj i meni da pijem.

Drugi žetelac:

– Ja znam jednog čoveka koji je živeo sto godina.

Prvi žetelac:

– Hajd, hajd, još malo; hajd! Makar i sto!¹¹

¹¹ “Primo mietitore: / – Dicono che suo zio sia molto malato: le ossa gli si sciupano. Dammi quell’affilatoio. / Secondo mietitore: / – Gli uomini si ammalano prima della morte e poi muoiono. Io conosco un uomo che ha vissuto cento anni. / Terzo mietitore: / – Non è tanto. Io ne conosco uno che ne ha vissuti centoventi. / Quarto mietitore: / – E io ho sentito che certi elleni vivono anche duecento anni. / Quinto mietitore: / – Ce n’è, forse, anche di duecentocinquanta: solo che non è questa la cosa più importante. Mettiti in riga con me, fratellino, e falciamo insieme. Mi rallegra molto vederti così vigoroso nel lavoro. / Quarto mietitore: / – Eh, forse lo sai che come boscaiolo sono anche migliore! / Il vecchio: / – Si direbbe che più di vent’anni non ne ho! / La vecchia: / – Né che io ne abbia più di quindici. / Terzo mietitore: / – perbacco siamo anche stanchi: fate attenzione ai palmi delle mani. Passalo anche a me, che anch’io ne beva. / Secondo mietitore: / – Io conosco un uomo che

Le voci degli dèi seguono invece una linea ascendente, discendente e poi ancora ascendente (1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 4 / 3 / 2 / 1 / 2 / 3):

Prvi bog:

– Kako je mlad i vitak, kao devojka! Oči su mu ugasite.

Drugi bog:

– U svih njih mrke oči; zato valjda što su nečisti.

Treći bog:

– Što ga ne ubi, bozi te poživeli? Zar bi on tebe štedeo?

Četvrti bog:

– Treba mu otkup. Volovi mu trebaju. Ako ne dovedu, lako će u nav poslati.

Peti bog:

– Kako je vitak i ponosit!

Četvrti bog:

– Skupo će te, sokoliću, stati ribe. A nisi na njih ni mnogo truda potrošio.

Treći bog:

– Da li je bar mnogo odneo?

Drugi bog:

– Kako da nije! Iscedio je najmanje osam mreža. Nekad je dolazio možda i dvaput na dan, jer mu je kesa bila suviše mala da sve zahvati odjednom.

Prvi bog:

– I još smo ih krpili cele zime, bile se izderale: nismo znali za koga.

Drugi bog:

– Gledajte, sokoli, kako gleda na sušnicu. Možda oni tamo ne umeju da ih suše, pa se sad uči.

Treći bog:

– Ali je tanan, tanan kao devojče!¹²

Il dialogo dei convitati presenta un numero ancora maggiore di movimenti, due ascendenti e due discendenti (1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 4 / 3 / 2 / 1 / 2 / 3 /

ha vissuto cent'anni. / Primo mietitore: / – Dài, dài, ancora un po'; dài! Almeno cento!": R. Petrović, *Burleska*, cit., pp. 31-32.

¹² "Primo dio: / – Com'è giovane e snello, come una ragazza! Ha gli occhi scuri. / Secondo dio: / – Tutti loro hanno gli occhi torvi; forse perché non sono puri. / Terzo dio: / – Perché non l'hai ucciso, che gli dèi ti diano lunga vita? Forse lui ti avrebbe risparmiato? / Quarto dio: / – Gli serve il riscatto. I buoi gli servono. Se non portano, è facile che lo mandino sulla barca. / Quinto dio: / – Com'è snello e fiero! / Quarto dio: / – Ti costeranno cari, falchetto, i pesci. E per loro non hai speso neanche molti sforzi. / Terzo dio: / – Almeno ha portato via molto? / Secondo dio: / – Come no! Ha spremuto perlomeno otto reti. A volte veniva forse anche due volte al giorno, poiché il suo sacco era troppo piccolo per prendere tutto in una volta. / Primo dio: / – E le abbiamo rattoppate per tutto l'anno, si erano logorate: non sapevamo per chi. / Secondo dio: / – Guardate, falchi, come guarda l'essiccatoio. Forse quelli lì non sanno essicarli, e ora imparano. / Terzo dio: / – Ma è sottile, sottile come una ragazzetta!": *ivi*, p. 61.

4 / 5 / 4 / 3 / 2 / 1), e costituisce il culmine della sequenza e della regolarità, per cui non stupisce che alla sua fine si trovi un'unica voce corale, come una specie di *pointe*:

Prvi svat:

– Je li moguće da je ubio jednog boga?

Drugi svat:

– Zašto ne! Ko da se i tako što ne može dogoditi!

Treći svat:

– Ali ako je jedan bog ubijen, znači da je sad šupljina u stvaranju i harmoniji. Naši će stomaci to možda brzo osetiti.

Četvrti svat:

– Svakako, svakako; ali čime da popunimo?

Peti svat:

– Ko bi to rekao!

Četvrti svat:

– Meni se čak i zeva!

Treći svat:

– Ova mi je babetina užasno mrska. Eto udaje kćer, gubi je, a ne žali je; a za zecom koliko kuknjave.

Drugi svat:

– Izgleda mi da nam je ona umnogome pokvarila veselje. Ja sam taman lizao ovnujski but, kad me prekide.

Prvi svat:

– Iz kog si sela?

Drugi svat:

– Pa iz Trpezice; iz Ljubaništa je malo došlo. Mnogo više iz Gorice.

Treći svat:

– Za kaznu bacimo joj telo ma kud.

Četvrti svat:

– Dajte psima.

Peti svat:

– A, nikako: psi su životinje Svantovidove!

Četvrti svat:

– U vatru s njom!

Treći svat:

– Ta zar tako što da dozvolimo! Vatra je sveta, vatra je čuvarkuća; nikako, nikako!

Drugi svat:

– Izbacimo je. Ali gde?

Prvi svat:

– Da, ali gde? Pa na bunjište, pa na bunjište!

Svi:

– Na bunjište s njom!¹³

¹³ “Primo convitato: / – È possibile che abbia ucciso un dio? / Secondo convitato: / – Perché no! Come se una cosa così non potesse accadere! / Terzo convitato: / – Ma se è sta-

Dunque, si ha il medesimo numero di voci in tutti e tre i casi, con una gradazione numerica progressiva nel ripetersi dello schema, che si presenta come una ondulazione sempre più lunga, culminante in un grido corale unisono. A una siffatta disposizione dell'ordine delle voci corrisponde anche una gradazione dei contenuti. Al centro del discorso drammatico dei mietitori vi sono i temi della lunghezza della vita e del lavoro e su di essi si esprimono, secondo una gradazione numerica, le voci, mentre all'inizio e alla fine, in una specie di ritornello, una voce ripete la stessa frase. Anche nel discorso degli dèi, che verte sul tema della prigionia di un giovane, con una simmetria all'inizio, a metà e alla fine, vengono ripetute le stesse frasi con una variazione lessicale minima. Infine, l'ultimo discorso drammatico, che è anche il più complesso, il cui tema è la morte (l'uccisione di uno degli dèi da parte di Nabor e la morte naturale provocata dalla tristezza di una donna anziana), culmina in un coro isterico di vendetta sul corpo esanime. Dopo di questo, a distanza di alcune pagine, appaiono ancora, per due volte, due voci dei convitati (1 / 2 e 8 / 9)¹⁴ che si interro-

to ucciso un dio, significa che ora vi è un vuoto nella creazione e nell'armonia. I nostri stomaci forse lo sentiranno presto. / Quarto convitato: / – Senz'altro, senz'altro; ma con che cosa possiamo riempirlo? / Quinto convitato: / – Chi l'avrebbe detto! / Quarto convitato: / – A me viene addirittura da sbadigliare! / Terzo convitato: / – Questa vecchiaccia mi è terribilmente odiosa. Ecco fa sposare la figlia, la perde, e non la rimpiange; e per una lepre quanti piagnistei. / Secondo convitato: / – Mi sembra che lei ci abbia rovinato in buona parte il divertimento. Io ce l'ho fatta appena a leccare una coscia di montone, quando sono stato interrotto. / Primo convitato: / – Da quale villaggio vieni? / Secondo convitato: / – Ma da Trpezica; da Ljubanište sono venuti in pochi. Molti di più da Gorica. / Terzo convitato: / – Per punizione gettiamo il suo corpo dove capita. / Quarto convitato: / – Datelo ai cani. / Quinto convitato: / – Ma, assolutamente no: i cani sono animali di Svantovid! / Quarto convitato: / – Nel fuoco con lei! / Terzo convitato: / – Possiamo forse permettere una cosa simile! Il fuoco è santo, il fuoco è il custode della casa; assolutamente no, assolutamente no! / Secondo convitato: / – Gettiamola via. Ma dove? / Primo convitato: / – Sì, ma dove? Ma nel letamaio, ma nel letamaio! / Tutti: / – Nel letamaio con lei! [...] Primo convitato: / – Dov'è Nabor? / Secondo convitato: / – Sta seduto su un tronco. Come se non notasse nulla! [...] Ottavo convitato: / – Che strano che anche Nabor non sia con noi mentre siamo nel massimo giubilo! / Nono convitato: / – Eccolo seduto sul tronco. È possibile che abbia ucciso un dio; è così ottuso!": ivi, pp. 75-76.

¹⁴ "Prvi svat: / – Gde je Nabor? / Drugi svat: / – Sedi na trupcu. Kao da ništa ne opaža! [...] Osmi svat: / – Začudo da i Nabor nije s nama dok smo u najvećoj razdraganosti! / Deveti svat: / – Eno ga sedi na trupcu. Da li je moguće da je ubio boga; toliko je tup!" (trad.: "Primo convitato: / – Dov'è Nabor? / Secondo convitato: / – Sta seduto su un tronco. Come se non notasse nulla! [...] Ottavo convitato: / – Che strano che anche Nabor non sia con noi mentre siamo nel massimo giubilo! / Nono convitato: / – Eccolo seduto sul tronco. È possibile che abbia ucciso un dio; è così ottuso!"): ivi, pp. 79-80.

gano su Nabor, ma ormai la loro brevissima forma spezzettata non può riflettere più quell'armonia espressa nei dialoghi precedenti. Qui la forma sgretolata attiva un equivalente semantico: la perdita dell'omogeneità e dell'ordine del tempo del mito. Il punto principale che accomuna i tre discorsi è la condizione dell'uomo, al cui centro si trova la giovinezza come punto più alto della vita.

In realtà, nell'intera opera di Rastko Petrović la parola *mladićstvo* (giovinchezza) compare spesso, divenendo un vero e proprio *topos*.¹⁵ Si noti la costruzione di questa parola (usata al posto della consueta *mladost*), che deriva dal sostantivo maschile *mladić* (giovane) con l'aggiunta del suffisso *-stvo*. Con tale neologismo l'autore si riferisce alla giovinezza non solo come periodo della vita dell'uomo, ma anche come spirito giovanile, come condizione esistenziale di quella generazione che viveva la propria giovinezza nel periodo della Grande Guerra; in Petrović tale parola ha nel contempo anche una connotazione di autopoetica. Essa è importante specialmente nel primo romanzo, costruito intorno ad essa (i personaggi giovani sono portatori delle novità che cambiano un determinato ordine delle cose). In *Burleska* il *mladićstvo* è la componente essenziale che contribuisce a collegare e a tenere unita la struttura, composta di elementi diversi e lontani, nel tempo e nello spazio (spazi concreti intrecciati con spazi interiori, tempi pagani e medievali intrecciati con la contemporaneità), ma esso esprime anche la visione del mondo dell'autore basata sulla consapevolezza dell'incessante rinnovamento delle cose, di cui proprio la giovinezza è portatrice ed emblema. Il suo significato è duplice: la giovinezza è allegria, ingenuità e grande energia, espressa in un movimento continuo a cui sono sconosciuti la tristezza e il deperimento fisico; ma essa è altresì caricata di esperienza vissuta, da cui nascono malinconia e tristezza, e una forte consapevolezza di ciò che è trascorso e di ciò che si sta vivendo. Dietro a tale consapevolezza, da cui derivano lo stile ironico e la costruzione 'burlesca', si nasconde il giovane autore, con la sua piena appartenenza a quel *toplo mladićstvo* ('calda giovinezza') che esprime, infine e appieno, una scelta di poetica avanguardistica, quella del 'nuovo' e del 'giovane', che si oppone al 'vecchio' e al 'passato'.

Il secondo trittico di voci, che rientra negli ultimi due capitoli, conosce solo uno schema unidirezionale della disposizione delle voci stesse – 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9:

Prvi grešnik:

– Nalazim se ovde ima već milion godina. Ja sam praotac ovih satana i bogova; ja sam klasik.

¹⁵ Cf. M. Pantić, *Haotični sintetizam ili o nekim poetičkim toposima književnog dela Rastka Petrovića*, in *Pesnik Rastko Petrović*, cit., p. 191.

Drugi grešnik:

– Pakao ne bi bio tako strašan kad bi pred njim bio kakav još gori pakao kome bismo težili.

Treći grešnik:

– Istog sam mišljenja. Nas ubija to što je naš položaj jednom zauvek rešen...

Četvrti grešnik:

– U tome je mnogo bolja katolička vera, gde između raja i pakla postoji čitav niz čistilišta.

Peti grešnik:

– Kod Slovena ima samo raj i pakao.

Šesti grešnik:

– Raj i pakao!

Sedmi grešnik:

– Jedu me škorpije; rado bih se menjao s nekim koga ujedaju divlji psi.

Osmi grešnik:

– A ja bih svoje crve s kondorima!

Deveti grešnik:

– A, koliko dosade!¹⁶

Questo schema di base caratterizza le voci dei peccatori, mentre i due che seguono, quelli dei monaci e dei malati, sono allargati a undici voci – 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11:

Prvi kaluder:

– Gospodo Bogorodice, Gospodo Bogorodice!

Drugi kaluder:

– Gospodo Bogorodice!

Treći kaluder:

– Danas je početak našeg spasenja i otkrovenje večne tajne; Sin božiji postaje sin Djevin, a Gavril blagoveštava blagodet.

Četvrti kaluder:

– Presveta, presveta Gospodo!

Peti kaluder:

– Presveta, presveta, presveta Gospodo!

¹⁶ “Primo peccatore: / – Mi trovo qui già da un milione di anni. Io sono il progenitore di tutti questi demoni e dèi; io sono il classico. / Secondo peccatore: / – L’inferno non sarebbe così terribile se davanti a lui ci fosse un qualche inferno ancora peggiore cui possiamo aspirare. / Terzo peccatore: / – Sono dello stesso parere. Ci uccide il fatto che la nostra posizione è decisa una volta per sempre... / Quarto peccatore: / – Sotto questo aspetto è molto migliore la fede cattolica, in cui tra il paradiso e l’inferno esiste un’intera serie di purgatori. / Quinto peccatore: / – Presso gli slavi ci sono solo il paradiso e l’inferno. / Sesto peccatore: / – Il paradiso e l’inferno! / Settimo peccatore: / – Mi divorano gli scorpioni; mi scambierei volentieri con uno che viene morso dai cani selvatici. / Ottavo peccatore: / – E io scambierei i miei vermi con i condor! / Nono peccatore: / – Ah, che noia!”: R. Petrović, *Burleska*, cit., p. 93.

Šesti kaluđer:

– Gospodo Bogorodice, Gospodo Bogorodice!

Sedmi kaluđer:

– Svetim rođenjem tvojim, prečista, Joakim i Ana odbegoše sramotu što nemadahu dece, i Adam i Eva od smrtno truleži oslobodiše se.

Osmi kaluđer:

– To praznuju pokajnici kad ti pevaju: Nerotkinja rađa Bogorodicu i Hraniteljku života našega!

Deveti kaluđer:

– Gospodo, Gospodo, Gospodo Bogorodice, spasi nas!

Deseti kaluđer:

– Gospodo, spasi nas, sluge tvoje!

Jedanaesti kaluđer:

– Gospodo, gospodo.¹⁷

Questa è invece la sequenza delle voci dei malati:

Prvi bolesnik:

– Mi smo bolesnici.

Drugi bolesnik:

– Zaista, mi smo bolesnici; kažu da je teško to podnositi.

Treći bolesnik:

– Što: kažu! Valjda ja ne bih sad voleo da su mi noge zdrave, pa da odem.

Četvrti bolesnik:

– A kud bi ti išao, na primer, da su ti noge zdrave?

Peti bolesnik:

– Ja bih u selo kod strica. Sad su tamo zapalili dobru vatru; sede i razgovaraju; jedu masno meso, i jedu slanine i gibanice.

Šesti bolesnik:

– Ja bih vrlo rado pojeo sad dobar komad masnoga.

Sedmi bolesnik:

– I meni pljušti kad na to mislim.

Osmi bolesnik:

– Pa mi smo sigurno same kože i kosti.

¹⁷ “Primo monaco: / – Madonna mia, Madonna mia! / Secondo monaco: / – Madonna mia! / Terzo monaco: / – Oggi è l’inizio della nostra salvezza e la rivelazione del mistero eterno; il Figlio di Dio diventa Figlio della Vergine, e Gabriele annuncia la grazia. / Quarto monaco: / – Santissima, santissima Signora! / Quinto monaco: / – Santissima, santissima, santissima Signora! / Sesto monaco: / – Madonna mia, Madonna mia! / Settimo monaco: / – Con la tua santa nascita, purissima, Gioacchino e Anna hanno evitato la vergogna di non avere figli, e Adamo ed Eva del mortale marciume si sono liberati. / Ottavo monaco: / – Lo celebrano i penitenti quando ti cantano: la Donna Sterile partorisce la Madonna e Nutrice della vita nostra! / Nono monaco: / – Signora, Signora, Signora Madonna, salvaci! / Decimo monaco: / – Signora, salvaci, salva noi servi tuoi! / Undicesimo monaco: / – Signora, Signora”: ivi, pp. 105-106.

Deveti bolesnik:

– Šta vi mislite o revoluciji? Celu noć nisam spavao misleći na revoluciju duhova. Mi smo neki duhovi, pobunjeni duhovi?

Deseti bolesnik:

– Teško je mom duhu biti u istoj kožnoj vreći sa kostima. I ja mislim da je revolucija moćna. A ti? Zašto bi bio inače ovde!

Jedanaesti bolesnik:

– I ja mislim da je moćna. Samo, hi, hi, hi! Meni je dobro ovde; hi, hi, hi!¹⁸

In tutti e tre i casi la nona voce segna un punto di cambiamento (tematico o tonale). Così strutturati, questi discorsi si oppongono a quelli della prima parte, anche nel tema e nel significato. Quello dei peccatori ha come oggetto la condizione umana che non può essere cambiata, quello dei monaci parla della speranza nella salvezza in un grido disperato, mentre il discorso dei malati ha come tema la riflessione su se stessi e sull'impossibilità per l'uomo di cambiare le cose. Lo schema non ritorna mai indietro, a differenza di quello rilevato nella prima parte, in cui è espressa una certa omogeneità, un'armonia del mondo giovane del mito. Esso qui conosce solo la progressione del mondo ormai soggetto all'invecchiamento, e i mietitori sono sostituiti dai peccatori, gli dèi pagani dai monaci e i convitati alle nozze dai malati dell'ospedale. Anche questa parte è caratterizzata dalle ripetizioni (con regolazione dell'intonazione del discorso attraverso la ripetizione degli stessi vocativi). Così, in una struttura pensata e costruita viene espressa una concezione metafisica dell'ordine delle cose.

È così evidente che la composizione del discorso drammatico segue uno schema costruttivo molto ponderato e, con i dovuti adeguamenti, già sperimentato nelle poesie del 1921.¹⁹ Inoltre, come abbiamo già notato,

¹⁸ “Primo malato: / – Noi siamo malati. / Secondo malato: / – Davvero, noi siamo malati; dicono che sia difficile sopportarlo. / Terzo malato: / – Che cosa: dicono! Come se a me ora non piacesse avere le gambe sane, e andarmene via. / Quarto malato: / – E dove andresti, per esempio, se avessi le gambe sane? / Quinto malato: / – Me ne andrei al villaggio da mio zio. Ora lì hanno acceso un bel fuoco; stanno seduti e parlano; mangiano carne grassa, e mangiano lardo e gubane. / Sesto malato: / – Io ora mangerei molto volentieri un bel pezzo di grasso. / Settimo malato: / – Anche a me viene un colpo quando ci penso. / Ottavo malato: / – E noi siamo certamente solo pelle e ossa. / Nono malato: / – Che cosa pensate della rivoluzione? Non ho dormito tutta la notte pensando alla rivoluzione degli spiriti. Noi siamo degli spiriti, spiriti ribelli? / Decimo malato: / – Per il mio spirito è difficile stare nella stessa sacca di pelle con le ossa. Anch'io penso che la rivoluzione sia forte. E tu? Altrimenti perché saresti qui! / Undicesimo malato: / – Anch'io penso che sia forte. Solo, hi, hi, hi! Io sto bene qui; hi, hi, hi!”: *ivi*, p. 120.

¹⁹ Nella composizione delle poesie *Bodinova balada* (La ballata di Bodin) e *Jadi junakovi* (I dolori dell'eroe) Rastko Petrović ha creato e seguito un determinato modello co-

esso corrisponde anche alla bipartizione strutturale complessiva del romanzo e al parallelismo tra le sue due parti. Dunque, l'organizzazione 'grafica' del testo secondo le modalità del genere drammatico, evidente a prima vista, viene in realtà subordinata ad un principio che caratterizza un altro genere, quello lirico.

La prosa come poesia

In una struttura che si basa sull'associazione di singoli elementi, di cui non può fare a meno, vengono a ridursi tutte quelle componenti che invece hanno importanza in una struttura basata sulla narrazione in senso stretto. Tale riduzione è forse più evidente a livello sintattico. Ogni parola e persino ogni singolo fonema vengono marcati e diventano così portatori del significato nella struttura. Come si sa, i meccanismi di associazione sono molto importanti per i generi lirici, mentre, almeno fino a una certa epoca, sono inconsueti per i generi narrativi, tra i quali il romanzo è quello più rappresentativo. Proprio attraverso questi meccanismi vengono prodotti nuovi elementi stilistici e tematici necessari per l'ampliamento del campo semantico della prosa, che non descrive più o non descrive semplicemente, ma crea, attraverso le associazioni, nuovi significati. Questo tipo di prosa richiede un patto implicito tra autore e lettore, poiché tutti gli ele-

struttivo, "paralelizam dveju polovina, ali sa narastanjem prema krajevima i opadanjem idući ka sredini" (trad.: "il parallelismo di due metà, ma con un crescere andando verso gli estremi e un decrescere andando verso il centro"): N. Petković, *Pukotina u jeziku*, in *Pesnik Rastko Petrović*, cit., p. 30. Nello stesso anno in cui sono apparsi i componimenti poetici menzionati, il 1921, lo scrittore ha pubblicato anche il saggio sulla composizione nell'arte figurativa di Sava Šumanović, in cui esprime una certa preoccupazione per la costruzione e la composizione dell'opera; per lui "kada je linijski i u prostoru ravni rešena, kompozicija nastaje na mučnom uravnotežavanju elemenata postavljenih: za izrazom teške mase dolazi izražavanje lakše mase; za oštrim uglovima i pravim linijama, obline; za kockom, valjak, za toplim tonom, hladan; za osvetljenjem, senka" (trad.: "quando è decisa linearmente e nello spazio dei piani, la composizione nasce nel tormentato riequilibrio degli elementi disposti: dopo l'espressione della massa pesante viene l'espressione della massa più leggera; dopo gli angoli acuti e le linee rette vengono le rotondità; dopo il cubo viene il cilindro, dopo un tono caldo viene un tono freddo; dopo un'illuminazione viene l'ombra"): R. Petrović, *Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti*, in Id., *Eseji i članci*, priredio J. Hristić, (Dela Rastka Petrovića, VI), Beograd, Nolit, 1974, cit., p. 23. Non sorprende che lo stesso modello compositivo venga adottato anche nel primo romanzo, *Burleska*, pubblicato nello stesso anno, anche se, naturalmente, nella composizione di quest'opera non possiamo cercare una rigidità matematica e una purezza numerica assoluta.

menti devono essere percepiti e riconosciuti dal lettore per far sì che il significato completo dell'opera sia decodificato.

È già stato osservato che il mondo letterario di Rastko Petrović è modellato secondo "rappresentazioni e strutture mitico-mitologiche, ossia folclorico-carnevolesche" e che "il carattere iterativo del mondo mitologico e della sua struttura ciclica ha così un equivalente nel fenomeno della ripetizione linguistica, ossia dei parallelismi di qualsiasi tipo";²⁰ tali ripetizioni nelle opere petroviciane vengono intese come base linguistica del pensiero primordiale e come principale caratteristica della lingua del folclore. In *Burleska* le ripetizioni e le variazioni si presentano sia sul piano più elementare della lingua (a livello fonetico, ma anche sintattico), sia nei motivi.

Uno dei meccanismi associativi più comuni è la ripetizione di un motivo con variazione, sia a grande distanza nel testo sia in una variazione sintattica nell'incorniciamento di un'immagine.

Un tipo di ripetizione di un'immagine con una certa variazione usato con frequenza nel romanzo è la sintesi di una stessa immagine. Si tratta di una riduzione della sintassi, ma anche di una variazione di due tecniche espositive opposte: la prima è quella descrittiva, realizzata mediante un elevato numero di periodi e con tutti i loro elementi che servono a creare un'atmosfera dai tratti romantici e misteriosi; la seconda è quella dell'accorciamento drastico della sintassi, per cui vengono ripetuti solo gli elementi che esprimono un'azione, ossia le parti che indicano il movimento del giovane (la ripetizione di una serie di verbi), e non più le sue percezioni, come nella parte descrittiva dell'immagine. Quindi, prima si ha un brano descrittivo con l'immagine del giovane dio pagano che si avvia di notte all'appuntamento con la sua amata. In esso il movimento del giovane è accompagnato anche dalla focalizzazione secondo il suo pensiero, le sue percezioni, le sue osservazioni, i suoi sentimenti:

Sad, kad veće sasvim pade, znao je Perunov prvenac gde će je naći. Požuri, požuri, pravo niz rečicu, u kojoj se duboko ogledale vrbe. A, on se približi, mesec po vodi pobeže ispred njega. On se približi, mesec pobeže. To se mladiću dosadi. Pošto je prošao podobru poljanu još nekošenu, zastade da se uveri da li je na dobrom mestu. Potraži okom brežuljak, nađe ga, zviznu, uvi kao kos. Njegov zvižduk, jasan i svetao, raspe se po noći. Sam, oseti se sam, izgubljen. [...] Ču kratak krik sove: to

²⁰ "Mito-mitološke, odnosno folklorno-karnevalske predstave i strukture"; "iterativnost mitskog sveta, njegove ciklične strukture dobijaju tako svoj ekvivalent u pojavi jezičkog ponavljanja, odnosno paralelizama svih vrsta": B. Jović, *Poetika Rastka Petrovića. Struktura, kontekst*, Beograd, Narodna knjiga – Alfa – Institut za književnost i umetnost, 2005, pp. 213-214.

mu je Veligosta odgovarala. Zatalasana krv zašine u njemu. Požuri, požuri. Veligosta i Upravda sede su u jami staroj za vukove pod lozom kupine. Kad dođe sin Perunov Upravda ustade i ode.²¹

Dopo, in una sola frase molto breve, viene ripetuta in sintesi la stessa immagine in cui tutta quell'ansia di incontrare l'amata viene ridotta a delle associazioni lessicali (*šum vrele krvi, mila, mladost*):

Pod mladi bog po noći, dođe kraj rečice, zviznu, počeka. Zašume vrela krv u njemu, sa čela mu mladost kliknu. Sede kraj mile.²²

Tali ripetizioni, ovvero le variazioni sintetizzate dei motivi, sono una prassi compositiva privilegiata nel romanzo, ma questo procedimento è ripreso dalla poesia, basata sulla reiterazione di temi e motivi. Con la ripetizione in sintesi di una stessa immagine si vuole ottenere una struttura dinamica, anche se, in realtà, la ripresa dello stesso motivo è espressione di una staticità. Dunque, siamo in presenza di un insistente tentativo di mettere insieme due principi che si contrappongono: quello dinamico, del movimento, dell'azione, che caratterizza la narrazione, e quello statico, ripetitivo, che varia i motivi e caratterizza la lirica. Per comprendere meglio la rilevanza dei fenomeni menzionati, bisogna ricordare che uno dei procedimenti preferiti di Rastko Petrović nei componimenti poetici era proprio la ripetizione di un'immagine o di un verso presi dalla poesia precedente e il loro sviluppo o variazione in una poesia successiva (come, per esempio, nel caso del verso: "Ko ti reče, prijatelju, da ću doći u nedelju, u nedelju Dunav teče!", ripreso dalla poesia *Putnik* e ampiamente sviluppato in *Vuk II*).²³

²¹ "Quando la notte calò del tutto, il primogenito di Perun sapeva dove trovarla. Si affrettò, si affrettò dritto lungo il fiumiciattolo, nel quale si specchiavano profondamente i salici. E, lui si avvicinò, la luna sull'acqua scappò davanti a lui. Lui si avvicinò, la luna scappò. Questo annoiò il giovane. Dopo avere oltrepassato una piana abbastanza buona ancora non falciata, si fermò per accertarsi che si trovava in un buon posto. Cercò con l'occhio la collinetta, la trovò, fischio, contorse come un merlo. Il suo fischio, chiaro e luminoso, si distese nella notte. Solo, si sentì solo, smarrito. [...] Sentì il breve strido di un gufo: è Veligosta che gli risponde. Il sangue mosso scoppiò in lui. Si affrettò, si affrettò. Veligosta e Upravda stavano sedute nella vecchia tana dei lupi sotto i viticci di rovo. Quando arrivò il figlio di Perun Upravda si alzò e se ne andò": R. Petrović, *Burleska*, cit., p. 70.

²² "Partì il giovane dio nella notte, arrivò sul fiumiciattolo, fischio, aspettò. Mormorò il sangue caldo dentro di lui. Dalla fronte gli urlò la giovinezza. Si sedette vicino all'amata": *ivi*.

²³ "Chi ti ha detto, amico, che verrò domenica, domenica il Danubio scorre!": R. Petrović, *Putnik* e *Vuk II*, in *Id.*, *Poezija. Sabinjanke*, priredio J. Hristić, (Dela Rastka Petrovića, 2), Beograd, Nolit, 1974, pp. 64 e 224-228.

Benché nelle sue opere la lingua si trovi quasi sempre “al limite dello sfacelo” (“na granici rasula”), Petrović riesce a ‘disciplinare’ la sintassi e l’intonazione delle sue prime poesie, “conformandole alla misura del verso e della strofa”.²⁴ Nel suo primo romanzo, scritto – come si è già visto – durante il suo primo periodo lirico, la sintassi è organizzata secondo le regole di un ritmo caratterizzato da ripetizioni, parallelismi, inversione dell’ordine regolare (grammaticale) delle sue componenti. Sin dalla prima frase del romanzo l’autore propone un modello di ritmizzazione della sintassi in cui si scorge l’influenza della sua produzione lirica. Si tratta di una immagine incorniciata da una ripetizione:

Otvorio je kapije raja najstariji sin Perunov. | Pričvrsti im krila sa jedne i sa druge strane | naročitim kočicama, zatim opljunuo ruke, | zevnuo, protegnuo se: najstariji sin Perunov.²⁵

In questi due periodi in prosa si nasconde una quartina tipica della poesia di Petrović,²⁶ ovvero dei suoi versi lunghi. Si tratta appunto di ‘versi’ che hanno più di quattordici sillabe (tra 15 e 18) con cesura dopo l’ottava sillaba, tranne che nel secondo verso, il più breve della sequenza, in cui la cesura cade dopo la sesta sillaba.

Anche nel brano seguente si scorge una segmentazione della frase realizzata secondo una determinata regola ritmica, riconducibile ai versi lunghi dell’autore:

Stan je odmanuo ramenima da ga se ne tiču žene, | nego da je on među svojim, | među mužima. | Sa očima punim suza Hvaleslava ode za hleb. | Brat je zovnu. Brat pode iz dvorišta. | Na jezeru isparenje vode, bilja i riba | venčava se sa mirisom sena, pečuraka i šuma; | kum je večernja tišina, svati zvezde i mesečina.²⁷

In questo caso si tratta di sette segmenti che corrispondono a versi lunghi, con più di 14 sillabe e con cesura dopo la decima o l’ottava. Fa ecce-

²⁴ “Usaglašavajući ih s merom stiha i strofe”: N. Petković, *Pukotina...*, cit., p. 48.

²⁵ “Apri il portone del paradiso il figlio maggiore di Perun. | Bloccò le imposte da entrambe le parti | con appositi pioli, poi si sputò sulle mani, | sbadigliò, si stiracchiò: il figlio maggiore di Perun”: R. Petrović, *Burleska*, cit., p. 9.

²⁶ Cf. R. Baturan, *Otkrovenja Rastka Petrovića. Književno delo Rastka Petrovića*, Beograd, Narodna knjiga, 1993, p. 177.

²⁷ “Stan alzò le spalle per dire che non lo riguardano le donne, | ma che lui è tra i suoi, tra gli uomini. | Con gli occhi pieni di lacrime Hvaleslava andò a prendere il pane. | Il fratello la chiamò. Il fratello si mosse dal cortile. | Sul lago l’evaporazione dell’acqua, delle piante e dei pesci | si sposava con l’odore del fieno, dei funghi e dei boschi; | il silenzio della sera è il compare, le stelle e il chiaro di luna sono i convitati”: R. Petrović, *Burleska*, cit., pp. 45-46.

zione il segmento centrale, il quarto (con undici sillabe e cesura dopo la quarta), il quale divide le due parti principali del brano (3+1+3 segmenti). Inoltre, nello stesso passo si osserva la presenza di uno schema, adottato per la segmentazione delle unità accentate: (I) 3+3; (II) 5+2; (III) 3+3; (IV) 2+3; (V) 2+3; (VI) 2+3; (VII) 3+3. Quindi, il primo, il terzo e l'ultimo segmento sono composti da 3+3 unità accentate, mentre i segmenti quattro, cinque e sei presentano 2+3 unità accentate. Soltanto il secondo fa eccezione (5+2). La ritmizzazione della sintassi è sostenuta anche dalle rime imperfette ricorrenti nei segmenti (*ramenima – svojima – mužima – očima; tišina – mesečina*) e, verso la fine, dai parallelismi grammaticali (ripetizione di gruppi di tre sostantivi), nei quali però si presenta una intenzionale rottura della simmetria sillabica (*vode, bilja i riba; sena, pečuraka i šuma; svati zvezde i mesečina*).²⁸

In questo brano così ritmato determinate frasi-immagini si susseguono in una specie di enumerazione che richiama alla memoria quanto l'autore ha scritto a proposito della costruzione di un particolare genere della poesia popolare, la filastrocca (*razbrojnica*), e della forza con cui questo tipo di componimento a vocazione lirica e il suo ritmo si imprimono sin dall'infanzia nella sua mente:

Svi smo mi u svom detinjstvu, svesno ili nesvesno, bili frapirani izvesnom ritmičkom igrom fraza, čiji smisao apsolutno nismo razumevali, a koje smo primali jedan od drugog za vreme igre. Lepota njina ležala je u jedinstvenoj poetičnosti njenog oblika i izraza, a zatim i u samoj tajanstvenosti njenog značenja [...] Mislimo

²⁸ A proposito della poesia petroviciana, Novica Petković osserva: "Rastko Petrović, kao i Crnjanski, nije prosto napustio vezani stih prešavši na slobodni, nego je neke njegove osobine, kao što je rimovanje, nekad delimično, nekad potpuno zadržavao, ali je zato druga njegova ograničenja, druge mere, oštro narušavao. On nije samo oslobađao sintaksu od stihovnih stega, nego ju je razglobljavao i davao maha ekspresivnim intonacijama toliko da se često gubilo jedinstvo stiha. Otuda i utisak o osipanju u prozu. Govorni niz ispresecan oštro sučeljenim, gotovo dijaloški dramatizovanim intonacijama (tvrdnja, uzvik, pitanje, sumnja, kolebanje), pojačava napetost sve do prigušavanja ritmički ujednačenog toka" (trad.: "Rastko Petrović, come Crnjanski, non ha semplicemente abbandonato il verso canonico passando a quello libero, ma, a volte in parte, a volte del tutto, ha mantenuto alcune sue proprietà, come la rima, e perciò ha duramente infranto le altre sue limitazioni, le altre misure. Egli non ha solo affrancato la sintassi dalle norme del verso, ma l'ha scomposta e ha dato slancio alle intonazioni espressive, al punto che spesso l'unità del verso si è persa. Da ciò deriva anche l'impressione di un disfacimento verso la prosa. La serie parlata, sezionata mediante intonazioni messe aspramente a confronto e dramatizzate in maniera quasi dialogica (affermazione, esclamazione, domanda, dubbio, tentennamento), rafforza la tensione fino a smorzare il flusso ritmicamente uniforme"): N. Petković, *Pukotina*, cit., p. 47.

da najčistije građenje, što se tiče same mehanike građenja (ne lepote smisla, ni zahvalnosti značenja), nalazi se baš u ovoj lirici: razbrojnica [...] Za razbrojnice, dakle, možemo slobodno reći da su postale u momentima traženja jednog neposrednijeg jezika [...] Njin uticaj na druga poetska dela mora da je bio vrlo zamašan. Najpre deca, koja su odrastavši postajala i sami guslari, pastiri, pevači improvizatori poema, nosila su nesvesno razrađen u sebi ritam, mehaniku celu, poređenja i metafore, koji su kao živopisni žigovi bili usađeni u njihovu mladu maštu od ovih razbrojnika.²⁹

A proposito della poesia di Petrović, soprattutto dei componimenti di dimensioni maggiori, è già stato notato che egli difficilmente segue regole ferree nella composizione e che in essa un ruolo significativo è attribuito alle associazioni sonore e alle ripetizioni di versi simili o uguali, che a loro volta non seguono un ordine prestabilito.³⁰ Lo stretto legame tra questa parte della produzione petroviciana e il primo romanzo si riflette anche nel fatto che in *Burleska* l'autore ha direttamente inserito 16 versi lunghi (tutti di 18 sillabe, tranne due che ne contano 16 e 17) graficamente resi come poesia:

Sedamnaest hiljada godina nije se makao s mesta.
I samo je gledao pod sobom mnoge njive uzorane.
I mnogo ljudi kako uzvikuju za zapregom plugova,
Kako škripe točkovi kola natovarenih hranom zreloom.
Postepeno ga je pokrivala zemlja, trava i semenje,
Tice polagale svoja gnezda i toplile ga predano
I dovlačile se zmije da mladunce truju gadnim jedom;
Još su gledale samo umorne i vlažne oči junaka.
Tako prođe još bezbroj mnogo stoleća u zemlji dedova;
Jednog jutra stiže seljanin zapevav mladičku pesmu:

²⁹ “Tutti noi durante l’infanzia siamo stati colpiti, in modo consapevole o inconsapevole, da un certo gioco ritmico delle frasi, il cui senso non ci era assolutamente comprensibile, e che prendevamo l’uno dall’altro durante il gioco. La sua bellezza consisteva nell’unicità poetica della sua forma e della sua espressione, e poi anche nello stesso mistero del suo significato [...] Pensiamo che la costruzione più pura, per quanto riguarda la stessa meccanica della costruzione (non la bellezza del senso, né la favorevolezza del significato), si trovi proprio in questa lirica: la filastrocca [...] A proposito delle filastrocche, dunque, possiamo liberamente dire che sono nate nei momenti in cui si cerca una lingua più diretta [...] La sua influenza sulle altre opere poetiche deve essere stata molto notevole. Prima di tutto i bambini, che crescendo diventavano essi stessi rapsodi, pastori, cantori improvvisatori di poemi, portavano inconsciamente in sé il ritmo, un’intera meccanica, le similitudini e le metafore, che come pittoreschi marchi erano stati piantati nella loro giovane fantasia dalle filastrocche”: R. Petrović, *Mladićstvo narodnoga genija*, in Id., *Eseji i članci*, cit., pp. 351-352, 357-358.

³⁰ Cf. Đ. Vuković, *Novator i preteča*, cit., p. 385.

Doveo je pobedno par volova i doneo je orilo,
 I tada stade da ore seljanin moćnu planinu;
 A već su oči bile ugašene preteškoga diva,
 Jedino je breg zadržao oblik njegovog moćnog tela;
 Seljanin dok je orao ralo zaškripa ujednačeno,
 I svi plugovi svetova zaškripaše tad ujednačeno.³¹

A questi seguono, come parte corale in uno schema – ancora una volta – binario, sei versi di 8, 9 e 11 sillabe con ripetizione del *deveterac* in funzione di ritornello dopo il primo, il terzo e il quinto verso:

Mi plužimo neodmerenu snagu,
 Dosado, dosado svetova;
 Mi plužimo neodmerenu snagu,
 Dosado, dosado svetova;
 I nas će plužiti sutra,
 Dosado, dosado svetova [...]³²

In questo brano in versi in realtà viene ripetuta la storia sintetizzata di Nabor di Devol, resa nella forma del breve racconto orale con cui inizia l'ultimo capitolo del romanzo, e in cui gli elementi fiabeschi vengono mescolati al commento del narratore. In tal modo è ottenuta la simultaneità della secolare esistenza moltiplicata di Nabor, ma viene anche ripetuta sinteticamente – mediante una specie di immagini *flash* – la struttura del romanzo intero, ossia il susseguirsi delle immagini e dei motivi secondo l'ordine in cui compaiono in esso. Nella parte in versi, in una particolare forma di associazione, è riproposta la trasformazione del personaggio secondo l'ordine cronologico seguito nel romanzo (mito, medioevo, contemporaneità). Tale trasformazione è legata alla caducità dell'uomo (*ljudska*

³¹ “Per diciassettemila anni non si è mosso dal posto. / E ha solo guardato sotto di sé molti campi arati. / E molti uomini gridare dietro l'aratro tirato dai buoi, / E le ruote dei carri carichi di cibo maturo stridere. / Man mano lo copriva la terra, l'erba e le semenze, / Gli uccelli facevano i loro nidi e li scaldavano con dedizione / E i serpenti arrivavano strisciando per avvelenare i loro piccoli con abominevole veleno; / Guardavano ancora soltanto gli occhi stanchi e umidi dell'eroe. / Così trascorse ancora un'infinità di anni nella terra degli avi; / un mattino giunse un contadino cantando un canto giovanile: / conduceva trionfalmente con sé un paio di buoi e portava il vomere, / E allora si mise ad arare il contadino la possente montagna; / Ma già erano spenti gli occhi del pesantissimo gigante, / Solo la collina manteneva la forma del suo possente corpo; / Mentre il contadino arava l'aratro cominciò a stridere in modo uniforme, / E tutti gli aratri del mondo allora cominciarono a stridere in modo uniforme”: R. Petrović, *Burleska*, cit., pp. 112-113.

³² “Noi ariamo una forza smisurata, / O noia, o noia dei mondi; / Noi ariamo una forza smisurata, / O noia, o noia dei mondi; / Anche noi saremo arati domani, / O noia, o noia dei mondi”: ivi.

prolaznost) in ciascun ciclo della sua esistenza ed è resa nella piena consapevolezza della condizione umana espressa nell'ultimo verso ("I nas će plužiti sutra"). Inoltre, la forma dei versi si presenta in una duplice luce: la prima e più grande parte è in versi lunghi, che richiamano la poesia dell'autore, mentre la seconda parte è caratterizzata da versi più brevi che alludono al ritmo della poesia popolare, anche se il loro contenuto è strettamente legato al presente e al futuro (espressi anche nelle forme verbali del presente e del futuro e in un lessico moderno). Una struttura binaria si riflette anche nel binomio immobilità (del passato) : mobilità (del presente) relativo al personaggio cantato. Così, il passato viene sostituito dal presente nella consapevolezza della sua futura trasformazione.

Un'altra poesia, *Jadi junakovi* (I dolori dell'eroe),³³ in seguito inclusa nella prima raccolta poetica dell'autore, appare per la prima volta in *Burleska*, come parte integrante del romanzo. Si tratta di un componimento con una costruzione "pura, esprimibile in numeri".³⁴ Esso si compone di 12 strofe in cui vi è una precisa distribuzione delle sillabe. Infatti, tutte le strofe constano di quattro versi, tranne la sesta e la dodicesima (quindi la strofa centrale e quella conclusiva), che contano rispettivamente tre e un verso. Il numero delle sillabe per ogni verso in ciascuna strofa segue lo schema qui indicato: (I) 13; (II) 10; (III) 8; (IV) 4; (V) 2; (VI) 1; (VII) 2; (VIII) 4; (IX) 9-7; (X) 10; (XI) 13; (XII) 21. Si può constatare una struttura diadica, la cui prima parte è discendente, mentre la seconda è ascendente, con ripetizione speculare di versi della stessa lunghezza. Fanno eccezione la terza e la nona strofa, che rientrano comunque in una successione prestabilita, il che conferma una regolarità non matematicamente perfetta, e l'ultima, che costituisce il culmine, oltre che la chiusura, del componimento (il suo unico verso lungo è composto di due emistichi di 12+9 sillabe che, vista la forte cesura dopo la nona, possono essere intesi come unione di due versi più brevi). È importante però osservare il contesto in cui questa poesia appare nel romanzo.

Innanzitutto, essa è collocata nelle ultimissime pagine dell'opera, dove è presentata una scena tragicomica e grottesca, o meglio dove si ha una sovrapposizione di opposti spazio-temporali (presente della realtà dell'ospedale e passato della guerra): il giovane rivoluzionario Bogoljub Marković, agonizzante a letto, accende e spegne per l'ennesima volta una candela per se stesso, mentre l'infermiere che lo dovrebbe curare sta tornando

³³ Miodrag Maticki vede l'origine di *Jadi junakovi* nella poesia popolare d'amore contenente il tema dell'amore interrotto con la forza: cf. M. Maticki, *Pramelodija u lirici Rastka Petrovića*, in *Književno delo Rastka Petrovića*, cit., pp. 151-159.

³⁴ "Čista, brojevima izraziva": N. Petković, *Pukotina...*, cit., p. 30.

dal mercato con il cavolo sotto sale che ha comprato su ordine della moglie di un dottore dell'ospedale. Le due immagini sono parallele: da un lato si ha l'infermiere Stanoje che avvolge il cavolo in un pezzo di giornale vecchio di qualche anno, in cui sono riportate le notizie della guerra, e dall'altro Bogoljub moribondo. Tra le due immagini si introduce il commento del narratore, che collega le due scene: "Vest je bila od pre nekoliko godina, ali sad nemade neke naročite veze sa Bogoljubom, koji ponovo zapali sveću".³⁵ A questo inciso segue una narrazione con focalizzazione interna su Bogoljub, nella quale si rende un'immagine del suo pensiero e la sua percezione si restringe gradualmente da un'osservazione più generale a una più determinata, la cui intensità viene espressa mediante il passaggio dei verbi dal passato prossimo ai sostantivi deverbali e all'aoristo:

Od tada je vrlo pažljivo motrio šta mu se zbiva u unutrašnjosti i tako dalje: jedno nervozno drhtanje ispod dijafragme, potom krčanje u crevima, potom okorelost kičme. Nešto se postepeno pelo iz trbuha do pod grlo; dah postade redi i prazniji.³⁶

In questo preciso momento, in cui l'evocazione degli organi di Bogoljub si sofferma sulla gola e sul respiro, si sente un canto attribuito a un giovane contadino che passa lì vicino e corrispondente proprio alla poesia *Jadi junakovi*. I versi del canto si trovano incorniciati tra due frasi di commento del narratore. Essi sono introdotti da queste parole: "Jedan mlad seljak protera puna kola sena, i opeva ovu pesmu koju je sam spevao",³⁷ mentre dopo la poesia segue: "Čuše se samo dve srednje strofe, koje ipak inspirisaše nekome onu drugu pesmu, pa je odmah i izrecitova".³⁸ Questo 'qualcuno' che viene ispirato non è altri che lo stesso Petrović, o meglio la sua proiezione nell'opera, poiché i quattro versi che seguono rimandano alla poesia *Nešto što ne bi trebalo da znam* (Qualcosa che non dovrei sapere), anche se nel romanzo essa è presentata in una versione modificata rispetto a quella precedentemente pubblicata su rivista. La versione originale è la seguente:

³⁵ "La notizia era di qualche anno prima, ma ora non aveva legami particolari con Bogoljub, che accese di nuovo una candela": R. Petrović, *Burleska*, cit., p. 123.

³⁶ "Da allora osservava molto attentamente che cosa avveniva dentro di lui e così via: un tremito nervoso sotto il diaframma, poi un gorgoglio nelle viscere, poi l'irrigidimento della spina dorsale. Qualcosa si arrampicò pian piano dalla pancia fin sotto la gola; il respiro si fece più raro e più vuoto": ivi.

³⁷ "Un giovane contadino conduce un carro pieno di fieno, e canta quel canto che lui stesso aveva composto": ivi.

³⁸ "Si sentirono solo le due strofe centrali, che tuttavia ispirarono a qualcuno quell'altro canto, e subito lo recitò": ivi, p. 125.

Kada je umro krevet broj 8 u sobi broj 9,
 Doktor da je otvorio leš. Ptica zapeva na grani,
 Devojka zapeva u bašti. Doktor trbuh preseče,
 Izvadi bubreg bolesni: O koliko je veliki!
 I bi mu milo u duši što će i takvog imati u zbirci.
 Ptica zapeva na grani, divka zaplaka u bašti,
 Doktor je spustio čudni bubreg u teglu!³⁹

La versione apparsa in *Burleska* si presenta invece così:

Kada je umro krevet broj 8 u sobi broj 9...
Doktor mu preseče trbuh, tica zaplaka u bašti;
Izvadi bubreg umrlog, divka zapeva u gradini,
*Spusti bubreg u teglu, prazni leš izdade, itd.*⁴⁰

La poesia appare frammentata, con variazioni semantiche e lessicali e con parallelismi grammaticali. *Tica* e *divka* sono arcaismi lessicali caratteristici della poesia popolare. La giovane ragazza nel cortile si mette non a piangere ma a cantare, mentre l'uccello non canta sull'albero, bensì si mette a piangere in giardino. La combinazione in versi lunghi (di tredici o più sillabe con cesura dopo la settima o l'ottava) di un tipo lessicale arcaico e di uno moderno, di immagini romantiche e naturalistiche, di due stati d'animo divergenti (allegria e tristezza), è un procedimento, basato sulla giustapposizione degli opposti, molto caro al Petrović poeta, e in generale ai poeti dell'Avanguardia. Tutti questi elementi dei versi contengono un rimando allo stato d'animo e alla condizione non solo di Bogoljub, ma di un'intera generazione, di cui fa parte lo stesso autore, il quale ha visto bruciare il meglio della propria giovinezza nel cataclisma della guerra. Dei versi della poesia originale, che esprimono forte dolore e marcata ironia, nei versi inseriti nel romanzo restano soltanto il dolore spezzettato e l'artificio denudato. Tuttavia, dopo di essi il narratore colloca un altro com-

³⁹ "Quando morì il numero 8 nella stanza numero 9, / Il dottore aprì il cadavere. Un uccello si mise a cantare sul ramo, / Una ragazza si mise a cantare nel giardino. Il dottore tagliò la pancia da parte a parte, / Estrasse il malato rene: O quanto è grande! / E nell'anima provò piacere per averne uno così nella sua collezione. / Un uccello si mise a cantare sul ramo, una giovane si mise a piangere nel giardino, / Il dottore posò lo strano rene nel recipiente di vetro!". R. Petrović, *Nešto što ne bi trebalo da znam*, in Id., *Poezija...*, cit., p. 15.

⁴⁰ "Quando morì il numero 8 nella stanza numero 9... / Il dottore gli tagliò la pancia da parte a parte, un uccello si mise a piangere nel giardino; / Estrasse il rene del morto, una giovane si mise a cantare nel cortile, / Posò il rene nel recipiente di vetro, diede via il cadavere vuoto, ecc.". R. Petrović, *Burleska*, cit., p. 125.

mento, che in qualche modo si riallaccia alla poesia originale e interpreta il significato dei versi, ampliando il campo semantico dallo stretto piano individuale e dalla condizione del singolo a un piano più ampio, collettivo:

Tako se pevalo svuda o smrti na jedan ironičan i bolan način. A ljudi umirahu, i životinje umirahu, i sve umiraše.⁴¹

Nel “caos creativo”⁴² di *Burleska* esiste evidentemente un ordine strutturale basato sul principio della dualità degli elementi, un principio che ha un ruolo fondamentale nella composizione dell’opera. Così dietro a una marcata confusione temporale e spaziale, in cui si muovono personaggi mitologici, fantasmagorici, storici e inventati, si celano mondi reali legati ai vari piani dell’esistenza dell’uomo, e qui più specificamente alla realtà degli slavi. Abbiamo già sottolineato che il primo romanzo petroviciano nasce nel periodo in cui il giovane autore si occupa con particolare intensità e dedizione alla storia antica e alla mitologia slave, ma anche in un periodo di ricerca, nell’arte, di risposte legate all’esistenza umana. Così nell’ampio saggio scritto in quegli anni e dedicato all’arte popolare degli slavi, Petrović espone una tesi basata sulla dualità dell’arte popolare in cui infine si rispecchia il legame inscindibile della vita e dell’arte, una concezione che si trova anche alla base di *Burleska*:

Skoro svaki moralni, etički, čulni princip može naći svoj već izgrađeni ekvivalent u našoj narodnoj umetnosti [...] No najpre trebalo bi raščistiti jednu stvar: najradije se zamišlja da je celokupna naša narodna umetnost jedinstvena, jednoobrazna [...] da isti duh veje i ista kultura duha, kako u pesništvu, tako u muzici, tako i u plastičkoj umetnosti ili igri. Odmah ćemo i bez teškoće utvrditi da je to zabluda [...]⁴³

In seguito compare un’altra affermazione, diremmo di ‘autopoetica’, da cui viene alla luce lo stesso principio dualistico (uomo / natura, arte / cosmo) secondo il quale è costruito anche il romanzo petroviciano:

⁴¹ “Così si cantava dappertutto della morte in una maniera ironica e dolorosa. E gli uomini morivano, e gli animali morivano, e tutto moriva”: ivi.

⁴² Questo sintagma è stato usato con riferimento a *Burleska* da Jasmina Musabegović nella sua monografia *Rastko Petrović i njegovo djelo*, Beograd, Slovo ljubve, 1976.

⁴³ “Quasi ogni principio morale, etico, sensoriale può trovare un suo equivalente già costruito nella nostra arte popolare [...] Ma prima di tutto bisognerebbe chiarire una cosa: più volentieri si immagina che l’intera nostra arte popolare sia unitaria, uniforme [...] che lo stesso spirito e la stessa cultura dello spirito spiri nella poesia come nella musica, e così nelle arti plastiche o nella danza. Stabiliamo subito e senza difficoltà che questo è un inganno [...]”: R. Petrović, *Mladičstvo narodnoga genija*, cit., pp. 314-315.

Tako ćemo uvoda radi pokazati najpre kako se u jednoj narodnoj pesmi, skidajući sloj po sloj estetike i postupnog civilizovanja anegdote, može doći do verovatne mitološke legende koja je mogla poslužiti za motiv pesničkom stvaranju [...] Život ljudi na zemlji ako ima jednu tragičnu analogiju sa životom cele prirode, ako se priroda i ljudi uzajamno simboliziraju: onda i svaka pesnička hiperbola, metafora, poređenje itd. ne znače samo jedan umetnički oblik nego neprestano spajanje sudbine čoveka i prirode cele, i to pomoću slikovitog proširivanja jezikovnog i pesničkog izraza; znači neprestano strujanje njihovih života i pulsacija, koja jedino ovde u umetnosti može biti slična onoj u kosmosu.⁴⁴

Si tratta di una concezione dell'arte secondo cui la vita e la natura si esprimono direttamente nell'atto creativo, mediante le forme dell'esposizione, le quali a loro volta assumono una funzione che va al di là del mondo fisico, ma che tuttavia trova una conferma e una sua immagine nell'espressione linguistica e poetica. In questo modo la vita che ci circonda e che fa parte della nostra esistenza fisica (quella dell'uomo e della natura) attraverso la lingua e la sua forma poetica si riveste di metafisico.

L'espressione linguistica di un sogno interiore

Il primo romanzo petroviciano è nato dall'iniziale esperienza emotiva dell'autore, legata all'adolescenza e a una consapevolezza dell'identità slava trasformata in "sogno poetico interiore".⁴⁵ Tale consapevolezza in seguito

⁴⁴ "Così, come introduzione, mostreremo innanzitutto come in un canto popolare, togliendo uno strato dopo l'altro l'estetica e la graduale civilizzazione dell'aneddoto, si può arrivare alla probabile leggenda mitologica che è potuta servire come motivo per la creazione poetica [...] Se la vita degli uomini sulla terra ha una tragica analogia con la vita dell'intera natura, se la natura e gli uomini diventano vicendevolmente simboli l'uno dell'altro: allora anche ogni iperbole poetica, ogni metafora, ogni similitudine ecc. non rappresentano solo una forma artistica, ma anche un incessante collegamento del destino dell'uomo e della natura intera, e ciò per mezzo dell'ampliamento figurativo dell'espressione linguistica e poetica; rappresentano l'incessante flusso delle loro vite e la pulsazione, che solo qui, nell'arte, può essere simile a quella del cosmo": *ivi*, pp. 319-320.

⁴⁵ "On [il poeta] mora da vrši jedan spontani izbor data koje mu svet može pružiti, i koje mu mogu odgovarati [...] Otuda ona velika i nagla pesnička otkrića pri životnim promenama samoga pesnika, koja su u stvari duboke i prave pesničke inspiracije [...] Tako promene individualne, preobrazivši razumevanje života, žude da život što je moguće pre prenesu i produže iz objektivnosti u carstvo osećanja i emocija. Život pesnički tako, onaj pravi život njegovih emocija, toliko deformiše, protkiva, razgranjava ono što bi inače bila njegova biografija da se događaji kojima smisao treba tražiti u *unutarnjem pesničkom snu* nadovezuju neobično tipično" (trad.: "Egli [il poeta] deve compiere una scelta spontanea dei dati che il mondo gli può offrire, e che gli possono andar bene [...] Da ciò derivano quelle grandi e repentine scoperte poetiche in concomitanza con i cambiamenti esistenziali

è stata il motore di una ricerca più approfondita, condotta sui documenti relativi all'antichità e al folklore slavi reperiti in diverse biblioteche, soprattutto alla Nazionale di Parigi. Essi servirono come base per la costruzione burlesca dietro a cui si cela, ma anche si svela, l'individualità creativa di Petrović. Questa si riflette in una costruzione in cui l'autore usa varie maschere, implicite ed esplicite, per intensificare ciò che propone come essenza della sua opera. Una di queste maschere, forse la più palese, è legata all'interpolazione nel testo del poema medievale del despota Stefan Lazarević, *Slovo ljubve* (Discorso sull'amore).⁴⁶ L'amore e la giovinezza, il corpo e lo spirito, sono alla base di quest'opera, di cui Petrović fa tesoro, tanto che i temi appena menzionati costituiscono anche il fondamento poetico del suo primo romanzo.

Verso la fine del primo capitolo le pagine dedicate ai vari tipi di amore (l'ultimo dei quali è quello sentimentale e tragico tra due divinità mitologiche – la sorella di Perun, Sorja, e il dio Manus –, in cui Perun vendica la sorella tradita con la divinità dell'alba Auhrena durante la festa di nozze trasformandola in un bagno di sangue) si concludono con un commento in prima persona della voce narrante che ritrae un'immagine dello stesso autore implicito:

Manus je mesec, Auhrena je zora, Sorja je sunce, a Perun je kiša ognjena jutarnja. Nego, to je sporedno, glavno je da je mladost u meni i dvadeset i dve godine; zatim, oči su mi zelene, čelo mi je visoko, usta su mi puna ljubavi.⁴⁷

del poeta stesso, scoperte che sono in realtà vere e profonde ispirazioni poetiche [...] Così i cambiamenti individuali, dopo aver trasformato la comprensione della vita, agognano a trasferire e a prolungare la vita il prima possibile dall'oggettività al regno dei sentimenti e delle emozioni. Così la vita del poeta, la vita vera delle sue emozioni, a tal punto deforma, intesse, ramifica ciò che sarebbe altrimenti la sua biografia che gli avvenimenti il cui senso va cercato nel *sogno poetico interiore* si collegano in maniera insolitamente tipica"): R. Petrović, *Opšti podaci i život pesnika*, in Id., *Eseji i članci*, cit., pp. 460-461. Il corsivo è nostro.

⁴⁶ "Poimanje ljubavi nije u spisu precizirano, ono može da obuhvati ljubav prijateljsku, bratsku, vereničku, ljubav prema jednom licu ili prema celoj grupi, da bi se na kraju konstatovalo da se ne radi o ljubavi u nekom posebnom vidu nego o ljubavi uopšte" (trad.: "La concezione dell'amore in questo scritto non è precisata, essa può comprendere l'amore tra amici, tra fratelli, tra fidanzati, l'amore verso una persona o verso un intero gruppo, e alla fine si constata che non si tratta dell'amore sotto un particolare aspetto ma dell'amore in assoluto"): R. Marinković, *O genezi Slova ljubve ili Despotov kanconijer*, in *Resavska škola i despot Stefan Lazarević. (Okrugli sto, manastir Manasija, 28. 8. 1993)*, glavni ur. M. Pantić, Despotovac, Narodna biblioteka "Resavska škola", 1994, pp. 24, 44.

⁴⁷ "Manus è la luna, Auhrena è l'aurora, Sorja è il sole, e Perun l'infuocata pioggia del mattino. Ma questo è di secondaria importanza, la cosa principale è che la giovinezza è in

In questo punto il narratore si identifica con l'autore, che accenna un autoritratto, reso attraverso i dettagli degli occhi verdi e della fronte alta – due dei tratti più caratteristici della fisionomia di Rastko Petrović –, ma anche mediante il dato della sua effettiva età anagrafica all'epoca della pubblicazione del romanzo.⁴⁸ Se fino a quel punto i commenti di carattere esplicativo della voce narrante venivano riportati tra parentesi (come succede anche nei capitoli successivi) e non potevano essere attribuiti all'autore implicito, qui invece questi si scopre non più come una semplice voce che commenta, ma come un tutt'uno con l'oggetto della sua scrittura. Tale voce, in prima persona singolare, appare in altri due punti, all'inizio e alla fine dell'ultimo capitolo. Nel primo punto è evidenziata in sintesi la molteplicità della trasformazione del personaggio (*deran – svetac – junak – čovek*), mentre dietro il commento fra parentesi si cela l'autore implicito, che in una sovrapposizione di più identità si scopre impotente a distinguerle – l'opera scritta si è ormai impossessata del suo creatore, diventato tutt'uno con essa:

Inače bio i jedan čovek (možda se zvao Ilja, Miloš ili Nabor, ne znam više) i koji se jednom nađe na raskrsnici. [...] Zatvoriše mu paklena vrata ispred nosa, dvaput ih zaringlaše. Šta da se čini? Evo našeg čoveka izvanredno zbunjenog. Vрати se onamo odakle je došao, tu se prostre po tlu i ostade tako u potpunosti dosadi do danas. Mada se ne kaže određeno koji je to čovek, izgleda lako moguće da je to baš Nabor Devolac.⁴⁹

me e che ho ventidue anni; poi, ho gli occhi verdi, la fronte alta, la bocca piena di amore”: R. Petrović, *Burleska*, cit., p. 20.

⁴⁸ Nei primi anni Venti un contemporaneo, Kosta St. Pavlović, così descrive la figura impacciata e il carattere bonario del giovane Petrović: “Na tim se žurevima redovno igralo uz zvuke klavira o koji je udarao jedan bivši carski ruski oficir [...] I Rastko je bio igrač, ali nezgrapan. Bio je visok, krupan, pomalo poguren i prilično težak. Duge ruke završavale su mu se ridemaljivim šakama tankih i nešto čvornovatih prstiju [...] Još kao mlad bio je prilično ćelav, čela jako razvijenog, predugog i grbavog nosa među razvijenim jagodicama [...] Vrskao je kad govori [...] kao celina njegova ružnoća je bila privlačna. Iz nje su zračili dobrotа, poštenje i obrazovanost [...]” (trad.: “Durante quei ricevimenti solitamente si ballava al suono del pianoforte su cui batteva un ex ufficiale imperiale russo [...] Anche Rastko era un ballerino, ma sgraziato. Era alto, grosso, un po' ricurvo e abbastanza pesante. Le sue lunghe braccia terminavano con delle manone dal pelo rossiccio e dalle dita sottili e un po' nodose [...] Già da giovane era abbastanza calvo, con una fronte molto ampia, con un naso oltremodo lungo e gobbo tra le guance sporgenti [...] Aveva un modo di parlare bleso [...] nell'insieme la sua bruttezza era attraente. Essa sprigionava bontà, onestà e cultura [...]”): R. Popović, *Izabrani čovek ili život Rastka Petrovića*, drugo dopunjeno izd., Beograd, Prosveta, 2002, p. 33.

⁴⁹ “Altrimenti c'era un uomo (forse si chiamava Ilja, Miloš o Nabor, non lo so più) che

Questa vita ormai autonoma della creazione artistica è confermata nel brano finale del romanzo, che si conclude con una narrazione condotta in prima persona dalla voce dello stesso autore implicito, il quale si rivela come colui che si nasconde dietro il testo, da intendersi in quest'ottica come una 'sua' visione poetica. Proprio il finale, corrispondente al punto più marcato dell'opera, svela in qualche modo il 'segreto' di ciò che si presentava come 'caos creativo':

I dosada je vladala divno, od pre Nabora pa za dugo. Ali jedan zrak novog života, – života nekog udaljenog, ljubljenog – veličanstveni, prostreli me. Užasni, slatki bol potrese me od tabana pa do temena. Raširenih ruku padoh po velikoj snežnoj poljani, skoro u ropcu, a jedno jato divljih pataka letelo je pravcem istoka i gakalo razdragano: da li ime Nabora Devolca; da li moj tajni život u slavi?⁵⁰
To bi po podne, no zatim se, opet kao, povrati noć.

Non è difficile riconoscere qui una visione poetica basata sulla moltiplicazione delle esperienze emotive dell'autore-poeta. Tale emotività è da questi riconosciuta come un gioco di specchi in cui si perde la nitidezza della distinzione tra l'io e l'altro. Di questo procedimento, che è uno dei più diffusi nella poesia di Petrović, ma che inserito nel suo primo romanzo come espressione di (auto)poetica tocca direttamente il creatore dell'opera, troviamo una testimonianza esplicita in uno dei saggi petroviciani di più spiccata connotazione autobiografica, pubblicato nel 1924 sulla rivista "Svedočanstva" (Testimonianze) con un titolo significativo, *Opšti podaci i život pesnika* (Dati generali e vita del poeta):

Isto kao i svi drugi društveni tipovi, i tip pesnika bazira svoj život na jednoj racionalističkoj osnovi [...] Emocionalni život je za pesnika jedno emocionalno obogaćivanje, on ga neguje, čuva, razvija, vaspitava, ima čitavu nauku da ga materijalizuje, ide za novim iskustvima na tom polju, i kao što se jedan tzv., praktičan čovek emocijira kad uveća svoje dotadanje bogatstvo, i pesnik ima istu emociju saznanja i uspeha pri otkriću kakve nove emocije u sebi; to je emocija emocije; tako da

una volta si trovò ad un bivio. [...] Gli chiusero la porta dell'inferno davanti al naso, la serrarono due volte. Che fare? Ecco il nostro uomo eccezionalmente confuso. Ritornò lì da dove era venuto, si distese a terra ed è rimasto così nella più totale noia fino ad oggi. Anche se non si dice con precisione chi sia quell'uomo, sembra molto probabile che sia proprio Nabor di Devol": R. Petrović, *Burleska*, cit., pp. 111-112.

⁵⁰ "E la noia dominava stupendamente, da prima di Nabor e ancora a lungo. Ma un raggio di vita nuova – una vita lontana, amata –, magnifico, mi trafisse. Un dolore terribile, dolce, mi scosse da capo a piedi. Caddi con le braccia aperte sulla grande piana innevata, quasi con un rantolo, e uno stormo di anatre selvatiche volava verso oriente e schiamazzava esultante: forse il nome di Nabor di Devol; forse la mia vita segreta nella gloria? / Questo accadde nel pomeriggio, ma poi, di nuovo come, ritornò la notte": *ivi*, p. 126.

je kod njega celi emocionalni život udvojen, i on se može naći između dva ogledala koja se ogledaju jedno u drugom do u beskraj.⁵¹

Proprio da tale condizione emotiva nasce in *Burleska* anche una determinata “tendenza al raggiungimento linguistico-creativo speculativo dell’*onnitemporalità*”,⁵² come una realizzazione dell’atto creativo che trova la sua completa espressione in quella attività umana che tocca il più profondo dell’essere di ognuno: l’espressione linguistica. L’autore è colui che seleziona il materiale, prodotto delle sue ricerche e delle sue letture, lo pone sotto una lente di ingrandimento, per cui i dettagli diventano importanti nella loro autonomia e, nello stesso tempo, diventano oggetto della riflessione di colui che li guarda.⁵³ In tal senso si ottiene uno sdoppiamento dello stesso oggetto, che in questo caso riguarda il profondo dell’essere di

⁵¹ “Così come tutti gli altri tipi sociali, anche il tipo del poeta fonda la propria vita su una base razionale [...] La vita emotiva è per il poeta un arricchimento emozionale, egli la coltiva, la cura, la sviluppa, la educa, ha un’intera scienza per materializzarla, cerca nuove esperienze in quel campo, e come un cosiddetto uomo pratico si emoziona quando aumenta la sua precedente ricchezza, così anche il poeta prova la stessa emozione di conoscenza e di successo al momento della scoperta di una qualche nuova emozione in sé; questa è l’emozione dell’emozione; così che in lui l’intera vita emotiva è raddoppiata, ed egli si può trovare tra due specchi che si riflettono l’uno nell’altro all’infinito”: R. Petrović, *Opšti podaci i život pesnika*, cit., p. 459.

⁵² “Težnja za spekulativnim jezičko-kreativnim dosežanjem *svevremena*”: M. Pantić, *Haotični sintetizam...*, cit., p. 188.

⁵³ Nella recensione di *Burleska* uscita su “Srpski književni glasnik” (Il messaggero letterario serbo) nel 1922, Ivo Andrić coglie subito e nella giusta misura il ruolo, nel romanzo, del passato e della storia, i quali appaiono come un pretesto necessario a colui che scrive per esprimere quel che egli porta dentro di sé, mettendo in primo piano e caricando di significato il mezzo espressivo a scapito della storia: “Mi ostavljamo potpuno po strani Gospodina Peruna, gledajući u njemu kao neku polaznu tačku nužnu tek da bi se moglo kazati ono što se nosi u sebi i vidi oko sebe [...] Jer g. Petrović ne uspeva da nam dade, kao što izgleda da bi hteo, vrtlog stoleća i previranje i talasanje rasa i epoha. I razvijajući svoju fabulu po svaku cenu, on se konačno sasvim gubi u praksi reči i vitlanju slika i situacija, u cerebralnim podvizima iz kojih se oseća jedino dah biblioteka i brzo listanih folijanata” (trad.: “Lasciamo del tutto da parte il Signor Perun, vedendo in lui come un punto di partenza necessario per poter dire ciò che portiamo in noi e che vediamo intorno a noi [...] Poiché il sig. Petrović non riesce a darci, come sembra volesse fare, il vortice dei secoli e l’agitazione e l’ondeggiamento di razze ed epoche. E sviluppando la sua fabula ad ogni costo, egli alla fine si smarrisce del tutto nella prassi delle parole e nell’inseguimento di immagini e situazioni, in imprese cerebrali da cui si sente solamente il respiro di biblioteche e volumi sfogliati in fretta”): I. Andrić, *Rastko Petrović: Burleska gospodina Peruna boga groma*, in Id., *Umetnik i njegovo delo. Eseji, ogledi i članci*, (Sabrana dela, 13), Beograd, Prosveta, 1997, pp. 242-243.

colui che lo osserva: da un lato, vi è il proprio passato culturale, di cui non si era partecipato attivamente, dall'altro, vi è l'io di colui che crea, che lascia che quel passato culturale agisca su di lui diventando tutt'uno con l'auto-re-creatore. Questo processo così apparentemente complesso di azione-reazione viene in qualche modo esposto in uno dei saggi che più degli altri rivela i principi della poetica di Petrović, *Helioterapija afazije* (Elioterapia dell'afasia), pubblicato sulla rivista "Misao" (Pensiero) nel 1923. La parola come mezzo di comunicazione e il suo ruolo nell'espressione del sentimento della vita sono al centro del pensiero esposto dallo scrittore, che in questo caso corrisponde anche al suo rapporto con il mondo che lo circonda:

Možda u sve većoj gladi za životom mi sve više iziskujemo od sredstava koja su nam na raspolaganju, dakle od onih za saopštavanje. Zatim, ako su reči izgubile mnogo od svoje preciznosti, odnosi u prirodi svojom spoljašnjom logičnošću postaju sve manje приметnim za nas. Da nas jedna pojava prestane iznenađivati, nije nužno da je objasnimo, već samo da je dokažemo, tj. da poverujemo u nju i njenu mogućnost [...] Treba napregnuti samo svoju pažnju, i misterija će se opet pojaviti tu kao duh. Bićemo začuđeni pred pojavom kao da smo joj prvi put preprečili put. Kako je moguće da se nalazimo na ovom baš mestu, a ne na kom drugom; i u ovom trenutku baš! Život nam izgleda logičan čim prestaje da nas zanima. Napregnemo li još više pažnju, zakon sâm te pojave raspašće se neumitno, imaćemo pred sobom i oko sebe samo jedno čudo od situacije; zakon sâm te pojave može nam se ukazati još jednom idealan, fatamorganičan i izvmut [...] Dakle, međ odnose u prirodi moramo sa naročitom veštinom ulaziti da bi se ceo život u našim očima obnovio. Dovoljan je kakav izvanredan doživljaj pa da i svi detalji koji ga prate, i koji bi u svakoj drugoj prilici ostali neprimetni, predstave nam se takođe izvanrednim i neočekivanim.⁵⁴

⁵⁴ "Forse in una sempre più grande fame di vita noi esigiamo sempre di più dai mezzi a nostra disposizione, dunque dai mezzi di comunicazione. Poi, se le parole hanno perso molto della loro precisione, i rapporti nella natura con la loro logica esteriore diventano sempre meno percepibili per noi. Perché un fenomeno smetta di sorprenderci non è necessario che lo spieghiamo, ma solo che lo dimostriamo, cioè che crediamo in lui e nel suo essere possibile [...] Occorre solo impegnare la propria attenzione, e il mistero ricomparirà come uno spirito. Saremo stupiti dinanzi al fenomeno come se per la prima volta gli sbarassimo la strada. Come è possibile che ci troviamo proprio in questo luogo, e non in qualcun altro; e proprio in questo istante! La vita ci sembra logica appena cessa di interessarci. Se facciamo ancora più attenzione, la legge stessa di quel fenomeno andrà in rovina inesorabilmente, avremo davanti a noi e intorno a noi solo un miracolo della situazione; la legge stessa di quel fenomeno ci si può presentare ancora una volta come ideale, rovesciata, e come una fata morgana [...] Dunque, tra i rapporti in natura dobbiamo entrare con particolare destrezza affinché la vita intera si rinnovi ai nostri occhi. È sufficiente una qualche esperienza di vita eccezionale perché tutti i dettagli che la accompagnano, e che in ogni al-

Il concetto tutto personale della temporalità viene espresso nel romanzo anche in un contesto senza tempo, nel tempo del mito – l'eternità non è nemmeno lì, nel paradiso pagano, ma vi si trova soltanto un sentimento di caducità e di oblio di ogni cosa:

Noć, pade noć. Mirna noć. I sam bog, ležeći ruku zaturenih za glavu, osećao je kako vreme prolazi. Kako sve prolazi, oseti bog, i dolaze nove stvari, u kojima se ne ponavlja više ono što je bilo. Sa pola pažnje slušao je priču suseda. Ali šta čini to! U svakom slučaju, nijedan kamičak docnije neće spominjati da je postojao iščezli. Valjda neko pomišlja na dedu svoga dede. Za zvezdom koja bi leteći ošinula svod ostajala je svetla pruga i gubila se. Noć pade, noć.⁵⁵

Non è un caso che tale immagine venga incorniciata da due brevi periodi ripetuti (all'inizio e alla fine della sequenza), in cui cambia solo l'intonazione della frase (nel primo ascendente, nel secondo discendente). Sembra che soltanto in una costruzione linguistica sia possibile riprodurre una certa compiutezza, mentre tutto il resto è incerto e sfuggevole.

Come è già stato rilevato dalla critica, tutta opera di Petrović è contraddistinta da una marcata coerenza, conseguita mediante il ricorso a temi e motivi legati ai momenti chiave dell'esistenza dell'individuo: nascita, crescita, amore, morte.⁵⁶ Anche se nel romanzo non trova esplicitamente spazio, il motivo della nascita è presente in modo implicito in quello della morte, che non indica solo un determinato punto dell'esistenza umana, ma l'intero processo ciclico che inizia ancora prima della nascita del singolo individuo. Così la stessa struttura dell'opera si presenta, da un lato, come circolarità, come un viaggio continuo dell'umanità, un viaggio che è possibile solo in una direzione – dalla creazione alla morte. Dall'altro lato, il punto d'arrivo della singola esistenza significa non la fine delle cose, bensì una loro trasformazione in un altro stato di cose, in un'altra forma, forse in un "nuovo ciclo vitale",⁵⁷ quindi in un nuovo inizio.

tra occasione non sarebbero notati, ci si presentino altrettanto eccezionali e inattesi": R. Petrović, *Helioterapija afazije*, in *Eseji i članci*, cit., pp. 412-413.

⁵⁵ "La notte, scese la notte. Una notte tranquilla. Lo stesso dio, stando sdraiato con le mani dietro la testa, sentiva come passa il tempo. Come tutto passa, senti dio, e arrivano nuove cose, in cui non si ripete più ciò che è stato. Attento a metà ascoltava la storia del vicino. Ma che cos'è questo! In ogni caso, neanche un sassolino dopo ricorderà che è esistito ciò che è sparito. Forse qualcuno pensa al nonno di suo nonno. Dietro una stella che volando ha frustato la volta celeste rimaneva una striscia luminosa e si perdeva. Calò la notte, la notte": R. Petrović, *Burleska*, cit., p. 69.

⁵⁶ Cf. B. Jović, *Poetika Rastka Petrovića*..., cit., pp. 127, 176.

⁵⁷ Ivi, p. 179.

Questa visione del mondo e della propria esistenza palesata dall'autore corrisponde alla sua visione dell'arte e dell'opera artistica. Nell'arte si può arrivare a quella verità complessiva che sfugge altrimenti allo sguardo particolare, singolo. In essa, inoltre, è possibile immortalare ciò che nell'esistenza deperisce senza via di scampo. Nel già ricordato *Opšti podaci i život pesnika* Petrović scrive:

On sam sad je bio mlad, snažan čovečić, koji je želeo poći svima pravicima sveta. Bežao je kroz Albaniju, gde je jeo hleb od budi, i gde se grejao uz tuđe pleći i gledao lica koja je juče poštovao da se sad gadno svadaju o malo mesta kraj vatre. [...] On se toliko puta ta grozio, i uvek je hteo da živi. Tek tad počeo je da piše pesme, i da mu se svaka reč koju izgovori učini strahovito skupocenom [...] Počeo se strahovito i nepojmljivo užasavati od kraja života. Pojmio je da ako piše pesme, to nije zato da bi se izrazio, niti da bi imao uspeha, već jedino da bi se budućom slalom mogao produžiti i posle fizičkog umiranja. Umetnost je bila za njega kupovanje života negde preko granica pojmljivog. O, biti od ma kog spomenut posle hiljadu godina.⁵⁸

Creare il mondo per assistere alla sua creazione. Riconfermare la prima creazione e tutte le creazioni possibili, assistere ad esse facendo ritornare il tempo – questa concezione corrisponde a quella intessuta e espressa dallo scrittore nella struttura lirica e ciclica di *Burleska*. Far tornare ciò che è stato, non per destare la nostalgia del passato, bensì per creare, servendosi di esso, un'opera nuova secondo leggi diverse, quelle della poesia.

La poetica di *Burleska gospodina Peruna boga groma* è in stretto legame con la concezione petroviciana della nuova arte, la quale è in gran parte espressa nei saggi teorico-critici apparsi nel 1921. Proprio intorno all'idea della costruzione dell'opera d'arte si incontrano la produzione critico-teorica dell'autore, di ispirazione costruttivista, e la concezione su cui si fonda il suo primo romanzo.⁵⁹ Se il Dada elabora un'estetica della negazione

⁵⁸ “Lui stesso ora era un ometto giovane, forte, che desiderava partire in tutte le direzioni del mondo. Scappava attraverso l'Albania, dove mangiava pane ammuffito, e dove si scaldava appoggiato alle spalle degli altri e guardava persone che il giorno prima rispettava litigare in modo schifoso per un posticino accanto al fuoco. [...] Si inorridiva così tante volte, eppure voleva vivere. Solo allora cominciò a scrivere poesie, e ogni parola che pronunciava gli sembrava terribilmente preziosa [...] Cominciò a provare un orrore terribile e incomprensibile per la fine della vita. Secondo la sua concezione, se scrive poesie non è per esprimersi, né per avere successo, ma unicamente per potersi prolungare con la gloria futura anche dopo la morte fisica. L'arte per lui era l'acquisizione della vita da qualche parte oltre i confini del comprensibile. Oh, essere menzionato da chicchessia dopo mille anni”: R. Petrović, *Opšti podaci i život pesnika*, cit., pp. 463-464.

⁵⁹ In generale l'Avanguardia serba ha “potenziato la poetica costruttivista e denudato la forma dell'opera letteraria”, P. Petrović, *Avangardni roman bez romana...*, cit., p. 227.

portando all'estremo i meccanismi culturali esistenti e la volontà di sottomettere il contenuto e la forma della poesia all'irruzione incontrollata della violenza, Petrović, dal canto suo, si ribella alla tradizione culturale preesistente prendendo da essa i suoi elementi migliori, per poterli poi inserire, in tutta la loro molteplicità di aspetti e relazioni, in una nuova creazione.

Nella letteratura serba il romanzo breve degli anni Venti, in particolare nel tipo del romanzo lirico, di cui *Burleska gospodina Peruna boga gro-ma* è una delle massime realizzazioni, servendosi dei principi costruttivisti e adottando le tecniche della poesia, apre la strada a un rinnovamento della prosa e amplia sensibilmente il campo formale e contenutistico del romanzo del Novecento.