

BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

— 15 —

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanna Brogi Bercoff (Direttore), Stefano Bianchini,
Marcello Garzaniti (Presidente AIS), Persida Lazarević,
Giovanna Moracci, Monica Perotto

COMITATO DI REDAZIONE

Alberto Alberti, Giovanna Brogi Bercoff, Maria Chiara Ferro,
Marcello Garzaniti, Giovanna Moracci, Marcello Piacentini,
Donatella Possamai, Giovanna Siedina, Andrea Trovesi

Titoli pubblicati

1. Nicoletta Marcialis, *Introduzione alla lingua paleoslava*, 2005
2. Ettore Gherbezza, *Dei delitti e delle pene nella traduzione di Michail M. Ščerbatov*, 2007
3. Gabriele Mazzitelli, *Slavica biblioteconomica*, 2007
4. Maria Grazia Bartolini, Giovanna Brogi Bercoff (a cura di), *Kiev e Leopoli: il "testo" culturale*, 2007
5. Maria Bidovec, *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in Die Ehre Dess Hertzogthums Crain di J.W. Valvasor*, 2008
6. Maria Cristina Bragone, *Alfavitar radi učenija malych detej. Un abbecedario nella Russia del Seicento*, 2008
7. Alberto Alberti, Stefano Garzonio, Nicoletta Marcialis, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti (Ohrid, 10-16 settembre 2008)*, 2008
8. Maria Di Salvo, Giovanna Moracci, Giovanna Siedina (a cura di), *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, 2008
9. Francesca Romoli, *Predicatori nelle terre slavo-orientali (XI-XIII sec.). Retorica e strategie comunicative*, 2009
10. Maria Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, 2009
11. Maria Chiara Ferro, *Santità e agiografia al femminile. Forme letterarie, tipologie e modelli nel mondo slavo orientale (X-XVII sec.)*, 2010
12. Evel Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, 2010
13. Maria Grazia Bartolini, *"Introspece mare pectoris tui". Ascendenze neoplatoniche nella produzione dialogica di H.S. Skovoroda (1722-1794)*, 2010
14. Alberto Alberti, *Ivan Aleksandăr (1331-1371). Splendore e tramonto del secondo impero bulgaro*, 2010

**Firenze e Dubrovnik
all'epoca di Marino Darsa
(1508-1567)**

Atti della Giornata di Studi
Firenze, 31 gennaio 2009

a cura di
Paola Pinelli

Firenze University Press
2010

Firenze e Dubrovnik all'epoca di Marino Darsa (1508-1567) : Atti della Giornata di Studi Firenze, 31 Gennaio 2009 / a cura di Paola Pinelli. - Firenze : Firenze University Press, 2010.

(Biblioteca di Studi slavistici ; 15)

<http://digital.casalini.it/9788864531724>

ISBN 978-88-6453-172-4 (online)

ISBN 978-88-6453-161-8 (print)

La collana *Biblioteca di Studi Slavistici* è curata dalla redazione di *Studi Slavistici*, rivista di proprietà dell'Associazione Italiana degli Slavisti (<<http://epress.unifi.it/riviste/ss>>).

Per la riproduzione della firma autografa di Marino Darsa in copertina si ringrazia Franco Luxardo.

© 2010 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28
50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

INDICE

<i>Saluti delle autorità</i>		7
<i>Premessa</i>		11
M. Garzaniti	L'altra sponda dell'Adriatico fra Umanesimo e Rinascimento	13
S. Stojan	'Magnificenza' secondo Darsa	23
R. Morabito	Della "ragione mondana" e della "ragione divina": l'Avaro di Marino Darsa (Marin Držić)	23
P. Pinelli	Le relazioni commerciali tra Firenze e Dubrovnik (XV-XVI secolo)	33
R. Morabito (a cura di)	Marino Darsa (Marin Držić). Una biografia	51
R. Morabito (a cura di)	Antologia di critiche darsiane	57
		89
<i>Bibliografia</i>		

Sono con rinnovato piacere a Firenze e ringrazio il dottor Eugenio Giani, Assessore alle Relazioni Internazionali e ai Gemellaggi, per il sostegno e l'aiuto profuso a che questo evento abbia potuto aver luogo in questo luogo meraviglioso.

Mi soffermerò brevemente sui rapporti storici, culturali, economici e turistici che da sempre legano Italia e Croazia per passare poi al vero motivo di questo incontro e cioè il 500° anniversario della nascita di Marin Držić.

Le lingue di entrambi i paesi vengono studiate in molte università, croate ed italiane, e cerchiamo di supportare al meglio i lettori di scambio in un momento in cui sempre crescente è l'interesse degli studenti per le lingue e culture dell'altra sponda dell'Adriatico. La Società Dante Alighieri si adopera, in diverse città croate, alla sempre maggiore diffusione della lingua italiana, anche se da sempre vivo e costante è stato l'amore per questa lingua di una cultura di frontiera.

Ad ottobre dell'anno scorso, a Zagabria, è stato sottoscritto un Accordo di Cooperazione tra i nostri due Governi in materia di cultura ed istruzione e ciò rappresenta non solo un ampio ambito di reciproca collaborazione culturale ma terreno fertile di affermazione delle minoranze di entrambi i Paesi, a collegamento dei nostri due stati.

La minoranza italiana in Croazia ha svolto e svolge un ruolo importante e costruttivo nello sviluppo della società croata così come d'altronde fanno le presenze croate a Trieste, Udine, Padova, Milano, Roma e nel Molise. I comuni di Acquaviva Collecroce, San Felice del Molise e Montemitro a tutt'oggi preservano peculiarità linguistiche interessanti.

Proficui gli incontri intercorsi con gli imprenditori fiorentini e toscani, interessati a investire nella Repubblica di Croazia e permettetemi di sottolineare la visita ufficiale del Ministro degli Affari Esteri Frattini a Zagabria, due settimane fa, in occasione della quale è stato sottoscritto il Memorandum di Cooperazione tra i due Governi, inerente le reali possibilità di multiforme collaborazione tra le sponde dell'Adriatico.

L'anno scorso è stato proclamato, su decisione del Parlamento croato e del Governo della Repubblica di Croazia, l'anno della celebrazione del 500° anniversario della nascita del grande commediografo croato ed europeo Marin Držić.

È stata proprio la sua irripetibile opera a consentirci di promuovere una serie di iniziative congiunte, ad alto livello, nell'ambito della cooperazione tra città e università, tra istituzioni di ricerca ed ambiti culturali.

Con particolare piacere ricordo le visite a Venezia e a Siena, il Convegno alla Sapienza e tutta la serie di proficui incontri, a conferma dell'estrema attenzione alla cultura comune che ci unisce. Anche a distanza di 500 anni il Držić continua ad essere indiscutibile monumento artistico, riconosciuto, nella sua imponenza, non solo nei nostri due paesi. L'autore, all'inizio osteggiato ed irritato dalle critiche, scrisse il suo capolavoro *Dundo Maroje (Zio Maroje)* in cui, con una satira saggia e tagliente, ridicolizzò l'oligarchia cittadina della Ragusa del tempo. E qui vorrei far rilevare come il soggiorno del Nostro in Italia e a Siena, nella prima metà del XVI secolo, permise al Držić di accostarsi alla cultura e alle opere di italiani rinascimentali, percepandone gli stimoli, le innovazioni di quel genere comico che una volta in Patria, seppe rielaborare nelle sue commedie in un modo tutto suo. L'esperienza senese prima del 1557 ha per il Držić una duplice valenza: l'immersione nella cultura rinascimentale e un momento sicuramente formativo nella sua futura carriera di scrittore teatrale. Immerso nell'aria rinascimentale, nel mondo letterario e del pensiero cinquecentesco, sperimenterà *in primis* la forza di quelle arie di rinnovamento che, a partire dall'Italia, si propagarono in molti paesi europei, diventandone patrimonio comune.

Držić, insofferente ad ogni conformismo, si rivela uomo del suo tempo. Nella sua maestria spazia dal dramma pastorale per finire il suo iter con una tragedia, *Hecuba*, composta prima dell'esilio e del tentativo di congiura, riportando nelle sue opere i principi innovativi rinascimentali ed il riflesso fedele dell'epoca e del tempo. Le opere di Marin Držić, formatosi in ambito italiano, rappresentante eccelso della cultura primo cinquecentesca, ci fanno anche comprendere come l'arte e la cultura della Dalmazia, terra di incrocio di molte culture mediterranee, sia fonte d'arricchimento per l'intera Europa una grande famiglia culturale a cui tutti apparteniamo.

Nel corso di questa giornata avrete l'occasione di ascoltare ancora molto di più su Držić da illustri studiosi, mentre io concluderei il mio intervento con i ringraziamenti che vorrei rivolgere, oserei dire ai veri "colpevoli" dell'incontro odierno e cioè a Marin Držić ed al Prof. Marcello Garzaniti, che ha profuso enorme impegno nella tenace lotta per l'esistenza della cattedra di lingua e letteratura croata, presente da lunghi anni in questa meravigliosa, storica città.

Grazie ancora per l'attenzione prestatami,

Tomislav Vidošević
Ambasciatore della
Repubblica di Croazia
in Italia

L'anno del quinto centenario della nascita di Marino Darsa ha costituito un'importante occasione per sottolineare gli storici rapporti culturali tra l'Italia e la Croazia.

L'attrazione naturale tra le due sponde dell'Adriatico ha da sempre contribuito all'avvicinamento tra i due popoli, alla conoscenza reciproca, al crearsi di rapporti economici costruttivi e in generale all'arricchimento dei rispettivi retaggi culturali.

Marino Darsa costituisce un esempio emblematico dei rapporti tra la Toscana e la sponda orientale dell'Adriatico e ci consente di immergerci in una realtà in cui le distanze geografiche vengono superate in nome di affinità culturali.

Un ringraziamento particolare va alla curatrice, la Dott.ssa Pinelli che con questo suo contributo ha posto una importante pietra nel percorso di conoscenza tra le due culture, ricordandoci che l'Europa culturale esisteva prima dell'Europa politica.

Alessandra Fusi

Console Onorario della Repubblica
di Croazia a Firenze

Premessa

Il volume raccoglie gli atti della Giornata di Studi dedicata a *Firenze e Dubrovnik all'epoca di Marino Darsa (1508-1567)* che si è svolta il 31 gennaio 2009 nel suggestivo ambiente del Salone dei '200 di Palazzo Vecchio. L'evento è stato organizzato in occasione del 500° anniversario della nascita del poeta e drammaturgo croato Marino Darsa (Marin Držić) dal Consolato Onorario della Repubblica di Croazia a Firenze, nella persona dell'avv. Alessandra Fusi, con il patrocinio dell'Ambasciata di Croazia a Roma, dell'Università degli Studi di Firenze e la collaborazione dell'Assessorato alle Relazioni Internazionali e ai Gemellaggi del Comune di Firenze.

Gli interventi, oltre ad approfondire l'opera e le tematiche darsiane, ne hanno tracciato il quadro culturale ed economico di contesto, soffermandosi sull'influenza e l'importanza che ebbero nella produzione dello scrittore le relazioni tra la Toscana, in particolare Firenze, e Dubrovnik (Ragusa). Il rapporto privilegiato tra la cultura dalmato-ragusea e le città toscane trova infatti incarnazione nella figura del poeta e drammaturgo, dalla sua formazione senese fino alla tentata congiura contro il governo oligarchico raguseo nel 1566, per la quale cercò l'appoggio politico di Cosimo e Francesco de' Medici. Marcello Garzaniti (Università degli Studi di Firenze), *L'altra sponda dell'Adriatico fra Umanesimo e Rinascimento* ha offerto un profilo delle relazioni culturali tra le due sponde, evidenziando il ruolo dell'altra riva dell'Adriatico nel passaggio dal Medioevo all'Età Moderna. Slavica Stojan (Istituto Storico dell'Accademia delle Scienze e Arti di Zagabria) nel suo *'Magnificenza' secondo Darsa* ha approfondito il contesto nel quale si sviluppò l'opera di Darsa mostrandoci una Ragusa che accoglieva il pensiero moderno e le nuove idee che giungevano dall'Italia. Rossanna Morabito (Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'), *Della "ragione mondana" e della "ragione divina": l'Avaro di Marino Darsa (Marin Držić)* ha analizzato la produzione darsiana soffermandosi in particolare sull'ultima opera del letterato croato tradotta in italiano, *L'Avaro*, che offre un interessante punto di osservazione delle concezioni artistiche di Darsa e rappresenta un momento significativo di espressione del crescente antagonismo artistico e civile dell'autore rispetto all'ambiente raguseo. Infine Paola Pinelli (Università degli Studi di Firenze), *Le relazioni commerciali tra Firenze e Dubrovnik (XV-XVI secolo)* ha proposto un quadro inedito delle intense relazioni di natura commerciale ed

economica tra Dubrovnik e Firenze ai tempi di Darsa attingendo al ricchissimo patrimonio documentario degli archivi toscani.

Nel volume gli atti del convegno sono arricchiti da una appendice curata da Rosanna Morabito nella quale viene presentata una breve biografia di Marin Držić e una scelta di pagine critiche. Questa pubblicazione intende così rivolgersi agli studiosi, ma anche proporsi come strumento per la didattica nei corsi universitari, fornendo una prima introduzione italiana alla figura e all'opera, immeritatamente poco conosciute, di Marino Darsa, sullo sfondo politico ed economico del suo tempo.

La curatrice

L'altra sponda dell'Adriatico fra Umanesimo e Rinascimento

Marcello Garzaniti (Università degli Studi di Firenze)

Introduzione

Siamo abituati a leggere la storia dell'Adriatico attraverso il prisma delle singole storie nazionali. In Italia in particolare si tende ad interpretarne le vicende alla luce della secolare egemonia veneziana. Ben difficilmente, però, la sua complessa storia si potrà ricostruire ricorrendo alle immagini stereotipate, frutto di punti di vista spesso inconciliabili fra loro, che mal si attagliano alla natura composita di questa delicata area di contatto e cerniera fra culture, etnie e religioni diverse.

Queste difficoltà non diminuiscono se si vuol considerare l'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento sull'altra sponda dell'Adriatico. Seguendo una prospettiva ben consolidata, infatti, si finisce per considerare l'area dalmata e istriana nell'orbita di influenza dell'Umanesimo e del Rinascimento provenienti dalla penisola italiana, riconoscendo nella produzione letteraria delle città costiere l'eco più o meno diretta della letteratura italiana e della passione per il mondo classico che segnò nel nostro paese il passaggio dal Medioevo all'epoca moderna. Nè appare meno pernicioso la volontà di esaltare a tutti i costi l'originalità della produzione letteraria dalmata di epoca umanistica e rinascimentale.

Lo scopo della nostra riflessione sarà, piuttosto, quello di evidenziare il ruolo dell'altra riva dell'Adriatico e in particolare dei letterati croati in questa fase fondamentale della cultura europea che segnò l'avvento di un nuovo paradigma culturale. A questo complesso processo, infatti, prese parte attiva non solo il mondo latino-germanico, verso cui si appunta generalmente l'attenzione degli specialisti, ma anche il mondo slavo fin dalla sua fase di formazione. Ne furono protagoniste le popolazioni croate dell'altra riva dell'Adriatico che da secoli vivevano nelle città costiere, frammiste e ormai maggioritarie rispetto alle popolazioni romanze o di origine italiana¹.

¹ Rimaniamo sorpresi che la monografia di Ludwig Steindorff, dedicata alla Croazia e destinata al grande pubblico, ora disponibile in lingua italiana, non faccia sostanzialmente parola di questa importante stagione culturale del mondo croato, con l'eccezione di un cenno a Petar Hektorović e una brevissima biografia di Marino Darsa offerta alla fine del volume (Steindorff 2008).

Lo sviluppo storico dell'Adriatico orientale

Per comprendere meglio le profonde trasformazioni prodotte dall'Umanesimo e dal Rinascimento dobbiamo risalire all'epoca più antica, tratteggiando brevemente le principali linee di sviluppo dell'area costiera orientale che si consolidarono nel corso dei secoli manifestando una lunga durata².

L'altra riva dell'Adriatico ha condiviso per secoli la storia culturale della nostra penisola. Al tempo dell'impero romano le antiche provincie della Liburnia e della Dalmazia, con le loro popolazioni di stirpe illirica, erano state profondamente latinizzate, e rappresentavano un'importante area di contatto fra mondo latino e greco. L'arrivo degli slavi causò significativi spostamenti di popolazioni verso la costa consentendo alle nuove comunità di colonizzare ampi territori a cominciare dalle aree interne fino al contado delle città che si affacciavano sul mare. Già a partire dall'alto Medioevo gli slavi penetrarono nelle comunità cittadine, in cui continuava a prevalere la popolazione romano-illirica che aveva creato sul mare Adriatico una rete di città in collegamento fra loro, mantenendo saldi legami con l'altra riva del medesimo bacino. Si realizzò così una convivenza più o meno pacifica fra le popolazioni locali e le popolazioni slave, che si erano stabilite nelle campagne. Negli atti pubblici si conservava la lingua latina, mentre nelle piazze cittadine si usava il volgare romanzo.

Mentre la confinante Istria entrava nell'orbita del Sacro Romano impero, la Dalmazia diventava una provincia bizantina (tema), mantenendo attraverso il mare i collegamenti con la capitale dell'impero che si impegnava a difendere le città costiere dalle incursioni degli arabi e dei pirati slavi, annidati alle foci della Neretva. Intanto per iniziativa del patriarcato di Aquileia e della sede romana si rinsaldava il cristianesimo di tradizione latina, che aveva il suo centro principale nella città di Spalato. Dall'entroterra, sotto la guida di Trpimir (†864 circa), il regno croato estendeva la sua influenza sulla costa. Facendo leva sulle popolazioni slave insediate in Dalmazia, i sovrani croati miravano a controllare la riva orientale dell'Adriatico, a cominciare da Zara (Zadar). Dopo la conversione al cristianesimo la dinastia regnante protesse la chiesa e favorì la diffusione del monachesimo benedettino.

Soprattutto per l'energica azione del doge Orseolo (†1009) assunse una posizione dominante la città di Venezia, che diventò il principale centro politico ed economico del bacino adriatico. L'espansione della repubblica marinara tro-

² Si veda a questo proposito il classico saggio di Costantin Jireček (Jireček 1902-1904). Per alcuni temi specifici nella prospettiva della ricostruzione di una comune cultura adriatica può essere utile leggere gli Atti del Convegno Internazionale *Homo adriaticus. Identità culturale e autocoscienza attraverso i secoli* (Falaschini, Graciotti, Sconocchia 1998).

vò però resistenza nelle città costiere, che, eredi degli antichi municipi romani, desideravano conservare le antiche tradizioni di autonomia e, assumendo l'organizzazione sociale delle città comunali, lottarono per le proprie libertà anche con il sostegno della popolazione slava. Ad esse veniva in soccorso il regno croato, che dopo la fine della dinastia croata di Trpimir si era unito al più potente regno di Ungheria (1102). Le città dell'Adriatico, tuttavia, dovettero cedere all'egemonia veneziana, nonostante i tentativi di resistenza. Per iniziativa del doge la quarta crociata, conclusasi con la conquista di Costantinopoli (1204), esordì proprio con l'occupazione di Zara per conto dei veneziani (1202).

Nonostante la resistenza dei regnanti ungheresi, che conquistarono una posizione dominante in Dalmazia nella seconda metà del XIV secolo, il bacino adriatico si trasformò progressivamente nel "golfo di Venezia", come a lungo lo definirono le carte marittime. Anche se città come Ragusa (Dubrovnik) conquistarono una propria autonomia con una rapida ascesa economica, il mare Adriatico entrò definitivamente sotto il controllo della grande potenza marinara, attraendo nella sua orbita le città dell'Adriatico orientale³.

Nel XV secolo Venezia e la vicina Padova, con la sua famosa università, divenuti importanti centri dell'Umanesimo e del Rinascimento, contribuirono al rinnovamento della cultura classica e della lingua latina, ma anche all'affermazione del volgare veneziano, che nell'Adriatico orientale cominciò a prendere il sopravvento sulle parlate volgari locali, soprattutto in ambito mercantile. Nel frattempo nelle città della costa orientale, con la presenza sempre più diffusa di popolazioni di origine slava fra i ceti popolari, l'uso delle parlate croate si imponeva ormai nelle piazze cittadine.

Il bacino adriatico nel suo complesso attraversò a partire dal XVI secolo una crisi profonda. Dal Trecento i turchi si erano attestati nei Balcani e ne avevano conquistato l'entroterra, e dopo la presa di Costantinopoli (1453), l'impero ottomano premeva sulla riva orientale dell'Adriatico nonostante le resistenze di Venezia e del regno ungherese. A partire dal 1458 la Repubblica di Ragusa dovette pagare un tributo al sultano. Dopo la battaglia di Krbava (1493), che vide la distruzione dell'esercito croato, si giunse alla disfatta di Mohács (1526), in cui morì il re d'Ungheria e Boemia Ladislao II Jagellone. L'impero ottomano estese la sua influenza all'Ungheria meridionale, minacciando direttamente la Dalmazia. Il territorio magiaro fu diviso fra Giovanni I d'Ungheria, che si riconobbe vassallo del sultano, e gli Asburgo, che insieme a Venezia continuarono a guidare la resistenza del mondo occidentale nei confronti dell'avanzata ottomana. In seguito a questo nuovo assetto va detto,

³ Si veda a questo proposito il volume *Balcani occidentali, Adriatico e Venezia fra XIII e XVIII secolo* (Ortalli, Schmitt 2009), in particolare il saggio di Egidio Ivetić (Ivetić 2009: 239-260).

tuttavia, che pur dominando dal XVI secolo alcune porzioni della costa adriatica, la Porta non volle mai assumere direttamente il ruolo di potenza commerciale e marinara. Ragusa, chiamata anche repubblica di San Biagio dal nome del suo protettore, ebbe così l'opportunità di trasformarsi in un porto franco, direttamente in contatto con l'entroterra ottomano. Conservando a prezzo di un pesante tributo la propria indipendenza, la città con la sua posizione neutrale, continuò a giocare un ruolo strategico nell'intera area mediterranea sviluppando rapporti politici ed economici con gli ottomani. I conflitti della repubblica veneta e dell'impero asburgico con la Porta determinarono, tuttavia, la decadenza dell'intera area adriatica e il tramonto definitivo della Serenissima trascinò con sé anche le città della riva orientale dell'Adriatico contribuendo al processo di spostamento dell'asse economico e politico dal Mediterraneo orientale all'Atlantico. La stessa repubblica ragusea, funestata da un terribile terremoto (1667) a stento si riprese e, come Venezia, conservò la propria indipendenza fino alla conquista napoleonica (1808).

Umanesimo e Rinascimento dalmata

Fra il XV e il XVI secolo la riva orientale dell'Adriatico, nonostante l'avanzata ottomana nei Balcani, godeva ancora di una notevole prosperità economica e di condizioni che le consentirono di partecipare attivamente alla rinascita degli studi umanistici sviluppatasi nella penisola italiana⁴. In Dalmazia gli 'studia humanitatis' si affermarono ben presto nelle città, nelle scuole episcopali e nei monasteri benedettini. L'influenza dell'Umanesimo raggiunse dalle rive dell'Adriatico la più lontana corte di Budapest, ai tempi del re Matteo Corvino (1440-1490), in un'effimera ma splendida stagione, prima che si intensificasse la pressione dell'impero ottomano e i turchi ottenessero il controllo di gran parte del territorio ungherese.

Il centro propulsore della rinascita umanistica fu Venezia, che continuando a rappresentare la porta dell'Oriente, era l'ideale punto di incontro fra la cultura greca e latina. Nella città lagunare approdarono, infatti, molti intellettuali orientali, che si impegnarono nella trasmissione dell'eredità classica e cristiana conservata a Bisanzio. Fra questi ebbe un ruolo di rilievo il cardinal Bessarione (1408-1472), chiamato il "più latino dei greci e il più greco dei latini", che lasciò alla città la sua ricchissima biblioteca. Con l'avvento della stampa Venezia diventò uno dei centri più importanti per la diffusione del libro, soprattutto per le sue edizioni dei classici greci e latini, ma anche per le pubblicazioni in volgare.

⁴ Per un quadro generale sull'argomento rimane valido il capitolo dedicato all'area dalmata in Goleniščev-Kutuzov 1973.

La città rappresentava una tappa obbligata per quanti dall'Istria e dalla Dalmazia volessero recarsi nella penisola italiana, per completare gli studi a Padova, la cui università ebbe diversi rettori di origine dalmata, o stabilirsi presso qualche altra città della penisola, o raggiungere Roma, dove la curia e i suoi cardinali aspiravano a rinnovare i fasti dell'antica capitale dell'impero.

La Dalmazia non possedeva una sua università, ma soltanto scuole episcopali e studi teologici, fra cui il più importante fu lo 'studium' generale di Zara istituito alla fine del Quattrocento. Già alla prima metà del Quattrocento, però, risalgono le prime scuole dirette da umanisti, per lo più di origine italiana. La gioventù dalmata, affascinata dal ritorno all'antico, già istruita in patria nella conoscenza delle lingue – sia del latino, sia del volgare italiano –, poteva recarsi nella penisola italiana e competere ad armi pari con i coetanei. A differenza, dunque, del resto d'Europa la Dalmazia partecipava direttamente allo sviluppo e alla diffusione dell'Umanesimo e del Rinascimento.

Le aristocrazie delle città dalmate, a cominciare da Ragusa e Spalato, ebbero così la possibilità di vivere la rinascita delle lettere e il rinnovamento dei fasti della Roma antica e della classicità di cui si sentivano eredi al pari degli abitanti della penisola. La romanità era loro ben familiare sia per la presenza delle famiglie di origine latina sia per le memorie storiche dei luoghi. Gli abitanti di Spalato in particolare dimoravano ancora fra le mura del grande palazzo in cui si era ritirato l'imperatore Diocleziano, originario di quelle regioni. Lì, infatti, avevano trovato rifugio gli abitanti dell'antica Salona al tempo dell'invasione slava.

Entrambe le città adriatiche ebbero un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'Umanesimo dalmata. La produzione letteraria si arricchì in primo luogo di opere latine che ebbero spesso fortuna ben al di là dei patri confini. Alcuni scrittori si limitarono all'uso di questa lingua, ritenendo che il volgare slavo fosse incapace di elevarsi al rango di lingua letteraria, altri invece ne promossero la diffusione, guardando al volgare italiano. Del resto i nostri stessi umanisti, a cominciare dal Petrarca, scrissero in latino opere importanti, oggi spesso sono misconosciute rispetto alle più note composizioni in volgare.

Scrivendo nella loro lingua madre questi scrittori arricchirono la letteratura umanistica e rinascimentale della componente slava. Furono gli umanisti dalmati a dare forma al volgare croato, modellandolo sul latino e sulla lingua letteraria italiana. In particolare i poeti dalmati si segnalano per la loro partecipazione alla riscoperta cinquecentesca del *Canzoniere* del Petrarca, con componimenti sia in croato, ma anche in volgare italiano, contribuendo alla diffusione del petrarchismo e della lirica amorosa in Europa⁵.

⁵ Per un primo approccio si veda la breve antologia dei petrarchisti croati curata da Maria Rita (Leto 2004: 293-337).

Centri e autori principali

A Ragusa dominava un'aristocrazia cittadina che, come a Venezia, fondava le sue fortune sui traffici mercantili, soprattutto con le aree interne dei Balcani, ricche di miniere d'argento. In questa città si cominciarono a formare le prime scuole dirette da umanisti di provenienza italiana, fra cui il più importante fu certamente Tideo Acciarini (morto dopo il 1490). Intanto alcuni giovani venivano mandati a studiare a Padova. Fra i maestri ragusei si distinsero anche alcuni greci. Li sostituì successivamente una generazione di umanisti dalmati. Fra questi emerge il raguseo Elio Lampridio Cerva (Ilja Crijević, 1463-1520), uno dei più notevoli poeti dell'epoca, che ancora giovanissimo, già allievo di Pomponio Leto, fu laureato poeta in Campidoglio (1484). Fra i suoi componimenti più importanti vi è una poesia in onore della sua città, *Ode in Ragusam*, in cui è evidente la percezione di una continuità dell'eredità romana nella città adriatica. Nell'ambito della poesia latina Giacomo Bona (Jakov Bunić, 1469-1534) divenne celebre in occidente con il poema *De raptu Cerberi*, stampato a Roma nel 1490, in cui il mito classico veniva interpretato in chiave cristiana. All'aristocrazia ragusea apparteneva anche Benedetto Cotrugli (Benedikt Kotruljević, 1416-1469), autore del famoso libro *Della Mercatura e del Mercante Perfetto*, che, pur trattando di economia, testimonia una solida cultura umanistica. Gli umanisti ragusei erano inoltre stabilmente in contatto con i centri della cultura umanistica nel regno ungherese. A Ragusa il teologo francescano Giorgio Benigno Salviati (Juraj Dragišić) scrisse una difesa di Girolamo Savonarola, che apparve nella città fiorentina qualche tempo prima che il frate domenicano venisse condannato al rogo (1497)⁶.

All'inizio del Cinquecento la tradizione poetica in croato si era a tal punto consolidata che Nicola Ragnina (Nikola Ranjina) decise di raccoglierne le opere più notevoli nel cosiddetto *Canzoniere raguseo* (1507). Vi si trovano opere di Sigismondo Menze (Šiško Menčetić, 1457-1527), Giorgio Darsa (Djore Držić, 1461-1501), zio del più famoso Marino, ed altri ancora, che testimoniano il radicamento e lo sviluppo della tradizione petrarchesca sull'altra riva dell'Adriatico. La città intanto continuava a prosperare, nonostante la pressione dei turchi, diventando il centro di cultura più importante della costa orientale dell'Adriatico.

Fra i poeti ragusei occupa un posto particolare Mauro Vetrani (Mavro Vetranić, 1482-1576), monaco eremita e poeta, autore di un'opera autobiografica *Il Romito (Remeta)* e di sacre rappresentazioni, ispirate a episodi dell'antico e del nuovo testamento, che testimoniano il suo profondo legame con la tradizione religiosa.

Il drammaturgo più notevole dell'umanesimo dalmata fu Marino Darsa (Marin Držić, 1508-1567), cui è dedicato il presente volume. Le sue vaste espe-

⁶ Vasoli 1992.

rienze, a cominciare dagli anni trascorsi in Italia, si riflettono nella sua produzione letteraria, ricca di commedie, che rinnovano la tradizione di Plauto, ma anche di drammi pastorali, odi e poesie. Fra le commedie la più famosa è *Zio Maroje* (*Dundo Maroje*), che presentando con particolare originalità caratteri e situazioni, manifesta una critica severa nei confronti della Ragusa del tempo.

Fra gli storici emerge Ludovico Cerva Tuberone (Ludovik Crijević Tuberon, 1459-1527), che scrisse una serie di *Commentaria suorum temporum* (1603) che illustrano gli anni a cavallo fra il XV e il XVI secolo nell'Europa centro-orientale. Ispirandosi ai grandi storici latini, Sallustio e Tacito, lo storico raguseo offriva in particolare preziose notizie sui turchi.

Nella seconda metà del Cinquecento, sul modello delle accademie italiane, fu fondata a Ragusa l'Accademia dei Concordi. L'ultimo esponente di rilievo fu Domenico (Dominko) Zlatarić (1558-1613), prolifico traduttore in croato dall'italiano e dal latino, fra cui si ricorda la prima versione dell'*Aminta* di Tasso. La sua raccolta costituì l'unica pubblicazione slava edita dalla famosa tipografia dei Manuzio a Venezia.

La città di Spalato diventò un centro di cultura molto vivace fra il XV e il XVI secolo. Fra gli scrittori emerge in particolare Marco Marulo (Marko Marulić, 1450-1524), un poeta umanista che seppe interpretare gli aneliti di rinnovamento religioso dell'epoca, ma anche testimoniare la drammatica progressione dell'avanzata ottomana nel bacino danubiano. Insieme al gusto per la cultura latina classica diventano infatti motivi fondamentali della sua opera la critica alla condotta immorale del clero e i timori per la minaccia turca, in una visione che spesso assume tinte apocalittiche. Fra gli scritti più conosciuti all'epoca si annovera il trattato *Sui principi del vivere bene* (*De institutione bene vivendi*, 1506), un'esposizione dell'etica cristiana, che nella seconda metà del Cinquecento fu tradotta in italiano, in tedesco e in francese. Ne fu fatta persino una parziale versione in giapponese, usata dalle prime comunità dei missionari giunti in Estremo Oriente per descrivere il modello di vita occidentale. Autore di commenti alle sacre scritture e di componimenti in latino, fra cui la *Davidiadis*, un'Eneide in chiave biblica (1517), fu fecondo traduttore dal latino e dall'italiano, ma tradusse anche dal croato al latino con una versione della cosiddetta *Cronaca croata*. Marulo è noto soprattutto per il poema in croato intitolato *Judita* (1501), ispirato al soggetto biblico di Giuditta e Oloferne, in cui si esaltava la resistenza del mondo cristiano all'espansione ottomana. Alla lingua croata ben si attagliava l'uso del dodecasillabo, che aveva scelto per questo poema.

Il motivo antiturco diventò ricorrente negli scrittori dalmati, soprattutto dopo la disfatta del regno ungherese (1526), quando la situazione in Dalmazia si fece più difficile a causa delle continue incursioni turche. Molti si rifugiaro-

no all'estero e scrissero appelli al papa e alle potenze occidentali in difesa della loro patria, contribuendo in modo decisivo alla reazione dell'Occidente contro l'impero ottomano.

Gli aneliti di rinnovamento religioso erano ben radicati in Dalmazia, che nei decenni successivi vide la diffusione della Riforma e la reazione cattolica. Pur non potendo approfondire questo aspetto merita una particolare menzione la figura di Marco Antonio De Dominis (1560-1624), originario di Arbe (Rab), che divenne arcivescovo di Spalato e primate di Dalmazia (1602). Entrato in collisione con il papa e la curia romana si trasferì in Inghilterra e aderì all'anglicanesimo. Ritornò successivamente a Roma, dove inizialmente godette della protezione del papa regnante, ma in seguito dovette subire il processo dell'inquisizione, morendo nel carcere di Castel Sant'Angelo. Scienziato e teologo ci ha lasciato nel *De Republica Ecclesiastica* (1617-1620) un'opera, dedicata alla riforma della chiesa, che ebbe vasta eco.

Le isole della Dalmazia, soggette a Venezia, vissero in una situazione più favorevole, trovandosi più riparate rispetto alle incursioni turche. Lesina (Hvar) in particolare conservò la sua importanza economica e culturale. Alcuni suoi esponenti mostrarono una notevole originalità. Annibale Lucio (Hannibal Lučić, 1485-1553) nel suo dramma in versi intitolato *La schiava (Robinja)* narra la storia fra una nobile prigioniera dei turchi e un cavaliere croato, attualizzando il romanzo cavalleresco. Pietro Ettoreo (Petar Hektorović, 1487-1572) scrisse invece la lettera in versi *La pesca (Ribanje)*, pubblicata a Venezia (1568), in cui, raccontando una gita in barca, si descrive con ricchezza di particolari la vita dei pescatori. Fu il primo a trascrivere le canzoni popolari epiche degli slavi meridionali, le cosiddette 'bugarštice', fra cui ve ne sono alcune accompagnate dalla notazione musicale o sono scritte nei tradizionali versi decasillabi. Entrambi gli scrittori tradussero in volgare croato autori latini classici. Originario della medesima isola era Paolo Paladini (1470-1510), poeta e soldato, autore di un canzoniere in italiano e latino (1496). Di Lesina era originario il domenicano Vinko Pribojević (metà XV secolo-dopo il 1532) che pubblicò a Venezia l'opera *De origine successibusque Slavorum* (1532), in cui si glorificava la stirpe degli slavi, considerati discendenti degli illiri.

Vi sarebbero ancora altri umanisti, poeti e scrittori, a Zara, Trau, Curzola, Sebenico da menzionare. Fra questi emerge in particolare lo zaratino Petar Zoranić (1508-1569?), apprezzato per la sua opera in croato *Planine* (Montagne, 1569), scritta in versi e prosa, di carattere allegorico pastorale. Aveva la medesima origine Brne Karnarutić (1515?-1573), poeta imitatore di Ovidio, che deve la sua fama all'opera postuma *Vazetje Sigeta grada* (*La presa della città Szigetvár*, 1584), un poema epico storico dedicato alla battaglia di Szigetvár,

che vide fronteggiare un manipolo di croati e ungheresi contro l'esercito del sultano Solimano. Era di Sebenico Giorgio Sığoreo (Juraj Šižgorić 1440-1509), laureato a Padova e noto per i suoi componimenti in latino. Nel *De situ Illyriae et civitate Sibenici* ha testimoniato il profondo legame con la propria terra.

Nelle città dalmate si sviluppò, dunque, insieme a una letteratura in lingua latina, imitatrice degli autori classici, una vivace tradizione letteraria in volgare croato che viene ad aggiungersi, fra le prime in Europa, alla letteratura umanistica e rinascimentale nei volgari italiani. Fausto Veranzio (Faust Vrančić, 1551-1617) poteva così includere il croato dalmatino fra le cinque lingue più nobili dell'Europa nel suo *Dictionarium quinque nobilissimarum Europae linguarum latinae, italicae, germanicae, dalmatiae et ungaricae* (Venezia 1595). La parlata slava entrava così a pieno diritto fra le lingue dell'Umanesimo, facendosi portatrice di quegli ideali di rinascita dell'antico, ma soprattutto di riscoperta dei più profondi valori dell'*humanitas* che soli potevano costituire un elemento unificante in società cittadine che prosperavano al crocevia di traffici e rapporti internazionali. Ai suoi membri, in particolare all'aristocrazia, si richiedevano quelle virtù e quella cultura, in grado di opporsi al disordine morale che la ricchezza e la sete del potere stavano producendo.

L'affermazione dell'Umanesimo rappresentò una svolta importante nella storia culturale della Dalmazia e favorì una più profonda integrazione con la penisola italiana, saldando la riva orientale alla storia culturale dell'Occidente. Ne sono testimonianza non solo la conoscenza della letteratura italiana, ricorrente fonte d'ispirazione e oggetto di traduzione, ma ancor più la capacità di produrre poesia nello stesso volgare italiano.

La forte coesione sociale intorno ai valori dell'Umanesimo rappresentava inoltre agli occhi dei più avveduti intellettuali la migliore forma di resistenza alle pressioni ottomane che minacciavano l'esistenza delle fiorenti città dalmate. Con le loro opere questi scrittori contribuirono in modo determinante a creare in Occidente l'immagine del turco, barbaro invasore e pagano persecutore, che ha lasciato una traccia così profonda nella cultura europea.

‘Magnificenza’ secondo Darsa

Slavica Stojan (Istituto Storico dell’Accademia delle Scienze e Arti di Zagabria)

Potrebbe sembrare a prima vista azzardato o addirittura presuntuoso l’uso della parola ‘magnificenza’ in riferimento alla Ragusa rinascimentale. Che cosa di questa città, oltre alle imponenti mura, potrebbe apparire eccellente ad un occhio raffinato come quello di un fiorentino, abituato all’eccellenza urbanistica, architettonica e plastica, allo splendore dei materiali, al loro sofisticato utilizzo? Io, però, avevo in mente quella Ragusa, di per sé un’apparizione meravigliosa, quel piccolo grumo bianco di spazio, di spiritualità e di bellezza, circondato dal mare e dalla stretta fascia del confine continentale dietro cui, come dice Darsa, ci sono solo montagne selvagge. D’altronde, anche la letteratura rinascimentale che fiorisce in quell’angusto spazio è un fenomeno affascinante, come lo sono Marino Darsa e la sua magnifica opera davanti alla quale ancor’oggi rimaniamo ammaliati.

Prendo in esame i termini ‘magnifico’ e ‘magnificenza’ perché essi stessi facevano parte del lessico darsiano.

Nella commedia *Mande* (nota anche con il titolo *Tripče de Utolče*) un ragueuse si rivolge al podestà di Cattaro pronunciando la seguente frase: “Siamo servitori de la magnificenza vostra!”¹. Anche un cattarino usa la parola ‘magnificenza’ nel salutare il podestà, apostrofandolo poi con l’ossequioso titolo di ‘magnifico’. Non è difficile immaginare perché Marino Darsa in una sola scena, e per di più molto breve, abbia utilizzato per ben tre volte un termine che nel linguaggio dell’epoca stava ad indicare prima di tutto una persona che ostentava pubblicamente le proprie ricchezze ed il proprio *status*. Vesti lussuose e dimore arredate sfarzosamente esprimevano il successo e il benessere economico raggiunti grazie ai proficui e ben ramificati commerci che garantivano stabilità e lauti proventi. Anche Darsa stesso apparteneva a quel tempo in cui il fenomeno andava dilagando e penetrando ogni aspetto della società rinascimentale, e ne sperimentava le conseguenze sulla propria pelle.

Nella critica contemporanea il concetto di ‘magnificenza’ è legato principalmente alla rilettura del Rinascimento in chiave socio-economica secondo cui la produzione artistica e culturale dell’epoca è legata in modo indissolubile alla creazione di ricchezze e lo sviluppo del commercio stimola la diffusione delle idee.

Il termine latino ‘magnificentia’ significava splendore, progresso, grazia, raffinatezza nei modi, opulenza, sfarzo, potere. Esso dunque diventa indispensabile

¹ *Tripče de Utolče*, atto IV, scena VI, Držić 1979: 696.

quando si parla dei cambiamenti socio-economici prodottisi durante il Rinascimento nel modo di vita e nel comportamento dell'uomo occidentale, soprattutto nell'ambito del ceto borghese². Il termine 'magnifico' nel Cinquecento stava ad indicare prima di tutto un mercante di successo capace di consistenti profitti. L'ostentazione delle fortune economiche tramite la costruzione di palazzi, l'acquisto di prestigiose opere d'arte, la raccolta di informazioni e conoscenze alla ricerca di nuove possibilità di guadagno, si accompagnava molto spesso ad esborsi eccessivi. Il costo della 'magnificenza' rinascimentale si palesò nei grandi indebitamenti, nel massiccio ricorso al credito, cui non sfuggivano neanche i principi, nelle imprese azzardate, nelle spese incontrollate, nelle bancarotte, nei fallimenti. Il seme del nostro dispendioso multiculturalismo, l'esuberanza della cultura materiale e lo sfrenato consumismo, tutto ciò è stato seminato dal Rinascimento europeo.

A Dubrovnik esiste ancor'oggi nel linguaggio comune l'attributo *manjifik*, che denota qualcosa di prezioso, meritevole, vantaggioso, opulento, desiderabile, ma non di rado viene usato con connotazioni ironiche che negano di fatto il significato originario.

Poiché nella Ragusa rinascimentale il denaro assume un ruolo della massima importanza nella vita degli individui e della comunità, è stato interessante studiare il contesto sociale ed economico dell'opera darsiana, il modo in cui il suo teatro interagiva con quella complessa dinamica di valori e di significati, che produceva una nuova identità culturale.

Sempre ancorato al suo territorio, Darsa focalizza tutte le sue forze letterarie e teatrali sulla città, Ragusa, sui suoi contenuti ed i suoi ritmi di vita. Per questo motivo, nello *Zio Maroje*, come metafora urbana di Ragusa appare Roma, per eccellenza città di monumenti pellegrini e meraviglie, sinonimo di ricchezza e simbolo di capacità e conoscenza.

Tutte le vicende che egli mette in scena sono parte della vita cittadina, legate alla quotidianità degli abitanti della città. La città diventa un luogo simbolico, un emblema culturale vissuto attraverso i suoi cerimoniali e i suoi rituali³. Nell'opera darsiana la città è il centro del potere politico ed economico, un'entità sociale in cui, accanto all'aristocrazia e ai cittadini dalla consolidata e orgogliosa identità urbana, affluiscono quotidianamente cortei di immigrati rustici, dai quali saranno reclutate nuove serve, nuovi soldati, il popolino. Questi cambiano il loro stile di vita precedente, addirittura i loro nomi, per assumere modi e usanze urbane ed integrarsi quanto prima nella nuova realtà⁴.

Darsa è interessato a tutti gli aspetti della vita e dell'economia urbana cui i suoi personaggi partecipano, mostrandocene le componenti più importanti e

² Jardine 1996: 93-131.

³ Mullaney 1988: 10-13.

⁴ Le Goff 1993: 242.

i modi in cui si realizzavano le loro finalità, come pure il fatto che nella commercializzata società rinascimentale ragusea ogni cosa aveva un prezzo, anche i rapporti tra padri e figli. La città di Marino funziona come un sistema ben collaudato in cui numerose attività s’intersecano consentendo agli abitanti di condurre uno stile di vita urbano⁵.

Il mondo del commercio interpreta al meglio il fenomeno della ‘magnificenza’, sebbene i mercanti fossero spesso esposti ad enormi fatiche fisiche, veglie, paure, rischi del mestiere. Nella commedia *Zio Maroje*, un certo Vlaho/Biagio, che potrebbe essere il fratello di Marino o figlio di suo cugino Nicola, avvolto in un semplice cabbano da mercante gira per il mondo commerciando, creando nuova ricchezza che incrementa il potere economico raguseo e ne diffonde la fama. Il suo motto negli affari è “un passo alla volta”, egli non rischia perché non è avido, non si avventura in investimenti azzardati.

La città di Ragusa ai tempi del Darsa funzionava anzitutto come centro del commercio internazionale, specialmente di tessuti e spezie, in cui anche gli artigiani e i più vari mestieri erano molto richiesti⁶. Grazie ad una ben organizzata rete di traffici che assicurava un mercato alle più svariate merci, nella città si respirava un particolare ottimismo e un senso di rinascita e benessere in cui il consumo non era solo un fatto individuale. Si costruiscono nuovi edifici e si ristrutturano case; i saloni dei palazzi vengono dotati di camini; le pareti vengono rivestite con tessuti di seta e i mobili vengono tappezzati con pelli lavorate⁷. Le persone di tutte le classi sociali cominciano a vestire meglio e in modo più costoso; i semplici vestiti di pelle e di grezzo panno locale, addirittura quelli di velluto locale, vengono sostituiti con stoffe pregiate e seta d’importazione. L’abito diventa una componente importante della vita quotidiana. “Ino se hoće neg odjeća u našem životu/Non serve altro che l’abito nella nostra vita [per esser qualcuno]”⁸. Nello *Zio Maroje* la cortigiana Laura (nota bene: di Curzola) ordina al pellicciaio pelli pregiate ma proibite, di lince e di zibellino⁹. Le sfaccendate ricche ragusee passano il loro tempo ad “assottigliarsi le sopracciglia” e a “imbellettarsi le guance”. Si comincia a comprare i fiori al mercato per abbellire le dimore, si usa l’acqua di rose per prevenire odori sgradevoli che potrebbero guastare la bellezza dell’ambiente domestico. I prodotti d’importazione attirano per la loro raffinatezza molto più dei semplici prodotti degli artigiani locali, che più che all’estetica badavano alla durevolezza del prodotto.

Per quanto i cambiamenti non risparmiino nessun cetto sociale, i ricchi darsiani comprano, vestono e mangiano proprio le cose che la Repubblica proibiva

⁵ Bracewell 1990: 177-187.

⁶ Foretić 1969a: 17.

⁷ Han 1955-56: 250.

⁸ *Džuho Kerpeta*, Držić 1979: 534.

⁹ *Zio Maroje*, atto III, scena IX, Darsa 1989: 60.

con leggi severe per preservare il tenore di un piccolo stato modesto circondato da ricchi e potenti vicini.

Proprio quel consumismo rinascimentale, quel desiderio sfrenato di procurarsi prodotti nuovi, di fattura sempre migliore e sempre più costosi, è definito come ‘magnificenza’. Essa si esplicava nell’intraprendenza creativa, nella produzione di nuove ricchezze, in grandi profitti ma anche nell’indebitamento, in un esagerato consumo privato per apparire sempre più alla moda e sempre più giovani, nonché nelle spese statali per le cerimonie e lo splendore urbano. Questo è ciò che Darsa troverà anche nella città natale al ritorno dall’Italia dopo gli anni di studio. Proprio allora anche la famiglia di Darsa vive il suo tracollo economico, dopo che il fratello Vicko (Vincenzo) ha contratto debiti per quasi cinquemila ducati, impegnando in data 26 aprile 1533 tutto il patrimonio personale e della famiglia per un affare che andrà male¹⁰. Perciò Darsa sa per esperienza familiare cosa voglia dire “dal tino fare una tinozza” e che “dai figli scapestrati bisogna salvaguardare i denari” (*Zio Maroje*).

Il drammaturgo osserva i suoi personaggi attraverso le loro attività lavorative quotidiane e la relativa vita sociale, attraverso l’accumulazione di profitti creati dal commercio, specialmente delle spezie¹¹, attraverso i prodotti del loro lavoro, presentando o solo menzionando un gran numero di arti e mestieri significativi nel funzionamento della città rinascimentale.

Ai tempi del Darsa il settore tessile, ovvero l’Arte della Lana, vantava a Dubrovnik un’ormai secolare tradizione e comprendeva varie specializzazioni: pannaioli, tintori, scardassatori di lana, ecc. Il commercio in tessuti permetteva ottimi guadagni. Proprio per questo il vecchio zio Maroje aveva mandato suo figlio Maro non a Roma ma a Firenze, con l’incarico di acquistare tessuti pregiati per poi rivenderli sui mercati orientali, aspettandosi di moltiplicare la somma investita. Il nostro commediografo menziona anche due ragusei reali, commercianti in tessuti: i ‘drappieri’ Lessandro¹² e Luka¹³. Lo scrittore teneva anche agli scardassatori e alle scardassatrici di lana: gli ampi locali in cui questi lavoravano i panni (le garze), le cosiddette ‘garzarie’ o ‘garzerie’, erano utilizzate anche per le prove delle compagnie teatrali¹⁴.

¹⁰ Dubrovnik, Državni Arhiv, Debita Notariae, ser. 10, vol. 80, cc. 16v, 29, 43, 45, 47, 54v, 55, 57, 64v, 67, 78, 87v, 94, 96v, 156v.

¹¹ Fisković 1969: 51.

¹² *Zio Maroje*, atto V, scena I, Darsa 1989: 93; Dubrovnik, Državni Arhiv, Lamenta de Intus, ser. 51, sv. 93, c. 28.

¹³ *Dundo Maroje*, atto III, scena IX, Držić 1979: 446. Il nome del drappiere Luka si trova anche nel testamento di Glegheuich Lukrecija del fu Ivan, redatto nel 1607 (Dubrovnik, Državni Arhiv, Testamenta Notariae, sv. 53, cc. 48-49), e nella matricola della Confraternita di Sant’Antonio Abate.

¹⁴ La nota compagnia teatrale capeggiata da Rafo Marinov Gozze si chiamava appunto Gardzarija (*Džuhò Kerpeta*, Držić 1979: 528).

Lo stesso Darsa sostituì per quattro mesi il fratello Vlaho (Biagio) come scrivano della corporazione dei lanaioli. Il Nostro si riferisce in vari momenti alla produzione, alla vendita, all'esportazione e all'importazione dei tessuti, sottolineando la resistenza delle stoffe locali e criticando l'importazione incontrollata di stoffe e sete pregiate¹⁵ e il disprezzo dei ricchi ragusei per i prodotti tessili locali¹⁶, fattori che portano all'inesorabile decadimento della manifattura tessile locale. Il lavoro del sarto richiedeva molta abilità per cucire elaborati vestiti alle signore ragusee, e altrettanto impegnativo era per le serve mantenere in perfetto ordine i vestiti delle loro padrone¹⁷. Molto richieste erano anche drapperie e tende sfarzose per la decorazione degli interni¹⁸, sebbene esse non costituissero l'unico modo per decorare le case e i palazzi. Proprio il già menzionato Biagio, fratello di Marino, fu ingaggiato a più riprese per eseguire decorazioni pittoriche e dorature nel Palazzo del Rettore e nel Palazzo del Gran Consiglio¹⁹.

Sebbene l'unico settore di produzione ed esportazione raguseo fosse quello tessile (lavorazione e tintura dei panni), i commercianti realizzavano i profitti maggiori con le spezie: pepe, cannella, zafferano e zenzero. Nella commedia *Venere e Adone*, si elogia "il pepe che scalda e lo zafferano che rallegra"²⁰. Il viaggio intrapreso dal Negromante nello *Zio Maroje* non è solo allegorico. Esplorando il mondo in cerca di nuove risorse e ricchezze, si è effettivamente arrivati in nuove terre e le nuove rotte commerciali aprono anche nuovi spazi di espansione al pensiero rinascimentale europeo. Così il Negromante si dirige verso le Nuove Indie, che stanno ad indicare realmente le terre di recente scoperta. L'apertura al nuovo mondo in Darsa è nel contempo espressione del nascente consumismo rinascimentale e dei suoi sogni di ricchezza, di una terra dell'abbondanza in cui addirittura "i cani vengono legati con le salsicce". Ai tempi del Darsa ci sono davvero dei ragusei che già vivono in Sud America e

¹⁵ La tirata del vecchio Maroje ne è un esempio: "Eh, si acconciano il deretano con la seta [...] I figli sciocchi adesso spendono oro per le brache, spendono un tesoro, e noi non ce ne curiamo [...] Eh, i panni che noi usavamo nei nostri giovani anni, costavano ma duravano in eterno: potrei trovarne ancora in casa di mio nonno; non si laceravano mai" (*Zio Maroje*, atto IV, scena I, Darsa 1989: 75).

¹⁶ "Non ci degniamo di portare le stoffe che si fanno in città invece cerchiamo per il mondo cose che possono adornare la nostra persona, mentre non ci sforziamo a far venire da fuori maestri che ci adornino l'ingegno" (*L'Avaro*, atto IV, scena II, Darsa 2009: 88).

¹⁷ *Grižula*, atto II, scena VI, Držić 1979: 632.

¹⁸ "Hanno letti di seta, vestaglie di seta, tendaggi di seta [...]" (*Zio Maroje*, atto III, scena IX, Darsa 1989: 60).

¹⁹ Dubrovnik, Državni Arhiv, Detta, ser. 6, sv. 1, c. 110v, anno 1546; c.155, anno 1548.

²⁰ "Što 'e papar ki grije i čafran veseli" (*Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena*, scena I, v. 7, Držić 1979: 319).

mantengono le loro famiglie a Dubrovnik o sull'Isola di Mezzo (Lopud)²¹. Dal Brasile arrivano a Ragusa uccelli esotici, pappagalli e probabilmente anche la porpora per tingere i tessuti prodotti dai pannaioli locali. Le navi ragusee con le stive cariche di seta e di spezie, di grano e di balle di panno di lana realizzano i maggiori guadagni proprio sulle rotte che dal Levante conducono ai porti italiani e mediterranei occidentali.

Tra i vari artigiani che compaiono sulla scena darsiana riproducendo la reale vita cittadina, gli orefici e gli argentieri²² avevano un ruolo di rilievo nella quotidianità ragusea, perché anche gli oggetti di uso quotidiano venivano fatti di metalli preziosi²³. Ad influenzare questa consuetudine contribuiva la tradizione di lavorazione dei metalli di Novo Brdo (oggi Kosovo), regione in cui era presente una colonia ragusea con miniere di argento, oro e piombo (vi si estraeva *argentum di glama* che conteneva più del 33 per cento di oro).

Tra gli altri mestieri troviamo per esempio i fabbri in *Tripče de Utolče*²⁴ e in *Grižula* (Gian Figino)²⁵, i pellicciai e i mugnai in *Zio Maroje*²⁶. I calzolai appaiono in *Grižula* (Šile) e ne *L'Avaro* (Čičilio ossia Pietro Siciliano).

I produttori di sapone svolgevano un'attività di supporto alla manifattura di panni ragusea. Il saponificio era situato a Pile (zona occidentale attigua al mare). Nello *Zio Maroje* la serva Petrunjela tradisce l'artificio darsiano dell'ambientazione romana ("osservare Dubrovnik da Roma"), affermando di aver dimenticato di comprare il sapone "al mare", offrendo così un chiaro riferimento alla topografia ragusea, non certo a quella romana²⁷.

Attraverso l'opera del Darsa, in modo diretto o indiretto, sfilano ceraiuoli, librai, mugnai, calzolai, falegnami, specialisti²⁸. Questi ultimi producevano tra l'altro anche il marzapane, un dolce che la parsimoniosa Repubblica ufficial-

²¹ Stojan 2007a: 212-213.

²² Pensiamo al noto orafo Gianpietro dello *Zio Maroje* (*Zio Maroje*, atto I, scena VI, Darsa 1989: 26).

²³ Roller 1951: 93.

²⁴ *Tripče de Utolče*, atto IV, scena III, Držić 1979: 691.

²⁵ *Grižula*, atto II, scena VI, Držić 1979: 630.

²⁶ "Sve što se od pelicara rodi, šije peli; a sve što se od mlinara rodi, sve muku krade" (*Grižula*, atto III, scena X, Držić 1979: 447); letteralmente: "Tutto ciò che da pellicciaio nasce, cuce le pelli, e tutto ciò che da mugnaio nasce, ruba la farina".

²⁷ "Ah zaboravim mimogrede kupit dvije litre sapluna! Na moru, prije neg doma pođem, pođ ga ću časom uzet" (*Dundo Maroje*, atto IV, scena IV, Držić 1979: 493). "Ah dimenticavo di comprare, strada facendo, due chili di sapone! Ma prima di tornare a casa mi fermerò un attimo [al mare] a prenderlo" (*Zio Maroje*, Darsa 1989: 82; nella traduzione della Missoni il riferimento al mare è stato omissso).

²⁸ Anche il nonno di Đulo Fjorović Giuliani (Giulio Fiore Giuliani), venuto a Dubrovnik da Firenze, aprì attorno al 1440 una bottega di spezie (secondo la documentazione raccolta da Nenad Vekarić). Sua nipote sposò un fratello di Marino, il menzionato Biagio di Nicola Darsa.

mente vietava severamente ai suoi cittadini, sebbene quello stesso marzapane si trovi tra le voci di spesa del Palazzo del Rettore²⁹.

Pur essendo rettore della chiesa di Ognissanti che era sede della confraternita dei muratori e scalpellini, il commediografo non cita nessuna di queste professioni nelle sue opere, salvo esprimere un giudizio negativo, per altro non argomentato, nei confronti dell'ingegnere militare e costruttore Ferramolino da Bergamo, in una delle lettere a Cosimo dei Medici.

Darsa comunque è consapevole che Ragusa rappresenta un ben congegnato complesso architettonico ed urbanistico, molto particolare e affascinante: "Dobro je ordenan ovi naš grad i lijep je per amor di dio/È ben ordinata questa nostra città, ed è bella per amor di Dio."³⁰

Nella pastorale in prosa *Džuho Kerpeta*, conservatasi solo in frammenti, vengono menzionate le mura dei palazzi ragusei, che con la loro architettura sfarzosa testimoniano più la ricchezza dei committenti che la bravura dei loro architetti: "O, lakomosti od zlata, kudi se prostireš? Po mirijeh se bogataca penješ/Oh, avidità d'oro, fin dove arrivi? Sali per i muri dei ricchi"³¹.

Sebbene il commercio librario avesse a quei tempi un preciso valore economico, l'interesse per il libro a Dubrovnik era esiguo, specialmente presso i giovani: "il pugnale ti pende alla cintura, non il libro", rimprovererà il Nostro ne *L'Avaro*³². La mancanza d'istruzione induce a cattive abitudini e comportamenti screanzati, ma – sottolinea Marino Darsa - è dovuta per lo più alla carenza in città di buoni maestri. Nella commedia *Tripče de Utolče*, il pedante Krisa, maestro di scuola, si comporta in maniera inadeguata alla sua elevata posizione, per cui Darsa lo definisce "pazzo furioso". C'erano senz'altro giovani nobili che arrivavano alla maggiore età senza sapere leggere e scrivere. Nella commedia *L'Avaro*, un vecchio saggio consiglia a suo nipote, ormai grande, di prendere lezioni serali dal maestro cittadino, se si vergogna di andare a scuola con i ragazzi, per imparare finalmente a leggere e scrivere³³. È questo il primo accenno nella nostra letteratura alla consuetudine delle lezioni private.

Tra le funzioni pubbliche che godevano di grande prestigio nella città rinascimentale, oltre al maestro Darsa menziona anche il medico (*likar*), che "medica", in senso figurato, l'animo e il corpo (*Pjesni*, nn. 24 e 25). Di grande dignità tra i funzionari statali anche il giudice ed il cancelliere, ugualmente menzionati dal commediografo³⁴.

²⁹ Dubrovnik, Državni Arhiv, Detta, sv. 1, c. 136v, maggio 1547.

³⁰ *Tripče de Utolče*, atto IV, scena VI, Držić 1979: 696.

³¹ Držić 1979: 530.

³² *L'Avaro*, atto IV, scena II, Darsa 2009: 88.

³³ *L'Avaro*, atto IV, scena II, Darsa 2009: 87.

³⁴ *Arkulin*, atto IV, scena VI, Držić 1979: 745 e atto V, scena II, Držić 1979: 748-753.

La ‘magnificenza’ comprendeva anche il piacere della buona tavola, apparecchiata con gusto e piena di succulente delizie, attorno alla quale in compagnia di amici e parenti conversare piacevolmente pasteggiando e scherzando. Al rozzo Grubiša (*Zio Maroje*), che viene dal profondo entroterra, quest’usanza cittadina sembra un’inutile perdita di tempo: “dove per ore si mangia quel povero pasto”.

La ‘magnificenza’ comportava anche la ‘galanteria’, arte di comportarsi in modo garbato in ogni contesto: “Io sono un uomo: mi muovo con galanteria, mi comporto con saggezza, non sono rozzo, non mi pare proprio di esserlo!” dice di sé Pomet³⁵. Quest’arte tuttavia non si poteva acquisire di colpo, semplicemente saltando dagli zoccoli nelle scarpe, al contrario di come invece era possibile arricchirsi, con affari rischiosi e redditizi.

A Ragusa la ‘magnificenza’, come concetto centrale della mentalità rinascimentale e fenomeno globale dell’epoca, non veniva identificata con gesti grandiosi o imprese straordinarie nel campo delle arti (pittura, scultura, architettura e arti applicate). L’arte non era considerata come espressione massima dello spirito e somma virtù. Il ritratto, ad esempio, era ritenuto piuttosto segno di grande sfarzo a testimonianza dell’agiatezza e del potere del committente (basti pensare ai ritratti di Tiziano, quello di Lujo Giorgi ad Ancona e quello di Damiano Pozza nel convento dei Domenicani a Dubrovnik, in cui i donatori delle pale sono raffigurati in posizione ingiocchiata).

Nell’opera darsiana, comunque, Dubrovnik è vista come un luogo in cui si producono nuovi valori e si accumula nuova ricchezza, in cui l’abilità creativa si dispiega in ogni campo e l’uomo virtuoso, sapiente e capace può diventare un vero artista.

L’opera darsiana rivela che la società ragusea accoglieva il pensiero moderno e le nuove scoperte che giungevano dall’altra sponda dell’Adriatico, confermando il potere di espansione della cultura rinascimentale, con l’apertura agli orizzonti internazionali e cosmopoliti ma anche esprimendo in modo autentico concezioni di bellezza, ricercatezza, nobiltà e manifestando nei più vari tipi di uomini e donne e nelle diverse classi sociali l’aspirazione rinascimentale all’auto-perfezionamento e al progresso. Al Darsa, però, non sfugge l’altra faccia della medaglia, il lato negativo di questo nobile atteggiamento, che identifica nello sperpero pubblico e privato, nell’ostentazione, nella sfrenata mania di possesso, nella millanteria.

Probabilmente la ‘magnificenza’ rinascimentale non è responsabile di aver generato gli “uomini nahvao” (“sedicenti uomini”), ma ha sicuramente permesso loro di giungere fino ai posti di comando dando loro sicurezza di sé e autore-

³⁵ *Zio Maroje*, atto III, scena XIV, Darsa 1989: 67. La Missoni traduce il termine originale “galanteria” come “eleganza”.

volezza. Proprio costoro guasteranno l'immagine idilliaca e utopica della città piena di calorosi e genuini incontri umani.

La 'magnificenza' alla ragusea, ossia alla darsiana, non ammette la bellezza e la perfezione ad ogni costo, bensì alle condizioni poste dalla cultura sociale e politica ragusea, in equilibrio tra spirito liberale e tradizionalista. Incoraggia l'aspirazione al bello, al nuovo, al singolare, mantenendo sempre una sana diffidenza e avvedutezza per adattarsi alle circostanze dettate dai tempi e dai luoghi: "Occorre, invece, aver pazienza e sapersi adattare ai tempi cattivi per poter godere di quelli buoni"³⁶.

³⁶ *Zio Maroje*, atto II, scena I, Darsa 1989: 35.

Della “ragione mondana” e della “ragione divina”: L’Avaro di Marino Darsa (Marin Držić)

Rosanna Morabito (Università degli Studi di Napoli ‘L’Orientale’)

Nel corso del 2008, anno del quinto centenario della nascita di Marino Darsa, molti incontri di studio, celebrazioni e convegni internazionali si sono svolti in diversi paesi europei per ricordare il grande drammaturgo croato. Il suo particolare legame con l’Italia, che nell’età umanistica e rinascimentale aveva un ruolo centrale nel panorama culturale europeo, viene naturalmente ricordato da più parti e non per sminuire la sua originalità artistica, bensì per rimarcare il legame genetico tra la fioritura culturale dalmato-ragusea cinquecentesca e la coeva cultura rinascimentale che si irradiava con funzione modellante ad ogni livello dalla penisola italiana al resto d’Europa.

Il rapporto privilegiato tra la cultura dalmato-ragusea e il nostro paese è incarnato nella figura del Darsa poeta e drammaturgo, dalla sua formazione senese fino alla tentata congiura che nel 1566 lo portò a Firenze¹, e poi fino alla morte nel suo ‘esilio’ veneziano.

Tra gli eventi che hanno segnato questo centenario si conta anche la pubblicazione della prima versione italiana della commedia darsiana *L’Avaro*, che ho eseguito insieme a Suzana Glavaš². L’iniziativa è stata per me non solo un’operazione filologica di estremo interesse, ma anche un contributo alla continuità delle relazioni culturali con la sponda orientale dell’Adriatico, tramite l’avvicinamento ai lettori italiani di una delle opere principali del drammaturgo croato³, già noto in Italia per la traduzione della sua commedia principale, lo *Zio Maroje* (1551), eseguita vent’anni orsono da Liliana Missoni⁴.

¹ Nella speranza di convincere i Medici a rovesciare il governo oligarchico raguseo e stabilire un protettorato sulla piccola repubblica adriatica, Darsa indirizzò a Cosimo e Francesco de’ Medici almeno sette lettere, di cui due note solo per riferimenti indiretti. Dopo la scoperta nel 1930 di un primo gruppo di cinque missive negli archivi fiorentini da parte di Jean Dayre, le lettere sono state più volte pubblicate in originale e traduzione (si veda l’introduzione di Rešetar 1930). Recentemente, lo studioso Lovro Kunčević ha rinvenuto e pubblicato un’altra lettera, unitamente ad altri documenti medici (Kunčević 2007).

² Darsa 2009. Da questa edizione sono tratte le citazioni.

³ Novak 2003: 54 la definisce “la più ambiziosa” delle sue commedie.

⁴ Darsa 1989. È importante per me sottolineare la continuità con l’opera di Liliana Missoni, prima traduttrice di Darsa in italiano, che prima di me ha occupato la cattedra di Lingua e letteratura serbo-croata all’Orientale di Napoli.

Paragonata per importanza alle opere teatrali darsiane più celebri – il già ricordato *Zio Maroje* in prosa e la *Beffa di Stanac* in versi⁵ – *L'Avaro* (1555) è la sua sola commedia che si richiami esplicitamente ad un modello classico, quello plautino dell'*Aulularia*, dal quale si discosta parzialmente nella fabula e soprattutto nella concezione e nella costruzione drammaturgica⁶. L'ascendenza classica è registrata nella tradizione anche a proposito della tragedia che nel 1558⁷ conclude l'attività drammatica dell'autore, l'*Ecuba*, un adattamento da Euripide attraverso il rifacimento di Lodovico Dolce (1543).

Ponendosi verso la fine del percorso creativo darsiano, *L'Avaro* offre un interessante punto di osservazione delle sue concezioni artistiche, della sua inquietudine critica del reale e della visione etica che la sostanzia. Secondo Rafo Bogišić, uno dei biografi di Darsa, la commedia *L'Avaro*, dopo lo *Zio Maroje* e prima dell'*Ecuba*, rappresenta la “seconda resa dei conti del drammaturgo con i suoi concittadini”⁸, rappresenta cioè un momento significativo nell'espressione del crescente antagonismo artistico e civile dell'autore rispetto all'ambiente raguseo dominato da una élite che si ammanta ipocritamente dei valori di giustizia, virtù, ragione e dottrina mentre invece è arroccata nella difesa dei propri privilegi e delle rigide norme oligarchiche. In questa circostanza, mi limiterò ad evidenziare alcuni elementi tematici della commedia sullo sfondo della vicenda umana e artistica dell'autore.

Di famiglia non nobile, eminente ma decaduta economicamente, lo scrittore oppone il suo talento drammatico e la sua etica di religioso all'arroganza della

⁵ Già nel 1971, Frano Čale definiva *La Beffa*, lo *Zio Maroje* e *L'Avaro* come le più significative opere teatrali darsiane, frutto di piena maturità artistica (Čale 1971: 6). Tra i molti essenziali contributi darsiani prodotti dallo studioso croato dalla fine degli anni Sessanta, ricordiamo per la nostra commedia almeno Čale 1973: 93-122. Molti dei suoi studi sono ripresi nell'introduzione all'edizione delle opere di Darsa (Držić 1987). Sull'interpretazione di Čale si basa nelle linee generali anche la mia lettura dell'opera darsiana. Data la vastità della letteratura critica, mi limiterò a citare solo gli studi cui mi rifaccio direttamente, rimandando alla mia introduzione all'edizione italiana della commedia per più ampi riferimenti bibliografici.

⁶ Come ho già avuto modo di osservare, il titolo stesso dell'opera evidenzia uno spostamento dell'asse della commedia dall'oggetto (la pentola dell'oro) alla persona (l'avaro), come si vedrà più tardi in Molière. Ricordiamo che “il richiamo esplicito all'ascendenza plautina e la scelta stessa della somma autorità della commedia come modello non solo segnalava l'accoglimento delle norme del genere al fine di sottoporre all'aggressione comica un vizio diffuso come l'avarizia, ma anche rivelava l'attitudine manieristica dell'autore a piegare la convenzione all'espressione di una problematicità totalmente estranea al modello, contrabbandando in un intreccio stereotipato la sua personale critica all'attualità” (Morabito 2009: 25).

⁷ Vietata per due volte dalle autorità cittadine, la tragedia sarà rappresentata l'anno successivo, nel 1559 (Valle, Novak 1989).

⁸ Bogišić 1996: 219.

nobiltà di nascita e della morale mercantilistica dominante.

Le lettere fiorentine del 1566, uno straordinario documento della visione storica sociale e politica di Darsa, oltre che una preziosa chiave interpretativa della sua opera, esprimono “la visione travagliata di un mondo lacerato da contrasti ad ogni livello, nel quale l’ideale di armonia classica e la fiducia nel legame causale tra virtù e fortuna appaiono ormai infranti contro una realtà sempre più palesemente drammatica”⁹. La consapevolezza della conflittualità politica e religiosa che sconvolge la scena internazionale del tempo è riflessa nelle lettere: “in questo mondo ordinariamente combattono buoni coi tristi, virtuosi co’ vitiosi, li pii co’ violenti et l’ingegno co’ la forza”¹⁰. Velleità utopistica di un religioso umanista o follia di un ingegno borghese esasperato dall’esclusione sociale, la tentata congiura era comunque destinata a fallire per l’inconciliabilità ontologica tra l’artista e il potere.

Le opposizioni tra ingegno e forza, virtù e vizio, che troviamo nelle lettere, riecheggiano le molte antitesi¹¹ che compaiono nelle commedie, prima fra tutte quella tra “uomini sul serio” e “sedicenti uomini” del celebre Prologo dello *Zio Maroje*. Utilizzando il prologo come spazio di riflessione critica, in un linguaggio cifrato e allusivo il personaggio del negromante Nasolungo aveva rivelato lo spessore ideologico-politico della comicità darsiana, svelando lo specchio rovesciato del teatro in cui era ritratta con crudezza la superbia del regime e dei suoi rappresentanti che, con l’esercizio esclusivo di un potere arrogante, retrogrado e improntato ad un’etica mercantilistica, pretendevano di rappresentare la giustizia e tutto l’insieme dei valori umanistici, essendo in realtà dei “sedicenti uomini”, privi dei necessari requisiti di saggezza, indulgenza e ragionevolezza, in una parola, privi di virtù.

Commedia erudita nella forma¹², per ispirazione classica, rispetto delle unità aristoteliche e presenza di tipi convenzionali della commedia cinquecentesca, l’*Avaro* è un esempio di maestria comica ma – come vedremo – è anche un’opera terribilmente seria, portatrice di una visione cupa dell’uomo e della società e di un messaggio morale improntato agli ideali di mitezza, indulgenza e ragione, contro l’avidità e l’arroganza dominanti.

Alla fine della parabola creativa darsiana, l’*Ecuba*, “tragedia del potere”¹³, sanciva l’irriducibile alterità dell’autore, la sua disorganicità rispetto all’élite

⁹ Morabito 2009: 24.

¹⁰ Držić 1989: 19.

¹¹ La centralità delle antitesi nell’opera darsiana è ben rilevata negli studi di Frano Čale.

¹² Secondo Novak 1984: 65-66, nella tradizione croata non esiste la commedia erudita in senso stretto. Le realizzazioni sceniche darsiane ne rappresenterebbero in realtà l’evoluzione manieristica, per lo scardinamento delle convenzioni del genere provocato dall’ingresso in scena di una sensibilità nuova e inquieta che problematizza aspetti sociali con implicazioni eversive per l’ordine costituito.

¹³ Novak 1984: 134.

dominante, suggellando l'abbandono del teatro che sarebbe sfociato infine nel tentativo di calcare la scena tanto più cruda della politica.

Molto è stato scritto sulla natura manieristica¹⁴ dell'opera darsiana nel suo complesso, considerata espressione di quella crisi delle certezze spirituali che, nei drammatici corsi storici del Cinquecento, segna l'evoluzione della concezione umanistico-rinascimentale della natura umana e dell'arte che porta al superamento dall'interno delle convenzioni letterarie classicistiche di matrice umanistica, piegando i moduli tradizionali improntati agli ideali di armonia ed equilibrio all'espressione di una visione problematica, disarmonica, della realtà, non più confortata dalla fiducia nell'equilibrio tra virtù e fortuna. Assimilato il bagaglio umanistico, Darsa crea in un decennio un universo drammatico in cui progressivamente si manifesta la tensione critica verso le convenzioni letterarie e il dissenso e il dispetto verso il potere raguseo, il quale a sua volta, se è disposto a consentire un teatro che lo celebri sulla scena controllata delle convenzioni consacrate dalla tradizione, è pronto a colpire ed emarginare l'artista la cui creatività si sottragga al controllo minacciando con la sua visione critica l'ordine costituito. Con la sua comicità, il cittadino borghese e sacerdote Darsa mette in ridicolo la morale ambigua e opportunistica della classe dominante, scardinando lo spazio convenzionale della tradizione erudita per dare spazio alle contraddizioni sociali ed umane e alla voce autoriale, scoprendo i gangli del potere che, vulnerato, si adopererà per farlo tacere, sul piano artistico se non anche su quello fisico. Alla fine della sua vita, le lettere fiorentine, che tante consonanze presentano con le sue opere teatrali, comproveranno definitivamente la valenza eversiva della critica sociale insita nel suo universo drammatico.

Anche il prologo dell'*Avaro* si presenta come un testo molto complesso: non solo introduzione e spiegazione della commedia, ma anche luogo di riflessione metateatrale nel quale, in modo mediato, si esprime il significato profondo e nascosto dell'opera e la stessa concezione darsiana dello spazio scenico come specchio capovolto della realtà. Il personaggio del satiro Stefano spiega fra l'altro che la città rappresentata sulla scena è la fantastica Njarnjas, una città-teatro governata dalla compagnia teatrale dei Njarnjas in assoluta libertà. Ma, come la magia del teatro può coniugare figure mitologiche ed elementi della realtà cittadina¹⁵, così Njarnjas città fantastica può riprodurre la piccola città-stato reale, dove neanche la libertà è – come vedremo – quello che sembra.

¹⁴ Čale 1971.

¹⁵ Ricordiamo che il satiro Stefano è il fratello della sposa al cui banchetto di nozze viene rappresentata la commedia. Come documenta Slavica Stojan, non di rado gli attori che recitavano le sue opere rappresentavano sulla scena sé stessi (Stojan 2007b). La riconoscibilità diretta o velata dei personaggi amplificava l'impatto comico delle situazioni e delle battute.

Nella fabula di ispirazione plautina, numerose e significative sono le deviazioni dal modello¹⁶. Trovato un tesoro in un orcio, il protagonista, un nobile usuraio che non ha altra identità che quella di 'Avaro' o 'Vecchio', diviene vittima di un'ossessione per il denaro che lo porta a fingersi poverissimo per non attirare appetiti e sospetti, mentre a sua volta sospetta di tutti. Il vecchio nobile compar Orofino accetta il consiglio della sorella Bona di prender moglie e chiede la mano della figliola sedicenne dell'Avaro, Andriana, che il padre gli concede a condizione di non darle una dote. Un casto e corrisposto sentimento amoroso lega, però, la fanciulla al nipote di Orofino e figlio di Bona, Camillo, capace solo di ridicole effusioni amorose petrarchistiche, mentre è osteggiato nel suo sogno d'amore dalla famiglia (da Bona per possessività materna, dal vecchio zio Nico per motivi di interesse materiale). Abile e fortunato, invece, è Sventato, il giovane servo di Camillo, innamorato a sua volta della bella servetta Sgorbia, la quale incarna una sana visione dell'amore, espressa con malizia popolaresca. Sventato verrà in aiuto del padrone, anche con il sostegno della vecchia serva dell'Avaro Ribollita, suggerendo a Camillo di fingersi mortalmente malato d'amore per convincere Bona ad acconsentire al matrimonio. Intanto, temendo che nei preparativi per il matrimonio della figlia con Orofino il tesoro possa correre rischi, l'Avaro lo nasconde in chiesa, da dove sarà però rubato da Sventato. L'intrigo dei servi a favore dei due giovani avrà presumibilmente lieto fine, come si può solo intuire a causa della perdita del finale della commedia (perduto anche per l'*Aulularia*). Nel finale ricreato da Mihovil Kombol¹⁷, ci sarà il doppio fidanzamento di Camillo con Andriana e Sventato con Sgorbia e l'Avaro sarà costretto a dare una dote alla figlia.

Il piano tematico, come si vede, è incentrato sul contrasto tra il motivo della ricchezza e il motivo amoroso, ma, come spesso accade in contesti di crisi sociale e culturale quando le certezze sociali e individuali vacillano, non troviamo due poli che si contrappongono in modo univoco, piuttosto ci troviamo di fronte ad una degenerazione morbosa di quell'opposizione. Secondo le parole dell'Avaro, infatti, "con l'oro si perde la bontà, l'oro guasta gli uomini [...]. L'amore non è amore, è l'oro l'amore" (atto I, scena V, p. 58). Consapevole dello strapotere del denaro, il protagonista dipinge una realtà in cui l'avidità è una sorta di epidemia che snatura i principi fondamentali dell'ordine morale: "L'oro conquista tutti:

¹⁶ Molti studi sono dedicati ad argomentare l'originalità dell'opera darsiana tanto rispetto al modello classico quanto rispetto ai rifacimenti italiani di quello. Oltre ai contributi di Čale, ricordiamo ancora almeno il libro di Franjo Švelec (Švelec 1968: 101-121 e passim).

¹⁷ Una copia dattiloscritta del testo komboliano è conservata presso il Dipartimento per la Storia del Teatro Croato dell'Accademia Croata delle Scienze e delle Arti a Zagabria. Colgo l'occasione per ringraziare per la cortesia e la disponibilità il direttore, prof. Branko Hećimović, e tutto il personale.

vecchi e giovani, belli e brutti, santi e peccatori, laici e chierici. Perciò adesso gli asini d'oro vengono promossi dottori, perché sono d'oro: per loro tutto il senno sta nella prosperità, tutta la saggezza nella ricchezza". Gli effetti di questo contagio non risparmiano nemmeno la sfera degli affetti: "Il figlio non è figlio, l'amico non è amico: il denaro guasta la bontà" (atto I, scena VII, p. 59).

Come molti dei personaggi darsiani, l'Avaro non è un semplice tipo convenzionale, portatore di un messaggio stereotipato (in questo caso la stigmatizzazione dell'avarizia), bensì una figura complessa, i cui monologhi spesso rimandano la voce dell'autore stesso¹⁸. Le riflessioni che riempiono i discorsi dell'Avaro rivelano una figura tragica, totalmente isolata nell'ossessione del possesso, estrema degenerazione di un male del tempo di cui è schiava, nonostante la sua consapevolezza critica.

L'antitesi tra "uomini sul serio" e "sedicenti uomini" è ripresa qui da quella tra uomini "di indole dura" e uomini "di indole mite", posta dall'eccentrico personaggio – assente nell'*Aulularia* – di Gianni, un nobile di mezza età amico della madre di Camillo, che esprime valori di tolleranza, ragionevolezza ed indulgenza (in una parola, di "mitezza"), contro le posizioni intransigenti ("dure") degli altri 'vecchi', che considerano invece i desideri dei 'giovani' alla stregua di intemperanze dovute all'immaturità: una follia perniciosa per il bene individuale come per il bene pubblico. Tra i brani più celebri del teatro darsiano si annovera il monologo di Gianni nella scena VIII del IV atto (p. 93), che continua poi nel dialogo tra Gianni e Nico ed è indicata come scena chiave della commedia, chiara espressione della visione del mondo dell'autore e importante documento della sua poetica¹⁹. Leggiamo almeno la prima parte del monologo di Gianni:

Mio Dio, che animale strano è l'uomo, a rifletterci bene, e come sono diverse le nature, se ci si fa caso. Alcuni, per non dire altro, sono di indole mite, ci si può parlare, ascoltano la ragione, accettano e seguono la ragione, comprendono il mondo: costoro a me paiono veri uomini. Altri sono di indole dura, di pietra, si credono ragionevoli ma con loro non si può parlare. Gli uomini miti a questi paiono folli; hanno in testa una signoria fatta di superbia, per la quale pretendono sia tutto a modo loro, e questo si chiama barbarie; pretendono ciò che desiderano e ritengono che il loro volere rappresenti la ragione. Il senno nelle loro teste non trova spazio, la superbia vi regna e l'ostinazione. Questi sono uomini irragionevoli, privi di indulgenza; questi uomini difendono la giustizia a parole e con superbia, invece sono ingiusti, essendo irragionevoli. E ingiusto e irragionevole è chiunque non comprenda il prossimo e non misuri il mondo e le età e le condizioni degli uomini con misura giusta, saggia, e indulgente.

Contrapposta a Gianni è la figura di zio Nico, un vecchio nobile intransigente, totalmente sordo alle ragioni dei giovani, che, trincerandosi dietro la

¹⁸ Čale 1973.

¹⁹ Čale 1973: 118-122.

difesa degli elevati valori della tradizione civile umanistica, mira in realtà alla salvaguardia dell'ordine costituito contro ogni turbativa che possa minacciare il consolidato sistema di privilegi della classe dominante.

Quando il giovane nobile Pierino tenta di chiedergli aiuto nella faccenda della "malattia" di Camillo, Nico non perde l'occasione per sciorinare principi di rettitudine morale criticando gli eccessi della gioventù e la perdita dei sani valori della cultura e della parsimonia, cardini della prosperità individuale come del benessere collettivo (atto IV, scena II, p. 88):

Le conosco le vostre cose importanti: insulti, parole grosse, battersi col pugnale; il pugnale ti pende alla cintura, non il libro [...]. Non ti piacciono queste parole? Nemmeno a noi le vostre azioni. Ci vergognamo di voi! Dove sono finite le lettere in questa città? Dove i buoni costumi? In mantelli di perso, in brache di seta, in guanti profumati! [...] scacciate da voi l'ignoranza di modo che quando arriverete alla vecchiaia non siate come taluni che non valgono né a sé né alla Repubblica, che sono di danno e non sono di utilità. L'ignoranza è sempre di danno!

In contrapposizione all'indulgenza di Gianni, che sostiene la causa di Camillo contro quella di Orofino (Gianni: "È più brutto sentire che si è fidanzato compar Orofino vecchio che non Camillo giovane"), Nico sosterrà il fidanzamento di Orofino in nome della stabilità sociale ed economica della classe dominante (atto IV, scena VIII, p. 94):

Brutto è sentire che un giovanotto mette al mondo un mucchio di figli e, per mantenerli, non gli resta che rubare, rapinare e assassinare e dannare la propria anima; mentre non è brutto che si sposi un nobile attempato, ricco e che non ha bisogno di vendere l'anima al diavolo.

I concetti chiave della cultura del tempo espressi da Nico, l'ideale dell'armonia tra bene individuale e bene pubblico, l'importanza della cultura per la crescita della persona e per il benessere dello stato, risultano snaturati dalla sua "indole dura", priva dei requisiti di ingulgenza e ragionevolezza, inscindibili dall'ideale dell'*humanitas*.

Nella ricca gamma delle forme del comico dispiegata da Darsa, troviamo il contrasto comico-grottesco tra la morale esplicita propugnata dichiarativamente da alcuni personaggi e la morale implicita espressa nel loro comportamento. Desiderando effettivamente sposare la fanciulla sedicenne, il vecchio e ricco nobile Orofino chiede consiglio ai suoi amici, presumibilmente vecchi e ricchi (atto III, scena X, pp. 82-83):

Si sono complimentati, hanno detto: se anche gli altri facessero così, si seguirebbe la legge divina e la legge della natura. Bisogna che il ricco aiuti il povero, e i ricchi si prendano le fanciulle povere; questo è utile all'umanità, e per le fanciulle

povere la dote sia la bontà, la quale bontà in una fanciulla vale più di una grande dote. In questo modo la Città sarebbe più prospera: i ricchi sarebbero di sostegno ai poveri; così la Città si conserverebbe e si manterrebbe nel benessere per l'eternità, e la povertà non consumerebbe, come un tarlo, i cittadini e la Città [...]. Ma l'avidità ha accecato la gente: tutti giudicano in base al denaro, tutti guardano al denaro; a ciò che chiede la ragione e a ciò che è meglio per la persona, a questo sono tutti ciechi.

In altre parole, il bene pubblico, la pace sociale e la prosperità dello stato sono chiamati a giustificare la morbosa passione del vecchio per una giovinetta.

Comico-grottesca è anche l'accoglienza che il lungo monologo di Orofino trova nell'Avaro. Questi prima commenta di nascosto: "Veramente dice bene, parole sante; ora so che costui non cerca il mio tesoro: è un brav'uomo". E poi esplicitamente (p. 83):

Hai fatto un bel discorso, soprattutto che i ricchi con la loro ricchezza dovrebbero sostenere la povertà dei poveri e non badare alla dote bensì alla bontà del casato. Ma dove c'è avidità di denaro, il che è peccato, lì non c'è bene né contentezza.

Evidentemente, la tirata convenzionale di Orofino contro l'avidità è accolta con sollievo dall'Avaro, preoccupato in realtà di proteggere il suo tesoro.

Dato il ruolo di questi personaggi, i loro discorsi saggi improntati a nobili valori universali risultano in evidente contrasto con il loro essere dediti all'interesse personale e/o di classe, e l'effetto comico-grottesco che ne deriva lascia intravedere quel piano del significato del testo in cui lo specchio rovesciato del teatro mostra una realtà irta di contraddizioni e poco rassicurante, nonostante il lieto fine garantito dalla commedia.

Il riferimento di Orofino alla "legge della natura" e alla "legge divina" ci dà l'opportunità di considerare un'altra opposizione tematico-concettuale significativa nella commedia e nella visione darsiana del mondo in generale, quella tra il divino e l'umano²⁰. Nell'*Avaro* compare anche un altro riferimento all'ordine divino (definito come "legge" o come "ragione"), nel già citato dialogo tra Gianni e Nico nella scena VIII del IV atto. In risposta alla dura e gretta intransigenza del vecchio, Gianni definisce il rigido utilitarismo di Nico come "ragione mondana", in contrasto con la "ragione divina"²¹ che prescriverebbe il matrimonio tra giovani al fine di mettere al mondo figli e figlie da crescere nell'amore e nel

²⁰ Alle varie forme dell'elemento religioso nell'opera di Darsa, per l'importanza di questa componente nella vita e nell'opera dello scrittore come nella realtà ragusea, Slavica Stojan dedica un capitolo del suo libro (Stojan 2007b: 213-239).

²¹ Partendo dall'analisi dell'antitesi tra "ragione mondana" e "ragione divina" ho avviato una riflessione più generale sull'etica nell'opera darsiana nel quadro delle concezioni filosofiche del tempo in uno studio in corso di stampa dal titolo *Il dono della ninfa e la ragione umana. Riflessione sull'etica di Marino Darsa*.

rispetto. Il sacerdote Darsa, pur sempre disposto allo scherzo e al riso, considera con grande serietà e chiarezza la “ragione divina”, intesa come insieme dei valori spirituali cui dovrebbe essere improntata l’esistenza del singolo come quella della collettività. Come osservava Frano Čale²², il riferimento alla “ragione divina” manifesta l’impulso polemico dell’autore, che toccava così probabilmente uno dei punti più sensibili dell’assetto della società ragusea, essendo la morale cattolica uno dei cardini dell’identità della repubblica di San Biagio, della sua integrità e prosperità materiale, mentre nella prassi le classi dominanti inclinavano spesso al mero utilitarismo.

Sulla scena della fantastica città di Njarnjas, nella commedia *L'Avaro* il personaggio di Gianni, il solo che non presenti ambiguità e contraddizioni, è portatore di serissime istanze etiche di giustizia e tolleranza e, rimanendo esterno al gioco comico, le esprime con un linguaggio diretto, senza mediazioni o travestimenti. Alla fine del monologo, Gianni cita Matteo 19,6 (“Quello che Dio ha congiunto, l’uomo non separi”), mostrando di ritenere la promessa scambiata dai due giovani Camillo e Andriana pienamente rispondente alla ragione divina²³.

Nella commedia compaiono poche altre citazioni bibliche. Tralasciando i riferimenti parziali e totalmente in funzione comica, ricordiamo: la citazione scherzosa di Matteo 6,24 (“Nessuno può servire due padroni”), con cui Sventato si lamenta di dover fare una fatica doppia servendo il giovane Camillo e la sua pazzia amorosa; la citazione di 1 Tm 6,10 (“L’attaccamento al denaro è la radice di tutti i mali”) con cui Orofino critica l’avarizia dell’avaro nel III atto, scena X. In entrambi i casi, come si vede, abbiamo un riferimento all’incompatibilità dell’avidità con l’etica cristiana.

Possiamo concludere tornando alle parole del Satiro con cui la commedia si era aperta, a proposito della prospera città di Njarnjas in cui regna ogni libertà. È opportuno ricordare qui l’osservazione di Slavica Stojan, tra i più profondi conoscitori del Darsa e della realtà ragusea, in merito alla valenza del concetto di libertà nell’opera dello scrittore:

Più vicino a Darsa è il concetto di pace di Dio che non il concetto di libertà umana, perché la pace di Dio include in sé anche la libertà, mentre il concetto stesso di libertà sottintende varie scelte arbitrarie, le scelte conducono all’inquietudine e l’inquietudine costantemente presente, soprattutto nei giovani, può indurre ad azioni inopportune e valutazioni errate di ogni genere²⁴.

²² Čale 1973: 121.

²³ Lo stesso passo biblico appare variato, ma solo come vaga reminiscenza in funzione comica, nel dialogo di matrice plautina tra Camillo e l’avaro nel V atto, scena I (Camillo: “Quello che Dio e la fortuna donano all’uomo, gli uomini non dovrebbero toglierglielo”).

²⁴ Stojan 2007b: 215.

Il giudizio viene precisato dalla studiosa a proposito del termine “liberta(s)” – che troviamo appunto nel prologo dell’*Avaro* – il cui significato è definito “ironico”:

Per Darsa questo è il liberalismo che consente tutto, anche ciò che conduce alla rovina. Alla parola “libertas” Darsa contrappone un sintagma più consono alla sua arte, e cioè la pace di Dio. La pace di Dio comprende la libertà e tutto ciò che è positivo nella vita umana²⁵.

Mentre il personaggio di Orofino cerca di giustificare con l’osservanza della legge divina e della legge della natura il soddisfacimento del proprio arbitrio, Gianni ricorda che la pretesa di seguire solo il proprio giudizio è da definire “barbarie”, e che senza giustizia, saggezza ed indulgenza non esistono “veri uomini”.

²⁵ Stojan 2008.

Le relazioni commerciali tra Firenze e Dubrovnik (XV-XVI secolo)

Paola Pinelli (*Università degli Studi di Firenze*)

La città di Marino Darsa, oltre ad avere un posto di rilievo nel progetto fiorentino di apertura politico-economica verso il Levante ottomano, rappresentava ancora nel XVI secolo una piazza commerciale di per sè appetibile. Per riprendere le recenti considerazioni di Richard Goldthwaite, già dal XIV secolo Ragusa fu per i traffici fiorentini più che un semplice porto di transito¹. I mercanti toscani trovarono in questa città nuove opportunità di scambio per i loro pannilana e ne ottennero in cambio beni, in particolar modo l'argento, che avevano una forte domanda sui mercati occidentali. Le cose mutarono con la seconda metà del Cinquecento e ancor più nel Seicento: il dominio turco e l'indubbio predominio commerciale dei paesi atlantici che seguì alle scoperte geografiche relegarono Ragusa ad una posizione marginale. Nelle lettere inviate dalla città al mercante banchiere fiorentino Ugolino di Piero del Vernaccia tra gli anni '30 e '70 del XVII secolo, appare chiaramente come Dubrovnik fosse divenuta semplicemente uno scalo attraverso cui giungevano in Occidente le merci levantine - soprattutto sete e rasi - e alla quale ormai affluivano, destinati a Costantinopoli, i panni di Londra².

Nel periodo d'oro, la città dalmata intrecciò dunque una complessa rete di relazioni commerciali con Firenze, più in generale la Toscana, ed i beni che l'alimentarono furono principalmente l'argento balcanico e i pannilana di media qualità, i cosiddetti 'panni di garbo'. Estremamente indicativa a questo proposito è una lettera che la Signoria inviò il 13 febbraio 1406 ai propri ambasciatori a Roma, nella quale si sottolineava come fosse necessario essere grati e prestare aiuto ai ragusei

però che se noi non facessimo ogni operatione a noi possibile, sarebbe cagione di diviargli dalla nostra città et andare in altre parti, la qual cosa se avvenisse sarebbe di troppo danno a ciascheduno nostro cittadino, considerato quanto l'Arte della Lana ne lavora di meglio nella comunità nostra per lo loro traffico.

Si aggiungeva infine che

e' mercanti da Ragugia che sono nella nostra città àno facto utile e sono stati cari e buoni a tutta la nostra cittadinanza e come essi àno ripieno tutto il nostro

¹ Goldthwaite 2009: 188.

² Prato, Biblioteca Roncioniana, Caccini Del Vernaccia, cartella 139.

comune d'ariento, che quasi in gran parte abbiamo fatto l'acquisto della città di Pisa col detto ariento³.

Pisa era costata 206.000 fiorini. Ancora nel 1451 una provvisione ricordava che

per molti forestieri et maxime ragugei, che solevano mandare loro ariento a Vinea et inn altra parte del mondo, si comincia a recare alla vostra città, et così per l'avenire recheranno, gran quantità d'ariento, il quale insino a qui s'è messo nella çecha et fattone munete coniate del vostro conio. La quale cosa à gittata et gitta grandissima utilità a tucto il vostro popolo, però che di tucto il ritracto àno fatto di detto ariento àno speso in panni, drappi et altre mercatantie et sono rimasi quasi tucti nella vostra città⁴.

A fronte di una diminuzione della già scarsa produzione mineraria europea collocabile a partire dagli ultimi decenni del XIV secolo, le miniere della Serbia e della Bosnia conobbero un notevole sviluppo e nel 1375 erano già attive miniere famose come quella di Novo Brdo, Rudnik, Srebrenica⁵. L'apogeo produttivo è comunque collocabile nella prima metà del XV secolo, in particolare tra il 1420 e il 1455, tanto che il fiorentino Bonsignore Bonsignori, nella descrizione del suo viaggio verso Levante del 1497, narra che "partiti di Rauga per otto o dieci giornate sempre andamo per montagne et non vi si trova chosa notabile salvo che vi si trovano fodine [miniere] d'argento le quali fa exercitare el turcho et talvolta le vende o alloca"⁶. Secondo i calcoli di Vuk Vinaver, solamente la Serbia nel XV secolo coprì un ottavo della produzione europea d'argento. Tra le miniere più produttive Novo Brdo con 7,5-9 tonnellate e Srebrenica con 5-6 tonnellate: si tenga presente quanto afferma John Nef e cioè che intorno alla metà del Quattrocento non c'era miniera dell'Europa Centrale in grado di produrre più di 2,8 tonnellate di argento l'anno⁷.

Ragusa, libera dai vincoli veneziani che opprimevano le altre città dalmate, monopolizzò il commercio dell'argento serbo-bosniaco. Gli operatori giunsero

³ Il documento fu pubblicato in *Monumenta Historica Slavorum Meridionalium vicinorumque populorum e tabulariis et bibliothecis italicis deprompta*, a cura di Vincent Makušev (Makušev 1874: III, doc. 7). Il riferimento archivistico è Firenze, Archivio di Stato, Legazioni e Commissarie, Registro di lettere interne ad ambasciatori, 13, cc. 5r-6v.

⁴ Bernocchi 1974: 297-298.

⁵ Kovačević-Kojić 1960: 250 ma anche Kovačević-Kojić 1961. Una rassegna dell'industria mineraria in questi paesi nei pionieristici lavori di Costantin Jireček (Jireček 1879; Jireček 1912-1914) e nei più recenti studi di Vasilje Simić (Simić 1951) ma soprattutto di Mihailo Dinić (Dinić 1955-1964).

⁶ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Manoscritti Magliabechiani, XIII, 93, c. 10v.

⁷ Nef 1941: 586.

addirittura a finanziare l'attività estrattiva, acquistando quote di proprietà delle miniere e ottennero dai sovrani balcanici numerosi privilegi commerciali dietro pagamento di forti diritti regi e alte dogane in uscita, spesso appaltate dagli stessi ragusei. Secondo Jorio Tadič nella prima metà del Quattrocento si esportavano con l'intermediazione ragusea circa 25.000 kg. d'argento l'anno per un valore superiore ai 500.000 ducati; i soli Caboga dal 1426 al 1433 esportarono sul mercato italiano argento per un valore di 100.000 ducati, circa 3,5 tonnellate, e sulla base di questi dati Desanka Kovačević-Kojić calcola che non potevano essere esportate meno di 30 tonnellate per anno. Anche se la valutazione appare esagerata a Sima Cirković, dal *Quaderno de li merchadanti de la Çecha* risultano comunque esportati nel 1422 quasi 5.700 kg. e, mediamente, non meno di 12 tonnellate l'anno: si trattava di più di 1/5 della produzione europea complessiva e in questa cifra non era compreso l'argento esportato, sempre via Ragusa, a Venezia, esentato dal tributo del 6% dovuto alla Zecca della città⁸.

Il commercio raguseo dell'argento rispondeva in primo luogo alla pressante necessità di soddisfare la domanda cittadina di moneta in un periodo di vivace sviluppo economico. Almeno un quinto del metallo bianco importato da Dubrovnik raggiungeva tuttavia Venezia, capitale finanziaria del commercio raguseo⁹. Anche le piazze dell'Italia meridionale costituivano, secondo Momčilo Spremić, un importante sbocco così come le città portuali delle Marche¹⁰. La corrispondenza quattrocentesca del pratese Giuliano Marcovaldi, ma anche i registri di alcune compagnie fiorentine, lasciano intravedere, pur con numerose lacune e imprecisioni, come le esportazioni dell'argento balcanico interessassero anche le città dell'Italia centro-settentrionale, in particolare toscane. La documentazione della compagnia Cambini evidenzia come la casa mercantile fra il 1457 e il 1463 abbia mosso da Ragusa verso Firenze mediamente 70 Kg. d'argento, che arrivarono addirittura a 100 nel 1464¹¹. Nelle lettere pratesi sono frequenti le annotazioni di acquisti di argento presso orefici e mercanti di Ragusa e venduto principalmente a Venezia ma anche inviato, per la via di Pesaro, a Prato e Firenze, in particolare al banco di Pierozzo Della Luna, Luca del Sera, Iacopo del Vigna¹². Non a caso in diversi manuali di mercatura del Quattrocento vengono indicate le corrispondenze fra le unità di misura dell'argento in uso a Firenze e quelle adottate a Ragusa. Ancora nella prima metà del Cinquecento le polizze del sensale fiorentino Raggi recano l'indicazione di assicurazioni consistenti per invii di argento da Ragusa ad

⁸ Cirković 1976: 97; Cirković 1981: 53; Cirković 1983: 308; Cirković, Kovacević-Kojić 1982-1983: 51.

⁹ Bojović 2005; Kovacević-Kojić 2004; Spremić 2004.

¹⁰ Spremić 1986: 278-279.

¹¹ Pinelli 2005: 572.

¹² Pinelli 2005: 563.

Ancona¹³. Mercato finale dell'argento restava comunque il Levante: anche se agli inizi del XV secolo la direzione dei flussi sembrò mutare, gli studi dimostrano che l'argento continuò ad essere esportato verso l'area bizantina e musulmana, mentre l'oro si muoveva nella direzione opposta.

Il commercio dell'argento "di Raghugia" – così il metallo balcanico viene indicato nei documenti – fu caratterizzato da forti guadagni, spesso più elevati di quelli ottenibili nello stesso periodo attraverso altre forme d'investimento, se si escludono i rischiosi prestiti all'aristocrazia e agli Stati belligeranti: mentre gli utili ricavabili da operazioni finanziarie o commerciali si aggirarono nel XV secolo fra il 5 e il 10%, mostrando tra l'altro una marcata tendenza al ribasso, il traffico dell'argento procurò anche profitti del 17-18% ed oltretutto aveva uno smercio veloce, "lesto" per dirlo con le parole di Benedetto Cotrugli¹⁴. Per questo motivo molti operatori italiani, in primo luogo veneziani e toscani, si trasferirono a Ragusa e si affiancarono ai mercanti locali nella gestione del traffico del metallo prezioso.

Naturalmente lo sviluppo minerario accrebbe l'importanza delle città serbo-bosniache anche come centri di consumo; in questi territori maturò una domanda di prodotti di media qualità, in primo luogo pannilana, che i ragusei, vuoi per la mancanza di strutture produttive adeguate, vuoi per la mancanza di materie prime, non riuscirono a soddisfare mai completamente anche quando, negli anni '20 del XV secolo, i panni cominciarono ad essere prodotti localmente con successo e in discreta quantità grazie ad una oculata politica economica della Repubblica che prevedeva la concessione di numerosi privilegi a quegli operatori stranieri che avessero avviato un'attività laniera nella città di Ragusa¹⁵. La situazione offrì uno sbocco impensato e assai appetibile ad un settore che in Italia si avviava ormai verso la crisi ed era sicuramente prossimo alla saturazione. Jorio Tadić ha calcolato che nella prima metà del Quattrocento l'esportazione di panni da Ragusa verso le zone interne dei Balcani raggiunse il valore annuo di 250.000 ducati¹⁶. Il pratese Michele di Giovannino e il compagno Francesco Moddei fornirono con frequenza numerosi pannilana al raguseo Niccolò Gučetić; nel 1418 il tintore pratese Antonio di Lorenzo, detto Prete, fece incetta nella città natale di panni interessando nell'operazione numerosi lanaioli, tra cui il suddetto Michele per ottocento fiorini¹⁷. In pagamento gli italiani richiedevano ancora una volta ai ragusei argento sotto forma di lingotti e verghe, raramente generi: nell'aprile del 1421 Michele di Giovannino avvisava Giuliano Marcovaldi che gli avrebbe mandato a Ragusa dieci panni pratesi di diversi colori e, nel raccomandarsi di farli vedere in particolare al raguseo Giovanni

¹³ Pinelli 2009: 591-604; Pinelli 2010: 33-42.

¹⁴ Cotrugli 1990: 160.

¹⁵ Pinelli 2009: 594.

¹⁶ Tadić 1968: 527.

¹⁷ Prato, Archivio di Stato, Ospedale, 2467 bis, Prato-Ragusa, 487.

di Goggi, aggiungeva “e s’egli regha arienti o cera potragli avere”¹⁸. Anche le deliberazioni dell’Arte della Lana fiorentina dei primi decenni del Quattrocento confermano il ruolo chiave di Ragusa quale mercato per l’esportazione dei pannilana. In una deliberazione del 23 marzo del 1406 si discuteva della richiesta presentata da mercanti ragusei di una regolamentazione più severa dei tempi di consegna dei panni e dell’introduzione di penali in caso di ritardi “quod ... ipsi emerunt in dicta civitate magnam quantitatem pannorum et magnam dispositi sunt emere dante domino in futurum”¹⁹. Non solo. Nel 1429 venne messa a disposizione del mercante fiorentino Domenico di Bartolomeo Dolfini una galea grossa “armata et corredata et padroneggiata a tutte le spese del comune di Firenze” per caricare panni destinati al mercato raguseo “sanza pagare alcuno nolo” per cinque anni. La nave sarebbe partita da Porto Pisano. Domenico, o chi per lui, aveva l’obbligo di compiere almeno due viaggi il primo anno, tre negli anni successivi “et per cischuno di detti viaggi sia tenuto comperare e levare mille panni o più di dette ragioni” specificate poco prima come “di lane francesche, samattee, maioliche lavorati et fatti nella città di Firenze”²⁰: in pratica si contava di esportare a Ragusa un quarto della produzione laniera della città soltanto tramite le galee di Stato. Come abbiamo già accennato, neppure l’introduzione della produzione manifatturiera escluse l’importazione di pannilana stranieri, tanto che a partire dagli anni ‘40 apparvero a Dubrovnik anche panni inglesi, importati inizialmente attraverso Genova, Pisa e Venezia²¹. Ancora nei primi decenni del Cinquecento le cifre delle assicurazioni raccolte a Firenze dal sensale Raggio di Nofero Raggi mostrano i panni di lana fiorentini tra i prodotti maggiormente esportati, attraverso Ancona, verso Ragusa²². Nel libro del Raggi le assicurazioni marittime che interessarono la città di San Biagio furono in tutto 97 per un totale di 71.130 fiorini. Sul totale dei traffici registrati, esse rappresentano più del 10% sia in termini di valore che di atti stipulati e quasi il 45% dei commerci marittimi che, secondo il documento, i fiorentini dispiegarono nel Mediterraneo Orientale. Nel tratto compreso tra Ragusa e Ancona vennero assicurate merci per 35.200 fiorini, di cui gioie per 15.100 fiorini (più del 43%), panni per 11.250 fiorini (quasi il 32%) e drappi per 8.850 fiorini (il 25% circa). Nel 1518-1522 l’azienda dell’Erede di Francesco da Sommaia, nella quale i ‘maggiori’ erano i Salviati, vendette il 20,12% dei propri pannilana a operatori ragusei; nel 1525-1532 la compagnia di Piero di Alamanno Salviati vendette sempre a mercanti ragusei più del 19% della propria produzione laniera: in entrambi i casi i ragusei furono, dopo i fiorentini, i clienti più importanti²³. Se sicuramente il Levante fu “in buona parte

¹⁸ Prato, Archivio di Stato, Ospedale, 2467 bis, Prato-Ragusa, 481.

¹⁹ Firenze, Archivio di Stato, Arte della Lana, 48, cc. 91, 98v.

²⁰ Makušev 1874: III, doc. 12.

²¹ Pinelli 2009: 596.

²² Pinelli 2010: 39-40.

²³ Pinelli 2010: 40.

lo stomaco” dei panni di garbo fiorentini²⁴ (gli stessi operatori ragusei ne furono consci e si inserirono attivamente in questo genere di traffici), anche Dubrovnik costituì dunque per questi prodotti un mercato importante²⁵.

Se è vero che i traffici tra Firenze e Ragusa si impernarono sullo scambio di argento e pannilana, dalla documentazione mercantile emerge come i fiorentini approfittarono anche di altre opportunità commerciali che la città di Darsa offriva. In primo luogo si inserirono attivamente e con enorme profitto nel commercio del grano meridionale, soprattutto pugliese, estremamente necessario per il sostentamento di una città come Ragusa caratterizzata da un esiguo retroterra. Ancora Bonsignore Bonsignori descrisse Ragusa nel 1497 come una città ricca, superba, con consuetudini e modalità di governo simili a quelle veneziane, caratterizzata da una forte concentrazione della popolazione ma piccola, stretta dal mare e dai monti e circondata da un esiguo lembo di terra per lo più sassosa:

La città è tutta piena ma pichola, che gira circa dui terzi di miglio. Le strade tutte, excepta una del mezzo, strettissime; le case alte a 4 et 5 palchi, in modo che in una sta tutta una famiglia. Sono e' raugai molto superbi; reggesi la città a gentili homini, de' quali ogni mese fanno un capo, che lo chiamono el conte vescovo alla venetiana, et respective hanno più superbia che e' Venitiani. Sono signori di circa 80 miglia di lito di mare, tutti monti et saxi, et infra terra non si extendono tre in 4 miglia²⁶.

Con poche parole il mercante fiorentino riusciva a cogliere gli elementi più caratteristici della città di San Biagio, da sempre assillata dal problema della scarsità delle risorse, difficoltà che attirò l'interesse di numerosi mercanti stranieri che videro in questa 'fame' della città vantaggiose opportunità di profitto e che indusse Ragusa a mantenere buoni rapporti con i porti pugliesi e siciliani, ricchi mercati del grano e di altri generi alimentari necessari come il vino e l'olio. Sin dalla prima metà del Trecento numerose compagnie fiorentine si interessarono a Dubrovnik e al commercio dei cereali, importandoli soprattutto dall'Italia meridionale e in particolare dalle Puglie. Tra queste i Bardi, Peruzzi, Acciaiuoli, Bonaccorsi che tra il 1318 e il 1336, secondo i calcoli di Bariša Krekić²⁷, ne importarono a Ragusa circa 13.000 salme. Il consumo annuale di cereali della città in questo periodo è stato stimato da Dušanka Dinić-Knežević in 10.000 staia (circa 3800 salme)²⁸.

²⁴ Hidetoshi 1980: 243.

²⁵ Pinelli 2004; Pinelli 2005; Pinelli 2006; Pinelli 2009; Pinelli 2010.

²⁶ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Manoscritti Magliabechiani, XIII, 93, c. 9v.

²⁷ Krekić 1977: 25-41.

²⁸ Dinić-Knežević 1967: 128-129.

Va infine ricordato come si importassero dai Balcani attraverso Ragusa anche oro, rame (da Rudnik in Serbia e da Ostružnica in Bosnia), ferro, piombo (sottoprodotto delle miniere d'argento largamente richiesto dall'edilizia occidentale), cuoio, cera, pelli, cavalli²⁹, ma anche una merce particolare, gli schiavi³⁰.

Dai documenti pubblicati da Mihailo Dinić abbiamo notizia che già nel XIV secolo i mercanti fiorentini compravano da intermediari ragusei - in particolare da Marino di Gondola, Raffaello dei Gozzi, Michele Lucari - schiavi, soprattutto di sesso femminile, che rivendevano in patria ma anche in altre città italiane, compresa la stessa Venezia. Ad esempio nel 1374 Giorgio, raguseo, vendette a Giovanni da Firenze una giovane donna bosniaca e nel 1376 Bartolomeo di Betto da Firenze acquistò da un raguseo una serva di nome Liubislava per 15 ducati d'oro e 12 grossi³¹. Nel maggio del 1377 Taddeo di Iacopo da Firenze acquistò sul mercato di Narenta da intermediari ragusei due servi e dieci serve di origine bosniaca di età compresa fra i dieci e i trenta anni che vendette, insieme a una grossa quantità di piombo di Bosnia, a Laurello di Francesco, Petrello di Masello e Francesco di Giovanni da Ancona³². Taddeo sembra ben inserito in questo genere di traffici giacché nel 1381 vendette ancora a Petrello da Ancona una serva di Bosnia chiamata Goyslava, anch'essa acquistata a Narenta, per 35 ducati d'oro³³. Ancora nel 1382 abbiamo notizia di una bosniaca venduta da Marino di Gondola a ser Pietro Nardi, fiorentino, per 12 ducati d'oro³⁴; nel 1396 Bernardino e Francesco di Firenze comparvero davanti al rettore raguseo, presenti i giudici di Narenta, asserendo che quest'ultimi avevano indebitamente requisito loro dieci serve comprate su quel mercato nonché la barca su cui erano state caricate per essere portate in Italia³⁵. Anche i documenti notarili analizzati da Dušanka Dinić indicano Firenze fra le località cui erano più frequentemente destinati gli schiavi dell'interno balcanico, a partire almeno dal 1324³⁶. Sempre nel Trecento i fiorentini si occuparono attivamente di questi traffici a Zara, concorrendo con ragusei e veneziani. Tra i mercanti più interessati ancora Taddeo di Iacopo e Domenico di Francesco, i quali commerciarono anche più di dieci schiave per volta³⁷.

Per il Quattrocento le fonti confermano l'interesse dei mercanti toscani per questo particolare traffico. Nel 1421 Benedetto di Matteo Schieri di Prato, divenuto cancelliere di Ragusa, vendette una schiava di 10 anni - di nome Milliza e

²⁹ Cirković 1981: 48; Cirković 1990: 23; Ćuk 1990: 125; D. Kovacević-Kojić 1990: 73.

³⁰ Pinelli 2008.

³¹ Dinić 1967: 33, docc. 77, 82.

³² Dinić 1967: 34-35, doc. 85.

³³ Dinić 1967: 40, doc. 100.

³⁴ Dinić 1967: 43, doc. 107.

³⁵ Dinić 1967: 67-69, doc. 169.

³⁶ Dinić-Knežević 1973: 51-57.

³⁷ Verlinden 1977: 731-733.

proveniente da Priština, acquistata dal raguseo Nicola Glavich - ad un fiorentino, Giorgio di Giorgio Gucci, per 10 ducati d'oro³⁸. Nel 1442 Martino Ricci da Firenze dette incarico a Brayano di Ragusa di comperare in Bosnia una schiava di 7 anni³⁹ e il padre Francesco lamentò davanti al rettore la fuga di una schiava di origine slava, Elena⁴⁰. Nella raccolta epistolare del Marcovaldi troviamo che dal 1420 al 1428 Giuliano fece arrivare in Toscana, in particolare a Prato e Firenze, sette schiave di origine balcanica, il cui prezzo unitario non superò i 30 ducati. Tuttavia gli operatori toscani non si dedicarono assiduamente a questo tipo di commercio e sembra che la tratta rispondesse piuttosto alla necessità di soddisfare le richieste di amici, parenti e conoscenti. Le schiave arrivavano in Toscana, oltre che in numero limitato, in maniera frazionata, su navi che caricavano prevalentemente altri generi di merci; la loro transazione assumeva l'aspetto di un affare di famiglia e aveva quasi sempre un carattere confidenziale: le schiave avevano già un padrone prima di lasciare i Balcani e non furono oggetto di scambi anonimi e sistematici, ma la loro domanda fu fluttuante. Ad esse vennero affidati prevalentemente compiti domestici, soprattutto mansioni pesanti come fare il bucato, pulire la casa, attingere l'acqua, alimentare il fuoco, cucinare, curare e sorvegliare i bambini⁴¹.

³⁸ Dinić 1967: 97-98, doc. 208.

³⁹ Dinić 1967: 109-110, doc. 224.

⁴⁰ Dinić 1967: 110, doc. 225.

⁴¹ Pinelli 2008: 69.

Marino Darsa (Marin Držić). Una biografia

Rosanna Morabito (Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale')

Marino Darsa nasce a Ragusa (Dubrovnik) attorno al 1508¹ e si forma probabilmente alla scuola umanistica frequentata dall'élite cittadina, in quegli anni sotto la guida dell'umanista Elio Lampridio Cerva (Ilija Crijević, poeta laureato a Roma e membro dell'accademia di Pomponio Leto), nell'atmosfera umanistico-rinascimentale che si irradia sulla sponda orientale dell'Adriatico dai rigogliosi centri di cultura italiani.

Membro di una ricca famiglia della borghesia mercantile che durante la sua giovinezza sarebbe caduta in rovina, Marino (soprannominato *Vidra*, Lontra) era destinato per tradizione familiare alla carriera religiosa. Il suo talento artistico si sarebbe manifestato in campo teatrale nell'età della maturità, in un fecondo decennio creativo in cui, durante i festeggiamenti per il carnevale o per le nozze di nobili e ricchi borghesi avrebbe messo in scena pastorali e commedie profondamente nutrite della cultura rinascimentale e della viva quotidianità della fiorente società ragusea cinquecentesca, stese in versi e in prosa nel fertile volgare raguseo che seppe forgiare in una ricca varietà espressiva.

I primi dati d'archivio certi risalgono al 1526, quando come chierico su-bentra ad uno zio nel godimento di un privilegio ecclesiastico ereditario della sua famiglia.

È l'anno della vittoria ottomana a Mohacs, che segnerà la sorte delle popolazioni cristiane della regione, con la conquista turca del regno di Croazia-Ungheria e l'inserimento delle 'reliquie' della Croazia continentale nell'impero asburgico.

Verso la fine degli anni Trenta cominciano i gravi problemi finanziari della famiglia Darsa. Nel 1538 Marino viene assunto come organista della cattedrale ragusea; lo stesso anno, con un sussidio concessogli dal senato della Repubblica, si reca in Italia per seguire gli studi universitari.

Degli anni in Italia e della sua vita di studente (probabilmente di lettere e diritto ecclesiastico), si hanno poche notizie, ma molto significative. Nel 1541-42, a Siena, viene eletto rettore della Casa dello Studente con funzione di rettore dell'Università e in tale veste partecipa alla vita della città sia in ambito istitu-

¹ La data è convenzionale, mentre è probabile che sia nato qualche anno prima (cf. Vekarić 2010).

zionale che in ambito culturale. Durante il suo mandato è varato il nuovo statuto della Casa dello Studente e si svolge una visita ufficiale di papa Paolo III. I documenti più interessanti riguardano il suo coinvolgimento in un procedimento giudiziario per aver, durante il Carnevale del 1542, partecipato come attore ad una rappresentazione teatrale (attività all'epoca vietata dalle autorità cittadine) in casa del nobile senese Buoncompagno della Gazzaja, insieme ad altri illustri membri dell'alta società. La critica è concorde nel giudicare l'esperienza senese, e italiana in generale, decisiva per la formazione teatrale dello scrittore. Senza aver conseguito la laurea, si trova nel 1543 ad Ancona, dove si hanno tracce di suoi debiti. Nel 1545 è sicuramente tornato nella città natale, dove comincerà ad integrare i proventi delle cariche ecclesiastiche con altri mestieri, senza però riuscire ad evitare i debiti.

È l'anno di inizio del Concilio tridentino, i cui orientamenti si faranno sentire anche a Ragusa e avranno probabilmente influenza anche sulla vita dell'ecclesiastico Marino Darsa.

Alla fine del 1545 entra al servizio dell'avventuriero austriaco conte Christoph Rogendorf, che segue a Vienna come cameriere, lasciandolo però dopo soli tre mesi. Alla fine del 1546 tornerà a lavorare per il conte, accompagnandolo a Costantinopoli come traduttore per lasciarlo anche stavolta dopo breve tempo e tornare in patria.

Nel 1548 Darsa comincia anche la carriera di autore teatrale (e probabilmente di attore e regista), dopo che in gioventù aveva acquistato una certa fama come poeta petrarchista secondo il gusto dell'epoca. Della prima commedia si hanno solo notizie indirette: intitolata *Pomet*, viene menzionata nella più tarda commedia *Dundo Maroje* (*Zio Maroje*, 1551)², la più celebre del drammaturgo, in cui compaiono diversi personaggi presenti già nella perduta opera prima. Nella letteratura critica è diffusa la convinzione che quella prima rappresentazione teatrale del 1548 abbia urtato la sensibilità di una parte della aristocrazia cittadina suscitando con la sua comicità irriverente una reazione decisamente violenta: dati d'archivio testimoniano dell'attentato che il commediografo subì nello stesso anno, scampando alla morte solo per un caso.

Darsa avrebbe sofferto per tutta la vita difficoltà economiche e contrasti con i creditori. Escluso per nascita dal gioco del potere, che il pietrificato regime oligarchico di modello veneziano gestiva con rigido conservatorismo, affidò al gioco teatrale le sue istanze di affermazione personale, creando opere di straordinario spessore, innovative sul piano letterario e scenico ed eversive sul piano sociale per la forte critica civile che sostanzialmente la sua comicità. L'ordinamento aristocratico però esigeva la subordinazione dell'ingegno alla forza e con la sua

² La traduzione italiana è stata curata da Liliana Missoni (Darsa 1989). La datazione di molte opere darsiane è incerta.

intolleranza a critiche e innovazioni avrebbe spinto il drammaturgo, frustrato nel suo bisogno di riconoscimento, a contrapporsi alla società del suo tempo.

Il primo testo teatrale conservato è quello della pastorale *Tirena*, rappresentata di fronte al palazzo del Rettore nel 1548 con successo ma non senza conseguenze problematiche, date le accuse di plagio dell'opera del celebre Mavro Vetranović che caddero sull'autore. Oltre alla sua personale e appassionata autodifesa, una chiara smentita del presunto plagio si dovette allo stesso anziano poeta che in versi scagionò il giovane, lodandone il talento.

Malgrado le difficoltà, è un periodo molto fecondo per lo scrittore, che nel 1550 mette in scena l'opera carnascialesca *Novela od Stanca (La beffa di Stanac)*, per stampare a Venezia l'anno seguente due volumi³, finanziati da amici mecenati, contenenti la sua produzione poetica e alcune opere teatrali in versi. Le sue opere teatrali in prosa e in prosa e versi – evidentemente, in base alle convenzioni del tempo, considerate meno rilevanti sul piano letterario rispetto a quelle versificate – non avrebbero visto la luce né in quella occasione né in seguito, durante la vita dell'autore e fino ai tempi moderni: esse ci sono giunte solo in un manoscritto unico e danneggiato in più parti. Oltre alla *Beffa di Stanac* sono stampate la *Tirena* e *Venere e Adone*, entrambe rappresentate quell'anno (la *Tirena* per la seconda volta) al banchetto di nozze di Vlaho Držić, ricco mercante parente del commediografo. Nello stesso 1551 per il Carnevale, come si è detto, viene rappresentato il *Dundo Maroje* (giuntoci privo del finale), commedia che segna un vertice di maturità nell'arte dell'autore e nella storia del teatro, nel prologo della quale il personaggio del negromante Nasolungo pone la celebre antitesi tra “ljudi nazbilj” (“uomini sul serio”, uomini miti e saggi che sono guidati dalla ragione) e “ljudi nahvao” (“sedicenti uomini”⁴, che si presentano come il contrario dei primi e ad essi contrapposti).

Il *Dundo* era un'opera complessa, in cui sotto la veste comica vibrava un'indignata critica delle convenzioni sociali e artistiche, con un linguaggio stratificato che sotto l'antitesi tra “uomini sul serio” e “sedicenti uomini” mostrava la falsità e la grettezza di una cultura che aveva snaturato i più elevati ideali umanistico-rinascimentali in nome del profitto e della conservazione dei privilegi di una casta ristretta. Piegando manieristicamente i raffinati strumenti della commedia erudita, lo scrittore aveva dispiegato tutto il suo talento per una resa dei conti con i suoi nemici, rappresentanti probabilmente della parte più reazionaria dell'oligarchia cittadina, che ammetteva la libertà artistica solo in funzione della celebrazione del potere.

Nel 1552 viene rappresentata *Pjerin* e poi nel 1554 *Džuho Krpeta*, commedie epitalamiche conservate solo parzialmente, come tutte le successive. Forse lo stesso anno sono rappresentate *Mande* e *Arkulin*, e nuovamente i contrasti

³ Stipčević 2008.

⁴ Così la Missoni rende l'opposizione tra “ljudi nazbilj” e “ljudi nahvao”.

tra lo scrittore e l'ambiente cittadino sfociano in una aggressione, stavolta solo verbale. Nel 1555 viene rappresentata la commedia *Skup (L'Avaro)*⁵, altra pietra miliare dell'arte scenica darsiana (anche questa giunta priva del finale), e l'anno successivo *Grižula*, entrambe di nuovo in occasione di banchetti di nozze.

Nell'economia della commedia *Skup*, la comicità erudita di esplicita ascendenza plautina è affiancata da una serissima istanza etica, una sorta di discorso morale intrecciato all'azione comica, che sostiene con forza la necessità di far prevalere l'autentico ideale umanistico cristiano sulla intransigenza di un tradizionalismo superficiale e opportunistico.

Impegnato in un confronto impari, lo scrittore sembra cedere alla amarezza e alla frustrazione per il mancato riconoscimento, ma non rinuncia ad un'ultima affermazione artistica. Dopo un periodo di silenzio, dà vita al suo ultimo frutto, stavolta molto diverso dalla comicità via via più amara e più critica delle commedie: nel 1558 per due volte le autorità vietano la rappresentazione della tragedia *Ecuba*, basata su un rifacimento di Lodovico Dolce del testo euripideo. Rappresentata l'anno successivo per il carnevale, l'opera rappresenta il cupo epilogo della parabola teatrale di Darsa, che fino alla morte – a quanto sappiamo – non produrrà più niente.

Inizia così l'ultima fase della sua vita, in cui il silenzio artistico si accompagna al conflitto con l'ambiente circostante, cui lo scrittore guarda con crescente criticità e progressiva esasperazione. Nel 1562 Darsa lascia la città natale e si trasferisce a Venezia, dove ricoprirà fino alla morte l'ufficio di cappellano dell'arcivescovo. In questa fase cade un evento piuttosto stupefacente nella biografia di un religioso incline allo sperpero di denaro, dal geniale talento teatrale, il cui progressivo dissenso civile e culturale si era manifestato fino a quel momento solo nelle forme profondamente innovative della sua arte scenica. La sua comicità sempre più amara aveva trovato un epilogo nella tragedia che celebrava la necessaria caduta di ogni potere terreno. Nel 1566, effettua un soggiorno di alcuni mesi nella città di Firenze, apparentemente per diporto ma in realtà per convincere Cosimo de' Medici e la corte di Francesco I a realizzare un colpo di stato nella Repubblica di San Biagio al fine di sostituire l'attuale oligarchia nobiliare modellata sul governo veneziano con un regime più elastico che ammettesse la partecipazione della borghesia mercantile accanto alla nobiltà, sul tipo di quello genovese. La tentata congiura è testimoniata da alcune lettere rimaste per secoli sepolte negli archivi fiorentini, fino alla scoperta di un primo gruppo di cinque missive da parte dello studioso francese Jean Dayre nel 1930. Nelle epistole indirizzate a Cosimo e a Francesco l'autore espone, con accenti che richiamano direttamente le antitesi presenti nelle sue commedie, la propria critica alla ristretta cerchia nobiliare detentrica del potere effettivo a Ragusa e

⁵ Darsa 2009.

grettamente attaccata ai propri privilegi, accusandola di inefficacia nella politica estera contro i turchi e di ingiustizia nella politica interna verso tutti i cittadini non nobili. Ritroviamo qui concetti chiave della letteratura rinascimentale sull'arte di governo, come virtù, fortuna, mitezza, ingegno, discrezione, in opposizione a superbia, forza, barbarie, bestialità. Grazie alla recente scoperta di un'altra lettera di Darsa accompagnata da commenti dello stesso Cosimo e del suo segretario Bartolomeo Concino⁶, quello che per quasi un secolo era sembrato il monologo inascoltato di un visionario "prete raguseo" si è rivelato come un dialogo, seppure assolutamente sbilanciato, tra alti esponenti della politica europea e un singolo cittadino, totalmente estraneo per rango al gioco del potere: i vagheggiamenti di maggiore equità da parte di un povero religioso raguseo non potevano essere presi sul serio dalla tirannica corte medicea nel cruento scenario internazionale del secondo Cinquecento.

Varie le interpretazioni che gli studiosi hanno dato delle lettere fiorentine: prova del tradimento della libertà repubblicana ragusea da parte di Darsa; presa di posizione rivoluzionaria contro la tirannide nobiliare a favore dei deboli e degli oppressi; testimonianza della instabilità mentale dell'anziano scrittore. Rimane essenziale, comunque, il fatto che le lettere rappresentano una sorta di documento di poetica – come qualcuno ha detto – e che consentono agli studiosi di ricostruire la cultura politica e ideologica del Darsa, di rintracciarne le matrici rinascimentali, soprattutto machiavelliane, e collegarle al tessuto di riferimenti dotti presente nelle sue opere, fornendo così una chiave per interpretarne la complessità artistica.

La figura del Darsa così, malgrado la scarsità dei dati documentari e nonostante l'azione corrosiva del tempo sulla sua opera, ci appare più chiaramente: non rivoluzionario, bensì sostenitore dell'aristocrazia dello spirito contro quella del sangue e di un'etica umanistica cristiana contro quella mercantile del profitto. Dotato di un talento teatrale straordinario, che gli consente di scardinare i moduli tradizionali della commedia erudita in spirito manieristico, egli mette in scena, con comicità critica e profondamente radicata tanto nella cultura urbana ragusea quanto nella tradizione letteraria umanistico-rinascimentale, le contraddizioni di una realtà che nel secondo Cinquecento si avvia ad una fase di crescente problematicità.

Oggi quindi le lettere appaiono in primis documento dell'evoluzione ideologica ed etica dell'artista. Sulla scena aveva perseguito l'ideale umanistico-rinascimentale di un uomo completo, dotato di virtù e di mitezza, in equilibrio tra impegno civile e soddisfazione personale. Una volta fallito il tentativo di imporre con l'arte la superiorità dell'ingegno sulla nobiltà di sangue, della creatività individuale sullo spirito mercantile e sui privilegi di casta, Darsa tenta

⁶ Si veda Kunčević 2007.

di imporsi nella politica, un teatro che non gli appartiene né per nascita né per formazione né – tantomeno – per vocazione: un tentativo che, violando i suoi stessi ideali di mitezza ed equilibrio, era destinato a fallire.

Le lettere fiorentine, in sostanza, documentano il pensiero politico dello scrittore mostrandone contemporaneamente l'inadeguatezza all'azione sulla scena della realtà storica e spiegandone forse l'uscita dalla scena teatrale: abbracciando il linguaggio della politica e giungendo, seppure per il fine del bene comune, a farne propri regole e mezzi, l'arte doveva tacere.

Antologia di critiche darsiane

Rosanna Morabito (Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale')

Nella grande mole della letteratura darsiana¹, non è pensabile dare un quadro completo degli studi dedicati al drammaturgo e al contesto in cui diede vita al suo teatro.

È inevitabile quindi il carattere estremamente parziale di questa scelta. L'intento di fornire informazioni sull'autore, sull'opera e sul contesto storico-culturale raguseo rinascimentale è stato accompagnato dal desiderio di stimolare nei lettori l'interesse critico per la figura di Marino Darsa, il suo teatro e la cultura cui appartiene². Ho scelto perciò di offrire spunti in qualche caso anche contrastanti, per favorire la riflessione.

Per gli studi citati da edizioni diverse dalla prima, ove possibile indico la data della prima pubblicazione. Traduco in italiano i passi tratti da testi pubblicati in croato (di cui riporto anche il titolo originale con il riferimento bibliografico completo), mentre lascio inalterati quelli tratti da studi usciti in italiano o in inglese. Le note presenti nei testi originali, per lo più di carattere bibliografico, non sono riportate. In caso di testi suddivisi in paragrafi, la numerazione originale del paragrafo è inserita quando presente nel passo citato. Eventuali miei interventi sono segnalati da parentesi quadre.

Dubrovnik (Ragusa) nel Rinascimento: società, cultura, lingua

B. Stulli, *Okolitičkih planova Marina Držića Vidre (Sui piani politici di Marino Darsa [detto] Lontra)*, in Id., *Studije iz povijesti Dubrovnika*, Konzor Zagreb s.d., pp. 351-373, I ed. 1959.

[...] Prima di tutto occorre sottolineare che l'intero periodo dall'inizio del XV secolo fino agli ultimi decenni del XVI rappresenta per il commercio raguseo

¹ Si veda il volume di recente pubblicazione curato da Martinović 2009: VIII, che conta più di 1900 unità bibliografiche.

² Il volume Batušić, Fališevac 2008: 5-6 (che contiene una scelta della letteratura critica su Darsa con circa cinquanta titoli per quasi novecento pagine) si pone dichiaratamente come una sorta di canone darsiano della storiografia letteraria croata. Le esigenze del lettore italiano e la necessità di contenere il numero delle pagine hanno costituito qui un imprescindibile criterio di valutazione.

un'epoca di particolare congiuntura, di prosperità e crescita. Disturbi temporanei e minori, difficoltà e depressioni non modificano sostanzialmente quella linea di sviluppo di crescita e slancio economico. Per lo più neanche gli intrighi bellici nel Mediterraneo comportano per i mercanti ragusei interruzioni significative o ristagni delle attività redditizie, essi anzi costituiscono per loro delle straordinarie congiunture di guerra e contrabbando, che la neutrale bandiera ragusea cerca di sfruttare al massimo. Le sfrutta particolarmente nel Levante a spese della belligerante Venezia, la quale proprio per questo si leva in modo così aggressivo contro la neutralità ragusea, mentre i mercanti e gli armatori ragusei quella neutralità difendono spasmodicamente per i profitti nel Levante e la propria difesa dai Turchi. Però, anche nel Mediterraneo occidentale le navi ragusee sono ugualmente impegnate per la Spagna, nelle cui imprese militari marittime patiscono grandi perdite umane e di navi ma conseguono anche enormi profitti di guerra.

Anche al tempo di Darsa (dagli anni Trenta agli anni Sessanta del XVI secolo), per i mercanti e gli armatori ragusei questa grande congiuntura perdura senza declinare significativamente. L'epoca del grande guadagno dura ancora. A quel tempo Ragusa e le sue basi commerciali all'estero sono centri ancora molto vivaci di attività e transazioni mercantili e finanziarie di ogni genere e proporzionalmente imponenti; a Ragusa domina quella tipica atmosfera essenzialmente commercializzata, è un ambiente in cui tutto è subordinato all'acquisizione e all'accumulo di ricchezze, e con le note conseguenze che l'aggressivo e spregiudicato capitale mercantile e degli usurai provoca sul piano economico e sociale.

Dunque, l'era della grande prosperità della classe mercantile è dedita all'usura dura ancora. Essa si manifesta nella grande crescita e fioritura di una serie di case mercantili principali. Nel contempo, però, questo processo di crescita è accompagnato anche dal crack e dal decadimento di una serie di case mercantili più deboli che non possono sostenere la concorrenza, come succede in genere in periodi di così vivace attività di affari e di concentrazione del capitale dalla più ampia cerchia di mercanti e banchieri nelle mani di un più ristretto gruppo di case mercantili dominanti. La concorrenza è aspra e inesorabile. Essa è acuita non solo dalla rivalità di concorrenti sempre più potenti, ma anche dalla situazione generale nel mercato mediterraneo, che attraverso la ricordata congiuntura di guerra e contrabbando offre possibilità straordinarie di profitto ma impone anche rischi straordinari, pericoli e una lotta inesorabile per l'acquisizione e la monopolizzazione di tutte quelle possibilità e fonti di affari tanto lucrosi.

È comprensibile che quella lotta assuma un suo aspetto anche sul piano politico. Tutti quei raggruppamenti tra i mercanti e gli armatori ragusei, che nel XVI secolo concorrevano alacremente e conducevano lotte 'settarie', secondo la logica semplicistica e 'obiettiva' della storiografia inutili e inspiegabili³,

³ Si veda il contributo di Vekarić 2008, che interpreta l'esperienza darsiana alla

sottolineando la necessità di accettare l'influenza e l'appoggio politico della Spagna, della Francia, della Turchia ecc., riflettevano in realtà interessi materiali reali e concreti dei singoli gruppi di mercanti capitalisti ragusei dell'epoca. Ugualmente è noto quale complesso intreccio di problemi e questioni politiche nascesse ed esistesse nella Ragusa nel XVI secolo per il fatto che essa era anche il centro di molti e vari servizi segreti di potenze straniere, in cui peraltro anche i locali ragusei erano decisamente impegnati. Va da sé che anche in questi 'affari' c'erano, eccome, anche calcoli economici e propriamente commerciali, collegamenti con le potenze straniere e assicurazioni di concreti privilegi commerciali e vantaggi per il capitale mercantile raguseo nel mondo. Molte pagine si potrebbero scrivere sul modo in cui il governo raguseo (cioè un determinato gruppo di nobili) combatteva contro i tentativi 'privati' e individuali dei capitalisti ragusei di monopolizzare le relazioni internazionali a proprio esclusivo vantaggio.

I rapporti di classe fondamentali tra il patriziato raguseo, che deteneva in maniera salda ed esclusiva tutto il potere nelle sue mani, e la borghesia sempre più ricca e potente (mercanti, banchieri e armatori), priva di ogni potere, si sviluppano anche al tempo di Darsa nel segno del noto processo iniziato in modo molto intenso e chiaro già dal XV secolo: le case mercantili borghesi, sempre più numerose e più forti sul piano del capitale, scalzano sempre più rapidamente la nobiltà dalle posizioni dominanti nella vita economica. Una parte della nobiltà, in effetti, ha ancora posizioni e forze significative nel commercio e nella finanza, ma la preminenza è già passata alla borghesia. La nobiltà decade sempre più rapidamente anche fisicamente, per la chiusura in sé stessa e la mancanza di rigenerazione, mentre sul piano economico, presa nell'insieme, decade già a tal punto da cominciare perfino a dipendere sempre più anche economicamente dai borghesi più ricchi. Alla metà del XVI secolo, però, quel processo ancora non aveva assunto tali proporzioni di rottura come sarà alla fine del secolo. [...] (pp. 361-363)

S. Šnajder, *Argument od Držića (Argomento Darsa)*, "Prolog", 1983, 51-52, pp. 11-28.

[...] Marino Darsa è nato popolano. A differenza dell'Italia dove, per esempio nelle descrizioni di Buckhardt, i 'condottieri' [in it. nel testo] spronavano vigorosamente la loro Fortuna sconvolgendo il vecchio ordine e dove la nobiltà, come una sorta di vello d'oro degli Argonauti, si poteva anche conseguire per meriti, perfino con fiumi di sangue, Ragusa sul piano della politica interna si manteneva come una repubblica aristocratica, che come singolare anacronismo sopravvisse fino a sperimentare le truppe napoleoniche e la Marsigliese, mentre come proiezione utopistica, durante la lunga occupazione, rimase dopo di allora

luce dei contrasti e della rivalità che tradizionalmente opponevano gruppi di famiglie nobili ragusee.

ancora a lungo. È poco dire che al livello della sincronia darsiana il comune raguseo era una creazione di classe: esso era una creazione di casta e come tale si riproduceva anche nella misura delle innovazioni generalmente consentite. Così la confraternita degli Antonini⁴, a cui apparteneva anche la famiglia di Darsa, era chiusa come una casta rispetto alle altre confraternite, allo stesso modo in cui gli affari politici cruciali della Repubblica restarono per secoli chiusi per tutti coloro che erano venuti al mondo dalla porta sbagliata. Naturalmente questi particolari interessi di casta (non tutti, ma solo quelli della classe dominante) erano identificati con gli interessi della difesa della libertà e dello stato. Una delle figure costanti della diplomazia ragusea consisteva nell'identificazione di quegli interessi con quelli della causa dell'occidente cristiano, cosa che non disturbava la collaborazione regolare con la Sublime Porta. In effetti una figura costante della diplomazia ragusea interpretava costantemente la libertà ragusea come causa di interesse mondiale. Ragusa faceva il proprio gioco, pieno di contraddizioni che sono appunto sorprendenti, un gioco però che, malgrado quelle, è appunto consequenziale in maniera sorprendente. Non c'è nessuna grande battaglia storica del XV e XVI secolo per cui il governo raguseo non si sia congratulato con entrambe le parti belligeranti. Repubblica dalle sette bandiere: questa era la valutazione veneziana delle attività ragusee; ma bisogna sapere che Venezia non ha mai smesso di aspirare alla piena conquista di Ragusa. L'ingiuria veneziana va considerata in effetti come un riconoscimento. A Ragusa aspiravano in molti, dai tiranni turchi locali che, peraltro, sul piano militare erano assolutamente abbastanza forti da poterla distruggere e saccheggiare, fino alle grandi potenze, ma quasi ovunque Ragusa, imponendo il suo modello di gioco diplomatico, aveva potenti protettori nel cuore stesso dei possibili attacchi. Il gioco con la Sublime Porta, pur non senza incidenti spaventosi, assomiglia più al gioco del *dompteur* e dell'orso ammaestrato, di furbizia e intelligenza 'pometiana'⁵ al livello di ragione di stato e di forza bruta.

Scaltri matricolati, avvolti in sette bandiere, i ragusei tenevano segreto tutto e rivelavano tutti i segreti, promettevano da tutte le parti e mantenevano tutte le promesse. Così costantemente nascondevano la grandezza reale della loro accumulazione [di ricchezza] e difficilmente una storia economica di Ragusa potrà calcolare anche approssimativamente a quanto ammontasse in effetti il deposito aureo del commercio mondiale realizzato dai ragusei. [...] Anzi, la repubblica aristocratica aveva aggogato al carro della sua paura di ogni cambiamento anche il cambiamento stesso: il costante regolare cambiamento dei rettori che,

⁴ La confraternita degli Antonini comprendeva i principali esponenti dell'alta borghesia mercantile ragusea, in un'organizzazione chiusa rispetto alle altre componenti sociali. Le confraternite erano associazioni religiose laiche, spesso su base professionale.

⁵ Pomet è il nome del servo protagonista della commedia darsiana *Zio Maroje*, esemplare per furbizia e intelligenza, in grado con tali virtù di propiziarsi la Fortuna.

per elezione, dormivano per un mese nel cuore dello spazio del potere come una sorta di simbolo vivente della continuità, serviva appunto ad impedire ogni cambiamento. Sebbene ci fossero tra i nobili delle rivalità, esse restavano immanenti, mentre cambiamenti così sanguinosi come quelli di Firenze, scaturiti dalle lotte tra dinastie, per esempio tra gli Strozzi e i Medici, a Ragusa erano fuori discussione. [...] (pp. 14-16)

V. Foretić, *Dubrovnik u doba Marina Držića* (*Dubrovnik all'epoca di Marino Darsa*), in J. Ravlić (a cura di), *Marin Držić Zbornik radova*, Zagreb 1969, pp. 7-27.

[...] Gli antichi ragusei erano davvero consapevoli di appartenere etnicamente al grande ceppo slavo, da qui il loro uso significativo del nome *slovinski* [slavo] e, in particolare per la lingua, *jezik slovinski* [lingua slava]. Per *Slovinstvo* [Slavità, Slavia] gli antichi ragusei non intendono solo la Slavia meridionale bensì l'intera Slavia in generale. Del resto, quello di *Slovinstvo* non è un concetto raguseo in particolare, bensì nel senso dell'idea panslava era diffuso anche presso gli altri croati, particolarmente in Dalmazia. Anche nei documenti ufficiali scritti in latino e in italiano la lingua popolare a Ragusa è chiamata "lingua slava". Nei documenti ufficiali per la lingua e la nazionalità la denominazione 'croata' non si usa, ma proprio per il XVI secolo la troviamo usata alcune volte nei poeti ragusei e negli altri poeti dalmati, quando nella corrispondenza si rivolgono ai ragusei. Lingue ufficiali a Ragusa erano il latino e l'italiano. Il latino era lingua di cultura e di comunicazione ufficiale anche negli altri paesi europei. L'uso dell'italiano deriva dal fatto che Ragusa come il resto della Dalmazia era sotto il prevalente influsso culturale italiano e che esso era la lingua di comunicazione generalmente usata nel Mediterraneo. La lingua italiana, tuttavia, è spesso intessuta di espressioni e frasi croate. Sebbene a Ragusa la letteratura croata e la produzione scrittoria religiosa si fosse considerevolmente sviluppata a partire dal XIV secolo, per raggiungere il culmine nel XVI e nel XVII secolo, in ambito ufficiale si scriveva poco in croato. Ci sono tra gli altri parecchi testamenti scritti in lingua croata e alcuni interrogatori giudiziari. L'alfabeto con cui i ragusei scrivono in croato all'interno di Ragusa e nella comunicazione con la Dalmazia era quello latino, ma dal XII secolo è diffuso anche l'alfabeto cirillico nella comunicazione con i sovrani e i feudatari bosniaci e serbi e, in misura minore, anche nella comunicazione interpersonale. Della scrittura in cirillico era incaricato il 'cancelliere slavo'. Con la caduta degli stati slavi balcanici sotto i turchi nel XV secolo, l'uso della scrittura cirillica si riduce, ma il 'cancelliere slavo' continua ad esistere fino alla caduta della repubblica, quindi anche nel XVI secolo. C'erano sempre ragusei negli affari mercantili in Bosnia e Serbia, e lì nella comunicazione scritta con la gente del luogo e spesso anche per sé stessi scrivono per lo più in cirillico. Nella registrazione di quei documenti nei libri ufficiali ragusei dal XVI secolo in

poi essi vengono per la maggior parte trascritti dal cirillico in alfabeto latino. Il cirillico è chiamato a Ragusa “alfabeto slavo” o “serbo” e i testi scritti in cirillico vengono chiamati anche “in lingua serba”. [...] (pp. 19-20)

[...] Ciò significa che sul piano linguistico a causa delle svariate influenze da diverse aree geografiche a Ragusa c'è un fermento significativo. Il risultato sarà che nella lingua parlata dei ragusei nel XVI secolo prevarrà la parlata *štokava ijekava* con certi piccoli residui di ikavismi e čakavismi, ma la lingua letteraria sarà più conservativa e in essa si utilizzeranno ancora fino alla caduta della repubblica numerosi ikavismi: oltre a relitti consolidati, come ce ne saranno anche nella comune parlata quotidiana, troviamo svariate ikavismi che si utilizzano senza regole, cioè secondo il capriccio dello scrittore nel dato momento. Questo uso simultaneo di forme ijekave e ikave avvicina la letteratura ragusea al resto della Dalmazia e ci saranno in seguito altri scrittori dalmati, in primo luogo di Curzola, che scriveranno così. Ecco, questo sviluppo linguistico conclusivo si era compiuto all'epoca in cui operava anche Marino Darsa. La lingua letteraria ragusea era sì molto pura senza apporto di italianismi, ma quella parlata del XVI secolo e dei tempi successivi presenta significativi apporti italiani. Gli scrittori di commedie, quindi già anche Marino Darsa nel XVI secolo, riflettono nelle commedie quella lingua parlata con numerosi italianismi, mentre in altre loro opere lo stesso Darsa e gli altri scrittori scrivono in una lingua pura. [...] (pp. 25-26)

J. Vončina, *Scenski jezik Marina Držića i kazališna baština u Dubrovniku (La lingua scenica di Marino Darsa e l'eredità teatrale di Ragusa)*, in N. Batušić, D. Fališevac (a cura di), *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću*, Zagreb 2008, pp. 606-619, I ed. 1982.

[...] Cercando di stabilire l'opposizione linguistica fondamentale utilizzabile in chiave scenica, la commediografia ragusea ha seguito il comune patrimonio letterario europeo (e in particolare italiano), partendo dal rapporto tra elemento urbano ed elemento rurale in esso già consolidato. Bisognava tuttavia adattarlo al contesto locale, particolarmente riguardo alla lingua. Nello sviluppo dell'attività dei commediografi a Ragusa si può notare chiaramente che il rapporto urbano-rurale si è trasformato nel rapporto raguseo-non raguseo, laddove il secondo termine poteva nei diversi scrittori contenere caratteristiche linguistiche diverse: oltre agli elementi del parlato dei dintorni cittadini più o meno immediati, anche fenomeni di ambienti urbani vicini (per esempio di Cattaro o Curzola ecc.). Per la caratterizzazione linguistica dei singoli personaggi non ragusei in quelle commedie un connotato tipico è la parzialità: i personaggi non sono ritratti per mezzo di tutto l'insieme delle peculiarità linguistiche del dialetto da cui provengono, bensì per mezzo di una scelta di quelle. [...]

Bisogna in particolare richiamare l'attenzione sul problema del rapporto con la lingua della letteratura orale [sic] popolare. Essa fungeva da fonte di

elementi linguistico-stilistici per l'intera – senza eccezioni – attività letteraria dell'epoca del rinascimento croato. La sola differenza era nel fatto che in ciascun genere letterario del tempo non si mutuavano dalla letteratura orale i medesimi elementi linguistico-stilistici. Prendendo come esempio tra quei generi i due forse maggiormente in contrasto, diciamo: la lirica convenzionale tra gli elementi folclorici prediligeva l'uso di diminutivi e l'aggettivazione convenzionale, mentre la commedia attingeva soprattutto allo strato lessicale e fraseologico della letteratura popolare. [...] (pp. 609-610)

[...] I passi con cui prima della comparsa di Marino Darsa si introduceva nelle opere poetiche la correlazione tra l'elemento linguistico letterario e quello dialettale erano piccoli e lenti. Anche tramite quelli, però, si preparava la strada perché quella correlazione acquistasse un posto stabile nella commedia dell'antica Ragusa.

§5. L'utilizzo degli elementi alloglotti nelle commedie di Marino Darsa è stato più volte trattato. Si è appurato che quei dati linguistici, in particolare gli italianismi, hanno nelle sue opere una funzione stilistica significativa e molteplice e che, inoltre, sono uno dei modi in cui Darsa abbandonava la posizione puristica della tradizione linguistico-letteraria ragusea, cioè della poesia amorosa tradizionale. Occorre tuttavia dire che anche in tale procedimento Darsa aveva importanti predecessori.

In rapporto a ciò bisogna sottolineare che la lingua scenica della commedia nella Ragusa rinascimentale non si sviluppava indipendentemente dalle tendenze linguistiche negli altri generi della produzione letteraria. A differenza della poesia amorosa che aveva elaborato il suo noto stile improntato al purismo linguistico (e alla tendenza agli arcaismi), gli altri generi poetici permettevano agli autori di esprimersi più liberamente e per esempio di introdurre nei versi un maggior numero di fenomeni propri della lingua parlata. Tra di essi c'erano, appunto, anche i romanismi della parlata viva.

I modelli che si offrivano a Darsa potrebbero essere ricercati anche sul più ampio piano croato meridionale. [...] (pp. 613-614)

[...] La parlata intessuta di italianismi lessicali era propria anche dello strato meno istruito della popolazione; la lingua letteraria italiana (o anche – almeno nella Dalmazia veneta – il dialetto veneziano) poteva al contrario essere appresa solo dai più facoltosi e socialmente privilegiati (cioè lo strato dei patrizi e dei borghesi ricchi), partecipando al governo comunale o studiando in Italia. Su tale fondamento si sono sviluppati i germi di un dualismo essenziale che divide i personaggi cittadini delle commedie in due categorie fondamentali: gli illetterati che poggiano più espressamente sulla base parlata, e i colti, con un maggiore apporto di elementi alloglotti.

A causa delle proporzioni nella struttura sociale della Ragusa di allora, questo secondo tipo era meno usato nella pratica della lingua parlata, ma era la

variante della conversazione da solotto propria della prosa. Il grande pubblico lo percepiva come un modo di esprimersi da originali; perciò era facilmente marcato stilisticamente, acquisendo una sfumatura comica. [...] (p. 616)

[...] L'attività teatrale comica di Marino Darsa, con cui si è raggiunto l'acme della letteratura rinascimentale croata, è stata preceduta da un significativo periodo di sviluppo dell'attività teatrale a Ragusa. Essa non ha lasciato in eredità solo un patrimonio di acquisizioni sul piano dei temi, dei motivi e dei generi (che in primo luogo interessano la storia letteraria); intrecciandosi e coadiuvandosi con gli altri generi letterari, ha sviluppato anche un'attività di ricerca delle possibilità linguistiche per l'espressione scenica. Per fissare i punti fermi di tale ricerca linguistica, potremmo stabilire questa sequenza: Džore Darsa – le mascherate (per esempio la *Jeupka*) – la cerchia di Vetranović – Marino Darsa. [...] (p. 618)

Marino Darsa (Marin Držić) e la cultura del Rinascimento: il sistema letterario

R. Picchio, *Renaissance drama and the Formation of Modern Slavic Literary Systems*, in M. De Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano 1980, pp. 637-653.

[...] The slavic writers of Renaissance Dubrovnik and Dalmatia learned the literary rules of humanistic poetics much earlier than their fellows Slavs in other countries. This enabled them to produce sophisticated models of Slavic literary writing in accordance with principles of both the humanistic *Questione della lingua* and the Theory of literary genres. Because of their mastery over various types of literary expression, their direct familiarity with Petrarchism and other trends that spread at that time from across the Adriatic, they produce the first Slavic example of a perfectly organized literary system. To say that their production was strongly influenced by Italian models is both a true and a misleading statement. In reality, Dalmatia and Dubrovnik belonged to the same cultural community that Italy belonged to. No wonder, therefore, that they shared common models. Imitation represented for Croatian as well as for Italian authors a methodological principle on which depended all the formal rules of the literary game. To accuse, for example, Marin Držić of plagiarism for his close imitation of Latin and Italian models is as improper as to assert that Terentius stole his material from Menander. What really counts in Marin Držić's best comedies is that the most advanced techniques of *ars dramatica* were successfully employed in the new context of plays in the Slavic vernacular.

In an ever clearer way than in Poland, Renaissance drama emerged in Ragusa-Dubrovnik as the pillar of the new poetics. Dubrovnik represented a per-

fect parallel to the Italian city-states where humanistically trained élites could conceive literature as a social performance of the intellectual aristocracy. From this point of view Dubrovnik offered better conditions for the construction of a new literary system than Dalmatia. Its squares and court-yards were a living theater much more than the corresponding and perhaps older performance-places in the island of Lesina-Hvar. What made the real difference was the public. Already in the late 15th century the architectural vision of a living theater had been known on the Croatian side of the Adriatic thanks to men like Aelius Lampridius Cerva-Crijević who, like Filippo Buonaccorsi and Konrad Celtis, had participated in the Roman Academy of Pomponius Laetus. Lucić, Vetranović, Nalješković and Marin Držić created in subsequent years one of the most significant drama traditions in the European Renaissance. Marin Držić, in particular, has been considered a kind of miracle. The term ‘miracle’ may give his genius his due. Nevertheless it does not help us understand the essence of his work as a typical expression of the literary civilization of Renaissance Dubrovnik. As a Mozart or Paganini could not have flourished in a society without pianos or violins, Marin Držić could not have been produced by a community that had not learned the rules of the literary game. [...] (pp. 652-653)

L. Košuta, *Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa (Marin Držić)*, “Ricerche slavistiche”, IX, 1961, pp. 67-122.

[...] Gli apprezzamenti, però sull'originalità letteraria delle opere del Darsa sono piuttosto disparati, e la personalità di questo ex-rettore della Sapienza senese, buffone e prete, e poi cospiratore contro il governo della piccola Repubblica, rimane tuttora molto controversa. Se a qualcuno sembra quasi incredibile che l'opera del Darsa preceda di mezzo secolo quelle di Lope de Vega e di Shakespeare, per altri i lavori del drammaturgo raguseo non hanno “originalità o qualcosa che non sia ripetizione, imitazione, riflesso del teatro italiano”; e mentre vi ha chi vede in Darsa un utopista plebeo, combattente per una società senza classi, altri lo ritiene un avventuriero e quasi un traditore della patria. [...] (p. 67)

[...] Procedendo però nell'analisi di queste opere del Darsa, potremmo vedere in che modo l'autore ha ridotto il contrasto pastorale-rustico delle commedie senesi, accettando con il Kombol che il villano senese è una caricatura, mentre il *Vlah*⁶ del nostro autore è generalmente un personaggio reale. E ci accorgeremo, così, che la figura caricaturale del villano, posta a contrasto dei pastori arcadici, produceva nelle opere senesi effetti più fortemente parodistici che non nell'idillio pastorale del Darsa, dove la parodia, volgendo

⁶ Nella letteratura ragusea, il termine *Vlah*, plur. *Vlasi*, indica i rustici abitanti dell'entroterra, pastori e contadini, visti con gli occhi della popolazione urbana. In generale, i *Vlasi* o Valacchi sono storicamente anche detti Morlacchi (Bešker 2007). Cf. anche Leksikon 2009: 863 s.v.

all'umorismo, appare alquanto smorzata e umanizzata. Continuando ad analizzare il tipo del *Vlah* delle nostre opere, potremmo arrivare alla conclusione che il Darsa lo ha liberato dalla maschera demoniaca, ereditata dai mimi e dalle farse, e che in ciò egli è andato più lontano del Ruzzante. Anzi, il Darsa ha tolto la maschera dal volto del villano Stanac ponendola sulla testa del nobile Grižula, dandole la forma di un sacco. Ma, procedendo così, potremmo far sparire le tracce che il soggiorno senese aveva lasciate nel Darsa. Eppure Siena è presente nel Darsa.

Se è probabile che Darsa abbia partecipato a qualche spettacolo teatrale prima di arrivare a Siena, e se già Ragusa aveva visto la rovina della sua famiglia, Siena e il suo spirito popolare hanno nondimeno determinato il suo orientamento teatrale e le sue idee sociali. Le caratteristiche essenziali del dramma senese della prima metà del secolo – nel quale si effettuò la penetrazione del villano nella materia pastorale, del dialetto nella lingua letteraria, della prosa nel verso – le troviamo quasi in tutte le opere del Darsa. E la partecipazione della classe borghese al governo repubblicano della città, gli ideali sociali degli artigiani toscani, l'emancipazione della donna senese (dal principio del secolo già sulle scene teatrali), tutto ciò era presente nel Darsa, quando nelle sue commedie cercava di suggerire ai suoi concittadini idee più liberali e popolari e poi più tardi, quando credette di poterle imporre con la forza. [...] (pp. 115-116)

F. Švelec, *Marin Držić i renesansno kazalište (Marino Darsa e il teatro rinascimentale)*, in J. Ravlić (a cura di), *Marin Držić Zbornik radova*, Zagreb 1969, pp. 218-232.

[...] Naturalmente oggi non sappiamo se Darsa conobbe la teoria della commedia sfogliando dotti trattati o leggendo e guardando commedie latine e italiane, ma fino al 1548 o 1549, quando all'incirca iniziò la carriera di scrittore teatrale, potè avere tra le mani solo la *Poetica* di Aristotele in latino, quindi la *Poetica* di Bernardo Daniello che era uscita nel 1537 ed eventualmente i *Discorsi* di G.B. Giraldi Cinzio, portati a termine nel 1543 ma stampati nel 1554. Come che sia, Darsa attinge la materia prima dall'ambiente cittadino: vecchi bisbetici e avari, figli scapestrati e scialacquatori, servi e serve furbi, mezzane e prostitute e altra gente simile. Anche lui, come prescriveva la teoria e come facevano nella pratica i commediografi italiani, con il divertimento e il riso insegna; anche in lui i personaggi entrano ed escono con caratteristiche essenziali rispondenti all'età, alla professione e all'appartenenza sociale; anche in lui i personaggi si servono della lingua propria della gente comune: mercanti, servi, ecc; anche in lui si giunge a volte alla cosiddetta agnizione; e anche in lui accanto all'unità di luogo si rispetta l'unità di azione e l'unità di tempo.

Per le commedie di Darsa si può dire quello che vale anche per gli elementi costitutivi della commedia erudita italiana. Anche in esse, cioè, si intrecciano

motivi, personaggi e vicende del teatro comico antico con motivi tratti dalla novellistica e dalla vita quotidiana contemporanea.

Tutto ciò è esatto. In generale Darsa è davvero nell'alveo della commedia erudita e delle altre forme del dramma rinascimentale. Ma egli non giunse in Italia come una pentola vuota per riempirsi di quello che gli capitava. Prima aveva vissuto trent'anni a Ragusa. In contatto diretto con la rigogliosa vita culturale e teatrale italiana arriva come persona matura, come persona che ha vissuto e trascorso i suoi anni ragusei in una famiglia e in un ambiente che lo hanno già formato. È vero che la stessa Ragusa, come piccola città-stato mercantile mediterranea con un territorio non ampio attorno, che ha assimilato la civiltà romana, aveva in generale molti tratti in comune con le altre città mediterranee dell'epoca, ma è vero anche che già da tempo essa era stata slavizzata e continuamente si riempiva per il nuovo afflusso di popolazione dall'entroterra, e inoltre era in stretti rapporti economici e anche politici con la Serbia e la Bosnia e poi con la Turchia. Prima di Marino Darsa quei rapporti avevano già una storia di più di quattro secoli. Tutto ciò dava alla città sulla scogliera sotto il monte Sergio la sua propria particolare fisionomia. Perciò è del tutto comprensibile che la componente della vita reale, che è così riccamente rappresentata nei testi di Darsa, offrirà alle sue opere teatrali una materia prima diversa rispetto a quella che i letterati italiani potevano trovare nei loro ambienti. [...] (pp. 219-220)

I. N. Goleniščev-Kutuzov, *Il Rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI*, Milano 1973, I ed. in russo 1968.

[...] Riteniamo che non sia la comunanza dei tipi e delle singole scene nei testi teatrali del Darsa e nel teatro italiano a rappresentare il problema di fondo per lo studioso. È più importante osservare negli autori di Ragusa quei mutamenti – affini a quelli presenti nella commedia italiana del XVI secolo – che sono tipici della evoluzione letteraria del Rinascimento: va rilevato cioè il passaggio dai versi alla prosa, la vivezza del 'colore locale', il distacco dalle convenzioni e dai modelli della drammaturgia classica, l'irruzione dei particolari realistici di costume, riflettenti i conflitti sociali. Non c'è dubbio che l'influsso italiano si manifesta anche in questi processi: ma come esempio e come stimolo alla creazione, non come violenza spersonalizzante che costringesse all'imitazione pedissequa. [...]

Già nel teatro rinascimentale italiano i tipi tradizionali di Plauto acquistano caratteristiche locali. Marino Darsa, pur prendendo spunto da Plauto – come del resto tutti i commediografi del Rinascimento – ed essendo un buon conoscitore del teatro italiano, andò per la sua strada: trasfigurò i tipi tradizionali della commedia latina conferendo loro tratti specificamente dalmati. [...] (pp. 118-120)

[...] Scene fantastiche e reali si alternano nei lavori pastorali di M. Darsa, come in Shakespeare (si veda il *Sogno di una notte di mezza estate*). Personaggi mitologici si incontrano con tipi comici che da Ragusa si sono smarriti nel re-

gno delle 'vile' e dei satiri. Là arriva la serva Omakala che corre a rifugiarsi sui monti per non subire la crudeltà e la durezza dei suoi ricchi padroni (la commedia *Grižula*). I contadini fanno dichiarazioni d'amore parodiando la poesia pastorale e cortese. Balenano accanto ad essi esili figure poetiche, creazioni della fantasia non staccate dalla realtà, ma solo leggermente sollevate al di sopra della vita quotidiana (anche questo procedimento ricorda Shakespeare). [...] (p. 121)

J. Torbarina, *Šekspirske teme u djelu Marina Držića (Temi shakespeariani nell'opera di Marino Darsa)*, in Id., *Kroatističke rasprave*, Zagreb 1997, pp. 62-69, I ed. 1967.

[...] Se potessimo fare l'impossibile ipotesi che Shakespeare conoscesse perfettamente il croatoserbo, potremmo scrivere una dotta tesi di dottorato sull'influenza di Darsa su Shakespeare. [...] (p. 63)

[...] Tutte le coincidenze citate tra i due scrittori, se non sono casualità, possono spiegarsi con una fonte comune, perché le singole letterature europee avevano molto di più in comune allora di quanto non ne abbiano oggi. Tutte attingevano ad una comune sorgente di temi letterari. Ma ci sono anche somiglianze più interessanti e più significative tra Darsa e Shakespeare dove sembra quasi che Darsa abbia anticipato alcuni temi shakespeariani. [...] (p. 64)

J. Torbarina, *Ivanjska noć u djelu Držića i Shakespearea (La notte di mezza estate nell'opera di Darsa e di Shakespeare)*, in Id., *Kroatističke rasprave*, Zagreb 1997, pp. 71-84, I ed. 1970.

[...] Così possiamo concludere che tutte le somiglianze e le coincidenze tra il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare e le opere pastorali di Darsa sono più che una casualità, perché scaturiscono da comuni credenze popolari e da una comune tradizione pastorale. Ma una analogia molto più significativa con l'opera di Shakespeare la troviamo nell'abilità e nella maestria perfetta con cui Darsa nelle sue opere pastorali, in particolare nella *Beffa di Stanac* e in *Tirena* interseca e fonde in un insieme armonico tre piani diversi, tre mondi separati: il regno immaginario delle ninfe, il mondo reale dei borghesi e dei nobili ragusei e il mondo realistico dei *vlas* o dei contadini dei dintorni ragusei. Allo stesso modo mezzo secolo più tardi Shakespeare metterà ingegnosamente a contatto il mondo fatato di Oberon e Titania con i nobili ateniesi, con Teseo e Ippolita e con le due coppie di innamorati, come pure con gli irresistibili artigiani che alla fine della commedia di fronte al palazzo rappresentano l'*Uggiosa e breve scena del bel Piramo e di Tisbi amor suo*. (pp. 83-84)

F. Čale, *Per una retta interpretazione di Marino Darsa*, in M. Colucci, G. Dell'Agata, H. Goldblatt (a cura di), *Studia slavica mediaevalia et humanistica Riccardo Picchio dicata*, Roma 1986, pp. 95-104.

Marin Držić, ossia, come firmava le sue lettere in italiano, Marino Darsa Raguseo (1508-1567) è fra gli scrittori croati quello che, ad eccezione del moderno Miroslav Krleža, ha forse più di ogni altro attirato l'interesse dei critici di vari periodi o orientamenti, croati ed altri. Nondimeno le esegesi della sua opera hanno prodotto interpretazioni divergenti, parziali e addirittura arbitrarie, come se avessero voluto conformarsi in qualche modo ai paradossi della sua vita avventurosa, conclusasi nell'esilio, e del suo teatro, non riconducibile all'attuazione convenzionale della formula di "imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis". Anzi, i suoi risultati sono anche espressione di uno straordinario atteggiamento polemico nei confronti del potere politico, a nome dell'Uomo savio e libero, in base ai principi che hanno lasciato nelle sue opere le tracce evidenti di un impegno eminentemente politico e di una ben precisa cultura filosofica. Perciò l'esperienza del Darsa va collocata al di fuori degli schemi tipici del teatro rinascimentale e considerata come fenomeno caratteristico del manierismo, impegnato e moralista, anticipatore delle grandi esperienze shakespeariane. [...] (p. 95)

F. Čale, *U europskom književno-povijesnom kontekstu (Nel contesto storico-letterario europeo)*, in Id., *Tragom Držićeve poetike*, Zagreb 1978, pp. 71-96.

[...] Tra le ragioni per cui Marino Darsa è rimasto immeritabilmente poco conosciuto nel contesto letterario europeo, anche stavolta si devono ricordare le specifiche condizioni storiche e le relative conseguenze nel campo della cultura: discontinuità dello sviluppo letterario nazionale; inadeguatezza metodologica della storiografia letteraria e della critica limitate da positivismo, 'misure' locali, dipendenza dai dati d'archivio, esaurimento nella difesa dalle cosiddette 'influenze' e perfino dalla negazione extracritica, politicamente determinata, del valore del nostro commediografo e dell'intera nostra letteratura dell'epoca antica.

Le ricerche più recenti, tuttavia, hanno messo in luce un quadro delle dimensioni delle opere darsiane del tutto diverso da quello creato dalle precedenti valutazioni. L'originalità della sua opera è ravvisata nel legame diretto con la vita e con la sua complessità materiale e spirituale, sulla base delle caratteristiche individuali della poetica dello scrittore e della sua testimonianza artistica fondata su implicazioni umane, biografico-psicologiche, filosofiche e politiche, e si riflette in un'espressione personale e in un approccio critico al mondo e al tempo. Con la reazione e poi perfino con la congiura contro l'ordinamento sociale e morale del suo ambiente, con costanti tematiche quali l'opposizione tra giovani e vecchi e la contrapposizione tra conservatorismo e nuovo, stupidità e intelligenza, ragioni di stato e libertà umana, denaro e spirito ("ljudi nahvao", "sedicenti uomini" e "ljudi nazbilj", "uomini sul serio"), il poeta e utopista ha creato nel contesto del nostro paese un mondo universale sul piano artistico. Inseparabile dall'ambiente cittadino e dal suo rapporto con esso, che è misura

e condizione della verosimiglianza artistica della sua opera e ragione decisiva della originalità della sua poetica rispetto ai principi generali del pensiero contemporaneo, lo scrittore delle commedie pastorali *Tirena*, *Grižula*, *Venere e Adone*, della commediola *Beffa di Stanac*, delle commedie erudite *Zio Maroje* e *L'Avaro*, della tragedia *Ecuba*, delle lettere della congiura e di altri drammi in parte conservatisi in modo lacunoso e in parte sconosciuti, ha innalzato quel mondo all'emblematicità, che si manifesta nella formulazione autentica e nel messaggio di rilievo, superando le intenzioni della maggior parte dei commediografi contemporanei. [...] (pp. 75-76)

[...] Contro la stupidità umana e sociale contemporanea e di ogni tempo egli combatté all'inizio solo con i mezzi del suo talento, intessendo la realtà nell'intreccio ambiguo delle sue azioni drammatiche, senza perciò dimenticare di dare sia il divertimento per la comunità ampia sia colpi allusivi all'oligarchia nobiliare; dopo, però, verso la fine della vita, come accade a quegli scrittori che sono stati costretti all'esilio o che lo hanno scelto, sostituisce la missione utopistica della penna con il tentativo utopistico della congiura.

Ma non è solo in questo la sua originalità, bensì, come abbiamo sottolineato, nelle caratteristiche del suo linguaggio, che più di tutto resiste al confronto con i commediografi dell'altra sponda. Chi conosce la problematica linguistica della formazione, a quell'epoca massimamente autorevole, delle caratteristiche classicistiche della lingua italiana, basate sui modelli della grande tradizione letteraria, comprenderà che la posizione dello scrittore verso la lingua dell'ambiente cui si rivolgeva era completamente diversa. La vitalità dei suoi personaggi cittadini e contadini, nobili e popolani, indigeni e stranieri dipende direttamente dalla riproduzione fedele della loro parlata autentica adeguata alla loro origine, occupazione e carattere, per cui la sua espressione nelle commedie è caratterizzata non da monotonia libresca bensì da varietà e contrasti, cui la giusta misura di persuasività comunicativa è conferita dall'equilibrio unitario dello stile individuale dello scrittore. Perciò tutti gli elementi, compresi ad esempio quelli alloglotti che abbiamo avuto occasione di studiare, ricevono spiccata funzionalità scenica nel confronto con il registro di partenza, cioè con la lingua parlata viva di Ragusa, comune a popolani e nobili entro certi limiti determinati dal loro status sociale. Darsa quindi non era gravato da quella tradizione letteraria e linguistica che contrassegnava la raffinata cultura delle corti rinascimentali appenniniche e con cui dovevano fare i conti i commediografi italiani. [...] Nello sforzo di esprimere efficacemente nelle strutture plautine erudite il realismo della commedia moderna, i commediografi italiani contemporanei dovevano scontrarsi con l'accademismo linguistico umanistico-petrarchistico tradizionale e a quel tempo normativo. Anche Darsa in effetti si opponeva alla convenzionalità petrarchistica dei poeti croati, anzi, sappiamo che era un antipetrarchista convinto e polemico nel nome di nuove concezioni della letteratura, ma egli traeva

stimoli dalla vita comune in modo più diretto e più coerente, e nessuna tradizione aulica e classicistica gli imponeva di modificare il linguaggio vivo della sua città, bensì lo ravvivava copiosamente con le linfe inesauribili dell'espressione popolare e plebea. [...] (p. 77)

F. Čale, *Dopune o Držiću, urotniku i maniristu (Integrazioni su Darsa, congiurato e manierista)*, "Prolog", 1983, 51-52, pp. 57-71.

[...] L'epoca che precedette l'incontro di Darsa con le ricche correnti della cultura umanistica fu caratterizzata dall'espansione materiale e spirituale del rinascimento, dalla fede nelle illimitate possibilità della creatività umana, dell'armonia complessiva del mondo (*harmonia mundi*) e della dignità umana (*dignitas homini*). Le possibili realizzazioni in ogni campo di attività erano illuminate da un attivismo ottimistico, ma anche accompagnate, presagendo la crisi rapida e inevitabile, da dubbi, senso di dissociazione e insicurezza, che bisognava dominare. Li rilevò Machiavelli, quando si avvide che il fine poteva essere raggiunto solo con volontà energica e capacità straordinaria del singolo, con la "virtù", capace di contrapporsi alla forza indipendente, imprevedibile e cieca della "fortuna". È significativo che tra gli scrittori teatrali del secolo, solo Darsa interessò nelle sue opere entrambe quelle categorie, note anche da vari altri trattati, basando su esse in maniera essenziale i suoi messaggi. Nella fioritura breve e senza precedenti del rinascimento prevaleva la fiducia nella vittoria della "virtù", mentre il risultato era il contrasto paradossale tra il corso burrascoso e sanguinoso degli eventi in Italia e gli splendidi frutti della cultura e dell'arte. Nei decenni successivi, assunte quelle possibilità come modello, gli scrittori e gli artisti divennero consapevoli della crisi e delle sue cause e in essi si sviluppò, manifestandosi tramite determinati elementi del contenuto e dello stile delle loro opere, una nuova sensibilità, inquieta, polemica, irta di contrasti, propria della mentalità manierista. Essa comprendeva non solo la loro arte ma anche le vicende della loro vita con quella attivamente connesse, sì che anche lo scontro tra i veri protagonisti del pensiero rinascimentale, "virtù" e "fortuna", si risolse in loro con la vittoria di quest'ultima, come mestamente ammettono, ad esempio, Lodovico Dolce nell'introduzione alla sua traduzione dell'*Ecuba* euripidea, o Darsa in una delle lettere della congiura, dopo aver preso coscienza dell'insuccesso della sua ambiziosa iniziativa. [...]

Quando si studiano senza separarle dalle opere di Darsa, come a ragione più volte è stato fatto, quando si considerano una fonte preziosa per una nuova più profonda interpretazione delle commedie e della tragedia *Ecuba*, quando diventano non solo documento di storia ma anche documento di poetica, le lettere al duca di Toscana possono essere ritenute espressione eloquente di una connessione specifica, differente dai modelli rinascimentali, tra la creazione artistica e la vita impegnata sul piano ideale e politico di un rappresentante dell'élite spirituale

dell'epoca detta del manierismo. È quella un'epoca di revisione degli ideali umanistici, di un nuovo orientamento stilistico e ideologico, di crisi intellettuale del rinascimento, un'epoca che sfugge ad una definizione sistematica perché per essa non è determinabile con precisione, come per il rinascimento che l'ha preceduta o per il barocco che è seguito, un suo retroterra sociale organizzato, e quindi si manifestava come reazione isolata, protesta individuale per lo più implicita in caratteristiche della forma e del contenuto, in toni e tendenze delle opere d'arte, più raramente in tentativi spettacolari come fu quello di Darsa. Se si dice che i manieristi erano l'élite intellettuale del tempo, di norma si pensa anche alla loro posizione sociale che, pur essendo un'epoca di decadenza delle istituzioni rinascimentali e dei presupposti politici delle condizioni materiali dei principati, ora più che mai si appoggiava con successo al mecenatismo, consentendo, soprattutto agli artisti figurativi ma anche ai letterati, grandi guadagni e a volte un'agiatezza quasi aristocratica. Sottolineiamo le loro condizioni favorevoli per rimarcare subito il noto dato di fatto per cui a questo riguardo Darsa si trovava in una posizione assolutamente diversa. Era o in ristrettezze e nell'insicurezza, insufficientemente difeso di fronte ai nemici e di fronte alla struttura chiusa dell'oligarchia ragusea, oppure sistemato modestamente in vari impieghi, da scrivano ad organista a cappellano. Perciò è lecito concludere che il suo senso della crisi intellettuale della cultura rinascimentale nasceva nello stesso tempo e nello stesso ampio territorio geopolitico della coscienza manieristica dei suoi contemporanei d'oltremare (in Italia, dove i suoi prodromi si avvertono già negli anni Venti del secolo, a differenza di Inghilterra, Germania e Europa orientale, dove predominano solo verso la fine del secolo), ma in condizioni personali del tutto diverse, e che perciò il suo manierismo, in particolare alla luce della congiura, ha avuto contorni specifici e più marcati che non in molti altri rappresentanti di quello stile. [...]

Non si deve, tuttavia, concludere da tutto ciò che gli scrittori del XVI secolo si occupassero in primo luogo della problematica di classe in senso moderno. È significativo che Darsa nelle lettere della congiura prenda di mira non l'ineguaglianza sociale in senso stretto e concreto, bensì alcuni aspetti dell'arte di governo, la superbia dei senatori troppo autonomi e potenti, nella quale, direi, d'altra parte si rispecchia il segno della loro reale potenza e senso di sicurezza. Darsa doveva essere irritato da tutto ciò e convinto della necessità e della possibilità del rivolgimento, in nome della vittoria della "saggezza" sulla "pazzia", degli "uomini sul serio" sui "sedicenti uomini", ma gli erano rimaste inaccessibili le sottili vie lungo le quali, secondo criteri ben precisi, si muoveva l'abilità della diplomazia ragusea, il suo potente servizio segreto orientato sia verso Oriente che verso Occidente e pronto a chissà quali servigi proprio a quelle potenze cui Darsa si stava rivolgendo. [...] (pp. 57-60)

[...] Non si tratta di incoerenza quando si continua a parlare sia del commediografo rinascimentale che del suo manierismo. A dire il vero, il manierismo

è definito, per usare formulazioni altrui, come uno stile particolare, un sistema specifico di elementi di contenuto e di forma, e come espressione di una mentalità determinata storicamente e socialmente. Cronologicamente si colloca nell'epoca tra il pieno Rinascimento e i primi segni del Barocco, ma molti autori non lo considerano come un'epoca artistica autonoma, bensì come parte del Rinascimento, in effetti come sua fase tarda ed espressione della sua crisi. Tale punto di vista aiuta a comprendere anche l'incerta definizione di Darsa come scrittore manierista. [...]

Già definire il Rinascimento e il Barocco e, tra di essi, il manierismo può aiutare a scorgere una caratteristica di Darsa comune ai manieristi. Il Rinascimento era espressione del decadere del feudalesimo e del nascere dell'Europa moderna nello sviluppo verso il capitalismo; il Barocco, invece, pure saldamente determinato sul piano sociologico, segnò il ristabilimento del sistema feudale e il consolidamento della società aristocratica nel quadro di una relativa stagnazione economica. Entrambi gli stili dunque esprimono epoche di contrastanti aspirazioni di classe. Il manierismo, invece, prima di tutto è legato al sottile strato sociale dell'élite, dell'aristocrazia intellettuale, e non è stato assimilato dalla società come una sua espressione particolare, né ha avuto una sua qualche elaborata filosofia particolare e contrapposta al Rinascimento, e da qui anche i ritardi nello studiarlo. Com'è in questa luce Darsa uomo e scrittore? Noi senz'altro non lo consideriamo più un buffone, né a tale funzione colleghiamo il suo soprannome *Vidra* [Lontra], e neppure lo mettiamo tra gli autori di allegre commedie e pastorali, bensì, a ragione, lo consideriamo rappresentante di una élite spirituale, un uomo eccezionalmente dotto e poliedricamente dotato, un individuo isolato che, a differenza dei suoi nemici, tipici rappresentanti del platonismo petrarchista rinascimentale, sul piano dell'appartenenza di classe in effetti difficilmente può essere inquadrato in un particolare strato sociale, perché appartiene e non appartiene alla classe da cui proviene, è inserito in un sistema politico e ne è aspro critico, in breve è un pensatore isolato, un individualista che, proprio perché difficilmente definibile entro le coordinate del sistema e della società, è più facile includere nella categoria degli scrittori che manifestano i tipici segni della mentalità manierista. [...] (pp. 65-67)

[...] Per quanto riguarda le commedie, quindi, in luogo della semplicità rinascimentale, della misura classica, della proporzionalità prescritta, in luogo del semplice significato prevedibile di azione e personaggi, tutte cose che Darsa ripete solo come modello esteriore e stereotipo ereditato, a colui che ascolta l'invito dello scrittore nel *Prologo* [dello *Zio Maroje*] e che non dimentica l'epilogo da congiurato, si offre la chiave per una lettura più complessa, per conclusioni di più vasta portata e interpretazioni più rilevanti. Ciò vale particolarmente per la struttura un po' labirintica dello *Zio Maroje*, laddove neanche tale sua definizione si allontana da certo inventario manieristico. [...]

Conflittualità, satiricità, politicità, erano dunque caratteristiche anche della commedia plautina rinascimentale, Darsa le ha ereditate ma le ha anche superate, come manierista ha varcato i loro confini e le ha radicalizzate, ma non lo ha fatto con la distruzione delle componenti formali bensì avvertendo che con la commedia non si allontanava dalla politica. Come commediografo ha agito nei limiti accettabili per il pubblico; nell'ultima fase della sua attività creativa si è servito della forma polemica della tragedia; prima di uscire dalla scena della vita ha scritto le lettere della congiura.

Come sconvolgimento dell'armonia classica, come deviazione formale, il manierismo è probabilmente più facilmente rilevabile nell'arte figurativa che non nella letteratura dove talvolta sono necessarie analisi più approfondite delle forme per comprendere come caratteristiche a prima vista identiche ai modelli precedenti portino nuovi significati. Un esempio possono essere anche le localizzazioni darsiane delle azioni drammatiche, in cui in modo indiretto si eludono le regole aristoteliche. Il progresso più significativo è l'anticipazione del teatro nel teatro in una delle pastorali darsiane originali, e per quella originalità manieristiche, nel *Racconto di come la dea Venere si accese di amore per il bell'Adone, posto in commedia*, in cui proprio il lungo titolo segnala un valore nuovo, la trasposizione di una storia nota nella struttura della commedia, il loro specifico contrappuntarsi, con l'alternanza, su palcoscenici separati, di scene mitologiche e pastorali, in effetti di un sogno raffinato sul piano culturale e di una rozza veglia contadina. [...] (p. 68)

[...] Più volte la nostra critica e quella straniera si è occupata di Darsa come precursore di Shakespeare, ossia di temi shakespeariani nelle sue opere. Neanche in quegli studi viene intuito né menzionato il manierismo. Un certo raffronto tra l'interpretazione darsiana e quella shakespeariana della politica e dell'uomo è interessante anche a prescindere da esempi concreti, sul piano generale, per esempio in rapporto alla posizione 'negativa' di Shakespeare, in effetti umanisticamente superiore, sulle ampie masse popolari come massa "incolta", "politicamente immatura" al contrario del "vero uomo" (Hauser). A tale modo di vedere corrisponde, infatti, *mutatis mutandis*, anche una concezione affine del Darsa e la contrapposizione dell'individuo virtuoso ai "sedicenti uomini", illiberali, incostanti. [...] Non occorre, si capisce, ripetere che entrambi gli scrittori manieristi si sono trovati anche su questo sulla stessa posizione ideale, ma che anche quelle posizioni sono state da loro ereditate dalla cultura rinascimentale, solo che le hanno applicate ciascuno a proprio modo nelle proprie condizioni artistiche. [...] (p. 69)

M. Tatarin, *Držić i Machiavelli (nacrt za jedno čitanje Držićeva machiavellizma)*, (*Darsa e Machiavelli. Schizzo per una lettura del machiavellismo darsiano*), in N. Batušić, D. Fališevac (a cura di), *Putovima kanonizacije*, Zagreb 2008, pp. 819-838.

[...] Non è quindi in discussione se Darsa conoscesse il *Principe*, se lo abbia letto e vi si sia ispirato, se ne abbia tratto dei principi e poi li abbia incorporati nella commedia [*Zio Maroje*]; la questione è piuttosto come si ponesse nei suoi confronti. Da un manuale scritto per i “ljudi nahvao” [“sedicenti uomini”] il poeta trae singoli pensieri, che del resto sono pensieri dell’epoca rinascimentale, ma nel tessuto della commedia li transcodifica in un altro sistema di valori, opposto a quello su cui si fonda la vita della sua città. In questo intricato rivolgimento si ironizza in vari modi sugli ideologemi machiavelliani di fortuna e virtù; prima di tutto, di essi parla il servo Pomet che deride coloro che di tali cose dovrebbero sapere molto più di lui, mentre non sanno; in secondo luogo, deride colui da cui li ha tratti, perché Machiavelli comunque ammette che sia la fortuna che la virtù vanno impiegate per raggiungere uno scopo, quello del governare, che di nuovo – cosa che Machiavelli dice apertamente - è basato sulla forza, mentre Pomet agisce proprio in modo opposto, ossia non violento; in terzo luogo, inserire implicitamente un manuale sull’arte di governo nel genere della commedia è già una specie di presa di posizione verso di esso, cosa che di nuovo ha a che fare con quelli cui Darsa si rivolge tramite l’allegoria nel prologo di Nasolungo, i quali, probabilmente, dovrebbero riconoscere i pensieri di Machiavelli e comprendere che i “sedicenti uomini” non seguono la ragione. [...]

Il suo giocare con Machiavelli contribuisce a quella tensione: non lo menziona ma ripete le sue posizioni; afferma l’importanza di virtù e fortuna ma con un’intenzione diversa e in un contesto diverso. Ciò cui Machiavelli era giunto studiando gli esempi della storia e della prassi politica del tempo, e che era indirizzato – come una sorta di particolare conoscenza ‘segreta’ – solo agli eletti, viene esposto da Darsa come filosofia di vita in generale e non come ‘ragion di stato’. L’‘empio’ Machiavelli, che alcuni spettatori dello *Zio Maroje* conoscevano ma altri invece no, è utilizzato come *plaidoyer* per una utopia completamente diversa: Machiavelli scrive un trattato per gli uomini “nahvao” [“sedicenti”], mentre Darsa mutua proprio i suoi pensieri per dar forma all’immagine dell’uomo “nazbilj” [“sul serio”]. In questo modo Darsa sottopone Machiavelli ad un duplice ironizzamento: con un *modus* mimeticamente basso i suoi pensieri sono esposti da un servo, li illustra a coloro che governano machiavellisticamente, mostrando tuttavia che è possibile anche altrimenti e che la conoscenza di Machiavelli non è conoscenza esclusiva della classe privilegiata; infine, per essere “re degli uomini”, per “regnare” nel mondo, non bisogna necessariamente essere amorali - come deduce Machiavelli - bensì al contrario: l’occuparsi di sé stessi può includere anche l’altruismo e la filantropia. Ma Darsa agli spettatori rivela il segreto che ci sono uomini irrimediabilmente “nahvao”, che così sono nati e così resteranno “fino al giorno del giudizio”, e tale è – osserva Leo Košuta – “ciascun uomo che nel rapporto con il prossimo ha perso la ragione e così si è lasciato vincere dall’egoismo senza misura”. [...] (pp. 833-834)

[...] Nel momento in cui scrive lo *Zio Maroje* Darsa ha già svariate esperienze negative, probabilmente non è soddisfatto del modo in cui la nobiltà governa la città, sicuramente ha assistito a parecchie ingiustizie, ma – oserei dire – egli ancora osserva il mondo intorno a sé “con la ragione”. A quel tempo egli è in primo luogo un “poeta” che ha belle amicizie in tutti gli strati sociali e che - oltre a saper divertire con una buona storia - può dire qualcosa di intelligente, senza esaurire la commedia solo nell’attrattività e nella comicità della rappresentazione, bensì inserendovi anche un particolare messaggio sul modo di vivere. Al contrario di Machiavelli, che insegna come conquistare qualcosa e mantenerlo, Darsa insegna l’arte dell’accettazione, “sapersi adattare ai tempi cattivi”⁷. Perciò ritengo che abbia stabilito una distanza ironica nei confronti del *Principe*, da cui ha tratto l’apparato concettuale ma inserendolo in una diversa visione del mondo, che non vale solo per coloro che governano, bensì per tutti coloro che desiderano governare non gli altri bensì la propria vita. Le sue posizioni hanno implicazioni non politiche ma umanistiche. [...] (p. 838)

Marino Darsa (Marin Držić) e la cultura del Rinascimento: il teatro e la realtà ragusea.

S. Stojan, *Slast tartare. Marin Držić u svakodnevnici renesansnog Dubrovnika. (La dolcezza della torta. Marino Darsa nella quotidianità della Ragusa rinascimentale)*, Zagreb-Dubrovnik 2007.

[...] La maggior parte dei personaggi darsiani erano persone reali del suo tempo, vivi modelli scelti dalla realtà contemporanea come espressione dei suoi sforzi di intrecciare *factio* e realtà, di attualizzare l’evento e renderlo più adatto per gli spettatori che nella rappresentazione riconoscevano situazioni e individui autentici, fatti rivivere dalla loro esperienza nella loro comunicazione orale naturale. Ma la scelta darsiana dei personaggi non era affatto casuale; nella ricerca degli aspetti attuali della realtà umana e della quotidianità, essi semplicemente si imponevano allo scrittore per un qualche elemento significativo della loro vita che li rendeva adatti all’elaborazione teatrale. Per l’aspetto, le azioni, per il lavoro che svolgevano e per il modo in cui lo svolgevano, e perfino per i loro soprannomi. Accanto a quell’interesse per la loro dimensione umana, che porta le caratteristiche dell’ambiente e del clima spirituale, sicuramente molti di loro avevano un ruolo anche nelle vicende personali della vita, negli incontri e nei ricordi di Marino Darsa. Tra loro senza dubbio c’erano anche burloni e buffoni che suscitavano il riso di per sé, indipendentemente dal luogo in cui compari-

⁷ Dal monologo di Pomet in apertura dell’atto II, scena I, Darsa 1989: 35.

vano, e rappresentavano un fattore imprescindibile della sua *vis comica*. Alcuni protagonisti delle commedie di Darsa, con nomi o soprannomi immutati, continuavano talvolta a vivere la loro esistenza reale quasi allo stesso modo anche sui suoi palcoscenici, come Đivo Pešica, Vlaho, Miho (nella *Beffa di Stanac*), Mazija (nello *Zio Maroje*) o come Pisolo (nell'*Avaro*) ecc. [...] (pp. 12-13)

[...] Miho, Vlaho e, un po' più anziano, Đivo Pešica, evidentemente membri di rilievo della compagnia teatrale, erano sicuramente ben noti al pubblico sia come abili attori che come giovani rappresentanti della nobiltà, o della ricca borghesia, perché l'autore non rinuncia ai loro nomi reali; essi sono "ljudi nazbilj" ["uomini sul serio"]. Ma di loro egli non si fa beffe, le loro burle si svolgono ai danni di un terzo, mentre dietro il personaggio virtuale dello zio Maroje il pubblico raguseo poteva solo cercare di indovinare se sotto la maschera del padre furibondo si nascondesse un Bobali, un Luccari, un Sorgo o forse un Bona⁸. I "ljudi nahvao" ["sedicenti uomini"] erano privati da Darsa della loro vita reale. Essi vivono solo sul palcoscenico. Ma non bisogna rimproverare Darsa di questo, problemi ne ebbe abbastanza anche malgrado le ricordate misure di cautela. [...] (pp. 33-34)

[...] Nella ricerca degli aspetti attuali della realtà umana, i presupposti locali con una topografia determinata e riconoscibile e con la riproduzione di modelli vivi con il loro spirito particolare, con la lingua autentica intessuta di interpolazioni gnomiche in funzione di culminazione semantica e con il comportamento naturale nel proprio ambiente, offrivano a Darsa uno stimolo straordinario per la caratterizzazione comica. I confronti con la realtà, ossia i rapporti tra letteratura e realtà che non sono chiaramente delimitati, realizzavano qui effetti estetici straordinari, perché il testo letterario di Darsa arricchisce la realtà. Nei personaggi su cui l'autore è intervenuto letterariamente, e che definisce "sedicenti uomini", è percepibile la stilizzazione in base al genere e la loro appartenenza alla tradizione letteraria. Al contrario, i suoi personaggi cosiddetti "sul serio", persone che ha tratto direttamente dalla realtà della Ragusa contemporanea, non si comportano secondo la convenzione letteraria né secondo i modelli letterari tradizionali, ma proprio traendoli dallo spazio della Ragusa rinascimentale Darsa ha realizzato possibilità artistiche del tutto nuove, fino ad allora sconosciute e per sua letterarietà decisive. [...] (pp. 57-58)

M. Foretić, *Marin Držić i kazališni život renesansnog Dubrovnika (Marino Darsa e la vita teatrale della Ragusa rinascimentale)*, in J. Ravlić (a cura di), *Marin Držić Zbornik radova*, Zagreb 1969, pp. 233-255.

[...] Nella Ragusa rinascimentale i protagonisti della vita teatrale erano volontari riuniti in compagnie dai vari nomi. La consuetudine e il bisogno di

⁸ Nomi di influenti famiglie aristocratiche ragusee del tempo.

riunirsi fin dall'infanzia, l'essere legati secondo regole e un ordine precisi nel tentativo di trascorrere allegramente e piacevolmente la giovinezza imparando a conoscere adeguatamente anche le possibilità poetiche dell'ambiente, conferivano alle compagnie un significato più organizzato e un senso più serio. L'esistenza di autori teatrali, la destinazione delle opere teatrali alla loro interpretazione, l'interesse del pubblico raguseo consentivano alle compagnie di dedicarsi con ardore giovanile alla messa in scena di rappresentazioni teatrali. Il concetto di compagnia teatrale è costantemente vivo in ambiente raguseo dalla prima metà del XVI secolo alla metà del XVIII.

La differenziazione socioeconomica determinava l'esistenza di compagnie nobiliari e popolari già all'epoca di Darsa, cosa che verso la fine del XVII secolo avrebbe condotto anche a scontri programmatici a causa delle diverse posizioni sul ruolo e i compiti dell'arte teatrale. [...] (p. 241)

[...] Gli interpreti erano giovani, probabilmente tra i sedici e i diciotto anni, ma i ruoli femminili rappresentano ancora al momento una questione irrisolta e problematica. Il numero dei componenti i gruppi di attori forse non sempre corrispondeva ai ruoli necessari. [...] (p. 243)

[...] La possibilità che delle donne recitassero nelle opere di Darsa finora è stata generalmente rigettata con la motivazione della severità e del conservatorismo dell'ambiente raguseo, che non avrebbe consentito alle rappresentanti del ceto nobile, soprattutto alle nubili, di impegnarsi in un'attività sconveniente, mentre le signore più libere non sarebbero neanche state ammesse. È stata sottolineata la rigidità della morale, la limitata socialità delle donne sposate e la quasi nulla libertà delle fanciulle che non potevano nemmeno presenziare da pari alle rappresentazioni domestiche. [...] (p. 244)

[...] La Ragusa rinascimentale non aveva un edificio teatrale o una sala improvvisata fissa. Dopo che Lesina, per prima tra gli slavi meridionali, ebbe il suo elegante teatro nel 1612, verso la fine del secolo lo avrebbe avuto anche Ragusa (1682), ma modesto e adattato. Senza un luogo preciso per la rappresentazione delle opere teatrali, senza aiuto dal governo né sostegno di singoli, i volontari ragusei si organizzavano in luoghi quasi sempre nuovi adattandosi e ingegnandosi, guidati dall'amore per il mestiere teatrale e desiderosi di trasmettere le arguzie di don Marino. La caratteristica fondamentale delle rappresentazioni pubbliche e private acquisiva così tratti di improvvisazione malgrado tutti gli sforzi di Marino Darsa, capo della vita teatrale. Cambiare i luoghi della rappresentazione creava una varietà di atmosfera e un particolare rapporto di pubblico. Nell'ampia piazza di fronte al Palazzo del Rettore si raccoglieva l'eterogenea società ragusea, nobili, nobildonne, borghesi, popolo e contadini dei dintorni. [...] (p. 248)

[...] Gli spettacoli organizzati per i banchetti si rappresentavano con il buon umore e l'intemperanza del pubblico nelle case private, probabilmente nelle vil-

le di campagna e forse anche nell'ambiente naturale dei loro giardini rigogliosi. [...] (p. 249)

[...] L'importante ruolo di Marino Darsa nella vita teatrale della Ragusa rinascimentale di sicuro si rifletteva soprattutto nel sistema e nel modo di trasmettere e presentare i suoi testi al pubblico raguseo. Il lavoro di regia e scenografia, la combinazione di elementi musicali e realizzazioni sceniche, tutto il sistema dell'organizzazione dipendevano probabilmente da idee sue. [...] (p. 250)

Marino Darsa (Marin Držić) e la cultura del Rinascimento: convenzioni teatrali e originalità artistica.

B. Senker, *Likovi u Držićevim plautovskim komedijama i renesansni sustav komičkih tipova (I personaggi delle commedie plautine di Darsa e il sistema rinascimentale dei tipi comici)*, in Id., *Kazališne razmjene*, Zagreb 2002, pp. 7-32.

[...] Come che sia, è risultato che il sistema dei tipi comici di Darsa è quasi del tutto identico al sistema dei tipi comici rinascimentali.

Bisogna da questo trarre conclusioni sulla mancanza di originalità di Darsa? O affermare, con una parte degli storici italiani della letteratura, che i suoi personaggi sono copie (scadenti) di originali italiani e romani? Naturalmente no. Abbiamo già detto – e lo ripetiamo – che il tipo non elimina il carattere bensì, al contrario, il carattere si costruisce sulle salde fondamenta del tipo. Il sistema di tipi comici che si scorge sotto la parata darsiana di ragusei e di loro vicini, sul piano teatrale massimamente viva e impressionante, si fonda su una serie di opposizioni e sulla simmetria e l'aspirazione a stabilire un equilibrio tra forze contrapposte. Quel sistema, in effetti, non è una creazione darsiana, né una sua prerogativa. Esso, tuttavia, non è creazione, né tanto meno prerogativa, di nessuno dei commediografi con cui finora gli storici della letteratura e i teatrologi hanno messo in relazione il nostro autore, bensì è creazione e prerogativa di una serie infinita di autori, interpreti e spettatori di commedie. Risulta così che anche il ricordato interrogativo posto da [Frano] Čale, su “cosa rimanga alla fine [in Darsa] degli elementi eruditi, tradizionali, paradigmatici della commedia plautina e italiana”, non è in effetti una domanda retorica. La risposta che qui gli si offre suona: è rimasta un'intera complessa rete di tipi comici che Darsa non ha ereditato da nessuno, né rubato, né ricevuto già pronta bensì ha intessuto insieme con i lontani predecessori, Plauto, Terenzio e Orazio, con i commediografi rinascimentali più vecchi, contemporanei e più giovani, con i poeti e i pensatori, con Machiavelli, Aretino, Calmo, Cecchi, Shakespeare e Lope de Vega, con i comici dell'Arte e, infine ma non in ultimo, con il pubblico, sia quello della sala del consiglio di Ragusa o di fronte al

Palazzo, sia quello nelle piazze delle città europee, nelle aule universitarie e nei palazzi ducali o reali. [...] (pp. 31-32)

D. Fališevac, *Smješno i komično u Držića (Il ridicolo e il comico in Darsa)*, in Ead., *Smješno i ozbiljno u staroj hrvatskoj književnosti*, Zagreb 1995, pp. 29-52.

[...] Nelle pastorali di Darsa si scontrano per lo più due mondi: il mondo ideale e idealizzato della pastorale e il mondo contadino socialmente basso dei *Vlasi*. Sorgono così contrasti con effetti comici in rapporto al sistema normalizzato del genere della pastorale in quanto genere letterario serio gerarchicamente alto. I personaggi dei *Vlašići* [piccoli *Vlasi*, pastorelli] sono ridicoli, in senso antropologico, per la loro banale natura semplice, e diventano comici quando si innamorano inadeguatamente delle ninfe, esseri superiori, più elevati.

Al destinatario nelle pastorali di Darsa il comico appare come scoperta inattesa che scaturisce da un rapporto non paritario tra i personaggi, quindi il comico delle pastorali di Darsa è strutturato più come situazione comica che non come funzione del personaggio stesso. La comicità in quelle opere nasce dal rapporto dei pastorelli con il mondo idealizzato delle ninfe, le cui convenzioni ed elevatezza i pastorelli non possono in alcun modo comprendere e capire. La comicità delle pastorali di Darsa è una comicità letteraria, determinata dall'introduzione nella rappresentazione di personaggi che abbassano il registro, non normalizzati dalla convenzione pastorale, non eroici e non idealizzati. In Darsa "(...) i personaggi che svolgono il ruolo dell'innamorato e del ritroso soggiacciono ad una degradazione che si approfondisce di episodio in episodio. Elemento costitutivo nella costruzione degli eroi dell'ecloga di Džore Darsa era il loro dualismo, il loro essere divisi tra serietà e comicità, raffinatezza e semplicità. Marino, peraltro in armonia con le tendenze a lui contemporanee dello sviluppo della poesia pastorale, spezza la duplice natura degli eroi di Džore Darsa in due particolari tipi di personaggi: i "nobili pastori" come Ljubmir, e i comici contadinelli poveri, come Miljenko. Nel momento in cui allude alla struttura dell'ecloga del suo predecessore, affida il ruolo dell'innamorato ad un rozzo pastore. La contraddizione tra il grande tema dell'ecloga, che nel modello riprodotto è presentato come ricerca dell'irraggiungibile, e la banalità univoca dei personaggi trasforma l'idillio in burlesco che irride all'originale-modello. [...] Sarebbe un equivoco e un serio anacronismo attribuire a Darsa l'aspirazione a riprodurre la vita contadina reale: il lavoro e la famiglia non rappresentano un valore, la loro rappresentazione serve solo alla rappresentazione della sfera della usualità e alla degradazione dell'eroe bucolico, questo è il procedimento classico che permette la realizzazione del riflesso burlesco dell'Arcadia pastorale. (...) Del carattere letterario, parodistico del burlesco darsiano testimonia tutto il suo registro linguistico-stilistico"⁹. La comicità susci-

⁹ La studiosa cita da Rapacka 1984: 55-56.

tata dall'amore dei pastori è una comicità di situazione e di aspettative tradite: i *Vlasi* sono comici perché con il loro *habitus* corporeo-materiale rappresentano un abbassamento dell'ideale dell'innamorato petrarchistico, ovvero sono comici per il loro inadeguato desiderio di penetrare nel mondo dell'ideale e idealizzato. [...] (pp. 30-32)

Z. Mrkonjić, *O Držićevoj teatralnosti (Sulla teatralità darsiana)*, in J. Ravlić (a cura di), *Marin Držić Zbornik radova*, Zagreb 1969, pp. 447-475.

[...] Per Darsa il teatro non imita la realtà; esso è semplicemente il luogo dove si svolge un evento di tipo particolare detto commedia. Per lui il teatro è certamente una realtà dentro la realtà. Se però esiste qualcosa di comune a queste due realtà, allora questo è la rappresentazione, quella specifica logica degli eventi che nella vita non è consapevole di sé e finalizzata, mentre a differenza di ciò essa nel teatro non solo è consapevole e intenzionale bensì è sempre strutturata in modo da avere una funzione duplice, da svolgersi come rappresentazione e da presentarsi come rappresentata, volgendosi sempre verso una coscienza esterna (verso lo spettatore) con la sua sfaccettatura trasparente.

Il teatro è dunque (una) realtà elevata alla potenza di una rappresentazione intenzionale e riflessa in sé stessa. Ma, poichè il teatro è una realtà totalmente organizzata dalla rappresentazione, avviene che il fenomeno stesso del teatro soggiaccia nella riflessione di Darsa (nel prologo dell'*Avaro*) ad una visione inconsueta: quanto più lo sguardo del poeta si avvicina a quel confine dove cessa la realtà e comincia il teatro, tanto più quel confine gli sfugge. Quando sembra che in uno sforzo di concentrazione finalmente potrà afferrarlo, quel confine si disperde nell'apparenza di una serie di confini o di gradi intermedi: il teatro che per un momento sembra si possa afferrare come immagine (teatro) nell'immagine (della realtà) contiene di nuovo la cornice di una nuova immagine, del teatro che rappresenta sé stesso che rappresenta la realtà: "Ma dov'è che mi trovo? Sono Stefano, io? È la nostra casa, questa? (...) Io sono Stefano e sono il satiro: come Stefano, non faccio spaventare gli ospiti, come satiro sono qui per farvi ridere"¹⁰. Il teatro dunque non è elevazione graduale al di sopra della realtà in una intenzionale rappresentazione consapevole di sé, esso è un rivolgimento all'interno della realtà, esso è un lucido drammatico sguardo nella struttura della realtà per mezzo del quale l'uomo dà corpo ad una delle sue speculazioni preferite sul fatto che quello che per noi è la realtà abbia una struttura di gran lunga più complessa di quello che noi pensiamo. [...] (p. 451)

[...] Nei prologhi delle sue commedie Darsa ritiene che il discorso su quello che la commedia farà vedere sia inscindibile dal discorso su quello che il teatro è. Se c'è qualcosa di didattico nel rivolgersi dello scrittore agli spettatori, ancor

¹⁰ Dal prologo della commedia *L'Avaro*, Darsa 2009: 49.

più vi è l'orgoglio del maestro cui nessuno dei segreti del mestiere è sconosciuto. Lasciandoli vedere, egli non sminuisce lo splendore della sua abilità, bensì al contrario lo accresce. Quanto più è consapevole e convinto che nel tempo e nell'ambiente in cui vive "non è bene per lui essere poeta né saper scrivere commedie" dove alla dignità del mestiere poetico è lasciato uno degli ultimi posti nella comparsa del potere e del denaro, Darsa con tanto maggiore slancio di immaginazione e pensiero delimita il Luogo del teatro come Luogo in cui attraverso la rappresentazione viene restituita al mondo la sua libertà originaria: dove il male in effetti non è stato eliminato, perché ciò sarebbe troppo ingenuo anche per le Antiche Indie darsiane, ma è stato almeno stanato dai suoi nascondigli e gettato nel processo del mondo dove è smascherato nella preponderante chiarezza della rappresentazione, abbattuto sotto il peso del suo camuffamento. La città di Narnjas, che è stata fondata dagli attori "feccia del genere umano"¹¹, si eleva come visione luminosa della utopica Città del sole al di sopra di tutte le città del genere tramite un'umanità che non esclude la propria negatività, che appunto smentisce polemicamente la sensatezza di un impossibile *humanum* integrale, sul quale da secoli si infrangono i sogni dell'umanità, per mezzo della corporeità non contraffatta dei suoi personaggi. [...] (p. 452)

[...] Il teatro darsiano segue così una direzione opposta al modo classico, consueto, di costruire la visione comica (per cui il procedimento del nostro poeta ricorda il Molière delle commedie tarde): senza sforzarsi di ridurre ad ogni costo i personaggi alla schematicità di tipi, egli al contrario va sempre più a fondo nel personaggio, nella particolare condizione della sua esistenza scenica. Sempre meno egli lo predefinisce con la sua dimensione biografica e lo determina con qualcosa che è al di là del momento, per scoprirlo nei riflessi dell'essere che si batte per ottenere lo spazio della propria corporeità, per le prove della propria materialità e per la necessarietà del proprio significato.

La concezione darsiana del personaggio comico e la composizione delle sue commedie si definiscono reciprocamente in modo simile a come il carattere di una persona determina in grande misura il suo 'stile' di vita, le sue reazioni verso il mondo esterno e la drammaturgia dei suoi conflitti con gli altri. [...] (pp. 468-469)

[...] Il teatro – misura di intensità della vita di un ambiente e sua istanza di vedere sé stesso come teatro, come realtà teatralizzata – nel piccolo ambiente raguseo poteva essere appena poco più che una manifestazione simbolica (del resto si svolgeva solo durante il carnevale). La comparsa di un grande scrittore com'era Marino Darsa non poteva creare nel contempo anche un'opera di grandi dimensioni né realizzare tutte le prospettive che essa portava. Se dunque

¹¹ Questa citazione e la precedente sono tratte dallo *Zio Maroje*, rispettivamente dal prologo e dal monologo di Pomet che apre il II atto.

Shakespeare e Moliere furono il culmine naturale dell'intensità della ricca vita teatrale delle loro nazioni, la comparsa di Darsa, oltre alla sua naturale orginalità, è perciò anche simbolica. Simbolo della dura resistenza di un popolo e simbolo della resistenza del teatro stesso in un humus povero, l'opera dello scrittore è duplice testimonianza del peso di essere il prodotto della propria situazione storica e della possibilità, malgrado causalità e condizionamenti, di superarla. (p. 471)

S. P. Novak, *Planeta Držić. Držić i rukopis vlasti (Pianeta Darsa. Darsa e la grafia del potere)*, Zagreb 1984.

[...] Il concetto di teatro oggi è per lo più messo eufemisticamente in relazione con l'attività estetica, ma per la gente dell'epoca di Darsa esso era in primo luogo correlato con il sistema dei rapporti politici, ma perciò stesso sostanzialmente teatralizzati, desunti dalla celebre frase di Petronio "Totus mundus agit histrionem". [...] (p. 15)

La città, per questo osservatore [Torquato Tasso] del XVI secolo è una scena, ma non è un *theatrum* da definire figurativamente, bensì lo spazio dello spettacolo appare qui come spazio di una rappresentazione inserita in una rappresentazione più grande, nella rappresentazione della Città, dunque in uno spazio che nel partecipante e spettatore avveduto risveglia il desiderio di stabilire un contatto diretto sia con la scena sia con la Città e di diventare uno di coloro che sono "parte de la comedia" [Torquato Tasso, in it. nel testo]. Quello spettatore avveduto desidera partecipare sia alla città che alla scena, nei due spazi che sono omologhi e tra cui non è facile stabilire una relazione perché sono la stessa cosa, perché si fondono. La storia di questa fusione è la storia del teatro moderno!

La citata frase di Petronio sul mondo e la recitazione, o una metafora come *theatrum mundi*, entrano nell'Europa moderna con il peso di una correzione cristianizzante-feudale che è sostanzialmente determinata dallo stato dello spirito europeo alla metà del XII secolo. Fino alla metà del XII secolo, fino agli scritti di Bernardo di Chiaravalle o ai testi del suo seguace Giovanni di Salisburgo, quelle metafore, se pure venivano considerate, erano vissute come realizzazione ideale dell'*humilitas*, di una verità espressa e formulata in precedenza, secondo la quale il mondo intero recita solo per lo Spettatore celeste. La nuova èra a quelle frasi aggiungeva un nuovo peso specifico, quello che in Tasso e, come si vedrà, anche in Darsa, porta l'individuo al desiderio di recitare sia di fronte alla città, sia sulla scena, il medesimo spettacolo, o meglio, di mescolare due spettacoli, di realizzarlo in due spazi, che per loro *totus mundus* diventi un Giano teatrale e politico e che in quel nuovo teatro essi stessi diventino signori degli "attori divini".

La nuova percezione della frase di Petronio sul mondo e il teatro era determinata dalla situazione politica ed economica. Ossia, l'uomo dell'evo moderno a quella frase offre il corpo della rappresentazione teatrale, un corpo attraverso

il quale lo spazio teatrale dall'*humilitas* incorporea e dalle referenze teologiche entra nello spazio del mondo storico, nella Città dove riceve signori e padroni assolutamente concreti. La metafora riattivata del *theatrum mundi* veniva percepita all'epoca di Darsa come una regola teatrale secondo cui gli uomini ogni giorno devono dar vita e rinnovare l'*humilitas*, metterla alla prova in ogni nuova situazione. Dunque, sebbene continuasse a valere il fatto che l'uomo recita continuamente di fronte al suo spettatore celeste, tuttavia - e questo è cruciale - la rappresentazione del mondo veniva ogni giorno rappresentata di nuovo, rinnovata, e quindi anche relativizzata: avveniva anche per altri occhi, terreni.

Prima dell'epoca di Darsa, il concetto di *theatrum mundi* aveva avuto tempo di diventare più *mundi* che *theatrum* nel senso dell'onnipresenza divina. Nelle fiamme di questa consapevolezza si era spento il cosiddetto dramma liturgico, mentre nelle città e sulle scene si affacciano verso la fine del medioevo un nuovo pubblico e nuovi interpreti che, sia nella vita, sia sulla scena, daranno inizio al processo di trasformazione teatrale in senso profano e occulto del potere e della potenza terreni, transeunte. Il teatro da allora si scriverà in lingue nuove, sarà fatto proprio e da mercanti e da sovrani, e poveri e mendicanti; tutti quanti vi entreranno; *Aliquis* entra nelle città, nelle piazze e nelle strade! Si apre la comunanza di città e teatro e i problemi della proprietà del teatro e della proprietà della città si pongono come binomi.

Comprensibilmente, l'epoca di Darsa respira questo cambiamento già a pieni polmoni. Non lo aveva messo in circolo la nuda consapevolezza teatrale, lo aveva portato l'economia feudale e il concetto secondo cui la principale caratteristica della consociazione umana è fondata sull'appartenenza del singolo a singoli gruppi produttivi o amministrativi, che, da parte loro, possono esistere solo in quanto li viviamo come parte inseparabile del *theatrum* in cui gli individui sono vissuti esclusivamente in relazione con il tipo di attività a cui sono *vocati*. La vocazione del singolo, *vocatus*, poteva esistere, nel sistema che si trova agli inizi della vita darsiana, solo in quanto era riconosciuta come funzione all'interno del meccanismo sociale, e in quanto era nominata dal potere temporale con il presupposto che l'autorità stessa del potere fosse in armonia con le leggi divine.

[...] La società pensata in tal modo doveva essere vissuta come teatro, e il teatro in una tale società doveva essere solo un aspetto della teatralizzazione generale e più sostanziale. Da ciò allora discende anche il logico desiderio di colui che partecipa alla vita sociale, che nella società ha un posto e una professione, di cercare la pienezza della partecipazione anche nel verdetto dello spazio teatrale, più precisamente, di imporre a quello spazio in uno dei modi conosciuti il proprio corpo o la propria visione. Ciò che era già stato imposto alla Città ora, dunque, si impone anche al teatro! Il binomio città/teatro produce un duplice spettacolo e con ciò un duplice pericolo.

Per gli intellettuali dello stampo di Darsa nell'ambito del binomio città/teatro era di per sé comprensibile anche il percorso inverso, per cui si andava dal teatro al potere, il quale percorso era inverso e sovversivo! Per il potere, naturalmente, quel processo non poteva essere accettabile; la società secondo il potere rinascimentale, secondo il garante della socialità, andava pensata come teatro e ogni manifestazione della vita sociale doveva essere letta come parte di un generale, grande e omnicomprensivo spettacolo cittadino del governo e del potere. Perciò anche la vita umana doveva essere vissuta come rappresentazione di fronte al potere terreno, ma nello stesso tempo anche di fronte all'occhio divino. È paradossale ma non è lontano dalla verità: ad una Società che viveva sé stessa come teatro, non era necessario il teatro come "luogo dove si fanno gli spettacoli" [in it. nel testo], bensì gli serviva uno spazio in cui l'intera Città, dunque il mondo intero, era ridotto *sub specie theatri*. A causa della riduzione, cioè a causa del desiderio di vedersi interamente nello specchio della riduzione, la società della Ragusa darsiana nominava il teatro come parte del 'proprio' universo, come parte del proprio *theatrum mundi*.

[...] Alla scena, allo spazio dove si svolgeva la rappresentazione, e "dove si fanno gli spettacoli", era diretto anche un altro sguardo, ancora un'altra visione: la visione del grande occhio del padrone. Era lo sguardo del vero padrone del teatro, lo sguardo di colui (coloro!) che aveva consentito allo spazio della natura di farsi, con l'aiuto dell'illusione e del rispecchiamento, parte della cultura. [...] La direzione della visione del potere a Ragusa era posta in direzione est-ovest e si impone già nei primi regolamenti statutari in cui le strade in direzione est-ovest, dunque dal Palazzo verso la Città, erano da considerare più importanti di quelle nord-sud (*a pelago versus montem*). [...]

A Ragusa il potere ha realizzato nell'urbanistica un rapporto a distanza, un rapporto in cui l'autorità si esprimeva attraverso la geometria. Gli antichi greci, invece, esprimevano la loro democrazia urbana piuttosto attraverso l'organizzazione aritmetica dello spazio cittadino; l'Uomo dell'evo moderno si serviva e si serve della geometria, del volume, e solo nella scena pronta, preesistente della Città insediava corpi e ruoli. Così, anche nella Ragusa rinascimentale l'urbanistica stabilisce il rapporto tra cittadini e potere pubblico come rapporto in cui il potere possiede il volume di tutti i mezzi di rappresentazione e celebrazione, statale ed ecclesiastica, privata e pubblica. La piazza, lo spazio "di fronte al Palazzo", la Sala consiliare, i saloni delle case private strutturano rapporti in cui l'autonomia del privato è sottomessa allo spettacolo comune dell'assoggettamento al potere con tutte le sue profondità catartiche e archetipiche. [...]

La visione della scena dava ai governanti della Città l'impressione che la Città stessa fosse la riduzione della grande scena del mondo. Era loro nota l'equazione per cui anche la Città, chiusa nelle sue mura, era una scena autonoma in cui c'era "ogni libertà", così come anche lo spazio cittadino in cui si

inserisce la commedia era lo spazio delimitato di una qualche città inventata che era la *pars pro toto* della prima Città, reale. Si tratta qui, dunque, di polisemia non riguardo alla libertà stessa, bensì di visioni diverse di essa!

Uno degli occhi, uno degli sguardi che si indirizzavano verso la città-scena, era l'occhio cinico del padrone, del signore dell'intera Città. L'altro occhio era la visione di colui che solo per un momento poteva essere signore dello spettacolo scenico e che poteva credere che avrebbe regnato sullo spettacolo anche quando quello avesse debordato nello spazio fuori dalla scena, quando fosse filtrato in un altro tempo, non nominato e non controllato. Accanto a questi due sguardi, accanto allo sguardo del potere e allo sguardo del maestro di teatro, esistono nel sistema della topologia teatrale rinascimentale ancora altri occhi di altri partecipanti. Anche gli attori nella rappresentazione, e anche il pubblico, erano parte dello spettacolo! Il pubblico non poteva vedere dello spettacolo niente di più e nient'altro che quello che l'idra del potere desiderava che esso vedesse, mentre d'altra parte il suo vero trionfo teatrale il potere lo esercitava sugli attori, in particolare su coloro che nello spazio della scena ricevono e il corpo e la funzione dello scrittore, e su cui si esercita la produzione tematica della minaccia. [...] (pp. 16-21)

R. Valle, S. P. Novak, *Teoria e prassi politica in Marin Držić ovvero tecnica di un 'Coup de théâtre'*, "Most/The Bridge/Il ponte", 1992, 3 (*La Croazia che scrive*), pp. 132-144.

[...] Dalla lettura parallela del prologo di *Dundo Maroje* e delle lettere a Cosimo I si possono trarre alcune conclusioni, che se non esauriscono la problematica politica di Držić, di converso permettono di enucleare alcuni punti fermi. In primo luogo, Držić è il tipico intellettuale dell'età moderna, *deraciné* e avventuriero aperto a tutte le esperienze. Egli ha cercato insistentemente il successo come studente, come sacerdote, come poeta e come commediografo, senza peraltro ottenerlo. Sul volgere della sua vita fa un ultimo ed estremo tentativo di conquistarlo attraverso la politica per ritornare in patria come un salvatore. In secondo luogo, Držić è perfettamente consapevole che il suo impegno politico non può essere puramente teorico, e questo già lo si avverte nel prologo quando egli rinuncia alla verità senza mondo e quindi al teatro. Infatti anche nelle lettere egli ribadisce che la verità non esiste e quindi è inutile ricercarla. Esiste soltanto un mondo ordinario, normale, nel quale "ordinariamente combattono i buoni coi tristi, i viziosi coi virtuosi, li pii co' violenti e l'ingegno con la forza: ed è cosa umana aver travagli tra gli uomini". Držić sostiene che il successo non viene mai senza contrasto, ma tale contrasto non è quello tra mondo ideale e mondo reale, bensì quello che comunque esiste nel mondo ordinario, nel solito mondo dove i "ljudi nahvao" congiurano l'uno contro l'altro: questa è la sola dimensio-

ne che Držić conosce e che alla fine accetta senza riserve e con malcelato cinismo. In terzo luogo, è da notare che accettando questa realtà ordinaria per vera Držić pone su se stesso la maschera dell'aspirante potente e diventa un sedicente uomo serio. La sua follia non è più quella positiva (erasmiana o rabelaisiana), intesa come amore della vita vissuta nella sua immediatezza e senza premeditazione, lo stesso tipo di follia che circola in tutta la produzione letteraria e teatrale di Držić. La follia che lo invade nelle lettere a Cosimo I è di ben altro segno, è quella ordinaria dell'uomo normale che si immedesima nella parodia della serietà e che prende attivamente parte alla quotidiana congiura, anzi aspira a diventarne l'ispiratore e la guida. [...] (pp. 143-144)

Bibliografia

- Batušić, Fališevac 2008 N. Batušić, D. Fališevac (a cura di), *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću*, Zagreb 2008.
- Bernocchi 1974 M. Bernocchi, *Le monete della repubblica fiorentina, I, Il Libro della Zecca*, Firenze 1974.
- Bešker 2007 I. Bešker, *I Morlacchi nella letteratura europea*, Roma 2007.
- Bogišić 1996 R. Bogišić, *Marin Držić sam na putu*, Zagreb 1996.
- Bojović 2005 B. Bojović, *Entre Venise et l'Empire ottoman, les métaux précieux des Balkans (XVe-XVIe siècle)*, "Annales. Histoire, Sciences Sociales", LX, 2005/6, pp. 1277-1297.
- Bracewell 1990 C. W. Bracewell, *Držić's Cities*, "Most", 1990, 1-2, pp. 177-189.
- Čale 1971 F. Čale, *Marin Držić, Tirena – Grižula – Novela od Stanca – Dundo Maroje – Skup – Tripče de Utolče – Hekuba*, Zagreb 1971.
- Čale 1973 F. Čale, *O stilu i strukturi Držićeva Skupa*, in Id., *Od stilema do stila*, Zagreb 1973, pp. 93-122.
- Čale 1978 F. Čale, *U europskom književno-povijesnom kontekstu*, in Id., *Tragom Držićeve poetike*, Zagreb 1978, pp. 71-96.
- Čale 1983 F. Čale, *Dopune o Držiću, urotniku i maniristu*, "Prolog", 1983, 51-52, pp. 57-71.
- Čale 1986 F. Čale, *Per una retta interpretazione di Marino Darsa*, in M. Colucci, G. Dell'Agata, H. Goldblatt (a cura di), *Studia slavica mediaevalia et humanistica Riccardo Picchio dicata*, Roma 1986, pp. 95-104.
- Cirković 1976 S. Cirković, *Dubrovačka kovnica I proizvodnja srebra u Srbiji I Bosni*, "Istorijski glasnik", 1976, 1-2, pp. 91-98.
- Cirković 1981 S. Cirković, *The Production of Gold, Silver, and Copper in the Central Parts of the Balkans from the 13th to the 16th Century*, in H. Kellenbenz (a cura di), *Precious Metals in the Age of Expansion*, Papers of the XIVth

- International Congress of the Historical Sciences, vol. 2, Stuttgart 1981, pp. 41-69.
- Cirković 1983 S. Cirković, *Sviluppo e arretratezza nella penisola balcanica fra il XIII e il XVI secolo*, in A. Guarducci (a cura di), *Sviluppo e sottosviluppo in Europa e fuori d'Europa dal secolo XIII alla Rivoluzione Industriale*, Atti della X Settimana di Studio dell'Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", Firenze 1983, pp. 291-311.
- Cirković 1990 S. Cirković, *Ragusa e il suo retroterra nel Medioevo*, in A. Di Vittorio (a cura di), *Ragusa e il Mediterraneo. Ruolo e funzioni di una Repubblica marinara tra Medioevo ed Età Moderna*, Bari 1990, pp. 15-26.
- Cirković, Kovacević-Kojić 1982-1983 S. Cirković, D. Kovacević-Kojić, *L'économie naturelle et la production marchande aux XIII-XV siècles dans les régions actuelles de la Yougoslavie*, "Balkanika", 1982-1983, 13-14, pp. 45-56.
- Cotrugli 1990 U. Tucci (a cura di), Benedetto Cotrugli Raguseo. *Il Libro dell'arte di mercatura*, Venezia 1990.
- Ćuk 1990 R. Ćuk, *I rapporti economici fra Ragusa e Venezia nel Medioevo*, in A. Di Vittorio (a cura di), *Ragusa e il Mediterraneo. Ruolo e funzioni di una Repubblica marinara tra Medioevo ed Età Moderna*, Bari 1990, pp. 115-129.
- Darsa 1989 L. Missoni (a cura di), Marino Darsa, *Zio Maroje*, Milano 1989.
- Darsa 2009 R. Morabito (a cura di), Marino Darsa Raguseo, *L'Avaro*, Lecce 2009.
- Dinić 1955-1964 M. Dinić, *Za istoriju rudarstva u srednjovekovnoj Srbiji i Bosni*, I-II, Beograd 1955-1964.
- Dinić 1967 M. Dinić, *Iz Dubrovačkog arhiva*, III, Beograd 1967.
- Dinić-Knežević 1967 D. Dinić-Knežević, *Trgovina zitom u Dubrovniku u XIV veku*, "Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu", X, 1967, pp. 79-131.
- Dinić-Knežević 1973 D. Dinić-Knežević, *Prilog proučavanju migracija našeg stanovništva u Italiju tokom XIII i XIV veka*, "Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu", XVI/1, 1973, pp. 39-62.
- Držić 1979 F. Čale (a cura di), Marin Držić, *Djela*, Zagreb 1979.
- Držić 1987 F. Čale (a cura di), Marin Držić, *Djela*, Zagreb 1987.
- Držić 1989 S. P. Novak (a cura di), Marin Držić, *Urotnička pisma*, Zagreb 1989.

- Falascini, Graciotti, Sconocchia 1998 N. Falascini, S. Graciotti, S. Sconocchia (a cura di), *Homo Adriaticus. Identità culturale e autocoscienza attraverso i secoli*, Atti del Convegno Internazionale, Ancona 9-12 dicembre 1993, Reggio Emilia 1998.
- Fališevac 1995 D. Fališevac, *Smješno i komično u Držića*, in Ead., *Smješno i ozbiljno u staroj hrvatskoj književnosti*, Zagreb 1995, pp. 29-52.
- Fisković 1969: C. Fisković, *Likovna umjetnost u djelima i vremenu Marina Držića*, in J. Ravlić (a cura di), *Zbornik radova o Marinu Držiću*, Zagreb 1969, pp. 33-55.
- Foretić 1969a V. Foretić, *Dubrovnik u doba Marina Držića*, in J. Ravlić (a cura di), *Zbornik radova o Marinu Držiću*, Zagreb 1969, pp. 7-27.
- Foretić 1969b M. Foretić, *Marin Držić i kazališni život renesansnog Dubrovnika*, in J. Ravlić (a cura di), *Marin Držić Zbornik radova*, Zagreb 1969, pp. 233-255.
- Goldthwaite 2009 R. Goldthwaite, *The Economy of Renaissance Florence*, Baltimore 2009.
- Goleniščev-Kutuzov 1973 I. N. Goleniščev-Kutuzov, *Il Rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI*, Milano 1973.
- Han 1955-56 V. Han, *Upotreba dekorativne kože u renesansnom Dubrovniku*, "Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku", IV-V, 1955-56, pp. 245-265.
- Hidetoshi 1980 H. Hidetoshi, *L'arte della lana in Firenze nel Basso Medioevo: il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli 13.-15.*, Firenze 1980.
- Ivetić 2009 E. Ivetić, *Venezia e l'Adriatico orientale: connotazioni di un rapporto (secoli XIV-XVIII)*, in G. Ortalli, O. J. Schmitt (a cura di), *Balcani occidentali, Adriatico e Venezia fra XIII e XVIII secolo/Der Westliche Balkan, der Adriaraum und Venedig (13.-18. Jahrhundert)*, Wien 2009, pp. 239-260.
- Jardine 1996 L. Jardine, *Worldly Goods. A New History of the Renaissance*, New York-London Toronto-Sydney 1996.
- Jireček 1879 C. Jireček, *Die Handelsstrassen und Bergwerke von Serbien und Bosnien Während des Mittelalters: Historisch-Geographische Studien*, Prag 1879.
- Jireček 1902-1904 C. Jireček, *Die Romanen in den Städten Dalmatiens Während des Mittelalters*, Wien 1902-1904.
- Jireček 1912-1914 C. Jireček, *Staat und Gesellschaft im Mittelalterlichen Serbien: Studien zur Kulturgeschichte des 13.-15. Jahrhunderts*, Wien 1912-1914.

- Košuta 1961 L. Košuta, *Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa (Marin Držić)*, "Ricerche slavistiche", IX, 1961, pp. 67-122.
- Kovačević-Kojić 1960 D. Kovačević-Kojić, *Dans la Serbie et la Bosnie médiévales les mines d'or et d'argent*, "Annales E. S. C.", 1960, 2, pp. 248-258.
- Kovačević-Kojić 1961 D. Kovačević-Kojić, *Trgovina u srednjovjekovnoj Bosni*, Sarajevo 1961.
- Kovacević-Kojić 1990 D. Kovacević-Kojić, *Il commercio raguseo di terraferma nel Medioevo*, in A. Di Vittorio (a cura di), *Ragusa e il Mediterraneo. Ruolo e funzioni di una Repubblica marinara tra Medioevo ed Età Moderna*, Bari 1990, pp. 61-78.
- Kovacević-Kojić 2004 D. Kovacević-Kojić, *Les métaux précieux de Serbie et le marché Européen (XIVe-XVe siècles)*, "Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines", XLI, 2004, pp. 191-203.
- Krekić 1977 B. Krekić, *Four Florentine Commercial Companies in Dubrovnik (Ragusa) in the First Half of the Fourteenth Century*, in H. A. Miskimin, D. Herlihy, A. L. Udovitch (a cura di), *The Medieval City*, New Haven 1977, pp. 25-41.
- Kunčević 2007 L. Kunčević, *'Ipak nije na odmet sve čuti': medičeski pogled na urotničke namjere Marina Držića*, "Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku", XLV, 2007, pp. 9-46.
- Le Goff 1993 J. Le Goff, *Srednjovjekovni imaginarij*, Zagreb 1993.
- Leksikon 2009 *Leksikon Marina Držića*, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Zagreb 2009.
- Leto 2004 M. R. Leto (a cura di), *Il petrarchismo raguseo-dalmata*, "In forma di parole", 2004, 3, pp. 293-337.
- Makušev 1874 V. Makušev (a cura di), *Monumenta Historica Slavorum Meridionalium vicinorumque populorum e tabulariis et bibliothecis italicis deprompta*, Warszawa 1874.
- Martinović 2009 S. Martinović (a cura di), *Marin Držić Bibliografija literatura*, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Zagreb 2009.
- Morabito 2009 R. Morabito, *L'Avaro di Marino Darsa Raguseo*, in R. Morabito (a cura di), *Marino Darsa Raguseo, L'Avaro*, Lecce 2009, pp. 7-44.

- Mrkonjić 1969 Z. Mrkonjić, *O Držićevoj teatralnosti*, in J. Ravlić (a cura di), *Marin Držić Zbornik radova*, Zagreb 1969, pp. 447-475.
- Mullaney 1988 S. Mullaney, *The Place of the Stage*, Chicago 1988.
- Nef 1941 J. Nef, *Silver Production in Central Europe, 1450-1618*, "The Journal of Political Economy", 1941, 4, pp. 575-591.
- Novak 1984 S. P. Novak, *Planeta Držić. Držić i rukopis vlasti*, Zagreb 1984.
- Novak 2003 S. P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb 2003.
- Ortalli, Schmitt 2009 G. Ortalli, O. J. Schmitt (a cura di), *Balcani occidentali, Adriatico e Venezia fra XIII e XVIII secolo/Der westliche Balkan, der Adriaraum und Venedig (13.-18. Jahrhundert)*, Wien 2009.
- Picchio 1980 R. Picchio, *Renaissance Drama and the Formation of Modern Slavic Literary Systems*, in M. De Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano 1980, pp. 637-653.
- Pinelli 2004 P. Pinelli, *Giuliano di Marco da Prato, fattore a Ragusa: il carteggio*, "Atti e memorie della Società Dalmata di Storia Patria", 2004, 6, pp. 5-15.
- Pinelli 2005 P. Pinelli, *L'argento di Ragusa*, "Storia Economica", 2005, 3, pp. 549-574.
- Pinelli 2006 P. Pinelli, *Il carteggio Marcovaldi (1401-1437) nell'Archivio di Stato di Prato. Inventario*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato n. 106, Roma 2006.
- Pinelli 2008 P. Pinelli, *From Dubrovnik (Ragusa) to Florence: observations on the recruiting of domestic servants in the fifteenth century*, "Dubrovnik Annals", 2008, 12, pp. 57-71 (anche in P. Pinelli, *Od Dubrovnika do Firenze bilješke o novačenju posluge u 15. stoljeću*, "Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku", 2008, 46, pp. 65-80).
- Pinelli 2009 P. Pinelli, *Argento, grano e panni: Piero Pantella da Piacenza, mercante e imprenditore nella prima metà del XV secolo*, in F. Amatori, A. Colli (a cura di), *Imprenditorialità e sviluppo economico. Il caso italiano (secc. XIII-XX)*, Convegno di Studi, Milano 14-15 novembre 2008, Milano 2009, pp. 591-604.
- Pinelli 2010 P. Pinelli, *I traffici tra Firenze e Ragusa all'epoca di Marino Darsa*, in R. Tolomeo (a cura di), *Marino Dar-*

- sa e il suo tempo/Marin Držić i njegovo vrijeme*, Venezia 2010, pp. 33-42.
- Rapacka 1984 J. Rapacka, *Złoty wiek sielanki chorwackiej*, Warszawa 1984.
- Rešetar 1930 M. Rešetar (a cura di), *Djela Marina Držića*, Zagreb 1930.
- Roller 1951 D. Roller, *Dubrovački zanati u XV.i XVI. stoljeću*, Građa za gospodarsku povijest Hrvatske, Knjiga 2, JAZU, Zagreb 1951.
- Senker 2002 B. Senker, *Likovi u Držićevim plautovskim komedijama i renesansni sustav komičkih tipova*, in Id., *Kazališne razmjene*, Zagreb 2002, pp. 7-32.
- Simić 1951 V. Simić, *Istoriski razvoj našeg rudarstva*, Beograd 1951.
- Šnajder 1983 S. Šnajder, *Argument od Držića*, "Prolog", 1983, 51-52, pp. 11-28 (ristampato in Id., *Sabrana djela*, vol. VIII, Zagreb 2007).
- Spremić 1986 M. Spremić, *Dubrovnik e gli Aragonesi (1442-1495)*, Palermo 1986.
- Spremić 2004 M. Spremić, *Der Metallexport vom Balkan in den Mitteleerraum im 14. und 15. Jahrhundert*, in R. Tasser, E. Westermann (a cura di), *Der Tiroler Bergbau und die Depression der europäischen Montanwirtschaft im 14. und 15. Jahrhundert*, Akten der internationalen bergbaugeschichtlichen Tagung Steinhaus, Pubblicazioni dell'Archivio Provinciale di Bolzano, vol. 16, Bozen 2004, pp. 202-209.
- Steindorff 2008 L. Steindorff, *Croazia. Storia nazionale e vocazione europea*, Trieste 2008.
- Stipčević 2008 E. Stipčević, *Otkrivena prva izdanja Držićevih djela u Milanu* in N. Batušić, D. Fališevac (a cura di), *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću*, Zagreb 2008, pp. 854-857 [I ed. "Forum", 2007, 10-12].
- Stojan 2007a S. Stojan, *Oporuke 'Trista Vica udovica': iz lopudske svakodnevice u drugoj polovici 16. stoljeća*, "Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku", XLV, 2007, pp. 191-218.
- Stojan 2007b S. Stojan, *Slast tartare. Marin Držić u svakodnevnici renesansnog Dubrovnika*, Zagreb-Dubrovnik 2007.
- Stojan 2008 intervista nel supplemento *Obzor*, "Večernji List", 26 aprile 2008.

- Stulli [s.d.] B. Stulli, *Oko političkih planova Marina Držića Vidre*, in Id., *Studije iz povijesti Dubrovnika*, Konzor Zagreb [s.d.], pp. 351-373.
- Švelec 1968 F. Švelec, *Komički teatar Marina Držića*, Zagreb 1968.
- Švelec 1969 F. Švelec, *Marin Držić i renesansno kazalište*, in J. Ravlić (a cura di), *Marin Držić Zbornik radova*, Zagreb 1969, pp. 218-232.
- Tadić 1968 J. Tadić, *Privreda Dubrovnika i srpske zemlje u prvoj polovini xv veka*, "Zbornik Filozofskog fakulteta u Beogradu", 1968, 1, pp. 519-539.
- Tatarin 2008 M. Tatarin, *Držić i Machiavelli (nacrt za jedno čitanje Držićeva machiavellizma)*, in N. Batušić, D. Fališevac (a cura di), *Putovima kanonizacije*, Zagreb 2008, pp. 819-838.
- Torbarina 1997a J. Torbarina, *Ivanjska noć u djelu Držića i Shakespearea*, in Id., *Kroatističke rasprave*, Zagreb 1997, pp. 71-84.
- Torbarina 1997b J. Torbarina, *Šekspirske teme u djelu Marina Držića*, in Id., *Kroatističke rasprave*, Zagreb 1997, pp. 62-69.
- Valle, Novak 1989 R. Valle, S. P. Novak, *Urota ili traktat o čovjeku Nahvao*, in S. P. Novak (a cura di), *Marin Držić, Urotnička pisma*, Zagreb 1989, pp. 53-62.
- Valle, Novak 1992 R. Valle, S. P. Novak, *Teoria e prassi politica in Marin Držić ovvero tecnica di un 'Coup de théâtre'*, "Most/The Bridge/Il ponte", 1992, 3 (*La Croazia che scrive*), pp. 132-144.
- Vasoli 1992 C. Vasoli, *Una difesa del Savonarola scritta a Ragusa: le "Propheticae solutiones" di Giorgio Benigno Salviati*, in S. Graciotti (a cura di), *Il libro nel bacino dell'Adriatico*, Firenze 1992, pp. 179-206.
- Vekarić 2008 N. Vekarić, *Držićeva firentinska urotnička epizoda: dio plana Bobaljevićeva klana da razvlasti Gundulićev klan*, in N. Batušić, D. Fališevac (a cura di), *Putovima kanonizacije*, Zagreb 2008, pp. 866-873.
- Vekarić 2010 N. Vekarić, *Maro Držić*, in N. Batušić, D. Fališevac (a cura di), *Marin Držić 1508-2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5-7. studenoga 2008. u Zagrebu*, Zagreb 2010, pp. 55-63.
- Verlinden 1977: C. Verlinden, *L'esclavage dans l'Europe médiévale*, II. *Italie, Colonies italiennes du Levant, Levant latin, Empire byzantin*, Gent 1977.

Vončina 2008

J. Vončina, *Scenski jezik Marina Držića i kazališna baština u Dubrovniku*, in N. Batušić, D. Fališevac (a cura di), *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću*, Zagreb 2008, pp. 606-619.

Riferimenti archivistici

Dubrovnik, Državni Arhiv, Debita Notariae, ser. 10, vol. 80.

Dubrovnik, Državni Arhiv, Detta, ser. 6, sv. 1.

Dubrovnik, Državni Arhiv, Lamenta de Intus, ser. 51.

Dubrovnik, Državni Arhiv, Testamenta Notariae, sv. 53.

Firenze, Archivio di Stato, Arte della Lana, 48.

Firenze, Archivio di Stato, Legazioni e Commissarie, Registro di lettere interne ad ambasciatori, 13.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Manoscritti Magliabechiani, XIII, 93.

Prato, Archivio di Stato, Ospedale, 2467 bis.

Prato, Biblioteca Roncioniana, Caccini Del Vernaccia, cartella 139.

Finito di stampare presso
Grafiche Cappelli Srl - Osmannoro (FI)