

KNJIŽEVNOST, UMJETNOST, KULTURA
IZMEĐU DVIJU OBALA JADRANA
LETTERATURA, ARTE, CULTURA
TRA LE DUE SPONDE DELL'ADRIATICO

UREDILI / A CURA DI

Nedjeljka Balić-Nižić, Nikola Jakšić, Živko Nižić

IZDAVAČ/ EDITORE

Sveučilište u Zadru

ZA IZDAVAČA/ RESPONSABILE

Ante Uglešić

RECENZENTI/ RECENSORI

Vanda Babić, Nedjeljka Balić-Nižić, Robert Blagoni, Josip Bratulić, Morana Čale, Igor Fisković, Elvio Guagnini, Nikola Jakšić, Tonko Maroević, Divna Mrdeža Antonina, Slobodan Prosperov Novak, Sanja Roić, Slavomir Sambunjak, Vladimir Skračić, Ljerka Šimunković, Rita Tolomeo, Emanuele Zinato

KOREKTURA /CORREZIONI

Pasqualina Corropolese, Emil Šprljan, Andrijana Jusup Magazin

GRAFIČKI DIZAJN/ PROGETTO GRAFICO

Ljubica Marčetić Marinović

PRIPREMA/ IMPAGINAZIONE

Grafikart Zadar

TISAK/ STAMPA

Zrinski d.d. Čakovec

*Posvećeno / dedicato a
Akademik Nikica Kolumbić
(1930.-2009.)*

CIP-Katalogizacija u publikaciji
Znanstvena knjižnica Zadar

UDK 821.163.42.091:821.131.1>(063)
821.131.1.091:821.163.42>(063)

MEĐUNARODNI znanstveni skup
Književnost, umjetnost, kultura između dviju
obala Jadrana (2008 ; Zadar)

Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana :
zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa, Zadar,
25. rujna 2008. = Letteratura, arte, cultura tra le due sponde
dell'Adriatico : atti della giornata di studio, Zara, 25 settembre
2008 / <uredili, a cura di Nedjeljka Balić-Nižić, Nikola Jakšić,
Živko Nižić>. - Zadar : Sveučilište, 2010. - 380 str. : ilustr.
(pretežno u bojama) ; 24 cm

Bibliografija.

ISBN 978-953-7237-74-5

130827024

*Znanstveni skup je organiziran u sklopu
znanstveno-nastavne suradnje između
Sveučilišta u Zadru i Sveučilišta u
Padovi (Odjeli za talijanistiku), pod
pokroviteljstvom Grada Zadra i uz
potporu Zadarske županije.*

*Il Convegno è stato organizzato nell'ambito
del progetto di cooperazione didattica-
scientifica tra l'Università di Zara e
l'Università di Padova (Dipartimenti di
Italianistica) sotto gli auspici del Comune di
Zara, e con l'appoggio della Contea di Zara.*

KNJIŽEVNOST,
UMJETNOST,
KULTURA
IZMEĐU DVIJU
OBALA
JADRANA

LETTERATURA,
ARTE,
CULTURA
TRA LE DUE
SPONDE
DELL'ADRIATICO

Uredili / a cura di Nedjeljka Balić Nižić, Nikola Jakšić, Živko Nižić

Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa
Zadar, 25. rujna 2008.

Atti della giornata di studio
Zara, 25 settembre 2008



INDICE

Prefazione	6
Neka značajna mjesta hrvatsko-talijanskih prožimanja od srednjeg vijeka do baroka u znanstvenom korpusu Nikice Kolumbića s posebnim osvrtom na dramski rod i dramske refleksije _ <i>Ivica Antić</i>	9
Modenesi “illustri” e Zara _ <i>Alessandro Bigarelli</i>	51
Su alcuni toponimi e microtoponimi di Borgo Erizzo _ <i>Mirta Habuš</i>	67
Dialetto nell’impegno politico e nell’identità zaratina nell’opera di Luigi Bauch _ <i>Živko Nižić, Nedjeljka Balić-Nižić</i>	97
L’intertestualità e l’intermedialità in <i>A remengon per Trieste</i> di Antonio di Vincenzo Battara _ <i>Andrijana Jusup</i>	117
La città di Fiume nei versi dialettali in rotativa (1900-1919) _ <i>Dolores Miškulin Čubrić</i>	131
Sul microcanzoniere in italiano di Dinko Ranjina (<i>Secondo libro delle rime scelte da diversi eccellenti autori</i> , Venezia, Giolito 1563) _ <i>Luciana Borsetto</i>	159
Petrarkizam kao uporišna točka u tipologizaciji dubrovačke pastorale _ <i>Divna Mrdeža Antonina</i>	191

La cultura delle due sponde dell'Adriatico nelle epistole di Erasmo _ <i>Gianna Gardenal</i>	203
La traduzione pasoliniana in friulano del carme «Alla Dalmazia» di Tommaseo _ <i>Guido Santato</i>	223
Paremiologia meteorologica dalmato-veneta _ <i>Valter Tomas</i>	237
Una „nuova“ versione dell' <i>Osman</i> Gondoliano in sestine _ <i>Iva Grgić Maroević</i>	267
<i>Planine</i> di Zoranić e la tematica dei <i>Trionfi</i> _ <i>Slavomir Sambunjak</i>	289
Rapporti veneto - dalmati nell'oreficeria trecentesca _ <i>Nikola Jakšić</i>	299
Renaissance Telamons of the former Fanfogna palace in Zadar - an attribution to the Paduan workshop of Vincenzo and Giangirolamo Grandi _ <i>Laris Borić</i>	327
L'Album fotografico delle opere d'arte del pittore zaratino Francesco Salghetti-Drioli dell'anno 1875 _ <i>Antun Travirka</i>	353
Indice dei nomi	373

PREDGOVOR

Zbornik sadrži radove IV. Međunarodnog znanstvenog skupa *Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana* održanog u Zadru, 25. rujna 2008. Skup, koji se ove godine organizira po VI. put (Zadar, Lovinac), samo je jedna od aktivnosti ostvarenih u okviru suradnje između Sveučilišta u Padovi i Sveučilišta u Zadru. Projekt se odvija kroz različite oblike suradnje, kao što su organiziranje znanstvenih skupova, pozvanih predavanja, ciklusa predavanja i susreta, dodjela stipendija za stručno i znanstveno usavršavanje i druge znanstveno-nastavne i kulturne aktivnosti. Jedan od najznačajnijih oblika ove uspješne suradnje predstavljaju znanstvena istraživanja i proučavanje književnih i kulturnih dodira i prožimanja između dviju obala Jadrana. Teme priloga u ovom Zborniku pokazuju kako su i na IV. skupu zadarski i padovanski stručnjaci dali vrijedan doprinos poznavanju povijesti, književnosti, umjetnosti i kulture narodâ na Jadranu.

Napominjemo da su prilozi ocijenjeni pojedinačno, a zatim su tri stručnjaka recenzirala zbornik u cjelini.

Sa zadovoljstvom podsjećamo da su I., III. i V. skup održani u Padovi (2005., 2007., 2009.), II. i IV. (2006., 2008.) u Zadru, gdje će se, u studenom ove godine, održati i VI. skup.

Ovom prilikom zahvaljujemo svima koji su pomogli u organizaciji IV. skupa, posebno Gradu Zadru koji je prihvatio pokroviteljstvo u okviru Protokola o suradnji s Padovom. Posebnu zahvalu upućujemo i Znanstvenoj knjižnici Zadar za ustupljeni prostor za održavanje skupa.

PREFAZIONE

Siamo orgogliosi di poter presentare gli Atti del IV Convegno internazionale *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico* tenutosi a Zara il 25 settembre 2008. Il Convegno, che quest'anno avrà la sua sesta puntata a Zara e a Lovinac, è solo una delle attività svolte nell'ambito della collaborazione tra l'Università di Padova e l'Università di Zara. Il progetto riguarda vari aspetti di collaborazione e finora si è realizzato attraverso l'organizzazione di convegni scientifici, conferenze, cicli di lezioni e incontri, l'elargizione di borse di studio, nonché attraverso altre attività didattico-scientifiche e culturali. Uno degli aspetti più significativi di questa felice collaborazione è costituito dall'intensa attività di ricerca sulle relazioni culturali e letterarie tra i popoli delle due sponde dell'Adriatico, promossa dagli studiosi dei due Atenei. Dagli argomenti trattati nei singoli contributi in questi Atti si evince che anche nell'ambito del IV Convegno gli studiosi hanno dato un valido apporto alla conoscenza della letteratura, dell'arte e della cultura nel corso della storia dei popoli dell'Adriatico.

I contributi sono stati prima esaminati uno per uno, e poi recensiti nel loro insieme da tre esperti in materia.

Ci pregiamo di ricordare che il I, il III e il V Convegno si sono tenuti a Padova negli anni 2005, 2007 e 2009, il II e il IV convegno negli anni 2006 e 2008 a Zara, dove si terrà anche il VI incontro nel novembre del 2010.

Cogliamo l'occasione di ringraziare quanti hanno contribuito alla realizzazione del IV Convegno, in modo particolare il Comune di Zara che ci ha gentilmente concesso il suo patrocinio nella cornice del Protocollo di collaborazione tra le città di Zara e Padova. Uno speciale ringraziamento spetta alla Biblioteca scientifica che ha ospitato nelle sue strutture la giornata di studio.

Rad ima za cilj utvrditi intenzivnu i svestranu prisutnost talijanskih utjecaja na hrvatskim stranama osviještenih u brojnim studijama, raspravama i esejima profesora Nikice Kolumbića. Ti su refleksi ispunjavali mnoge razine društvenih odnosa, osobito svijet kulturno-umjetničkih iskustava. Javili su se u samim korijenima duhovnog rasta na našim obalama izvirući iz bogate latinske kulture.

Utjecaje srednjeg vijeka autor izvlači iz poetske i dramske umjetnosti, poglavito iz religioznog teatra, dok kroz renesansni, maniristički i barokni „đardin“ šeta u pratnji Držića, Vetranića i Gundulića, vezujući se za izvorna dramska djela i neka koja su dramski začinjena.

NEKA ZNAČAJNA MJESTA HRVATSKO-TALIJANSKIH PROŽIMANJA OD SREDNJEG VIJEKA DO BAROKA U ZNANSTVENOM KORPUSU NIKICE KOLUMBIĆA S POSEBNIM OSVRTOM NA DRAMSKI ROD I DRAMSKE REFLEKSIJE

Uvod o motivu

Ovdje nije namjera odraziti se «preuzvišenim» stazama iza kojih se nadima kvasac taštine prema slasti jednog posve novog otkrića. O glavnini stvari progovorit će se mahom pozitivistički, na razini prelistavanja, prepoznavanja, utvrđivanja i povezivanja. Želja je pritom oblikovati izričaj koji nudi tragove vlastitog doživljaja i kazivanja. Sve činjenično prepoznato je, izrečeno i produbljeno nebrojeno puta, u raznovrsnim odnosima, na različitim razinama i s različitim ciljevima. Sigurno je kako su mnogi stručni i znanstveni interesi, prebirući po tim književno-povijesnim dokazima, duboko utisnuli vlastitih tragova. Cilj je ovoga rada razotkriti tragove Kolumbićevih otisaka želeći konstatirati prisutnost osobite istraživačke znatiželje u koegzistenciji dvaju iskustava što se nerazmrsivo ispreplitahu u neprekinutom vremeplovu. Skidajući tako pepeljastu opnu s korica jednog naučnog truda nastojat će se apostrofirati značaj istoga u njegovoj slojevitosti i raznolikosti te možda doprinijeti da linija njegove percepcije i nadalje otkucava pozitivan puls.

Već samo prebiranje zadane materije nudi «učniku» osjećaj zadovoljstva pa se čini da i skripta reinterpetiranih važnosti može zasititi određene apetite te onda isprovocirati još veću glad. Satisfakcija je to emotivne i spoznajne naravi - življe suočavanje s iskustvima koja su počivala bliže periferiji vlastitih saznanja te se uglavnom sporadično pojavljivala u žarištu književnih interpretacija bliskih sadržaja, kao potkrjepa određenih predodžbi vezanih uz hrvatsku i svjetsku književnu stvarnost.

Zvučalo bi gotovo nestvarno hrvatskoj medijevalnoj literaturi ne dati jedan od dominantnih atributa - latinaška; hrvatskoj kasnosrednjovjekovnoj i ranonovovjekovnoj - humanistička, renesansna... petrarkistička... kvatročentistička... te brojne druge pridjevke pripadajuće naravi.

A svi oni koji stanovitom logikom nastavljaju niz izranjaju iz kulturnih i književnih vrela na talijanskim stranama s kojih se literarna stvaralačka energija širila u koncentričnim krugovima gotovo svim tada poznatim meridijanima. Hrvatski je duhovni život bio opasan onim prvim, čvrstim obručem, unutar kojega su utjecaji djelovali silovito ostavljajući za sobom neizbrisive tragove.

Zasigurno se čini razumljivim da interesi autora ovog članka, težeći pronicanju u duhovnu i književnu narav međusobnih preplitanja, krenu tragom bližih i zahvalnijih putanja kojima koračahu oni znalci čiji su umni putokazi usmjeravali i vlastita mu otkrivačka nagnuća.

Stoga je ovaj pionirski pokušaj uvelike naslonjen na znanstveni rad uvaženog profesora kojemu tekstopisac bijaše student, priloživši mu svojedobno i svoj diplomski rad, također prirodno upleten u izvjesna književna gibanja s one strane Jadrana.

Odabrani znanstvenik, proučavajući opsežnu povijest hrvatske književne zbilje, akademik Kolumbić neprekidno je brodio između dviju obala, što nužnošću što usmjerenim interesom, izranjajući blaga nepreglednih spoznaja o dragocjenosti intenzivnih i trajnih suodnosa.

Nekako se čini da je uvodnim slovom naslućen pravi naum. Možda valja dodatno naglasiti, dijelom se i opravdati, kako će između parafraziranja, slobodnog tumačenja i nešto manje slobodnog preuzimanja mjestimice biti zamagljena razlika, ali je dojam kako to neće proizvesti «čudne» percepcije i dvojbene zaključke s obzirom na karakter i usmjerenje rada, osobito ako se isti ponudi u pitkom, jasno strukturiranom, logičnom i cjelovitom izdanju. Neka naprosto bude «poticajni impresum» drugim znatiželjnicima koji će se pozabaviti ovom ili prisnom građom.

Civilizacijska izvorišta

Odnosi dviju kulturnih sfera, talijanske i hrvatske, ukorijenjeni su u istom civilizacijskom ishodištu, računamo li na činjenicu da se naš (hrvatski) kulturni, duhovni i ini razvoj može pratiti, vrjednovati i tumačiti na pravi način i u pravoj mjeri od trenutka kada smo u svoj identitet ugradili one vrijednosti koje su egzistirale na ovim stranama još od klasičnih davnina.

Već nakon pokrštavanja priklonili smo se majci Europi koja nas je prigrllila pod franačkom državotvorinom, a samim time obujmila i jurisdikcijom zapadne, rimokatoličke crkve težeći tako, osim politički, i duhovno dominirati ovim prostorom. Svijet latinske kulture presudno je djelovao na Hrvate u korijenima življenja na pribalkanskim stranama pa su tako crkveni i svjetovni dostojanstvenici, osobito knezovi i biskupi, pisali latinskim jezikom¹.

Isticanje latinskog i latinaškog utjecaja postavlja se dakle prirodno pa je ponarođivanje naše književnosti upravo izranjalo iz te jezgre premda je glagoljaški element, kao dio naše slavenske bitnosti, obilato pokrivaio prostor književnog stvaralaštva uvažavajući činjenicu da je glagoljica bila i najraširenijim pismom na hrvatskim prostorima u svitanju literarnog djelovanja. Na kraju krajeva, tekstovi pisani glagoljicom, osim pod utjecajem grčko-bizantske kulturne i duhovne sfere, klasične kulturne - filozofske i književne empirije, bijahu kontinuirano inspirirani mediolatinskim vrijednostima što će se naročito odraziti u književnoj umjetnosti, poeziji i drami prije svega, o čemu će ovdje biti najviše govora iz perspektive odabranih interesa.

Zadnja se misao u pogledu snažnih spona dviju susjednih kultura dominantno ističe jer je i talijanska medijevalna, posebno crkvena literarna zbilja, začeta u mediolatinskoj religijskoj poetici.

O intenzivnim utjecajima izvan književnih kretanja,

naročito društvenoreligijskih procesa na hrvatsko književno stvaranje

Nemali opseg hrvatske srednjovjekovne književnosti teško je sadržajnije promišljati bez spoznaja o tadašnjim socioreligioznim kretanjima koja su dramatično usmjerila kulturni život u našim primorskim sredinama: «Talijske prekomorske kulturne sredine bile su najbliža i najizravnija žarišta tih utjecaja, iako su poneke duhovne osobitosti dolazile u hrvatske krajeve

¹ MILAN MOGUŠ, *Prva stoljeća pismenosti u Hrvata*, u: *Povijest hrvatskoga književnoga jezika*, Zagreb, Globus, 1993., str. 13.

direktno i iz udaljenih zemalja, pri čemu su talijanske veze imale samo ulogu posrednika.»²

Te su veze postale intenzivnije, čvršće i dublje u XIII. i XIV. stoljeću kada su uzajamne migracije bile sasvim uobičajene izmjenjujući tako materijalne i duhovne vrijednosti. Mnogi su se kontakti, kako iznosi Kolumbić, ostvarivali prilikom ratnih sukoba, poput četvrtog križarskog rata, kada je križarska sila 1202. poharala Zadar. Dalje navodi mletačko - hrvatskougarske sukobe te političke prilike - vladavinu Anžuvina, Karla i sina mu Ludovika³ te vlast Venecije u Dalmaciji u XV. stoljeću.

Presudni su utjecaji ipak motivirani razvijenim trgovačkim i privrednim djelovanjem, težnjom da se intenzivirana proizvodnja plasira izvan vlastitih granica. Seljenju na talijanske obale pogodovali su i suprotstavljeni feudalni interesi te turski imperijalistički pohodi dok su obrnutim pravcima putovali oni što imaćahu gospodarske i kulturne koristi.

Duhovni oblici začeti i razvijeni na apeninskoj čizmi - osnivanje prosjačkih redova i bratovštinskih zajednica našli su plodna tla na istočnojadranskim stranama i to u času kada su ovdje uspostavljeni odgovarajući gospodarski i društveni uvjeti.

Među najvažnijim socioreligijskim pojavama istaknuto je **franjevačko djelovanje**. Utjecaji reda Franje Asiškog prisutni su još za svečeva života. Prema nekim je podacima plemeniti duhovnjak boravio u našim krajevima čak tri puta. Prvi put su ga na istočnojadranske obale bacili orkanski vjetrovi dok je putovao u kolijevku kršćanstva⁴. Zadarska predaja donosi zanimljivu priču o čudesnom izlječenju teško bolesne opatice čime je svetac-iscjelitelj zaslužio parcelu za gradnju samostana koji je u Krševanovu gradu niknuo i prije 1228. godine. Spominju se još dva posjeta po povratku s Bliskog Istoka pa tako učestali dolasci motiviraju snažan interes za Franjinim učenjem što pogoduje pojavi brojnih redovnika i gradnji mnogih samostana u primorskim sredinama⁵.

² NIKICA KOLUMBIĆ, *Odrzi međujadranskih socioreligioznih pokreta u hrvatskoj srednjovjekovnoj poeziji*, u: *Po običaju začinjavac*, Split, Književni krug, 1994., str. 36.

³ NIKICA KOLUMBIĆ, *Osobitosti hrvatske književnosti krajem XIV. stoljeća*, u: *Po običaju začinjavac*, cit., str. 24-35.

⁴ KARLO JURIŠIĆ, *Dolazak sv. Franje Asiškog u Hrvatsku*, u: *Franjo među Hrvatima*, Zbornik radova franjevačkih zajednica u prigodi 750. obljetnice smrti sv. Franje Asiškoga (1226.-1976.), Zagreb, 1976.

⁵ *Enciklopedija likovnih umjetnosti 2*, Zagreb, 1962., str. 325.

Živa su i svjedočanstva o hodočašćenjima na Franjina propovijedanja u Italiju potvrđujući dodire s njegovim učenjem i izvan hrvatskih granica o čemu je zorno kazivao splitski arhidakon Toma u svojoj kronici *Historia salonitana*⁶. Da je pohod hrvatskih hodočasnika u Italiju bila učestala pojava možda najdojmljivije osvješćuju Danteovi stihovi⁷ (*Božanstvena komedija* – Raj, XXXI,103 – 108) gdje veliki pisac izražava svoje oduševljenje našim hodočasnikom opčinjenim pred Veronikinim rupcem u crkvi Svetog Petra u Rimu.

Franjevci, afirmiravši duhovniji princip vjerskog prakticiranja i približivši se božjem puku narodnim jezikom, bili su istinski promotori vjerskih pokreta i sve brojnijih bratovština kao i žreci religiozno-mistične lirike. Takva će crkvena poezija obilno preplaviti crkvenu lektiru izvirući iz franjevačkih skriptorija.

Socijalno ugroženiji slojevi pronašli su način da svoja nezadovoljstva i svoja prava ostvare u **bratovštinskim korporacijama** koje su priređivale pučke pobožnosti pjevajući himne i laude, naročito nakon pojave flagelantskih bratovština.

Na našim su meridijanima prve zabilježene još u XII. stoljeću. Godine 1177. papa Aleksandar III. podijelio je oproste bratovštini crkve Sv. Silvestra u Zadru. Godine 1186. Urban III. prihvaća zaključke splitskog sabora o zabrani nekih bratovštinskih zajednica. Početkom XIV. vijeka Dalmacijom je niknulo mnoštvo bratovština, a neke i prije najpoznatijeg flagelantskog pokreta u Perugi 1258⁸.

Pojava **heretičkih** ideja izranja iz otpora spram crkvenih vlasti kao zastupnika feudalnih interesa. Rodila se u sredinama gdje su živjeli siromašni i obespravljeni slojevi te one građanske strukture koje nisu imale značajnijeg udjela u vlasti. Određene heretičke misli javljale su se i u siromašnim crkvenim redovima, naglašeno među franjevcima, u čiji se kontekst izrazito uklapa popularni medijevalni pjesnik religiozno-meditativne lirike Jacopone da Todi, deklarirani protivnik licemjernog i pohlepnog crkvenog kaptola.

S ideološkim previranjima hereze upoznali su se neki slavonski i bosanski trgovci koji su stečena iskustva donijeli i primijenili u svojim krajevima. Međusobni dodiri njihovih zastupnika, što se frekventno odvijahu između dviju jadranskih obala, pojačali su se u XIII. i XIV. stoljeću⁹.

⁶ NIKICA KOLUMBIĆ, *Po običaju začinjavac*, cit., str. 39.

⁷ Ivi, str. 39.

⁸ Ivi, str. 40.

⁹ Ivi, str. 42.

Ta su tri spiritualna izvora značajno oblikovala karakter mnogih srednjovjekovnih književnih djela pod hrvatskim nebom. Prvi se podatak o pjevanju poezije uronjene u takva iskustva vezuje za 1177. godinu kada je dolazak pape Aleksandra III. u Zadar bio popraćen zanosnim laudama i himnama «*in eorum slavica lingua*»¹⁰. Sintagma je zaživjela u rukopisu kardinala Bosona, kroničara Aleksandrova života. Zadržimo se načas u prizvanoj digresiji samo zbog nesmiljenih osporavanja tvrdnje koja posjeduje povijesno i simboličko značenje. Neki su talijanski historičari samouvjereno negirali autohtonost ulomka o svečanoj povorci što klicaše i pjevaše hrvatskim jezikom, smatrajući ga kasnijim umetkom iz XIV. stoljeća. Znači li to da je ovaj, za odane hrvatske katolike, blagoslovljen trenutak dobrim dijelom tek nečija povijesno-literarna izmišljotina. Argumentirane tvrdnje Ante Strgačića iznesene u radu *Papa Aleksandar III. u Zadru* vrlo sustavno razgrađuju takove dvojbe¹¹. Veličanstveni doček Petrova nasljednika od strane Zadrana ipak ostavlja tračak legendarnih predodžbi i poetski zanos domaćina obavija tajanstvenom sumaglicom.

Šibenska molitva jedan je od prvih pjesničkih pokušaja koji nije opterećen sličnim jezičnim nedoumicama. Ali, već nakon prvog objavljivanja godine 1911. zaigrale su pretpostavke o podrijetlu pjesme - jedni govorašu da je nastao po uzoru na grčke ili latinske prelauretanske pohvale, a drugi upućivahu na latinsko-talijanska ishodišta povezujući pjesmu s talijanskim laudama¹². Uz pedantne filološke, paleografske i teološke analize u novijim se studijama ne može dokazati da je tekst izravan prijevod ili prerada nekog izvornika, ali se može prepoznati odjek talijanskih lauda. U prvih dvadesetak stihova očite su podudarnosti s talijanskom bratovštinskom laudom *Lauda dei servi della Vergine*. Komparirani stihovi¹³ svjedoče o stilskim, formalnim i strukturalnim podudarnostima, nešto manje sadržajnim. Temeljna zajedništva ogledaju se u posvećenosti Gospoји, u litanijskoј asilabičkoј

¹⁰ JERKO BEZIĆ, *Pojava glagoljaškog pjevanja u sjevernoj Dalmaciji i njegov razvoj do sredine XIII. stoljeća*, u: *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području*, Zadar, Institut JAZU u Zadru, 1973., str. 77.

¹¹ ANTE STRGAČIĆ, *Papa Aleksandar III. u Zadru*, «Radovi JAZU», I (1954), Zadar, 1954., str. 153-184.

¹² NIKICA KOLUMBIĆ, *Starohrvatska pasionska drama i pitanje stranih izvora*, u: *Po običaju začinjavac*, cit., str. 142.

¹³ N. KOLUMBIĆ, *Odrzi međujadranskih socioreligioznih pokreta u hrvatskoј srednjovjekovnoj poeziji*, ivi, str. 45.

monorimskoj strukturi, a očigledno je kako obje izranjaju iz iste duhovne i vjerske jezgre s identičnom namjenom.

Direktnije spone dviju jadranskih obala potvrđuje Kolumbić i u talijanskim crkveno-pučkim tekstovima što ih donesoše redovnici, prilažući tome ulomak talijanskog teksta *Marijine pohvale*¹⁴. U latiničkoj pjesmarici Rabljanina M. Picića iz 1471., uz latinske i hrvatske, nalaze se i talijanski crkveno-pučki tekstovi što osvješćuje poznavanje i prepisivanje sličnih talijanskih pjesmotvorina. Jedan zadarski franjevački kodeks iz XV. stoljeća nudi pjesme po uzoru na Jacoponeove himne.

Iz najranije glagoljske zbirke hrvatske crkveno-pučke lirike iz XIV. stoljeća, tragom novih usporedaba, izdvaja se pjesma *Poj željno*. Iako stoji da se ne može govoriti o pukom prijevodu, podudarnosti su očite. U njoj se apostrofiranje duše dovodi u vezu sa sličnim motivima u brojnim Jacoponeovim pjesmama¹⁵. Identifikacija Krista s ljubavlju koja u Jacoponea biva trajnim motivom i ovdje se reflektira, a naglašeno hvaljenje Sina Božjega priziva stihove zanosne pjesme sv. Franje *Cantico di Frate Sole*¹⁶. U istoj zbirci pjesama zapisana je i narativna balada o mucu Kristovoj kakvih u talijanskim laudarijima bijaše napretek, a izvorište im je u latinskim sekvencama ili u Jacoponeovim laudama. Iz takvih je lirsko-narativnih formi niknula hrvatska dijaloška, a potom i dramatizirana forma crkvenog plača ili muke Kristove.

Završavajući osvrt na činjenice sabrane pod gornjim podnaslovom, krećući se u prostorima crkveno-pučke lirike, valja uklopiti u kontekst prepoznatih veza i pjesmu koja zbori protiv žena pripadajući tako kategoriji mizoginijskih pjesničkih sastava. Nenaslovljena se stihotvorina nalazi u glagoljskom *Tkonskom zborniku*¹⁷, a nazvana je prema prvom stihu *Sliši vsaki človik ovo* ili ponekad i *Pjesma protiv žena*. U *Tkonski zbornik* utkana je kao četvrti kapitol prepisanog *Cveta svake mudrosti*¹⁸ i pretpostavka je kako su stihovi prenešeni istom rukom koja je pretakala i *Cvet*. Nama je zanimljivo odakle joj izvorište. Sigurno je kako istječe iz redovničkog skriptorija. Autor redovnik ugradio ju je u moralno-poučnu lektiru samostanskej

¹⁴ Ivi, str. 46.

¹⁵ Ivi, str. 47.

¹⁶ Ivi, str. 48.

¹⁷ NIKICA KOLUMBIĆ, *Pjesma protiv žena iz XIV. stoljeća*, ivi, str. 52.

¹⁸ Ivi, str. 54.

braći, u hrvatski prijevod srednjovjekovnog doktrinarnog djela *Fiore di virtù*. Fra Tommaso Gozzadini iz Bologne vjerojatno je tvorac talijanskog originala. Iako je prilagođen lokalnom dijalektu na prijelomu XIII. i XIV. stoljeća, poznatiji je u toskansko-mletačkom prijevodu¹⁹. Iz kojeg je talijanskog manuskripta prepisan naš tekst nije posve utvrđeno.

Sastavljač je talijanskog originala, kako veli Kolumbić, «bio slobodnji, služeći se raznolikom lektikom (staroklasičnim piscima, Biblijom, patristikom i srednjovjekovnom filozofijom) i u probleme ljubavi unosio i ženske mane i ženske kreposti» dok je naš asketski nastrojen redovnik predočio ženu kao pošast za čedan fratarski život²⁰.

Drama i kazalište

Prikladno je otvoriti ovo poglavlje citatom: «Hrvatska srednjovjekovna drama kao najbogatiji fond najranijeg hrvatskog stihotvorstva»²¹. Superlativ u navedenom citatu naglašava vrijednost i važnost rane srednjovjekovne lirike kao fundamentalne supstancije iz koje izrasta medijevalno dramsko stvaralaštvo u Hrvatskoj.

Drama hrvatskog srednjovjekovlja nije pokazivala sklonost spram svjetovnih sadržaja kao što bijaše praksa u nekim drugim europskim književnostima tog razdoblja. Ipak, ona je prihvatila sve dramske i scenske forme koje su afirmirane u razvijenijim književnim europskim iskustvima. Tu nailazimo na tekstove liturgijskih obrednih igara, na štiva crkvenih pučkih prikazanja koja izniču iz narativnih lirskih lauda, kao što je slučaj i u Italiji, na tekstove dijalogiziranih i primitivnih dramskih oblika te sadržaje razvijenih crkvenih prikazanja.

Hrvatska crkvena dramska empirija nije se raskošem mogla mjeriti sa sličnim djelima u spomenutim sredinama. Nije se nalazilo spektakularnih uprizorbi kakve bijahu *sacre rappresentazioni* što su prštale po Firenci i ostalim talijanskim kulturnim središtima tijekom XV. vijeka. Hrvatsku medijevalnu dramu identificiraju osobine primjerene skromnosti i anonimnosti. Ona ulazi u životne i religiozne fenomene pomalo naivno služeći se sirovim, tvrdim jezikom, ali je zato iskrena, izravna i prirodna čuvaju-

¹⁹ Ivi., str. 63.

²⁰ *Ibid.*

²¹ NIKICA KOLUMBIĆ, *Neka pitanja postanka i razvoja hrvatske srednjovekovne drame*, cit., str. 88.

ći autentičan duh domaćeg podneblja. Želeći osvjedočiti ove misli profesor Kolumbić našao je uporište u riječima talijanskog povijesničara dramskog teatra D'Amica: «Činjenica je da ljupkosti i svježine češće ima u anonimnim prikazanjima nego u onima kojima se zna pisac»²².

O liturgijskim dramama, dijaloškim pjesmama, prvim dramatizacijama i razvijenim prikazanjima u kontekstu stranih ishodišta

Liturgijska drama označena je prvim oblikom srednjovjekovne dramske književnosti. Nastala je iz moralno-poučne potrebe u IX. stoljeću u švicarskoj opatiji svetog Galla u formi uskrsnog tropa (verbalnog i glazbenog umetka usred mise temeljenog na dijelu evanđelja gdje se anđeo s Kristova groba dirljivo obraća Marijama). Takvih je *Visitatio Sepulchri* sačuvano mnoštvo u europskim zemljama pa tako i u Italiji. Najstariji model liturgijsko-obrednih igara pod naslovom *Quem quaeritis* i *Tractus stellae* sačuvan je i u jednom obredniku zagrebačkog kaptola²³.

Liturgijska se drama u europskim književnostima razvijala usvajajući mješovite forme, utapajući u latinske tekstove i fragmente na narodnom jeziku (osobito u Francuskoj). Takvi su uradci obilježili prijelazno razdoblje što se ogledalo u liturgijskoj drami na latinskom i pučkoj drami na narodnom jeziku. Ista se pojava nije potvrdila u našim krajevima već je korak prema srednjovjekovnoj drami išao u skladu s razvojem talijanskih crkvenih prikazanja. Unatoč tomu embrionalan refleks liturgijskih igara ne treba zanemariti, kako vidimo i prema gore navedenoj uskrсноj i trikraljevskoj igri iz *Missale antiquissimum*. Također vrijedi priložiti i zapažanje vezano uz tekst obrednog otkrića i adoracije križa na Veliki petak u kojem klerici pjevaju tonom naricanja i koji u sebi skriva tragove liturgijske igre, a počiva u vrbničkom glagoljskom misalu iz 1462.

Crkvene su dramske forme, preskočivši uvjetno rečeno prijelaznu fazu, svoj razvojni put nastavile u kontekstu pučkih pobožnosti i to tijekom XIII. stoljeća. Te su se bogoljubne uprizorbe zahuktale u siromaškim redovima i bratovštinskim asocijacijama po modelu talijanskih umbrijskih

²² Ivi, str. 89.

²³ NIKOLA BATUŠIĆ, *Hrvatsko srednjovjekovno kazalište u: NIKOLA BATUŠIĆ – AMIR KAPETANOVIĆ, Pasije*, Zagreb, 1998., str. 7-8.

prikazanja.²⁴ Pridružimo ovom sadržaju i zanimljivu digresiju naslonjenu na Kolumbićevo propitivanje pučkog svjetovnog teatra. Ta je forma dramskog izričaja u Italiji prepoznata u jednom kontrastu iz XIII. stoljeća pa je, shodno tome, u nekim našim starijim tekstovima naslućen dramsko-scenski prizvuk svjetovnih tonova. Naročito se isticala *Pjesma o sv. Jurju* u kojoj «kao da ima osnova za dramsko recitiranje putujućeg glumca pjevača, zabavljača»²⁵. Može se, dakle, govoriti o zametku dramskog monologa.

U maločas spomenutoj, prvoj poznatoj glagoljskoj pjesničkoj zbirci na narodnom jeziku s konca XIV. stoljeća, zasićenoj religiozno-mističnom lirikom, razbukvalo se stvaranje lirsko-narativnih pjesama s dijaloškim i dramskim elementima. Analizirajući tek metričku stranu naših stihotvorina nameće se zaključak kako su versifikatorski pokušaji našijenaca efektne prilagodbe mediolatskih ritamskih struktura čime se potresaju uvjerenja u izravne prijevode ili prerade²⁶. Naša je poetska inspiracija, prije ozbiljnijih talijanskih upliva, počivala na usvajanju i razvijanju mediolatskih metričkih načela pa odatle i osmerački trohejski distih kao fundamentalna ritmička i misaona čestica. Konkluzija tako upućuje i na stanovite puteve samoniklosti naše anonimne književnosti koje izrastaju iz općeeuropskog kulturnog i duhovnog prostora. Ne može se stoga bahato izreći da su srednjovjekovni poetski tekstovi Hrvata obični plagijati i kopije talijanskih pjesmotvora, što smatrahu mnogi, a najradikalnije, čini se, A. Cronia²⁷.

Uvažavajući snažnu interferenciju srednjovjekovnih književnih iskustava moramo i našoj literarnoj empiriji uvažiti sposobnost usvajanja i prilagodbe europskih vrijednosti u duhu vremena koje je intenzivnije nego ikad počivalo na transferu duhovnih i umjetničkih vrijednosti.

Pasijska dramska stvarnost i moguća izvorišta

Utjecaji različitih kulturnih žarišta razumljivi su kad se sagledaju specifični uvjeti u kojima je egzistirala hrvatska stvarnost okružena različitim interesima. Osim fokusiranih refleksija s talijanskih obala spomenuli smo i grčko-bizantski utjecaj, a osobito djelovanje latinske crkvene poezije.

²⁴ NIKICA KOLUMBIĆ, *Neka pitanja postanka i razvoj hrvatske srednjovjekovne drame*, cit., str. 93.

²⁵ NIKICA KOLUMBIĆ, *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*, cit., str. 119.

²⁶ NIKICA KOLUMBIĆ, *Neka pitanja postanka i razvoj hrvatske srednjovjekovne drame*, cit., str. 94.

²⁷ NIKICA KOLUMBIĆ, *Starohrvatska pasijska drama i pitanje stranih izvora*, cit., str. 140.

Profesor ovdje izdvaja jedan od najstarijih hrvatskih prepjeva - Salomonovu *Pjesmu nad pjesmama* - oživljenu u glagoljskim rukopisima iz latinskih tekstova *Vulgate*. Među prvijencima je i pjesma *Sudac gnjivan hoće priti* koja se nalazi u Novakovu misalu iz 1368. Prepjev je to mediolatomske sekvencije *Dies irae, dies illa* Tommasa Celana iz XIII. stoljeća. Cijeli repertoar pjesama *Vatikanskog hrvatskog molitvenika* izravan je prijevod iz latinskih molitvenika. Naglašava, doduše, kako za deset lirskih struktura iz pariškog glagoljskog kodeksa s kraja XIV. stoljeća nemamo odgovor izrastaju li iz latinske himnodije, talijanskih pučkih lauda ili su domorodne tvorbe.

Vratimo se u kontekstu traženja *Šibenskoj molitvi* u kojoj se s velikom izvjesnošću odražava talijanska poezija disciplinata, mada su joj neki, uzalud tražeći latinske korijene, priznali i domaću samoniklost. Ritmiziranih je proza bilo u grčkim i latinskim srednjovjekovnim lirikama, ali se naša pohvala znatno podudara s ranije spomenutom talijanskom laudom iz XIII. stoljeća, po načinu i zanosu hvaljenja Gospe²⁸.

Kao još jasniji dokaz poznavanja talijanske bratovštinske poezije i laudarija navodi se jedan zadarski franjevački kodeks iz druge polovice 15. stoljeća koji vrišti latinskim i talijanskim crkvenim pjesmama najranijeg perioda, među kojima strše stihotvorine Jacoponea da Todija²⁹. Slično je, kako znamo, intonirana i pjesmarica M. Picića Rabljanina iz 1471. godine.

Refleksije talijanske pobožne lirike frekventne su u hrvatskoj poeziji kao što su intenzivne i silnice mediolatomske sekvence i himnodije u talijanskoj bratovštinskoj lirici. Talijanske dramske laude, osobito kasnija prikazanja, sadržajno su i motivski bliske crkvenim latinskim tekstovima i preradama kanonskih tekstova. Prije svega to su evanđeoska štiva³⁰. Ako su se tim iskustvima napajali talijanski i drugi autori, kako se onda i naši ne bi napojili iz istog medijevalnog vrutka.

Domaći se pak tekstovi mogu slijediti u organskom razvoju. S obzirom na genetsku stopljenost, najsnažniji utjecaj strane književnosti mogao bi se iščitati u najranijoj hrvatskoj pasionskoj pjesmi *Pěsan ot muki Hrstovi*, koja je utkana u pariški glagoljski pjesmopis. Podudarnosti s početka pje-

²⁸ lvi, str. 142.

²⁹ lvi, str. 143.

³⁰ lvi, str. 144.

sme očituju se i u jednoj pjesmi modenskog laudarija iz istog razdoblja³¹. Blisku mistično-liturgijsku poetsku strukturu proničemo i u pjesmi jednog latinskog manuskripta pri čemu se njezin vokabular i osmerački distih čine bližima našoj pjesmi no spomenuta talijanska lauda.

Talijanske dramske laude ne sadrže narativnog dijela koji je u našim dijaloškim štivima uobičajen. Hrvatske su dramske laude jedinstveni dramski sustavi i podjela na dane u Velikom tjednu javlja se u kasnijim dramatizacijama, zapravo u cikličkim prikazanjima, dok su talijanske dramske laude komponirane upravo po tim načelima. Zato bi, po Kolumbiću, hrvatskim dijaloškim pjesmama uzorniji bio arhaičan tip talijanskih lauda, premda ni tu nema pripovijedačkih dionica. Nijedan od nekolicine pasionskih tekstova modenskog laudarija, ni strukturom niti opsegom, ne preklapa hrvatske dijaloške pjesme iako se prepoznaju bliskosti u pjesničkom rekvizitariju. Profesor je čak apostrofirao neke međusobne razlike kao i veće sličnosti s pjesmama iz drugih medijevalnih izvorišta³².

Lomljenje kopalja nastavilo se i oko uzora hrvatskoj crkvenoj drami. U pronalasku vjerodostojnih rješenja najuvjerljivijima se čine interpretacije F. Fančeva koje se u mnogome podudaraju s Kolumbićevim zaključcima³³. Crkvena drama, naročito pasionska, kretala se sličnim putanjama kao i talijanska što osvježuje samorodnost hrvatskih tekstova u priličnoj mjeri. Nedvojbeno je da nailazimo na zajedničku motiviku, ali ne potvrđujemo i cjelovite podudarnosti.

U svakom slučaju, srednjovjekovna je književna zbilja bliskih meridijana teško zamisliva bez prožetosti kulturnih i duhovnih vrjednota dviju obala. Kulture se uostalom izgrađuju, razvijaju i bogate zahvaljujući otvorenosti, zahvaljujući nezaustavljivoj dinamici preplitanja općeljudskih blagodatnih ugradivih u cjelovite sustave što svemu udaraju biljeg osobnosti. Pregršt je znanstvenih radova i studija zaoralo tim brazdama pa tako i prostorima na kojima su nicali plodovi dramske umjetnosti.

Prije pogleda u prostore umjetničke književnosti, bljeskajući kaleidoskopski po različitim stjecištima intelektualnog, kreativnog i duhovnog gibanja, osvrnimo se na profesorov rad o vrijednoj monografiji koju je o hrvatskim prikazanjima uskladio jedan izniman talijanski slavist³⁴.

³¹ Ivi, str. 145.

³² Ivi, str. 146.

³³ Ivi, str. 149.

³⁴ NIKICA KOLUMBIĆ, *Jedna vrijedna monografija o hrvatskim prikazanjima*, u: *Po običaju začinjavac*, cit.

Mala knjiga velikih dometa

Zanimljivim, možda i začuđujućim, djeluje podatak kako prva cjelovitija knjiga o hrvatskim crkvenim prikazanjima bijaše doktorat njemačkog znanstvenika Augusta Leskiena *Altkroatische geistliche Schauspiele*, Lipsia 1884. Ipak, naslovom prizvana, po autoru odabranog članka sadržajnija i zrelija, jest monografija talijanskog znanstvenika tiskana u Bariju 1975., koja se u hrvatskom prijevodu pojavila 1978. godine kao *Hrvatska crkvena prikazanja*, čiji pogovor napisao je sam Kolumbić³⁵. Površan dojam, temeljen na činjenici da su prvi autori ozbiljnijih studija o starijoj hrvatskoj književnosti inozemni teoretičari, mogao bi uvjeriti laika kako naši znanstvenici nisu imali dovoljno sluha, znanja ili zrelosti da se tom materijom sami pozabave u adekvatnoj mjeri pa to krenuše učiniti pametniji stranci. Ipak, ljepše je i promišljenije ustvrditi kako je riječ o literaturi koja posjeduje znatnu vrijednost i tako pobuđuje interese širih znanstvenih krugova. Ne može se osporiti postojanje domaćih obrada koje bi se mogle nazvati monografijama krenuvši od R. Strohala, J. Roića, F. Fanceva³⁶ i drugih, među kojima valja istaknuti Kolumbića sa svojom disertacijom *Postanak i razvoj hrvatske srednjovjekovne pasionske poezije i drame*, Zadar, 1964. U prilog navedenom uklapa se još stotinjak radova te studija koje je Perillo iznio u bibliografiji.

Svojom je monografijom talijanski znanstvenik nastojao dati sveobuhvatni pregled hrvatske crkvene drame. Knjiga je sabrana u dva dijela: 1. Tekstovi i autori i 2. Struktura prikazanja i teatarska tehnika. Na kraju se nalazi pozamašna bibliografija s indeksom imena. Uvodnim dijelom priziva se pozornost intelektualnih i znanstvenih krugova za znatnijim uplivom u temeljnu literarnu materiju bez koje se teško može razumjeti književna evolucija u Hrvata. Neplodnu klicu interesa Perillo je objasnio krizom principa i metoda koju je tek prebrodio F. Fancev predanim i studioznim angažmanom, motivirajući i druge da se pozabave srednjovjekovnom dramskom stvarnošću.

U drugom je dijelu svoje knjige iznio plodove vlastitog znanstvenog truda, naglašeno po pitanju strukture i teatarske tehnike prikazanja pre-

³⁵ FRANCESCO SAVERIO PERILLO, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Čakavski sabor, Split, Mogućnosti, 1978.

³⁶ RUDOLF STROHAL, *Starohrvatska glagolska crkvena prikazanja*, «Nastavni vjesnik» 19 (1910.); JURAJ ROIĆ, *Starohrvatska crkvena prikazanja*, «Nastavni vjesnik» 23 (1914.); FRANJO FANCEV, *Hrvatska crkvena prikazanja*, «Narodna starina» II (1932.).

dočavajući i mizanscenu, ulogu izvođača, mjesto i vrijeme uprizorbe te versifikacijske i glazbene momente. Ono što može obradovati ispunjene domoljubljem, naročito osjećajem kulturne samobitnosti, jest činjenica da talijanski slavistički stručnjak tvrdi «kako su hrvatski dramski tekstovi od svojih početaka originalni, slobodni od utjecaja sličnog žanra u talijanskoj, francuskoj i njemačkoj literaturi»³⁷.

Vrijedi naglasiti i temeljit uvid u objavljenu materiju popraćenu kritičkim objašnjenjima. Govoreći o razvojnim putanjama i podjelama oslanja se na znanstvene spoznaje drugih teoretičara³⁸ pri čemu ne odriče prvenstvo zdravoj logici, nepristranosti i pouzdanju u vlastite naučne zaključke. Naravno da Kolumbić, ne želeći se prepustiti posvemašnjoj kurtoaznosti, ukazuje i na stanovite praznine, ali poentira «da je Perillova monografija prije svega ispunila jednu prazninu u hrvatskoj književnoj znanosti koja se već davno osjećala...»³⁹.

Uputno je osvrnuti se na neke momente koji naslućuju možebitne manjkavosti Perillova raščlanjivanja i tumačenja u odnosu na slična Kolumbićeva. Najprije, četverodijelna podjela hrvatskih crkvenih prikazanja na dramske laude i gospine plačeve, narodna crkvena prikazanja, narodna-umjetnička crkvena prikazanja i umjetnička prikazanja, unatoč primjerenosti monografskoj formi, ukazuje dijelom na žanrovsku kontaminaciju i određeno sužavanje, pa se ne stvara najprecizniji uvid u raznolikost dramatiziranih oblika, u sadržajne, stilske i formalne specifičnosti kao i one značajke koje su pečatirane karakternim mijenama prostora i vremena. Perillova je podjela uvažavala i geografska određenja, ali bi se i tu moglo zdvajati kad su u pitanju prikazajska podneblja i odabrani okviri⁴⁰.

U razvojnom slijedu Kolumbić je pomnijom analizom pasionske skupine, što bi najbliže odgovaralo gore navedenoj sintagmi crkvenih prikazanja (dominantom srednjovjekovne drame), odredio podjelu na lirsko-narativne pjesme (dramske laude), dijaloške plačeve (dijaloške pjesme), dramatizirane plačeve (dramatizacije) i prikazanja. Ova klasifikacija, ne stapajući prve dvije kategorije (dramske laude i dijaloški plačevi), namah upućuje na diferen-

³⁷ NIKICA KOLUMBIĆ, *Po običaju začinjavac*, cit., str. 379.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ivi*, str. 385.

⁴⁰ *Ivi*, str. 380.

cijacije koje vode jasnijoj identifikaciji. Materija s izraženijim dramskim elementima u daljnjoj podjeli stavljena je u žanrovski korektniji kontekst jer uvažava transformacijsko zrenje oblika ne svodeći ih na pučka i umjetnička, već ostavlja prostora za otkrivanje specifičnosti, bliskosti i različitosti nadilazeći okvire stvaralačke provenijencije i dajući primat žanrovskim usporedbama⁴¹. Iza toga se otvaraju preciznija omeđenja stilsko-izražajnih i formalno-strukturalnih, sadržajnih i tematsko-idejnih posebnosti prepoznajući onda anonimno i autorsko.

Premda je i sam Kolumbić opravdao Perillovu podjelu kao prikladnu s obzirom na monografsku prezentaciju nemalog prostora književnih srodnosti⁴², čini se da je upravo njegova opća shema zahvalnija od Perillove. U poglavlju o početku i razvoju hrvatskih crkvenih prikazanja Perillo je kontekstualno citirao Kolumbića naglasivši kako «crkvena drama prolazi kroz svoje razvojne faze od dijaloških pjesama i primitivne dramice do razvijenih crkvenih prikazanja»⁴³. To naravno ne sugerira vlastita mu proturječja, jer je ovo smješteno u odgovarajuće okruženje, već afirmativno gleda na argumentiran i logičan stav sistematičnog teoretičara kakav bijaše Kolumbić, ali i potvrđuje već spomenutu samostalnost u donošenju znanstvenih zaključaka talijanskog teoretičara. Uostalom, opseg Perillove podjele ne bi valjalo negativnim atribuirati. Iza te opće raščlambe nećemo se naći zburnjeni, pogotovo kad se otisnemo u sročan prikaz, interpretaciju i komparaciju srednjovjekovnih tekstova gdje ćemo tek mjestimice uočiti dvojbene tvrdnje kao što je npr. tretiranje Klimantovićeve *Plača* dramatskom laudom mjesto «pravom dramicom», što bi se dalo razabrati iz bolje razrađenih didaskalija no u tipičnom žanru dijaloških plačeva.

Je li uopće bilo potrebno izvlačiti nekakve «slabosti» kad već nisu dramatično sumnjive za raslojavanje dramskih struktura? Nije, barem zbog potrebne dijalektike stavova koja znanost čini progresivnom.

Svakako su uočljivije bliskosti u pristupu i tumačenju hodeći od narodnog karaktera prikazanja naslonjenih dobro na starije tekstove talijanskog crkvenog teatra do njihove samoniklosti i autonomije, kao i uvažavanja istinske

⁴¹ NIKICA KOLUMBIĆ, *Dramske transformacijske strukture*, ivi, str. 162-192.

⁴² NIKICA KOLUMBIĆ, *Pogovor*, u: FRANCESCO SAVERIO PERILLO, *Hrvatska crkvena prikazanja*, cit., str. 133.

⁴³ Ivi, str. 13.

«pripadnosti jednoj književnoj i kulturnoj zajednici»⁴⁴ ili, po Perillu, pripadnosti «neponovljivoj duhovnoj i kulturnoj atmosferi»⁴⁵. Važno je naglasiti obostrano afirmativan stav hrvatskog i talijanskog znanstvenika spram književne tradicije, posebno stoga jer objektivizira negativan odnos prema napadačkom i podcjenjivačkom gardu naučnika zadarskih korijena, Artura Cronie, kojega smo spomenuli u nekim odnosima ranije, a nećemo ga još zaboraviti.

Dalje intrigira skladnost u nastojanju da se opsežnim pristupom raščlani materija od razvojnih do strukturalnih kategorija minucioznim prebiranjem po znanstvenoteorijskoj infrastrukturi i dostupnim poetskim i dramskim tekstovima. Fascinira kako je Kolumbić za taj «zlatorudnik» isprao rijeke i rijeke redaka u grozničavom istraživačkom potu, dok je Perillova knjižica, premda gabaritima nevelika, fascinantna spomenik nastojanju da se malom monografijom zaljulja historiografijom nadilazeći bibliografsku i deskriptivnu mehaniku. Ta džepna knjižica preplavljujući brojku vlastitih stranica zaranja u literarnu povijest s ciljem da pruži «sveobuhvatan pogled na problematiku o srednjovjekovnoj drami Hrvata.»⁴⁶ Ovaj Kolumbićev citat, kao i onaj sredinom poglavlja, sav je u akordu sklonosti prema Perillu i njegovu djelu i ta mu činjenica daje specifičnu težinu. Zasiurno bi u nekoj manje razvedenoj studiji vrijedilo dublje oživjeti dodire dvaju znanstvenih nagnuća.

Sukladno naučnim logikama i protivu virovitih matica

Prebirući po tko zna koji put stranicama pribavljene literature o srednjovjekovnoj hrvatskoj književnosti, važuci naučne dvojbe o njenoj originalnosti i sklonosti utjecajima, razmišljajući o mnogim teoretičarima koje je Kolumbić prozreo lucidnošću posvećenog znanstvenika, od kojih je neke pisac ovih redaka upoznao kroz njihove vlastite radove kao i radove drugih teoretičara, gotovo se našao u stanju poticajne «fiziološke i psihološke groznice»!

Zašto ova paradoksalna istina mora odjednom naći mjesta u ovim interpretacijama?! Da potvrdi slabost nekog, ali zanesenog veslača koji se upustio svojom plavcom u smionu avanturu - zaploviti oceanima čije su valove lomi-

⁴⁴ NIKICA KOLUMBIĆ, *Neka pitanja postanka i razvoja hrvatske srednjovjekovne drame*, u: *Po običaju začinjavac*, cit., str. 100.

⁴⁵ FRANCESCO SAVERIO PERILLO, *Hrvatska crkvena prikazanja*, cit., str. 20.

⁴⁶ Iví, (*Pogovor N. Kolumbića*), str. 120

li prekaljeni moreplovci, vadeći iz nedohvatljivih ponora blagodatni drevnih umotvorina? Takve slabosti nije potrebno naglašavati pa u tome odgovor ne leži! To je stoga jer grčeviti časovi napregnutosti provociraju katartičan doživljaj veličine jedne znanstveničko-rudarske misije koja je svoju žrtvu posvetila obznani istina što su izmicale brojnim znanstvenim prethodnicima, ili su im se predočavale u svojoj nedorečenosti. U datim je časovima sazrela davno bačena klica jednog respekta koji se ostvario plodom dubokog poštovanja. A svaki je plod manje ili više gorak u svom dozrijevanju.

Naslutili smo kako su stanoviti okulari krivili percepcije, možda ne toliko vlastite koliko nastojahu iskriviti tuđe. Drugi su već promatrali, potom i tumačili stvari prema zrelosti znanstvenog trenutka, držeći se u nedostatku jačih uporišta često klimavih fundamenata koji su više ličili nagriženim trupcima kakve sojenice no temeljnim zidovima čvrste znanstvene gradnje.

Zastanimo još malo u medijevalnom vrutku poetsko-dramske zbilje radi određenih naučnih vaganja, podastirući određene sličnosti i razlike između Kolumbićevih razotkrivanja i znanstvenih promatranja drugih istraživalaca (o čemu je dijelom bilo riječi u prethodnom poglavlju). Isto će nedvojbeno potvrditi, ne prvi put, impresivan upliv odabranog znanstvenog pera u srednjovjekovnu književnu stvarnost ne dajući nimalo mjesta slučajnosti, proizvoljnosti, skrovitoj neargumentiranosti... ili kakvoj objektivnoj nemoći i kad se činila sasvim izvjesnom.

Možda bi trebalo krenuti od rada koji je crkvenoj poeziji i drami pokušao locirati mjesto u književnoj znanosti i u kojemu se cijenjeni profesor suvereno nametnuo kao iskusan i uman hodočasnik poznavajući sve putove što vode u Rim⁴⁷. Kanalizirajući ondje poetsko-dramsku istinu srednjeg vijeka u naučna korita autor je, kako zaključismo, nastupao temeljito i kritično, prihvaćajući zrele i argumentirane stavove, kao što je argumentirano i znanstvenički zrelo ukazivao na stanovite mane, pri čemu je s obiljem razumijevanja i takta uvažavao realne teškoće izazvane već spominjanim pubertetom znanstvene spoznaje i nedostatkom obrađene i objavljene građe. Promišljajući slijedom vremena, kriterijem žanrovskih, literarno-estetskih i formalnijih analiza datu materiju u stručno-znanstvenim opservacijama

⁴⁷ NIKICA KOLUMBIĆ, *Hrvatska srednjovjekovna poezija i drama u svjetlu književne znanosti*, u: *Po običaju začinjavac*, cit. , str. 301-324.

prethodnika i suvremenika, viteški je štitio baštinu od upada nezgrapnih prosudbi kakvih bijaše napretek.

Viteštvo bez mača je smiono razuman, trezven kriticizam lišen napetijih tonova i tamo gdje bi se opravdanom pokazala primjerena doza srdžbe zbog «pseudoznanstvenih» uvjerenja. Ovo se posljednje izvijalo iz usputnog pristupa kada je medijevalna literarna produkcija smatrana više kulturno-povijesnim fenomenom nego vrijednim literarnim iskustvom koje posjeduje svoj identitet što se razvija, mijenja i zrije kao autonomna, ali i prilagodljiva manifestacija duha. Začudna su se zastranjenja događala i kada se bezobrazluci i podilaženja skrivahu iza «znanstvenih» kulisa, pa i onda kad se neki otvorenog stava busahu antagonizmom i cinizmom spram glagoljskog i hrvatskog⁴⁸. Mnogom bi se oteo izraz gnjeva ili uzvik protesta, što našoj književno-teorijskoj dijalektici i kritičarskoj etici nije strano, ali se ne otima olako intelektualnom gospodinu i plemenitom humanistu!

Pokušajmo biti malo konkretniji u rasvjetljavanju zadanog polazeći najprije od mogućih nedostataka. Mogli bismo u književno-znanstvenom začetku govoriti o pristupu opterećenom brojčanim odnosima, izvanjskim analizama, parcijalnim, često i površnim intervencijama. Početak je sav bio u inerciji bibliografskog nabiranja i deskripcije, što je u primjerenim okvirima historiografske nužnosti razumljivo i potrebno, ali praćeno, u zreлом književno-teorijskom pristupu, slojevitom analizom literarnijih kategorija⁴⁹. No, tako ne bijaše još zadugo. Naročito se važnim pitanjem radnje nameće sveprisutna sumnja u originalnost ondašnjih tekstova, poglavito glagoljskih, a kojoj su u začetku istraživalačkih odiseja podlijegali zamalo svi, od Leskiena do Valjavca⁵⁰. Tomu se djelomično može naći isprika s obzirom na sirovost i skromnost pristupačne materije te naučnu nejakost, ali iritira nekritičko inzistiranje na traženju i potvrdi izvanjskih utjecaja kao presudnih mehanizama za vitalnost hrvatske srednjovjekovne produkcije. O međusobnim utjecajima hrvatskih pjesama i dramskih tekstova bijaše malo ili gotovo ništa.

⁴⁸ Arturo Cronia, *L' enigma del glagolismo in Dalmazia dalle origini all'epoca presente*, «La Rivista Dalmatica», VI (1922.), 2 - VIII (1924.), 2.

⁴⁹ NIKICA KOLUMBIĆ, *Po običaju začinjavac*, cit.

⁵⁰ NIKICA KOLUMBIĆ, *Hrvatska srednjovjekovna književnost u književnoj znanosti u doba moderne*, u: *Poticaji i nadahnuća*, Zagreb, Dom i svijet, 2004., str. 505-511.

A baš nas ta dezorijentacija dovodi do epicentra poglavlja u kojemu se «revolucionarnom drskošću» nameće talijanski kroatist Cronia, koji je na ovakvim vjetrovima razvio jedra mnogih antagonističkih teorija⁵¹. Iako nije bilo otvorenih i direktnih sučeljavanja dotičnog znanstvenika i našega Kolumbića pokušat ću suprotstaviti neka općenitija uvjerenja iz kojih će reflektirati ljudska i znanstvenička orijentacija dvaju «antipoda». Moram reći da se ovdje, unatoč britkosti nekih izraza, ne usmjerava napad na osobu koja je svoj život posvetila gorljivom istraživanju slavenske kulture, najprije filologije, ostavivši u «nasljeđe više od dvije stotine različitih djela iz područja gramatologije i leksikografije, paleografije i dijalektologije, književne povijesti i kritike te komparativne književnosti [...] od kojih mnoga predstavljaju kamen temeljac slavističkih studija»⁵². Nekakav atak na takovu ličnost bio bi neprimjeren, skoro bezobrazan s ovih pozicija. Atak na hrvatske književne vrijednosti s pozicija uvaženog filologa kolikogod se činio bezobraznim počiva katkad na lucidno izvedenim konstrukcijama naučne naravi (po nekima pseudonaučnim), kao i lukavštinama misleno-verbalnim. Vjerojatno dobar dio silovite bujice leži i na razdirućim frustracijama talijanskog domoljuba što je otrgnut zadarskom zavičaju, ili bolje, što je njegov rodni kraj otrgnut «domovini Italiji» koju je gledao svetinjom.

Zanimljivim je proturječjima krenuo u svoju znanstveničku misiju obezličjenja hrvatske medievistike, poglavito glagolizma, gotovo se zaklinjući u svoju «krajnju nepristranost»⁵³, u objektivnost svog autoriteta hrabro smještenog između dvije zubate vatre - negatora svake povijesne vrijednosti glagoljaške kulture i glorifikatora glagoljaštva. Najbenignijom se po glagoljaški pokret čini sintagma: «dvosmislen i tajanstven poput zagonetke»⁵⁴. Skoro sve ostale krucijalne tvrdnje zasićene su negiranjem, obezvrjeđivanjem, izrugivanjem i sličnim kvalifikacijama, koje su tek umekšane savješću i pitomošću poznih godina.

Naročito su zanimljivi i autoritativno britki odgovori na Cronijinu adresu stizali od Kolumbićevih suvremenika i suradnika, J. Hamma i E. Herci-

⁵¹ NIKICA KOLUMBIĆ, *Hrvatska srednjovjekovna poezija i drama u svjetlu književne znanosti*, u: *Po običaju začinjavac*, cit. (vidi bilj. 44), str. 313.

⁵² VALNEA DELBIANCO, *Talijanski kroatist Arturo Cronia*, cit., str. 22.

⁵³ Ivi, str. 25.

⁵⁴ Ivi, str. 26.

gonje⁵⁵. Rodila se i vrlo oštra, ponekad ratoborna polemika između Švelca i Cronie u nešto kasnijim, renesansnim odnosima literarnih iskustava.

Kolumbić se putio i Švelčevim pravcima, ali ne u kakvom temperamენტnom dvoboju s Croniom. Odmjereno i prikladno izrazio bi svoja neslaganja proizašla iz složenih i temeljitih analiza. Nekoliko redaka unatrag istaknuta je podeblja bilješka u prilog kontekstu, gdje se naglašena pasivnost domaćih teoretičara nameće dodatnim motivom Cronijinim atacima. Silno nadahnutoj i zajedljivo provokativnoj tvrdnji :«Ne nalaziš ništa osim ropskog oponašanja, nezgrapnih kopija, neopravdano slobodnih prijevoda, groteskniha kompilacija i nezgrapnih krivotvorina pojedinih latinskih i talijanskih djela.»⁵⁶, mogli bismo suprotstaviti nimalo afektivnu repliku: «Kako je to u jedno doba naše literarne povijesti bilo uobičajeno, i ovim se književnim oblicima nastojao naći izravan talijanski uzor. Nezgode su, međutim, za donošenje konačnih zaključaka uvijek bile u tome što se ni jednom našem anonimnom pjesničkom i dramskom tekstu nije mogao naći nekakav talijanski uzor, pa čak i među najpoznatijim talijanskim srednjovjekovnim pjesmama»⁵⁷. Na ovu bi se misao mogla još fleksibilnije proširiti konstatacija o dubokoj vjeri u književnu osobnost kao i senzibilnost na pozitivne podražaje što dopiru iz europske okoline: «Ti prodori u nove kvalitete najčešće su bili rezultat napora koji se temeljio na iskustvu ranijih predstavnika domaće književne baštine i u tome leži vrijednost hrvatske srednjovjekovne dramske književnosti koja pokazuje svijest književnih djelatnika da se nacionalna književnost, uz korisno primanje stranih poticaja, prije svega izgrađuje na vlastitim mogućnostima.»⁵⁸

Imamo prikladan odgovor i na „parfimiranu“ dvojbu: «Kako to da tolike borbe i tolike zabrane nisu uspjele iskorijeniti zlo sjeme glagoljaštva [...]? Odgovor, koji ne mora biti daleko od istine [...]: između više hijerarhije [...]

⁵⁵ JOSIP HAMM – ARTURO CRONIA, *Della così detta letteratura glagolitica e del periodo della sua maggiore floridezza*, «Slovo», Zagreb, 6-8 (1957.); EDUARD HERCIGONJA, *Nad iskonom hrvatske knjige*, Rasprave o hrvatskoglagoljskom srednjovjekovlju, Liber, Zagreb, 1983., str. 175.

⁵⁶ VALNEA DELBIANCO, *Talijanski kroatist Arturo Cronia*, cit., str. 32.

⁵⁷ NIKICA KOLUMBIĆ, *Neka pitanja postanka i razvoja hrvatske srednjovjekovne drame*, u: *Po običaju začinjavac*, cit., str. 94.

⁵⁸ Ivi, str. 102.

i između priprostog svećenstva hrvatske nacionalnosti, koje nije imalo duhovnu naobrazbu i koje je stoga još više voljelo vlastiti jezik»⁵⁹.

Naravno da nekakvi duhovno zapušteni, da ne kažemo primitivni, domorodci ne bi mogli istinski voljeti, razvijati i čuvati vrijednosti vlastitog jezika koji i danas zorno svjedoči o bogatoj srednjovjekovnoj pismenosti i književnoj djelatnosti glagoljaša, kraseći dragocjene pisane spomenike kulturno-povijesnih riznica u 26 država i 60 gradova svijeta!

Kolumbić je, obrađujući tematsku i stihovnu dimenziju srednjovjekovnih dramskih štiva, izrekao jednu vrlo prilagodljivu misao: «Prema nekim osobitostima tekstova dalo bi se zaključiti da su njihovi sastavljači često bili ljudi s višom obrazovanosti...»⁶⁰. Ona jest izvučena iz specifičnog prostora, ali je logikom stvari vezana za širi kontekst u kojemu su glagoljaši potvrdili progresivan i višestruk značaj svoga djelovanja - vršili su božju službu, opismenjivali i prosvjećivali puk, čuvali narodne običaje, njegovali jezičnu kulturu, začinjali poetsku riječ, prihvaćali i prilagođavali vrijedne utjecaje europske (ne samo talijanske) duhovne baštine i, bogateći se vrijednim iskustvima, promišljeno i predano gradili prepoznatljiv identitet. Shvatila je to zarana i Rimaska kurija koja nije mogla biti zavedena slavenokršćanskom odanošću bez pokrića, a nije zasigurno bila zadojena niti okrutnim makijavelizmom. Onda bi svako nastojanje za ostvarivanjem interesa bilo makijavelističko! Pa valjda su i Petrovi nasljednici od Nikole I. do Lava XIII., koje Cronia nazva slavenofilima⁶¹, izgradili pozitivnu svijest o potrebi evangelizacije na narodnim jezicima prizivajući kršćansku civilizaciju i u slavenskom svijetu, sazdanom na latinaškoj i glagoljaškoj sferi. Širenje vjere podrazumijeva i širenje kulturoloških obzora u punom volumenu tog pojma.

Mali humanistički mozaik iz odabranog izvora

U knjizi *Hrvatska književnost od humanizma do manirizma*⁶² autor nije usmjerio svoje interese i energije ka stvaranju znanstvene monografije pa

⁵⁹ VALNEA DELBIANCO, *Talijanski kroatist Arturo Cronia*, cit., str. 31.

⁶⁰ NIKICA KOLUMBIĆ, *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*, u: *Po običaju začinjavac*, cit., str. 115.

⁶¹ VALNEA DELBIANCO, *Talijanski kroatist Arturo Cronia*, cit., str. 27.

⁶² NIKICA KOLUMBIĆ, *Hrvatska književnost od humanizma do manirizma*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1980.

je «zato svjesno izostavljena uobičajena znanstvena aparatura (bibliografija, komentari, bilješke), raspravljanje o pojedinim mišljenjima i gledištima, unošenje sve poznate građe (imena i naslova) itd.»⁶³ Ona je, međutim, sustavan, pregledan, logičan i sadržajan «omnibus» putujući od humanizma do manirizma kroz društveno-povijesne okolnosti presudne za stvaranje i razvoj duhovnih, kulturnih i literarnih vrijednosti na ovim stranama.

Dakako da su se i u ovom mnoštvu činjenica pojavili neminovni odnosi dviju kulturnih stvarnosti odražavajući nezaustavljiv suživot još od dalekih, srednjovjekovnih vremena. Izrastanjem novih iskustava utjecaji su sve manje počivali na prepisivačkom i prerađivačkom principu, a više na inspirativnom djelovanju stvaralačkog genija koji je poticao intelektualni i umjetnički elan domaćih humanista i renesansnih zanesenjaka.

Dugo se, međutim, nametalo provokativno shvaćanje kako je i hrvatski rinascimento puko zrcaljenje onoga što se događalo u Italiji, baš onako kako se tumačila srednjovjekovna hrvatska književnost. Znanstveno neutemeljenima okarakterizirao je Kolumbić i stavove onih teoretičara koji su hrvatsku literarnu zbilju preporodnog uzleta odredili tek oblikom talijanske književnosti «od koje se odvaja time što je pisana hrvatskim jezikom»⁶⁴.

Djelo na koje se osvrćemo nije zaronilo u dublja preispitivanja tih fenomena, ali je u sveobuhvatnom presjeku materije iznijelo autoritativan stav pisca o prisutnosti i važnosti utjecaja, autohtonosti književne proizvodnje te mjestima dodira i razgraničenja. Na prvim stupcima opsežnog prikaza, u kontekstu ispreplitanja, istaknuta je povijesna činjenica od presudnog značaja za dug kulturoslijed hrvatskog priobalja - dramatična prisutnost Mlečana. Zamašnjak jedne vladavine što je vjekovima davala i uzimala zahuktao se prvih godina XV. stoljeća. Ograničavajuće je djelovala na slobodan gospodarski razvoj dalmatinskih komuna, ali je oplodila rast kulturnih vrednota koje, iako lišene čistog altruizma, bijahu blagodat i ohrabrenje za mlađahno čedo matere Europe, u čijoj su blizini mnoga slavenska dvorišta postajala avlijama.

Kada smo naglasili da je slobodan gospodarski razvitak bio ograničen, time gospodarstvo nismo proglasili zamrlim. Itekako je egzistiralo, ali pod drugačijim kondicijama no prije kada je municipalna sloboda primorskih komuna bila veća. S druge strane, ekonomski odnosi podigli su se na višu

⁶³ Ivi, str. 5.

⁶⁴ Ivi, str. 10.

razinu, što zahvaljujući uplivu razvijenije zapadne ekonomije, što širenju tržišta. A to se, ponajprije zbog čvrstih veza sa susjednom obalom, odvijalo i ranije. U takvim okolnostima imperativom se postavilo duhovno i kulturno zrenje ne samo u sredinama intelektualnih nagnuća, već i u svijetu sposobnih te ambicioznih trgovaca. Nije zato nevažnim istaknuti podatak kako je u inventaru zadarskog trgovca Mihovila, koji vladaše europskim manirama i pričaše nekoliko jezika, otkriven značajan fond knjiga na talijanskom i latinskom jeziku u kojemu posebno mjesto zauzima lijepo uvezana *Božanstvena komedija*. Njemu se uz bok spominje i trgovac Damjan. Obojica su svoj trgovački i kulturni zenit ostvarili koncem 14. stoljeća i time potvrdili bujanje preporodnog duha u različitim sferama društvenog djelovanja.

Dubrovnik rastijaše samostalno konkurirajući mletačkom lavu trgovinom, pomorstvom i diplomacijom. Konkurencija je dabome poticajna u svijetu koji se trudi svestrano razviti i obogatiti. Ona potiče poduzetnost, permanentno djelovanje i učenje, materijalnu i duhovnu nadgradnju. Kolumbić je izdvojio velikog barda dubrovačkog trgovačkog staleža, Benedikta Kotruljevića. Taj prvak u svojoj branši, ali i šire, svoje dragocjeno merkantilno iskustvo podario je potomstvu u knjizi *Della Mercatura e del Mercante Perfetto*. Završena je 1457., a objavljena je u Veneciji 1573. od strane čuvenog hrvatskog filozofa Franje Petrića. Moto te poučne, pa i literarno skladne knjige, mogao bi počivati u misli «trgovac je *uomo universalissimo*»⁶⁵ o čijem poslovnom, intelektualnom i duhovnom kapacitetu ovisi uspjeh sredine u kojoj živi.

Profil ovakvog odličnika vrhunski odražava silovitu želju za solidnim obrazovanjem što se nezaustavljivo plodilo na sjemenu davno posijanog benediktinskog entuzijazma. Humanizam je proces intenzivirao, učinio ga kompleksnijim i dubljim nošen klasičnim dosezima. U našim se urbanim sredinama nametnula potreba za svjetovnim učiteljima kakav je u Zadru bio «magister Constantinus» još drevne 918. godine. Krajem XIII. stoljeća spominje se klijanje komunalnih škola, a u drugoj polovici sljedećeg vijeka poučavao je u našem gradu «magister Petrus de Bononia, doctor grammaticae». U isto vrijeme spominju se privatni učitelji i u Splitu, dok se na Hvaru prvi «prosvjetitelj» pojavio krajem druge dekade XV. vijeka pod imenom Silvestar Curso iz Mletaka. A onda je potekla rijeka promicatelja humani-

⁶⁵ Ivi, str. 30.

stičkih znanja iz talijanskih korita u ime kulturnog i intelektualnog prosperiteta. Dalje se navodi neki Kristofor iz Milana kao «rector scholarum» u gradu pod Marjanom. U Dubrovniku se javlja sloj obrazovanih ljudi premda Giovanni di Conversino iz Ravenne, koji je tamo boravio osamdesetih godina XIV. vijeka, sa žaljenjem konstatira oskudan broj učenih sugovornika. Ta će se slika znatno promijeniti pedesetak godina kasnije čemu doprinosi i poznati Talijan Filippo de Diversis, osvješćujući brojnim učenicima spoznaje iz gramatike, retorike, logike i filozofije. Još glasovitijim odzvanjalo je ime Tidea Acciarinija, poznavatelja klasičnih jezika i književnosti, učitelja koji je značajno usmjerio humanističke orijentacije dalmatinskih i dubrovačkih intelektualaca poput Marulića, Crijevića i drugih. O boljim okolnostima humanističkog razvoja progovara i dubrovački kancelir Ivan Lovro Regin koji je održavao intenzivne kontakte s umnim talijanima onog doba. Bogatiji članovi urbanih zajednica, komunalne vlasti i crkveni kaptol, nisu samo naručivali privatne učitelje te svoju čeljad obrazovali u domaćim humanističkim učilištima, već su slali gradsku mladost na skule u talijanske sredine, ali i druge evropske centre, pa se razmjena duhovnih energija kretala dvosmjerno, a s godinama sve više prema zapadu⁶⁶.

Humanizam se u našim krajevima razbuktavao od juga prema sjeveru stvarajući značajna i brojna žarišta. Zadar je zakoračio u europsku kulturnu zajednicu i prije Dubrovnika. Njegovom kulturološkom uzletu značajan je pečat udario Juraj Benja, predani sakupljač antičkih natpisa i prepisivač djela klasičnih pisaca. U istoj sredini vrijednim se rasadnikom učenosti ističe opatija sv. Krševana na čelu s Petrom Kršavom. U njoj boravljahu značajni humanisti (izdvojeno je ima arheologa Ciriaca Pizzicollija). Druga generacija zadarskih humanista koncentrira se oko ninskog biskupa Jurja Divnića (Šibenčanina). Cijeni se i pjesnički doprinos zadarskog notara Jerolima Vidulića, prvog poznatog petrarkističkog pjesnika. Nižu se dalje Donat i Grgur Civali, Juraj Križan-Kršava, Filip Zadrarin, Jeronim Nassi, Palladio Fosco. Kasnije izrasta lik Šimuna Kožičića Benje, čije će se djelovanje odraziti u sjevernim primorskim krajevima gdje bijaše modruški biskup, upravitelj senjske biskupije i osnivač riječke tiskare.

Ne zaostaju dakako ni Šibenski kulturoljupci: Petar Toboleus, Ambrozije Mihetić, Juraj Šišgorić, Antun Vrančić, Jakov Naplavić, Ivan Polikarp Severi-

⁶⁶ Ivi, str. 34, 35, 40.

tan..., kao ni trogirski zanesenjaci: Ivan i Šimun Sobota, Petar Cipiko, Trankvil Andreis, Koriolan Cipiko. Kotoranin Nikola Modruški ostavio je dubok trag u Hrvatskom primorju i Lici biskupujući u Senju i Modrušu, djelujući i u papinskoj službi u Italiji. Humanizmom najzaneseniji Hvaranin činio se Vinko Pribojević, suvremenik poznatijih suotočana renesansnog senzibiliteta. Na sjeveru, znamenitošću svoga djela, odskakahu Ivan Vitez od Sredne i Janus Pannonius, umnici i umjetnici koji su kontinentalnu Hrvatsku upoznali s europskom kulturnom baštinom klasičnih temelja, ponajviše zahvaljujući iskustvima koja su donijeli iz talijanskih humanističkih sredina.

Ako na karti europskih duhovnih pravaca svi putevi vode u Vječni Grad tada se na bližem zemljovidu spajaju u Dubrovniku. I nije Rim ovdje tek figurativna predodžba nego je stvarno odredište nekih domaćih intelektualaca i duhotvoraca, napose satira iz plemenite Dubrave. U tom je krugu vjerojatno najpompozni Ilija Crijević, neumorni zrikavac čiji se poј kretao od senzualnog lirskog zanosa do kršćanskog i domoljubivog oduševljenja, okrunivši svoj stihotvorački virtuozitet na Kvirinalu Pomponija Leta.

Dakako da su i drugi dubrovački sinovi perom skladali i lovorike ubirali na obalama Tibera, podno zelenih brežuljaka i podatnih vinograda Toskane, Lombardije, Umbrije i drugih zemalja blagorodnih Apenina, vraćajući se okrijepljeni sokovima novog duha svome zavičaju. Na vrelima humanizma crpio je inspiraciju i prvi ovjenčani hrvatski poeta Petar Menčetić, osebujni Ludovik Crijević Tuberon, kršćanskom humanizmu odan Karlo Pucić, danteovskom mitologijom zatravljen Jakov Bunić, kurtoaznošću nekih talijanskih humanista ohrabren Ivan Gučetić, naturalizirani dubrovački umnik i duhonosac Juraj Dragišić i drugi⁶⁷.

Nedvojbeno je kako je u mnogim znanstvenim sintezama te prikazima ovakvog tipa jedan neimar humanističkih vrijednosti zauzimaо znatnoga prostora. Kolumbić je tako ocu novovjeke hrvatske književnosti posvetio cijelu bujicu redaka u kojima se potvrđuje značaj grandioznog stvaraoca čije je djelo zasjelo na oltar europskog humanizma. Marulićev je europeizam sezao do erazmovskih daljina kao što je zaranjao u dubine klasične umotvorine da bi dojedrio obalama Danteovih vizija i Petrarkinih sanja. Iz mora značajnih ostvarenja ovdje izranja prijevod prvog pjevanja *Pakla* na latinski. Na posvećeni jezik prevodi i Petrarkinu kanconu *Vergine bella* koja potom

67 Ivi, (cjelina *Humanizam i njegovi predstavnici*), str. 39-73.

dobija kristijanizirani naslov *Ad Virginem beatam* i, kako reče jednom M. Franičević, «elegija se pretvara u molitvu»⁶⁸. Po spomenutom teoretičaru Marula je «nesumnjivo vodio i vlastiti doživljaj» kada je na latinski preveo sonete pod brojem XCIX te CCCLXV⁶⁹.

I nije to naravno sve od Marka s latinsko-talijanskim atributima. Mnoga moralno-poučna djela po kojima postade cijenjen inspirirana su učenjem crkvenih otaca čiji su korijeni zemaljski i putevi svetački vezani za Apeninsku čizmu. A i ona poslanica Hadrijanu VI., s egzistencijalnim vapajem slavenskog očajnika, odaslana je u Sveti Grad da senzibilizira srce Rimskog kaptola kako bi okupio kršćansku Europu protivu nemilosrdnih Osmanlija. Znameniti padovanski student svojim je renesansnim senzibilitetom, humanističkim umom i domoljubnim osjećajem jako dobro znao što vrijedi kao domaće, a što valja dopremiti preko talijanskih strana.

Marulićeva dominantna pojava ipak nije jedina zastupala humanističku misao u Dioklecijanovu gradu. Pjesničkom latinštinom zanosio se i Marulov životopisac Franjo Božičević Natalis, a bez većeg odjeka u splitskom humanističkom krugu nije ostao ni rad biskupa Tome Nigera, sugestivnog oratora koji je nadživio svoja dva vršnjaka⁷⁰.

Ovako laganu šetnju, kakva trajaše humanističkim perivojem, nastavlja Kolumbić i u predočavanju renesansnih književnih pojava puštajući da kroz gustiš duhovnog zelenila svjetlost umije najdragocjenije plodove preporodnog stvaralaštva⁷¹. U oku brojnih drugih radova to je umivanje popimalo i bistrije tonove želeći odnose bliskih iskustava konkretizirati i pojasniti oštrinom naučne analize.

Širinu europskih odjeka u našoj književnosti vrlo je pomno sužavao na hrvatsko-talijanske odnose i u vrijednoj zbirci studija i eseja o hrvatskoj književnoj starini⁷². Već je na uvodnim stranicama vidljivo kako znanstveno asociranje tog suživota izgleda kao vezivno tkivo što mnoge sastavnice domaće literarne zbilje organski spaja u veći korpus. U prvom je radu prizvane knjige sveprisut-

⁶⁸ MARIN FRANIČEVIĆ, *Ėseji o starima i novijim*, Zagreb, Mladost, 1977, str. 8.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Vidi bilj. 67.

⁷¹ NIKICA KOLUMBIĆ, *Hrvatska književna renesansa*, u: *Hrvatska književnost od humanizma do manirizma*, cit., str. 99.-121.

⁷² NIKICA KOLUMBIĆ, *Poticaji i nadahnuća*, Zagreb, 2005.

ne dodire s talijanskim humanizmom i renesansom konkretnije otvorio s Lucićevim hedonizmom i žudnjom za slavom⁷³, da bi odatle, pa sve do samoga konca, nastavio poentirati znalačkim, jasnim, točnim i razložnim mislima u zblizavanju duhovnih empirija kad god je za to bilo i najmanje potrebe.

Naglašeno je već u naslovu kako će se pozornost upraviti prema dramskom stvaralaštvu, čemu je usmjeren i prvi dio radnje. Stoga ćemo iz hrvatske renesanse, manirističkog skladanja te baroku „skladonosnog vladanja“ izdvojiti pisce koji su umnogome reprezentativne osobnosti, i kao korjeniti zastupnici vlastitosti i kao predani donosioci europskih duhovnih i kulturnih vrijednosti. U njihovom umjetničkom habitusu dramatično i dramsko utjelovljuju se u dubljem poticaju, u snažnom životnom doživljaju, sročnoj formi i sadržaju, prožimajući i ona djela koja nisu izvorno dramska.

Od renesanse do baroka u tri karakterna skoka

Vetranovićevo prikazanje *Uskrsnutje Isukrstovo* i spjev *Pilgrin* u kontekstu tradicije ispreplitanja

Dug životni i stvaralački vijek Vetranovića zasićen je djelima što zrače raznolikim refleksijama kao i upečatljivom osebnjuošću. Stvarao je u vremenu naročite gužve u renesansnom ringišpilu kada se stvaralačka energija silovito vrtjela po dalmatinskim žarištima kulture i umjetnosti. Dekadu prije rođeni su pioniri hrvatske renesanse (Marulić, Dž. Držić, Menčetić); tvorci najzrelijih renesansnih djela bijahu njegovi vrsnici (Lucić, Hektorović, Pelegrinović), a neki i znatno mlađi poput Držića i Zoranića, nisu čak nadživjeli vremenog Vetranovića⁷⁴.

Duhovni razlomi i preokreti prevrtljivog vremena, prepoznati u konfliktu renesansnog zanosa i nužnosti vjerskog triježenja, osjećaju se već u njegovim ranijim djelima kroz sklonost kontempliranju, skepsi i nemiru. Karakterna i duhovna podijeljenost izgradila je kreativnu podvojenost jedne tankočutne biljke koja gotovo strši u plodotvornoj dubravi književnog zrenja. U pronalaženju duhovnijih uporišta vjerojatno leži i trag nagnuća prema religioznim temama kroz koje se intelektualnim i umjetničkim propitivanjem otkupljuje duh renesansne razuzdanosti.

⁷³ NIKICA KOLUMBIĆ, *Europski odjeci i originalne crte u hrvatskoj renesansnoj književnosti*, u: *Hrvatska književnost od humanizma do manirizma*, cit., str. 16, 17.

⁷⁴ NIKICA KOLUMBIĆ, *Vetranovićevo maniristička faza*, ivi, str. 105.

Uskrsnuće «plemenitijih» vrijednosti zrcali se i u *Posvetilištu* i u *Uskrsnutju Isukrstovu* čuvajući pritom *spiritus* preporodnog čovjeka. Pokušajmo kroz zadane okvire osvijestiti ovo potonje djelo koje je tematski i sadržajno, dijelom strukturalno i formalno, ukotvljeno u povijesti religijskog teatra. Upravo su uzvišena iskustva Isusova uskrsnuća i muke te Marijina plača najintenzivnije obrađivana u pasionskoj literaturi srednjovjekovlja i kasnijih razdoblja. Sjeme što je posađeno u liturgijskim igrama klijalo je hraneći se scenama evanđeoskog ozračja, izrastajući potom u dramske tvorbe. Osim crkvenom literaturom napajahu se dramski usjevi iz plodonosnih apokrifnih evanđelja (prije svega Nikodemova) te inspirativnih duhotvornina poput Bonaventurinih *Meditacija*⁷⁵.

Uplivom svjetovnih elemenata i hrabrijim razvojem pučkih pobožnosti dramski se ritual pretvara u dramsku igru koja izlazi iz hramova na otvorene scene te se podaje usvajanju novih iskustava. Nama svakako intrigantna jesu živa iskustva talijanskih sredina. Tako se Kolumbić u najavi Vetranovićeve *Uskrsnutja* dotaknuo uprizorenja jedne drame za uskrsnjih svečanosti u Padovi iz srca XIII. stoljeća te trodnevnog prikazivanje muke, uskrsnuća i uzašašća u sjevernoj Italiji. Posebnu snagu i volumen svemu je davao popularni vjerski pokret iz Umbrije⁷⁶.

Energija vjerskog zanosa, slično talijanskom duhovnom podneblju, rasla je i u našoj pasionskoj dramskoj stvarnosti razvivši se u složenije dramske oblike kakvo bijaše i *Uskrsnuće Isukrstovo*, dotaknutog glagoljskog *Tkonskog zbornika*, preko kojeg će se korjeniti utjecaji tražiti i u Vetranića. Takva se forma u talijanskoj književnosti javlja tek neznatno ranije pa je logično tkonski tekst uklopiti u raniju fazu crkvenih pučkih prikazanja. Sastoji se od dva tematska dijela: Isusov silazak u pakao i oslobađanje sv. Otaca, te posjet grobu i susret s Kristom. Brojni dijelovi izviru iz općeeuropskog korpusa religijskog teatra pa ne čudi sličnost s dalekim yorkširskim prikazanjem iz XIII. stoljeća. Blizak našem čini se i tekst najstarije francuske pasionske igre *La passion du Palatinus* iz XIV. vijeka. Ipak, najbliži tekst domaćem prikazanju po Kolumbiću je talijanska dramska lauda peruđinskog laudarija pod naslovom *Hec laus sabbati sancti* s podnaslovom

⁷⁵ NIKICA KOLUMBIĆ, *Vetranovićeva «Uskrsnutje Isukrstovo» u kontinuitetu hrvatskih dramskih preobrazbi*, ivi, str. 87.

⁷⁶ Ivi, str. 88.

Sancti, existentes in Limbo. Počeci dvaju štiva nešto se razlikuju, ali se kasnije iščitavaju znatna podudaranja u nekim detaljima i pojavi mahom istih lica. Drugi dio tkonskog teksta - pohod grobu - bitno se preklapa sa znanim europskim dramskim fondom pa se približava i jednom drugom tekstu peruđinskog laudarija označenog naslovom *Resurrezione*⁷⁷.

Mnogi su tekstovi podudarni pa je usporedba pokojeg sasvim dovoljna za uočavanje temeljnih sličnosti. Nešto je ipak bitno drugačije u našim stihotijecima u odnosu na europske, a tada i talijanske. Kao nepobitan znak prepoznatljivosti izdvajaju se srednjovjekovni osmerački distih i renesansni dvostruko rimovani dvanaesterac - nositelji ritamske organizacije pjesničkih i dramskih struktura religioznog ishodišta. Talijanski su stihotvorci najčešće skladali u sestinama nepravilnih jedanaesteraca.

Mogle bi se uspostaviti još neke poveznice koje je sustavno i pedantno izložio Kolumbić, ali je ovaj zalet već dovoljan za primjeren skok u Vetranovićev kutak religiozne drame. Za njegova prikazanja stoji kako su prožeta istim sadržajima kao i srednjovjekovna, ali su drugačijeg idejnog koncepta, različite scenske predodžbe, voluminoznijeg pristupa likovima i posve drugog ritmičkog izraza - dvostruko rimovanog dvanaesterca. Ima, doduše, fragmenata gdje se monotonija dvanaesterca razbija unošenjem drugih ritamskih jedinica, poput osmeračkih kvartina. U njegovim temama dominira svijetla perspektiva pa je tako i s temom uskrsnuća. Problem leži u činjenici što je to prikazanje, kao i ono o Abramcu, preživjelo u više verzija pa je problematična analiza „autorovih“ osobnosti. Pisac opserviranog članka poslužio se integralnom verzijom Đ. Daničića iz 1872. godine koja je najcjelovitija i najdotjeranija⁷⁸.

Vetranovićeva prikazanja prikladnija su čitalačkoj nego kazališnoj publici (Kolumbić prizvao M. Medinija)⁷⁹. Po rečenom, Vetranović je sam pre-radio dugu, razvučenim replikama zasićenu dramu, želeći ju učiniti jednostavnijom, prikladnijom i gledateljstvu zanimljivijom materijom. Premda naslov *Uskrsnutje Kristovo* sugerira cjelovit prikaz Isusove muke, ono je, kao i u *Tkonskom zborniku*, obuhvatilo jedan dio sklopa - silazak Krista u pakao i oslobađanje sv. Otaca. Jedno zbivanje odbacuje kompoziciju činova

⁷⁷ Ivi, str. 89, 90.

⁷⁸ Ivi, bilj. 20, str. 103.

⁷⁹ Ivi, bilj. 21.

i scena što odgovara i srednjovjekovnoj projekciji univerzalne cjeline, sveobuhvatne i nedjeljive božanske stvarnosti.

Tvorbe istog sadržaja otkrivaju i znatne razlike⁸⁰. One se ogledaju u motivacijskoj podlozi zbivanja, u karakterizaciji lica koja pomalo izmiču šabloniziranim srednjovjekovnim predodžbama i poprimaju volumen života u književnoj i nadknjiževnoj dimenziji.

Razbijanju medijevalne plošnosti Vetranović je priskočio i prizivanjem pastoralnog ugođaja kojim otvara svjetlija obzorja ovozemnih ljudskih putanja. Nošen tim entuzijazmom unosio je i elemente petrarkizma te humanističke lektire. Izdvojena je dramatična scena gdje se pred paklenim ždrijelom razmeće mitski Kerber, zastrašujuće hiperboliziran Danteovim stihovima beznađa što se deklamiraju na talijanskom jeziku⁸¹.

Stoji da se Vetranovićevo prikazanje jednim dijelom podudara i s hvarskim pučko-umjetničkim prikazanjem s početka XVII. stoljeća pod naslovom *Prikazanje kako Isus oslobodi svete oce iz limba*. Ono pripada manirističko-baroknom dramskom tipu, kada vladaše klima katoličke vjerske obnove. To je prikazanje pisano osmeračkim dvostihom po uzoru na tradicionalna hrvatska srednjovjekovna prikazanja, ali se u skladu s novinama u metričkom sustavu i potrebom razbijanja ritmičke jednoličnosti kombinira s drugim ritamskim formama: safička strofa, kvartine s obgrljenom rimom i sl. Konceptijom simultane pozornice i kompozicijom također se primiče srednjovjekovnom modelu pasionske drame.

Vetranovićev se tekst jače zbližava samo s onim dijelom hvarskog teksta koji je pisan osmeračkim dvostisima. Čini se izvjesnim kako je autor tog dijaloga sam Vetranović i da je kasnije ugrađen u tkivo anonimnog teksta. To, međutim, ne znači da je kasniji tekst nastao na temelju mlađeg Mavrova prikazanja. Hvarski je tekst sadržajno bogatiji pa bi se činilo nelogičnim izrastanje iz skromnijeg predloška nadograđujući se potom motivima nekih drugih izvora. O obrnutoj situaciji pogotovo je "bespredmetno" govoriti, ali su stanoviti paralelizmi otvarali pitanja o redoslijedu nastanka dvaju tekstova.

Unatoč prepoznatljivim sličnostima, Vetranovićevu tekstu, uvjerava Kolumbić, nije izravan predložak niti drama *Tkonskog zbornika*, već se zasigurno priziva neko ranije osmeračko prikazanje koje se moglo odraziti i

⁸⁰ Ivi., str. 93.

⁸¹ Ivi., str. 94.

na hvarski anonimni tekst⁸². Vidljive podudarnosti Mavrova djela s materijom srednjovjekovnih pasionskih dramskih tvorbi domaće provenijencije ukazuju i na bliskost s talijanskim prikazanjskim tekstovima, makar u posrednom smislu. Posredništvo shvatimo kao baštinjenje iskustava koja pripadaju bogatom pletivu europske crkveno-pučke drame pri čemu su najjači utjecaji dopirali s bliskih obala, pa radilo se o mediolatinskim ishodištima ili izvornim talijanskim vrelima.

Pilgrin i prisutni utjecaji

Možda se na prvi pogled ne uklapa u kontekst dramskih struktura, ali je uočljivo kako su u nedovršeni Vetranovićev spjev, po mnogima najzrelije autorovo ostvarenje, ugrađeni i dramski refleksi, pogotovo oni s unutrašnjom dramskom energijom lika koji snagom psihološkog sondiranja anticipiraju i neka duhovna te književna propitivanja što će zaživjeti znatno kasnije. Rečeno opet upućuje na gorljivu potrebu autora da snagom introspekcije prodre gotovo u metafizičke sfere egzistencijalnih stanja pa ga i tom odlikom stavi u kategoriju jedinstvenih osobnosti onog vremena. Dubokim rascjepima, sumnjama, emotivnim i stvaralačkim napetostima uronjenim u refleksivan i kontemplativan svijet Mavro je zasigurno i najraniji poeta na hrvatskom književnom nebu s takvim bljeskovima. U fantastičnom krajobrazu rasplnutih putanja, bogatih i prštavih slika, maštovitih preobrazbi i začudnih likova ogleda se njegov Pilgrin poput djeteta koje traži nekakav simboličan sklad u gomili razbacanih igračaka.

Spjev bi se mogao smatrati vrhuncem Vetranovićeva umjetničkog rasta, zaokruženjem pjesnikova opusa s obzirom da se u njemu razotkriva cijeli ocean autorovih stvaralačkih interesa zapljusnutih valovima pastoralno-arkadijskih motiva. Gdje su, međutim, utjecaji, napose oni talijanski? Prve odgovore nalazi profesor Kolumbić u Danteovoj *Božanskoj komediji* na što je usmjerio i sam autor nazvavši svoje čedo «pjesni od pakla i od raja»⁸³. Već je u prvim stihovima naveo, poput talijanskog velikana, kako ga je to snašlo «bivši srjed puta od moga poroda»⁸⁴ ili, kako stoji u prvom pjevanju *Pakla*, na pola našega životnoga puta. Želeći prikazati čovjeka kao utjelovljenje trojakog

⁸² Ivi, str. 95-99.

⁸³ NIKICA KOLUMBIĆ, *Vetranovićeva maniristička faza*, cit., str. 110.

⁸⁴ *Ibid.*

stanja: grijeh, pokora i milost Božanska, ubrojio se u Danteove nasljedovatelje (ponovno se priziva Medini). Ali, istodobno nam se otkrivaju i razlike u dvama djelima. Vetranović ne uzlijeće na nebo kao Dante, već ostaje na zemlji pa njegova avantura zadržava i realne podloge, a kontrapunkt fantastičnog i realnog zrcali se u karakteru vremena u kojem je nastalo.

Stoji da je za Vetranovićevim uzorima hodio i M. Stojković pronicući u spjevu bliskosti s ostvarenjima nekih rimskih pjesnika s početka Kristove ere i s nekim Mavrovim suvremenima⁸⁵. Zanimljivim se spominje i podudaranje s talijanskim piscem Teofilom Folengom, kraj XV. i prva polovina XVI. stoljeća, koji također bijaše benediktinac živeći povučeno u svom kreativnom miru. U djelu *Il Chaos del Triperuno*, u formi putovanja simbolički predočuje historiju svojih grijeha, trostruku alegoriju, sličnu Danteovoj ispovijesti⁸⁶.

Priroda Vetranovićeva djela osvješćuje i drugih poveznica pa tako i s našim renesansnim bardovima poput Zoranića, Držića, realističnim trzajima i na Hektorovića, ali je ovo ponajprije mjesto za osvjetljavanje prisnijih dodira s talijanskim književnim iskustvima kroz okular izabranog znanstvenika.

Držićev *Dundo Maroje* i talijanski odjeci

Svojom dramskom poetikom Držićeva se komediografija uklapala u tokove vremena. Brzo je usvojio norme i spoznao svrshodnost ugledanja na uzore pri čemu je katkad i doslovno preslikavao fabule, tekstove i motive iz djela prethodnika ili suvremenika uvažavajući pritom mjerilo primjerenosti. Ne prihvaćati takve kriterije značilo bi negirati kodeks književne suvremenosti, mjerila prihvaćenih estetskih vrijednosti i čitalačkog ukusa. Stoga je dubrovački mag komike bio posve u okvirima poetske stvarnosti kada je u svoje razigrane dramske strukture unosio iskustva iz Plauta, talijanske komedije i Boccaccia.

Ipak, dugo se nije diralo u aureolu Marojeve samoniklosti premda su i površne komparacije u njemu pronašle dodira s Plautovim *Bakhidama*⁸⁷. Kontroverzni Arturo Cronia bio je ponovno najuporniji u razbijanju takvih suzdržanosti. Ishodišta se gorljivo traže prebirući po talijanskoj komedio-

⁸⁵ Ivi, str. III

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ NIKICA KOLUMBIĆ, *Boccacciova novela VIII. - 10 i Držićev «Dundo Maroje»*, u: *Poticaji i nadahnuća*, cit., str. 172-174.

grafiji⁸⁸. Otkrića su očigledno išla pravcem dokazivanja Držićeva imitatorstva s natruhama izvornosti: «[...] uzaludno ćemo tražiti sjećanja i dojmove Držićeva putovanja u Rim, i naći ćemo, međutim, Cecchijev *Martello* i, u prizoru triju gostionica, odraz jednog sličnog prizora u anonimnoj komediji *Gli ingannati*»⁸⁹. Cronia mu prišiva i epitet eklektičara pa «sad iz jednog, sad iz drugog uzima situacije, teme, motive, oblike, izraze, posebnosti, koje kasnije uključuje u vlastito djelo.»⁹⁰

Najoštriji protivnik Cronijinih stavova, Franjo Švelec, žestoko se obarao na njegovo zgrtanje što većeg broja talijanskih komedija u težnji da dokaže zapanjujuće sličnosti ili istosti, želeći Držića književno obezličiti⁹¹. Švelec nije poštedio oštrih strelica ni Cronijinu zanesenu sljedbenicu Jolandu Marchiori⁹² prigovarajući joj hipnotičko izdvajanje motiva u njenim sitničavo razgrađenim i opasno jednostranim usporedbama⁹³.

Premda je neka uočavanja dotične teoretičarke prihvaćao vrijednim, ni Kolumbić nije zapljeskao Marchiorijevoj. Stanovita potvrda tome počiva i u sljedećim mislima: «On je pravi komediograf svoga vremena, eruditivni 'imitator', koji se znade obilno služiti dobrim uzorima, ali isto tako svoje modele znade vješto 'prikriti' svojom vlastitom slikom likova i svojim osebnim vedrim doživljajem svijeta. Tu njegovu vlastitu i prema tome originalnu crtu neki istraživači označuju samo kao okretnost da zametne trag, a ne kao poseban i individualan doživljaj teme kojom se inspirirao»⁹⁴.

S druge strane, teško je bilo naići na neko talijansko djelo koje bi moglo biti jedinim uzorom Držićeve komedije. Uostalom, istinski Marinov učitelj, kako su nas učili trijezni libri, bijaše Plaut od kojega je naslijedio komponiranje radnje, usklađivanje likova i situacija, razvijanje komike dijaloga, monologa i

⁸⁸ ARTURO CRONIA, *Per una retta interpretazione di Marino Darsa*, Estratto della «Rivista di Letterature Moderne», Valmartine ed., Firenze, 1953.

⁸⁹ VALNEA DELBIANCO, *Talijanski kroatist Arturo Cronia*, cit., str. 133.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ FRANJO ŠVELEC, *Problem odnosa Držićeva teatra prema talijanskoj književnosti*, «Zadarska revija», VII (1958.).

⁹² JOLANDA MARCHIORI, *Riflessi del teatro italiano nel «Dundo Maroje» di Marino Darsa*, «Rivista dalmatica», IV, (1958), 2-3, Venezia, 1958.

⁹³ FRANJO ŠVELEC, «*Dundo Maroje*» u *raspravi Jolande Marchiori*, «Zadarska revija», VII (1958.).

⁹⁴ NIKICA KOLUMBIĆ, *Poticaji i nadahnuća*, cit., str. 170.

replika, komiku teksta i fraze. Ponekad, dvoji Kolumbić, nije lako odrediti što pripada plautovskom, a što fondu komediografije 16. stoljeća. Svakako je važnije u ocjenjivanju izvornosti usmjeriti interes na «kompozicijsko-stilske karakteristike djela, istraživanje funkcionalnosti pojedinih njegovih elemenata, ispitivanje odnosa između sadržaja i oblika, između dijelova i cjeline...»⁹⁵.

Iz odabranih vrela otkrivaju se nadalje refleksi talijanskih teoretičara s čijim se djelima imao upoznati za boravka u Sieni, kao npr. s knjigom *Poetica* Bernardina Daniella, objavljenom 1536. godine. Značajno je djelovao i Giambattista Giraldi koji je svoju knjigu zgotovio desetak godina kasnije. Utjecaja je imala i *Poetica* Gian Giorgio Trissina, objavljena 1562. godine⁹⁶. Čitava se komedija XVI. stoljeća zasnivala na poetici antičkih i ranijih talijanskih komediografa pa tako ni Marin Držić (Marino Darsa), živeći u direktnom dodiru s talijanskom kulturom, nije mogao izmaći takvim utjecajima.

Kako god bilo, daljnji tragovi slijede velikog predrenesansnog pisca Boccaccia i svijet vrludavih novela koje zaigraše talijanskom komediografijom, prozom pa i poezijom, šireći se ostalim književnim meridijanima. Na našim stranama taj utjecaj zadugo ne bijaše toliko velik i značajan, ali je svakako bio prisutan. Poznavali su ga mnogi stari pisci, od Šiška i Džore do Ignjata Đurđevića. Bilo bi neobično da nije zagolicao i Držića Marina. Sadržajno i motivacijski *Dekameron* se dovodio u vezu s komedijom *Mande i Novelom od Stanca*, posebice u vrijednim zapažanjima P. Popovića⁹⁷.

Izazov za dublju analizu Boccacciove novele VIII-10 i *Dunda Maroja* Kolumbić je pronašao u istraživačkom radu Jolande Marchiori gdje se, kako rekosmo, nije prepoznao cjelovit uzorak u talijanskoj komediji cinquecenta. Iako tvrdi kako osnovnog motiva - sukob oca i sina - nije pronašao u dotičnoj noveli, nalazi zato u njoj izvorište iz kojeg je Držić crpio temelj za fabulu svome *Maroju*. Profesor je očite sličnosti vrlo pomno i argumentirano razradio predočivši: a) fabularni sažetak, b) funkciju nekih lica, c) fabularnu okosnicu s ulogom likova, d) pojedine dijelove fabule, e) odnose likova u zapletu i raspletu, f) podudaranja u nekim drugim, bitnim dijelovima⁹⁸. Sve

⁹⁵ Ivi, str. 171.

⁹⁶ Ivi, bilj. 30, str. 193.

⁹⁷ PAVLE POPOVIĆ, *Marin Držić i Moliere, u: Iz književnosti*, Beograd, 1906., str 62-111; «*Novela od Stanca*», *Marin Držić*, SKZ knj. 343, Beograd, 1958., str. 178, 179.

⁹⁸ NIKICA KOLUMBIĆ, *Boccacciova novela VIII. - 10 i Držićev «Dunda Maroja»*, cit., str. 177-189.

date podudarnosti prizivaju fascinantnu bliskost ne samo u fragmentima iskustava već i u cjelovitijem smislu. Može se eventualno postaviti pitanje je li Boccaccio uplovio u Držićevo djelo izravno ili su ga nasukali vjetrovi što valjahu iz pravca komedija cinquecenta.

Gundulićeva prva dramska zrcaljenja

Rano se dramsko stvaralaštvo Dživa Gundulića ogleda u duhu vremena koje je isijavalo nekakvim aristokratskim ludizmom kao bijegom od životnih problema uvjetovanih ekonomskom stagnacijom. Tako su dubrovački gospari, želeći u dokolici hedonizma pronaći onu krijepeću, terapijsku energiju što lišava dušu tjeskobnih boljezni svakodnevice, posezali za što čulnijim senzacijama kakve im je artizam barokni mogao i priuštiti. Upravo se melodrame sa svojim scenskim, glazbenim, plesnim i tekstualnim odlikama ponudiše kao prštava, prozračna i raskošna zadovoljstva što olakšavaju bteg krute realnosti.

Nastavljajući prebiranje prepustimo nešto redaka malo tvrđem parafraziranju želeći najprije slijediti nisku melodramskih odraza s njihovim bitnim osobinama. Tek nekoliko ljeta nakon talijanske praižvedbe, godine 1617., objavio je Dubrovčanin Paško Primović prijevod Rinuccinijeve *Euridice*. Gundulić sam navodi kako je uprizoren njegov vlastiti prijevod Rinuccinijeve melodrame *Arijadna* koju je Monteverdi uglazbio 1608. godine⁹⁹. Kako je vidljivo, tipična barokna dramska vrsta, odgovarajuća aristokratskom senzibilitetu, talijanskih je korijena, a klica joj se može nazrijeti još u glazbenim i plesnim međučinovima srednjovjekovnih misterija. Gotovo presudan korak u razvoju prema melodrami učinila je renesansna pastorala služeći se glazbom u interpretaciji dramskog teksta. Na koncu, sve je rodilo operom, najraskošnijim glazbeno-scenskim oblikom koji je sinkretizmu umjetničkog izražavanja dao uzvišenu dimenziju.

Prva melodrama *Dafne*, koju odlikovahu težnje tzv. Firentinske družine, prikazana je vjerojatno 1598. u Firenzi. Na Rinuccinijev tekst glazbu je skladao Jacopo Peri. Nakon enormnog uspjeha isti su autori 1600. godine složili novo djelo *Euridice*, te ga uprizorili na glamuroznom vjenčanju Marije Me-

⁹⁹ NIKICA KOLUMBIĆ, *Gundulićeve rane drame i formiranje njegove pjesničke ličnosti*, u: *Poticaji i nadahnuća*, cit., str. 272.

dici s francuskim kraljem Henrikom IV¹⁰⁰. Popularna se glazbeno-scenska forma nazvala operom tek u XVII. stoljeću, a prvi će istinski predstavnik opere s imanentnim osobinama biti Claudio Monteverdi među čijim se operama ističu *Orfej* i *Arianna*¹⁰¹.

Vratimo se Gundulićevo dramskom eksperimentiranju u danima mladenačkog ushita ponesenog umjetničkim trendovima. Svojih je deset melodrama sročio slijedeći uzorite prethodnike, kako to i doliči konvencionalnom umjetniku. U predgovoru *Pjesnima pokornim kralja Davida* autor je naglasio kako su se njegovi mitski naslovi (*Galatea*, *Dijana*, *Armida*, *Posvetilište ljuveno*, *Prozerpina ugrabljena*, *Čerera*, *Kleopatra*, *Arijadna* i *Koraljka od Šira*) «s velicijem slavama prikazivali»¹⁰². Od tragikomičnih sadržaja s romantičnim i melodramatskim elementima sačuvano je tek četiri naslova: *Arijadna*, *Prozerpina ugrabljena od Plutona*, *Dijana* i *Armida*. «Porod od tmine», kako ih nazvaše autor, odiše tipičnim karakteristikama vrste - vanjska radnja dominira nad sadržajem koji minorizira sukob ideja dajući važnost situaciji u odnosu na karakterizaciju. Sugestivnost riječi nema više dominantnu vrijednost, već premoć daje melodioznosti i scenskom efektu. Ukus mode i vremena zagušio je snagu istinskog nadahnuća.

Gundulić je sirovinu za pionirske literarne pokušaje pronalazio u istim izvorima kao i talijanski susjedi - na početku to bijahu pastoralno-mitološki izvori, a poslije epska djela viteškog svijeta kakav su oživjeli Ariosto i Tasso. Tako je dramski trenutak *Armida* tek prijevod dijaloga između Armide i Rinalda u Tassovu epu. Ovo svakako nije izdvojen primjer jer su i druge njegove drame uglavnom prijevodi i prerade talijanskih melodrama - najizravnije podudarnosti uočavaju se u Gundulićevoj *Arijadni* koja je u znatnoj mjeri prijevod Rinuccinijeve *Arianna*; *Koraljka od Šira* zasigurno je odjek pastorale *Filli di Sciro* Guidobalda Bonarellija iz 1607.; *Posvetilište ljuveno* čini se prijevodom pastorale *Sacrifizio* Agostina Beccarija (smatra na i prvom pravom pastoralom na koju se ugledao i Tasso); *Prozerpina ugrabljena* možebitna je prerada ili prijevod koje talijanske melodrame, a još se

¹⁰⁰ Ivi, str. 271.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Ivi, str. 273.

izvjesnijim čini ugledanje na ep *De raptu Proserpinae* latinskog pjesnika Klaudija Klaudijana (IV.-V.st.)¹⁰³.

Najočitiji utjecaji, kako smo čuli, isijavahu iz *Arijadne*. U ne odveć slobodnoj preinaci Rinuccinijeva teksta obrađuje se nešto preobražena mitska priča o kćeri kretskog kralja Minosa. Znamo kako je zaljubljena Arijadna pomogla Tezeju ubiti zastrašujućeg Minotaura, izbaviti ga iz vrtoglavog labirinta i učinjenim podvigom doprinijeti spasu Atenjana. Na nagovor družine kako nije pametno Atenjanima pohrliti s kćerkom neprijateljskog kralja, Tezej napušta zaljubljenju ljepoticu, tj. prepušta ju razigranom bogu Baku. Prevrtljivom srećom Arijadna se zatavljuje, baš kao i Bako, pa se njene bolne lamentacije otkupljuju iznenada u novopronađenoj strasti¹⁰⁴. Dramski je doživljaj te ljubavi gledatelju uskraćen, kao i neke druge napete i afektivne situacije, mahom prepričane, što svjedoči o izostanku presudnih čimbenika dramske akcije poput psihološke motivacije, voluminozne karakterizacije, fabularne konzistentnosti, scenske uvjerljivosti, prirodnosti, na koncu i žanrovske dosljednosti. Ali, već smo progovorili o karakteru i funkciji melodramskih struktura.

Gundulićevo djelo jezikom i izrazom odražava i hrvatsku renesansnu pjesničku ostavštinu te prizvuk pučke lirike. Metričku strukturu grade dvanaesterici i osmerci potvrđujući ritmičku raznovrsnost. Ona je, međutim, više u službi muzičke strane djela nego u službi dubljih stvaralačkih zahtjeva. Raskoš stilskog instrumentarija karakterističan je za barokni umjetnički doživljaj. Boga metafore, antiteze, prštavi epiteti svojstveni su tako i Gunduliću. Dragocjeni rudnik izražajno-stilskog blaga nalazio je u djelima pjesničkih uzora.

Izronit će iz hrpice zanimljivih primjera tek jedan, ali znakovit, fragment kojim Kolumbić svjedoči o tome kako se na Rinuccinijevu tekstu Dživo Gundulić učio baroknom skladanju:

Pripravila prem se biše
Zora gonit tmine od noći,
A ovdje se ustaviše
Dva viteza čudne moći.

(*Arijadna*, 848 - 851)

¹⁰³ Ivi, str. 275.

¹⁰⁴ Ivi, str. 276.

Gundulićeva je metafora potpuni, ali uspješan prepjev Rinuccinijeva teksta:

In questo loco appunto
 Suo cavalier fermasi, allor ch'in cielo
 S'accingea l'alma aurora
 A sgombrara de la notte il fosco velo
 (*L'Arianna*, 545 - 548)¹⁰⁵

Rinuccinijev tekst nekim je svojim dijelovima probudio u Dživa i asocijacije na ondašnje društveno-političko stanje¹⁰⁶. Pritom ne valja smetnuti s uma da je naš književnik bio svjedokom dramatičnih okolnosti u kojima je egzistirao južnoslavenski svijet na balkanskim prostorima, gdje Dubrovačka republika bijaše oazom mira i prosperiteta, zahvaljujući ponajprije poznatom diplomatskom i trgovačkom umijeću.

U *Arijadni* se naslućuju i one preokupacije koje će tematskom konstantom postati u kasnijim Gundulićevim djelima. Taštinom smatraše mnoge ovozemne manifestacije, a naglašeno grješnu ljubav i nadmenu demonstraciju ženske ljepote. To navodi i na kontemplativan duh baroknog čovjeka koji, promišljajući dublje svekoliku stvarnost, u svoja djela unosi racionalnost nerijetko formuliranu sentencijama¹⁰⁷.

Prozerpini ugrabljenoj od Plutona nije se našao direktan talijanski uzor pa se zbog djelomičnog podudaranja s Klaudijanovim epom *De raptu Proserpinae* Gundulićev dramski uradak smatra slobodnom dramatizacijom istoga (prema Taliji Gundulić se poslužio petinom sačuvanog Klaudijanova spjeva)¹⁰⁸.

Dijana i *Armida* nisu samo kraći melodramski oblici po broju stihova, već su „kratki“ i po pitanju elemenata izvorne dramske izražajnosti. Tekstovi skladani za baletne predstave podloženi su teatralnosti koreografije koja dramskom liku oduzima znatan dio osobnosti predočavajući ritmiziranom gestikulacijom ljudska stanja i raspoloženja. Mogao bi se „doživljajem“ štiva *a priori* predočiti praznodušan i patetičan nastup deklamirajućeg

¹⁰⁵ Ivi, str. 279.

¹⁰⁶ Ivi, str. 281, 282.

¹⁰⁷ Ivi, str. 283.

¹⁰⁸ Ivi, bilj. 12, str. 293.

izvođača kojemu iza bujice nakićenih stihova netko mora otplesati osjećaj zaljubljenosti, sreće... ganuća, boli, srdžbe... Ili je za vjerovati da scenska mašinerija može oploditi jalovu dramsku materiju i dati joj život?!

Armida oživljuje prizore iz viteškog svijeta kakvog nalazimo u Tassovu spjevu *Gerusalemme liberata*. U Gundulićevoj melodrami smjenjuju se dramaturške oskudnosti i psihološke nedorečenosti što posebno dolazi do izražaja (ili neizražaja) u trenutku kad:

Armida mu silno rida,
a tad prene iznenada
svoga dragog što je vida
dok joj hineć ljubav sklada!

Nije autor članka ovom rimom želio ispasti prgav, već je namjeravao sročenom ironijom u odgovarajućem ritmičkom obrascu naglasiti melodramski patos i podvući citiranu misao: «Sasvim je očito da takav tekst ne bi ni u kojem slučaju mogao zadovoljiti čitaoca», a odnosi se na, kako kaže Kolumbić, «slabo uvjerljive stihove»¹⁰⁹ koji glase:

Evo ona ka odavna
Službenica tva bila je,
Željna stoji i pripravna
Da ti u svem posluh daje!

(*Armida*, 111-114)¹¹⁰

No, spoznali smo već, takav tekst namijenjen je gledanju i slušanju pa mu se mogu oprostiti literarni i dramski nedostaci, naročito stoga jer je ranim stihovima mladi «naučnik» brusio svoju pjesničku vještinu da bi u zrelijim djelima pokazao svoje stihotvoračko i duhotvoračko majstorstvo!

¹⁰⁹ Ivi, str. 290.

¹¹⁰ Ivi, str. 289.

Zaključak

Konačno, došli smo do stanovitog rješenja poduže računske operacije koja je rezultirala pristojnim zbrojem vrjednota jednog znanstvenog truda što impresivno djeluje i u fragmentima Kolumbićeva istraživanja.

Želja je krenula inercijom otkrivanja dragocjenih istina o znatnoj bliskosti hrvatsko-talijanskih kulturnih i duhovnih iskustava koja su se sudbinski ispreplitala čak i onda kad ne bijaše direktne usmjerenosti. Otisnulo se nerijetko i slobodom reinterpretacije koja nije proizvela sadržajnu promjenu znanstvenih zaključaka i tumačenja profesora Kolumbića, ali je mjestimice poentirala i originalnim konkluzijama. Očito je kako se samostalnost autora ovog rada najviše ogleda u odabiru i usklađivanju značajki te izražajno-stilskoj intervenciji nad materijom dok je izobilje istina iscrpljeno iz odabranog naučnog vrutka u obilatoj mjeri.

Od srednjovjekovne književne stvarnosti, osobito pasionskog ciklusa, pa sve do manirističkih književnih iskustava nalazimo u profesorovim radovima brojna čvorišta dramatičnih prožetosti u raznolikim duhovnim i literarnim manifestacijama, pa tako i na polju dramske umjetnosti. Ona je, kako vidjesmo, u medijevalnom dobu izrasla iz dijalogiziranih lauda i dramatiziranih liturgijskih sekvencija najdramatičnijih predodžbi Kristova života i smrti. Kada su bratovštine i siromašne zajednice vjernika takve uprizorbe izvukle iz sakralnih odaja ponudivši ih kroz pučke obredne svečanosti širokom oku vjernika, dramski se oblici razviše, obogatiše i ukorijeniše u tradicionalnom prakticiranju vjere na evropskim meridijanima a onda i na istočnojadranskim obalama.

Gotovo u svakom Kolumbićevu radu što raščlanjuje prizvanu materiju utjecaji se nameću nekom unutarjom logikom kao i logikom koja je plod osobnih istraživačkih napora da se osvijeste dodiri koji namah ne izgledaju uzročno-posljedično povezani. Isto se može spoznati i u stvaralaštvu koje nosi pečat umjetničke individualnosti čija se inspirativnost hranila sadržajima klasičnih i suvremenih, vjerskih i svjetovnih empirija uvelike transferiranih s talijanskih strana.

Pišući o humanizmu profesor nas je uvjerio u vjerodostojnost rečenog i to na mnogim poljima ljudskog djelovanja da bi onda isprepletenim rukavicama doplovio tokovima književnog stvaranja. Renesansna i kasnorenesansna umjetnička gibanja nastojala su se konkretnije oživjeti prikazima stvaralačkih afiniteta triju znamenitih starohrvatskih pisaca kakvi bijahu Mavro Vetranović, Marin Držić i Ivan Gundulić. Dosljedno najavama u naslovu

fokusirani su oni fragmenti Kolumbićevih analiza što se osvrću na njihov dramski rad prožet djelom mislilaca, pjesnika, novelista, dramatičara pa i skladatelja sa zapadnojadranskih obala od klasike do cinquecenta.

ALCUNI ELEMENTI DI RELAZIONI ITALO-CROATE DAL MEDIOEVO AL BAROCCO
NELLE RICERCHE SCIENTIFICHE DI NIKICA KOLUMBIĆ CON PARTICOLARE
RIGUARDO AL GENERE DRAMMATICO

Il presente contributo mira ad un riesame del complesso fenomeno degli influssi italiani sulla sponda croata, trattati in numerosi studi e saggi del professor Nikica Kolumbić. Gli influssi menzionati arricchirono molti aspetti delle relazioni sociali, e in particolare il mondo artistico-culturale. Sono presenti sin dall'inizio dello sviluppo culturale sulle nostre sponde, traendo origine dalla ricca cultura latina che, assieme ai valori dell'antica Grecia, rappresenta la base della civiltà europea. È logico, pertanto che noi, come membri della cultura europea, siamo partecipi del suo patrimonio.

L'Italia è l'erede naturale della latinità per cui, dal punto di vista storico, è logico anche il suo ruolo mediatore. Molto presto i popoli degli Appennini cominciarono ad usare la propria lingua e l'italiano divenne la lingua della cultura medievale dei territori vicini. Per secoli le due culture si intrecciarono e gli intensi rapporti furono per lo più presenti nella letteratura, su cui si concentra l'interesse del professore. L'esperienza letteraria medievale, con bagliori del Rinascimento, del Manierismo e del Barocco, sarà oggetto d'interesse ricercato nel ricco opus del prof. Kolumbić, a cui la convivenza delle due esperienze (italiana e croata) fu evidente anche quando appariva in grado molto discreto. Gli influssi del Medioevo vengono ricavati dall'autore dall'arte poetica e dal teatro, e in particolare dal teatro religioso, mentre il Rinascimento, il Manierismo e il Barocco vengono „visitati in compagnia“ di Darsa, Vetrani e Gondola, con il richiamo alle originali opere drammatiche, nonché a quelle contenenti solo qualche elemento del genere. Con il presente contributo l'autore cerca di far rivivere i pensieri dell'egregio professore e di ringraziarlo per l'opportunità offerta sperando di essere degno di tale sfida.

SOME OF THE IMPORTANT POINTS IN CROATIAN-ITALIAN RELATIONS FROM THE
MIDDLE AGES TO BAROQUE IN THE SCIENTIFIC CORPUS OF NIKICA KOLUMBIĆ
WITH A PARTICULAR VIEW ON DRAMA

The aim of this paper is to identify the Italian influences in the numerous studies of professor Nikica Kolumbić, which have had an important role in the society and especially in culture and art. Those contacts originate from the very beginning of the

spiritual growth on our coast, emerging from the rich Latin culture, which is one of the foundations of the European civilization along with Greek culture, so it is expected to consider ourselves as part of its legacy. This Latin legacy can be seen in the Italian culture which, over the centuries, had its historical influences on our literature. The emphasis is on the literary culture – the medieval culture experience with flashes of Renaissance, Mannerism and Baroque. Professor Kolumbić was aware of the coexistence of the two experiences. The author draws the influences of the Middle Ages from poetry and drama, especially from religious theatre, while in the Renaissance, Mannerism and Baroque “garden” he is accompanied by Držić, Vetranić and Gundulić. In writing this paper the author may not have discovered some new and deeper truths, but his intention was to revive the well-known facts in order to thank the honorable professor Kolumbić for giving him the opportunity and he hopes that he will be up to the task.

LITERATURA

1. KOLUMBIĆ, Nikica, *Hrvatska književnost od humanizma do manirizma*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1980.
2. KOLUMBIĆ, Nikica, *Po običaju začinjavac*, Split, Književni krug, 1994.
3. KOLUMBIĆ, Nikica, *Poticaji i nadahnuća*, Zagreb, Dom i svijet, 2004.
4. BATUŠIĆ, Nikola – Amir Kapetanović, *Pasije*, Zagreb, Erasmus, 1998.
5. BEZIĆ, Jerko, *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području*, Zadar, Institut JAZU u Zadru, 1973.
6. DELBIANCO, Valnea, *Talijanski kroatist Arturo Kronia*, Split, Književni krug, 2004.
7. FRANIČEVIĆ, Marin, *Eseji o starima i novijim*, Zagreb, Mladost, 1977.
8. HERCIGONJA, Eduard, *Nad iskonom hrvatske knjige*. Rasprave o hrvatskoglagoljskom srednjovjekovlju, Zagreb, Liber, 1983.
9. JURISIĆ, Karlo, *Dolazak sv. Franje Asiškog u Hrvatsku*, u: *Franjo među Hrvatima*, Zbornik radova franjevačkih zajednica u prigodi 750. obljetnice smrti sv. Franje Asiškoga (1226.-1976.), Zagreb, 1976.
10. MOGUŠ, Milan, *Povijest hrvatskoga književnoga jezika*, Zagreb, Globus, 1993.
11. PERILLO, Francesco Saverio, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Čakavski sabor, Split, «Mogućnosti», 1978.
12. *Enciklopedija likovnih umjetnosti 2*, Zagreb, Leksikografski zavod FNRJ, 1962.
13. «Narodna starina» II (1932).
14. «Nastavni vjesnik» 19 (1910); 23 (1914).
15. «Radovi Instituta JAZU u Zadru», I (1954), Zagreb, 1954.
16. «Zadarska revija», VII (1958); IX (1960), 3-4.

Alessandro Bigarelli

Sveučilište u Zadru | *Review article*

Questo breve saggio doveva essere un contributo alla prima ricerca su quegli individui che erano nati a Modena, o vi avevano ottenuto una formazione culturale, lasciando durante la loro vita un'indelebile traccia nella zona di Zara. Ma la suddetta ricerca invece di essere facile, risultò un lavoro difficile che alla fine diede pochi risultati. Il lettore interessato all'argomento di questo saggio, potrà trovare nel testo informazioni sulla vita e sull'opera di quei Modenesi che non erano conosciuti perché 'famosi', ma perché con la loro competenza e abilità artistica riuscirono in qualche modo a stabilire dei fini rapporti tra Modena e Zara, ma anche tra Modena e la regione della Dalmazia. Gli individui alla cui vita e opera si dedica questo saggio sono: il cartografo e geografo Giacomo Cantelli di Vignola (Seicento), gli imprenditori e produttori di liquori della famiglia Vlahov di Sebenico (Šibenik) e Casoni di Finale Emilia (Ottocento e Novecento), Ercole Rangone, vescovo di Modena (Cinquecento), e infine il principe Galeotto e il principe Raimondo dei Montecuccoli (Seicento) la cui presenza storica può essere tracciata sia in Dalmazia che in Istria.

MODENESI "ILLUSTRI" E ZARA

I termini del discorso

Ad introduzione del presente saggio, per non creare disorientamenti e spiazamenti vari nel lettore, dovere vuole che si precisino metodologia e sapere. Il metodo d'indagine si avvale di un approccio discorsivo di tipo eclettico su base erudita ed enciclopedica. I campi del sapere attraversati partono dalla storia universale, dalla storia letteraria e dalla lessicologia per approdare all'agiografia e alla biografia storica con un paio di dovute precisazioni tratte dalla musicologia e dal diritto canonico.

Chiunque si accinga a fare una ricerca storica o scientifica, letteraria o linguistica, sa che deve mettere in conto, oltre alle gioie e alle soddisfazioni che gli spettano a lavoro ultimato, anche una buona dose di frustrazione e sofferenza. Capita talvolta che l'esito della ricerca non sia proprio quello che ci si aspettava. E' il caso di questo modesto contributo. Pochi, pochissimi i modenesi che nel lontano passato hanno lasciato un segno significativo nel territorio zaratino e nella splendida città di Zara, odierna Zadar. Già. Segno significativo. Parliamo

piuttosto di contatti culturali, spirituali o di altro tipo. Ci si chiederà allora se questi pochissimi modenesi siano almeno “illustri” davvero. In questa sezione si darà una risposta a questo quesito. Quindi si passerà alla trattazione diretta della vita e delle opere dei suddetti personaggi.

Il titolo del presente saggio appare di per sé chiaro anche se, in realtà, i singoli termini vanno esplicitati più in profondità. Solo in questo modo si comprenderà, alla fine, come anche la ricerca qui sottesa abbia fatto nascere quella gioia interiore che è fonte di curiosità che, a sua volta, è base per la conoscenza la quale fa da ponte verso la scienza. Scomponiamo dunque il titolo nei suoi singoli elementi.

Modenesi - Questo primo termine, grazie al cielo, non va disambiguato nell’ottica dello scrivente perché esprime ciò che dice. Qui di seguito incontreremo quei modenesi sia nati e vissuti nella città di Modena sia nelle blasonate e fiorenti cittadine della provincia emiliana.

Illustri - Ecco il punto critico che per essere sciolto abbisogna di una rivisitazione etimologica. Il latino conosceva i lemmi “*illustris*” e “*lustrum*” e da qui attraverso parole come “*illustro*”, in uso nel XIV secolo e appunto “*illustre*” si è giunti nei secoli XV e XVI al significato di luminoso e splendente (per la verità poco comune) e a quello figurato di ciò che rende celebre e insigne ovvero famoso. Si tratta dunque di personaggi che a Modena e a Zara, seppur indirettamente, hanno dato *onore, fama, dignità, prestigio e decoro* in base alle loro virtù e ai loro meriti specifici “dando lustro” alle due cittadine¹. Dunque questo lavoro contiene nomi di famosi modenesi dei quali parlano le cronache storiche e i saggi scientifici sull’epoca analizzata? Ma, mica tanto. Le cose non stanno proprio così.

Andiamo allora a indagare all’interno del campo semantico di riferimento. Nel XIV secolo troviamo i lemmi “*illustrare*” e “*illustratori*” pertinenti in un primo momento al disegno e alla retorica giuridica. Sorvolando sul

¹ Cfr. *Grande Dizionario della lingua italiana*, vol. IX, Torino, UTET, 1975. In questa sede non interessa l’altro significato traslato dell’accezione temporale: lustro, periodo di cinque anni e nemmeno quello di lucido e umido. Un’annotazione a parte la si deve però all’estensione e applicazione dell’etimo nel campo della medicina - in tempi recenti, in radiologia - sottoforma di irradiazione e luce per via dell’influenza dell’etimo greco leuk /leukòs. Ma su questo non tutti sembrano essere d’accordo. cfr. *Dizionario Etimologico Italiano*, vol. terzo, a cura di C. Battisti e G. Alessio, Firenze, Barbera, 1952; ALDO GABRIELLI, *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1971; *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1990.

participio presente con funzione di aggettivo “illustrante” (XVI secolo) ben presto entrato in disuso, nel XVII secolo troviamo in grande occorrenza “illustrazione” e finalmente nel secolo dell’Illuminismo, il XVIII, i termini di cui si discorre assumono l’accezione di spiegare un significato ovvero descrivere o trattare argomenti di materie scientifiche e letterarie. Esattamente questo hanno fatto quei modenesi “illustri semiconosciuti” che qui verranno menzionati. Non illustri perché famosi, ma “illustri” perché nel loro piccolo e secondo la loro scienza hanno descritto e trattato anche di cose zaratine “illustrando” la città dalmata e dandole così “lustrò”. Spesso però come vedremo in seguito, trattasi soltanto di cronache e racconti.

Zara - nobile e antica cittadina sulla costa dalmata. Procediamo ora nella trattazione come se stessimo leggendo (suonando) la partitura di un “canone inverso”, detto anche *canone per moto contrario* (la voce conseguente si muove in modo contrario rispetto a quella antecedente), ma forse, dovrei dire piuttosto “canone retrogrado”, altrimenti noto come *canocrizzante*: la voce conseguente inizia dall’ultima nota della voce antecedente e prosegue all’indietro, terminando quella iniziale². Dire Zara è dire Zadar, città dove lavoro e vivo attualmente. Ma negli anni della mia formazione universitaria a Bologna, innamorato di Ugo Foscolo, fui, per necessità, portato a conoscere più approfonditamente l’opera di Giuseppe Parini, padre spirituale del Foscolo. Leggendo il suo famoso gioiello poetico *Il Giorno* mi incuriosirono alcuni versi: «In sul tappeto / Sorge grand’urna, che poi scossa in / La dovizia de’ numeri comparte / Fra i signori, cui numerata è innanzi / D’immagini diverse alma vaghezza » (vv. 659 - 663).³ Qui il poeta sta descrivendo nobili ormai in là con gli anni intenti al gioco della “zara”, termine che le varie frequentazioni letterarie mi rendevano vagamente familiare. Il Parini però, più in particolare, parla della “cavagnuola”, ma insomma sempre un gioco d’azzardo. Ecco una parola interessante per il nostro tema, azzardo. Tentiamo una svelta ricostruzione etimologica. Azzardo deriva da “azzardum” che a sua volta proviene da “zardum” e dal più risalente “zarrum”, e attra-

² Cfr. LORIS AZZARONI, *Canone infinito: lineamenti di teoria della musica*, Bologna, CLUEB, 2001; LA MOTTE DIETHER DE, *Manuale di armonia*, Astrolabio Ubaldini, 2008.

³ GIUSEPPE PARINI, *Il Giorno*, in *L’Abate Parini e la Lombardia nel secolo passato*, studi di Cesare Cantù, Milano, Giacomo Gnocchi Editore, 1854; *Le Odi, Il Giorno e altre poesie minori*, a cura di G. Mazzone, Firenze, Barbera, 1897 (ristampato più volte).

verso lo spagnolo “azar” si ha “zara”. In latino si trova l’espressione “ludus azari”, gioco per giocare il quale servivano 3 dadi a 6 facce e un tavolo piano. Durante il gioco il giocatore di turno chiamava un numero e vinceva se la somma dei tre dadi lanciati era pari al numero chiamato.⁴ In tutto il mondo, i frequentatori del casinò conoscono questa pericolosa e costosa liturgia. Non solo. Il termine azzardo sembrerebbe derivare dal nome di un antico gioco di origini orientali o arabe chiamato “az-zahr”. Che in arabo (“zahr”) significa proprio dado e che avrebbe dato origine al francese “hasard” (XII sec.). Pare che il vocabolo stesso indicherebbe il massimo punteggio ottenibile, cioè 6-6-6, ovvero il numero del diavolo o numero triangolare: qui il vendutissimo *Codice da Vinci* di Don Brown docet.

È chiaro che si sta prendendo in esame il significato iconografico / iconologico del vocabolo “zara”. E il discorso prosegue. Accade così che negli anni ottanta del secolo scorso i miei genitori prenotassero un viaggio di gruppo proprio a Zadar per trascorrervi il Natale e il Capodanno. Nel loro immaginario storico Zadar era Zara. Venne fuori perciò che il babbo all’età di diciottanni, in pieno periodo di guerra (la Seconda Guerra Mondiale) aveva dovuto affrontare una difficile corvè. Come giovane dipendente delle Ferrovie dello Stato facente parte del personale viaggiante, dall’Aprile al Settembre del 1942, dovette prestare servizio su di una tradotta, un treno militare, adibito al trasporto di soldati tedeschi da Trieste a Zara e ritorno. Viaggio altamente rischioso perché durante il tragitto il convoglio era soggetto ai ripetuti attacchi da parte dei partigiani dell’ex Jugoslavia.

Ed ora, mi sia consentito rievocare un ulteriore episodio drammatico e triste, un fatto avvenuto poco prima della conclusione del secondo conflitto mondiale ad “illustrazione” dell’immaginario personale e collettivo al quale appartiene il termine “zara”. E’ la tragica storia di un giovanissimo semina-

⁴ Cfr. *Dizionario Sansoni; Dizionario Etimologico Italiano*, op. cit. La zara era in uso già nel lontano medioevo. Tra le fonti si annoverano Dante Alighieri («Quando si parte ‘l gioco della zara, Colui che perde si rimane dolente», *Purgatorio VI I*) e Francesco Petrarca nel *De Remediis*. (cfr. *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, Roma, Giovanni Treccani, 1976). Da non dimenticare l’Ariosto («Pensa che la cara tua libertà non meno abbi perduta che se giocata te l’avessi a zara») e il Pulci il quale, con versi entrati successivamente nel linguaggio parlato come proverbi e modi di dire, testimonia come zara, in realtà, stia a significare i punti persi al gioco: «zara a chi tocca!» oppure «zara all’avanzo!» (ormai sconosciuto). cfr. *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Roma, Giovanni Treccani, 1961; RAFFAELE SPONGANO, *Antologia della Letteratura Italiana*, vol. I, Bologna, Patron, 1968.

rista, Rolando Rivi, per il quale è stata inoltrata domanda di beatificazione presso la Santa Sede. Rolando, poco più che quattordicenne, un paio di settimane prima della Liberazione, fu assassinato da partigiani delle Brigate Garibaldi a Monchio, alle falde dell’Appennino modenese⁵. Poco si sa del perché fu ucciso. Si disse e si dice ancora oggi a causa dell’odio contro la Chiesa e i sacerdoti. Il ragazzino era nato in realtà a San Valentino di Castellarano in provincia di Reggio Emilia, paesino situato sulla riva occidentale del fiume Secchia che forma il confine naturale tra le province di Modena e Reggio. Lungo la riva orientale del Secchia che è provincia di Modena, si estende il territorio del comune di Sassuolo, celebre centro della produzione ceramica. Dagli anni sessanta in poi, ma già ancor prima, dall’epoca del boom economico in avanti, molti comuni reggiani situati nell’area di espansione del Secchia erano entrati a far parte di diritto del comprensorio economico dell’industria ceramica e della mattonella con centro a Sassuolo. Tant’è vero che il prefisso telefonico di tali comunità pur appartenenti amministrativamente alla Provincia di Reggio Emilia è lo stesso di quello di Sassuolo. Sì, va bene, ma Zara - Zara che c’entra in tutto questo? Orbene, il padre del giovane seminarista, Roberto Rivi, uomo di ardente fede cattolica, probo e pio, nel lontano 1923, aveva prestato servizio militare a Zara, all’epoca provincia italiana d’oltre mare. Ma qui è bene porre fine all’immaginario e alle cronache per passare ai fatti storici.

I personaggi “illustri”

I

Anno 1947. L’Italia è uscita sconfitta dal conflitto mondiale e deve cedere alla futura Repubblica di Jugoslavia l’Istria e la Dalmazia. E’ l’inizio dell’esodo dei dalmati italiani che cercano rifugio in varie regioni d’Italia. A questi si uniscono anche tre illustri imprenditori zaratini di successo, attivi nella produzione di liquori. Le tre famiglie sulla via dell’esodo sono quella dei Drioli, dei Luxardo ed infine quella dei Vlahov. Quest’ultima ci interesserà più da vicino.

Fin dal medioevo, l’allora Dalmazia veneta e soprattutto Zara erano famose per la produzione del “rosolio maraschino”, anche se la più antica ricetta pervenutaci fino ad oggi è dovuta ai monaci farmacisti del monastero

⁵ Cfr. MINO MARTELLI, *Una guerra, due resistenze*, Alba, Ed. Paoline, 1976.

domenicano della città nel XVI secolo. La prima produzione industriale di maraschino venne avviata nel 1759 da Francesco Drioli che dirigeva la Fabbrica di Maraschino Drioli di Zara⁶. Successivamente, nel 1821, il Console del Regno di Sardegna a Zara, il nobile genovese Girolamo Luxardo, apre l'omonima distilleria e già nel 1829 ottiene dal governo di Vienna il privilegio imperiale, una sorta di riconoscimento legale, grazie al quale può denominare la propria ditta "Privilegiata Fabbrica Maraschino Excelsior".⁷

Ed eccoci alla famiglia Vlahov. Nell'ultimo decennio del 1800, Romano Vlahov, capostipite di una fortunata ma breve dinastia di imprenditori, la cui famiglia proveniva da Sebenico (Šibenik), fonda a Zara dove si era trasferito nel 1888, dentro al cortile della propria abitazione, la "Distilleria Romano Vlahov"⁸. Questa fabbrica di liquori produceva e vendeva sia il maraschino di Zara, prodotto dalmata apprezzato in varie parti del mondo, sia altri tipi di distillati e infusi. Fra questi l'«Amaro Zara», molto noto fra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. La produzione raggiunse una tale qualità che, al pari dei Luxardo, anche i Vlahov ricevettero lo speciale privilegio imperiale della casa degli Asburgo. La ricca famiglia, inoltre, possedeva fondi e fabbriche anche in altre località della Dalmazia e perfino a Salonicco (Grecia). Nella Seconda Guerra Mondiale, com'è noto, Zara fu pesantemente e ripetutamente colpita dai bombardamenti e così pare che anche parte degli stabilimenti Vlahov andarono distrutti e non furono mai

⁶ Cfr. *La fabbrica di maraschino Francesco Drioli di Zara (1759-1943)*, Centro Studi sull'impresa e sul patrimonio industriale, Vicenza, 2006.

⁷ Cfr. NICOLÒ LUXARDO DE' FRANCHI, *I Luxardo del Maraschino*, Trieste, Editrice Goriziana, 2004.

⁸ Oggi il nome Vlahov, originario della piccolissima isola Prvič di fronte a Šibenik, in realtà, esiste ancora sul mercato dei liquori e superalcolici. Su un sito della Rep. Ceca www.drinks24.com viene messo in vendita il Maraschino Vlahov, vol. 25%, 0,7l, con codice di produzione CAS003 che sta a indicare come ditta produttrice la Casoni spa. Oltre al maraschino, a vini locali e a un vino-champagne, i Vlahov produssero con successo «L'Elisir Stomacale Corroborante [...] raccomandato da celebrità mediche, fornitore della Casa Reale Principesca di Lusignano a Parigi, decorato col Busto di Libertador e premiato con le più alte distinzioni», come si poteva leggere nella locandina pubblicitaria e, infine, il "Roob Coccola", liquore a base di ginepro. (cfr. *Romano Vlahov i Nikola Skroza. Na spomen šepurinskim industrijalcima piča*, pripremio i uredio Frane A. Fantulin, Šepurina, kolovoza 1996). A Zara i Vlahov abitarono villa Ida, edificio ancora oggi visibile in località Marina. La tomba di Romano Vlahov, scomparso nel 1895 - il 17 giugno 1895 il gazzettino zaratino «Il Dalmata» gli dedica un articolo - si trova tuttora nel cimitero di Zadar.

più ricostruiti. Come i Luxardo stabilitisi a Torreglia nei pressi di Padova e i Drioli che aprirono una distilleria a Mira vicino Venezia (chiusa però definitivamente negli anni settanta), anche i Vlahov cercarono fortuna in Italia, nel bolognese. Alcuni però si stabilirono a Pescara e Trieste.

Non si sa con esattezza se i Vlahov o più precisamente gli Antić ché eredi diretti non ve n'erano -Antić, cognome del marito di Clarice Vlahov - riparassero in Italia già durante il Secondo Conflitto Mondiale o se, effettivamente, si unirono all'esodo degli sfollati dalmati quindi a guerra conclusa⁹. Mentre nella terra d'origine il nuovo governo della repubblica socialista avrebbe fuso assieme in un'unica entità le industrie Luxardo e quelle dei Vlahov, una volta in Italia la famiglia provò a ricominciare la produzione del maraschino ma la fortuna, questa volta, venne meno tanto che vista l'attività fallimentare i Vlahov, negli anni cinquanta del secolo scorso, cedettero il loro marchio alle antiche distillerie della famiglia Casoni di Finale Emilia, in provincia di Modena. L'azienda liquoristica Casoni S.p.A. di Modena, invece, è a tutt'oggi presente sul mercato italiano e internazionale grazie anche all'accordo di partnership, siglato nel 1999, con la Peloni srl di Bormio (Sondrio)¹⁰. La Casoni con sede a Finale Emilia, piccola e antica cittadina della bassa modenese a ridosso della sponda destra del Po, è una delle aziende liquoristiche più longeve d'Italia. Fu fondata infatti nel lontano 1814 da Giuseppe Casoni e la sua gamma di liquori comprende anche il Nocino di Modena, bevanda alcolica a base di noci. Da principio il sig. Giuseppe conduce un'attività distillatoria per la produzione dell'acquavite nelle sue piccole officine artigianali. Alcuni decenni dopo, all'attività artigianale si affianca quella di "raffinare acquavite con anesi" da cui è originata la fabbricazione dei liquori a base di anice. La "bollitora de' spirti" di Giovanni Casoni (nato nel 1868) situata nel cortile della sua casa proprio nel centro di Finale Emilia si distinse poi per la produzione di "rinfreschi e coloniali" tramite l'utilizzo di materie naturali quali erbe e piante aromatiche. Ma è grazie a Enea Casoni (nato nel 1908) che la specialità della casa,

⁹ Cfr. ANTE UKIĆ, *Korijeni: demografska povijest Srime*, Zagreb, Otočni Sabor, 2004; Šepurinski *Zbornik*, Matica hrvatska Šibenik, 1999. Le varie genealogie sui Vlahov si fermano tutte alla soglia della II Guerra Mondiale. Un ringraziamento particolare va al personale del Državni Arhiv di Zadar.

¹⁰ La ditta Peloni nacque nel 1875 e diventò famosa per la produzione dell'amaro "Braulio" che fu il digestivo preferito da Gabriele D'Annunzio.

lo “spirto d’anice” ovvero l’Anicione Casoni, riscuote un successo nazionale. Con la sesta generazione, la Casoni S.p.A. assume rilevanza e prestigio internazionali¹¹. L’impresa possiede unità operative fuori dell’Emilia e una joint-venture con l’impresa slovacca Stepanov s.r.o. Il venduto Casoni copre oltre il 10% del mercato italiano e all’estero viene esportato oltre il 30% dell’intera produzione annuale. Per questo, la Casoni detiene quote di primaria importanza in Germania, Svizzera, Spagna e Belgio. È chiaro perciò come anche la famiglia Casoni, a suo modo e nel proprio settore lavorativo ed economico, con l’acquisizione del marchio Vlahov, abbia potuto “illustrare” il sottilissimo legame che collega Modena con Zara.

II

Ed eccoci all’ultima sezione di questo breve saggio. È qui che si scopriranno i giochi vale a dire i contenuti e le vere intenzioni che hanno favorito il presente lavoro. Con l’ardore del ricercatore ma carico di troppe speranze, mi ero convinto che, in epoche remote ovvero dal medioevo fino alla caduta della Serenissima (1797, trattato di Campofornio), potessero esserci stati degli alti prelati (vescovi, arcivescovi e cardinali) e dei militari di carriera (condottieri e ufficiali) di origine modenese i quali, per un qualche motivo, avrebbero potuto “illustrare” un loro legame con la Dalmazia e con le terre zaratine. Speranza vana. Certezza disillusa. È bene quindi interrompere il procedimento di tipo retrogrado o canone inverso per far partire l’ultimo movimento, il più significativo col quale si dà un senso al tono eclettico di questo contributo. Iniziamo dai porporati.

Sono tanti gli alti prelati, modenesi per nascita o per formazione spirituale ed intellettuale, che hanno ricoperto alte cariche ecclesiastiche in diversi paesi europei quali l’Inghilterra, la Polonia, la Germania, la Francia, la Spagna, l’Austria e l’Ungheria oppure che hanno semplicemente vissuto

¹¹ Avviata quasi due secoli or sono, l’azienda industriale è ancor oggi diretta da un discendente del fondatore, il cav. Mario Casoni. Le notizie qui riportate le devo unicamente alla *brochure* pubblicitaria e al sito web della ditta.

in quelle terre lontane incaricati dal Papa come legati o nunzi apostolici¹², Per dovere di cronaca, ricordo con piacere il Vescovo di Modena Ercole Rangone (1491-1527), nominato cardinale nel 1517¹³. Questi, ricevuta la porpora cardinalizia, per motivi amministrativi e forse sentimentali, fu trattenuto a Roma da Papa Clemente VII e lì restò fino alla sua morte avvenuta a Castel Sant'Angelo. Tra i vari incarichi "a distanza", tipici per le alte sfere ecclesiastiche dell'epoca, pare che Ercole Rangone, per un breve periodo, abbia svolto le mansioni di amministratore apostolico proprio della diocesi di Zara. Finalmente Zara. Ma non bisogna esultare troppo. Il canone 371 & 2 del Codice di Diritto Canonico (Libro I, Sezione II, Titolo I, cap. I) definisce l'amministrazione apostolica «una determinata porzione del popolo di Dio che, per ragioni speciali e particolarmente gravi, non viene eretta come diocesi dal Sommo Pontefice e la cura pastorale della quale viene affidata ad un Amministratore apostolico, che la governa in nome del Sommo Pontefice».

Non bisogna certo essere storici di professione per capire che qualcosa non quadra. Zara è un'antichissima diocesi, fondata attorno al 530 d.C. e prima di chiamarsi così ebbe diversi nomi, tra i quali Jadera, Jadra e Diadora. Inoltre, se l'amministrazione apostolica la si definisce grazie al territorio in cui è ubicata, l'amministratore stesso non è detto che sia vescovo, anzi il più delle volte non lo era affatto. I motivi per cui una determinata zona non diventa diocesi ma amministrazione apostolica possono risiedere nella particolare difficoltà di rapporto tra Santa Sede e lo Stato a cui appartiene il territorio in questione - Zara e la Dalmazia rientravano nei domini della Repubblica di Venezia ed è noto che i rapporti tra Roma e la Serenissima non fossero dei migliori; ancora

¹² Anche la diocesi di Scutari, nell'odierna Albania, fu retta, ad esempio, seppur per poco tempo, da un carpigiano, il francescano Girolamo Vaschieri. Carpigiano = cittadino di Carpi, antica località oggi città a nord ovest di Modena, feudo appartenente alla famiglia dei Pio la quale non era in buoni rapporti con gli Estensi, signori di Modena e Ferrara. Tra le fonti consultate sui prelati modenesi, fonti che spesso non concordano tra loro, cfr. NICOLA BERNABEI, *Vita del Cardinal Giovanni Morone, Vescovo di Modena e Biografie dei Cardinali Modenesi e di Casa d'Este, dei Cardinali Vescovi di Modena e di Quelli Educati in Questo Collegio di San Carlo*, Tipografia Rossi, Modena, 1885; *The Cardinals of the Holy Roman Church, Biographical Dictionary*, (copyright) Salvador Miranda, Roma, 1998-2008; ALBERTO BARBIERI, *Modenesi da Ricordare, Ecclesiastici*, Modena, S.T.E.M. Mucchi, 1969.

¹³ Rangone, toponimo corrispondente all'odierno borgo civico di Castelnuovo Rangone, posto a ca. 15 km a sud est di Modena. La famiglia Rangone ne entrò in possesso per via ereditaria attraverso i Bentivoglio, signori di origini bolognesi, padroni della ricca e fiorente Vignola (MO), terra famosa per le sue ciliege.

più grave è il ruolo di Modena, seconda capitale del Ducato degli Estensi nemici dei veneziani, oppure per mutamenti di confine tra due o più Stati o semplicemente perché la struttura di Chiesa risulterebbe ancora molto debole e non sarebbe possibile costituire una vera diocesi, aspetto quest'ultimo, che si addice alle attuali, esistenti amministrazioni apostoliche come ad esempio quella del Caucaso o delle Isole Comore.

Piuttosto deluso dalla ricerca sui porporati di origini modenesi presenti e attivi in quel di Zara, ho intrapreso l'indagine storica sui militari di carriera con la speranza appesa a un lumicino. E anche questa volta l'attesa è andata parzialmente delusa, con un'unica eccezione: l'antica e nobile famiglia Montecuccoli, elevata a rango di principi per le tante imprese gloriose e le altrettante vittorie riportate sui campi di battaglia di mezza Europa soprattutto nelle guerre contro i turchi anche in Dalmazia con Galeotto Montecuccoli, ma non è dato sapere con esattezza dove e quando. Eccolo qui un altro sottile legame a "dar lustro" a Modena e alla Dalmazia, soprattutto all'Istria ma purtroppo non esplicitamente a Zara. Oltre tutto, l'attendibilità storica lascia alquanto a desiderare¹⁴. Con l'adesione militare e politica alla Lega Lombarda che fronteggiò in aspri combattimenti Federico Barbarossa, l'integrazione dei Montecuccoli nel tessuto culturale e sociale del territorio modenese divenne definitiva¹⁵. I Montecuccoli diventarono perciò i signori del Frignano nel basso appennino modenese. Il piccolissimo castello dei Monte-

¹⁴ Galeotto viene di solito ricordato soltanto per essere il padre altero, dispotico e violento del più famoso Raimondo Montecuccoli (1609-1680), valoroso condottiero al servizio degli asburgo che i manuali di storia definiscono "salvatore della cristianità" perché nel 1664 a San Gottardo, sulle rive del Raab, affluente del Danubio, sconfisse l'esercito turco impedendone l'avanzata verso Vienna e Parigi. È probabile che Gherardo Montecuccoli, capostipite della dinastia di condottieri e strateghi militari molto intelligenti, fosse un cavaliere al servizio di un imperatore tedesco, quindi lui stesso di origini germaniche. Il suo nome compare per la prima volta in un atto di donazione al Monastero di San Prospero di Reggio Emilia. cfr. *Modena Estense*, antologia a cura di Alessandro Bellei, Modena, Edizioni CDL, 2002; ALBERTO BARBIERI, *Modenesi da Ricordare Politici, Diplomatici e Militari*, Modena, S.T.E.M. Mucchi, 1973, testo che fornisce un ricco apparato bibliografico; inoltre, cfr. *Croazia*, Mondadori (Le Guide), Milano, 2002; *Croazia*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 2006.

¹⁵ Si tratta della prima Lega Lombarda, costituitasi nel 1167 a Pontida, la quale nel 1176, con la battaglia di Legnano, sconfisse il Barbarossa. È a questa vicenda storica che si ispira, nei valori e negli ideali, l'odierno partito politico della Lega Nord. Per i fatti storici, cfr. FRANCO CARDINI, *La vera storia della Lega Lombarda*, Milano, Mondadori, 2008.

cuccoli, un semplice fortilizio oggi del tutto restaurato che in me, giovane padre, evoca ricordi dolcissimi, pieni di fantasie e nostalgia, è situato sul cucuzzolo di una collina prospiciente la piana di Pavullo, il più importante centro amministrativo e politico del comprensorio montano modenese.

Con Baldassarre, detto Bersantino, i Montecuccoli partecipano alla guerra contro i veneziani durante la Lega di Cambrai¹⁶. E' certo però che, successivamente e con le date tutte da verificare, come ringraziamento per gli alti servizi resi all'Imperatore austriaco, i Montecuccoli ricevettero in dono il feudo di Pisino o Pasino, moderna Pazin, non abitandovi per altro mai e sottraendolo di fatto ai precedenti possessori, la famiglia Mosconi¹⁷. Dal XVIII secolo in poi i Montecuccoli possedettero anche la signoria di San Dorlingo, l'odierna Dolina, e secondo alcuni abitarono solo saltuariamente in Istria. Ma come detto in precedenza, le fonti non riportano documenti certi. La famiglia mantenne la proprietà del castello di Pisino/Pazin fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale sebbene la loro signoria feudale fosse stata abolita già nel 1848.

Il presente contributo va a concludersi ricordando il nome e le opere di un illustre semisconosciuto ai più ma che "illustratore" tra l'altro di cose zaratine lo fu davvero: Giacomo Cantelli (1643-1695, date incerte), geografo e bibliotecario alla corte estense di Modena ma soprattutto cartografo insigne¹⁸. Ludovico Antonio Muratori, storico e letterato di chiara fama, scrive

¹⁶ La Lega di Cambrai (1508) fu un'alleanza strategico-militare tra Francia, Spagna, Austria, il Papa Giulio II e gli Estensi contro la Repubblica di Venezia che sciaguratamente accettò l'impossibile sfida. Si concluse ufficialmente con la Pace di Cambrai o Pace delle due Dame nel 1529. Sia detto per inciso. Successivamente alla Lega di Cambrai alcuni Montecuccoli, seguendo il loro istinto guerriero o il loro spirito guerrafondaio, entrarono al servizio anche della Serenissima. Per gli avvenimenti storici, cfr. ALVISE ZORZI, *Una città, una repubblica, un impero Venezia 697-1797*, Milano, Mondadori, 1980, e sempre dello stesso autore *San Marco per sempre*, Mondadori, 1998.

¹⁷ Per quanto mi è dato sapere, il borgo di Pisino/Pasino (Pazin) fu assegnato da Ottone II al vescovo di Parenzo nel 983. Divenne poi sede della contea di Pasino dal 1248 al 1374 e restò sotto il dominio veneziano dal 1420 al 1536, quindi (?) passò di mano diventando feudo degli Asburgo. Non so quanta e quale attendibilità possa avere il sito www.istriadalmaziacards.com là dove afferma che i Montecuccoli ricevettero in dono il feudo di Pisino solo nel 1766.

¹⁸ Cfr. *Giacomo Cantelli: Cenni biografici*, a cura della Biblioteca Comunale "Francesco Selmi" di Vignola, Comune di Vignola, 2000; LAURA FEDERZONI, *Giacomo Cantelli: la formazione e l'attività di un cartografo del XVII sec.*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», Roma, s. XI, vol. X, 1993, pp. 539-554.

in uno dei suoi tanti trattati che il Duca Francesco II d'Este aveva al suo servizio «tre letterati sudditi suoi [...] Il terzo fu Giacomo Cantelli da Vignola rinomato per tante sue carte stampate in Roma, e che insieme fu bibliotecario di esso Duca»¹⁹. Dunque, ciò che conosciamo del Cantelli è che era di origine vignolese e che operò alla corte estense di Modena in qualità di cartografo, geografo e bibliotecario. Sembra invece che fosse nato a Montorsello dove gli eredi possedevano di certo case e terreni. Sembra ancora che la mansione di bibliotecario sia l'unica pratica quotidiana che gli si può attribuire mentre la professione di geografo che implicherebbe viaggi ed esplorazioni sul campo compare solo come titolo onorifico in un cartiglio del 1686 nel quale lo stesso aggiunge al proprio nome la qualifica di geografo e suddito del Serenissimo di Modena²⁰. Lo si può verificare anche andando a leggere gli unici due testi scientifici lasciatici dal Cantelli e pubblicati sul «Giornale de' Letterati», anno 1693, nella chiosa dello stesso autore subito dopo il titolo²¹.

Insomma, della vita del signor Cantelli, geografo di corte, poco si sa. Anche la data della morte risulta incerta perché secondo alcuni, al momento della morte, il Cantelli doveva avere quarantadue anni, secondo altri ne avrebbe dovuti avere ben cinquanta. Ma allora cosa sappiamo in effetti di questo “personaggio illustre”? Quel che è certo è che Cantelli fece parte della ristretta cerchia di umanisti, letterati e scienziati che a Modena si riunivano intorno al «Giornale de' Letterati» e su questa rivista pubblicavano i loro saggi. Di Cantelli ci rimangono i due brevissimi testi di carattere geografico già menzionati, la sola testimonianza del suo essere geografo²². Inoltre, a

¹⁹ LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Antichità estensi*, Modena, 1740, p. 602; LAURA FEDERZONI, *L. A. Muratori e i geografi modenesi*, Per formare un'istoria intiera, Firenze, Olschki, 1992, pp. 219-243.

²⁰ Cfr. LUIGI VISCHI, *Nuovi documenti intorno a Giacomo Cantelli*, in «Atti e memorie delle Regie Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi», s. III, vol. IV, pt. I, Modena, Tipi di G.T. Vincenzi e nipoti, 1886, pp. 169-196; cfr. anche le lettere autografe del 21 luglio 1689, in Archivio di Stato di Modena: Cancelleria Ducale, Archivi per materie, Letterati, busta 13, fasc. Cantelli Giacomo.

²¹ GIACOMO CANTELLI, *Voyage en divers etats d'Europe e Osservation phisiques, et matematicques...*, in «Giornale de' Letterati», anno 1693, in Modena per Marc'Antonio Cozza Stampatore Vescovale con Licenza de' Superiori. A spese di G.C. Il Signor Giacomo Cantelli Geografo del Serenissimo di Modona - (enterpris pur decouvrir un nouveau Chemin à la Chine), pp. 48-60 e pp. 117-127.

²² «Il Giornale de' Letterati» fu pubblicato a Modena dal 1686 al 1695 a cura di Benedetto Bacchini. I saggi del Cantelli non li si può considerare testi scientifici perché hanno, semmai, la struttura di lettera colta per ingraziarsi i favori del re di Francia e ricevere da questi sovvenzioni per studi e viaggi, per altro mai intrapresi.

tutt'oggi non è stato ritrovato ancora alcun documento in grado di attestare gli spostamenti e i viaggi in Italia e all'estero di cui si vantava il Cantelli stesso né tantomeno, come già osservato sopra, quali fossero effettivamente le mansioni a lui assegnate. Da Luigi Vischi apprendiamo che nel 1680 Cantelli dovrebbe essersi sposato a Bologna. E da una lettera autografa del 1689 sappiamo che Cantelli potrebbe aver soggiornato per un certo periodo di tempo a Roma, ma il fatto resta dubbio²³. Molto probabilmente Cantelli ha costruito a Roma dei Globi terrestri (andati perduti) ma non v'è luogo alcuno nel suo epistolario in cui egli precisi quando ciò sia avvenuto e chi gli avesse affidato l'incarico. Se è vero che dal 1679 iniziò a far stampare carte geografiche presso lo stampatore Giovanni Giacomo de Rossi di Roma, ciò non significa necessariamente che egli sia mai stato effettivamente nella città eterna, come, per altro, attestano le lettere successive dalle quali si evince che Cantelli continuò a collaborare con lo stampatore romano e i suoi eredi anche dopo essersi trasferito definitivamente a Modena, al servizio degli Este, alla corte di Francesco II, nel periodo che va dal 1669 al 1685.²⁴ In conclusione, è l'attività del cartografo, disegnatore, incisore e stampatore di carte topografiche, a permetterci di ristabilire quel sottilissimo filo rosso che collega in modo significativo Modena con Zara. E a suo modo, compito di un cartografo è quello di "dar lustro" cioè "illustrare" aspetti particolari della natura o dell'esistenza. Nella lettera del 27 agosto 1688, probabilmente indirizzata a un fattore del duca di Modena, Cantelli comunica di essere pronto a consegnare due carte geografiche sulla Germania ed inoltre informa che «non tarderanno a comparire una Dalmatia in due foglij, una Bossina, una Servia, et una Bulgaria, c'horà stanno sotto il Bollino, per comparir

²³ Cfr. LUIGI VISCHI, *Nuovi documenti intorno a Giacomo Cantelli*, cit., p. 190; cfr. lettera di G.C. del 19 luglio 1689, in Archivio di Stato di Modena: Camera Ducale, Amministrazione della casa, Biblioteca, busta 2, fasc. 22. Nella missiva il Cantelli si lamenta di un incidente occorsogli durante la costruzione di una coppia di Globi commissionatigli dal Duca di Modena e afferma di non avere mai prima di allora incontrato simili difficoltà «né in Roma, né in Bologna». Dal che si evince che la lettera non dà riscontro certo della presenza di Cantelli a Roma.

²⁴ Cfr. LAURA FEDERZONI, *Giacomo Cantelli: la formazione*, cit., p. 542; LUIGI VISCHI, *Nuovi documenti intorno a Giacomo Cantelli*, cit., p. 174; Archivio di Stato di Modena: Camera Ducale, Mandati in volume, reg. 118.

fra poco alla luce». ²⁵ Sempre per la rinomata officina cartografica De Rossi di Roma, nel 1690, Cantelli disegnerà anche una carta geografica dal titolo *La Croatia e la Contea di Zara* che raffigura il territorio compreso tra il Golfo del Quarnaro e appunto la costa della Contea zaratina. ²⁶ La tavola si trova nella famosa raccolta intitolata «Mercurio Geografico» pubblicata a Roma dalla tipografia De Rossi nel 1692 ed è l'ultima di una breve serie dedicata non solo alla costa Dalmata ma anche all'entroterra croato. ²⁷

'SLAVNI' MODENESI I ZADAR

Ovaj kratki rad nastao je kao prilog prvom istraživanju o pojedincima koji su bili ili rođeni u Modeni (Italia) ili su se u tom gradu školovali, a koji su tijekom života ostavili prepoznatljiv trag na zadarskome području. Ali, umjesto da bude jednostavno, spomenuto se istraživanje pretvorilo u težak posao koji je na kraju polučio vrlo malo rezultata. Čitatelji koje zanima tematika ovoga članka, moći će naći u tekstu ponešto o životu i radu onih *Modenesa* koji nisu poznati zato što su bili 'slavni', nego zato što su svojim znanjem i umjetnošću uspostavili kulturalnu i duhovnu poveznicu između Modene i Zadra, kao i između Modene i ostatka Dalmacije. Pojedinci čijim se životom i djelom bavi ovaj članak redom su: kartograf i geograf Giacomo Cantelli iz Vignole (17. stoljeće), šibenski poduzetnici i proizvođači alkoholnih pića iz obitelji Vlahov, Casoni iz Finale Emilije (19. i 20. stoljeće), Ercole Rangone, modenski biskup (16. stoljeće) i zadnji, ali ne manje važan, princ Galeotto i princ Raimondo iz obitelji Montecuccoli (17. stoljeće), čiji se povijesni tragovi protežu kroz dalmatinsko ali i kroz istarsko područje.

²⁵ Cfr. Archivio di Stato di Modena: Camera Ducale, Archivi per materie, Letterati, busta 13, fasc. Cantelli Giacomo.

²⁶ CANTELLI GIACOMO DA VIGNOLA, *La Croatia / e la Contea di Zara*, Roma, De Rossi, 1690, incisione su rame, foglio unico (mm 420x563 misurati alla battuta).

²⁷ CANTELLI GIACOMO DA VIGNOLA, *Dalmatia / Istria Bosnia Servia / Croatia / e parte di Slavonia*, 1684, incisione su rame, foglio unico (mm 420x550 misurati alla battuta); *Dalmatia marittima Occidentale e Dalmatia marittima Orientale*, 1690, incisione su rame, foglio unico (mm 560x825 misurati alla battuta), L'opera *Mercurio Geografico* raggruppa quasi tutte le carte disegnate da Giacomo Cantelli. Numerose tavole sono colorate ad acquerello e portano preziosi cartigli con le indicazioni sul contenuto della carta e le dediche a principi, regnanti e illustri personalità.

“FAMOUS“ MODENESI AND ZADAR

In its original premises, this short essay was intended to be the contribution to the first research about those individuals who were either born in Modena or got their education and cultural formation in that city, leaving throughout their lifetime their recognizable trace in the county of Zadar. But, the aforesaid research, instead of being an easy one, became a difficult work giving few results. Therefore, the reader who is interested in the topic that has been pursued in this essay, will be able to find about the life and work of those *Modenesi* who have not been renowned because they were “famous” but because with their knowledge and artistry they managed somehow to establish the subtle cultural and spiritual connection between Modena and Zadar as well as between Modena and the region of Dalmatia. The persons whose life and work have been followed in this text are the cartographer and geographer Giacomo Cantelli di Vignola (17th century), the members of the Vlahov family who were entrepreneurs and liquor producers from the city of Šibenik as well as Casoni from Finale Emilia (19th and 20th century), or the Bishop from Modena, Ercole Rangone, (16th century), and, not to forget, Prince Galeotto and Prince Raimondo of Montecuccoli family (17th century) whose historical presence can be traced in both the Dalmatian and the Istrian area.

BIBLIOGRAFIA

- AZZARONI, Loris, *Canone infinito: lineamenti di teoria della musica*, CLUEB, Bologna, 2001
- BARBIERI, Alberto, *Modenesi da Ricordare, Ecclesiastici*, S.T.E.M., Mucchi, Modena, 1969
- BARBIERI, Alberto, *Modenesi da Ricordare, Politici, Diplomatici e Militari*, Modena, 1973
- BERNABEI, Nicola, *Vita del Cardinal Giovanni Morone, Vescovo di Modena e Biografie Dei Cardinali Modenesi e di Casa d'Este*, Tipografia Rossi, Modena, 1885
- CANTELLI, Giacomo, *Cenni biografici*, a cura della Biblioteca Comunale “Francesco Selmi” di Vignola, Comune di Vignola, 2000
- CANTELLI, Giacomo, Lettere autografe del 21 luglio 1689, in Archivio di Stato di Modena: Cancelleria Ducale, Archivi per materie, Letterati, busta 13, fasc. Giacomo Cantelli
- CANTELLI, Giacomo, Lettera del 19 luglio 1689, in Archivio di Stato: Amministrazione Casa, busta 2, fasc. 22
- CANTELLI, Giacomo, Mandati in volume, reg. 118, in Archivio di Stato di Modena: Cancelleria Ducale
- CANTELLI Giacomo, *Voyage en divers etats d'Europe e Osservations phisiques, et matematicques*, in «Giornale de' Letterati, anno 1693» in Modena per Marc'Antonio Cozza Stampatore Vesconale
- CANTELLI, Giacomo da Vignola, *La Croatia / e la Contea di Zara*, Roma, De Rossi, 1690, incisione su rame; *Dalmatia / Istria Bosnia Servia / Croatia / e parte Slavonia*, incisione su rame, 1684; *Dalmatia marittima Orientale e Dalmatia marittima Orientale*, incisione su rame, 1690, in «Mercurio Geografico», Roma, 1692
- CARDINI Franco, *La vera storia della Lega Lombarda*, Mondadori, Milano, 2008
- CODICE DI DIRITTO CANONICO, libro II, sezione II, titolo I, cap. I, anche in Musselli-Tedeschi,

- Manuale di diritto canonico*, Monduzzi editore, Bologna, 2002
- DE LA MOTTE, Diether, *Manuale di armonia*, Astrolabio Ubaldini, 2008
- DIZIONARIO DELLA LINGUA ITALIANA, Sansoni, Firenze, 1990
- DIZIONARIO ENCICLOPEDICO ITALIANO, Giovanni Treccani, Roma, 1961
- DIZIONARIO ETIMOLOGICO ITALIANO, vol. terzo, a cura di C. Battisti e G. Alessio, Barbera, Firenze, 1952
- ENCICLOPEDIA DANTESCA, vol. I, Giovanni Treccani, Roma, 1976
- La fabbrica di maraschino Francesco Drioli di Zara (1759-1943)*, Centro Studi sull'impresa e sul patrimonio industriale, Vicenza, 2006
- FEDERZONI, Laura, *Giacomo Cantelli: la formazione e l'attività di un cartografo del XVII sec.*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», Roma, s.XI, vol. X, 1993
- FEDERZONI, Laura, *L. A. Muratori e i geografi modenesi*, Per formare un'istoria intiera, Olschki, Firenze, 1992
- GABRIELLI, Aldo, *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1971
- GRANDE DIZIONARIO DELLA LINGUA ITALIANA, vol. IX, UTET, Torino, 1975
- LUXARDO DE' FRANCHI, Nicolò, *I Luxardo del Maraschino*, Editrice Goriziana, Trieste, 2004
- MARTELLI, Mino, *Una guerra, due resistenze*, Ed. Paoline, Alba, 1976
- MIRANDA Salvador, *The Cardinals of the Holy Roman Church, Biographical Dictionary*, Roma, 1998-2008
- MURATORI, Ludovico Antonio, *Antichità estensi*, Modena, 1740
- PARINI, Giuseppe, *Il Giorno*, in *L'Abate Parini e la Lombardia nel secolo passato*, studi di Cesare Cantù, Giacomo Gnocchi Editore, Milano, 1854
- PARINI, G., *Le Odi, Il Giorno e altre poesie*, a cura di G. Mazzone, Barbera, Firenze, 1897
- Romano Vlahov i Nikola Skroza, Na spomen šepurinskim industrijalcima piča*, pripremio i uredio Frane A. Fantulin, Šepurina, 1996
- SPONGANO, Raffaele, *Antologia della letteratura italiana*, vol. I, Patron, Bologna, 1965
- Šepurinski zbornik*, Matica hrvatska Šibenik, 1999 (Državni Arhiv u Zadru)
- UKIĆ, Ante, *Korijeni: demografska povijest Srime*, Otočni sabor, Zagreb, 2004
- VISCHI, Luigi, *Nuovi documenti intorno a Giacomo Cantelli*, in «Atti e memorie delle Regie Deputazioni di storia patria per le province modenesi e parmensi», s. III, vol. IV, pt. I, Tipi di G.T. Vincenzi, Modena, 1886
- ZORZI, Alvise, *San Marco per sempre*, Mondadori, Milano, 1998
- ZORZI, Alvise, *Una città, una repubblica, un impero Venezia 697-1797*, Milano, 1980
- Croazia*, Mondadori (Le Guide), Milano, 2002
- Croazia*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 2006
- www.drinks24.com
- www.expomo.com/casoni/
- www.istriadalmaziacards.com

Riportare alla luce i vari nomi, appellativi, toponimi e microtoponimi di un'area multilingue rappresenta quasi sempre un compito arduo e complesso. La triglossia caratteristica di una parte del territorio zaratino, nonostante il diverso livello di prestigio locale che contraddistingue tuttora ciascuna delle tre lingue, ha prodotto un'eccezionale „varietà linguistica di contatto“. La presenza di lessemi plurilingue nel corpus toponomastico del linguaggio locale, nonché le loro variazioni fonetiche, morfologiche, semantiche e grafiche nel tempo, dimostrano l'intrinseca dinamicità linguistica della nostra area di ricerca promossa dagli innumerevoli contatti linguistici e da peculiari fattori extralinguistici che l'hanno caratterizzata.

SU ALCUNI TOPONIMI E MICROTOPNIMI¹ DI BORGO ERIZZO

*Venuto quel fragore, la folla si radunò e rimase sbigottita
perché ciascuno li sentiva parlare la propria lingua.*

(dagli Atti 2, 6)

Nota introduttiva

In passato i contatti linguistici tra le due sponde dell'Adriatico furono numerosi e dinamici. In modo particolare in Dalmazia, a Zara, la cui storia ha reso gli zaratini dei veri e propri poliglotti. Il fenomeno della poliglossia è evidente soprattutto in una parte della città, conosciuta come *Arbanasi* o *Borgo Erizzo*, perché è proprio in quest'area di Zara che tra gli abitanti locali avvenne l'ineluttabile contatto linguistico tra la lingua albanese, contraddistinta dal dialetto ghego, la lingua croata e la lingua italiana. A tal proposito anche l'illustre linguista croato, Petar Šimunović, sottolinea «la

¹ La scelta dell'autrice di ricorrere in questo articolo all'utilizzo del termine „microtoponimo“ si giustifica nella sua intenzione di voler puntualizzare la particolarità e la limitatezza temporale e spaziale dei toponimi caratteristici dell'idioma borgherizzano utilizzato solo in una parte dell'area geografica cittadina e solo da alcuni gruppi di persone. Nel senso più ampio del termine, infatti, questi stessi termini si considerano implicitamente toponimi.

densità di dati toponomastici idioglotti e alloglotti che si riscontra nelle zone di popolamento intenso [...] Queste sono solitamente zone toponomastiche molto attive»².

Esistono tre termini distinti per definire l'idioma di questo specifico „quartiere“ di Zara: *arbënišht*, *arbanaški* e *borgherizzano*. In particolare, quest'ultimo termine è tuttora utilizzato nella comunicazione orale tra gli zaratini, i cui avi, alla fine del Settecento, furono profughi che conoscevano solo l'albanese *ghego*, loro principale segno di identità culturale. Tramandatosi per secoli di padre in figlio, o meglio di madre in figlio, l'albanese *ghego* è riuscito a conservarsi all'interno delle famiglie e a trasformarsi da dialetto ghego dell'epoca in un idioma albanese-italo-croato, risultante dalla convivenza di tre culture e sistemi linguistici in uno stesso territorio.

In questo saggio si è scelto di proposito di ricorrere all'utilizzo dell'etnonimo *borgherizzano* e del toponimo *Borgo Erizzo* come termini per indicare, rispettivamente, l'idioma locale e una specifica area della città di Zara che venne abitata da albanesi dal 1762. Con ciò non si è voluto sminuire in alcun modo il toponimo *Arbanasi*, termine rimasto invariato dal punto di vista lessicale e semantico in una parte specifica della città di Zara.

Le fonti e i dati storici a nostra disposizione, nonostante la ragnatela dell'ignoranza e la polvere dell'oblio storico degli ultimi cinquant'anni, ci permettono di riscoprire il passato e di capire meglio il presente per agire in un prossimo futuro affinché quest'idioma possa in qualche modo essere strappato dalle mani del destino di *morte linguistica*.

Il corpus linguistico, l'area di ricerca e le fonti

Questa ricerca tratta dei toponimi e microtoponimi presenti nell'area sudorientale della città di Zara, delimitata a ovest, a sud e ad est dalla piccola penisola in cui sorsero, verso la fine del Settecento, le prime abitazioni del borgo *albanese*. L'area *albanese* era molto più vasta, comprendendo zone e villaggi dei dintorni di Zara, ma nel tempo si è progressivamente ridotta a causa del continuo flusso migratorio. La ricerca è stata condotta su un'area comprendente la parte urbana sudorientale di Zara, includendo però lo stu-

² PETAR ŠIMUNOVIĆ, *Toponimija hrvatskoga jadranskog prostora*, Zagreb, Golden marketing, 2005, p. 16.

dio di fenomeni linguistici e onomastici di un'area più vasta per poter avere la possibilità di analizzare i mutamenti toponomastici diacronici nell'area descritta in seguito.

L'area di ricerca si estende per una superficie di circa 7 km², abitata oggi da circa 5.000 abitanti. Le sue caratteristiche geomorfologiche non si differenziano dai dintorni zaratini essendo rappresentate dalla litoraneità e dalla superficie in gran parte pianeggiante e con lievi elevazioni verso est-nord-est. Il litorale presenta chiare stratificazioni di marna, argilla e arenaria a sud-ovest, fenomeni carsici a nord e nord-est ed una zona calcarea nella parte centrale dell'abitato. Ad est, un tempo isola, oggi sorge la penisola di San Clemente, collegata con un sentiero artificiale alla terraferma. L'antica profonda insenatura marina a nord-est (di circa un chilometro) non esiste più in seguito alla graduale bonifica della zona dove oggi passa la strada comunale. Tuttavia, in occasione di scavi per nuove fondamenta, il mare continua ad affiorare come se volesse rimediare a tutti gli interventi umani sul paesaggio.

I cambiamenti storici e territoriali hanno influito sul dinamismo toponomastico della zona provocando trasformazioni e mutamenti linguistici. Scrutando attentamente le varie fonti, sono stati identificati più di 100 referenti e 180 forme alloglotte, tra toponimi e microtoponimi, di cui ne è stata analizzata solo una parte a rappresentanza di varie tipologie o categorie.

Mirando ad una rassegna storica completa di toponimi e microtoponimi e delle loro tracce sul territorio, ho consultato varie fonti scritte raccolte nell'Archivio di Stato di Zara - DAZ (Mappe Grimani del 1755 e del 1788, Mappa catastale del 1826, Registri parrocchiali della Madonna di Loreto - nascite, matrimoni e defunti dal 1757 fino al 1886) e nell'archivio dell'Ufficio catastale di Zadar (alcune mappe catastali a partire dall'anno 1878 fino al 1956) nonché libri e opuscoli legati alla storia e alla lingua degli abitanti di questo luogo, i cui autori sono Tullio Erber, don Mijo Ćurković, Carlo Tagliavini, Kruno Krstić, Idriz Ajeti, Niko Karuc e Aleksandar Stipčević.

Le ultime evoluzioni dell'idioma, trascritte nella loro forma attuale, sono state ottenute sia grazie alla modesta personale conoscenza dell'autrice sia mediante interviste locali a persone di età, professione e residenza attuali diverse.

Il contesto storico

Arbëneshi - Arbanasi - Borgo Erizzo

Nelle fonti ufficiali contemporanee il toponimo Borgo Erizzo esiste sotto il nome di Arbanasi - ed indica una parte dell'area urbana di Zara. Tuffandoci

nel passato della città di Zara, più precisamente nell'anno 1726, le fonti storiche parlano di «una piccola colonia di profughi albanesi che venne ad abitare nelle vicinanze della graziosa e linda cittadina dalmata, in un sobborgo che i Croati chiamano Arbanasi e gli Italiani Borgo Erizzo»³.

Il nome „Borgo Erizzo“ è un antroponimo derivante dal cognome di Nicolò Erizzo, governatore della Repubblica di Venezia che fondò «un sobborgo [...] ch'Erizzo s'appella dal nome del Provveditore generale...»⁴.

Pertanto, il primo nome del luogo fu registrato in documenti veneti come *Borgo Erizzo*, detto *degli Albanesi*⁵, unitamente a forme sinonimiche calcate in lingua croata come Eričin Varoš o Varos Erizzino, rispettivamente a Erizovo selo e Vaross Erizzo⁶. I termini coesistettero durante i primi decenni del Settecento ma nel tempo prevalse Arbanasi - forma toponimica croata, derivante da Arbëneshi (idioma albanese-borgherizzano), termine utilizzato dagli abitanti albanesi. La forma toponomastica veneta e italiana, *Borgo Erizzo*, aveva ben presto prodotto l'etnico e glottonimo *borgherizzano* il quale definiva sia la persona che viveva in quella parte della città che la lingua con la quale si esprimeva: nel territorio circostante l'abitante e la lingua parlata erano concettualmente distinti e pertanto denominati in maniera diversa. La coesistenza del toponimo *Arbanasi*, mantenutosi invariato fino ad oggi, rappresenta la chiara testimonianza del fatto che i nuovi arrivati albanesi si erano ben presto adattati alla vicina popolazione croata residente.

Il toponimo *Borgo Erizzo* subì nel tempo un cambiamento fonologico (agglutinazione della -o finale dell'appellativo *borgo*) e conseguentemente anche grafico per cui oggi viene pronunciato e scritto „*Borgherizzo*“ fra i borgherizzani stabilitisi in Italia.

Il fatto di essersi rifugiati in questa parte dell'Adriatico, a nord della loro terra nativa, trae spiegazione dalle tendenze governative della Serenissima nel favorire lo sviluppo di zone demograficamente depresse (a causa di malattie o calamità naturali) al fine di aumentare il numero di sudditi e difen-

³ CARLO TAGLIAVINI, *L'albanese di Dalmazia, Contributi alla conoscenza del dialetto ghego di Borgo Erizzo presso Zara*, Firenze, Leo S. Olschi, 1937, p. 1.

⁴ CARLO FEDERICO BIANCHI, *Fasti di Zara, Religioso-politico-civili*, Zara, Woditzka, 1888, p. 106.

⁵ *Mappe Grimani*, Archivio storico di Zara, 1788.

⁶ Questi nomi sono stati trovati nel *Registro parrocchiale della Madonna di Loreto*, nascite nell'anno 1757, n. 7.

sori leali della Repubblica; «il rapporto era feudale e non popolare: tra proprietari e padroni da una parte e servi della gleba e sudditi dall'altra parte»⁷.

La migrazione fu possibile grazie anche all'impegno dell'arcivescovo Vicko-Vincenzo Zmajevic, del governatore Nicolò Erizzo e dell'arciprete Giovanni Grisogono che si prodigarono nell'organizzare l'area di accoglienza nel migliore dei modi per i nuovi abitanti. Il motivo per cui venne scelto proprio il nome di Erizzo, e non quello delle altre due importanti personalità citate (nel qual caso avremmo avuto ad esempio i toponimi di Borgo Grisogono o Borgo Zmajevic), credo sia di chiara pertinenza politica.

Le condizioni politico-sociali di allora influirono anche sul futuro di quelle famiglie che, per sfuggire a miseria e violenza, sperarono in una terra promessa che avrebbe potuto migliorare le loro condizioni di vita nonchè, in definitiva, condizionato e modificato non solo il modo di vivere ma anche la loro identità collettiva assimilandola a quella veneta, italiana e/o croata.

Arbënisht - Borgherizzano - Arbanaški

A proposito della triglossia presente nella toponomastica borgherizzana, possiamo notare che la triplice natura linguistica si riflette anche nel glottonimo dell'idioma parlato, permettendo la coesistenza di tre lessemi che lo definiscono: *arbënisht*, *borgherizzano* e *arbanaški*, dove il primo e l'ultimo, rispettivamente in lingua albanese e croata, condividono una stessa radice. Il glottonimo italiano possiede invece una derivazione diversa, come abbiamo avuto modo di illustrare poc'anzi, attribuibile al sopravvento dell'idioma veneto e italiano durante i primi due secoli della presenza albanese a Zara.

I borgherizzani stessi oggi chiamano il proprio idioma parlato con il termine croato „*arbanaški*“, essendo la lingua croata oramai la loro madrelingua.

Il contesto socioculturale

Dato che la lingua riflette da sempre la complessità delle caratteristiche socioculturali di un popolo, rappresentandone un prodotto diretto imprescindibile, è necessario approfondire alcuni momenti di storia locale per una migliore comprensione dei fenomeni toponomastici in discussione. Dalle fonti

⁷ NIKO KARUC, *O Zadarskim Arbanasima*, Zadar, MZ Arbanasi, 1985, p. 6.

storiche ci risulta che «quasi tutti gli Albanesi conoscono oltre alla propria lingua materna anche l'italiano e lo slavo»⁸.

La loro lingua materna, o idioma borgherizzano, purtroppo oggi diffusa solo in piccole oasi familiari e soprattutto tra gli ultracinquantenni, veniva spesso considerata come idioma di minor rango, in quanto erano le altre lingue, come il veneto, l'italiano o il croato, ad avere maggior prestigio culturale, sociale e politico. Le istituzioni politiche del tempo, nonchè gli enti scolastici e religiosi, promuovevano in effetti l'uso di altri idiomi „ufficiali“ e, di conseguenza, i borgherizzani vennero in un certo senso costretti a „dimenticare“ la loro lingua d'origine, elemento fondamentale della loro identità di popolo albanese.

La comunità albanese, quale entità etnica specifica, inizialmente reagì ripiegandosi su sè stessa, sia socialmente che economicamente, cercando così di salvaguardare i propri valori tradizionali. Ma ciò non fu possibile a lungo per la semplice ragione che la loro sopravvivenza dipendeva strettamente dai contatti con gli altri. L'apertura era quindi inevitabile e la comunità venne così costantemente a contatto con altre culture, altre tradizioni e altre lingue. Quanto detto ci viene confermato anche da fonti storiche, quantomeno risalenti all'anno 1749, in cui «si fa cenno di Albanesi che servivano in città occupati nelle costruzioni degli edifici e l'anno 1763 ci porta la notizia dei loro primi tentativi commerciali»⁹.

La lingua albanese si mantenne viva tra i borgherizzani «finchè vivevano i vecchi, le cui mogli erano albanesi e venivano in raro contatto con estranei»¹⁰; se «sposavano donne slave, la loro famiglia diventava slava»¹¹ e se «gli slavi si sposavano e prendevano domicilio a Borgo Erizzo, la loro famiglia non era del tutto slava, ma nemmeno albanese ed i figli alternavano or' l'una or' l'altra delle due lingue»¹². Queste note di Tullio Erber ci danno ulteriore conferma dei contatti avvenuti tra le tre diverse lingue e culture: gli effetti della staticità comunicativa iniziale e della successiva dinamicità

⁸ TULLIO ERBER, *La colonia albanese di Borgo Erizzo presso Zara*, Zara, E. De Schönfeld, 1937, p. 43.

⁹ *Ivi*, p. 31.

¹⁰ *Ivi*, p. 45.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

sociale si riflettono in modo particolare nei toponimi che i borgherizzani utilizzavano e tuttora utilizzano.

Il metodo di analisi e i criteri di classificazione

Questo saggio si propone di analizzare nel dettaglio anzitutto l'aspetto linguistico diacronico di toponimi e microtoponimi borgherizzani, le loro variazioni fonologiche, morfologiche e semantiche verificatesi nel tempo nonché le loro caratteristiche etimologiche e diatopiche in relazione a specifici fattori extralinguistici che, oltretutto, hanno causato l'estinzione di alcuni di essi.

I criteri di classificazione toponomastica extralinguistici

Per poter comprendere meglio i toponimi raccolti in questo studio è necessario procedere ad una loro classificazione seguendo alcuni criteri primari, come quello glottocronologico, geografico-geologico, paesaggistico-agricolo, antropologico e socio-culturale: «I nomi geografici sono motivati prevalentemente dall'aspetto e dall'usufrutto del terreno (agricoltura), dal posizionamento e dal rapporto di singoli oggetti geografici come anche dall'appartenenza e proprietà delle stesse località agli abitati, alla proprietà collettiva e a singoli proprietari»¹³.

Da tale classificazione emergono diverse categorie e sottocategorie di toponimi sotto elencate, di cui verranno forniti degli esempi esplicativi:

A. Classificazione toponomastica in base al criterio glottocronologico

Nella storia della città di Zara si distinguono tre diversi „momenti“ linguistici: quello veneto, quello croato ed infine quello italiano con i vari neologismi e/o adattamenti borgherizzani.

Il nostro illustre linguista Pavao Tekavčić, tenendo conto di criteri morfologici e fonologici, riconosce tre stratificazioni linguistiche nel territorio zaratino: la prima fino all'VIII-IX secolo; la seconda, dalmatica, che a Zara termina nel XIII secolo ed infine quella veneta¹⁴, plurisecolare, durata fino all'Ottocento quando negli ambienti amministrativi e pubblici subentra

¹³ PETAR ŠIMUNOVIĆ, *Toponimija hrvatskoga jadranskog prostora*, cit., p. 27.

¹⁴ PAVAO TEKAVČIĆ, *O kriterijima stratifikacije i regionalne diferencijacije jugoslavenskog romanstva u svjetlu toponomastike*, in «Onomastica Jugoslavica», Zagreb, JAZU, 1976, p. 37.

l'uso della lingua italiana. Questa ricerca si è limitata ad alcuni periodi storici, tralasciandone altri ugualmente importanti, ad esempio il periodo dalmatico, in quanto cronologicamente distanti rispetto alla nascita del borgherizzano nell'area in esame. Per questo motivo il periodo pre-veneziano è stato definito „preesistente“.

Seguendo un criterio classificativo strettamente glottocronologico, possiamo distinguere cinque diverse categorie di toponimi:

- a. Toponomastica precedente trovata in loco e non trasformata:
 - croata: *Babindub, Bunarina, Jaruga, Gumno / Guvno,*
 - veneta: *St. Clemente*¹⁵.
- b. Toponomastica precedente adattata al borgherizzano:
 - preesistente l'epoca veneta: *Caballaria - Cavallara*¹⁶ - *Kolovare / Ko-lo-var*
 - croata: *Gaženica-Gazhenic, Ričina-Rečine, Žuke-Zhuke, Stubal*¹⁷-*Stubli*
 - veneta: *Acquedotto vecchio-Akvidot, San Marco-Shamarku.*
- c. Toponomastica originale borgherizzana:
 - *Baredine, Botine, Bregdeti, Karmë/a, Vidh / Shladhes/, Shkambat, Bira i çenve, Brigu i Sokut, Koprán(j), Shkalle, Vrille.*
- d. Toponomastica precedente adattata al croato:
 - veneta: *Lazaret (Lazareto), Kondut (Condoto), Ospital (Ospidal)*
 - albanese: *Škambinje (Shkambat), Sokin brig (Brigu i Sokut)*
 - italiana: *Beršalja (Bersaglio), Fortica (Fortezza).*
- e. Toponomastica croata adattata e/o tradotta in forma veneta e italiana: *Malpaga (Dračevac), Monte Zuccherò (Sokin Brig), Murvizza (Murvica), Plozze / Piastra (Ploče), Prico Brigho (Priko Briga), Vrilli (Vrilo / Vrile).*

B. Classificazione toponomastica secondo il criterio geografico-geologico

Secondo il criterio geografico-geologico (extralinguistico) si riconoscono tre categorie di toponimi:

- a. toponimi di configurazione del terreno, concavo-convesso, anticlinale-sinclinale, elevazioni e depressioni: *Brigu i Sokut, Brigu i Marčobës, Brigu i Bikarve, Shkambat, Grapa, Kop(r)an(j), Dolac;*

¹⁵ Mappa catastale n. XI del 1826. Il toponimo è stato tradotto in lingua croata: Sveti Klement.

¹⁶ NADA KLAČIĆ - IVO PETRICIOLI, *Zadar u srednjem vijeku do 1409.*, Zadar, Filozofski fakultet, 1976, p. 453.

¹⁷ PETAR ŠIMUNOVIĆ, *Toponimija otoka Brača*, in «Brački zbornik 10», Supetar, 1972, p. 89.

- b. toponimi di particolari forme erosivo-abrasive:
 - del litorale (insenature, baie, porti, promontori, spiagge): *Bregdeti, Karma, Punta Klimenta, Punta Cikulova, Punta Marina*;
 - grotte e altre cavità: *Bira i Çenve, Bira i Çeperit, Jamine*;
- c. toponimi di formazioni tettoniche rocciose (fratture, faglie, pieghe, scogli, scogliere): *Pod Brig, Karma, Nakić, Gomila, Kondut, Zub, Shkambat*;

C. Classificazione toponomastica secondo il criterio paesaggistico-agricolo

Il criterio paesaggistico-agricolo distingue anch'esso tre categorie:

- a. toponimi di corsi d'acqua (fiumi, ruscelli, torrenti, sorgenti, pozzi e altri idronimi): *Bunarina, Čatrnja, Llolci, Recina, Potoku, Stubli, Vrilli, Vodice*;
- b. toponimi di paesaggi particolari: *Shumpinovo, Gromnica, Skalle, Guvno*;
- c. toponimi di vegetazione (terreno arativo/ prativo/ paludoso/ incolto; pascolo, bosco, orto, vigneto, frutteto, uliveto; tipo di fiore/ erba/ erbaccia e altri fitonimi): *Baredine, Botine, Cresta, Fusha, Smiljevac, Vidhat, Zunge, Zhuke/ Žuke*.

D. Classificazione toponomastica in base al criterio antropologico

Il criterio antropologico evidenzia tre categorie di antroponimi relativi a:

- a. cognomi, ipocoristici, soprannomi: *Çeperi, Tokshat, Marçoba, Kukudrilovo*;
- b. produzione umana e artefatti: *Funtona, Akvidut, Guvno, Boniment/ Buniment, Grovnic, Bërshalja, Batarija, Mulini/Mlini, Stubli, Ograda/e, Tumbini*;
- c. nomi religiosi (agionimi): *Shamarku, San Clemente, Sveti Klement, Klemenat o Klimenta, Stoli i Zonjës, S. Elena, Kwartir svetoga Marka* nonché il piccolo edificio della *Crkvica/ Chiesetta/ Kisha e vogël* che nella sua storia ha cambiato tre (3) volte il proprio nome ovvero *Madonna dei sette dolori, Crkvica svetog Duha, Crkvica svetog Ante*.

E. Classificazione toponomastica in base al criterio socio-culturale

Il criterio socio-culturale distingue le seguenti categorie toponomastiche:

- a. sostituzione con sinonimo in lingua dominante a causa del glottocentrismo: *Vrtovi - Fusha, Monte Zuccherò - Sokin Brig - Brigu i Sokut*;

- b. annotazione o interpretazione errata: *Bottina (Botina)*, *Bikarshi (Bikarski)*, *Bregdetti (Bregdeti)*, *Svignac (Švenjak)*, *Bodulskipud (Bodulski put)* e il pleonasma *Strada Ulizza*;
- c. modifica o cessazione a causa di imposizione lingua dominante: *Ponte-Batarija*;
- d. radicale mutamento del sito a causa dell'azione umana (bonifica territorio): *Grapa*, *Vani i Jovichit*, *Drage*, *Fontanelovo*, *Punta i Cikulës*, *Tumbini*, *Zunge*.

Oltre a questi criteri extralinguistici di classificazione, è importante prendere in considerazione una serie di fattori e fenomeni linguistici in seguito al contatto linguistico dei vari idiomi. Di questo ci occuperemo nei seguenti capitoli.

Analisi linguistica

Nella parte centrale di questo saggio si cerca di fare un'analisi dettagliata di alcuni toponimi e microtoponimi riscontrati nell'area di ricerca. Si rende pertanto necessaria una breve introduzione relativa alla particolare grafia utilizzata, nonché alla rappresentazione fonetica con esemplificazione di alcuni singoli casi. Successivamente verranno illustrate le origini, le modifiche, i mutamenti semantici e l'etimologia di alcuni nomi presenti nella toponomastica borgherizzana. L'analisi si conclude con l'esposizione dell'aspetto diatopico della variazione linguistica toponomastica.

Particolarità e proprietà grafiche dei toponimi

La lingua albanese possiede una grafia particolare per distinguere le varie voci e fonemi che la rendono riconoscibile. Come è possibile dedurre dall'analisi grafica delle diverse fonti d'archivio, il borgherizzano non „conosceva“ all'epoca la forma scritta dell'idioma. Di conseguenza, dal momento che ogni lingua dominante adattava alla sua forma grafica le voci tipiche di altri idiomi, i dati di cui siamo in possesso, come testimoniano le varie mappe catastali, sono sistematicamente alterati.

Per facilitarne la lettura e la comprensione ho utilizzato l'ultima edizione di un dizionario bilingue albanese-italiano. Ecco alcuni caratteristici

grafemi albanesi comparati al sistema grafico italiano¹⁸ cui ho affiancato alcune esemplificazioni di toponomastica borgherizzana:

C - come la **z sorda** di consolazione: *Gromnic(a)*

Ç - come la **c palatale** di ciao: *Çeperit, Marçoba*

Dh - come la **dh** inglese in this o with: *Vidhat*

Ë - muta o semimuta: *Arbënesh*

Gj - suono intermedio tra **gi** e **ghi**: *Gjungat*

H - aspirata (nell'idioma borgherizzano quasi completamente scomparsa)

Ll - come la **ll** inglese in wall: *Villat, Llollici*

Nj - come la **gn** di gnocco: *Kopranj*

Sh - come la **sci/e** di scettro, scisma: *Shamarku*

Th - come la **th** inglese in thing (me than, me thua): non citato nella ricerca

Z - come la **s sonora** di musica: *Zog, Zunge*

Zh - come la **z palatale** o la **j** in parole francesi ad es. jamais: *Zhuke*

Caratteristiche fonetiche, sviluppo e mutamenti della toponomastica borgherizzana

Esaminando i vari toponimi, è possibile evidenziare come alcuni fenomeni fonetici, menzionati anche nelle opere di illustri autori¹⁹, riflettano i mutamenti avvenuti per l'influenza di lingue di contatto, quali il croato e l'italiano. Ad esempio:

1. la caduta della semivocale *ë* (dimostrabile sin dal principio e pertanto non riscontrata nei toponimi analizzati)
2. la sostituzione della semivocale *ë* in *a*: *Karmë - Karma; Bershallë - Beršalja*, sotto l'influsso della lingua croata
3. sostituzione della vocale *a* lunga con la *o*: *Fòntâna - Fùntôna*
4. la sostituzione delle consonanti *t* e *d* (influsso veneto): *Dishtilator - Dishtilador*
5. introduzione della consonante *b* dopo la *m* (epentesi): *Mujak - Mbujak*
6. passaggio della voce *dh* in *ll*: *Vidhat - Vilat; Udha - Ula*

¹⁸ PAOLA GUERRA - ALBERTO SPAGNOLI, *Dizionario compatto albanese italiano italiano albanese*, Bologna, Zanichelli, 2001, p. 8.

¹⁹ KRUNO KRSTIĆ, *Rječnik govora zadarskih Arbanasa*, Zadar, MZ Arbanasi, 1987, pp. 14, 15, 16.

7. passaggio della semivocale *ë* in altre vocali come *i*, in posizione centrale o finale nella parola: *Shkambe-Shkambi-Shkambinje; Bikarve - Bikarshi; Vrille - Vrili; Klemente - Klimenta*
8. coesistenza della *nj* e *n*: *Kopranj/ Kopran*²⁰
9. le metatesi sono definitive, ma a volte coesistono due forme²¹:
Cvetra - Cretva
10. sostituzione della *ò* con la *ù*: *Tòmbin - Tùmbin, Fòntana - Fùntôna*.

Negli esempi presentati si può notare un certo dinamismo linguistico che si esprime con cadute, sostituzioni, modifiche di voci o passaggi da una voce all'altra. Tutto ciò ribadisce ulteriormente l'intensità dei contatti linguistici che l'idioma albanese ha in un certo senso subito sin dall'inizio della sua presenza linguistica nell'area zaratina.

Origine²² e adattamenti delle forme toponomastiche

I toponimi borgherizzanti si presentano morfologicamente variegati: semplici, derivati o complessi. I più numerosi sono i nomi semplici per ovvie ragioni di economia linguistica, seguono le forme possessive, riguardanti beni e proprietà di immobili.

Nomi semplici: *Grape, Karma, Botine, Drage, Dolac, Lega, Potok, Ricina, Zog, Zub*.

Nomi derivati: *Bunarina* (accrescitivo), *Kisha e vogla-Chiesetta-Crkvica* (diminutivo).

Forma possessiva nome o cognome: *Tokshi/ Tokshini* (area), *Kalmi-tan/ Kalmitanovi* (area), *Xhukini* (area), *Bajlo/ Bajlinka* (casolare).

Nomi complessi con le varie combinazioni di:

- a. Nome + aggettivo descrittivo: *Pusi i madh, Recinat te pështjershim, Shpia e kuçe/ Crvene kuçe/ Case rosse*,
- b. Nome + aggettivo: *Babindub, Brigu i Sokut, Fusha e arbeneshve, Stoli i Zonjes, Slakića brig, Musapstan, Muški banj*,
- c. Nome + preposizione: *Polje od Cernoga, Strada per Cerno, Kod Lege, Pod Brig, Pod Karmu, Shumpini, Sotto Malpag*.

²⁰ Forme ritrovate nel *Registro parrocchiale della Madonna di Loreto*, morti nell'anno 1836, p. 48, n. 31.

²¹ KRUNO KRSTIĆ, *Rječnik govora zadarskih Arbanasa*, cit., p. 14.

²² ANTE JURIĆ, *Što je mikro u „mikrotoponimiji“ zadarskih otoka?*, Zbornik radova sa znanstvenog skupa *Zadarski filološki dani I*, Zadar, 2007, pp. 153-159.

Alcuni di questi toponimi sono stati riscontrati in vari documenti, altri sono solo nel borgherizzano parlato. Le forme complesse rispecchiano forme lessicali molto simili in tutte e tre le lingue con tipiche combinazioni di nome e aggettivo possessivo, preposizione o avverbio. Tale somiglianza non può che giovare ad un'ulteriore dimostrazione dei contatti linguistici avvenuti tra l'albanese ghego, il croato e l'italiano.

Note etimologiche, morfologiche e mutamenti semantici di alcuni toponimi e microtoponimi

Prenderemo ora in esame alcuni toponimi, tuttora esistenti o quasi scomparsi, che ricordano i tanti momenti storici e culturali di questo abitato. Ne sono stati scelti dodici, disposti in ordine alfabetico e collegati ad altre voci e/o toponimi di simile provenienza e formazione.

1. Akvidot

Il toponimo, che sembra quasi un appellativo, si riferisce all'antico acquedotto Botina-Jader, tuttora visibile nella sua parte settentrionale, che dalla sorgente Botina, vicino a Crno, portava acqua potabile alla città di Zara permettendo agli abitanti e ai contadini della zona (per la maggior parte di provenienza albanese, borgherizzana) di usufruire delle sue acque per irrigare i campi e gli orti. L'akvidot non v'è confuso con l'acquedotto romano che invece portava acqua potabile dalla sorgente Biba all'antica città di Jader, e i cui resti sono ancora visibili nel territorio abitato da borgherizzani, da loro definiti come „*muri i madh*“²³, ovvero „il grande muro“.

L'etimologia di questo primo toponimo è facilmente intuibile: il termine Akvidot deriva dalla parola latina *acquadotto* (acquadotto) *m.*; v. semidotta, cfr. *acquadoccio*²; lat. tardo *aquiductus* (Appendix Probi) per *aquae ductus*. [...] ²⁴. Nell'area di Zara il termine latino originario subisce varie modifiche ma quella di maggior interesse è il passaggio, tipico nel dialetto borgherizzano, della semivocale /ë/ in /i/, in posizione centrale della parola. Inoltre, la grafia scelta *akvidot* ne riproduce fedelmente la pronuncia: la sillaba *que*

²³ ALEKSANDAR STIPČEVIĆ, *Kulturno povijesni spomenici u Arbanasima*, Zadar, Centar JAZU, 1977, p. 10.

²⁴ CARLO BATTISTI - GIOVANNI ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, G. Barbera edit., 1950, p. 46.

originale è stata sostituita dalla *kve* croata a causa dell'inesistenza della consonante *q* in croato.

2. *Botine o Botina*

Questo toponimo è strettamente collegato al toponimo precedente in quanto è il nome della sorgente, dalla caratteristica forma „di cavità“, da cui originava *l'akvidot*. L'etimologia di questo caso è molto interessante: nel dizionario albanese-croato si trova la voce *botinë* ~ *a.f.* che significa terreno umido, paludoso²⁵ ed in effetti l'intera area circostante porta lo stesso nome della sorgente. Anche il nostro illustre linguista Vojmir Vinja, dal nome *bôta* (2), cavità in fondo alla quale sorge l'acqua, risale al participio passato del verbo latino *volvere* che, secondo lui, «oltre ad essere il punto di partenza per diverse forme nuove (nel dalmatico, nel veneto e persino nel turco, fino alla lingua croata), conseguenza del betacismo degli appellativi toponomastici»²⁶. Vinja li considera forestierismi più antichi del betacismo nell'area adriatica.

3. *Bregdeti*

Il toponimo esiste in due forme grafiche - Bregdety e Bregdetti - e oggi si riferisce alla strada comunale. L'origine etimologica risale alla lingua albanese, dove tuttora esiste nella stessa forma (*bregdët*, ~ *i m. pl.* ~ *e*) ed ha il significato di riva del mare o zona costiera²⁷. All'arrivo dei profughi albanesi, in effetti, la zona, cui si riferisce il toponimo, era una baia lunga più di 1 km e larga circa 200 metri ma, in seguito all'aumento demografico, gli abitanti dovettero „strappare terreno“ al mare. Un primo toponimo, *Grape*, si riferiva ad una zona più ampia che, da „terreno a forma di conca“, diventò terreno coltivabile grazie alle prime bonifiche. In seguito l'area si estese verso oriente fino a valle dei territori della famiglia Jović, ovvero „*vani i Jovichit*“, visto che nella zona il diritto alla pesca era esclusivo di questa famiglia. Anche questo toponimo però scomparve alla fine dell'Ottocento quando l'intera zona venne bonificata e l'estremità della baia si spostò ulteriormente verso oriente. Le ultime bonifiche e lavori di cementi-

²⁵ A. ZAJMI E ALTRI, *Fjalor shqip serbokroatisht rečnik*, Priština, Instituti albanologjik i Prishtinës, 1981, p. 112.

²⁶ VOJMIER VINJA, *Jadranske etimologije. Jadranske dopune Skokovu etimologijskom rječniku*, Zagreb, Školska knjiga, 1998, p. 61.

²⁷ A. ZAJMI E ALTRI, *Fjalor shqip serbokroatisht rečnik*, cit., p. 115.

ficazione della baia hanno ridotto la baia a dimensioni irriconoscibili. L'unico toponimo sopravvissuto a tutti questi mutamenti è Bregdeti che però, proprio per la costruzione della nuova strada comunale negli anni settanta del secolo scorso, oggi fa riferimento ad una zona topograficamente distante alcuni metri da quella originale. La vecchia strada, o la riva del mare, è visibile ancora in pochi punti e per la maggior parte è stata incorporata nei cortili di costruzioni più recenti. La stessa bonifica del territorio portò all'inizio del Novecento alla nascita di un nuovo toponimo, *boniment* o *buniment*, che definiva l'area in cui venivano depositati gli scarti del materiale necessario per gli interventi edili; nel tempo, però, l'area divenne una vera e propria discarica locale e, di conseguenza, il toponimo corrispondente non subì solo una trasformazione fonetica (sostituzione della ò con la ù) ma addirittura una trasformazione semantica in quanto da un'area di bonifica finì per indicare una discarica. In futuro si prevedono importanti cambiamenti di questa zona in quanto nelle sue vicinanze è in atto la costruzione di un porto industriale; si prospettano pertanto ulteriori interventi artificiali con le relative modifiche e scomparse di toponimi.

4. *Cvetra/Cretva*²⁸

Il toponimo è stato ritrovato in alcune fonti scritte con il seguente appunto „da cretev (cretva), tipo di erbaccia“²⁹. Da come, infatti, è possibile constatare in alcuni documenti conservati presso Ufficio del catasto di Zara, il toponimo farebbe riferimento ad alcuni terreni, un tempo coltivati a vigneto dagli stessi borgherizzani nei dintorni di Zara, successivamente abbandonati per la fillossera perchè ridotti a terreno incolto e infestato da erbacce. La coesistenza di due formule idiomatiche per uno stesso toponimo, delle quali prevale in ogni caso la prima, è testimonianza di metatesi (trasposizione di fonemi all'interno di una parola³⁰), ancora attiva nel borgherizzano.

5. *Deshtilator* o *dishtilator*

Il toponimo deriva dal termine *destillatore*, uno strumento di recente introduzione nella parte sudorientale dell'abitato utilizzato per la distillazione

²⁸ KRUNO KRSTIĆ, *Rječnik govora zadarskih Arbanasa*, cit., p. 33.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ GIACOMO DEVOTO – GIAN CARLO OLI, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1990, p. 1152.

dell'acqua marina nell'area circostante di circa circa 2000 m². Oggi, a Borgo Erizzo, viene denominato con due varianti del nome originale, *deshtilator* e *dishtilator*, per influenza diretta del vernacolo zaratino molto più utilizzato rispetto alla lingua originale.

6. *Fontanelovo*

Il toponimo fa riferimento ad una zona, un tempo coltivabile, ai cui confini vennero piantati alberi di fico. Una delle ipotesi circa l'origine etimologica di questo toponimo potrebbe essere il termine „fitonimo“ che deriva dal nome *fontanello m. XVIII sec., agr.*, indicante una specie di fico, cosiddetto „dalla lagrima o goccia“³¹. L'ipotesi verrebbe confermata anche dal fatto che gli abitanti di Arbanasi/ Borgo Erizzo conoscevano molto bene questa varietà di fico sebbene oggi sia praticamente scomparso nella zona dove era coltivato. L'ipotesi più plausibile riguardo l'origine del toponimo è la seguente: al sostantivo fontanello, o cognome Fontanelli, si è aggiunto il suffisso slavo *-ovo* che definisce una proprietà o, più in generale, un terreno. Il toponimo può quindi essere più facilmente interpretato come antroponimo proveniente dal cognome Fontanelli, una famiglia zaratina in possesso di diversi terreni nella zona. Oggi l'area suddetta è occupata, in parte, dal cimitero cittadino, dalla strada statale e da vari esercizi commerciali per cui il toponimo come tale è destinato a scomparire definitivamente. È possibile che anche altri due toponimi abbiano un'origine etimologica molto simile: „Pelegrinovo“ dal cognome Pellegrini e „Sinjoretovo“ (o la sua variante palatalizzata, Shinjoretovo) dal cognome Signoretta.

7. *Grape*

Come discusso precedentemente, il toponimo si riferisce ad un'area conca-va che entrava nella valle marina dell'abitato. Il toponimo venne successivamente sostituito con quello di *vani i Jovichit* ed in seguito con quello di Bregdeti. Poche sono le persone che per ragioni personali o professionali, ricordano ancora il toponimo originale che identifica il primo terreno bonificato. E' possibile che *Grape* risalga etimologicamente alla voce albane-

³¹ CARLO BATTISTI - GIOVANNI ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, cit., p. 1683.

se *grápēs*³² (che significa rubato) in modo da spiegarne la forma concava; secondo Battisti (greppo *m.*, XIV sec., scoscendimento, tugurio; con - e alternante con -a)³³ è oltremodo probabile che il toponimo *Grape* possa anticamente essersi riferito ad un ipotetico relitto mediterraneo³⁴.

8. *Karmë/a*

Il toponimo fa riferimento alla zona costiera sudoccidentale di Borgo Erizzo, che fa subito seguito al lungomare Kolovare. Lunga circa 2,5-3 km e formata di strati sovrapposti di arenaria e marna, tale zona costiera in alcuni tratti raggiunge addirittura i 5 metri d'altezza. Il toponimo sembra essere riconducibile sia alla lingua croata/slava che all'albanese perché da ambedue è possibile trarne una valida interpretazione. È certo però che il toponimo ha fatto la propria comparsa in zona solo in seguito all'arrivo degli Albanesi per cui sarebbero stati proprio loro ad indicarne il riferimento topografico. Consultando le precedenti ricerche svoltesi sul territorio adriatico orientale, si riscontrano vari casi di toponimi dalla forma e significato simili al nostro. Nel *Vocabolario etimologico della lingua croata o serba* di Petar Skok troviamo la voce *garma f.* (sulle isole di Jelsa, Brač, Mljet) definita come „1. frattura naturale tra due rocce in riva al mare o crepa su una sola roccia“ = *guarma* (isola di Molat) „grande cavità in riva al mare“³⁵. Skok la riconduce ad una parola illirica preslava, **gurma*, corrispondente alla parola preromana *balma* „grotta“ nelle lingue romanze, mentre Alessio la paragona alla parola ligure *balma* „grotte, caverne“ e albanese *karmë* „roccia“³⁶. Šimunović, invece, l'attribuisce al lessico talassonomico dall'origine non slava, collegata al mare e così conferma la constatazione di Skok: *garma/grma* (dal preslavo, illirico **gurma* e in paleoaffinità o corrispondenza al preromano **balma* „grotta“³⁷).

Ulteriori conferme circa l'ipotesi che il significato originale del toponimo sia quello di „sporgenza rocciosa“ possiamo averle sia dal dizionario

³² A. ZAJMI e altri, *Fjalor shqip serbokroatisht rečnik*, cit., p. 335.

³³ CARLO BATTISTI - GIOVANNI ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, cit., p. 1869.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ PETAR SKOK, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb, JAZU, 1971, pp. 553, 554.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ PETAR ŠIMUNOVIĆ, *Toponimija hrvatskoga jadranskog prostora*, cit., pp. 265, 270.

albanese-croato, dove la voce *kárm/ě*, ~a viene definita come roccia, sporgenza, scoglio³⁸, sia dal suo riscontro in un detto locale *pod Karma*, ovvero *sotto Karma* dove *Karma* significa „luogo protetto“ (o spiaggia protetta).

Anche in questo caso, dunque, similmente a quanto detto analizzando il toponimo *Botine*, si ha un ampliamento spaziale della zona di riferimento rispetto a quella indicata originariamente dal toponimo. Siamo quindi di fronte ad un ennesimo caso di spostamento del significato da un particolare (la sporgenza rocciosa) all'intera area circostante.

9. *Kolovare*

Questo toponimo è stato oggetto di varie interpretazioni, da quelle più strettamente scientifiche a quelle più popolari; il mio intento non è quello di fornire la spiegazione esatta del toponimo in discussione, bensì quella di ripercorrere le diverse interpretazioni assegnategli, le prime delle quali potrebbero addirittura essere fatte risalire all'epoca romana e preromana.

In una mappa veneta del XIV secolo (ricostruita dall'illustre storico zaratino Ivo Petricioli) si riscontra il toponimo *Cavallara* in riferimento al confine sudoccidentale dell'abitato ma il toponimo è in realtà già modificato (da *Caballaria* a *Cavallara*, per presunto effetto del betacismo). Šimunović ci presenta l'etimologia di questo toponimo come un esempio dei più remoti adattamenti croati dei toponimi romani, in tal caso *Kolovare* (<*Caballaria*)³⁹: non riuscendo a riconoscere la vocale breve /ǎ/ del toponimo (perché non esisteva nel sistema vocalico croato), il croato la sostituisce con la più vicina /ǒ/; a questo cambiamento fonetico, inoltre, si affiancherebbe la metatesi delle due sillabi centrali giungendo così al risultato odierno.

Oltre alla suddetta ipotesi, la più verosimile e scientificamente fondata, esiste anche un'interpretazione popolare molto affascinante, secondo cui il toponimo deriverebbe dall'abitudine diffusa tra il popolo di curarsi le ferite nel mare sfruttando la capacità curativa dell'acqua marina: è nell'affermazione locale „*ko lō varé*“ (trad. *ha lavato la ferita*) che andrebbe ricercata la vera etimologia del toponimo.

³⁸ A. ZAJMI e altri, *Fjalor shqip serbokroatisht rečnik*, cit., p. 411.

³⁹ PETAR ŠIMUNOVIĆ, *Toponimija hrvatskoga jadranskog prostora*, cit., pp. 51, 59.

10. *Vidhat*

La storia di questo toponimo è un esempio della tendenza borgherizzana a nominare i diversi luoghi in base alla vegetazione presente sul luogo, in tal caso l'olmo - *vidh*, ~i *m. pl.* ~a (*Ulmus campestris*)⁴⁰, albero presente anche nella loro terra d'origine. In effetti l'area di confine tra i terreni coltivati dai borgherizzani e i villaggi di *Briļevo* e *Murvica* era proprio caratterizzata dalla presenza massiccia di olmeti. In seguito, per creare pascoli e terreno coltivabile, gli olmi vennero per gran parte tagliati e negli ultimi venti anni sono completamente scomparsi per una grave malattia delle piante verificatasi in tutto il Mediterraneo.

La forma plurale del nome, come anche Krstić tende a sottolineare, ha una chiara origine albanese.

11. *Zgoni*

Nonostante il toponimo sembri formalmente e foneticamente di stretta origine albanese, si tratta in realtà di un nome slavo, o meglio croato, riscontrato e documentato in varie fonti (tra l'altro presenti anche sull'isola di Brač) come „z(ō)gón, ovvero „luogo recintato dove il bestiame viene radunato“⁴¹. In effetti, nei documenti dell'Ufficio catastale di Zara, l'area così denominata viene a caratterizzarsi proprio per la presenza di pascoli e stalle in cui radunare il bestiame.

Sebbene dunque sia stato adottato nella lingua borgherizzana, il toponimo non ha in questo caso un'origine autoctona, bensì croata, ed è stato poi adattato al borgherizzano con l'aggiunta dell'articolo determinativo posposto *i*, caratteristico non soltanto di questo dialetto ma anche della lingua albanese standard.

Il toponimo non v'è confuso con la forma croata omofona del plurale - *zgoni*.

12. *Zhunkat/ Zunge/ Gjunge*

Tutte e tre le forme di quest'ultimo toponimo sono presenti nella lingua parlata ed indicano una stessa area, ovvero il confine orientale marittimo dell'abitato. L'area di riferimento si estende nella parte sudorientale della

⁴⁰ A. ZAJMI e altri, *Fjalor shqip serbokroatisht rečnik*, cit., p. 1006.

⁴¹ PETAR ŠIMUNOVIĆ, *Toponimija otoka Brača*, cit., p. 229.

valle Bregdeti, verso il mare aperto oppure il canale di Zara. Oggi, dopo varie riprese di bonifica e cementificazione, in questa zona si trovano un parco per bambini, la strada comunale e alcune costruzioni private. Da fonti locali si ha la descrizione del terreno così come si presentava cinquant'anni fa, ovvero sabbioso e fangoso ma soprattutto ricco di giunchi, in albanese *zhug/ë*, ~a f. bot. (*xunkth* - *Juncus inflexus*). Il toponimo deriva dunque da quest'ultimo termine albanese per aggiunta del suffisso *-at*, e sta ad indicare una zona a prevalente vegetazione di giunchi. Dall'altra parte della valle, verso nordest, si estendeva una zona dalla conformazione molto simile, anch'essa sabbiosa, ma con vegetazione a prevalenza di ginestre, o *Žuke*: similmente al toponimo precedente, anche quest'area viene denominata secondo la vegetazione prevalente, vale a dire *Žuke* (ginestra), nome dall'origine etimologica autoctona, utilizzato anche nella lingua croata.

Esemplificazione di alcuni aspetti diatopici dei vari adattamenti e mutamenti toponomastici

L'aspetto diatopico derivante dai fattori extralinguistici risulta essere un fattore molto importante nell'osservazione dei cambiamenti e della sopravvivenza della toponomastica borgherizzana.

Variazioni, trasformazioni e mutamenti si esprimono in primis a livello grafico rendendosi pertanto di difficile riconoscimento. Un esempio di quanto detto è nella scrittura di *Pud* per *Put* (strada, in croato), come risultato della sonorizzazione della /t/ originale nel nome della strada Bikarski/Bikarshi e *Bodulskipud*⁴².

La traduzione forzata di tutto quello che non apparteneva alla lingua dominante ha portato alla scomparsa, per loro debolezza strutturale, di molte voci, espressioni e detti, così come anche di alcuni toponimi. A tal proposito è bene notare che diversi toponimi sono stati tradotti anche in lingua italiana, come ad esempio il nome dell'intera area di *Ploče* in *Piastre* oppure la strada per *Babindub* - *Madonna della Rovere*, non provocando però conseguenze importanti nell'odierna toponomastica locale.

La scomparsa di molti toponimi, come ad esempio *Grape*, *Drage*, *Punta Cikulova*, *Shumpini* o *Zunge*, riscoperti però grazie a testimonianze di al-

⁴² Carta del Comune di Borgo Erizzo, Circolo di Zara del 1826.

logeni albanesi, è dovuta a diversi fattori extralinguistici. Ad esempio il toponimo Grape, con cui veniva denominata una zona costiera scoscesa, perse ovviamente di significato nel momento in cui l'area suddetta venne bonificata e destinata all'agricoltura. In maniera molto simile, il radicale mutamento del territorio per interventi di bonifica ha promosso la scomparsa del toponimo *Vani i Jovichit* (valle della famiglia Jovic), come anche di *Zunge* (area umida e paludosa con vegetazione di giunchi). Ancora, il toponimo *Shumpini* o *Shumpinovo* vive oramai solo nei ricordi di poche persone e sta ad indicare una delle proprietà della famiglia Perović, caratterizzata dai molti pini che vi crescevano. Di conseguenza il recupero locale di questi nomi non è più possibile perché „i toponimi vivono solamente in collegamento con gli oggetti da loro denominati.“⁴³

La cattiva trascrizione ha portato ad un'altrettanto erronea interpretazione dei toponimi, modificandoli non solo formalmente ma anche nel significato. Un esempio in tal senso potrebbe essere il cambiamento semantico del toponimo *Bregdeti* dopo essere stato trascritto come *Bregdetti* e quindi interpretato come un cognome di origine italiana⁴⁴. Spesso la correzione di un errore di questo tipo è ovviamente molto difficile.

Conclusione

Il borgherizzano si sta estinguendo per diverse motivazioni. Tra queste la più importante è forse il mancato inserimento didattico della lingua albanese e del dialetto ghego nella scuola locale, cui consegue l'«assenza di bambini parlanti questo idioma e la disuguaglianza degli idiomi coesistenti...»⁴⁵.

I toponimi, importanti espressioni linguistiche e culturali, rappresentano ormai tracce di una lingua in estinzione. Come evidenziato da questa piccola ricerca, il numero dei toponimi e delle loro variazioni linguistiche (infiltrazioni/ interferenze e modifiche), sia superficiali (formali) che profonde (semantiche), non è affatto trascurabile.

La scomparsa di alcuni toponimi è conseguenza diretta sia della cessazione dell'utilizzo della lingua madre (albanese ghego) nelle famiglie e nel-

⁴³ PETAR ŠIMUNOVIĆ, *Toponimija hrvatskoga jadranskog prostora*, cit., p. 27.

⁴⁴ Toponimo „Valle Bregdett“ in *Carta del nucleo urbano dell'Ufficio tecnico del Comune di Zara*, del 2 maggio 1942.

⁴⁵ CLAUDE HAGEGE, *Zaustaviti izumiranje jezika*, Zagreb, Disput, 2005, pp. 75-76.

la vita quotidiana per l'influenza „devastante“ di lingue dominanti sia dei radicali mutamenti ambientali (ad esempio bonifiche e costruzioni) e socioculturali (sovrapposizione/ sostituzione della lingua materna: albanese, italiano, croato) avvenuti nel corso degli anni. Se i toponimi «terminano di vivere, muore la memoria popolare ed i ricordi in essa contenuti. E quando il popolo perde la memoria, perde anche la propria identità. Senza questi nomi che rappresentano degli orientamenti, si perde facilmente nello spazio, nel tempo e nella propria storia»⁴⁶.

Il borgherizzano non è mai stato considerato da parte delle istituzioni governative come possibile lingua ufficiale minoritaria nella città di Zara. In tal senso, la proposta di reinserire nelle scuole elementari l'insegnamento della lingua albanese si è dimostrata fallimentare in quanto si è cercato di reintrodurre la lingua standard albanese, quella „corretta“, non giovando alla conservazione dell'albanese ghego. Non potrei concludere meglio questa mia ricerca se non con una riflessione del nostro grande linguista Šimunović sul futuro della ricerca toponomastica: «Se non salviamo dall'oblio questi monumenti del proprio passato, le generazioni future ce lo rinfacceranno e ci faranno giustamente pesare quale grandioso archivio di proprie radici storiche e linguistiche non abbiamo trasferito nella loro memoria»⁴⁷.

Mi auguro che questo saggio contribuisca nel suo piccolo a promuovere il recupero e la rinascita linguistica, culturale e sociale di una lingua e di un'identità.

Elenco delle forme alloglotte di toponimi e microtoponimi

N.	BORGHERIZZANO	VENETO O ITALIANO	CROATO	REFERENTE	FONTI (SCRITTE/ ORALI)
1	Akvidoti	Acquedotto	Akvidot	vecchio acquedotto di Zara	scritte/ orali
2	Arbënesh	Borgo Erizzo, Sobborgo Erizzo Borgherizzo	Arbanasi Ericin varoš Eričin varoš Erizzino	nome villaggio	scritte/ orali

⁴⁶ PETAR ŠIMUNOVIĆ, *Toponimija hrvatskoga jadranskog prostora*, cit., p. 33.

⁴⁷ Ivi, p. 277.

3	Babindub/Dubina	Babindub	Babindub	area /terreni coltivabili	scritte/ orali
4	Baredine		Baredine	terreno incolto	scritte
5	Barbarecine		Barbarečine		scritte/ orali
6		Ponte/Batteria	Batarija	artefatto - batteria militare	scritte/ orali
7		Belveder/Belvedere		elevazione	scritte
8	Bershalle	Tiro a segno / Bersaglio	Beršalja	artefatto- poligono di tiro, poi campeggio	Orali (MM)*
9	Bira e çenve			cavità carsica	orali
10	Bira e Çeperit			cavità carsica	Orali (HA)
11	Boniment/ Buniment			area bonificata	Orali (TI)
12	Botine	Bottina /Strada Bottina	Botina	terreno umido	scritte/ orali
13	Brble		Kod Brble	zona costiera/ spiaggia/porto	Orali (TI)
14	Bregdeti	Bregdeti	Bregdeti/ Bregdetti	zona costiera/ porto/strada comunale	scritte
15	Bregu/Brigu i Bikarve	Bikarshi	Bikarski brig	collina	scritte
16	Bregu i Marçoba		Marçoba	collina	orali
17	Bregu i Sokës	Monte Zuccherò	Sokin Brig	collina	scritte
18	Bunarina		Bunarina	pozzo	orali (MA)
19	Confin	Confin, Confine	Konfin		orali
20	Cvetra/Cretva			vigneto	scritte
21	Çatrnja		Çatrnja	pozzo	scritte
22			Čelopik	vigneto/radura	scritte
23	Deshtilator	Distillatore	Dištikator	artefatto- distillatore d'acqua marina	orali (SM)
24	Dolci	Dollaz	Dolac	area	scritte
25	Draçevci	Malpaga/Malpag	Dračevac	villaggio	scritte
26	Drage		Kod Špine	depressione/ rubinetto pubblico	orali (HA)
27	Fanfonjes	Sotto Malpag	Fanfonje	pascolo	scritte/ orali

28	Figuric		Figurice	elev./belvedere	scritte
29	Fontanela		Fontanelovo	terreno coltivabile	scritte/ orali
30	Fortic	Fortezza	Fortica	artefatto- fortezza	scritte/ orali
31	Funton	Fontana dell'imperatore	Carski bunar	artefatto- pozzo, sorgente/ cisterna	scritte/ orali
32	Fusha e Arbëneshe		Arbanaško polje	campo/orto	scritte / orali
33	Fusha e Varoshve		Varoško polje	campo/orto	scritte/ orali
34	Gazhenic	Gasenizza/Gasenizza vecchia	Gaženica	area costiera	scritte/ orali
35	Gomila		Škrape	rocce	orali (MA)
36	Grape/a		Grape	prima area bonificata	orali (MJ)
37	Greblat		Griblja	solco	scritte/ orali
38	Gromnic/Grovnic		Gromnica	campo	orali (BL)
39	Gumno/Guvno		Guvno	aia	orali (BL)
40	Jaminat		Jamina/e	grotta carsica	scritte
41	Jaruga	Torrente Jaruga	Jaruga	torrente	scritte/ orali
42	Jaz	Jaas	Jaz	valle	scritte/ orali
43	Karmë	Carma	Karma/Pod Karmu	zona cost./ lungomare	scritte/ orali
44	Klementa/Klimenta	S. Clemente	Klement/ Klemenat/ Klamenat/ Lazaret	isola/penisola	scritte/ orali
45	Kolovare	Colovare	Kolovare/ Kolovari	zona cost./ lungomare	scritte
46	Konduti		Kondut	roccia/scoglio	orali (BL)
47	Konoli	Canalle	Kanal	canale	scritte
48	Kopranj/Kopran/ Kopronj	Copragn/Coprain	Kopranj	terreno a forma di conca	scritte
49	Lega	Scuola della Lega	Lega	scuola/edificio e area circostante	scritte/ orali

50	Llollci		Ljoljac	pozzo	scritte/ orali
51	Brigu i vogël		Mali Brig	elevazione	
52	Kisha e vogla	Madonna dei 7 dolori (?) Chiesetta	Crkvice Sveti Duh Sveti Ante	artefatto	scritte/ orali
53	(Bregu i) Marçobës		Marçoba brig	collina	orali (MJ)
54	Mlini	Molini	Mlin/Mlinica	artefatto-mulino	scritte
55	Mocira	Masiera	Mocira	artefatto- muretto a secco	scritte/ orali
56	Mulini	Molini	Mlini	artefatto-mulino	scritte
57	Mujak/mbujak		Mujak	terreno paludoso/ molo	orali (MA)
58	Muri i madh			acquedotto romano	scritte
59	Musapstani		Musapstan	area abitata	scritte
60			Muški Banj	spiaggia	orali (BL, KT)
61			Nakić	scoglio/faglia	orali (BL)
62			Ograda	recinto	orali (MA)
63	Pelegrinovo	Pellegrinovo poglie/ polie	Pelegrinovo polje	campi coltivati	scritte/ orali
64			Pelegrinovo Donje	campi coltivati	scritte
65			Pelegrinovo Zmorashnje	campi coltivati	scritte/ orali
66			Pod Brig	baia	scritte/ orali
67	Potoku	Torrente Potoku	Potok/Potok Vrilo	torrente	scritte
68		Pudarizza	Pudarica	sorgente	scritte/ orali
69	Punta Bajlo/Bajli	Punta Bailo	Punta Bajlo	promontorio e zona circostante	scritte/ orali
70	Punta i Cikulës	Punta Marina	Punta Cikulova	promontorio	orali (BL)
71	Punta Klimenta		Rt Klement	promontorio	scritte
72	Pusi i madh		Veliki bunar	pozzo	orali (MA, KT, MJ)
73	Recine/a	Recina, Ricina	Rečine/ Ričina	torrente e area circostante	scritte/ orali

74	Recinat të pështjershim		Riçine Donje	area	orali (MA)
75		S. Elena		artefatto-chiesa	scritte
76		S.Marina		artefatto-chiesa	scritte
77			Slakića brig	collina	scritte
78	Smilevci	Smilovaz	Smiljevac	area	scritte/ orali
79	Spinelli			proprietà famigliare	scritte
80	Standulës			artefatto-area per bandiera	scritte
81	Stoli i Zonjës		Gospin stol	artefatto-tavolo	scritte/ orali
82	Stoni i Molit			area abitata	scritte
83	Stubli		Stubal	pozzo	scritte
84		Strada Ulizza		strada	scritte
85	Shamarku	S. Marco/Lazzaretto/ Ospedale	Kvartir svetoga Marka/ lazzaret od Svetoga Marka, ospital svetoga Marka	chiesa e lazzaretto di San Marco	scritte/ orali
86	Shinjoretovo		Šinjoretovo	campi	scritte
87	Shkalle		Škalje/ Škaljevina	terreno a terrazzamenti	scritte/ orali
88	Shkame/Shkambat	Scambigne	Škambinje	zona carsica/ scogliera	scritte/ orali
89	Shpia e kuçe	Case rosse	Crvene kuçe	zona abitata	scritte/ orali
90	Shumpini/ Shumpinovo			parte podere Perović	orali (KT)
91	Shvenkat	Svegnak/Svignac	Švenjak	terrazzamenti	scritte/ orali
92	Tokshat		Tokšini	zona	scritte/ orali
93		Torre		torretta	scritte
94	Tumbin	Tombino		artefatto-canale scolo	orali (MA)
95	Udha i Karmës			strada	scritte

96	Udha i Vllave			strada	scritte
97	Vani i Bregdetit		Uvala Bregdeti	valle marina	scritte
98			Uvala Pod Brig	baia	scritte/ orali
99	Vani i Joviçit			valle marina	scritte
100	Vani i kishës				scritte
101			Veliki Brig	collina	scritte
102	Vidhat/Vilat			bosco/pascolo	scritte
103	Vlloka		Vlaka	vigneto/campo lungo	scritte/ orali
104			Vodice	sorgenti	orali (MA)
105	Zgoni		Zagoni	orto o pascolo recintato nel carso	scritte
106			Zidine	artefatto-muro	scritte
107	Zog			artefatto o area per gioco	orali (BL)
108			Zub	scoglio	orali (TI)
109	Zhuke/Zhukat		Žuke	area costiera	scritte/ orali
110	Zhunkat/Gjugat/ Zunge/Zunkth			area costiera	orali (MA)

* Le abbreviazioni sono le iniziali delle persone che hanno fornito i toponimi e/o microtoponimi.

Persone intervistate in loco

1. Bajlo Lucijan, anni 72, pensionato (BL)
2. Habuš Ante, anni 75, geometra in pensione (HA)
3. Jelenković Marija nata Matešić, anni 88, casalinga pensionata (JM)
4. Kotlar Tina, anni 96, casalinga pensionata (KT)
5. Morović Ante, anni 68, pensionato (MA)
6. Stipčević Marija nata Maršan, anni 85, casalinga pensionata (SM)
7. Tomas Ivo, anni 64, operatore e mediatore turistico (TI)

O NEKIM ARBANAŠKIM TOPONIMIMA I MIKROTOPONIMIMA

Vrlo je zahtjevna i složena zadaća iznijeti na svjetlo dana različita imena, apelative, toponime i mikrotoponime jedne višejezične sredine. Trojezičnost koja je značajka jednog dijela zadarskog područja, unatoč različitoj razini mjesnog prestiža koji još danas razlikuje tri pojedinačna jezika i govora, dala je izvanrednu „jezičnu kontaktnu raznolikost“. Prisutnost višejezičnih leksema u toponimskom korpusu lokalnog govora, kao i njihove fonetske, morfološke, semantičke i grafičke varijacije u vremenu, dokazuju unutarnju jezičnu dinamičnost našeg područja istraživanja, potaknutu bezbrojnim jezičnim kontaktima i specifičnim izvanjezičnim čimbenicima.

SOME TOPONYMS AND MYCROTOPONIMS OF ARBANASI

Rediscovering different names, appellatives, toponyms and microtoponyms in a multilingual area is a very difficult and complex task and it often requires a complete analysis. The triglossia present in one part of the Zadar area, in spite of a different prestige level for each language, has produced an extraordinary contact linguistic variety. The phenomena of multilingual lexemes in the toponomastic corpus existing in the local speech and in the written sources, together with their various modifications and/or disappearances, indicate and confirm the dynamicity of phonetic, morphological, semantic and graphic variations, caused by the linguistic contacts and extralinguistic conditions in the researched area, as well as their gradual vanishing in everyday spoken use.

BIBLIOGRAFIA

- BIANCHI, Carlo Federico cav., *Fasti di Zara, Religioso-politico-civili*, Zara, Tipografia di G. Woditzka, 1888
- ČURKOVIĆ, don Mijo, *Povijest Arbanasa kod Zadra*, Šibenik, Tiskara E. Vitaliani, 1922
- ERBER, Tullio, *La colonia albanese di Borgo Erizzo presso Zara*, Zara, Libreria internazionale E. De Schönfeld, 1937
- FILIPOVIĆ, Rudolf, *Teorija jezika u kontaktu*, Zagreb, JAZU - Školska knjiga, 1986
- HAGEGE, Claude, *Zaustaviti izumiranje jezika*, Zagreb, Disput, 2005
- JURIĆ, Ante, *Što je mikro u „mikrotoponimiji“ zadarskih otoka?*, Zadar, Zbornik radova sa znanstvenog skupa „Zadarski filološki dani I“, 2007
- KARUĆ, Niko, *O Zadarskim Arbanasima*, Zadar, MZ Arbanasi, 1985
- KLAIĆ, Nada - Petricioli, Ivo, *Zadar u srednjem vijeku do 1409.*, Zadar, Filozofski fakultet, 1976
- KRSTIĆ, Kruno, *Doseljenje Arbanasa u Zadar*, Zadar, MZ Arbanasi, 1988
- KRSTIĆ, Kruno, *Rječnik govora zadarskih Arbanasa*, Zadar, MZ Arbanasi, 1987
- SKOK, Petar, *Slavenstvo i romanstvo na jadranskim otocima*, Zagreb, Jadranski institut JAZU, 1950
- STIPČEVIĆ, Aleksandar, *Historia dhe bibliografia e Arbëreshëve të Zarës*, Skopje/Shkup, Ekoritmi, 1997
- STIPČEVIĆ, Aleksandar, *Kulturno povijesni spomenici u Arbanasima*, Zadar, Centar JAZU, 1977
- ŠIMUNOVIĆ, Petar, *Istočnojadranska toponimija*, Split, Logos, 1986
- ŠIMUNOVIĆ, Petar, *Toponimija hrvatskoga jadranskog prostora*, Zagreb, Golden marketing-Tehnička knjiga, 2005
- ŠIMUNOVIĆ, Petar, *Toponimija otoka Brača*, in «Brački zbornik 10», Supetar, 1972
- TAGLIAVINI, Carlo, *L'albanese di Dalmazia, Contributi alla conoscenza del dialetto ghego di Borgo Erizzo presso Zara*, Firenze, Leo S. Olschki, editore, 1937
- TEKAVČIĆ, Pavao, *O kriterijima stratifikacije i regionalne diferencijacije jugoslavenskog romanstva u svjetlu toponomastike*, in «ONOMASTICA JUGOSLAVICA», Zagreb, JAZU, 1976
- VINJA, Vojmir, *Jadranske etimologije. Jadranske dopune Skokovu etimologijskom rječniku*, Zagreb, Školska knjiga, 1998
- BATTISTI, Carlo - ALESSIO, Giovanni, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, G. Barbera edit., 1984 (DEI)
- BECCARIA, Gian Luigi, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2004
- CORTELAZZO, Manlio - ZOLLI, Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli ed., 1984 (DELI)
- DEVOTO, Giacomo - Oli, Gian Carlo, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier SpA, 1990
- KLAIĆ, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1978
- GUERRA, Paola - Spagnoli, Alberto, *Dizionario compatto albanese italiano italiano albanese*, Bologna, Zanichelli editore SpA, 2001

MIOTTO, Luigi, *Vocabolario del dialetto veneto-dalmata*, Trieste, Edizioni Lint, 1984

PRATI, Angelo, *Vocabolario etimologico italiano*, Milano, Garzanti, 1951

SKOK, Petar, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb, JAZU, 1971

ZAJMI, A. - BARDHI, M., e altri, *Fjalor shqip serbokroatisht rečnik*, Priština, Instituti albanologjik i Prishtinës, 1981

FONTI

Carta dei dintorni di Zara del 1688 (carta Coronelli) in MIRKO MIRKOVIĆ, *Descriptio Croatiae*, Zagreb, Naprijed, 1993.

Carte dell' Archivio storico di Zara (n. 48, Comune di Borgo Erizzo, 11 giugno 1788; 1755, 1767, 1788)

Mappa catastale di Zara n. 562 di Borgo Erizzo dell'anno 1862

Mappa catastale del Centro urbano di Zara del 1942

Registro parrocchiale nascite della parrocchia Madonna di Loreto di Borgo Erizzo (Zara), nell'anno 1757

Registro parrocchiale morti della parrocchia Madonna di Loreto di Borgo Erizzo (Zara), nell'anno 1836

Lo studio prende in esame la poesia in vernacolo di Luigi Bauch (1873-1942), uno dei più eminenti rappresentanti della vita letteraria e culturale di Zara alla fine del XIX e nella prima metà del XX secolo. Autore di numerose poesie e commedie, di un'interessante traduzione in idioma zaratino, nonché di studi su poesie e canzoni tradizionali, ebbe notevole successo a Zara e in Italia. L'analisi di alcune poesie mira ad identificare i tratti caratteristici dei suoi versi come espressione del suo impegno politico, tra cui prevale il mito di Venezia e della *venezianità* di Zara quale elemento d'identità nazionale. Viene sottolineata l'importanza della poesia di Bauch dal punto di vista socio-culturale, tanto da poter essere considerata a pieno titolo una sorta di cronistoria della città di Zara, un prezioso documento delle relazioni letterarie e culturali italo-croate.

IL DIALETTO NELL'IMPEGNO POLITICO E NELL'IDENTITÀ ZARATINA NELL'OPERA DI LUIGI BAUCH

Chi xe sto Gigi

lù...

Chi xe sto tipo quà?! - Ostregaria!
Se xe 'l poeta de la mularia
ch 'l fa i reloi... a son de poesia,
pò 'l stampa libri... e pò el li buta via?!

Volè i sui versi pieni de alegria
fati de sesto e con galantaria?...
No voio gnente, mi per sensaria;
podè cromparli in ogni libreria.

Volè reloi, diamanti, argentaria,
qualche strigozzo di bigiotaria?...
E allora andè da lù, in relogeria.

Volè vederlo a lù?! Madona mia!
Se 'l xe in contrada che 'l te sprotarà
da la matina infin l'Ave Maria?!¹

¹ LUIGI BAUCH, *Lagrime vecie e contenteza nuova*. Versi dialettali. Cari ricordi de Zara fedelissima, Zara, Artale, 1933, p. III.

Il Gigi della poesia riportata è lo zaratino Luigi Bauch, orologiaio, poeta e ricercatore di poesia popolare e folklore². Bauch appartiene a quel gruppo di scrittori zaratini di fine Ottocento e della prima metà del Novecento che si dedicarono quasi esclusivamente allo studio delle tradizioni popolari zaratine e che composero le loro opere in vernacolo zaratino-veneto. Và sottolineato che si tratta dell'ultimo periodo della presenza italiana a Zara, sia dal punto di vista demografico che culturale e linguistico-letterario. Questo periodo, caratterizzato socio-politicamente da importanti avvenimenti locali ed internazionali, può essere suddiviso in due parti: una prima parte che termina con la prima guerra mondiale ed una seconda parte che, a partire dal primo dopoguerra, termina nel 1943, o nel caso specifico di Bauch nel 1942, anno in cui muore a Firenze.

La ricerca sulla biografia, sull'attività e sulla produzione letteraria di Luigi Bauch ha avuto due obiettivi principali: il primo è stato quello di raccogliere le informazioni più importanti sull'autore, come illustrato nella prima parte di questo lavoro, il secondo obiettivo è stato invece quello di offrire un'interpretazione di alcune sue poesie nonché un'analisi dei loro tratti distintivi e caratteristici e quindi delle sue idee e del suo impegno politico.

Luigi Bauch nasce a Sebenico, il 14 luglio 1873, dall'unione di Giuseppe Bauch e Maria Bulat. Un anno dopo la sua nascita (1874) la famiglia si trasferisce a Zara³. Già dalla prima giovinezza, oltre a svolgere l'attività di orologiaio ereditata da suo padre, Bauch si occupa anche di poesia e folklore scrivendo versi originali e raccogliendo vecchie canzoni e melodie. «La musa è stata sua compagna dalla più verde età», dice di lui lo storico Angelo de Benvenuti, e continua: «e Luigi Bauch ha concepito, ha svolto, ha espresso con passione genuina, con non diminuito fervore; mai gli è venuto meno il

² Questo contributo è il risultato del rinnovato interesse degli autori per il poeta zaratino in seguito alle ricerche compiute alla fine degli anni Ottanta sugli scrittori zaratini dell'inizio del Novecento. I risultati delle ricerche sono stati pubblicati in: NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ, *Talijanski pisci u Zadru pred prvi svjetski rat (1900-1915)*, Rijeka-Fiume, Edit, 1998, nonché nella versione italiana: *Scrittori italiani a Zara negli anni precedenti la prima guerra mondiale (1900-1915)*, traduzione di Zdravka Krpina, a cura di Rita Tolomeo, Roma, Il Calamo, 2008.

³ La famiglia Bauch abitò in Via Larga, odierna Calle Larga, n. 28. Cfr. *Scheda Bibliografica folcloristica*, Zara, 15 maggio 1932, compilata dallo stesso Bauch, e conservata tra i manoscritti della Biblioteca Scientifica di Zara (23910 Ms 973).

copioso sentimento che lo occupò sin da ragazzo, ed è bisogno spirituale dei poeti fare partecipi gli altri di ciò, che ebolle e preme fortemente nel core»⁴.

Le sue vecchie poesie popolari in dialetto, che ricordano la Zara del XIX secolo, sono riportate in numerosi studi e raccolte. Le più importanti sono la *Raccolta di giuochi e poesie zaratine fin qui non ancora pubblicate* (1913), conservata tra i manoscritti della Biblioteca Scientifica di Zara⁵, e *Le canzonette dei nostri veci*⁶, una raccolta di poesie inedite, molto popolari a quel tempo, alcune delle quali sono conosciute ancora oggi, soprattutto nel circolo triestino⁷. A completamento del suo lavoro, nel 1939, Bauch compì anche numerose ricerche su altri autori, suoi concittadini, che avevano raccolto melodie zaratine tradizionali: Paolo Willenik (Paolo Villanis), Giuseppe Sabalich e il prete Locica Marini. In tal modo riuscì a ricostruire le parole e la musica di 150 poesie che classificò tematicamente e in base al periodo in cui vennero composte. Oltre che sui tre autori già nominati, gli studi di Bauch ci forniscono informazioni anche su altri autori di poesia dialettale: Luigi de Negovetich, Natale Piasevoli, Giovanni Nikolich, Giorgio Wondrich, le cui opere vennero presentate in diverse occasioni, specialmente nel periodo tra il 1895 e il 1914. Bauch ricostruì questo vivo periodo culturale zaratino nel discorso *Attività degli scrittori zaratini nello studio delle Arti popolari durante il percorso di mezzo secolo*⁸ e nel saggio *La musica popolare a Zara dal 1880 al 1910*⁹.

Oltre alla ricerca e agli studi sull'argomento, lo stesso Bauch scrisse poesie dialettali originali, e ne musicò una buona parte. La sua bibliografia¹⁰ conta più di 100 voci bibliografiche ma la lista non è completa perché man-

⁴ ANGELO DE BENVENUTI, *Musa zaratina. Le poesie di Luigi Bauch*, «Il popolo del Friuli», 13 gennaio 1935.

⁵ Biblioteca Scientifica di Zara, n. dell'inv. 19915 Ms 657.

⁶ Zara, Vitaliani, 1913-39.

⁷ A.e. *Ciribiribin, Da Trieste fino a Zara nonché Addio Zara*. Queste canzoni accompagnarono gli zaratini in partenza per l'Italia dopo la seconda guerra mondiale. Va ricordata anche *Quell'orologio che batte le ore*, che accompagnò l'esodo post-bellico degli istriani.

⁸ Come delegato zaratino del Comitato Nazionale Italiano per le Arti Popolari, Bauch tenne il discorso al congresso di Udine ed in seguito fu pubblicato nella raccolta *Le canzonette dei nostri veci*.

⁹ «Il Littorio dalmatico», nn. 39-43, 1930.

¹⁰ *Elenco della produzione letteraria e musicale 1892-1942 dello scrittore zaratino Luigi Bauch*, Zara, Artale 1943.

cano numerose poesie sparse in riviste e giornali zaratini, in particolare quelli del periodo tra le due guerre. Alcune di esse furono a quel tempo molto popolari, come *El mulo zaratin* (1890), *Le bele zaratine* (1892), *La cometa*, *In alto i cori* (1899), *La pesca al suto* ecc. La maggior parte delle poesie fu premiata al concorso indetto dalla Società Corale, e in seguito pubblicate nella raccolta *Cilindri del fonografo*¹¹. Queste poesie, piccoli ritratti della vita di Zara da cui traspare l'ironia dell'autore, piacquero al pubblico ed ai suoi colleghi, e tra questi a Giuseppe Sabalich che lesse in Bauch l'influenza di scrittori dialettali italiani come Gioachino Belli, Renato Fucini e Cesare Pascarella¹². Un giudizio positivo lo diedero anche altri critici del tempo zaratini, tra cui Gaetano Feoli che descrive i suoi versi come «freschi zampilli d'arguzia e di sentimento, documento di quello ch'è, e dovrebbe essere, il vero vernacolo zaratino»¹³, ma anche italiani, come ad esempio Tullia Franzi che nella rivista «Lyceum» di Milano gli dedicò un importante articolo¹⁴, oppure il noto letterato marchigiano Giovanni Crocioni che, oltre a definire Bauch uno «scrittore piano e semplice, ma arguto, penetrante, coraggioso e soprattutto sincero», elogia così i suoi versi: «Vivida freschezza, slancio e vigoria - avvivano i versi del Bauch e per lui la poesia dialettale si innalza, conquista un posto eminente»¹⁵.

Bauch presentò le sue poesie ed altri lavori letterari al pubblico zaratino in diverse occasioni¹⁶ ma divennero famose anche fuori Zara grazie, tra l'altro, a diverse pubblicazioni occasionali nonché a compagnie teatrali italiane che le

¹¹ Zara, Artale 1908. Oltre a questa raccolta e a numerose poesie, Bauch scrisse anche *Nove sestine in dialetto de Zara* (Zara, Artale, 1921).

¹² GIUSEPPE SABALICH, *Musa vernacola*, commento alla raccolta. «Il Dalmata», 31 ottobre 1908.

¹³ GAETANO FEOLI, *Dialetto e poesia dialettale*, «Littorio dalmatico», 29 dicembre 1926.

¹⁴ L'articolo viene parzialmente riportato nel giornale «Corriere di Zara», il 3 gennaio 1923, sotto il titolo *Il poeta di Zara*.

¹⁵ Cfr. *Un poeta dialettale*, «Littorio dalmatico», 12 novembre 1927 che riporta una parte dell'articolo *La poesia dialettale e il Risorgimento* del Crocioni, pubblicato negli «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Marche», IV (1927), I. L'informazione sull'articolo viene riportata anche negli «Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria», II (1927), p. 243.

¹⁶ Nel giorno 27 gennaio 1907 lesse le sue poesie nella sala «Juventus»; in occasione del carnevale del 1913 scrisse il testo e la musica della poesia *Le sufragiste*; nel 1923 compose un sonetto in occasione dell'inaugurazione dell'angelo sul campanile della cattedrale zaratina di Sant'Anastasia; inoltre le sue poesie e testi teatrali furono spesso recitati da dilettanti zaratini. Cfr. a.e. *Festa goliardica*, «La voce dalmatica», 13 dicembre 1918.

diffusero per i palcoscenici italiani ed europei¹⁷. Così nella raccolta *Le braghe de le donne*¹⁸, oltre ai versi vennero inclusi due testi teatrali: il monologo *Jupe Culotte (Sfoghi inutili d'un travet altolocato)*, scritto per l'attore dilettante zaratino Oreste Benzoni che lo rappresentò alla Società dei Bersaglieri il 7 maggio 1911, e il dramma in atto unico, *Scometemo*, messo in scena dalla compagnia veneziana «La comicissima»¹⁹. Un'altra compagnia di Venezia, diretta da Bratti, rappresentò con altrettanto successo la commedia in tre atti *L'onor de povaro*²⁰.

Alla copiosa produzione di Bauch bisogna aggiungere anche un'interessante traduzione: nel 1912 ridusse in dialetto zaratino la raccolta di poesie *Villa Glori* del poeta romano Cesare Pascarella, il quale, molto soddisfatto del lavoro portato a termine da Bauch, si descrisse «lietissimo di poterle accordare il permesso di pubblicare la traduzione del mio *Villa Glori* che lessi con piacere nel suo dialetto»²¹.

Nel periodo tra le due guerre Bauch continuò le sue ricerche sulle tradizioni e sul folklore pubblicandone i risultati su periodici zaratini ed italiani ed ottenendo diversi riconoscimenti²². Quanto alle numerose poesie che scrisse in quel periodo, spiccano per la loro originalità i versi comici intitolati *Ai mii lettori!*, pubblicati annualmente nella prefazione al lunario «Dalmatino», in cui il vernacolista zaratino offre una cronaca degli avvenimenti

¹⁷ Ad esempio nel 1910 il Circolo accademico italiano di Vienna, in occasione del ballo tenuto il 24 febbraio, pubblicò un libretto in cui si trovava anche la sua poesia *Dalmazia* («Il Dalmata», 5 marzo 1910). I periodici zaratini del tempo riportano numerose notizie sui suoi testi recitati a.e. dalle compagnie Paluello e Guignol, oppure sulle canzonette zaratine esibite da rinomate cantanti o bande musicali. Cfr. *Cronache teatrali*, «La voce dalmatica», 15 maggio 1919; *Teatro*, «La Dalmazia», 1° aprile 1920; *Banda della Marina*, «Corriere della Dalmazia», 27 agosto 1919; *Recitazione dialettale*, «Corriere di Zara», 18 aprile 1923; *Teatro Nazionale*⁶, «Littorio dalmatico», 9 gennaio 1926; 13 gennaio 1926.

¹⁸ Zara, Vitaliani, 1911.

¹⁹ La rappresentazione ebbe luogo all'inizio dell'aprile 1910. Cfr. NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ, *Scrittori italiani a Zara negli anni precedenti la prima guerra mondiale (1900-1915)*, cit., p. 149.

²⁰ La commedia fu recitata all'inizio di febbraio del 1912. *Ibid.*

²¹ «Il Dalmata», 28-29 giugno 1912. Pascarella ebbe il manoscritto della traduzione da Antonio Cippico (1877-1935), poeta, professore e politico zaratino.

²² Dall'elenco delle sue opere, nonché dalle notizie riportate dai giornali zaratini, si evince che i suoi contributi vennero pubblicati su alcune rinomate riviste del tempo, come ad esempio «Lares» di Roma.

locali ed internazionali più importanti²³. Tra le tematiche preferite affrontate da Bauch in queste pubblicazioni e nelle diverse poesie edite in periodici zaratini ed italiani del tempo (come ad esempio il «Littorio dalmatico», il «San Marco» e la «Rivista dalmatica») vi sono i fatti di cronaca cittadina, le descrizioni di monumenti, ma anche diverse proposte gastronomiche zaratine sia tradizionali, come alcune ricette stuzzicanti tipiche delle giornate di festa (come la Pasqua, la Madonna di Bellafusa²⁴, San Simone e Natale), sia più comuni, come ad esempio la polenta. Ed è proprio alla polenta che Bauch dedica i seguenti versi:

Tuta a fete e ben conzada col ragù a la veneziana
go lo fata in caldiereta, mestolada a la nostrana
Zala, zala, come l'oro, fissa come un pan de Spagna,
geladina che se move soto i dei co la se magna;
soto i denti la ga el gusto dei pastizzi de Florian
che i se ingiote co la fiaca e i se slapa co le man.
Co un feral de vin de Ciosa, el me creda, sta polenta
la fa andar in Paradiso tuti quei che se contenta²⁵.

Oltre che negli studi e nella produzione letteraria, Bauch fu attivo anche nella vita sociale e nella politica del primo dopoguerra. Fu tra l'altro organizzatore di Mostre d'arte sindacale nonché direttore tecnico provinciale delle

²³ Il primo contributo pubblicato, non firmato e scritto in lingua, appare nel volume XLVII per l'anno 1923 (p. 3). Gli stessi versi, in cui si ha la descrizione del contenuto e dell'utilità del lunario per i lettori, vennero pubblicati nel vol. L (1926), pp. 35-36. Gli altri contributi furono pubblicati nei volumi successivi, dal 1931 al 1942. Le iniziali di Bauch appaiono per la prima volta nel vol. LVIII (1933). Le prefazioni furono pubblicate nel volume LUIGI BAUCH, *Ogni anno passa un anno*. Estratti dal «Dalmatino», raccolta delle prefazioni in versi, Zara, Artale, s.a.

²⁴ Noto quartiere di Zara.

²⁵ LUIGI BAUCH, *Tanto per no dir gnente*, «Il Dalmatino», LXIV (1940), pp. 2-3. Quanto al tema della polenta e della gastronomia, Bauch scrisse anche un interessante saggio *La polenta nella tradizione zaratina e nei proverbi*, «Littorio dalmatico», 22 ottobre 1932. Nelle sue opere, Bauch ricorre spesso alla terminologia gastronomica in dialetto zaratino: sarebbe interessante raccogliere il tutto in un unico testo, come per la cucina e arte culinaria spatatina hanno fatto LJERKA ŠIMUNKOVIĆ e MAJA KEZIĆ in *Glosar kuhinjske i kulinarske terminologije romanskog podrijetla u splitskome dijalektu*, Split, Dante Alighieri, 2004.

Filodrammatiche e dell'Organizzazione Nazionale del Dopolavoro. Inoltre, come fiduciario del sindacato degli autori e scrittori, Bauch prese parte a vari convegni (ad esempio il convegno dei Poeti delle tre Venezie, 29-31 maggio 1931)²⁶ in occasione dei quali ebbe modo di presentare la propria attività poetica e quella dei già citati poeti dialettali zaratini di Ottocento e Novecento²⁷.

Alla luce della sua attività poetica e letteraria, Bauch può essere definito a pieno titolo come uno scrittore impegnato nella lotta per i diritti degli Italiani e dell'Italia. E' in quest'ottica che v'è letto il suo antagonismo aperto verso l'Austria e, nel primo dopoguerra, verso altri paesi e popoli considerati nemici, in particolare verso i croati, soprattutto in seguito alla possibilità di un'annessione della Dalmazia, e quindi di Zara, al nuovo stato di serbi, sloveni e croati. Oltre al rifiuto del potere austriaco e della supremazia croata, un altro *leitmotiv* importante della sua poesia fu quello del mito di Venezia, della *venezianità* di Zara come elemento d'identità nazionale (e successivamente italiana).

L'acceso patriottismo esorta Bauch a considerare Zara come la fonte di tutti i suoi valori e ispirazioni. Un primo elemento del suo impegno politico è dunque lo zaratinità che raggiunge piena espressione in Bauch nel momento in cui la città rischia di perdere la sua fisionomia, quando, cioè, l'immigrazione del primo dopoguerra comporta importanti cambiamenti demografici nella città di Zara che Bauch definisce una „nuova Babilonia“. Per l'autore, come possiamo evincere chiaramente dai versi seguenti, la minaccia più importante allo zaratinità è ora interna alla città stessa:

Mi no conosso più sto mio paese,
no solo per sto mar de musì novi:
per ogni nostro se ne incontra diese
e la zità xe piena come vovi,
ma Zara g'ha cambià temperamento,
e l'aria spuzza a un mio de malcontento.

²⁶ Su questo argomento si trovano numerose notizie nei periodici zaratini del tempo. Tra l'altro, FERRI DE PAUER PERETTI, nell'articolo *La vita musicale della Dalmazia (II)*, «La Rivista dalmatica», XXIII, (1942), 3, pp. 12-25, riferisce dell'attestato di benemerita assegnato a Bauch nel 1934 dal Comitato Italiano per le Arti Popolari in Roma.

²⁷ I dati su alcuni di questi autori possono essere trovati nel libro citato di N. Balić-Nižić.

Zara italiana fina al sacrificio,
 la te farìa pensar qualche momento,
 che no ghe sia più un giozzo de giudizio;
 e chi no ghe conosse el sentimento,
 vedendose in sta nova Babilonia,
 el podaria ciamarlo: una fandonia.
 Se mi che la conosso infina in fondo
 g'ò dei momenti che me fa paura!
 Adesso che la varda tutto el mondo
 Che Zara vada far brutta figura?!
 Eco una cossa che no se capisse,
 e guai filarghe sù, che se patisse.

Dove xe le fanfare, le canzoni,
 quando che Zara iera sempre in festa?
 E indove xe i cortei, le acclamazioni?
 Adesso invezze sé s'à messo in testa
 de far tuto el contrario d'una volta:
 tuti comanda e più nissun no scolta.....

E allora sorte fora i controsensi,
 zento pensieri no va più d'acordo,
 e ti vedi co meno ti te pensi
 el patriota che te fa da sordo,
 el calmo che diventa un estremista,
 o 'l d'Anunzian che no se fa fassista²⁸.

Da questi versi emana la nostalgia dei tempi passati, quando tra gli zaratini non c'erano discordie, quando gli zaratini erano uniti in politica, quando si festeggiava tutti insieme. In questi stessi versi, il Bauch dimostra la sua pro-italianità e tutto il suo entusiasmo iniziale per il fascismo, quale espressione dell'italianità di Zara: i „nuovi arrivati“ degradano i vecchi valori e l'insoddisfazione per le condizioni politiche e demografiche cui verte Zara si riflette in molte sue poesie ed altri lavori. A tal proposito Tullia Franzì

²⁸ LUIGI BAUCH, *Musa petegola*, in: *Polpete al sugo de limon*. Petegolezzi in versi d'un zaratin corgnol, Zara, Artale, 1921, pp. 1-2.

afferma: «Ma la tristezza si raddoppia in Gigi Bauch fino all'exasperazione s'egli guarda dentro la sua Zara, che non riconosce più, che pare abbia cambiato temperamento»²⁹. Lo *zaratinitismo*, secondo Bauch, viene minacciato anche dall'interno con il turbamento dell'armonia tra gli italiani stessi; nei suoi versi viene pertanto espressa, con una forte nota ironica, una dura critica al comportamento servile di certi suoi connazionali e alla loro incostanza politica:

E quei che i primi à saludà l'Italia,
che a Zar ai primi in man g'à ciolto el s-ciopo,
quei ch'à sfidà perfina la mitralia,
quando g'à ocorso a sostegnir un scopo,
insoma, quei che iera i più 'taliani,
li vedo tuti fra i repubblicani.

Repubblicani lori? Ah no, per Dio!
L'ò visti mi sbassarse fina in tera,
nuda la testa, avanti al sventolio
de la nostra magnifica bandiera,
li vedarò infiamai in santa gara,
davanti al re, co 'l vegnirà quà a Zara.

E pò gavemo ancora, a zentinaia
i più scaldai: quei che s'à messo in fasso
per darghe adosso al can, quando ch'el sbaia;
ma per intanto se i g'à fato un passo,
xe sta per rifa ai veci pionieri,
e per urtarse coi carabineieri.

Me dol, perchè mi pur son col fassismo;
su lù, la borghesia s'à fato el perno
per la difesa contro el bolsevismo;
ma se borghese, po', vol dir: governo,
prcossa quà se fa con convinzion
una politica de oposizion?³⁰

²⁹ TULLIA FRANZI, *Il poeta di Zara*, «Corriere di Zara», 3 gennaio 1923.

³⁰ LUIGI BAUCH, *Polpete al sugo de limon*, cit., pp. 4-5.

Come già menzionato, uno degli elementi principali dell'impegno politico di Bauch è l'acceso antagonismo nei confronti dell'Austria, palesemente manifestato in tutte le sue opere. Con la caduta dell'Austria l'odio continua, sempre molto intenso ed oltretutto espresso più liberamente, senza paura della censura, e in un primo momento si accompagna al timore latente di un ritorno dell'egemonia austriaca. Un esempio ci è offerto dai versi seguenti tratti dalla poesia *Attenti fascisti*:

Se scovre le tombe, se leva anca i morti...
 Apena se lasca, per rifa o per fota,
 le vecie carogne desmentega i torti,
 le alza la testa, le torna a la lota:
 atenti fascisti, che un poco a la volta
 risuscita l'Austria za morta e sepolta.

Se ziga del cambio... se vol novi bori?
 Ma quà, soto el naso, façendo i mincioni
 ris-cemo la sorte de imensi tesori
 a pro' de i cagnoti d'un'Austria... a boconi
 Fascisti, schizzemo sta razza de cani,
 mostremoghe a tuti che semo 'taliani³¹.

Successivamente, visto il successo politico del fascismo in Italia e scongiurato, quindi, definitivamente il pericolo di un ritorno austriaco, l'odio del Bauch si attenua, o meglio, si riversa, vista la nuova situazione politica, sui vecchi rivali politici croati.

In effetti, nel tempo, il rapporto tra gli Italiani e i Croati in Dalmazia subì diverse modifiche in relazione all'avvicinarsi delle circostanze storiche e politiche. In tal senso è possibile identificare tre diverse fasi: una prima fase risale all'epoca della dominazione austriaca, caratterizzata dalla rivalità locale con i Croati ma al contempo dalla condivisione del comune nemico austriaco; nella seconda fase, caratterizzata invece dall'insicurezza politica locale a seguito della caduta dell'Austria, in Dalmazia si avverte il pericolo di un inse-

³¹ LUIGI BAUCH, *Attenti fascisti*, in: *Lagrima vecie e contentezza nova*. Versi dialettali. Cari ricordi de Zara fedelissima, Zara, Artale, 1933, p. 23.

diamento al potere da parte della Croazia; la terza, infine, dopo l'annessione di Zara all'Italia, pur lasciando spazio ad una maggior stabilità politica, nasconde il timore di una minaccia croata all'italianità di Zara. Di conseguenza, se da un lato i vecchi antagonismi del periodo della dominazione austriaca lasciavano spesso spazio alla tolleranza, dopo l'annessione di Zara all'Italia prevalgono invece chiari sentimenti di aperta inimicizia nei confronti del popolo croato: secondo l'opinione di Bauch, nelle nuove condizioni politiche del primo dopoguerra, i croati rappresentano il vero e unico nemico contro il quale «bisogna combattere con le forze unite e difendere l'italianità di Zara»:

[...]

Lassemo ai altri questo bruto vizio,
la gelosia bisogna che la tasa,
el nemico xe un altro, e drento in casa.

E pò, bisogna dir, voio o no voio,
Zara xe nostra, e se no xe cucagna...
cossa ne importa se ne manca un scoio,
se ne manca una strada, una montagna?
No disprezzemo el ben, che i ne g'à fato,
ma difendemo Zara dal crovato.

Co se fазzeva guera coi crovati
ierimo d'un pensier, noialtri, allora:
senza mai titubar, tuti compati.
La redenzion la iera n sogno ancora,
pur se afrontava tanti musì duri,
co la cossienza d'esser tuti puri.

[...]

Ma mi reso con quei che m'а insegnado
amar sta tera, co ocoreva fati;
resto con lori, perchè g'ò lotado:
con lori ò fato i pugni coi crovati,
con lori g'ò vissù la nostra storia,
e lori n'а condoto a la vittoria³².

³² LUIGI BAUCH *Polpete al sugo de limon*, cit., pp. 5-8.

Bauch canta «Zara è nostra» ma sottolinea anche il bisogno di essere prudenti perchè il vero nemico, proprio come prima della grande guerra, sono i croati. Bauch rispecchia dunque la tradizionale *identificazione* italiana del nemico: „slavo“ è un appellativo utilizzato in senso generale ma se è di paure e di diversioni politiche importanti che si parla, allora è meglio parlare di „croati“, un pregiudizio comune a tutti gli italiani dell'epoca, proprio come si evince dai versi poc'anzi citati.

La pubblicazione di questi versi di Bauch risale al 1921, subito dopo la vittoria e il crollo dell'impero austriaco: Bauch dimostra ancora una volta un grande impegno politico in questo suo appello agli italiani ad essere uniti e forti ma al contempo lascia trapelare tutta la sua ansia per il futuro.

Altra caratteristica importante della poetica di Bauch, evidente anche nei versi sopra citati, è l'italianità e dunque l'Italia, da intendere come unico strumento di sicurezza politico-geografica per il territorio dalmata. La vera Italia e la vera cultura italiana vengono „personificate“ da Venezia e dal suo significato storico per l'Adriatico come dimostrano le numerose tracce della sua presenza secolare: Venezia rappresenta l'eredità del passato, un patrimonio storico e artistico da salvaguardare.

Sul nostro mar, dove gh'à dominà
per secoli le venete Galere,
disperse fra le rive e le scoiere
se bagna tante piccole çita.

L'impronta de l'antica çiviltà
xe sempre e ancora là, su quele tere;
e ciese, e loxe, e tute le sue piere,
parla a ognidun del tempo che à passà.

No ghe xe porta che no gh'abia sora
el suo Leon, che le passion nemiche
e 'l tempo, intati gh'à dovù lassar;

ma 'l popolo latin che vive ancora,
 come i leoni e quele piere antiche
 no ghe xe forza che lo pol schizzar!³³

Ma per il Bauch la più grande ricchezza non può che essere la lingua, e pertanto il dialetto. Ecco dunque che tutto il suo impegno politico trae energia dalla bellezza del vernacolo. «Il dialetto è tradizione», scrive lui stesso nella prefazione alla raccolta *Lagrime vecie e contentezza nuova*, «è come una lingua morta, è retaggio di padri, è sacro legame rimessoci dagli avi, non deve essere né corretto né mutato, deve rimanere nella sua forma tramandata, pura, classica»³⁴.

Tutta la produzione letteraria del Bauch si rivolge al Veneto e alla sua tradizione. Anche altri scrittori dialettali zaratini, impegnati professionalmente a Zara o altrove, conoscono assai bene le opere dialettali italiane, in particolare triestine e venete; lo stesso Bauch si preoccupa nei suoi studi di diffondere la loro produzione artistica e letteraria nel panorama locale e internazionale: per Bauch il vernacolo zaratino è una caratteristica intrinseca dell'essere zaratino, un fattore specifico di legittimazione per sancire l'appartenenza ad uno specifico ed importante circolo storico e culturale. L'Italia finisce dunque per identificarsi con la Venezia zaratina, con quello spirito che è riuscito a dare alla capitale dalmata tutta la sua peculiarità.

Un primo livello di interpretazione del venezianismo di Bauch è dunque l'intento di voler assegnare al suo impegno politico e letterario il recupero di una Zara autentica. Nel suo entusiasmo Bauch vede Venezia e Zara come due sorelle, unite anche dal punto di vista linguistico:

Do çità nel mar più belo
 che à creà la mano di Dio,
 le se bagna e 'l stesso çielo
 dona a lore el suo ciaror.

Ogni ondada xe un saludo
 de quel mar che le divide,

³³ L. BAUCH, *Dalmazia*, in: *Lagrime vecie e contentezza nova*, cit., p. I.

³⁴ Ivi, p. IX.

pur lontan le se soride
con mestizia e con dolor.

Una un regno gh'à donado
a la madre sua diletta,
l'altra el cor, e in pianto aspeta,
nel suo sogno tuto amor.

O Venezia! El bel palazzo
dei tui Dogi, el tuo San Marco,
le tue feste, el Canalazzo
tuto el mondo li gh' à in cor;

Ma più Zara che difende
i tui veci monumenti,
dove urlando mostra i denti
el superbo tuo Leon.

La tua lingua sempre quela
Zara parla, e la tua gloria
xe con Zara ne la storia
de San Marco e San Simon³⁵.

Ma sussiste anche un secondo livello di interpretazione del *venezianismo* di Bauch, vale a dire l'affermazione dell'italianità e del sentimento di appartenenza nazionale.

In tutto ciò è logico distinguere due diverse fasi della sua attività non solo poetica: una prima fase che termina con il crollo dell'impero austro-ungarico ed una seconda fase che invece coincide con il primo dopoguerra. Nella prima fase Bauch aveva avuto spesso problemi con la censura austriaca. I giornali zaratini del tempo riferiscono, ad esempio, l'episodio in cui Raimondo Desanti, giornalista e direttore del giornale «Risorgimento», nascose dei documenti, che lo provavano colpevole di irredentismo, nell'orologeria di Bauch ritirandoli solo il giorno prima della perquisizione da parte

³⁵ LUIGI BAUCH, *Le do sorelle (Venezia e Zara)*, Canzoneta 1896, in: *Lagrima vecie e contentezza nova*, cit., pp. 25-26.

della polizia austriaca³⁶. Bauch dovette inoltre riscrivere e riadattare diverse poesie per evitare la censura, ma molte di esse vennero comunque censurate e sequestrate, come ad esempio *Le do sorele* (Venezia e Zara)³⁷ e *In alto i cori*. Nelle sue poesie, infatti, Bauch descrive, elogia e glorifica monumenti, località culturali, chiese e, più in generale, tutto ciò che risale al periodo della dominazione veneziana, ma anche ai periodi precedenti: non c'è nessuna località storicamente importante che non sia stata „messa in versi“ da Bauch, o anche da altri scrittori zaratini in vernacolo. Per evitare la censura, Bauch con destrezza parla di Zara e Venezia ma non dell'Italia e, per la stessa ragione, „nasconde“ tutto il suo odio verso l'Austria con abili metonimie: Bauch attende il crollo dell'impero austriaco per appalesare tutto il suo odio, e lo farà con spiccata nota trionfante. In tutta la sua opera riecheggia l'opposizione Aquila - Leone: l'aquila austriaca non viene mai menzionata senza l'esplicita qualificazione di “odiata” ed al contempo il leone, simbolo della Repubblica di San Marco, viene quasi “sacralizzato” a mezzo di ispirazione poetica in quanto esaltazione di venezianità.

Come già anticipato, nel periodo tra le due guerre, quando l'odio verso l'Austria può essere espresso con maggior libertà, crescono i sentimenti di cautela e prudenza nei confronti del popolo croato e il timore di un prossimo ritorno austriaco sulla scena politica.

Il timore latente di perdere Zara e la Dalmazia, riscontrabile in tutta la produzione letteraria zaratina del tempo (lo si avverte ad esempio anche nelle poesie del Sabalich)³⁸, viene via via attenuato dal „senso di protezione“ del regime fascista e, come per essere esorcizzato, la paura si fa diretta, pesante, opprimente, tanto da non lasciar spazio al dialogo. Bauch coniuga quindi un intransigente impegno politico con una poetica che non dipinge più unicamente località e monumenti storicamente importanti ma che inizia ad abbracciare in maggior misura il popolo zaratino in tutti i suoi costumi e tra-

³⁶ FEDERICO AUGUSTO PERINI, *Giornalismo italiano in Dalmazia*, «San Marco», 8 maggio 1935; S.D., *Vecchi giornali. La lotta nazionale dal '66 alla guerra mondiale*, «Giornale di Dalmazia», 15 agosto 1943.

³⁷ In una nota alla poesia l'autore spiega: «Questa canzoneta, presentata alla censura della Polizia Austriaca dal nostro „Dane“ per il permesso di farla cantare dal suo coro di „muli“ venne sequestrata e proibita la diffusione. L'autore chiamato in sede venne severamente ammonito». Ivi, p. 26.

³⁸ Cfr. ŽIVKO NIŽIĆ, *Sentimento dell'addio nella poesia in vernacolo zaratino di Giuseppe Sabalich (1856-1928)*, «Quaderni Veneti», Venezia, 29 (1999), pp. 121-143.

dizioni. Raccogliere poesie, proverbi, costumi, abitudini culinarie e musiche tradizionali, divengono per Bauch il miglior modo per affermare, confermare e ribadire la venezianità, e quindi l'italianità, della sua terra. Tutto ciò ha portato le poesie, le canzoni originali e la musica popolare di Bauch al successo di pubblico e ad una vera e propria popolarità su larga scala. Molte di quelle canzoni sono ancor oggi conosciute e popolari nell'area veneta, forse di più a Trieste e in Istria, e le ricordano in molti, non solo gli zaratini più anziani.

Nella poesia *Redentismo*, riportata di seguito, si riconoscono tutte le tematiche più care a Bauch e di cui abbiamo parlato finora, come il mito del conflitto, le vittime italiane, la vittoria sull'Austria, il plauso all'irredentismo, l'odio verso la monarchia decaduta, l'opposizione leone-aquila, il dialetto come elemento di identificazione nazionale:

Quando ferida a morte, l'aquila a tuti odiosa
gh'à ripassà i sui monti, la nostra gente ansiosa
aspetava nel dubio, ma pur, cussì, in balanza,
in fondo a tuti i cori covava la speranza
e se se dimandava: i vegnirà?... I ariva?...
[...]

A nualtri, eterne vitime ah, no, no ne par vera
una fortuna simile; pareva un sogno e iera
la realtà più splendida. L'Italia su ste rive
dove da tanti secoli un'altra Italia vive?
El tricolor za sventola, sù, su le nostre tore,
e rote le caene, liberi alfin, se core
incontro ai forti giovani, butandoghese al colo,
basandoli, strucandoli, tuti no gh'à, che un solo
pensier: „Viva l'Italia!“ El parlar fresco e s-ceto
dei novissimi amiçi se confonde al dialetto:
a quel puro lenguagio che la gelosa Zara
gh'à conservado intanto per ti, o Venezia cara,
da quando destacandose ti ghe portavi via
l'anima, el cor, lassandoghe lagreme e nostalgia
Oh, sì, la nostalgia per ti o Venezia, iera
come una cosa sacra; la rossa tua bandiera
sepolta ne le ciese insieme a la tua gloria,
iera sacra anca quela, sacra la tua memoria,

tuto sacro, ma vitime de l'istessa congiura
 tute le piaghe sanguena per l'istessa tortura:
 l'aquila odiosa strenze fra l'onge el nostro cor
 pien de feride e identico xe 'l nostro gran dolor.
 Ma ti, più fortunada de Zara e assai più forte
 ti te ribeli, el popolo tuo sfida la morte,
 se leva e de l'austriaco la prepotenza crola.
 [...]

Venezia no dismentega! Setantatre ani dopo,
 col medemo entusiasmo, come el tuo solo scopo
 fusse a crear un simbolo de quela vecia storia,
 co 'l Gonfalon che palpita tuto de la tua gloria,
 [...]

Xe ieri e no xe un secolo che se s'à separà;
 eco! Xe squasi tuto come ti l'á lassà:
 la Loxa, el Muniçipio, le Porte... e i tui Leoni?
 i te cognosse e i urla da i Archi e da i Bastioni³⁹.

Tuttavia, il mito della guerra e l'odio verso l'Austria non è il punto di approdo più estremo dell'impegno politico dello scrittore zaratino. A suo modo, infatti, Bauch sfiora anche temi di politica internazionale, come per esempio nella poesia *La guerra russo-giapponese*:

Dime la verità, xe proprio vero
 de ste pache fra russi e giapponesi?
 -Sta roba no ti sa? se xe sie mesi
 che i fa de la Manciuria un çimitero?!

Bacoli in testa no ti ga, mi spero?
 -Se fusse bote qua fra i Arbanesi
 forse m'incuraria, ma in quei paesi?..
 Caro mio, meo do goti de sinçiero.
 -Sto qua xe un altro afar! ma ste delizie
 pur le sentimo a ciacolar per Zara,
 po ghe xe i foi che porta le notizie.

³⁹ LUIGI BAUCH, *Redentismo*, in: *Lagrima vecie e contentezza nova*, cit., pp. 17-19.

-I foi? ma se no i xe che una busia?!
 -Propio ti ha rason: Adesso i sbarà
 più bombe lori che in chinesaria⁴⁰.

Numerosi versi dedicati alla politica internazionale si ritrovano anche nelle già menzionate prefazioni in rima al lunario «Dalmatino». Bauch affronta tematiche politiche che toccano paesi come il Brasile e l’Inghilterra. Anche in tal caso è logico aspettarsi, visto il suo orientamento politico, un aperto antagonismo nei confronti dei nemici dell’Italia e di tutti coloro che si opposero all’annessione di Zara all’Italia, come ad esempio l’Inghilterra nei cui confronti Bauch non risparmia parole per esprimere tutto il suo disprezzo:

L’Inghiltera, vecia Arpa tuta piena de schinele
 no la sa che ganca a scola più no demo le sardele
 ma la pensa che se possa farghe rife a le Nazioni,
 caso mai le zapa un calo, co ‘l ciaparle a scapazzoni⁴¹

Nei suoi versi politici Bauch sottolinea anche l’interesse comune (“quello della strada”), cioè degli zaratini tutti, per la politica, come documentato anche nei giornali cittadini che svolgono un ruolo fondamentale nell’educazione politica e civile di Zara. La città dalmata rappresenta in effetti un’enclave particolare, un *corpus separatum*, in quanto isolata dal suo territorio geografico ed al contempo distaccata anche dall’Italia, cui apparteneva dal punto di vista amministrativo.

Luigi Bauch è uno dei migliori scrittori dialettali e poeti della mularia. Egli seziona e studia nel dettaglio il quadro sociale di Zara, la sua mentalità, i suoi costumi cercando al contempo di tracciare il quadro politico ideale per garantirne stabilità, vale a dire sotto l’egida del leone veneziano.

Bauch è un esempio di folkloristica post-romantica perché ha vissuto storicamente e politicamente entro due stati antagonisti: nella Zara austriaca e in quella italiana fascista. Numerose sono dunque le possibilità di ricerca e di indagine sull’influsso della politica nella letteratura dialettale e nella ricerca di un’identità nazionale. Zara è un microcosmo perfetto per questo tipo

⁴⁰ L. BAUCH, *La guera russo-giapponese*, in: *Cilindri del fonografo*. Sonetti e poesie nel dialetto di Zara, Zara, Schönfeld, s.a., p. 37.

⁴¹ LUIGI BAUCH, *Nel sessantesimo anniversario editoriale del «Dalmatino»*, «Il Dalmatino», LX (1936), p. 2.

di analisi. In uno stesso luogo e in un periodo relativamente breve, dal 1944 fino ad oggi, si sono susseguite due diverse realtà geopolitiche: la Jugoslavia socialista fino al 1991 ed in seguito la Repubblica Croata. L'esodo degli zaratini, italiani e non, durante e dopo la guerra, ha incentivato la crescita della letteratura in vernacolo zaratino offrendo la possibilità di studiare e analizzare numerose nuove opere dialettali e letterarie di zaratini italiani. Tra questi possiamo ricordare Raffaele Cecconi, zaratino che vive a Venezia, autore del riuscito romanzo *La corsara* ambientato a Zara negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale⁴². Quanto alle tematiche principali della poesia in vernacolo zaratino, prevale certamente il dolore personale e la nostalgia per le amate località zaratine di origine. Anche la storia contemporanea croata, cioè l'ultima guerra locale, è entrata a pieno titolo tra i temi principali della letteratura degli esuli zaratini. L'esempio più recente è il romanzo, o racconto lungo autobiografico, *La casa di Calle San Zorzi*⁴³ dello zaratino Lucio Toth, in cui si narra il destino di alcune famiglie italiane e croate dal crollo dell'impero austro-ungarico (*finis Austriae*) ad oggi.

DIJALEKT U POLITIČKOM ANGAŽMANU I OČUVANJU ZADARSKOG IDENTITETA U DJELU LUIGIJA BAUCHA

U radu se govori o dijalektalnoj poeziji Zadrana Luigija Baucha (1873-1942), istaknutog pjesnika i proučavatelja narodne poezije i zadarskog folklor. Svojom svestranom djelatnošću dao je značajni prinos književnom i kulturnom životu Zadra na kraju 19. i u prvoj polovici 20. stoljeća. Autor je brojnih pjesama i komedija na zadarskom narječju, zanimljivog prijevoda na zadarski idiom djela *Villa Glori* rimskog pjesnika Cesarea Pascarelle, kao i brojnih studija o tradicionalnim zadarskim pjesmama i poeziji koje je s uspjehom predstavio čitateljstvu Zadra i Italije kojoj je grad administrativno pripadao u međuratnom razdoblju. Njegove originalne pjesme u dijalektu, većinu kojih je sam i uglazbio, izvođene su u raznim prigodama u Zadru i

⁴² Per approfondimenti sull'argomento si rimanda agli studi di Živko Nizić: *Biografska proza Zadrana Raffaella Cecconija - rijeka Leta bez čarolije*, «Hrvatsko-talijanski književni odnosi», a cura di Sanja Roić, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, IX (2005), pp. 197-223; *Da un mare all'altro: ritorno poetico alla patria di Raffaele Cecconi (Zara-Venezia-Zara), Italia e Europa: dalla cultura nazionale all'interculturalismo*, Atti del XVI Congresso dell'A.I.P.I., a cura di Bart Van den Bossche, Michel Bastiaensen, Corinna Salvadori Lonergan, Stanislaw Widlak, Firenze, Cesati, 2006, pp. 563-577.

⁴³ Sovera editore, Roma 2008.

dobile su niz nagrada, kao i dramski tekstovi koje su gostujuće talijanske družine izvodile s uspjehom u Zadru i u Italiji. Osim toga, Bauch je svojim radovima dao doprinos poznavanju rada i ostalih zadarskih dijalektalnih pisaca (Sabalich, Wondrich, Willenik, Nikolić i dr.). U prvom dijelu rada iznose se biografski i podaci o Bauchovom književnom stvaralaštvu. U nastavku se, na osnovu čitanja odabranih pjesama, ističu karakteristike njegove poezije kao izraza njegovih političkih stajališta. Dijalekt tako kod Bauchu postaje sredstvo političke borbe za Talijane i Italiju, i posljedično, antagonizma prema Austriji i, nakon njenog sloma, prema drugima, te ostalih međusobno isprepletenih obilježja njegovog političkog stava kao što su mit o Veneciji, tj. *venecijanstvo* Zadra kao element nacionalnog identiteta, te ugroženost lokalnog zadarskog identiteta promjenom strukture stanovništva usljed promijenjenih povijesno-političkih prilika u kojima se grad nalazi u tom razdoblju. Ističe se važnost Bauchova pjesništva i sa sociološko-kulturološkog aspekta kao svojevrzne kronistorije Zadra i kao vrijednog dokumenta hrvatsko-talijanskih književno-kulturnih prožimanja.

DIALECT AS MEANS OF POLITICAL ENGAGEMENT AND PERSEVERANCE OF ZADAR IDENTITY IN LITERARY WORK OF LUIGI BAUCH

The paper deals with the poetry in dialect of Zadar's writer Luigi Bauch (1873-1942), poet and researcher of Zadar folklore and traditions who gave a significant contribution to literary and cultural life of Zadar at the end of the 19th and at the beginning of the 20th century. He was known as the author of numerous poems and comedies in Zadar dialect, of an interesting translation in Zadar's dialect of the work *Villa Glori* of the poet Cesare Pascarella from Rome, as well as of numerous studies about the traditional Zadar songs and poems which he presented with success to the public of Zadar and of Italy, to which the town belonged administratively in the period between the two World Wars. His original poems in dialect, most of which he composed himself, were performed in various occasions in Zadar achieving rewards. The same refers to his plays performed with success by Italian theatre companies in Zadar and in Italy. Besides that, by his articles Bauch also contributed to the knowledge of the work of other Zadar writers in dialect (Sabalich, Wondrich, Willenik, Nikolić and others). In the first part of the paper biographical data about Bauch are given, as well as the data about his literary work. Then the main characteristics of his poetry are identified, especially those regarding his political attitudes. The reading of his selected poems shows that in Bauch poetry becomes the means of political battle for Italy and Italians of Zadar, and, consequently, of the antagonism towards Austria and after its fall towards other political enemies. The other elements of his political attitude also appear in the analyzed poems, such as myth of Venetia, that is *venezianità*, Venetian character of Zadar as the element of national identity, and fear of the loss of authentic local Zadar identity caused by the change of its inhabitants and by the change of historical and political circumstances in Zadar in that period. The stress is put on the importance of Bauch's poetry from the sociological and culturological view as a crony of Zadar and as precious document of Croatian-Italian literary and cultural relations.

Nell'articolo si analizza l'intertestualità e l'intermedialità nell'opera *A remengon per Trieste* di Antonio di Vincenzo Battara, pubblicata nel 1916. Si tratta di una cartolina di viaggio nella quale l'autore descrive la città di Trieste attraverso citazioni letterarie, intermediali e non letterarie. L'intervento si propone di evidenziare il dialogo di Battara con i classici della letteratura italiana, con i poeti dialettali e con la tradizione musicale di Trieste.

L'INTERTESTUALITÀ E L'INTERMEDIALITÀ IN *A REMENGNON PER TRIESTE* DI ANTONIO DI VINCENZO BATTARA

L'intervento si propone di evidenziare l'intertestualità e l'intermedialità nell'opera *A remengon per Trieste* di Antonio di Vincenzo Battara pubblicata in tre edizioni: la prima nel 1916¹, la seconda nel 1919² e la terza nel 1921³.

L'autore, nato a Fiume nel 1873, fa parte di quel gruppo di intellettuali italiani che, tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, partecipano alla vita culturale di Zara avvicinandola così ai movimenti letterari europei. In particolare, il nome di Antonio Battara è legato soprattutto al giornalismo zaratino: fu editore e redattore di due riviste letterarie, «Zara letteraria»⁴ e «Dalmazia letteraria»⁵, collaborò con il giornale «Il Dalmata», negli anni venti Battara fondò una serie di giornali umoristici e satirici che però ebbero vita assai breve: «El Frane Xaba Zaratina» (s.a.), «Zara che ride», «L'Eco di Zara», «La vose de Zara», «La baba zaratina» (1924), «La sartorela zaratina» (1927), «La Massera» (1929). Battara si dedica anche alla letteratura pubblicando, oltre

¹ Notizie bibliografiche relative alla prima pubblicazione dell'opera non sono state riscontrate in nessuna delle banche dati consultate. Tuttavia, nella prefazione della seconda edizione l'autore menziona una prima edizione di questo suo lavoro pubblicata tre anni prima, dunque nel 1916.

² P. Bilan, Zara, 1919.

³ Stabilimento Tipografico Nazionale, Trieste, 1921.

⁴ Pubblicato a Zara da maggio 1899 a gennaio 1900.

⁵ Pubblicato a Zara da settembre 1902 a novembre 1903.

ad *A remenon per Trieste*, diverse raccolte di bozzetti, come *Bozzetti giovanili* (1896), *Passatempi e ricreazioni* (1897), *Bizzarie* (1897), *Trasformismo* (1898), *Fronde sparse* (1898), una raccolta di novelle, *Mezzetinte* (1900), una monografia storico-letteraria, *Zara* (1911), un romanzo intitolato *La città violata* (1914) ed infine due saggi politici, *Trialismo e gli italiani soggetti all'Austria* (1913) e *Svizzera di ieri e di oggi* (1921)⁶.

A remenon per Trieste racchiude in sè le caratteristiche principali dell'intera produzione letteraria di Antonio Battara: lo stile profondamente influenzato dalla sua carriera giornalistica, l'inclinazione umoristica, il desiderio di inserirsi a pieno titolo nei movimenti letterari europei.

Si tratta di un'opera difficilmente etichettabile. Il viaggio dell'autore a Trieste e la descrizione della città ci regalano una sorta di cartolina di viaggio, come direbbe Dean Duda. La "letteratura del viaggio", infatti, può essere didatticamente distinta in due grandi categorie. Da un lato si distingue una letteratura volta alla descrizione, più o meno dettagliata, di lunghi viaggi, e quindi classificabile come "letteratura da viaggio" in senso stretto, dall'altro abbiamo invece una letteratura squisitamente dedicata al frammento di un itinerario ed in tal senso denominata "cartolina di viaggio", stilisticamente molto vicina all'elzeviro o alla lettera privata⁷.

Nella prefazione all'ultima edizione, pubblicata a tre anni di distanza dalla prima, Battara spiega il sottotitolo dell'opera, *Divagazioni critiche-umoristiche*, con cui motiva la decisione di voler prendere le distanze dal filone della letteratura di viaggio:

Descrivere le vicende storiche di Trieste in forma oggettiva e rigorosamente imparziale è ormai roba fuori di moda. Dicono che uno scrittore imparziale deve attenersi scrupolosamente veritiero nelle sue narrazioni; deve evitare tutte le esagerazioni morbose; deve scansare di pari passo tutti i paradossi *tirai per i cavei* ecc. ecc. Ma io che non ho nessunissima intenzione d'ingolfarmi nelle ricerche storiche per non incappare nella rete aggrovigliata della politica, posso virare al largo, facendo mia l'invocazione poetica di quel tale mattacchione spirito bizzarro:

⁶ Cfr. NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ, *Talijanski pisci u Zadru pred Prvi svjetski rat (1900.-1915.)*, Edit, Rijeka, 1998, pp. 113-114.

⁷ Cfr.: DEAN DUDA, *Priča i putovanje*, Zagreb, Matica hrvatska, 1998.

“Oh musa tu che di caduchi allori
 Non circondi la fronte in Elicona;
 Ma in piazza fra le babe e i pescadori
 Hai di aio e zevola *aurea* corona,
 Siimi de scudo e spron in sti gran ris-ci
 De cucarme limoni marzi e fis-ci.”⁸

La parafrasi parodica dell’invocazione tassiana concretizza l’intenzione dell’autore di voler cancellare i limiti tra letteratura canonica e letteratura triviale. La musa, spostata dal monte della Beozia o dal cielo alla piazza, è circondata non più da beati cori bensì da popolane chiacchierone trasformandosi in una figura quasi carnevalesca ed in grado di proteggere l’autore dall’eccessivo criticismo.

Già nella prefazione, l’autore ricorre all’autocitazione che in questo esempio potremmo a ragione definire „metacitazione“ dal momento che tratta di letteratura di viaggio e d’imparzialità dell’autore. Nel brano riportato si riconosce anche un’altra tipologia di citazione. Oltre alla classica citazione esiste infatti la citazione linguistica che, nel caso del Battara, si concretizza nella trasposizione nel testo di termini ed espressioni linguistiche caratteristici del dialetto veneto-dalmata (ad esempio, „tirare per i cavei“, le „babe“, l’„aio“, la „zevola“). Benchè offra innumerevoli possibilità stilistiche e interpretative, il Battara si serve del gioco del dialetto per esprimere al meglio la propria vocazione comica, ma non solo: oltre che come elemento narrativo portante, il Battara ricorre al dialetto per cancellare la distanza geografica tra Trieste e Zara esaltandone la vicinanza linguistica. Scrive Paolo Bagni a proposito dell’ambivalenza della citazione:

Quasi che citare - gesto per eccellenza dell’autorità - paradossalmente serve a cancellare ogni distanza (ogni provenienza) dalla parola, a “familiarizzare” la parola con il nostro qui e ora⁹.

Battara scrive per un pubblico specifico: gli italiani di Zara che, probabilmente, conoscevano bene la città di Trieste. Questa è la ragione della pre-

⁸ ANTONIO DI VINCENZO BATTARA, *A remengon per Trieste*, P. Bilan, Zara, 1919, p. 4.

⁹ PAOLO BAGNI, *Citare un autore, citare la lingua* in: «Leitmotiv» (2002), 2, p. 199.

sa di distanza dalla classica letteratura da viaggio ribadita dall'autore nella prefazione. Il suo intento non è quello di scrivere una guida turistica di Trieste bensì quello di cercare di condividere con il pubblico la sua impressione di Trieste. A tal fine, dal momento che una descrizione banale della città non potrebbe suscitare interesse in coloro che già la conoscono, Battara deve ricorrere allo straniamento attraverso procedimenti narrativi specifici.

Sebbene lontana dallo stereotipo di guida turistica, l'opera mantiene le caratteristiche di una cartolina di viaggio: si apre con la descrizione dell'arrivo alla stazione di Trieste ed i motivi di quotidianità, raccolti dall'autore con il suo girovagare per la città, vengono abilmente collegati tra loro. Battara nomina tutte le vie che percorre costruendo una sorta di rete immaginaria con cui raccogliere le sue impressioni. La cornice è quella tipica della letteratura di viaggio. Lo sono anche le descrizioni dei luoghi cittadini scelti dall'autore. Tuttavia, ricercando innovazione e sperimentazione, e per sfuggire all'imparzialità della letteratura di viaggio, Battara ricorre alla citazione. L'autore dialoga con la tradizione sia a livello letterario sia ad un livello più superficiale e quotidiano cosicché le citazioni delle diverse fonti si susseguono cancellando i limiti tra scrittura e oralità. L'intertestualità esplicita diventa pertanto il mezzo espressivo dominante del testo narrativo.

Questo mio lavoro si propone appunto di analizzare le opere e gli autori dai quali Battara si lascia "ispirare".

Oltre alla citazione parodiata del Tasso, Battara ricorre ancora tre volte ai classici della letteratura italiana. Arrivato alla «*rinomata osteria all'antica Bocca storta* in via Punta del Forno»¹⁰, il protagonista incontra il padrone dell'osteria «il tanto benemerito *paron Micel*, un tipo obeso, dal naso bitorzoluto»¹¹. Un litigio tra gli ospiti dell'osteria, attraverso il filtro ironico dell'autore, diventa una vera e propria battaglia epica e l'oste viene divinizzato ad «apostolo della pace»¹². La citazione seguente aumenta l'elemento comico della suddetta descrizione:

Si può ben dire di lui, con qualche variante, quello che babbo Dante diceva di Firenze, cioè:

¹⁰ Antonio di Vincenzo Battara, *A remengnon per Trieste*, op. cit., p. 21.

¹¹ Ivi, p. 22.

¹² Ibidem.

Godi *paron Micel* che sei sì grande
 Che per mar e per terra batti l'ali
 E per i monti el nome tuo si spande¹³.

A prima vista sembrano versi encomiastici ma in realtà si tratta di una citazione del canto XXVI dell'*Inferno*: l'osteria triestina viene quindi autorevolmente trasferita nell'ottavo cerchio infernale dove, nella settima bolgia, vengono puniti i ladri. I versi citati sono l'apostrofe dantesca contro Firenze, esprimono la vergogna provata da Dante nell'essere concittadino di cinque fiorentini trovati tra i ladroni. Senza dubbio i lettori di Battara conoscevano i versi di Dante pertanto l'autore in un certo senso si serve proprio dei versi mancanti¹⁴ per spiegare la sua vera intenzione.

In altri due esempi di citazioni letterarie illustri, Battara dimostra maggior fedeltà al testo d'origine. Nel primo caso si tratta di una citazione petrarchesca: passando per il corso di Trieste, l'autore segue una ragazza che gli è apparsa «come in una poetica visione, una splendida bellezza muliebre, bruna, dagli occhioni neri come carboni, dalle forme scultorie, capace di far girare la testa al più frigido degli uomini»¹⁵. Il protagonista la segue ma lei entra in una casa «simile a “cosa bella e mortal che passa e non dura”»¹⁶. Trattandosi di versi famosi del Petrarca¹⁷, Battara ne sottace il nome. Nel secondo esempio, invece, l'autore informa il lettore circa la fonte della citazione: descrivendo il comportamento e i sentimenti di un uomo che, senza soldi, “stiracchia” sul prezzo dei fichi, l'autore conclude:

Forse in quel momento solenne rammentava i versi del Metastasio
 [...] A' grandi acquisti,
 Gran coraggio bisogna; e non conviene
 Temer periglio, o ricuprar fatica,

¹³ Ivi, pp. 22-23.

¹⁴ «Godì, Fiorenza, poi che se' sì grande, / che per mare e per terra batti l'ali, / e per lo 'nferno tuo nome si spande! // Tra li ladron trovai cinque cotali / tuoi cittadini onde mi ven vergogna, / e tu in grande orranza non ne sali.» (Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Sansoni, Firenze, 1974, p. 512).

¹⁵ ANTONIO DI VICENZO BATTARA, *A remengon per Trieste*, cit., p. 16.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Sonetto *Chi vuol vender quantunque pò Natura* (CCXLVIII).

Ché la fortuna è degli audaci amica¹⁸.

Sono le parole di Olinto, uno dei personaggi del dramma *Demetrio*. Il contrasto tra la drammaticità di *Demetrio* e la banalità della situazione incontrata per le strade di Trieste arricchisce il testo originale di ulteriore comicità.

Tutte le citazioni che Battara propone dei classici della letteratura italiana illustrano il suo *modus operandi*: esse vengono parodiate attraverso la riscrittura o, se esiste fedeltà al testo originale, con il cambiamento del contesto. In ambedue i casi il filtro parodico induce l'atteso effetto straniante.

Il rapporto del Battara con la letteratura dialettale e satirica è totalmente opposto: Battara si serve delle parole altrui per descrivere le proprie impressioni. In questi casi non esiste il filtro parodico e i modelli di riferimento non vengono allontanati tramite l'ironia. La scelta dei versi satirici è invece adeguata alla descrizione della città e la citazione sostituisce il commento dell'autore. Un esempio di quanto detto lo si trova già nella Prefazione dove i versi di Arnaldo Fusinato riassumono il rapporto di Battara con i critici della sua opera:

Se poi a qualche schizzinoso non garbasse assolutamente
il vin della mia botte,
amici come prima e... buona notte
ripeaterò col Fusinato (buon'anima)¹⁹.

Il tema ovviamente influisce nella scelta degli autori da citare, o meglio la descrizione della città di Trieste richiama di volta in volta in Battara scrittori triestini diversi.

Eugenio Barison è il primo autore citato:

Un capo scarico di poeta vernacolo, Eugenio Barison, meglio della mia
prosa arida e monotona, ci sa descrivere magistralmente in versi dialettali
le sue impressioni su questa... perfetta Babilonia a *secession*:
Che confusion, che ciasso, che bacani:
Un bordel de zighi e urlì fra babe,
Muli, putele, fioi, gati e cani [...] ²⁰

¹⁸ ANTONIO DI VINCENZO BATTARA, *A remenon per Trieste*, cit., p. 45.

¹⁹ Ivi, p. 3.

²⁰ Ivi, p. 7.

Gli abitanti di Trieste vengono invece descritti con le parole di Giglio Padovan (1836-1895) che firma le sue poesie in dialetto triestino con lo pseudonimo di Polifemo Acca:

Polifemo Acca, l'arguto e inesauribile poeta satirico triestino, passò una mattina in rassegna tutti i passanti che a lui sembravano degni di speciale, umoristica considerazione. Così egli delineò, col suo fine umorismo, figure e macchiette dell'ambiente triestino:

Qualche bela ragazza o qualche colo
 Che va a zercar la sua fortuna al molo.
 Un botanico ilustre intabarà
 Pien de zoje, camufi e pien de grili [...] ²¹

In ambedue i casi è meglio parlare di citazione doppia: Battara riporta le poesie in dialetto di Eugenio Barison e di Giglio Padovan citando così non soltanto gli autori ma anche la lingua. La scelta della poesia dialettale cancella la netta opposizione tra lingua letteraria e lingua parlata ed esalta l'intenzione del Battara di descrivere la città attraverso il suo dialetto.

L'interesse per la poesia dialettale è evidente anche nella scelta di altre citazioni letterarie. Battara cita ad esempio i versi satirici di Michele Depanher di Capodistria (1865-1924)²², una terzina in dialetto veneto di Francesco Gritti (1740-1811)²³ e alcuni versi in dialetto milanese di Carlo Maria Maggi (1630-1699)²⁴.

Sebbene nel testo manchino i dettagli della fonte citata, nella prosa di Battara si riconoscono anche i versi di un autore appartenente al circolo let-

²¹ Ivi, p. 19.

²² «E la sana morale dove sta mai di casa? Ce lo dice quel capo scarico di dr. Depanher in certe sue rime strambe e bizzarre che la poveretta ha ormai fatto fagotto: [...] e va per Plavia; / Ha passato il Patok de Mate Bošić / E va a remengo senza guida alcuna, / Con poche fliche in tasca e fame grande.» (Ivi, p. 26).

²³ «Gritti, poeta veneziano, aveva pur ammonito in certe sue terzine indiarvolate: Prima da barufar, esaminè Feve romper el muso alegramente, / Ma sapiè, almanco, pofardio, perché!» (Ivi, p. 40).

²⁴ «Un buon milamese, il poeta burlesco Maggi, avrebbe senza dubbio ripetuto malinconicamente: In cà del pover omm gh'è sto magòn / tucc se lamenten e tucc han reson!» (Ibidem)

terario italiano di Zara. Nella prima citazione Battara lo chiama «un poeta triestino dell'antico stampo»²⁵ e ne riporta i seguenti versi:

La gente de quei ani iera indrio;
 ma, con tuto 'l sbeleto e la peruca,
 co manco creste e con più sal in zuca,
 se iera tuti quanti *triestini!*
 Su la testa i portava la peruca,
 ma, saldi in gamba e longhi nei afari,
 pevere su la lengua e sal in zuca,
 i li taiava ben, lori i tabari.
 Chi iera Giovanin no iera Luca;
 el pan più scuro e i falimenti rari,
 el popolo fraiava come un duca,
 e i carnevai no i ghe gostava cari.
 Ogi le pignatele s'à voltà,
 Trieste la par la tore de Babele
 e chi più ziga, manco ghe ne sa.
 El sbardasson vol meter la pezzeta,
 i nostri santi no i ga più candeles
 e ai veci no i ghe cava la bareta!²⁶

In una delle riviste letterarie dirette da Antonio di Vincenzo Battara, «Dalmazia letteraria», tra i contributi intitolati *Musa vernacula*, vengono pubblicati due sonetti in dialetto zaratino di Giuseppe Sabalich *Vecie Rate-re* ripresi dalla raccolta *Sonetti Zaratini*²⁷. Si tratta proprio dei versi sopraccitati. Tuttavia Battara ci mette anche del suo: i primi quattro versi combinano quelli delle terzine del primo sonetto²⁸ e la parola «zaratini» viene modificata in «triestini»; l'autore lascia invece intatto il secondo sonetto.

²⁵ Ivi, p. 14.

²⁶ Ivi, pp. 14-15.

²⁷ Zara, A. Nani, 1899.

²⁸ «La gente de quei ani iera indrio; / ma, con tuto 'l sbeleto e la peruca, / no iera in voga sto parlarse adrio. // e a quei tempi de pupole e coini, / co manco creste e con più sal in zuca, / se iera tuti quanti zaratini!» («Dalmazia letteraria», a. II, n. 13 (1903), p. 8)

I versi di Giuseppe Sabalich, tratti dalla stessa raccolta, compaiono di nuovo nella prosa di Battara. L'autore parla di «un noto poeta dielettale» e cita le ultime terzine del sonetto *Al Nade Piasevoli*²⁹. Anche in questo caso, sottacendo il nome dell'autore in ambedue le citazioni, Battara fa fede alla conoscenza *a priori* dei suoi lettori zaratini.

I versi del Sabalich vengono utilizzati dall'autore anche nella dedica dell'opera: all'«indimenticabile Emma de L»³⁰. Il procedimento narrativo di Battara precedentemente analizzato a proposito della riscrittura dell'ottava tassiana si ripete anche nel caso della dedica. In questo caso però Battara non interviene direttamente e induce un effetto comico insistendo sulla canonizzazione della dedica:

Stando alle antiche cosuetudini librarie, un libro che si rispetta non può essere lanciato in commercio privo della sua bula dedica a qualche persona amica³¹.

La varietà delle fonti citate dal Battara è molteplice e non si limita, pertanto, ai soli testi letterari. Ad esempio, nell'affermare il proprio rimpianto per la situazione precaria in cui versa la cattedrale di San Giusto, Battara nella sua prosa inserisce le lamentele del parroco Don Giusto Buttignoni della basilica, riportandone tutti i dati bibliografici³².

Per l'autore non basta la lingua letteraria per trasmettere ai lettori le sue impressioni di Trieste. La descrizione del quotidiano richiede l'uso della lingua parlata. Battara finge pertanto di citare le battute comiche sentite per strada e finisce per descrivere la città attraverso citazioni dialettali. Il gioco dell'autore e il suo interesse per la lingua culmina in questo «breve saggio»:

²⁹ «... - 'scioltime ben. / se ti ghe trovi un fià de sentimento, / pensa che tuto quello xe velen! / E co ti trovi un iozzo de morbin / no rider, perché alora xe 'l momento / che dentro el cor me s'è ficado un spin!» (ANTONIO DI VINCENZO BATTARA, *A remengon per Trieste*, cit., p. 48)

³⁰ Ivi, p. 48. Nella rivista «Zara letteraria», n. 2 (1899), è pubblicato il sonetto *Ad una* firmato E. de L. Forse si tratta di una collaboratrice triestina.

³¹ Ibidem.

³² «Una fedele descrizione dal vero sulle disastrose condizioni della chiesa si può leggerla nell'interessante opuscolo di Don Giusto Buttignoni, parroco della Basilica: „A San Giusto cento anni fa“. (Trieste, tip. Fratelli Mosettig)» (Ivi, p. 13).

- Good bye, prijatelj.
- Per Adonai ...
- Tormento dell'anima!
- Sind Sie nicht zufrieden?
- Uzmi, koga ide ...
- Hoc modo malo!
- Sprechen Sie deutlich, mein Herr.
- Ehi lu, ga minga daa el bigliett?
- Polako i pametno!
- Affaires sont les affaires par tout, come ça! [...]³³.

Si tratta di un dialogo fittizio tra diversi personaggi triestini in cui il susseguirsi delle parole «in italiano, in tedesco, in francese, in croato, in sloveno, in greco, e persino in ... turco»³⁴ sottolinea l'elemento multietnico e multilinguistico di Trieste.

Una menzione a parte meritano le citazioni di canzoni popolari. Sono proprio queste in effetti le citazioni più numerose cui l'autore ricorre per ribadire il suo interesse per la tradizione popolare³⁵.

Dubravka Oraić Tolić distingue vari tipi di citazioni in base al tipo di testo da cui vengono tratte: le citazioni letterarie o interletterarie, le autocitazioni, le metacitazioni, le citazioni dei testi non letterari e le citazioni intermediali³⁶. In particolare le citazioni intermediali consistono nell'inserimento in un testo di elementi pertinenti ad un altro *medium*, ad esempio la pittura o la musica. In base alla suddetta classificazione le citazioni delle canzoni popolari nella prosa di Battara potrebbero definirsi come citazioni non letterarie

³³ Ivi, p. 33.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ciò si evidenzia anche nei particolari legati alla scena musicale di Trieste. Ad esempio Battara menziona Giacomo Sonz, un cantante così famoso che dopo la sua morte altri cantanti utilizzarono il suo nome, che Don Pietro Tomasin descrive così: «La cantava a Trieste per lunga serie di anni il Sonz, artista di fagotto, delizia dei "mul" perché ai suoni barbari di quel strumento faceva succedere questa canzone corrotta col suo gergo sloveno. Morì all'ospitale nel 1879.» (Cfr. CLAUDIO NOLIANI, *Canti di popolo triestino*, I. Svevo, Trieste, 1972, p. 241).

³⁶ Cfr. DUBRAVKA ORAIĆ TOLIĆ, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990, p. 22.

perché Battara cita soltanto la parte verbale della canzone, cioè il testo, tralasciando la grafia dei suoni musicali o le formule melodiche:

Da una finestra, su in alto al terzo piano, si sente una donna cantare con patetica disperazione:
 Varda là come l'albero pende,
 E le foie le va, le va, le va ...
 A cui un'altra voce femminile risponde da una casa vicina con la monotona cantilena.
 E se mi volevi bene
 Come me lo dicevi,
 Le scale del Tribunale
 Non le facevi.
 Più lontano c'è un'altra esimia cultrice del dolce canto, che strilla da mane a sera canzoni vecchie e dimenticate. Dalla:
 Moretina bela
 del mio cor contento;
 quando no te vedo
 per morir me sento!
 alla meno patetica:
 Guarda la luna come che la camina:
 la passa i monti, el mar e la marina³⁷.

Tuttavia, trattandosi di canzoni popolari tipiche di Trieste ma conosciute anche a Zara, il pubblico di Battara riconosceva la natura dell'altro *medium* senza riuscire però al contempo a separare il testo letterario dall'elemento uditivo. In tal senso sarebbe forse meglio parlare di citazioni intermediali anziché non letterarie.

La ragione che spinge Battara ad interessarsi al dialogo fra musica e letteratura è la stessa per cui ricorre al dialetto: la musica e il dialetto comuni a Trieste e a Zara cancellano la lontananza geografica tra le due città portando all'espressione del senso più intimo di una stessa identità culturale.

³⁷ A. DI VINCENZO BATTARA, *A remengon per Trieste*, cit., p. 6.

Nella prosa di Battara si accumulano citazioni attinte da fonti diverse riuscendo a stabilire così una sorta di dialogo immaginario tra testi letterari e non letterari, fra *medium* diversi e fra la lingua letteraria e il dialetto. La citazione è il mezzo espressivo dominante nello stile del Battara, e di essa l'autore si serve per garantire un effetto di straniamento nel lettore. Secondo quanto affermato da Dubravka Oraić Tolić, la prosa del Battara si caratterizza per il ricorso alla citazione di tipo illuminativo: l'autore si serve della tradizione letteraria e culturale sfruttando la conoscenza del lettore in merito ed il significato attribuitole. La citazione illuminativa si distingue pertanto dalla citazione illustrativa nel qual caso lo scopo è soprattutto quello di confermare il valore della voce altrui riconoscendone l'autorità letteraria³⁸. Sempre secondo Dubravka Oraić Tolić la citazione di tipo illustrativo domina nell'epoca classica e medievale, nel Rinascimento, nel Classicismo e nel Realismo mentre quella di tipo illuminativo sarebbe invece caratteristica di Manierismo, Romanticismo e soprattutto delle avanguardie d'inizio '900³⁹.

Pavao Pavličić distingue invece tra rapporti intertestuali convenzionali e originali⁴⁰. Pavličić usa il termine „convenzionale“ per la citazione di tipo illustrativo e quello di „originale“ per la citazione di tipo illuminativo. Nel rinascimento, nel classicismo e nel realismo prevalgono i rapporti intertestuali convenzionali mentre i rapporti intertestuali originali prevarrebbero nel manierismo, nel romanticismo e nelle avanguardie storiche.

Battara scrive nel secondo decennio del '900 e la sua prosa conferma le teorie della Oraić Tolić e di Pavličić. Prevalgono infatti le citazione di tipo illuminativo ed i rapporti intertestuali non sono prestabiliti.

Al testo di Battara si possono altresì attribuire tutte le caratteristiche modernistiche individuate da Vita Fortunati che in base all'uso della citazione cerca di tracciare una linea di demarcazione tra Modernismo e Post-modernismo. Secondo la Fortunati nel Modernismo la citazione diventa «strumento [...] per rinnovare forme poetiche e narrative» e «serve per accostare codici di arti differenti, in una forma di eclettismo di stili che tende a

³⁸ Cfr. DUBRAVKA ORAIĆ TOLIĆ, *Teorija citatnosti*, cit., p. 43.

³⁹ Cfr. Ivi, p. 57.

⁴⁰ Cfr. Pavao Pavličić, *Intertekstualnost i intermedijalnost* in: *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1988., pp. 157-196.

eliminare le barriere tra scrittura, pittura, poesia e musica»⁴¹. Tutte queste caratteristiche sono evidenti nell'opera di Battara: tramite le citazioni l'autore crea un testo originale con cui interpreta non soltanto lo spazio, ma anche la propria esperienza culturale. Le citazioni letterarie, le autocitazioni, le metacitazioni, le citazioni dei testi non letterari, le citazioni intermediali e le citazione dialettali arricchiscono la sua visione della città di Trieste e abilmente cancellano le differenze culturali tra Trieste e Zara.

INTERTEKSTUALNOST I INTERMEDIJALNOST U *A REMENGON PER TRIESTE* ANTONIA DI V. BATTARE

U članku se analizira intertekstualnost i intermedijalnost u djelu Antonia di Vincenza Battare *A remengon per Trieste* objavljenom 1916. Riječ je o putopisnoj razglednici u kojoj autor opisuje Trst služeći se književnim, intermedijalnim i izvanestetskim citatima. Cilj je ovog rada prikazati Battarin dijalog s kanoniziranim talijanskim autorima, predstavnicima dijalektalne književnosti, ali i tršćanskom glazbenom baštinom.

INTERTEXTUALITY AND INTERMEDIALITY IN ANTONIO DI VINCENZO BATTARA'S *A REMENGON PER TRIESTE*

In this paper the intertextuality and intermediality in Antonio di Vincenzo Battara's *A remengon per Trieste* (published in 1916) is analysed. The mentioned work is, in fact, a postcard where the author describes the city of Trieste using literary, intermedial and non literary references.

The aim of this paper is to give a view on Battara's dialogue with canonized Italian authors, representatives of vernacular literature, and also with Trieste's traditional music.

⁴¹ VITA FORTUNATI, *Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo*, in: «Leitmotiv» (2002), 2, p. 88.

La letteratura fiumana in lingua italiana nel periodo che va dal 1900 al 1919 riflette senza dubbio l'ambiente multiculturale che da sempre l'ha caratterizzata e contraddistinta. L'appartenenza alla „letteratura di confine”, nel senso più moderno del termine, le ha permesso di trarre ispirazione dalla tradizione popolare rifacendosi però a modelli letterari italiani, ungheresi e giuliani. I risultati sono tutt'altro che trascurabili e la letteratura fiumana in lingua italiana di quel periodo rappresenta nel complesso un fenomeno particolarmente interessante. Una simile sensibilità e vitalità intellettuale hanno trovato riscontro anche in giornali e riviste letterarie in lingua italiana del tempo. Avremo modo di esaminare quanto detto in questo lavoro, in cui abbiamo voluto mettere in risalto l'immagine della città di Fiume nei versi ispirati dalla sua „musa vernacola”.

LA CITTÀ DI FIUME NEI VERSI DIALETTALI IN ROTATIVA (1900-1919)

1. Introduzione

La sensibilità e l'inverosimile vitalità intellettuale fiumana dei primi due decenni del secolo scorso trovano riscontro nei contributi letterari di giornali e riviste pubblicati in quegli anni in lingua italiana. Tra i giornali ricordiamo «La Bilancia» (1867-1918), «La Voce del Popolo» (1889-1915/1921), «La Difesa» (1897-1901), «Il Popolo» (1902-1920), «Il Corriere» (1907-1909), «La Giovine Fiume» (1907-1910), «Il Lavoratore» (1909-1912), «Il Giornale» (1912-1920) e il «Giornale Cinema Parigi» (1913-1914). Tra le riviste letterarie di quel periodo spiccano invece per importanza l'«Arco Romano» (1905), «La Vedetta» (1906-1907) e l'«Annuario del Circolo Letterario di Fiume» (1912-1914). Nella maggior parte di questi giornali e riviste venivano pubblicate numerose poesie ma soltanto alcuni periodici, in particolare «Il Popolo», davano spazio alle poesie vernacolari.

2. Poesia in vernacolo fiumano

La poesia fiumana in lingua italiana, già dalla seconda metà dell'Ottocento, si distacca profondamente dalla classica produzione letteraria italiana, soprat-

tutto nelle scelte tematiche, nei motivi e nelle soluzioni stilistiche adottate. L'inclinazione ad una poesia vernacolare trae motivo di esistere dal più ampio contesto della letteratura veristica che lascia sempre maggior spazio agli autori regionali e agli idiomi locali usati in virtù della loro autenticità espressiva¹.

L'esponente più importante, nonché antesignano e modello di riferimento per diversi autori di questa „modesta” scuola di poetica fiumana, fu senz'altro Mario Schittar, anche conosciuto come Zuane de la Marsecia², autore delle *Rime fiumane* (1888). Zuane de la Marsecia testimonia in prima persona, non solo attraverso la sua attività letteraria, la natura della poesia dialettale fiumana ed il suo *Inno Marseciano* rappresenta un vero e proprio “manifesto” di poetica:

Da bravi patrioti de Marsecia,
Gomila, Ster opur de Barbacan,
Voi che formè l'intera Zitavecia,
Onor e vanto dei Fiuman.
Mostrè che come sempre avè in peto,
L'amor de Fiume vostra, el suo progresso,
Mostrè che el vostro più grande diletto,
Xe Fiume, Fiume e sempre Fiume.
Amela pur più d'ogni altra cosa,
Sta bela terra, Fiume deliziosa,
Che se l'amor de patria a voi ve manca,
Più non se fioi, ma bestie senza cor.
Su, su zighè con tutta forza „Eviva“
Sempre Gomila, Ster e la Marsecia,
Viva che solo questa tera vecia

¹ Ad esempio il dialetto pisano del Fucini, il dialetto triestino del Padovan e del Piazza, il dialetto veneto del Sarfatti e del Barbieri, il dialetto romano del Belli, dello Zanazzo e del Salustri, conosciuto come Trilussa.

² **Mario Schittar** (ovvero Zuane de la Marsecia) (Fiume, 1862-1890) viene considerato il capostipite della convenzione anteica della poesia italiana di Fiume. Le sue opere più importanti sono: *El trionfo de S. Miciel e I sfoghi del cor. Rime Fiumane di Mario Schittar (Zuane de la Marsecchia)* (1888); *Il bastardo di Hunyad ovvero La Vergine Liburna, dramma storico in quattro atti*, (1889); *I sfoghi del cor. Poesie scelte di Zuane de la Marsecia* (1913). Cfr. ALJOŠA PUŽAR, *Città di carta, Papirnat grad*, Edit, Rijeka, 1999, p. 52.

Dà origine, dà origine al Fiuman!
Viva.Viva.

Zuane I del Perilo (Lavatoio), 1878

2.1. I modelli di riferimento dei poeti in vernacolo fiumano

È possibile riconoscere delle analogie stilistico-formali della poesia vernacolare fiumana con diversi modelli di tradizione letteraria dialettale italiana. Il poeta romantico romano Giuseppe Gioacchino Belli³ fu il primo a rilevare l'importanza del *dialetto* quale mezzo più potente e immediato per dipingere la realtà quotidiana del popolo in quanto lo usava, e usa tuttora, nella vita di ogni giorno⁴. Lo scopo del Belli, come egli stesso afferma, era quello di erigere un «monumento del popolo romanesco». Ma l'obiettivo in realtà era più arduo: doveva essere il popolo stesso a raccontarsi oppure poteva farlo il poeta ma solo immedesimandosi completamente in modo da trarvi ispirazione, da carpirne la concezione del mondo e la lingua. Similmente i poeti vernacolari fiumani tentano di erigere un «monumento del popolo fiumano» e lo fanno con una serie di sonetti, veri e propri mosaici di versi in grado di ritrarre la società del tempo e diversi frammenti di vita quotidiana, da avvenimenti a volte tragici e scene persino volgari fino a vere e proprie riflessioni sul senso della vita. Nei sonetti, che prendono la forma di dialoghi, narrazioni o descrizioni, riecheggia un atteggiamento quasi satirico sulla vita faticosa di ogni giorno e piena di miseria, il tutto magistralmente condito da un umorismo ad effetto giocato sulla battuta finale oppure su parole malpronunciate o distorte, soprattutto nei riguardi del clero. Ed è appunto

³ **Belli, Giuseppe Gioacchino** (Roma, 1791-1863) Nel suo grande poema dialettale composto da duemiladuecentosettantanove sonetti, composti tra il 1828 e il 1849, l'autore ritrae fedelmente la società romana della prima metà dell'Ottocento, costituita dal popolo e dal clero. I suoi sonetti denunciano le precarie condizioni di vita della società del tempo. Tra i suoi migliori sonetti ricordiamo: *La vita dell'omo*, *La creazione der monno* ed *Er giorno der Giudizio*. Cfr. GIUSEPPE. PETRONIO, ANTONIO MARANDO, *Letteratura e società*, Palumbo, Milano, 1975, p. 331.

⁴ Il Belli, infatti, in una sua lettera ad un amico del 1861 spiega i motivi che lo hanno indotto a scrivere in dialetto. Egli ha voluto coinvolgere il popolo «[...] a parlare di sè nella sua nuda, gretta, ed anche sconcia favella, dipingendo così egli stesso i suoi proprii usi, i suoi costumi, le sue storte opinioni, ed insieme con ciò i suoi originali pensieri intorno ai più elevati ordini di questo civil corpo di cui esso occupa il fondo». GIUSEPPE. PETRONIO, ANTONIO MARANDO, *Letteratura e società*, cit., p. 331.

lo spiccato *anticlericalismo* l'ennesima analogia tra la poesia vernacolare fiumana e la poetica del Belli.

Ma nei poeti dialettali fiumani possiamo riscontrare anche delle accentuate affinità con la sensibilità poetica e l'espressione stilistica di Carlo Alberto Salustri⁵, o Trilussa, un autore dialettale la cui sensibilità poetica ed espressività satirica e umoristica lo rendono del tutto estraneo alle classiche correnti letterarie del Novecento⁶. I suoi componimenti, in prevalenza sonetti, verranno pubblicati nei periodici fiumani nel periodo che va dal 1906 fino al 1913⁷. In particolare, i suoi contributi al giornale la «Voce del Popolo» (maggiore di qualunque altro autore) senza dubbio rispecchiano l'ampio consenso riscosso nel pubblico fiumano: l'arguzia, l'ironia incalzante, l'espressività dialettale e l'interesse per la quotidianità sono tutti denominatori comuni tra la poesia del Trilussa e quella dei poeti vernacolari fiumani.

⁵ Carlo Alberto Salustri ovvero Trilussa (Roma, 1871-1950), poeta romano che con l'anagramma del suo cognome (Trilussa) firma un gran numero di poesie, per la maggior parte sonetti, in dialetto romanesco. Tra le più famose raccolte ricordiamo *Le stelle di Roma* (1889), *Faville romanesche* (1900), *Caffè concerto* (1901), *El serraio* (1903), *Ommini e bestie* (1908), *Le storie* (1913), *Lupi e agnelli* (1919), *Le cose* (1922), *Nuove poesie* (1922), *La gente* (1927), *Le storie* (1930), nonché i versi postumi del 1951. Cfr. NATALINO SAPEGNO, *Disegno storico della letteratura italiana*, La nuova Italia, Firenze, 1973, p. 766.

⁶ Il suo stile si differenzia alquanto dallo stile del Belli: è molto più ricercato, più vicino al modello standard di lingua, indubbiamente influenzato dal fatto che riflette il livello culturale della Roma di fine Ottocento. Quello che accomuna i due poeti, però, è quel sano senso dell'umorismo popolare. Mentre il Belli usa la poesia come mezzo della sua satira, il Trilussa usa l'umorismo per comporre delle poesie. Come risultato abbiamo le poesie del Belli, pregnanti di amarezza e una forte dose di critica sociale, ma ad entrambi è comune l'umorismo simile o quasi identico. Trilussa esordisce con i sonetti folcloristici, per poi passare ad una fase di sonetti dialettali a sfondo moraleggiante in cui la sua critica sociale si avverte tramite una saggezza scettica che comprende le condizioni umane e la politica. Ivi, p. 766.

⁷ Nella prima annata (1906) vennero pubblicate le seguenti poesie: *Lo sciopero*, *Le scappatelle della signora*, *La statistica*, *L'unità del partito*, *Montecatini*, *La Bandiera e la Banderola*, *Burattini*, *La rannocchia ambiziosa*, *La fame del lupo e le tendenze del cane*, *La Vorpe antimilitarista*, *Er pranzo all'Ambasciata*. Durante il 1907 vennero pubblicate le poesie: *Li boni posti*, *L'onestà de mi' nonna*, *A chi tanto e a chi niente*, *La fine del leone*, *La propaganda dell'Apostoli*, *Onore al merito*, *Er democratico-cristiano*, *Tristis hora*, *La tartaruga*, *L'opinione pubblica*, *La spada e er cortello*, *Per direttissima*, *Er prete spretato*, *Il ciarlatano moderno*, *Lo scimmiotto*. Dopo una pausa di alcuni anni vennero pubblicate: *La gratitudine*, *La libertà*, *Un re senza pennacchio*. Nel 1913 si pubblicarono: *I pensieri dell'alberi*, *La rassegnazione*, *Per aria*, *El ragno e le formiche*, *La tigre*, *La morale*, *La ragazza arrabbiata*, *Er pollo nazionalista*, *L'egoismo* e *Tutto passa*.

I verseggiatori dialettali fiumani evidenziano inoltre importanti risonanze poetiche col Trilussa sia nelle scelte tematiche che in quelle dei personaggi dei suoi componimenti. In effetti i personaggi del Trilussa sono per lo più personaggi popolari, come la casalinga, la serva, il mercante; alcuni di essi prendono addirittura sembianze animalesche (di leoni, cani, gatti, scimmie, ratti ecc.) ed è proprio attraverso queste allegorie che l'autore caratterizza al meglio le debolezze umane mirando ad un'aspra critica della corruzione della società, proprio come tantissimo tempo prima aveva fatto Esopo attraverso le sue fiabe. Alla base delle fiabe esopiane, infatti, come per la maggior parte dei componimenti dialettali fiumani, «non c'è l'*indignatio* magnanima e feroce dei grandi moralisti fustigatori di una società corrotta, sí un mediocre buon senso, e anche una furberia e uno scetticismo tutti popolani e terra terra»⁸.

Più che lirica, la vena del Trilussa è quella di bozzettista rapido ed efficace. La sua satira è specifica, alacre ed estremamente pungente. Si esprime con un linguaggio del tutto personale, quasi un proprio gergo, più vicino alla lingua parlata che al dialetto vero e proprio. Le peculiarità di tale linguaggio sono le „trovate” ed i motti incalzanti, caratteristici anche della poesia dialettale fiumana. È evidente quindi come una tale poesia possa trovare espressione più appropriata nella forma brevissima degli epigrammi. I difetti di un simile stile (evidenziati, ad esempio, da Natalino Sapegno) sono da ricercarsi nell'incompletezza stilistica, nell'improvvisazione linguistica che spesso assomiglia allo stile giornalistico. D'altro canto, però, lo stesso Sapegno ne evidenzia anche le virtù, prima fra tutte il virtuosismo della parola, senza pretese di letteratura⁹.

Con il passare del tempo, alcuni versi e alcune trovate del Trilussa hanno perso le prerogative di letteratura d'autore, rientrando invece nei canoni di una letteratura più popolareggiante o folkloristica. Similmente, anche i versi di alcuni verseggiatori fiumani (Caffieri e Antony) sono ora parte integrante del patrimonio popolare della poesia dialettale fiumana. Il Trilussa rappresentò pertanto il modello principale di riferimento per la maggior parte dei poeti dialettali fiumani ma è del tutto singolare il fatto che

⁸ NATALINO SAPEGNO, *Disegno storico della letteratura italiana*, cit., p. 766.

⁹ «[...] ma è il difetto correlativo alla virtù e alla spontaneità di un mestiere, che comporta una certa bravura, e perfino un certo virtuosismo, ma esclude ogni pretesa di letteratura e sa attenersi alle regole del suo gioco e contentarsi della sua effimera fortuna». Ivi, p. 767.

fosse già molto popolare a Fiume sin dal 1906, vale a dire ancor prima di guadagnarsi la fama ed il consenso illimitato del pubblico di Roma, la sua città natia, in cui il poeta riscosse maggior successo tra il 1920 ed il 1930. Quanto detto ci viene confermato dalla lettura del poeta di alcuni suoi versi al Teatro Comunale di Fiume¹⁰, seguita dall'entusiasmo di un critico locale¹¹.

Quale opinione avessero i Fiumani stessi della loro poesia dialettale e quale valore le attribuissero lo si capisce dall'introduzione di un saggio critico, edito nella rubrica *Pubblicazioni*, all'opera di Oskare Russi (Russeto) - un poeta dialettale fiumano - intitolata *Cattiverie*:

La nostra poesia dialettale ha per sé in questi ultimi anni un manipolo esiguo, ma valoroso di cultori. Dopo le prime manifestazioni, un po' embrionali e deformi, ma di anima popolare, di *Zuane della Marsecia*, risalenti a parecchi anni or sono, la nostra *musa vernacola*, è vero, non rompeva il silenzio che a radi intervalli: qualche concorso di canzonette, qualche frecciatina satirico-politica d'attualità eran tuttociò che dava campo di manifestarsi alle sonorità armoniose del nostro dialetto nei ritmi di metrica¹².

¹⁰ Ricordiamoci solo dell'impazienza e del fervore con cui i Fiumani attendevano la visita del grande Trilussa durante la quale il poeta avrebbe recitato i suoi versi nel novembre del 1910: «Il celebre poeta romanesco Trilussa, darà, al Comunale, lettura dei suoi arguti e saporitissimi versi. Ci sarà dato di ascoltare e di applaudire l'illustre Trilussa, il poeta umorista, dotato di meraviglioso spirito critico e superbamente caustico, che nella sua 'tournee' va deliziando i pubblici con la lettura o la recitazione di quei suoi versi, divenuti celebri e celebrati su tutti i giornali, su tutte le riviste. Più gentile di Giovenale, meno austero di Parini, più familiare di Giusti, il Trilussa è il poeta che ingentilisce Esopo, e colpisce della sua satira senza che i bersagliati se n'abbiano a male e se la leghino al dito. Egli ha studiato e studia la società moderna nel complesso e nei singoli e con una grazia inimitabile rivela la verità e detta la morale quanto e meglio di tanti trattati e di tante dissertazioni». (dalla «Bilancia», n. 259 del 16 novembre 1910).

¹¹ «La recitazione del Trilussa contribuisce grandemente a dare alla forma garbata e frizzante una grandissima efficacia, cosicchè alcune tra le sue strofe che ci erano note, porteci dal suo labbro, acquistarono a cento doppi in garbo e scioltezza, diventando musica carezzevole e affascinante». («Bilancia», n. 260, 17 novembre 1910).

¹² «Il Popolo», n. 1556, 1° gennaio 1907.

Tra i giornali e le riviste sovramenzionate, «Il Popolo» diviene una vera e propria «palestra di assidua esercitazione nell'arringo poetico dialettale»¹³ in cui si manterrà viva una sorta di competizione tra i maggiori poeti dialettali fiumani di cui parleremo in seguito.

3. I cultori della musa vernacola fiumana

Oltre a Zuane de la Marsecia, capostipite della letteratura dialettale fiumana, altri illustri rappresentanti della poesia vernacolare fiumana sono Arturo Caffieri (Rocambole oppure De Rocambole) (1867-1941), Gino Antony (Cavaliere di Garbo) (1877- 1948), Oscare Russi (Russeto) (1887-1910), Carambol e Toio de San Bastian (Vittorio Farina).

Il giornale «Il Popolo» rappresenta la fonte più attendibile del genere letterario in analisi per due motivi principali: innanzitutto perchè era proprio la poesia dialettale il genere letterario di cui più comunemente si occupava, in secondo luogo perchè ci dà la possibilità di esaminarne l'evoluzione in un lasso di tempo di diciassette anni, il che rappresenta una rarità nell'ambito della pubblicistica fiumana.

Da “Rocambole” tendente al romantico a “Toio de S.Bastian” mirabile nel riprodurre il verismo democratico, specialmente quello a base di sbornie; da “Carambol” portato alle gravi densità della filosofia, a “Russeto”, carattere opposto che sa le eleganze e le grazie spontanee della parlata fiumana che coglie a preferenza i suoi soggetti dove c'è maggior esplicazione di naturale gentilezza, tutte le vibrazioni della lira paesana, accordi o strimpelli, ebbero nel nostro “Albo delle poesie” la loro gamma coloristica del carattere tipico del nostro dialetto vi fu profusa - e continua ad esserlo - in tutta l'infinita varietà dei suoi toni¹⁴.

In questa sede esamineremo soltanto quelle opere e quei rappresentanti della poesia dialettale fiumana che hanno tratto palese ispirazione dalla città di Fiume per la composizione dei loro versi.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

3.1. Rocambole

I versi di **Arturo Caffieri**, ovvero de **Rocambole**¹⁵ (1867-1941), sono stati quelli maggiormente editi dal giornale «Il Popolo», dal 1902 fino al 1918. Durante questo periodo l'autore ha pubblicato un grandissimo numero di poesie, che purtroppo non sono mai state raccolte in un volume unico.

Rocambole è stato un autore fecondissimo. Le sue poesie si diffusero anche oralmente a testimonianza della sua grande popolarità. Egli, infatti, era il più amato tra i verseggiatori popolari fiumani del suo tempo. Le tematiche da lui affrontate riflettono prevalentemente la vita quotidiana della gente comune ed erano colme di un umorismo spontaneo ed immediato.

Una delle poesie più famose pubblicate nel 1905 è *La tore civica*:

*La tore civica*¹⁶

Mi son la tore civica
La rara antichità
Son stada in ilo tempore
Porton de la zità.

Go visto molti secoli
Passar per i fiumani
Giorni de sol magnifico
Terribili uragani.

Quante saete e fulmini
Ga girà 'torno a mi
Ma la mia zima altissima
No i la mai colpì.

¹⁵ **Caffieri, Arturo** (Fiume, 1867-1941), Rocambole oppure de Rocambole, di professione impiegato, sebbene non abbia mai pubblicato alcuna raccolta di versi, per la semplicità della sua forma poetica e per il suo umorismo spontaneo potrebbe essere ritenuto il verseggiatore popolareggiante più proficuo e più amato dai Fiumani del suo tempo. Durante il 1903-1904, oltre a un gran numero di versi, insieme a Toio de San Bastian l'autore pubblica nel giornale anche un romanzo storico.

¹⁶ «Il Popolo», n. 1038, 20 agosto 1905.

Go un orologio splendido,
Che co 'l camina apian
El bon amico Baraga
Lo sburta cole man.

Go anche una campana
Col son bel, argentin,
La serve ai consiglieri,
Come de sveiarin.

Quando che xe consiglio
Ela no resta muta
Cola sua voxe alegra
La ciama su in seduta.

Su la mia alta cupola
Porto più volte fiera
Dela nazion ungarica
La nobile bandiera

E streta a questo, in vincolo
Sacro, de fede umana
Sventola brillantissima
La tricolor fiumana

Soltanto devo dirvelo
Proprio con gran dolor
Go un dispiazer nel'anima
Go un dispiazer nel cor

Me manca su la cupola
L'antico mio gran vanto
Me manca la mia aquila
L'Indeficienter santo.

La torre civica, simbolo cittadino per eccellenza, è testimone del suo tumultuoso e burrascoso passato. Il poeta fa esplicito riferimento alle vicende politiche e storiche che hanno scosso la città di Fiume che, anzichè cedere, ne è uscita sempre più forte. Dopo una prima solenne parentesi storica, inizia il tono

umoristico e canzonatorio tipico della poesia dialettale fiumana. Celebre in tal senso è l'episodio dell'orologio della torre che la mattina sveglia i consiglieri municipali richiamandoli ai propri doveri, ma che „purtroppo” non funziona a dovere. Ma all'umorismo si aggiunge un tocco d'amarezza: sulla cupola, accanto al tricolore fiumano, sventola la bandiera ungarica ma manca un dettaglio molto importante, il vanto fiumano, l'Aquila con l'epigrafe *Indeficienter*¹⁷.

Con un tocco leggero e divertito, quasi bozzettistico, il poeta rende viva l'immagine del monumento simbolo della città e della sua indipendenza: tramite personificazione, l'antica torre prende vita, ha la possibilità di lamentarsi della situazione attuale ed ironicamente rimprovera i concittadini di non prendersi cura del loro simbolo di indipendenza, per l'appunto l'aquila con l'epigrafe *Indeficienter*. Questa, come altre poesie del suo genere, più che una poesia d'autore sembra il frutto di una lunga tradizione orale cui si aggiunge, come per incanto, un alto valore poetico grazie alla capacità dell'autore nel sapersi calare nei panni del popolo raccogliendo i più bei frutti della tradizione popolare.

Nel 1907 viene pubblicata la più famosa poesia di Rocambole intitolata *A San Vito*¹⁸, recitata numerose volte in occasione della festa in onore del patrono della città, San Vito:

A San Vito

Oh, bon san Vito, o altissimo
 Nostro santo patrono,
 Fiume protegi e vigila
 Dal tuo celeste trono.

Ogi del tuo onomastico
 Gran giornada gloriosa
 Fa che una santa causa
 Risulti vitoriosa.

Fa che questa miseria
 E orenda carestia
 Dala tua Fiume povera
 Presto sparisi via.

¹⁷ Fonte inesauribile (d'acqua, nel caso di Fiume, ma simbolicamente anche di benessere).

¹⁸ «Il Popolo», n. 1670, 15 giugno 1907.

Aiuta questo popolo
 Che invoca i tuoi favori
 Fa entrar nel porto squalido
 Bastimenti e vapori.

E sula tore civica
 Per mile e mile ani
 Brili la nostra aquila
 Tanto cara ai fiumani,

E l'aquila simbolica
 (Cara aquila mia!)
 Fedele sempre e vigili
 La nostra autonomia.

Fa che presto vien
 Per Fiume i giorni bei
 E fraternizzi i animi
 Dei popoli fradei.

E fa che un'era mistica
 De pase benedetta
 Ritorni su....¹⁹
 Tua zità predileta.

Oh bon San Vito, limpido
 fa che risplendi il sol
 Sopra al tuo caro popolo
 Che tanto ben te vol.

Il poeta, ravvisando tutti i problemi dei suoi concittadini, invoca San Vito affinché protegga la città, ed in particolare la bandiera fiumana che sventola in cima alla torre, il sacro simbolo dell'autonomia di Fiume, che tanto gli sta a cuore.

¹⁹ Illeggibile.

Nelle nove quartine che compongono la poesia, l'autore ha raccolto tutti i desideri del popolo fiumano, povero e umiliato: la pace, la libertà e il lavoro. A ciò si aggiunge il vero e proprio *leitmotiv* della poesia fiumana: la volontà e la ricerca dell'indipendenza e dell'autonomia ad ogni costo.

Rocambole è stato forse il poeta dialettale fiumano più prolifico. Nelle sue opere egli affronta numerosi temi legati alla sua città: ci racconta le ricorrenze tradizionali più importanti, descrive monumenti particolari e personaggi di spicco, e a volte ci fa persino una minuziosa cronaca degli avvenimenti municipali. Come un cronista, Rocambole commenta con cura gli avvenimenti sia locali che internazionali, scrutandoli attraverso la lente della sua sottile ironia, ed infine li dipinge come miniature da proporre alla lettura dei suoi concittadini, sempre con discrezione, senza troppa enfasi. Il linguaggio pregno d'immagini, semplice e quasi parlato, i temi d'attualità ed uno stile leggero e garbato donano alla poesia dialettale di Rocambole una forte dose di autenticità. Per questo motivo i suoi versi, anche se mai raccolti in volume unico, rappresentano un monumento al popolo fiumano di un tempo, oggi lontano.

3.2. Russeto

Oltre a Rocambole, nelle pagine del «Popolo» vengono pubblicate anche le opere del poeta Russeto²⁰. Dalla critica alla sua raccolta di versi, intitolata *Cattiverie*²¹, è possibile dedurre le caratteristiche principali del suo stile:

²⁰ **Russi, Oscare** (Fiume, 1887-1910), „Russeto“, giovane poeta che osserva il mondo attraverso la sua lente critica ironico-sarcastica per comporre dei sonetti dialettali incorporati nella raccolta *Cattiverie!* (1907). Per le tematiche trattate e lo stile, queste liriche possono essere annoverate tra le più valide della poesia dialettale fiumana. (Cfr. ALJOŠA PUŽAR, *Città di carta, Papirnatì grad*, cit., p. 107) La seconda raccolta intitolata *Impressioni* che il poeta stava preparando, purtroppo non è mai stata completata perché il poeta è morto giovanissimo.

²¹ «Il Popolo», n. 1556 del 1° gennaio 1907. L'autore del testo sente un bisogno quasi patriottico di commentare la raccolta poetica del Russeto presentandola al pubblico quale rappresentante universale della poesia dialettale fiumana. Egli considera molto importante il fatto che la raccolta venga sottoposta al giudizio del pubblico italiano e include il giovane poeta tra i poeti dialettali italiani e tra i seguaci del Belli, del Porta, del Trilussa, del Pescarella e del Testoni: «Abbiamo dunque un dovere particolare di occuparci del primo passo che „Russeto“ move passando dal giornale al libro, nella repubblica delle lettere, col modesto volumetto che abbiamo già preannunciato e che per il primo porta il dialetto nostro dinanzi al tribunale della critica italiana, il nome di quell'arte che affermata vigorosamente dal Belli, dal Porta, è assurda ad altezze nobilissime ai tempi nostri, portata sugli scudi da una schiera di discepoli di eletto ingegno: Trilussa, Salustri, Barbarani, Pescarella, Testoni, e pochi altri, che ne continuano gloriosamente le tradizioni».

Cattiverie è una raccolta di 40 sonetti, in cui è abbozzata, sebbene a linee ancora un po' indecise, la cifra personale del giovane autore, la sua tendenza caratteristica nel genere che è fatta di grazia e di leggerezza. In quei componimenti è un succedersi di osservazioni su tutto ciò che è linea di caricatura o di deformità fra i mille egoismi della vita sociale; sfilano rapidi in una cinematografia di chiaroscuri spesso incisivi, i „parvenus“, le boriose vanaglorie, le nullità ufficiali, le doppiezze opportuniste, i retroscena di certe apparenze d'eleganza fatta di sacrifici dolorosi alle esigenze... del ventricolo; debolezze e abbiezioni dell'animo umano vedute attraverso un velo leggero di amarezza e di mordacità che però non è mai pessimismo deciso e che se giunge talvolta a lanciare una frecciata si risolve più spesso nel gaio scoppietto di un frizzo o nel trillo giocondo di una risata²².

La critica non si ferma però alle sole lodi del poeta ed aggiunge:

Certo in questa prima manifestazione diremo così, ufficiale, v'è qua e là qualche incertezza nella fluidità del verso, nell'inquadratura di qualche soggetto; talvolta si nota la mancanza di una pennellata decisiva per lumeggiare completamente il pensiero. Ma ciò è comune agli esordienti e „Russeto“ saprà facilmente liberarsi da questi lievi tentennamenti per darci completa quella spontaneità e quella snellezza che predominano nel simpatico volumetto, il quale, del resto, ha già avuto parole molto lusinghiere e incoraggianti dalla stampa regionale²³.

Il giovane Russeto ha un atteggiamento molto critico nei confronti degli artisti e dei suoi concittadini ma al contempo è tenero ed affettuoso con la sua città, in particolare con la vecchia città (cittavecchia), oggi quasi “virtuale”.

²² *Ibid.*

²³ Purtroppo sappiamo che queste previsioni non si sono avverate perché il poeta è morto alla giovane età di ventitrè anni, senza aver potuto realizzare quanto auspicato dal critico (e forse anche dal pubblico fiumano).

*La zitavecchia*²⁴

Nele tue case rustighe
E meze dirocade,
Fra i sasi, l'erba e i cogoli
De quele tue contrade,

Mi trovo dapertutto
O zitavecchia mia
Un vero e sacro simbolo
De splendida poesia.

In ti vedo un magnifico
E saldo monumento
Che mostra chiaro a tuti
El nostro sentimento;

In ti attraverso i secoli
E i giorni che camina
Vedo sempre incrollabile
La ziviltà latina.

Quei muri veci e solidi
Senza nissun sostegno,
Quel arco nudo e semplice
Per mi xe el più bel pegno

Del vero amor de patria
Che ga sempre guidà
I nostri antichi noni
Per'ver la libertà.

²⁴ «Il Popolo», n. 1576 del 23 febbraio 1907.

Co penso ala tua storia
 o cara zitavecia
 me sento una gran vose
 zigar in una recia

Che per trovar la sola
 sinziera autonomia
 se guardi a ti soltanto
 o zitavecia mia!

In otto quartine, dallo schema ABCB un po' trasandato, il poeta descrive le bellezze della cittavecchia: le piccole case umili, le strette vie, i vicoli contorti e coperti d'erba. In tutti questi particolari l'autore scorge i sacri segni della poesia, la cittavecchia diviene così simbolo di civiltà latina: le solide mura ed il suo semplice arco romano rappresentano un voto d'amore degli antenati alla loro patria e riflettendo sull'importanza e sul valore storico della città, il poeta avverte una voce suggerirgli all'orecchio che il senso ultimo della propria autonomia e indipendenza v'è ricercato proprio nel simbolo della cittavecchia - una civiltà che piano piano v'è scomparendo.

Nella poesia *A le done fiumane*²⁵, Russeto suggerisce alle sue concittadine di non curarsi affatto delle malelingue sulla loro reputazione. Ma questi suggerimenti sono in realtà rivolti alla città e non alle donne: le popolazioni un tempo ospitate a Fiume le hanno fatto un gran torto ma non bisogna curarsene, bensì riderne e mandare un bacio all'amata città.

La canzone *Camora*²⁶, invece, fa riferimento alla piaga sociale della criminalità organizzata, un fenomeno molto radicato nella società fiumana del tempo, che non permetteva ai cittadini una vita normale basata sui frutti del proprio lavoro: il poeta spera ardentemente che un giorno avverranno i sostanziali cambiamenti sociali necessari per un definitivo ritorno alla vita civile d'un tempo.

Dalle poesie prese in esame e dalle critiche riscontrate nei giornali dell'epoca, è possibile dedurre che Russeto fu un poeta dialettale abbastanza apprezzato a Fiume, anche se i suoi versi tradiscono un temperamento

²⁵ Ivi, n. 164 del 17 maggio 1908.

²⁶ Ivi, n. 199 del 26 giugno 1908.

eccessivamente giovanile, forse un po' troppo impulsivo, anche se immediato, schietto e genuino.

Le poesie della sua seconda raccolta, *Impressioni*²⁷, sono invece senza dubbio di maggior valore artistico, sia da un punto di vista tematico che stilistico.

In uno o due anni, in effetti, Russeto riuscì a limare il suo stile, ad arricchire i suoi temi preferiti con elementi di fantasia e frammenti di vita cittadina. La sua "cattiveria" giovanile, all'inizio rivolta contro le piaghe sociali, viene ora espressa con toni più blandi, dall'intonazione più morbida e con risultati senza dubbio migliori. Purtroppo il poeta è morto in giovane età ma la sua città non lo dimenticò: sei anni dopo la sua scomparsa venne organizzata una grande cerimonia di commemorazione in suo onore, di cui troviamo nota nel giornale «Popolo»²⁸.

3.3. Carambol

Nel numero 1529 del giornale «Popolo»²⁹, per la prima volta, si incontra nella rubrica *L'albo delle poesie* un poeta dialettale che si firma con lo pseudonimo di "Carambol"³⁰. Carambol esordisce così:

Presentazion

Co l'ano novo, fra le robe nove
 Che regala el governo
 Fra i bacani e l'inferno
 De le proteste... che no se ga fato,
 Mentre ne piove da quel caro amigo
 Che no ghe importa un figo
 De le „prerogative zitadine“
 E dei diritti de l'autonomia
 Disposizioni che ne porta via
 Tuto... meno le „bote“;

²⁷ Russeto non è riuscito purtroppo a completare questa raccolta.

²⁸ *Al Minimo, Spettacolo commemorativo di Oscarre Russi, il compianto Russeto, monologhi: Cameriera per destin / I miei debiti, dramma «Espiazione» / commediola «La contessa villana»*, resoconto, n. 4430 del 21 marzo 1916.

²⁹ Del 2 gennaio 1907.

³⁰ Autore sconosciuto.

Mentre se gua le spade al munizipio
 Per novissime lote
 E tuti quanti augura bon prinzipio
 Mi „Carambol“ poeta
 Ilustre lingua... s'cieta
 Taia tabari, autonomo, fiuman,
 E soldà valoroso
 De l'italianità
 Mi poeta assasin
 Ma inamorà del nostro ciel latin
 Del latin nostro mar
 Del mar, del ciel che gnanche tre governi
 Tre volte amici e costituzionali
 No poderà ne saverà cambiar
 Con sta presentazion dago prinzipio
 A „poetiche prove“
 Co 'l'ano novo, fra le robe nove.

Carambol, fiumano e indipendentista, ha una lingua tagliente, ama la civiltà latina e l'Adriatico, una costante immutabile della sua terra. In questa sua presentazione al pubblico il poeta illustra quali saranno i temi della sua poesia: la critica sociale, il patriottismo e l'indipendenza.

Nello stesso giornale viene pubblicata anche *Vose del cuor*:

Vose del cuor

Son nato su in Gomila
 In piazza Barbacan
 E posso zigar forte
 De esser bon fiuman.

Me intrigo de politica
 Me piase un bon bicier
 E no go avù fortuna
 Perch è che son sinzier.

Ghe digo bianco al bianco
Senza pensarghe sù
E questa xe la unica
E sola mia virtù

So ben che in questo mondo
Per esser fortunadi
Bisogna in primo logo
No dir la verità.

Bisogna el più possibile
Saver barcamenar
Con tuti quei bisati
Che nuda in fondo al mar.

E mi che de sta recia
Son sordo più che mai
Me toca per castigo
Marciar senza stivai.

Però la mia coscienza
Per mi xe un capital
Xe un fruto san e fresco
Che no va mai de mal.

Son nato su in Gomila
Ma sento dentro in cor
Che fra quei quatro muri
Go eredità l'onor.

In questa semplice lirica il poeta si esprime con la voce direttamente dettata dal suo cuore. Si presenta come un buon fiumano, nato a cittavecchia, precisamente in Gomila, vicino alla piazza Barbacan. Egli racconta di seguire assiduamente le vicende politiche, di amare il buon vino, ma anche che, a causa della sua lingua schietta e della sua sincerità, non è riuscito a farsi una buona reputazione. Nonostante tutto, però, l'autore ribadisce che il suo vero tesoro sono proprio le sue doti più genuine, vale a dire il suo spirito critico, il suo onore, la sua sincerità e la sua coscienza pulita. Con critica bonaria Carambol affronta i temi della vita quotidiana e con amarezza conclude che per il successo in società bisogna privarsi del proprio senso di giustizia e saper «barcamenarsi».

Accanto alla critica sociale che caratterizza anche le altre sue poesie, in Carambol spicca senza dubbio un grande senso patriottico, un amore intenso per la sua città e per la tradizione, un grande rispetto per i valori umani e morali³¹.

Nonostante l'esiguo numero dei contributi di Carambol, la sua poesia particolarmente genuina, l'amore per la patria e per le piccole cose della vita, lo stile semplice, efficace e caratteristico della poesia dialettale lo confermano uno degli autori principali della scuola poetica fiumana.

3.4. Toio de San Bastian

Toio (oppure Tojo) de San Bastian³², il cui vero nome è Vittorio Farina, esordisce con i suoi contributi nel "Popolo" a partire dal 1905³³, e due anni dopo pubblica la poesia *Mascareta*³⁴:

Mascareta

Mascareta spiritosa
 Ti ga l'anima fiumana,
 E la boca tua de rosa
 No la pol altro parlar
 Che quela bela
 Lingua de Dante
 Che fra le tante
 Ga sola el „sì „,

Mascareta cara e bela,
 Sia el beb è de seda o lana,
 Ti va mata per la stela
 Che se specia sul bel mar

³¹ Carambol commenterà scherzosamente e poeticamente le scoperte scientifiche del tempo ma anche i fatti più quotidiani della vita pubblica e sociale. Per il concorso della „più bella sartina fiumana“ nel n. 1565 del 10 febbraio 1907 pubblicherà *Alla futura Regina de la beleza*. Altre sue poesie sono *El rincaro* e *I cali (favoletta morale)*.

³² Dati non reperibili.

³³ *In Corso* (canzonetta), n. 1018 del 31 luglio 1905, *Scherzi de luna*, n. 1020 del 2 agosto 1905, *Posite sul mio cor...*, n. 1088 del 9 ottobre 1905, *Vorrei morir...*, n. 1102 del 23 ottobre 1905, *Carità*, n. 1103 del 24 ottobre 1905.

³⁴ «Il Popolo», n. 1547 del 20 gennaio 1907.

De quela cara
 Patria de Dante
 Che ga un diamante:
 El nostro „sì,,,

Tiente a mente mascareta
 Zerti tipi incoletadi,
 Che, se pur i la balbeta
 No i la pol miga sofrir
 Quela superba
 Lingua de Dante
 Che fra le tante
 Ga sola el „sì,,,

Tiente a mente e bati duro.
 Se po i tenta de voltarte
 Dighe: Cari ve assicuro,
 Che son pronta anche a morir
 Per quela bela
 Lingua de Dante
 Che fra le tante
 Ga sola el „sì,,,

In tutta la poesia si avverte un tono polemico ed un forte sentimento di italianità di fondo. Nominando la lingua di Dante e il «dolce sì», emerge il vero tema della poesia: la maschera che nasconde il carattere allegro e spensierato dei fiumani.

Nelle sue poesie dialettali, *Arco Romano*³⁵ e *Zitavecchia*³⁶, Toio de San Bastian innalza il valore storico di Fiume. Nella poesia omonima Toio ritiene che l'arco romano sia un simbolo di civiltà latina di cui il popolo deve andare fiero: per gli stranieri l'arco non appare così importante ma per i fiumani l'arco rappresenta, invece, una figura paterna, il simbolo della loro patria e delle sue radici antichissime. Anche in questa poesia viene quindi ribadita l'idea campanilistica fiumana secondo cui è la parte vecchia della città a rappresentare la vera patria.

³⁵ Ivi, n. 2 del 29 gennaio 1905.

³⁶ Ivi, n. 13 del 16 aprile 1905.

Il campanilismo è ancora più accentuato nel sonetto *Zitavecchia*, presente nell'omonima raccolta³⁷. Il poeta si dimostra indifferente al fatto che «quelli del Corso e della via Andrassi»³⁸ si lamentino del fatto che in cittavecchia le vie siano diroccate, piene di pietre, maleodoranti e sporche perché nessuno le pulisce. In cittavecchia, dicono, non v'è pace, nè luce, non vi abitano i ricchi, ma soltanto il popolo di pescatori, di sarte, di lavoratori portuali e di persone equivoche dalla dubbia provenienza («zerta jente»). Ma il poeta, in risposta a queste dicerie, si vanta del fatto che ogni bambino per essere battezzato in Duomo deve passare per la cittavecchia e conclude il suo panegirico con questi versi:

Qua solo in Zitavecchia, vizin l'Arco roman
ze nato, vive e palpita el vero cor fiuman.

Soltanto la cittavecchia, dunque, custodisce i valori della vera identità fiumana.

Toio de San Bastian doveva essere celebre e molto apprezzato a Fiume dal momento che diverse fonti, tra cui gli scritti del suo collega Rocambole³⁹, confermano che l'autore era solito leggere i suoi versi durante le rappresentazioni pubbliche. Ulteriore conferma della popolarità dell'autore è la pubblicazione delle sue poesie nel giornale «La Voce del Popolo»⁴⁰.

3.5. Cavaliere di Garbo / Gino Antony

Anche il Cavaliere di Garbo, ovvero Gino Antony⁴¹, scrive poesie in dialetto. Nel numero 9835 de «La Voce del Popolo»⁴² vengono pubblicati i suoi versi più famosi:

³⁷ *In zitavecchia*, libro di versi, Ivi, n. 501 del 20 febbraio 1904.

³⁸ Le vie del centro città.

³⁹ *Poesie dialettali dette dal signor V. Farina (Rocambole)*, «Il Popolo», n. 996 del 9 luglio 1905.

⁴⁰ *La spinzia*, nel n. 6366 del 18 luglio 1907; *El progresso*, nel n. 6368 del 20 luglio 1907.

⁴¹ **Gino Antony/ Antonj/ Antoni** (Trieste, 1877-Casalecchio ?/ 1948) fu poeta, drammaturgo e narratore. Pubblicò la raccolta di novelle *Fiori di campo* (1899), i drammi *Eroi senza gloria* (1904), *Poveri illusi* (1905), (1905), *Aria nuova* (1905), *Anime schiave* (1906), le commedie dialettali *El ritorno*, *El zogo* e la raccolta *Sonetti fiumani* (1907). Ricoprì anche diverse cariche politiche importanti e fu membro di numerose associazioni culturali e letterarie. Cfr. ALJOŠA PUŽAR, *Città di carta, Papirnatì grad*, cit., p. 92.

⁴² Del 22 marzo 1913, con il sottotitolo: *La prima e l'ultima*.

La nostra lingua

Per far sti versi mi ò misiado insieme
 Lagrime con sorisi in una tecia,
 E ve ò butà - co sto miscuglio freme-
 Un fià de lingua de la zità vecia.

El soffrito l'ò fato con zivola,
 Grasso nostran e pevare abbondante,
 Cussì la lingua che ve porto in tola
 La xe, se sa, un poco pizigante.

La xe la lingua de la nostra gente
 Con ela, mamma, ti m'à oferto el sen
 Con ela el cor, Nina, parlar te sente.

Con la mia lingua, che dispreza el fren,
 Mi ve ripeterò eternamente:
 «Fioi, semo in pochi, volemos ben!»

L'ultimo verso di questo sonetto diventerà ben presto il verso più famoso dell'autore, nonché quasi un inno fiumano. In una critica alla raccolta dei *Sonetti fiumani*, pubblicata nel giornale «Il Popolo» nella rubrica *Cronaca d'arte*⁴³, si legge:

Con questo titolo il Cavaliere di Garbo ha pubblicato un volumetto di versi in vernacolo. Dedicati “Alla patria, ai sogni e al mare” e spiccatamente soggettivi, sono versi sentiti e sinceramente patriottici; sentimento e sincerità sono anzi i pregi più evidenti. La patria ne è quasi il concetto fondamentale; per cui “i sogni” più belli sono per essa, i migliori versi che descrivono il mare son quelli, che ce lo rammentano nostro. Opera che è l'espressione di una buona tempra di poeta e forse più, di un'ardente anima di fiumano.

⁴³ Nel n. 1911 del 26 marzo 1908.

L'autore ha quindi dedicato i suoi *Sonetti fiumani* "Alla patria, ai sogni e al mare" e saranno proprio questi i topoi alla base delle tematiche principali dell'intera raccolta: alla patria spetta un ruolo centrale nella sua poesia, i sogni le derivano di conseguenza ed infine il mare, che bagna la patria, raccoglie il sentimento di appartenenza.

Un'idea di cosa il Cavaliere di Garbo concepisca per „patria ideale” lo possiamo intuire dal seguente testo:

La patria che egli canta ne' suoi versi non è soltanto nel breve ambito delle nostre case, nelle vie e nelle piazze care e conosciute, onde ci son noti ogni angolo di via, ogni pietra di selciato, ogni fanale, ed ove, fatta di piccole cose, animata di grandi e piccole speranze, trascorre la nostra consueta vita cittadina come quella di una grande famiglia; ma è anche tutto intorno a noi, sulle rive del nostro golfo ove le cittadine e i loro abitanti ci rammentano, nella lingua e nelle usanze, la veneta regina; e più là, ovunque parlano il dolce idioma gli altri figli della madre comune⁴⁴.

Per il poeta, dunque, il concetto di patria raccoglie in sé un significato molto più ampio di quanto avvenga per gli altri poeti dialettali fiumani. La patria non è solo un insieme di motivi cittadini, di case, di strette vie o di piazze. La patria è molto di più: è tutto ciò che lo circonda per le rive del Quarnero i cui abitanti, con i loro usi, costumi e soprattutto con la propria lingua, gli fanno ricordare la sua città nativa - Trieste e le sue storiche relazioni con Venezia.

Altro elemento poetico molto caro all'autore è il mare, un mare che lo attira con la sua bellezza. Ma a volte nei suoi versi riaffiora la nostalgia per il passato, per la Fiume di un tempo; l'unico rimedio possibile è invocare il ritorno dei vecchi bastimenti, con i loro capitani, a riecheggiare le storiche relazioni con Venezia, simbolicamente rappresentata dal leone di San Marco⁴⁵, con la speranza che ridiano a Fiume l'antico prestigio di città mercantile:

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ « Il poeta dinanzi allo spettacolo del mare e delle verdi nostre rive si sente ispirato a parlargli affettuosamente: con rimpianto ove per esempio i lunghi camini delle fabbriche gli rammentano qualche cosa di più nostro che non c'è più: con esultanza ove trova uno scoglio, onde alle belle isole popolate di venete cittadine marinare, e alla forte Laurana, "bel muso de istriana" e a Fiume egli ne grida il nome: "San Marco". [...] Il confronto della Fiume d'oggi con la Fiume di ieri gli sveglia nell'anima una folla di ricordi e di rimpianti». *Ibid.*

Dove sè, dove sè, bei bastimenti
 forse vento non ghè più nel Quarnero
 o avè dismentigà patria e parenti
 dopo de aver zirà pel mondo intiero?

Bei basimenti dalle vele bianche
 Tornè tornè dai lidi più lontani
 Portene indrio le bone anime franche
 Dei nostri veci bravi capitani.

Vendui, perdui, vinti da l'uragan
 Dismontegai senza onor, senza gloria
 Voi! Che avè scritto pel nome fiumen

La sua più bela pagina de storia.
 Tornè, tornè, Fiume la marinera
 Xe sciava in man de un pugno de mercanti.

I critici hanno evidenziato che «Il 'Cavaliere di Garbo' sa maneggiare, anche argutamente in alcuni de' suoi sonetti, l'arma dell'ironia, e scherza con ispirito: tali *Zerte aleanze*, *Patriotismo al scuro*, *Per l'industria del vetro*, *A un colega* e altre»⁴⁶.

A volte trapela dai versi del poeta un senso di dolce malinconia, come ad esempio nelle strofe che seguono in cui il suono delle campane del convento fa pensare alla fugacità della vita umana:

Din dan, din dan campane del convento
 Per chi son è, ciamar vol è chi mai?
 Nel canal 'na brazzera speta el vento
 Svola sora Caisole i cocai.

I quatro frati che quà vive in paxe
 I sa che xe l'ora de la preghiera;
 Intorno non gh'è zente e no gh'è case
 Do vogae semo in porto. E za fa sera

⁴⁶ *Ibid.*

L'ancora a puppa, ligo la barbata
 A un vecio tronco e saludo el guardian.
 Benvenuti! Oh che paxe benedeta...

Un fumo de vapor, lontan lontan
 Un ricordo che al cor ghe da una streta
 Pianz è campane, dan din dan din dan.

Tuttavia non mancano alcuni giudizi negativi sullo stile dell'Antony, ad esempio nell'ultima parte della critica ai *Sonetti* sovramenzionata si legge:

Qui e altrove egli si rivela artista e poeta. Ma complessivamente gli si deve rimproverare trascuratezza e poco amor della lima. La metrica è più volte difettosa, e in molte parti, poco e male celato lo sforzo imposto al verseggiatore, dalla tirannia del verso e della rima. E vorremmo anche che il poeta si lasciasse vincer meno dalle inclinazioni al romantico e al languido. Difetti non lievi che però si dimenticano volentieri quando il poeta sente e sa farci sentire e sa commuovere. Noi abbiamo voluto dirlo per amor della sincerità, e perché crediamo che egli non vorrà fermarsi al primo saggio, ma saprà darcene altri e più perfetti⁴⁷.

Nella critica non ci sono tuttavia commenti sulle scelte linguistiche dell'Antony, spesso sofisticate e lontane dalla lingua „più popolare”: benché il poeta lasci spazio al dialetto triestino e veneto, l'influsso della lingua italiana è comunque dominante.

4. Conclusione

Oltre alla città di Fiume quale protagonista assoluta dei propri lavori, un elemento che accomuna tutti i poeti analizzati è di certo l'utilizzo del dialetto fiumano. Come afferma il Pužar⁴⁸, questa scelta linguistica è dettata più che altro dal fatto che questi poeti si rivolgevano direttamente al popolo. Ciò

⁴⁷ Oggi la critica dei versi dell'Antony risulterebbe molto diversa e naturalmente non si baserebbe soltanto sull'analisi formale. Tuttavia per noi è interessante anche una critica di questo tipo poiché diretta espressione del suo tempo e del valore attribuito alla forma e alla rima mentre i criteri estetici rimanevano in un secondo piano.

⁴⁸ ALJOŠA PUŽAR, *Città di carta, Papirnat grad*, cit., p. 411.

nonostante sussiste una notevole dissonanza tra il linguaggio quotidiano fiumano ed il dialetto fiumano utilizzato nei componimenti letterari. A tal proposito il Samani⁴⁹ sottolinea il fatto che il linguaggio dei componimenti poetici dialettali subisce l'influsso della lingua italiana standard cui vengono intercalati di volta in volta elementi dialettali triestini e veneziani. Tutto ciò a scapito di una certa artificialità linguistica che si avverte in special modo nei componimenti dialettali di Gino Antony (Cavaliere di Garbo).

Per la sua natura multiforme, è difficile stabilire delle norme ben definite e dei precisi canoni stilistici della poesia dialettale. Tra questi potremmo annoverare il verso libero a struttura compatta, l'uso frequente della forma dialogata, il ricorso disciplinato ai procedimenti formali e, a volte, l'utilizzo rigido e prevedibile della rima. Nella maggior parte dei casi la rima è incrociata (ABAB), riscontrabile, anche nei sonetti, in combinazione con la rima baciata; altre volte è invece ripetuta. La strofa più frequente è la quartina che si succede ad infinito con lo schema rimato ABAB, mentre il verso prescelto può essere il settenario, l'ottonario, l'endecasillabo, o altro, ma sempre in linea con la poesia tradizionale italiana.

Dal punto di vista tematico prevalgono i motivi classici tipici anche della poesia croata in dialetto ciacavo: la casa, la cucina, l'osteria e in special modo le strette e contorte vie della cittavecchia; tra i temi principali delle opere in dialetto fiumano, una menzione a parte meritano, invece, i sentimenti di indipendenza e di autonomia fiumana - la torre civica e l'amore per la lingua italiana, quella «del dolce sì».

I personaggi ricorrenti di questo „piccolo mondo nostrano” sono raccolti direttamente dal popolo, come ad esempio il commerciante, la sartina Nina, il pescivendolo, l'oste, altre volte invece sono personaggi atipici e alquanto strani («zerta jente»). Spesso autoironici, i poeti tentano di smascherare le anomalie e le piaghe sociali del loro tempo, ma la loro critica non è mai troppo approfondita e mira prevalentemente all'ironia o alla satira⁵⁰.

Negli anni che precedono la Prima guerra mondiale la poesia dialettale fiumana pian piano scompare lasciando il posto ai nuovi poeti dialettali, accomunati dalla collaborazione con l'editoria di diversi giornali e riviste. Schittar e Russi muoiono in giovane età, mentre Antony decide di non scri-

⁴⁹ Cfr. SALVATORE SAMANI, *Poeti e studiosi fiumani*, «Fiume», XII (1965), 3-4, Roma, p. 147.

⁵⁰ ALJOŠA PUŽAR, *Città di carta, Papirnatì grad*, cit., p. 411.

vere più in dialetto. Rimane soltanto il Caffieri che continua imperterrito la tradizione di componimenti d'occasione in stile convenzionale e che con i propri versi riscuoterà il maggior successo presso il pubblico fiumano.

Lascio concludere questo lavoro ai fiumani citando una parte del commento alla poesia dialettale pubblicata nella rivista «Arco Romano»⁵¹ in cui è possibile ravvisare la consapevolezza dell'importanza della produzione poetica dialettale. Alcuni lettori della rivista avevano, infatti, rimproverato all'«Arco Romano» la pubblicazione di componimenti in vernacolo, affermando che l'opera dialettale non è una vera arte e che l'intramezzare componimenti in vernacolo con altri in lingua è quasi un degradare quest'ultimi. La rivista risponde a questo rimprovero pubblicando un articolo in cui si ribadisce chiaramente il fatto che nello stesso movimento letterario italiano, e specialmente in quello poetico, un grande impulso fu dato proprio dalla *poesia dialettale*, quale *ponte di passaggio* fra il modo di esprimersi proprio e peculiare del popolo d'ogni regione e la forma letteraria della lingua comune unificata e prosegue:

Troppo lungo e non forse pienamente opportuno sarebbe il parlare ora di tutti i diversi dialetti italiani; diremo soltanto poche parole del veneziano come quello a cui più rassomiglia il dialetto di Fiume; l'uno e l'altro così simili tra loro da poter essere confusi da chi non li conosca profondamente o non abbia l'orecchio esercitato in modo da rilevarne le piccolissime differenze.

GRAD RIJEKA (FIUME) KROZ DIJALEKTALNE STIHOVE U PERIODICI (1900-1919)

Riječka književnost na talijanskome jeziku u razdoblju od 1900. do 1919. izraz je svoje multikulturalne sredine, te mnoštva raznorodnih kulturnih utjecaja koji su je obogaćivali, dajući joj specifični pečat. Njezin jedinstven položaj pogranične književnosti u modernom smislu, omogućio joj je da crpi nadahnuće iz pučke tradicije, nadovezujući na nju talijanske, mađarske, ali i julijske književne uzore. Ishodi takve književnosti nisu nipošto zanemarivi, stoga talijanska riječka književnost toga razdoblja predstavlja zanimljivu pojavu. Takvo će se duhovno ozračje i intelektualna vitalnost riječkih stvaralaca toga vremena odražavati i u novinama i časopisima na talijanskome jeziku. U ovome smo radu htjeli

⁵¹ Nel n. 3 del 5 febbraio 1905.

dočarati sliku grada Rijeke u tom razdoblju kroz vizuru stihova njenih dijalektalnih pjesnika na talijanskome jeziku.

THE CITY OF FIUME BY DIALECTAL VERSES IN PERIODICALS (1900-1919)

The literature of Fiume in Italian language in the period between 1900 and 1919 represents the reflex of its multicultural historical setting and the various cultural influences that have enriched it, conferring it a clearly recognizable mark. Its peculiar position of border literature has permitted it to draw its inspiration out of popular tradition, clasping up to Italian, Hungarian and Julian literary models. The outcome of such a literature is not to be underestimated as the literature of Rijeka / Fiume in Italian language from this period represents a particularly interesting phenomenon.

Such a spiritual climate together with an extraordinary intellectual vitality will reflect both in newspapers and literary magazines in Italian language examined in this paper. In that context, our main aim and interest was to identify, draw out and examine the verses that reflect the image of the city of Rijeka as inspired by its vernacular muse.

BIBLIOGRAFIA

Giornali:

- «La Bilancia» (1867-1918): n. 259 del 16 novembre 1910; n. 260 del 17 novembre 1910
- «La Voce del Popolo» (1889-1915/1921): n. 6366 del 18 luglio 1907, n. 6368 del 20 luglio 1907
- «La Difesa» (1897-1901)
- «Il Popolo» (1902-1920): n. 1038 del 20 luglio 1905, n. 1556 del «Popolo» del 1° gennaio 1907, n. 1576 del 23 febbraio 1907, n. 1670 del 15 giugno 1907, n.1911 del 26 marzo 1908
- «Il Corriere» (1907-1909): n.164 del 17 maggio 1908, n. 199 del 26 giugno 1908

Riviste:

- «Arco Romano» (1905): n. 2 del 29 gennaio 1905
- «La Vedetta» (1906-1907)
- «Annuario del Circolo Letterario di Fiume» (1912-1914)

Studi e saggi:

- DUBROVIĆ, Ervin, *O talijansko-hrvatskim kulturnim dodirima u riječkim međuratnim časopisima (1921.-1943.)*, «Fluminensia», V (1993), 1-2, pp.13-22
- MAIER, Bruno, *La letteratura italiana dell'Istria dalle origini al Novecento*, Italo Svevo, Trieste, 1996
- PETRONIO, Giuseppe - Marando, Antonio, *Letteratura e società*, Palumbo, Milano, 1975
- PUŽAR, Aljoša, *Città di carta, Papirnaty grad*, Edit, Rijeka, 1999
- SAMANI, Salvatore, *Poeti e studiosi fiumani*, «Fiume», XII (1965), 3-4, Roma, pp. 125-170
- SAPEGNO, Natalino, *Disegno storico della letteratura italiana*, La nuova Italia, Firenze, 1973

Luciana Borsetto

Università di Padova | *Original scientific paper*

Lo studio analizza forme, struttura, motivi del microcanzoniere ragniniano pubblicato nel *Secondo volume delle Rime scelte da diversi eccellenti autori* edito a Venezia, da Giolito, nel 1563, il dialogo intertestuale ivi intrattenuto dal rimatore raguseo con Petrarca e il petrarchismo italiano post-bembiano, il rilievo da tale dialogo assunto in alcuni testi del coevo canzoniere in croato.

SUL MICROCANZONIERE IN ITALIANO DI DINKO RANJINA
Secondo libro delle rime scelte da diversi eccellenti autori,
Venezia, Giolito 1563

La lingua patria tu, la peregrina
scrivendo onori, e 'l tuo nido e lo strano
col bello stil ch'a Febo s'avvicina.

(Lodovico Domenichi a Domenico Ragnina)

[...] quel ch'io scrivo o detto
con tanto studio, e già scritto il distorno
assai sovente, e come io so l'adorno [...]

(Giovanni Della Casa, *Rime* LX, 1-4)

1. «grazie ch'a pochi il Ciel largo destina!»: con questo esplicito richiamo petrarchesco (RVF 213 1), doppiamente replicato dal Bembo nelle sue *Rime*¹, il rimatore raguseo Dinko Ranjina (Ragusa/Dubrovnik 1536-1607) sigilla

¹ Cfr. *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*, *Rime* V, 14; *Moderati desiri, immenso ardore*, ivi, VI, 14. Si leggono in PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua, Asolani, Rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI, Milano, TEA, 1989.

l'elogio al poligrafo piacentino Lodovico Domenichi, preposto all'appendice di corrispondenza conclusiva del microcanzoniere in italiano da lui prodotto: 31 sonetti apparsi sotto il nome italianizzato di Domenico Ragnina nel *Secondo volume delle rime scelte da diuersi eccellenti autori* pubblicato a Venezia da Gabriel Giolito de' Ferrari nel 1563², una delle fortunate imprese editoriali destinate, tra gli anni Quaranta e Sessanta del secolo, non senza spregiudicate operazioni di *marketing*, a diffondere in Italia e in Europa, in direzione post-bembiana man mano fissandoli a un sempre più diversificato, aggiornato e selezionato riuso collettivo del canone petrarchista, i moderni modelli della poesia³.

Curatore delle *Rime diverse di molti eccellentissimi auttori* - l'importante raccolta giolitina del 1545 alla base di tali imprese⁴ - il destinatario

² *Rime del signor Domenico Ragnina* [d'ora in poi abbreviato in *RDR*] in *Il secondo volume delle rime scelte da diuersi eccellenti autori, nouamente mandato in luce* [d'ora in poi abbreviato in *SVRS*], Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1563. Tratto dal sonetto di elogio al Domenichi *Qual ingegno poria saper ed arte*, il verso sopra citato (*RDR* 25 14), si legge in *SVRS*, a p. 619. I rapporti del Ragnina con il Domenichi sono fra l'altro attestati anche nel 1564, quando vede la luce, dedicatario il poeta raguseo (*Al signor Domenico Ragnina, Gentilhuom Ragguseo*), *La donna di corte. Discorso di Lodovico Domenichi. Nel qual si ragiona de l'affabilità & honesta creanza da doversi usare per Gentildonna d'Honore*, Lucca, Busdraghi ad istanza di Bernardin Fagiani, 1564.

³ «La raccolta - più del "canzoniere" vero e proprio, misura chiusa per eccellenza, - riesce ad esporre su di un piano senza profondità i testi diversissimi qualificandoli al tempo stesso come garantiti dal modello; li blocca alla quotidianità ed all'oggi, all'*hic et nunc*, a cui riconduce senza sforzo anche le voci del passato prossimo della poesia: Sannazaro, qualche volta Lorenzo. È una scelta di un classicismo che non mette alla luce radici imbarazzanti [...] azzerà il suo architetto [...] lo ignora o lo riduce senz'altro alla contemporaneità. Una classicità [...] che appare tale proprio nella sua non-dimensione storica, nella sua perennità quasi artificiale, e sicuramente artificiosa. Il libro [...] luogo attivo della produzione lirica [...] genera a sua volta il libro; così, ad esempio, nel caso della tipografia giolitina, dove il tipo "rime diverse" produce per partenogenesi la sua stessa antologia nella forma di "rime scelte di diversi"». (ROBERTO FEDI, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editore, 1990, pp. 46-47).

⁴ *Rime diuerse di molti eccellentiss. auttori nuouamente raccolte. Libro primo* [d'ora in poi abbreviato in *RD*], Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545. Il nome del curatore LODOVICO DOMENICHI figura nella dedica (c. A4v). È la prima di tre edizioni giolitine del primo libro. Altri otto verranno stampati da vari editori sino al 1560. cfr. SALVATORE BONGI, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari, stampatore in Venezia descritti ed illustrati*, Mansfield, Martino Publishing, 2006, vol. I, p. 88-89 (ripr. facs. dell'ed. Roma, presso i principali librai, 1890-1895). Una moderna edizione del primo libro, le *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* (Giolito 1545), San Mauro Torinese, Res, 2001 si deve alle cure di FRANCO TOMASI e PAOLO ZAJA.

stesso dell'elogio, nel testo del Ragnina non a caso indicato come colui il cui «don dar vita» può «a' morti»⁵, contribuendo a sottrarli alla «seconda morte», puntualmente evocata nel sonetto di risposta al Ragnina, ovvero a eternarne la scrittura attraverso la stampa⁶. Per sua cura a Firenze nel 1563 la stamperia ducale di Lorenzo Torrentino, presso la quale si trovava stabilmente a operare⁷, pubblicava un'altra importante raccolta collettiva: le *Poesie toscane, et latine di diuersi eccel. ingegni*⁸. Forse non senza la sua mediazione, a Firenze, nello stesso anno, gli eredi del Torrentino mandavano in luce i *Pjesni razlike*⁹, le *Poesie diverse* del Ragnina destinate in patria a segnalarlo per l'impulso alla modernizzazione di temi e forme della prima

⁵ «Qual ingegno poria, saper ed arte, / signor, che col tuo don dar vita puoi / a' morti dir a pien de' pregi tuoi, / unqua fra noi la più minuta parte?» (RDR 25 1-4, SVRS, p. 619). Il concetto dell'eternazione della vita mediante la stampa viene espressamente sviluppato nel *Ragionamento della stampa fatto ai Marmi di Firenze*, edito a nome del Domenichi a Venezia nel 1562 assieme agli altri sette *Dialoghi* usciti contestualmente a suo nome e dedicati al lucchese Vincenzo Arnolfini (*D'Amore, De Rimedi d'Amore, Dell'Amor Fraterno, Della Fortuna, Della vera Nobiltà, Dell'Imprese, Della Corte*). Il Doni pretese la paternità del *Ragionamento*. Discussa in tempi diversi e con diverse e spesso opposte prospettive di giudizio, la *quaestio attributiva*, ancora sostanzialmente aperta, viene ultimamente discussa con interessanti pezzi d'appoggio all'ipotesi di paternità del Doni, da GIORGIO MASI, *Postilla sull'«affaire» Doni-Nesi. La questione del «Dialogo della stampa»*, in «Studi italiani», II (1990), 2, pp. 41-54.

⁶ «[...] da te stesso chiaro a vergar carte / ti fai da' freddi Sciti a' caldi Eoi / e a la seconda morte ancor ti toi / pur con lo star dal vil vulgo in desparte» (*A che venir di sì remota parte*, RDR 26, 5-8, SVRS, p. 620; corsivo nostro qui e in altri casi di citazione del testo, qui e altrove normalizzato, riportandone all'uso moderno grafia e interpunzione).

⁷ Condannato (1552) alla reclusione a vita per aver tradotto e stampato un opuscolo di Giovanni Calvino contro il Nicodemismo, sarebbe stato liberato anni dopo dal duca Cosimo I de' Medici su istanza di Paolo Giovio. Il Tiraboschi ritenne tuttavia che proprio il duca l'avrebbe voluto in carcere per motivi politici. Sulla questione cfr. ENRICO GARAVELLI, *Lodovico Domenichi e i "Nicodemiana" di Calvino: storia di un libro perduto e ritrovato*, con una presentazione di JEAN-FRANÇOIS GILMONT, Manziiana, Vecchiarelli, 2004.

⁸ *Poesie toscane, et latine di diuersi eccel. ingegni, nella morte del S.D. Giouanni cardinale, del sig. don Grazia de Medici, & della S. donna Leonora di Toledo de Medici*, Firenze, Torrentino impressor ducale, 1563. Il nome del curatore figura nella prefazione.

⁹ Cfr. *Pjesni razlike* [d'ora in poi abbreviato in PR] *Dinka Ranjine, vlastelina dubrovačkoga, u kojih on kaže sve što se sgodi mu stvoriti kroz ljubav stojeć u gradu latinskom od Zangle* [Poesie diverse di Domenico Ragnina gentiluomo raguseo, dove si parla di quanto gli accadde in amore trovandosi nella città romana di Zangle], Firenze, eredi di Lorenzo Torrentino, 1563. Ristampe: Venezia 1632; Zagabria dalla metà dell'Ottocento.

produzione petrarchista ragusea¹⁰. Alla lingua della poesia dei *Pjesni*, come a quella del microcanzoniere in italiano in parallelo allestito, cui recentemente ha dedicato un breve intervento Carlo Vecce nell'ambito del simposio spalatino *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti* del 2004¹¹, di fatto sembra alludere il Domenichi nella risposta all'amico, così per le rime ricambiandone l'elogio:

La lingua patria tu, la peregrina
scrivendo onori, e 'l tuo nido e lo strano
col bello stil ch'a Febo s'avvicina.

RDR XXVI, 12-14

2. Aperta e chiusa dal Domenichi, che al Ragnina ne dedicava anche l'ultimo testo, l'appendice di rime di corrispondenza include al suo interno due

¹⁰ In *PR* il Ragnina aveva apertamente criticato il gusto per le forme più stereotipate della prima produzione petrarchista ragusea: circa 800 imitazioni dell'*Auctor* consegnate al *Ranjinin zbornik* o *Dubrovački zbornik* [Raccolta di Nikola Ranjina, o Raccolta ragusea] del 1507, tra le quali eccellevano, modelli anche per il Ragnina "in croato" intramontabili, i componimenti di Šiško Menčetić e Džore Držić. Si vedano i versi ragniniani di *PR* 107 (*Jednomu, ki ništo ne učini, a tuđe sve huli* [A un fannullone che critica gli stranieri]), che bene mettono a fuoco la presa di distanza dagli stereotipi stigmatizzando in ogni tempo l'importanza del moderno nel recupero dell'antico: «Jadovni zleče moj, zavidos s kim bjesni, / za zle prem tolikoj ne scijeni me pjesni. / Ak' u njih ni sada onijeh sve riči, / kim staro njekada brijeme se tač diči: / 'Svitlušto sunačce, rozice, diklice, / ljuveno srdačce, grimizna svilice, / za što me tač verna ostavi, moj venče, / krunice biserna, moj zlačen prstenče? / U ova vremena, moj hudi tamniče, / druga sad imena naše pjesni diče, / jer jak lis u cvitju, tač nijedna na svit saj / u jednomu bitju ne trpi običaj. / Također i riči, kime se jur njekad / stara svijes diči, u scijeni nijesu sad, / i ove sad, ke veče jesu, znaj, scijenjene, / s vremenom bit neče od družih primljene. / Razliki svit ovi, ki trpi svoju čes, / sve veči i novi, što godi na njem jes. / Tim ne kteč rug biti svijem spjevcom na svit saj, / kad što hoć huliti, prđ dobro razmišljaj.». [Mio povero invidioso, geloso di chi critichi, / rabbioso con loro, non svalutare le mie rime. / Forse che ora dentro non vi sono le parole / di cui il passato così tanto si vantava: / "splendido solicino, roselline, fanciulline, amato cuoricino, purpurea setolina, / perché mia corona me fedele abbandoni, / collanina di perle, mio dorato anellino?". / Ai nostri giorni, mio cattivo giustiziere / di altri nomi si vantano le nostre rime, / perché come petali, nessuna a questo mondo / può a lungo durare in una stessa forma. / E come le parole, di cui si vantava / il passato ora non sono valutate, / sappi che anche quelle ora svalutate / domani verranno accolte da altri. / Il mondo vario che segue la sua sorte / loda e innova quanto contiene. / Se a chi rima al mondo non vuoi sembrare ridicolo, / prima di criticare, riflettici bene.] (traduzione di servizio di Tanja Kosić, da me rivista).

¹¹ CARLO VECCE, *Petrarchismo mediato tra Italia e Dalmazia (le poesie italiane di Dinko Ranjina)*, in *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti*, Međunarodni simpozij Split, 27.-29. rujna 2004., Split, Književni krug, 2006, pp. 69-74.

altre figure, di non poco conto nella comunicazione poetica cinquecentesca promossa dalle raccolte collettive di rime: Ferrante Carafa, marchese di S. Lucido, e Laura Barriferri degli Ammannati. Caratterizzazioni su base regionale di tali raccolte, a Ferrante Carafa erano stati dedicati - improntati alla nuova officina meridionale di poesia - i libri *Terzo* e *Quinto* delle *Rime di diversi illustri signori napoletani*, pubblicati sempre dal Giolito nel 1552 e 1555¹². Un anno dopo, il libro VII dell'omonima impresa giolitina ne aveva ospitato i componimenti accanto a quelli del Rota, di Angelo Di Costanzo, Antonio Minturno, Luigi Tansillo e Antonio Terminio¹³. Proprio ad Antonio Terminio nel 1563 il Giolito affidava la cura del *Secondo volume* delle *Rime scelte* al cui interno si legge la silloge ragniniana¹⁴. Il *Primo volume*, che del Carafa ospitava 33 componimenti, e al cui canone il *Secondo* si ispirava,

¹² Cfr. *Rime di diuersi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. intelletti nououamente raccolte et non piu stampate. Terzo libro. All'illustre signor Ferrante Carafa*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1552; *Libro quinto delle Rime di diuersi illustri signori napoletani e d'altri nobilissimi ingegni nououamente raccolte e con noua additione ristampate. Allo illus. S. Ferrante Carrafa* [d'ora in poi abbreviato in LQRSN], Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, e fratelli. 1555. Sull'impresa antologica, cfr. TOBIA R. TOSCANO, *Le 'Rime di diuersi illustri signori napoletani': preliminari di indagine su una fortunata antologia*, in *Id.*, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 183-200. Per un profilo sul Carafa cfr. GASPARE DE CARO, *Ferrante Carafa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1976, vol. XIX, pp. 543-545.

¹³ E di molti altri. Cfr. *Rime di diuersi signori napolitani, e d'altri. Nououamente raccolte et impresse. Libro settimo* [d'ora in poi abbreviato in RSNLS], Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1556. Sull'antologia cfr. GIOVANNA RABITTI, *Foto di gruppo. Uno sguardo sulle 'Rime di diuersi signori napolitani e d'altri nououamente raccolte et impresse. Libro settimo' (1556)*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di RENZO CREMANTE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 155-76. Sulla scelta Terminio - una settantina di testi - ospitata nel *Libro Settimo*, e sui suoi rapporti con quanto del Terminio contenuto in SVRS cfr. TOBIA R. TOSCANO, *Un canzoniere in transito: il "libro" di Antonio Terminio dalla giolitina dei «signori napolitani» del 1556 al "Secondo volume delle Rime scelte" del 1563*, in *Id.*, *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2004, pp. 147-87.

¹⁴ Ad Antonio Terminio (1525 - 1580), originario di Cotursi in Basilicata, ma trasferitosi giovane a Napoli (cfr. BENEDETTO CROCE, *Antonio Terminio*, in *Id.*, *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953, pp. 366-371), il Giolito aveva pubblicato nel 1554 i *Carmi latini (Antonji Terminii Contursini Lucani, Iunii Albini Terminii senioris, Molsae, Bernardini, Rotae, equitis Neapolitani, et aliorum illustrium poetarum carmina*, Venetiis, apud Gabrielem Iulitum de Ferraris, et fratres), nel 1556 le *Rime* nella scelta di *Diversi signori napoletani*. Nel 1563, assieme alla *Seconda parte delle Stanze di diuersi autori nououamente mandata in luce*, ebbe in cura, dedicato dal Giolito al genovese Davide Imperiale, presso la cui famiglia il Terminio, ormai a Venezia, si era da Napoli trasferito, il SVRS.

era stato con diverso titolo - ennesima operazione di *marketing* connotante presso il Giolito il genere antologia - allestito dal Dolce nel 1553¹⁵.

Se, come il Termino, che inaugurava il *Secondo volume* con un *corpus* di 132 sonetti, il Carafa poteva, nell'appendice di rime ragniniane, essere preposto latamente a rappresentare il *côté* meridionale della raccolta giolitina (rappresentato da Minturno, Montenero, Britonio, Baldassarre Marchese, Cavalcabò e Alfonso d'Avalos), Laura Battiferri, la poetessa urbinata ritratta dal Bronzino con il petrarchino alla mano¹⁶, una delle presenze femminili non antologizzate dal Domenichi nelle *Rime diverse di alcune nobilissime et virtuosissime donne*, edita a Lucca, dal Busdraghi, nel 1559¹⁷, ma inclusa due anni più tardi nell'importante impresa dell'Atanagi *in morte di Irene di Spilimbergo*¹⁸, poteva (con i contemporanei Contile, Cinuzzi, Varchi, Casa, Rinieri, e i meno recenti Alamanni e Lorenzo de Medici) individuare l'area toscana, nel *Primo libro* delle *opere* di lei, dato alle stampe a Firenze presso i Giunti nel 1560, sin dal titolo significativamente del resto sottolineata¹⁹.

Se, nella dimensione stilisticamente e geograficamente composita e occasionale dell'impresa antologica messa a punto dal Termino trovavano spazio, non senza incongrue mescolanze di contemporaneità e posterità letteraria, molti altri

¹⁵ La raccolta uscì in due volumi nel 1563 (il primo riedizione *delle Rime di diversi eccellenti autori raccolte dai libri altre volte impressi* allestita dal Dolce nel 1553 e ristampata nel 1556), ma lo stampatore mise sin da subito in commercio esemplari con date 1564, 1565 e 1566.

¹⁶ Nel ritratto del Bronzino (1558 ca., ora a Firenze, a Palazzo Vecchio), la poetessa, moglie dello scultore e architetto Bartolomeo Ammannati, tiene in mano un piccolo manoscritto del *Canzoniere*, aperto su sonetti non contigui, ma allusivamente vicini. Cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Il sonetto 240 (e altri sonetti in ritratti)*, in «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina», CXV (2002-2003), Parte III: Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, 411-429; ROBERTO FEDI, *Canzonieri e lirici del Cinquecento. II. La memoria della poesia*, cit. pp. 79-80.

¹⁷ *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne, raccolte per m. Lodouico Domenichi, e intitolate al signor Giannotto Castiglione gentil'huomo milanese, Lucca, Vincenzo Busdraghi, 1559.*

¹⁸ *Rime di diuersi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della signora Irene delle medesima signora*, Venezia, Domenico e Gio. Battista Guerra fratelli, 1561. Sulla raccolta cfr. ANTONIO CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, in «*Italica*», 75 (1998), I (Spring, 1998), pp. 41-61.

¹⁹ *Il primo libro dell'opere toscane di M. Laura Battiferra degli Ammannati*, Firenze, Giunti, 1560. Dedicato a Leonora di Toledo, duchessa di Firenze e di Siena, si legge ora in LAURA BATTIFERRI DEGLI AMMANNATI, *Il primo libro delle opere toscane*, a cura di ENRICO MARIA GUIDI, Urbino, Accademia Raffaello, 2000. Sulla Battiferri e la sua opera cfr. VICTORIA KIRKHAM, *Laura Battiferra and Her Literary Circle. An Anthology of Laura Battiferri degli Ammannati*, trad. di VICTORIA KIRKHAM, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

prestigiosi e meno prestigiosi nomi della Penisola (da Giusto de' Conti al Caro, dal Coppetta al Parabosco, dal Giraldi al Muzio, da Bernardo Tasso a Luigi da Porto, dal Brocardo al Nigresoli, dallo stesso Domenichi a Vincenzo Menni²⁰), erano le caratterizzazioni toscana e meridionale delle voci raccolte a individuare per Ragnina uno spazio comunicativo ricco di private implicazioni, un personale consolidato circuito di rapporti, dei punti di riferimento in ogni caso privilegiati, essenziali, lungo l'asse Messina-Firenze, alla sua stessa biografia letteraria.

La sede ragusea di Messina, per un tempo imprecisato della giovinezza, ma a quanto pare sino al 1559 luogo della mancata iniziazione al commercio, era stata al centro della sua formazione classica e della duplice modalità della scrittura poetica, oltre che dell'amore che in gran parte la sostanzia²¹. Nel 1563, la Firenze di Cosimo I era, per la modalità croata, l'approdo alla stampa di quella scrittura; la modalità italiana approdando appunto nel *Secondo volume delle Rime scelte* edito nello stesso anno a Venezia per le cure del "napoletano" Terminio²².

²⁰ Altri nomi: Beatiano, Spinola, Franco, Salvago, Cesarina, Serone, Remigio Fiorentino, Cardaneto, Arnigio, Parabosco, Lionardi, Giraldi, Giovanni Tommaso d'Arena, Amomo, Marchese, Cazza, Corso, Da Porto.

²¹ Di cui si dice sin dal titolo dei *PR* citati: *on kaže sve što se sgodi mu stvoriti kroz ljubav stojeć u gradu latinskom od Zangle* [si parla di quanto gli accade in amore trovandosi nella città romana di Zangle] e di cui parlano i primi tre versi di *RDR VI* (O tra pene d'Amor alma sommersa, / or che l'ange lasciar l'amate rive / di ZANGLE, ù la tua donna alberga e vive). A Messina il Ragnina sarebbe giunto dopo il fidanzamento con la ricca Mada Lukarević Burina, alla cui dote avrebbe dato fondo indebitandosi con vari creditori nella colonia commerciale ragusea, dove avrebbe preso ad amare la "malvagia latina" di cui parlano i versi croati. Cfr. MIRKO TOMASOVIĆ, *Uvodna studija*, in *Dinko Ranjina / Philippe Desportes. An adventure story*, Zagreb, The Bridge Collection Classical and Contemporary Croatian Writers 6/1994, p. 6.

²² Sin dal 1562 Ragnina risulta tuttavia in Italia. Il Caro in una lettera "di raccomandazione" scritta per lui a Domenico Venier il 15 ottobre 1563 ne menziona il soggiorno napoletano dell'anno prima: «M. Domenico Ragnina, nobile raguseo, *venendo la state passata da Napoli a Roma*, mi si dette a conoscere per quel cortese che si farà ancora ben tosto conoscere ancora da V. S. Va peregrinando per l'Italia, desideroso di vedere e di conoscere anch'egli quelli che paion degni d'esser conosciuti: e ragionandosi di lei, della quale io soglio parlare non solo come d'amico e come padron mio, ma come di gentiluomo di rare e di singolare qualità nella patria sua, mi disse che buon tempo fa teneva desiderio di visitarla, e che sarebbe venuto in Vinegia più per questo che per vedere tante sue meraviglie. Ora mi scrive d'Ancona, ricercandomi d'una lettera a lei, per aver questa occasione di presentarsele davanti ancora come amico mio». Con altra lettera nella stessa data il Caro rassicura il Ranjina non solo di aver scritto al Venier, ma anche allo Speroni, com'era nei suoi desideri. Si leggono entrambe (la prima col n. 37; la seconda col n. 264) in *Lettere del Commendatore Annibal Caro distinte ne' loro vari argomenti colla vita dell'autore scritta da Antonio Federico Seghezzi*, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1807, vol. II, pp. 256 e 264. Al soggiorno fiorentino del Ranjina nel 1563 fa diretto riferimento anche il messinese Paolo La Badessa («Essendo di presente VS in costeta nobilissima città di Fiorenza») nella dedicatoria (1 di luglio) all'autore raguseo dell'*Iliade d'Homero tradotta in lingua italiana* (Padova, Percacino, 1563), ricordando Lodovico Domenichi, come al Ranjina e alla nazione di lui particolarmente «affezionato» («a gli uomini virtuosi, e specialmente alla S. V. e alla sua onoratissima nazione»).

3. L'aggregazione in sistema dei 31 sonetti costitutivi della silloge ragniniana ivi ospitata, la natura di microcanzoniere post-bembiano che la connota²³, risultano non solo dalle varie connessioni della materia amorosa articolata dall'autore raguseo nei primi 24 di essi, ma anche dal dialogo stabilito con il XXIV dalla successiva appendice di corrispondenza. Il secondo sonetto del Domenichi al Ragnina, VII dell'appendice, XXXI e ultimo del microcanzoniere, rimodula sul XXIV l'intonazione penitenziale, nella ripresa del binomio rimico *scompagni-guadagni* che vi si legge rilanciandone a distanza, con significati "altri", determinati dall'elogio rituale al destinatario, il motivo del tempo che fugge («*temp'è ch'i pianti e tuoi ferì martiri*», RDR XXIV 3: «*IL TEMPO* ond'io son quasi afflittito e stanco», RDR XXXI 1) e i sigilli dellacasiano («*poi ch'ancor non mi scompagno*», Rime 29, 13) e petrarchesco («*dal cor l'anima stanca si scompagna*», RVF 173, 4) che lo articolano:

Lodovico Domenichi al s. Domenico Ragnina

Perché dal falso Amor *non ti scompagni*,
o mia mente che ognor nel dol sospiri,
temp'è ch'i pianti e tuoi ferì martiri
sian volti omai a più certi *guadagni*.
Che, se li pregi eccelsi, eterni e magni
con san occhio talor ben scorgi e miri,
questi fugaci tuoi cari desiri,
ch'altro alla fine son ch'*opre di RAGNI*,
scorgi dal bon sentier spinta e smarrita,
come volando va verso il suo fine
questa nostra caduca e breve vita,
accìo che poi, del tuo fallace *inganno*,
non abbi dalle parti alte e divine
per un *breve gioir* eterno affanno.

RDR XXIV

IL TEMPO ond'io son quasi afflittito e stanco
con l'un misuro a passi tardi e lenti
e l'ore parto sue preste e correnti.
poi c'ho già vario il crin, debile il fianco,
Con l'altro poi gl'infermi occhi rinfranco
pur per lungo uso a faticar intenti,
né, perch'io tema di vedergli spenti,
tosto de la mia speme usata manco.
Col terzo al fine acuto suon di squilla
udendo, e me dal sonno e da le piume
perciò destando, fo picciol *guadagno*.
Così la mente in Dio, paga e tranquilla
tengo, e quel ch'ora è mio dolce costume,
col core unqua da voi *non mi scompagno*.

RDR XXXI

²³ Secondo la definizione del Gorni: «La forma canzoniere si riduce a quella di singoli canzonieri, libri di poesia (solitamente in più metri, con netta prevalenza del sonetto) in cui sia evidenziabile, a uno o più livelli del testo, qualche intervento di organizzazione interna della materia (che è la definizione più prudente che si possa formulare)» GUGLIELMO GORNI, *Le forme primarie del testo poetico* in *Letteratura italiana III, Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi 1984, p. 508.

Al XXIV sonetto si connette, sottratto al richiamo penitenziale dell'originaria giacitura, anch'esso scopertamente improntato al Petrarca («opra d'aragna», *RVF* 173, 6; «opre d'aragni», *Triumphus aeternitatis* 105: «opre di RAGNI», *RDR*, XXIV 8)²⁴, il gioco fonico sul *nomen* dell'autore raguseo nel sonetto della Battiferri a lui inviato, IV dell'appendice, XXVIII del microcanzoniere («*RAGNO gentil, come con chiaro grido / e non con tela fral d'Aragna in pregio*», vv. 12-13), parallelo, nel testo, all'*annominatio* («*FERRO*», v. 4) con cui la poetessa stessa ivi si ritrae, opponendo a quella del ghiaccio, che la fissa in immagine nel celebre ritratto del Bronzino a lei rivolto («*Tutta dentro di ferro, fuor di ghiaccio*»)²⁵, l'azione alchemica del fuoco messa in rilievo dai vv. 10-11 di *RDR* XV («*come l'oro, il qual sempre nel foco / quanto ardendo più sta, tanto si affina*»), da lei verosimilmente adombrati nell'integrale prelievo della fonte petrarchesca preposta a rinviarli («*com'oro che nel foco affina*», *RFV* 360, 5), foriera della metamorfosi del *ferro* in *oro* configurata, nel sonetto al Ragnina, dalla scrittura poetica («*com'oro che nel fuoco affina*», *RDR* XXVIII, 4)²⁶:

Laura Battiferri a Domenico Ragnina

Se fia giamai ch'in Elicon vicina
mi scorga Febo ed a le Muse a canto,
e quivi il FERRO mio tornare intanto
veggia com'oro che nel fuoco affina,

²⁴ Rimante rinviato, in *RDR* XXIV, anche dall'altro suo collegato, *guadagni*, come nel sonetto DXI del Varchi (vv. 6-7): «*Quanto mi duol, che 'l tuo secondo lume / Tutte le mie fatiche e i miei guadagni, / Tutte le spemi, quasi opre di ragnii*» (*Benedetto Varchi, Sonetti*, in *Antologia di poesia omoerotica volgare del Cinquecento*, a cura di DANILÒ ROMEI, p. 136 (Banca Dati «Nuovo Rinascimento» www.Nuovorinascimento.org (immissione in rete 5 settembre 2008).

²⁵ «*Tutta dentro di ferro, e fuor di ghiaccio, / con lenta mano, e con già spento foco, / e 'n dura scorza alma rinchiusa, in roco / suon chiamo, scaldo, e mansueta faccio; / e poter più del Ciel giugnere al laccio / il Sol tento, e tant'alto il pensier loco, / ch'ogni volo, ogni ardir sarebbe poco, / tardo, e senz'ali, e zoppo l'aura caccio; / tua colpa, e danno mio, folle desire, / che di lei qual di me, falsa credenza, / far promettesti, e 'n che ponemmo speme? / Or disarmato, e vinto meco, e senza / alcun contrasto, converrà servire / fuor di mercede, ove scampar si teme*». Cfr. *Per Laura Battiferri*, in *Rime inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino*, a cura di DOMENICO MORENI, Firenze, stamperia Magheri, 1822; *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti*, a cura di DOMENICO MORENI, Firenze, Stamperia Magheri, 1823.

²⁶ «*Come l'oro che per lo fuoco non manca, ma affina*». (GIORDANO da Pisa, *Quaresimale fiorentino* (1305-1306), edizione critica a cura di CARLO DELCORNO, Firenze, Sansoni, 1974, p. 116.

opra fia vostra altera e pellegrina
 a cui largisce il Ciel valor cotanto:
 né spero altronde ciò se non se quanto
 voi grata stella a farmi eterna inclina
 così lontano ognor destino infido
 stia del vostro sovran lavoro egregio
 adorno di cortese affetto e pio,
RAGNO gentil, come con chiaro grido
e non con tela fral d'Aragna in pregio
 ponete ognor tessendo il nome mio.

RDR XXVIII

Non al sonetto XXIV, ma a una modalità di stile delle rime amorose da esso concluse si connette, V dell'appendice, il XXIX al Carafa, dove il Ragnina non soltanto rende omaggio al dedicatario dei libri *Terzo* e *Quinto* delle *Rime di diuersi illustri signori napoletani* e autore egli stesso di componimenti inclusi nel *Settimo*, con dissimulata allusione verosimilmente adombrato ai vv. 5-6 del testo («*tre e quattro* volte dir si può beato / il tuo natìo terren», RDR XXIX vv. 5-6), nel gioco fonico sul *nomen* del Terminio dei successivi vv. 7-8 adombrando altresì il compimento del nuovo progetto editoriale in atto («a far che 'l suo disegno / a buon termine sia messo e fermato», vv. 7-8), ma fa dell'esito ingegnoso della comunicazione poetica del Marchese di S. Lucido - il gioco di blocchi omologhi, per versi plurimembri messo in atto dall'illustre destinatario nelle precedenti raccolte²⁷ -, uno specchio della sperimentazione plurimembre da lui stesso praticata. La serie nominale *senno, bontà, virtù, ricchezza e stato* di cui si legge al v. 4 del sonetto a lui inviato; quella aggettivale *raro... sublime e divo; magnanimo, gentil, cortese, e pio* dei successivi vv. 9 e 11 trovano, rimodulate per asindeto o per polisindeto, più di un riscontro nei 24 sonetti amorosi all'appendice preposti:

²⁷ A Genova, presso il Belloni nel 1557 erano uscite anche le *Rime spirituali* del Carafa (*De l'illustre signor Ferrante Carafa Le rime spirituali della vera gloria humana in libri quattro, et in altrettanti della diuina*, Genoua, Antonio Belloni, 1559). Sue rime compaiono anche nel *Primo volume delle rime scelte da diuersi autori, di nuouo corrette, et ristampate*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1563. Sulla figura e le *Rime* del Carafa cfr. AMEDEO QUONDAM, *Dall'«abstinendum verbis» alla «locuzione artificiosa». Il petrarchismo come sistema linguistico della ripetizione*, in *Id., Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 181-99.

Domenico Ragnina a Ferrante Carrafa

O di CARRAFI onor chiaro e pregiato
 a cui i Cieli donar come a più degno
 di tutti altri *Signor di questo Regno*
senno, bontà, virtù, ricchezza e stato,
tre e quattro volte dir si può beato
 il tuo natio terren, sì ricco pegno
 avendo in seno a far che 'l suo disegno
 a *buon termine* sia messo e fermato.
 Da che sì raro sei, sublime e divo,
 accetta il mio servir di vero amore,
 magnanimo, gentil, cortese, e pio.
 Né toglier mercé tua mie preci a schivo,
 ch'unqua non sprezza il gran Monarca e Dio
 l'umil offerte d'un devoto core.

RDR, XXIX

Famoso, superbo, altero monte
 RDR I, 1;
 oltraggio, affanno e cura,
 RDR II, 2;
 chiari eterni, alti confini,
 RDR XXIII, 1;
 verace amor, caldo e fervente,
 RDR XXIII, 6;
 L'acqua, la terra e'l ciel
 RDR XXII, 12

L'elaborazione formale di cui tali sonetti si fanno latori nell'articolare una tematica privilegiata nella tradizione del petrarchismo adriatico-orientale in italiano, dalle *Rime amorose* del *catharense* Giorgio Bisanti, pubblicate a Venezia a due anni dalla prima edizione del canzoniere bembiano (1532)²⁸ alla prima sezione, a esse intitolata, del canzoniere di Sabo Bobaljević Glušac, pubblicato postumo nella città lagunare nel 1589²⁹, investe livelli diversi del testo, non ultimi quello ritmico-sintattico, in gran parte dominato dalle strutture ripetitive dell'enfasi, e quello rimico, espressamente addetto a esaltarle. Ha questa funzione, pur nel prevalere di schemi consolidati e grammaticalizzati sin dai *RVF*, la ricorrenza, nel *corpus* poetico ragniniano, dell'antica testura del sonetto continuo, in chiave moderna all'epoca fra gli altri magistralmente rivisitata dal veneziano Domenico Venier. Il suo artificioso riuso, che nei sonetti III, XVII e XIX prevede, complicata dal gioco delle assonanze e delle consonanze, la sola ripresa, nelle terzine, di una o due rime delle quartine:

²⁸ *Rime amorose di Georgio Bizantio Catharense*, Venezia, Iacob dal Borgo, 1532. Su di esse ci si consenta di rinviare, a LUCIANA BORSETTO, *L'imitatio Petrarce nelle Rime amorose di Georgio Bizanti Catharense (Venezia 1532)*, in *Poslanje filologa*. Zbornik radova povodom 70. rođendana Mirka Tomasovića, a cura di TOMISLAV BOGDAN, ČVIJETA PAVLOVIĆ, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost, 2008, pp. 531-542.

²⁹ Cfr. *Rime amorose, e pastorali, et satire del Mag. Savino de' Bobali Sordo, Gentilhuomo Raguseo*, Venezia, 1589.

O core mio doglioso e discontento,
RDR III (ABBA ABBA BCA CAB,

Da poi che consentì mia dura sorte,
RDR XVII (ABBA ABBA CAC ACA),

Spesso l'acqua, cadendo in basso loco,
RDR XIX (ABBA ABBA CAD DCA),

coinvolge, nel sonetto XXI, anche la ricorrenza, tipica nella sestina lirica, delle parole rima. Duplice, in questo, come in altri casi, l'omaggio ai modelli, cui al contempo alludere e con i quali competere. Declinati dal Ragnina lungo l'intero *corpus* testuale, i lemmi *Parte suole sole*, alla base di *RVF 18* (*parte*, vv. 1, 4, 5, 8; *sòle*, v. 11; *sole*, v. 14), riproducono diversamente disposte le parole rima (e la relativa *aequivocatio*) della seconda quartina (*suole parte parte sole*) di un sonetto di Antonio Brocardo, uno degli interlocutori del *Dialogo della rettorica* di Sperone Speroni³⁰, ospitato anch'esso, come altri 11 dell'autore veneziano, nel *Secondo volume delle Rime scelte*³¹:

Poi ch'in questa gradita e cara parte
 felice un tempo già, or come *suole*,
 non luce il mio lucente e chiaro *Sole*,
 ogni gioia e piacer da me si *parte*.
 E se del mondo ben cerco ogni *parte*,
 il mio spirto non può, pur come *suole*,
 ritrovar posa mai senza il suo *Sole*,
 al cui venir dal cor ogni duol *parte*.
 Né questo d'alto ciel lucente *Sole*,
 che, per venir a noi de gl'altri *parte*,
 mi par che luca già pur come *suole*,
 tal che dal mondo ogni gradita *parte*
 così m'annoia, come'l corpo *suole*
 senza la sua gradita e miglior *parte*.
RDR XXI

Occhi miei, lassi in rimirar quel sole,
 Ch'al bel raggio vi dà sì larga parte,
 E poi notte vi fa quando si parte,
 Benché in Ciel splenda, o in mar s'asconda il sole;
 Orecchie intente a l'armonia che *suole*
 Svegliarmi Amor nella più interna *parte*;
 Piè miei, ch'ir non sapete in altra *parte*,
 Seguendo lei per valli oscure e *sole*:
 Se 'l lume, l'armonia, la strada incerta,
 V'abbaglia, vi confonde, e mal v'adduce
 A che mirar, udir, seguir in vano?
 Cercate d'indi in qua scorta più certa;
 Suon men soave e minor sol per duce,
 Ché così andar tropp'è fallace e vano.
RAB 7 [SVRS, p. 586].

³⁰ Chiamato in causa dall'autore per la prassi dei coevi repertori lessicali tratti dal Petrarca. Un vero «manuale per principianti», come fu definito, era all'epoca il *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* di Girolamo Ruscelli, uscito nel 1559, che provocò la messa a punto della *Ruscelleide* di Vincenzo Borghini.

³¹ Le *Rime di Antonio Brocardo* [qui appresso abbreviate in *RAB*], si leggono in *SVRS*, pp. 583-588. In *RVF 18* sono presenti, con relativa *aequivocatio*, tre delle parole rima che connettono la quartina brocardiana a quella del Ragnina (le altre due essendo *luce* e *desio*).

Il primo emistichio dell'*incipit* («Poi ch'in questa»), e l'intero schema ritmico (ABBA ABBA BAB ABA) individuano invece una sorta di archetipo in un sonetto spirituale di Iacopo Marmitta antologizzato dal Domenichi nelle *Rime diverse* 1545, produttivo di segno anche nel sopra citato sonetto XVII delle *Rime* ragniniane per il motivo della morte che vi si registra, benché ironicamente rovesciato, sottratto al gioco concettoso degli antonimi (*vita morte morte vita*) articolato dall'autore parmigiano, inserito in un contesto erotico del dire e qui argutamente sigillato dalla paradossale ipostasi del terribile personaggio al centro del dire, la morte, appunto, non soltanto sorda ai richiami del locutore poeta, come in *RVF* 332 69-72 («*pregate* non mi sia più *sorda Morte*, / porto de le miserie et fin del pianto; / muti una volta quel suo antiquo stile, / ch'ogni uom attrista, et me pò far sì lieto»)³², ma in fuga da lui per timore di impiagarsi della sua stessa piaga, di morire del suo stesso male, permettendogli di prendere il suo posto nel mondo:

Da *poi che* consentì mia dura sorte
che m'impiegasse Amor con duolo insano,
morte sì fugge ognor da me lontano
come s'io fossi un'altra e nova *morte*.
E se venendo chiamo a le sue porte
col parlar e pregar più molto umano
si chiudon le sue orecchie a mano a mano,
ripigliando la fuga assai più forte.
Credo ch'altra cagion certo non sia,
che questa *sorda* ognor fugga sì forte,
se non che tema la mia sorte ria,
che quindi qualche duol a lei non porte
e, 'l mal prendendo de la piaga mia,
ella *morisse* ed io restassi *morte*.

RDR XVII

Poi ch'in questa mortal noiosa *vita*
il fin di tutti i mali è sol la *morte*,
per non viver più in grembo a l'empia *morte*,
che morto tiemmi in sì dolente *vita*,
forza è ch'io stesso rompa di mia *vita*
lo stame e toglì con inganno a morte
la gloria ch'ella spera nel dar morte
a me, c'ho in odio il lume della vita.
So ben che cosa lieve fia la morte
a sì gran mal; però, se già la vita
viver non seppi, or saprò gir a morte». *Così disse il buon Tosco e a l'altra vita*
tosto ne gò, cangiando in chiara *morte*
la sua infelice e tenebrosa vita³³.

Marmitta, 13 [RDI, p. 102]

³² Si cita qui e ovunque nel testo da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Arnoldo Mondadori (I Meridiani), 2001. Cfr. anche del Martelli: «Io vo chiamando dolcemente morte / Che mi sottraggi a questa fragil vita; / Non perch'io creda, che sia dolce morte, / Ma per finir l'amaro della vita» (LUDOVICO MARTELLI, *Opere*, Firenze, Giunti, 1548).

³³ Sonetto plagiato da Scipione della Croce (*Ancor che in questa nostra mortal vita*) in *Rime di diuersi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. ingegni. Nuouamente raccolte et con nuoua additione ristampate*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1552, p. 415. Sull'artificio delle parole identiche nel sonetto, cfr. JOSEPH G. FUCILLA, *Parole identiche in the Sonnet and Other Verse Forms*, in «PMLA», 50 (1935), 2 (Jun., 1935), pp. 372-402.

L'immagine della morte in fuga dal locutore poeta veicolata dal XVII sonetto ragniniano viene elaborata anche nei dieci dodecasillabi doppiamente rimati con rimalmezzo di *Pjesni razlike* 250 (*Želeć ja smrt prijat rad tuge ljuvene* [Volendo per doglia d'amore piacere alla morte], che ignorano tuttavia l'*incipit* causale del testo in italiano («Da poi che»), il dialogo *per contrappositum* col Marmitta a esso verosimilmente soggiacente («Poi ch'in»), l'allusione e insieme la competizione con questi instaurata dal poeta raguseo, in sede incipitaria non meno che nel corpo del componimento sviluppando il solo desiderio di morte espresso dal Petrarca nei sopra citati vv. 69-72 di *RVF* 332:

Želeć ja smrt prijat rad tuge ljuvene,
 ka mi da na svit saj sve muke pakljene,
 tač bježi huda smrt od mene dalek tja,
koliko da druga smrt nova jesam ja.
 Gdi bi me imala svaki čas sliditi,
 to bježi od mene što može na sviti.
 Za drugi, mnim, uzrok ne bjega sve takoj,
 neg sveder er sumnji u misli u svojoj,
 da ju ja ne otruju kroz moju zlu ranu,
 ter ona jur umre, a ja smrt ostanu.

PR 250³⁴

[Volendo per doglia d'amore piacere alla morte, / che di pene infernali in questo mondo m'affligge, / da me la morte malvagia così lontano rifugge / come s'io fossi un'altra nuova morte. / Laddove dovrebbe seguirmi passo passo, / da me se ne fugge quanto può veloce. / Altra cagione, penso, d'una tal fuga non vi sia, / che il pensiero in lei pien di timore / ch'io l'avveleni con la trista mia piaga, / ed ella muoia, e io rimanga morte.]³⁵

Cancellato l'accento alla «dura sorte» di *RDR* XVII, 1, sintagma esemplato su identiche clausole rinvenibili in *RVF* 253, 5; 311, 6; 323, 12, così come la

³⁴ Si cita qui e in seguito da *Klasici hrvatske književnosti - pjesništvo* [I classici della letteratura croata - la lirica] su CD-rom, Bulaja Naklada, 2000.

³⁵ La versione italiana del testo croato è mia qui e in tutti gli altri casi, ovunque non diversamente dichiarato.

demonizzazione di Amore di *RDR XVII 2*; cassata, con l'*imago* della «sorda» di *RVF 332, 69*, la traccia da essa impressa in *RDR XVII 7 e 10* («si chiudon le sue orecchie», «sorda»), la figura della malvagia inseguita e sfuggente effigiata dal testo in croato («huda» *PR 250, 3*) riprende, di quello in italiano, il solo contenuto del v. 4 della prima quartina e quello delle due terzine, dal v. 4 del testo croato pressoché identicamente riprodotte.

4. Venute meno in *Pjesni razlike*, necessitati al confronto con una tradizione comunicativa “altra”, foriera di una diversa assunzione del canone petrarchista³⁶, allusione e competizione rappresentano nelle *Rime* del Ragnina le costanti di un processo imitativo che mira a fare della riconoscibilità dei modelli italiani nel proprio la presa di distanza da essi. Il loro richiamo ne prevede il manifesto doppiaggio del dettato, per brevi frammenti ripreso e in modo diverso ricomposto e chiamato a significare, se anche al limite della citazione integrale. Una vera e propria costellazione di *auctores* non sempre omogenea al genere lirico praticato dal rimatore raguseo e alla temperie storico-culturale in cui si iscrive - dal Petrarca del *Canzoniere* a quello dei *Trionfi*, da Bembo a Tansillo al Tebaldeo, da Vittoria Colonna ad Angelo di Costanzo, dal Muzio a Bernardino Rota, da Guittone d'Arezzo al Casa, da Gaspara Stampa a Battista Guarini, dall'Ariosto del *Furioso* all'Alamanni delle *Rime* e di *Girone il Cortese* - dissemina brevi e meno brevi porzioni testuali nel corpo del suo sonetto non meno che in sede di *incipit* o di *explicit*.

Su 31 componimenti, otto affidano a quest'ultima sede le tracce sonore del loro passaggio. Al di là del sonetto XXV al Domenichi, che apre l'appendice di corrispondenza, è il caso del sonetto XV, medesimamente chiuso dal Petrarca e dal Bembo che del tutto lo replica:

³⁶ Forgiato da una tradizione croata ancora fortemente ancorata ai modelli del petrarchismo cortigiano attivi in Italia in area meridionale nel trapasso da Quattro a Cinquecento. Cfr. le osservazioni svolte su questo da SMILJKA MALINAR, *Dinko Ranjina e la poesia italiana*, in *Talijanističke i komparativističke studije u čast Mati Zoriću / Studi di italianistica e di comparatistica in onore di Mate Zorić*, uredila / a cura di SANJA ROIĆ, Zbornik radova Međunarodnog skupa Zagreb, 27.-28. svibnja 1997. / Atti del Convegno internazionale Zagabria, 27-28 maggio 1997, pp. 383-396.

grazie che a pochi il ciel largo destina

RVF 213, 1; Bembo, *Rime* 5, 14; 6, 14³⁷; *RDR* XV, 14; XXV, 14;

del sonetto I, chiuso da chiasmo sintattico petrarchesco:

freddo son fuori, entro serbando il fuoco
RDR I, 14

Dentro pur foco, et for candida neve
RVF 30, 31

del sonetto XXII, la cui chiusa è al Petrarca pressoché integralmente improntata:

primavera per me non torna mai
RDR XXII 14

Primavera per me pur non è mai
RVF 9 14;

del sonetto XXIII, per la cui conclusione, modulata sul noto adagio ciceroniano «*novo quidam amore veterem amorem tamquam clavo clavum eiciendum putant*» (*Tusculanae* IV 35, 75), il Ragnina interamente si avvale dell'*explicit* di *Donna del Cielo, gloriosa Madre* di Guittone d'Arezzo, disponibile sin dal 1527 nella Giuntina di rime antiche, assai più che di *Triumphus Cupidinis* III, 64 che, in un contesto "altro" del dire, integralmente lo riprende:

come d'asse si trae chiodo con chiodo

Donna del Cielo, gloriosa Madre 14; *TC* III, 64³⁸; *RDR* XXIII, 14.

È il caso ancora del sonetto V, chiuso insieme da testualità petrarchesca, tansilliana e di Angelo di Costanzo:

così *fortuna va cangiando stile*
RDR V, 14

piacemi almen d'aver *cangiato stile*
RVF 67, 129

Come Fortuna va cangiando stile
Tansillo, *Canzoniere* I, capit. 4, 1

fortuna e 'l ciel cangiano stile,
Angelo di Costanzo, *Rime* 9, 9³⁹

³⁷ Si cita da qui e in seguito da PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966.

³⁸ «Vedi Assuero il suo amor in qual modo / va medicando a ciò che 'n pace il porte: / da l'un si scioglie, e lega a l'altro nodo: / cotal ha questa malizia rimedio, / come d'asse si trae chiodo con chiodo» (*TC*, 62-66). Si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere, Trionfi, Rime varie*, a cura di CARLO MUSCETTA e DANIELE PONCHIROLI, Torino, Einaudi, 1958.

³⁹ Si cita da SILVIA LONGHI, *Una raccolta di Rime di Angelo di Costanzo*, in «Rinascimento», XV (1975), pp. 248-290.

del sonetto IX, per la cui chiusa potrebbero essere ugualmente evocati l'Ariosto del *Furioso* e le *Rime* del Tebaldeo:

da poi che fece te, ruppe la stampa natura il fece, e poi roppe la stampa
RDR IX, 14 OF 10, 84, 7⁴⁰

e roppe ogni sua stampa per dispetto
Tebaldeo, *Rime* 295, 174⁴¹

del sonetto XVIII, pressoché identicamente chiuso dalle *Rime* e dal *Girone il Cortese* dell'Alamanni:

Ogni cosa mortal cangia suo stato per cui ciò ch'è mortal cangia il suo stato
RDR XVIII, 14 Alamanni, *Donna gentil, ne' cui begli occhi ascoso*, 10⁴²

Ogni cosa mortal cangia suo stato
Alamanni, *Occhi leggiadri e bei, deh, non piangete*, 9;
Girone il Cortese V 68, 8⁴³.

Più ridotto il bilancio in sede incipitaria, dove in ogni caso si registra la singolare perfetta consonanza, già da Carlo Vecce rilevata⁴⁴, con il secondo verso di un madrigale di Battista Guarini del IV sonetto ragniniano, elogio iperbolico all'amata orchestrato sul mito del "giudizio di Paride" trasmesso dalla iginiana *fabula* XCII nel quale il richiamo al poeta ferrarese, sottratto al sofisticato concetto dell'«amor amando in femminil sembiante» da questi affidato ai nove versi di *Donna di donna amante* (v. 9)⁴⁵,

⁴⁰ Si cita da LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso, Prefazione e note* di LANFRANCO CARETTI, Torino, Einaudi, 1971.

⁴¹ Si cita da ANTONIO TEBALDEO, *Rime*, ed. critica a cura di TANIA BASILE e JEAN-JACQUES MARCHAND, Modena, Edizioni Panini 1989-1992, tomi I-V.

⁴² Si cita da LUIGI ALAMANNI, *Versi e prose* edizione ordinata e raffrontata sui codici per cura di PIETRO RAFFAELLI, Firenze, Le Monnier, 1859.

⁴³ Si cita da *Girone il cortese di Luigi Alamanni al christianissimo, et inuittissimo re Arrigo secondo*, Parigi, Rinaldo Calderio, & Claudio suo figliuolo 1548.

⁴⁴ Cfr. *Petrarchismo mediato tra Italia e Dalmazia* [...] cit., p. 73.

⁴⁵ Questo l'intero testo: «Donna di donna amante / finse l'antica e favolosa etate, / ma io, miracol vero / de l'amoroso impero, / donna amo donna, e ne languisco e cheggio / a lei sola pietate. / Ma che? Forse vaneggio, / né son di donna amante / amor amando in femminil sembiante.». Si cita da *Opere di Battista Guarini*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI, Torino, UTET, 1972).

è del tutto giocato all'insegna della moderna revisione poetica del mito stesso istituita dai modelli Bembo (*Se stata foste voi nel colle Ideo, Rime CXVIII [CXLVII.]*) e Casa (*La bella greca, onde il pastor ideo, Rime XXXVI*), allo stesso modo che in *Pjesni razlike 200 (Kazuju ovu stvar nam stara bremena [A noi questo dice l'età antica])*, trasposizione ragniniana del testo italiano su identico numero di versi, se anche costituiti dal dodecasilabo doppiamente rimato con rima al mezzo della tradizione croata:

Finse la favolosa antica etate
che la madre d'Amor per la bellezza,
la gelosa Giunon per la ricchezza
e Palla per saper furo adorate.
E voi ch'avete pur non sol beltate,
ma del saper ancor l'alta accortezza,
e di quel frale ben che 'l vulgo apprezza,
molte al mondo di gran lunga avanzate
desiando saper, Donna gentile,
per qual cagione a voi, che siete tale,
sacra ti oggi non siano altari e tempi,
è la cagion, però, ch'a voi non cale
or vaga e nova Dea de' nostri tempi
udir de' servi la preghiera umile.

RDR IV

Kazuju ovu stvar nam stara bremena,
od kih strt nikadar neće se spomena,
da dvorna njekade bi s čudnom vridnosti
božica Palade rad knjižne mudrosti.
Cić blaga pokloni divno se svit ovi
nebeskoj Junoni, kom zemlja sva slovi,
zaradi liposti Veneri još prave,
da s čudnom svitlosti stvori svit vas slave.
A ti, u koj lipota i blago od svita
i mudros života svaka se počita,
što ima bit, znat želeć, da tač ni s' častena?
Ja ti ću pravo reć, diko ma počtena,
cić er ti, koju ja hvaljenu toli rih,
neć čut vik moljen'ja od sluga vernih tvih.

PR 200

[A noi questa cosa dicono i tempi antichi, / la memoria dei quali non verrà mai meno: / che un tempo era tenuta in straordinario pregio / Pallade divina per sapienza letteraria. / Per ricchezze il mondo devotamente s'inchinava / a Giunone celeste dal mondo intero celebrata, / ancora per vera bellezza tutti onorano Venere, / che di luce mirabile fece il mondo. / E tu nella quale bellezza e ricchezza / del mondo si legge e ogni sapienza di vita, / come sarà, a volerlo sapere, che altrettanto non sei onorata? / Il vero ti dirò, tesoro mio adorato, / perché tu, da me tanto lodata, / mai preghi vuoi sentire di servi tuoi fedeli].

Salvo l'occorrenza sopra indicata, speciale anche per il completo doppiaggio in croato del testo italiano, il confronto stabilito dal poeta raguseo con i modelli del dire presenta, in sede incipitaria, l'ingresso di porzioni significative di dettato limitatamente ai sonetti I e XXIII della silloge. La sintesi aggettivale del *tricolon* che nel I si registra non solo rimodula l'attacco bembiano di *Rime 22*, facendo di *RVF 180 9* il comune ipotesto di deriva-

zione, ma la memoria sonora di entrambi gli *auctores* riconnette rilanciandola a distanza nell'esordio vocativo del sonetto XXIII, che in dittico con il successivo circolarmente conclude l'intero *corpus*, imprimendo il suggello penitenziale alla forma canzoniere di metà secolo che lo connota:

<i>Re degli altri superbo e sacro monte,</i>	<i>Re degli altri, superbo, altero fiume,</i>	famoso, superbo, altero monte
Bembo, <i>Rime</i> 22, 1	<i>RVF</i> 180 9	<i>RDR</i> I, 1
		O re de' chiari eterni, alti confini
		<i>RDR</i> XXIII, 1.

Porzioni più modeste di dettato d'autore incidono l'*incipit* trimembre del II sonetto, sigillato da lemma cariano:

Con ogni greve oltraggio, affanno e <i>cura</i>	<i>Cura</i> , che di timor ti nutri e cresci
<i>RDR</i> II, 1	Casa, <i>Rime</i> VIII 1 ⁴⁶

non meno che l'esordio vocativo del XVIII, esemplato su modulo petrarchesco, bembiano, bandelliano, casiano e di Giusto de' Conti, nel corso del Cinquecento ampiamente replicato in sede incipitaria da autori diversi (Capodilista, Gradenigo, Terminio, Rinieri) ospitati nelle raccolte liriche collettive, dalle *Rime diverse di molti eccellentissimi auttori* [RD], al *Libro quinto delle Rime di diversi illustri signori Napoletani* [LQRSN], al *Libro settimo delle Rime di diuersi signori napolitani, e d'altri. Nuouamente raccolte et impresse* [RSNLS], al *Libro nono delle Rime di diversi autori eccellentissimi* [RDD]⁴⁷:

<i>Afflitto cor</i> , se or pur come sogli	Dunque s'acqueti omai 'l <i>cor</i> vostro <i>afflitto</i>
<i>RDR</i> XVIII, 1	<i>RVF</i> 120, 13
	non ti divelli e schianti, <i>afflitto core</i>
	Bembo, <i>Rime</i> CXXXVII, 6

⁴⁶ Si cita qui e in seguito da Giovanni Della CASA, a cura di ROBERTO FEDI, Roma, Salerno Editrice, 1978.

⁴⁷ La forma abbreviata del titolo in parentesi corrisponde per esteso a *Rime di diversi autori eccellentissimi. Libro nono*, Cremona, Vincenzo Conti, 1560, da cui si cita.

Come non piangi *afflitto cor* se 'l sole
Bandello, *Frammenti delle Rime* 177 1⁴⁸

penser dolce novella al *core afflitto*
Casa, *Rime* XLVI 72

piegato avesse il tanto *afflitto core*,
De Conti, *La bella mano*, 89, 4⁴⁹

Se mai pianto o sospir *d'afflitto core*
Capodilista, *RD* 183, 1

Or si avvicina il tempo, *afflitto core*
Gradenigo, *LQRSN* 333, 1

Misero, *afflitto cor*, poi che ti spoglia
Terminio, *RSNLS* 65, 1

Ne *l'afflitto mio core* ho foco tanto
Rinieri, *RDD* 103, 1

Nel *core afflitto* s'ì gran doglia porto
Rinieri, *RDD* 110, 1

Allo *afflitto mio cor* diede mercede
Rinieri, *EDD* 142, 1.

All'interno del testo, al di là di singoli segmenti fortemente connotati da *auctoritas* (*real natura, assenzio amaro, indurato core, fortuna avversa, amate rive*):

Divina forma, *angelico* conspetto,
RDR IX, 1

Real natura, angelico intelletto
RVF 238, 1

Alma *real* al bel viver avezza,
RDR IX, 7

una *real natura* ed un valore,
Stampa, *Rime* VI, 2⁵⁰

⁴⁸ Si cita da MATTEO BANDELLO, *Rime*, a cura di MASSIMO DANZI, Modena, Panini, 1989.

⁴⁹ Si cita da GIUSTO DE' CONTI, *Canzoniere*, a cura di LEONARDO VITETTI, Lanciano, Carabba, 1933.

⁵⁰ Si cita da GASPARA STAMPA, *Rime*, in GASPARA STAMPA - VERONICA FRANCO, *Rime*, a cura di ABDELKADER SALZA, Bari, Laterza, 1913.

ond'è il mio viver più ch'*assenzio amaro*
RDR V 12

Parer la morte *amara più, ch'assenzio*
Triumphus Mortis 45

via *più ch'assenzio amara* e più che morte,
Muzio, *La lontananza, Egloghe* V, 29⁵¹

che 'l mel m'è poi via *più ch'assenzio amaro*
Colonna, *Rime* 127, 11⁵²

della mia vita, oltr'ogni *assenzio, amara*
Tansillo, *Canzoniere* I, XVI, 8

la sempre a i tuoi desir *fortuna aversa*
RDR VI 4

al mio imperfecto, a la *Fortuna adversa*
RVF 72, 53

un, cui la *fortuna aversa* affligge e preme,
Stampa, *Rime* 296, 14

con preghi umili ogn'*indurato core,*
RDR VII 14

mancasse mai ne l'*indurato core*
RVF 65, 7

d'intenerir un *indurato core*
RDR XIX 13

di quell'alpestro ed *indurato core,*
Stampa, *Rime*, 214, 3

or che l'ange lasciar *l'amate rive*
RDR VI 2

Cosí lungo *l'amate rive* andai,
RVF 23, 61

si segnalano i più consistenti richiami alla Colonna di *Rime* 32 ai versi 7-8 del sonetto XVIII:

non sempre *senza fronde o fiori è il prato*
né l'onde irate ognor batton li scogli
RDR XVIII, 7-8

né vive in arbor *fronde o fiore in prato.*
Veggio turbide l'acque e l'aer nero
Colonna, *Rime* 32, 8-9

al Petrarca di RVF 47 3, e al suo diretto mediatore, il Bembo di *Rime* 27 4, al v. 6 del sonetto X:

⁵¹ GIROLAMO MUZIO, *Egloghe divise in cinque libri. Le amorse libro primo. Le Marchesane libro secondo. Le Illustri libro terzo. Le lugubri libro quarto. Le Varie libro quinto*, Venezia, Giolito, 1550.

⁵² Si cita da VITTORIA COLONNA, *Rime*, a cura di ALAN BULLOCK, Bari, Laterza, 1982.

qual uom *che per gran duol diventa insano*,
RDR X, 6

mostrossi a noi *qual huom per doglia insano*
RVF 47, 3

qual uom, ch'è fatto per gran doglia insano,
Bembo, *Rime* 27, 4

all'Alamanni di *Rime* 79, 27-29 e al Casa di *Rime* 12, 9, modulati entrambi sulla figurazione della *bella fera* di RVF 23, ai versi 4 e 5 del sonetto II:

la bella fera, ch'io tanto cacciai
hor altri al suo piacer *si tene in seno*
RDR II, 4-5

I' seguì tanto avanti il mio *desire*
ch'un dí *cacciando sí* com'io solea
mi mossi; e *quella fera bella* et cruda
in una fonte ignuda
si stava, quando 'l sol piú forte ardea.
RVF 23, 148-150

La bella fera
Ch'io cacciai tanto invano,
Tolta al mio desiar, d'altrui fu preda
Alamanni, *Rime* 79, 27-29

bella fera e gentil mi punse il seno
Casa, *Rime* 12, 9

al Petrarca della sestina 22 (*A qualunque animal alberga in terra*), parzialmente tradotta in PR 29 (*Ka god zvir, vjeruj, jes pod nebom na svit* [A qualunque animale, credi, si trovi al mondo]), e insieme al suo rifacimento sperimentale ad opera del Tansillo (*Vita solitaria e notturna*, *Canzoniere* I, capit. 2)⁵³, ai versi 3 del medesimo sonetto II:

ogn'*animal* che vive e *alberga in terra*
RDR II, 3

A qualunque animale alberga in terra,
RVF 22, 1; Tansillo, *Canzoniere* I, cap. 2, 3, 22⁵⁴.

5. Il dialogo con gli *auctores* che accomuna il Ragnina ai rimatori del *Secondo volume* delle *Rime scelte* è non solo all'insegna della *varietà* delle voci modernamente deputate a declinare la lingua poetica del tempo, i temi, i motivi, lo sperimentalismo delle forme da questa mediati, ma anche della compattezza, dell'interna coesione dei testi. La felice combinatoria di lirismo e arguzia che attraversa il piccolo *corpus* delle rime ragniniane spiegandone l'impianto monotematico sull'intera casistica dell'amore non

corrisposto si regge su una *dispositio* della materia dove progressione e simmetria, avanzamenti e ritorni sulle varie tappe dell'unica vicenda cantata individuano un percorso narrativo unitario, aperto e chiuso dal motivo del fuoco, figurante privilegiato della passione umana al centro del dire, che inaugura il microcanzoniere ragniniano con l'emblema del monte innevato e ardente, l'Etna, produttivo di metaforica erotica nella tradizione volgare sin dal canzoniere di Lorenzo de' Medici («Qual meraviglia, o mio gentil Cortese, / se del tacito, bianco, errante vello, / freddo, ristretto, nuovo Mongibello / Amor nel tuo gelato petto accese», CXI).⁵⁵

⁵³ Sulla versione ragniniana della petrarchesca sestina 22 cfr. SMILJKA MALINAR, *Ranjinin prepjev jedne petrarkine sestine*, in *Hrvatsko-talijanski književni odnosi V*, uredio MATE ZORIĆ, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1995, pp. 7-26. Il verosimile dialogo con i 22 versi del Tansillo (sei terzine a schema ABA BCB CDC DED EFE FGF, ciascuna progressivamente conclusa da un verso della prima sestina di RVF 22 (vv. 1-6), seguite da una terzina a schema GHG, quindi circolarmente sigillate da RVF 22 I) nella versione ragniniana (PR 29) di RVF 22 non sembra sino ad ora essere stato rilevato dagli studiosi. Si dà qui appresso di seguito il testo di PR 29 e la versione di questo da me prodotta: «Ka god zvir, vjeruj, jes pod nebom na sviti / izvan tih, ke sunca ne mogu viditi, / način je općeno svijema vazdje dan, / da trude toliko, koliko vide dan; / nu izvizde kad priđu, sve zađu u gore, / za moći počinat daj mirno do dzore. / A ja, vaj, netom zrak taj svijetli od dzore / počne se kazati s neba zgar vrh gore, / pokoja ne imam, dokli god trpi dan, / pod toli nemilu sreću sam doli dan, / pak kako mrak skrije zrak svijetli na sviti, / nemilo plaču sve želeć dan viditi. / I kada ne bude veće zrak viditi, / da s neba prosvitlja svaku stvar na sviti, / sve moje počnu klet večere i dzore, / dokle god sunce zgar izide vrh gore, / videći ja, u vlas jadovno da sam dan / toj, ka mi vik neće dopustit miran dan. / Pri će se mrkla noć obrnut u bijel dan, / neg li će ijedan mir od nje bit vik mi dan, / i zviri srdite utažit vrh gore, / neg ću imat jednu noć mirnu ja do dzore: / toliko nemilos nje huda na sviti / malo se jur boli moju zled viditi. / Pokli od nje nije mi dan miran dan viditi, / me dzore vik će mrak smrtni imat na sviti.» [A qualunque animale, credi, si trovi al mondo / tranne a quelli che non possono vedere il sole, / un modo è dato durante il giorno / d'affaticarsi quanto dura il giorno; / e tutti, uscendo le stelle, si ritirano sul monte, / per poter riposare, almeno sino all'alba. / E io, ahimè, sinchè il raggio di luce dell'alba / Non inizia a mostrarsi dal cielo sul monte, / pace non ho, sinché dura il giorno, / destino tanto spietato qua giù m'è dato, / e come il buio ricopre la luce del mondo, / piango spietato desiderando vedere il giorno. / E quando più la luce non si può vedere / che dal cielo rischiarà ogni cosa al mondo, / le mie sere tutte inizio a maledire e le albe / sinché il sole che spunta non sale sul monte, / perché vedo, misero, che in signoria son dato / a quella che mai giorno sereno m'ha dato. / Prima la scura notte si muterà in chiaro giorno / che da lei mi possa un po' di pace esser dato, / e i selvaggi animali si placheranno sul monte, / prima che notte serena io abbia sino all'alba; / tanto sua crudeltà si biasima al mondo, / poco ormai si soffre il mio dolore a vedere. / Per sua colpa più sereno non avrò un giorno / color morte mie albe sempre avranno al mondo.]

⁵⁴ Si cita qui e in seguito da LUIGI TANSILLO, *Il canzoniere edito e inedito*, a cura di E. PÈRCOPO - TOBIA R. TOSCANO, Napoli, Liguori, 1996.

⁵⁵ Si legge in LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere*, a cura di TIZIANO ZANATO, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Olschki, 1991.

La topica mescolanza di fiamme e ghiaccio rinviata dalla sua *imago*, canonizzata dal Petrarca in RVF 30, 10 («vedrem ghiacciare il foco, arder la neve»), 122, 4 («sento nel mezzo de le fiamme un gielo») e 127, 59 («et fiammeggiar fra la rugiada e 'l gielo»); dal Casa nell'VIII sonetto delle *Rime* («Cura, che di timor ti nutri e cresci, / e più temendo maggior forza acquisti, / e mentre con la fiamma il gelo mesci, / tutto il regno d'Amor turbi e contristi», 1-3), definisce l'ossimorica situazione sentimentale del locutore-poeta, freddo fuori, dentro riarso, pallido in volto, di ardenti faville incendiato il petto, preda, come la figura d'amore esemplata da Battista Guarini in *Amoroso pallore argomento di grande incendio*, del gioco fallace dell'empio amore:

Famoso, superbo, altero monte,
che stai sempre di ghiaccio e neve pieno,
dai verdi lembi e da l'amato seno
versando più d'un fiume e più d'un fonte,
ancora che la tua *gelata fronte*
si mostri così a noi, nulla di meno
il tuo petto s'ingombra ognor a pieno
col *fuoco di faville* ardenti e pronte.
In questo d'empio amor fallace gioco,
il qual per me non fu soave unquanco,
il mio stato col tuo s'adegua in tutto:
di mie fatiche cor cercando il frutto,
ben che nel volto sia *pallido e bianco*,
freddo son fuori, *entro serbando il fuoco*.

RDR I

Se gli amorosi miei gravi tormenti
l'ardor dal viso e non dal sen m'han tolto,
e s'un nembo di duol *pallido e folto*
v'asconde i rai de le mie *fiamme ardenti*,
perché stelle d'Amor chiare e lucenti
mirate il *freddo incenerito volto*?
Mirate il *cor* dove l'incendio accolto
più chiare ha le *faville e più cocenti*.
Così in gelida selce anco dimora
chiusa *favilla*, e talor d'Etna il seno
sotto falda di neve arso fiammeggia.
Non ha folgori il ciel quand'è sereno,
ma se livido nembo il discolora
gravido il sen di fiamme arde e lampeggia.

Guarini, *Rime* 11⁵⁶.

Di questo gioco parlano, narrandone la *fabula*, i primi 22 sonetti della silloge. Il XXIII oppone all'empio amore l'amore divino, il verace, celeste e nuovo ardore, capace di estinguere l'antico, impetrando da Dio l'aiuto per

⁵⁶ BATTISTA GUARINI, *Amoroso pallore, argomento di grande incendio*, vv. 2, 3, 5, 6 e 9-11. Il Ragnina avrebbe potuto conoscere il Guarini attraverso la mediazione del conterraneo Francesco Luccari (Fran Lukarević Burina), futuro traduttore del *Pastor Fido*, anch'egli a Firenze nel 1563. Cfr. MIRKO TOMASOVIĆ, *Dinko Ranjina / Philippe Desportes. An adventure story*, Zagreb, Most / The Bridge, 1994, p. 29: «Dans la ville toscane, il participe au travail du groupe des poètes mené par Fran Lukarević Burina et Lukša Sorkočević».

estirparlo definitivamente dal cuore, come Guittone da Maria in *Donna del Cielo, gloriosa Madre*, che oltre ai lemmi *pietosa* (v. 7) > *pietà* (v. 5); *Ritra'ne* (v. 8) > *tira* (v. 10): *trarrà* (v. 13); ai sintagmi *primiero nostro padre* (v. 4): *primiera gente* (v. 2) e soprattutto alla modalità vocativa dell'intonazione penitenziale complessiva e alla rima *nodo* (v. 11) > *annodo* (v. 11) - *chiodo* (vv. 14) che la fissa in immagine tra la seconda e l'ultima terzina, fornisce al testo del Ragnina la sopra citata duplicazione dell'*explicit*, a sigillo stesso del dire:

O re de' chiari eterni, alti confini
 ch'impor volesti a tua *primiera gente*
 che mai sempre tenesse il foco ardente
 sopra gli altari tuoi sacri e divini,
 quello la tua *pietà* ver me destini,
 allumando la mia gelata mente
 nel tuo *verace amor*, caldo e fervente,
 perché dal tuo sentier mai non declini.
 E così il tuo celeste e novo ardore,
 senza cui vana m'è speranza e fede
 ed ogni altra virtù ch'insieme *annodo*,
 l'antica fiamma mia, ch'ognor mi lede,
trarrà del mio di duol ripieno core,
come d'asse si trae chiodo con chiodo.

RDR XXIII

Donna del Cielo, gloriosa Madre
 Del buon Giesù, la cui sagrata morte,
 Per liberarci da le infernal porte,
 Tulse l'error del *primio nostro padre*;
 Risguarda Amor con saette aspre, e quadre
 A che strazio n'adduce, ed a qual sorte:
 Madre *pietosa*, a noi cara consorte,
Ritra'ne dal seguir sue turbe, e squadre:
 Infondi in me di quel *divino Amore*,
 Che *tira* l'alma nostra al primo luoco,
 Sì, ch'io *disciolga l'amoroso nodo*:
 Cotal rimedio ha questo aspro furore;
 Tale acqua suole spegner questo fuoco;
Come d'asse si trae chiodo con chiodo.

Guittone, *Donna del Cielo, gloriosa Madre*⁵⁷.

Sede per eccellenza dell'affezione amorosa, il cuore viene dal Ragnina fatto insegna della sofferenza sin dal III sonetto, imitato, o meglio riscritto nel Cinquecento, come ricorda Mirko Tomasović⁵⁸, da Philippe Desportes, allo stesso modo del V («con *il cor di doglie pieno*», v. 8) e del XVIII («*Afflitto cor*, se or pur come sogni», v. 1), al motivo del cuore doloroso ugualmente connessi:

⁵⁷ Si legge in *Raccolta di Rime Antiche Toscane, Volume Primo*. a cura di PIETRO NOTARBARTOLO, Palermo, tipografia Giuseppe Assenzio, 1817, p. III. Ora in edizione anastatica: *Giuntina di Rime antiche*, introduzione e indici di DOMENICO De ROBERTIS, Firenze, 1977.

⁵⁸ MIRKO TOMASOVIĆ, *Dinko Ranjina / Philippe Desportes* cit., p. 60.

O core mio doglioso e discontento,
 che di mia propria man ad altri offerisi,
 o lagrimosi miei perduti versi
 composti d'affannato pensamento,
 o travagliata vita in pena e stento,
 che per mio fiero duol tra tutte scersi,
o, occhi miei in fiumi aspri conversi,
 ch'ogni gioia e piacer m'avete spento,
 o voi tristi desir miseri e persi,
 o passi *sparsi* in non faconda arena
 e voi sospiri miei gettati al vento,
darete mai riposo a la mia pena?
 Perché sempre col mio grave tormento
 i miei pensier non sian nel duol sommersi.
 RDR III

O mon coeur plein d'ennuis que, trop prompt j'arraché,
 Pour immoler à une, hélas qui n'en fait conte !
 O mes vers douloureux les courriers de ma honte,
 Dont le cruel Amour ne fut jamais touché !
 O mon cœur teint palissant, devant l'age seiché
 Par la froide rigueur de celle qui me donte !
 O desirs trop ardants d'une jeunesse pronte !
O mes yeux dont sans cesse un fleuve est espanché !
 O pensers trop pensez, qui rebellez mon ame !
 O debile raison, o laqs, o traits, o flame !
 Qu'Amour tient en ses yeux trop beaux pour mon malheur !
 O douteux esperer! O douleur trop certaine !
 O soupirs embrasez, tesmoins de ma chaleur !
Viendra jamais le jour qui doit finir ma peine ?
Les amours d'Hippolyte, XXXVI⁵⁹.

Al motivo del cuore doloroso s'intona, nel II sonetto, il tema del servaggio d'amore che contrassegna la figura di pena del locutore-poeta distinguendolo dagli altri viventi, dove la sopraccitata rimodulazione tansilliana di *RVF 22 (A qualunque animale alberga in terra, Vita solitaria e notturna, Canzoniere, I, capit. 2)*, produttiva dell'immagine esiziale della prigionia d'amore in cui inselvaticando egli trova riparo («*Io sol mi serro in solitarie celle / com'orso che, fuggendo, si rinselva*», *ivi*, vv. 10-11), iscrive al suo interno quella del verme di *Chiuso augellin volando erra e travia* di Bernardino Rota, parzialmente imitato dal Ragnina in *PR 77 (Uhiću pticu ja i stavlju pod zatvor* [Io catturai l'uccello e misi in gabbia]):

⁵⁹ *Ivi*, pp. 60-61. L'VIII e il XIX sonetto del Ranjina furono ugualmente imitati da Philippe Desportes. Cfr. *ivi*, pp. 60-68. Cfr. anche JOSEPH VIANEY, *Le pétrarchisme en France au XVI^e siècle*, Bibliothèque Nationale de France, Slatkine Reprints, Genève, 1969.

Con ogni greve oltraggio, affanno e cura,
sopportando ogni duol di mortal guerra,
ogn'animal che vive e alberga in terra
la libertate aver cerca e procura.

Ed io, che soffro ognor penosa e dura
servitù, che mi pon quasi sotterra,
sol per cagion di voi, in cui si serra
beltà, che i cor del petto elice e fura:
accio che del mio amor perpetuo pegno
abbia vostra sembianza ad ora ad ora,
chiudo tenacemente entro il mio core.
Come il verme ch'a se medesimo ognora
mal cauto altrui per dar vita e sostegno
fa la tetra prigione ove al fin muore.

RDR II

Chiuso augellin volando erra e travia
per uscir de la gabbia e de la rete;
ogni animal la libertà desia,
ché senza libertà non è quiete.
Io come il vermicciuol, ch'a sé la via
teessendo serra e par ch'ivi s'acquete,
chiudo il cor mio dentro i bei vostri rai,
per non fuggir da voi né partir mai.

Rota, *Rime* XXIX, 5-8⁶⁰.

Uhiću pticu ja i stavlju pod zatvor,
ka misli, kao bi tja uteći moć na dvor.
Svaka zvijer trud pati ter prija zlu boles,
za slobod imati, ka toli vridna jes;
a ja, vaj pod nebi, jak taj stvor jedini,
ki zatvor sam sebi sagrađa i čini,
u srce u moje zatvaram tvu diku,
za ne moć, gospoje, uteći ti u viku.

PR 77

[Io catturai l'uccello e misi in gabbia,
/ che pensai potesse uscirne fuori. /
Ogni animale soffre pene e crude doglie,
/ per aver libertà, che tanto vale,
/ e io solo, ahimé, sotto il cielo / tanto
dura m'erigo una gabbia, / nel mio
cuore ingabbiando il tuo splendore,
/ perché non posso mai, donna, da te
fuggire].

La figura di pena del locutore-poeta distinto dagli altri viventi sviluppa nel sonetto XXII il tema del vano ritorno della stagione degli amori, conclusa dal già citato sigillo petrarchesco di *RVF* 9 14 («E in selve gli animai vezzosi e gai / prendon grato piacer, ovunque il passo / l'orma lor move, o' piè fermo si asside. / L'acqua, la terra e' l'ciel gioisce e ride / de la nova stagione: ma solo (ahi lasso!) / *primavera per me non torna mai*», *RDR* XXII 9-14); nel VI quello della «fortuna avversa», foriera del sofferto distacco dal luogo dell'amata e dell'amore («O tra pene d'Amor alma sommersa, / or che l'ange lasciar l'amate rive / di ZANGLE, ù la tua donna alberga e vive / la sempre a i tuoi desir *fortuna avversa*», *RDR* VI, 1-8); nel XX quello paradossale della «benigna e lieta sorte»: la fatale lontananza dall'oggetto del desiderio, responsabile, nelle quartine, della «morte in vita» del locutore-poeta («il frale mio mortal non resta senza / la sua parte miglior ch'in vita il tiene», *RDR* XX, 3-4), rovesciandosi, nelle terzine, nella «vita in morte» data dalla compensazione della memoria postuma di lui viva nell'amata, con esplicita richiesta, come nella trasposizione in croato del testo di *PR* 39, presso di lei accuratamente impetrata:

⁶⁰ Si cita da *Lirici del Cinquecento* a cura di DANIELE PONCHIROLI (nuova ed. a cura di GUIDO DAVICO BONINO, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1968, p. 7.

S'in questa dura mia da te partenza
che mi priva di te, mio sommo bene,
*il frate mio mortal non resta senza
la sua parte miglior ch'in vita il tiene,*
i' dire potrò ben, in tale assenza,
che d'ogni mio desir tronca la speme,
che morte ria tra noi sua residenza,
quasi perduta sia, più non ritiene.
Ma se, per mia *benigna e lieta sorte,*
viver da te lontano in cui m'affido
non potendo, passassi a l'altra riva,
ti supplico con priego intenso e forte
che di me, servo tuo verace e fido,
sempre tenghi nel cor memoria viva.

RDR XX

Tvoje mi diljenje, koje ti sad spravi,
toli zlo cviljene u srce postavi,
er kako oni cas ne budu umriti,
u koji tvoj ukrsa bude se dijeliti
pravedno s tugami moci cu ja riti,
da vece meu nami ni smrti na sviti.
To li taj nepokoj, ki se smrt ma pravi,
pozreci zivot moj zivotom rastravi,
molim te, gospoje, s prijeklonjem ufano,
cim srce da moje vazda t'je pridano.

[A me la partenza che ora prepari / dolore tanto più terribile ripone nel cuore; / e poiché morire non sarà come l'attimo / nel quale dividersi diventa tua morte, / io con affanno giustamente potrò dire / che tra noi oramai al mondo non c'è morte. / Ma se la non pace che simula mia morte / maturando mia vita mi separa da vita, / con subita preghiera ti prego, donna, / fa che il mio cuore sempre ti sia dato.]

La figura di pena del locutore-poeta produce per contrapposto, nel V sonetto, quella della *bella fera* invano cacciata di RVF 23 148-150, fattasi preda d'altri⁶¹ espressamente ricordata da Philippe Desportes nel libero rifacimento del testo ragniniano prodotto in *Diverses Amours* XXVI:

Deh, come *il mio sperar* mi vene meno,
nessun fu più di me doglioso mai:
la bella fera, ch'io tanto cacciai,
hor altri al suo piacer *si tiene in seno*.
Ed altri il frutto pur di *questo ameno
colle*, che con fatica io coltivai,
si gode in pace; e a me traendo guai
fa viver con il cor di doglie pieno.
Ed al più caldo giorno il fonte chiaro
ch'io ritrovai in valle ombrosa e umile
altri si beve, ed io moro d'inopia,
ond'è il mio viver più *ch'assenzio amaro*
veggendo ch'altri a sé mie cose appropia.
Così *fortuna va cangiando stile*.

Non, je ne me plains pas de l'avoir adorée
Ny que pour l'estimer j'aye tout meprisé :
Je me plains seulement que mom cœur peu rusé
Ait creu fonder en elle une amour assurée.
Ah ! maudite esperance à mon mal conjurée,
Tu m'as bien ceste fois traistrement abusé,
Quand apres tant de peine en l'aimant endurée,
Un nouveau sans merite est plus favorisé.
J'ay trouvé la fontaine, on m'en oste l'usage ;
J'ay cultivé la plante, un autre a le vfruitage :
On reçoit le payment du temps que j'aiy servi.
Destin malencontreux des amans miserables,
Que sert d'avoir Neptune et les vents favorables,
Si le bien dans le port d'un corsaire est ravi ?⁶²

⁶¹ Come gli alberi colti e distrutti dallo straniero sopraggiunto nel giardino di cui si legge PR 257 (*Zagradih jedan lip u polju perivoj* [Cinto ho nel campo un bel giardino]): «a jedan tuđin in pak dođe, ki meni / porazi i obra taj vas plod žuđeni» [e giunse invece uno straniero, che il vostro frutto / bramato mi colse e mi distrusse] (PR 257, 9-10).

nel XIV, rimodulata sull'archetipo petrarchesco di *RVF XLV*, quella narcisistica dell'amata allo specchio, innamorata di sé, che grande fortuna avrà nelle successive elaborazioni di Tasso e Marino:

Un tuo servo fedel, ch'adori ed ame,
 la tua scesa beltà de gli alti giri
 giusto non è tra fieri aspri martiri
 che mai sempre soccorso indarno chiamo.
 Ben veggio per le tue non giuste brame,
 non rispondenti a' miei caldi desiri,
 ch'l bello specchio in cui sempre ti miri
 è cagion che'l tuo cor sempre disame.
 Ove con vista assai lieta e gioiosa
vagheggi quelle tue rare bellezze
 per cui dal mondo sei quasi adorata.
 e veggendoti sì vaga e formosa,
di te medesima resti innamorata,
 e me, ch'i tamo assai, fuggi e disprezze.

RDR XIV

Il mio adversario in cui veder solete
 gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel honora,
colle non sue bellezze v'innamora
 più che 'n guisa mortal soavi et liete.
 Per consiglio di lui, donna, m'avete
 scacciato del mio dolce albergo fora:
 misero exilio, avegna ch'i non fora
 d'abitar degno ove voi sola siete.
 Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,
 non devea specchio farvi per mio danno,
a voi stessa piacendo, aspra et superba.
 Certo, se vi rimebra di Narcisso,
 questo et quel corso ad un termino vanno,
 benché di sì bel fior sia indegna l'erba.

RVF XLV

nel XV quella solipsistica dell'amata che in ardor d'amor alluma mantenendosene illesa:

Naturalmente il foco ha questa possa,
 che ciò ch'in lui si pone arde e consuma
 e questa ch'in ardor d'amor alluma
 sempre illese mantien le carni e l'ossa.
 Forse in questa del mondo alpestra fossa
 è come quell'Augel che, dopo bruma
 alcuna, si rinova in nuova piuma
 la vecchia spoglia sua lasciata scossa.
 O ver la sua beltate unica e sola
 è come l'oro, il qual sempre nel foco
 quanto ardendo più sta, tanto si affina.
 O selce mia, donna alma e divina,
 ch'aveste, onde il mio core altero vola,
 grazie che a pochi il ciel largo destina.

⁶² Si cita direttamente da MIRKO TOMASOVIĆ, *Dinko Ranjina / Philippe Desportes* cit., p. 62.

La sintassi nominale del *blason* di RVF 238, 1 («*Real natura, angelico intelletto*»), per singole tessere verbali intonata al lessico di Gaspara Stampa celebrativo del Collalto («*angelico*», «*divino*», «*parlar saggio*», *Rime* VI) ne articola, nel IX, il topico elogio:

Divina forma, *angelico* conspetto,
 fonte di grazie e madre di bellezza,
 occhi colmi d'amor e di dolcezza,
 e nel vago *parlar, saggio intelletto*,
 Nel mansueto riso un grato affetto,
 fatto soave il gir, pien d'accortezza,
 alma real al bel viver avezza, *Real natura*,
 e 'l valor che non cape in mortal petto.
Onesta leggiadria, vaghezza pura,
 alto e vero stupor di nostra etate,
 per cui sempre il mio cor arde ed avampa:
 contemplando la tua gentil figura,
 certo credo ch'in ciel l'alta bontate,
 da poi che fece te, ruppe la stampa.

RDR IX

Un intelletto *angelico* e *divino*,
 una *real natura* ed un valore,
 un disio vago di fama e d'onore,
 un *parlar saggio*, grave e pellegrino,
 un sangue illustre, agli alti re vicino,
 una fortuna a poche altre minore,
 un'età nel suo proprio e vero fiore,
 un *atto onesto*, mansueto e chino,
 un viso più che 'l sol lucente e chiaro
 ove bellezza e grazia Amor riserra
 in non mai più vedute o udite tempre,
 fur le catene, che già mi legaro,
 e mi fan dolce ed onorata guerra.
 O pur piaccia ad Amor che stringan sempre!
 Stampa, *Rime* VI

Modellata sull'*imago* di Laura di RVF 111 («*La donna che 'l mio cor nel viso porta, / là dove sol tra bei pensier' d'amore / sedea, m'apparve*», vv. 1-3), largamente riusata nell'ambito del petrarchismo cinquecentesco, la consolatoria visione notturna dell'amata introduce, nella seconda parte del sonetto X, il motivo del bacio:

Dapoi che'l giorno fu cacciato e spento
 dal sonno gli occhi miei chiusi ed oppressi,
la donna ch'a seguir fui sempre intento
m'apparve co' i suoi *cari usati messi*.
 Ove pareo che a me lieta dicessi:
 - Per addolcir il duol del tuo tormento,
 gusta colmo d'ardor tra i baci spessi
 quella gioia ch'è fin d'ogni contento. -
 Intanto il sonno oimè, soave e grato,
 ratto da me sparì, tal ch'io gridai
 qual uom che per gran duol diventa insano:
 - O crude fiere stelle ed empio fato,
 perché il mio ben rapiste a me di mano?
 O perché non è ver quanto io sognai? -

L'omaggio al Catullo di *Carmina* V, 7 («Da mi basia mille») e insieme al *Delfino ovvero del bacio* di Francesco Patrizi da Cherso (1554) che verosimilmente ne stanno alla base, trova compiuta espressione nel sonetto XI, che il tema amoroso sottrae all'esclusivo rituale della comunicazione lirica petrarchista per aprirlo al dialogismo della tradizione pastorale, elaborata in dittico nei successivi sonetti XII e XIII:

Con quelle labbra tue dolci e rosate,
che sempre arab odor spiran soave
portermi tanti basci or non ti grave,
quanti già Lesbia diede al suo bon vate.
Anzi il numero lor che avanzi fate
l'alte stelle, che'l ciel nel suo sen ave;
ch'al bacio gioia Amor pari non ave
tra tutte l'alte sue dolcezze amate.
E tutto quel ch'amante acquista amando
di giuoco, di piacer o di diletto
la noia alfin poi spesso reiterando.
Il *santo bacio* solo ha questa grazia
propria concessa a lui d'alto ricetta
ch'unqua termin non ha, né già mai sazia.
RDR XI.

O bella Filli mia, Filli soave,
altero onor di queste amate sponde,
perché fuggi da me, perché t'asconde?
Perché la vista tua della mia pave?
Questa rupe, ch'in sé spinto non ave,
dogliosa al mio gridar spesso risponde,
ed a voi il duol di mie piaghe profonde
sorda e fiera giamai pur non è grave.
Deh Filli, cruda mia, consenti omai
che trovar possa loco entro 'l tuo core
il soave piacer d'amor giocondo,
godendo il bel de' tuoi lucenti rai,
pria ch'ìl tempo ti lievi il vago fiore
di gioventù ch'è sì fugace al mondo.
RDR XII c

Vedi con quanta fede ognior ti servo,
né al suon già mai de'miei lamenti mossa,
scorsi la vista tua d'altiera possa,
che sempre viva in me miro e conservo.
O d'aspide crudel cuore protervo,
so quando mi vedrai in scura fossa
dirai: - Misera me, queste son l'ossa
di quel fedele vero amante e servo. -
Onde pietosa tardi allor vorrai
darmi aita, versando amari pianti
ma lasso, ché giovar non mi porai. -
Così disse con voce assai tremante,
girando a *Filli* sua gli umidi rai,
RAGNO, specchio de i fidi e veri amanti.
RDR XIII

Il *nomen* araldico dell'autore per la prima volta iconicamente esibito nel sonetto XIII («*RAGNO*», v. 14), a *latere* del nome arcadico di Filli con cui si chiude l'ultima terzina, discorsivamente esemplata sull'epigrafe stampiana di *Rime* 86, 12-14 («Sotto quest'aspra pietra giace ascosa / l'infelice e fidissima Anassilla / raro esempio di fede alta amorosa»), come la sua parziale imitazione in *PR* 232 («ovdi prah ukopan skroveno sad stoji / nebavca onoga, ki se drag moj broji» [Qui giacciono le ceneri sepolte / di quel meschino ch'era tra i miei amanti]), si riconverte nel citato sigillo petrarchesco (*Triumphus aeternitatis* 105) del sonetto XXIV («*opre di RAGNI*», v 8), nel quale vengono insieme catarticamente stigmatizzati l'errore della *fabula* narrata e le *Rime* che la immortalano. Su di esse, al silenzio pressoché totale della critica più

recente in ambito italiano⁶³, fanno da contrappunto l'apprezzamento di contemporanei del poeta come Laura Battiferri, Ludovico Domenichi e Philip-pes Desportes. Veicolati dal *Secondo volume delle Rime scelte*, i testi ragniani e i loro rifacimenti ad opera di quest'ultimo, giunsero, a quanto sembra, sino a Henry Constable, raggiungendo, forse, lo stesso Shakespeare⁶⁴.

O MIKRO KANCONIJERU DINKA RANJINE

U radu se govori o formi, strukturi i motivima u mikro kanconijeru Dinka Ranjine objavljenom u *Secondo volume delle Rime scelte da diversi eccellenti autori* (Giolito, Venecija, 1563.), o intertekstualnom dijalogu dubrovačkog pjesnika s Petrarcom i talijanskim post-bembijanskim petrarkizmom te o važnosti koju je taj dijalog poprimio u nekim tekstovima kanconijera objavljenog iste godine na hrvatskom jeziku.

MICRO-SONGBOOK OF RANJINA

The study analyses the forms, the structure and the motives of Ranjina's micro-songbook, that was published in the *Secondo volume delle Rime scelte da diversi eccellenti autori*, edited in Venice by Giolito in 1563, the intertextual dialogue between the Ragusean poet and Petrarca and the Italian post-Bembian Petrarchism, the importance assumed by such a dialogue in some texts of the contemporaneous songbook in Croatian language.

⁶³ In ambito croato, oltre ai citati contributi della Malinar (cfr. *supra*, note 56 e 53), si ricordano gli studi di HENRIK GRBAVČIĆ, *Talijanske pjesme Dinka Ranjine*, Izvještaj gimnazije u Kotoru, 1903; JOSIP TORBARINA, *Italian influence on the poets of the Ragusan Republic*, London 1931; MIHOVIL KOMBOL, *Dinko Ranjina i talijanski petrarkisti*, «Građa za povijest književnosti hrvatske», XI (1932), Zagreb, pp. 64-94; MIRKO TOMASOVIĆ, *Hrvatska renesansna književnost u evropskom kontekstu*, in *Hrvatska književnost evropskom kontekstu*, Zagreb 1978, pp. 176-177 (versione inglese in *Comparative studies in croatian literature*, Zagreb 1981, pp. 105-106).

⁶⁴ Cfr. MIRKO TOMASOVIĆ, *Dinko Ranjina / Philippe Desportes* cit. p. 38: «Selon les investigations de Josip Torbarina, c'est par Desportes que les sonnets de Ranjina parvirent jusqu'à Henry Constable, et par celui-ci peut-etre meme jusqu'à Shakespeare».

Divna Mrdeža Antonina

Sveučilište u Zadru | *Original scientific paper*

Hrvatska je književnost zarana respektirala književna kretanja u talijanskoj književnosti i njegovala mnoge književne vrste koje su se iz Italije širile Europom. U ovom ćemo se radu pozabaviti odjekom pastoralne vrste već od konca XV. stoljeća u književnosti istočne jadranske obale. Tijek platonističko-petrarkističke pastorale u hrvatskoj književnosti vodi od ekloge Džore Držića preko pastorala Marina Držića do Sasinovih epigonskih pastoralna na koncu XVI. stoljeća. Potom slijede, u djelomice ponešto drukčijoj skupini zbog svjetonazornog suštava značenja, pastore Mavra Vetranovića i Nikole Nalješkovića. O uspješnu uključenu u književne tijekove svjedoči i najraniji prijevod Tassova *Aminte*, koji je objavio 1580. godine Dominko Zlatarić, godinu dana prije izlaska tiskanog originala. *Pastora fida* pak preveo je 1592. Frano Lukarević Burina. U XVII. st. pastoralnu tradiciju predstavljaju *Dubravka* Ivana Gundulića i *Atalanta* Junija Palmotića, ali pastoralna linija u tim dramama gubi osnovna značenja nekadanje pastore – tekst je djelomice u službi dekoracije barokne kazališne scene. U djelima pobrojanih autora pokušat ćemo preko udjela i uloge petrarkizma, kao neizostavne sastavnice u pastoralnim djelima, definirati temeljne svjetonazorne obrise hrvatske pastirske drame i njezinu sličnost / različitost u odnosu na velike pastoralne uzore.

PETRARKIZAM KAO UPORIŠNA TOČKA U TIPOLOGIZACIJI DUBROVAČKE PASTORALE

1. U hrvatskoj je književnosti *pastorala* udomaćen naziv za pastirsku dramu (tal. *dramma pastorale*), premda se pojam može promatrati i u širem značenju pastirske (bukoličke) književnosti, te kao glazbeni žanr koji glazbom sugerira prizore iz arkadijskog življenja. Kolijevka je pastoralnog teatra Italija, a začetnim djelom se drži *Favola d'Orfeo* Angela Poliziana (1480)¹. Dramaturški se djelo naslanjalo na labavu strukturu *sacra rappresentazi-*

¹ Osnovne podatke o talijanskim autorima, utemeljiteljima pastoralne književnosti i drame, donosim prema: GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi Scuola, Torino, 2004, (Dal Cinquecento al Settecento; Dall'Ottocento al Novecento); ANTONIO PIROMALLI, *Storia della letteratura italiana*, 2^a ed. Cassino, Garigliano, 1994; a posebice o pastoreli usp., na primjer: ENRICO CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909.

one, a tematski na svjetovnu ovidijevsko-vergilijevsku književnost. Ovidijevski motiv traganja za nimfom svoj prelazak u pastoralnu poeziju zahvaljuje ponajviše petrarkizmu. Petrarkizam podaruje potrazi za djevojkom neoplatonističku auru potrage za višim smislom življenja, savršene ljubavi, božanske ljepote i savršena svijeta.

Polizianova je nimfa u Euridiku stasala iz Simonette iz njegovih *Stanzi*. Kasniji nasljedovatelji pastorala umnažali su osnovnu tematsku liniju: Aristej, spazivši Euridiku, ostavlja svoje stado i daje se u potragu za njom. Razumni prijatelj Mopso nastoji ga odvratiti od pogubne ljubavi, a funkcija prostodušnog Tirsija zasnovana je na izazivanju komike. Polizianov model je ekloga potrage za idealnom ljubavi, dok su Sannazarov tip ekloga u *Arkadiji* (1485) ekloge ovosvjetovne, konkretne ljubavne patnje. Sannazaro u *Arkadiji* vraća pastiricu u eklogu, zamijenivši Polizianovu nimfu. I u hrvatskim pastoralama s motivom potrage repetiraju se osnovne situacije: očaranost u iznenadnom susretu - otkrivanje ljubavi - bijeg vile - potraga - susret s prijateljem i „disput“ o uzaludnosti potrage za ljubavi - nastavak potrage. Središnje mjesto pastoralnog prostora je kladenac (*axis mundi*) gdje se susreću prirodno i natprirodno i gdje sve *dramatis personae* postaju robovi ljepote. Smrti vile i njezino uskrsavanje poistovjećuju se s biti njezine prirode, neprolaznošću ljepote *Venus Coelestis*. Ispod pastoralnog vela skrivale su se različite teme: političke, moralne, književne i privatne.

Među mnogim pastoralnim dramskim djelima u Italiji, koja su utjecala u većoj mjeri na razvoj pastore u ostalim europskim književnostima, ističu se *Tirsi* B. Castiglionea, 1506; *Egle* G. B. Cinzija 1545, *Il Sacrificio* (1555) A. Beccarija, a poglavito *Aminta* (1573) T. Tassa i *Pastor fido* (1590) G. B. Guarinija. *Aminta* se drži idealom čiste idile, a *Pastor fido* začetkom popularne tragikomedije za čiji se žanrovski status Guarini borio s neoaristotelovcima koji su mu osporavali legitimnost. U 17. stoljeću pastorala se priklanja novim kazališnim konvencijama pa se govori o hibridnom žanru pastoralne drame i melodrame. Izdvajaju se *Filli di Sciro* (1605) G. Bonarellija i *Endimione* (1692) A. Guidija². Talijanska pastorala doživjela je izuzetnu popularnost

² Više o tome: ANTONIO PIROMALLI, *Storia della letteratura italiana*, 2^a ed. Cassino, Garigliano, 1994, Cap. VI-Cap. X.

u mnogim europskim književnostima. Prevođene su, izvođene i oponašane u francuskoj, španjolskoj, engleskoj i hrvatskoj književnosti³.

2. Pastoralnu je fabularnu strukturu nasljedovao u hrvatskoj književnosti već Dubrovčanin Džore Držić u eklogi *Radmio i Ljubmir*. Zbog „dramaturške“ kompozicije i zbog jednostavnosti dijaloške strukture tekst se u književnoj povijesti redovito naziva eklogom, premda posjeduje scenske elemente koji nadilaze svojstva ekloge, no autor ih je mogao preuzeti od uzora, a ne nužno zbog namjene teksta scenskom uprizorenju, neovisno o tome da li je uistinu došlo do izvedbe.

Držićeva ekloga žanrovski je drukčija od ekloge teokritovsko-vergilijanskog tipa koju je u hrvatskoj književnosti nasljedovao Petar Zoranić u eklogama romana *Planine* i zadarski anonimni autor ekloge *Boljeta i Lilas*⁴. Zoranić tretira pastoralni žanr ekloge kao književnu lirsku podvrstu koju uvrštava, uz različite druge vrste (petrarkističku poeziju, ljubavnu poeziju folklornih obilježja ili pak proznu pripovijest) u strukturu romaneskno sastavljenog opisa putovanja zaljubljena pastira u *Planinama* (1569)⁵. Držićeva pak pastoralna nema natjecateljskog naboja u prezentiranju kreativnog potencijala pastira-pjesnika ili mudrosti i duhovnosti među pastirima, nego

³ Iscrpan pregled pastoralnih tema, motiva u različitim književnim vrstama, kao i pregled pastoralne drame vidjeti npr., u: RAFO BOGIŠIĆ, *Hrvatska pastoralna*, Zagreb, 1989.

⁴ U novije vrijeme Josip Vončina pripisuje Zoraniću anonimnu eklogu sa zadarskoga područja, pronađenu u Londonu. Ekloga je žanrovski tipična, slična ekloškim nadmetanjima u *Planinama*: u mudrim se razgovorima nadmeću Boljeta i Lilas, a presuđuje im katunar Dobrilo. Osim *Planina* Zoranić je napisao, prema vlastitu svjedočenju, *Ljubveni lov* i *Vilenicu*, danas nepoznata djela, a sudeći po naslovu i ta su djela pastoralne tematike, no žanrovsku pripadnost im ne možemo odrediti jer se autor na djela ne osvrće pobliže.

⁵ Premda su Zoranićeve *Planine* na prvi pogled žanrovski sljednik Sannazarove *Arkadije*, Zoranićeva pastirska enklava nije ni izvanvremenska niti izvangeografska, što samo djelo smiješta u red lektire koja pastoralnost tretira kao alegorijski segment geografskog i kulturnog prostora, a pastirsku potragu za idealnom ljubavi pretvara u potragu pjesnika za Smislom, ponajprije smislom književnog djelovanja u stvarnom prostoru egzistencijalne nesigurnosti izazvane trajnim ratovima s Turcima. U tom kontekstu „stvarna“ ljubavna patnja postaje ruho književne petrarkističko-pastoralne tradicije kojeg se valja osloboditi i prionuti društveno korisnim temama, ali tek nakon što se prezentiranjem omiljenog književnog ruha predstavi čitatelju kao vrstan poznavatelj aktualnih europskih književnih tema. Pastoralnim je temama Zoranić dokazivao participiranje hrvatske književnosti u europskom kulturnom prostoru.

posjeduje nukleus dramskog sukoba. Prototip Držićeve ekloge je *Egloga pastorale*, iz 80-ih godina XVI. st., Baldassarea Tacconea koja se kao ekloga potrage naslanja na Poliziana, premda posjeduje i elemente ekloge stvarne ljubavne patnje kakva je I. ekloga u Sannazarovoj *Arkadiji*⁶. Tacconeovi junaci su smješteni u idealni pastoralni prostor, a Držićevi u idealni rustikalni (horacijevsko-georgički), što preuzimaju i Držićevi nasljedovatelji. Idealni rustikalni svijet i ruralni rustikalni zakoraknut će u prostor komedije, a katkad i u idejni svijet parodije u Držićevih nasljedovatelja.

Džore Držić je autor koji vlastitu sublimiranu svakodnevicu pomiče na razinu idealne stvarnosti⁷, a pastirska je enklava izvanvremenska i izvan-geografska (svijet mašte). Držić uvodi kladenac kao ishodišno mjesto svih zbivanja - kao izvor života, ljubavi, istine, mitski izvor poetskog nadahnuća, koji u Tacconea ne postoji, ali je postojao u bukoličkih pjesnika sijenskog kruga (Arsocchi, Benivieni) i kod Boiarda. (Rapacka 1998). Držić je hrvatskoj pastorali podario i ustaljeni repertoar imena lica (Miljenko i Ljubmir) i njihovu tipologiju. Pastiri njegovih sljedbenika razlikovat će se samo zamjenom imena i funkcija u ustaljenoj tipološkoj križaljci.

2.1. U *Komediji prvoj* Nikole Nalješkovića⁸, od ukupno četiri pastirska prizora jednostavne dramaturške strukture (prva pol. XVI. st.), potraga zalju-

⁶ Usp. o tome: JOANNA RAPACKA, *Zaljubljeni u vilu*, Split, 1998.

⁷ Džore Držić (1461-1501) i u svom omanjem petrarkističkom kanconijeru *Pjesni ljuvene* idealizira opjevanu ženu po uzoru na Petrarca, poimajući ljubav kao muku zbog nemogućnosti njezine realizacije, što zapravo znači da se i njegova ljubavna lirika svjetonazorno podudara s eklogom *Radmio i Ljubmir*: nema pjesama u kojima se zaljubljenik susreće s obožavanom djevojkom, nego se ljubavna muka događa u kontemplativnoj introspekciji, što podsjeća na izostanak vile u svijetu pastira njegove ekloge.

⁸ Nikola Nalješković je dubrovački pjesnik, komediograf, astronom i matematičar (oko 1500.- 1587). Nalješković je autor ljubavnog kanconijera, maskerata, religiozne poezije, četiriju pastirskih prizora, dviju farsi, jedne komedije i astronomske rasprave *Dialogo sopra la sfera del mondo* iz 1579., objavljene u Veneciji. Najmarljiviji je renesansni poslaničar među starim piscima, sačuvavši 37 poslanica u rukopisu i nekoliko upućenih mu odgovora. Književne poslanice su mu iznimno vrela sačuvanih književno-povijesnih činjenica (npr. o Parožičevoj *Vlahinji*; zabilježenih jedinstvenih poslanica Nikole Dimitrovića; saznanja da su Burešić, Vetranović, Dimitrović i Hektorović pisali ljubavnu poeziju, podatka o imenu sakupljača ljubavne lirike u čuvenom *Zborniku* - Nikši Andretiću Ranjini). Također, neke je pisce spomenom oteo zaboravu (npr. Matu Hispanija, jednog od autora Ranjinina Zbornika i latinista Antuna Režaneu).

bljenika na liniji je pastoralne lektire, s najtipičnijom pričom o zaljubljeniku koji si oduzima život zbog nemilosrdne vile, a potom ga ista vila vraća u život. U *Komediji drugoj* iznosi se na scenu problematika Parisova suda preinačena u pastoralnu igru sretnog svršetka. Alegorijski slavi slobodu Dubrovnika. Izrazita alegorijska dimenzija Nalješkovićevih prizora, pjevne dionice u osmercima i napomene u didaskalijama, koje govore o intenciji uvođenja glazbe, potom simetričnost scena i broja muških i ženskih likova otvaraju mogućnost gledanja na Nalješkovićeve pastirske prizore kao pastoralnu podvrstu koja je mogla imati intermedije kao izvorište, uza sve sličnosti i s pastoralnim tekstovima domaće tradicije.

Dio hrvatskih pasterala, poglavito u XVI. stoljeću, dramaturški se razvijao oko motiva ropstva u izrazitoj moreškanskoj tradiciji (agonalni odnosi zasnovani na priči o zarobljenoj i na koncu oslobođenoj djevojci ili vili)⁹. Motiv podrijetlom pripada zajedničkoj mediteranskoj dramskoj i književnoj tradiciji, a posebno je učestao u hrvatskoj književnosti ranoga novog vijeka¹⁰. Sukob crnih i bijelih boraca u hrvatskim se pastoralama razrješuje moreškom - borbom s mačevima sukobljenih skupina pastira/satira - ili re-toričkim disputom, odnosno vijećanjem likova savjetnika u pastoralima ili pak

⁹ U sklopu pastoralnih tekstova prezentiranih u ovom članku ne prikazujemo Lucićevu *Robinju* napisanu oko 1520. godine, zbog toga što ta drama (umjesto pastirima, vilama i arkadijskim vremenom i prostorom) operira pseudopovijesnim slojem likova koje veže ljubavna priča na pozadini realna geografskog prostora ugarsko-turske granice i dubrovačke tržnice roblja na kojoj se drama odvija. Međutim, u slojevima „ispripovijedanog prostora“ mjesto zarobljavanja protagonistice tipični je pastoralni *locus amoenus* koji se upadom gusara pretvara u *locus horridus* na kojem su robinjine pratilje ubijene, a ona zarobljena. Također, robinja posjeduje sve vanjske znake zasužnjenosti, kao što je i amorozan odnos dvoje protagonista posvema petrarkistički u fazi potrage izuzev sretnog matrimonizacijskog svršetka kojim se ljubavna potraga od traganja za idealnim pretvara u ovosvjetovnu završnicu. Lucić je time svijet pastorele pretvorio u dramski žanrovski hibrid koji u konačnici zadobiva i osobine komedije u kojoj se matrimonizaciji pristupa s karnevalskog aspekta, pastoralni sloj u završnici drame je osvjetljen parodijskim okom karnevala - ismijava se „dokaz“ bračne vjernosti («Pera, da ližije imaš li tuj dosta / Ka bilig odmije na odru kī osta?») i aluzija na robinjine dane provedene u društvu s „obzirnim“ Turcima («Barže bo Turci ti brez zubi svi bihu, / Cić toga taržiti sitan kruh ne htihu»). *Robinja*, „Skazan’je tredo“ u: PETAR HEKTOROVIĆ, *Ribanje i ribarsko prigovaranje* i HANIBAL LUCIĆ, *Robinja* (prema SPH, knjiga XXXIX iz 1986), priredio M. Grčić, Zagreb, 1988.

¹⁰ O moreškanskom kompleksu u hrvatskim književnim robinjama najiscrpnije je u književnoj povijesti pisao Slobodan Prosperov Novak. Usp. npr., *Hrvatske dramske robinje*, u: *Dani hvarskog kazališta*, III, 1976.

vila, odnosno pastira. Svi pastoralni scenski prizori ili dramaturški razvijene pastoralne igre raspolažu s istim multipliciranim općim znacima zarobljenosti: retorički podudarnim tužaljka, prizorima dopadanja ropstva, vanjskim izgledom zarobljene vile (vezane ruke, blijedilo lica, raspuštena kosa), uz obvezatni pastoralni *locus amoenus* u trenutku zarobljavanja. Vile zarobljava Kupido (Vetranovićeva *Istorija od Dijane*, s poč. XVI. st.), ili pak stvarni lovac koji je vodi u Dubrovnik na prodaju (Vetranovićev *Pastirski prizor I* i *Pastirski prizor II*, s poč. XVI. st.). Tada se po prvi put historijski konkretno zira prostor igre, odnosno prostor scene postao je metonimija Dubrovnika. U ulozi osloboditelja vila pojavljuju se satiri, lovci, pastiri, dubrovački knez ili pak remeta. Nalješkovićeva *Komedija treća* plesni je prizor moreškanskog boja pastira i satira oko odbjegle vile (dramske robinje). Izrazito je alegorijskog sadržaja čiji se ključ također nalazi u metonimičnosti prostora slobode Dubrovačke Republike, a u *Komediji četvrtoj*, oštećena svršetka, Nalješković nudi izokrenuti muško-ženski svijet ropstva: vila namjernica obećava mladima nesretnima u ljubavi utočište kod posestrima vila.

2.3. Tirena Marina Držića (izvedena prvi puta 1548.) predstavlja vrhunsko dostignuće hrvatske pastoralne idile u razvijenom dramaturškom obliku s prologom i epilogom - podređena je renesansnoj dramskoj tehnici i jedinstvu radnje. Marin Držić razbija sublimiranu prirodu junaka-zaljubljenika Džore Držića stvorivši dvojni podjelu tipova - na plemenite pastire (*nobile*) i rustikalne pastire, *uboge* i komične. Držićevom *Tirenom* vlada ironija, a ne Sannazarova melankolija, u hrvatskoj književnoj tradiciji kanalizirana u drugi tip pastoralne književnosti koju predvode Zoranićeve *Planine* u pastoralnim slojevima romana. Držić pretvara pastoralu u ambivalentnu poetsku viziju: refleksija o ljubavi i ljepoti obojena je podvojenim odnosom prema sustavu prezentiranih vrijednosti. *Tirena* je sačuvala neke primarne žanrovske značajke bukolike, tipične za hrvatsku pastoralu od konca XV. do konca XVI. stoljeća - metapoetski (autotematski) karakter i dvoznačnost - slično Shakespeareovoj pastoralnoj komediji *Kako vam drago*. S druge strane, *Tirena* se uključuje i u jednu dominantnu tematsko-misaonu preokupaciju u renesansi: u potragu za savršenstvom ljepote, u pokušaje stvaranja recepta o izmirenju ideala i stvarnosti, vjeru u ljudsku mogućnost ujedinjenja Ljepote, Istine i Dobra. *Tirena* odašilje dvostruku poruku gledatelju: o uzaludnosti traganja za savršenstvom i o opravdanosti tog istog traganja.

Autor pomiče osnovni model razlabavljajući funkciju trajnog vezivanja uz likove - antagonist preuzima ulogu zaljubljenika, protagonista u potrazi za ljepotom. Implementira ironiju u tekst i pomaže distanciranju od „neupitne“ harmonije (Rapacka 1998).

Supstitucijom likova pastira smiješnim tipovima farsi i komedija pastoralnu idilu je moguće detronizirati, što je učinio M. Držić. Metaforizirao je kazalište u pastoralu *Venere i Adon* uvođenjem likova i dijaloga iz tal. *mariazza*. Smiješni Grubiša i njegova pratnja čine pirnu povorku *mariazza* koja svoje pastoralno putovanje poduzima obrnutim smjerom od pastoralne strelice lansirane iz Urbije u Arkadiju. Tako destruiraju pastoralni prostor (metonimiju Grada) rustikalnim prostorom teatra u teatru.

Svijet pastore razara Držić jer je plautovski *senex comicus* uveden na upražnjeno mjesto pastira-pjesnika u *Grižuli*. Držić ne kompromitira ljubav samo biološkom „neprikladnošću“ ljubavnog para nego je, s jedne strane, ljubav izrugao kao proizvod litetature, a s druge ju je uveo u dubrovačke realije čestih biološko „neobičnih“ brakova u Dubrovniku svoga vremena. Također, amorozne odnose u Grižuli omjerava i o zlosretne sudbine dubrovačkih *godišnjica* izazvane nevoljom koja se u komediji XVI. stoljeća zove „sladostrasni gospodari“.

Ozbiljnost i smijeh iz klasične pastore u *Grižuli* su modificirani: na mjestu ozbiljnog pastira burleskan lik izokreće smisao pastore, umjesto idiličnog mjesta nudi se surovost prostora privatnog i političkih realija Grada, dok sloj smiješnog (pastira vlašića) ostaje nedirnut u literarnom viđenju stereotipne rustikalne naivnosti.

Europski put potrage za poezijom i ljubavi kreće se od Simonette do Dulcineje, a svoje opredmećenje u našoj pastoralu ima od vile Dž. Držića (koja u eklogi nije ni opredmećena kao lik) do vile u *Grižuli* Marina Držića. Držićevski tip pastore predano nasljeđuje Antun Bratosaljić Sasin u pastoralama *Filide* i *Flora* (druga pol. XVI. st.)¹¹. Preuzimlje cjelokupni koncept traganja i raslojenost svjetova rustikalno-pastoralno-idealnih likova, no bez Držićevih aluzija na društvenu zbilju. Sasin je Držićevo raslojavanje svjetova vratio korak unazad: ne metaforizira pastoralnu scenu unutar tekstovnim pola-

¹¹ Opširnije o tome vidjeti u: DIVNA MRDEŽA ANTONINA, *Jedan model - dvije pastore. «Filide» i «Flora» Antuna Bratosaljića Sasina*, «Glasje», 1 (1994).

riziranjem svjetova, nego u dva zasebna teksta prikazuje svijet rustikalnih pastira (*Filide*) i svijet pastoralno-idealnih likova (*Flora*).

2.4. U XVII. st. Gundulićeva *Dubravka* (izvedena 1628.) pokazuje odlike žanra pastore s mogućnošću širokog razmicanja granica¹² unutar kojih se smiješta vizija političke apologije aristokratske vlasti u Dubrovniku: idiličnu sliku društveno-političkog ustrojstva Republike Gundulić projicira u svijet idile s vlastitom filozofijom morala, vrline i društvene pravednosti. Gundulić nudi piramidu društva usustavljenu božanskim zakonom. Taj je kompleks problema smješten na topici realizacije ljubavi dvoje zaljubljenih pastira. U granicama metonimije povijesno-političkoga prostora potraga za ljubavlju i njezinom realizacijom odvija se po unaprijed propisanom obrascu koji garantira finalnu matrimonizaciju unutar društvenog sloja odabranih. Deziluzionirati idilu pokušavaju pripadnici zbiljskog građanskog svijeta pokušajem nametanja materijalnog kao novog društvenog vrijednosnog sustava. Paralelni rustikalni sloj svoje pastore Gundulić je vratio svijetu pastoralne tradicije, ograničivši ga na atavističku funkciju rustikalno-komičnog. Afektivnim i lirskim elementima, himničkim tonom, raznovrsnim metrom, mimetičnošću i alegoričnošću te dramaturškim ustrojem, *Dubravka* pripada i svijetu baroknog dramskog teatra. Potragu za ljepotom /ljubavlju/ sretno okončaju samo plemeniti pastiri, čime Gundulić vraća držićevsku sveopću potragu na socijalno, uvjetovano upravo traganjem s božanskim uplitanjem u ishod. Socijalno raslojavanje prevedeno je na moralno-etičku razinu. Potraga za ljubavlju je ujedno potraga za savršenom društvenom zajednicom. (Fališevac 1989: 195). Antitetična postavka pastoralnog svijeta *Dubravke* korijene nalazi u pastoreli velikog predšasnika Marina Držića, no Držić svjetove svoje pastore postavlja u jasan odnos prema zbilji kao što i realistički svijet u odnosu na pastoralni postavlja ili kao propitivanje ili kao dekonstrukciju. Gundulićev se idealni svijet uspijeva očuvati u svojoj harmoničnosti unatoč kratkotrajnoj uznemirenosti.

¹² O *Dubravci* kao sponi i razdjelnici pastoralne drame XVI. i XVI. stoljeća usp. npr., PAVAO PAVLIČIĆ, *Kojem književnom žanru pripada Gundulićeva «Dubravka»*, u: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Split 1979; DUNJA FALIŠEVAC, *Ivan Gundulić u: Stari pisci hrvatski i njihove poetike*, Zagreb, 1989, str. 188-211; ANTUN PAVEŠKOVIĆ, «*Dubravka*» ili *odustanak od drame*, «Anali Dubrovnik», 45 (2007).

Palmotićeveva¹³ *Atalanta* (1629) drži se posljednjom originalnom pastirskom igrom koja dramaturški posjeduje sva obilježja baroknog teatra. Glavni tijek priče preuzet je iz grčkog mita o brzonogoj trkačici - iz Ovidijevih *Metamorfoza* - a siže o lukavo smišljenoj utrci prosca Hipomena, koja rezultira pobjedom nad Atalantom, čime uspijeva dobiti njezinu ruku. Sporedni slojevi radnje baštine plejadu likova iz domaće pastorele. *Atalanta* sublimira tradiciju dvaju različitih ogranaka hrvatske pastorele: nalješkovićevesko-vetranovićeveskog tipa i držićeveskog tipa. I osnova se njezine radnje odvija prema shemi pastorele u kojoj junak napušta dom u potrazi za vrijednošću, svladavanju prepreka i raspletu, koji ne mora podrazumijevati ni pronalazak željenog, ni kraj potrazi nego se potraga može nastavljati u beskraj. Za razliku od prethodnika Palmotić nije *Atalanti* stavio zadaću traženja identifikacije s „realnošću“ Republike u stvarnoj, parodičnoj ili alegoričnoj igri. *Atalanta* je scenskim prostorom u potpunosti odvojena od realnosti te je njezin scenski iluzionizam (otvorenost identifikaciji) dostupan svima¹⁴.

Općenito, udio lirskog u Palmotićevevu dramskom tekstu je znatan, a temelji se uglavnom na barokno-petrarkističkom (*Atalanta*) i političko-doljubnom kompleksu (*Pavlimir*, *Captislava*, *Bisernica*). Lirsko dobiva na značenju i pojačava opseg uslijed nedostatka dramaturški dominantne glaz-

¹³ Junije Palmotić (1607-1657) pripada među najupečatljivije predstavnike tradicije barokne dubrovačke recepcije firentinske glazbene drame uvedene na dubrovačke pozornice Primovićevim prijevodom *Euridice* libretista Ottavija Rinuccinija. Ta je tradicija intenzivno trajala od 1617. g. do smrti Ivana Franatice Sorkočevića (XVIII. st.). Na Palmotićevo je stvaralaštvo, osim talijanske libretistike firentinske, rimske i venecijanske faze, utjecala upravo tradicija dubrovačke pastoralno-mitološke dramaturgije, kao i isusovački treatar. I Dubrovčani su sljedbom svojih uzora pronalazili tematske inspiracije u velikoj mjeri u mitu klasično-antičkog svijeta, a dramaturški su se oslanjali na tradiciju suvremenih pastoralnih žanrova i intermedija.

¹⁴ Za *Atalantu* se nagađa da bi mogla biti prvom hrvatskom operom, a moguće se skladateljstvo vezuje uz ime L. Courtoisa ml., voditelja dubrovačke kneževe kapele. No, nemamo dovoljno dokaza o postojanju opere u Dubrovniku. Naime, u novije vrijeme je definitivno pobijedilo mišljenje da uloga glazbe u libretističkim dramama u Dubrovniku ne odgovara funkciji glazbe u operi.

be jer su se glazbeno-dramske arije nadomještale tekstem zbog navade da libretističke drame opsegom nadmašuju talijanska libreta¹⁵.

Hrvatska pastorala ugasila se kao dramski žanr koncem XVII. stoljeća prijevodima P. Kanavelića (*Pastor fido*) i I. Gundulića ml. (*Aminta*).

*

Sve u svemu i u hrvatskoj je književnosti ranoga novog vijeka pastoralna poezija književno-scenski izraz propitivanja sreće, u skladu sa zasadama neoplatonističkih pogleda Marsilia Ficina: do jednog vida sreće put vodi preko zemaljskog življenja, a do drugog se dolazi putem kontemplacije. Ljepota nimfe i motiv natprirodnog podrijetla objašnjenje nalaze u njezinoj neprolaznosti.

Ljepota stvarnosti (trenutna i taktilna) su seoske pastirice, ali to je ljepota koja prolazi. Pastorala razgraničuje prostor grada od rustikalnog (ali idealnog) prostora pastira i pastoralnog prostora nimfe. Uz stil i jezik petrarkističke lirike Držić uvodi u hrvatsku pastoralu i stilizirani svakodnevni govor čime joj je otvorio mogućnost samostalnog razvoja (u talijanskih preteča su elementi niskog stila rijetki i ne prelaze okvire bukoličko-vergilijanske tradicije). Svjetovi, stilovi i jezici ne počivaju na nakani međusobne destrukcije nego na jednostavnom supostojanju. Dok je talijanska pastorala krenula Sanazarovim putem umjetničke jednostavnosti, hrvatska je krenula drugim putem u kojoj se pastoralnom svijetu upućuje vedar smijeh gledatelja.

¹⁵ I metrička raznovrsnost Palmotićevih libretističkih drama objašnjiva je ugledanjem na metričko ustrojstvo talijanskih libreta. No, Palmotićeva sklonost k metričkom šarenilu odražava i težnju za specijaliziranošću stihova koju nije razvio u potpunosti. Postoje naznake da su stihovi svojom raznovrsnošću nadoknađivali nedostatak glazbe, također da su dvanaesterci simulirali klasičnost, ozbiljnost iskaza, a prozni diskurs, neutralan ili obavijesni iskaz, označen je osmercem. Tipovi iskaza ili latentne glazbene dionice razlikovale su se i strofom, a ne samo stihom.

IL PETRARCHISMO COME PUNTO DI RIFERIMENTO DELLA CLASSIFICAZIONE DEL DRAMMA PASTORALE RAGUSEO

La letteratura croata segue rispettosamente dagli inizi i corsi della letteratura italiana e cura i generi letterari che si diffondono dall'Italia in tutta l'Europa. Questo articolo tratta i riflessi del dramma pastorale nella letteratura della sponda orientale adriatica, già dalla fine del quindicesimo secolo. Il percorso del dramma pastorale platonico-petrarchistico nella letteratura croata parte dalle egloghe di Džore Držić attraverso il dramma pastorale di Marin Držić ai drammi epigonici di Sasin, alla fine del sedicesimo secolo, a cui seguono quelli di Mavro Vetranović e Nikola Nalješković, appartenenti ad un gruppo diverso, dato il loro sistema dei significati della visione del mondo. La prima traduzione dell'*Aminta* di Tasso, pubblicata da Dominko Zlatarić un anno prima della pubblicazione dell'originale, testimonia il felice inserimento nei corsi letterari, mentre Frano Lukarević Burina traduce nel 1592 il *Pastor fido*. Nel Seicento la tradizione pastorale è rappresentata dalla *Dubravka* di Ivan Gundulić e dall'*Atalanta* di Junije Palmotić anche se in quei drammi la linea pastorale perde i significati fondamentali del dramma pastorale di un tempo - il testo si trova al servizio della decorazione barocca della scena teatrale.

Nelle opere degli autori citati l'autrice cerca di definire i tratti principali della visione del mondo del dramma pastorale croato e la sua somiglianza/differenza riguardo i grandi modelli pastorali, attraverso la partecipazione ed il ruolo del petrarchismo, come parte integrante delle opere pastorali.

PETRARCHISM AS THE BASIS IN THE TYPOLOGIZATION OF THE DUBROVNIK PASTORALE

Since a long time ago the Croatian literature has respected the taste of the Italian literature and cultivated a lot of literary forms spreading from Italy all over Europe. The cultivation of Platonic and Petrarchistic pastorale in the Croatian literature went from Džore Držić's eclogue over Marin Držić's pastorales till Sasin's epigononic pastorales. Vetranović and Nalješković's pastorales partly belong to a different semantic system. D. Zlatarić published the earliest translation of Tasso's *Aminta* in 1580, a year before the original was published. F. Lukarević Burina translated *Pastor fido* in 1592. In the XVIIth century the pastorale tradition was continued by Ivan Gundulić's *Dubravka* and Junije Palmotić's *Atalanta* but pastoral streak in those drama plays gradually lost its previous value remaining partly as a Baroque theatre decoration.

In the Croatian pastoral drama the poetry is literary and stage expression for happiness achievement: the path to one kind of happiness goes through terrestrial life, the other is achieved through contemplation. Beauty of a nymph and the motive of her supernatural

origin are explained by eternity. Beauty of reality lies in rural shepherdesses but that is temporary beauty. A pastorale separates urban space from rustic (and ideal) space of shepherds and pastoral nymph space. Besides the style and language of Petrarchistic lyrics the authors Dž. Držić, N. Nalješković, M. Vetranović and M. Držić introduce the stylized everyday speech in the Croatian pastorale and enable its autonomous development (in the works of Italian predecessors the elements of low style are rare and don't exceed the limits of Bucolics and Virgil's tradition). Worlds, styles and languages are not based on the tendency of mutual destruction but on simple co-existence. The Italian pastorale followed Sannazaro's way of artistic simplicity, at the same time the Croatian one followed another way in which the pastorale world provokes spectators' laugh.

IZVORI I LITERATURA

- I.
- BOGIŠIĆ, Rafo, (prir.), *Nikola Nalješković - Martin Benetović - Junije Palmotić, Djela*, PSHK, knj. 9, Zagreb, 1965.
- DRŽIĆ, Džore, *Pjesni ljuvene*, SPH, knj. 33, ur. J. Hamm, Zagreb, 1965.
- DRŽIĆ, Marin, *Djela*, prir. F. Čale, Zagreb, 1987.
- GRČIĆ, Marko, (prir.) *Petar Hektorović, «Ribanje i ribarsko prigovaranje» i Hanibal Lucić, «Robinja»* (prema SPH, knjiga XXXIX iz 1986.), Zagreb, 1988.
- GUNDULIĆ, Ivan, *Dubravka*, Zagreb, 1974.
- PALMOTIĆ, Junije, *Izabrana djela*, SHK, prir. R. Bogišić, Zagreb 1995.
- II.
- BOGIŠIĆ, Rafo, *Hrvatska pastorala*, Zagreb, 1989.
- CARRARA, Enrico *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909.
- FALIŠEVAC, Dunja, *Ivan Gundulić u: Stari pisci hrvatski i njihove poetike*, Zagreb, 1989, str. 188-211.
- FERRONI, Giulio, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi Scuola, Torino, 2004, (Dal Cinquecento al Settecento; Dall'Ottocento al Novecento).
- MRDEŽA ANTONINA, Divna, *Jedan model - dvije pastorale u «Filide» i «Flora» Antuna Bratosaljića Sasina, «Glasje»*, 1, 1994.
- NOVAK, Slobodan Prosperov, *Dramska svijest Džore Držića, u: Dubrovački eseji i zapisi*, Dubrovnik, 1975.
- NOVAK, Slobodan Prosperov, *Hrvatske dramske robinje, u: Dani hvarskog kazališta*, III, 1976.
- PAVEŠKOVIĆ, Antun, *«Dubravka» ili odustanak od drame, «Anali Dubrovnik»*, 45, 2007.
- PAVLIČIĆ, Pavao, *Kojem književnom žanru pripada Gundulićeva «Dubravka»*, u: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Split, 1979.
- PIROMALLI, Antonio, *Storia della letteratura italiana*, 2^a ed. Cassino, Garigliano, 1994.
- RAPACKA, Joanna, *Zaljubljeni u vilu*, Split, 1998.

Lo studio prende in esame la corrispondenza di Erasmo con i suoi amici italiani e in particolare con Viglio Zuichemo, docente di diritto all'Università di Padova, che Erasmo apprezzava molto e che gli mandava notizie dalle città adriatiche.

Nei rapporti di Erasmo con gli italiani vanno distinti due momenti: nel primo, durante il suo viaggio in Italia (intorno al 1508) Erasmo si accosta con molto entusiasmo al mondo culturale italiano, e stabilisce molte amicizie, come ad esempio con Aldo Manuzio. Nel secondo, caratterizzato dall'intensa corrispondenza con alcuni amici come Bembo, Giovanni Battista Cipelli and Jacopo Sadoletto, vi è in lui un approccio più cauto e sospettoso causato da inquietanti malintesi, così che Erasmo persino pensò che il suo vecchio amico Hieronymus Aleander, sotto lo pseudonimo Julius Caesar Scaligero, avesse scritto un libro contro il suo *Il Ciceroniano*. Tuttavia, i critici contemporanei pensano che ciò fu solo un'occasione per nascondere diverse opinioni di Erasmo e Aleander sulla Riforma.

LA CULTURA DELLE DUE SPONDE DELL'ADRIATICO NELLE EPISTOLE DI ERASMO*

Le epistole di una complessa e ricca personalità quale quella di Erasmo, aperta ai diversi rami dello scibile, costituiscono senza dubbio una specola assai interessante per comprendere con quali occhi l'umanista di Rotterdam guardasse alla cultura delle due sponde dell'Adriatico.

Vi sono due circostanze della vita dell'umanista olandese che riguardano più da vicino il suo atteggiamento verso l'Italia e la sua cultura: la prima fu quando Erasmo compì il suo viaggio in Italia nella seconda metà del primo decennio del Cinquecento e soggiornò a lungo in particolare a Venezia¹, la seconda, particolarmente interessante, è quella nella quale Erasmo intensi-

* Le epistole di Erasmo sono tratte dall'edizione Allen: ERASMI DESIDERII ROTTERDAMI *Opus Epistolarum*, edita da Percy Stafford Allen, Oxonii, in typographeo clarendoniano, 1992 (=1910), 12 volumi; nella trascrizione delle epistole mi sono attenuta all'edizione Allen e ne ho accolto le varianti (esempio: literis/litteris). Il *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1960ss, sarà indicato *DBI*. Le parole greche sono translitterate nell'alfabeto latino: cfr. Epist. 2638 e n. 66.

¹ Cfr. CHRIS L. HEESAKKERS, *Erasmian Reactions to Italian Humanism*, in «Erasmus of Rotterdam Society Yearbook», XXIII (2003), pp. 25-65.

fica la sua corrispondenza con gli “amici” italiani e le lettere che egli scambia con un giovane nativo della Frisia (Wigle Aytta, 1507-1577), che latinizzò il suo nome in Viglio Zuichemo. Lo Zuichemo fu docente di diritto all’Università di Padova (1531-1533) dove conobbe molte personalità di rilievo sia nell’ambiente patavino sia in quello veneziano; divenne poi un’importante personalità diplomatica nella sua terra natale².

I due momenti vanno distinti, poiché nel primo Erasmo si accosta con molto entusiasmo al mondo culturale italiano, mentre nel secondo vi è in lui un approccio - e vedremo perché - più cauto e sospettoso.

Il ricordo del viaggio in Italia affiora sovente nelle lettere di Erasmo: scrive, ad esempio, al medico Ambrogio Leoni, ricordando gli amici veneziani: «Sic enim mihi totam illam nostrae consuetudinis memoriam renovarunt, ut eas (*sicil. litteras*) legens apud Venetos mihi viderer agere, veteres amicos meos tueri coram et amplecti, Aldum, Baptistam Egnatium, Hieronymum Aleandrum, M. Musurum[...]». Nella stessa lettera vi è da un lato il vivace racconto di un aneddoto su Aldo Manuzio e dall’altro il dolore per la sua morte: «Aldus in familiaribus colloquiis non sine voluptate solitus est imitari senis decrepiti balbutiem, qua olim putaret futurum ut alter alterum consalutaremus: “Quomodo vales - inquit - domine Erasme?” Deinde voce aequae balba, sed exiliore, me videlicet agens, respondebat: “Si vales, ego valeo” [...]. Reliquit nos ante balbam illam aetatem [...]». L’ultimo pensiero di questa lettera è rivolto all’Egnazio al quale invia saluti affettuosi tramite l’amico Leoni³. Il ricordo della morte di Aldo riaffiora nella lettera da Basilea del 15 marzo 1523: «[...] Aldus Manucius⁴, hospes meus, multis post annis periit, haud multo minor annis lxx, sed tamen animo ad literas mire iuvenili». E ricorda anche di aver incontrato Gerolamo Donato: «[...] Hieronymum Donatum⁵ tantum videre contigit per occasionem; nec post data est congre-

² Cfr. MICHAEL ERBE, *Viglius Zuichemus*, in *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, edited by PETER G. BIETENHOLZ-THOMAS B. DEUTSCHER, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1985-1987, III, pp. 393-95: Wigle Aytta si fece chiamare Viglio Zuichemo, derivando il suo nome da Zwichem, luogo di origine di suo zio e patrono Bernard Bucho van Aytta.

³ Epist. 868, vol. III, Lovanio, 15 ottobre 1519, pp. 402-404, a p. 402 e a p. 404.

⁴ Vi sono anche delle brevi lettere indirizzate direttamente da Erasmo ad Aldo (Epistt. 212, 213, vol. I, pp. 447-49).

⁵ Cfr. PAOLA RIGO, *Donà (Donati, Donato), Gerolamo*, *DBI*, XL 1991, pp. 741-53. Erasmo coglie bene i due aspetti che contraddistinguevano i patrizi veneziani: da un canto si dedicavano alla cultura, dall’altro agli uffici pubblici. Esemplare in questo senso è la figura di Francesco Barbaro.

facultas. Senex erat sed corpore florentissimo; vir ob raram ingeni dexteritatem, non solum ad literas verumetiam ad omnem publicorum munus functionem appositus»⁶.

Ma le personalità per le quali nutrì una profonda ammirazione fu soprattutto la generazione dei filologi e dei filosofi che precedette la sua: solo un paio di esempi: «Sed ut ad neotericos nostra festinet oratio, non verebor Hermolaum Barbarum, Picum Mirandolanum Angelum Politianum vel in maximis authoribus ponere; qui suorum temporum vel doctrina vel eloquentia adeo non fuere contenti, ut mihi cum antiquitate certamen sumpsisse videantur et haud scio an veterum permultos precesserint, Picus quidem divina quadam ingenii felicitate, Hermolaus⁷ absoluta diligentia, Politianus nitore incredibili venereque prope dixerim plusquam Attica.»⁸.

In un'altra lettera indirizzata a Giovanni Reuchlin, Erasmo nel 1516 ricorda ancora gli umanisti italiani: «Et infoelicitatem tuam deploras? Qui foelicissimo illo saeculo videris Italiam, florente Agricola, Politiano, Hermolao, Pico; cui tam varia tanque recondita contigerit eruditio, qui tot summatibus viris notus ac familiaris fueris, qui nunc quoque optimis ac doctissimis quibus charus sis et adamatus ut, si pater esses, omnibus intimius charus esse non possis»⁹. Dal Barbaro egli accolse anche il titolo nelle *Adnotationes* poste in calce alla sua seconda edizione di Seneca, che chiamò per l'appunto *Castigationes*, memore del titolo che l'umanista veneziano aveva dato alla sua opera di maggior rilievo¹⁰.

⁶ Epist. 1347, indirizzata a Joost Vroye, vol. V, Basilea 1 marzo 1523, pp. 237-250, a p. 245 e a p. 247.

⁷ Per l'umanista veneziano Erasmo manifesta una sorta di venerazione, tanto da ricordarsi, forse inconsapevolmente di un passo delle *Castigationes Plinianae* nella sua edizione di Seneca: III, 25, 7: «Seneca: sunt - inquit - multi pumicosi et leves quae constant insulae in Lydia natant, auctore Thephrasto». Cfr. BARBARI HERMOLAI. *Castigationes Plinianae*, edidit Giovanni Pozzi, Padova. Antenore, 1973-1979 «Thesaurus mundi, II, 14», II 97, p. 58. All'opera del Barbaro l'umanista ricorre anche per giustificare l'uso della congettura: «[...] Quis decipit? Isne qui locum depravatam indicat et ubi non succurrit vetustus codex addit suam coniecturam? An parum debent studiosi divinationibus Hermolai Barbari in Plinium?». Cfr. epist. 1479, del 31 agosto, Basilea, a Hermann Haio, vol. v, pp. 514-21, a p. 517.

⁸ Epistola 126, scritta da Parigi (giugno 1500), a William Blount, Lord Mountjoy, vol. I, pp. 289-297, a p. 293.

⁹ Epist. 471 (Anversa, 29 settembre 1516), vol. II, pp. 350-51, a p. 350.

¹⁰ Cfr. SENECAE L. ANNAEI *Opera, per Erasmum Roteradamum et Matheum Fortunatum emendata, Castigationes in uni versum opus*, Basileae, J. Hervagius, 1529, p. 441.

Infine, sempre memore di quel viaggio, scrive a Haio Hermann: «Caeterum, quum essem in Italia, doctos omnes veneratus sum [...]. De Italarum ingeniis semper candidissime et sensi et praedicavi»¹¹.

Ma riportiamo Erasmo tra i suoi contemporanei italiani, tra i quali egli stimava per la maggior affinità culturale e, forse anche caratteriale, il Bembo, l'Egnazio e il Sadoletto, con i quali scambiò molte lettere. Proprio in questo periodo va inoltre collocata l'intensa corrispondenza che ebbe con Viglio Zuichemo, dal quale riceveva notizie soprattutto dell'ambiente patavino e veneziano.

Viglio già da tempo desiderava conoscere Erasmo (epist. 2101)¹² - che riuscì a incontrare solo nel 1543 a Friburgo - ed era un fervente ammiratore dell'umanista olandese che, dal canto suo, lo stimava molto, si interessava alla sua *Bildung* e ne seguiva i progressi culturali con estrema attenzione e lo raccomandava all'attenzione, come si vedrà in seguito, degli amici.

In un epistola dedicata al suo protetto, Viglio Zuichemo, si compiace della stima che l'Alciati riservava a questo studente di diritto: «Me vehementer delectavit tam honorificum Alciati de te testimonium. Ego sane praeclarius arbitror a tali viro laudari quam inaurari. Non poterit istis ingenii dotibus desse splendida fortuna»¹³.

Non manca anche un elogio diretto delle doti diplomatiche del giovane docente: «Mihi videris idoneus, Vigli carissime, qui vel amplissimam rempublicam modereris, vel ingentem regas exercitum: tam callidis stratagematibus et adversariorum consilia explorasti, et temet ipsum ab illorum improbitate vindicasti [...]»¹⁴.

Tra i personaggi con i quali Erasmo intreccia una corrispondenza personale e sul quale si intrattiene volentieri nella corrispondenza con lo Zuichemo,

¹¹ Epist. 1479, a Haio Hermann, da Basilea, il 31 agosto 1524, vol. V, pp. 514-521, a p. 515; come ricorda BRATISLAV LUCIN, *Erasmus and the Croats in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, «Erasmus of Rotterdam Society Yearbook», XXIV (2004), pp. 89-114, a p. 91, Erasmo fu ospite di Andrea Torresano, del quale Aldo Manuzio era divenuto genero e consocio nella tipografia. Egli inviò all'umanista olandese anche alcune lettere.

¹² Epist. 2101, da Dole 15 febbraio 1529, vol. VIII, pp. 56-59. Tale desiderio è nuovamente espresso in una lettera da Lione, pochi mesi dopo nell'Epist. 2168, vol. VIII, pp. 179-81, a p. 179: «Vel ob eam causam, Erasme doctissime, Dolam illubentius reliqui quod ibi propter tam exiguum quo a te aberam loci intervallum, aliquando me occasionem inventurum sperabam ut desideratissimo tui conspectu fruere. Sed nescio quomodo fatum meum et amicorum consilia voto huic adversentur».

¹³ Epist. 2484, vol. VIII, p. 258, lettera scritta da Friburgo il 14 aprile 1531.

¹⁴ Epist. 2682, scritta da Friburgo in Bresgovia, il 5 luglio 1532, vol. X, pp. 54-56, a p. 54.

chiedendone frequentemente notizie, spicca senza dubbio la personalità del patrizio veneziano, Pietro Bembo. L'umanista olandese dichiara di apprezzare le opere giovanili, in particolare l'*Aetna*¹⁵, oltre che altre doti culturali. Aggiunge poi Erasmo nella lettera allo Zuichemo: «De Bembo quae scribis omnia fuere vehementer iucunda. Te tali viro charo esse summopere gaudeo»¹⁶. La lettera 2290 contiene un vero e proprio *elogium* del patrizio veneziano: «Equidem sat feliciter mihi cecidisse meam audaciam existimaturus eram, Bembe multis nominibus incomparabilis, si vir tantum omnique disciplinarum genere perpolitus, hominis Batavi litteras, easque tam neglecte scriptas, aequi boni consuluisse. At tu pro tua vix credibili humanitate, pro vitreis reposuisti gemmeas [...]. Quanta dictionis iocunditas, quanta sententiarum sanitas, quanta verborum proprietas, quanta structurae concinnitas!»¹⁷. Bembo tuttavia non è solo un perfetto scrittore latino, ma ha anche di recente fissato le regole della “lingua volgare”. Così a Erasmo ricorda il Migli (Aemilius de Aemiliis) menzionando pure la sua traduzione in volgare del *Militis Christiani Enchiridion*: «[...] Me tuum “Militis Christiani Enchiridion”, aureum opusculum, ut vel Latine linguae ignaris prodessem, ea qua potui diligentia in Etruscam linguam transtulisse: cui aliquando, dum per aetatem licuit, operam dedi, et in praesentiarum maxime floret in Italia, auspiciis praesertim Petri Bembi, qui eiusdem linguae regulas edidit»¹⁸.

Dall'Italia Erasmo riceve altre buone notizie: egli era infatti preoccupato per le condizioni nelle quali potevano trovarsi sia il Bembo sia Jacopo Sadoletto dopo il Sacco di Roma e si rallegra che entrambi siano in un porto sicuro: «Gravi profecto sollicitudine liberarunt animum meum, ornatissime Bembe, R. praesulis Sadoleti proxima literae, quibus significavit te multo ante quam oriretur illa Romae procella, Patavium velut in portum quietissimum confugisse atque isthic inter Musas onestissimo ac iucundissimo frui ocio. Qua quidem felicitate dignissimus erat et Sadoletus; nec male con-

¹⁵ Epist. 2810, vol. X, pp. 224-27, da Friburgo 14 maggio 1533 a p. 226.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Epist. 2290, scritta da Friburgo il 25 marzo 1530, vol. VIII, pp. 388-90, a p. 388.

¹⁸ Epist. 2154, scritta da Brescia il 4 maggio 1529, vol. VIII, pp. 142-44, a pp. 143-44; cfr. ELISABETTA SELMI, *Emilio degli Emili (1480-1531): primo traduttore in volgare dell'“Enchiridion militis christiani”*, in *Erasmus, Venezia e la Cultura Padana nel '500*, Rovigo, 8-9 maggio 1993, Minelliana, Rovigo 1995, pp. 167-191. Erasmo si compiace che questa sua opera abbia tale diffusione nella penisola: epist. 2165, vol. VIII, pp. 175-177, a p. 176.

gruebat ut quorum est unus animus, esset communis item tranquillitas. Sed aliter visum superis. Ille tamen putat se parvo decidisse cum fortuna, quod omnium facultatum, in quibus nihil erat biblioteca neque preciosius neque charius, iactura redemerit incolumitatem»¹⁹.

Il Bembo si mostra assai lieto di ricevere la lettera di Erasmo: «Itaque redeo ad id, iocundissimas mihi fuisse tuas litteras. In quo parem me tecum habuisse conditionem sane video: suspensum de meo statu (putabas enim fortasse Romae fuisse miseris illis turbolentissimisque temporibus, cum direpta vastataque est) Sadoleti mei litterae, quemdmodum quidem scribis, molestia liberaverunt, quibus litteris me Patavium multo ante accessisse cognovisti. Quam quidem me ad urbem ex multis laboribus tamquam in portum ex tempestate contuli, ubi quiescerem»²⁰.

L'umanista olandese scrive al patrizio veneziano parole di sincera ammirazione per il suo pupillo, Viglio Zuichemo, e lo invita a sollecitarlo ad approfondire i suoi studi: «Nunc te rogo ut ne graveris proprius aliquando inspicere Viglium Zuichemum Phrysium, qui istic absolvit studia iuris [...] ego, si quid iudico, suspicor Viglium, modo vivat, illo non inferiorem (*scil.* Rodulpho Agricola) evasurum [...] Quare te rogo, mi Bembe, ut iuvenem propius contemplare et currenti stimulos addas»²¹. Pietro Bembo risponde con toni assai amabili: «Amabam antea Viglium: erat mihi et notus ipse per sese, cum ad me aliquoties venisset, eiusdem mirificam indolem et sermonis suavitatem elegantiamque perspexissem [...]. Nunc vero tua commendatione tuisque litteris multo mihi charior est factus, magnusque amoris cumulus ad pristinam meam in illum benevolentiam accessit. Quod eum scire volui, meque totum ei obtuli, ut si aliqua in re iuvare eum possem, suo me iure uteretur.»²².

Inoltre il patrizio veneziano non è rimasto insensibile alle parole espresse da Erasmo in favore del giovane docente: Viglio infatti potrà visitare la Marciana e manifesta la propria gratitudine nei confronti di quello che egli considera un maestro: «Quod ad Bembi notitiam commendatione tua aditum mihi paraveris, maximam habeo gratiam. [...] Hac tua autem commendatione fretus, cum amicitiam operamque suam benigne mihi Bembus

¹⁹ Epist. n. 2106, a Pietro Bembo, da Basilea 22 febbraio 1529, in vol. VIII, pp. 64-65, a p. 64.

²⁰ Epist. 2144, da Padova 4 aprile 1529, vol. VIII, pp. 130-32, a p. 131.

²¹ Epis. 2681, vol. X, pp. 53-54: a Pietro Bembo, da Friburgo, 5 luglio 1532.

²² Epist. 2708, vol. X, p. 88.

offerret, coepi illum de libris quibusdam Graecis in iure civili interrogare, qui dicuntur in Biblioteca D. Marci, quae olim Bessarionis Cardinalis fuit, asservari, cui ipse est Praefectus. Et fecit quidem aliquam spem, saltem ut cognoscam quid sit rei, et ut inspiciam: ut utar enim fruarque sperare non audeo. Cognovi autem ex tuis ad illum aliosque literis, quantum Viglium tuum amare, quibusque eum ornare laudibus pergas»²³.

Tra questi amici alle cure dei quali Erasmo affidava il suo pupillo, ricorre sovente il nome dell'Egnazio, alias, Giovanni Battista Cipelli²⁴, con il quale Erasmo ebbe una corrispondenza diretta, oltre alle notizie indirette che gli giungevano da Viglio. Scrive il giovane docente di diritto: «Venetiis in-visi Baptistam Egnatium, senem valde facundum et hilarem, non modo in privata consuetudine sed et in pubblica professione. De te is valde amanter rogavit honorificeque locutus est: propter quod ipsum et pluris facio et amo magis»²⁵. E ancora in una lettera successiva: «Ego nihil sciens omittam, quod tuam benignitatem alere atque augere erga me possit. [...] Venetiis solum Egnatium variis adhuc negotiis implicatus, atque etiam ignotus, et linguae ignarus conveni. Audivi tamen profitentem illum, sed surdis pleraque auribus: cum Italicas fabellas lectionibus prolixè admiscere soleat, latino tamen sermone non minus facundus ac disertus. Sed sic captare videtur nobilium auditorum benevolentiam, apud quos scilicet vernacula lingua pretium non mediocre obtinet»²⁶.

²³ Epist. 2716, vol. X. pp. 96-103, Padova, 8 settembre 1532, a p. 99. È proprio grazie alle parole che Erasmo scrive al Bembo, che il giovane docente acquista maggior confidenza con il patrizio veneziano: infatti, in una lettera di poco precedente quella nella quale narra della prossima visita alla Marciana, dichiara: «Cum Bembo nequeo eam quam cupio familiaritatem mihi parare. Nec enim satis adhuc Italicam linguam calleo, nec audeo esse molestior, cum ille Latina non satis lubenter utatur». Epist. 2657, vol. X, pp. 28-30, a p. 30.

²⁴ Cfr. ELPIDIO MIONI, *Cipelli, Giovanni Battista*, in *DBI* XXV 1981, pp. 698-702.

²⁵ Epist. 2568, 18 novembre 1531 vol. IX, pp. 378-380, a p. 378.

²⁶ Epist. 2594, vol. IX, Padova, 17 gennaio 1532, pp. 413-15, a p. 413. Nella stessa lettera Viglio scrive che intende ritornare per un breve soggiorno a Venezia e che risiede abbastanza volentieri a Padova, dove: «Professores iuris civilis abunde mihi satisfaciunt magna enim diligentia contentioneque auditorum studia accendunt [...]». Cfr. *ivi*, p. 414; lo Zuichemo ricorda qui anche il professore di lettere Lazzaro Bonamico, che ricorre, non come figura di primo piano, nella sua corrispondenza a Erasmo (cfr. RINO AVESANI, *Buonamico, Lazzaro*, in *DBI*, XI 1969, pp. 533-40. Cfr. FRANCESCO PIOVAN, *Per la biografia di Lazzaro Bonamico. Ricerche sul periodo dell'insegnamento padovano, 1530-1552*, Trieste, LINT, 1988. Sempre nella stessa epistola Viglio comunica a Erasmo la morte del medico Nicolò Leoniceno, con un'elegante espressione: «Nicolauum Leonicenum superiore anno scis ex humanis discessisse».

Lo stile dello Zuichemo si vivacizza nel raccontare di questo professore, per altro assai stimato²⁷, che narra storielle in italiano per alleggerire il compito delle nobili orecchie che lo ascoltano. È un quadro aneddotico della vita veneziana che, il lettore che conosca la città, potrebbe individuare anche se con protagonisti, ovviamente, diversi. A queste notizie risponde prontamente Erasmo: «De Egnatio nihil tu quidem novum narras, sed tamen iucunda omnia: sic enim amo virum ad unguem factum, ut ad omnem de illo commemorationem exhilarer»²⁸.

Sempre lo Zuichemo narra che i rapporti tra il Bembo e l'Egnazio non sono buoni, ma non ne sa la ragione. Ritieni di aver colto una nota di scarsa simpatia nel comportamento che Bembo tenne nei confronti del Cipelli: «Cum Egnatio non satis ei convenit: causam dissidii ignoro: Bembus se diligenter purgat. Hoc autem nuper admodum intellexi. Nam cum Alciatus ad nos scripsisset, pestem Biturigibus (Gallia centrale) recrudescere, ac se alias sedes quaerere, cupereque inprimis venire Patavium, ego cum alios nonnullos tum et Bembum interpellavi, ut illius voluntatem adiuveret, scriberetque Venetias ad eos quibus Academiae procuratio commissa est: tum etiam ut Egnatium exhoratetur, quo hoc negotium nominatim illi ab ipso Alciato mandatum sedulo obiret. In caeteris quidem opera ille omnem obtulit, ad Egnatium vero scribere se non posse excusavit, testatus illius erga se odium; monuitque, ut si Alciati causae vellem consultum, tacerem apud Egnatium». Ma in questo *gossip* umanistico-rinascimentale, Viglio dichiara di non capire i giochi e chi muova realmente le pedine²⁹.

Ma forse l'epistola, indirizzata proprio a Erasmo, che meglio ci permette di conoscere la personalità schiva del professore veneziano è l'Epistola 588 inviata a Erasmo da Venezia, il 17 giugno 1517: «Scribis te audisse Aldo me in re letteraria iuvanda successorem esse factum, tanto eo meliorem ut ille, per se optimus, mecum collatus, parum probari possit. Ego, Erasme charissime, nec eam agnosco laudem quae cum alienae famae detrimentum mihi tribuatur, nec

²⁷ Cfr. Epist. 2249, Friburgo 1530, vol. VIII, pp. 317-18, a p. 318 nella quale Erasmo dichiara al docente veneziano: «Ex Utenhovii carissimi iuvenis litteris cognovi te summa cum dignitate profiteri Venetiae bonas litteras».

²⁸ Epist. 2604, Friburgo 8 febbraio 1532, vol. IX, pp. 427-28, a p. 427.

²⁹ Epist. 2657, cit., p. 30: cfr. n. 23.

tantum mihi unquam arrogem ut Aldo me parem, nedum superiorem, esse putem. Nam, ut alia taceam, quis Aldi industriam, patientiam, vigilias aequet?»³⁰.

Infine vi sono ancora due lettere indirizzate dal Cipelli a Erasmo, l'una con la quale presenta all'umanista olandese un giovane poeta, Georg Schuller, che aveva latinizzato il suo nome in Georgius Sabinus³¹, l'altra, quasi simmetrica alla precedente, nella quale l'Egnazio manifesta la sua attenzione e la sua protezione nei confronti di Viglio: «Non sum passus Villium – tuum dicam an meum? – a te redire sine meis literis, quibus tibi significarem nihil mihi antiquius esse, nihil charius quam secundissima quaeque de te audire [...]. Hunc hominem, tum propter excellentem ingenii indolem tum quod amiciss. tibi omnium esse noveram, maxime sum complexus[...]»³².

Se con il Cipelli l'umanista olandese intrattenne, oltre a rapporti amichevoli che potevano riguardare anche i loro pupilli, come lo Zuichemo e il Sabinus, uno scambio culturale che concerneva per lo più gli autori classici³³, con il Sadoletto³⁴, con il quale pure ebbe una fitta corrispondenza, egli si impegnava per lo più in discussioni riguardanti i testi sacri. Inoltre, per quanto ho potuto sino ad ora verificare, Viglio non lo nomina nelle sue lettere, che contribuiscono a renderci un ritratto in presa diretta sia del Bembo sia dell'Egnazio.

Certo anche nelle epistole non mancano toni amichevoli, vi è la consueta sollecitudine da parte di Erasmo per il destino del Sadoletto stesso e del Bembo dopo il Sacco di Roma. Scrive infatti l'umanista olandese all'amico di Modena: «In tanto rerum fragore male metuebamus tibi et Bembo: in quibus precipue ac pene solis mihi videtur priscus ille candor et erudita pietas illibata superesse. Utriusque dotes eximias semper amavi.[...] Ac de Petro

³⁰ Epist. 588, vol. II, pp. 587-89, a p. 588.

³¹ Epist. 2964, Venezia, 29 agosto 1534, vol. XI, pp. 37-38.

³² Epist. 2871, Venezia, 13 ottobre 1533, vol. X, p. 305. Mi sono soffermata su queste due epistole poiché ci rinviano un ritratto più ricco e complesso dell'Egnazio.

³³ Per un solo esempio, cfr. epist. 1707, vol. VI, pp. 336-37, inviata da Basilea, 6 maggio 1526, nella quale l'umanista olandese dichiara di essersi accinto a una traduzione di Galeno con esiti non particolarmente brillanti, al contrario di quanto aveva fatto in precedenza il medico inglese, Thomas Linacre. Cfr. Epist. 868, cit., p. 403; cfr. n. 3.

³⁴ Jacopo Sadoletto (Modena 1477-Roma 1547). Per quanto ci riguarda gli episodi di maggior rilievo della sua vita furono da un canto il fatto che fu nominato, con Pietro Bembo, del quale divenne fraterno amico, segretario di papa Leone X (1513) e dall'altro, che ebbe il vescovado di Carpentras, dove si ritirò, dando prova di una straordinaria preveggenza, prima del Sacco di Roma e dove rimase fino al 1536. La sua corrispondenza con Erasmo si svolge per lo più da questa cittadina francese.

Bembo nondum posuimus sollicitudinem, incerti quid agat. [...]. Magnam tui partem audio perisse, videlicet bibliothecam utriusque linguae monumentis exquisitissimis opulentam. Domi coniecturam facio quam tibi gravis acciderit ista ictura, praesertim irreparabilis!»³⁵. Il Sadoletto gli risponde, dopo aver palesato il suo apprezzamento per la sollecitudine di Erasmo nei confronti suoi e del Bembo e dopo aver ricordato la sciagura causata la perdita della propria biblioteca, lo tranquillizza per ciò che concerne il Bembo: «De Bembo meo nihil est quod labores. Is, vivo etiam tum Leone, morbo quodam compulsus, coeli mutandi causa contulit se Patavium ibidemque consedit; et nunc quoque commoratur, totus in litteris ac studiis intentus, omnemque habens cum Musis rationem»³⁶.

Il Sadoletto manifestò sempre nei confronti dell'umanista olandese molta deferenza considerandolo una guida e un maestro, oltre che un amico: «Tu vero ut metueres, ne illo officio scripta mea corrigendi me lesisses! In quo tibi a me par ne haberi quidem potest gratia. Noli obsecro, mi Erasme, me ex eo genere hominum ducere, qui se castigari et admoneri aegre ferant: nullum est obsequium quod mihi praestari possit gratius. Utinam verum tu semper mihi praesens et corrector adesses et magister: nulla est felicitas tanta quam huic anteponebam. Quod si illa sanctitas amicitiae, quae inter probos maxime viget, nostros utriusque animos fideli vinculo adstrinxit, ne unquam desiste, quaeso, me et monere et reprehendere, ubi videris esse opus [...]»³⁷.

Queste lettere, sulle quali forse ho indugiato un po' a lungo, offrono un quadro della stima che Erasmo aveva nei confronti di questi personaggi legati alle terre adriatiche con i quali aveva un fecondo scambio sia culturale sia su un piano più strettamente personale; inoltre, lo si è detto, soprattutto, dalle epistole di Viglio è possibile cogliere un ritratto a tutto tondo di talune personalità dell'ambiente patavino e veneziano.

Ma proprio nel periodo (che va all'incirca dal 1530 al 1534) nel quale Erasmo intensificava i suoi rapporti con gli amici italiani, sia tramite epistole scritte personalmente sia mediante le notizie che gli riferiva Viglio, acca-

³⁵ Epist. 2059, inviata da Erasmo a Sadoletto, Basilea 5 ottobre 1528, vol. VII, pp. 509-11, a pp. 509-10.

³⁶ Epist. 2074, vol. VII, pp. 534-537, a p. 536.

³⁷ Epist. 2982, da Carpentras, 9 dicembre 1534, vol. XI, pp. 53-54, a p. 53.

devano due fatti, l'uno d'importanza soprattutto storico-ideologica, cioè la Riforma con la conseguente scomunica di Lutero (1521)³⁸, e il diffondersi di tale movimento religioso nelle città adriatiche, soprattutto a Venezia e in Istria³⁹, l'altro che riguardava più strettamente il solo umanista olandese, cioè la pubblicazione a Basilea, nel 1528, del dialogo *Il Ciceroniano*⁴⁰. Anche se i due eventi non si possono porre in stretta relazione, è certo che lo scopo de *Il Ciceroniano* era, nelle intenzioni dell'umanista, la difesa di una lingua che permettesse agli scrittori l'esposizione dei concetti della parte cattolica della religione cristiana⁴¹.

Le critiche che alcuni italiani mossero a *Il Ciceroniano* indussero Erasmo a un atteggiamento meno benevolo nei confronti della penisola, che tanto aveva ammirato e amato nel suo viaggio giovanile: egli scrive a Nicola Filip-

³⁸ HEIKO A. OBERMAN, *The impact of the Reformation*, USA, Eedermans Publishing Company, 1994.

³⁹ FEDERICA AMBROSINI, *Storie di patrizi e di eresia nella Venezia del '500*, Milano, Franco Angeli, 1999: l'Ambrosini ricorda che Marin Sanudo nei suoi *Diarii* raccoglieva quante più notizie possibili su il «perturbatore di Chiesa e Impero», dato che lo storico veneziano sentiva l'esigenza di tenersi al corrente delle novità che riguardavano, ovviamente, soprattutto Venezia: cfr. *ivi*, pp. 18-19. Ma a Venezia, come del resto in altre città italiane, vi erano dei simpatizzanti del nuovo movimento religioso: per un esame più approfondito e, in particolare, per la bibliografia, cfr. EAD., *Storie di patrizi*, cit., pp. 21-29.

⁴⁰ Non si potrà evitare qualche cenno al problema del ciceroniano che è il fulcro del dialogo di Erasmo: DESIDERIO ERASMO DA ROTTERDAM, *Il ciceroniano o dello stile migliore*, testo latino, traduzione italiana, prefazione, introduzione e note a cura di Antonio Gambaro, Brescia, La Scuola, 1965. Il dialogo, composto intorno al 1528, suscitò numerose reazioni sia in Italia sia all'estero. La questione fondamentale era comunque il problema dell'imitazione sul quale già vi era stata una vivacissima discussione nella penisola durante il Trecento e nel Quattrocento (cfr. ERASMO DA ROTTERDAM, *Il ciceroniano...cit.*, Introduzione, cap. II, pp. xxxii-xlix). Lo scambio epistolare tra il Poliziano e il Cortesi, nel quale non erano risparmiati insulti da entrambe le parti, in particolare dal Cortesi, può ben rispecchiare la situazione dell'epoca su questo spinoso problema. Cfr. *Angelus Politianus Paulo Cortesio e Paulus Cortesius Angelo Politiano*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di Eugenio Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 903-905; 905-11. Sull'argomento si è scritto e discettato molto: rinvio solo, per l'ultima bibliografia a DONATELLA COPPINI, *Gli umanisti e i classici*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» s. III, XIX (1989), pp. 270-85.

⁴¹ Non è certo questa la sede per esaminare in modo approfondito la posizione, ritengo abbastanza chiara, di Erasmo nei confronti del luteranesimo. Basterà confrontare l'indice generale del XII volume dell'edizione Allen che contiene, alle pp. 130-32 i numerosi rinvii reperibili nell'Epistolario erasmiano a Lutero, ai Luterani e alle sette della religione che si andava allora affermando: certamente la vicinanza tra l'anno dell'esposizione delle tesi di Lutero e la pubblicazione di poco successiva de *Il Ciceroniano* non può non indurre a qualche riflessione.

po di Spagna che nella penisola è sorta una setta, simile a quella dei luterani e agli intransigenti, cioè i nemici degli studi letterari, quella di coloro che ritengono che bisogna cancellare dal catalogo dei dotti coloro che non imitano lo stile ciceroniano⁴².

I toni delle epistole dell'umanista olandese, soprattutto in quelle indirizzate a Viglio, lasciano ancora spazio al *witz*, seppure un po' acre, mentre come vedremo nel caso dell'Alandro, che considerava erroneamente acerimo nemico, egli non seppe più trovare toni pacati e misurati. Certamente non erano momenti particolarmente sereni né per Erasmo stesso, né per i suoi sodali, che erano in folta schiera, né per i suoi nemici. L'onda lunga e gli effetti di quest'opera si protrassero sino alla morte dell'autore; questo non fu tra l'altro un fenomeno solo italiano, ma si diffuse anche in terra di Francia.

Il suo principale corrispondente dall'Italia, che fu appunto in quegli anni lo Zuichemo, non si sottraeva alle polemiche, anzi in alcuni passi delle sue lettere, sembra, sia pure scherzosamente, gettare benzina sul fuoco. Inoltre nella penisola la polemica sull'imitazione contava ormai quasi due secoli di vita ed era stata sempre piuttosto vivace, creando inimicizie e odi talvolta fantasmatici, talvolta reali e feroci.⁴³

Erasmo un po' scherzosamente dichiara di aver notato che la lettera sapeva più di Cicerone più di altre: «Nam haec epistola tua postrema spirabat nescio quid Tullianum, non quidem praeter solitum, sed tamen solito magis [...]. Extra iocum, mi Vigli, suaserim ut aut cum talibus ne conflicteris aut ne concertatio exeat in amarulentiam»⁴⁴. Il consiglio che il maestro dà al giovane allievo è comunque di tenersi lontano da simili polemiche e da tali amicizie che ingenerano solo amarezza.

Viglio gli risponde a stretto giro di posta, difendendosi dall'accusa di far parte dei ciceroniani: «Sed tamen tua fretus humanitate veniam quo volui. Nam me per iocum in Ciceronianorum numero ponis, contra ipsorum ac meam sententiam. Hoc enim tibi sancte affirmo, numquam ne illi quidem imitationi, quam tu non videris improbare, operam me dedisse»⁴⁵. Ma chi

⁴² Basilea, il 25 aprile 1526, ep. 1701, vol. VI, pp. 427-28.

⁴³ Cfr. n. 40.

⁴⁴ Epist. 2604, cit., pp. 427-28; cfr. n. 28.

⁴⁵ Epist. 2632, Padova, 28 marzo 1532, vol. IX, pp. 475-80, a p. 476.

erano allora questi filociceroniani che tanto sembrano aver amareggiato gli ultimi anni della vita di Erasmo? Per rimanere nell'area veneta, come già si è detto, tralasciando quindi le maldicenze che potevano giungere dalla terra di Francia e dalle altre regioni d'Italia, ricorderò solo Giulio Camillo Delminio, chiamato anche Camillo e lo Scaligero⁴⁶. Camillo compose un'*Apologia* (1531) di lieve momento che circolava in Francia ancora manoscritta e fu stampata con il titolo *Dell'imitazione* (comprendeva in realtà due trattati, l'uno *Della memoria* e l'altro *Dell'imitazione*) soltanto nel 1544, mentre lo Scaligero nella sua *Oratio pro M. Tullio Cicerone* - sempre del 1531 - rovesciava sull'umanista olandese parole ingiuriose⁴⁷.

Viglio cerca di usare toni scherzosi, come farà anche nell'Epistola 2791, per cercare di distrarre il maestro dalla sua cupezza e tetraggine.

Vediamo intanto come Viglio descrive, con ironia, dopo aver accennato al libello contro *Il Ciceroniano* del friulano, quella che all'autore doveva apparire una grande impresa e che in realtà fu poco compresa dai contemporanei: il teatro di Camillo Delminio. «Cum diebus hilarioribus qui Quadragesimam praecurrunt Venetias essem profectus, susurrare illic Ciceronianos nescio quid de Iulio Camillo subodorabar. Id mysterium postea quidam amicus mihi revelavit: illum scilicet scripsisse Apologiam adversus Ciceronianum tuum, quam plerique a se lectam mihi affirmarunt. Sed ego nondum potui, tametsi sedulo annixus, tam preclaro libello potiri, in quo illi adhuc symmistae secreto delitiantur. Tum vero et eundem (*scil.* Iulium Camillum) Amphitheathrum quoddam, admirabilis ingenii opus, construxisse aiunt, in quod qui spectatum admittatur non minus diserte de qualibet re quam ipse Cicero dicere poterit. Ego fabulam initio esse credidi, donec forte inter colloquendum ex Baptista Egnatio rem totam apertius intelligerem. Dicitur enim Architectus ille, in certos quosdam locos, quidquid de quaque re apud Ciceronem reperitur, redegisse. Omnia quoque vocabula, quibus ille et quoties utatur, et in quo sensu, sedulo conquisivisse. Tum certos quosdam ordines gradusque figurarum disposuisse, atque alia multa, stupendo quo-

⁴⁶ Giulio Cesare Scaligero: cfr. THOMAS M. CONLEY, *No way to Pick a Fight: A note on J. C. Scaliger's First "Oratio Contra Erasmus"*, in «Rhetorica», xxvi (2008), 3, pp. 255-66.

⁴⁷ Per il contenuto e il tono dei due libelli cfr. ERASMO DA ROTTERDAM, *Il ciceroniano o dello stile migliore*, cit., Introduzione, pp. LXXXIX-XC e pp. CI-CII. Per l'*Apologia* e il *Dell'imitazione* del Camillo, cfr. anche GIORGIO STABILE, *Camillo, Giulio detto Delminio*, *DBI*, vol. XVII 1974, pp. 218-30, a pp. 221-22.

dam labore ac divino quodam acumine, nulli antea in Cicerone animadversa annotasse; descripsisseque haec omnia illum aiunt in chartis quibusdam quae involvi atque explicari possint, quae ad Amphitheatri parietes suspensae confestim id quod queritur suppeditare valeant [...]. Id enim Francorum Regi destinat, cui nuper in Gallia gustum praebuit [...]. Itaque Daedalus ille egregius totus est in huius operis apparatu. Audivi et huc venturum: nam nunc agit Venetiis. Quod si fiet, observabo hominem diligentissime, quo experiar an me theatri illius contemplatio Ciceronianis reconciliare queat. Si quo vero numine afflatus fuero et si quid intellexero quod te scire oportere putabo, nihil equidem lubentius ad te scribam[...]. Quod autem Petri Bembi sit de huiusmodi rebus iudicium, non satis scire possum [...]]»⁴⁸.

Sempre con gli stessi toni scherzosi Viglio riprende la descrizione del teatro: «De Amphitheatro nuper aliquid promisi. De quo possem nunc longissime scribere, nisi vererer, ne serias aures tuas eiusmodi nugis offenderem. Nam ne quid ignores, fuit et Viglius in Amphitheatro, omniaque diligenter per-spexit. Opus est ligneum multis imaginibus insignitum, multisque undique capsulis refertum: tum varii in eo ordines et gradus. Singulis autem figuris et ornamentis sua loca dedit, tantamque mihi chartarum molem ostendit ut, etsi semper audierim Ciceronem uberrimum eloquentiae fontem esse, vix tamen induci potuissem ut crederem unum auctorem tam late patere, totque ex eo volumina consarcinari potuisse. Auctoris nomen tibi scripsi, Iulius quippe Camillus vocatur. Est autem valde balbus, et latine aegre loquitur, hoc se praetextu excusans, quod styli perpetuo exercitio loquendi usum prope amiserit. In vernacula tamen lingua aliquid valere dicitur, quam etiam aliquando Bononiae professum eum aiunt. Cum rogarem de operis ratione, institutoque atque successu, cuncta religiose quasi obstupescens rei miraculo, chartas ali-

⁴⁸ Epist. 2632, cit., pp. 479-80: cfr. n. 45. Erano certamente giudizi estemporanei; per i giudizi della critica moderna, cfr. FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, (trad. dall'inglese *The Art of Memory*, London, Ruotledge & Kegan Ltd, 1966, di Albano Biondi), Torino, Einaudi, 1972, cap. VI, pp. 121-147, a pp. 121-23; GIULIO CAMILLO DELMINIO, *L'idea del Teatro e altri scritti sulla retorica*, a cura di Lina Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991; *La Cultura della memoria*, a cura di Lina Bolzoni e Pietro Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992; LINA BOLZONI, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995. Per la fortuna critica di Camillo, cfr. FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 121-26. Per un aspetto completamente diverso di questo poliedrico autore, cfr. LUCIANA BORSETTO, *Patrizi, Virgilio, Giulio Camillo. Utopia, profezia, armonia nell' "Eridano"*, in *Riscrivere gli antichi, riscrivere i moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2002 («Contributi e Proposte», 57), pp. 273-301, *passim*.

quas obiecit, easque recitavit, sic ut numeros omnes et clausulas, totumque artificium exprimeret Italicis modis, sed valde imparibus propter linguae impedimentum Rex urgere dicitur, ut redeat tandem in Galliam cum magnifico opere [...]. Hoc autem theatrum suum auctor multis appellat nominibus, aliquando mentem et animum fabrefactum, aliquando fenestratum: fingit enim omnia quae mens humana concipit, quaeque corporeis oculis videre non possumus, posse tamen diligenti consideratione complexa signis deinde quibusdam corporeis sic exprimi, ut unusquisque oculis statim percipiat quidquid alioqui in profundo mentis humanae demersum est. Et ab hac corporea etiam inspectione theatrum appellavit [...]»⁴⁹.

Con un certo sarcasmo Erasmo chiamò il grande inventore *tuus Daedalus*. Infatti la sua risposta non si fece attendere a lungo: «[...] An tuus Daedalus tuus extruet nobis novum Amphitheatrum? Quid istis tumultibus insulsius? De Iulii Camilli libro miror istic mussari, quum Lutetiae excusus volitet per omnes regiones. Non perlegi totum, carptim degustavi: totus a capite usque ad calcem scatet impudentissimis mendaciis, et plusquam furiosis convitiis»⁵⁰.

Nell'epistola 2716 Viglio narra che anche l'Egnazio sorride del teatro: «Iulii theatrum vehementer ridet, idque nec hic ignorat nec ille dissimulat, magna apud Venetos Patricios autoritate suffultus [...]. Scripsisse vero adversus te quaedam hunc Iulium Camillum certum mihi constat»⁵¹.

È proprio nella lettera nella quale, scherzosamente, Erasmo aveva deriso Camillo e il suo anfiteatro, che egli si lascia andare alle congetture più lontane dal vero attribuendo all'Aleandro la composizione di un libello che in realtà era stato scritto dallo Scaligero: «Is (*scil.* Aleander) quaedam venena addidit libello Iulii. Titulus erat Iulii Caesaris Scaligeri. Fingit se esse Gallum, et nominat locum quemdam obscurum. Ex phrasi, ex ore -continua con enfasi l'umanista olandese-, et criminatione convictus Aldini, aliisque convitiis mihi persuasi hoc opus, maxima saltem ex parte, esse Hieronymi

⁴⁹ Epist. 2657, cit., pp. 29-30: cfr. n. 23.

⁵⁰ Epist. 2682, vol. X, pp. 54-56, a pp. 54-55, lettera inviata da Friburgo, il 5 luglio 1532; si ha l'impressione che Erasmo, data la somiglianza del nome, confonda Camillo con Giulio Cesare Scaligero, autore appunto della polemica *Oratio pro M. Tullio Cicerone*: cfr. BRATISLAV LUČIN, *Erasmus and the Croats in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, cit., a p. 97, n. 35.

⁵¹ Epist. 2716; cfr. n. 29. La citazione si trova a p. 98.

Aleandri: nam mihi genius illius domestico convictu adeo cognitus perspectusque ut ipse sibi non possit esse notior [...]»⁵².

Ma già in precedenza aveva scritto a Johann Koler: «Hieronymus Aleander archiepiscopus nunc est apud Caesarem legatus cum plenissima potestate; [...] Aleander, quum ante annos ferme novem adferret bullam adversus Luterum, hoc animo venit ut prius perderet Erasmus quam quicquam ageret adversus Luterum». Infine aggiunge: «Excusus est Lutetiae liber famosus ac simpliciter furiosus ficto titulo Iulii Caesaris Scaligeri. At ego illic phrasim Aleandri non minus agnosco quam novi faciem»⁵³, e a Bonifacio Amerbach: «Scaligeri virulentiam accepi. Aleander est autor. Tum agnosco phrasim hominis quam novi faciem. Video [...] et Aleander Archiepiscopus nunc apud Cesarem Legatus, cum plenissima potestate, parique insania. Nunc existimat se perfecturum, quod ante annos octo frustra tentavit»⁵⁴.

A proposito del libro dello Scaligero altri commenti feroci non si fecero attendere anche nelle lettere inviate allo Zuichemo: un solo esempio: «Liber Scaligeri tam est furiosus, ut Orestes non potest scribere insaniora. [...]»⁵⁵.

Lo Zuichemo cerca, nell'epistola 2791 inviata da Padova il 17 aprile 1533⁵⁶, di gettare un po' d'acqua sul fuoco, ritornando al tono più pacato, quasi da *gossip* mondano: come è stato detto, l'umanista olandese ritenne erroneamente responsabile delle offese contenute nel libello dello Scaligero l'amico di un tempo, Gerolamo Aleandro, il quale ricusò ogni partecipazione alla stesura di simili libelli e offriva al suo sodale l'affetto di sempre, anche perché era impegnato in incarichi di alta responsabilità, come ci informa sempre Viglio nell'epistola 2791. Proprio nell'epistola 2791 lo Zuichemo sembra voler far recuperare allo stimato maestro quella serenità che si era perduta in queste discussioni e malintesi: «Hieronymus Aleander⁵⁷ legatus

⁵² Epist. 2682, cit., pp. 54-55; cfr. n. 50. Nella sua *Oratio*, lo Scaligero si abbandona infatti ai peggiori insulti: dichiara che Erasmo, al tempo del suo viaggio in Italia, era stato *servus* di Aldo Manuzio, cioè *lector* delle opere che dovevano essere stampate, mentre - dichiara Erasmo - Aldo si limitava a leggere quanto io scrivevo e poi a darlo alle stampe. lvi, p. 55.

⁵³ Epist. 2565, vol. IX, Friburgo, 7 novembre 1531, pp. 369-370; l'Aleandro era allora nunzio apostolico in Germania.

⁵⁴ Epist. 2575, vol. IX, Friburgo, 29 novembre, 1531, a pp. 391-92, a p. 391.

⁵⁵ Epist. 2736, vol. X, a Viglio, Friburgo, 5 novembre 1532, pp. 124-25, a p. 124.

⁵⁶ Epist. 2791, vol. X, pp. 196-198, a p. 197.

⁵⁷ GIUSEPPE ALBERIGO, *Aleandro, Girolamo*, in *DBI*, I 1960, pp. 128-35.

nunc est apostolicus apud Senatam Venetum; et de libris, qui publice vendi possint, censuram accepit»⁵⁸. Nella stessa lettera lo Zuichemo ricorre a una modalità più discorsiva e racconta anche di altre personalità veneziane: «Romulus Amazeus⁵⁹ nuper quoque edidit Xenophontem latinum. Ex Venetiis sub praelo est opus quoddam Barrtholomei Ricci *De elocutione*, quod miris laudibus Itali extollunt». L'epistola termina con un amichevole cenno al Bembo il quale: «Me humaniter amplecti pergit»⁶⁰.

L'Aleandro fu vittima di un abbaglio da parte di Erasmo: l'umanista olandese lo considerò un nemico pericoloso e autore di alcuni libelli contro il suo *Il Ciceroniano*. Probabilmente i libelli scritti dagli italiani in difesa di Cicerone e le accuse che egli muoveva all'Aleandro erano una copertura che nascondeva un dissidio molto più aspro, cioè il diverso atteggiamento dei due umanisti-teologi nei confronti di Lutero e della Riforma protestante⁶¹. Non è certo un problema da affrontarsi in un breve scritto, soprattutto se chi scrive non è uno storico di professione. Tuttavia sia secondo Gambaro sia secondo Heesakkers⁶² la diffidenza erasmiana è dovuta alle diverse posizioni che i due umanisti-teologi assunsero nei confronti della Riforma. È possibile che l'Aleandro assumesse posizioni più dure, data anche la sua carica all'interno della chiesa, mentre Erasmo era un laico e condivideva alcuni propositi di rinnovamento della Chiesa che erano stati espressi da Lutero. Con tutte le cautele del caso si può forse dire che il rapporto tra i due, che come si è visto da alcune lettere era stato molto confidenziale, si sia rovinato dopo la scomunica del monaco sassone da parte di Leone X (1521). Infatti la lettera a Nicholas Everard, da Mechlin, del marzo 1521, inizia con una frase che segnala in Erasmo un'iniziale tolleranza per le riforme della chiesa proposte dal monaco sassone: «Si Lutherus moderatius scripsisset, etiamsi libere, et plus laudis ipse tulisset sibi et plus fructus attulisset

⁵⁸ Epist. 2791, cit., p. 197; cfr. n. 56.

⁵⁹ L'Amaseo aveva tradotto l'*Anabasi* di Senofonte: cfr. RINO AVESANI, *Amaseo, Romolo Quirino*, *DBI*, II, 1960, pp. 660-66, a p. 661. Nativo di Udine, l'Amaseo studiò a Padova negli anni 1520-1521.

⁶⁰ Epist. 2791, cit., p. 198; cfr. n. 56.

⁶¹ Sono certamente fenomeni troppo complessi e lontani dal poter essere intesi con la semplice lettura di un Epistolario. Si trattava probabilmente di un'inimicizia antica che risale attorno al 1520. Nell'Epist. 1482, vol. v, pp. 528-30, Basilea settembre 1524, Erasmo si rivolge all'amico di un tempo con parole che non sono abituali nella sua corrispondenza: «Vir eximie».

⁶² Cfr. DESIDERIO ERASMO DA ROTTERDAM, *Il ciceroniano o dello stile migliore*, cit., Introduzione, p. cxix; CHRIS L. HEESAKKERS, *Erasmian Reactions*, cit., p. 47.

orbi. Sed aliter visum est fatis»⁶³. Continua poi chiedendosi come faccia il pontefice a fidarsi di uomini così poco dotti e arroganti, come, ad esempio, l' Aleandro: «Aleander plane maniacus est, vir malus et stultus. [...] Res, ut audio, nunc agitur venenis: Parisiis sublatis sunt aliquot, qui Lutherum manifeste defendebant. Fortassis hoc in mandatis est ut, quoniam aliter vinci non possunt hostes Sedis Romanae [...] veneno tollantur cum benedictione Pontificis.⁶⁴ Hac arte valet Aleander. Is me Coloniae impensissime rogabat ad prandium; ego, quo magis ille instabat, hoc pertinacius excusavi»⁶⁵.

L' Aleandro tentò in alcune lettere di sottrarsi alle accuse e di riavvicinarsi all' amico di un tempo, ma con scarsi risultati perché ormai Erasmo era estremamente suscettibile: si vedano le due lettere scritte entrambe nello stesso giorno, il 1 aprile del 1532, da Ratisbona⁶⁶. Nella prima il cardinale dichiara di non aver visto il principe Alberto Pio, promotore della polemica contro *Il Ciceroniano*⁶⁷, se non in rare occasioni che non concernevano Erasmo, e aggiunge: «[...] Iam vero istius Iulii Scaligeri ficto, ut puto, nomine editum libellum, quod ovum meum suspicaris, ita mihi beneficiat Deus ut ne nominari quidem audieram priusquam de ea re ad me scriberes: quasi vero tam sim ociosus et foecundus ut possim, aut tam insanus ut velim, magno valetudinis discrimine et rei familiaris iactura, ova quotidie aliqua aliis vel parere vel incubare, unde universa laus falsi nominis auctoribus cederet et odium in me tuum, et quidquid mihi inde incommodi proveniret, mihi perpetuo permaneret». ⁶⁸ Prosegue per togliergli ogni sospetto di avere in animo di avvelenarlo: «An ignoras, o agathé, quicumque te opprimere vult, eundem et bonarum literarum et linguarum causam opprimere? Porro illis oppressis quid erit Aleander? [...] Proinde abstine tandem istarum querelarum, istarum suspicionum, per quas multorum doctorum et summatum virorum odium in te concitasti, et per amicitiam nostram quam ego integram salvamque semper existimavi, tu si quid contaminatum putas, possumus optimo amnestias remedio et pristinatorum officiorum rediteratione facile resarcire»⁶⁹. Nella secon-

⁶³ Epist. 1188, vol. IV, da Mechlin, Marzo 1521, a Nicholas Everard, pp. 446-448, a p. 446.

⁶⁴ Si ricava, da queste parole, che Erasmo non era adirato con il solo Aleandro, ma scagliava i suoi fulmini anche contro la santa Sede.

⁶⁵ Epist. 1188, cit., pp. 447-48.

⁶⁶ Epist. 2638, vol. X, pp. 5-8; Epist. 2639, vol. X, pp. 8-10.

⁶⁷ Ivi, p. 5.

⁶⁸ Ivi, p. 6.

⁶⁹ Ivi, p. 7.

da l'Aleandro dichiara di attendersi dall'amico delle parole di riconciliazione: «Abs te vero longissimas literas expecto, et in illis ea ob quae cognoscant amici complanatas esse omnino cicatrices eorum vulnerum, quae mihi ex ista falsissima vel delatione vel suspitione inflixisti», e fa capire che le sue numerose attività diplomatiche non gli lasciano il tempo per simili bazzecole⁷⁰.

Ma il tono di Erasmo rimane sempre sospettoso: infatti in un'epistola all'incirca di un mese dopo, inviata a Conradus Goclenius scrive: «Cum Aleandro per literas expostularam de libello Iulii Caesaris. Is, quo se liberet stolidissimi facinoris invidia, excusat se literis accurate scriptis, sed utitur lemmatibus multo frigidissimis. Exemplar ad te mitto. Ut video, tibi propedum persuasit: at ego qui domestico convictu, ac lectuli quoque contubernio, totum intus et in cute novi, tam scio esse ovum illius quam scio me vivere»⁷¹. Si noti il rafforzamento del superlativo "frigidissimis" con l'avverbio "multo".

Questo breve accenno alla Riforma conduce a parlare di un personaggio, assai interessante, al quale Erasmo, in tempi non sospetti per il futuro riformatore, indirizzò una breve lettera⁷²: si tratta di Pier Paolo Vergerio il giovane (Capodistria 1498 - Tubinga 1565). Il Vergerio, dopo essersi laureato in legge a Padova, intraprese la carriera ecclesiastica nel 1530. Divenne poi segretario papale e fu impiegato dapprima per una missione a Venezia; in seguito fu nunzio apostolico in Germania: questa lettera è in realtà un riassunto di quanto gli aveva scritto l'umanista olandese da Friburgo, con il quale egli si dichiara legato da buona amicizia. In essa l'umanista narra, assai brevemente, le vicende molto complesse che accompagnarono gli anni della Riforma e della minaccia turca⁷³.

⁷⁰ Epist. 2639, p. 10.

⁷¹ Epist. 2644, vol. X, da Friburgo, 3 maggio 1531, pp. 16-18, a p. 17.

⁷² Epist. 2825, vol. X, pp. 249-251, da Vienna; in realtà si tratta di un riassunto di una lettera di Erasmo scritta da Friburgo intorno al 20 giugno 1533.

⁷³ Epist. 2825, vol. X, pp. 249-50; cfr. ANNE SCHUTTE JACOBSON, *Pier Paolo Vergerio: The making of an Italian Reformer*, Genève, Droz, 1977 («Travaux d'Humanisme et Renaissance», 160): trad. it. VIRGINIA CAPPELLETTI e ANNA MARIA FABBRINI, *Pier Paolo Vergerio e la Riforma a Venezia*, Roma, Il Veltro, 1988; FEDERICA AMBROSINI, *Storie di patrizi*, cit., 24-5; *Pier Paolo Vergerio: polemista attraverso l'Europa del Cinquecento*: Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli, 15-16 ottobre 1998, a cura di Ugo Rozzo, Udine, Forum, 2000 («Libri e Biblioteche», 8); SILVANO CAVAZZA, *Bonomo, Vergerio, Trubar: propaganda protestante per terre di frontiera*, in *'La gloria del Signore': la riforma protestante nell'Italia nord-orientale*, a cura di Gianfranco Hofer, Mariano del Friuli, Edizioni del la Laguna, 2006, pp. 91-157, a pp. 110-117.

Erasmus lo conobbe in tempi per lui non sospetti, poiché il vescovo di Modruša e poi di Capodistria nel 1548 abbandonò la religione cattolica e divenne predicatore evangelico nella Svizzera meridionale.

Penso che dalla lettura dell'epistolario di un uomo dalla personalità così complessa possa essere uscito un quadro abbastanza interessante e non privo di vivacità di quella che doveva essere, con tutte le sue contraddizioni e incertezze, l'ambiente culturale tra le sponde dell'Adriatico nei primi decenni del Cinquecento.

KULTURA DVIJU OBALA JADRANA U ERAZMOVIM PISMIMA

U radu se govori o Erazmovoju korespondenciji s talijanskim prijateljima, posebice s Vigliom Zuichemom, profesorom prava na Sveučilištu u Padovi kojega je Erazmo vrlo cijenio i koji mu je slao vijesti iz jadranskih gradova.

U Erazmovim odnosima s Talijanima treba razlikovati dvije faze: u prvoj se, za vrijeme svog putovanja u Italiju (oko 1508.), Erazmo oduševljeno približava talijanskom kulturnom svijetu i uspostavlja brojna prijateljstva, kao na primjer s Aldom Manuziom. U drugoj Erazmo razmjenjuje brojna pisma s prijateljima kao što su Bembo, Giovanni Battista Cipelli i Jacopo Sadoledo. Međutim, u tom je nemirnom razdoblju često dolazilo do nesporazuma, tako da je Erazmo čak pomislio da je njegov stari prijatelj Hieronymus Aleander, pod pseudonimom Julius Caesar Scaligero, napisao knjigu protiv njegovog djela *Ciceroniano*. Prema mišljenju suvremene kritike, to je ipak bila samo prilika za prikrivanje različitih mišljenja Erazma i Aleandera o reformaciji.

CULTURE ON THE ADRIATIC COASTS IN LETTERS OF ERASMUS

The article deals with the Erasmus's correspondence with his Italian friends and with a teacher of law at the University of Padoa, Viglio Zuichemo, whom Erasmus appreciated a lot and who sent him news from the Adriatic cities.

We have to distinguish two periods in Erasmus's relations with Italians, the first, during his journey to Italy (about 1508), when he considered any thing good and had good friends, such as Aldo Manuzio.

In the second period Erasmus exchanged many letters with some friends, such as Bembo, Giovanni Battista Cipelli and Jacopo Sadoletto. Nevertheless in this period of turbulence misunderstandings were common, so Erasmus thought that his old friend, Hieronymus Aleander, under the name Julius Caesar Scaligero, wrote a book against his *Il Ciceroniano*. But the modern criticism thinks that it was only an occasion to hide the different opinions that Erasmus and Aleander had about the Reform.

Guido Santato

Università di Padova | *Original scientific paper*

Lo studio prende in esame la traduzione friulana di un celebre carme di Tommaseo, *Alla Dalmazia*, pubblicata da Pasolini nel terzo numero dello *Stroligut*, la rivista dell'*Academiuta di lenga furlana*. Il titolo del carme tommaseiano viene significativamente tradotto con *A la so Pissula Patria* (Alla sua piccola patria). Il tema della «piccola patria» è centrale nel programma dell'*Academiuta*: il Friuli viene più volte accostato da Pasolini alle altre «Piccole Patrie di lingua romanza»: la Provenza, la Catalogna, i Grigioni e la Rumènia. Questa elegante traduzione consente di entrare nel laboratorio poetico del Pasolini friulano e di vedere all'opera quelle componenti interlinguistiche attive sin dall'inizio nella sua poetica anti-dialettale. La traduzione evidenzia inoltre l'abilità con la quale Pasolini opera un'autentica ricodificazione del testo tommaseiano facendone - sulla base dell'identificazione ideale tra la Dalmazia e il Friuli - un piccolo manifesto del suo amore per la «piccola patria» friulana e della sua poetica tesa a innalzare il friulano a dignità di lingua per poesia. La topografia del testo si sposta progressivamente dalla Dalmazia al Friuli: il destinatario dell'apostrofe finale diviene in tutto e per tutto il Friuli contemporaneo.

LA TRADUZIONE PASOLINIANA IN FRIULANO DEL CARME *ALLA DALMAZIA DI TOMMASEO*

La presenza di Tommaseo nell'esperienza poetica, così come nella riflessione linguistica ed estetica del primo Pasolini costituisce un fenomeno di notevole importanza. La lettura dei *Canti del popolo greco*, in particolare, rappresenta un'esperienza fondamentale. Il culto tommaseiano della poesia popolare intesa come espressione di sentimenti storici e collettivi elaborati dall'anima popolare e dalla sua creatività linguistica sembra trovare un'eco profonda nel giovane *félibre* friulano. Il proposito di mostrare all'Italia «sorgenti nuove di fresca poesia», ovvero di dischiudere un tesoro di poesia alla nuova sensibilità romantico-popolare - espresso da Tommaseo nella lettera in cui annuncia a Mustoxidi il progetto dei *Canti del popolo greco* - viene riecheggiato più volte da Pasolini nei brevi scritti teorici e programmatici pubblicati negli *Stroligut di cà da l'aga* (Piccolo almanacco scritto nel dialetto friulano parlato di qua del Tagliamento, ovvero sulla riva destra). I primi

due fascicoli della rivista vengono pubblicati da Pasolini rispettivamente nell'aprile e nell'agosto del 1944.

La scelta del dialetto di Casarsa quale «lingua per poesia», anzi quale «lingua pura per poesia» compiuta con la raccolta *Poesie a Casarsa* (pubblicata nel 1942) si configura come un'operazione linguistica esemplarmente rappresentativa della poetica del primo Pasolini, che in questo modo si appropria di un linguaggio poetico d'eccezione, letterariamente vergine perché privo di tradizione scritta. L'alternanza o equivalenza topica lingua morta - lingua nuova si pone però a Pasolini in termini sostanzialmente nuovi rispetto ai precedenti di George, di Pascoli o di Mistral. La lingua ch'egli assume a materia e soggetto d'espressione poetica può configurarsi come lingua «morta» solo da un punto di vista esterno, per alcuni caratteri singolarmente arcaici e romanzi (particolarmente nella fonetica) del dialetto friulano. Essa è in realtà la lingua viva e parlata di un mondo al quale, per suo tramite, l'autore ritorna: il Friuli materno. Il dialetto viene percepito tra sollecitazioni sonore e cromatiche di derivazione simbolista che tendono a sospendere, quasi a fermare la parola in quella «hésitation prolongée entre le son et les sens» (secondo la famosa definizione di Valéry) in cui si attua il fonosimbolismo poetico del Pasolini friulano. L'origine più specificamente stilistica e filologica di questa scelta dialettale si colloca su due linee parallele e complementari. Una prima, muovendo da Rimbaud e Mallarmé, giungeva a Pasolini attraverso le sperimentazioni linguistiche del decadentismo europeo recandogli il problema di «trouver une langue», ovvero della fondazione di una lingua per poesia. Una seconda, muovendo dallo Herder della *Naturpoesie* e dei *Volkslieder* (o, volendo, già da Vico e Rousseau), attraverso proprio il Tommaseo dei *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*, il Nievo degli *Studi sulla poesia popolare*, il Nigra dei *Canti piemontesi* gli indicava gli strumenti e le direzioni di una possibile soluzione. Nell'adozione del friulano come lingua per poesia confluiscono dunque la grande tradizione simbolista-decadente e quella romantico-popolare determinandone i particolarissimi caratteri insieme umili e preziosi. Anche da questo punto di vista si conferma dunque la centralità di Tommaseo nella poetica friulana di Pasolini.

Nel febbraio del 1945 Pasolini fonda a Versuta (una frazione di Casarsa), insieme al gruppo di giovanissimi poeti locali che già collaborava agli *Stroligut*, l'*Academiuta di lenga furlana*. L'annuncio viene dato da Pasolini nell'editoriale che apre il terzo *Stroligut*, pubblicato nell'agosto del 1945. Il

Friuli viene subito accostato da Pasolini alle altre «Piccole Patrie di lingua romanza»: la Provenza, la Catalogna, i Grigioni e la Rumènia. Il programma dell'*Academiuta* non si limita peraltro all'ambito poetico e letterario ma si estende anche a quello politico, facendo proprio l'obiettivo dell'«autonomia della Piccola Patria» (tema, all'epoca, di concreta attualità in Friuli). Il nesso poetica-linguistica-politica è centrale nell'esperienza del Pasolini friulano, che ritorna frequentemente, non a caso, sul tema della «piccola patria». Sempre nel terzo *Stroligut* Pasolini pubblica, nella sezione *Tradutions*, la traduzione friulana di un celebre carme di Tommaseo, *Alla Dalmazia* - della quale ci occuperemo - il cui titolo viene significativamente tradotto con *A la so Pissula Patria* (Alla sua piccola patria).

I richiami a Tommaseo non mancano anche nella contemporanea poesia in lingua di Pasolini. Nella *Nota* posta a chiusura della sua prima raccolta poetica in lingua, *Poesie* (1945), Pasolini dichiara «la sua predilezione per la lingua dell'Ottocento con Leopardi, Foscolo, Tommaseo e Cattaneo». Nel 1946 Pasolini pubblica, sempre per le edizioni dell'*Academiuta*, *I pianti*: una serie di elegie in morte della nonna materna. La raccolta è aperta da una citazione dei *Canti del popolo greco* di Tommaseo: «Rizza il guanciaie, ch'io rizzi il corpo mio / e reggi 'l mio corpo, finch'esca l'anima mia». Nel secondo verso Pasolini inserisce una variante rispetto al testo tommaseiano, che recita «e reggi 'l mio capo, finch'esca l'anima mia» (*Il morente*)¹. La lettura dei *Canti del popolo greco* affiora probabilmente anche nel dramma storico *I Turcs tal Friùl*, la cui stesura risale al maggio 1944 e pubblicato postumo. L'opera prende lo spunto da un episodio storico: l'invasione del Friuli ad opera dei turchi nel 1499. L'azione è ambientata a Casarsa. Un'importante suggestione, se non un modello per la rappresentazione di quest'*epos* storico friulano giunse probabilmente a Pasolini dai canti cleftici dedicati alla rievocazione epica di episodi delle numerose guerre combattute dai greci contro i turchi: particolarmente nei canti dialogati il concitato alternarsi delle battute e delle notizie raggiunge risultati di notevole efficacia drammatica.

¹ Cfr. NICCOLÒ TOMMASEO, *Canti del popolo greco*, a cura di Guido Martellotti, Torino 1943, p. 28; questa è stata con ogni probabilità l'edizione utilizzata da Pasolini (cfr. inoltre NICCOLÒ TOMMASEO, *Canti del popolo greco*, vol. III dell'edizione dei *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, Venezia 1841-1842, ora, in ristampa anastatica, Bologna 1972).

I *Canti del popolo greco* di Tommaseo entrano in un modo vistoso e del tutto particolare anche nella scena di un romanzo giovanile di Pasolini, *Amado mio*, steso nel 1948 e pubblicato postumo nel 1982. Il rapporto con il testo tommaseiano in questo caso non è diretto, come nella traduzione di *Alla Dalmazia*, ma opera ad un diverso livello intertestuale. In *Amado mio* l'intertestualità si realizza prevalentemente nella forma della citazione, quale contrappunto lirico alla narrazione in prosa. Pasolini inserisce nella narrazione, anzi nel vivo dello svolgimento degli episodi e dei dialoghi versi ripresi dai *Canti del popolo greco*, che il protagonista (dal trasparente nome-*senhal* Desiderio) sta leggendo. Questi versi interrompono la narrazione affidando all'intervento di una sorta di voce fuori campo una funzione di commento allusivo e insieme di controcanto poetico. La prima stesura di *Amado mio* è datata 1948². Il tema scopertamente autobiografico (l'eros omosessuale del protagonista) rendeva però problematica la pubblicazione del romanzo, così come di un altro romanzo incompiuto immediatamente precedente, *Atti impuri*. Dopo le prime citazioni il libro dei *Canti* compare in scena materialmente, come oggetto, fino a divenire quasi un protagonista attivo della vicenda.

L'esperienza tommaseiana occupa una posizione centrale nel Pasolini filologo e saggista della poesia popolare italiana. Il modello dei *Canti* viene assunto come espressione paradigmatica di quell'opposizione dialettica centro-periferia - in questo caso il rapporto Dalmazia-Firenze - che attraversa l'intera storia della poesia italiana e che costituisce uno dei fondamenti della riflessione linguistico-letteraria non meno che del lavoro antologico del Tommaseo. Si veda il rapido ma lucidissimo inquadramento del Tommaseo traduttore e antologista di canti popolari operato da Pasolini nello studio panoramico che apre *Canzoniere italiano*, l'antologia della poesia popolare da lui curata (nel testo sono inseriti alcuni brani ripresi dai *Canti del popolo greco*):

La complessità del Tommaseo [...] può essere analizzata [...] in quel suo paradigma strutturale che è il rapporto periferia-centro, Dalmazia-Firenze, che permette di veder risolta in lui ogni contraddizione attraverso il più semplice processo dialettico. Nella fattispecie: il po-

² L'elaborazione si protrasse certamente negli anni successivi: cfr. PIER PAOLO PASOLINI, «*Amado mio*» preceduto da «*Atti impuri*», a cura di Concetta D'Angeli, Milano, 1982 (ora in IDEM, *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, 2 voll, Milano, Mondadori, 1998, t. I, pp. 5-336).

pulismo *ante litteram* della sua figura di ricercatore di poesia popolare, e l'aristocraticità che presiede a tale operazione, si risolvono in un 'tono' fra volgare e eletto, fra trasandato e squisito, che è tipico e inconfondibile del Tommaseo [...]³.

Nel corso di questo studio Pasolini ritorna più volte sul Tommaseo «rifacitore romantico», «romanziero lirico compresso in postille»⁴. Nella prima metà degli anni '50, quando lavora appunto al *Canzoniere italiano*, il modello poetico tommaseiano è presente in modo particolare nel pensiero critico di Pasolini. I riferimenti a Tommaseo non mancano anche nella poesia pasoliniana degli anni '50 e '60.

Pasolini ritorna a Tommaseo in veste di critico nel 1973, con la recensione dedicata alla monografia tommaseiana di Giacomo Debenedetti⁵. L'intervento di Pasolini tende a individuare nella personalità intellettuale di Tommaseo la contraddittoria convivenza di un elemento di ossessione psicologica, che tende a bloccarne l'intelligenza letteraria e politica, e di un'attitudine sperimentale che lo conduce a vivere esperienze di straordinario interesse, prima fra tutte «l'esperienza dell'eccentrico alloglotta e dialettale».⁶ L'amore per i *Canti del popolo greco*, in particolare, non si era

³ PIER PAOLO PASOLINI, *Un secolo di studi sulla poesia popolare*, introduzione a *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, a cura di Pier Paolo Pasolini, Parma, Guanda, 1955, pp. xv-xvii (ora in IDEM, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, t. I, pp. 863-866). Nell'interpretazione di Tommaseo qui operata da Pasolini, particolarmente nella sottolineatura dell'elemento geografico-linguistico, ma anche nell'accento posto sulle «contraddizioni» si può riconoscere una più che probabile influenza continiana (riconoscibile anche nel linguaggio). Nel 1947 Gianfranco Contini aveva pubblicato nella «Fiera letteraria» (2-9 ottobre) il suo *Progetto per un ritratto di Niccolò Tommaseo* (ora in IDEM, *Altri esercizi*, Torino 1978, pp. 5-24). Proprio la lettura di questo saggio è all'origine di una breve lettera che Pasolini invia a Contini immediatamente, il 10 ottobre. Il tono dello scritto dà la misura della suggestione prodotta da questa lettura: «questo biglietto mi è stato proprio strappato dal Suo Tommaseo, che mi ha fatto passare un'ora di alta distrazione [...] Certi passi di quello scritto (la collocazione geografico-linguistica del Tommaseo, il suo odio contro se stesso ecc.), Le ripeto, mi costringono proprio a ringraziarLa» (PIER PAOLO PASOLINI, *Lettere*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1986, vol. I, p. 325).

⁴ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Un secolo di studi...* cit., pp. xxiii, lvii, lx, lxxvii-lxxxiii, xciv (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., t. I, pp. 873, 906, 911, 925-940, 954).

⁵ «Tempo», 13 maggio 1973, poi in PIER PAOLO PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, Torino 1969, pp. 90-94 (ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., t. II, pp. 1789-1794).

⁶ Modello interpretativo ricorrente nel Pasolini critico, che vi applica schemi linguistico-psicologici di derivazione spitzeriana e continiana: trova la sua maggiore realizzazione probabilmente nel famoso saggio su Pascoli.

certo attenuato in Pasolini con il passare degli anni: «La sua [del Tommaseo] traduzione dei *Canti popolari greci* è la più bella opera della letteratura italiana del pieno Ottocento, dopo il Porta, il Belli, i *Canti* del Leopardi e *I Promessi Sposi*. Gli è pari solo qualche pagina del suo nemico Cattaneo». Le traduzioni dei *Canti del popolo greco* di Tommaseo rappresentano per Pasolini un modello di traduzione condotta come esperienza essenzialmente poetica, ovvero come creazione di un nuovo linguaggio poetico.

Le traduzioni poetiche occupano non a caso un posto rilevante nel laboratorio del giovane Pasolini, che traduce in friulano testi poetici di Baudelaire, Rimbaud, Laforgue, Apollinaire, Jimenez, Guillén, Lorca, Pascoli, Ungaretti. Queste traduzioni poetiche d'altronde rientrano in una ben più ampia sperimentazione linguistica che rinvia al 'bilinguismo' poetico di Pasolini negli anni 1942-1953. In questi anni Pasolini alterna, come due distinti filoni poetici, la produzione in friulano e quella in lingua, «l'anti-italiano in falsetto e l'italiano eletto»⁷. L'essenza squisitamente poetica del friulano di Pasolini non può prescindere dalle componenti interlinguistiche che entrano nel suo spessore formale. Muovendo dal postulato continiano dell'interna traducibilità di una lingua Pasolini afferma un uso del dialetto come ideale traduzione dell'italiano, giungendo così ad una nozione della poesia dialettale come anti-dialetto. Di questo momento interlinguistico operante nella genesi delle poesie friulane offrono una significativa documentazione le traduzioni in lingua con cui le accompagna l'autore. Rivelatrice, al riguardo, la dichiarazione formulata da Pasolini nella Nota conclusiva del volume *La meglio gioventù* (1954): «le versioni in italiano a pie' di pagina [...] fanno parte insieme, e qualche volta parte integrante del testo poetico: le ho perciò stese con cura e quasi, idealmente, contemporaneamente al friulano»⁸. Le versioni in lingua costituiscono in realtà, dal punto di vista redazionale, una stesura parallela e coesistente con la prima, nonostante, anzi proprio per l'evidente intraducibilità musicale dei versi friulani. Il rilievo teorico che questa intraducibilità acquista nella nuova poetica dialettale di Pasolini è rappresentato in modo emblematico già nella divisione della seconda parte del suo saggio *Sulla po-*

⁷ Sull'argomento si può vedere il mio volume *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 17, 23-24 e 36-46.

⁸ Ora in PIER PAOLO PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003, t. I, p. 159.

esia dialettale (1947) in due sezioni; *Dell'intraducibile* e *Del traducibile*.⁹ Ciò che conta sottolineare, però, in merito alle versioni in lingua dei propri testi friulani redatte da Pasolini, è una loro particolarità, se non un'anomalia di fondo: non tanto perché versioni operate dall'autore sul proprio stesso testo, quanto perché in questo caso i due testi erano già coesistenti e reciprocamente alternativi al momento della stesura, nell'operazione poetica con cui la divaricazione delle scritture emergeva da un bilinguismo originario. Il dialetto è l'anti-lingua che prende forma proprio attraverso l'antitesi funzionale con la lingua. La lingua fornisce al dialetto il testo-base che rende possibile lo scarto e la negazione, il codice che rende possibile la metafora.

Veniamo ora al tema di questo intervento, ovvero alla traduzione pasoliniana del carme *Alla Dalmazia*. La traduzione consente di entrare nel laboratorio poetico del Pasolini friulano e di vedere all'opera quelle componenti interlinguistiche attive sin dall'inizio nella sua poetica anti-dialettale. La traduzione si presenta molto libera sin dal titolo: *A la so Pissula Patria*¹⁰; analogamente, «o patria mia» viene tradotto con «Pissula Patria» (v. 21), «seconda Italia» con «Italiuta» (v. 26). La traduzione sfrutta le possibilità di sintesi espressiva e di abbreviazione sintattica offerte dal dialetto, ma vengono anche eliminati interi versi ed alcune parti del testo specificamente riferite a vicende storiche della Dalmazia e quindi non conservabili in una traduzione che - ed è elemento sostanziale - si rivolge al lettore friulano e viene condotta in funzione di questo destinatario. La stessa scelta di questo testo, innanzitutto, sembra rispondere all'identificazione, da parte di Pasolini, di precise corrispondenze con i contemporanei orientamenti politico-culturali suoi e dell'*Academiuta di lenga furlana*. Nell'edizione 1872 delle *Poesie* di Tommaseo questo carme (composto tra il 1832 ed il 1845) rientra nel contesto di alcune liriche d'argomento patriottico come *Esilio volontario*, *A Stefano Conti d'Ajaccio* e *A Giuseppe Mulredo*, *còrso*: poesie dettate dall'amore per le due «patrie» entrambe lontane, l'Italia e la Dalmazia, e da un'ideale di fraterna convivenza tra quest'ultima e le nazioni vicine che nel corso della storia l'avevano invasa e oppressa. Vi erano quindi tutti gli elementi perché questo testo sollecitasse in Pasolini una stretta identificazione tra la Dal-

⁹ «Poesia» 8 (1947), pp. 105-116; ora in *SLA*, I, pp. 252-264.

¹⁰ Ora in PIER PAOLO PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1482-1487.

mazia ed il Friuli, anch'esso terra di invasioni. Un'analoga identificazione ideale tra la Corsica e l'Italia era stata inoltre proposta da Tommaseo nella poesia indirizzata a Multedo: «Te, come donna sconosciuta ancora, / che la voce e l'andar suo c'innamora, / o Corsica pensai con lieto amor. / [...] / Parvemi quasi di finir / l'esiglio: / Italia! Italia! dissi: ogni tuo figlio / stimai fratello, e gli tendea la man» (vv. 1-9)¹¹.

Il testo tommaseiano è un classico carme chiuso da un congedo (vv. 48-53). I primi due versi del congedo riprendono l'apostrofe con cui si apre il carme ai vv. 1-2. La traduzione di Pasolini opera complessivamente una notevole riduzione del testo tommaseiano: di 47 endecasillabi ne rimangono solo 31 (il carme è composto di 53 endecasillabi, ma Pasolini esclude dalla traduzione i sei versi del congedo). Pasolini riproduce nel testo friulano, con risultati di notevole qualità, il metro dell'endecasillabo sciolto adottato dal Tommaseo. La traduzione è composta interamente di endecasillabi, piani o tronchi, con l'eccezione del settimo verso, sdrucchiolo:

N. TOMMASEO

ALLA DALMAZIA

A la so Pissula Patria

Spregio o pietate alle superbe genti,
o poveretta mia, suona il tuo nome.
Siccome il braccio che, da corpo vivo,
mezzo reciso, dolorosa noia,
spenzola, in te così la vita altrui

Pietat, no altri, a li nations superbis,
o puora çera, i ti ghi fas. Un bras
mies tajat dal cuarp vif q' al penda. Çera

5

¹¹ La posizione di Tommaseo in merito alla questione dalmatica ha uno svolgimento piuttosto inquieto. Abbandonata ben presto l'ipotesi di una unione con la Serbia (alla quale fanno riferimento i vv. 27-33 e 41) inizialmente presa in considerazione, Tommaseo si pronunciò quindi in favore dell'autonomia della Dalmazia, affermandone infine l'italianità spirituale e culturale: cfr. NICCOLÒ TOMMASEO, *Scritti editi e inediti sulla Dalmazia e sui popoli slavi*, a cura di R. Ciampini, I, (Edizione Nazionale delle Opere, II) Firenze 1943. Si vedano sull'argomento RAFFAELE CIAMPINI, *Il Tommaseo e la questione dalmatica*, in IDEM, *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, Roma 1944, pp. 373-393; Id., *Vita di Niccolò Tommaseo*, Firenze 1945, pp. 287-299 e 413-428; JOŽE PIRJEVEC, *Niccolò Tommaseo fra Italia e Slavia*, Venezia 1977; MARCO PECORARO, *L'antiannessionismo del Tommaseo nella questione dalmatica del '61*, in *Saggi vari da Dante al Tommaseo*, Bologna 1970, pp. 361-455. Importanti contributi sono raccolti nel volume *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte*, a cura di Vittore Branca e Giorgio Petrocchi, Firenze 1977: si vedano in particolare ALBERTO MARIA CIRESE, *Tommaseo e i canti popolari italiani*, pp. 433-459; FILIPPO MARIA PONTANI, *Tommaseo e i canti popolari greci*, pp. 461-483; GIUSEPPE PIERAZZI, *Tommaseo e gli Slavi*, pp. 519-531.

scarsa, o Dalmazia, e con dolor s'infonde.			
Serbica e Turca, ed Itala e Francese,			
né ben d'altrui né tua ben fosti mai:		nè no ben to, né di quei altris mai.	
patria viva non ha chi di te nacque.		Patria a no 'l à cui q' al ti nas tal sen.	5
Ma se non mente al mio doglioso affetto	10	Ma se il me afiet pietous no' l'è ingianat	
il ciel sereno, e negli aperti venti		dal seil seren, e da li dolsis ariis,	
libero il cedro, e l'odorata neve		e dai morars fluris in primavera,	
de' mandorli affrettanti primavera;		ti jodaras una stazon pì biela.	
vedrai, sincera mia, stagion più lieta.		Ti jodaras i cros roncs rivistissi	10
Vedrai gl'ignudi poggi rivestirsi	15	di umis boscs e di selestis nulis.	
d'irrigua selva e di feconde nubi:		I puars, selvis q' a nodin. N' alta nula	
selva nuotante i porti; e nubi ratta			
(respir di barche nella foga ansanti)		(il greif flat da li barcis) su pal seil	
nel puro aere gettar nera favilla.		ator a soflarà falisçis scuris.	
Siccome uccel che in lieta ombra di verde,	20	Coma un usiel qe ta na ombrena verda	15
dopo lungo volar, cala e riposa;		dopu svualat avonda, al si poin stanc,	
tal, da Borea moventi o dall'Occaso,		cussì vignint da Nord viers il çalt lun	
volte alla calda luce d'Oriente,		di Orient, a pausaran nafs e penseirs.	
sosta faranno a te navi e pensieti.		No pì tra il mont e il mar un puor tocud	
Né più tra 'l monte e il mar povero lembo	25	di çera, e pucis vilis sparnissadis,	20
di terra epoche ignude isole sparte,		Pissula Patria, i ti saràs. Ma amiga	
o patria mia, sarai; ma la rinata			
Serbia (guerriera mano, e mite spirto),			
e quanti campi, all'italo sorriso			
nati, impaluda l'ottoman letargo,	30		
teco una vita ed un voler faranno,			
e darann'entro alle tue vene stanche			
vigor novello. E tu, porgendo fida			
la destra a Italia, ad Ellade la manca,		ti strenzaras par man Ellas e Italia,	
in sacre le unirai danze ed amplessi.	35	uninlis ta un sant bal. E forsi in te,	
Forse che in te degl'inimici orgogli		dulá qe sanc e amour pì dols il dî	
svestan la mente e l'Unghero e il Germano,		al nudris in tai cours, Slaf e Todesq	25
ed a' petti ove il sol mesce più caldo		si sintiran pì fradis. A ti, Italiuta,	
sangue ed amor, si sentano fratelli.			
Che in te, seconda Italia, Iddio compose,	40		
serbica stirpe, delle umane forme			
e degli affetti le diverse tempre,			
e mise in armonia gl'impeti e il senno:			
lingua ti diè di giovanili ardiri,		il Signour al ti à dat na lenga plena	
che in quante Europa suoni, orma maggiore	45	dai flours di zoventut, qe in duta Europa	
tien delle forti età quand'era il mondo		n'altra a no-nd-è qe pì di te a mantegni	
bambino al dubbio, e nell'amor gigante.		recuars di qei fuars timps, co al era il mond	30
		frutud tai dubius e, ta l'amour, zigant.	
Soffri gli spregi e la miseria, e spera,			
o poveretta mia. Mal nota sei,			
ma la dimessa tua fronte non cinge	50		

ladra ricchezza immonda, o gloria infame.
 Nel volger dell'età sarai più grande,
 ma più matura a' gran dolor sarai¹².

Sin dall'inizio si evidenzia nel testo della traduzione la componente strutturale di adeguamento semantico al nuovo termine di riferimento del testo, il Friuli, ovvero il processo di sostituzione del referente storico e poetico. Cambia il destinatario del titolo, dell'invocazione che apre il testo e della successiva similitudine antropomorfa. È una traduzione che si colloca palesemente al di fuori dell'ambito canonico della traduzione poetica intesa come ri-creazione dell'originale, come rifacimento o come creazione, *tout court*, di un nuovo testo poetico¹³. L'operazione compiuta da Pasolini è sostanzialmente diversa: più precisamente, è tutto questo, ma anche qualcosa di più e d'altro. Pasolini ricodifica il testo in funzione del nuovo referente modificando, e quando ciò non è possibile eliminando le descrizioni paesaggistiche e le rievocazioni storiche strettamente riferite alla Dalmazia. Ci si trova dunque davanti non ad un libero rifacimento, ma ad un rifacimento rigorosamente 'mirato' in funzione di una nuova topografia poetica - quella del Pasolini friulano - che colloca il testo su un orizzonte storico contemporaneo nel quale il problema dell'autonomia della «Piccola Patria» era concreto ed attuale. L'intera, fittissima serie dei deittici che scandiscono il testo, in particolare le numerosissime occorrenze del pronome personale «tu» - la struttura fondamentale del discorso all'interno di un'apostrofe - muta di referente. Se nel testo tommaseiano la struttura dei deittici situava il testo stesso nella relazione con la Dalmazia, nella traduzione pasoliniana essa lo situa in una relazione funzionale con il Friuli. Cambia il destinatario del discorso svolto all'interno

¹² Cfr. rispettivamente NICCOLÒ TOMMASEO, *Opere*, a cura di Aldo Borlenghi, Milano-Napoli 1958, pp. 29-31 e *Il Stroligut*, n. s. I (Casarsa, agosto 1945), p. 19. Una ristampa anastatica delle riviste friulane dirette da Pasolini è stata pubblicata nel 1983 a cura del Circolo Filologico Linguistico Padovano. Una successiva ristampa è stata curata da Nico Naldini: PIER PAOLO PASOLINI, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, Vicenza, Neri Pozza, 1994. In questo testo Pasolini adotta una grafia diversa da quella che usa in tutta la sua poesia friulana (ç per c dolce, q per ch), applicando le norme enunciate nella nota *Alcune regole empiriche d'ortografia* posta in apertura del medesimo *Stroligut*.

¹³ In merito a questo ed agli altri problemi teorici e linguistici della traduzione sarà appena il caso di ricordare qui i classici studi di Roman Jakobson, Walter Benjamin, Georges Mounin, Benvenuto Terracini, i successivi di Jean Cohen e di Franco Fortini ed i contributi di Pier Vincenzo Mengaldo su alcuni poeti-traduttori italiani contemporanei.

del testo e conseguentemente il significato del testo stesso. L'operazione di Pasolini agisce propriamente sul piano del messaggio e della ricezione.

Dal punto di vista stilistico la traduzione appare volta insieme ad una sintesi espressiva ed alla semplificazione realistica delle immagini più strettamente letterarie del testo tommaseiano, spesso intraducibili nel dialetto: «Spregio o pietate [...] suona il tuo nome» > «Pietat, no altri [...] i ti ghi fas» (vv. 1-2). Già nel primo verso si può però riconoscere un intervento legato alla nuova semantica del testo: Pasolini traduce «spregio o pietate» con «pietat» poiché nel testo tommaseiano il primo termine è riferito all'epiteto di «schiavi» o «schiavoni» usato per indicare i dalmati. La prima soppressione di una parte del testo tommaseiano dovuta alle ragioni già considerate riguarda i vv. 5-7: della lunga similitudine antropomorfa rimane solo una frase metaforica riferita nominalmente a «puora çera» (povera terra), sempre in stile nominale, seguita dal primo emistichio del v. 4 interamente monosillabico. Quando modifiche o soppressioni testuali non vengono imposte dalle esigenze già accennate, la traduzione viene condotta in modo sostanzialmente rispettoso del testo tommaseiano. I vv. 10-11 vengono modificati solo nella disposizione sintattica, per semplificare un costrutto ipotattico piuttosto complesso; «aperti venti» viene tradotto, non senza una sfumatura fonosimbolica, con «dolsis ariis». Il v. 12 viene soppresso per una evidente ragione semantica: in Friuli la neve abbonda, ma non vi crescono i cedri. Per una ragione analoga «mandorli» viene tradotto con «morars» (gelsi). Al v. 14 viene soppresso l'inciso vocativo («sincera mia»), d'altronde meramente retorico. Nei vv. 10-11 della traduzione si distende la suggestione musicale delle sibilanti - e non solo nelle terminazioni plurali tipiche del friulano - insieme ad un vocalismo di tipo eminentemente simbolico-ritmico: «ti jOdaras i crOS rOncS riviStiS-Si / di umiS bOScS e di SeleStiS nuliS». La traduzione di «feconde nubi» (v. 16) con «selestis nulis» modifica sostanzialmente il significato dell'immagine metonimica in favore di un tocco coloristico al quale non è estranea una suggestione fonosimbolica. La prima parte del v. 17 del carme tommaseiano, «selva nuotante i porti», viene resa con una costruzione nominale che chiude l'immagine tra due punti fermi: «I puars, selvis q' a nodin».

Nel testo della traduzione talvolta la sintassi e, conseguentemente, la punteggiatura vengono radicalmente modificate: il testo tommaseiano, articolato in periodi lunghi e dalla sintassi alquanto complessa, viene trasformato in una successione di nuclei lirici e di quadri descrittivi. La traduzione del v. 19 offre un altro esempio della sintesi di realismo lirico e di sugge-

stione fonosimbolica già considerata: «nel puro aere» > «su pal seil» (su nel cielo). Ancor più significativa al riguardo la traduzione del verso successivo, dove il tocco coloristico - che nel testo tommaseiano non è più che un tocco di maniera¹⁴ - trova ben altra consistenza nella materia verbale: «in lieta ombra di verde» > «ta na ombrena verda». Nel testo della traduzione, in particolare nel vocalismo, fortemente scandito sulle *a* e sulle *e*, il tocco di colore acquista quasi uno spessore cézanniano (non a caso Cézanne è il pittore moderno più amato da Pasolini nel periodo friulano). In alcuni casi la traduzione deve sostituire termini appartenenti alla tradizione letteraria con le espressioni corrispondenti nell'uso popolare: «da Borea» (v. 23) > «da Nord»; «lembo» (v. 25) > «tocut». A evidenti esigenze di semantica del nuovo testo corrispondente invece la traduzione di «isole» (v. 26) con «vilis» (paesi, borghi). L'intero brano compreso tra il secondo emistichio del v. 28 ed il primo del v. 33 - «Ma la rinata / Serbia» fino a «vigor novello» - viene invece soppresso perché riferito a vicende storiche della Dalmazia. La ripresa della traduzione dopo la soppressione di questo brano crea qualche problema a Pasolini, che capovolge la costruzione sintattica dei vv. 33-35. La personificazione della Dalmazia e la rappresentazione allegorica della fraternità tra nazioni vicine operate dal Tommaseo in questi versi non potevano naturalmente essere trasportate in un contesto friulano. La personificazione allegorica viene evidenziata dalla disposizione chiastica del v. 34, «la destra a Italia, ad Ellade la manca», corrispondente ad una geografia ideale e reale insieme. Un'evidente licenza letteraria è la traduzione di «Ellade» con «Ellas», termine inesistente sia nel friulano che nella *koinè* friulano-veneta. I vv. 36-39 vengono tradotti in modo piuttosto libero e indubbiamente felice: viene soppressa l'intera frase metaforica «degli inimici orgogli / svestan la mente», alquanto enfatica. La traduzione di «Unghero» con «Slaf» corrisponde a esigenze semantiche, mentre a ragioni eminentemente metriche è da ricondurre la traduzione di «sol» (38) con il monosillabo «dì» (v. 24 della trad.) anziché con «soreli» (sole). I vv. 41-43 vengono espunti dalla traduzione come i precedenti vv. 28-33.

Il successivo elogio della lingua data da Dio alla «seconda Italia» coinvolge profondamente la passione linguistica di Pasolini che intorno a questo elogio

¹⁴ Il v. 20, in particolare, richiama un noto *incipit* dantesco (*Par.* XXIII, 1: «Come l'augello, intra l'amate fronde») e due passi petrarcheschi (*Rime* CCVII, 35: «E, come augell'in ramo»; CCLXXIX, 1: «Se lamentar augelli o verdi fronde»), ma l'intero testo tommaseiano è tramato su una fitta tessitura di riecheggiamenti danteschi e petrarcheschi.

orchestra il finale della traduzione. L'elogio acquista un significato ben diverso rispetto al testo tommaseiano, divenendo espressione degli ideali linguistici dell'*Academiuta*. Il destinatario dell'apostrofe finale ormai è divenuto in tutto e per tutto il Friuli contemporaneo, al quale la traduzione si rivolge in chiusura con il suo messaggio linguistico e civile. La traduzione di «seconda Italia» (40) con il diminutivo «Italiuta» (26) si allinea semanticamente all'espressione «Pissula Patria» già posta a titolo e ripresa al v. 21 della traduzione. A questa apostrofe Pasolini unisce subito - dopo aver soppresso i vv. 41-43 del testo tommaseiano - l'elogio della lingua, che ormai si identifica interamente con la «lingua» friulana e non più con la lingua italiana, alla quale era rivolto l'elogio di Tommaseo. L'espressione piuttosto generica ed enfatica usata da Tommaseo per definire la lingua italiana - «lingua [...] di giovanili ardiri» (44) - acquista nella traduzione un rilievo poetico ben diverso: «na lenga plena / dai flours di zoventut» (vv. 27-28). La prima parte della definizione, coincidente con il secondo emistichio del v. 27, presenta una modulata continuità fonica prodotta dal legame di assonanza e consonanza che unisce i tre termini e che giunge ad una quasi identità fonica nella coppia nome-aggettivo: «NA LENgA pLENA». La sequenza è fortemente scandita sulle *a* e sulle *e* come l'immagine del v. 15 già considerata. La traduzione dei versi successivi è pressoché letterale, ma Pasolini aveva ormai raggiunto lo scopo di volgere al friulano l'elogio che il Tommaseo aveva innalzato alla lingua italiana. Su questo finale in maggiore, nel quale confluisce il metodico lavoro di rifacimento e di adattamento del testo al nuovo referente, Pasolini può così chiudere la sua traduzione. Il v. 47 del testo tommaseiano, che dispone in chiasmo un'immagine di probabile derivazione vichiana, viene tradotto letteralmente, ma anch'esso acquista nella traduzione un diverso rilievo, particolarmente per la ripetuta percussione fonico-ritmica sulle *t*: «fruTuT Tai dubius e, Ta l'amour, ziganT». Il congedo che chiude il carme tommaseiano diviene a questo punto del tutto superfluo: si tratta oltretutto di versi che nulla aggiungono al suo contenuto e che ripropongono anzi, accentuandone il tono commiserativo, il lamento sul destino della Dalmazia posto in apertura («soffri gli spregi e la miseria, e spera, / o poveretta mia...»).

Questa elegante traduzione in friulano evidenzia la sapienza letteraria e la sensibilità stilistica del giovane Pasolini. Ma evidenzia ancor più, come accennato, l'abilità con la quale Pasolini opera un'autentica ricodificazione del testo tommaseiano facendone, sulla base dell'identificazione ideale tra la Dalmazia e il Friuli, un piccolo "manifesto" della sua poetica - tesa a innalzare il friulano a dignità di lingua per poesia - e del suo amore per la "piccola

patria” friulana. Omettendo il congedo che chiude il carme tommaseiano, la traduzione di Pasolini si conclude non a caso con l’elogio della «lenga plena / dai flours di zoventut», che a questo punto si identifica pienamente con la «lenga» friulana in cui è scritta la traduzione. Il destinatario dell’apostrofe finale ormai è divenuto in tutto e per tutto il Friuli contemporaneo. La topografia del testo si sposta dalla Dalmazia al Friuli, scorrendo tra le due sponde dell’Adriatico, mare comune alle due patrie poetiche.

PASOLINIJEV PRIJEVOD NA FURLANSKI TOMMASEOVE PJESME *ALLA DALMAZIA*

Rad razmatra prijevod na furlanski slavne Tommaseove pjesme *Alla Dalmazia* koju je Pasolini objavio u trećem broju «Stroligut», časopisa *Academiute di lenga furlana*. Naslov Tommaseove pjesme prevodi se kao *A la so Pissula Patria* (svojoj maloj domovini). Tema ‘male domovine’ centralna je u programu *Academiute*: Pasolini više puta uspoređuje Furlaniju s drugim ‘malim domovinama romanskoga jezika’: Provansa, Katalonija, Graubünden (Švicarska) i Rumunjska. Ovaj elegantni prijevod vodi nas u poetski laboratorij furlanskoga Pasolinija te nam pruža uvid u interlingvističke komponente prisutne od samoga početka u njegovoj anti-dijalektalnoj poetici. Prijevod ističe i sposobnost kojom Pasolini rekodira Tommaseov tekst i pretvara ga - na temelju idealne identifikacije između Dalmacije i Furlanije - u mali manifest svoje ljubavi prema “maloj domovini” Furlaniji, i svoje poetike koja stremlji uzdizanju furlanskoga u poetski jezik. Topografija teksta progresivno se premješta iz Dalmacije u Furlaniju: završni usklik posvećen je po svemu i u svemu suvremenoj Furlaniji.

PASOLINI’S TRANSLATION INTO FRIULIAN OF TOMMASEO’S POEM *ALLA DALMAZIA*

This work examines the translation into Friulian of a famous poem by Tommaseo, *Alla Dalmazia*, published by Pasolini in the 3rd issue of «Stroligut», the journal of the *Academiute di lenga furlana*. The title of Tommaseo’s poem is significantly translated as *A la so Pissula Patria* (To his Little Homeland). The motif of the ‘little homeland’ is central to the program of the *Academiuta*: Pasolini compares Friuli many times to other ‘Little homelands of romance languages’: Provence, Catalonia, the Grisons (Switzerland) and Romania. The elegant translation allows us to see Pasolini’s Friulian poetry laboratory and how those interlinguistic components work from the beginning of his anti-dialectal poetry. The translation shows the ability of Pasolini to produce an authentic recodification of Tommaseo’s text and transform it - based on the ideal identification of Dalmatia and Friuli - into a little manifesto of his love for Friuli, his ‘Little Homeland’, and of his poetry aimed at raising Friulian to the dignity of a poetic language. The topography of the text shifts progressively from Dalmatia to Friuli: the final apostrophe is dedicated completely to contemporary Friuli.

I proverbi vengono generalmente definiti come l'espressione più autentica del pensiero, dell'esperienza e delle emozioni di un popolo, e ogni proverbio come una massima popolare che contiene norme, giudizi, insegnamenti e consigli raccontati in breve forma, spesso per metafore e similitudini e rappresenta l'espressione della coscienza collettiva di una società. Il fatto che la situazione meteorologica ha sempre influenzato essenzialmente e qualche volta anche fatalmente la vita della gente sul nostro pianeta è importante per la creazione storica dei numerosi proverbi e delle sentenze legate alla situazione meteorologica, cioè indirettamente alle diverse attività umane. Benché la situazione meteorologica sia un'esperienza condivisa da tutta la specie umana, tuttavia, secondo la posizione geografica e quindi del clima, essa varia da un popolo all'altro, come varia anche il parlare popolare sul tempo.

I numerosi aspetti delle influenze reciproche tra la regione croata Dalmazia e la regione italiana Veneto si riflettono anche sul piano della paremiologia meteorologica e dell'agricoltura. In questo studio vengono analizzati proverbi meteorologici e agrari dei popoli delle due regioni dal punto di vista di diversi criteri metodologici. Il primo prende in considerazione quattro livelli di diversità o rispettivamente d'identità tra loro, vale a dire che i proverbi italiani e quelli croati mostrano quattro tipi di identità: identità linguistica totale, identità linguistica parziale, identità linguistica funzionale nonché identità del livello zero, il che risulterà con i diversi tipi dell'impronta linguistica imponendo il problema dell'impossibilità di determinare la direzione esatta della creazione dei calchi. Il secondo punto metodologico riguarda tutte le differenze ed equivalenze che si realizzano a diversi livelli linguistici come quello lessicale e morfosintattico, quindi semantico, ma anche al livello metrico e stilistico. Il terzo criterio metodologico riguarda l'analisi contrastiva che, per facilitare l'orientamento tra i numerosi proverbi presenti in tutti i sistemi letterari orali, è divisa secondo le stagioni, cioè secondo i mesi dell'anno.

PAREMIOLOGIA METEOROLOGICA DALMATO-VENETA

Introduzione

Molti autori contemporanei e dei secoli scorsi si sono dedicati allo studio della paremiologia, su quelle che Zdenko Škreb ha definito «forme minuscole di letteratura»¹. A ragione, dunque, la parte introduttiva di quest'analisi

¹ Cfr. ZDENKO ŠKREB, *Sitni i najsitniji oblici književnosti*, «Umjetnost riječi», Zagreb, I (1969), p. 39.

contrastiva si incentrerà su lavori già pubblicati. Innanzitutto ricordiamo alcuni tra gli autori stranieri più spesso citati, come Arthaber, Giusti, Pasqualigo, Cibotto, o Mieder², e alcuni tra i più noti nomi croati a partire da quelli più antichi, come il latinista sebenicense del primo rinascimento Juraj Šižgorić, Skarpa, Sabalich, Milošević, fino a Tvrtko Čubelić, il già citato Škreb, o il gruppo filologico dell'Università zaratina a cui appartengono Pavao Mikić, Danica Škara e Ljerka Šimunković³.

Da non dimenticare un autore molto importante, Vuk Stefanović Karadžić. Nel 1836 Karadžić, a Cetinje, pubblicò per la prima volta una raccolta di proverbi e poesie popolari (quest'ultime in varie edizioni) cui acriticamente attribuì origini serbe, nonostante molti di loro avessero in realtà radici dalmate in quanto caratteristici della costa orientale adriatica e dell'entroterra della Dalmazia⁴. Ciò non dovrebbe sorprenderci data la situazione sociopolitica e culturale balcanica dell'epoca. L'importanza del suo lavoro fu però tale da riuscire, già nella prima metà del XIX secolo, a diffondere in tutta Europa queste miniature letterarie⁵.

² Cfr. AUGUSTO ARTHABER, *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali italiani, latini, francesi, spagnoli, tedeschi, inglesi e greci antichi*, Milano, 1929; GIUSEPPE GIUSTI, *Raccolta di proverbi toscani*, Firenze, 1871; CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, 3^a ed., Forni Ed., Bologna, 1970; GIOVANNI ANTONIO CIBOTTO, *Proverbi del Veneto*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1995; WOLFGANG MIEDER, *The Prentice-Hall Encyclopedia of World Proverbs*, New Jersey, 1985.

³ Cfr. JURAJ ŠIŽGORIĆ, *De situ Illyriae provinciae et civitate Sibenici*, cap. *Dicteria Illyrica*, (la fine del XV. secolo); VICKO JURAJ SKARPA, *Hrvatske narodne poslovice*, U Šibeniku, 1909; GIUSEPPE SABALICH, *I proverbi zaratini delle stagioni*, « Archivio Veneto-Tridentino », Venezia, VII (1925); F.J. MILOŠEVIĆ, *Biserje hrvatskog narodnog jezika*, Studija o poslovicama, U Šibeniku, 1910; TVRTKO ČUBELIĆ, *Narodne poslovice i zagonetke*, Školska knjiga, Zagreb, 1957; PAVAO MIKIĆ, DANICA ŠKARA, *Kontrastivni rječnik poslovice*, Školska knjiga, Zagreb, 1992; LJERKA ŠIMUNKOVIĆ, *More poslovice o moru - mare di proverbi sul mare*, Filozofski fakultet u Splitu, Dante Alighieri, Split, 2008. Per una migliore rassegna di proverbi croati e stranieri, vedi: DANICA ŠKARA, *Glas tradicije*, Ziral, Mostar - Zagreb, 1997, pp. 33-36.

⁴ Cfr. VUK STEFANOVIĆ KARADŽIĆ, *Narodne srpske poslovice i druge različne, kao i one u običaj uzete riječi*, Na Cetinju, Narodna štamparija, 1836; VALTER TOMAS, *Kako su zadarski romantičari prevodili Ignjata Đurđevića*, « Croatica et Slavica Iadertina », 4 (2008), Sveučilište u Zadru, Odjel za kroatistiku i slavistiku, Zadar, 2008, p. 320.

⁵ La maggior parte delle sue opere pubblicate, inclusi alcuni manoscritti, si possono trovare nell'archivio della Znanstvena knjižnica a Zadar che, in occasione del duecentenario dalla nascita di questo prolifico intellettuale serbo e jugoslavo, ha pubblicato un catalogo dal titolo: *Vuk u fondu Naučne biblioteke u Zadru*, ed. Naučna biblioteka, Zadar, 1987.

A proposito di proverbi meteorologici, sarebbe sbagliato non citare il libro del noto meteorologo croato Milan Sijerković, *Pučko vremenoslovlje*⁶, in cui l'autore propone, alla luce della propria esperienza professionale e di riflessioni personali, degli interessanti parallelismi tra realtà scientifica e popolare.

Le uniche raccolte di proverbi in dialetto dalmata sono state pubblicate da Ljerka Šimunković e da Ante Čelan Gaganić di Imotski. Quest'ultimo, in particolare, ha per anni diligentemente collezionato proverbi nel suo paese e li ha recentemente pubblicati nella raccolta *Pučke izreke o vremenu* (Detti popolari sul tempo, T.d.A.)⁷.

La scelta di utilizzare le suddette raccolte di proverbi per la stesura di questo lavoro deriva dal fatto che ambedue soddisfano il criterio della „definizione locale“ o della localizzazione, in quanto entrambe derivano direttamente dal quotidiano⁸.

L'esistenza dei proverbi e la loro sorprendente varietà nelle diverse lingue chiaramente confermano le ricerche di tutti i linguisti ed etnologi. Non esiste alcun popolo che, nella sua lingua nazionale o in uno o più dei dialetti parlati, non presenti questa peculiare forma espressiva, unica nel suo genere, e che non abbia in qualche modo via via impreziosito, nella sua storia secolare, questa caratteristica modalità di trasmissione di pensieri, idee, emozioni ed esperienze. È proprio per questo motivo che è possibile affermare con certezza che non esiste un aspetto della quotidianità che non sia stato proverbialmente descritto, in forma orale o scritta.

Oltre a quello della „localizzazione“, un altro criterio importante da utilizzare nello studio della paremiologia è certamente quello „temporale“. Il criterio temporale prende in considerazione i vari momenti storici che hanno accompagnato questi proverbi, dalla loro nascita ad oggi: solo così è possibile comprendere fino in fondo il perchè alcuni di essi sono tuttora „misteriosamente“ attuali mentre altri, sotto certi aspetti arcaici, permangono

⁶ Cfr. MILAN SIJERKOVIĆ, *Pučko vremenoslovlje*, Otvoreno sveučilište, Zagreb, 1996.

⁷ ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, Hrvatsko kulturno društvo *Napredak*, Imotski, 2007.

⁸ A proposito della „localizzazione“ dei proverbi, ecco cosa afferma Tvrtko Čubelić nella quarta annotazione del già citato libro: «La questione della localizzazione dei proverbi popolari [...] è rimasta nello spirito della prassi finora fatta. Non era possibile localizzare il luogo di appartenenza più esattamente per la maggior parte degli esempi; i proverbi [...] rimangono ancora, nella maggior parte dei casi, senza un contrassegno più preciso di annotazione e origine. Solo secondo alcune caratteristiche linguistiche è possibile concludere da quale area linguistica più ampia provengono».

„semplicemente“ in eredità come indistruttibili valori letterari, estetici e culturali per l'umanità⁹.

È piuttosto arduo risalire alla nascita dei proverbi e tutte le fonti di rilievo sottolineano come essi siano sopravvissuti a tutti i cambiamenti di natura morale, politica o ideologica che caratterizzano la storia di ciascun popolo. A titolo esemplificativo, alcuni antichissimi proverbi precristiani sono ancora diffusi in Croazia e Čubelić ce ne dà testimonianza.

Ecco degli esempi di brevi proverbi, tuttora conosciuti e utilizzati, due dei quali sono legati alle antiche ed universali credenze del Dio Sole¹⁰:

1. *I sunce prolazi kroz kaljava mjesta, ali se ne okalja.*

Anche il sole passa per luoghi fangosi ma non si infanga. (T.d.A.)

Nel lontano periodo politeistico, il Sole era una divinità in contatto quotidiano con la gente. Nonostante l'uomo fosse peccatore e lontano dalla perfezione, il sole sorgeva nuovamente ogni mattina, perfetto e immacolato: nella metafora proverbiale anche le persone sincere, oneste e benevoli sono quotidianamente in contatto con persone improbe ma nonostante ciò la purezza delle loro anime rimane tale.

2. *Pitali kurjaka: Kad je najveća zima? A on odgovara: Kad se sunce rada.*
Chiesero al lupo: Quand'è più forte l'inverno?

E lui rispose: Quando il sole nasce. (T.d.A.)

Nel proverbio si domanda al lupo, saggio e astuto animale, quale sia, secondo lui, la parte del giorno e dell'anno più fredda. Il lupo risponde „quando il sole nasce“, vale a dire la mattina presto quando il sole spunta ad oriente oppure durante il solstizio d'inverno, alla fine del mese di dicembre, quando l'inverno è più rigido.

L'universalità, la sinteticità e la pragmaticità di questo breve pensiero proverbiale, come minimo, entusiasmano.

⁹ Cfr. TVRJKO ČUBELIĆ, *Narodne poslovice i zagonetke*, cit., pp. 12-16.

¹⁰ Ivi, p. 17.

Citiamo un altro vecchissimo proverbio il cui significato metaforico si fonda su un'antica usanza popolare:

3. *Načinio se kao dodola*¹¹.

Si è fatto come dodola. (T.d.A.)

Il proverbio è di origine slava e la parola chiave è certamente „dodola“¹², intraducibile in altre lingue, che anticamente aveva due significati. Sebbene non di stretta pertinenza meteorologica, in un suo primo significato la parola „dodola“ presenta un'accezione che ha a che fare con la meteorologia: in epoca pagana le giovani ragazze delle regioni balcaniche erano solite ricoprirsi di foglie e fiori affinché, così mascherate, potessero propiziare la pioggia con i loro canti durante i periodi di siccità, fenomeno culturale comune a diverse civiltà.

La seconda accezione, tutt'oggi valida, deriva dalla precedente e fa riferimento al fatto che le persone tendono a „mascherare se stesse“ per non rendere riconoscibile agli altri la propria interiorità. Il messaggio è dunque chiaro: „farsi come dodola“ - *giovane ragazza ricoperta di foglie e fiori* - significa mostrarsi diversi da quello che in verità siamo, allorquando pensiamo che ciò ci possa in qualche modo giovare. Sono palesi i riferimenti indiretti al carnevale e all'usanza di mascherarsi in questa ricorrenza¹³.

Dai primi due esempi si potrebbe erroneamente concludere che i proverbi, in modo particolare quelli popolari, tendano esclusivamente all'esaltazione dei principi umani di bontà e giustizia, in nome della saggezza popolare di fondo da cui i proverbi stessi trarrebbero la propria ragion d'essere. In realtà, quasi per definizione, i proverbi riflettono non solo desideri e ideali ma anche gli eventi negativi della vita e le numerose e inevitabili preoccupazioni.

¹¹ *Ibid.*

¹² In Istria il termine „dodola“ si presenta in diverse forme foneticamente affini. Ad esempio VESNA ČULINOVIĆ-KONSTANTINOVIĆ nel suo saggio *Dodole i prporuše: narodni običaji za prizivanje kiše*, nel: «Narodna umjetnost», II (1963), p. 78, accanto a „prporuša“ parla di: parpuruša, perpuruša, barbaruša, peperuda e simili.

¹³ Secondo questa interpretazione il verbo riflessivo „nadodoliti se“ farebbe riferimento agli ornamenti esagerati di alcune donne. Cfr. VESNA ČULINOVIĆ-KONSTANTINOVIĆ, *Dodole i prporuše: narodni običaji za prizivanje kiše*, cit., pp. 77, 78.

pazioni dell'uomo: nella realtà di tutti i giorni è la menzogna ad avere la meglio sulla verità e i meritevoli rimangono spesso „a mani vuote“.

Quanto detto si riflette, in parte, nel terzo proverbio proposto ed ancor più nell'esempio seguente:

4. *Tko ima obraza, dobro živi, a tko nema još i bolje*¹⁴.

Chi ha faccia vive bene, chi non ce l'ha ancora meglio. (T.d.A.)

Questo quarto esempio ci dimostra chiaramente come la morale sottesa dai proverbi abbia una struttura filosofica non riconducibile ad una semplice dicotomia bensì più complessa e profonda, tanto quanto profondo e complesso è l'essere umano. I proverbi non hanno l'intento di modificare la società, in senso positivo o negativo, bensì ne sono un riflesso „ontologicamente“ fedele.

Per quanto concerne gli autori dei proverbi, nella maggioranza dei casi, è possibile fare solo supposizioni, proprio come tuttora ci si domanda se l'*Iliade* sia stata davvero scritta da un poeta-viandante cieco o se in realtà quella di Omero sia solo un'invenzione, una sorta di personificazione dell'esperienza universale e della testimonianza popolare. Se nelle aree semplicemente alfabetizzate possiamo parlare più liberamente di proverbi popolari, negli ambienti accademici è altresì possibile che i proverbi siano stati formulati da personalità più eminenti, ed in tal caso sarebbe più opportuno parlare di veri e propri autori, calatisi nel tempo e nel contesto linguistico loro attuale.

La classificazione dei proverbi

Possiamo classificare i proverbi popolari utilizzando diversi criteri¹⁵:

1. Idee e motivi ovvero valori e difetti umani che esprimono;
2. Struttura linguistica e valore estetico letterario;
3. Valori pragmatici espressi.

Sebbene i proverbi popolari facciano spesso riferimento a fatti reali e abbiano un legame indissolubile con la praticità della vita, una loro caratteristica è che i messaggi di cui si fanno portatori sono espressi in maniera

¹⁴ TRVTKO ČUBELIĆ, *Narodne poslovice i zagonetke*, cit., p. 17.

¹⁵ Cfr. Ivi, p. 19.

estremamente astratta, il che li rende atemporali e applicabili nei contesti più disparati. Questa è appunto la ragione del successo dei proverbi e in particolare della paremiologia meteorologica: i loro messaggi brevi, utili e facilmente memorizzabili vengono tramandati con estrema semplicità da una generazione all'altra, e persino da una cultura all'altra, specialmente in regioni geograficamente vicine¹⁶.

I popoli che nella storia hanno condiviso un destino politico, economico e spesso anche militare-bellico, nonostante la diversità linguistica, condividono messaggi proverbiali molto simili, se non addirittura identici. Un esempio è offerto dalle regioni della Dalmazia e del Veneto.

In seguito verranno riportati alcuni proverbi che, sotto vari punti di vista ma soprattutto linguisticamente, sono simili, funzionalmente uguali oppure completamente diversi. Ciascuno di essi deve essere considerato proprietà comune di ogni popolo, poichè ciascun popolo li usa e „li vive“ in maniera del tutto peculiare. Tuttavia sotto certi aspetti linguistici e per determinati elementi di contenuto, è pur vero che, in qualche modo, alcuni proverbi appartengono più a un popolo che ad un altro, più ad un sistema linguistico che ad un altro a prescindere dalla loro risonanza internazionale.

In questa sede non trovo necessario dilungarmi nel sottolineare i numerosi punti di contatto tra la regione croata della Dalmazia e la regione italiana del Veneto¹⁷, nè tantomeno le loro vicendevoli influenze nel corso dei secoli anche nel campo della paremiologia meteorologica. I proverbi di ambedue le regioni, nonostante la diversità linguistica, dimostrano un'universalità di idee, motivi e valori umani, positivi o negativi che siano. È tuttavia lecito parlare di universalità a livello esclusivamente pragmatico in quanto a livello linguistico, culturale, letterario ed estetico, ciascuna delle due regione, come ogni altra regione al mondo, possiede delle specifiche caratteristiche che ne riflettono il patrimonio storico, culturale e tradizionale. Ed è proprio su queste diversità che si baserà la successiva analisi contrastiva. Focalizzeremo dunque il nostro interesse sulla paremiologia meteorologico-agraria promuovendo un'analisi contrastiva dei proverbi in base alle loro caratteristiche linguistiche ed estetico-stilistiche che hanno loro assicurato fasci-

¹⁶ Vedi nota 8.

¹⁷ A proposito delle relazioni storico-culturali fra la Dalmazia ed il Veneto vedi: GRGA NOVAK, *Prošlost Dalmacije*, Golden marketing, Zagreb, 2001, Lib. I, Cap. IV, I - VII, Lib. II., Cap. IV, VIII - XIII.

no, sinteticità, universalità filosofica e facile trasmissibilità da un popolo all'altro, da una lingua all'altra, da una cultura all'altra.

L'analisi contrastiva

Lo studio della paremiologia della regione veneta e dalmata è stata condotta ricorrendo a due diversi criteri di analisi contrastiva:

A. Livello di equivalenza linguistica¹⁸

Sono quattro i possibili livelli linguistici di uguaglianza (o equivalenza) riscontrabili nello studio dei proverbi metereologici tipici delle regioni in esame:

- 1) completa equivalenza linguistica (assoluta e relativa)
- 2) parziale equivalenza linguistica
- 3) equivalenza funzionale
- 4) equivalenza di grado zero (assoluta e relativa)

I due gruppi di equivalenza dimostrano diversi tipi e livelli di calco, ma il problema reale, come vedremo, è quello della direzione del calco¹⁹.

Ciascuna coppia di proverbi dalmato-veneti che prenderemo in esame è stata classificata in una delle quattro categorie sovramenzionate a seguito di un loro attento confronto linguistico, vale a dire morfosintattico, semantico, metrico e stilistico.

B. Livello temporale

I proverbi sono molto numerosi, e poiché hanno origine da altrettante numerose occasioni di vita, per la chiarezza di questa analisi contrastiva, li classificheremo in base alle stagioni cui fanno riferimento in maniera più o meno palese.

Lo scopo e la ragione di questo lavoro non è quello di collezionare proverbi, anche perchè di questo se ne sono già occupati altri studiosi in passato²⁰,

¹⁸ Cfr. DANICA ŠKARA, *Glas tradicije*, cit., pp. 143-147.

¹⁹ A proposito del fenomeno del calco linguistico vedi: ŽARKO MULJAČIĆ, *Tipologija jezičnog kalka*, «Radovi», *Razdio filoloških znanosti*, 7 (1968), Filozofski fakultet u Zadru; MARIJA TURK, *Semantički kalkovi u hrvatskom književnom jeziku*, «Dometi», 24 (1986), Rijeka, 1986.

²⁰ Cfr. annotazioni 1, 2 e 3 e *passim* di questo lavoro.

bensì quello di evidenziare analogie e differenze tra la popolazione dalmata e veneta attraverso la paremiologia metereologica, una strana ma interessantissima, concisa e spesso spiritosa forma di comunicazione e che potremmo altresì concepire come materializzazione linguistica dell'esperienza spirituale e storica complessiva della popolazione di due regioni vicine ma con identità differenti sotto numerosi punti di vista, soprattutto linguistici.

Proverbi ad equivalenza completa

I proverbi che rientrano in questo gruppo in genere concordano per la maggior parte dei livelli linguistico-estetici, in primo luogo nella scelta lessicale, e quindi a livello semantico, e nella figurazione delle sentenze ovvero nella complessiva coincidenza metaforica. Le differenze sono quasi irrilevanti, prevalentemente nell'ordine delle parole nella frase in risposta alle esigenze ritmiche dei singoli sistemi linguistici, e in alcune caratteristiche morfosintattiche di talune espressioni idiomatiche. Si parla in tal caso di equivalenza completa assoluta.

Talvolta, però, l'equivalenza completa è solo apparente in quanto è possibile mettere in evidenza alcune differenze a livello fonetico e stilistico come, ad esempio, un'allitterazione eufonica o la presenza / assenza della rima. In tal caso l'equivalenza assoluta manca ed è meglio parlare di equivalenza completa relativa, di cui però, nonostante il gran numero di proverbi meteorologici in ambedue gli idiomi, non abbiamo molti esempi a disposizione.

Vediamone alcune coppie di proverbi dalmato-veneti ad equivalenza completa, classificati secondo le diverse stagioni dell'anno.

_ Inverno

1. **L'inverno se non l'morsega coi denti, el dà co la coa**²¹.

L'inverno se non morde coi denti, frusta con la coda.

Un proverbio identico su tutti i livelli linguistici lo troviamo anche in lingua croata:

²¹ Cfr. GIOVANNI ANTONIO CIBOTTO, *Proverbi del Veneto*, cit., p. 61.

Ako zima ustima ne ujede, ona repom ošine.

Se l'inverno non morde con la bocca, frusta con la coda. (T.d.A.).

Questa versione croata è quella proposta da Milan Sijerković²², meteorologo professionista affascinato dalla „meteorologia popolare“, che tenta di rendere il proverbio fruibile a tutte le regioni croate.

Ante Čelan Gaganić di Imotski, un avvocato dalmata, in suo piccolo testo, usando anche tutto quello che ha raccolto il suo defunto padre di professione agrometeorologo, riferisce una variante leggermente diversa, più tipica della Dalmazia e completamente corrispondente alla versione veneta:

Ako zima ne ujede zubima, ošinut će repom²³.

Se l'inverno non morde con i denti, frusta con la coda. (T.d.A.).

La differenza con la versione precedente è di natura metonimica: mentre l'inverno di Sijerković ha „la bocca“, quello di Čelan ha „i denti“.

Un'ulteriore differenza riscontrabile in questa prima coppia di proverbi è nel ritmo, differenza che si riflette nell'ordine delle parole nella frase. Il ritmo è un elemento impossibile da calcare: è ascendente nella lingua italiana e discendente nella lingua croata. Pertanto la variante italiana inizia la dipendente condizionale con il soggetto „inverno“, sottolineando il predicato „morde“, mentre nelle versioni croate la situazione è opposta: la congiunzione iniziale „ako“- *se* - evidenzia l'importante opposizione semantica.

Il prete di Sebenico, Vicko Juraj Skarpa, in suo lavoro riporta due varianti croate²⁴: la prima è identica a quella riferita da Milan Sijerković, il che ci lascia presupporre che l'abbia ricavata proprio dalla sua raccolta; la seconda, invece, **Zima ako ne ugrize zubima ošine repom** - *L'inverno se non morde coi denti frusta con la coda* (T.d.A.) - è leggermente diversa dalle precedenti. In effetti, in quest'ultima versione la frase non inizia con la congiunzione „ako“- *se* - della frase dipendente, bensì con il soggetto „zima“- *inverno*, che è comune alla prima e alla seconda frase del periodo. La differenza è minima ma possiamo riconoscerla seguendo il ritmo della lingua croata e quindi nel soggetto leggermente accentuato.

²² Cfr. MILAN SIJERKOVIĆ, *Pučko vremenoslavlje*, cit., p. 56.

²³ ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 8.

²⁴ Cfr. VICKO JURAJ SCARPA, *Hrvatske narodne poslovice*, cit., p. 175.

2. **Madona Candelora, de l'inverno semo fora**²⁵ - *Alla Candelora siamo fuori dall'inverno.*

Il proverbio dalmata corrispondente è: **Gospa Kandelora, zima fora**²⁶ - *La Madonna Candelora l'inverno fuori.* (T.d.A.).

In questa coppia di proverbi il livello di equivalenza è talmente elevato da sfiorare persino una contaminazione lessicale. Il proverbio dalmata, da un punto di vista strutturale e lessicale, rivela indubbiamente la propria origine dalla variante veneta. In questo caso la direzione del calco non è in discussione perché la preposizione italiana **fora**, ovvero *fuori*, non è stata neanche tradotta in croato ma rilevata in forma originale probabilmente in virtù della storica convivenza tra i due popoli e i loro idiomi, unitamente al bisogno di mantenere l'effetto della rima, in generale molto importante per i proverbi. Quello che perturba l'equivalenza completa è esclusivamente la forma ellittica acquisita nella versione dalmata che però non influisce sul contenuto e quasi per nulla sull'espressività proverbiale.

3. **Ogni giorno no xe Nadal**²⁷ - *Non è Natale tutti i giorni.*

Anche in questo caso abbiamo un proverbio dalmata corrispondente: **Nije svaki dan Božić**²⁸.

I due proverbi sono praticamente identici. In entrambe le varianti, l'abbondanza natalizia viene metaforicamente utilizzata per descrivere una condizione di vita completamente antitetica a quella della miseria.

4. Altra equivalenza paremiologica ci è offerta dal proverbio **Iza kiše sunce sja**²⁹, vale a dire *Dopo la pioggia risplende il sole*³⁰.

In queste brevi espressioni l'equivalenza linguistica è completa ed ai fenomeni naturali universali corrisponde uno stesso significato metaforico.

²⁵ Cfr. CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, cit., p. 207. L'autore attribuisce al proverbio un'origine triestina. Vedi: SERENO DETONI, *Proverbi della Dalmazia, Zara, Testimonianza storica della parlata veneta*, Edizione „Italo Svevo“, Trieste, 2000, p. 43.

²⁶ Cfr. ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 12.

²⁷ Cfr. SERENO DETONI, *Proverbi della Dalmazia...*, cit., p. 44.

²⁸ Cfr. ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 54.

²⁹ Cfr. MIRA PETEH, MARIJA DUŠ, *Poslovice i zagonetke za najmlađe*, Zagreb, 1987, p. 40.

³⁰ PAVAO MIKIĆ, DANICA ŠKARA, *Kontrastivni rječnik poslovice*, cit., p. 286.

_Primavera

1. Marzo, pazzo.

Uno dei più noti e caratteristici proverbi relativi al periodo primaverile è il brevissimo **Marač - luđak**³¹, cioè **Marzo, matto (pazzo)**³². Il proverbio, esempio di equivalenza completa è diffuso, oltre che in Veneto e Dalmazia, anche in altre regioni croate ed italiane.

In maniera certamente metaforica, il proverbio sottolinea l'imprevedibilità delle condizioni meteorologiche all'inizio della primavera, caratteristica climatica di ambedue le regioni.

2. Una sizila³³ non fa primavera³⁴ - *Una rondine non fa primavera.*

Il proverbio è a tutti i livelli linguistici identico al proverbio dalmata **Jedna lastavica ne čini proljeće**³⁵.

Benché sia strettamente collegato alla meteorologia, in quanto le rondini sono uccelli migratori che in Dalmazia e nel Veneto arrivano con il primo sole primaverile dal lontano sud, il proverbio cela in realtà un significato metaforico molto più profondo e universale, tanto da trovarlo in questa stessa forma in molte lingue contemporanee e antiche, quali il greco ed il latino³⁶.

_Estate

1. La prima piova d'agosto, rinfresca el mar e 'l bosco³⁷ - *La prima pioggia d'agosto, rinfresca il mare e il bosco.*

³¹ Cfr. ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 20. Milan Sijerković nel libro citato riporta la versione: *Ožujak - luđak*, definendola come popolare. La versione di Čelan è certamente più usata in Dalmazia.

³² Cfr. GIUSEPPE SABALICH, *I proverbi zaratini delle stagioni*, cit., p. 201 (6).

³³ Sizila (sisila) = fondine; cfr. GIUSEPPE BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, 1856; LUIGI MIOTTO, *Vocabolario del dialetto veneto-dalmata*, Ed. LINT, Trieste, 1991.

³⁴ Cfr. SERENO DETONI, *Proverbi della Dalmazia...*, cit., p. 43.

³⁵ Cfr. VICKO JURAJ SCARPA, *Hrvatske narodne poslovice*, cit., p. 609.

³⁶ Cfr. PAVAO MIKIĆ, DANICA ŠKARA, *Kontrastivni rječnik poslovice*, cit., p. 124.

³⁷ Cfr. SERENO DETONI, *Proverbi della Dalmazia...*, cit., p. 45. L'origine del sintagma „dalmato - veneta“ si trova nel titolo e sottotitolo dello studio di Detoni; su questo vedere l'annotazione n. 25 di questo lavoro.

Questo è uno dei rari proverbi meteorologici legato alla stagione estiva di cui si conosce una versione dalmata ad equivalenza completa.

La variante croata è: **Prva kiša o augušta rashladi zemlju i more**, che secondo Sijerković è originaria della costa dalmata³⁸.

In altre parti del Veneto incontriamo invece la versione: **La prima piova d'agosto rinfresca el bosco**³⁹, o: **La prima piova d'agosto rinfresca 'l bosco**⁴⁰ - *La prima pioggia d'agosto rinfresca il bosco*.

È possibile ipotizzare che i proverbi siano originari dell'area veneta continentale mentre il lessema **mare** è stato semplicemente aggiunto in seguito dagli abitanti della costa dalmato-veneta.

Autunno

In autunno si raccolgono e deliziano i frutti del lavoro dell'uomo ottenuti dopo un anno di fatiche: è questo il tema principale dei proverbi tipicamente autunnali, sia veneti che dalmati.

1. La piova setembrina per l'ua xe una rovina⁴¹ - *La pioggia settembrina per l'uva è una rovina*.

La paura umana universale del maltempo che potrebbe privare l'uomo dei meritati frutti del proprio lavoro, ha prodotto un identico proverbio nei due idiomi.

La variante dalmata è: **Rujanska kiša propast je za grožđe**⁴².

Come è possibile notare, le due versioni proverbiali sono identiche in tutti i livelli linguistici, eccetto che nell'ordine delle parole nella frase e pertanto nel ritmo.

³⁸ Cfr. MILAN SIJERKOVIĆ, *Pučko vremenoslovlje*, cit., p. 129.

³⁹ Cfr. REMIGIO RUZZANTE, *Proverbi meteorologici veneti*, CSIM, Istituto di filologia neolatina, Padova, 1994, p. 23.

⁴⁰ Cfr. CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, cit., p. 221.

⁴¹ Il proverbio viene annotato in questa forma anche da Milan Sijerković quando approfondisce il concetto di "dalmato-venezianità" (p. 136). La stessa forma del proverbio viene riportata anche da Luigi Miotto nel citato dizionario, definendolo con: (pr) = proverbio dalmata. In forma identica il proverbio venne proposto anche nell'opera citata di Giuseppe Sabalich, in cui l'autore ne sottolinea la popolarità in Dalmazia e nel Veneto istriano (p. 205).

⁴² Cfr. MILAN SIJERKOVIĆ, *Pučko vremenoslovlje*, cit., p. 136.

Nella raccolta di Čelan⁴³ ritroviamo due ulteriori varianti dello stesso proverbio che conservano lo stesso significato metaforico delle due versioni già citate. In particolare, una prima versione: **Rujanska kiša, ... otrov vinogradima** - *La pioggia settembrina è veleno per le vigne* (T.d.A.), differisce dalle versioni precedenti a livello stilistico nella sua seconda parte dove la parola **rovina** viene sostituita con il metonimico **veleno** mentre **uva** con il metonimico **vigneto**.

Anche nella seconda versione proposta da Čelan: **Kišan rujan - vinogradar uzrujan** - *Settembre piovoso, vignaiolo nervoso* (T.d.A.), notiamo la stessa differenza stilistica di carattere metonimico: nel proverbio la causa è stata scambiata con la conseguenza. In sostanza, le ultime due versioni raccolte da Čelan, a livello comunicativo, sono identiche alla coppia comparativa originale ma, al contempo, spiccano per una maggior pittoricità espressiva.

Concludendo possiamo ribadire che i pochi proverbi in cui è possibile riconoscere un'equivalenza completa mostrano minime differenze stilistiche negli elementi morfosintattici caratteristici di ogni singolo idioma con ripercussioni esclusivamente a livello espressivo.

Proverbi ad equivalenza parziale

L'equivalenza dei proverbi di questo gruppo è parziale in quanto la scelta dei lessemi è solo in parte identica. Naturalmente, le ragioni dell'equivalenza parziale, come per quella completa, stanno nelle particolarità morfosintattiche dei singoli idiomi.

I proverbi appartenenti a questa seconda categoria sono significativamente più numerosi rispetto a quelli della categoria precedente.

Inverno

1. Ogni giorno non xe festa - *Non è festa tutti i giorni*.

Abbiamo già avuto modo di parlare di questo proverbio a proposito dell'equivalenza completa. In Veneto, infatti, esistono due varianti del proverbio dalmata **Nije svaki dan Božić**⁴⁴. La differenza tra le due versioni ve-

⁴³ Cfr. ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 42.

⁴⁴ Cfr. la prima parte di questo lavoro.

nete è nella composizione del predicato nominale; mentre la prima variante riportata da Sereno Detoni, **Ogni giorni no xe Nadal**, è un chiaro esempio di equivalenza completa, la seconda versione **Ogni giorno non xe festa** è invece un caso di equivalenza parziale. Il messaggio simbolico di ambedue le versioni è simile ma non identico.

Nella seconda versione, la sostituzione del lessema **Natale** con il lessema **festa** da una parte garantisce universalità proverbiale alla sentenza dall'altra diminuisce l'intensità dell'espressione metaforica.

2. **Febraro xe curto, ma pezo de un Turco**⁴⁵ / **Febraro curto, pezo de un turco**⁴⁶ - *Febbraio è corto ma è peggio d'un Turco / Febbraio corto, peggio d'un Turco.*
Il corrispettivo dalmata è invece **Veljača gora od Turčina - Febbraio peggio d'un Turco** (T.d.A.).

Torneremo a parlare di questa coppia di proverbi a proposito dell'equivalenza funzionale. Al momento ci basti sottolineare che nonostante abbiano lo stesso significato, le due versioni venete sono lessicalmente, sintatticamente e semanticamente più ricche, cosa che non influisce sulla qualità espressiva del proverbio. Ciò è vero soprattutto nella prima versione in cui l'elemento concessivo è stilisticamente molto efficace.

Il Veneto offre ulteriori versioni dello stesso proverbio con cui sono in un rapporto di equivalenza parziale: **Febraro curto pezo de tuto**⁴⁷ - *Febbraio corto pezzo di tutto*, e: **Febraro, curto e amaro**⁴⁸. - *Febbraio, corto e amaro.*

3. **A Fiume la nassi, a Segna la fiorissi, a Trieste la finissi**⁴⁹ - *A Fiume nasce, a Segna fiorisce, a Trieste finisce.*

La variante dalmata di questo proverbio - indovinello⁵⁰ è: **Bura se rađa u Senju a umire u Bolu**⁵¹ - *La bora nasce a Segna e muore a Bol.* (T.d.A.).

⁴⁵ Cfr. RICCARDO FORSTER, *Tradizioni popolari dalmate - proverbi meteorologici*, «Il Dalmata», XXIV (1891), n. 92.

⁴⁶ Cfr. LUIGI MIOTTO, *Vocabolario del dialetto veneto - dalmata*, cit.

⁴⁷ Cfr. RICCARDO FORSTER, *Tradizioni popolari dalmate - proverbi meteorologici*, cit.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Cfr. ENRICO ROSMANI, *Vocabolario giuliano*, Ed. LINT, Trieste, 1990.

⁵⁰ Nelle località adriatiche in cui la bora è particolarmente forte sono nate diverse varianti della suddetta coppia di proverbi. Per approfondimenti, vedi: LJERKA ŠIMUNKOVIĆ, *More poslovica o moru - mare di proverbi sul mare*, cit., pp. 61 e 147.

⁵¹ Espressione spesso riscontrata dall'autore nel medesimo luogo.

L'origine di questo proverbio va ricercata nel fenomeno microclimatico della bora. La bora è un vento freddo invernale settentrionale, o di nord - est, a volte molto forte, caratteristico della costa e dell'entroterra adriatico orientale. In alcune parti della Dalmazia e delle isole dalmate soffia anche d'estate e, quando è forte ma caldo e secco, non giova alla salute dei metereopatici. La bora estiva è particolarmente frequente ed intensa a Bol, sull'isola di Brazza, mentre nei paesi vicini è di intensità notevolmente meno marcata.

L'equivalenza parziale di questa coppia di proverbi si esemplifica prima di tutto nel fatto che la variante dalmata fa riferimento a due stagioni dell'anno (l'inverno e l'estate, che metaforicamente ricordano la nascita e la morte) mentre la variante veneta fa esclusivo riferimento alla bora invernale.

Primavera

1. **Marzo suto, april bagnà, beato 'l contadin che ha semenà⁵² / Marzo suto, april bagnà, beato el contadin che gà semenà⁵³ - *Marzo asciutto, aprile bagnato, beato il contadino che ha seminato.***

In Dalmazia si ha una versione parzialmente concordante: **Ožujak suh, mokat travanj, težak i gospodar blagodaran i slavan⁵⁴ - *Marzo asciutto, aprile bagnato, il contadino e il signore generoso e glorioso*** (T.d.A.).

La prima parte del proverbio, in cui si parla di fenomeni naturali e quindi universali, è identica in tutti e due gli idiomi.

Nella seconda parte sono invece visibili delle differenze in quanto entrano in gioco delle peculiarità culturali e sociali delle due regioni. Il proverbio veneto fa esclusivo riferimento al rapporto diretto tra il contadino e la natura mentre nella variante dalmata il proverbio si incentra anche sui rapporti sociali nel tentativo di naturalizzarli.

Interessante anche il gioco di date che si evince da entrambe le versioni esaminate.

⁵² Cfr. CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, cit., p. 212.

⁵³ Cfr. REMIGIO RUZZANTE, *Proverbi meteorologici veneti*, cit., p. 22.

⁵⁴ Cfr. MILAN SIJERKOVIĆ, *Pučko vremenoslovlje*, cit., p. 91. Lo stesso proverbio lo si ritrova a p. 184 della raccolta menzionata di Vicko Skarpa che sostiene di averlo letto nella raccolta inedita di don Miho Granić.

2. Primo, secondo e terzo aprilante, quaranta dì durante⁵⁵.

In Dalmazia è diffusa una variante modificata e abbreviata di questo proverbio: *Četvrti daje, četrdeset traje*⁵⁶.

Una prima particolarità di questa coppia di proverbi è rappresentata dal gioco di numeri e di date. Ed è proprio il gioco a nascondere il segreto dell'efficacia comunicativa di questo proverbio, come quella di tanti altri. Altra peculiarità è rappresentata dal termine **aprilante** che denota il chiaro desiderio di voler attribuire al nome del mese una connotazione verbale; per far ciò è stato quindi aggiunto alla parola „aprile“ il suffisso - „ante“⁵⁷ proprio del participio presente: si raggiunge in tal modo l'equilibrio predicativo nella prima e nella seconda parte del proverbio, equilibrio ottenuto anche nella variante dalmata ma senza il ricorso ad una morfologia ibrida.

In questo capitolo possiamo includere anche quei proverbi che sono stati tematicamente ampliati in un idioma rispetto all'altro. Ad esempio, **Marzo pazzarello, guarda il sole e prendi l'ombrello**⁵⁸: la prima parte corrisponde per equivalenza completa al proverbio, già citato precedentemente, **Marač - luđak**. La seconda parte della variante veneta del proverbio, invece, argomenta in maniera piuttosto spiritosa quanto asserito precedentemente mentre il suffisso vezzeggiativo **-erello** ha invece un duplice obiettivo: ottenere la rima e accentuare ulteriormente il tono già comico del proverbio.

_Estate

1. Se la piova vien d'agosto, piove gran e piove mosto⁵⁹ - *Se la pioggia vien d'agosto, piove grano e piove mosto*.

⁵⁵ Cfr. CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, cit., p.212.

⁵⁶ Cfr. MILAN SIJERKOVIĆ, *Pučko vremenoslovlje*, cit., p. 96.

⁵⁷ Aggiungendo il suffisso nominale *-ante* (come ad esempio nel caso di *regnare - regnante* = chi regna) i lessemi neo-composti acquisiscono un aspetto verbale. In questo caso specifico, il suffisso sottolinea il fatto che sono proprio i primi giorni di aprile a „preannunciare“ le condizioni metereologiche i prossimi 40 giorni.

⁵⁸ Cfr. <http://users.libero.it/gambrobi/pri.htm>

⁵⁹ Cfr. <http://vagantes.tripod.com/proverbi/proverbi.htm>

La versione dalmata corrisponde solo in parte a quella veneta: **Ako kiši u kolovozu, kiši med i mošt**⁶⁰ - *Se piove ad Agosto piove miele e mosto*. (T.d.A.)⁶¹.

Nell'espressione croata è chiaro il riferimento al sintagma biblico **med i mlijeko** / *latte e miele*, simbolo di un benessere irraggiungibile per l'uomo, nella versione veneta, invece, il termine croato **med** - miele - viene sostituito per analogia con la parola italiana **grano**. Tuttavia, dal momento che il proverbio fa esplicito riferimento al mese di agosto, non era possibile sostituire anche il vocabolo **mošt** = *mosto* con la parola **latte**.

Ad una lettura più approfondita della versione dalmata, possiamo far risalire il termine **med** al periodo slavo precristiano, mentre **kruh** - pane (**grano**) e **mošt** (**vin**) sono invece più caratteristici della tradizione cattolica del popolo italiano, che precede di molti secoli la cristianizzazione degli Slavi.

Una differenza importante tra le due versioni del proverbio può essere riscontrata anche nella rima: il doppio ottonario italiano è in rima leonina, il che lo rende in primo luogo facilmente memorizzabile; il proverbio dalmata, invece, si trova in forma di frase - sentenza e come tale non presenta rime.

2. **Se piove 'l dì de S. Bortolomio tuta fardima ghe va drio / Se pioe da S. Bartolamaio, duto l'auton va drio**⁶² - *Se piove il dì di S. Bartolomeo tutto l'autunno lo seguirà*.

La variante dalmata è la seguente: **Bartulska kiša otegne se do kraja kolovoza i šćetu nanosi**⁶³ - *Se piove il dì di San Bartolomeo la pioggia dura fino alla fine dell'agosto e fa danno* (T.d.A.).

La prima parte della versione dalmata è molto vicina all'equivalente italiana mentre la seconda è stata semplicemente aggiunta come spiegazione consecutiva di quanto è stato già detto.

⁶⁰ Cfr. MILAN SIJERKOVIĆ, *Pučko vremenoslavlje*, cit., p.129.

⁶¹ Nella citata raccolta di C. Pasqualigo, a p. 221, si trova la versione veneta di questo proverbio: *Co piove in agosto, piove miele e mosto*, o rispettivamente in lingua italiana: *Quando piove in agosto, piove miele e mosto*. La corrispondenza linguistica con la menzionata versione dalmata è palese. La congiunzione ipotetica „ako“ /se/ sostituita con la temporale „kada“ /quando/, sul piano semantico, non ha effetti rilevanti in quanto entrambe le versioni, benché formalmente differenti, esprimono una stessa relazione ipotetica e temporale.

⁶² Cfr. CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, cit., p. 221.

⁶³ Cfr. ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 40.

Autunno

Nella stagione autunnale ci si prepara ad un lungo inverno, spesso molto difficile da affrontare, ma allo stesso tempo ci si rallegra per la raccolta dei frutti del un lavoro durato un intero anno. Come le altre stagioni, dunque, anche l'autunno in realtà rispecchia uno stato d'animo particolare, una serie di umori e di emozioni caratteristiche, e spesso contrapposte. Ciò, ovviamente, si riflette anche nella saggezza popolare che si esprime a proposito di questo particolare periodo dell'anno. Citiamo come esempio un proverbio dalmata, ricco di varianti almeno quanto lo è l'autunno di frutti ed emozioni. In Dalmazia si dice⁶⁴:

Sveta Kata obilila vrata - *Santa Caterina da di bianco alla porta.* (T.d.A.).

Sveta Kata - smet na vrata - *Santa Katerina - ingombro di neve alla porta.* (T.d.A.).

Sveta Kate - k ognu gnjate⁶⁵ - *Santa Katerina i piedi al fuoco.* (T.d.A.).

Sveta Kate prigna ognju gnjate⁶⁶ - *Santa Katerina i piedi al fuoco avvicina.* (T.d.A.).

In Veneto e in altre regioni italiane sono invece diffusi proverbi che nella prima parte sono identici alle versioni dalmate citate, mentre nella seconda presentano varianti tematiche metaforiche d'inizio inverno dallo stesso significato ma dalla diversa espressione linguistica.

Citiamone alcuni: **Da santa Caterina, el fredo se rafina**⁶⁷ / **giazzo per la marina**⁶⁸ / **iaz o neve per marina**⁶⁹, in lingua italiana: *Da Santa Caterina il freddo si raffina / ghiaccio per la marina / ghiaccio o neve per la marina.* (T.d.A.).

In Friuli si dice, invece **Sante Caterine, la nev a la coline.**

⁶⁴ Cfr. Ivi, p. 51.

⁶⁵ Questa versione viene riportata da Vicko Juraj Skarpa a p. 185 dell'opera citata.

⁶⁶ Cfr MILAN SIJERKOVIĆ, *Pučko vremenoslavlje*, cit., p.156.

⁶⁷ Cfr. CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, cit., p. 226. Tale versione viene riportata anche da Remigio Ruzzante a p. 24 dell'opera citata.

⁶⁸ Questa versione viene riportata anche da Giuseppe Sabalich a p. 208 dell'opera citata.

⁶⁹ Questa versione più lunga viene riportata da Milan Sijerković a p. 156. dell'opera citata. Il proverbio è stato preso dal citato articolo di R. Forster.

Altre varianti dal codice metaforico più nutrito sono⁷⁰: **Da santa Caterina xe in stala la borlina**, in italiano *Da Santa Caterina gli animali bovini sono in stalla*, e **Da santa Caterina se tol su la scaldina**, in lingua italiana *Da Santa Caterina si toglie su il caldano*.

Gli animali da allevamento nella stalla, un caldo mantello, come anche la prima neve che ci riunisce intorno al focolare sono specifici simboli della stagione invernale che spesso inizia proprio con la festività di santa Caterina (25 novembre). Questo periodo concide con il breve periodo di riposo invernale per i contadini fino ai primi segni dell'arrivo della primavera.

Proverbi ad equivalenza funzionale

Il terzo gruppo di proverbi è composto dalle cosiddette equivalenze funzionali. Si tratta di proverbi che mostrano un identico messaggio, consiglio o morale di fondo ma diverse espressioni linguistiche. La comprensione di tali proverbi necessita in primo luogo della conoscenza delle diverse possibilità espressive di una determinata lingua, o dialetto, ma anche delle particolarità culturali e sociali che contraddistinguono i luoghi e le genti che si vuole mettere a confronto.

_Inverno

1. **De santa Maria concette a Natal son diciasette**⁷¹ - *Dalla festa dell'Immacolata Concezione al Natale sono diciasette giorni*.

La versione dalmata è invece: **Sveta Luca drvarica - 12 dana do Božića**⁷² / **13 dana do Božića**⁷³ - *Santa Lucia legnaiuola*⁷⁴ *a Natale sono dodici giorni / tredici giorni* (T.d.A.).

⁷⁰ Cfr. CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, cit., p. 226.

⁷¹ Cfr. <http://users.libero.it/gambrobi/>

⁷² Cfr. ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 53.

⁷³ Cfr. MILAN ŠUERKOVIĆ, *Pučko vremenoslovlje*, cit., p. 168.

⁷⁴ Non si sa con precisione cosa si intenda con il sintagma „Sv. Luca drvarica“ - s. Lucia legnaiuola. È possibile ipotizzare che si riferisca ai giorni in cui la legna viene raccolta per le incipienti festività natalizie per assicurare che la famiglia le festeggi in maniera confortevole nella propria casa. Per la traduzione del nome attributivo drvarica=legnaiuola, vedi: DRAGUTIN A. PARČIĆ, *Rječnik hrvatsko-talijanski*, U Zadru, 1901.

Anche in questa coppia di proverbi ciò che si evince anzitutto è la formula giocosa. La loro bellezza non sta nell'espressione figurativa, come di solito accade per i proverbi, bensì in un gioco di parole formulato in primo luogo per i bambini che impazientemente contano i giorni mancanti a Natale.

2. **Febbraio xe curto ma pezo de un turco**⁷⁵ - *Febbraio è corto ma è peggio d'un Turco*. Il corrispettivo dalmata è: **Nema zime bez vitra ni zla gusta do Turčina** - *Non c'è inverno senza vento, nè malvagio ospite come un Turco* (T.d.A.).

In entrambi i casi, si parla di difficoltà e „cattiva indole“ dell'inverno. A differenza della versione croata, in quella italiana si fa diretto riferimento al mese di febbraio. Tutti e due i proverbi però hanno come secondo termine di paragone un turco „malvagio“: siamo quindi di fronte ad un esempio di equivalenza funzionale. È possibile che il paragone inverno/turco sia frutto della paura del mondo cristiano della minaccia centenaria ottomana, ma è ugualmente possibile che si tratti di un calco, visto il contatto millenario tra lingue e culture, oppure che entrambe le ipotesi siano corrette.

3. **A San Valentin fiorisse el spin ... move la coda el pesciolin!**⁷⁶ - *A San Valentino fiorisce lo spino... muove la coda il pesciolino*.

Qualche volta la saggezza popolare viene espressa in modo comico, o addirittura birichino, come in questo proverbio veneto. Una delle versioni dalmate è: **Toplina Valentina stiže do korijena**⁷⁷ - *Il calore di san Valentino raggiunge anche le radici* (T.d.A.).

Anche in questo caso, nonostante la differenza linguistica, i due proverbi nascondono uno stesso messaggio, sono funzionalmente identici: il tempo più mite della seconda metà di febbraio (San Valentino - 14 febbraio), risvegliando la vita e la natura, fa in modo che lo spino fiorisca nella versione veneta mentre nella versione dalmata raggiunge addirittura le radici delle piante.

Ma nella versione veneta si nasconde anche un secondo messaggio, imprecisato dalla rima leonina: la metafora scherzosa dello spino che fiorisce e dei pesciolini che nell'acqua iniziano a muovere la coda, allude al risveglio

⁷⁵ Cfr. GIUSEPPE SABALICH, *I proverbi zaratini delle stagioni*, cit., p. 201; LUIGI MIOTTO, *Vocabolario del dialetto veneto-dalmata*, cit.

⁷⁶ Cfr. http://www.dialettando.com/regioni/pages/proverbi_dialetto.

⁷⁷ Cfr. MILAN SUERKOVIĆ, *Pučko vremenoslavlje*, cit., p. 74.

della „primavera dei sensi“ e quindi ai primi segni di pubertà nei giovani maschi; l'ambiguità del messaggio si cela nella versione grafica del proverbio, dove **spin** e **pesciolin** sono separati dai tre punti, un chiaro tentativo di evitare il ricorso ad espressioni non proprio „dignitose“.

Questo secondo messaggio difficilmente può essere ricavato dalla versione croata in quanto linguisticamente più ermetica.

Nella raccolta di proverbi di Čelan, la „chiusura ermetica“ è meno evidente⁷⁸: **Na Valentinovo i vrapci svadbuju - A San Valentino anche i passerì festeggiano le nozze** (T.d.A.) e: **Nakon zanosna Valentinova, zaljubljenima dolazi prinova - Dopo l'ebbrezza di San Valentino gli innamorati aspettano il bambino.**

Primavera

Marzo è il primo mese primaverile e molti dei suoi proverbi sono legati alla vita agricola: la terra si risveglia e le condizioni meteorologiche in questo periodo dell'anno sono di importanza vitale per l'agricoltura.

Ecco un paio di proverbi in proposito che a livello linguistico risultano completamente differenti ma il cui messaggio paremiologico è identico.

1. **Marzo suto, pan per tuto**⁷⁹ - *Marzo asciutto, pane per tutti / Co marzo resenta, formento e polenta⁸⁰. *Quando marzo è sereno*⁸¹, *frumento e polenta*. Le varianti dalmate sono semanticamente opposte ma funzionalmente equivalenti: **Mokar marac**⁸² (**maráč**)⁸³ **zao parac** - *Marzo bagnato, cattivo padrone* (T.d.A.)⁸⁴, **Kišni ožujak - mršava ljetina**⁸⁵ - *Marzo piovoso - scarsa annata* e **Kišni ožujak je seljaku zao**⁸⁶ - *Marzo piovoso al contadino mese cattivo* (T.d.A.).*

⁷⁸ Cfr. ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 14.

⁷⁹ Cfr. CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, cit., p. 210.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Pasqualigo fornisce questa stessa spiegazione alla metafora nascosta nel verbo „resentare“: «Quando cioè, sia sereno che si possa fare il bucato. Resentare, risciacquare i pannolini, [...]».

⁸² Cfr. MILAN SUJERKOVIĆ, *Pučko vremenoslavlje*, cit., p. 82.

⁸³ Cfr. VICKO JURAJ ŠKARPA, *Hrvatske narodne poslovice*, cit., p. 183.

⁸⁴ Il nome arcaico „parac“, può essere tradotto anche con „prijatelj“ = *compagno*, ovvero „suputnik“ = *compagno di viaggio*, in quanto „parac“ è un suffisso derivato dal nome „par“ = *coppia*.

⁸⁵ Cfr. ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 17.

⁸⁶ *Ibid.*

Un'altra variante veneta che potremmo aggiungere è: **Se marzo buta erba, april buta merda**⁸⁷- *Se marzo frutta con l'erba, l'aprile frutta con la merda.*

Indubbiamente il messaggio è sempre lo stesso: nel mese di marzo il caldo e la pioggia permettono la crescita di erbacce che, ovviamente, il contadino non vede di buon occhio. Anche nei precedenti proverbi si parla del danno provocato dalla pioggia e del desiderato tempo asciutto in marzo, tuttavia la versione veneta spicca per la particolare pittoricità espressiva nonostante la volgarità lessicale.

Estate

L'abbondanza delle piogge nel periodo estivo spaventa i contadini perché perturba la maturazione dei frutti e danneggia qualitativamente e quantitativamente le numerose colture agricole. Tanti sono quindi i proverbi veneti e dalmati relativi alle condizioni metereologiche estive.

1. **Se piove 'l zorno de s. Vio el prodotto de l'ua xe mezo falio**⁸⁸. *Se piove il giorno di San Vito, il prodotto dell'uva è mezzo fallito.*

Il proverbio dalmata corrispondente, **Kad daždi⁸⁹ lulja⁹⁰, nema ulja⁹¹** - *Quando luglio è piovoso, mancherà olio* (T.d.A.), differisce profondamente in senso linguistico-semantico da quello veneto, ma non a livello funzionale.

E' importante sottolineare inoltre come la personificazione del mese di luglio e l'uso del verbo intransitivo **dažditi** come se fosse transitivo, per necessità di rima, aumentano l'efficacia comunicativa e la spiccata pittoricità di questa miniatura letteraria.

In Veneto ritroviamo oltretutto diverse versioni dello stesso proverbio, ad esempio: **Se piove 'l dì de s. Vito e Modesto, la ua va a torla in çesto** - *Se*

⁸⁷ Cfr. CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, cit., p. 211.

⁸⁸ Ivi, p. 217.

⁸⁹ Il verbo „daždjeti“, forma slava del verbo „kišiti“ utilizzata anticamente nell'ambiente ecclesiastico e che in italiano significa „piovere“, si usa maggiormente in ambito letterario. Vedi: VLADIMIR ANIĆ, *Rječnik hrvatskog jezika*, Novi Liber, Zagreb, 1998.

⁹⁰ „lulja“, o anche „lui“, è uno dei vecchi nomi con cui si era soliti indicare il mese di luglio in Dalmazia. La sua radice si trova ovviamente nel nome italiano “luglio”.

⁹¹ Cfr. MILAN SUJERKOVIĆ, *Pučko vremenoslavlje*, cit., p. 120.

piove il giorno di San Vito e Modesto l'uva va a male, oppure: Se piove 'l dì de san Vi, la ua cala (va via) ogni dì.⁹² - Se piove il giorno di San Vito, la quantità dell'uva diminuisce di giorno in giorno.

Autunno

Uno sguardo fugace ai proverbi legati al periodo autunnale ci dimostra senza dubbio che la maggior parte di essi tratta della raccolta dei frutti del lavoro annuale del contadino oppure di consigli legati all'avvento dell'inverno. Ecco due esempi di proverbi autunnali dalmati e veneti ad equivalenza funzionale:

1. Sveti Martin dojahao na bijelom konju⁹³

San Martino arrivò su un cavallo bianco (T.d.A.).

2. Sveti Toma ćera planinke doma⁹⁴

San Tommaso caccia le montanare a casa (T.d.A.).

Nonostante l'espressione metaforica popolare, è chiaramente percettibile che entrambi i proverbi si riferiscono all'inizio dell'inverno.

Lo stesso avviene per alcune varianti venete, anche se utilizzano un diverso strumentario linguistico, ad esempio, **Da san Martin, l'inverno xe in camin**⁹⁵ - *Da San Martino l'inverno è in cammino*. Nella sua raccolta di proverbi, Pasqualigo ne aggiunge un altro, strettamente collegato al precedente, puntualizzando *Allora se hai bisogno del calzolaio: S. Martin zavatin*.⁹⁶ - *San Martino ciabattino*.

In entrambi i casi il messaggio è chiaro: sin dall'inizio dell'inverno è bene aver pronte le calzature adatte.

Altra costruzione metaforica interessante è quella presente nel proverbio **San Martin l'è el più bravo pelerin**⁹⁷. A questo proverbio Pasqualigo affianca la seguente spiegazione: «Perchè fa cadere tutte le foglie dagli al-

⁹² *Ibid.*

⁹³ Cfr. ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 50.

⁹⁴ Cfr. VICKO JURAJ ŠKARPA, *Hrvatske narodne poslovice*, cit., p. 186.

⁹⁵ Cfr. REMIGIO RUZZANTE, *Proverbi meteorologici veneti*, cit., p. 24.

⁹⁶ Cfr. CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, cit., p. 226.

⁹⁷ *Ibid.*

beri. A Verona pelarin è chi va a pelare le foglie dei gelsi pe' bachi di seta»⁹⁸. L'autore, con la similitudine tra i raccoglitori veronesi di foglie di gelso e la fine dell'autunno e l'annuncio del rigido inverno, in modo molto espressivo, ci lascia presagire cosa dobbiamo aspettarci per san Martino.

Proverbi ad equivalenza di relativo grado zero

A questo quarto gruppo appartengono i proverbi caratteristici di una regione per motivi strettamente legati alla sua storia e alla sua cultura. Questi proverbi esprimono pertanto valori tradizionali, credenze e modi di interpretare il mondo circostante e pertanto specifici della coscienza collettiva di quella determinata regione.

In un certo senso potremmo affermare che lo spirito di un popolo ben si riflette nella sua paremiologia metereologica: tanto più due popoli saranno geograficamente e storicamente vicini, tanto più la loro paramiologia risulterà sovrapponibile (equivalenza completa, parziale o funzionale). Viceversa, per regioni tra loro „distanti“ è lecito attendersi un maggior numero di proverbi con relativa equivalenza di grado zero.

Anche per questo gruppo di proverbi struttureremo l'analisi di alcuni esempi classificandoli secondo le diverse stagioni dell'anno cui fanno riferimento:

_Inverno

In Veneto, ma non in Dalmazia, è diffuso il seguente proverbio:

Genaro forte, tute le vece se ingura la morte e le zovene se gode drento e fora le porte⁹⁹ - *Gennaio forte, tutte le vecchie si augurano la morte, e le giovani godono dentro e fuori dalle porte.*

Un proverbio dalmata invernale che invece è assente nel Veneto è il seguente: *Kad priko zime počne brit Jažuša, zec će sigurno plakat za materom*¹⁰⁰ - *Quando durante l'inverno Jažuša (la bora di Imotski, N.d.A.) taglia la faccia, la lepre sicuramente piangerà la madre (T.d.A.)*¹⁰¹.

⁹⁸ A tal proposito bisogna sottolineare che molto spesso Pasqualigo, se lo ritiene necessario, affianca ad un proverbio anche una breve spiegazione del suo significato nonchè le ulteriori versioni utilizzate all'interno dei confini della regione da cui ha preso origine.

⁹⁹ Cfr. GIOVANNI ANTONIO CIBOTTO, *Proverbi del Veneto*, cit., p. 47.

¹⁰⁰ Cfr. ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 8.

¹⁰¹ A proposito dei proverbi legati alla bora sulla costa orientale adriatica vedere la parte precedente di questo lavoro.

Ambedue i proverbi in qualche modo parlano delle estreme conseguenze delle gelate d'inverno. Nonostante l'argomento e il messaggio comune, la loro equivalenza linguistica è di relativo grado zero.

_Primavera

A proposito della primavera in Dalmazia si dice **Travanjske kiše, svibanjsko cvijeće**¹⁰² - *La pioggia d'aprile, i fiori di maggio*.(T.d.A.).

Questo proverbio non è noto nel Veneto, dove invece si conosce il seguente **Aprile e maggio xe la chiave de tuto l'ano**¹⁰³ - *Aprile e maggio sono i mesi chiave dell'anno*.

Anche per questa coppia di proverbi il tema è lo stesso: possiamo parlare di messaggi simili ma i livelli linguistici e semantici sono completamente diversi.

_Estate

Molti proverbi ad equivalenza di grado zero, relativi al periodo estivo, affrontano il problema delle difficoltà agricole a seguito dell'eccessiva pioggia nel mese di luglio¹⁰⁴. A tal proposito in Veneto si dice **Se piove el dì de Sant'Ana, piove un mese e 'na settimana**¹⁰⁵ - *Se piove il giorno di Sant'Anna* (26 luglio, N.d.A.), *piove un mese e una settimana*.

Come è noto, ciascun paese si distingue anche per la propria attività e tradizione liturgica cosicchè alcune figure religiose, e relative solennità liturgiche, sono più popolari in un paese piuttosto che in un altro. Dal momento che le tradizionali feste di paese, spesso celebrate in onore di santi e sante, coincidono, soprattutto nelle regioni con ferventi tradizioni agricole, con specifici fenomeni meteorologici, le differenze per così dire liturgiche di un popolo hanno influito su strutture linguistiche e semantiche di certi proverbi, alimentando di conseguenza il numero di proverbi di relativa equivalenza di grado zero.

¹⁰² Cfr. MILAN SJERKOVIĆ, *Pučko vremenoslovlje*, cit., p. 91.

¹⁰³ Cfr. GIOVANNI ANTONIO CIBOTTO, *Proverbi del Veneto*, cit., p. 48.

¹⁰⁴ Cfr. i proverbi citati precedentemente e dedicati all'estate.

¹⁰⁵ Cfr. REMIGIO RUZZANTE, *Proverbi meteorologici veneti*, cit., p. 23; CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, cit., p. 219.

In Dalmazia sono ad esempio diffusi i seguenti proverbi: **Kiša Magdalene više kiša za sobom nosi**¹⁰⁶ - *La pioggia di Santa Maddalena (22 luglio N.d.A.) porta più piovge* (T.d.A.), oppure: **Ako je o Mariji Magdaleni kiše - nadaj joj se još i više**¹⁰⁷. - *Se piove il dì di Maria Maddalena - ne aspetti ancora di più.* (T.d.A.). Le due versioni dalmate sono quasi identiche mentre con la citata variante veneta sono in rapporto di relativa equivalenza di grado zero.

Autunno

L'autunno con le prime avversità metereologiche annuncia l'arrivo dell'inverno. Vediamo come alcuni proverbi popolari veneti e dalmati, ad equivalenza relativa di grado zero, rappresentano questa stagione dell'anno. In Veneto si dice: **Quando l'anzolo se bagna le ale, piove fin a Nadale**¹⁰⁸. *Quando gli angeli* (SS. Michele, Gabriele e Raffaele, 29 settembre, N.d.A.) *si bagnano le ali, pioverà fino a Natale.*

In Dalmazia, invece, l'annuncio dell'inverno a fine autunno si concretizza in questo proverbio: **Od Miholja do Franje - u polju hrane sve tanje**¹⁰⁹ - *Da San Michele a San Francesco* (4 ottobre, N.d.A.) - *i frutti nei campi sono sempre di meno.*

Proverbi ad equivalenza di assoluto grado zero

Esistono però dei proverbi che sono assolutamente caratteristici di una particolare regione e che, come tali, non permettono nessuna analisi contrastiva. Si tratta in tal caso di un'equivalenza che potremmo definire di assoluto grado zero.

È molto difficile trovare una coppia di proverbi metereologici veneto-dalmata che rientri a pieno titolo in questa categoria. La ragione è molto semplice. Nonostante le differenze storiche, geografiche, culturali e linguistiche, le condizioni metereologiche annuali venete e dalmate sono per gran parte simili. Ciò si riflette anche nei proverbi, se non a livello linguistico, certamente a livello tematico.

Ecco un esempio di proverbio veneto (che sarebbe meglio definire „detto“) in cui i cittadini della provincia parlano di sè stessi e degli abitanti di altre regioni

¹⁰⁶ Cfr. MILAN SUJERKOVIĆ, *Pučko vremenoslavlje*, cit., p. 125.

¹⁰⁷ Cfr. ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 35.

¹⁰⁸ Cfr. CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di proverbi veneti*, cit., p. 223.

¹⁰⁹ Cfr. ANTE ČELAN GAGANIĆ, *Pučke izreke o vremenu*, cit., p. 44.

italiane, e lo fanno in maniera scherzosa, ma a tratti anche in modo atroce e insolente, ironico e offensivo: **Veneziani gran signori, Padovani gran dottori, Visentini magna gati, Veronesi tuti mati, Udinesi castelani col cognome de Furlani, Trevisani pan e tripe, Rovigoti baco e pipe, i Cremaschi fa cogioni, i Bressan tagliacantoni; ghe n'è anca de più tristi, Bergamaschi brusa-cristi**¹¹⁰ - *Veneziani gran signori, Padovani gran dottori, Vicentini mangia gatti, Veronesi tutti pazzi, Udinesi castellani col cognome di Friulani, Trevigiani pane e tripe, Rovigotti vino e fumo, i Cremaschi son coglioni, i Bresciani tagliacantoni; ce ne sono però anche di peggiori, i Bergamaschi bruciacristi.*

Questo è un detto che non possiamo confrontare con una corrispondente versione dalmata.

Il caso contrario avviene ad esempio per il detto dalmata **Škrt kao Bračanin**, cioè *Avaro come il Brazzano* (T.d.A..) che, ovviamente, non può essere paragonato a nessun detto veneto.

Altrettanto si potrebbe dire per il modo in cui in Dalmazia vengono denominati gli abitanti di Dubrovnik, cioè **šete bandiere** - *sette bandiere*: si tratta di una nomea ereditata nei secoli per l'equilibrio politico di successo da sempre dimostrato. Nel XIX secolo, in effetti, la Repubblica di san Biagio riuscì a mantenere l'indipendenza politica ed economica: sebbene il fine avesse giustificato i mezzi, la condotta politica ragusea non ottenne però il pieno consenso popolare.

Conclusione

Il Veneto e la Dalmazia hanno una lunga storia comune. La convivenza passata si riflette, a livello di paremiologia meteorologica, su proverbi spesso simili o calcati data la vicinanza geografica e la vicendevole influenza culturale. Il numero di proverbi simili ad equivalenza completa è relativamente esiguo. Peculiarità e analogie culturali, sociali, storiche e linguistiche si raccontano prevalentemente in proverbi ad equivalenza parziale e, in modo particolare, in quelli ad equivalenza funzionale, più numerosi e interessanti.

Dallo studio della paremiologia metereologica di Veneto e Dalmazia si percepisce molto bene quanto i due popoli abbiano condiviso, e condividono tuttora, preservando al contempo la loro unicità e originalità.

¹¹⁰ Cfr. GIOVANNI ANTONIO CIBOTTO, *Proverbi del Veneto*, p. 99. Nella pagina web: http://www.dialettando.com/regioni/pages/proverbi_dialetto.lasso?regione=Veneto&-se..., viene riportata una versione leggermente diversa da quella originale dal punto di vista grafico: *Venessiani gran signiori, Padovani gran dotòri, Vicentini magnagàti, Veronesi tuti mati.*

DALMATINSKO-VENETSKA METEOROLOŠKA PAREMIOLOGIJA

Kada kažemo da su poslovice najautentičniji izraz misli, iskustva i emocija jednog naroda, samo ponavljamo ono što je već toliko puta rečeno. Ako pak želimo temeljitije definirati jedan takav izraz ljudskog življenja, ustanovit ćemo da je poslovice narodna izreka koja sadrži norme, prosudbe, upute i savjete iskazane u kratkoj formi, često kroz metaforu ili poredbu, i predstavlja zapravo izraz kolektivne svijesti jednog društva.

Možda tek nešto više u prošlosti nego što je to danas slučaj, meteorološke su prilike suštinski, ponekad i fatalno utjecale na život ljudi naše planete. Upravo je ova činjenica važna za povijesni nastanak brojnih poslovice i izreka vezanih za meteorološke prilike, dobre ili loše, i na taj način i na različite ljudske aktivnosti tijekom mjeseci i godišnjih doba u godini. Ovaj će se rad prije svega baviti ljudskim aktivnostima suštinski važnima za ljudski život, i to onima koje su se odvijale na otvorenom kao što je to npr. poljodjelstvo.

Iako su vremenske prilike globalno gledajući životno iskustvo koje dijeli čitav ljudski rod, ipak s obzirom na geografski položaj odnosno klimu, nekada više, a nekada manje, one se razlikuju. Na isti način razlikuju se i narodne izreke vezane za vrijeme.

S druge strane narodi i regije, kroz stoljeća na različite načine bliski jedni drugima, i u ovom segmentu, na razini iskustva, iskazuju bliskost, ali i različitost. Budući da se u ovom radu govori o jezičnom izrazu jednog važnog duhovnog i materijalnog iskustva, i jezične će se razine iskazivati u svim svojim različitostima, ali i podudarnostima. Brojni vidovi odnosa između hrvatske pokrajine Dalmacije i talijanskog Veneta ne treba posebno objašnjavati, kao što ne treba posebno dokazivati činjenicu da su se međusobni utjecaji ovih dviju regija zasigurno odvijali i na planu meteorološke odnosno poljodjelske paremiologije.

Analizirajući meteorološke i agrarne poslovice naroda dviju regija, lako ćemo ustanoviti da među njima postoje četiri razine različitosti odnosno bliskosti i to je, pri izradi ovog rada, prvi metodološki kriterij. Naime, talijanske odnosno hrvatske poslovice pokazuju:

1. potpunu jezičnu ekvivalenciju,
2. djelomičnu jezičnu ekvivalenciju,
3. funkcionalnu jezičnu ekvivalenciju,
4. jezičnu ekvivalenciju nultog stupnja,

što će rezultirati različitim tipovima jezičnog otiska. Problem, koji će se u ovom dijelu nametnuti, jeste nemogućnost točnog određenja smjera kalkiranja. Sve su ove istovjetnosti i različitosti evidentne na raznim jezičnim segmentima: na leksičkom, morfosintaktičkom, dakle semantičkom, ali i na razini metra i stila. Upravo će navedeni aspekti predstavljati drugi metodološki princip ovoga rada. Budući da su u svim usmenim književnostima poslovice veoma brojne, da bi se dostigla željena jasnoća i preglednost rada, ova će se kontrastivna analiza dijeliti prema godišnjim dobima, odnosno mjesecima u godini, što će biti treći metodološki kriterij.

THE METEOROLOGICAL PAREMIOLOGY OF DALMATIA AND VENETO

When we say that proverbs are the most authentic expression of ideas, experiences and emotions of a nation, we are simply repeating what has been said many times. But if we want to define more precisely a particular authentic expression of human living, then we will say that a proverb is a folk saying containing principles, judgements, morals and pieces of advice condensed in a short form, often expressed in metaphors and comparisons representing an expression of the collective consciousness of a society.

In the past, as perhaps compared with today, the weather was an important, sometimes even fateful, influence on the daily lives of people on our planet. This fact has contributed to the historical origin of many sayings and proverbs that are connected with different meteorological conditions, or in other words, indirectly, with various human activities during the months, seasons and year. In this case we are referring to activities that took place in the open, which are important for human survival, for example agriculture. Although the situation dictated by the weather can be understood as an experience shared by mankind, nevertheless, due to different geographical positions and climate, it can be more or less different. In a similar manner, folk sayings about weather are different, as they are an expression of specific linguistic, civilisational-cultural situations from which they originate. On the other hand, peoples and regions that have, through the centuries, been closely connected through history and territorially, will even in this aspect show signs of both closeness and diversity. Since this paper deals with a linguistic expression of an important, spiritual and material experience, its diversities and similarities on a linguistic level will be shown as well. It is not necessary to explain the interrelationships between the Dalmatian region of Croatia and the Italian region of Veneto, nor is there a need to prove the fact that the mutual influences of these two regions must have taken place in the field of meteorological and agricultural paremiology as well. While analysing the meteorological and agricultural sayings of the two regions, we can easily notice that there are four levels differences and similarities between them and this will be our first methodological criterion. Namely, the Italian as well as the Croatian sayings of the two regions demonstrate:

- a) complete linguistic agreement
- b) partial linguistic agreement
- c) functional linguistic agreement
- d) zero level of agreement,

which will result in different types of linguistic imprints. A problem that will be imposed on this work is the impossibility of exactly identifying the direction of the process of calquing. All these differences and equivalencies are realized on several linguistic levels, including the lexical and morpho-syntactic, that is, the semantic levels, as well as on the metrical and stylistic levels. These aspects will be our second methodological starting point.

Since all oral and written systems have numerous proverbs, for the sake of clarity and easy reference, this contrastive analysis will be divided according to the seasons of the year and according to the months of the year where needed. This will be our third methodological criterion.

Alle quattro traduzioni italiane del poema epico *Osman* di Ivan Gundulić studiate dall'autrice e da altri studiosi, il contributo accosta una quinta, anonima, manoscritta, dei primi due canti. L'inusitata scelta metrica della sestina è solo in parte riportabile al fatto che la stessa strofa sia utilizzata da Gundulić nel suo poema *Lagrine del figliuol prodigo*. L'analisi testuale della versione (manoscritto 933 dell'Archivio della Biblioteca scientifica di Dubrovnik) dimostra che si tratta di un tentativo di trasposizione diretto e autonomo di gusto eclettico e la colloca nell'ambito della maniera neoclassica caratteristica degli anni della dominazione napoleonica a Dubrovnik (1806-1813) o quelli immediatamente successivi.

UNA „NUOVA“ VERSIONE DELL'OSMAN GONDOLIANO IN SESTINE

Il poema epico *Osman*, capolavoro del maggiore poeta barocco croato, Ivan Gundulić (Giovanni Gondola, 1589-1635), ha riscosso tanto prestigio presso generazioni di studiosi di letteratura croata, nonché tanta fortuna presso il pubblico, da far valere all'opera l'appellativo di 'poema nazionale croato'. Per quanto il concetto in sé possa oggi essere oggetto di discussione, il fatto stesso sarebbe un motivo sufficiente per incentivare lo studio delle versioni del poema in lingue straniere, fra cui spiccano per il loro numero proprio quelle italiane. Tra la prima traduzione, del 1786, di Vicko Smeća (Vincenzo Smeccchia), e la più recente, appartenente alla fine del secolo scorso, di Grytzko Mascioni, (il cui lavoro fu tragicamente interrotto dopo la pubblicazione del primo canto), si collocano due versioni stampate che risalgono alla prima metà dell'Ottocento: quella di Nikola Jakšić (Niccolò Giaxich) del 1827 e quella di Marko Antun Vidović (Marc-Antonio Vidovich), del 1838.

Le quattro traduzioni sono state esaminate a fondo da una serie di studiosi¹. Tuttavia, considerando la grande popolarità di cui il poema godette nell'Ottocento dalmata, e la fama del suo autore, chiamato anche „Principe dei Poeti illirici“, „Omero della propria sua patria“ e „L'Autore prima dei Milton e Voltaire“², non pochi sospettavano che ne potessero esistere anche altre, probabilmente incomplete e in forma di manoscritto, ad opera di autori meno conosciuti. L'ipotesi è stata confermata all'inizio del nuovo millennio, nel 2001, quando i ricercatori della Biblioteca scientifica della città di Dubrovnik Vesna Čučić e Ivica Martinović sono venuti a conoscenza di un'altra versione del poema, parziale e manoscritta. Questa „nuova“ versione è stata acquistata dalla Biblioteca e classificata come manoscritto 933 del suo archivio. Il testo si sviluppa in trentasei fogli che portano il titolo *Primo e Secondo Canto/ Dell'«Osmanide»/ in Sestine*. La grafia non corrisponde alle calligrafie ottocentesche destinate alle cosiddette „belle copie“; al contrario, rivela insicurezze, ripensamenti e evidenti tracce di correzioni (che in parte la rendono difficile da decifrare). E' possibile che questo sia segno di una traduzione diretta, e non, come nel caso di Nikola Jakšić, compiuta con l'aiuto di precedenti traduzioni letterali, ma è indubbio che la copia a disposizione non poteva essere destinata (in quel momento) a una presentazione pubblica.

Il titolo assegnato al poema in questa versione - Osmanide - si incontra anche nelle versioni di Jakšić e di Vidović e, a giudicare dal suo uso anche nelle autorevoli *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei* di Francesco Maria Appendini³, possiamo concludere che sia

¹ Cfr. ŽIVKO NIŽIĆ, *Nikola Jakšić, zadarski književnik, prevodilac i rodoljub*, JAZU, Zadar, 1984; ŽIVKO NIŽIĆ, *Prima edizione e prima versione italiana dell'«Osman» poema epico nazionale croato del dalmata Ivan Gundulić/ Giovanni Gondola e gli italiani in: Istria e Dalmazia nel periodo asburgico dal 1815 al 1848*, Atti ed inchieste di «QUADERNI VENETI», a c. di G. Padoan, Longo editore, Ravenna, 1993, pp. 179-188.; MATE ZORIĆ, *Još o Perašaninu Vicku Smeći, Kazanovinu prijatelju*, in «Hrvatsko-talijanski književni odnosi», vol. V, a c. di M. Zorić, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1995, pp. 67-107; LUCIANA BORSETTO, *Da Tasso a Tasso. «La Gerusalemme liberata» nell'«Osman» di Gundulić tradotto da Marc'Antonio Vidović*, in: *Studi sul manierismo letterario per Riccardo Scrivano*, a c. di N. Longo, Bulzoni editore, Toma, 2000, pp. 189-213; IVA GRGIĆ, *Osman i njegovi dvojnici. Traduktološka studija*, HSN, DHKP, MHD, Zagreb-Dubrovnik, 2004.

² Cfr. FRANCESCO MARIA APPENDINI, *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei*, Martecchini Ragusa, 1803.

³ Cfr. nota precedente, passim.

mo di fronte a un altro dei tentativi radicatisi spontaneamente nella Dalmazia dell’Ottocento, di includere cioè l’opera nella illustre tradizione dei grandi poemi epici dell’Occidente. Ma, per quanto riguarda il procedimento traduttivo con l’aiuto del quale questo prestigio ci cerca di conquistare per il capolavoro gondoliano, il testo di cui ci stiamo occupando si discosta da quelli già studiati. Nikola Jakšić si serve dell’endecasillabo sciolto, affiancando la sua traduzione di *Osman* alle versioni, note e lette anche in Dalmazia, che Annibal Caro, Vincenzo Monti e Ippolito Pindemonte composero dell’*Eneide*, dell’*Illiade*, dell’*Odissea*. Markantun Vidović, d’altro canto, riconduce Gundulić al suo grande modello, Torquato Tasso, ricorrendo per la sua versione all’ottava tassiana. L’anonimo autore della traduzione dei primi due canti, a sua volta, ricorre a una scelta alquanto sorprendente – la sestina, strofa rara, perlopiù popolare oppure legata al melodramma, la quale, specie se abbinata all’endecasillabo, compare solo sporadicamente come unica scelta nei poemi di grandi autori italiani (Marino, Giusti, Leopardi)⁴. L’ispirazione di questa scelta metrica, o, se vogliamo, la sua giustificazione meta-metrica⁵, si può quindi trovare solo nel fatto che la sesta rima venne utilizzata dallo stesso Gundulić nel suo poema religioso in tre „pianti“, *Suze sina razmetnoga* („Lagrima del figliuol prodigo“)⁶.

La ricerca del grado di equivalenza (per quanto sempre dinamica) tra le traduzioni di opere poetiche e il loro prototesto richiede di solito come primo passo il confronto della quantità di „semanticità“ che, seppure in teoria, può essere contenuta in due segmenti specifici di testo. Benché in tal senso

⁴ Ha avuto più grande fortuna la canzone sestina o la sestina lirica (complesso componimento poetico, inventato dal provenzale Arnaut Daniel e introdotto nella poesia italiana da Dante). La sestina epica o sesta rima compare solo a mo’ di nota negli importanti manuali di metrica italiana. Ad esempio, Massimo Pazzaglia nel suo *Manuale di metrica italiana*, Sansoni, Firenze, 1990, la menziona solo tra «altri metri simili all’ottava, ma differenti per il numero di versi», insieme alla nona e la decima rima (p. 131), e, inoltre, cita la sua struttura di rime (ABAB e CC a mo’ di ritornello) tra le possibilità che offre lo strambotto (p. 144). La sesta rima viene inoltre chiamata sestina toscana o sesina narrativa, cfr. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, sub voce*, mentre le sue origini vengono legate soprattutto o al serventese o a un accorciamento dell’ottava.

⁵ Il concetto si riferisce alla semantica/ semiotica della forma metrica, portatrice di valori storico-letterari. Risale al saggio *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (oblik i smisao)*, «Rad JAZU», 350, Zagreb, 1968, del grande comparatista croato e serbo, Svetozar Petrović.

⁶ A proposito cfr. PAVAO PAVLIČIĆ, *Sesta rima u hrvatskoj književnosti*, JAZU, Zagreb, 1978, *passim*.


tra l'endecasillabo italiano e l'ottonario croato si crei subito una situazione di squilibrio, prima di procedere alla trascrizione (decifrazione) del primo canto, compito che ci siamo prefissi al fine di permettere uno studio comparato con le versioni finora studiate, è utile constatare che le settantacinque strofe (numerata dal traduttore) contenenti sei versi, confrontate a novantatré strofe contenenti quattro versi dell'originale, lasciano libero spazio alle amplificazioni. Vediamo quante e di quale natura esse siano.

Anzitutto è bene sottolineare che, accanto alla prima strofa, il manoscritto offre l'Argomento, formulato anch'esso in sestina: «Scorge la gloria de' Polacchi Osmano/E invidia rode il tormentato core./Accusan quei d'inerte l'Ottomano/Che di conquiste el nutria l'ardore/Quindi, per riffermar novella gente/Vuol Osmano partir verso l'Oriente.» La decisione dell'autore della traduzione di accompagnare l'inizio del suo testo con una tale presentazione appare come uno dei segnali del fatto che il lavoro sia stato concepito come un'impresa autonoma e non, come ha affermato con decisione lo storico della letteratura croata Slobodan Prosperov Novak, come una preparazione al lavoro di Nikola Jakšić⁷.

Cominciando a leggere il primo canto del poema in questa versione italiana, ci accorgiamo subito della mancanza della interiezione Ah! (tanto famosa, che il poeta croato contemporaneo Danijel Dragojević afferma che questo „sospiro“ è la migliore illustrazione del verso di T.S. Eliot „nel mio inizio è la mia fine“, e che identifica il poema nell'immaginario collettivo croato). Nella traduzione di Vincenzo Smeccchia l'interiezione non appare neanche, ma si conserva il *ductus* interrogativo del primo verso: *Di che ti vantì, o folle umana ambizione?* Le versioni di Jakšić, di Vidović e di Mascioni contengono „il sospiro“ e conservano il suo posto iniziale, rispettivamente Jakšić: *Oh folle umano orgoglio a che ti estolli?*, Vidović: *Ah! di che cosa mai tanto in te stesso/Orgoglio uman ti vantì, e che pretendi*, e Mascioni: *Ah! di che ti puoi vantare/fatuità d'orgoglio umano?* Il secondo, il terzo e il sesto verso della prima strofa della versione in studio, d'altra parte, sono un'aggiunta rispetto all'originale e un'anticipazione eccessivamente amplificata della morale di tutto il poema. Nel complesso, la prima strofa esemplifica la strategia che ispira tutta la traduzione.

⁷ Cfr. il quotidiano «Vjesnik», sabato, 24 marzo 2001, p. 14.

Primo e Secondo Canto Dell'Osmanide in Sestine



1. Fatale orgoglio delle umane menti
Sovvertitore, e fabbro unico e solo
Di rie sventure, e di funesti eventi
Quanto più in alto stenderai tuo volo
Tanto più su cadrai dall'alto al fondo.
Che è questi il fine d'ambizione al Mondo.

2. Non avvi sotto il Sol solida cosa
Che si reperi eterna, e senza fine,
Nè mortal opra cosí ardimentosa,
Che non soffri nel xx alte rovine⁸,
E le vette de' piu sublimi Monti
Primi a colpir i fulmini son pronti.

3. Nulla abbiamo di solido in la terra
Ed è voler del Ciel quanto qui esiste,
Nè si acquistano allori in pace, o in guerra,
Se il Supremo Motore non ci assiste:
Fràle il tutto qui abbiamo, e passeggiaro
E a nulla si riduce il più alto Impero.

4. Non stanca mai d'avvolgerci Fortuna,
A scherno prende i miseri mortali
E se sul capo lor de' beni aduna
Cangionsi spesso in infiniti mali
E dall'altro precipita all'istante
Colui che al sommo avea elevato inante.

⁸ La parola, di due sillabe, risulta ancora, dopo ripetute consultazioni, indecifrabile.

5. Dal brando spesso la corona pende,
Ora il brando su dessa e cade e fere,
E tanto al Mondo il suo potere e' tende
Che aspetto cangian le Nazioni intere.
Schiavo al trono si vede coronato
E il legittimo Rè da quel balzato.
6. Altera scorre non incerta sorte
In mezzo alle vicende atre funeste
Prezzo del soglio e sangue e morte/Costa il soglio sovente e sangue e morte
E un nulla son le coronate Teste;
Che se al Mondo timore altrui tu ispiri
Pria d'ognun dei temer gli altrui raggiri.
7. Circondata de' Principi è la fronte
Da tradimenti, insidie, inganni, e frodi
Sono de' Cortiggiani l'arti pronte
Sì, che appena a descriverle tu m'odi,
Ed avvvenir si vede di repente
Opra che non prevvide accorta mente.
8. O Vergin voi che dall'eccelse cime
D'Elicona con magica possanza
Dettate ai Vati lusinghiere rime
Ach concedete a me spirto abbastanza
Onde descriver possa in pochi accenti
D'Oriente i casi ed i funesti eventi.
9. Voi mi svelate in qual tremenda guisa
Trasse a immatura morte iniqua gente
Da strazj, e da barbarie unqua indivisa
Il giovinetto Imperator d'Oriente
Che nella propria sede trucidato
Seguí degli Avi suoi l'orrido fato.
10. Pria d'ogni cosa i' dovrei cantare
Per cenno vostro, o dilette Muse,
Come egli nacque primo ad imperare
E quel diletto ad Acmeto infuse
Che un successor da lui tanto bramato
Fosse dalla Sultana al Mondo nato.

Altera scorre non in certa isarie
 In mezzo alle vicende arre funeste
 Nè sa qual sia l'orbe del suo nome
 Cui nulla son le coronate Teste;
 Che se al Mondo rimove altrui tu ispiri
 A te non sa qual sia l'orbe del suo nome

7-

Circondata de' Principi è la fronte
 Da tradimenti insidie inganni e frodi
 Sono de' Cortigiani l'atti pronte
 Sì, che appena a descriverle tu m'odi
 Ed avvenir si vede di repente
 Opva che non prevede acorta mente

8-

O Vergin voi che dall' eccelze cime
 D' Elicon con magica possanza
 Venate di Van l'inghiere vime
 Onde a descriver passa in pochi accenti
 D' Oriente i casi ed i funesti eventi

9-

Voi mi svelate in qual temenda guisa
 Trasse a immatura morte iniqua gente
 Da strazie da barbarie unqua indovisa
 Il giovinetto Imperator d' Oriente
 Che nella propria sede nuclidato
 Seguì degli Avisuoi l'orvido fato

10-

Pria d'ogni cosa i doveri cantare
 Per cenno vostro o dilette Muse
 Come egli nacque primo ad imperare
 E qual diletto ad Acmeto infuse
 Che un successor da lui tanto bramato
 Fosse dalla Sultana al Mondo nato

Pravonno del vostro sangue e morte
 In quello istante Colta il taglio rovente
 E sangue remante

Pria d'ognun dei rener gli admiro poggia

Nel concedere
 Per favore a me spino a bastan

U
 I
 C
 R
 D
 F
 A
 S
 C

11. Quindi con quali aiuti e quai raggiri,
Dapoichè perduto ebbe il Genitore,
Come il zio Mustaffà al soglio aspiri
E desti in tutti l'Ottoman furore;
E come fu da quello indi balzato,
Ed il Sultano Osman ivi elevato.
12. E come questi giovinetto ancora
Onde accrescer la gloria agli Avi suoi,
Di star innoperoso s'addolora
E le traccie seguendo degli Eroi
Contro il Polacco in marcia egli raduna
Falangi immense, ma con ria fortuna.
13. Ma riescendo i miei Canti allor nojosi
Il mio desire, fervide, appagate
Narrando i modi tristi, ed odiosi
Le circostanze orribili ed ingrato
Che cagionano la più cruda morte
Al Giovin prode dell'Oriente il forte.
14. Vladislavo, o tu glorioso figlio
Di lui che al soglio de' Polacchi siede
Volgi benigno a me l'augusto ciglio,
Dalla vittrice Imperial tua sede,
Ch'io vo' narrar l'opre tue gloriose
Acciò non siano ai Posterì nascose.
15. D'Osman la morte, o Prence, istupidito
Di tue vittorie fa' eccheggiar il Mondo,
Al campo della gloria audace, ardito
Sii di sublimi imprese tu fecondo
Ch'io non desisterò colla mia cetra
Far eccheggiare il ciel, la terra, e l'etra.
16. Era d'Osmano sì agitato il core
Dalla funesta triste rimembranza,
Che de' suoi prodi il marzial ardore,
Nel qual di gloria già nutria speranza,
Avesser i Polacchi e domo evinto
Che meglio fora a lui l'essere estinto.

17. Del superbo Garzon l'alma rodea
L'immagin più che l'Universo intero
Giusti rimbrotti contro lui movea
Di tal sconfitta come autor primiero;
E il sol pensier dell'altrui gloria e vanto
Il movea quasi a innusitato pianto.
18. E quell'udir per ogni dove il nome
Eccheggiare del Rege Vladislavo
E come furo ristrette e dome
Le sue falangi, e l'esercito schiavo
Mille e mille pensier volgea in lamente
Che rabido il rendevan truce, furente.
19. Quivi udir il viandante gli pareo
Cantar le glorie del Polacco Sire,
E rinnovar de' mali suoi l'idea
Per cui fu astretto perfin fuggire,
Là che il Nocchier in su l'onde spumanti
La sua sconfitta e l'altrui gloria canti.
20. Schiera di Ninfe in pastoral conviti
E di pastor in pascolar gli armenti
Pingeasi raccontar franchi, ed ardit
In melodiosi pastoral concerti
Come fur vinte le forze Ottomane
E l'impresе di lui disperse e vane.
21. D'Euro e di Noto più veloce ancora
Spargea la fama come il folle orgoglio
Del sommo Imperator depresso allora
Rimase, e vinto dal Polacco soglio,
L'arti spezzate, infranti i i Grandi al suolo
Del Regal Prence al braccio, a un cenno solo.
22. Fin nell'estremo Ciel cifrato avea
Febo co'raggi suoi d'oro lucente
Il nome a Vladislavo si dovea
Dall'Occaso perfino all'Occidente
Nome cui in carro trionfal la gloria
Fea de' sublimi Eroi un dì memoria.

23. Dalle sponde del Nester indi adittava
Come disfatto l'Oriental Dragone
Ad obbrobrio la fuga l'affrettava;
Ligio non più alla campal tenzone
E più veloce di aquila incalzarlo
Fino al Danubio, ed ivi confinarlo.
24. A tale immago prorompeva Osmano:
In cor non servo, o Prence, altro livore
Facile ad aver seggio in petto umano,
Nel mirarti de' miei vincitore,
Poichè il destino avea digià prescritto
Che vinto i' fossi dal tuo brando invito.
25. Neppur mi lagno dell'avversa sorte
Che a favor tuo spirò aura propizia,
E se avvi cosa che il mio duol conforte
E diradi dell'alma la mestizia
Egli è il sapere che non vi sia mortale
Che sfuggir possi a destinato male.
26. Il rancor, le ferite, e le rie pene
Che tengon l'alma mia stretta ed opressa
Dalla viltade e codardia proviene
De' miei militi, e Capi in fronte espressa;
E tardi i'veggo, che insubordinanza
D'asta al campo il Guerrier, è invano armato.
27. Dove immortali antichi Mussulmani,
Dov'è il valor degli incliti vostr'Avi
Che de' nemici rese i forzi vani?
Dove le fronti d'alloro gravi,
Per cui il Vessillo Maomettano altero
Scorre glorioso in l'Universo intero?
28. Voi dell'arte marzial sostenitori
Voi di sublimi imprese ognor fecondi,
A ruotar brando voi conoscitori,
Che in valor non soffriste esser secondi,
Voi delle leggi ognor specchio, ed esempio,
Scudo a virtude, e terrore all'empio.

29. Alla memoria non vider sfuggire,
Come con alma risoluta, e forte,
Intrepidi voleste un di' soffrire
Gli estivi ardor, e crudo gel di morte:
Ma costanti seguendo il Vessil santo,
D'essere Mussulman vi deste il vanto.
30. Più di levrieri agili nel corso,
Percorrevate l'estera contrada,
Ne il destrier tratteneva di ferro il morso,
Che i più ripidi Monti non invade,
Ne v'era fiume o stagno sì proffondo
Che a nuoto nol' passaste il Mondo
31. Poiché fisso avevate nelle menti,
Imperterriti i mali ognor soffrire,
Pria ch'essere al Sovrano innobedienti,
E se vuole il destino anco morire;
Cosa che se preferisse l'Alcorano,
Religioso la segue il Mussulmano.
32. Erano i piacer vostri e vostre brame
Montar veloci impavido destriere
E tirar d'arco l'applicato stame,
Sì che lo stral non manchi di cadere
O inver la belva a caccia perseguita
O a diffender talor la propria vita.
33. Ne v'era alcunchè il fianco disadorno
Di ferro avesse o brando in suo potere,
Che d'asta e d'arco non fosse adorno,
Che non salisse un agile destriere
Poc'acqua al fiume, poche spicche al campo
Al marciar vostro non poneva inciampo.
34. Nelle capanne di vinchi intrecciate
Appoggiate ai destrier dolce riposto
Giacean le membra vostre affaticate
E in mezzo al mare e nel cammin montuoso
Del Capitano, e del Soldato il letto
Sol di ferine pelli era ristretto.

35. Anzi la neve vi servìa di letto,
Ed i macigni spesso di guanciaie,
Qualor il Cavalier vedeasi afretto,
Nella stagione rigida invernale
Cavalcar sul Danubio agghiacciato,
Se la notte l'avesse ivi arrivato.
36. Vi ricopriva un leggier vestito,
E un panno v'adornava e largo e lento,
E di corazza, e ferro inbrandito
Facean le veci ai prodi nel cimento
Un intrepido petto, un fermo core
Terror de' vili nel marzial ardore.
37. Voi sprezzavate l'odi adulatorici,
Ne vi rendeano le dovizie schiavi,
Se delle spade vostre vincittrici
Di gloria carche, e d'onori gravi
Frutto non eran cui glorioso Marte
Ai sommi Eroi benigno ognor comparte.
38. Se socchiuse di Giano eran le porte
Vi si vedea mestizia in volto pinta,
E scerre impavidi, immatura morte,
Pria che vita condur dall'ozio vinta,
Che se un male si reputa la guerra
Lo stimavate voi un bene in terra.
39. Alla conocchia se le donne intente
Voi dicevate, stan nell'abitato
Senz'altro pensiero nella mente
Che render mite lor femmineo stato,
Era dover del prode con ardore
Nel campo cimentar l'ostil furore.
40. Somma era gloria e vostro sommo vanto
Il capo esporre intrepidi in battaglia,
Onde lo possa del Vessillo santo,
Ingrandir sí, ch'altri non l'egguaglia,
Dicendo: o morte, d'atterirci credi
Quando all'aspetto tuo rider ci vedi!

41. Oh felici per voi tempi beati!
A Eroi simil il conquistare il Mondo
Poca era cosa di gloria infiammati,
Tal che in valor non eravi un secondo;
Ed or purtroppo! il tutto si è cangiato
Infidi i Capitan, vile il Soldato.
42. Ora in mollezze i giorni vi perdetè
D'oro e di seta in vestimenta avvolti,
Ne alla Tromba di guerra vi scuotete
Se avviene che siate nell'ozio colti;
E v'incute nell'alma ampio terrore
Borea gelato, e l'estivo ardore.
43. E d'auro gravi in militar conflitto,
Non alla pugna l'oste cimentate,
Ma dello spoglio l'eccitare al dritto:
E se fiume scorrevole guardate
Onde agili restar sovra di flutti
Destrier, giumenti vi precedon tutti.
44. Sono di sera i vostri Paviglioni,
E su 'aurei guanciali v'assidete
E cibi vostri ottimi e buoni
Se sul mare d'augei provvista avete
E in mezzo ancora alle più folte selve
Di pesci vi saziare, e non di belve.
45. Gozzovigliando passate l'ore
Sopra Tapeti in lautì conviti,
E fra le tazze di bromio il liquore
V'innebria sí che istupiditi
Senza forza restate, e senza mente
Contro il voler dell'Alcoran possente.
46. Su soffici origlier le lunghe notti
Nè rosei olezzando grati odori,
Da impure voglie i vostri cor corotti
Appagate nutrendo infami ardori
Abbenchè l'Alcoran abbia preferito
Esser lascivia il massimo delitto.

47. Sopra nero Caval d'oro bardato
Monta in groppa fastoso il Cavaliero
Da servi, e Cortigiani circondato
Che far mostra di se solo ha in pensiero
Vantando altero eroica azion possente
Quando ai detti, ed al fatto appare un niente.
48. Ahì quante volte io vidi un sol Cristiano,
Quai mandre darvi in fuga ignominiosa,
Per cui contro il voler dell'Alcorano
Me stesso esposi a opra ardimentosa
Capitano e soldato in un istante
Benchè il periglio stetemi innante.
49. Anzi tallor per vendicar l'onore
Di tali infamie per voi macchiato
Minacciava sugli uni il mio furore
E alle xxx gli altri avea dannato⁹
Sprezzando altero militar licenza
A rischio ancor di perder l'esistenza.
50. Ahì vili, io vi gridava, ed impauriti
Tanto spavento il ferro ostil v'incute?
Perchè di tromba ai bellicosi inviti
Veggio le legion vostre oppresse, e mute?
Dell'Aste al par per acquistarvi onore
Codardi, non avete e brando, e core?
51. Dov'e l'audacia e l'ardir Ottomano,
D'affrontar pronto ogni rio cimento?
Perchè or vi veggio immersi nel affanno,
Se intrepidi eravate ad ogni evento?
Morte al campo mercar coll'altrui morte
Saggio non era in voi d'un alma forte?
52. Ma ahì ben m'accorgo inutile la speme,
Vani gli accenti miei all'aura sparsi,
Se il timor vostro da colui proviene
Che Gianizzero osa egli vantarsi
Invido, turpe, scellerato, altero
Rovina un di dell'Ottomano Impero.

⁹ Cfr. nota 8.

53. E forse non vedeste in campo aperto
Mentre i Spahy reggeano la tenzone
Il Gianizzero stuol timido, incerto
Fuggir tumnultuoso dall'agone
Per cui meschini vedeansi astretti
Il dorso espor non a ferire i petti.
54. Dalla Polacca spada allor estinte
Viddi de'miei l'avvilite genti
L'onde del Nester di sangue tinte
D'assordar l'aura di imprecati accenti
E il fiume di cadaveri coperto
Tesser di gloria ai Polacchi il serto.
55. Ma non perciò il mio braccio neghittoso
Dee piu restar ad altrui danno in campo:
Scorrerò ovungue intrepido, glorioso
Senza temer a mia vittoria inciampo:
Dispor a un cenno mio dell'altrui sorte
Che se morir degg'io morirò da forte.
56. Noi dal Cielo Sovrani al Mondo eletti,
Cagione siamo d'ogni nostro affanno,
Che a effeminati Cittadini inetti
Del soglio i primi onor spesso si danno
Mentre gli ingegni dall'inopia oppressi
Vivon perfin dimentichi a se stessi.
57. E troppo incauti ci affidiam tallora
Non già di marte a intrepidi campioni,
Ma ad imberbi Garzon seguaci ancora
Di lascivi piacer, di rie passioni.
Imperan questi dove guerra ardea,
E le bilancie reggono d'Astrea.
58. Per oro accumular mesto intraprende
In aggravio de'sudditi il Regnante,
E premio invano il valoroso attende
Se il Regio erario e d'oro trabboccante,
Pur mancando di militi l'armate
Son da pagati Villici aumentate.

59. E tolti questi dal campestre ovile
Da Duci e Capitan simil condutti
Come non fora il soldato vile?
Come prettender di vittoria i frutti?
Dove trovar il loro arte e valore
L'orgoglio a rintuzzar, l'ostil furore?
60. Non v'avvilite Popoli Orientali,
Disegni immensi medita mia mente,
Io vi trarrò col senno da que' mali
Di cui il peso soffrite acre, possente
Per la ferma mia destra e lieve pondo
Vostra fortuna, e il destin del Mondo
61. D'Alessandro il Macedone l'Istoria
Odo narrar, che in giovinetta etade
Di gran conquistator ebbe la gloria
Vincendo ovunque le nemiche spade;
D'imitarlo desio m'accende l'anima
E d'invincibil meritar la palma.
62. Un Solimano valoroso e prode
Onor degli Avi miei pure ravviso
Che di gran capitan fama si gode
Dalla vittoria giammai indiviso,
Sul fior degli anni capo dell'armate
De' suoi le fronti aver d'allori ornate.
63. Fu gran tempo che in mente mi proposi
Dei due Sovrani il sublime esempio
Tesser vo' di mia man serti gloriosi
E vestir d'essi l'augusto Tempio
Ne fine avranno i progettati aspiri
Se vinto il mondo per mia man non miri.
64. Sono i disegni miei, nol niego, ardit
Se al sol mio brando una tant'opra affido
Non val che i miei pensier orra v'additi
Ne quanto in Voi, nell'avenir, io fido
Tromba di guerra al Campo vi richiama.
Sia di gloria asquistar comun la brama.

65. Quivi del nosto Eroe finir gli accenti:
Ed avendo in pensier mille progetti,
Pei quai vedeva i suoi nemici spenti
Vuol tosto che in oriente sien diretti
I tesori Imperial i sacri scritti
Dove i nomi de'bravi erano iscritti.
66. E ciò per non veder l'oro proffuso
De' Cortigiani la sete a saziare;
Ma far di quello necessario uso
Onde scelti guerrier, prodi, acquistare
Che a' Gianizzeri questi allor riuniti,
Si mostrassero al Campo, e pronti, e arditi.
67. Accrebbe de' Spay l'orda guerriera
E vuol che dessa a quelli ancora unite
Seguino obbedienti il lor dovere
Sacrificando ancor le proprie vite
Dove un cenno Sovrano le richiama
Onde di Eroi acquistar la fama.
68. Quindi che de' Governi ispirai onori,
Diensi soltanto a color che prodi
Colser al campo vittoriosi allori,
Non compri siano da raggiri e frodi
Anzi li giuro che il miglior suo amico
E ora colui che debello il nemico.
69. Per forza d'oro, o femminil favore
Più non vedrassi alcun al soglio accanto
Sostenere d'Astrea l'immenso onore,
E così il drizzo delle leggi infranto,
Giacchè in avante e suo voler espresso
Che sia a virtude un tanto onor connesso.
70. Su tai basi fondato ei spera allora
Render vieppiu il soglio suo possente;
E far che l'Ottomano imperi ancora.
Dall'Oriente perfino all'Occidente;
A Dilaver suo primo Visire
Un tal pensiero vuol tosto scoprire.

71. A colui che l'Autunno antecedente
Capo di diecimilla combattenti,
Tutte reclute giunte dall'Oriente
Sostenne vittorioso ardui cimenti,
Il giovin diffendendo Imperatore,
Già quasi oppresso dal Polacco ardore.

72. Per cui fu mentre allora del Sultano
Al Gran Visir Hussain i dì troncane,
Segnando di sua voglia il gran tirmano
Ed a qul rango Dilaver alzare;
Onde in suo luogo governi l'Impero
E ammiri sua virtude il Mondo intero.

73. All'Oggia Capo delle leggi addita
E al negro Adun del Seraglio custode
Dove di bianchi Schiave ei vede unita
Schiera di cui in beltà l'egual non s'ode.
I suoi disegni e al Popolo li asconde
Col santo vel di devozion proffonde.

74. Quindi sparge di nuovo l'intenzione
Che ver la Mecca la tomba a adorare
Del Gran Profeta per divozione
Co' scelti suoi si vuol tosto recare
Onde impetrar a piè dell'ara augusta
Al Trono Mussulman gloria vetusta.

75. Dadove poscia ai Sidonj lidi
Disse condursi i ribelli a sedare
Nè desiando il Governo più s'affidi
A quell'Emir lo vuol decapitare
Puniti i rei il vasto suo pensiero
Quello fia sol di più ingrandir l'impero.

71-

E lui che in l'Autunno ardecedente
 Capo d' dieci mila combattenti,
 Tute veclure giunte dalli Oriente
 Sostenne vittorioso avda i me
 Il giovin diffondendo Imperatore
 Fia quasi oppresso dal solter ardore

72-

Per cui frumentre allora del Sultano
 Al gran Visir Musmin i di troncare
 Segnando di sua voglia il gran firmamento
~~Cal grado di Visir quale ha d' avere~~
 Ed a quel rango di aver alzare,
 Onde in suo luogo governi l' Impero
 Cammiri sua virnude il Monarcho invero

73-

Il Reggia ministro delle leggi
 E al Gran Capo degli Eunuchi

Il Reggia Capo delle leggi addira -

al negro Anon del Seraglio custode
 dove di bianchi schiave ~~si vedono~~ ^{si vedono}

~~Molti schiavi di cui qual ammonte~~

I suoi disegni e al Popolo li asconde

Col tanto nel d' eversione proffonde

^{non 74 di nuovo}
 che ver la illeuca la Tomba a adorare

del gran Profeta per d' eversione

Co molti suoi si vuol reffr. recare

O d' imperar a più dell' ora augurar

E di ⁷⁵ illustreman gloria venisse

a p. Julia ai Sidonj Liti

a p. Liti i viselli a sedare

a p. Liti i viselli a sedare

ei vedono

Schiava in cui in oltre l' equal non / de

A quell' Emir lo vuol decapitare

Punir i rei il vasto suo perire

Quello ⁷⁶ per col d' noi ingrandir l' impero

Im del Caro

A quell' Emir lo vuol decapitare

Punir i rei il vasto suo perire

~~Quello ⁷⁷ per col d' noi ingrandir l' impero~~

~~Im del Caro~~

Il del Caro

Il tentativo di tradurre una strofa di quattro ottonari con una di sei endecasillabi non può che risultare in amplificazioni o aggiunte eccessive: la volontà dell'autore di rendere sostituibile strofa per strofa risulta pertanto in questa versione in spiegazioni e interpretazioni dei primi due versi spesso artificiali e persino arbitrarie¹⁰. Per tali ragioni, la stessa intenzione si riscontra solo fino all'ottava sestina. Da questa strofa in poi, invece, si assiste a una fusione del contenuto delle strofe gondoliane: l'undicesima e la dodicesima strofa dell'originale vengono fuse nella undicesima della traduzione, la strofa 14. della traduzione raccoglie il contenuto semantico della quindicesima e sedicesima in Gundulić; la sestina numero 15. della traduzione corrisponde alla diciassettesima e diciottesima quartina in Gundulić, la 27. alla trentesima e trentunesima, la 73., infine, alla novantesima e novantunesima. Continuano inoltre le rielaborazioni del concetto già espresso nei versi precedenti, accompagnate da immagini molto meno pregnanti di quelle esistenti nell'originale. Così, ad esempio, la diciannovesima sestina della traduzione, pur presentando equivalenti semantici di „putnik“ e „pomorac“ dell'originale mediante le espressioni „viandante“ e „nocchiere“, utilizza ben sei versi per i due gondoliani „Ili putnik kopnom jaše/ il pomorac more brodi“. Scompaiono altresì le agglutinazioni di aggettivi e di verbi e le antitesi barocche tipiche dello stile di Gundulić¹¹. D'altro canto, la proverbialità peculiare dell'originale gondoliano trova sbocchi talvolta privi di riscontri nel prototesto¹².

Le caratteristiche finora individuate del testo della versione (le quali, aggiungerei, non vengono contraddette dalla sporadica apparenza di qualche parola prettamente tassiana, che ne conferma il gusto eclettico¹³) testimoniano tutte in favore a una collocazione della stessa nell'ambito del

¹⁰ Cfr., a.e., la sestina n. 7.

¹¹ Così la ventiseiesima quartina gondoliana, con l'espressiva accumulazione di verbi «pečali se, grize i mori», viene riassunta in un unico verso della sestina 24. L'antitesi «tebi dobra, meni huda» (detto a proposito della fortuna) della ventottesima quartina dell'originale viene esplicitata in «Neppur mi lagno dell'avversa sorte/ Che a favor tuo spirò aura propizia» della sestina 25. Nella sestina 73. l'antitesi originale «bijelijeh vila crnoj glavi» viene spezzata fra due versi nella lunga parafrasi «All'Oggia Capo delle leggi addita/ E al negro Adun del Seraglio custode/ dove di bianchi Schiave ei vede unita/ Schiera di cui in beltà l'egual non s'ode».

¹² Cfr. il distico finale della sestina n. 6.

¹³ Cfr. il raro „olezzare“ che compare nella sestina 46.

gusto neoclassiceggiante che si incontra pure nella versione di Nikola Jakšić e che informa la vita letteraria della esigua classe intellettuale di Dubrovnik nei primi decenni dell’Ottocento. I concetti anacronistici presenti sia in modo esplicito („nazione“ nella strofa quinta) sia in quello implicito (l’idea di un’ipotetica „Sultana“ unita in matrimonio al Sultano e madre di famiglia, nella strofa decima) sono un’ulteriore conferma in questo senso. L’insistenza dei francesismi „Sire“ (sestina diciannovesima), „prence“ e „garzone“ (rispettivamente 16. e 17.) avvalorano l’ipotesi di una datazione della versione negli anni della dominazione francese (1806-1813) quando anche Dubrovnik fece parte delle provincie illiriche dell’impero napoleonico, o quelli immediatamente successivi¹⁴.

Concludendo, possiamo affermare che il manoscritto 933 dell’Archivio della Biblioteca scientifica di Dubrovnik non è una traduzione letterale in funzione della libera trasposizione di Jakšić, come frettolosamente ha affermato Slobodan P. Novak¹⁵. È un tentativo di trasposizione autonomo, a prescindere da come la sua poetica e i suoi esiti vengano giudicati dall’ottica di una traduttologia di oggi. Si tratta di una traduzione diretta, fatta da un buon conoscitore della lingua di Gundulić, sebbene, nella sua versione italiana, ridotta a un lessico alquanto ripetitivo e elementare.

L’*Osmano* settecentesco di Vincenzo Smeccchia si distingue per la fedeltà al significato denotativo dell’originale, a livello di parole e sintagmi. Rappresenta un altro tipo di fedeltà il rispetto dell’impianto metrico dell’originale, pur senza incidenza sui contenuti lessicali, l’*Osman* di Grytzko Mascioni¹⁶. Le *Osmanidi* ottocentesche di Nikola Jakšić e di Markantun Vidović equivalgono a libere rielaborazioni critiche, e ad esse possiamo a ragione associare anche la versione presentata in questo contributo. Quest’ultima, con tutte le sue mancanze e alcuni pregi (conserva, ad esempio, a differenza di quella di Jakšić, un certo grado di rispetto per la religione musulmana), contribuisce alla creazione di una rete testuale che si avvicina, almeno approssimativamente, alla „traduzione totale“ vagheggiata da Vladimir Nabokov e altri. I

¹⁴ Le osservazioni sulla traduzione del primo canto si possono considerare generalmente valide anche per il secondo canto, dove però in 88 sestine vengono raccontate le 131 quartine gondoliane, e quindi il rapporto di versi è più bilanciato (528 della traduzione vs. i 524 dell’originale).

¹⁵ Cfr. nota 7.

¹⁶ A cui l’autrice del contributo ha avuto il privilegio di collaborare.

nodi di questa rete si presentano quindi come tappe diverse di quel processo in cui la letteratura (come testo e come istituzione) riscrive e riesamina se stessa, e, nell'opinione dell'autrice, lo fa, per eccellenza, proprio attraverso le sue *diverse traduzioni*.

TALIJANSKI PRIJEVOD *OSMANA* U SESTINAMA

Četirima dosada poznatim i proučavanim talijanskim prijevodima Gundulićeva *Osmana* autorica priloga dodaje transkripciju devetnaestostoljetnog rukopisa i analizu još jednog prijevoda prvih dvaju pjevanja. Neočekivan metrički izbor sestine pritom se nadaje kao opravdan istovrsnim Gundulićevim izborom u *Suzama sina razmetnoga*, te upućuje na poznavanje Gundulićeva opusa od strane zasada anonimnog autora. Tekstualna i traduktološka analiza prijevoda (koji se vodi kao rukopis 933 Arhiva Znanstvene knjižnice u Dubrovniku) pokazuje da je riječ o autonomnom pokušaju transpozicije vođene eklektičkim ukusom, te ga smješta u okvire neoklasicističke manire karakteristične za godine tijekom ili neposredno nakon napoleonske dominacije u Dubrovniku (1806-1813).

ANOTHER ITALIAN VERSION OF GUNDULIĆ'S *OSMAN*

The four Italian versions of the epic poem *Osman*, by the most important Croatian writer of the 17th century, Ivan Gundulić, have been amply studied by a series of scholars, including the author of this article. Another version of the first two cantos was found in Dubrovnik in 2001, and classified as Manuscript 933 of the Archive of the Scientific Library. The article discusses the metrical choice of the Italian *sestina* (partly justified by the *sestina* present in Gundulić's *Tears of the Prodigal Son*) and the eclectic stylistic choices of the anonymous author, and situates the translation within the neoclassic manner characteristic of the Napoleonic domination of Dubrovnik (1806-1813), or immediately after.

L'articolo evidenzia i parallelismi tra la pittura italiana rinascimentale e le idee, le immagini ed i motivi di base del romanzo *Planine* di Zoranić. Al centro del dibattito vi è la coesione tra pittura e letteratura. Il poeta enono-zaratino trae ispirazione sia dalla pittura (il pittore zaratino Andrija Medulić, lo Schiavone, fu un grande pittore rinascimentale veneto ed era cugino di Zoranić), sia dalla letteratura (in particolare dai *Trionfi* del Petrarca) sia dalla filosofia (ad esempio dal platonismo e dal neopitagorismo). Zoranić rappresenta dunque un ottimo esempio della vicendevole influenza tra pittura e letteratura e alla luce della loro condivisione di temi, motivi, idee, immagini filosofiche e teologiche, le allegorie trionfanti di Zoranić (l'amore, la castità, la morte, la trasformazione nel tempo, la fama e la Divinità) possono essere studiate ed interpretate ricorrendo all'ausilio della letteratura italiana petrarchesca e della pittura ermetica italiana rinascimentale: il *Divinìc* delle *Planine* corrisponde alla *Divinità* dei *Trionfi*.

PLANINE DI ZORANIĆ E LA TEMATICA DEI TRIONFI

Pittura e letteratura sono da sempre in stretto rapporto tra loro e lo scrittore Petar Zoranić, in particolare con il suo romanzo *Planine*, ne è un mirabile esempio.

È intuitivo il fatto che la pittura, le arti figurative in genere, e la letteratura abbiano qualcosa in comune: la letteratura possiede, infatti, l'intrinseca capacità di creare immagini nella mente del lettore - paesaggi, interni, ritratti o quant'altro - immagini di cui, a sua volta, si nutre la pittura stessa. Per questa ragione un pittore può elaborare graficamente e trasferire su tela le immagini regaletegli dalla letteratura¹. L'ipotesi che si vorrebbe dimostrare in questa sede è che il romanzo di Zoranić è strettamente correlato alla pittura rinascimentale che, a sua volta, trovò i suoi motivi portanti nei *Trionfi* di Francesco Petrarca. In altre parole, siamo del parere che alla base del romanzo *Planine* di Zoranić si nasconda il suddetto poema italiano

¹ Vedi: SLAVOMIR E ZANETA SAMBUNJAK, *Tra galac za smislom. Zbiljsko i mitsko u djelu Petra Hektorovića*, Zagreb, Demetra, 2008, *passim*.

del Petrarca ed in particolare le elaborazioni pittoriche che di esso vennero fatte (miniature, grafiche, illustrazioni, affreschi e altro)².

In effetti l'opera del Petrarca che nel Cinquecento era considerata più bella e famosa è proprio quella dei *Trionfi*, anziché il *Canzoniere*. Sono almeno due i capitoli del romanzo *Planine* ad essere in stretto rapporto con gli altrettanto famosi capitoli dei *Trionfi* e con le loro successive elaborazioni artistiche.

I ricercatori hanno riscontrato nelle *Planine* intere canzoni e versi integrali dell'opera del Petrarca; persino le note ai margini nelle *Planine* fanno cenno al grande poeta umanistico: il petrarchismo di Zoranić è un vero e proprio topos scientifico³.

Non si sta parlando di sporadiche citazioni, come ad esempio le immagini astrologiche del Sole in Toro e del Bue (presenti all'inizio di entrambe le opere)⁴, bensì della presenza dell'intera struttura dell'opera e dei suoi temi: la trasformazione e il mutamento, la metamorfosi e la vittoria.

Il tema della vittoria d'una forza più grande su una più debole caratterizza i *Trionfi* del Petrarca. È un tema antichissimo, un topos fondamentale nelle arti e nella filosofia, nella religione e nella letteratura proprio perchè frutto dell'esperienza umana universale. Insomma, lo troviamo qua e là nelle forme diverse, espresso in modo sintetico, come ad esempio sul muro di cappella Rosslin⁵, o in modo esteso e allegorico come nel romanzo *Planine* e nei *Trionfi*. Nei sei ca-

² «Essi (*Trionfi* di Petrarca, S. S.), quantunque imperfetti, aprivan vasti orizzonti alla contemplazione: l'anima che, leggendoli, spaziava sulle ali della fede fino a Dio, trovava in essi una vivida fonte di ispirazione. I singoli trionfi presentavansi alle più efficaci e comprensive figurazioni, poiché per esse l'artista per mezzo di sintesi simboliche poteva mostrare in affreschi, miniature, vetrate, bassorilievi, arazzi, tappeti, silografie, incisioni, stampe, ceselli il vario e sempre uguale svolgersi della vita. I nomi di Matteo de' Pasti, di Andrea Vanni, del Pesellino, di Lorenzo Costa, di Francesco Mantegna, di Luca Signorelli, di Bonifazio Veneziano, di Godefroy le Batave, di Geoffroy Tory, del Petit Bernard, di Georges Pencz, del Tempesta, di Jacques Sarazin a di molti altri insigni artisti sono 'inseparabili da quello dei *Trionfi* (Duc de Rivoli prince d'Essling) [...]». CARLO CALCATERRA, Introduzione, in FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi*. Torino, Unione tipografico-editrice Torinese, 1927, pp. LXI-LXII.

³ MIRKO TOMASOVIĆ, *Zoranić i Petrarca*, in *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama (Petrarca e il petrarchismo nei paesi slavi)*. Priredio (A cura di) Frano Čale. JAZU, Zagreb - Dubrovnik, 1978.

⁴ *Planine*: «[...] i jur sunce svi nebeski zlameni obašadši sedmo juncu zlate roge teplaša, a zemlja ono ča u sebi začela biše vanka rigaše i črno lice razlikimi zlameni od zeljaj i cvitov pokrivši naresi»; *Trionfi*: «[...] già il sole al Toro l'uno e l'altro corno/ scaldeva, e la fanciulla di Titone/ correa gelata al suo usato soggiorno».

⁵ «Forte est vinu mo (sic!) fortior est rex fortiores sunt muliers sup(er) om(nia) vincit veritas». ODDVARD OLSEN, *Templari - činjenice i pretpostavke*. S engleskoga prevela: Aleksandra Barlović. VBZ, Zagreb, 2007, p. 66.

pitoli dei *Trionfi*, opera incompiuta di Petrarca, dominazioni, governi e principati, sottoforma di forze personificate, si susseguono una dopo l'altra e le più forti vincono sempre le più deboli. Similmente l'Amore, con i suoi „schiavi“ più famosi, come Cesare e Cleopatra, viene vinto dalla Castità, rappresentata da personaggi importanti come Penelope e Giuditta. Sulla Castità vince la Morte, a sua volta seguita dalla Fama con i suoi artisti, guerrieri e poeti.

Ma la catena di trionfi e disfatte non si interrompe. Alla Fama sopraggiunge infatti il Tempo che annulla tutto e la vittoria finale spetterà all'Eternità, la Divinità che *Non avrà loco* «fu, «sarà» né «era», / Ma «è» solo, in presente, ed «ora» ed / «oggi». Sola eternità raccolta e 'ntera⁶.

In *Planine*, invece, troviamo un capitolo intitolato *Perivoj od Slave*⁷, «Il giardino della Fama», un titolo singolare che dà l'idea di riposo anziché di trionfo, forza, battaglia o potere. La Fama viene personificata e la sua descrizione ricorda le rappresentazioni che di essa ne facevano i pittori del Quattrocento e del Cinquecento, con una trombetta in una mano, e una palma nella seconda⁸. Si parla della fama di poeti, di filosofi, ma anche della fama di



Fig. 1

⁶ FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi*, cit., Triumphus Eternitatis, vv. 67-69.

⁷ *Planine*, Cap. XX, dove la Fama è descritta così: «Tad ja [...] eto čuh zuk trublje jedne mnogo zučne i slatke, i sliših od zlatih, srebrnih i jinih zvonac zuk; i uzgor pozrivši vidih gdi nad dubom zlatolisnim vila jedna s krunom od dragih kamikov na glavi a s kreljuti na plećih sve svitlih paunjih perov; a na njoj dvoj opas: jedan svitla nada zvonac naperen, drugi vas zlat i pripisan, zvonci takoje pokupičen; u livoj ruci srebrnu daleč zučnu trublju, u drugoj palme granicu s pozlaćenim listjem držaše; i nad dub došad lepećući i trubeći i zvonci zučeći vas perivoj radosno i željno zaglušī. Tad vile ugledav ju priležno i dvorno pokloniše se, a ja njih vidiv tolikoje poklonih se. Tad Hrvatica reče mi: - Ovo je svudzučna Slava! - I hoteći ja već opitati ju, san mi otide».

⁸ V. fig. 1.



Fig. 2

soldati famosi: in questo capitolo delle *Planine* si riscontrano tutti i motivi dei *Trionfi* di Petrarca. Non si può ancora dire con certezza che il romanzo *Planine* corrisponda strutturalmente ai *Trionfi* di Petrarca. I *Trionfi* sono divisi in sei capitoli, mentre *Planine* ne hanno uno, ma non unico, perché seguito dall'importante capitolo dedicato al Tempo che tutto annienta e distrugge⁹.

I due suddetti capitoli delle *Planine* sono in evidente relazione con i temi di Forza e Trionfo dell'opera di Petrarca così come con gli elementi pittorici ad essi ispiratisi¹⁰, ed in particolare i tarocchi di maestri cartai¹¹.

Certamente il tema del trionfo non viene trattato per la prima volta nell'opera di Petrarca né nel famoso affresco di Camposanto a Pisa. Gli Italiani, come anche altri popoli del Mediterraneo, vissero veri e propri trionfi nella loro storia, in particolare in quella romana, ed i pittori ebbero modo di rappresentare le varie scene di vittoria che trovavano raffigurate negli archi trionfali¹². Tuttavia è nelle più importanti opere letterarie, colme di personaggi storici e mitologici, come per l'appunto i *Trionfi* del Petrarca,

⁹ *Planine*, Cap. XXIII: «Uto ja [...] misleći, ne znam, usnuh li ali bjah, znam da u duhu uznit vidih malin jedan čudna čina i razlika: biše preslica od dvanadeste lastovic, a kolo nutrnje, ko u nje udaraše, jimiše trista šezdeset i pet palac bilih, a takoje mićenih crnih, a kolo vanjsko od trideset lopatic, u ke ne voda ali vitar udira i njimi privrača, da Apolo s konji svojimi okolo tekući privračaše i meljiše. Malinar biše jedan star, dali smin muž, ki hip i čas vriče ne žita, da gradov, kaštelov, selov, polač, ljudi, živin, dubov, cvitov, trav i zeljaj, hitrinje, oholosti, liposti, hrabrosti i napokom sve ča na svit moreš smislit naglo vuciše i u grot spravljaše, i jaki žrvni tudih taj sve te stvari u prah samilahu, a malinar po druge brz teciše. [...]».

¹⁰ V. la fig. n. 2 (*Tempo*).

¹¹ Il Tempo è l'arcana *Le Hermit*.

¹² Ad esempio Francesco Laurana, artista zaratino, nel Quattrocento collaborò a Napoli ai lavori per l'Arco trionfale degli Aragonesi.



Fig. 3

Trionfi di Petrarca, il pittore rappresenta la battaglia tra Amore e Castità ed il trionfo dell'Etternità (rappresentata come un Dio barbuto seduto sul trono con in mano il libro dell'Apocalisse). Potremmo citare molti altri esempi a dimostrazione del fatto che l'interpretazione data dai vari pittori a queste tematiche è assolutamente multiforme. In una delle rappresentazioni del trionfo del Tempo, ad esempio, l'artista preferisce omettere gran parte dei particolari più consueti limitandosi alla rappresentazione di un carro pieno di libri, che è un *procédé* come nelle *Planine* di Zoranić.¹³

Tuttavia nelle *Planine* pare che non riscontrasi la famosa „catena di trionfi“ del Petrarca. L'intera opera di Zoranić tratta di Amore, di Castità e delle loro battaglie. Tuttavia non si hanno loro personificazioni ed oltretutto spesso trionfa anche l'Amore. Una delle sue vittime, per esempio, è Zoran, il protagonista del romanzo. Ma questi, come anche molti altri personaggi del romanzo, viene salvato dalla sua castità. La Castità vince anche nell'allegoria principale del romanzo ovvero quando l'amore corporeo si trasforma in amore celeste e spirituale. Non avviene forse lo stesso nel rapporto tra Laura e Petrarca? Anche nel rituale magico del romanzo, quando il cuore si libera dalle catene e dalla schiavitù dell'amore, vince la Castità. Ci sono molti altri esempi che si potrebbero citare come trionfi della Castità. Proprio come Zoran, infatti, altri personaggi dominano con la coscienza la loro *voluptas* e le loro metamorfosi non sono altro che espressione di castità.

¹³ V. una delle varianti sulla fig. n. 5



Fig. 4

tutto finisce nell'Eternità. Nelle *Planine* di Zoranić i temi dominanti sono l'Amore e la Morte, proprio come nel Petrarca e nella pittura dei trionfi. La Morte vince sulla Castità e sull'Amore ed il rapporto *eros - thanatos* riflette quello tra l'androgino e le Parche¹⁴.

Tuttavia, il trionfo dell'Eternità sembra mancare nelle *Planine*. Ma se ci fosse, dove si troverebbe?

Il trionfo dell'Eternità, quale apogeo della catena dei principii, dovrebbe essere, almeno in teoria, alla fine del romanzo di Zoranić, nel ventiquattresimi-

¹⁴ Sulla tappezzeria di Bruxelles (intorno al 1510, fig. n. 4) cfr: PETAR ZORANIĆ, *Planine*, Cap. IX: «I mej njimi (ali da tako kripost od nebeskih zlamenov mej njimi jednako izvojaše i u njih jednaku vlast spuščevaše, ali, kako stari govore, da jedan kip, ča su dva sada - muški i ženski - biše, i budući po svemogom tvorcu razdiljeni, kako sada jesmo, po sebi muž, po sebi žena, i zato po naravi u nas želja jest jednu k drugoj polovici pridružiti) reč se more da mej njimi dvimi prem one polovice bihu, ke od pri razdiljene bile bihu, tako da u ona dva jedan kip dospiven satvoren biše. I to slično reči se more, jer u njih dvih jedna duša i jednako hotinje biše, i ča jednomu to i drugomu ali drago ali mrsko biše.»; *Planine*, Cap. XVIII: «Molim te, hoti mi povidati ča Parke jesu, jer većkrat slišil jesam spominajući jih, dali tko su, ne znam. - Tad ona: - Parke su - reče - tri sestre, kih prva život svakomu človiku ukroji, druga sestra jur ukrojen život sašiva, treta pake, kad človik vik svoj po božanstvenom odlučanju dosvrši, sašiven kraj života raspara; i jer skrojen i ušiven život treta sestra para, po nje jimeni i dvi druge sestre Parke zovu se i po našem govorenju u jinih jazicih tim jimenom zovu se».

mo capitolo. Succede così anche nei *Trionfi* di Petrarca e nelle opere di vari pittori. Nelle ultime pagine delle *Planine* troviamo invece la personificazione della Verità¹⁵, il Beato Ieronimo ed il vescovo Juraj Divnić!¹⁶ Mancano Cristo, la Santissima Trinità, Dio con la sua barba bianca, vale a dire tutti gli elementi che nei *Trionfi* di Petrarca, così come nelle opere di vari artisti e pittori rinascimentali, rappresentano l'Eternità. Tuttavia, a mio parere, la chiave per comprendere questo apparente mistero è nel cognome del vescovo, Divnić¹⁷, che foneticamente ricorda la parola Divinità. Divinità è infatti il nome dato all'Eternità da Petrarca nei suoi *Trionfi* ma Zoranić, ottimo conoscitore della lingua italiana e scrittore originale, sceglie una soluzione linguistica a lui più congeniale.



Fig. 5

¹⁵ *Planine*, Cap. XXIV: «Eto se pak nebo otvori, i otole bil oblak kako od čista bumbaka u priliku od pristola ispusti se, a na njem u sridi vila jedna, sva u čisto bilu tako jasnjaše, da oko moje stanovito u nju ne mogaše pozriti, da pravo kako človik, ki u sunce gleda, i ča veće razgleda, tuko veće zasničen ostane, tako ja stah».

¹⁶ *Planine*, Cap. XXIV: «Zato oči na nje desnu stran obratih i vidih stara muža i počtenja i časti dostojna, i u obličje ga pozriv poznah da to biše ona našega jezika pačeli krstjanske vire stanovita klonda Hijeronim toko slovuć i počtovan na sviti; a s druge drugi muž staše koga, kako razgledah, poznah da to on dobri i počtovani i dostojni pastir biše komu se god žrčaše».

¹⁷ In *Planine*, Cap. XXII, si trova l'epitaffio del vescovo Juraj Divnić: «Tad ja za vidit komu takov i ta god se žrčaše, nad grob oči prignuv vidih upisana slova i poznah, najposlidnja rič, budi da u slogi dđjaše golubica j u raj, ništar manje i jime tuj ukopana pastira kazaše.

Divnića pastira, ne najamnika, ne,
skril ova zapira kosti ukopane.

Mej duše zibrane pustiv svitovni haj
duh u gornje strane golubica J U RAJ».



Fig. 6

Sarebbe stato forse troppo facile riscontrare la presenza dei *Trionfi* di Petrarca nelle *Planine* di Zoranić se il poeta avesse nominato i due capitoli in questione „*Il trionfo della Fama*“ ed „*Il trionfo del Tempo*“, anziché *Il giardino della Fama* e il *De mulinaio del tempo*¹⁸. La parola *Trionfo* sarebbe stata decisiva. L'autore, invece, voleva essere a suo modo originale, ha voluto attingere ai *Trionfi* ma senza farsi scoprire. Per questo motivo, probabilmente, i critici non sono riusciti a scorgere pienamente i trionfi petrarcheschi nelle *Planine* di Zoranić¹⁹.

¹⁸ *Planine*, Cap. XX: «perivoj od slave i u njem vile: latinka, grkinja, kaldejka i hrvatica»; *Planine*, Cap. XXIII: od malinara vrmena i malin kakov je i čim i ča melje».

¹⁹ CESARE RIPA, in *Iconologia*, pp. 70-71, descrive così i carri del Petrarca: «CARRO D'AMORE. *Come dipinto dal Petrarca*: Quatro destrier via più che neve bianchi/ Sopra un carro di foco un garzon crudo/ Con arco in mano, e con saette ai fianchi// Contro del qual non val elmo, ne scudo/ Sopra gl'omeri heavea sol due grand'ali/ Di color mille, e tutto l'altro ignudo. CARRO DELLA CASTITÀ *Come dipinto dal Petrarca*: Una bella donna, vestita di bianco, sopra d'un carro tirato da due leoni corni, con la destra mano tiene un ramo di palma, ed con la sinistra un scudo di cristallo, in mezo del quale vi è una colonna di diaspro, ed all'i piedi un Cupido legato con le man dietro, ed con arco, e strali rotti. Ancorché sopra questa materia si potrebbe dire molte cose, nondimeno per esser opera d'un'huomo tanto famoso senz'altra nostra dichiarazione haverà luogo. CARRO DELLA MORTE. *Del Petrarca*: Una morte con una falce fienara in mano, sta sopra un carro tirato da due boui neri, sotto del quale sono diverse persone morte, come Papi, Imperatori, Rè, Cardinali, ed altri Prenzipi, e Signori, ed Horatio conforme a ciò, così dice: *Pallida mors aequo pulsat pede, pauperum tabernas, Regumque turres*. Et Statio in Thebaide: *Mille modis laethi miseros, mors una fatigat/ Fero, peste, fame, vinclis, calore/ Mille modis miseros mors capit una homines*. CARRO DELLA FAMA. *Del Petrarca*: La Fama nella gvisa che habbiamo dipinto al suo luogo: ma che stia sopra d'un carro tirato da due Elefanti, havendola dichiarata altrove, quì non mi stenderò a dirne altro. CARRO DEL TEMPO. *Come dipinto dal Petrarca*: Un vecchio con due grand' ali alle spalle, appoggiato a due crocciole, ed tiene in cima del capo un'horologio de polvere, e starà sopra un carro tirato da due velocissimi cervi. CARRO DELLA DIVINITÀ. *Del Petrarca*: Il Padre, Figliuolo, ed sopra d'essi lo Spirito Santo in un carro tirato da i quattro Evangelisti».

Proprio come il mistero del trionfo della Divinità o dell'Eternità si racchiude in un semplice gioco di parole, similmente Zoranić inganna i critici scambiando il termine *Trionfo* con quello di *Giardino*. Basta invertire la terminologia, ad esempio nel titolo di uno dei due capitoli in esame, per riuscire a capire che in realtà si sta parlando dei *Trionfi* del Petrarca.

In questo articolo si è cercato di evidenziare i parallelismi tra la pittura italiana rinascimentale ed i motivi di base delle *Planine* di Zoranić. La coesione tra pittura e letteratura si esprime in maniera particolare nel romanzo di Zoranić grazie ai suoi elementi ermetici e quelli di astrologia.

Possiamo concludere che il poeta zaratino si è profondamente ispirato all'universo artistico pittorico (suo cugino era il pittore Medulić, lo Schiavone) e letterario (in particolare ai *Trionfi* del Petrarca) nonchè alla filosofia (ad esempio al platonismo e al neopitagorismo). Ciò è stato possibile perchè pittura e letteratura sono da sempre in vicendevole comunicazione condividendo tematiche, motivi, idee, immagini filosofiche e teologiche. In quest'ottica le allegorie di Zoranić (l'amore, la castità, la morte, la trasformazione nel tempo, il *fatum* e la Divinità) possono davvero trarre ulteriore significato sia dallo studio della letteratura italiana petrarchesca sia dalla pittura ermetica italiana rinascimentale.



Fig. 7

ZORANIĆEVE PLANINE I TEMATIKA TRIJUMFA

U članku interdisciplinarnoga karaktera osnovnim se temama, idejama i slikama Zoranićevih *Planina* traže paralele u talijanskom renesansnom slikarstvu. Raspravlja se o prožimanju slikarstva i književnosti, a zbog hermetičkih i astroloških sastavnica Zoranićeva romana zaključuje se da je ninsko-zadarski pjesnik u jednakoj mjeri crpio

iz slikarskih djela (uostalom, rođak mu je Medulić, lo Schiavone), kao i iz literature i filozofije (npr. iz Platona, pitagorovaca i, posebice, iz Petrarkinih *Trionfi*). Naime, pisana su djela, s jedne strane, ona koja su na slikare utjecala, ali su pod slikarskim utjecajem, s druge strane, bila i sama. Temeljne u strukturi romana, Zoranićeve trijumfalne alegorije ljubavi, čistoće, smrti, preobrazbe u vremenu, slave i Božanstva, razrješive su, kako u Petrarkinom opusu, tako i u talijanskom hermetičkom slikarstvu, jer su likovna umjetnost i umjetnost riječi dijelile zajedničke filozofske i teološke teme, ideje i motive. Tako i *Divinić* iz *Planina* korespondira s *Divinità* iz *Trionfi*.

ZORANIĆ'S *PLANINE* AND THE THEME OF *TRIUMPH*

In this interdisciplinary article parallels are sought between the basic themes, ideas and images of Zoranić's *Planine* and Italian renaissance painting. We discuss the interpenetration of painting and literature, and conclude, on the basis of hermetic and astrological components of Zoranić's novel, that the Nin-Zadar poet found inspiration equally in paintings (as it happens his cousin is Medulić, lo Schiavone) literature and philosophy (for ex. Plato, Pythagoreans and, particularly, Petrarch's *Triumphs*). The mutual influence between writing and painting is very interesting. Zoranić's triumphal allegories of love, chastity, death, metamorphosis in time, glory and divinity can be resolved in Petrarch's opus as well as in Italian hermetic painting because the art of painting and the art of word shared the same philosophical and theological themes, ideas and motives. In the like manner Divi' of the *Planine* corresponds to Divinità of the *Triumphs*.

BIBLIOGRAFIA:

- BOGIŠIĆ, Rafo: *O nekim osobitostima hrvatskog petrarkizma*, in: *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama (Petrarca e il petrarchismo nei paesi slavi)*. Priredio (A cura di) Frano Čale, JAZU, Zagreb - Dubrovnik, 1978.
- ČALE, Frano: *Petrarca i petrarkizam*. ŠK, Zagreb, 1971.
- OLSEN, Oddvard: *Templari - činjenice i pretpostavke*. S engleskoga prevela: Aleksandra Barlović, VBZ, Zagreb, 2007.
- PETRARCA, Francesco: *Le Rime e i Trionfi*. Scelta e commento di Emanuele Ciafardini, Firenze, Felice le Monnier, 1935 - XIV.
- PETRARCA, Francesco: *Trionfi*. Introduzione e note di Carlo Calcaterra, Unione tipografico-editrice Torinese, Torino, 1927.
- RIPA, Cesare: *Iconologia, ovvero descrizione d'imagini delle virtù, vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*, In Padova per Pietro Paolo Tozzi, MDCXI.
- SAMBUNJAK, Slavomir - SAMBUNJAK, Zaneta: *Tragalac za smislom. Zbiljsko i mitsko u djelu Petra Hektorovića*, Demetra, Zagreb, 2008.
- TOMASOVIĆ, Mirko: *Zoranić i Petrarca*, in: *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama (Petrarca e il petrarchismo nei paesi slavi)*. Priredio (A cura di) Frano Čale. JAZU, Zagreb - Dubrovnik, 1978.
- ZORANIĆ, Petar: *Planine*, in: Petar Zoranić i Juraj Baraković, *Planine, Vila Slovinka*, PSHK, knj. 8. Priredio Franjo Švelec, Zora, MH, Zagreb, 1964.

Lo studio tratta le opere di oreficeria provenienti dal territorio del Veneto e dalla costa croata dell'Adriatico nella cui lavorazione vengono notati molti elementi comuni. Si tratta maggiormente delle parti usate per la produzione di croci processionali. Prendendo in considerazione il territorio da Bormio al Nord fino all'isola di Piscimano al Sud, l'autore mette in rilievo una quindicina di manufatti d'oreficeria prodotti con l'uso di elementi figurativi sbalzati secondo la stessa matrice. Le matrici venivano usate da orafi per sbalzo di diversi particolari necessari per la produzione di croci processionali, come ad esempio la figura di Cristo crocifisso, Platytera, i busti di Giovanni e Maria piangenti, Arcangelo nonché i simboli dei quattro evangelisti (tetramorfi). In questo procedimento vengono riconosciuti due stili, il primo in cui gli orefici medioevali sbalzano la figura di Cristo crocifisso secondo un modello bizantinizzato e l'altro in cui il corpo di Cristo viene sbalzato secondo il nuovo modello basato sulle innovazioni stilistiche di Giotto. La maggior parte dei manufatti di oreficeria prodotti secondo il procedimento descritto risale all'ultimo decennio del Trecento, anche se l'uso del corpo di Cristo bizantinizzato viene attestato sulla legatura di un codice a Treviso già nel 1272. L'autore conclude che i modelli della zona subalpina e del Veneto arrivarono fino alla costa orientale dell'Adriatico grazie alle relazioni politiche e familiari tra le famiglie Carrara e Frangipani.

RAPPORTI VENETO - DALMATI NELL'OREFICERIA TRECENTESCA

Nel 1380 Francesco, orafo lombardo e figlio di Antonio da Sesto (località nelle vicinanze di Milano), realizzò a Zara la sua opera più importante, l'arca di San Simone Profeta, grazie alla quale è considerato il più celebre e noto tra gli orafi medievali in Dalmazia¹. Il nome di Francesco, che nel periodo in cui terminò l'arca abitava in Dalmazia già da vent'anni, compare per la prima

¹ Sulle opere di Francesco di Milano, ed in particolare sull'arca di S. Simone, esiste un'ampia bibliografia. Recentemente sono state dedicate all'argomento alcune monografie: IVO PETRICIOLI, *St. Simon's Shrine in Zadar* Zagreb, 1983; IVO PETRICIOLI, *Artistic Innovations on the Silver Shrine of S. Simon in Zadar*, «Hortus artium medievalium» 2 (1996), Zagreb - Motovun, pp. 9-17; NIKOLA JAKŠIĆ - RADOSLAV TOMIĆ, *Zlatarstvo - Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, Zadar 2004, pp. 97-120, in cui viene elencata tutta la bibliografia relativa al tema in questione.

volta in un documento relativo alla costa adriatica orientale del 1359². In quel periodo a Zara erano attivi molti orafi, almeno una ventina, e di provenienza non solo dalmata³. Le loro botteghe si trovavano in una specifica via, definita *ruga aurificum* nei documenti medievali. La *ruga aurificum* si estendeva dal tratto orientale della cinta muraria cittadina, passando vicino al muro nord della chiesa di Santo Stefano Protomartire (oggi San Simone) - nella quale la confraternità degli orafi custodiva il proprio altare consacrato alla Santa Croce - per poi proseguire fino a Piazza maggiore⁴. Francesco non era dunque l'unico maestro orafo forestiero che risiedeva a Zara. Molti di essi provenivano infatti da diversi centri dalmati, ad esempio Traù - terra d'origine di un certo *Marinus condam Bogdani*⁵-, ma soprattutto da Cattaro, da dove provenivano quattro maestri attivi nella seconda metà del Trecento, *Paolo di Pietro*⁶, *Stefano di Pietro*⁷, *Melsa* e *Radosclavo*. In particolare, nel 1367, gli ultimi due realizzarono in argento sbalzato il busto di S. Silvestro Papa, conservato oggi nel tesoro del Duomo zaratino di Sant'Anastasia⁸.

La maggior parte degli orafi stranieri provenivano da città d'oltre Adriatico, principalmente da Ravenna, Cremona, Rimini, Pesaro o Padova. Vi erano anche alcuni artigiani tedeschi, ungheresi e persino un parigino⁹. Alcuni di essi si stabilirono a Zara per un anno o due, mentre altri vi si trasferirono definitivamente. Tra questi, oltre al già citato Francesco, vanno ricordati anche *Zaninus di Habramini* da Cremona, attestato nel 1355¹⁰, *Cristoforo*

² Datato 5-IX-1359. ŠIME LJUBIĆ, *Listine IV*, Zagreb, 1874.

³ CVITO FISKOVIĆ, *Zadarski sredovječni majstori*, Split, 1959, pp. 107-131; NADA KLAJČ - IVO PETRICIOLI, *Zadar u srednjem vijeku*, Zadar, 1976, pp. 531-543.

⁴ NIKOLA JAKŠIĆ - RADOSLAV TOMIĆ, *Zlatarstvo - Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, cit., pp. 35-36.

⁵ Il suo nome compare in quattro documenti relativi al periodo 1385-1386 conservati presso l'Archivio di Stato di Zara.

⁶ Dichiarato cittadino di Zara in una ventina di documenti degli anni 1385-1412 conservati presso l'Archivio di Stato di Zara.

⁷ Dichiarato cittadino di Zara almeno in quindici documenti relativi al periodo 1385-1405.

⁸ NIKOLA JAKŠIĆ - RADOSLAV TOMIĆ, *Zlatarstvo - Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, cit., pp. 88-91.

⁹ CVITO FISKOVIĆ, *Zadarski sredovječni majstori*, Split, 1959, pp. 107-131; NADA KLAJČ - IVO PETRICIOLI, *Zadar u srednjem vijeku*, cit., pp. 531-543.

¹⁰ Archivio di Stato di Zara, Instrumenti notarili, Andreas de Canterio, B un, F IV, 45-46.

di *Cernani* da Ravenna¹¹ e *Cello di Giovanni Sorleonis* da Rimini che morì a Zara nel 1384 dopo almeno 22 due anni di attività¹². Da ricordare anche *Gerardino di Giovanni da Pesaro* e suo figlio *Giovanni di Gerardino*, di cui è possibile avere informazioni da documenti risalenti al periodo che va dal 1361 fino al 1382, anno di morte di Gerardino¹³, e *Leonardo da Padova*, ricordato in molti documenti risalenti al periodo compreso tra il 1375 e 1386, anno della sua morte¹⁴. Diverse carte notarili attestano l'attività di questi artigiani, nonché la presenza di loro botteghe, apprendisti e discepoli, ma, purtroppo, non fanno alcun riferimento concreto ai loro prodotti artigianali.

Tra i tanti manufatti conservati nei tesori delle chiese di Zara e negli edifici di culto rurali ubicati nelle sue immediate adiacenze, l'attenzione degli studiosi è stata catturata da un consistente numero di croci processionali (o astili) che permettono di analizzare stile, abilità e qualità artistica di questi maestri attivi nella Zara trecentesca.

Per iniziare ho scelto due croci astili, esemplificative della produzione orafa di Zara. La presenza di elementi sbalzati sulla superficie di questi manufatti denota notevoli analogie con simili esemplari dell'area Veneta, caratteristica che avvalorava l'ipotesi di una profonda conoscenza delle esperienze artistiche venete da parte degli orafi attivi a Zara. Si tratta di due croci appartenute in passato ai monaci benedettini. La prima proviene dal monastero di San Pietro, a quel tempo presente sull'isola di Pago (fig. 1), mentre l'altra apparteneva al monastero dei Santi Cosma e Damiano sull'iso-

¹¹ A Crisforo Cernani si riferiscono almeno quattro documenti relativi al periodo 1367-1369 conservati presso l'Archivio di Stato di Zara.

¹² Dichiarato cittadino di Zara in oltre una quarantina di documenti conservati presso l'Archivio dello Stato di Zara. Vedi anche CVITO FISKOVIĆ, *Zadarski sredovječni majstori*, cit., pp. 107-131; NADA KLAJČ – IVO PETRICIOLI, *Zadar u srednjem vijeku*, cit., pp. 531-543.

¹³ Riferimenti alle suddette personalità possono essere riscontrati in una quindicina di documenti custoditi presso l'Archivio di Stato di Zara. Vedi anche CVITO FISKOVIĆ, *Zadarski sredovječni majstori*, cit., pp. 107-131; NADA KLAJČ – IVO PETRICIOLI, *Zadar u srednjem vijeku*, cit., pp. 531-543.

¹⁴ Si hanno notizie anche riguardanti la consorte di Leonardo da Padova, nominata circa quindici volte negli atti notarili (strumenti notarili) datati fino all'anno 1413 e conservati presso l'Archivio di Stato di Zara. Vedi anche CVITO FISKOVIĆ, *Zadarski sredovječni majstori*, cit., pp. 107-131; NADA KLAJČ – IVO PETRICIOLI, *Zadar u srednjem vijeku*, cit., pp. 531-543.



Fig. 1: Croce di Pago

la di Piscimano (fig. 2)¹⁵. L'anima lignea di queste croci è rivestita da lamine argentee dorate. Le terminazioni delle croci sono polilobate con biforcazioni sui bracci e placca centrale, caratteristiche tipiche di molti esemplari trecenteschi. Sul lato anteriore di manufatti analoghi è solitamente raffigurato Cristo crocefisso affiancato dalla Madonna e da San Giovanni Evangelista. In genere il tondo sovrastante reca il busto di S. Michele Arcangelo, mentre quello inferiore raffigura la scena in cui Adamo esce dal sarcofago; sulla parte posteriore trova posto il santo protettore della corrispondente comunità

¹⁵ Attualmente la croce è custodita presso la canonica del villaggio di Piscimano sull'omonima isola, ove giunse con ogni probabilità in seguito alla chiusura del monastero all'inizio del XIX secolo. Si presume che in precedenza il manufatto fosse appartenuto alla chiesa di San Giovanni Battista ubicata nel possedimento monasteriale nel villaggio di Gorica ad est di Zara. Tale attribuzione è suggerita dalla presenza della figura del santo sul recto della croce. Quest'ultima, con l'arrivo degli Ottomani nell'entroterra zaratino nel XVI secolo, verosimilmente venne "restituita" al monastero d'appartenenza sull'isola di Piscimano. Le circostanze storiche relative a questo episodio sono state trattate in NIKOLA JAKŠIĆ, *Ophodni križ 14. stoljeća u Pašmanu*, in *Raukarov zbornik* (a cura di Neven Budak), Zagreb, 2005, pp. 587 - 596.



Fig. 2: Croce di Piscimano

cristiana, circondato dai simboli degli evangelisti inseriti nei tondi o negli spazi polilobati del tratto terminale delle aste. Ambedue le croci zaratine prese in considerazione rispettano grosso modo questo consueto schema iconografico, seppur con alcune varianti. Sulla croce di Piscimano, in un secondo momento, i tetramorfi vennero posizionati sulla parte anteriore mentre la Madonna e San Giovanni Evangelista finirono sul lato posteriore. Nel tratto inferiore, al posto del simbolo dell'evangelista, fu collocato il busto di San Benedetto; il busto sovrastante che raffigura il Dio Padre è invece più recente.

La croce di Pago ha conservato la disposizione originaria di tutti gli elementi figurativi: la Madonna e San Giovanni Evangelista sono accanto alla figura di Cristo mentre i simboli degli evangelisti sono sulla parte postero-



Fig. 3: Croce di Pago, particolare - San Benedetto

manufatti: la raffigurazione di San Benedetto sulla croce di Pago trova corrispondenza con un busto sulla croce di Piscimano (fig. 3 e 4). Appare dunque evidente che anche questi particolari figurativi furono modellati secondo il medesimo disegno. Le modalità di esecuzione della figura di San Benedetto e del corpo di Cristo sono un solido nesso tra queste due opere¹⁶. Osservan-



Fig. 4: Croce di Piscimano, particolare - San Benedetto

re, attorno a San Benedetto, protettore celeste di ogni comunità monastica benedettina.

Le croci di Piscimano e di Pago richiamano l'attenzione dello studioso per due motivi. In primo luogo su entrambi gli esemplari il corpo di Cristo è identico, cioè sbalzato su un unico stampo. Un secondo elemento di interesse è rappresentato invece dalle figure dei santi protettori sbalzati sulla parte posteriore dei due

¹⁶ NIKOLA JAKŠIĆ - RADOSLAV TOMIĆ, *Zlatarstvo - Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, cit., pp. 132-136; NIKOLA JAKŠIĆ, *Ophodni križ 14. stoljeća u Pašmanu*, cit., 591.

do invece le due figure intere dei santi protettori si scorgono considerevoli differenze stilistiche. Nella croce di Pago San Benedetto, sbalzato in bassorilievo, assume una posa frontale priva di indicazioni di movimento del corpo: l'attenzione dell'orafo si è concentrata principalmente sui dettagli della veste (pallio, mitra, pastorale...). Al contrario, nella croce di Piscimano, la figura di San Giovanni Battista denota una mano di pregio magistrale e trova stretti collegamenti con le diverse rappresentazioni del santo nella coeva pittura trecentesca. Senza alcun dubbio tale resa del santo è paragonabile alle figure di San Giovanni Battista visibili sui polittici realizzati da un pittore trecentesco attivo a Zara (fig. 5) che nella letteratura italiana è noto con il nome di "Maestro di Sant'Elsino"¹⁷

(in riferimento a un polittico conservato alla National Gallery di Londra che racconta la storia di Sant'Elsino) mentre nella letteratura croata lo si conosce come "Pittore del crocifisso di Tcon"¹⁸ (località sull'isola di Piscimano dove è ubicato il monastero dei monaci benedettini). Negli ultimi decenni è stato invece identificato con un pittore zaratino di origine veneziana, Meneghelo di Giovanni de Canalli, attivo a Zara nel periodo 1384-1431 ma anche sull'altra sponda dell'Adriatico, per esempio a Fermo¹⁹. Le affinità stilistiche delle sue figure dipinte di San Giovanni Battista con quella sbalzata sulla croce di Piscimano ci persuadono del fatto che alla base di quest'ultima vi sia un



Fig. 5: San Giovanni Battista dalla croce di Piscimano e il frammento di polittico a Kožlovac attribuito a Meneghelo di Giovanni

¹⁷ ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946, p. 48.

¹⁸ IVO PETRICIOLI, *Slikar tkonskog raspela*, «Peristil», Zagreb, 8-9 (1965-66), pp. 63-74.

¹⁹ EMIL HILJE, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb, 1999, pp. 51-91.



Fig. 6: Croce di Porcen, lato anteriore

numerose scene bizantine di Crocifissione del XII-XIII secolo, il *titulus* ICXC (Iesus Xristos) presenta caratteri greci piuttosto che l'INRI latino (Iesus Nazarenus Rex Iudeorum) come del resto in molti altri crocifissi dell'epoca. A mio avviso, dunque, si tratterebbe di una vera e propria scelta stilistica molto conservativa del committente che riflette il gusto delle comunità benedettine trecentesche in Dalmazia.

Vale la pena sottolineare, inoltre, un altro significativo elemento legato alla resa bizantina del corpo di Cristo. Ne esiste infatti una raffigurazione analoga che si trova nell'abitato di Porcen (fig. 6 e 7), presso Feltre²⁰. Qualche anno fa ho pubblicato un'immagine di tutti e tre gli esemplari insieme (di Pago, di Piscimano e di Porcen)²¹ ma non ero ancora a conoscenza del fatto che nell'area veneta erano attestati ancora due manufatti di oreficeria medievale con un'identica raffigurazione del corpo di Cristo, realizzato cioè a sbalzo secondo il modello menzionato in precedenza. Proprio nel 2004,

modello ben preciso realizzato con l'aiuto di un pittore capace e che il manufatto risalgia alla fine del Trecento (o all'inizio del Quattrocento), periodo in cui il nostro pittore era attivo a Zara (fig. 5). La sagomatura molto elaborata della croce, con biforcazioni, attesta la stessa datazione, poiché si riscontra in numerose croci astili coeve, nonché in quelle di dimensioni più ampie dipinte su legno.

Cristo crocifisso, eseguito a sbalzo su entrambe le croci secondo un unico stampo, dimostra alcune caratteristiche stilistiche molto particolari: il corpo curvilineo segue la forma sinuosa di una "S", i piedi sono divaricati come si vedono in

²⁰ Ringrazio Cristina Guarnieri che mi ha fornito le foto.

²¹ NIKOLA JAKŠIĆ - RADOSLAV TOMIĆ, *Zlatarstvo - Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, cit., p. 34.

anno in cui pubblicai la suddetta immagine, il libro di Anna Maria Spiazzi sull'oreficeria sacra nel Veneto era ancora in stampa per cui non mi fu possibile consultarlo. In questo libro sono pubblicati diversi esempi di croci astili, che, in un certo senso, aiutano a chiarire la questione del reiterato ricorso ad uno stesso modello²². Nel suo volume la Spiazzi, alla luce delle connotazioni stilistiche bizantineggianti riscontrate nella raffigurazione del corpo di Cristo, data la croce di Porcen al XIII secolo. Si tratta però di una datazione inaccettabile come argomenterò in seguito²³. In una località molto vicina, il villaggio di Vallada, nella chiesa dei Santi Simone Apostolo e Giuda Taddeo, è custodita un'altra croce astile con il corpo di Cristo dalla forma identica ma che potrebbe davvero essere duecentesca²⁴. Il manufatto, dal profilo più semplice, sulla parte posteriore reca un tondo che racchiude l'immagine simbolica dell'*Agnus Dei*, raffigurazione caratteristica proprio degli esemplari duecenteschi. Sulle croci di quel periodo non appare ancora la figura del santo protettore, un elemento che diverrà invece consueto in analoghe realizzazioni trecentesche.

Analizzando la croce di Vallada, A. M. Spiazzi pose attenzione alla rilegatura di un evangelionario appartenente al tesoro della cattedrale di Treviso (fig. 8) che sul lato posteriore reca una Crocifissione sulla quale la resa del corpo di Cristo corrisponde perfettamente a quella degli esemplari dalmati e veneti. Per fortuna in questo caso si conosce molto bene il committente dell'opera. Si



Fig. 7: Croce di Porcen, particolare del lato posteriore

²² ANNA MARIA SPIAZZI, *Oreficeria sacra in Veneto*, Biblos Edizioni Cittadella, 2004.

²³ Ivi, pp. 146 (scheda: G. Ericani).

²⁴ Ivi, pp. 144-145 (scheda: A. M. Spiazzi).



Fig. 8: Rilegatura di Treviso (lato posteriore)

tratta dell'arcidiacono Anselmo che nel 1272 donò l'evangelario in questione alla cattedrale di Treviso²⁵. Non vi è alcun dubbio sul fatto che tutte le raffigurazioni del corpo di Cristo sin qui trattate fossero sbalzate in base ad un modello predisposto per l'esecuzione della Crocifissione di Treviso. La più vecchia di queste croci astili, quella di Vallada (fig. 9), venne realizzata con ogni probabilità contemporaneamente alla rilegatura dell'evangelario di Treviso, o poco dopo, ma sempre prima della fine del Duecento. La collocazione cronologica di quest'ultimo manufatto è attestata non solo dalla resa semplice della croce e dalla presenza del tondo con la scena dell'*Agnus Dei* sul lato posteriore, ma anche dai

busti della Madonna e di San Giovanni Battista, sbalzati anche loro secondo lo stesso modello preparato per la Crocifissione trevisana. L'altra croce del Veneto, quella di Porcen (fig. 6 e 7), fu invece eseguita più tardi come si può desumere dalle biforcazioni dei bracci della croce e dalla presenza della figura del santo protettore sul retro del manufatto.

I tre manufatti di area veneta (Treviso, Porcen, Vallada) e i due dalmati (Pago e Piscimano) ci aiutano a capire meglio l'attività e la vita quotidiana degli orafi medievali. E' ovvio che non tutti furono ugualmente abili dal punto di vista creativo ed artistico e pertanto la qualità artistica dei loro prodotti dipendeva strettamente dai modelli in loro possesso. Gli orafi si servivano di modelli diversi utilizzandoli a più riprese in varie occasioni, motivo per cui nelle loro opere si scorge una certa eterogeneità stilistica. Un elenco del 1389 relativo allo strumentario orafa dello zaratino Pribislav, potrà illustrare me-

²⁵ Ivi, pp. 191-193 (scheda G. D. Filippi).



Fig. 9: Quattro corpi di Cristo riferibili alle croci di Porcen, Valada, Pago, Piscimano

glio quanto appena esposto. Tra i suoi strumenti (*ancudes feri a laborando XIII inter parvos et magnos, marteli XV inter parvos et magnos, forfices feri ab incenendo argento II, brusele VII ab aurifice, tenassile IX brondei*) figurano anche tredici diversi modelli in bronzo (*stampi brondei XIII*) che indubbiamente gli servivano per creare le immagini o i disegni a sbalzo²⁶. Si spiega così perché su uno stesso manufatto (ad esempio sulla croce di Piscimano) si ritrovi al contempo un Cristo con il corpo dalle caratteristiche duecentesche e la figura di San Giovanni Battista tipicamente tardo trecentesco.

Una conclusione del genere può essere raggiunta dall'analisi di altre croci analoghe. Sul lato posteriore dei bracci della croce di Porcen (fig. 7) sono fissati tre piccoli tondi eseguiti a sbalzo con le figure dei Padri della Chiesa cattolica, elementi questi che si ripetono su alcuni manufatti medievali dell'area altoadriatica. Per esempio, il tondo sul lato destro dalla cro-



Fig. 10: Tondi recanti i Dottori della Chiesa (1 Porcen, 2 Trieste, 3 Zara)

²⁶ *Miscellanea* II-IV, Zadar, 1950 - 1952, p. 24.

ce di Porcen si ripete quattro volte, uno per ognuno dei quattro lati del coperchio del reliquiario di San Gregorio a Zara (fig. 11). Tale elemento veniva indubbiamente considerato alla stregua dell'immagine del santo stesso²⁷. Il secondo tondo della croce di Porcen, quello fissato sul *patibulum* sotto il simbolo di San Giovanni (l'aquila) e recante una figura assisa che scrive con la testa rivolta a destra, si ripete in una nota e ben conservata croce trecentesca custodita nel monastero di San Cipriano a Trieste²⁸. Rimangono due tondi raffiguranti i Padri della Chiesa, uno a Porcen e un altro a Trieste, ritenuti esemplari unici. (fig. 10) In conclusione, si può affermare che esisteva un unico modello per ognuno dei quattro Padri della Chiesa, di cui alcuni usati a più riprese, pervenutici su tre manufatti d'oreficeria trecentesca a Porcen, a Trieste e a Zara.

Altri elementi figurativi della croce triestina denotano invece uno stile diverso rispetto a quello della croce di Porcen. Il corpo di Cristo dell'esemplare di Trieste non imita più i modelli bizantini ma è più moderno, con le gambe e i piedi sovrapposti, raffigurazione caratteristica delle croci eseguite alla luce dell'esperienza giottesca. Queste nuove raffigurazioni del corpo di



Fig. 11: Reliquiario di San Gregorio a Zara

²⁷ L'identificazione del santo è avvalorata dalla presenza della colomba sulla sua spalla. Vedi NIKOLA JAKŠIĆ - RADOŠLAV TOMIĆ, *Zlatarstvo - Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, cit., p. 84.

²⁸ Questa croce è stata esposta in diverse mostre e pubblicata nei relativi cataloghi. Nel catalogo della mostra *Ori e tesori d'Europa* (a cura di Giuseppe Bergamini), Electa, 1992, p. 71, Giuseppe Cuscito la data nel XV secolo, mentre nel catalogo della recente mostra *Medioevo a Trieste* (a cura di Paolo Cammarosano, Adriano Dugulin, Bianca Cuderi), Trieste, 2008, p. 182 (scheda M. Messina), è datata alla prima metà del XIV secolo. Ritenendo quest'ultima ipotesi insostenibile, tratteremo la questione della datazione nel corso del presente contributo.

Cristo si diffusero ampiamente nel Trecento ed il modello bizantineggiante venne abbandonato. Durante il XIV secolo, le influenze giottesche stimolarono moltissime variazioni ma il modello “triestino” sembrava comunque piuttosto diffuso. Cinque anni fa, venuto a conoscenza di alcune analoghe rappresentazioni, pubblicai i quattro esemplari (affiancandoli all’esemplare triestino), due manufatti della costa croata, (da Senia e da Novegradi vicino a Zara), ed uno proveniente da Rasai, presso Feltre²⁹. Precedentemente, nel 1999, Oleg Zastrow aveva riferito in un saggio che un’altra croce, simile a quella triestina, si trovava a Bormio³⁰. Tuttavia a me rimase sconosciuta nel 2004 in quanto il suo saggio venne pubblicato esclusivamente in una rivista locale.³¹ In seguito alla pubblicazione del volume di A. M. Spiazzi nel 2004, ho individuato altre croci analoghe nelle vicinanze di Feltre e di Treviso, a Villorba e a San Tommaso Agordino³². Poco dopo, nel 2005, alle due croci già note della costa croata se ne aggiunse un’altra inedita da Buccari³³. Finalmente O. Zastrow pubblica nel 2009 l’esemplare sbalzato di rame, ap-

²⁹ NIKOLA JAKŠIĆ - RADOSLAV TOMIĆ, *Zlatarstvo - Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, cit., p. 31.

³⁰ Ringrazio signora Emanuela Gasperi da Bormio che mi ha fornito le foto.

³¹ OLEG ZASTROW, *Nuove prospettive per lo studio dell’oreficeria liturgica in provincia di Sondrio. Croci astili medievali in Alta valtellina*, «Bollettino Storico Alta Valtellina», 2 (1999), pp. 103 - 106.

³² La croce di San Tommaso Agordino, per la tipologia del corpo di Cristo, venne paragonata a quella ben nota di Alda Giuliani di Trieste del 1383. Vedi ANNA MARIA SPIAZZI, *Oreficeria sacra in Veneto*, cit., pp.153-155. Tale confronto è tuttavia poco calzante poiché il corpo di Cristo sul manufatto di San Tommaso Agordino appartiene al gruppo ivi trattato, mentre quello raffigurato sulla croce di Alda Giuliani può essere classificato diversamente.

³³ MARIJANA KOVAČEVIĆ, *Nekoliko priloga gotičkom zlatarstvu vinodolskog kraja*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», Zagreb, 29 (2005), pp. 17-23. La studiosa inserì il crocifisso di Buccari nel gruppo di manufatti analoghi, da noi individuato poco tempo prima, e accolse la nostra proposta di datazione dell’opera. In seguito, vista la rappresentazione di *Platytera* sul retro della croce di Buccari, concluse che questo esemplare è quello più affine al crocifisso di Trieste recante anch’esso sul retro lo stesso motivo iconografico (fig. 16), e con ogni probabilità sbalzato utilizzando lo stesso stampo. Tuttavia la studiosa non individuò un altro nesso, forse ancora più forte, tra il crocifisso di Buccari e quello di Villorba, sebbene fosse già disponibile il volume di A. M. Spiazzi in cui quest’ultima croce era stata pubblicata. Il manufatto di Villorba è affine all’esemplare di Buccari per la presenza di medaglioni con i busti della Madonna e di Giovanni Evangelista ma anche per il fatto che entrambi sono caratterizzati da motivi vegetali eseguiti a sbalzo. Proprio quest’ultimo motivo della croce di Buccari indusse la Kovačević a stabilirne un nesso con il crocifisso di Alda Giuliani custodito nel duomo triestino. Su tali basi essa addirittura ipotizzò per entrambe le opere persino una stessa bottega di origine. Tuttavia, sulla croce di Alda Giuliani i medaglioni sono diversi, è diverso il motivo vegetale ed è diverso anche il corpo di Cristo.



Fig. 12a: Coll. privata

Bormio

Agordino

partenente ad una collezione privata e lo confrontò con quelli di Bormio e Trieste.³⁴ Così il gruppo delle croci divenne più consistente raggiungendo le nove unità (fig. 12): cinque di essi provengono dalle zone alpine e sottoalpine (collezione privata a Milano, Bormio, Rasai, Agordino e Villorba), il sesto da Trieste mentre gli ultimi tre esemplari croati sono ubicati nelle località costiere tra Fiume e Zara (Buccaro, Senia e Novegradi). Ma la mia attenzione

³⁴ OLEG ZASTROW, *Croci e crocifissi - Tesori dall'VIII al XIX secolo*, Milano 2009, pp. 169 - 175.



Fig. 12b: Villorba

Rasai

Trieste

venne catturata anche da altri dettagli di questi crocifissi. Altri elementi figurativi, in particolar modo i tetramorfi, i busti della Madonna e di San Giovanni, presenti su quasi tutte le croci studiate, sono realizzati a sbalzo, utilizzando gli stessi stampi. Inoltre, tali rappresentazioni sono piuttosto numerose in quanto si riscontrano anche in altre creazioni orafe della stessa area geografica zaratina di cui non ho parlato in questa sede. Per esempio, i tetramorfi sono caratteristici di ciascuna delle nove croci trattate (collezione privata a Milano, Bormio, Agordino, Rasai, Villorba, Trieste, Buccari, Senia, Novegradi) e li troviamo anche sulla croce di Porcen, sul reliquiario di



Fig. 12c: Buccari

Senia

Novegradi

San Zoilo a Zara (fig. 14), nonché su altre due croci nell'area adiacente, a Piscimano e a Sancassiano. In tal modo al gruppo si aggiungono altri quattro manufatti orafi per un totale di dodici unità³⁵ (fig. 13).

³⁵ A proposito di tetramorfi, bisogna ribadire che il simbolo di Matteo veniva spesso sostituito dal busto dell'Arcangelo Michele, in relazione al programma iconografico che prevedeva la collocazione dell'Arcangelo sul lato anteriore e dell'apostolo Matteo su quello posteriore. Quest'ultimo nella mano sinistra stringe il codice, mentre Michele tiene il globo. Tuttavia, gli orafi frequentemente utilizzavano lo stesso modello per due busti apparentemente simili.



Fig. 13a: Tetramorfi sulle croci: 1 Coll. privata, 2 Bormio, 3 Rasai, 4 Porcen

Il nesso tra la maggior parte delle croci, alle quali vanno nuovamente aggiunti i due esemplari dei dintorni di Zara (Pago e Malpaga - Dračevac), è rappresentato dai medaglioni recanti i busti della Madonna e di San Giovanni (Bormio, Agordino, Porcen, Villorba, Trieste, Buccari, Senia, Novegradi) (fig. 15). Non si riesce però ad individuare il numero esatto di questi manufatti a causa della carente qualità e delle dimensioni ridotte delle fotografie pubblicate, fattori fondamentali per lo studio dei dettagli necessari alla formulazione di un giudizio in proposito. Desidero però sottoporre all'attenzio-



Fig. 13b: Tetramorfi sulle croci: 5 Villorba, 6 Trieste, 7 Buccari, 8 Senia

ne del lettore un altro tipo di busto della Madonna e di San Giovanni, meno usuale ma altrettanto singolare, riscontrato in crocifissi di Rasai presso Feltre e di Sancassiano, vicino Zara (fig. 17). Il riscontro di questi elementi dimostra ulteriormente l'intensa circolazione di matrici utilizzate per la tecnica dello sbalzo tra il Veneto e la Dalmazia cui consegue un aumento numerico dei manufatti di oreficeria derivati da modelli comuni e pertanto strettamente legati tra loro (fig. 20).



Fig. 13c: Tetramorfi sulle croci: 9 Novegradi, 10 Sancassiano, 11 Piscimano, e su reliquiario di San Zoilo a Zara (12)

Tuttavia, nonostante l'elevato numero di dettagli figurativi sbalzati, è possibile distinguere molte differenze qualitative. Non intendo analizzare in dettaglio tali diversità, tuttavia ritengo importante ribadire che la croce di San Tommaso Agordino si dimostra di qualità superiore rispetto ad altri analoghi manufatti, sebbene su di essa, purtroppo, si sia conservato il minor numero di dettagli da utilizzare a fini comparativi. Oltre al corpo di Cristo, vi sono anche i medaglioni recanti la Madonna e San Giovanni. Tra i simboli degli evangeli-



Fig. 14: Reliquiario di San Zoilo a Zara

sti non ce n'è uno, ma il busto di San Michele Arcangelo si avvicina al gruppo ivi trattato. Inoltre, in un rimaneggiamento successivo, eseguito su alcuni particolari di questa croce come ad esempio il corpo di Cristo crocefisso, vennero effettuati ampi tagli per togliere i busti dai medaglioni tanto che anche le ginocchia di Cristo vennero danneggiate. A dispetto di queste mutilazioni, si può ancora apprezzare l'elevata qualità dei dettagli realizzati a sbalzo. È pertanto possibile ipotizzare l'utilizzo di nuovi stampi che, più tardi, probabilmente a fronte di un loro uso eccessivo, si rovinarono oppure che l'orafo sia stato molto abile nell'eseguire i particolari su un modello preesistente.

È evidente che gli esemplari italiani sono concentrati in un'area ben precisa e limitata in prossimità di Trento e di Feltre, mentre quelli della costa croata sono distribuiti in una zona più ampia, nei pressi del monte Velebit, che nel Tre-



Fig. 15a: Busti della Madonna e di San Giovanni italiani: 1 Bormio, 2 Agordino, 3 Porcen, 4 Villorba, 5 Trieste



Fig. 15b: Busti della Madonna e di San Giovanni croati: 6 Buccari, 7 Senia, 8 Pago, 9 Novegradi, 10 Malpaga - Dračevac



Fig. 16: Trieste

Buccari

Bormio

Villorba

cento era governato dalle casate aristocratiche dei conti di Veglia (cioè i Frangipane) e dei Kurjaković.

Per quanto concerne la datazione di tutte queste croci, recanti i corpi di Cristo sbalzati secondo un modello unico piuttosto diffuso, propongo l'ultimo decennio del XIV secolo. Se la mia ipotesi si dovesse dimostrare esatta, potrebbe gettare nuova luce sui rapporti finora sconosciuti tra le famiglie dei Frangipane di Veglia e i Carraresi di Padova, all'epoca signori di Feltre e di Belluno. Ancora una precisazione a favore della datazione ipotizzata per le croci in questione: sul retro della croce di Novegradi è raffigurata Santa Caterina (fig. 18) alla quale fu consacrata la chiesa da dove proviene questo manufatto. Nel 1393 a Novegradi fu eretto un convento francescano, fondato dal conte Butko Kurjaković ed intitolato proprio a Santa Caterina. I resti dell'edificio conventuale sono tuttora visibili vicino alla chiesa parrocchiale di Santa Maria Minore, nella quale il crocefisso in questione è attualmente custodito. L'appartenenza della croce al convento francescano è indiscutibile e, di conseguenza, è molto probabile che il manufatto fosse stato commissionato proprio in occasio-



Fig. 17: Busti della Madonna e di San Giovanni (1 Sancassiano, 2 Rasai)



Fig. 18a: Croce di Novegradi, particolare - S. Caterina

per mettere a fuoco una serie di aspetti molto significativi. Non volendo adentrarci in uno studio storico dettagliato, ricorriamo alla relazione del collega Giorgio Ronconi presentata durante il nostro primo incontro a Padova nel 2005 e successivamente pubblicata nel primo volume degli atti del Convegno³⁷. G. Ronconi, che si occupa delle relazioni intercorse tra i Carraresi, signori di Padova, e i conti Frangipane, ci offre un quadro della situazione e delle circostanze storiche venutesi a creare con il matrimonio tra Caterina da Carrara e Stefano di Bartolomeo Frangipane a Modruš. Il matrimonio fu promosso dal re ungaro-croato che in quel frangente mirava alla costituzione di un'alleanza militare contro la Repubblica di Venezia. Francesco da Carrara, dopo aver stretto una

ne della consacrazione della chiesa del convento³⁶. In tal modo, almeno una delle nove croci, diffuse in Italia nelle vicinanze di Feltre e di Trento (alle quali va aggiunto l'esemplare triestino) e lungo la costa croata fra Fiume e Novegradi, può essere data con maggior certezza nell'ultimo decennio del XIV secolo.

Le croci di cui abbiamo parlato, divisibili in due diversi gruppi di appartenenza, quello bizantino e quello "giottesco", in ordine alle caratteristiche del corpo di Cristo ci dimostrano come nel tardo Trecento ne circolassero perlomeno i modelli grazie agli spostamenti degli stessi maestri orafi tra le due regioni dell'Adriatico.

Concludendo la trattazione, prendiamo ora in considerazione le circostanze storiche del periodo in esame

³⁶ NIKOLA JAKŠIĆ – RADOŠLAV TOMIĆ, *Zlatarstvo - Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, cit., pp. 131-132.

³⁷ GIORGIO RONCONI, *I rapporti dei Carraresi coi signori di Modrus*, in *Letteratura, arte e cultura italiana tra le sponde dell'Adriatico* (a cura di Luciana Borsetto), Padova, 2006, pp. 69-82.



Fig. 18b: Croce di Novegradi, lato anteriore



Fig. 19: Il busto di San Michele Arcangelo sulla croce di San Tommaso Agordino

serie di accordi col re, già nel 1360 entrò in possesso delle città di Feltre e di Belluno e, qualche tempo dopo, nel 1384, ottenne dal duca d'Austria anche Treviso³⁸. È proprio da quella parte d'Italia che provengono le cinque croci astili di cui abbiamo discusso. I tre esemplari della costa adriatica orientale (Buccari, Senia, Novegradi) provengono invece dal territorio controllato dagli alleati croati dei Carraresi, membri della casata dei Frangipane, e dal conte Butko Kurjaković che nel 1394 ricopriva la carica di *bano*, ossia quella di capo dell'esercito croato.

In sostanza i rapporti tra le signorie delle due regioni favorirono indubbiamente diversi scambi artistici e culturali tra le stesse. Ed è nei termini di questo rapporto vicendevole che, a mio parere, andrebbe letta la storia artistica delle suddette croci astili.

Non vada trascurato l'intenso utilizzo delle matrici per lo sbalzo nel ristretto territorio di Zara. L'uso di questi stessi stampi è stato riconosciuto anche sulle isole dell'arcipelago zaratino, quali Pago e Piscimano, tra gli abitati di San Cassiano e di Malpaga - Dračevac, nonché negli immediati dintorni del centro dalmata. La presenza di elementi realizzati mediante matrici, seppure si tratti di elementi figurativi accessori, è stata appurata anche a Zara su due reliquiari riccamente decorati (fig. 11 e 14). Nella seconda metà del XIV secolo Zara vantava solidi legami con il territorio governato e gestito dai Kurjaković e dai Frangipane. Un'ulteriore testimonianza di tali relazioni anche in campo artistico sono le opere dello scultore Paolo da Sulmona a Zara, a Pago e a Senia, feudo dei Frangipane, che sono le stesse località in cui si trovano alcune delle opere orafe prese in considerazione in questo contributo.

³⁸ Ivi, pp. 70-74.

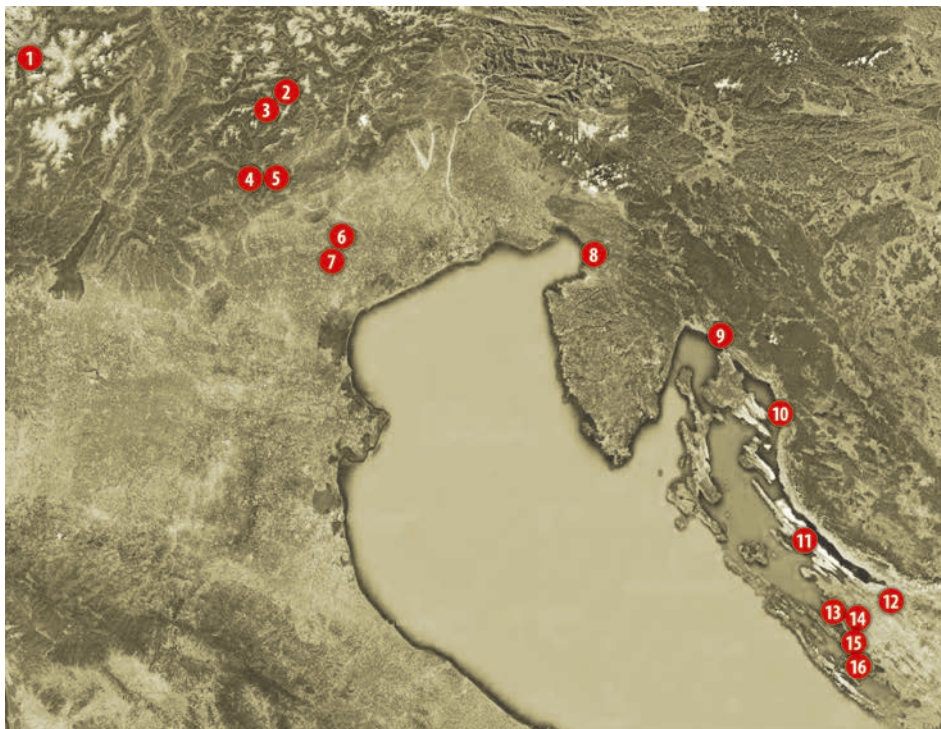


Fig. 20: La diffusione delle località trattate: 1 Bormio, 2 Agordino, 3 Vallada, 4 Porcen, 5 Rasai, 6 Villorba, 7 Treviso, 8 Trieste, 9 Buccari, 10 Senia, 11 Pago, 12 Novegradi, 13 Zara, 14 Malpaga - Dračevac, 15 Sancassiano, 16 Piscimano

VEZE IZMEĐU VENETA I DALMACIJE KROZ ZLATARSKÉ RUKOTVORINE 14. STOLJEĆA

U članku se raspravlja o zlatarskim rukotvorinama s područja Veneta i s hrvatske obale Jadrana na kojima se zamjećuju mnogi zajednički elementi u izradi. Riječ je ponajviše o dijelovima korištenim za izradu procesionalnih križeva. Od Bormia na sjeveru do otoka Pašmana na jugu autor evidentira petnaestak zlatarskih rukotvorina na kojima su korišteni figuralni elementi iskucani po istim matricama. Takve su matrice zlatari koristili za iskucavanje različitih pojedinosti neophodnih pri izradi procesionalnih križeva kao što su: figura raspelog Krista, Platitera, tugujuća poprsja Ivana i Marije, Arhanđel i simboli četiriju evanđelista (tetramorfi). Raspoznaju se pritom dvije stilske skupine, prva u kojoj srednjovjekovni zlatari iskucavaju lik raspelog Krista prema jednom bizantinizirajućem modelu i druga u kojoj se Kristov korpus iskucava prema novom prototipu temeljenom na Giottovim stilskim inovacijama. Glavnina zlatarskih

rukotvorina nastalih prema opisanom postupku nastala je u posljednjem desetljeću 14. stoljeća, mada je korištenje bizantinizirajućeg Kristovog korpusa zasvjedočeno na koricama jednog kodeksa u Trevisu u 1272. godini. Autor zaključuje da su matrice iz podalpskog prostora i Veneta dospjele na istočnu obalu Jadrana zahvaljujući i političkim i obiteljskim vezama obitelji Carrara i Frankopana.

THE CONNECTIONS BETWEEN VENETO AND DALMATIA THROUGH 14TH CENTURY GOLDSMITHS' HANDICRAFTS

The article deals with goldsmiths' handicraft of Veneto and the Croatian coast of the Adriatic Sea on which many common elements of art can be noted. Most of the discussion is about the parts used for the making of processional crosses. From Bormio on the north to the island of Pašman on the south the author gives evidence of fifteen hand-made products of goldsmiths on which egraved figural elements were done using the same matrixes. Those kinds of matrixes were used by goldsmiths for engraving various details necessary in the making of processional crosses like: the figure of Jesus on the cross, Platiter, the mourning busts of John and Mary, Archangel and the symbols of the four gospels (tetramorphs). Two stylistic groups can be identified: the first in which the medieval goldsmiths emboss the figure of crucified Jesus after a «byzantinizing» model and the second, where Christ's body is embossed after a prototype based on Giotto's stylistic innovations. The majority of golden handicraft originated in the last decade of the 14th century, although the usage of Christ's «byzantinizing» model is noted on the cover of a codex in Treviso in 1272. The author concludes that the matrixes from the area under the Alps and Veneto arrived to the eastern coast of the Adriatic owing to the political and family connections of the Carrara and Frankopan families.

(English translation by: Emil Šprljan)

The paper deals with the attribution of the Telamons-satyrs from exedra in Zadar public garden called Perivoj kraljice Jelene, as well as the fragments of an architrave with the herald shield Fanfogna which are situated in the lapidarium of Narodni muzej Zadar. The telamons were originally placed on the façade of the former Fanfogna palace, across the façade of the former church of S. Maria Maggiore in Zadar. Based on the stylistic and morphological analysis, the telamons are attributed to the 16th century Paduan workshop lead by Vincenzo and Giangirolamo Grandi. Furthermore, on the basis of the Grotesque iconography and morphological characteristics, four parts of the architrave from the lapidarium of Narodni muzej in Zadar are recognized as a part of the same decorative programme which originates from the 16th century Northern-Italian artistic circles. It is the period of decadence of quantity and quality of the production of the once fertile Dalmatian stonemasons' workshops, which were no longer capable of maintaining the previously set standards in sculpture and architectonic decoration, and therefore more ambitious commissioners were oriented towards workshops in Venice and in Veneto. The archive research shows that the commissioners of this, iconographically unusual and unexpected decorative programme are recognized in the distinguished members of the family Fanfogna in the 16th century: one of Zadar's eminent humanists and lawyers, Pietro Fanfogna, and his brother, soldier and *cavaliere* of St. Mark's, Francesco.

RENAISSANCE TELAMONS OF THE FORMER FANFOGNA PALACE IN ZADAR – AN ATTRIBUTION TO THE PADUAN WORKSHOP OF VINCENZO AND GIANGIROLAMO GRANDI

In 1829¹, Austrian general Ludwig Franz von Welden inaugurated in Zadar the earliest public garden on the eastern Adriatic coast. This public garden was built within the still fortified town, on 16th century bastion Pon-

¹ MIRNA PETRICIOLI, *Gradski perivoj u Zadru*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji – Petriciolijev zbornik II», 36 (1996), pp. 543-553.

ton projected in 1537 by Michele Sanmicheli² and was used during following decades as the popular gathering place, an open public salon where one could enjoy fresh air and an open view to both Zadar archipelago and the hinterland mountains. Much of the architectural setting of the garden has been destroyed, but Giuseppe Sabalich gave a detailed description in his 1897 *Guida archeologica di Zara*³ from which one can assume that Welden had conceived the garden according to current Romanticist principles of landscape architecture, and had included several buildings which, by their historical and exotic references, formed a rather unique and innovative urban space in the 19th century Dalmatia. Except for the pseudo-Moorish café, minute Venus's temple and two Chinese pagodas, the park was also partly realized as an archaeological park, containing Roman and mediaeval inscriptions, reliefs and several fragments of Zadar historical architecture. For example, the inaugural inscription is chiselled into a heraldic shield on the fragment of the archbishopric palace's *fiesta romana*, probably made after Donatello's drawings⁴, and café guests were seated among Gothic and Renaissance capitals. Furthermore, the tip of the pentagonal bastion was dominated by an exedra which contained a small archaeological collection⁵ of Roman busts, several Latin and Glagolitic inscriptions, two Roman reliefs, heraldic insignia, friezes and cornices, two St. Mark's lions and the bench set on Gothic and Renaissance capitals. Sabalich also noticed an architrave «*proveniente dal distrutto edifizio dei Fanfogna a S. Rocco che arieggia quello di una porta da S. Maria delle Zattere a Venezia*», discussed later in this article. The open exedra façade is articulated by two piers with

² ANA DEANOVIĆ, *Il contributo dei Sanmicheli alla fortificazione della Dalmazia*, «Castellum», 7 (1968), pp. 37-49; IVO PETRICIOLI, *Renansna tvrđava in Zadar pod mletačkom upravom, Prošlost Zadra III*, Zadar 1987, pp. 277-278; ANDREJ ŽMEGAČ, *Zadarske utvrde 16. stoljeća*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti» 27 (2003), p. 109.

³ GIUSEPPE SABALICH, *Guida archeologica di Zara*, Zadar 1897, pp. 242-324.

⁴ IVO PETRICIOLI, *Prilozi poznavanju renesanse u Zadru*, «Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru, Razdio historije, arheologije i historije umjetnosti» 3 (1964/1965, 1966/1967), pp. 85-86; PAVUŠA VEŽIĆ, *Nadbiskupska palača u Zadru*, «Peristil» 22 (1979), pp. 24-28; RADOŠLAV TOMIĆ, *Prilog proučavanju škrinje sv. Šimuna i pojava renesanse u Zadru*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», 29 (2005), p. 88.

⁵ GIUSEPPE SABALICH, *Guida archeologica di Zara*, cit., pp. 245-255.

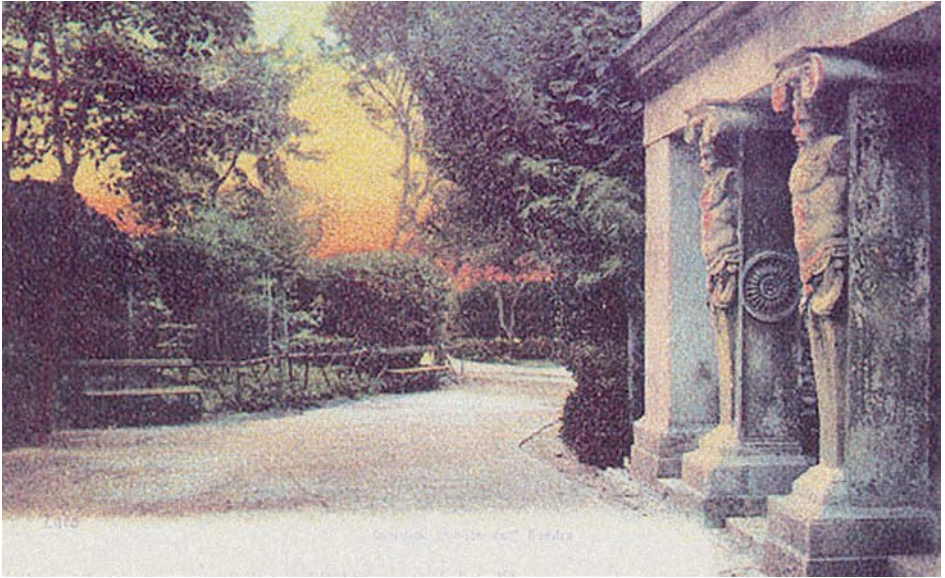


Fig. 1: Exedra in Zadar public garden (postcard)

large high relief telamons in the form of satyrs⁶. Sabalich claims that the telamons were originally placed on the outer entrance (sic!) of the former Fanfogna palace⁷, situated near St. Roch's chapel, i.e. in the vicinity of the famous Zadar church of S. Maria Maggiore. Sabalich's information in *Guida* are generally trustworthy, but since he doesn't mention any sources, possible doubt⁸ in the Renaissance dating of the telamons is dismissed by the stylistic and morphological analysis presented later in this article. Except for that, even a superficial comparison with the telamons and caryatids in-

⁶ IVO PETRICIOLI, *Vrijeme baroka in Zadar pod mletačkom upravom, Prošlost Zadra III*, Zadar 1987, p. 545. Author notes telamons within the description of Zadar domestic architecture from 16th to 18th century, citing Sabalich's information on their original place.

⁷ GIUSEPPE SABALICH, *Guida archeologica di Zara*, cit., p. 245: «Stavano un tempo ai due lati dell'ingresso principale esterno del grande edificio Fanfogna, in piazzetta s. Rocco, presso le Mura».

⁸ Initial doubts may be raised due to the unexpectancy of such monumental architectural sculpture in the 16th century Dalmatia.



Fig. 2: Vincenzo and Giangirolamo Grandi? - Telamons from former Fanfogna palace in Zadar

stalled on 19th and early 20th century pseudo-architecture speaks in favour of dating Zadar telamons into the 16th century⁹.

Besides, several documents claim that a house owned by Fanfogna family did exist opposite the church façade of St. Maria Maggiore. This Romanesque church was destroyed, together with the nearby buildings, to give place to the erection of St. Roch's bastion in 1570¹⁰. The mere fact of the destruction of an important church¹¹ - which had been treasuring, during

⁹ These telamons are chiselled in limestone, and those made in the 19th century were cast in cement. Furthermore, our telamons lack overly decorated and saccharine sentimentality found on pseudo-style telamons and caryatids from the facade of destroyed City café or those that are today in the garden wall of a house in Puntamika quarter. Additional evidence, based on their stylistic analysis further in this article.

¹⁰ VITTALIANO BRUNELLI, *Le opere fortificatorie e la Compagnia degli Artiglieri del comune di Zara*, «Rivista Dalmatica», IV (1908), I, Zadar 1908, p. 246.

¹¹ PAVUŠA VEŽIĆ, *Crkva Sv. Marije u Zadru*, «Diadora» 8 (1976), pp. 119-139.

previous three centuries, the most popular and politically important relics of st. Simeon the Prophet - indicates the extremely difficult historical circumstances in Zadar at the time¹². Except for the church, of which only St. Roch's chapel built after 1508 and the southernmost Quattrocento façade pilaster survived, several other buildings were sacrificed to the new bastion called *terrapieno*, i.e. the houses that occupied the area of bastion's new ground plan set exactly on the church axis¹³. In recreating Cinquecento vista of the area (today unrecognizable due to WW2 bombardments) one should also understand that this was a highly respectable quarter located in the immediate neighbourhood of Zadar civic centre with, then only recently rebuilt, the town Loggia and Gran Guardia and several local aristocracy *palazzettos*, such as Civallesi, Pasini, etc¹⁴. Fanfogna family was one of the oldest and most respected



Fig. 3: Vincenzo and Giangirolamo Grandi? Telamon from former Fanfogna palace in Zadar

¹² TOMISLAV RAUKAR, *U sjeni turskih ratova (1500-1573) in Zadar pod mletačkom upravom, Prošlost Zadra III*, Zadar 1987, pp. 175-222.

¹³ The earliest report on the destruction of the church is given by Lorenzo Fondra in his 1686 chronicle: LORENZO FONDRA: *Istoria della insigne reliquia di san Simeone profeta che si venera in Zara scritta da Lorenzo Fondra*, Zadar Research Library, ms. 22601- 57, f. 51. 19th century chronicle edition was enriched by data taken from church's mansionarius Giorgio Tragurita who claims that besides the church seven houses owned by *collegium* have been destroyed and nine other houses whose incomes were partly enjoyed by the *collegium*. Houses were destroyed on March 1st, 1571. See: LORENZO FONDRA, *Istoria della insigne reliquia di san Simeone profeta che si venera in Zara*, Zadar 1855, p. 180.

¹⁴ IVO PETRICIOLI, *Ostaci stambene arhitekture romaničkog stila u Zadru*, «Radovi Instituta JA u Zadru», 9 (1962), p. 136.; IVO PETRICIOLI, *Lik Zadra u srednjem vijeku*, «Radovi instituta JA u Zadru», 11-12 (1965), p. 152. Author mentions earlier published documentary evidence that a house with a tower stood across the church in 1193.

families in Zadar¹⁵ whose members were particularly appreciated for their contribution to the Venetian military service in defence against the Ottoman invasion which had at the time reached Zadar district. Several family members were, for such deeds, appointed the title of *cavaliere de S. Marco*¹⁶, and in 1675¹⁷ Francesco Fanfogna with the title of *conte*. *Regestae* of the Fanfogna family documents, written in the mid-19th century by Giovanni Antonio Fanfogna¹⁸, contain transcriptions of several documents related to the destruction of the family house that once stood across S. Maria Maggiore, indicating names of its owners and probable commissioners of its 16th century rebuilding or at least a significant redecoration (Appendix 1). They were brothers, sons of St. Mark's *cavaliere* Gregorio Fanfogna: Pietro, Paduan doctor of both laws and his brother Francesco Fanfogna, appointed *cavaliere* in 1558¹⁹.

Two Zadar telamons²⁰ are chiselled in high relief on the limestone piers and are presented as satyrs with ionic capitals now carrying the exedra façade architrave. Even though recognition of the fine details of chisel work isn't entirely possible due to the several layers of white paint applied through time, and in spite of sculpture's severe frontality, the distinguished quality of the sculptural concept and the execution is conspicuous.

¹⁵ GIOVANNI ANTONIO FANFOGNA, *Storia della famiglia dei Conti Fanfogna ritratta dagli atti di famiglia, dalle lapidi che trovansi, dalla tradizioni e da autentici attestati*, manuscript in Research library in Zadar, ms. 613; IVAN DANILOV, *Obitelj zadarska de Fanfogna*, «Narodni koledar», Zadar 1870, pp. 116 – 142; CARL G. F. VON ROSENFELD, *Der Adel des Kownighreichs Dalmatien*, Nürnberg 1873, p. 42; JAKOV STIPIŠIĆ, *Regesta pergamena iz zbirke obitelji Fanfogna Garagnin u Muzeju grada Trogira*, «Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti HAZU», 20 (2002), pp. 289-321; 21 (2003), pp. 279-319; AA.VV., *Hrvatski biografski leksikon*, 4, Zagreb 1998, p. 131-132.

¹⁶ The earliest member of Fanfogna family with the title of *cavaliere* was Nicolò in 1520, than to his son Francesco in 1558, and Francesco's son Girolamo in 1646. – AA.VV., *Hrvatski biografski leksikon*, cit.

¹⁷ JAKOV STIPIŠIĆ, *Regesta pergamena iz zbirke obitelji Fanfogna Garagnin u Muzeju grada Trogira*, cit., p. 293.

¹⁸ GIOVANNI ANTONIO FANFOGNA, *Storia della famiglia dei Conti Fanfogna ritratta dagli atti di famiglia, dalle lapidi che trovansi, dalla tradizioni e da autentici attestati*, cit, F.II, f.73.

¹⁹ Ivi., F. II, f. 7.

²⁰ Dimensions of each relief: 266 x 45 x 23 cm. Considerable damages of the lower and back parts of pilasters may have been caused by the heavy bombardment in WW2, but even earlier, during the destruction of Fanfogna palace. Today, they are filled with cement and debris.

The satyrs' bodies consist of heads on armless torsos, set on the trapezoid bases with the overall appearance quite frontal and static - a feature which is further emphasized by a somewhat distant, detached and pensive gaze similar to that of the several examples of kindred sculptural works, considered later in the article, expressing the creatures' melancholy evoked by recollection of irremediable loss of their homeland Arcadian environments. Considerably large ionic capital astragals are laid on the satyrs' high foreheads thickly grown with sharp, *staccato* tufts of hair among which two barely visible and flat horns are set above the large sharply pointed satyrs' ears. The deep shadows appearing among the tufts are created by drilled perforations, and also applied on the beards and around the pointed ear shells. Their high foreheads are enlivened by sensibly softened modelling of wrinkles and carefully detailed strong eyebrows, suggesting the senescence of, otherwise viral, creature. Pupils, set within large eyes, stare above and far and may have originally been coloured with black *niello* imitation²¹. Both satyrs' noses have been destroyed and fragments of metal bars are protruding on those places. Their bulky, closed lips emerge below the elongated moustaches that end in undulating locks which merge below the shoulders with the sinuously rhythmicized beard locks deliberately stylized to contrast the uncultivated clusters of hair. Shallow, thin and manifold sinuous locks of beard are spread throughout the broad chests and are shadowed by the arrays of drilled perforation. Broad thoracic and abdominal muscles are geometrized into rectangular pillows which, together with the specific forms of beard, indicate deliberate and emphasized stylization of sculpture in service of architectural ornament. The sinuous lower line of the abdominal muscles is followed by the apron zone, in which "decent and decorative" features are also opposed to the upper zone of "wilderness and nakedness." Their apron belt is decorated with tendrils in the upper and arrays of flowers and doubled spirals in the lower level. The apron is hanging on the middle and two lateral knots and folded in thick and elegant, yet unnatural and stylized folds. The piers are decorated on the lateral sides of the apron level with two massive fluted rosettes. From the middle knot, the apron front end

²¹ Present layer of white paint is recent, but comparison with the kindred sculpture opens such possibility.

falls below, into the zone of the trapezoid pilaster that satyrs' lower bodies are transformed into.

Except for the two telamons, there are four fragments²² of an architrave preserved in the lapidarium of Narodni muzej in Zadar that have been part of the Fanfogna house decoration. The fragments were once part of the portal or *balconata* architrave and are marked with Fanfogna²³ coat of arms carried by two whimsical satyrs whose bodies' lower parts are transformed into foliage, while the architrave's lateral parts are decorated with thickly



Fig. 3: A fragment of Fanfogna palace architectural decoration in the lapidarium of Narodni muzej in Zadar

chiselled tendrils swirled around circular bulky foliage. The satyrs' heads are emphatically caricatured with swollen lips and fleshy ears and ruffled, backward swayed hair, while their abdomens and hands are formed with swollen sinuous contours. All the curves are, except for underlining caricatured features, subjected to prevailing undulated rhythm of the whole. Another architrave that once belonged to Fanfogna house decoration is lost today, but noted in the guide of the former Zadar Archaeological museum in St. Donatus under the catalogue n.o. 171: «A large architrave, broken on its right side, with racy contorted leaves and flowers, with hybrid animals and birds. In the middle there are two satyrs from whose lower parts grow plant

²² Dimensions: 59 x 33 x 23 cm and 55 x 33 x 23 cm; Fragments are unpublished, inventory number 434. Sofija Petricioli, author of *scheda*, noted that before entering the Narodni muzej the still unbroken architrave was exhibited in public garden exedra. This architrave has been recorded by Sabalich as part of the archeological collection within the exedra (see f. 7). His comparison with S. Maria delle Zattere fails in Venetian work being somewhat inelastic and formal. Also, it seems that the four Zadar fragments belonged to two architraves with different iconographical schemes: one with Fanfogna coat of arms and other with the monsters. However, it is obvious that architrave(s) and the telamons shared destiny after the palace's destruction, most probably in one of the family's houses until von Welden moved them to the public garden.

²³ CARL G. F. VON ROSENFELD, *Der Adel des Kownighreichs Dalmatien*, cit., T. 5.



Fig. 4: A fragment of Fanfogna palace architectural decoration in the lapidarium of Narodni muzej in Zadar

ornaments with Fanfogna coat-of-arms»²⁴. It is important to notice that these four (two in lapidarium and two lost) are the only known 16th century satyrs' *registemmi* in all of Venetian Dalmatia, but for its iconographical uniqueness, the third and the fourth lapidarium fragments²⁵ are even more peculiar. On the left side of the third fragment, otherwise fully decorated with the same type of foliage, there is a dragon's head with open jaws devouring a grapelike bunch laid on the leaves. The dragon's elongated neck is transformed into tendrils curved around fleshy foliage. The monster's head is curved similarly to satyrs' bellies and the contours are in the same way subjected to the general undulated rhythm of the composition. On the far right of the third fragment a strange hybrid monster is represented, with its right side destroyed, making it rather difficult to understand its concept: its horned lion's head is frontal, but set on what seems to be the back

²⁴ GIOVANNI SMIRICH, *Fuehrer durch das K.K. Staatsmuseum in S. Donato in Zara*, Wien 1912, p. 76: «Groesser Renaissancefries (rechts abgebrochen), bestehend aus schwungvoll gewundenen Blattranken und Blumen, dazwischen fantastische Mischwesen und Voegel. In der Mitte halten zwei Satyrn, deren Unterleib in Pflanzenornamentik ausleuft, das Wappen der Zaratiner Familie der Fanfogna.»

²⁵ Dimensions: 61 x 33 x 23 cm and 66 x 33 x 23 cm, inventory number 434.

side of the body with dragon-like scales and its lower body bent at right angle and transformed into leafy structure. Among the two monsters the thick foliage identical to that of the two fragments with Fanfogna coat-of-arms is repeated. Again, the leaves' tips borders are occasionally deepened with drilled perforations. The fourth fragment is badly damaged: except for the foliage, the monster-like features are hard to discern. This fragment is also decorated on the lateral side.

Like the above mentioned satyrs *registemmi*, these monsters (as well as the hybrid animals and birds from the lost architrave) are typologically and morphologically derived from the Grotesque decorative programme which is - except for several, but somewhat gentler examples, found on the territory of Dubrovnik Republic²⁶ - impossible to find in the 16th century Dalmatia due to the considerable restraint of the amount and quality of local stonemasons' workshops which culminated during the late-Mediaeval period. Complicated political circumstances of Dalmatian territory bordering with the Ottoman Empire led to economical and social crisis which was further reflected on the local artistic production²⁷, resulting in the decreased commissions and discontinuity of former routine quality and readiness on the part of *lapicidae* to accept and apply new artistic impulses. During the 16th century, (especially in Zadar, the province's capital) major commissions come from Venetian representatives and are mostly related to architectural decoration of public buildings with stylistic elements derived from Sansovinian and Sanmichelian forms and often executed under the supervision of Venetian builders and *lapicidae* who settled temporarily in Dalmatian towns. It is only after the Lepanto victory, when the crisis seemed to alleviate, that communal commissions, such as that for the ambitious project for the new church of St. Simeon in Zadar, were started (even though that particular project was never accomplished due to the lack of finances and politically influenced decisions)²⁸. Comparative Dalmatian material relevant to decoration of Fanfogna palace - the use of satyrs' figures, caryatids

²⁶ IGOR FISKOVIĆ, *Preobrazbe rječnika kamene ornamentike u Dubrovniku XVI. stoljeća in Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske - Drugi Zbornik dana Cvita Fiskovića*, Zagreb 2008, pp. 209-242.

²⁷ Overview of Renaissance sculpture and architectural decoration in Croatia: MILAN PELC, *Renesansa*, Zagreb 2006, pp. 277-410.

²⁸ VLADIMIR MARKOVIĆ: *Škrinja sv. Šimuna i arhitektura u Zadru oko 1600.*, «Peristol», 48 (2005), pp. 95-108.

and accompanying Grottesque decoration - is scarce. One example is that of a caryatid on the drawing of a fireplace in *Korčula notebook*, a repertoire of stonemason's patterns dated around the year 1600²⁹, obviously derived from similar examples found in Veneto fireplaces. As already mentioned, Grottesque motives appeared in Dubrovnik, but the carriers of this particular artistic stream are French and Flemish artists who settled in The Republic of Dubrovnik and whose stylistic influences did not influence Dalmatian production. Therefore, the origin of the concept and the execution of Fanfogna telamons and two Grottesque architraves are to be sought in Venice and Veneto, the major source of political, spiritual and artistic influences in the 16th century Dalmatia. Telamons flanking portals with comparative typological features can be found in Venice; one example is that of Marciana portal produced by Vittoria's workshop³⁰, and somewhat earlier example is embodied on the garden wall in the background of Tintoretto's *Miracle with the slave* from Scuola di S. Marco's Sala capitolare cycle, painted in 1548-1549³¹. Tintoretto represented four telamons, of which middle two flanking the portal are frontally set and the lateral two are slightly turned towards the middle section, similarly to two Marciana telamons. Questions of the source and the transfer of this decorative programme into Veneto is still open, but recent researches are mainly considering Raphael's workshop³² as the place of origin, and, except for Sansovino, Giulio Romano whose Mantuan decoration has been recognized as crucial for the transfer of new iconographical and formal ideas. However, except for rare examples of large-scale telamons, most of the satyrs in the 16th century Veneto appear on fireplace pilasters. One of the earlier examples are satyrs on the palazzo Corner fireplace, signed by Jacopo Sansovino, and installed during the palace's recon-

²⁹ CVITO FISKOVIĆ, *O starim dalmatinskim kaminima*, «Bulletin Razreda za likovne umjetnosti», 1 (51) (1981), p. 65.

³⁰ NORBERT HUSE, WOLFGANG WOLTERS, *The art of Renaissance Venice*, Chicago 1990, pp. 168-169; Wolters cites G. Zorzi, claiming that the newly discovered records prove that Vittoria was aided by Lorenzo Rubini and Gian Antonio Vicentino.

³¹ CARLO BERNARDI (ED.), *L'opera completa del Tintoretto*, Milano 1966, T. III; PETER HUMFREY, *Venezia 1540-1600* in "La pittura del Veneto, Il Cinquecento" (ed. Mauro Lucco), vol. II, Milano 1998, pp. 468-469.

³² DANIEL PREMIERL, *Podrijetlo i maniristička preobrazba all'antica motiva i oltar Imena Isusova u crkvi sv. Dominika u Trogiru*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti» 28 (2004), pp. 96-113.

struction, executed in the 1540ies by Michele Sanmicheli³³. Other Venetian fireplaces with telamons-satyrs appear somewhat later, like those from the Doge's Palace in Stanza dei Tre Capi, Sala della Bussola, as well as that in villa Garzoni in Pontecassale; all executed by Danese Cattaneo and Pietro da Salò³⁴. At any rate, the features and forms of those telamons are considerably different from those of Zadar satyrs, and are derived out of personal styles of Sansovino's workshop masters. The appearance of particular stylistic features proves that even on that level of sculptural production usually set in between the qualitative stratum of mere architectural decoration and that of independent sculpture, the individual style is perceptibly present in formal execution; this notion will be important in discerning of the origin of Zadar satyrs which resulted in their setting into the group of high relief satyrs produced around the middle of the 16th century by Paduan workshop of Vincenzo and Giangirolamo Grandi³⁵ for commissioners in Lombardy and Veneto.

Since the complete *oeuvre* and stylistic definition of this workshop isn't widely known to Croatian (and neither European) scholars, from their heterogeneous production, here I will present a short chronological review of

³³ PAUL DAVIES, DAVID HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004, pp. 46, 239; LOREDANA OLIVATO, LIONELLO PUPPI, *Mauro Codussi*, Milano 2007, p. 204; Curious fact, that Michele Sanmicheli was, during these years, engaged on southeastern part of Zadar fortifications is, most probably, a mere coincidence.

³⁴ BRUCHE BOUCHER, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, vol. I, New Haven and London 1991, p. 153; Other suggestions point to the collaboration of Sansovino with young Vittoria: see LUISA ATTARDI, *Il camino Veneto del Cinquecento*, Vicenza 2002, pp. 105-109.

³⁵ Literature on Vincenzo (1488 or 1489 - before 2. 8. 1578) and Giangirolamo Grandi (1508 - 1560), whether of synthetical nature or dealing with particular phases or works, FRANCESCO CESSI, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi, scultori (secolo XVI)*, Trento 1967; ERICE RIGONI, *Testamenti di tre scultori del Cinquecento in L'arte rinascimentale di Padova*, Padova 1970; SARAH BLAKE MCHAM, *The chapel of St. Anthony at the Santo an the Development of Venetian Renaissance sculpture*, Cambridge 1994, pp. 67-69; FRANCESCA DE GRAMATICA, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi a Trento, aggiunte al catalogo*, Paragone, A. XLV., Nuova Serie 44-46, 1994; BRUNO PASSAMANI, *Uno taiapreda paduano*, in *Il Castello del Buonconsiglio, percorso nel Magno Palazzo* (a cura di Enrico Castelnuovo), vol I, Trento 1995, pp. 297-311; FRANCESCA DE GRAMATICA, *Le decorazioni a stucco del Magno Palazzo*, in *Il Castello del Buonconsiglio, percorso nel Magno Palazzo*, (a cura di Enrico Castelnuovo), Trento 1995, pp. 223-235; FRANCESCA DE GRAMATICA, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi in La bellissima maniera, Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, exhibition catalogue, Trento 1999, p. 185 - 205; LUCA GABRIELLI, *Il Magno Palazzo del cardinale Bernardo Cles, Architettura ed arti decorative nei documenti di un cantiere rinascimentale (1527 - 1536)*, Trento 2004.

their stone³⁶ sculpture and architectural decoration in which crucial stylistic and morphological features relevant for the attribution of Zadar examples can be recognized. The stonemason's workshop of Grandi family had been active in Vicenza during Quattrocento, but in 1507³⁷ Vincenzo settled in Padua where in collaboration with his nephew Giangirolamo, he played a crucial role in their production - and where he soon accepted the classicizing decorative language which had been disseminated in the humanist atmosphere of this university town since the period of Squarcione's and Donatello's antiquarian trends³⁸. Vincenzo's change of style is already visible in his earliest Paduan works: low-relief profiles for the façade of Candi³⁹ house, that for the (destroyed) house of Doctor Annibale Ruggeri near Duomo and the house of canon Luca Viaro in Via Tadi⁴⁰. However, Vincenzo's personal style is already readable in his first individual commission, the monument of bishop Antonio Trombetta⁴¹, set on Santo's inner façade wall. Vincenzo was commissioned in 1521⁴² to execute the monument's architectural frame and its decoration, while the bishop's bronze bust was commissioned from Riccio⁴³. Figural and decorative elements of this monument testify a rather strong perseverance of Lombardesque Quattrocento decoration, but also Vincenzo's acceptance of new Cinquecento classical language together with the emergence of new interest for understanding of the inner logic of figural structure and formation of personalized style visible in telamons car-

³⁶ Even though within Giangirolamo's bronze corpus there is a number of kindred, mainly decorative forms.

³⁷ FRANCESCO CESSI, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi, scultori (secolo XVI)*, cit., p. 9.

³⁸ A notion illustrative for our understanding of Vincenzo's inclusion into Paduan artistic and humanist circles is that of him being the baptismal godfather to Palladio in 1508. He will stay in contact with Palladio for all of his life which is proven by letter from 1563. See: FRANCESCA DE GRAMATICA, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi a Trento, aggiunte al catalogo*, cit., p. 82.

³⁹ ERICE RIGONI, *Testamenti di tre scultori del Cinquecento*, cit., p. 224; FRANCESCO CESSI, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi, scultori (secolo XVI)*, cit., p. 9.

⁴⁰ FRANCESCO CESSI, *ivi.*, p. II.

⁴¹ Trombetta is the commissioner of Riccio's famous Easter candelabre: DAVIDE BRONZATO, *Da Donatello a Tiziano Aspetti. Centocinquant'anni di scultura in bronzo a Padova*, in *Donatello e il suo tempo, Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e Cinquecento*, Padova 2001, p. 23

⁴² ERICE RIGONI, *Testamenti di tre scultori del Cinquecento*, cit., photo on T. 17; BRUNO PASSAMANI, *Uno taiapreda paduano*, cit., p. 301.

⁴³ ERICE RIGONI, *Testamenti di tre scultori del Cinquecento*, cit., p. 227.



Fig. 5: Vincenzo and Giangirolamo Grandi - Trombetta monument in Santo, Padua

rying the architectural frame on their bent body contours and, particularly, their geometrized abdominal muscles formed similarly to those of Zadar telamons' torsos. Such forms indicate the synchronization of two tendencies: that for the plastic consistency with one of the obvious decorative sensibility, appropriate for forms perceived as the elements of architectural decoration. Also, in this early work, a general notion of classicizing nobility of expression is already an important component of overall design. There is no doubt that this monument initiated considerable rise of Vincenzo's reputation among Paduan stonemasons and commissioners, which will further be crucial for the invitation made in 1531 by the Tridentine bishop Bernard Cles who had, in the previous few years, started the enormous project of rebuilding his Castello del Buonconsiglio⁴⁴. Vincenzo will leave Padua for Trento in company of his nephew Giangirolamo, with whom he had previ-

⁴⁴ LUCA GABRIELLI, *Il Magno Palazzo del cardinale Bernardo Cles, Architettura ed arti decorative nei documenti di un cantiere rinascimentale (1527 - 1536)*, cit., 13 *passim*.

ously worked on several previous Paduan commissions. The Tridentine years have been decisive for Vincenzo and Giangirolamo's artistic maturity not only because of their engagement on the castle decoration and the magnificent *cantoria* in S. Maria Maggiore but also for their advanced acceptance of a new formal language - that of a Roman grotesque - which they most probably received through Mantuan stucco masters who previously worked under the supervision and after the patterns of Giulio Romano in Mantuan palazzo del Tè⁴⁵. Vincenzo and Giangirolamo's first assignment⁴⁶, one for which they have originally been invited, was the execution of the fireplace, reconstructed today in its original place⁴⁷, in the Tridentine castle's *Sala grande*⁴⁸. The fireplace architrave is carried by high-relief telamons in the forms of old, drunken satyrs; their heads decorated with flowers and ribbons and crowned with ivy wreaths, while on the architrave's methopae a course of low relief satyrs' heads with caricatured grimaces are



Fig. 6: Vincenzo and Giangirolamo Grandi - Fireplace telamon in Sala Grande, Castello del Buonconsiglio, Trento

⁴⁵ FRANCESCA DE GRAMATICA, *Le decorazioni a stucco del Magno Palazzo*, cit. 1995, p. 224; LUCA GABRIELLI, *ivi*.

⁴⁶ Some authors - BRUNO PASSAMANI, *o.c.*, pp. 208-209 - accept suggestion given by FRANCESCO CESSI, (*cit.*, pp. 20-21) that Grandis have executed, or at least finished, Castello's Porta di S. Vigilio. Elegant pilasters with slender moulding and ionic capitals may be seen as close to the pilasters of Zadar telamons.

⁴⁷ FRANCESCO CESSI, *ivi*, p. 20-22; FRANCESCA DE GRAMATICA, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi*, *cit.*, pp. 185-186; This fireplace has been dismantled in unknown period and assembled in 1924 by Giuseppe Gerola who believed that it was a fireplace built by Vincenzo and Giangirolamo for the Hall of Charles V in Gualdi palace in Vicenza. However, this fireplace is not documented.

⁴⁸ BRUNO PASSAMANI, *o.c.*, p. 302-304.



Fig. 7: Vincenzo and Giangirolamo Grandi
- Fireplace telamon in Sala del Basso del
torrione in Castello del Buonconsiglio, Trento

chiselled. The countenances of satyrs-telamons are emphatically expressive in their knitted brows and open mouths. However, even more than several physiognomic resemblances (such as details of hair, ears, brows and muscles), morphological features are relevant for their formal linking with Zadar telamons. Tridentine satyrs' hair has been formed with distinctive *staccato*, disobedient tufts among which arrays of drilled perforations can be seen. Similar perforations have been applied in several other works by Vincenzo and Giangirolamo as well as in Zadar satyrs. This sculptural treatment had often been used by Quattrocento sculptors⁴⁹ by which a stronger plasticity and sharper *chiaro-scuro* effect was obtained,

and is one of those features which Vincenzo retained from his Quattrocento sculptural roots. Beard locks of satyrs in Tridentine *Sala grande* are shorter than those in Zadar but considerable similarity in the decorative rhythm of sinuous tufts is obvious. Thoracic and abdominal muscles are hidden by cardinal Cles's emblem but comparative geometrized tendencies are visible in forms of Trombetta and Zadar telamons, though here somewhat subdued. Noted differences can easily be explained by smaller dimensions and their display on the level of viewer's eyes, which demands emphasized expressiveness and more pedant elaboration of anatomical and decorative details.

⁴⁹ Also used by earlier masters, e.g. Arnolfo di Cambio, but generally in Tuscan sculptural production. In Dalmatia are often seen in works by Donatello's pupil Niccolò di Giovanni Fiorentino. See: LARIS BORČIĆ, *Another sculptural work by Niccolò di Giovanni Fiorentino in Zadar*, «Zbornik za umetnostno zgodovino» 77 (2006), pp. 114-122.

The present Tridentine museum's permanent collection (*Monumenti e collezioni provinciali*) also exhibits fragments of the second fireplace attributed to Vincenzo and Giangirolamo Grandi, which was probably made for the ground floor room, so called Camera del basso del torrione⁵⁰. These



Fig. 8: Vincenzo and Giangirolamo Grandi - Fireplace telamon in Sala Grande, Castello del Buonconsiglio, Trento

fragments' attribution to Vincenzo and Giangirolamo is based on their stylistic and morphological analysis, since typologically, telamon and caryatid differ from *Sala grande* satyrs. One of the interesting aspects of this sculpture is that of their countenances which emanate noble melancholy, suggested by Francesca de Gramatica to express *ponderatio*, pensive sorrow for the Antiquity suitable for a *studiolo*, original purpose of this room⁵¹. This feature can be taken as the starting point in our understanding of Zadar telamons' distant gaze where similar emotion is conceived, possibly one of quiet

mourning after the long perished homeland. Such notion has, in the example of the Tridentine *studiolo* telamon, determined emphasized elegance of almost feminine gentleness and carefully contrapuncted impostation of the caryatid. In spite of the obviously deliberate lack of Grandi's usual energetic lines and forms, the sculptural methods noted with the previous works by the Grandis are evident: treatment of thick tufts, softer but still present tendency towards the geometrization of masses, thoughtful impostation as well as the concept of figures in general. Also, deeper shadows have been suggested by drilled perforations between locks of hair and beard, apron folds, and even on the egg-and-dart and flutes of the ionic capitals. Besides that, particular attention should be given to the Grottesque forms applied on the figures'

⁵⁰ FRANCESCA DE GRAMATICA, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi a Trento, aggiunte al catalogo*, cit., p. 84.

⁵¹ *Ibid.*

bases which show influences of Mantuan stucco masters who mediated the Grottesque decorative programme previously adopted from Giulio Romano.⁵² Phytomorph hybrid animal creatures blow tendriled trumpets turned into strange beasts with elongated necks while other beasts with widely open jaws are set to devour the tendrils. All of the forms and the decoration are subdued to the dominant elongated sinuous rhythm and similar motives appeared on previously described fragments in Zadar lapidarium⁵³. Finally, *niello*-like technique applied on Tridentine grotesque bases may have been used for eye pupils and other parts of Zadar telamons.

Nevertheless, the most persuasive argument for the attribution of Zadar satyrs to Vincenzo and Giangiolamo Grandi is grounded on the unpublished bust of the satyr, also exhibited in the Tridentine museum of Castello del Buonconsiglio and attributed to Vincenzo and Giangiolamo by Lia Camerlengo in museum's *scheda*⁵⁴. Even more than with the previous examples, frontality of unfinished bust's head and torso, physiognomic details, but also conspicuous morphological features testify this sculpture's closeness to Zadar telamons. Admittedly, the Tridentine head is slightly turned aside, but the smaller dimension of this work implies the original installation on the level of viewer's eyes which asserts the need for the movement and expression not found in their Dalmatian relatives. However, a decisive and energetic cut, thick curly hair assembled of minute tufts divided by the drilled perforation, particular modelling of cheeks, decorative arrangement of sinuous beard locks spread on chests and geometricized forms of thoracic and abdominal muscles formed almost identically to those of Zadar satyrs undoubtedly bring Dalmatian telamons into the circle of Vincenzo and Giangiolamo Grandi. Within the overall corpus of kindred satyrs made

⁵² FRANCESCA DE GRAMATICA, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi*, cit., p. 185. Author has pointed out similarities in classical impostation with the telamons in Giardino Segreto of Mantuan Palazzo del Tè.

⁵³ Even though Zadar fragments show difference in the thickness and *horror vacui* similar to some other Grandi designs, e. g. those of cantoria in S. Maria Maggiore in Trento as well as some other bronze works by Grandis, FRANCESCO CESSI, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi, scultori (secolo XVII)*, cit., pp. 102-111.

⁵⁴ *Ufficio Castello del Buonconsiglio - Monumenti e Collezioni Provinciali, Sezione Opera d'arte - Patrimonio, Numero inventario 1, Mun194*; I am cordially thankful to ms. Lia Camerlengo for procuring *scheda* as well as on other material related to this research.

during the 16th century in Veneto, there are no examples closer to Zadar satyrs than this Tridentine bust, rightfully attributed to the Paduan masters. Furthermore, it seems that the design of unique decorative patterns of Zadar lapidarium fragments should also be linked to Vincenzo and Giangirolamo's Tridentine experiences since similar monsters with elongated necks swirled around fleshy leaves are found on the third and the fourth Zadar fragments as well as (most probably) on the lost museum architrave⁵⁵ of St. Donatus. The ultimate connection with Grandis' style can be found in the sinuous lines of bellies of registemmi's satyrs which will also appear in the works of their second Paduan sojourn.



Fig. 9: Vincenzo and Giangirolamo Grandi - Limestone herm from Castello del Buonconsiglio

During their stay in Trento (1531-1541) Giangirolamo turned towards the work in bronze, since he is the author of bronze decoration and figures on Tridentine *cantoria* in S. Maria Maggiore, and has also made several bronze artefacts for cardinal Cles⁵⁶. Even during their second Paduan period, the majority of the workshop's activities will be oriented towards the bronze production, but several limestone and marble works supply further arguments in favour of the suggested attribution of Zadar sculpture. One of their most important commissions of the second Paduan period is that from the curators of San Antonio for the front west pilaster of the S. Antonio chapel decorated with multitiered low relief candelabrum with figures of elaborated iconography with pagan ref-

⁵⁵ FRANCESCA DE GRAMATICA, *Le decorazioni a stucco del Magno Palazzo*, cit., reproductions on pp. 228, 229, 231, 232, 233; LUCA GABRIELLI, *Il Magno Palazzo del cardinale Bernardo Cles, Architettura ed arti decorative nei documenti di un cantiere rinascimentale (1527 - 1536)*, cit., p. 206.

⁵⁶ FRANCESCO CESSI, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi, scultori (secolo XVI)*, cit., p. 58 *passim*.



Fig. 10: Vincenzo and Giangirolamo Grandi - Fireplace telamon in Sala del Basso del Torrione in Castello del Buonconsiglio, Trento

erences⁵⁷. Particularly interesting is the pilaster strip with Giangirolamo's (signed 1546) depiction of excellently foreshortened drunken Noah lying at the foot of the grape vine with naturalistic snails, birds and an intermingled snake. Noah's bulging figure is formed similarly to Zadar architrave satyrs-*registemmi*, particularly in caricatured outline of his bloated belly. In this context, it is also worth to single out the tomb of Simeone Ardeo dated in 1548-1549⁵⁸, also in Santo, where pilaster telamons have been chiselled with decisive cut and developed sense of plasticity, already noted on the fireplace in Tridentine Sala Grande and in Zadar telamons. Besides that, Ardeo coat of arms' shield type and its phytomorph *putti-registemmi* could be seen as variation of Zadar examples. Kindred forms are executed in Giangirolamo's bronze works⁵⁹. Yet another Grandis' monument dated into this period is that of Paduan university law professor Giovanni Antonio de Rossi (Rubeis), today in the noviciate cloister of Santo. The commis-

⁵⁷ FRANCESCO CESSI, *ivi.*, pp. 36-45; SARAH BLAKE MCHAM, *The chapel of St. Anthony at the Santo on the Development of Venetian Renaissance sculpture*, cit., pp. 67-69.

⁵⁸ FRANCESCO CESSI, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi, scultori (secolo XVI)*, cit., pp. 48-49.

⁵⁹ FRANCESCO CESSI, *ivi.*, pp. 21-39; BRUNO PASSAMANI, *Uno taiapreda paduano*, cit., pp. 310-311; FRANCESCA DE GRAMATICA, *Vincezo e Gian Gerolamo Grandi*, cit., pp. 192-203.

sion is documented into 1545⁶⁰. Even though less formal similarities with Zadar sculptures are evident here, the commission's circumstances put it in the context of the humanist circles⁶¹ around the university cathedra of law, where Pietro Fanfogna received his doctorate degree.

In the end, this attribution should be encircled with a hypothesis on the circumstances which probably led to the commission of Fanfogna family from Vincenzo and Giangirolamo Grandi. In numerous relative examples the dissemination of humanist thought and new classicizing forms in Dalmatia was carried out by Republic representatives, church prelates and members of Dalmatian aristocracy, and almost all former Paduan students⁶². Literary and artistic experiences acquired in and around their Alma Mater had determined their taste expressed after their return to hometowns, and in several cases even the later commissions from



Fig. II: Giangirolamo Grandi - Noah on the front western pilaster of Santo's chapel (af. F. Cessi, 1967)

⁶⁰ ERICE RIGONI, *Testamenti di tre scultori del Cinquecento*, cit., pp. 228-229.

⁶¹ WOLFGANG LOTZ, *Architecture in Italy 1500 - 1600*, 1995, p. 164.

⁶² MIRKO GRMEK, *Hrvati i sveučilište u Padovi*, «Ljetopis JAZU» 62 (1957).

Paduan artists and workshops⁶³. Even during the troubled 16th century, when social and economical crisis resulted with the decrease of commissions and artistic activities, there are examples of enthusiastic members of aristocracy who commission paintings, sculpture and architectural decoration to embellish their homes and family altars. In the case of brothers Pietro and Francesco Fanfogna, particularly interesting is the fact that Pietro, doctor of both laws, former Paduan student, stands out as one of the most distinguished humanists in the 16th century Zadar. His library contained, among other important works of local historiography, the 14th century history written by Paulus de Paoli and the 16th century Zadar chronicle by Francesco Grisogono⁶⁴. Pietro Fanfogna was also one of the curators of St. Francis' monastery, a service traditionally held by the family⁶⁵. He had expressed his pride of the famous family ancestors on Latin inscription⁶⁶ dated in 1555 which is placed on the Franciscan church's lateral portal opening towards the cloister which was at the time being rebuilt. This cloister's sober and purified classicizing design, whose author had not yet been discerned by the scholars⁶⁷, may have been the fruit of Pietro's artistic interests and contacts he had cherished with the artistic circles of Venice or Veneto. Thus, his need to adorn his house's façade with unique and quite unusual for Dalmatia of the time - colossal telamons-satyrs, caricatured satyrs-registemmi and Grottesque dragons, beasts and birds - is not quite so surprising from an aristocrat of classical education and cultivated humanist interests.

⁶³ It is also worth to notice that several painters from Veneto and other regions settle in 16th century Dalmatia, e.g. Pisan Nicolò Bracio and his cousin Lorenzo Luzzo from Feltre, Paduan Bernardo Ricciardi. Even larger number of Italian painters are found in 16th century in Republic of Dubrovnik. See: MILAN PELC, *Renesansa*, cit., pp. 484-495.

⁶⁴ VITTALIANO BRUNELLI, *Storia della Città di Zara dai tempi più remoti sino al MDCCCXV*, Venezia 1913, p. 14; AA. VV. *Hrvatski biografski leksikon*, cit.

⁶⁵ GIOVANNI ANTONIO FANFOGNA, *Storia della famiglia dei Conti Fanfogna...*, cit., F2, fol. 75

⁶⁶ ET DECIO PRIAVO PROAVO ABAVO ATAVO TRITAVO ET MAJORI PETRUS FANFONEUS IU. UTR. DOCT. HUIUS AEDIS AC TOTIUS MINORITARUM OBSERVANTIUM ORDINIS GENERALIS PROCURATOR PORTAM INSTAURAVIT ET SIBI POSTERISQUE SUIS VIVENS M.P. CURAVIT MDLV.

⁶⁷ Even though similar pure classicizing forms appear in Zadar on several public buildings and inscriptions of the period, commissioned by Venetian representatives.

Since documentary evidence related to the rebuilding of Fanfogna house hasn't yet been discovered, precise dating isn't possible, but the period of the fifth, or even more probable, the sixth decade of the 16th century is the time when the Grandi workshop as well as Pietro Fanfogna are in full vitality⁶⁸ and public recognition. Hypothetically, if Marciana portal really did serve as inspiration⁶⁹, then the *ante quem non* date is 1553⁷⁰, certainly during the second Paduan sojourn of Vincenzo and Giangirolamo. Another date which further establishes the lowest chronological point around the year 1550 is Tintoretto's depiction dated in 1548-1549⁷¹. Unfortunately, this monumental Zadar palace was soon destined to be ruined, so its ambitious Renaissance façade lasted for no more than three decades. The preserved registries (see appendix) testify of the great loss brothers Fanfogna had suffered not only in losing their house for which they insisted to be settled for⁷², but also in privately financed espionage and military endeavours, even the loss of a child. Nevertheless, telamons and parts of its architectural decoration have been preserved, probably in the nearby new Fanfogna palace (probably built after 1571), and then - after 1829 - in Welden's public garden exedra where they may have been taken as an inspiration for the installation of several pseudo-style telamons and caryatids on public and private 19th century façades in Zadar⁷³, a number of which exceeds that of similar decoration found in other Dalmatian towns of the period.

⁶⁸ Pietro died in 1600; CARL G. F. VON ROSENFELD, *Der Adel des Koenigreichs Dalmatien*, cit., p. 42.

⁶⁹ As a possible reference to Pietro's worthy library kept within the house?

⁷⁰ NORBERT HUSE, WOLFGANG WOLTERS, *The art of Renaissance Venice*, cit.

⁷¹ See f. 31.

⁷² It seems that Francesco and Pietro shared the house: «[...] *tanto che saremo fratelli satisfati*».

⁷³ Most of them have been destroyed in WW2 bombardment, but old photographs and postcards bear witness of the 19th and 20th century telamons on City Café, house west of the cistern on Campa, and former villa in Voštarnica (today in the garden wall of house in Puntamika, information of its origin before the bombardment was given by the present owner of the house).

Appendix I

Literal transcript after Giovanni Antonio Fanfogna, *Storia della famiglia dei Conti Fanfogna ritratta dagli atti di famiglia, dalle lapidi che trovansi, dalla tradizione e da autentici attestati*, manuscript in The Research Library in Zadar, ms. 613; F. II, f. 8 and 9 (relevant parts bolded and underlined by L. Boric):

“Venezia, 23. Luglio 1578, n.o 20

Qui sotto annotarò per memoria tutta la servitù e spese fatte dall'Exelso et Glorioso Dominio Veneto per in ora presente così in aver come in dar.

La Serenissima Republica Veneta mi die dar che al tempo della prima Guerra gli agidar condur le alterane(?) a Obrovaz con due barche, alle spese mie, come appar per la fede de' Rappresentanti d'Esso Glorioso Dominio.

Item die dar per la servitù fattagli a caval più de cinque anni senza premio alcuno nè stipendio veruno.

Item die dar quando mi mandarono al Zancacchi de Hlivno per le cose pubbliche andai alle spese mie, senza premio alcuno, anzi con grande pericolo della vita, come appare per le Fede Pubbliche.

Item die dar per aver armato alle spese mie un Brigantino con compagni 26 alle spese mie senza premio alcuno, come appar per le Fede Pubbliche.

Item die dar per una Fregata, qual armai alle spese mie per far Servitù alla Serenità sua come appar per la Feda delli Rappresentanti della Sua Serenità.

Item die dar per la servitù honorata, qual gli feci essendo suo Capitano spese del mio nel star alle sculle(?) et nella Compagnia Ducati 2000: per li qual fui anche sforzato vender una Possessione.

Item die dar per tenir le spie delli progressi degli Turchi così per Mar come per Terra, essendo a Parga, come appar per le Fede Pubbliche spesi Cecchini 50 et una Vestura di Damasco verde qual donai a Mehmed Cias, qual mi dette la nova che la Armata da intrar nel Golfo, come appar per la fede Pubblich.

Item die dar per uno mio fiolo, che essendo ammalato con Petecchie a morte nella casa mia fu cacciato per forza d'essa casa per metter soldati drento, et così il 3.o giorno morse.

Item die dar per un altro fiolo, qual ho perso alli suoi servitij questa guerra.

Item die dar per una casa qual me la gettarono a terra, la qual valeva più de 1500 ducati.

Item die dar per li terreni vignati ed arativi oltre il Porto di Zara de valuta di Ducati 500 delli quali terreni io pover il veva semenato col formento,

che non volsino aspetar in sin che li ricogliese, se no con tutto il formento lo ripostarono nella fabbrica per terrapienar la loro fortezza.

Item die dar quando andai Ills.mo Nostro Marco Minio menaj alle spese mie 60 homini ai servicci loro et (...) alquanti jorni come appar per le fede pubbliche.

1578. adi 23 Luglio

Il Glorioso Dominio controscritto die aver Ducati 230 li quali gli remasi debitor facendogli le Calcine, per li quali sono venuto alli piedi loro, che mi dovessero far graziar tiar una Casa mia per stima et manco il quarto per satisfar il dito mio debito overo che la Sua Serenità mi facci questa Grazia a far che li paghi Ducati 10 all'Anno insino tutto il mio debito, et loro per la sua solita Clemenza mi hanno fatto grazia, che paghi Ducati 20 all'anno tanto che saremo fratelli satisfati.

RENESANSNI TELAMONI NEKADAŠNJE PALAČE FANFOGNA U ZADRU – ATRIBUCIJA PADOVANSKOJ RADIONICI VINCENZA I GIROLAMA GRANDIJA

Prilog donosi atribuciju telamona-satira iz egzedre u zadarskome Perivoju kraljice Jelene te fragmenata arhitrava s grbom Fanfogna koji se nalaze u lapidariju zadarskoga Narodnoga muzeja. Telamoni su izvorno bili ugrađeni na pročelju uništene palače Fanfogna, nasuprot pročelju nekadašnje crkve Sv. Marije Velike u Zadru. Telamoni se na temelju tipološke i morfološke analize atribuiraju padovanskoj radionici 16. stoljeća koju vode Vincenzo i Giangirolamo Grandi. Nadalje, temeljem groteskne ikonografije i morfoloških karakteristika, četiri ulomka arhitrava iz lapidarija Narodnoga muzeja u Zadru prepoznato je kao dio istoga dekorativnoga programa koji izvire iz sjeverno-talijanskih umjetničkih krugova 16. stoljeća. Riječ je o vremenu u kojemu dolazi do pada količine i kvalitete produkcije nekoć plodnih dalmatinskih kameno-klesarskih radionica, koje više nisu u stanju održavati prethodno postavljene standarde u skulpturi i arhitektonskoj dekoraciji, pa se ambiciozniji naručitelji usmjeravaju prema radionicama u Veneciji i Venetu. Temeljem arhivskih istraživanja naručitelji ovog ikonografski neobičnog i neočekivanog dekorativnog programa prepoznaju se u istaknutim članovima obitelji Fanfogna u 16. stoljeću: uglednom zadarskom humanistu i pravniku Petru Fanfogni i njegovom bratu, vojniku i *cavalieru* Sv. Marka, Frani.

I TELAMONI RINASCIMENTALI DELL'EX PALAZZO FANFOGNA DI ZARA - ATTRIBUZIONE ALL'OFFICINA PADOVANA DI VINCENZO E GIANGIROLAMO GRANDI

L'articolo tratta l'attribuzione del telamone-satiro dell'edera del parco zaratino dedicato alla regina Elena e dei frammenti dell'architrave con lo stemma della famiglia Fanfogna, situati nel lapidario del Museo civico. I telamoni erano originariamente murati nella facciata dell'ex palazzo Fanfogna, di fronte alla facciata dell'ex chiesa di Santa Maria Maggiore di Zadar. In base all'analisi tipologica e morfologica, i telamoni vengono attribuiti ad un laboratorio padovano del Cinquecento gestito da Vincenzo e Giangirolamo Grandi. In seguito all'iconografia grottesca e alle caratteristiche morfologiche, quattro frammenti dell'architrave provenienti dal lapidario del Museo civico di Zadar vengono riconosciuti come parte dello stesso programma decorativo che proviene dai circoli artistici dell'Italia settentrionale del Cinquecento. Si tratta di un'epoca in cui avviene un calo quantitativo e qualitativo della produzione nelle officine dalmate di lavorazione del marmo, che non sono più in grado di mantenere gli standard prestabiliti nella scultura e nella decorazione architettonica per cui i committenti di rilievo si rivolgono alle officine venete. In base alle ricerche archivistiche, i committenti di questo insolito programma iconografico decorativo vengono riconosciuti nei membri di riguardo della famiglia Fanfogna del sedicesimo secolo: il distinto umanista e giurista zaratino Pietro Fanfogna e suo fratello Francesco, militare e *cavaliere* di san Marco.

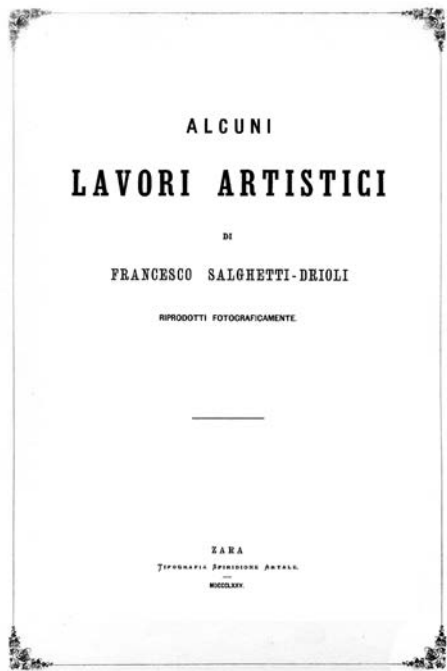
Antun Travirka

Sveučilište u Zadru | *Preliminary communication*

Nella collezione d'arte del signor Franco Salghetti-Drioli di Brunate, tra le opere del suo bisnonno, è stata ritrovata la copia originaria dell'album fotografico *Alcuni lavori artistici di Francesco Salghetti-Drioli riprodotti fotograficamente* con otto riproduzioni fotografiche delle opere di Francesco Salghetti - Drioli. L'album fu pubblicato nell'aprile 1875 a Zara in occasione delle nozze del figlio del pittore, Simeone, con Emma Drioli. Le riproduzioni fotografiche sono del celebre fotografo zaratino Tomaso Burato (Dubrovnik 1840 - Zadar 1910), indubbiamente il più grande fotografo del XIX secolo in Dalmazia. Per lo studio delle opere di Francesco Salghetti - Drioli quest'album si è dimostrato molto importante per diversi motivi ma in particolare perchè riporta anche le foto di studi preparatori per opere oggi scomparse e per alcuni suoi quadri finora sconosciuti. Finora si conoscevano solo alcune pagine dell'album e non si presupponeva l'esistenza di una sua copia completa, tantomeno originale. In base alla datazione riportata si tratta oltretutto del primo album fotografico di Tomaso Burato e pertanto riveste un significato importante anche per la storia della fotografia croata visto che si tratta della prima opera interamente fotografica che raccoglie esclusivamente riproduzioni di opere d'arte: stiamo parlando, in sostanza, della prima fotomonografia artistica croata di opere d'arte.

L'ALBUM FOTOGRAFICO DELLE OPERE D'ARTE DEL PITTORE ZARATINO FRANCESCO SALGHETTI-DRIOLI

A partire dalla seconda metà del XIX secolo, epoca in cui predominavano il gusto borghese e i costumi del Secondo Impero, la riproduzione fotografica raggiunse proporzioni enormi ed un grande successo di pubblico. Contemporaneamente si affermò un forte interesse per le riproduzioni fotografiche di monumenti architettonici e di opere d'arte in generale. Il successo fu tale che le fotografie di oggetti artistici raggiunsero le centinaia di migliaia di pubblicazioni divenendo così accessibili ad un pubblico sempre più ampio - dagli studenti agli scienziati, dagli amatori d'arte meno facoltosi ai turisti in ozio. Le opere d'arte, come affermò Walter Benjamin, divennero una specie di creazioni collettive, talmente possenti da potere essere assimilate solo a condizione di essere riprodotte in formato ridotto.



In Croazia la riproduzione fotografica delle opere d'arte fece la sua comparsa un po' più tardi rispetto agli altri paesi europei: le esigenze del pubblico di allora erano di natura diversa e i laboratori litografici triestini e viennesi soddisfavano le necessità limitate dell'editoria artistica e degli interessi estetici della società locali.

Il primo successo nel campo della fotografia d'arte, cui seguirono numerose edizioni fotografiche di qualità anche nel nostro ambiente culturale, si ebbe proprio a Zara. La felice circostanza della collaborazione tra il più importante e più colto pittore dalmata del XIX secolo, Francesco Salghetti - Drioli, e il più autorevole fotografo della Dalmazia, Tomaso

Burato, ebbe conseguenze importanti per la storia della fotografia croata in quanto è proprio grazie al loro lavoro che diversi studiosi d'arte hanno potuto rintracciare informazioni fondamentali su alcune opere scomparse o non menzionate nella storiografia d'arte croata.

Francesco Salghetti - Drioli, benché anziano, era dotato di eccezionale erudizione ed era un profondo conoscitore del contesto artistico del suo tempo, specie sul suolo italiano. Grazie agli studi compiuti in Italia, ai numerosi viaggi e alle importanti corrispondenze che mantenne in maniera costante con numerose personalità in vista del tempo, Francesco Salghetti - Drioli ebbe modo di comprendere appieno le potenzialità della riproduzione fotografica delle opere d'arte. Dalle sue corrispondenze si apprende, infatti, che Salghetti possedeva un'enorme collezione di riproduzioni fotografiche di diversi monumenti e opere d'arte italiane (quasi 5000), un fatto straordinario per le circostanze dalmate dell'epoca.

Grazie ai suoi illustri contatti, in occasione dei suoi soggiorni a Venezia, Salghetti ebbe modo di conoscere il famosissimo fotografo Carlo Ponti,

che aveva acquisito il diritto di fotografare e riprodurre le opere d'arte veneziane, e i suoi colleghi Perini e Naya: è probabile che almeno una parte della collezione di Salghetti provenga proprio dall'inventario di questi autori. D'altra parte, non v'è dubbio che in occasione di uno dei suoi soggiorni a Firenze entrò in contatto anche con l'illustre casa fotografica dei fratelli Alinari che si occupava esclusivamente di riproduzioni fotografiche di opere d'arte: è certo che un'altra notevole parte della sua collezione Salghetti la debba proprio ai fratelli Alinari. Ne è testimonianza anche l'articolo nel giornale «Il Dalmata» dell'anno 1891¹, in cui si annuncia la donazione al Liceo zaratino da parte del figlio dell'artista, Simeone Salghetti - Drioli, di quattro grandi album fotografici con le riproduzioni delle opere di Raffaello. In effetti il primo grande progetto sistematico degli Alinari fu proprio la ripresa delle opere di Raffaello per commissione del principe Alberto, consorte della regina Vittoria d'Inghilterra².

È possibile che Salghetti abbia addirittura ordinato direttamente da Zara le suddette riproduzioni artistiche dal momento che le più importanti case editrici fotografiche, sin dal 1860, iniziarono a stampare dei cataloghi di riproduzioni di opere proprio per poterne permettere l'ordinazione a distanza. Salghetti, ormai anziano, aveva difficoltà a viaggiare e quindi a mantenere un contatto diretto con i committenti, pertanto si rese conto che la precisione della riproduzione fotografica avrebbe facilitato la preparazione



¹ *La Cronaca, Dono artistico*, «Il Dalmata», Zara, 21 marzo 1891.

² ANTUN TRAVIRKA, *Hrvatski Jadran - gradovi i spomenici, Fotografije kuće Alinari iz Firenze u zadarskim zbirkama*, catalogo *Čovjek i more XIV*, Zadar 1992, p. 94.

MIEI CARI FIGLIUOLI.

Avrei sentito mancare di troppo a Voi dilettezzimi ed a me stesso, se in questa solenne circostanza della Vostra vita non Vi avessi offerto un tenue ricordo dell'arte, dal cuor mio appassionatamente prediletta.

Vogliate aggradirlo con pari sentimento a quello che provo nel porgervelo.

In quest'arte bella, che d'ardente entusiasmo empie l'anima mia, non mi fu dato che troppo imperfettamente riuscire, pella scarsenza dell'ingegno, e pel poco tempo che ad essa potei dedicare; ed anche ciò con lunghi intervalli d'inazione, di spesso protratta a più e più anni. Ma Voi certamente me ne accorderete venia, se in me, più che l'affetto all'arte e la seduzione della Gloria, potè il sentimento paterno onde riuscire a procacciarvi una più felice esistenza.

Non vorrete Voi quindi por mente al poco ed imperfetto che Vi offro, ma al vivo desiderio che mi anima di esibirvi il meglio che posso.

Ogni qualvolta Vi cadranno gli sguardi su questo ricordo, sollevate il pensiero al padre Vostro che con tutta l'effusione dell'anima Vi benedice.

F. SALGHETTI-DRIOLI.

degli schizzi per le composizioni future ed avrebbe di certo facilitato le sue comunicazioni d'affari ed i suoi contatti culturali.

Tomaso Burato a quel tempo era un giovane fotografo, colto, laureato in Farmacia all'Università di Padova. Aveva numerose conoscenze all'estero e seguiva attentamente quanto accadeva in Europa nel campo della fotografia, soprattutto in ambito tecnologico ed estetico. Come ha ben osservato Abdulah Seferović nella sua monografia su Burato³, il nostro fotografo durante i suoi studi padovani conobbe certamente l'editoria fotografica e seguì da vicino le vicende che accompagnarono la pubblicazione di riproduzione di monumenti e opere d'arte dei noti fotografi veneziani Ponti, Perini e Naya. Educato ed ambizioso, pedante e preciso ma soprattutto intraprendente fotografo, Tomaso Burato fu il partner ideale per l'anziano maestro nell'avviare una professione pionieristica nel nostro paese. Vale la pena di ricordare che nonostante la differenza generazionale essi condivisero un certo conservatorismo per quanto concerne l'estetica e l'importanza della tradizione.

I primi contatti tra il pittore e il fotografo Tomaso Burato avvennero all'inizio del 1874. Si conservano tuttora tre importanti riproduzioni del Burato risalenti a questo periodo che rappresentano i disegni preparatori per tre grandi composizioni, quali *La morte del bano e vescovo Petar Berislavić*⁴, *La concordia dei sovrani slavi del sud* (poi denominato *Jugoslavia*)⁵ e

³ ABDULAH SEFEROVIĆ, *Tomaso Burato - carsko kraljevski dvorski fotograf*, Narodni muzej, Zadar 1990.

⁴ Si sono così conservate fino ad oggi due riproduzioni del Burato, risalenti al 1874, che raffigurano due disegni preparatori per la grande composizione *La morte del bano e vescovo Petar Berislavić* richiesta dall'influente mecenate di Dakovo, il vescovo Josip Juraj Strossmayer, nell'anno 1865. Il disegno a penna, dalla forte dinamica barocca, fu eseguito da Salghetti nel 1871, come riportato sulla fotografia, ma la composizione a olio non fu mai realizzata. Una delle due fotografie è proprietà del signor Velibor Kikerec, discendente del pittore croato Ferdinando Quiquerez, che l'aveva ricevuta in dono con dedica nella primavera del 1875, al tempo in cui l'artista risiedeva a Zara. Una copia identica della fotografia con la dedica al parroco di Preko, don Josip Marčelić, datata settembre 1874 è conservata nella Fototeca della Biblioteca Scientifica di Zara.

⁵ Nell'archivio fotografico della Biblioteca Scientifica di Zara si trova anche la fotografia del Burato dello schizzo a matita di Salghetti per la grande composizione ad olio *La concordia dei sovrani slavi del sud* in seguito denominato più semplicemente *Jugoslavia*. Il dipinto fu commissionato al Salghetti dal vescovo Josip Juraj Strossmayer. L'enorme composizione su tela (405 x 473 cm) fu ultimata a Zara nel 1870 come risulta dalla firma presente nel quadro. Il dipinto venne esposto alla Prima Mostra d'arte croata nell'ottobre 1874, nella sala del Narodni dom a Zagabria.

INDICE DELLE FOTOGRAFIE.

1. *Ritratto di SIMEONE SALGHETTI-DRIOLI dipinto ad olio, con cornice in pelle eseguita dalla di lui sorella **Carollina**, e dedicato ad Emma Drioli il 14 Novembre 1874 nella ricorrenza del suo natalizio.*
2. *Ritratto dipinto ad olio di FRANCESCO DRIOLI, benemerito Fondatore della Fabbrica Maraschino, la quale porta il suo nome fino dall'anno 1768.*
3. *Apoteosi di FRANCESCO DRIOLI, tratta da un cartone eseguito nell'anno 1865.
La Chimica volgendosi alla Fisica versa il Maraschino nella bottiglia, che l'Industria, ad essa abbracciata, le porge. Il Commercio chiede a quest'ultima il Maraschino per consegnarlo alla Nautica, affinché trasporti in remote regioni il liquore insuperabilmente perfezionato dal Drioli. Al divulgare della Fama, che abbraccia il di lui Busto, accedono unite le varie parti del mondo. Alcune operazioni relative a tale industria veggonsi praticate da putti.*
4. *L'infante MOSÈ che da Termuti presentato a Faraone, gli calpesta scettro e corona.
Quadro ad olio di grandezza al vero, eseguito per commissione del Sig. Fontana di Trieste, ed ora posseduto da S. E. Monsignor G. Giuseppe Strossmayer, Vescovo di Diacovo.*
5. *CRISTOFORO COLOMBO, che, sfnito per fame suo figlio Diego, riceve il chiesto soccorso di pane ed acqua al Convento di S. Maria della Rabida in Spagna; mentre sopraggiunto il dotto Priore Don Juan Perez di Merceda agli atti lo indovina uomo non comune. L'ospitalità datagli dal predetto Priore contribuì grandemente alla scoperta dell'America.
Quadro ad olio, un quarto il vero, eseguito nel 1841 pell'or defunto Banchiere P. Berlinghieri di Genova.*
6. *CRISTOFORO COLOMBO vilmente spodestato dai regnanti di Spagna viene fatto incatenare in S. Domingo da Bobadilla, loro rappresentante. A tale ordine inorridirono perfino i suoi più accerrimi nemici, meno il miserabile Espenosa, cuoco di Colombo, largamente da lui beneficato, il quale anzi con gioia si presta all'infame incarico.
Da un cartone. — Il quadro esiste in Diacovo, proprietà di S. E. Monsignor G. Giuseppe Strossmayer.*
7. *EPISODIO DELLA PESTE che fece strage in Macarsca nel 1815.
Bozzetto dipinto ad olio nell'anno 1853, ora posseduto dai Signori Paluello in Zara.*
8. *Monumento di ANGELICA SALGHETTI-DRIOLI, nata Isola da Novi, morta il 20 Sett. 1853.
Esiste nel coro della Chiesa di S. Francesco in Zara, dipinto ad olio sulla parete e compiuto nell'anno 1859. Le figure sono una volta e mezzo il vero.
La fotografia fu tratta dal cartone eseguito nel 1854.*

*L'imperatore Dušan e la fata*⁶, quest'ultima ispirata alla poesia di Petar Preradović del 1852.

Si pone ora la questione del motivo che spinse il vecchio pittore ad ordinare al giovane e capace Burato le copie fotografiche dei suoi vecchi dipinti a tema prevalentemente slavo-meridionale. Dalle varie dediche riportate sulle riproduzioni apprendiamo che Salghetti le aveva destinate ad uomini di cultura che stimava in modo particolare: in tarda età, a conclusione della sua attività artistica, il pittore decise di riassumere fotograficamente la sua opera, con l'intenzione di voler ribadire, forse



Fig. 1

per l'ultima volta, il suo profondo credo politico di autonomista dalmata di vecchio stampo che, nella liberale e romanticheggiante ideologia "slavo-dalmata", aveva tentato di coniugare l'idea di una Dalmazia multiculturale e sovranazionale all'ipotesi di più ampie integrazioni. Essendosi proprio allora concluso il processo di unificazione italiana, il vecchio artista aderì all'ideale di un'Illiria slavo-meridionale. Tutto ciò mentre erano in corso le lotte politiche più importanti per il destino della Dalmazia, quando, cioè, tra gli autonomisti, le idee di Tommaseo e Bajamonti stavano man mano lasciando il posto a quelle più radicali di politici più giovani. Sebbene di origine italiana, Salghetti conservò fino alla fine il sentimento di appartenenza ad un ambiente multiculturale privo di un nazionalismo xenofobico.

⁶ La terza fotografia di Burato dei dipinti del Salghetti a tematica slavo-meridionale è conservata nella Raccolta fotografica del Museo Civico di Zara ed è lo schizzo per la composizione *L'imperatore Dušan e la fata*, ideata dal pittore ispirandosi alla poesia di Petar Preradović. Salghetti, nel 1852, preparò lo schizzo a olio su un cartone di formato ridotto con l'auspicio di trovare un committente per un dipinto su tela di grandi dimensioni. Il suo desiderio non poté essere esaudito per le precarie circostanze del tempo pertanto con la mediazione dello storico e politico croato Ivan Kukuljević Sakcinski donò il dipinto al Museo Nazionale di Zagabria.

In alcune sue opere traspare l'essenza dell'autonomismo dalmata tramandatosi nella personalità di uno dei più importanti punti di riferimento culturali della prima Dalmazia austriaca. Con la morte di Tommaseo e Salghetti, e con l'imminente caduta di Bajamonti, si chiude l'epoca del *biedermaier* politico dalmata e del romanticismo, e gli implacabili conflitti delle parti irriducibili divengono reale confronto di forze al tramonto dell'Impero.

Mentre mi occupavo della redazione di una monografia su *Franjo Salghetti-Drioli*, molto gentilmente la signora Silvia Meloni Trkulja, storica dell'arte a Firenze, nonchè uno dei coautori dell'opera, mi avvertì che nella collezione d'arte di Franco Salghetti - Drioli, a Brunate (Como), era stato trovato, tra le opere del suo bisnonno, anche un album fotografico originale intitolato *ALCUNI LAVORI ARTISTICI DI FRANCESCO SALGHETTI - DRIOLI RIPRODOTTI FOTOGRAFICAMENTE* comprendente otto riproduzioni delle sue opere. Il signor Franco Salghetti-Drioli mi mise prontamente a disposizione l'album per i miei studi. Ritenendolo un elemento assolutamente importante per la storia della fotografia croata, lo pubblicai integralmente, con un breve commento, nella monografia su questo illustre pittore zaratino del XIX secolo.

Nei diversi lavori fotografici di Burato occupano un posto di rilievo cinque album con rappresentazioni fotografiche di alcuni monumenti artistici di Zara, degli interni delle più famose chiese cittadine nonchè di beni artistici zaratini, mobili e immobili.

L'album di Francesco Salghetti-Drioli con le riproduzioni fotografiche di Burato è sicuramente il primo di una lunga serie di album del fotografo dal momento che la sua pubblicazione risale all'aprile dell'anno 1875, in occasione delle nozze di Simeone, figlio del pittore, con Emma Drioli.

L'album ha un formato di 330 x 240 mm ed è costituito da quattro pagine di testo e da otto pagine contenenti gli originali delle fotografie sviluppati su carta all'albumina medio lucida e ritoccata con cloruro d'oro. L'album fu preparato e stampato nella nota tipografia zaratina di Spiridone Artale, figliastro di Niccolò Tommaseo.

L'album, sulla prima pagina di testo, reca il titolo: *ALCUNI LAVORI ARTISTICI DI FRANCESCO SALGHETTI - DRIOLI RIPRODOTTI FOTOGRAFICAMENTE, Zara, Tipografia Spiridone Artale, MDCCCLXXV.*



Fig. 2



Fig. 3

Sulla seconda pagina si trova la dedica agli sposi: *NEL GIORNO AUSPICATO LIETISSIMO XIX APRILE MDCCCLXXV IN CUI LE NOZZE SI CELEBRANO DI EMMA DRIOLI CON SIMEONE SALGHETTI-DRIOLI QUESTO SEGNO DI AFFETTO IL PADRE DELLO SPOSO.*

Sulla terza pagina vi è il testo della dedica, che inizia con *MIEI CARI FIGLIUOLI*, in cui il pittore con modestia e consapevolezza artistica parla della sua attività. Chiude la dedica augurandosi che, rivedendo le sue opere, la giovane coppia possa ricordarsi di lui che li benedice con tutta la sua anima.

La quarta pagina di testo è particolarmente importante per gli studiosi dell'opera di questo pittore. È intitolata *INDICE DELLE FOTOGRAFIE* e riporta descrizioni relativamente ampie di ogni singola opera, l'anno della loro realizzazione, la tecnica utilizzata e il luogo dove si trovavano in quel momento. Nella descrizione delle opere si evince quanto l'ispirazione letteraria sia stata importante per la creazione di alcune di esse e vengono spiegate minuziosamente le diverse allegorie pittoriche di gusto accademico con cui il Salghetti presenta nuovi concetti tecnici e scientifici significativi per il XIX secolo.

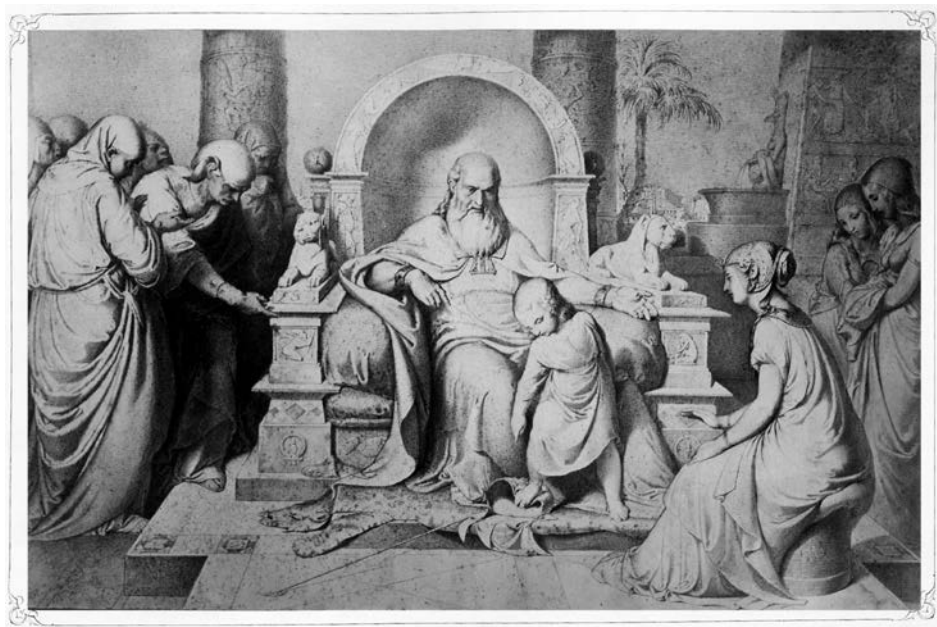


Fig. 4

La prima riproduzione della quinta pagina dell'album è il ritratto del figlio del pittore, Simeone Salghetti-Drioli. Si tratta di un ovale dipinto ad olio conservatosi fino ad oggi. È curioso, però, che nella riproduzione, il ritratto ha una cornice molto ricercata e realizzata in pelle dalla sorella di Simeone, Carolina. Il ritratto fu donato alla promessa sposa in occasione della sua festa di compleanno, il 14 novembre 1874. Oggi si trova a Brunate (Como) ed è di proprietà di Franco Salghetti-Drioli.

In sesta pagina è riprodotto un ritratto di Francesco Drioli che nel 1768 fondò la fabbrica a conduzione familiare di maraschino. L'antenato dei Drioli, in abito borghese della seconda metà del XVIII secolo, ha nella mano sinistra un vaso di visciole (marasche), nella destra un bicchierino con il rinomato liquore e con l'indice sostiene un cartiglio su cui si legge che Francesco Drioli è l'inventore del maraschino. Oggi il ritratto si trova a Vicenza ed è proprietà della pronipote del pittore, Francesca (Didi) Salghetti-Drioli.

Il dipinto riprodotto nella settima pagina dell'album è intitolato *Apoteosi di Francesco Drioli*. Si tratta di uno studio preparatorio del 1865, dipinto ad olio su cartone. Il pittore non realizzò mai il desiderio di collocare questa



Fig. 5

composizione in grande formato nella sua fabbrica. Nel dipinto, dall'accentuata dinamica neobarocca, i diversi personaggi ruotano in una sorta di spirale attorno ad un busto di Francesco Drioli. È interessante l'interpretazione che ne dà il Salghetti nel testo: la Chimica versa del maraschino alla Fisica nella bottiglia che l'Industria, cui è abbracciata, le porge; il Commercio, a sua volta, le chiede del maraschino per consegnarlo alla Nautica che potrà così consegnarlo in tutte le parti del mondo; a loro volta, le diverse parti del mondo, unite tra loro, si porgono verso la Fama, che abbraccia il busto di Francesco; alcuni putti, infine, illustrano le diverse fasi di produzione del liquore. L'opera oggi si trova a Padova presso la collezione di Maria Silvia Salghetti Drioli.

La quarta fotografia riproduce lo studio preparatorio per la composizione "Mosè dinanzi al faraone" dell'anno 1840: la figlia del faraone, Termuti, presenta al padre Mosè, di tre anni, che con un gesto deciso calpesta la corona e

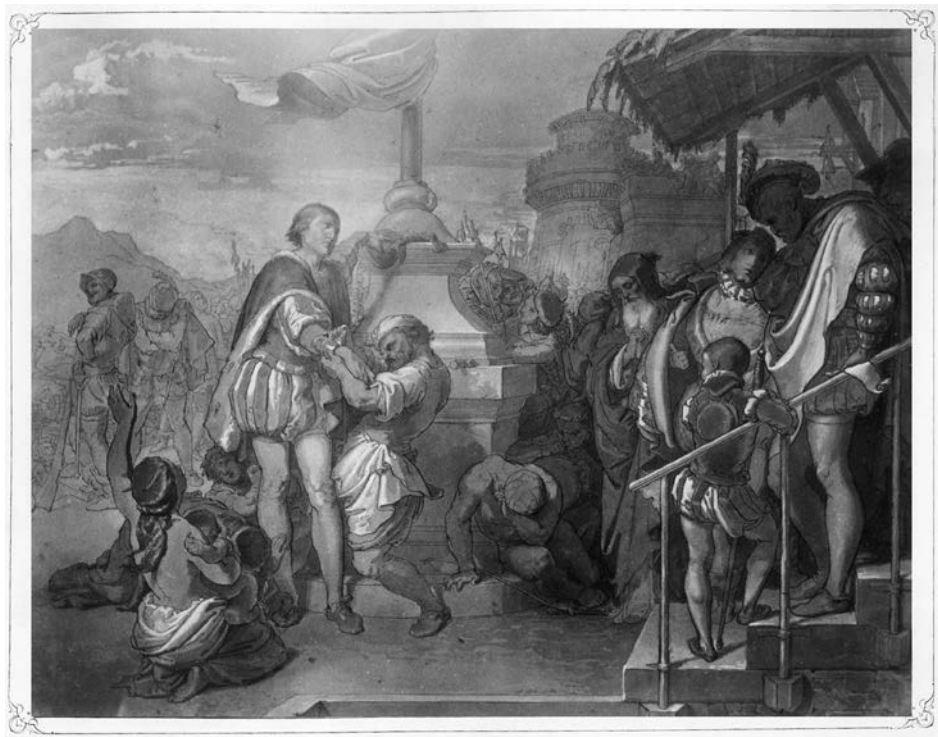


Fig. 6

lo scettro del faraone. Salghetti precisa che nel dipinto originale i personaggi sono a grandezza naturale. Committente del dipinto era stato il signor Fontana di Trieste ed allora era di proprietà, come ribadisce il pittore stesso, di Sua Eccellenza Monsignor Josip Juraj Strossmayer, vescovo di Dakovo. Oggi l'originale è conservato nella Galleria d'Arte Moderna di Zagabria⁷.

Nella nona pagina è riprodotto lo studio ad acquerello per un dipinto, andato perduto, in cui Cristoforo Colombo, assieme al figlio Diego, mendica il pane davanti al convento di Santa Maria della Rabida. L'opera, secondo la didascalia riportata nell'album, fu dipinta ad olio nel 1841 per il bancario P. Berlinghieri di Genova e la dimensione dei personaggi raffigurati era un quarto di quella naturale.

⁷ Oggi esposto nella Galleria d'Arte di Zara.



Fig. 7

In decima pagina vi è, invece, la fotografia dello studio per il celebre dipinto *Colombo in catene*, oggi proprietà della Galleria d'Arte Moderna a Zagabria, che allora apparteneva al vescovo Josip Juraj Strossmayer di Đakovo.

La settima fotografia, nell'undicesima pagina dell'album, riproduce lo schizzo ad olio per la composizione *La peste a Macarsca*, dipinta nel 1853⁸. Il tema dell'opera è la tragica epidemia di peste che a Macarsca, tra il 16 maggio e il 10 agosto 1815, uccise 555 abitanti della città. In didascalia il pittore ricorda che lo schizzo era allora di proprietà della famiglia Paluello a Zara. Dalla rappresentazione fotografica è chiaro che Salghetti, per simboleggiare le sofferenze degli abitanti di Macarsca, scelse di rappresentare una ma-

⁸ Il tema dell'opera è la tragica epidemia di peste che a Macarsca, tra il 16 maggio e il 10 agosto 1815, uccise 555 dei 1575 abitanti della città.

dre morta mentre allatta un bambino ancora vivo. Lo stesso tema, tuttavia, compare in diverse varianti nella pittura del XIX secolo, a testimonianza del gusto artistico del tempo.

L'ultima fotografia dell'album è la riproduzione del cartone per la grande composizione murale *Apoteosi della defunta moglie Angelica* che il pittore eseguì per il coro della chiesa del convento di S. Francesco a Zara. Il dipinto fu ultimato nel 1861 anche se nell'indice dell'album vi è la data 1859. Il cartone preparatorio fotografato risale al 1854, un anno dopo la morte della consorte del pittore. Secondo quanto riportato nell'album, pare che, nel suo schizzo preparatorio, l'enorme ed insolito dipinto fosse composto in maniera „più coerente“ rispetto a quanto in realtà venne poi realizzato nella chiesa francescana zaratina⁹.

Alcuni fogli sciolti conservati fino ad oggi testimoniano che Burato pubblicò diverse varianti dell'album¹⁰, ma è indubbio che l'album sia stato originariamente commissionato per l'importante matrimonio celebrato dalla famiglia Drioli. Proprio per questa ragione è interessante l'ordine prescelto dal pittore per la successione delle opere all'interno dell'album. Le prime tre immagini sono di accentuato carattere familiare: la prima corrisponde al ritratto del giovane sposo Simeone, il figlio unico di Salghetti, la seconda al ritratto dell'inventore del maraschino nonché fondatore della fabbrica di liquori di famiglia, Francesco Drioli, mentre la terza raffigura la „divinizzazione“ della sua impresa commerciale e della sua persona a simboleggiare il successo della famiglia Drioli. La quarta opera è uno dei più complessi e dei migliori dipinti del primo Salghetti, *Mosè dinanzi al faraone*. Per l'artista tale opera racchiudeva un importante senso nostalgico: venne infatti dipinto a Firenze durante un lungo soggiorno dell'artista in Italia nel 1840, periodo in cui nella penisola fermentavano le idee risorgimentali; è pertanto difficile negare il significato simbolico del calpestare intrepido della corona reale da parte di Mosè.

⁹ Lo *Studio preparatorio per per il dipinto murale nella chiesa di S. Francesco a Zara* (tempera su carta, 161 x 83 cm) oggi si trova a Padova e fa parte della collezione di Maria Silvia Salghetti Drioli.

¹⁰ Nella Biblioteca Scientifica di Zara si conserva una pagina con lo studio preparatorio per il dipinto murale *Apoteosi della defunta moglie Angelica* nella chiesa di S. Francesco a Zara.

La seconda metà dell'album è, in senso metaforico, interamente dedicata alla consorte del pittore, deceduta prematuramente. Sebbene nel romanticismo siano frequenti le opere ispirate alla vita, all'attività, e in particolare alla morte di personaggi storici illustri, i due dipinti sul tema di Colombo sono indubbiamente dedicati a Genova, città natale di Angelica Isola, moglie dell'artista. La tragica scena della giovane madre morta nella *Peste a Macarsca* allude chiaramente alla sua tragedia personale. L'ultimo dipinto, invece, altro non è che l'assunzione al cielo della consorte, un'apoteosi iconografica che testimonia l'insolita libertà di rappresentazione concessa ai cittadini illustri nei luoghi sacri.

È interessante sottolineare che, tra le opere che avrebbero tramandato la sua memoria, Salghetti non incluse nemmeno uno dei suoi più riusciti autoritratti come egli stesso aveva ribadito nell'autobiografia che aveva scritto per il Museo degli Uffizi a Firenze.

Quest'album è importante per uno studio approfondito dell'opera di Francesco Salghetti-Drioli per diversi motivi. *In primis*, infatti, contiene le riproduzioni di due studi preparatori a due sue opere andate perdute, quali *Cristoforo Colombo mendica davanti alla porta di un convento* e *La peste a Macarsca*, ma contiene anche studi preparatori di opere sconosciute come *Cristoforo Colombo in catene* e *Mosè dinanzi al faraone*. In senso storico-culturale ha suscitato notevole interesse la ricercata cornice in pelle, oggi perduta, per il ritratto del figlio Simeone. Inoltre, per una conoscenza approfondita della storiografia artistica croata, nonché italiana, è senza dubbio importante anche la quarta pagina dell'album, in cui le opere riprodotte vengono dettagliatamente descritte. In ultima analisi l'album è di singolare importanza anche per la storia della fotografia in Croazia. La datazione riportata nell'album testimonia che si tratta del primo album fotografico di Tomaso Burato e che egli creò nello stesso anno in cui compose il suo famoso *Album della città di Zara*, dedicato all'imperatore austriaco Francesco Giuseppe I. Ma l'importanza dell'album ritrovato è ancora maggiore se si considera che si tratta della prima opera fotografica integrale e di qualità elevata dedicata esclusivamente a riproduzioni di opere d'arte: in Croazia a quell'epoca non vi era nessuna opera paragonabile ed è per questo che oggi la si può considerare la prima fotomonografia artistica del suo genere di origine croata.



Fig. 8

FOTOGRAFSKI ALBUM UMJETNIČKIH DJELA ZADARSKOGA SLIKARA FRANCESCA SALGHETTI-DRIOLIJA

U zbirci umjetnina gospodina Franca Salghetti-Driolija iz Brunata (Italija), među djelima njegova pradjeda, sačuvan je originalni primjerak fotografskog albuma *Alcuni lavori artistici di Francesco Salghetti-Drioli riprodotti fotograficamente* koji sadrži osam fotografskih reprodukcija djela Francesca Salghetti-Driolija. Album je izdan u travnju 1875. godine u Zadru u povodu vjenčanja slikarova sina Simeona s Emom Drioli. Fotografske reprodukcije snimio je znameniti zadarski fotograf Tomaso Burato (Dubrovnik 1840. - Zadar 1910.), najznačajniji fotograf 19. stoljeća u Dalmaciji.

Za proučavanje opusa Francesca Salghetti-Driolija ovaj se album pokazao višestruko korisnim, a prvenstveno stoga što sadrži fotografije pripremnih studija za neka djela koja su danas nestala i za pokoju dosad nepoznatu sliku. Album je do sada bio poznat tek po nekoliko zasebnih listova i nije se moglo pretpostaviti da postoji cjeloviti primjerak, a posebno ne originalni. Sama datacija govori da se radi o najranijem fotografskom albumu Tomasa Burata i tim je njegovo značenje za povijest hrvatske fotografije još veće i stoga što je to prvo cjelovito fotografsko djelo koje donosi isključivo reprodukcije umjetničkih djela, pa ga u tom smislu držimo prvom hrvatskom umjetničkom fotomonografijom.

THE PHOTOGRAPH ALBUM OF WORKS OF ARTS OF FRANCESCO SALGHETTI-DRIOLI, PAINTER FROM ZADAR

In the art collection of Mr Franco Salghetti - Drioli of Brunate (Como - Italy), among works of art of his great - grandfather in the original shape a photograph album entitled *Alcuni lavori artistici di Francesco Salghetti-Drioli riprodotti fotograficamente* was preserved.

The album was published in the April of 1875 in Zadar on the occasion of wedding of the painter's son Simeone with Emma Drioli. The photographic reproductions of Salghetti's paintings were made by famous Zadar photographer Tomaso Burato (Dubrovnik 1840 - Zadar 1910), without doubt the most important photographer in Dalmatia in the nineteenth century. The album consisted of twelve pages, four pages of text and eight pages with original semi - glossy albumen prints toned with gold chloride.

Nowdays the album is important for art historiographers because it reproduces some of lost Salghetti's works and yet unknown preparatory studies for his later noted paintings. For history of photography in Croatia this album is of exceptional importance. Not only that it was the first photograph album of Tomaso Burato, but because it was the first high quality work of typography with photographic reproductions of works of art. Therefore, we can consider it the first authentic art photo - monograph in Croatian cultural heritage.

INDICE DEI NOMI

- A
- Acciarini, T. 32
- Agricola, R. 205
- Alamanni, L. 164, 173, 175, 180
- Alberigo, G. 218
- Albert, prince 355
- Alberto Pio, 220
- Alciati, A. 206, 210
- Aleandro, G. (Aleander, H.) 203, 214, 217-221, 222
- Aleksandar III., papa 13, 14
- Alessandro il Macedone 283
- Alessio, G. 52, 66, 82, 83, 95
- Alinari, fratelli 355
- Amaseo, R. (Amazeus R.) 219
- Ambrosini, F. 213, 221
- Amerbach, B. 218
- Ammannati, B. 163, 164
- Amomo 165
- Andreis, T. 33
- Angeli, F. 213
- Anić, V. 259
- Anselmo 308
- Antonio da Sesto 299
- Antony, G. (Cav. di Garbo) 135, 137, 151-156
- Anžuvinski, Karlo 12
- Anžuvinski, Ludovik 12
- Apollinaire, G. 228
- Appendini, F. M. 268
- Ardeo, S. 346
- Arena, G. T. d' 165
- Ariosto, L. 44, 54, 173, 175
- Arnigio, B. 165
- Arnolfini, V. 161
- Arsocchi, F. 194
- Artale, S. 360
- Arthaber, A. 238
- Atanagi, D. 164
- Attardi, L. 338
- Avalos, A. d' 164
- Avesani, R. 209, 219
- Azzaroni, L. 53, 65
- B
- Bacchini, B. 62
- Bagni, P. 120
- Bajamonti, A. 359, 360
- Bajlo, L. 93
- Balić-Nižić, N. 98, 101, 103, 119
- Baraković, J. 298
- Barbarani, B. 142
- Barbaro, E. (Barbarus, H.) 205
- Barbaro, F. 204
- Barbarossa, Federico 60
- Barbieri, A. 59, 60, 65, 132
- Bardhi, M. 96
- Barison, E. 123, 124
- Barlović, A. 290, 298
- Basile, T. 175
- Bastiaensen, M. 115
- Batave, G. le 290
- Battara, A. di V. 117, 119-130
- Battiferri, L. 164, 167, 190
- Battisti, C. 52, 66, 79, 82, 83, 95
- Batušić, N. 17, 50
- Bauch, G. 98
- Bauch, L. 97-116
- Baudelaire, Ch. 228
- Beatiano, A. 165
- Beccari, A. 44, 192
- Beccaria, G. L. 95
- Bellei, A. 60
- Belli, G. G. 100, 132-134, 142, 228
- Bembo, P. 159, 173, 174, 176, 177, 179, 180, 203, 206-212, 219, 222
- Benetović, M. 202
- Benivieni, G. 194
- Benzoni, O. 101
- Benja, J. 32
- Benjamin, W. 232, 353
- Bergamini, G. 311
- Berislavić, P. 357
- Berlinghieri, P. 365
- Bernabei, N. 59, 65
- Bernard, Petit 290
- Bernardi, C. 337
- Bessarion, B. 209
- Bezić, J. 14, 50
- Bianchi, cav. C. F. 70, 95
- Bietenholz, P. G. 204
- Biondi, A. 216
- Bisanti, G. 169
- Blake McHam, S. 338, 346
- Blount, W., Lord Mountjoy 205
- Bobaljević Glušac, S. (S. de' Bobali Sordo) 169
- Boccaccio, G. 40, 42, 43
- Boerio, G. 248
- Bogdan, T. 169
- Bogišić, R. 193, 202, 298
- Boiardo, M. M. 194
- Bolzoni, L. 216
- Bonamico, L. 209
- Bonarelli, G. 44, 192
- Bonaventura, sv. (Ivan Fidanza) 36
- Bongi, S. 160
- Bonomo, P. 221
- Borghini, V. 167
- Borić, L. 342, 350
- Borlenghi, A. 232
- Borsetto, L. 169, 216, 268, 322
- Boson, kardinal 14
- Bošić, M. 124

- Boucher, B. 338
 Božičević Natalis, F. 34
 Bracio, N. 348
 Branca, V. 230
 Bratosaljić Sasin, A. (v. Sasin)
 Bratti, V. 101
 Britonio, G. 164
 Brocardo, A. 165, 170
 Bronzato, D. 339
 Bronzino Allori, A. 164, 167
 Brown, D. 54
 Brunelli, V. 330, 348
 Bucho van Aytta, B. 204
 Budak, N. 302
 Bulat, M. 98
 Bullock, A. 179
 Bunić, J. 33
 Burato, T. 353, 354, 357, 359,
 360, 367, 368, 370
 Burešić, M. 194
 Buttignoni, G. 126
- C
- Caffieri, A. (De Rocambole)
 135, 137, 138, 140, 142, 151, 157
 Calcaterra, C. 290, 298
 Calvino, G. 161
 Cambio, A. di 342
 Camerlengo, L. 344
 Camillo Delminio, G. 215, 216, 217
 Cammarosano, P. 311
 Cantelli, G. 51, 61-66
 Canterio, A. de 300
 Cantù, C. 53, 66
 Capodilista, F. 177, 178
 Cappelletti, V. 221
 Carafa, F. 163, 164, 168
 Carambol 137, 146-149
 Cardaneto, O. 165
 Cardini, F. 60
 Caretti, L. 175
 Caro, A. 165, 269
- Carrara, C. 322
 Carrara, E. 191, 202
 Carrara, F. 322
 Casoni, E. 57
 Casoni, Gio. 57
 Casoni, Giu. 57
 Casoni, M. 58
 Castelnuovo, E. 338
 Castiglione, B. 192
 Castiglione, G. 164
 Cattaneo, C. 225, 228
 Cattaneo, D. 338
 Catullo, Caio Valerio 189
 Cavalcabò, D. 164
 Cavazza, S. 221
 Cazza, Gio. A. 165
 Cecchi, G. M. 41
 Cecconi, R. 115
 Celano, T. 19
 Cello di G. Sorleoni 301
 Cernani, C. 301
 Cesarina, G. 165
 Cessi, F. 338, 339, 341, 344-347
 Cézanne, P. 234
 Charles V 341
 Ciafardini, E. 298
 Ciampini, R. 230
 Cias, Mehmed 350
 Cibotto, G. A. 238, 245, 261,
 262, 264
 Cicerone, M. T. 214-217, 219
 Cinuzzi, M. A. (Scacciato
 Intronato) 164
 Cinzio Giraldi, G. 192
 Cipelli, G. B. 203, 204, 206,
 209-211, 217, 222
 Cipiko, K. 33
 Cipiko, P. 33
 Cippico, A. 101
 Cirese, A. M. 230
 Civaleli, D. 32
 Civaleli, G. 32
 Clemente VII. 59
- Cles, B. 338, 340, 342, 345
 Codussi, M. 338
 Cohen, J. 232
 Colombo, C. 365, 366, 368
 Colombo, D. 365
 Colonna, V. 173, 179
 Conley, T. M. 215
 Constable, H. 190
 Conti, S. 229
 Contile, L. 164
 Contini, G. 227
 Conversino, G. 32
 Coppetta, il, Beccuti, F. 165
 Coppini, D. 213
 Corsaro, A. 164
 Corsi, P. 216
 Corso, A. G. 165
 Cortesi, P. (P. Cortesius) 213
 Costa, L. 290
 Courtois, L. 199
 Cozza, M. A. 62, 65
 Cremante, R. 163
 Crijević, I. 32
 Crijević, L. T. 33
 Croce, B. 163
 Crocioni, G. 100
 Cronia, A. 18, 24, 26-29, 40, 41
 Cuderì, B. 311
 Curso, S. 31
 Cuscito, G. 311
- Č
- Čale, F. 201, 290, 298
 Čelan Gaganić, A. 239, 246-248,
 250, 254, 256, 258, 260, 261, 263
 Čubelić, T. 238-240, 242
 Čučić, V. 268
 Čulinović-Konstantinović, V. 241
- Ć
- Ćurković, M. 69

- D
- Da Porto, L. 165
- D'Amico, S. 17
- Damjan, trgovac 31
- D'Angeli, C. 226
- Daničić, Đ. 37
- Daniel, A. 269
- Daniello, B. 42
- Danilov, I. 332
- D'Annunzio, G. 57
- Dante Alighieri 13, 33, 38-40, 54, 121, 122, 149, 150, 230, 269
- Danzi, M. 178
- D'Arezzo, G. 173, 174
- Davico Bonino, G. 185
- Davies, P. 338
- De Benvenuti, A. 98, 99
- De Caro, G. 163
- De' Conti, G. 165, 177, 178
- De Gramatica, F. 338, 339, 341, 343-346
- De Laude, S. 226, 227
- De Robertis, D. 183
- Deanović, A. 328
- Debenedetti, G. 227
- Delbianco, V. 27-29, 41, 50
- Delcorno, C. 167
- Della Casa, G. 159, 177
- Della Croce, S. 171
- Depangher, M. 124
- Desanti, R. 110
- Desportes, P. 165, 182-184, 186, 187, 190
- D'Este, F. II 62
- Detoni, S. 247, 248, 251
- Deutscher, T. B. 204
- Devoto, G. 81, 95
- Di Costanzo, A. 163, 173, 174
- Dimitrović, N. 194
- Dionisotti, C. 159, 174
- Diversis, F. de 32
- Divnić, J. 32, 295
- Doglio, M. L. 164
- Dolce, L. 164
- Domenichi, L. 159-162, 164-166, 171, 173, 190
- Donatello 328, 339, 342
- Donato, G. (H. Donatus) 204
- Doni, A. F. 161
- Dragišić, J. 33
- Dragojević, D. 270
- Drioli, E. 353, 360, 370
- Drioli, F. 56, 66
- Držić, Dž. 35, 162, 191, 193, 194, 196, 197, 201, 202
- Držić, M. 9, 35, 40-43, 48, 50, 191, 196-198, 200-202
- Duca d'Austria 324
- Duca di Modena 63
- Duda, D. 119
- Dugulin, A. 311
- Duš, M. 247
- Đ
- Đurđević, I. 42, 238
- E
- Egnatius, J. B. (v. Cipelli, G.B.)
- Eliot, T. S. 270
- Emili, E. degli (A. de Aemiliis) 207
- Erasmus da Rotterdam, D. 203-222
- Erbe, M. 204
- Erber, T. 69, 72, 95
- Ericani, G. 307
- Esopo 135, 136
- Everard, N. 220
- F
- Fabbrini, A. M. 221
- Fališevac, D. 198, 202
- Fancev, F. 20, 21
- Fanfogna, F. 327, 332, 348, 351, 352
- Fanfogna, G. A. 332, 348, 350
- Fanfogna, Gir. 332
- Fanfogna, Gr. 332
- Fanfogna, N. 332
- Fanfogna, P. 327, 332, 347, 348, 349, 351, 352
- Fantulin, F. A. 56, 66
- Farina, V. (T. de San Sebastian) 137, 138, 149-151
- Federzoni, L. 61-63, 66
- Fedi, R. 160, 164, 177
- Feoli, G. 100
- Ferroni, G. 191, 202
- Filip Zdranin 32
- Filipović, R. 95
- Filippi, G. D. 308
- Filippo, N. 213
- Fiorentino, N. di Giovanni 342
- Fiorentino, R. 165
- Fisković, C. 300, 301, 327, 336, 337, 352
- Fisković, I. 2, 336
- Folengo, T. 40
- Fondra, L. 331
- Fontana, sig. 365
- Forster, R. 251, 255
- Fortini, F. 232
- Fortunati, V. 129, 130
- Fortunato, M. (Mattheus Fortunatus) 205
- Fosco, P. 32
- Foscolo, U. 53, 225
- Francesco di Milano 299
- Francesco Giuseppe I d'Austria 368
- Franco, N. 165
- Frangipane, S. di Bartolomeo 322
- Franičević, M. 34, 50
- Franzi, T. 100, 104, 105
- Franjo Asiški, sv. 12, 13, 15, 50, 263
- Fucilla, J. G. 171
- Fucini, R. 100, 132
- Fusinato, A. 123

- G
- Gabrielli, A. 52, 66
- Gabrielli, L. 338, 340-341, 345
- Gambaro, A. 213, 219
- Garavelli, E. 161
- Garin, E. 213
- Gasperi, E. 312
- George, S. 224
- Gerardino di G. da Pesaro 301
- Gerola, G. 341
- Giolito de' Ferrari, G. 160, 163, 168, 171
- Giordano da Pisa 167
- Giovanni di Gerardino 301
- Giovenale, D. G. 136
- Giovio, P. 161
- Giuda T. 307
- Giuliani, A. 312
- Giulio II 61
- Giusti, G. 136, 238, 269
- Giusto de' Conti 165, 177, 178
- Gnocchi, G. 53, 66
- Goclenius, C. 221
- Gondola, G., v. Gundulić, I.
- Gorni, G. 166
- Gozzadini, T. 16
- Gradenigo, P. 177, 178
- Grandi, G. 5, 327, 330, 331, 338-347, 349, 351
- Grandi, V. 5, 327, 330, 331, 338-347, 349, 351
- Granić, M. 252
- Grbavčić, H. 190
- Grčić, M. 195, 202
- Gritti, F. 124
- Grmek, M. 347
- Guarini, G. B. 173, 175, 182, 192
- Guarnieri, C. 306
- Gučetić, I. 33
- Guerra, P. 77, 95
- Guglielminetti, M. 175
- Guidi, A. 192
- Guidi, E. M. 164
- Guillén, N. 228
- Gundulić, I. 9, 43-50, 191, 198, 201-202, 267, 268, 269, 286-288
- Gundulić, I. ml. 200
- H
- Habranimi, Z. 300
- Hadrijan VI. 34
- Hagege, C. 87, 95
- Hamm, J. 27, 28, 201
- Heesakkers, C. L. 203, 219
- Hektorović, P. 35, 40, 194, 195, 202, 289
- Hemsoll, D. 338
- Henrik IV. 44
- Hercigonja, E. 28, 50
- Herder, J. G. 224
- Hermann, H. 205, 206
- Hilje, E. 305
- Hispani, M. 194
- Hofer, G. 221
- Horatius, Q. F. 296
- Humfrey, P. 337
- Huse, N. 337, 349
- I
- Isola, A. 368
- Ivan od Sredne 33
- J
- Jacobson Shutte, A. 221
- Jacopone da Todi 13, 15, 19
- Jakobson, R. 232
- Jakšić, N. (N. Giachich) 267-270, 287
- Jakšić, N. 299, 300, 302, 304, 306, 311, 312, 322
- Janus Pannonius 33
- Jelenković, M. 93
- Jeronim, sv. 295
- Jimenez, J. R. 228
- Jurić, A. 78, 95
- Jurišić, K. 12, 50
- K
- Kanavelić, P. 200
- Karuc, N. 69, 71, 95
- Kezić, M. 102
- Kikerec, V. 357
- Kirkham, V. 164
- Klaić, B. 95
- Klaić, N. 74, 95, 300, 301
- Klaudijan, K. (C. Claudianus) 45, 46
- Klimantović, fra Š. 23
- Koler, J. 218
- Kolumbić, N. 9, 10, 12-18, 20-31, 33-43, 45, 47-50
- Kombol, M. 190
- Kosić, T. 162
- Kotlar, T. 93
- Kotruljević, B. 31
- Kovačević, M. 312
- Kozičić Benja, Š. 32
- Kristofor iz Milana 32
- Križan-Kršava, J. 32
- Krpina, Z. 98
- Krstić, K. 69, 77, 78, 81, 85, 95
- Kršava, P. 32
- Kukuljević Sakcinski, I. 359
- Kurjaković, B. 321, 324
- L
- La Badessa, P. 165
- Laforgue, J. 228
- Laurana, F. 292
- Lav (Leone) XIII., papa 99
- Leonardo da Padova 301
- Leone X, papa 211, 219
- Leoni, A. 204
- Leoniceno, N. 209
- Leopardi, G. 225, 228, 269
- Leskien, A. 21, 26

- Linacre, T. 211
 Lionardi, A. 165
 Longhi, R. 305
 Longhi, S. 174
 Longo, N. 268
 Lorca, F. G. 228
 Lotz, W. 347
 Lucco, M. 337
 Lucić, H. 35, 195, 202
 Lučin, B. 206, 217
 Lukarević Burina, F. 182, 191, 201
 Lukarević Burina, M. 165
 Lutero, M. 213, 219
 Luxardo de' Franchi, N. 56, 66
 Luxardo, G. 56
 Luzzo, L. 348
- LJ
- Ljubić, Š. 300
- M
- Maestro di Sant'Elsino 305
 Maggi, C. M. 124
 Malinar, S. 173, 181, 190
 Mallarmé, S. 224
 Mantegna, F. 290
 Manuzio, A. 203, 204, 206, 218, 222
 Marando, A. 133, 158
 Marchand, J. J. 175
 March. di S. Lucido, v. Carafa, F.
 Marchese, B. 164, 165
 Marchiori, J. 41, 42
 Marčelić, J. 357
 Marini, L. 99
 Marino, G. 187, 269
 Marinus c. Bogdani 300
 Marković, V. 336
 Marmitta, G. 171, 172
 Martelli, L. 171
 Martelli, M. 55, 66
 Martellotti, G. 225
 Martinović, I. 268
 Marulić, M. 32-35
 Mascioni, G. 267, 270, 287
 Masi, G. 161
 Matteo, apostolo 315
 Mazzone, G. 53, 66
 Medici, Cosimo I de' 161
 Medici, Lorenzo de' 164, 181
 Medini, M. 37, 40
 Medulić, A. (lo Shiovone) 289, 297, 298
 Meloni Trkulja, S. 360
 Melsa 300
 Menčetić, Petar 33
 Menčetić, Š. 35, 162
 Meneghello di G. de Canali 305
 Mengaldo, P. V. 232
 Menni, V. 165
 Messina, M. 311
 Metastasio, P. 122
 Mieder, W. 238
 Mihetić, A. 32
 Mihovil, trgovac 31
 Mikić, P. 238, 247, 248
 Milošević, F. J. 238
 Milton, J. 268
 Minturno, A. 163, 164
 Mioni, E. 209
 Miotto, L. 96, 248, 249, 251, 257
 Miranda, S. 59, 66
 Mistral, F. 224
 Moguš, M. II, 50
 Montecuccoli, B. 61
 Montecuccoli, Ga. 51, 60, 64
 Montecuccoli, Gh. 60
 Montecuccoli, R. 51, 60, 64
 Montenero, M. 164
 Monteverdi, C. 43, 44
 Monti, V. 269
 Moreni, D. 167
 Morone, G. 59, 65
 Motte, D. de la 53, 66
 Mounin, G. 232
 Mrdeža Antonina, D. 197, 202
 Multedo, G. 229, 230
 Muljačić, Ž. 244
 Muratori, L. A. 61, 62, 66
 Muscetta, C. 174
 Mustoxidi, A. 223
 Musurus, M. 204
 Muzio, G. 165, 173, 179
- N
- Nabokov, V. 287
 Naldini, N. 227, 232
 Nalješković, N. 191, 194-196, 199, 201, 202
 Naplavić, J. 32
 Nassi, J. 32
 Naya, C. 355, 357
 Negovetich, L. 99
 Nievo, I. 224
 Niger, T. 34
 Nigra, C. 224
 Nigresoli, A. M. 165
 Nikodem 36
 Nikola I., papa 29
 Nikola Modruški 33
 Nikolić, G. 99, 116
 Nižić, Ž. III, 115, 268
 Noliani, C. 127
 Notarbartolo, P. 183
 Novak, G. 243
 Novak, knez 19
 Novak, S. P. 195, 202, 270, 287
- O
- Oberman, H. A. 213
 Olivato, L. 338,
 Olsen, O. 290, 298
 Omero (Hómēros) 165, 242, 268
 Oraić Tolić, D. 127, 129
 Ottone II 61
 Ovidio P. Nasón 294

- P
- Padoan, G. 268
- Padovan, G. (P. Acca) 124, 132
- Palladio, A. 339
- Palmotić, J. 191, 199-202
- Paoli, P. de 348
- Paolo da Pietro 300
- Paolo da Sulmona 324
- Parabosco, G. 165
- Parčić, D. A. 256
- Parini, G. 53, 66, 136
- Parožić, I. 194
- Pascarella, C. 100, 101, 115, 116
- Pascoli, G. 224, 227, 228
- Pasolini, P. P. 223-230, 232-236
- Pasqualigo, C. 238, 247, 249, 252-256, 258-263
- Passamani, B. 338, 339, 341, 346
- Pastì, M. de' 290
- Patrizi da Cherso, F. 189
- Pauer Peretti, F. 103
- Pavešković, A. 198, 202
- Pavličić, P. 129, 198, 202, 269
- Pavlović, C. 169
- Pazzaglia, M. 269
- Pecoraro, M. 230
- Pelc, M. 336, 348
- Pelegrinović, M. 35
- Pencz, G. 290
- Pèrcopo, E. 181
- Peri, J. 43
- Perillo, F. S. 21-24, 50
- Perini, A. 355, 357
- Perini, F. A. III
- Pesellino, il (F. di Stefano) 290
- Peteh, Mira 247
- Petrarca, F. 54, 122, 159, 162, 167, 170-174, 179, 180, 182, 190, 289-298
- Petricioli, I. 74, 84, 95, 299-301, 305, 327-329, 331
- Petricioli, M. 327
- Petricioli, S. 334
- Petrić, F. 31
- Petrocchi, G. 230
- Petronio, G. 133, 158
- Petrović, S. 269
- Petrus de Bononia 31
- Piasevoli, N. 99, 126
- Piazza, G. 132
- Picić, M. 15, 19
- Pico della Mirandola, G. 205
- Pierazzi, G. 230
- Pietro da Salò 338
- Pindemonte, I. 269
- Pirjavec, J. 230
- Piomalli, A. 191, 192, 202
- Pitagora 294
- Pizzicoli, C. 32
- Plautus, T. M. 40, 41
- Plinius, G. 205
- Polikarp Severitan, I. 32
- Poliziano, A. 192, 213
- Pomponio Leto, G. 33
- Ponchiroli, D. 174, 185
- Pontani, F. M. 230
- Ponti, C. 354, 357
- Popović, P. 42
- Porta, C. 142 228
- Porto, L. 165
- Pozzi, G. 205
- Prati, A. 96
- Premerl, D. 337
- Preradović, P. 359
- Pribislav Henrik 308
- Pribojević, V. 33
- Primović Latinčić, P. 43, 199
- Pucić, K. 33
- Pulci, L. 54
- Puppi, L. 338
- Pužar, A. 132, 142, 151, 155, 156, 158
- Q
- Quiquerez, F. 357
- Quondam, A. 168
- R
- Rabitti, G. 163
- Radosclavo 300
- Raffaelli, P. 175
- Raffaello Sanzio 355
- Ragnina, D. 159- 162, 165-170, 173, 174, 180, 182-184, 187, 190
- Rangone, E. 51, 59, 64, 65
- Ranjina Andrečić, N. 194
- Ranjina, D., v. Ragnina, D.
- Ranjina, N. 162
- Rapacka, J. 194, 197, 202
- Raukar, T. 302, 331
- Regin, I. L. 32
- Reuchlin, G. 205
- Režane, A. 194
- Ricci, B. 219
- Ricciardi, B. 348
- Riccio (A. Briosco) 339
- Rigo, P. 204
- Rigoni, E. 338, 339, 347
- Rimbaud, A. 224, 228
- Rinieri, A. 164, 177, 178
- Rinuccini, O. 43, 44, 45, 46, 199
- Ripa, C. 296, 298
- Rivi, R. 55
- Rocambole, v. Caffieri, A.
- Roić, J. 21
- Roić, S. 115, 173
- Romano, G. 337, 341, 344
- Romei, D. 167
- Ronconi, G. 322
- Rosenfeld, C. G. F. von 332, 334, 349
- Rosmani, E. 251
- Rossi, G. A. de (Rubeis) 346
- Rossi, G. G. de 63
- Rota, B. 163, 173, 184, 185
- Rousseau, J. J. 224
- Rozzo, U. 221
- Rubini, L. 337
- Ruggeri, A. 339

- Ruscelli, G. 170
 Russi, O. (Russeto) 136, 137, 142, 146, 156
 Ruzzante, R. 249, 252, 255, 260, 262
- S
- Sabalich, G. 99, 100, 111, 116, 125, 126, 238, 248, 249, 255, 257, 328, 329, 334
 Sadoletto, J. 203, 206, 207, 211, 212, 222
 Salghetti Drioli, M. S. 364
 Salghetti Drioli, C. 363
 Salghetti Drioli, F. 363
 Salghetti Drioli, F. 353-370
 Salghetti Drioli, F. 353
 Salghetti Drioli, S. 353, 355, 358, 360, 363, 368
 Salomon 19
 Salustri, C. A. (Trilussa) 132, 134, 142
 Salvadori Lonergan, C. 115
 Salvago, G. B. 165
 Samani, S. 156, 158
 Sambunjak, S. 289, 298
 Sambunjak, Z. 289, 298
 Sanmicheli, M. 328, 336, 338
 Sannazaro, J. 160, 192-194, 196, 200, 202
 Sansovino, J. 337, 338
 Sanudo, M. 213
 Sapegno, N. 134, 135, 158
 Sarazin, J. 290
 Sarfatti, A. 132
 Sasin, A. 191, 197, 201, 202
 Scaligero, G. C. 203, 215, 217, 218, 222
 Schittar, M. (Z. de la Marsecia) 132, 156
 Schuler, G. (G. Sabinus) 211
 Scrivano, R. 268
 Seferović, A. 357
- Selmi, E. 207
 Seneca, L. A. 205
 Serone, G. A. 165
 Shakespeare, W. 190, 196
 Signorelli, L. 290, 293
 Sijerković, M. 239, 246, 248, 249, 252-259, 262, 263
 Silvestro, papa 300
 Siti, W. 226-228
 Skarpa, V. J. 238, 246, 252, 255, 258, 260
 Skok, P. 80, 83, 95, 96
 Skroza, N. 56, 66
 Smeća, V. (V. Smeccchia) 267, 270, 287
 Smirich, G. 335
 Sobota, I. 33
 Sobota, Š. 33
 Sonz, G. 127
 Sorkočević, I. F. 199
 Sorkočević, L. 182
 Spagnoli, A. 77, 95
 Speroni, S. 165, 170
 Spiazzi, A. M. 307, 312
 Spinola, A. 165
 Spongano, R. 54, 66
 Squarcione, F. 339
 Stabile, G. 215
 Stampa, G. 173, 178, 179, 188
 Stefano di Pietro 300
 Stefanović Karadžić, V. 238
 Stipčević, A. 69, 79, 95
 Stipčević, M. 93
 Stipišić, J. 332
 Stojković, M. 40
 Strgačić, A. 14
 Strohal, R. 21
 Strossmayer, J. J. 357, 365, 366
- Š
- Šimunković, Lj. 102, 238, 239, 251
 Šimunović, P. 67, 68, 73, 74, 83-85, 87, 88, 95
 Šišgorić, J. 32
- Škara, D. 238, 244, 247, 248
 Škreb, Z. 237, 238
 Švelec, F. 28, 41, 298
- T
- Taccone, B. 194
 Tagliavini, C. 69, 70, 95
 Tansillo, L. 163, 173, 174, 179-181
 Tasso, B. 165
 Tasso, T. 44, 47, 121, 164, 187, 191, 192, 201, 268, 269
 Tebaldeo, A. 173, 175
 Tekavčić, P. 73, 95
 Tempesta, A. 290
 Terminio, A. 163-165, 168, 177, 178
 Termuti (Tharmuth) 364
 Terracini, B. 232
 Testoni, A. 142
 Tintoretto, J. 337, 349
 Tiraboschi, G. 161
 Tiziano Vecellio 339
 Toboleus, P. 32
 Toledo, L. di 161, 164,
 Tolomeo, R. 98
 Toma, Arhiđakon 13
 Tomas, I. 93
 Tomas, V. 238
 Tomasi, F. 160
 Tomasin, P. 127
 Tomasović, M. 165, 169, 182, 183, 187, 190, 290, 298
 Tomić, R. 299, 300, 304, 306, 311, 312, 322, 328
 Tommaseo, N. 5, 223-230, 232, 234-236, 359, 360
 Torbarina, J. 190
 Torrentino, L. 161
 Torresano, A. 206
 Tory, G. 290
 Toscano, T. R. 163, 181
 Toth, L. 115
 Tozzi, P. P. 298
 Tragurita, G. 331

- Travirka, A. 355
 Trissino, G. G. 42
 Trombetta, A. 339, 340, 342
 Trubar, P. 221
 Turk, M. 244
- U
- Ukić, A. 57, 66
 Ungaretti, G. 228
 Urban III. 13
- V
- Valery, P. 224
 Valjavac, M. 26
 Van den Bossche, B. 115
 Vanni, A. 290
 Varchi, B. 164, 167
 Vaschieri, G. 59
 Vecce, C. 162, 175
 Veneziano, B. 290
 Venier, D. 165, 169
 Vergerio, P. P. 221
 Vetranović (Vetranić), M. 9,
 35, 36-40, 48-50, 191, 194, 196,
 201, 202
 Vežić, P. 328, 330
 Vianey, J. 184
 Viaro, L. 339
 Vicentino, G. A. 337
 Vico, G. 224
 Vidović, M. A. (Vidovich,
 M. A.) 267-270, 287
 Vidulić, J. 32
 Vincenzi, G. T. 62, 66
 Vischi, L. 62, 63, 66
 Vitetti, L. 178
 Vittoria, A. 338
 Vlahov, C. 57
 Vlahov, R. 56, 66
 Voltaire, F. M. A. 268
 Vončina, J. 193
 Vrančić, A. 32
- W
- Welden, L. F. von 327, 328,
 334, 349
 Widlak, S. 115, 337
 Willenik, P. (P. Villanis) 99, 116
 Wolters, W. 337, 349
 Wondrich, G. 99, 116
- X
- Xenophon (Senofonte) 219
- Y
- Yates, F. A. 216
- Z
- Zaja, P. 160
 Zajmi, A. 80, 83-85, 96
 Zanato, T. 181
 Zanazzo, G. 132
 Zaninus di Habranimi 300
 Zastrow, O. 312, 313
 Zlatarić, D. 191, 201
 Zoranić, P. 35, 40, 193, 196,
 289, 290, 293-298
 Zorić, M. 173, 181, 268
 Zorzi, A. 61, 66
 Zorzi, G. 337
 Zuane I del Perilo 133
 Zuichemo, V. (Wigle Aytta) 203,
 204, 206-211, 214, 218, 219, 222
- Ž
- Žmegač, A. 328