

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

UREDILI / A CURA DI

Guido Baldassarri, Nikola Jakšić, Živko Nižić

EDITORE

Sveučilište u Zadru

RESPONSABILE

Ante Uglešić

RINGRAZIAMO

Aluflexpack - Zadar

Int. Seaport Management - Zadar

Kepol - Zadar

RECENSORI

Mladen Ančić, Adone Brandalise,

Luciana Borsetto, Josip Bratulić, Iva Grgić,

Nikola Jakšić, Tonko Maroević, Donatella

Rasi, Sanja Roić, Vladimir Skračić, Ljerka

Šimunković, Mirko Tomasović, Giovanna

Valenzano, Alberto Zamboni

PROGETTO GRAFICO

Ljubica Marčetić Marinović

IMPAGINAZIONE

Grafikart Zadar

STAMPA

Zrinski d.d. Čakovec

CIP-Katalogizacija u publikaciji  
Znanstvena knjižnica Zadar

821.163.42.091(063)(082)

821.131.1.091(063)(082)

MEDUNARODNI znanstveni skup – studijski dani Književnost,  
umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana (Zadar, Nin) (2006)

Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana  
= Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell' Adriatico :  
zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa, Zadar  
- Nin, 3.-4. studenoga 2006. = atti delle giornate di studio, Zara -  
Nona, 3.-4. novembre 2006. / uredili, a cura di Guido Baldassarri,  
Nikola Jakšić, Živko Nižić. - Zadar : Sveučilište, 2008. - 244 str. :  
ilustr. u bojama ; 25 cm

Kazalo.

ISBN 978-953-7237-32-5

1. Baldassarri, Guido 2. Jakšić, Nikola, povjesničar umjetnosti  
3. Nižić, Živko

121003024

*Il Convegno è stato organizzato  
nell'ambito del progetto di  
cooperazione didattico-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 e  
del Comune di Nona.*

KNJIŽEVNOST,  
UMJETNOST,  
KULTURA  
IZMEĐU DVIJU  
OBALA  
JADRANA

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

Uredili / a cura di Guido Baldassarri, Nikola Jakšić, Živko Nižić

Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa  
Zadar - Nin, 3.-4. studenog 2006.

Atti delle giornate di studio  
Zara - Nona, 3-4 novembre 2006



## INDICE

Prefazione	07
Aristotele contro Patrizi. Un discorso tassiano _ <i>Guido Baldassarri</i>	09
Una pallina di carta: strategie retoriche del saggismo di Claudio Magris _ <i>Emanuele Zinato</i>	21
Interazioni linguistiche nell'area adriatica settentrionale. Per una valorizzazione culturale delle risorse di documentazione _ <i>Flavia Ursini</i>	33
Tra rilettura e riscrittura: sulla traduzione poetica dall'italiano in croato nel secondo Novecento _ <i>Iva Grgić</i>	43
Niccolò Tommaseo e «La Scena» - giornale di musica, coreografia, drammatica e varietà _ <i>Dajana Jurkin, Ivana Škevin</i>	63
Pier Alessandro Paravia nei periodici zaratini dell'800 _ <i>Andrijana Jusup, Živko Nižić</i>	87
Ivan Gundulić lettore di Gregorio Comanini. Per un ritorno sulle <i>Suze sina razmetnoga</i> _ <i>Luciana Borsetto</i>	109
Glagolita Garofal e i movimenti spirituali in Italia _ <i>Slavomir Sambunjak</i>	131

Giovanni Nikolić e le <i>Primorske Piesmice</i> nel settimanale zaratino «La Domenica» (1888 -1892) _ <i>Valter Tomas</i>	143
L'espansione patrimoniale dei monasteri veneziani in Istria tra XII e XIV secolo _ <i>Dario Canzian</i>	169
Manoscritti miniati di area veneta e padana nelle biblioteche della Croazia: alcuni esempi dal XIII al XVI secolo _ <i>Federica Toniolo</i>	201
Un gruppo dei reliquiari trecenteschi da Cattaro a Venezia e Chioggia _ <i>Nikola Jakšić</i>	219
Indice dei nomi	239



## PREFAZIONE

Il presente volume raccoglie gli Atti del II Convegno su «Letteratura, arte e cultura tra le due sponde dell'Adriatico» che, articolato in due giornate di studio, si è svolto a Zara e a Nona il 3-4 novembre 2006. Questi Atti sono frutto della felice collaborazione instauratasi tra l'Università di Padova e l'Università di Zara. Si tratta di una collaborazione riguardante vari aspetti dell'impegno progettuale che si realizza attraverso l'organizzazione di convegni scientifici, conferenze, cicli di lezioni e incontri, l'elargizione di borse di studio, nonché altre attività didattico-scientifiche e culturali. Uno degli aspetti più significativi di questa ampia e stabile collaborazione è costituito dall'intensa attività di ricerca sui contatti e relazioni tra i popoli delle due sponde dell'Adriatico, promossa dagli studiosi dei due Atenei. Dagli argomenti trattati e dai risultati delle ricerche svolte emerge in modo chiaro che anche nell'ambito del I 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 presentati al II Convegno sono stati prima esaminati uno per uno, e poi recensiti nel loro insieme da due esperti in materia.

Ci pregiamo di ricordare che il III Convegno si è tenuto a Padova nel novembre del 2007, e che il quarto si terrà a Zara nel mese di settembre 2008.

Vogliamo ringraziare quanti hanno contribuito alla realizzazione della seconda edizione del Convegno. Ringraziamo in modo particolare il Comune di Zara che ci ha gentilmente concesso il suo patrocinio nella cornice del Protocollo di collaborazione tra la città di Zara e Padova. Un ringraziamento va anche alla città di Nona per la calorosa accoglienza offerta ai partecipanti nella seconda giornata del Convegno. Uno speciale ringraziamento infine spetta alla Biblioteca scientifica che ha ospitato nelle sue strutture la prima giornata di studio.



La polemica fra il Tasso e Francesco Patrizi da Cherso, più volte indagata anche negli ultimi anni, suggerisce una rilettura della *Risposta* tassiana nell'ambito delle complessive strategie messe in alto dall'autore in difesa della *Gerusalemme*, e prima ancora dei fondamenti stessi della *Poetica* aristotelica. Questo in un momento di particolare attenzione degli studi tassiani per le cosiddette "prose minori" del Tasso, e per la lettura di Aristotele che esse sottintendono (l'edizione in corso delle postille inedite alla *Poetica*).

## ARISTOTELE CONTRO PATRIZI Un discorso tassiano

È tutt'altro che scarsa la bibliografia anche recente sulla polemica fra Tasso e Patrizi, con interessanti accenni, da ultimo, anche a punti d'incontro fra l'«aristotelico» Tasso (il Tasso tardo, s'intende) e il filosofo «platonico»<sup>1</sup>. Assai più scarsi i contributi sul testo tassiano più significativo al riguardo, quel *Discorso sopra il parere fatto dal signor Francesco Patricio in difesa di Lodovico Ariosto* che il recluso di Sant'Anna inviò con data 8 settembre 1585 a Giovanni de' Bardi, e che ancora si legge nell'ed. Guasti delle *Prose diverse*<sup>2</sup>. Vero è che la critica tassiana ha in genere dedicato scarsa attenzione non solo agli interventi tassiani a vario titolo correlati con la polemica contro la Crusca, ma anche ai contributi per dir così "teorici" appunto del Tasso tardo, con l'eccezione, certo, del *Giudizio*, ma non, forse, dei *Discorsi del poema eroico*: a singolare contrasto con la quantità e la qualità degli studi dedicati non solo ai giovanili *Discorsi dell'arte poetica* e alle «lettere poetiche», ma anche alla *Prefazione* al *Rinaldo*, o alle *Considerazioni* al Pigna, o alla *Lezione* dellacasiana, per tacer d'altro: forma residuale di un giudizio a dir poco riservato sul Tasso degli anni Ottanta e Novanta, appannaggio ora

---

<sup>1</sup> Si veda da ultimo, anche per la bibliografia antecedente, M. RINALDI, *Il «Parere in difesa di Ludovico Ariosto» di Francesco Patrizi*, nel vol. coll. *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze, Olschki, 2002, pp. 77-86.

<sup>2</sup> T. TASSO, *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, pp. 413-429.

del Tasso teorico di arte poetica, a fronte di una “rivalutazione” consistente della *Conquistata*, del *Mondo creato*, naturalmente dei *Dialoghi*, e, ormai, anche delle *Rime*. Decontestualizzato, anche in virtù dell’assenza a oggi di un adeguato commento, il discorso antipatriziano del Tasso non può che apparire come una sorta di battaglia di retroguardia, scarsamente significativo sul piano teorico, e indizio semmai di una pervicace “resistenza” del Tasso a fronte della vivacità intellettuale e delle qualità di polemista del suo avversario.

Andrebbe probabilmente rivisitata per intero, invece, la sequenza degli avvenimenti, e dei testi, che dalle *principes* della *Liberata* (1581) ricollegano le vicende editoriali del poema tassiano all’avvio della polemica, dal *Dialogo* del Pellegrino alla prima «stacciata» all’*Apologia*. A fronte, se non della “consacrazione a classico”, almeno di un avvio deciso in tal senso a tutto vantaggio del Tasso<sup>3</sup> (i paratesti non tanto delle Bonnà, ma della stampa Viotto<sup>4</sup>, i precoci esperimenti di commento del Gentili, la continuazione altrettanto precoce del Camilli<sup>5</sup>), si dipana infatti una discussione sul poema, anche da parte non di detrattori, ma di estimatori e di amici, che coglie il Tasso in una situazione assai difficile, ma che sarebbe eccessivo definire contraddittoria: tanto risulta consapevole, ad es. nell’*Apologia*<sup>6</sup>, la doppia esigenza di difendere assieme il poema dato alle stampe e il progetto (o per meglio dire, allo stato, l’ambizione<sup>7</sup>) di procedere a una sua drastica “riforma”. Testimonianze indubbie in tal senso provengono anche, come si sa, dalle lettere; ma di particolare interesse risulta, lungo questa linea, lo scambio epistolare, diretto o per la via della mediazione di Maurizio Cataneo, con Orazio Lom-

-----  
<sup>3</sup> E si pensi a confronto al caso dell’Ariosto, ben studiato da D. JAVITCH, *Ariosto classico: la canonizzazione dell’«Orlando Furioso»* (1991), prefazione di N. Gardini, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

<sup>4</sup> Comprensive, le Bonnà, solo dell’*Allegoria* (oltre ovviamente alla dedicatoria e all’avviso ai lettori del curatore); mentre la stampa Viotto offriva *Annotazioni e dichiarazioni* in calce a ogni canto, e, in appendice, due distinte tavole, *Vaghe e leggiadre maniere, e veramente degne d’essere imitate, usate dal poeta nel descrivere le parti del giorno* (pp. 241 ss.) e *Gli epiteti del poema* (cc. n.n. Q<sub>3</sub> r ss.).

<sup>5</sup> Per cui mi permetto di rinviare a due miei interventi, *Poema eroico o «romanzo»? Riscritture della «Liberata» dal Camilli al Gentili*, nel vol. coll. *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 439-459, e *Ancora sul Camilli e il Gentili (e Bellisario Bulgarini)*, in «Studi Tassiani», XXXVII (1989), pp. 87-136.

<sup>6</sup> Cfr., di chi scrive, *L’«Apologia» del Tasso e la «maniera platonica»*, nel vol. coll. *Letteratura e critica - Studi in onore di N. Sapegno*, IV, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 223-251.

<sup>7</sup> E si ricordi il celebre son. al Gualterotti, *Scritti di vera impresa* (1585): *Rime*, n. 764.

bardelli, destinato a continuare anche oltre l'*Apologia*, con un intervento del senese che anche dal punto di vista teorico è fra gli scritti di maggior rilievo di questa prima fase della polemica, e risposte risentite del Tasso, incapace a questo punto di distinguere con nettezza fra “amici” e “nemici”<sup>8</sup>. Non meno necessario appare, a oltre un secolo dalla *Vita* del Solerti, un ritorno sul ruolo dei vari personaggi coinvolti, in uno scambio a distanza fra l'ambiente ferrarese e il fiorentino, da cui escluso, *et pour cause*, si sente il prigioniero di Sant'Anna: secondo modalità che lasciano tracce indubbie anche nel presente discorso<sup>9</sup>.

Conferma dunque, quest'ultimo, delle posizioni “aristoteliche” del Tasso che avevano trovato in qualche modo una sistemazione definitiva nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*<sup>10</sup>; ma insieme, ed è quel che più conta in questa sede, aggiustamento non irrilevante del tiro in funzione degli scopi eminentemente polemici, non teorici, dello scritto<sup>11</sup>. Al sistema di opposizioni bipolari su cui a ben vedere si costruivano i *Discorsi* (Aristotele e Omero contro i difensori del “romanzo” e l'Ariosto) si sostituisce in questa sede una griglia equivalente ma più articolata, certo in virtù del dichiarato “platonismo” del Patrizi: Ariosto e Omero, Aristotele e Omero, Platone e Omero, Aristotele e Platone, Ariosto e i difensori del “romanzo”. Se l'aspirazione tipicamente tassiana alla *concordia philosophorum*<sup>12</sup> viene qui declinata a tutto vantaggio di Aristotele (Platone, sì, purché non in contraddizione con Aristotele:

-----

<sup>8</sup> Testi di cui è in corso un'ed. commentata a mia cura; cfr. T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. Guasti, II, Firenze, Le Monnier, 1853, nn. 211, 216, 434; A. SOLERTI, *Vita di T. Tasso*, Torino, Loescher, 1895, II, nn. CVIII, CLXV. Per il *Discorso* del Lombardelli a seguito dell'*Apologia* occorre ricorrere ancora alle cinquecentine: mi avvalgo qui intanto della seguente stampa: DISCORSO / INTORNO / AI CONTRASTI, / CHE SI FANNO / SOPRA / LA GIERUSALEMME LIBERATA / DI TORQUATO TASSO. / Del Signor ORAZIO Lombardelli / Senese Academico Vmoroso. / [marca tipografica] / IN BASILEA. 1586. *Per il Vassallini*.

<sup>9</sup> Ed. cit., pp. 417-418. («quella risposta ch'io aspettava per suo mezzo [...] non è ancora venuta, e peravventura non verrebbe mai [...]»; «Né voi dovete leggere men volentieri questa mia lettera, di quel ch'abbiate fatto la sua; perché non è scritta con intenzione d'onorarvi meno [...]»; «il Patricio scrive per acquistar quella benevolenza la quale io ho mal saputo guadagnarvi»); con possibilità multiple d'incrocio con l'*Apologia*.

<sup>10</sup> Per cui cfr., di chi scrive, *Introduzione ai «Discorsi dell'arte poetica» del Tasso*, in «Studi Tassiani», XXVI (1977), pp. 5-38.

<sup>11</sup> Come del resto avviene, in termini assai più vistosi, nell'*Apologia*: cfr. la nota 6 e i relativi rinvii.

<sup>12</sup> Della «concordia», come si sa, si discute a lungo nel dialogo tassiano *Il Malpiglio secondo*.

«antico proponimento»<sup>13</sup> del Tasso, almeno in materia di arte poetica<sup>14</sup>, ma stavolta con implicazioni antipatriziane evidenti), nei confronti dell'Ariosto l'intenzione dell'intero discorso è quella di una dichiarata presa delle distanze da qualunque polemica, e soprattutto da qualunque confronto fra il proprio poema e il *Furioso*: linea difensiva anche qui da tempo assestata, dalla lunga lettera a Orazio Ariosti<sup>15</sup> alla medesima *Apologia*, nel nome di un rifiuto della proposta del Pellegrino come della risposta della Crusca, e dunque con un chiamarsi fuori dalle ragioni almeno più appariscenti della polemica. La consistenza di questi nodi oppositivi è comunque confermata dal vistoso sistema di simmetrie che ricollega fra loro, nel discorso tassiano, l'*incipit* e l'*explicit*: una difesa di Omero e di Aristotele che nulla vuol detrarre all'Ariosto, ma insieme elogio del primo, e ribadita adesione ai fondamenti teorici della *Poetica*<sup>16</sup>. Varrà semmai la pena di osservare (interferenza importante con lo scambio a distanza con il Lombardelli, databile al mese successivo: settembre-ottobre 1585; la dedicatoria dell'*Apologia* reca la data del 20 luglio) un'intenzione preventiva, e tutt'altro che inutile, visti gli esiti, di giustificare il proprio intervento, nel nome di una necessaria difesa di Aristotele e Omero. Non attacco polemico, dunque, ma semmai apologia: ripresa e sviluppo dell'apertura della dedicatoria del luglio («Volesse Iddio [...] che il mio poema o non fosse stato soggetto ad alcune opposizioni, o non avesse ritrovato l'oppositore: ma poi che l'una è imperfezione dell'arte umana, [...] l'altra della nostra natura, la qual fa gli uomini men pronti al lodare che al biasimare; debbo ringraziarlo che se mi son negate l'altrui lodi non mi sian mancate le mie difese»<sup>17</sup>):

S'al signor Patricio fosse bastato, per compiacere a Vostra Signoria, prender la difesa dell'Ariosto, senza il mio biasimo e d'Omero, l'averebbe potuto far sicuramente, non solo con mio silenzio, ma con mia lode: ma quella che pare difesa è veramente offesa; ed offesa fatta ad Aristotele, fatta ad Omero, fatta ed a tutti coloro c'hanno seguito gli ammaestra-

-----

<sup>13</sup> Ed. cit., p. 418.

<sup>14</sup> Ma non certo nei *Dialoghi* (si pensi solo al *Messaggero*), e neanche in taluni discorsi minori (il *De la virtù femminile e donnesca*, in primo luogo, ma anche il “gemello” *de la virtù eroica e de la carità*).

<sup>15</sup> *Lettere*, ed. cit., I, n. 94.

<sup>16</sup> Ed. cit. pp. 417-418 e 428-429.

<sup>17</sup> *Apologia*, in *Prose diverse*, cit., II, p. 315.

menti dell'uno e le vestigia dell'altro: onde voglio che mi sia lecito di ributtarla. E quantunque molti potessero farlo con maggior dottrina e con maggior eloquenza, e molti ancora ci siano a' quali paia più convenirsi che a me non appartiene; nondimeno, perch'il mio poema ha dato l'occasione a queste contese, io più ch'alcun altro debbo rispondere a gli argomenti. E m'è lecito ancora di farlo, perché quella risposta ch'io aspettava per suo mezzo, e per opera di Vostra Signoria, non è ancora venuta, e peravventura non verrebbe mai, s'io non gli ne dessi ricordo [...]<sup>18</sup>.

E si pensi in margine all'*Apologia*, a quelle che saranno le articolate perplessità del Lombardelli a fronte di un intervento diretto del Tasso nella polemica<sup>19</sup>. Né meno vistose risultano le sovrapposizioni fra questo discorso e il parallelo *Delle differenze poetiche*, in risposta all'Ariosti, laddove il Tasso difende i «princìpi» della *Poetica* aristotelica, e la validità “universale” di quest'ultima (e si ricordi che i due discorsi, del Patrizi e dell'Ariosti, avevano trovato luogo nella stampa ferrarese dell'*Apologia*<sup>20</sup>). Ripresa in entrambi i casi davvero vistosa di un punto centrale dell'argomentazione del secondo dei *Discorsi dell'arte poetica*, che nell'attribuire alla norma aristotelica gli stessi fondamenti della logica la costituisce in scienza:

[...] non voglio tacer questo: che spezie di poesia non è oggi in uso, né fu in uso negli antichi tempi, né per un lungo volger di secoli di novo sorgerà, nella cui cognizione non si debba credere che penetrasse Aristotele con quella medesima acutezza d'ingegno con la quale tutte le cose, ch'in questa gran machina Dio e la natura rinchiuse, sotto dieci capi dispose, e con la quale, tanti e sì varii sillogismi ad alcune poche forme riducendo, breve e perfetta arte ne compose [...]. Vide Aristotele che la natura della poesia non era altro che imitare; vide conseguentemente che la diversità delle sue spezie non poteva in lei altronde derivare che da qualche diversità di questa imitazione, e che questa

-----  
<sup>18</sup> Ed. cit., p. 417.

<sup>19</sup> *Discorso intorno ai contrasti...*, cit., pp. 7-18.

<sup>20</sup> La *princeps* (Ferrara, Cagnacini, 1585) comprendeva infatti il *Dialogo* del Pellegrino, le «chiose» della Crusca, l'*Apologia*, «lettere [...] in materia della *Gierusalemme*», la ricordata lettera tassiana a Orazio Ariosti, e infine il *Parere* del Patrizi e le *Difese del «Furioso»* dell'Ariosti.

varietà solo in tre guise potea nascere: o dalle cose, o dal modo, o da gli istromenti. Vide dunque quante potevano essere le differenze essenziali della poesia, e, avendo visto le differenze, vide in conseguenza quante potevano essere le sue spezie; perché, essendo determinate le differenze che costituiscono le spezie, determinate conviene che sian le spezie, e tante solamente quanti sono i modi ne' quali possono congiungersi (o combinare, come si dice) le differenze<sup>21</sup>.

I *Discorsi dell'arte poetica* vedono la luce come si sa più tardi, nel 1587, proprio quando il Tasso lavorava al loro rifacimento, e indubbiamente, come le "lettere poetiche", sulla scia di un interesse per le pur ardue questioni teoriche suscitato proprio dalla polemica con la Crusca e dalla stessa operazione editoriale, consapevolmente eclettica se non compromissoria, della stampa ferrarese dell'*Apologia*. Più che probabile dunque che li ignorasse il Patrizi, ma altrettanto indubbia è la consapevolezza del Tasso di una radicale opposizione fra il suo "aristotelismo" e il "platonismo" dell'avversario. Col che, siamo tornati al punto di partenza, se, su queste basi, la difesa di Aristotele contro il Patrizi è in primo luogo un'autodifesa. È in questa prospettiva che si comprende meglio come le competenze indubbie del Tasso, e ancora di un giovanissimo Tasso, in materia di arte poetica vengano messe a frutto nella risposta al Patrizi: la distinzione fra "arte" e "codificazione dell'uso"<sup>22</sup>, la riduzione della poesia al "genere prossimo" dell'imitazione<sup>23</sup>, il rifiuto categorico, di schietta marca aristotelica, dell'equivalenza fra "poeta" e "facitore di versi"<sup>24</sup>. La difesa di Aristotele passa anche per la difesa dell'eshaustività e dell'autosufficienza della *Poetica*<sup>25</sup>, con significativo pur se scorciato richiamo alle discussioni in

<sup>21</sup> T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 28-29.

<sup>22</sup> Ed. cit., p. 419 («Né conviene al maestro dell'arte formare i precetti secondo l'uso [...]»); e cfr. *Discorsi dell'arte poetica*, ed. cit., pp. 30 ss.

<sup>23</sup> Ed. cit., p. 420: «Né fallo è d'Aristotele, ma sicurissimo ammaestramento, quando egli dice che tutta la poesia è imitazione [...]».

<sup>24</sup> Ed. cit., p. 421: «[...] secondo le differenze dell'imitazione sono differenti le specie della poesia, come disse Aristotele, non secondo quelle del verso, come vollero molti a que' tempi, e molti del nostro, che chiamano poeti compositori di canzoni e di sonetti e di madrigali e di stanze [...]».

<sup>25</sup> Ed. cit., p. 422: «[...] tanto c'insegna in questo solo e picciol libro, che basta a rimuovere ogni dubbio; perciò ch'egli ci dimostra la similitudine e la dissimilitudine ch'è tra la tragica e l'epica poesia; e s'insegna che la tragedia ha tutte le parti dell'epopeia, ed alcune appresso [...]».

merito dei grandi commenti cinquecenteschi, latini e volgari: *ars poetica*, non *de poetis*, e nemmeno «memoriale», come avrebbe voluto il Castelvetro<sup>26</sup>. La stessa assenza, di gran peso, di una definizione del poema eroico viene risolta, alla maniera delle “lettere poetiche”, per la via di un adattamento (e di un’estensione) della definizione aristotelica della tragedia: via ben praticata, per generi anche assai diversi, nel corso del Cinquecento, dal Robortello in poi, e che proprio nel Tasso troverà, per l’epica, un punto d’approdo di singolare interesse<sup>27</sup>.

E tuttavia varrà la pena di rilevare, nel discorso tassiano, una qualche attenzione, anche se su spunti specifici, per la possibilità di pur caute aperture. Tale è la più diffusa ripresa, rispetto ai *Discorsi dell’arte poetica*, degli scritti in difesa del romazo del Giraldi e del Pigna, almeno per quel che riguarda l’origine stessa del termine “romanzo”<sup>28</sup>: senza conseguenze di rilievo sul piano teorico, e senza echi nei tardi *Discorsi del poema eroico*, che in questa parte, come si sa (*Discorso terzo*), sostanzialmente ripropongono, come ormai definitivamente assestata, la sequenza argomentativa dell’*Arte poetica*. Ma il dettaglio, e se si vuole la questione terminologica, ha qualche interesse quando dimostra le competenze e le frequentazioni del Tasso anche sul versante del “romanzo”: con la distinzione fra materia francese, inglese e spagnola e tradizione italiana (in sostanza, i cicli carolingio, arturiano e dell’*Amadis*, contro ad es. la materia classica dei poemi boccacciani in ottava rima), e con il richiamo all’indietro (ma proprio sul piano dello spoglio lessicale) a Dante e allo stesso Boccaccio<sup>29</sup>, con un gusto erudito che è proprio anche dell’*Apologia*. Per quest’ultima via, che permette al Tasso di

-----

<sup>26</sup> Cfr. *Introduzione ai «Discorsi dell’arte poetica» del Tasso*, cit.

<sup>27</sup> *Discorsi del poema eroico*, ed. cit., p. 74.

<sup>28</sup> Nei *Discorsi dell’arte poetica*: «Onde poi questo nome di romanzo sia derivato, varie sono l’opinioni, ch’ora non fa mestieri di raccontare [...]» (ed. cit., p. 27).

<sup>29</sup> Ed. cit., p. 423: «È, dunque, questo nome di romanzo proprio delle lingue oggi usate da gli stranieri, le quali nacquerò per corruzione della romana: e romanzi furono detti quei poemi, o più tosto quelle istorie favolose, che furon scritte nella lingua de’ Provenzali o de’ Castigliani; le quali non si scrivevano in versi, ma in prosa, come alcuni hanno osservato prima di me; perché Dante, parlando d’Arnaldo Daniello, disse: “Rime d’amore e prose di romanzi [...]”. E ’l Boccaccio disse nella giornata seconda [...]. Furono da poi dimandati romanzi i versi; non però tutti, ma quelli che trattavano delle favole inglesi o francesche, delle quali prima erano stati scritti alcuni romanzi: laonde il poema di Dante, che non è di questi, non ha questo nome; sì come non è dato a la *Teseide* del Boccaccio, perché tratta delle cose de’ Greci».

introdurre un *tertium* nella discussione, il romanzo in prosa, si perviene a ben guardare a uno spunto classificatorio in parte divergente, rispetto ai giovanili *Discorsi*: non un rapporto gerarchico fra “epica” e “romanzo”, secondo cui quest’ultimo sarebbe al più una variante accidentale della prima<sup>30</sup>, ma categorie separate (chiaro essendo che il romanzo in prosa non ha a che fare con l’epica), che possono però incontrarsi nel medesimo oggetto:

È dunque il *Furioso* romanzo; e per la detta ragione molto più li convien questo nome, ch’ad alcuno degli altri i quali abbiamo nominati. Ma per l’istessa si converrebbe al *Giron Cortese* ed a l’*Avarchide*, quantunque l’uno d’essi si possa dimandare eroico: e non implica contraddizione, perché *romanzo* non è nome di vituperio, ma si prende da la lingua, sì come l’altro dal soggetto: quantunque avendo noi il nome *eroico*, usato da gli antichi, il quale è nobile e peregrino, non so perché debba usarsi quest’altro, ch’era già molto avilito per uso; ma da poi che gli uomini famosi ne diedero regole e formarono precetti, par ch’egli ancora in un certo modo si nobilitasse<sup>31</sup>.

Accenno cursorio, e velato, ai trattati del Giraldi e del Pigna, obiettivo polemico delle serrate argomentazioni di quasi tutto il secondo dei *Discorsi dell’arte poetica*: in funzione qui di una presa delle distanze da qualunque tentazione di scendere in campo contro il *Furioso* («ma niuna necessità mi costringe a determinar se l’Ariosto sia eroico, e se nell’eroico sia necessaria l’unità dell’azione; perciò che non è mio proposito in questa lettera d’oppugnare l’Ariosto, ma di prendere la difesa d’Aristotele e d’Omero»<sup>32</sup>). Resistenza in qualche modo paradossale («se nell’eroico sia necessaria l’unità dell’azione»), con l’occhio non solo ai *Discorsi dell’arte poetica*<sup>33</sup>, ma alla

<sup>30</sup> *Discorsi dell’arte poetica*, ed. cit., p. 27: «non è inconveniente che sotto la medesima spezie alcuni poemi si trovino diversi per diversità accidentali, i quali con diverso nome siano chiamati».

<sup>31</sup> Ed. cit., pp. 423-424.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Discorsi dell’arte poetica*, ed. cit., pp. 27-28: «Se dunque il romanzo e l’epopeia sono d’una medesima spezie, a gli oblighi delle stesse regole devono essere ristretti, massimamente di quelle regole parlando che non solo in ogni poema eroico, ma in ogni poema assolutamente sono necessarie. Tale è l’unità della favola, la quale Aristotele in ogni spezie di poema ricerca, non più nell’eroico che nel tragico o nel comico [...]».

polemica antipatriziana immediatamente contigua («E se fosse lecito di congiungere insieme molte azioni, come dice il Patricio, molte sarebbero le favole e molte le imitazioni, le quali potrebbe moltiplicare senza fine; laonde non ci sarebbe certo termine, né alcuna misura della sua grandezza»<sup>34</sup>); e giustificabile dunque solo in un'ottica non polemica, ma difensiva, che va al di là dell'occasione contingente, e guarda alla situazione complessiva della disputa con la Crusca, quasi a disinnescare, *a parte auctoris*, ogni confronto a distanza, e a proprio vantaggio, fra la *Liberata* e il *Furioso*.

Un "sintomo di debolezza", si direbbe (che non ha nulla a che fare con la saldezza di quelle posizioni teoriche, ma più che molto con la difficile situazione del Tasso recluso a Sant'Anna, con un controllo limitato sui propri scritti, e chiamato in causa in una polemica di quel rilievo e di quella importanza), che dà forse conto anche dell'altra cauta apertura del discorso tassiano, pronto a far credito all'esigenza del «verso» (in parziale deroga ad Aristotele) nella definizione stessa della poesia:

Ma s'alcuno volesse ridurre la poesia a due generi, come alcune cose sogliono ridursi, a le quali non basta uno solamente, io dico a l'imitazione ed a l'armonia; non averebbe costui contrario Platone, né Massimo Tirio, né Plutarco, né altri filosofi platonici e peripatetici; e forse non averebbe contrario Aristotele medesimo ne' *Problemi*, che, sotto quella parte la quale contiene la quistione appartenente a la musica, ne tocca alcune che sono comuni a la poesia. Ma senza dubbio l'armonia, o la musica, o 'l verso non può solamente esser genere della poesia; e c'è necessaria l'imitazione, come principale [...]<sup>35</sup>.

Se l'ipotesi del "doppio genere" della poesia resta irrelata anche nella tarda produzione tassiana, interessante appare invece la sequenza delle *auctoritates* convocate: che, al di là dell'occasione, e delle sue istanze apologetiche (ove molto si nega, e tuttavia qualcosa si concede), guardano a interessi e letture ben attestate in questo stesso giro di anni<sup>36</sup>. E non a caso, e con spe-

-----  
<sup>34</sup> Ed. cit., p. 424; e cfr. *Discorsi dell'arte poetica*, ed. cit., pp. 23-24.

<sup>35</sup> Ed. cit., p. 421.

<sup>36</sup> Si veda da ultimo T. TASSO, *Lettera sul matrimonio. Consolatoria all'Albizi*, a cura di V. Salmasso, Roma-Padova, Antenore, 2007.

cificazioni ulteriori, la lista delle testimonianze qui addotte troverà luogo anche nel sesto dei *Discorsi del poema eroico*<sup>37</sup>: non alla rubrica “definizione della poesia”, ma nel lungo *excursus* sull’“elezione del verso” («[...] l’armonia de l’amorose parole e de’ numeri [...] possono addormentar gli animi e intenerirli co ’l piacere<sup>38</sup>. Laonde nell’eleggere il verso ancora dee mostrarsi giudiziosissimo il poeta eroico [...]»):

[...] la stanza d’otto versi [...] può assai acconciamente esser cantata con armonia dorica o con alcuna simile, s’in questa età n’abbiamo simigliante<sup>39</sup>, la qual non riceva molte mutazioni, e somigli quella lodatissima non solo da Socrate e da Platone ne’ dialogi de la *Republica* e de le *Leggi*, ma da Aristotele ancora ne’ suoi *Problemi* e ne l’ottavo de la *Politica*, e da Plutarco e da Massimo Tirio e da altri gravissimi scrittori.

“Platonismo”, dunque, ma di buona lega, a giudizio del Tasso, nel nome della frequentazione di filosofi «che congiungono l’opinione platonica e l’aristotelica, o almeno fanno professione di non impugnarla»<sup>40</sup>, assai diversamente da quanto avviene nel Patrizi, cattivo “platonico”, evidentemente, oltre che avverso ad Aristotele, e, per inciso, dimentico di Plotino, nel momento stesso di giudicare del “costume” dei personaggi omerici<sup>41</sup>.

Proprio la difesa di Omero, certo strettamente dipendente da quella di Aristotele, ma qui condotta innanzi con una *outrance* che non trova riscontro né nelle vicende ideative e compositive della *Liberata*, con i relativi antecedenti e paratesti teorici, né nel postumo *Giudizio*<sup>42</sup>, quando non è più in questione l’“omerismo” della *Conquistata*, ma la difesa del «perfetto poema», e insomma il nuovo equilibrio fra modelli e regole ricercato nella *Gerusalemme* rifatta, risulta a quest’altezza cronologica il dato più saliente, per le

-----

<sup>37</sup> Ed. cit., pp. 251-253.

<sup>38</sup> Palinodia a distanza della lunga sequenza del giardino di Armida nella *Liberata*.

<sup>39</sup> E si pensi al lungo *excursus* al riguardo del dialogo *de gli idoli*.

<sup>40</sup> *Discorso sopra il parere...*, ed. cit., p. 418.

<sup>41</sup> Ed. cit., p. 427: «Ma quando il Patricio biasima tanto il costume delle persone introdotte da Omero, dovrebbe ricordarsi quel che scrive Plotino, dottissimo filosofo, ch’il poema non sarà bello, s’alcuno ne togliesse i peggiori [...]»; e cfr. *Lettere*, ed. cit., II, n. 343.

<sup>42</sup> *Giudizio sovra la «Gerusalemme» riformata*, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000.

sue implicazioni, del discorso tassiano. Difesa a ben vedere radicale, in cui il Tasso non solo mette a frutto molti spunti provenienti proprio dalle ripetute apologie della *Liberata* in corso fra le *principes* e l'avvio della polemica con la Crusca (dal già ricordato “costume dei peggiori” alla questione del titolo dei poemi, lungamente indagata nello scambio col Lombardelli<sup>43</sup>), ma intende risolvere alla radice l'antinomia Omero-Platone per la via, sottile, della relativizzazione del giudizio platonico: dato più interessante, sotto il profilo teorico, della quasi scontata ripresa di una tradizione esegetica intesa a distinguere fra “lettera” e “sensi riposti”<sup>44</sup>:

Nondimeno, perch'egli [*Platone*] ne' dialoghi *del giusto*<sup>45</sup> non insegna l'arte poetica, ma la politica, si deve aver molto risguardo a' poeti, né da' principi tutte le cose debbono esser lor concesse; quantunque quelli stessi, che non sono approvati, debbono esser onorati per l'eccellenza dell'ingegno e per la divinità dell'arte, come dimostra Platone in quelli stessi dialoghi ne' quali scaccia Omero. Ma non è ragionevole che s'alcuno si diletta d'Omero, porti odio a Platone; o s'altri si maraviglia di Platone, dispreggi Omero: perché se Platone avesse voluto formare una repubblica simile a quella di Creta o di Sparta, o al regno di Sicilia, ci sarebbero stati necessari molti Omeri; ed Esiodo ed Orfeo parimente ci si sarebbe chiamato, sì come ci sono necessari molti fisici: e se Omero ne fu discacciato, Ippocrate, coronato ed unto, sarebbe escluso nella istessa maniera<sup>46</sup>.

Indubbi i punti di contatto col dialogo *de gli idoli*, per quel che concerne l'insistenza sulle corrispondenze necessarie tra le “forme di governo” e le “forme della poesia” (e, nel dialogo, della tradizione figurativa): argomento

-----

<sup>43</sup> *Discorso sopra il parere...*, ed. cit., p. 426: «Né merita Omero alcun biasimo perché intitolasse il poema dal luogo [...]». Per la disputa col Lombardelli, cfr. più sopra la nota 8 e i relativi rinvii.

<sup>44</sup> *Discorso sopra il parere...*, ed. cit., p. 428: «Zenone c'insegnò ch'Omero aveva scritto alcune cose secondo l'opinione, altre secondo la verità [...]. La qual difesa è conforme a quel che dice Aristotele, ch'i poeti dicono le cose o come sono, o come son credute, o come possono essere: e Plutarco ancora c'insegna come debbano esser interpretate quelle dette da Omero; e Massimo Tirio scrisse, ch'ogni poesia dentro ha più opinioni della religione [...]».

<sup>45</sup> *La Repubblica*.

<sup>46</sup> *Discorso sopra il parere...*, cit., p. 428.

come si sa assai delicato, in piena stagione controriformistica. E tuttavia, rispetto alla ripresa tassiana della definizione di Omero come poeta «da re», con la chiamata in causa del celebre giudizio di Alessandro Magno<sup>47</sup>, più conta, probabilmente, l'approdo, nel nome di Omero e degli archetipi della poesia eroica (l'*Iliade*, ma anche l'*Odissea*<sup>48</sup>), alla pura e semplice "difesa della poesia": fuori del tempo e assoluta, dove l'icona di Omero, oltre che fungere da modello pur significativo per il futuro rifacimento della *Gerusalemme*, vale, qui e ora, come compenso e rifugio, per il recluso di Sant'Anna, a fronte di ogni attacco e di ogni polemica:

[...] la virtù derivò a' barbari da' versi d'Omero, perché tutta la sua poesia altro non è ch'una lode della virtù, per testimonio del gran Basilio istesso: laonde ha superata la morte e l'invidia; e s'alcuna cosa fra' mortali è immortale, niuna più s'avicina a l'eternità della poesia d'Omero: talch'egli è più sicuro da le ingiuste opposizioni e da la maledicenza, che la sommità del monte Olimpo da' venti e da le tempeste<sup>49</sup>.

#### ARISTOTLE, FRANO PETRIĆ OF CRES AND TASSO'S *REPLY*

The polemics between Tasso and Frano Petrić of Cres, which has been investigated several times in the last few years, leads one to reread Tasso's *Reply* in the context of the author's defence of *Jerusalem Delivered* and Aristotle's *Poetics*. The research coincides with the current interest in Tasso's minor prose works, including his reading of Aristotle (unreleased notes accompanying *Poetics* in print).

-----  
<sup>47</sup> Ivi, p. 428.

<sup>48</sup> Definita con nettezza «poema eroico» (ivi, p. 427: «E perché il Patricio da l'umiltà delle persone par che argomenti che l'*Odissea* non sia poema eroico; rispondo che l'argomento sarebbe forse bastevole a provare, se il poema fosse imitazione degli agenti: ma egli è principalmente imitazione dell'azione; laonde essendo eroica l'azione, il poema è necessariamente eroico».

<sup>49</sup> Ivi, p. 429.

L'intervento si propone di analizzare lo stile della saggistica di Claudio Magris e, in particolare, l'uso di exempla autobiografici e narrativi nel corpo dell'argomentazione. A tal fine si sono rilevati e interpretati tutti i casi in cui nei tre libri saggistici magrisiani (*Dietro le parole*, 1978; *Itaca e oltre*, 1982, *Utopia e disincanto*, 1999) compare il genere letterario dell'exemplum, che - come è noto - ha radici illustri nell'arte predicatoria medievale. Il connubio tra saggistica e autobiografia permette infine di gettare una nuova luce interpretativa anche sulla scrittura narrativa di Magris e sul rapporto, dialettico e conflittuale, tra retorica e persuasione.

## UNA PALLINA DI CARTA: Strategie retoriche del saggismo di Claudio Magris

I. Un saggio di Claudio Magris dal titolo *Un pallina di carta ovvero del pregiudizio*, compreso fra quelli riuniti in *Utopia e disincanto* (1999), si apre con un breve, divertente aneddoto autobiografico relativo agli anni triestini di liceo:

Doveva essere l'aprile o il maggio del '56. a Trieste. Eravamo in II liceo e, durante l'ora di greco, un mio compagno, Cecovini, aveva lanciato una pallina di carta che era finita, inopinatamente, sulla testa calva del professore, chino sulla cattedra a leggere il registro. Il professore alzò gli occhi, vide davanti a sé lo studente che sedeva in primo banco, De Cola, e lo identificò senz'altro e immediatamente con l'autore del lancio. "Tu, caro De Cola, che ti diverti a tirare palline di carta...". L'accusato protestò vivacemente la sua innocenza, ma invano, perché l'insegnante continuava a dirgli, bonario e imperterrito: "Eh, caro De Cola, tu hai l'abitudine di tirare palline di carta, lo so...Ti piace fare il Pandaro, l'arciere troiano, eh..."

Dopo qualche minuto il vero colpevole, da uomo d'onore, si alzò e disse: "Professore, sono stato io." Al che l'insegnante, dandogli un'occhiata distratta, replicò: "Ah sì, sei stato tu, va bene...però anche tu, De Cola, con la tua mania di tirare palline di carta..." Da quel giorno, ogni volta

che entrava in classe il nostro professore di greco, grande conoscitore e docente della sua materia, apostrofava subito De Cola: “Tu, che tiri sempre palline di carta...lo so, lo so, quella volta è stato Cecovini, ma anche tu, con questa tua pessima abitudine...”<sup>1</sup>

Chiuso il ricordo di scuola, lo si offre al lettore interpretato come una parabola didattica e rivelatrice. Ci si sposta fulmineamente cioè dal particolare al generale e il tono da buffo e divertito si fa plumbeo e tragico: «quella lezione svelava il meccanismo del pregiudizio e dimostrava quanto esso si radichi profondamente in noi, senza venire scalfito dalle smentite della realtà». «Allo stesso modo, l'antisemita convinto che gli ebrei uccidano in sacrificio rituale bambini cristiani, non ha mai visto alcun ebreo commettere questo omicidio [...] ma ciò non turba le sue certezze»<sup>2</sup>.

L'uso dell'aneddoto didattico nel corpo dell'argomentazione è una modalità discorsiva di lunga durata. Ne fa menzione Aristotele nella sua *Retorica*, (1393 b)<sup>3</sup>. Non diversamente costruiva la sua prosa demistificante un grande antiaristotelico, illuminista *ante litteram*, come Galileo Galilei quando, nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, per estirpare nei lettori l'idea erronea che la Terra fosse immobile nell'universo, ricorreva al celebre aneddoto del notomista incapace di modificare il proprio pregiudizio sull'origine dei nervi anche davanti all'evidenza della dissezione di un cadavere.

Lo squarcio storico messo in cortocircuito col breve racconto autobiografico rinvia dunque, con un balzo vertiginoso, a questioni immani: e del resto, va notato che lo scritto è del 1989, che l'episodio liceale si svolge nel 1956, altra data epocale nella storia novecentesca dell'Europa orientale, e che la questione del razzismo finisce per alludere ben presto al progetto incompiuto del Moderno, con l'accecamento prepotente della ragione, e l'appello alla fragile ma necessaria tenacia illuministica contro ogni pregiudizio.

Quella lontana pallina di carta, godibile nella sua amenità come tante ore festose e chiassose passate a scuola, è dura da digerire per chi sa che, come è stato detto, la ragione è una piccola fiammella e l'universo un'im-

<sup>1</sup> C. MAGRIS, *Utopia e disintanto*, Milano, Garzanti, 1999, p. 288.

<sup>2</sup> Ivi, p. 289.

<sup>3</sup> Cfr. G. P. CAPRETTINI, *Animali, persone, cose* in *Simboli al bivio*, Sellerio, Palermo, 1992 pp. 131-144.

mensa notte scura, ma che abbiamo solo quella fiamma e che proprio per questo essa è tanto più preziosa, è la nostra sola possibilità di salvezza<sup>4</sup>.

Il testo saggistico, aperto dall'aneddoto autobiografico, si chiude inoltre con la proposta di uno specifico genere letterario come arma discorsiva al servizio alla dell'odierno "illuminista disincantato"

Dovrebbe assomigliare a un Esopo [...] che dall'ombra della storia e degli imperi narra, melanconico ma anche sanguigno e ove occorra sboccato, le sue favole di lupi ed agnelli, volpi e gru, rane e sparvieri, garzoni e cortigiane, leoni morenti e asini rimbaldanziti che sferrano loro un calcio, lasciando che, chi ha orecchie da intendere, intenda<sup>5</sup>.

II. *Una pallina di carta ovvero del pregiudizio* è un campione testuale esemplare: attesta un fatto stilistico e retorico importante della saggistica di Magris: l'uso dell'inserito narrativo, l'epica del dettaglio, la biografia dissolta in schegge, la tendenza consapevole all'*exemplum* autobiografico. Sul piano dei generi e delle strategie retoriche, infatti, l'aneddoto in questione sembra presentare le funzioni specifiche che l'*exemplum* assolveva nella predicazione e nei sermoni della tradizione medievale cristiana: la brevità e veridicità, la retorica pedagogica della persuasione, la finalità didattica e morale<sup>6</sup>.

E' questo un aspetto non marginale e non del tutto sondato dai pur numerosi contributi critici sullo stile di Magris apparsi in Italia e all'estero specie dopo il grande successo internazionale di *Danubio*. Il più rilevante lavoro critico su Magris, la monografia di Ernestina Pellegrini (*Epica sull'acqua*, Moretti e Vitali, Bergamo, 1997), a esempio, si occupa programmaticamente solo del narratore. Eppure Tito Perlini negli anni Settanta e, più recentemente, Pier Vincenzo Mengaldo, hanno segnalato una presenza narrativa occulta nelle pagine saggistiche di Magris che, «come ogni vero saggista, è un romanziere *refoulé*: Magris è un saggista che racconta per aneddoti, montati cinematograficamente nel tessuto discorsivo»<sup>7</sup>.

-----  
<sup>4</sup> C. MAGRIS, *Utopia e disintanto*, op. cit., p. 290.

<sup>5</sup> Ivi, p. 291.

<sup>6</sup> Cfr. LE GOFF, CL. BRÉMOND e J.C. SCHMITT, *L'"exemplum"*, Institut d'Etudes Médiévales de Louvain, Brepols Tournhout, Belgium, 1996, pp. 36-37.

<sup>7</sup> T. PERLINI, *Magris o della rievocazione al quadrato*, in Nuova corrente, n. 63, 1974, p. 172 e P.V. MENGALDO, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

La “conversione” vulcanica alla narrativa, dopo *Illazioni su una sciabola* (1984) ha probabilmente spostato l’attenzione degli studi su un fatto stilistico e retorico diametralmente opposto rispetto a quello qui considerato: vale a dire sul saggismo e autobiografismo più o meno occultati e incistati entro testi “creativi”, con rielaborazioni di frammenti di viaggio o reinvenzione di fatti storici e archivistici.

Qui si terrà conto invece di un repertorio di *exempla* autobiografici inclusi in apertura (o talvolta in chiusura) di articoli di giornale, editoriali, recensioni, testi di conferenze, riuniti dall’autore in tre raccolte: *Dietro le parole* (1978), *Itaca e oltre* (1982) e *Utopia e disincanto* (1999). Si escluderà pertanto non solo la prosa d’invenzione, più o meno “spuria”, venata di saggismo, *reportage* e documentarismo (da *Illazioni su una sciabola* (1984) a *Lei dunque capirà* (2006) ma anche la grande saggistica critico-letteraria sul mito asburgico (*Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, 1963), su Roth (*Lontano da dove*, 1971) e sul nichilismo (*L’anello di Clarisse* 1984) la cui misura più impegnativa e il cui stile più scientifico-accademico (con uso di un fitto apparato di note bibliografiche) non permettono la divagazione e digressione autobiografica.

Il materiale è comunque assai vasto: si tratta in tutto di 181 brevi saggi disposti su un arco cronologico che copre esattamente un trentennio: dal 1968 al 1998. Nei 72 articoli riuniti nella prima raccolta, la tipologia testuale in questione compare una sola volta e per di più nella forma attenuata dalla terza persona; 7 volte nei 48 scritti della seconda raccolta; 9 volte nei 61 testi della terza raccolta. Vi è dunque un progressivo incremento dell’uso retorico dell’aneddoto autobiografico, che si farebbe ancora più significativo se si dovessero contare anche i 39 brevi testi compresi nel recentissimo *L’infinito viaggiare* (Mondadori, 2005), incentrati sul tema del viaggio, ai confini tra il puro taccuino soggettivo e il modello, rielaborato creativamente, di *Danubio*.

Sia detto qui di sfuggita: può sembrare paradossale parlare di intellaiatura retorica a proposito della scrittura di Magris ammiratore di Michelstaedter, il geniale pensatore goriziano che nella sua *La persuasione e la rettorica*, prima del suicidio, aveva fatto ricorso ai greci antichi, da Parmenide a Socrate, per demistificare l’avventura ingannatrice dell’oratoria che a suo avviso, da Aristotele a Croce, si è staccata dalla verità a scopo di prevaricazione o di edificazione. Ma su questo nodo contraddittorio avremo modo di tornare.

III. Passando dagli aspetti retorico-formali alla “materia del contenuto”, e in questo caso, agli aspetti della vita dell’autore narrati e posti in cortocircuito con l’argomentazione, sembra che ad ottenere cittadinanza entro il tessuto della saggistica magrisiana siano sempre e solo eventi relativi alla sfera culturale e/o pubblica: ricordi di lettura e di scuola, frammenti memoriali riguardanti altri scrittori italiani ed europei, situazioni di lavoro (viaggi, convegni, conferenze).

Dei primi si è già in parte detto: il liceo-ginnasio triestino è il teatro di alcune brevi narrazioni apparentemente scanzonate (come in *La scuola: riso e libertà* o in *Elogio del copiare*, in *Utopia e disincanto*) ma i cui obiettivi polemici o educativi, non appena si è chiuso il sipario adettotico, vengono elencati senza mezzi termini: «l’arroganza, la spocchia intellettuale, il fanatismo di ogni genere, la presunzione»<sup>8</sup> Tra le prime letture personali, un posto rilevante spetta a Sagari, prima ingenua esperienza universale di totalità marina, epica del coraggio contrapposta all’esaltazione della forza tecnologica.

Le letture salgariane sono un momento stimolante nell’adolescenza, un ponte verso altre esperienze; il mare familiare del Corsaro nero finisce per sfociare, attraverso molte tappe intermedie, in quello tanto più vasto di Conrad o di Melville. E in fondo l’epica primordiale del coraggio e della viltà mantiene (...) una sua verità di vita sincera, di confronto diretto con l’esistenza, contro i miti tecnologici che presuppongono a priori la vittoria del sistema tecnologicamente più avanzato<sup>9</sup>.

Più complesso è il gruppetto di *exempla* incentrati su memorie di scrittori e poeti direttamente conosciuti, che appaiono come fugaci larve di un sogno, incorporee tracce memoriali di un transito (come Singer nelle Alpi Svizzere, o Borges a Venezia), o voci telefoniche (Canetti, Primo Levi) o minimi segni cartacei (Montale).

A esempio il brevissimo racconto autobiografico sullo scrittore ebreo-polacco Isaac Singer, secondo la consueta strategia retorica, è subito lapidariamente chiosato con un: «Singer aveva ragione»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> C. MAGRIS, *Utopia e disincanto*, op. cit., p. 290.

<sup>9</sup> C. MAGRIS, *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 2002, p. 67.

<sup>10</sup> C. MAGRIS, *Un tradimento dei chierici*, in *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1991, p. 193

(Singer) una volta, passeggiando fra i boschi, in montagna, mi diceva fermandosi ogni tanto a indicare col bastone un fiore o una foglia ai margini della strada, quanto poco valesse la poesia dinanzi alla misteriosa vita di quel fiore o di quella foglia ...

Tra questi testi, vale la pena di soffermarsi soprattutto su quelli che mettono in scena due scrittori smaterializzati, presentati per sineddoche, rispettivamente come una voce contraffatta nella cornetta del ricevitore (Canetti in *Lo scrittore che si nasconde*) e mediante i puntini di sospensione tracciati sul bianco di un biglietto (Montale in *I puntini di Montale*). Iniziamo da Canetti:

Due anni fa, prima di partire per Zurigo, avevo telefonato a Canetti, sperando che in quei giorni fosse a casa e che mi fosse possibile rivocerlo. Non rispondeva nessuno e provai a fare il numero del suo vecchio appartamento di Londra, la città nella quale aveva vissuto, oscuro e ignorato, per tanti anni [...]. La voce di un'anziana signora inglese, sentito il mio nome, mi disse gentilmente che Canetti sarebbe venuto subito e infatti qualche attimo dopo egli era all'apparecchio, cordiale e affettuoso: diceva che si era ritirato a Londra, lontano dalla famiglia, per qualche settimana, per finire un libro e potersi rendere irreperibile quando ne avesse voglia o necessità, soprattutto per stare solo. "Anzi", aggiunse dopo una pausa, "mi scusi, per un momento fa, sa ero io al telefono, prima, quando Lei ha chiesto di parlare con me..."<sup>11</sup>

Subito dopo inizia la decodificazione didattica: Il poeta che aveva dedicato pagine indimenticabili alla metamorfosi si era trasformato, per un istante, in una sua inesistente governante. Forse, prima di rientrare in se stesso e di tornare al telefono, aveva fatto il giro della stanza; certo si era rivelato maestro in un'arte difficile, quella di giocare da soli, con e contro se stessi, con tutta la serietà e l'ilarità del vero gioco.

E' un comico episodio di auto-mascheramento. Ma lo sdoppiamento di Canetti al telefono si rivela un pretesto capace di additare a una Totalità: si fa riferimento infatti all'arte dissimulatoria in generale e a quella dello scrittore di *Auto da fé*, testo dirompente pubblicato nel 1935 ma capito solo

-----

<sup>11</sup> C. MAGRIS, *Itaca e oltre*, op. cit., p. 55

dopo molti decenni doipo, e proprio grazie ai camuffamenti e alle attenuazioni dello stesso autore

Perché *Auto da fè* venisse capito e accettato era forse necessario un altro scrittore, quello che è balzato alla ribalta trent'anni dopo, accompagnando la fortuna del suo libro come se si trattasse di una fortuna postuma. E' il Canetti dei saggi e dell'autobiografia, delle interviste e dei discorsi, un Canetti che spiega e illustra se stesso[...]<sup>12</sup>

Anche il frammento dedicato a Montale, non privo di una patina ironica, realistica e piacevole, sulle prime sembra stabilire tra il locutore e il lettore una furtiva connivenza

Era il marzo o l'aprile 1975; qualche settimana prima, in un elzeviro sul "Corriere" avevo espresso consenso nei confronti di Pasolini e della posizione assunta da lui in quei giorni nelle polemiche sull'aborto e avevo parlato della sua capacità di vivere e testimoniare direttamente, sulla sua stessa pelle, le lacerazioni collettive ed epocali.

Poco tempo dopo quel mio articolo, conversando a Milano con Nora Baldi che era andato a trovarlo, Montale le disse che non dovevo nominare Pasolini, neanche nei casi in cui potesse aver ragione, che quel nome comunque non dovevo farlo, e la incaricò di trasmettermi questa ingiunzione. Come un ufficiale quando riceve da un superiore un ordine che gli pare rischioso e azzardato, la gentile e pronta intermediaria pregò il poeta di metter questo divieto per iscritto. Montale la guardò con un'aria divertita e innocente, borbottò che era troppo vecchio per impelagarsi in discussioni e controversie e le disse che avrebbe scritto un biglietto ma solo parzialmente e che lei, consegnandomelo, avrebbe integrato a voce le lacune del messaggio. Così arrivò nelle mie mani quel frammento: "Caro Claudio Magris...il suo Eugenio Montale..."<sup>13</sup>.

Come di consueto, però, chiusa la narrazione, Magris la interpreta al servizio del suo lettore, non omettendo di classificarla come genere o sottoge-

-----

<sup>12</sup> Ivi, pp. 58-59.

<sup>13</sup> Ivi, p. 234.

nere letterario, e traendo dal minimo caso una lezione generale: la piccola reticenza e dissimulazione montaliana è connessa alla vasta questione della dissoluzione dell'io:

La storia di quel biglietto è un apologo che mostra una radicale contrapposizione fra i due poeti che, negli ultimi decenni, hanno scrutato più a fondo il groviglio, il pantano, il deserto della nostra storia, Nell'ironia con la quale Monyale dissimula nei puntini di sospensione, come in una balletto, la propria avversione per Pasolini c'è, probabilmente, lo sprezzante pudore del poeta secondo il quale la realtà ha reso superfluo l'io<sup>14</sup>.

IV. Come nella saggistica maggiore, dedicata a Roth, Kafka, Ibsen, Rilke, Svevo, Musil, anche in queste pagine minori balena più volte dunque l'"anarchia degli atomi" celebrata da Nietzsche, la fine nichilistica dell'individuo divenuto un oscillante fascio di percezioni.

La crisi di ogni totalità non riguarda non solo il soggetto, ma anche lo spazio e il tempo. Di questa esperienza - per esprimere la quale Magris spesso ricorre alle metafore del *grumo*, della *sconnessione*, del *groviglio* - egli fu precocemente testimone, fin dall'infanzia triestina e istriana, divenuta poi un serbatoio di figuralità saggistico-poetica, con i temi del viaggio, dell'ulissismo, dell'epica sull'acqua, cantati con disincanto, cioè nella consapevolezza acuta che «la letteratura moderna non è un viaggio per mare, bensì attraverso la polvere e la desolazione, come quello di don Chisciotte»<sup>15</sup>.

Fuori, sul mare, il vento spinge via le nubi, increspa le onde e fa fuggire le spume una dopo l'altra, verso le coste bianche e la terra rossa dell'Istria, in un orizzonte terso, in una luce di nordica lontananza che mi sembra il fondo trasparente della vita stessa, la promessa di tutto ciò che ci manca. Ma dentro, nei caffè e nelle osterie, il tempo si è rappreso in grumi distinti e adiacenti; [...] Il fascino del non-tempo triestino, del suo mosaico eterogeneo e sconnesso, è questa promessa

-----  
<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> ?, p. 31.

sempre rimandata e differita, questo tramonto della vecchia Europa che attende sempre che venga la sua ora<sup>16</sup>.

La risposta magrisiana a questa *sconnessione* non è tuttavia il cinismo postmoderno, la liquidazione di ogni idea di solidarietà e di giustizia conseguente alla fine dei grandi miti progressisti della Modernità. Per Magris, Don Chisciotte ha bisogno di Sancho Panza, l'utopia e il disincanto anziché contrapporsi devono sorreggersi e correggersi a vicenda. Le mitologie vanno dolorosamente smascherate ma, grazie a questa demistificazione, a cui concorre l'esperienza letteraria e artistica, insieme alle esperienze della vita, l'io può ricostituirsi come "identità ironica": la vigile ironia che protegge paradossalmente l'incanto può riconnettere i frammenti dell'individuo in «un'unità fondata su valori permanenti»<sup>17</sup>.

A testimoniare esemplarmente questa paradossale tensione antinichilista<sup>18</sup> della scrittura magrisiana, è un altro apologo, dal titolo *Un padre, un figlio*, datato 19 marzo 1996, compreso stavolta tra le note di viaggio di *L'infinito viaggiare*.

Il breve fatto si svolge nel monastero di Pedralbes, a Barcellona. Nella sala del museo, tra i visitatori, un lindo, anziano signore dall'aria tranquilla conduce per mano il figlio, affetto dalla sindrome di Down.

I due, davanti a me, si fermano di fronte a un quadro e il padre spiega al figlio, sempre tenendolo per mano, la *Vergine dell'umiltà* del Beato Angelico [...] l'ombra da cui esce il *Ritratto di Antonio Anselmi* di Tiziano, il canarino che scappa dalla sua gabbia nel *Ritratto di una dama* di Pietro Longhi. Il figlio sta a sentire, accenna con la testa, mormora ogni tanto qualcosa, può avere quaranta o cinquant'anni, ma ha soprattutto l'età indefinibile di un bambino avvizzito. Il padre gli parla, lo ascolta, gli risponde probabilmente è da una vita che fa questo e non sembra né stanco né angosciato, ma compiaciuto di insegnare al figlio ad amare i Maestri.

-----  
<sup>16</sup> C. MAGRIS, *I luoghi della scrittura: Trieste*, in *Itaca e oltre*, op.cit., p. 283.

<sup>17</sup> *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1999, p. 27.

<sup>18</sup> Cfr. G. CABIBBE, *La visione del nichilismo in Claudio Magris*, in «Nuova antologia», aprile-giugno 1989, fasc. 2170, pp. 179-208.

Giunto davanti al *Ritratto di Marianna d'Austria*, regina di Spagna, si china per leggere il nome dell'autore, poi si rizza di scatto e, rivolgendosi al figlio, gli dice, in un tono di voce più alto "Velàzquez!" e si toglie il cappello, alzandolo il più possibile.

L'interpretazione autoriale di questa epifania, anche stavolta non tarda

La croce che, con la minorazione del figlio, gli è stata gettata addosso da un'ingiustizia imperdonabile, non ha curvato le sue spalle, non lo ha piegato né incattivito, non gli ha tolto la gioia di riconoscere la grandezza, relderle omaggio e farne partecipe la persona per la quale verosimilmente vive, suo figlio [...] Quell'amore paterno e filiale fa sì che quelle due persone si bastino, come si basta l'amore.

L'apologo ricorda molto da vicino una pagina de *La giornata di uno scrutatore*, lo stupendo racconto di Calvino ambientato negli interni del Cottolengo torinese. Anche lì, la spirale di dubbi intono ai valori illuministici che - assaliva e avvolgeva il protagonista, un intellettuale progressista in un seggio elettorale tra deficienti e deformi reclusi, rischiava di trascinare ogni razionalità nel gorgo dell'insensatezza, ma al lettore - mediante un apologo - veniva offerto un punto fermo minimo: un padre spezza le noci e imbecca, silenzioso e paziente, un figlio minorato. I due sono necessari l'uno per l'altro. L'universale umano calviniano inizia, nel groviglio del Cottolengo, là dove inizia l'amore.

Magris si protende oltre i confini dell'io umanistico, e sapendo quanto sia labile e cedevole, si astiene quasi sempre dal dire "io". Ma nei suoi reticenti aneddoti autobiografici, e proprio grazie all'appassionata distanza, egli ricompono le proprie schegge, estrae l'essenza dal pullulare delle sensazioni, perché nel suo esercizio cogitativo abita un *bisogno urgente di comunità solidale*.

Il saggio, come vuole Adorno, si inverte nel procedere, e rinvia in modo permanentemente provvisorio alla verifica soggettivo/oggettiva.

Forse allora anche nella sua scrittura narrativa Magris parla di se stesso servendosi di destini altrui, forse la stesso pudore di nominarsi, la stessa «consapevolezza della pluralità dispersiva degli stati di coscienza», è la cifra dell'intera scrittura magrisiana.

Non è un caso che *Un altro mare*, indicato da molti recensori come la prima vera prova pienamente narrativa di Magris, rechi come sottotitolo *Come una biografia*. Magris lì ha ricostruito la vicenda di Enrico Mreule, giovale grecista che nel 1909 lascia Gorizia per sparire in Argentina e vagare “persuasamente” in Patagonia. Ma sotto la vicenda baluginano altri fantasmi biografici e una fuga di luoghi e di temporalità giustapposte: in primo luogo l’amico di Mreule, Carlo Michelstaedter, e l’ossessione viaggiante dello stesso Magris, Trieste, la costa Dalmata, la Gorizia asburgica, l’Italia fascista, i campi di sterminio nazisti, i lavori forzati nella Jugoslavia di Tito<sup>19</sup>.

Mreule fugge in Patagonia, sparisce come Majorana e cerca nell’oblio, nel fluire smemorato, “oltre la vana fede nell’io”, un antidoto contro il pericolo della retorica. L’edizione critica dell’epistolario di Michelstaedter dà Mreule per scomparso ventisei anni prima, e Magris ci restituisce narrativamente la zona in ombra di quell’esistenza (come fece Sciascia per Majorana) oltre gli scogli dell’Istria, nelle praterie della Patagonia. Ma lo fa montando - ancora una volta - con scarni documenti un lungo apologo biografico, inteso delle sue metafore ossessive marine, dei suoi *topoi*, metafore e nuclei tematici ricorrenti. Uno scrittore, del resto, è sempre condannato alla forma: può solo avvertire il suo lettore che, oltre la pagina, c’è la vita, che può bucare il foglio, scompaginare le carte. Così, nella lettera a Leo Popper che apre *L’anima e le forme*, il giovane Lukacs rifletteva sul rapporto tra Forma e Vita nella *Forma del saggio*

Per il critico, dunque, il momento del destino è quello in cui le cose diventano forme, è l’attimo nel quale tutti i sentimenti e le esperienze che erano al di qua e al di là della forma ricevono una forma, si mescolano e si coagulano in una forma. [...] Ma [...] il saggista ha bisogno della forma solo come esperienza, solo come realtà vivente, ha bisogno di ciò che in essa è realtà vitale dell’anima.

-----  
<sup>19</sup> Cfr. E. PELLEGRINI, *Epica sull’acqua. L’opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti e Vitali, Bergamo, 1997. pp. 120-145.

### A SMALL BALL OF PAPER: RHETORICS OF MAGRIS'S ESSAYS

The aim of this paper is to analyse the elements of Claudio Magris's essays with special emphasis placed on the use of autobiographic and narrative *exempla* in the course of argumentation. For this purpose, all the occurrences of such examples in Claudio Magris's three books of essays have been collected and interpreted (*Dietro le parole*, 1978; *Itaca e oltre*, 1982; *Utopia e disincanto*, 1999). It is common knowledge that the genre of *exemplum* originated from Medieval sermons. The unity of essay and autobiographic literature provides an opportunity for new interpretations of Magris's narrative procedures as well as that of dialectic and conflicting relationship between rhetorics and persuasion.

Flavia Ursini

Università di Padova | *Conference paper*

---

La comunicazione propone di riprendere il *fil rouge* diacronico degli studi relativo ai rapporti linguistici tra le due sponde dell'Adriatico, allo scopo di valorizzare una cospicua fonte di dati non ancora sufficientemente esplorata in tutte le sue potenzialità: l'*Atlante Linguistico Mediterraneo*, di cui sono state pubblicate alcune carte, saggi di commento nel relativo *Bollettino* ed alcuni studi parziali. Le moderne opzioni tecnologiche consentono modalità di elaborazione dei materiali e loro diffusione impensabili in un anche recente passato e l'argomento si presenta in piena consonanza con le attuali politiche culturali in tema di coesione internazionale.

## INTERAZIONI LINGUISTICHE NELL'AREA ADRIATICA SETTENTRIONALE

Per una valorizzazione culturale delle risorse di documentazione

Il tema da me prefigurato è ben noto agli specialisti e vanta una bibliografia davvero consistente, quindi il titolo della mia comunicazione equivale alle classiche "quattro parole sull'universo". Ma l'obiettivo di quanto mi propongo di presentare in questa sede è chiarito dal sottotitolo. Intendo orientare l'attenzione su una risorsa di documentazione linguistica, a mio avviso non sufficientemente valorizzata, che reca tenaci tracce delle intersezioni culturali, antiche di secoli, tra le due sponde adriatiche. Queste considerazioni hanno anche un risvolto operativo: sollecitare le colleghe e i colleghi interessati a quest'area di studi, che partecipano al colloquio, ad un lavoro comune.

Carlo Tagliavini nel 1937 affermava che «uno dei capitoli più interessanti dell'espansione culturale italiana nell'Oriente europeo è quello che riguarda l'influsso della lingua italiana sulle lingue dell'Europa orientale e, in particolare, su quelle balcaniche»<sup>1</sup>. La citazione è per me un punto di partenza autobiografico e culturale: autobiografico perché Tagliavini fu il mio primo maestro di Glottologia all'Università di Padova; culturale, in quanto si tratta della bibliografia più remota su questo specifico tema sul versante adriatico occidentale.

---

<sup>1</sup> C. TAGLIAVINI, *I rapporti di Venezia coll'Oriente balcanico*, in *Scritti minori*, Bologna 1982, p. 337.

Le parole di Tagliavini tuttavia mostrano i segni del tempo, vale a dire i segni della prospettiva da cui si partiva in quell'epoca: l'espansione italiana e l'influsso della lingua italiana nel resto del mondo.

Nella giornata di studi adriatici tenutasi a Padova nel novembre 2003 ho mostrato come divergenti impostazioni teoriche, sostenute da contrapposte ideologie, hanno spesso e ampiamente condizionato anche problemi in apparenza neutri come quello della classificazione delle lingue. Il caso che, in quella occasione, ho considerato riguardava l'istrioto o istroromanzo o preveneto dell'Istria. Le diverse denominazioni, così come la ricostruzione delle fasi evolutive delle varietà locali, sono state per decenni orientate da schemi interpretativi semplificatori, inadeguati ad una situazione stratificata ed intricata quale è quella istriana. Solo nel 1989 Alberto Zamboni, *sine ira et studio*, ha dimostrato come gli scarsi indizi antichi e le apparenti contraddizioni del presente possano essere ordinati in una matrice più complessa, ma, proprio perché più complessa, più adeguata alla storia dell'Istria.

Sul tema delle interazioni linguistiche, dopo Tagliavini, numerosi sono stati i contributi che hanno evidenziato le correnti in entrambe le direzioni. Deanović, Vinja, Muljačić, Cortelazzo, Folena, Jernej ed altri hanno affinato gli strumenti metodologici e prodotto dati raccolti da fonti diverse.

Sarebbe impossibile dare conto rapidamente di tutto ciò. Mi piacerebbe piuttosto prefigurare un'ipotesi di lavoro comune (non più quindi da due versanti che, nella migliore delle ipotesi, si integrano) su un cospicua fonte di dati che resta ancora non abbastanza esplorata in tutte le sue potenzialità. Si tratta dell'*Atlante Linguistico Mediterraneo*, l'ultima grande opera di geografia linguistica, di cui sono state pubblicate alcune carte, saggi di commento nel relativo *Bollettino* ed alcuni studi parziali.

Per comprendere la vastità del quadro delineato dall'*Atlante*, si può ricordare quanto dice A. Martinet: «A essayer d'imaginer la variété des contactes de peuples et de langues qui ont pu s'établir au cours des ages dans le Bassin de la Méditerranée, on est pris d'une sorte de vertige»<sup>2</sup>. L'assunto fondamentale che ne guidò la realizzazione fu sottoporre a verifica la nozione di 'affinità culturale' che, citando Deanović e Folena nel primo numero del «*Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo*» (1959), «adombrata dall'Ascoli, pro-

-----  
<sup>2</sup> A. MARTINET, *Affinités linguistiques en Méditerranée*, in «*Bollettino dell'ALM*» 8/9 (1966-67), p.10.

spettata genialmente dallo Schuchardt nel concetto di 'convergenza linguistica' [...] è stata una delle direttrici di lavoro più feconde di Antoine Meillet». Come si vede la prospettiva metodologica è profondamente mutata.

L'originalità dell'impresa sta principalmente nel fatto che «elemento connettivo, centripeto, è qui rappresentato da un 'vuoto linguistico', il mare come teatro di navigazioni in cui le rotte hanno la stessa funzione delle strade in terraferma, ma diversamente da quelle ammettono infinite possibilità di scelta e di variazione»<sup>3</sup>.

Sussiste un'ulteriore ragione di interesse in questi dati dell'ALM. Le inchieste furono condotte tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, quindi in un'epoca in cui le realtà nazionali, sorte dopo la fine della seconda guerra mondiale, erano consolidate,<sup>4</sup> ma non era ancora iniziata la fase di trasformazione sociale ed economica che porterà a profondi mutamenti anche linguistici.

Le località campione sono state sette sulla costa croata (Rovigno<sup>5</sup> in Istria, Punat a Veglia/Krk, Sali a Isola Lunga/Dugi Otok, Komiza a Lissa/Vis, Curzola/Korčula, Ragusavecchia/Cavtat, Muo a Cattaro/Kotor), tre sulla costa albanese (San Giovanni di Medua/Shengjin, Durazzo/Durrës, Santi Quaranta/Sarande) e 16 sulla costa italiana, dalla Venezia Giulia alla Puglia. Si tratta di piccole località di tradizione peschereccia e rappresentano forse il momento estremo di un processo culturale che è andato lentamente estinguendosi. Le parlate locali, romanze e slave, fino alla prima metà del Novecento hanno mantenuto intatta la propria individualità, ma oggi sono ormai ampiamente omologate alle lingue nazionali. Recuperare queste testimonianze, in larga parte inedite, riveste dunque una considerevole importanza nell'ambito della tutela e valorizzazione di un patrimonio storico in fase di obsolescenza. Inoltre il lessico raccolto è una terminologia tecnica e, in quanto tale, sfugge alla maggior parte dei dizionari generali che per alcune aree, da un lato e dall'altro dell'Adriatico, sono stati realizzati.

-----

<sup>3</sup> M. DEANOVIĆ, G. FOLENA, *Prospettive dell'Atlante Linguistico Mediterraneo*, in «Bollettino dell'ALM» 1 (1959), p. 10.

<sup>4</sup> Risultano interessanti alcune osservazioni dei raccoglitori che compaiono nei protocolli d'inchiesta: talora la consapevolezza della propria realtà linguistica nazionale in contrapposizione ad altre induce ad evitare i trasferimenti, pur radicati nell'uso. Cfr. anche L. DODBIBA, *Le inchieste albanesi*, in «Bollettino dell'ALM» 7 (1965), p. 48.

<sup>5</sup> Ho trascurato tuttavia in questa fase le località dell'Istria (oltre a Rovigno, anche Pirano, attualmente in Slovenia), perché le inchieste hanno registrato la varietà veneta e di conseguenza sarebbe improponibile parlare di contatti interlinguistici.

Le rilevazioni riguardano la cultura del mare ampiamente intesa (tipi di imbarcazioni; attrezzature per la navigazione e la pesca; meteorologia; microtoponomastica costiera e subacquea; fauna e flora marine; i tabù della lingua del mare), entro la quale, fin dall'antichità, sono state riconosciute osmosi e convergenze. Viene a delinarsi un insieme di campi semantici strettamente correlati, entro i quali è possibile verificare affinità significative su vari piani.

Tra le diverse opportunità offerte dall'Atlante (il questionario è di 810 domande) nel 1999, nell'ambito di un Convegno tenutosi a Udine sul tema dei *Processi di convergenza e differenziazione nelle lingue dell'Europa medievale e moderna*, ho preso in considerazione gli ittionimi, forse il settore più complesso, perché vi si riconosce un luogo specifico di creatività linguistica. Riprendo qui alcune valutazioni fatte allora, per mostrare qualche possibilità di elaborazione del ricchissimo materiale, valutazioni che, anche in questo caso, vengono ovviamente da una prospettiva e una competenza assolutamente parziali, di matrice veneta<sup>6</sup>.

Uno dei termini di riferimento classici per la terminologia nautica in Adriatico, in particolare per l'espansione dei venezianismi sulla costa orientale, è il lavoro di Kahane e Koshansky (1953-54). Gli autori avevano escluso tuttavia proprio gli ittionimi, sostenendo che la parlata dei pescatori, il cui commercio locale è meno dipendente dalle innovazioni di quello dei navigatori, risulta meno influenzata da Venezia di quanto non lo sia il resto del vocabolario nautico. Anche Vinja, che, al contrario, alla fauna dell'Adriatico ha dedicato opere fondamentali, osserva che le parole viaggiano con facilità, come le cose, ma ci sono anche parole che restano inopinatamente legate al suolo: tra queste nomi di luogo, nomi di piante e, appunto, nomi di pesci.

Il settore degli ittionimi si presenta di estremo interesse, come ha messo in evidenza G. Folena (1963-64), anzitutto per il carattere del tutto speciale e variabile, ai margini del lessico comune, spaziando dal patrimonio lessicale del pescatore attraverso quello del mercato fino a quello del consumatore (o, perché no, dei manuali gastronomici); poi per la natura particolare di questo lessico in ambiente mediterraneo, con la persistenza di strati linguistici antichi e la continua sovrapposizione e rielaborazione di materiali, paretimologie, e quindi fenomeni di incrocio e di rimotivazione semantica;

-----

<sup>6</sup> Poli di confronto per il veneto-veneziano sono stati i punti ALM Chioggia, sulla gronda lagunare veneziana, e Grado, territorialmente in Friuli, ma area di conservazione di una varietà veneta con tratti arcaici. Imprescindibile è la verifica lessicale nel *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio.

infine, e non ultimo, la presenza di una grande varietà di sinonimi areali e la mancanza in molti casi di un vocabolo di uso comune. È un campo di studio ideale per una verifica dei rapporti tra la costa e l'interno, delle sintonie tra correnti commerciali e correnti linguistiche, della tensione tra polionimia locale e livellamento terminologico derivante dalla unificazione commerciale e dal prestigio gastronomico di alcune specie.

Lungo i lidi orientali dell'Adriatico il tema è particolarmente pertinente, perché in questa regione abbiamo un antico convergere dall'interno di popolazioni dedite essenzialmente all'agricoltura e alla pastorizia, che giungendo sul mare portano con sé la terminologia della fauna d'acqua dolce e sulla costa apprendono il lessico dei popoli marinari con cui nel corso di secoli vengono a contatto. Di qui la complessità della stratificazione lessicale. Se per il termine indicante il 'pesce' (e le varie denominazioni composte con 'pesce': 'pesce bianco', 'pesce minuto', 'pesce di scoglio', ecc.) verificiamo una netta divisione in tre parti (*pése*, veneto a nord, *ri̇ba* al centro, e *pè̇đk*,<sup>7</sup> albanese a sud, con due latinismi agli estremi ed un nome slavo della fauna d'acqua dolce al centro), negli altri casi la distribuzione presenta intrichi che pongono non pochi problemi d'interpretazione.

Nell'ottica del contatto, e quindi delle consonanze linguistiche tra varietà, le categorie possibili sono ovviamente tre:

- il segno è analogo nella sua globalità e di conseguenza rileviamo identità nella forma del contenuto e nella forma dell'espressione (eventualmente con variazioni fonologiche)
- la corrispondenza è solo sul piano del contenuto: una stessa immagine, una stessa metafora sono rese con elementi formali differenti
- forma e contenuto sono totalmente diversi.

Quest'ultima è la categoria più critica, perché è talora il luogo delle più insidiose mimetizzazioni, di filiere imprevedibili per l'intervento delle rimotivazioni semantiche. Ne ha dato numerose dimostrazioni Vinja, tra le quali il caso della denominazione del 'palombo stellato' a Lissa, che è l'equivalente di 'cane sordo' (*glúhi pas*)<sup>8</sup>. Il significato 'sordo' è del tutto isolato e

-----  
<sup>7</sup> Le forme citate, qui e oltre, sono tratte dai protocolli dell'Atlante, semplificando le convenzioni di trascrizione suggerite ai raccoglitori in «Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo», I (1959), pp. 17-21.

<sup>8</sup> V. VINJA, *Le roman de Dalmatie, intermédiaire des éléments grecs dans l'ichthyonymie yougoslave*, in «Bollettino dell'ALM» 10-12 (1968-70), pp. 81-82.

la nozione stessa di ‘sordità’ non sembra adeguata come qualità attribuibile ad un pesce. Osservando che nella stessa Dalmazia diversi tipi di squali portano il nome di ‘cane blu’, non ignoto a Venezia (*can turchín*), Vinja ha pensato al greco *glaukós*, con il gruppo consonantico iniziale conservato grazie alla mediazione dalmatica e rimotivazione semantica attraverso il lessema croato più vicino formalmente.

Un numero non esiguo degli items considerati (circa il 45%), mostra conformità tra le località venete ed almeno uno degli altri punti di inchiesta (normalmente più di uno). La percentuale aumenta se teniamo conto di intrecci tra denominazioni di pesci diversi, meno facilmente quantificabili. Il riscontro, nella larga maggioranza dei casi, consiste in una conformità di tipo etimologico, con minime variazioni di natura fonologica. Ma conformità non significa necessariamente trasferimento o prestito.

Si tratta in primo luogo di ittioniimi largamente diffusi. Tutti i popoli che si sono succeduti sulla scena del Mediterraneo hanno adottato alcuni ittioniimi preindoeuropei. Un esempio spesso citato è la ‘salpa’, cui è stata dedicata una delle poche carte dell’*ALM* pubblicate. Altro esempio paradigmatico, analogamente pubblicato, è la ‘boba’, che, come la ‘palamita’, il ‘lanzardo’, l’orata’, rappresenta invece una delle fondamentali isoglosse greco-latine, le quali hanno simile, larga propagazione.

Specie che rivestano importanza economica e commerciale, o che siano pescate in grande quantità e giochino quindi un ruolo significativo nell’alimentazione, hanno denominazioni antiche e largamente diffuse. Un calmiere per il pesce del 1449 di Fiume (Rijeka), nel golfo del Quarnaro<sup>9</sup>, cita *salpe, cantre e cantroni, sfoie, rombi, passare e svassi, razie, toni e palamide*. In questa categoria rientrano la ‘cernia’, la ‘murena’, la ‘sardina’. Qui però criteri fonetici solitamente soccorrono a distinguere il tipo veneto da quello che conosce il tramite del dalmatico.

Se in *orá, oráda* (< AURATA), che raggiungono Lissa e Cattaro e, nella forma *uráde*, San Giovanni di Medua, è riconoscibile la forma veneta, la mancata sonorizzazione di *lovráta, ovráta, orát* di Veglia, Curzola, Ragusavecchia e Durazzo rimanda al dalmatico.

Al dalmatico è attribuibile la palatalizzazione della consonante iniziale di *čífal, zípal* per ‘cefalo’ (*sièvolo* in veneto) nei punti dalmati, che torna ve-

<sup>9</sup> M. DEANOVIĆ, Un calmiere per il pesce del 1449 a Fiume (Rijeka), in «Bollettino dell’ALM» 7 (1965), pp. 105-108.

lare nelle località albanesi. Così come, per il vocalismo, *tun*, che caratterizza il litorale croato, torna ad essere *tón*, *tóno* in Albania.

Più trasparenti certo le forme riconoscibili come venete anche per tipo etimologico. Sorprende la scarsa presenza di uno dei due ittioni citati come veneti fin dai trattati cinquecenteschi commentati da Ineichen (1960-61) e Folena (1963-64), la 'spigola'. Il *Labrax lupus*, nella forma *bransín*, *branzín*, compare solo a Cattaro (e come seconda risposta a Curzola), in concorrenza con i continuatori di *LABRAX* in Albania e tipi diversi in Dalmazia. Il *Dentex dentex* nella forma *dentál*, *dentále* raggiunge invece San Giovanni e Durazzo, mentre in Croazia conosce l'analogo slavo per 'dentato' (*subátaz*, *zubáz*).

Anche le denominazioni *kórbo*, *korbèlo* per l' 'ombrina' (*Umbrina cirrosa*) saltano compattamente nell'*ALM* la costa dalmata per attestarsi a San Giovanni e Durazzo. Questa consonanza dei punti albanesi con le denominazioni venete, a volte in contrasto con la costa settentrionale, sembra uno dei risultati più promettenti di questo tipo di dati. La denominazione *barbón* sia per la 'triglia di fango' che per quella 'di scoglio' si attesta nei punti albanesi mentre a nord prevalgono i continuatori di *TRIGLA*. Soprattutto Santi Quaranta, la località albanese più meridionale, mostra in un amplissimo numero di casi una differenza con gli altri due punti albanesi, concordando con la Grecia: si tratta di una conferma linguistica dell'evidenza geografica anche nell'accoglimento di venetismi.

Tra i punti dalmati si delinea con caratteri particolari Cattaro, che mostra la conservazione di termini veneti qualitativamente interessanti. Non solo *branzín* e *oráda*, come si è già visto, ma anche *mólo* per 'nasello', *mórmoro* per 'mormora', *barákula* per quattro tipi diversi di 'razza' (come a Chioggia e a Grado), *pássara* per la 'passera pianuzza', *kagnìa* per il 'pescecane' (con Grado ed il veneziano del dizionario di Boerio), *sardún* per l' 'acciuga'. Solo a Cattaro compare il termine *ómbra* per il 'corvo' (*kórbì de sasso* e *ombrèla* a Chioggia e Grado) che è in Boerio e *pegulièra* per la 'lampreda marina' (*magnapégola* a Grado).<sup>10</sup> Per il 'pesce San Pietro' troviamo la traduzione slava *svéti pétar*, non l'equivalente di 'fabbro' (*kováč*) che domina la costa dalmata.

Questo esempio introduce le seconda categoria delle intersezioni, forma dell'espressione diversa ed analoga forma del contenuto, la categoria più ricca, ma meno sicura in termini di prestito, per il sospetto che in alcuni casi si tratti di

<sup>10</sup> Il nome trae motivazione, come spiega Boerio (s.v. *lampreda*) dal fatto che si attacca tenacemente alle barche ('mangia pece').

creazioni autonome. L'uniformità degli equivalenti di 'gatto' per il 'gattopardo' e il 'gattuccio' (*máška, máčka, míz, máče* con vari determinanti), non è certo significativa. Più problematica e perciò più interessante la presenza del tipo 'pesce volpe' (*pésce gólpe, volpína* a Chioggia, *volpe, bolpe de mar* in Boerio) a San Giovanni e Santi Quaranta in Albania (*délpen, (péšk) dérpel*).

Nella terza categoria, in cui troviamo diversità sia formale che di significato metaforico, un caso tipico e semplice è costituito dalle denominazioni dei *Labridi*. Come è stato osservato, si tratta di un genere in cui si esprime al massimo grado l'affettività popolare. Il nome *donšèla, donzèla*, dato in particolare, ma non solo, al *Coris julis*, a Grado, Lissa e Corzula, trova le varianti *gentilòmo* a Chioggia, 'signorina' (*gospíza*) a Veglia, 'principe' (*knef*) a Isola Lunga, 'vescovo, nobile' (*vládika*) a Ragusavecchia.

Si tratta di brevi annotazioni, ancora molto di superficie. Anche per dare conto del solo settore ittionimico dell'*Atlante Linguistico Mediterraneo*, il lavoro si rivela lungo e complesso «però che son più i pesci che le stelle [...] di tante maniere che dir non puossi con cento favelle»<sup>11</sup>.

Per questo avevo indicato come priorità culturale la valorizzazione dell'*ALM* in un programma di iniziativa comunitaria transfrontaliero adriatico, proposto, tra gli altri, dal Dipartimento di Storia della mia Università, che purtroppo non ha avuto successo nella sua ultima estensione. Ma chi se ne è occupato dal punto di vista tecnico ha espresso la convinzione che si stiano gettando le basi per le future politiche in tema di coesione internazionale con la programmazione europea in via di definizione.

Obiettivo del progetto è la pubblicazione in forma digitalizzata (dvd e sito internet) dei dati linguistici relativi all'intera costa adriatica, occidentale ed orientale, contenuti nei protocolli dell'*ALM*, che sono depositati presso la Fondazione Cini di Venezia.

Conformemente agli intenti generali dei Programmi europei, il lavoro può contribuire alla formazione di un'euroregione adriatica, consolidando l'idea di appartenenza ad una comunità che nel corso dei secoli ha avuto nel mare più che un confine, uno spazio di interazione comune.

Target privilegiato, in prima istanza, potrebbero essere studiosi, storici e linguisti delle regioni coinvolte. In seconda istanza, opportune attività di interpretazione e divulgazione dei dati potrebbero avere come interlocutori

-----

<sup>11</sup> L. PULCI, *Morgante*, XIV, 67, 6, cit. in G. FOLENA *Per la storia della ittionimia volgare*, in «Bollettino dell'*ALM*» 5/6 (1963-64), p. 63.

istituzioni culturali e singoli soggetti interessati a mettere in luce la risorsa linguistica come patrimonio culturale dei diversi territori. Le fasi tecniche di realizzazione possono essere così identificate:

- individuazione ed acquisizione del software adeguato agli obiettivi (già ne esistono di collaudati)
- trascrizione dei dati dal materiale cartaceo manoscritto al supporto digitale
- inserimento dei dati su software dedicato, che consenta l'interrogazione secondo vari criteri di analisi (località, varietà linguistica, campo semantico, forma linguistica, etimologia, ecc.)
- creazione di un sito internet accessibile on line.

La circolazione in rete dei dati permetterebbe una più agevole diffusione, aprendo numerose possibilità di elaborazione scientifica e di applicazione (museale, turistica, didattica, ecc.).

Riprendendo nuovamente le parole di Deanović e Folena (1959), sia le rotte delle navigazioni sia le rotte delle lingue ammettono infinite possibilità di variazione: è affascinante seguirle e culturalmente importante metterle in evidenza.

#### LINGUISTIC INTERACTIONS IN THE NORTHERN ADRIATIC AREA

The theme of the linguistic interactions between the two opposite shores of the Adriatic is well known among the specialists and boasts a consistent bibliography. Ever since (1937) C. Tagliavini affirmed that “uno dei capitoli più interessanti dell'espansione culturale italiana nell'Oriente europeo è quello che riguarda l'influsso della lingua italiana sulle lingue dell'Europa orientale e, in particolare, su quelle balcaniche”, several contributions have pointed out the currents in both directions. Deanović, Vinja, Muljačić, Cortelazzo, Folena, Jernej and others have improved the methodological tools and produced data collected from various sources. The aim of the present paper is to reconstruct the diachronic “fil rouge” of the studies, in order to press the colleagues that will take part to the meeting to mutually operate on a consistent source of data, which I understand not yet been explored in the whole of its potentiality, the *Atlante Linguistico Mediterraneo*. The main assumption that led to the execution of the *Atlante* was to verify the notion of ‘cultural affinity’ that “adombrata dall'Ascoli, prospettata genialmente dallo Schuchardt nel concetto di ‘convergenza linguistica’ [...] è stata una delle direttrici di lavoro più feconde di Antoine Meillet.” The originality of the enterprise is mainly in the fact that «elemento connettivo, centripeto, è qui rappresentato da un ‘vuoto linguistico’, il mare come teatro di navigazioni in cui le rotte hanno la stessa funzione delle strade in terraferma, ma diversamente da quelle ammettono infinite possibilità di scelta e di variazione.» (Deanović, Folena 1959, p. 10). The courses of languages, too, admit endless variation possibilities: it is charming to follow them and it is culturally important to point them out.



Una volta delineato, attorno alla metà del secolo scorso, e in seguito alla versione komboliana della *Commedia*, il percorso "ufficiale" della traduzione poetica in Croazia, sembrò che la strada da seguire non fosse che una, in modo particolare (ma non solo) se si trattava della traduzione dall'italiano. Nel frattempo, tuttavia, si sono profilate poetiche autonome della traduzione di poesia dall'italiano in croato, tra cui il contributo si propone di descrivere due, che si presentano come emblematiche, e le chiama rispettivamente *poetica della riscrittura* e *poetica della rilettura*. La prima si appoggia sì, in buona parte, a Mihovil Kmbol, portando però un certo tipo di impostazione alle sue estreme conseguenze. La seconda è rimasta fino ad oggi "alternativa", situazione che non potrà che cambiare se si auspicano delle vie d'uscita per un rapporto di emissione/ricezione da cui la cultura letteraria croata trae importanti spunti nel processo (tuttora in atto) di negoziazione della propria identità, europea, senz'altro, e anche mediterranea.

## TRA RILETTURA E RISCrittURA

### Sulla traduzione poetica dall'italiano in croato nel secondo Novecento

Una volta delineato, attorno alla metà del secolo scorso, e in seguito alla versione della *Commedia* per opera di Mihovil Kmbol, il percorso "ufficiale" della traduzione poetica in Croazia, sembrò che la strada da seguire non fosse che una, in modo particolare se si trattava della traduzione dall'italiano. Nel frattempo, tuttavia, si sono profilate poetiche della traduzione di poesia dall'italiano in croato in parte o del tutto autonome dal grande esempio. In tale contesto meritano particolare attenzione due forti presenze autoriali, tra le più attive nel campo della traduzione poetica italiano-croata, nonché del pensiero sulla traduzione: Mirko Tomasović e Mladen Machiedo. Nel delineare i loro percorsi traduttivi/traduttologici si cercherà di dimostrare che le due poetiche si profilano in strategie appartenenti ad approcci fondamentalmente differenti rispetto all'identità letteraria sia soggettiva che intersoggettiva (nazionale), e che si tratta, quindi, di due progetti culturali di natura diversa, con importanti ripercussioni per l'immagine che quest'identità crea di sé.

Non è possibile, se si considera l'opera di Mirko Tomasović - storico della letteratura croata, critico e traduttore (nato nel 1938) - prescindere dalla sua fiducia nell'attendibilità dei parallelismi fra letterature nazionali, in parte ereditata dagli studi, all'insegna del positivismo, di Paul van Tieghem, risalenti alla fine dell'Ottocento, che però nei primi decenni del Novecento, grazie all'influsso di Benedetto Croce in Italia, vennero nel complesso abbandonati anche in Croazia. Verso la metà dello stesso secolo simili tendenze vennero riproposte da Ivo Hergešić, allievo di Fernand Baldensperger, il quale nell'ambito di una così concepita storia della letteratura mondiale si era applicato in modo particolare per il riconoscimento del patrimonio letterario croato. La formazione sotto l'egida di Hergešić ha portato Tomasović all'affermazione dell'idioma croato e della letteratura e cultura croate come "simili" a quelle dell'Occidente europeo nella loro variante mediterranea (in base all'antinomia "occidentale-balcanico", fondata sulla nozione cartografica dello "spartiacque"), non per questo riducibili a una mera "imitazione" delle "grandi letterature", come voleva Arturo Cronia<sup>1</sup>. Tomasović non è l'unico a impegnarsi in tal senso: a partire dagli anni quaranta si incontrano autori che insistono sulla succitata identificazione nella loro descrizione della letteratura croata indirizzata al pubblico italiano. Nella prefazione alla sua antologia della poesia croata del primo Novecento, ad esempio, Luigi Salvini rimarca che si tratta della prima «letteratura slava meridionale colta, anzi d'avanguardia europea come oggi diremmo». Mentre negli altri paesi slavo-meridionali l'invasione turca «aveva sommerso tutto in una collettiva e anonima vita, per secoli ancora senza speranza d'arte e senza voce di poesia che non fosse il canto del popolo», la letteratura croata, secondo Salvini, irradiava i primi segni di civiltà<sup>2</sup>. E cinquant'anni dopo, nella prefazione all'antologia della poesia croata della seconda metà del Novecento di Marina Lipovac Gatti, intitolata *Poesia per sapere dell'Altro*, l'autore svizzero-italiano Grytzko Mascioni parla della letteratura croata come dell'Altro /che/ «viene soli-

-----  
<sup>1</sup> Per un riassunto della problematica cfr. V. DELBIANCO, *Talijanski kroatist Arturo Cronia*, Književni krug, Split, 2004.

<sup>2</sup> Cfr. L. SALVINI, *Poeti croati moderni*, Garzanti, Milano, 1942.

tamente confuso e assimilato in una *congerie* di indistinti luoghi comuni [...] con il cosiddetto “mondo balcanico”, anche quando di balcanico ha velatamente poco»<sup>3</sup>.

Mirko Tomasović ha esordito come traduttore di poesia nel 1964, sulla «Zadarska revija», con quattro sonetti di Petrarca<sup>4</sup>. Da allora ha tradotto un numero notevole di altri testi di forma chiusa: si è cimentato con la canzone petrarchesca, e lavora da anni sull'ottava tassiana. Però, la forma del sonetto (anche cavalcantiano, dantesco e, in una fase successiva, quella del pretrachismo plurilingue come fenomeno europeo) rimane il campo privilegiato della sua attività sia traduttiva che traduttologica. Come dimostrano le versioni consecutive di uno dei quattro sonetti petrarcheschi del '64, *Movesi il vecchierel canuto e bianco*, Tomasović si affaccia all'operazione traduttiva con in vista un processo di evoluzione, convinto che le traduzioni invecchino, e, mentre l'originale rimane sempre ugualmente “giovane”, esse vengano scartate e sostituite da esemplari più propensi all'adattamento all'ambiente<sup>5</sup>. Secondo questa concezione, l'originale è un monumento inalterabile all'immaginazione del “genio” che trascende i mutamenti linguistici culturali e sociali, mentre la traduzione ne è invece un esito molto più rigorosamente determinato<sup>6</sup>. Tale convinzione, come anche il considerare fondamentale il lavoro di tra-

-----

<sup>3</sup> Cfr. G. MASCIANI in M. LIPOVAC GATTI, *Antologia della poesia croata contemporanea*, Hefti, Milano, 1999.

<sup>4</sup> Cfr. la testimonianza del traduttore stesso in *Prepjevni primjeri*, Ceres, Zagreb, 2000, p. 18.

<sup>5</sup> La vasta produzione di Tomasović - traduttore e la sua evoluzione sono state fino ad oggi seguite più volte, da diversi punti di vista. Cfr. L.J. AVIROVIĆ, *La traduzione poetica in Croazia, Petrarca e il petrarchismo: aspetti della traduzione del sonetto in croato*, Cleup, Padova, 1999, nonché Z. KRAVAR, *O prijevodnom jedanaestercu Mirka Tomasovića i šire*, in *Tema stih*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1993, p. 214 e oltre, e, dello stesso autore, *Magistralom hrvatske prijevodne versifikacije: od Ierusalem sloboghiena do Oslobođenoga Jeruzalema*, in *Stih i kontekst*, Književni krug, Split, 1999, pp. 7-43.

<sup>6</sup> A proposito di questa problematica il traduttore inglese di testi spagnoli e portoghesi Gregory Rabassa dice: «The choice made by an earlier translator no longer obtains and we must choose again» mentre le scelte dell'autore *sembrano di perdurare*. Cfr. in L. VENUTI, *Rethinking Translation. Discourse, subjectivity, ideology*, Routledge, London, 1992, p. 9. Non di rado, in tempi recenti, quest'opinione viene sottintesa nel contesto traduttologico croato, ma essa non è, come potrebbe sembrare, l'unico approccio possibile. Nella storia della traduttologia croata. Antun Sasso, ad esempio, uno dei traduttori croati di Dante, espresse negli anni venti del Novecento la propria convinzione che traduzioni diverse di uno stesso originale non solo possono, ma devono coesistere. Cfr. A. SASSO, *Kako i zašto sam preveo Danta*, «Hrvatska prosvjeta», 5-6, 1921.

duzione di Kombol sulla *Commedia*, fa sì che Tomasović non si allontani da un altro dei suoi maestri, Frano Čale<sup>7</sup>, con cui condivide l'idea della poesia come forma programmata, come istituzione trans-storica, fondamentale-mente divisa, per mezzo di una serie di costrizioni sul piano dell'espressione, da opere scritte in prosa, in cui prevale la funzione referenziale<sup>8</sup>. In un siffatto atteggiamento traduttivo si parte sempre dalla forma come dalla dominante, dal nucleo estetico o *operis lex*, nella convinzione che la traduzione debba rispecchiare la condizione istituzionale della poesia intesa in questi termini. Ogni singola forma non viene ad appartenere al proprio gruppo grazie a una classificazione *a posteriori*, essa nasce con l'intento di appartenergli, e quindi mancare di fede a questa intenzione nella traduzione implicherebbe molto più che un mero tradimento creativo - priverebbe l'impresa di qualsiasi senso. Immancabilmente, quindi, un tale approccio sottintende la convinzione che nelle lingue/letterature che conoscono la possibilità della rima, ne deve usufruire anche la traduzione. In caso contrario, diciamolo con Walter Mönch, «wäre solche Übersetzung keine adäquate Transposition, sondern bestenfalls ein Versuch, in mehr oder weniger poetischer Prosa einen Sonett-Text durch das Medium der Muttersprache dem Leser oder Hörer bekannt zu machen [...]» oppure, nella formulazione di Tomasović, otteniamo «una trasposizione informativa elementare»<sup>9</sup>. Occorre precisare che questa concezione include per Tomasović, stavolta a differenza di Čale, lo schema complessivo delle rime del sonetto, e infatti, negli anni novanta del Novecento egli ha realizzato, in una lunga serie di traduzioni, le quattro rime nelle quartine, replicando a perfezione l'architettura del rimario sonettistico.

-----

<sup>7</sup> Ben altri saranno i punti di divergenza. Riguardano soprattutto lo schema delle rime nel sonetto, di cui si dirà più tardi nel corso di questo contributo.

<sup>8</sup> Cfr. anche: «In poetry [...] it is a series of constrictions on the level of expression that determines the content, and not vice-versa, as happens in discourses with a referential function». In U. Eco, *Experiences in translation*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2001, pp. 44, trad. A. McEwen.

<sup>9</sup> Cfr. W. MÖNCH, *Von Sonettstrukturen und deren Übertragungen in vergleichbare und unvergleichbare Sprachen*, in K-R. BAUSCH, H-M. GAUGER *Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1971, pp. 713-727 e M. TOMASOVIĆ, *Prepjevni primjeri*, Ceres, Zagreb, 2000, p. 19.

Un altro tra i procedimenti adottati da Tomasović concerne l'introduzione nelle traduzioni del lessico appartenente a epoche passate della letteratura croata per suggerire quello che egli chiama «lo spirito dell'antichità»<sup>10</sup>. Nel farlo segue una pratica iniziata più di cento anni fa (da Vladislav Vežić che nel tradurre Dante si appoggia al lessico di Ivan Gundulić), ribadita e sancita da Mihovil Kombol, sviluppata ulteriormente da Frano Čale<sup>11</sup>. Il lessico arcaizzante è diventato in tal modo un mezzo generalmente accettato nelle traduzioni dell'antica lirica italiana, da parte della tradizione komboliana e della scuola čaliana<sup>12</sup>, conseguendo un effetto di omogenizzazione, ma anche di *Verfremdung*, grazie all'incontro con quella che nel frattempo, come formulato altrove da Lawrence Venuti, era diventata la tradizione nazionale «defamiliarizzata»<sup>13</sup>. Ma nella ricchezza della lingua letteraria creata e/o rinnovata da questo procedimento si nascondono, a mio avviso, anche dei tranelli, in parte simili al problema dei «luoghi paralleli», o *intratestuali*, nelle singole opere poetiche. Ogni arcaismo, in altre parole, conserva in sé tutti i significati, tutti i nessi sintagmatici in cui si era trovato, che lo avevano caratterizzato nel corso della sua storia, e quindi il traduttore, ogniqualevolta scelga di usare una forma arcaica, si rende responsabile di rapporti *intertestuali* (più o meno voluti) che vengono così a crearsi. Lo stesso Tomasović non trascura il peso di pericoli del genere, e li risolve appoggiandosi a parallelismi di tipo comparatistico che seguono storicamente le tappe fondamentali dei percorsi delle due letterature nazionali: Tasso - Ivan Gundulić, Manzoni - Ivan Mažuranić, Carducci - Vladimir Nazor e Ante Tresić Pavičić<sup>14</sup>. Che nel caso di Petrarca una

-----  
<sup>10</sup> M. TOMASOVIĆ, *Komparativističke i romanističke teme*, Književni krug, Split, 1993, p. 213.

<sup>11</sup> Nella postfazione all'opera completa di Dante edita in croato in due volumi, sotto il titolo *Dante Alighieri. Djela*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1976, p. 781. Cfr. anche R. VIDOVIĆ, *Analize i studije*, Matica hrvatska, Split 1965, dove si parla per esteso delle traduzioni croate e serbe della *Commedia*.

<sup>12</sup> Il primo si appoggia a Marko Marulić e a Hanibal Lucić, cfr. J. BRATULIĆ, *Jezik hrvatske književnosti u Kombolovu prijevodu Božanstvene komedije*, in F. ČALE, (ed.), *Dante i slavenski svijet*, JAZU, Zagreb, 1984, pp. 49-56; il secondo al lessico galante degli antichi poeti ragusei.

<sup>13</sup> Cfr.: «Translations [...] that work best, the most powerful in recreating cultural values and the most responsible in accounting for that power, usually engage readers in domestic terms that have been defamiliarized to some extent, made fascinating by a revisionary encounter with a foreign text.» (L. VENUTI, op. cit., p. 5.)

<sup>14</sup> V. M. TOMASOVIĆ, op. cit., 214.

tale soluzione parallela si complichino nel corso delle rivisitazioni traduttive di Tomasović, si cercherà di dimostrare in seguito.

L'introduzione degli elementi arcaici nella traduzione non è in Tomasović, come non lo era in Kombol, limitata all'aspetto lessicale: anche a livello morfologico si incontrano forme antiquate. In tempi più recenti Tomasović torna, nelle sue traduzioni di Petrarca, e a differenza del maestro Čale (legato al patrimonio lessicale e poetologico raguseo), alla tradizione del circolo umanistico di Spalato, in particolare a Marko Marulić, i cui sonetti italiani sono stati tradotti da lui in dialetto ciacavo (come già, da parte di altri, le epistole latine da Nikola Šop: in ambedue i casi si tratta del legittimo desiderio di avvicinare il Marulić latino e italiano a quello croato, per conseguire una più forte coesione e coerenza nell'opera dell'umanista<sup>15</sup>. Il “rosignuol” petrarchesco diventa così in Tomasović lo “slavić” spalatino (*Taj slavić, koji tako ljubko tuži*)<sup>16</sup>; appare la forma verbale “grem”, oggi non appartenente allo standard linguistico croato (*Sam grem, u mislim, polja pusta, skrita*)<sup>17</sup>, e la traduzione del primo sonetto del *Canzoniere*, in cui viene altrettanto riprodotto a perfezione lo schema delle rime (riproduzione “totale” resa possibile anche grazie alla convenzione presente, per quanto riguarda la lingua croata, esclusivamente nella traduzione poetica, sulla “mutezza” del fonema “h”), è densamente intessuta di forme appartenenti agli albori della tradizione letteraria della città di Split (Spalato) e a quella dell'isola di Hvar (Lesina).

Uno dei grandi valori di questa traduzione consiste nella soluzione del sintagma petrarchesco “vario stile”, il quale (come anche lo stesso termine che ne è l'elemento portante, di grande fortuna nel petrarchismo italiano) veniva finora trattato con poca attenzione nelle versioni croate. Il sintagma croato “nestalni slog” evita, a dire il vero, la parola “stile”, apparsa al traduttore, è lecito dedurre, come un forestierismo fuori luogo nel contesto “croatizzato” (parallelo alla nozione di *verdeutschen* che dobbiamo a Martin Lutero), in tutta probabilità grazie alla tarda entrata del termine nella lingua croata (a quanto pare, non prima della fine dell'Ottocento), a diffe-

<sup>15</sup> Cfr. V. GORTAN, V. VRATOVIĆ, *Hrvatski latinisti I*, Zora e Matica hrvatska, Split, 1969, pp. 292-307, e M. TOMASOVIĆ, *Marulić o sonetu* in *Colloquia Maruliana*, IX, Spalato - Roma, 2000, pp. 375-378.

<sup>16</sup> V. F. PETRARCA, *Pjesme o Lauri*, (a. c. di M. TOMASOVIĆ), Konzor, Zagreb, p. 211

<sup>17</sup> V. *ibid.*, p. 75.

renza di “vers” ossia “veras”, che, per quanto forestierismo di simile destino lessicografico in italiano (entrambe parole “dotte”), entrò nella lingua croata già all'epoca della nascita della tradizione letteraria dalmata alla quale Tomasović afferma con insistenza di appoggiarsi, ed è anche presente nella parlata del popolo. Tuttavia, grazie alla presenza dell'aggettivo “ne-skladni”, il sintagma è in grado di suggerire al lettore attento il problema autoreferenziale, eminentemente letterario posto dal Petrarca, certamente non a caso, all'inizio delle sue *Sparse* con più forza che non già la soluzione čaliana del “različit” (“diverso”), anche se “stil”<sup>18</sup>.

Tuttavia, se ci concentriamo sul fenomeno del sostrato storico nella lingua della traduzione, osserveremo “čtite” per “ascoltate” (la traduzione sottintende, a ragione, la poca importanza della differenza, in questo caso, tra il leggere e l'ascoltare), “iće”, parola antiquata e/o dialettale per “cibo” che appare al posto di “ond'io nutriva 'l core”, due volte la congiunzione causale “cić/a”, e inoltre “ki” i “zač” (tutte parole cadute in disuso). E nell'aggettivo “tašći” (nella traduzione di “vane speranze” e “van dolore”) riecheggia il distico maruliciano in cui l'argomento è proprio la nozione di “vanitas” nel senso risalente all'antichità classica: *Taščina od tašćin i sve je taščina, / ovi svit je osin, i magla i tmina.*

La traduzione di cui sopra si rivolge ovviamente a una fetta del pubblico croato già a conoscenza dell'originale, o, perlomeno, delle sue versioni croate. A differenza di quelle parole (soprattutto sostantivi) appartenenti al repertorio antico avvalsesi in precedenza dello status di termini, più facilmente riconoscibili dai lettori come segnali che alludono alla datazione dell'originale, l'arcaicità delle forme grammaticali, soprattutto verbali, (che nella lingua croata, data la specificità della sua evoluzione verso uno standard, si collega non raramente a varianti dialettali) può conseguire un effetto anche negativo sul potenziale lettore nuovo; allontanandolo, in breve, dal testo, quand'anche si tratti di una traduzione di straordinaria bellezza fonoprosodica, e anche concettuale, com'è il caso di questa tomasoviciana. Non stupisce quindi che furono proprio le forme verbali antiquate presenti nell'*Inferno* di Kombol quel punto nevralgico che causò la polemica tra Ivo Hergešić, sotto altri aspetti pieno di ammirazione per la *Commedia* nella

-----

<sup>18</sup> Cfr. F. PETRARCA, *Kanconijer*, a.c. di Frano Čale, Liber, Zagreb, 1974.

versione komboliana, e lo stesso Mihovil Kombol, sull'adeguatezza, non certo sulla correttezza dell'uso da parte di chi fu anche storico della letteratura croata antica. Però, l'adeguatezza o meno di forme grammaticali antichizzate all'orizzonte d'attesa del lettore non si può né provare né confutare: essa rimane una scelta legata alla poetica traduttiva personale nell'ambito di una data strategia traduttiva/letteraria/culturale che, come tale, si può solo descrivere e, eventualmente, come stiamo cercando di fare - interpretare.

Una tale strategia testuale-culturale, in casi in cui le “grandi” letterature la applichino su quelle che sul mercato letterario internazionale possiedono un potere minore, è stata già proclamata colonialismo culturale<sup>19</sup>. Nel contesto italiano-croato ciò sarebbe, inutile dirlo, inadatto - nell'ambito di identità posizionate in maniera disuguale, pratiche simili dal punto di vista testuale assumono significati differenti, conseguendo necessariamente differenti risultati dal punto di vista della ricezione. Ciò nonostante, una massa critica di procedimenti ripetuti (come, ad esempio, gli schemi di rime e il lessico arcaizzante) porta con il tempo a una certa stereotipizzazione della cultura straniera<sup>20</sup>. Si pone infatti la questione se una forma poetica, come, tra gli altri, si chiede il sonettologo sloveno Boris Novak, strappata dal proprio ambiente, rappresenti ancora una vera informazione sulla cultura dalla quale è scaturita. O se ne è invece appropriata l'altra cultura per riscrivere la propria storia, costruire la propria identità? La tradizione traduttiva di cui sopra è stata infatti elogiata proprio perché è dalla sfera traduttologica che è pervenuta una riaffermazione di procedimenti nazionali tradizionali ed è stato curato “l'amore del confronto”<sup>21</sup>.

Un volersi confrontare di questo tipo si deve, a mio parere, all'esigenza di trovare, attraverso la somiglianza, una via verso la partecipazione a quello che è grande, universalmente valido. Le culture neolatine, e quella italiana in particolare, dal momento che in essa la poesia fu un fattore di primissima importanza nella costituzione dell'identità culturale, diventata, coi secoli, nazionale, si sono mostrate come il mezzo più logico sul percorso verso

<sup>19</sup> Cfr. H. MECHONNIC, *Tuto quello che non sappiamo d'intendere*, (trad. F. Scotto) in *Testo a fronte*, 20, 1999, pp. 113-133.

<sup>20</sup> Cfr. B. NOVAK, *Prevod - salto immortale*, in «*Nova revija*», 150, 1994, p. 89.

<sup>21</sup> T. MAROVIĆ, *Veza po vezanosti - prevođenje u strofi, stihu, sroku (poput) izvornika*, in «*Kolo*», VIII (3), 1998, pp. 277-280.

una tale partecipazione. Quello che viene percepito come il ritorno alla “culla mediterranea” della cultura e della civiltà europea attraverso il “ponte” dell'antica poesia italiana, attraverso il ritrovamento di un discorso poetico/trauttivo che in breve tempo passerà in rassegna, mimetizzandoli, i suoi mezzi poetici, si è offerto come la salvezza dall'alterità, un collegamento a *posteriori* con “l'universale”, che, nell'affermare il proprio *medium* linguistico, getterà una luce diversa anche sulle epoche successive della propria letteratura.

Tomasović è ben lungi dal credere in una identità meccanicamente trasferibile tra originale e traduzione. Ciò non toglie che egli si appoggi a un modello classico di polisemia formalizzabile, facendo della traduzione un doppio del testo primario, rendendolo sostituibile e incarnato, una volta superate le specificità strutturali, nell'altra lingua. Dal momento che stiamo parlando di testi, come, se non con una nuova scrittura, si può verificare questa incarnazione, che crea nel lettore l'illusione che il testo sia nato nella seconda lingua? L'effetto provocato da questa strategia è stato chiamato da Lawrence Venuti «evoking the illusion of authorial presence», Tomasović dice in fondo lo stesso sostenendo che il traduttore debba «calarsi nei panni» dell'autore<sup>22</sup>. Egli ritiene che una traduzione deve diventare una poesia per rimanere una poesia, dal momento che, diciamo questa volta con Jurij Lotman, una struttura poetica di molteplice codificazione, creata dal materiale linguistico, permette di trasmettere una quantità di informazioni del tutto intrasmittibili da mezzi prosastici<sup>23</sup>. La sua poetica traduttiva, in parte corrispondente alla crociata “ri-creazione”, si qualifica quindi, secondo il mio parere, e in maniera non dissimile da quanto sostenuto, in base a esempi del tutto diversi, da André Lefevere, per l'appellativo “poetica della riscrittura”<sup>24</sup>.

A questo punto si potrebbe obiettare che ogni traduzione, a prescindere da approcci individuali, è sempre una riscrittura. Ma le ragioni che, nella mia opinione, legano proprio l'approccio tomasoviciano a questo termine diventano più chiare se esso viene rapportato a un'attività traduttiva essenzialmente diversa, che si realizza in una specie di disseminazione in

-----  
<sup>22</sup> M. TOMASOVIĆ, *Komparativističke i romanističke teme* (cit.), p.215

<sup>23</sup> V. J. LOTMAN, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Svjetlost, Sarajevo, 1970, pp. 82-86.

<sup>24</sup> A. LEFEVERE, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Utet, Torino, 1998, trad. S. Campanini.

sensu derridiano<sup>25</sup>, perché crede che la traduzione non solo permetta l'esame dei modi di significare presenti nella poesia, ma che li possa anche modificare, come un con-testo sotto il cui influsso il primo risultato poetico subisce dei cambiamenti<sup>26</sup>. Visto che una pratica di traduzione di questo tipo insiste sul processo critico anteriore e/o contemporaneo all'atto della "seconda scrittura", l'ho chiamata, non senza richiami a Valery Larbaud (per citare solo il primo tra quelli che sottolineano simili aspetti) - "poetica della rilettura".

Tornando all'etimologia del verbo "leggere" nelle lingue neolatine (che conservano la radice indoeuropea "leg" col significato di "legare, collegare"), il comparatista Paul Cornea richiama l'attenzione su uno dei significati che il verbo "lego" ha nella lingua latina (e cioè, "scegliere, classificare") sottolineando l'importanza che esso ha nella lettura di un testo letterario. Lo stesso significato si propone come elemento chiave dell'altra poetica traduttiva, emblematica, nel contesto croato, per la "poetica della rilettura", quella di Mladen Machiedo (italianista, critico, traduttore, poeta, nato anch'egli nel 1938) e proprio nel senso dell'affermazione di Cornea che il lettore, nel nostro caso traduttore, agisce «attraverso un approccio prospettico del percorso testuale selezionando indici e formulando ipotesi»<sup>27</sup>. Paul Cornea sottolinea anche come senza un destinatario che decodifichi un insieme di segni, senza cioè un lettore che li trasformi in un contenuto, il testo esiste solo in maniera virtuale. La decodifica da parte del lettore non avviene però attraverso un processo automatico; ne è creatore un soggetto dotato di iniziativa e di capacità di scelta e tra le traiettorie possibili di senso egli sceglie quella che per lui si presenta come la più plausibile ovvero più adatta allo scopo da lui perseguito. In questa selezione operata dal lettore sta quello che Cornea chiama "performance" o "esecuzione" del testo. E questa esecuzione, come pure la ad essa inerente valutazione, sarà determinata da fattori sia psicologici che ideologici,

-----

<sup>25</sup> Cfr. le parole di Jacques Derrida nella traduzione di L. Venuti, «The line I seek to recognize within translatability [...] is one between recognizable univocality or formalizable polysemia and the one which goes over into dissemination [...]» In L. VENUTI, (a.c.di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, New York and London, 2004, p. 7.

<sup>26</sup> V. M. BONAČIĆ, *Tekst diskurs prijevod. O poetici prevodjenja*, Književni krug, Split, 1999, p. 10.

<sup>27</sup> Cfr. P. CORNEA, *Introduzione alla teoria della lettura*, Sansoni, Firenze, 1993, p. 14.

dipenderà, in altre parole, dalla capacità del lettore e dalla sua appartenenza socio-culturale<sup>28</sup>. Trasportando queste considerazioni sul piano del rapporto tra il testo originale e quello tradotto (o, se, vogliamo, proto- e meta-testo), l'originale si dimostra in questa prospettiva come una "virtualità" che, per la natura stessa della sua posizione nei confronti di un'altra cultura e i suoi lettori, esiste davvero solo come possibilità. Il lettore in un tale schema è appunto il traduttore, anzi lettore privilegiato, lettore-autore, mentre il testo tradotto è una delle esecuzioni possibili dell'originale, condizionata dalla lettura come scelta di traiettorie semantiche che vengono realizzate nella traduzione.

La traduzione dall'italiano in croato e dal croato in italiano viene trattata da Machiedo in maniera eccezionalmente simile: ne è risultato una certa deterritorializzazione, termine che Deleuze e Guattari hanno coniato per i casi in cui alla lingua di arrivo vengono tolte le gerarchie culturali da esso sostenute<sup>29</sup>. Ben conscio di inserirsi in ognuno dei due casi all'interno di tradizioni traduttive e traduttologiche del tutto differenti, Machiedo le sposta da un piano storico/geografico su un piano teorico, interpretandole come due posizioni teoricamente contrapposte di cui una produrrà più traduzioni *formbetont*, l'altra più traduzioni *inhaltsbetont* - punti estremi tra i quali si definisce il suo procedimento di traduzione-rilettura. Afferma egli stesso di essersi trovato fra due prassi novecentesche, diverse; «quella slava che, in genere, tende alle versioni più che alle traduzioni poetiche, ricreando liberamente l'originale con valori affini, anziché identici, e quella italiana, in genere più fedele alla riproduzione semantica del testo a scapito dei valori formali, quali ad. es. il metro e la rima»<sup>30</sup>. Questa prassi (presente non solo nella letteratura tradotta italiana, ma anche in altre dell'Occidente europeo), che comporta la rinuncia *a priori* al tentativo di trasmettere valori acustici e/o ottici, è già stata ascritta da Tonko Maroević alla paura di una perdita sul piano semantico<sup>31</sup>. A mio parere essa è anche il risultato di altri incroci, tra cui indubbiamente la rispettabilità acquisita dal *vers libre*,

-----  
<sup>28</sup> Cfr. P. CORNEA, *ivi*, p. 71.

<sup>29</sup> Cfr. L. VENUTI, *The Translation Studies Reader*, Routledge, NY & London, 2004, p. 11.

<sup>30</sup> In M. MACHIEDO, *Vicini ignoti*, Pen, Zagreb, 1992, p. 123.

<sup>31</sup> In T. MAROEVIĆ, *op. cit.*, p. 277.

verso per eccellenza della poesia novecentesca, come strumento di traduzione nella letteratura italiana - basti ricordare le versioni tratte dalla lirica greco-antica ad opera di Salvatore Quasimodo - esse sono parte integrante della sua opera poetica e influiscono, come poesia viva, sul tessuto poetico di altri autori italiani<sup>32</sup>.

Tornando al trattamento, promosso da Machiedo, di due tradizioni nazionali come due poli traduttologici, bisogna sottolineare che egli si rende pienamente conto dei vantaggi e degli svantaggi che entrambi questi approcci comportano nelle loro varianti estreme. Nel primo caso, ammonisce l'autore, «ci troviamo di fronte ad una versione che ambisce ad offrirsi come valore in sé, però a volte va scartata in quanto non citabile, sul piano rigorosamente critico-testuale». Nel secondo caso, la traduzione citabile «raramente agisce, cioè riesce ad attivare la letteratura nazionale»<sup>33</sup>.

Fin dall'nizio cauto nei confronti della ormai consacrata tradizione komboliana, Machiedo non pone fede assoluta nel valore della rima, fidandosi, invece, del verso libero da una parte e, dall'altra, dell'irripetibile simbiosi del ritmo poetico (per lui, come già, ad esempio, per Henri Mechonnic, per niente ridicibile alle formule metriche<sup>34</sup>) con le figure poetiche (immagini, similitudini, metafore). D'altra parte, nell'opera poetica di Eugenio Montale, poeta in cui la rima compare come eccezione, Machiedo crede che essa mantenga la sua funzione di sorpresa (il suo *Verfremdungseffekt*), e, se presente, contribuisca in modo significativo all'intonazione ritmica e semantica. Occupandosi di un altro aspetto dell'espressione poetica di Montale, ovvero del suo "consonantismo", Machiedo sembra attenersi alle parole di Octavio Paz sulla "violenza sulla lingua" come punto di partenza della creazione letteraria. Come ripetere, imitare la violenza fatta da Montale sulla sua lingua, in cui la nozione di eufonia viene identificata con un regolare alternarsi di vocali e consonanti, come riproporre il procedimento in una lingua come il

-----

<sup>32</sup> Cfr. a.e. S. GLAVAŠ, *Traduttore-mediatore, traduttore-ambasciatore* in M. ČALE, I. GRGIĆ, Z. RUŽIĆ, (a c. di) *Sulla traduzione letteraria italiano-croata e croato-italiana*, IIC, Zagreb, 1996, pp. 41-56. In un contesto più largo, vengono trattati in maniera non dissimile i lavori di Ezra Pound su modelli cinesi e italiani, per menzionare solo uno degli esempi più famosi. V. in H. KENNER (a c. di), *The Translations of Ezra Pound*, Faber and Faber, London, 1970.

<sup>33</sup> In M. MACHIEDO, , op. cit., p. 123.

<sup>34</sup> In H. MECHONNIC, op. cit., passim.

croato, irta di queste ultime? Machiedo ha optato per un'intensificazione della situazione fonologica croata, cercando di conseguire lo stesso grado di deviazione dalla norma, mettendo alla prova la propria lingua, costringendola a toccare i limiti estremi da essa raggiungibili su questo piano.

Un capitolo a parte dell'attività traduttiva di Machiedo è costituito dalle sue traduzioni di due antichi poeti italiani, ambedue segnati da una posizione straordinaria, in qualche maniera "anticlassica" nella storia della letteratura italiana: Michelangelo Buonarroti e Giambattista Marino<sup>35</sup>. Il verso usato da Michelangelo viene definito da Machiedo "scolpito" - non solo a causa della vocazione primaria dell'artista (benché le metafore appartenenti al campo semantico della scultura influenzino ovviamente il poeta stesso, ma anche chi si accinge a interpretare la sua opera poetica). Lo definisce, inoltre, "duro", aderendo alle parole di Montale il quale sottolinea proprio il contrasto della durezza dei mezzi poetici e l'ineffabilità dei pensieri, da lui considerata un *unicum* forse di tutti i tempi<sup>36</sup>. Convinto però che Micihelangelo non agisca completamente *ex novo*, Machiedo, considerando ovviamente di minore importanza, in questo contesto, ad esempio il sonetto petrarchesco CCLXXXIV, *Datemi pace, o duri miei pensieri*, o il sintagma più volte usato dallo stesso, "dura sorte", va alla ricerca di antecedenti nelle "rime petrose" di Dante, mentre il rapporto nei confronti delle antitesi petrarchesche viene da lui marcato come "drammatico"<sup>37</sup>.

Tale interpretazione critica determina in questo caso anche l'approccio traduttivo, che si muove verso un enunciato che non mancherà di fede a quel verso che Michelangelo, nell'epistola poetica a Francesco Berni, descrisse come «non professo, goffo e grosso»<sup>38</sup>. Machiedo traduttore si avvale del Machiedo critico che segnala una situazione vista come «epoca di crisi e di dubbi», in cui l'orizzonte si restringe, lo scopo dell'esistenza sfugge, mentre

-----

<sup>35</sup> Cfr. M. BUONARROTI, *U kamu vrletnom i tvrdom (madrigali, fragmenti i pisma)*, scelta, traduzione e commento Mladen Machiedo, Istarska naklada, Pula, 1986, nonché M. MACHIEDO, *Mallarmeovski Marino* nella rivista «Rival», 1-2, 1997, p. 133.

<sup>36</sup> Citazione tratta da *Michelangelo poeta*, Boni, Bologna, 1976, p. 17, in M. BUONARROTI, *ibid.*, p. 7. Cfr. anche M. MACHIEDO, *Michelangelo manierista*, cit., p. 121.

<sup>37</sup> «Tra vitalità e sfortuna, tra volo e caduta, tra giorno e notte, tra luce e buio...» aggiungerà nel testo *Michelangelo manierista* in cui riflette *a posteriori* sulle proprie traduzioni. (M. MACHIEDO, *ibid.*).

<sup>38</sup> Cfr. M. MACHIEDO, op. cit., p.122.

il soggetto lirico cerca una via d'uscita dalla perdizione<sup>39</sup>. Affermazioni del genere sono, senza dubbio, applicabili anche ad altri esponenti del manierismo poetico, insieme all'osservazione che «l'equilibrio viene a mancare» e «la forma non è più in grado di tenere l'energia»<sup>40</sup> coi quali Michelangelo condivide l'ottica incicura e una visione obliqua che annienta la prospettiva rinascimentale<sup>41</sup>. Ma l'aspetto che attirò Machiedo a Michelangelo consiste proprio nella forte resistenza alla lingua poetica tradizionale, la «sfida al linguaggio»<sup>42</sup>. Si tratta, da un lato, di una preponderante presenza delle consonanti, che permette di avvicinare il procedimento al “consonantismo” montaliano, stabilendo, di conseguenza, e senza per questo dimenticare la precedente, un'altra linea poetica, *a posteriori*, fino ad allora mai tracciata nella storia “ufficiale” delle poetiche italiane - fu questa, a mio parere, l'*intentio* di Machiedo, e questa fu da lui ribadita a livello testuale con l'aumento del numero di consonanti nella traduzione, alla maniera che richiama il procedimento usato già nelle traduzioni di Montale. Lo conferma lui stesso, indirettamente, dicendo che, grazie al fatto che Michelangelo non poté influenzare né il proprio secolo, né quelli che seguirono, si presenta ora, alla nostra epoca la possibilità «di avvicinare questa poesia come un valore diverso, attualizzato», vale a dire un incontro di un testo antico con la poesia moderna<sup>43</sup>. Questo incontro fu reso possibile dalle modifiche all'interno del sistema letterario avvenute tra l'epoca del primo autore e del traduttore, usato da quest'ultimo ai fini di una rivalutazione autoriale-traduttiva<sup>44</sup>.

La “durezza” lessicale inizia e si conferma già con i versi di due madrigali che servirono ovviamente da ispirazione per il titolo croato *U kamu vrletnom i tvrdom* - basti citare *Negli anni molti e nelle molte prove,/ cercando, il saggio al buon concetto arriva/ d'un'immagine viva,/ vicino a morte, in pietra alpestra e dura [...]*; rispettivamente *Sì come per levar,*

-----

<sup>39</sup> Cfr. M. BUONARROTI, op. cit. pp. 7-8.

<sup>40</sup> Ibid., p. 8

<sup>41</sup> M. MACHIEDO, op.cit., p. 121

<sup>42</sup> Ibid., p. 120

<sup>43</sup> M. BUONARROTI, op. cit., pp. 9 e 13

<sup>44</sup> A proposito, in un altro, eppure comparabile contesto, R. JAKOBSON, *Ogledi iz poetike*, trad. M. Komenić e L. Kojev, Prosveta, Beograd, 1978, p. 125.

*donna, si pone/ in pietra alpestra e dura/ una viva figura [...]*<sup>45</sup>. E' indicativa la scelta della parola croata “kam” per “pietra” (anche in altri componimenti) Con la scelta della parola, in significativa assenza della poeticamente non marcata e di gran lunga più frequente “kamen”, si ripete, a un ulteriore livello, il procedimento descritto da Michelangelo nel primo verso del secondo madrigale citato. “Per levar” indica una certa riduzione, un certo togliere, raccorciare, condensazione ancora una volta suggerita da una tale scelta lessicale, parallela alle caratteristiche della sintassi usata del poeta. Ovviamente, la brevità dei versi (settenari, accanto agli endecasillabi) propria dei madrigali nonché l'esigenza di conservare l'effetto di una certa condensazione anche metrica nella traduzione, rappresentano un altro motivo di tale scelta, similmente motivata, per altro, già in Kombol. Perché, oltre al livello fonologico e lessicale, è ugualmente importante, per il nostro argomento, l'aspetto metrico dei madrigali e frammenti. Sarebbe stato impensabile, *ça va sans dire*, misconoscere nel Cinquecento le forme ereditate dalla tradizione metrica; tuttavia, Machiedo è evidentemente dell'opinione che il trattamento “libero” a cui Michelangelo sottopone il verso italiano sia in qualche maniera interpretabile come analogo ai procedimenti nei confronti della tradizione che si riscontrano nella poesia del Novecento. Pertanto egli riproduce tutte quelle “rotture” intraprese già da Michelangelo a questi livelli (come anche a quelli sintattici, soprattutto con la forte presenza degli anacoluti). Sostiene inoltre che in Buonarroti la rima non sia più attiva come elemento strutturale, riducendosi a un residuo che ha perduto la sua funzione poetica, verso il quale l'originale stesso in qualche maniera si ribella<sup>46</sup>. In Michelangelo Machiedo attribuisce, d'altro canto, grande significato alle rime interne e alle consonanze la cui funzione cerca di sottolineare usando procedimenti di compensazione (“io-mio”; “morte-forte” compensato dal consonantismo “smrti-čvrnsne”; “poggio-caggio”; “pietoso-viso”), nonché al ritmo interno

-----  
<sup>45</sup> Cfr. M. MACHIEDO, *Michelangelo manierista*, cit., p. 123.

<sup>46</sup> Ricordiamo a proposito che Jurij Lotman sosteneva l'importanza di una differenza fondamentale tra l'assenza di rima in forme metriche dove la sua esistenza non è affatto prevista (la poesia greca, latina) o in quelle che l'hanno completamente rinnegata (*vers libre*) da una parte e, dall'altra, nella forma metrica che include la rima come caratteristica fondamentale del testo poetico. In essa l'assenza di rima, secondo Lotman, è in realtà la presenza di una non-rima. Cfr. J. LOTMAN, op. cit., pp. 82-86.

che intende, con Henri Mechonnic, come pulsante a ritroso delle regole metriche. Quando Machiedo parla di una traduzione «impegnata a suggerire addirittura una specie di violenza semantica»<sup>47</sup> e quando accenna alla speranza di rinnovamento della lingua poetica della destinazione, si trova in sintonia con la definizione di una «nuova assiomatica dei valori» di Philip Lewis, che postula una traduzione “abusiva” che cerca di riprodurre quelle caratteristiche del testo straniero che resistono ai valori culturali promossi dalla lingua di partenza. Si tratterebbe quindi di andare alla ricerca di mezzi analoghi di significazione che sono doppiamente “abusivi”, resistono cioè anche ai valori culturali dominanti della lingua di arrivo e con ciò “supplementano” il testo straniero. Nel caso di Machiedo, la resistenza si verifica, nel contempo, anche nei confronti del fono della linea Kombol-Čale-Tomasović della traduzione dall'italiano in croato (la rinuncia alla rima, ma soprattutto la generale ri-distribuzione dei mezzi poetici)<sup>48</sup>.

Se, traducendo Michelangelo, Machiedo ha in mente Montale e una linearità alternativa, realizzabile come sfida nei confronti dell'eufonia tradizionale della poesia italiana diventata fin troppo facile, le traduzioni dei componimenti di Giambattista Marino, tratti dalle raccolte *Lira* e *Galleria*, lo conducono in maniera ancora più esplicita a un altro confronto, quello con Stéphane Mallarmé. Leggendo i testi di Marino come «mallarmeiani *ante litteram*»<sup>49</sup>, egli li interpreta attraverso l'esperienza posteriore di Mallarmé come simbolista, ponendo in questa maniera dei limiti (temporanei) a un numero potenzialmente infinito di interpretazioni, o punti focali di lettura dei testi, che, separati dalle intenzioni del loro mittente, dalle circostanze della propria nascita e dal destinatario-modello, sono esposti al pericolo di rimanere sospesi nel vuoto<sup>50</sup>. La famosa traduzione mallarméiana in prosa della poesia di E. A. Poe gli serve nel contempo come modello per il proprio procedimento traduttivo. In questa maniera gli diventa possibile non sacrificare la tensione creata dalle figure stilistiche e retoriche, metafore, ossimori, iperbole, antitesi, sulle

-----  
<sup>47</sup> M. MACHIEDO, *ibid.* p. 124

<sup>48</sup> Cfr. «[...] strong, forceful translation that values experimentation, tampers with usage, seeks to match the polyvalencies or plurivocities of expressive stress of the original by producing its own.» (L.VENUTI, *The Translation Studies Reader*, cit. p.12).

<sup>49</sup> M. MACHIEDO, *Mallarmeovski Marino*, op. cit., p. 133.

<sup>50</sup> Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990, p. 5.

quali insiste nella sua traduzione. Intraprende l'arcaizzazione nell'ordine delle parole, e in alcune forme, già segnali generalmente accettati in Croazia del dialogo con il passato poetico italiano (“ljuvenih, izmeđ, na njem, najvećma”), all'interno della prevalente “poetica della riscrittura” ma, d'altronde, segmenta il verso, diventato ora frase, con assoluta fedeltà. E il risultato dimostra quanto di poetico (unità ritmiche, strumenti retorici) possa mantenere una tale traduzione. Ma insiste nell'ignorare la rima, che chiama banale, sciupata dalla tradizione - e, a mio avviso, a due livelli, di cui uno si riferisce al codice all'interno del quale gli autori di certe epoche, senza possibilità di scelta, erano costretti a scrivere; e l'altro al fono della poetica traduttiva dominante nel momento in cui la traduzione nasce. Di nuovo in implicita polemica, afferma che ogni traduzione, volendo sottolineare certi aspetti dell'originale, debba necessariamente rinunciare ad altri<sup>51</sup>. Alcune fra le più autorevoli voci traduttologiche del nostro tempo dichiareranno che in un simile caso, in cui singoli elementi dell'opera poetica vengano messi in rilievo a scapito di altri, non può che trattarsi di una traduzione «oggettivamente sbilanciata»<sup>52</sup>. Eppure, si tratta di una strategia che vanta una lunga tradizione non solo in Francia, non solo in Italia, ma anche in Croazia. Izidor Kršnjavi fu traduttore in prosa di Dante, mentre Petar Preradović, Antun Sasso, Milan Begović e Vladimir Nazor rinunciavano, ciascuno a modo suo, alla rima nelle loro traduzioni della *Commedia*, come anche Ante Petravić nella sua traduzione, scrupolosa dal punto di vista metrico, ma assente di rima, dei componimenti carducciani. Rompere l'illusione di una indivisibilità crocianamente intesa del “contenuto” e della “forma”, e ristrutturarla in qualità di nuovi, secondi autori, ecco il compito che si erano evidentemente prefissi.

-----

<sup>51</sup> M. MACHIEDO, *Mallarmeovski Marino*, op.cit., p. 133. Cfr. anche U. Eco, nel capitolo *Translating Rhythm* del libro *Experiences in Translation*, «[...] if we wish to save something, we lose something else», op. cit., p. 43. Anche «Each act of translation is one of approximation, of near miss or failure to get within range. It tells of our fragmented legacy, and of the marvellous richness of that legacy...» (G. STEINER, a.c.di., *The Penguin Book of Modern Verse Translation*, Penguin Books, London, 1966, p.23).

<sup>52</sup> Cfr. (a proposito di una delle versioni inglesi di Catullo): «[...] nella scelta di un insieme di criteri metodologici da seguire il traduttore ha dato maggior rilievo ad alcuni elementi alle spese di altri e questa incapacità di considerare il poema una struttura organica conduce a una traduzione oggettivamente sbilanciata.» (In S. BASSNETT, *La traduzione, teorie e pratica*, trad. G. Bandini, Bompiani, Milano, 1993, p. 114)

Inoltre, sulle orme della teoria jaussiana della ricezione, Machiedo afferma che è un'illusione «credere che il trasferimento della stessa forma consegua lo stesso effetto presso un pubblico di sensibilità diversa»<sup>53</sup>. Questa sensibilità non è, in Machiedo, legata esclusivamente a un ricevente del messaggio poetico o lettore modello omogenizzato dal punto di vista linguistico, letterario, culturale e storico, come lo intende ad esempio Mirko Tomasović, sostenendo la legittimità di poetiche personali parallele riscontrabili nelle rispettive storie letterarie nazionali, di cui è stato già detto all'inizio di questo contributo. A prescindere dalle norme estetiche dell'epoca in questione e dai *cliché* letterari, Machiedo difende, per il traduttore, un altro diritto - il diritto alla scelta personale realizzato attraverso la rilettura, che propone la propria ipotesi interpretativa, una delle molteplici che sono potenzialmente presenti nella programmazione del testo originale. Dal momento che queste ipotesi sono numerose, la preferenza di una di esse sarà sempre, per definizione, discutibile<sup>54</sup> - diremo di più, essa è trasformabile anche nel tempo, persino per uno stesso lettore, tanto che diventa possibile, per lo stesso ricevente del testo, interrogarsi sulla mutabilità degli elementi componenti un testo, o sulla propria<sup>55</sup>. La poetica traduttiva di Machiedo sembra illustrare questa situazione lettoriale, desiderando offrirle, nella traduzione, la possibilità di una formalizzazione testuale "disseminante".

Che Machiedo, in questo processo, intraprenda una negoziazione di vasta portata su identità nazionali e culturali, diventa chiaro prendendo in considerazione i suoi modelli francesi e italiani. Laddove la poetica traduttiva "della riscrittura", nel caso croato, si ispira alla componente mediterranea, nella sua "poetica della rilettura" è in atto, invece, un europeismo "deteritorializzante". Se accettiamo come vero che i traduttori verso le lingue "grandi" si comportano, nel loro rapporto con originali appartenenti a

-----  
<sup>53</sup> M. MACHIEDO, *Poetiche italiane del Novecento in Sotto varie angolazioni*, Erasmus editore, Zagreb, 1997, p. 133. Cfr. anche: «[...] anticipare le reazioni del pubblico, in modo che l'opera risponda al cosiddetto "orizzonte d'attesa", è spesso difficile e insicuro (poiché porta frequentemente a gravi inadeguatezze) [...]» (P. CORNEA, op. cit., p. 72).

<sup>54</sup> Cfr. a proposito U. Eco, *Experiences in Translation*, op. cit., p. 45.

<sup>55</sup> A questo proposito cfr. J. LOTMAN, op. cit., p. 139. e M. SOLAR, *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*, Nolit, Beograd, 1985, *passim*.

lingue “piccole”, in maniera più libera che non nel caso contrario<sup>56</sup>, si può affermare che Machiedo tenti un comportamento traduttivo nei confronti della letteratura italiana più paritario, come se traducesse da una verso un'altra delle “grandi” letterature. Il testo straniero non si dà, nell'ambito di questa strategia, come un'entità semantica di irripetibile originalità, esso è derivato e eterogeneo come lo è la sua traduzione, perché consistono ambedue di una quantità di materiali linguistici e culturali che rendono il significato pluriforme, negato a facili corrispondenze. E, dato che la pluralità presente in qualsiasi testo rende impossibile una corrispondenza unidirezionale tra i significati, la traduzione permane in un rapporto dinamico, equivoco, assintotico con il testo straniero<sup>57</sup>. Tutto questo rende la traduzione un'impresa critica e teorica, con aiuto della quale il prototesto viene ogni volta arricchito, dal momento che la traduzione può dirne sempre qualcosa di più, spostandolo in direzioni tutto fuorché prevedibili<sup>58</sup>.

Una tale proposta di poetica traduttiva, attraverso la sua insistenza sulla spvincializzazione del relativo discorso teorico, rappresenta, a mio avviso, un importante contributo alla rinegoziazione dell'identità culturale della letteratura nazionale che la accoglie. Diversa, a volte fundamentalmente opposta a quella di Mirko Tomasović (promotore nonché originale autore di altri approcci sia traduttivi che traduttologici), ma ad essa comparabile nell'impegno di evitare la trivialità in quella sua accezione che sottintende la passivizzazione dell'impegno di ricezione, ossia “l'adulazione” del lettore<sup>59</sup>. E inoltre, nel tentativo di far parte di un dialogo/polologo che ridiscute (utopisticamente?) l'imparità di capitali simbolici che persistono ancora tra le culture.

-----  
<sup>56</sup> Cfr. J. STAKIĆ, *Žedni preko vode. Nešto o prevodenju*, BMG, Beograd, 2001, p.188

<sup>57</sup> L. VENUTI, *The Translations Studies Reader*, cit., p.7-8

<sup>58</sup> Cfr. «Jakobson demonstrates that to interpret a semiotic item means to translate it into another item [...] and that this translation is always creatively enriching the first item», e «In (this) semiotic series of interpretants, every interpretation, according to Peirce, says something more about the expression interpreted» (U. Eco, *Experiences in Translation*, op. cit., pp. 71 e 76).

<sup>59</sup> Cfr. il tentativo di interpretare la nozione di “traduzione triviale” in I. GRGIĆ, *Osman i njegovih dvojnici*, HSN, DKHP, MHD, Zagreb, 2004, pp. 103-114, che si sposa con la nozione di “adulazione” del lettore in A. POPOVIĆ, *La scienza della traduzione*, Hoepli, Milano, 2001.

## REWRITING VS. REREADING. ON POETIC TRANSLATION FROM ITALIAN INTO CROATIAN IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

After the definition, around the middle of the past century, and under the influence of Mihovil Kobil's version of Dante's *Commedia*, of an "official" line of poetic translation in Croatia, it seemed that there was no other way to follow, especially (if not exclusively) in the field of translation from Italian. However, in the meantime, autonomous poetics of translating poetry from Italian into Croatian came into being, among which the paper attempts to describe two, appearing as emblematic, and called respectively "the poetics of rewriting" (*poetica della riscrittura*) and "the poetics of rereading" (*poetica della rilettura*). The first relies extensively on Kobil, taking however a certain type of approach to its extreme consequences. The second has been, and still is perceived as "alternative", a situation which cannot but change if one wants to envisage ways of dealing with a relationship of emission/reception from which the Croatian literary culture receives important cues in the still ongoing process of the negotiation of its own identity, European, of course, but also Mediterranean.

Niccolò Tommaseo, nato a Sebenico nel 1802, morto a Firenze nel 1874, è uno dei più noti personaggi dell' Ottocento al quale la situazione storico-politica della Dalmazia ha affidato il ruolo di mediatore tra due culture, due nazioni, due lingue. Pur essendo italiano di educazione e di scelta personale il Tommaseo dimostrava sempre un sentimento duplice. Da giovane si dedica al giornalismo *per pura necessità di pane* e scrivendo vari articoli relativi alle attualità teatrali lascia tracce profonde sulla scena culturale, letteraria e politica, italiana e dalmata. In Croazia, le sue opere sono state argomento di numerose ricerche mentre le pagine della pubblicistica italiana devono ancora essere ricercate. Questo intervento è indirizzato verso la valutazione degli influssi che il Tommaseo come giornalista esercitò sulla scena culturale triestina. La ricerca raccoglie un ricco patrimonio che Tommaseo lasciò nelle pagine de *La Scena, Giornale di Musica, Coreografia, Drammatica e Varietà* che veniva pubblicato a Trieste dal 7 maggio 1863 fino al 16 gennaio 1867.

## NICCOLÒ TOMMASEO E «LA SCENA»

### Giornale di Musica, Coreografia, Drammatica e Varietà

#### «La Scena» nel contesto storico

«La Scena», giornale di musica, coreografia, drammatica e varietà venne pubblicato a Trieste dal 7 maggio 1863 fino al 16 gennaio 1867, e nel 1867 fu trasportato a Venezia dove assunse notevole importanza soprattutto per gli articoli di sana critica e di buona letteratura<sup>1</sup>. Il 31 agosto 1863 Vincenzo Ermenegildo Dal Torso<sup>2</sup>, un amico di Niccolò Tommaseo, ne divenne proprietario e direttore responsabile. Il giornale, inizialmente composto di due pagine, veniva pubblicato con periodicità settimanale ogni giovedì, e

---

<sup>1</sup> C. PAGNINI, *I giornali triestini dalle origini al 1959*, cit. p. 219.

<sup>2</sup> N. TOMMASEO, *Diario intimo*, cit. pp. 248, 276, 278, 279, 281, 283, 287, 296, 298 . Come si legge nel *Diario intimo* il Tommaseo e Dal Torso furono amici e il Tommaseo a più riprese lo raccomandò a Pacifico Valussi per un lavoro a Trieste.

«per secondare le continue istanze fatte da moltissimi abbonati»<sup>3</sup> ben presto vennero aggiunte altre due pagine. «La Scena» ebbe una vita assai lunga e di non poca importanza occupandosi esclusivamente di problemi teatrali dal punto di vista sia teorico che scenico. Nelle rubriche *Novelle artistiche e letterarie*, *Teatri esterni*, *Cronaca locale*, *Rivista de' giornali* e *Miscellanea o Varietà*, sono riportate informazioni e notizie riguardanti avvenimenti teatrali e musicali. Nell'*Appendice*, che dopo diverrà la rubrica intitolata *Galleria artistica*, viene narrata la vita degli autori e di celebri attori. La prima pagina del giornale è riservata alle discussioni concernenti problemi teorici, come la riforma del teatro drammatico o dell'opera lirica, alle recensioni, ai pensieri critici sulla commedia in dialetto, sul ballo, sul melodramma, sull'uso della lingua non letteraria, sul romanzo contemporaneo. Tutto sommato, in questa parte del giornale è concentrato l'atteggiamento polemico dello stesso che contribuisce alla sua serietà e al suo "peso" sia critico che argomentativo. Proprio questa pagina è maggiormente occupata dagli articoli e dalle osservazioni critiche del Tommaseo.

### Niccolò Tommaseo e «La Scena». Gli inizi

Solo nel n° 9 del II anno della pubblicazione de «La Scena», tra i collaboratori vediamo comparire il nome di Niccolò Tommaseo. Sono gli anni Sessanta dell'Ottocento. È un decennio di una crisi gravissima, «sia per l'unità politica e morale del popolo italiano, sia per le istituzioni, per gli uomini, per lo stato, sia per la Chiesa»<sup>4</sup>. Lo è anche per Tommaseo ormai sessantaduenne. In questo periodo si stabilisce a Firenze, e nonostante ormai abbia completamente perso la luce degli occhi, la sua parola è ancora pungente ed aspra anche se dettata alla penna di coloro che gli prestano gli occhi per leggere e la mano per scrivere. Sotto il peso degli anni, della cecità e della continua e straziante povertà, invecchiando sente la crescente nostalgia per la sua Dalmazia nella quale non rimetterà più piede. Gli anni in cui collabora a «La Scena», cioè dal 1864 fino alla fine del 1866, sono densi di profonde crisi e delusioni, e trovando rifugio nella fede considera tutto ciò che gli accade intorno come «un nonsenso e un assurdo»<sup>5</sup>. Dalle

-----

<sup>3</sup> «La Scena», n°18 del 3 settembre 1863.

<sup>4</sup> N. TOMMASEO, *Cronichetta del Sessantasei*, cit. p. 70

<sup>5</sup> Ibid.

tenebre della sua cecità si alza chiara la voce che assume posizioni di distacco e sdegno, facendosi sentire anche in altri giornali<sup>6</sup>.

### Introduzione alla presentazione del materiale ricercato

Per poter intendere le ragioni della fortuna giornalistica del Tommaseo, dopo aver esposto brevemente le vicende di quegli anni che scorrevano davanti ai suoi occhi ormai quasi spenti, abbiamo cercato di illustrare in modo selettivo e cronologico gli articoli dallo stesso pubblicati ne «La Scena». La sua collaborazione al giornale inizia nel 1864 anche se il suo nome viene menzionato ed i suoi testi commentati più volte anche nell'anno precedente. Con il trascorrere del tempo la collaborazione diviene sempre più intensa per diventare particolarmente ricca e proficua nel 1866.

#### 1863.

Il primo articolo che riguarda il nostro Dalmata è intitolato *Salmo CXLY di N. Tommaseo*<sup>7</sup>. Tuttavia, è più la segnalazione della musica di Giuseppe Rota<sup>8</sup> che del testo del *Salmo* tradotto dal «chiarissimo scrittore» Niccolò Tommaseo. Per avvicinare il lettore al tema, prima viene riportato il testo e poi viene analizzata l'interpretazione musicale del Rota. Dalle strofe del *Salmo* riportate di seguito è evidente che il Rota, per la sua «bella melodia, sapiente condotta e sviluppo maestoso, imponente»<sup>9</sup> ha tratto ispirazione nella traduzione del Tommaseo che in modo potente e armonioso rappresenta l'alta e la nobile bontà del Signore:

Anima mia - loda il Signore:  
 Ah sempre onore - gli renderò!  
 Salirà sempre - il canto mio  
 Al buon Iddio - fin che sarò.  
 [...]

<sup>6</sup> Ivi, p. 75.

<sup>7</sup> «La Scena», n°23 dell' 8 ottobre 1863.

<sup>8</sup> www.polybiblio.com (13/09/2007) Rota Giuseppe (1822 - 1865) ballerino, coreografo e compositore. Iniziò la sua carriera di coreografo a vent'anni e le sue opere fino agli anni 50 dell'Ottocento furono regolarmente rappresentate nei più grandi teatri italiani.

<sup>9</sup> «La Scena», n°23 dell' 8 ottobre 1863.

Che il vero immobile - mantien ne' secoli,  
 Gli oppressi vendica - dagli oppressor.  
 Nutre i famelici, - gli avvinti libera,  
 I ciechi allumina - il buon Signor.

Rizza i caduti - dolenti Iddio;  
 Ama del pio - l'umil bontà,  
 I forastieri, - la vedovella  
 E l'orfanella - custodirà.

Attraverso una descrizione dettagliata della recita l'autore dell'articolo riesce a trasmettere l'atmosfera imponente e sacra creatasi grazie alla maestosità della rappresentazione del *Salmo*. Già dalla prima strofa «con un canto grave e voci scoperte»<sup>10</sup>, il Rota invita lo spirito al raccoglimento. La melodia, all'inizio bassa, lentamente si sviluppa in un tremulo acuto di violini che sembrano simulare le voci dei Serafini unite a quelle degli uomini. Poi segue un «giudizioso *intermezzo* di musica misteriosa»<sup>11</sup> che il Rota usa per legare una parte all'altra, per poi annunciare la potenza di Dio con le trombe e con «un canto solenne e grandioso accompagnato da strappate d'orchestra»<sup>12</sup>. Nonostante l'interesse dell'articolo sia concentrato soprattutto sulla descrizione della parte musicale dell'opera, il merito del successo dell'intera opera è attribuito anche al Tommaseo.

Come già accennato il Tommaseo non collabora a «La Scena» prima del 1864. Nel 1863 il suo nome compare ancora una volta solo nelle *Novelle artistiche e letterarie*<sup>13</sup> dove viene annunciata la prossima pubblicazione di una sua opera di grande importanza e utilità per la storia letteraria d'Italia: *Di Giampietro Vieusseux e dell'andamento della civiltà italiana in un quarto di secolo, Memorie*.

-----  
<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> «La Scena», n°32 del 10 dicembre 1863.

## 1864

Il 30 giugno 1864 «La Scena», con orgoglio annuncia ai lettori «la promessa di qualche scritto, dal principe de' filologi italiani, dall'illustre Tommaseo»<sup>14</sup>. Il Tommaseo accetta l'invito con queste parole:

Per quel tanto che della *Scena* ho veduto, mi pare che la si tenga aliena dal mercimonio delle lodi; e questa sarebbe bellissima e rara lode. Scrivere, io, di cose teatrali né posso, né mi si addice: ma qualche pensiero sull'arte in generale, se all'assunto di Lei non pare sconveniente, gliel'offro<sup>15</sup>.

Sebbene con queste parole sia annunciata la sua collaborazione al giornale, il primo articolo che lo riguarda è frutto della penna di un altro autore. Si tratta di una segnalazione favorevole dell'opera *Di G. Vieusseux e dell'andamento della civiltà italiana in un quarto di secolo, Memorie di Niccolò Tommaseo*<sup>16</sup> la cui pubblicazione viene annunciata nella sezione *Collaborazione* del primo numero<sup>17</sup> dell'anno 1864, e l'articolo esce nel quarto numero<sup>18</sup> dello stesso anno. Attraverso la presentazione dei caratteri simili e dei destini incrociati del Tommaseo e del Vieusseux, Michele Buono, l'autore dell'articolo, rappresenta questi due colossi che hanno segnato l'epoca dell'800. Buono crede che tutte le parole siano troppo povere per descrivere l'individualità raffinata e sobria del Tommaseo. Lo ritiene scrittore, poeta, filosofo, critico e filologo eccezionale. Mette in rilievo la sua duplice nazionalità dicendo: «posto fra due nazioni, fra due civiltà, entrambe abbraccia col cuore, entrambe illustra colla mente, entrambe assorella, appartiene, s'onora da entrambe».<sup>19</sup> Il Vieusseux si avvicina alla persona del Tommaseo appunto per la sua nazionalità «*molteplice*»: «svizzero e francese d'origine, italiano per nascita e convivenza d'affetti, toscano per elezione pensata».<sup>20</sup>

-----  
<sup>14</sup> «La Scena», n°9 del 30 giugno 1864.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> «La Scena», n° 4 del 26 maggio 1864.

<sup>17</sup> «La Scena», n°1 del 5 maggio 1864.

<sup>18</sup> «La Scena», n°4 del 26 maggio 1864.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid.

Il Tommaseo con la sua opera vuole contribuire al riconoscimento dell'importanza di Vieusseux il quale, pur vivendo in un certo periodo, non limitò ad esso il pensiero ed il lavoro, al contrario, essi si estesero anche nell'avvenire e influenzarono la letteratura successiva. Da un «infaticabile atleta sul campo delle lettere e del sapere»<sup>21</sup> costruì le fondamenta del Risorgimento italiano e spesso incoraggiato dai suoi contemporanei, alla fine egli stesso incominciò a dare coraggio ai suoi giovani successori che iniziavano a lasciare una traccia sulla strada delle lettere e del sapere. Per Tommaseo e per Vieusseux questa fu la strada dei "tempi calamitosi", «ove molti lasciarono orme cruenti e molli di lacrime».<sup>22</sup> La cosa che fino in fondo intrecciò le loro strade fu la rivista «Antologia»<sup>23</sup>, istituita dal Vieusseux e affermatasi tra l'altro anche per l'attività critica del Tommaseo. Le parole seguenti rivelano l'atteggiamento del Buono verso l'importanza dell'«Antologia»:

Opera laboriosa in vero, avvegnaché la farfalla del pensiero, impigliata da mille ostacoli, aggirantesi per l'atmosfera scombuiata di que' giorni, non poteva libero sprigionare il suo volo per le regioni del buono e del vero, e conveniva covrir l'oro con l'orpello, il fuoco con la cenere, l'ardenza della fede col ghiaccio delle reticenze e de' sottintesi<sup>24</sup>.

La monografia del Tommaseo descrive meglio di qualsiasi altra monografia il quarto di secolo in cui visse e in cui lasciò tracce il Vieusseux. In essa il Tommaseo rende trasparente la sua filosofia secondo cui l'individuo non è né reale né realizzato se non come una parte essenziale dell'umanità. Rende chiaro il suo concetto nobile per cui «le virtù individuali si associano e penetrano nella coscienza de' popoli, si trasfondono nella nazione cui l'individuo appartiene»<sup>25</sup>. Michele Buono afferma che il Tommaseo non potè trovare né parole più affettuose né più lusinghevoli di quelle che usò

-----  
<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> R. CIAMPINI, *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, cit. p. 74.

<sup>24</sup> «La Scena», n°4 del 26 maggio 1864.

<sup>25</sup> Ibid.

per descrivere il suo amico e contemporaneo. Ebbe l'intenzione di onorare la sua gloria e al tempo stesso riuscì ad onorare altamente se stesso a la propria nazione.

La prima pagina dell'undicesimo numero del giornale, di nuovo contiene la recensione<sup>26</sup> di un'opera del Tommaseo messa in musica. Ci offre la possibilità di una visione più profonda della sua produzione poetica e si dimostra particolarmente interessante perché scopre qualche dato riguardante l'amicizia tra Tommaseo e due zaratini, i fratelli Salghetti-Drioli, Giovanni, compositore<sup>27</sup> e Francesco, pittore<sup>28</sup>. L'autore dell'articolo, Giuseppe C. Bottura<sup>29</sup>, aiutandosi con un brano della lettera del Tommaseo indirizzata a Giovanni Salghetti-Drioli, presenta ai lettori l'aspetto poetico e musicale dell'opera *Speranza: Inni tre*. Trattasi degli inni scritti dal Tommaseo e con le parole seguenti gentilmente messi alla disposizione dell'interpretazione musicale del maestro Salghetti -Drioli:

O con questa o con altra mia vi rimanderò cosette di mio, da assai tempo composte; se ne trovaste taluna da poter musicare. Questo non per pretesa, ma per rispondere alla vostra gentile reiterata richiesta [...]»<sup>30</sup>

Dalla lettera del Tommaseo parzialmente riportata, è ovvio che questi concepiva la propria opera composta da tre poesie, come un tutt'uno e preferiva comprenderle tutte sotto il medesimo titolo:

Non saprei veramente qual titolo dare ai tre canti, che tutti e tre li comprenda; se non fosse *Speranza* che è il soggetto de' due, e si stende anche al terzo [...]»<sup>31</sup>.

-----

<sup>26</sup> «La Scena», n°11 del 14 luglio 1864.

<sup>27</sup> Giovanni Salghetti - Drioli (1814-1868), compositore zaratino.

<sup>28</sup> Francesco Salghetti - Drioli (1811-1877), pittore zaratino. Si veda: V. STAGLIČIČ, *N. Tommaseo i F. Salghetti-Drioli: dopisivanje kao poticaj za slikanje*.

<sup>29</sup> Bottura Carlo Giuseppe, autore del libro *Storia del Teatro Comunale di Trieste* pubblicato a Trieste nel 1885. Si veda: [www.arcipelagoadriatico.it](http://www.arcipelagoadriatico.it) (13/09/2007).

<sup>30</sup> «La Scena», n°11 del 14 luglio 1864.

<sup>31</sup> Ibid.

Nella lettera il Tommaseo illustra la propria visione della rappresentazione musicale dell'opera e rivolgendosi indirettamente al pittore Francesco Salghetti, fratello di Giovanni, ne esprime anche l'idea pittorica:

Sarebbe da stampare per primo *Dolore*, poi *Memorie*, poi *Coraggio*: perché chi non ha memoria, non ha né coraggio né cuore [...]. Nella vignetta, una donna giovane ritta potrebbe rappresentare la Memoria che i Greci davano madre alle Muse, coronata d'alloro e presso un albero d'alloro dal quale pende la cetra: a sinistra sedute un giovane con fronte bassa, il Dolore; a diritta una giovane donna, presta a muovere e guardante in alto; e la Memoria addita la Speranza al Dolore, o stringe nella sua la mano d'entrambi. Questo per primo mi si offre alla mente: ma voi e Francesco troverete di meglio<sup>32</sup>.

Attraverso la descrizione della rappresentazione musicale di ognuno dei tre cori, Bottura cerca di vivificare l'intreccio e l'armonia delle voci e dei suoni i quali, creando una melodia solenne, interpretano pienamente il concetto poetico e rendono un'interpretazione viva e fedele dei canti del Tommaseo. Prima di chiudere l'articolo con i complimenti indirizzati al signor Francesco Salghetti per la creazione di una vignetta che adorna il frontespizio del volume e che corrisponde completamente al soggetto espresso con la musica e con il testo, il Bottura in un paragrafo intero citato in seguito, esprime la propria ammirazione sia per la poetica degli inni che per il modo in cui il carattere della melodia corrisponde alla stessa:

Esposta brevemente così la struttura dei pezzi allo scopo di far emergere la sagacia del compositore nel vestire di note in vario modo questi bellissimo Inni dell'illustre filologo e poeta, mi rimarrebbe a dire del merito artistico della composizione stessa. Ad un'analisi particolareggiata non risponderebbe la ristrettezza dello spazio concessomi, solo dirò che il signor Salghetti-Drioli va qui altamente encomiato per la novità e peregrinità delle melodie, per il pensiero musicale fido interprete del concetto poetico, per la parte strumen-

-----  
<sup>32</sup> Ibid.

tale in fine maestrevolmente condotta sia per carattere, sia per ben combinate armonie. E se un confronto fosse ammissibile fra questi tre cori direi: bello il primo, migliore il secondo, ambidue superati dall'ultimo<sup>33</sup>.

Finora sono state esposte le recensioni di alcune opere del nostro Dalmata, di una in quel periodo appena pubblicata e di altre due commentate e rese vive tramite musica. Nei numeri successivi de «La Scena» tra tantissimi articoli scritti da altri autori che trattano la problematica della decadenza del teatro melodrammatico e della commedia d'occasione, e tra diversi altri sempre concentrati attorno agli argomenti scenici, spicca una rassegna di articoli critici del Tommaseo pubblicata nel 1864 che affronta un ampio spettro di temi: dalla critica del ballo fino alla critica del teatro. Affinché la loro presentazione sia più chiara possibile, abbiamo dovuto dividerli secondo la loro tematica e non secondo la loro cronologia (come è stato fatto nell'elenco allegato alla parte bibliografica del lavoro).

Il tema del ballo viene affrontato in chiave critica e moralistica e si compone di tre articoli. Qui faremo una piccola rassegna dei suoi, come li chiama lui stesso, «pensierucci sull'arte del ballo»<sup>34</sup>. Il Tommaseo rende subito chiaro il suo atteggiamento critico verso il ballo, dicendo che è il mediatore tra ubriachezza e lascività. Pensa che il ballo sia una cosa seria, ma crede che spesso anche le cose serie diventino «trastulle». È quello che è successo al ballo moderno. Proprio per chi cerca di descrivere il ballo in modo tale da far capire ai lettori perché il ballo del suo tempo abbia perso grazia e utilità a confronto con il ballo dei tempi passati. Paragona gli uomini che ballano ai «cadaveri galvanizzati». Sostiene che nel ballo moderno «i piedi giuocano troppo, le mani poco»<sup>35</sup>, «i moti del capo e degli occhi non hanno senso»<sup>36</sup>, «ballano anco gli orsi e le scimmie, ma con più purezza e decenza»<sup>37</sup>. Il ballo sembra un gioco di macchine quando non è

-----  
<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> «La Scena», n°28 del 10 novembre 1864.

<sup>35</sup> «La Scena», n°12 del 21 luglio 1864.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

«ammorbidito» e reso sensibile dall'emozione e dall'affetto. Sembra una «convulsione epidemica» di muscoli degli uomini imbestialiti dall'amore per il ballo. Sottolinea l'importanza del fatto che ballare in età più matura è pericoloso e pazzesco. Sostiene che le donne nelle feste pubbliche non dovrebbero ballare senza velo. Tuttavia, parlando di donne allude alle fanciulle di dodici anni. Una volta, durante i riti di sacrificio si ballava. Il ballo era espressione della religione, confessione di fede e non solo un insignificante «agitarsi de' piedi e delle mani»<sup>38</sup>. Questi movimenti del corpo avevano senso in quanto portavano il peso del sacrificio, un gesto importantissimo e carico di significati:

La danza era religione, [...] una parola espressa con moti verecondi di tutta la persona, dove i piedi non avevano parte se non per reggere la persona; erano un elemento di ciascheduna lettera, e ogni attitudine era una lettera, e di molte formavasi la parola e quindi il costrutto<sup>39</sup>.

Il ballo moderno, invece, è privo di significato. È vuoto. È insensato. È una moltitudine di persone schierata due a due o intruppata come pecore. Tuttavia, se questa moltitudine avesse la sensibilità di formare «figure piacenti all'occhio»<sup>40</sup>, allora il ballo avrebbe un significato. Senso e utilità, inoltre, li avrebbero anche le danze ginnastiche e mediche, secondo lui, perché aiuterebbero a guarire certi dolori e incomodi del corpo. Vediamo, che dopo righe cariche di critica, il Tommaseo, parlando dei modi in cui il ballo potrebbe diventare più bello e più utile, scopre la striscia di benevolenza del suo duro carattere. Crede che il ballo potrebbe diffondere il senso del bello se nell'apparire, durare, variarsi, sciogliersi, riapparire delle immagini rappresentate, la vana pompa fosse sostituita dal pudore e dall'armonia. Se si tenesse conto del fatto che «la lingua dei cenni potrebbe variare in dialetti e comportare più stili»<sup>41</sup>, il ballo acquisterebbe nuova delicatezza. Nelle sue osservazioni critiche accenna anche ad alcuni tipi

-----  
<sup>38</sup> «La Scena», n°16 del 18 agosto 1864.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

di ballo come il Valz o la Moresca, mentre dell'attività di tanti coreografi famosi, in due articoli<sup>42</sup> e in poche parole, dipinge solo quella del napoletano Salvatore Viganò (1769 -1821)<sup>43</sup>. Dopo aver esposto ai lettori il cumulo dei suoi più acuti e più penetranti pensieri critici sul ballo, il Tommaseo, per restituirgli la fama e la grazia che secondo lui aveva solo nel passato, ritiene che ci sia bisogno di una riforma fondamentale del ballo, la quale, a suo avviso, «varrebbe più che dieci Statuti»<sup>44</sup>.

Avendo chiuso il tema del ballo si passa all'analisi polemica del teatro e del melodramma. In un breve aticolo intitolato semplicemente *Teatro*<sup>45</sup>, il Tommaseo espone i suoi pensieri inediti sull'argomento. Paragona i teatri con i templi. Dice che l'aria del teatro ammorba la chiesa «come fiato di padule o di cimitero, che lo scirocco versa entro le città de' viventi»<sup>46</sup>. Continua a paragonare la chiesa con il teatro, questa volta concentrandosi sulla grandezza e le proporzioni delle chiese e dei teatri edificati, asserendo che sarebbe da constatare non quali siano i più belli bensì quali siano i più brutti. Secondo questi i teatri, i balli e le donne galanti, in un certo modo, tolgono la carità alle chiese e ai canonici. Lui si impegna per la «fondazione» dei teatri diurni perché essi si concilierebbero meglio con la morale e con l'arte. Sostiene, inoltre, che gli spettacoli teatrali non dovrebbero mai essere gratuiti giacché «ciascuno si guadagni il diletto con la fatica e col merito, e non pretenda riscuoterlo come tributo»<sup>47</sup>. Ritiene che lo scopo generale degli spettacoli teatrali sia quello di raggiungere una bellezza che, a suo dire, è «testimonio d'un nobile istinto»<sup>48</sup>, il quale, però, potrebbe e dovrebbe essere ancora nobilitato. La frase conclusiva dell'articolo contiene la critica morale del teatro che, a suo parere, è privo di moralità e di magnificenza.

-----

<sup>42</sup> «La Scena», n°16 del 18 agosto 1864 e n°28 del 10 novembre 1864.

<sup>43</sup> [www.balletto.net](http://www.balletto.net) (21/10/2006).

<sup>44</sup> «La Scena», n°12 del 21 luglio 1864.

<sup>45</sup> «La Scena», n°20 del 15 settembre 1864.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

## 1865

Nel 1865 il Tommaseo non collabora molto al giornale. Il suo nome appare nell'*Indice delle materie principali*<sup>49</sup> dove vengono elencati i titoli dei suoi articoli apparsi su «La Scena» nel 1864. Qualche mese dopo leggiamo il suo articolo che parla *Dell'origine, dei progressi e degli effetti del Melodramma in Italia*<sup>50</sup>. Quest'articolo è una segnalazione del libro del veneziano Perosa sulla problematica del melodramma in Italia che si inserisce perfettamente nella rassegna degli articoli di altri autori che nei numeri precedenti trattavano la stessa problematica con accento sulla decadenza di questo tipo di rappresentazione teatrale. Il tema, sulle prime pare limitato, tuttavia Perosa, che prontamente intuisce che il futuro della civiltà dipende dal passato e dal futuro sviluppo dei teatri, riesce ad allargarlo. Lo scopo del suo libro è condurre il melodramma alla dignità che non aveva avuto e da cui avrebbe potuto acquistare potenza morale e civile. Il Tommaseo definisce il melodramma come un'arte profana il cui sviluppo in Italia è paragonabile a quello mondiale cioè universale. Intanto, per potersi guadagnare la potenza morale e civile di cui parla Perosa, il melodramma, nonostante la sua mondanità, deve scoprire quanto importante e benemerita sia la religione quale strumento insostituibile di ogni civiltà. Il Tommaseo, analizzando il libro del Perosa mette in luce le proprie osservazioni riguardanti questo tipo di espressione teatrale. Secondo lui, i poeti del melodramma danno poco spazio all'immaginazione che nelle loro opere pare spenta, e non capiscono che la musica, il canto e l'azione melodrammatica ispirati dalle invenzioni fantastiche, potrebbero dare grande importanza al recitativo. La frase conclusiva dell'articolo, che riflette la sua opinione sullo scopo effettivo del melodramma, non è priva della sua posizione ideologica. Questa percepisce amore sia nel giocoso che nel serio, educazione nel buono e nel bello, nonché utilità nella dolcezza:

Deve e nel giocoso e nel serio l'amore aver parte più moralmente ispirata; deve il teatro educare, col senso del bene, il senso del bello e far sì che il dolce sia utile, per preparare quel tempo in cui l'utile, dico l'utile vero, di per sé appaia dolce<sup>51</sup>.

-----  
<sup>49</sup> «La Scena», n°52 del 27 aprile 1865.

<sup>50</sup> «La Scena», n°4 del 25 maggio 1865.

<sup>51</sup> Ibid.

**1866.**

A partire dall'anno 1866, la collaborazione di Tommaseo a «La Scena» è particolarmente proficua. Gli articoli di Tommaseo pubblicati in quell'anno si possono suddividere in due gruppi, il primo dei quali comprende quattro articoli in cui Tommaseo espone il suo atteggiamento critico dimostrando con varie argomentazioni in quali aspetti la critica possa essere fruttuosa e in quali nociva all'arte.

Il primo articolo del 1866 si intitola proprio *Della critica in quanto può giovare e nuocere all'arte (I)*<sup>52</sup>. L'articolo viene pubblicato a tre riprese. Nella prima, Tommaseo sottolinea che molta critica del suo tempo si riduce alle sentenze dei giornalisti nelle quali lui riconosce spesso:

L'opinione d'un uomo che, o per ismania di dare un giudizio, o per mestiere, o per affetto, o per odio, si mette ad esaminare con più o meno diligenza un'opera della quale o egli non conosce l'autore, o male lo conosce, o troppo; e decide in poche e assolute parole se questa sia buona o cattiva<sup>53</sup>.

Queste opinioni, o come dice Tommaseo, queste sentenze spesso sono inique e perfino maligne; i compendi tramite i quali i critici presentano un'opera d'arte, spesso mascherano la vera immagine del lavoro. Chi garantisce, si chiede Tommaseo, che il critico non abbia prescelto i passi migliori o i più deboli. Tommaseo richiama l'attenzione anche sulle conseguenze provocate dai censori incompetenti dato che l'autore, una volta svillaneggiato, anche se avrà i modi di rispondere, non otterrà quasi mai un'udienza analoga a quella del critico in quanto prima voce e soprattutto la voce maligna, penetra più facilmente. Tommaseo ritiene che si possa parlare ragionevolmente e proficuamente intorno alle opere dei grandi ma senza emettere sentenze e senza imporre precetti, bensì facendo conoscere quello che nella scienza e nell'arte si è fatto e quel che resta da fare.

-----  
<sup>52</sup> «La Scena», n°39 del 25 gennaio 1866.

<sup>53</sup> Ibid.

Nel numero successivo de «La Scena» pubblicato il 1° febbraio 1866<sup>54</sup>, Tommaseo continua trattando lo stesso argomento. Pubblica di nuovo l'articolo intitolato *Della critica in quanto può giovare e nuocere all'arte (II)*, ma questa volta si concentra sui compiti della critica dando istruzioni concrete ai critici ma anche ai giornali onesti, quelli che non si appagano di opinioni incompetenti e notizie imperfette. Come esempio, Tommaseo cita il programma di un giornale i cui propositi erano annunciati in modo seguente:

I nostri principi letterari siano di tolleranza e di pace; nelle opinioni dominanti troviam sempre qualcosa di ragionevole; nelle novità desiderate qualcosa d'accettabile e di prezioso: chiamiamo costanza e zelo quella che da molti si dice ostinazione de' vecchi: chiamiamo coraggio e lealtà quella che da tutti quasi si grida arroganza de' giovani. In età più fervida e meno provata dai casi della vita e dall'esperienze interiori, che sole sono efficaci, abbiam creduto poter convincere gli uomini con lo scherno, col disprezzo umiliarli; ma il tempo ci ha insegnato che una facezia oltraggiosa, una espressione di sdegno, quand'è diretta alla persona, nuoce e all'offensore e all'offeso e ai lettori e alla causa del vero<sup>55</sup>.

In queste parole Tommaseo ha riconosciuto i principi del corretto giornalismo che tratterà le questioni di ogni genere in forma più chiara, combatterà le diverse opinioni e scioglierà i dubbi, astenendosi però da diffamazioni e oltraggi. Tommaseo mette in rilievo che in quest'articolo non parlerà della critica ispiratrice, ma dichiara:

Parlo della critica comune che dice agli uomini comuni quello che pare a lei brutto o bello. E dico che questa pure può tornar non inutile all'arte fermandosi sul più bello delle opere altrui, raccogliendo in breve spazio e tacitamente indicando agli autori come possano perfezionarsi e conoscere le proprie qualità migliori e modestamente esercitarle<sup>56</sup>.

-----  
<sup>54</sup> «La Scena», n° 40 del 1° febbraio 1866.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

È il principio che seguirà Tommaseo anche nelle sue numerose recensioni credendo che non rechi vantaggio a nessuno scegliere le parti meno buone o le proposizioni più discutibili onde staccarle dal resto e renderle oggetto di una critica minuta e maligna. Il critico, invece, dovrebbe considerare sia l'uomo che la sua opera nel più innocente e più nobile aspetto. Anche quando nel disegno di un'opera il critico ha rivelato alcuni difetti deve individuarli e notarli brevemente citando anche i pregi. Tommaseo si oppone ugualmente alle lodi adulatrici e alle censure calunniatrici. Compendia i suoi pensieri con le seguenti parole:

I libri troppo biasimati è debito del critico onesto difendere, e notarne il bello; dei troppo lodati è dovere indicare i vizi, specialmente se contagiosi. Perché non c'è biasimo più crudele del dire un'opera umana incolpabile.<sup>57</sup>

Secondo Tommaseo, sono particolarmente odiose e triviali le censure i cui autori, parlando d'animo italiano e d'italiane glorie, definiscono i seguaci di certi principi come «ligi al barbaro e della patria nemici»<sup>58</sup>. Qui Tommaseo si riferisce alle parole di Carlo Botta<sup>59</sup>, il quale ha tacciato questi uomini di «vili schiavi delle idee forestiere, traditori dell'Italia, impertinenti, sfacciati, superbi: e superbi in servitù di Caledonia e d'Ercinia».<sup>60</sup> Tommaseo lo rimprovera dicendo che non si tratta di accuse o di oltraggi meramente letterari ma di una macchia vergognosa che si vorrebbe imprimere sulla fronte di uomini il cui nome è reso ormai rispettabile all'Italia e all'Europa. Secondo Tommaseo, il signor Botta avrebbe dovuto conoscere prima gli uomini sospettati da lui di tanta viltà, avrebbe dovuto leggere i loro scritti, avrebbe dovuto capire che le loro opinioni spirano l'amore del vero e del buono, sostengono la dignità del pensiero, dell'affetto e della parola. Sono gli uomini venerabili per la virtù, per il candore dell'animo, per la generosità del sentire.

-----  
<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. VII, cit. pp. 573-574. Carlo Botta (1766 - 1837), storico, medico, cultore di musica, uomo politico e scrittore.

<sup>60</sup> «La Scena», n°40 del 1° febbraio 1866.

Nella terza e ultima parte dell'articolo intitolato *Della critica in quanto può giovare e nuocere all'arte (III)*<sup>61</sup> ancora una volta Tommaseo rimprovera severamente i critici che attaccano soltanto per farsi sentire. Li chiama:

[...]uomini congiurati contro ogni gloria nascente, a' quali unica lode è l'altrui abbassamento; uomini che s'abbeverano all'acque inessicabili della contraddizione; che colgono con ansietà ogni occasione per rammentare al mondo che anch'essi sono vivi, per rimettere in questione principi già conceduti e incontrastabili, ancorché per lungo tempo pessimamente applicati; uomini che l'onore della nazione pongono nel nulla tentare, nel non s'informare di nulla, nello svillaneggiare uomini italiani, gente che non ha né idee né affetti propri e che crede supremo senno l'echeggiare all'altrui passione, sommo accorgimento il servire a basse speranze; genti che vorrebbero il titolo d'italiano render ridicolo, farlo sinonimo di pedante<sup>62</sup>.

Il Tommaseo si chiede quale sia il loro scopo. Dopo aver lungamente amareggiato il cuore della gioventù troppo confidente, dopo aver imbevuto del loro astio qualche inesperto o qualche imbecille, avranno questi conseguito il loro intento? Tommaseo crede che la loro causa sia persa dato che le vane ciancie e le declamazioni ambiziose di cui si servono, non possono trovare né pazienti ascoltatori né docili ammiratori. Per questo invita i giovani scrittori ad approfittare delle animosità stesse dei loro avversari, a correggere quanto hanno d'errato le loro opinioni e a servirsi dell'odio altrui come di un beneficio, perché anche la lode continua rintuzza gli ingegni, instupidisce le forze dell'animo non ancora svolte e rende l'uomo insaziabile di encomi e col tempo intrigante e maligno. Dall'altra parte, dice Tommaseo, «la contraddizione ci risveglia, ci addestra, ci mette a lato il migliore degli ispiratori e degli amici, la modestia»<sup>63</sup>. Nello stesso articolo Tommaseo espone anche i principi che un critico onesto dovrebbe seguire. Afferma che il critico dovrebbe considerare l'uomo e la sua opera nel più innocente e più nobile aspetto. Così

-----  
<sup>61</sup> «La Scena», n° 41 dell'8 febbraio 1866.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid.

la letteratura si educa a sentimenti più dignitosi e più miti. È un ufficio pericoloso, ma acquista importanza civile e bellezza morale.

Nel parlare di un'opera, conviene por mente alla nobiltà dell'intenzione, non riguardarne il lato più meschino, il letterario; non giudicare con l'ingegno quel che deve giudicare l'affetto; negli ardimenti d'un lavoro precipitato non voler vedere l'impudenza, l'orgoglio; non punire lo scrivente della fiducia da altri in lui posta, e della crescente sua fama; non far pompa di buon gusto piuttosto che di buon cuore<sup>64</sup>.

Il critico deve conoscere, almeno in parte, la condizione, l'indole e l'età dell'autore dato che queste circostanze, a suo giudizio, possono grandemente accrescere il merito o scemare le colpe dell'opera. Se in un'opera ha svelato alcuni difetti occorre individuarli e notarli brevemente, ma bisogna sottolinearne anche i pregi.

In uno degli articoli precedenti, il Tommaseo annuncia soltanto che parlerà anche della critica ispiratrice, quella «che non sentenza freddamente sulla bellezza, ma la sente, o per dir meglio consente ad essa, e nuove vie si fa degna di aprire all'arte»<sup>65</sup>. Nell'articolo riportato nel numero quarantotto de «La Scena»<sup>66</sup>, l'autore si occupa di questa critica ispiratrice differenziandola da quella comune che soltanto dice agli uomini comuni quello che pare brutto o bello. Il critico, proprio come artista, afferma Tommaseo, parla alla mente e al cuore dei più. Il compito di questo genere di critica è destare gli affetti più sinceri e più durevoli, dimostrarci quali noi siamo e come potremmo diventare migliori, ispirare e commuovere gli uomini per farli più stabilmente contenti, cioè più buoni. A questo scopo il critico deve:

[...] lodare e proporre que' libri che con la dolcezza del buono istillino il nutrimento del vero: deve al linguaggio passionato che fa parer falso il vero stesso, proporre il linguaggio di quella mite sapienza ch'è frutto della virtù illuminata dall'esperienza e dal senno: deve destare gli affetti più sinceri e più durevoli, e far sì che i suoi scritti commovano l'anima di quella tenerezza che sveglia negli spiriti retti un buon di-

-----  
<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> «La Scena», n° 40 del 1° febbraio 1866.

<sup>66</sup> «La Scena», n° 48 del 29 marzo 1866.

segno, ideato, sperato, adempiuto. La voce del vero amato è più forte d'ogni ira, e il sicuro lume tranquillo della ragione riscalda ben più che i lampi d'un affetto torbido e tempestoso<sup>67</sup>.

La vera potenza dell'arte, proclama Tommaseo, proviene dalla fede. L'arte è più efficace quando si uniscono la fede e la poesia. Se l'artista volesse simboleggiare nei suoi lavori soltanto il dubbio invece della fede, sarebbe il più inefficace, il più misero. Lo steso Byron non è poeta se non laddove crede e spera. Tommaseo è particolarmente favorevole alla critica che mira ad allargare i confini dell'arte e non a limitare i diritti del genio, la critica buona che:

[...] i primi frutti dell'ingegno giovane guarderà con affetto tra lieto e rispettoso, come i primi fiori che spuntano a primavera; in essi vedrà non pur la bellezza del presente ma e la immagine dell'avvenire. Non giudicherà con istretta ragione quelle opere novelle, né i primi voli disprezzerà, comeché timidi e audaci: simile a chi circondato di ghiacci invernali, maledicesse alle rose della primavera e sospirasse l'abbondanza matura della fervida estate<sup>68</sup>.

Gli articoli successivi riportano le recensioni critiche del Tommaseo o le lettere in cui si rivolge ai singoli autori esprimendo il giudizio sulle loro opere, spesso anche su richiesta degli stessi. Nelle recensioni pubblicate su «La Scena», l'autore segue i principi che lui stesso caldeggiava. Il pensiero conduttore manifestatosi più o meno in tutte le sue recensioni, si illustra bene con le parole dell'autore stesso:

Allorché nel disegno di un'opera, il critico trova di non poter convenire con l'autore, ma ne' particolari riconosce non poche e non comuni bellezze, il meno ingrato modo e di rendere giustizia al merito e d'informare i lettori è l'offrire un'immagine non tanto dell'opera intera quanto delle parti più belle, notando in breve quelli che al critico possono parere difetti<sup>69</sup>.

-----  
<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> «La Scena», n°41 dell'8 febbraio 1866.

Nel secondo numero de «La Scena», pubblicato il 10 maggio 1866<sup>70</sup>, su invito della redazione, «il nobile ingegno del Tommaseo, gloria vivente di due popoli, stretti da vincoli di simpatia e d'amore, Italia e Dalmazia»<sup>71</sup> presenta il dramma *La morte di Socrate*<sup>72</sup>. Tommaseo ovviamente, conosceva bene Giorgio Terzetti, autore del dramma, e lo presenta come uno che «si compiaceva di poter all'Italia offrire nelle lingua di lei questo dono dell'arte, questo pegno d'amore».<sup>73</sup> Egli sostiene che nessun altro uomo abbia più attitudine morale o diritto per trattare il tema della morte di Socrate, dato che Terzetti era stato uno dei giudici che difese l'innocenza e salvò la vita a Teodoro Colocotroni, greco illustre, calunniato proprio come una volta Socrate. Tommaseo loda anche:

Il dire semplice eletto del dramma, il verso non rimbombante o non aspro; più italiano che in assai tragedie italiane il linguaggio di questo Greco, che da poco meno di mezzo secolo non sentiva parlare la lingua in cui scrive<sup>74</sup>.

Il numero sei del 1866<sup>75</sup> riporta una lettera in cui Tommaseo propone come tema del dramma le spose veneziane, rapite dai corsari e in breve tempo liberate. Sostiene inoltre che i corsari non dovrebbero essere triestini per non destare rancori fra le due città o, nella ipotesi peggiore soltanto uno potrebbe essere triestino, appunto quello che si sforzerà a dissuadere dal ratto. Tommaseo offre lo schema dell'intero dramma concepito in due atti.

Nel tredicesimo numero del 1866<sup>76</sup> viene presentata la lettera in cui Tommaseo risponde all'autore del dramma intitolato *Il Sampiero*<sup>77</sup>, tratto dalla storia delle Corsica. Su richiesta dell'autore del dramma, Tommaseo decide

-----

<sup>70</sup> «La Scena», n°2 del 10 maggio 1866.

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Giorgio Terzetti, *La morte di Socrate*, con un proemio di Niccolò Tommaseo, Tip. di F. Bencini, Firenze 1866. Si veda: <http://opac.sbn.it> (20/09/2007).

<sup>73</sup> «La Scena», n°2 del 10 maggio 1866.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> «La Scena», n°6 del 7 giugno 1866.

<sup>76</sup> «La Scena», n°13 del 26 luglio 1866.

<sup>77</sup> Giuseppe Revere, *Sampiero*, C. Turati, Milano 1846. Si veda: <http://opac.sbn.it> (20/09/2007).

di parlare «schiettamente, non senza esitazioni però»<sup>78</sup>. Così, critica la scelta del soggetto, affermando che in un soggetto «più ampio e sereno, e nel quale non venissero a cozzare insieme gli odii di due schiatte italiane, troppo tuttavia vivi nella memoria dei popoli»<sup>79</sup>, l'ingegno dell'autore si sarebbe manifestato molto meglio. Critica anche il verso e lo stile della tragedia dicendo che in *Sampiero* lui non riconosce appieno «il cavaliere erante della vendetta, l'eroe incanutito, nell'estro degli odii e nella fierezza degli acerrimi amori»<sup>80</sup>. Ciò nonostante, Tommaseo retrocede, dicendo modestamente:

Ma questi miei sono desideri, non giudizi; desideri tutt'altro che irriverenti; e la stima è che mi muove ad esporli, chiedendo scusa<sup>81</sup>.

Il numero quattordici del 1866<sup>82</sup> riporta l'articolo intitolato *Intorno agli scritti dell'avv. Ignazio Ciampi*<sup>83</sup> in cui Paolo Emilio Castagnola<sup>84</sup> presenta la *Città etrusca*<sup>85</sup>, libro di archeologia, giudicato «un bell'esempio di quel genere di scritture che mira a volgarizzare, per così dire, le scienze e la erudizione il che, massimamente gioverebbe a diffondere in Italia»<sup>86</sup>.

L'avvocato Ciampi, tra l'altro, è anche l'autore del libro intitolato *La vita artistica di Carlo Goldoni*<sup>87</sup>. Per rispetto a questo libro l'autore riporta anche una lettera di Niccolò Tommaseo diretta a Ciampi in cui Tommaseo loda il lavoro critico dello stesso ed approva i suoi giudizi sull'opera goldoniana. Secondo Tommaseo, Ciampi ha rettamente notato come il Goldoni si sia formato poeta con l'esperienza dei propri errori e dolori della vita. Da giovane

-----  
<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> «La Scena», n°15 del 2 agosto 1866.

<sup>83</sup> *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. X, cit. p. 184. Ignazio Ciampi (1824 - 1880), avvocato e letterato.

<sup>84</sup> *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. IX, cit. p. 345. Paolo Emilio Castagnola (1825-1898), letterato e poeta.

<sup>85</sup> I. CIAMPI, *Città etrusca*, Tip. Belle Arti, Roma 1866. Si veda: <http://opac.sbn.it> (20/09/2007).

<sup>86</sup> «La Scena», n°15 del 2 agosto 1866.

<sup>87</sup> I. CIAMPI, *La vita artistica di Carlo Goldoni*, Tip.delle Belle arti, Roma 1860. <http://opac.sbn.it> (20/092007).

aveva letto le opere di Menandro e di Aristofane attingendo il senso dell'arte più da questi scrittori che dagli scrittori latini o italiani, ma soprattutto «dalle acque e dai costumi della patria sua, la città più italiana d'Italia»<sup>88</sup>. Quando scrive in dialetto, secondo il Dalmata, Goldoni non è soltanto comico, ma anche un grande scrittore.

I numeri diciassette<sup>89</sup>, diciotto<sup>90</sup> e ventisei<sup>91</sup> del 1866, riportano tre articoli intitolati *Critica drammatica*, nei quali Tommaseo esprime il suo giudizio sul dramma moderno. Tra questi giudizi è particolarmente interessante quello su Byron e la sua tragedia *Marino Faliero*<sup>92</sup>. Tommaseo si rivela molto critico nei confronti di Byron dicendo che egli «altera a capriccio la storia e toglie agli avvenimenti quell'impronta di moralità e di grandezza che loro viene dal vero»<sup>93</sup>. Secondo Tommaseo, pare che Byron non abbia avuto altro di mira che sembrare originale. Voler cercare l'originalità in altro modo se non fare diversamente, a suo avviso, è peccato troppo frequente dei «moderni ingegni».

Il numero trenta<sup>94</sup> del 1866 riporta la lettera del Tommaseo ove l'autore esprime il suo giudizio sulla tragedia intitolata *Girolamo Savonarola*, di cui ne loda «il linguaggio con dignitosa evidenza, il verso facile e non cadente, il dialogo vivo e più rapido»<sup>95</sup>. Comunque, sostiene che il soggetto non debba essere indicato per il dramma. Secondo Tommaseo è difficile dare a conoscere poeticamente una persona troppo nota dal punto di vista storico. E la storia stessa non ha ancora dato un netto giudizio del Savonarola. Prosegue poi parlando del dramma moderno in generale:

-----  
<sup>88</sup> «La Scena», n°15 del 2 agosto 1866.

<sup>89</sup> «La Scena», n°17 del 23 agosto 1866.

<sup>90</sup> «La Scena», n°18 del 30 agosto 1866.

<sup>91</sup> «La Scena», n°26 del 25 ottobre 1866.

<sup>92</sup> *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, volume quarto, opere: I-M, cit. p. 557. Marino Faliero Doge di Venezia, dramma in cinque atti in versi di George Gordon Byron (1788-1824) rappresentato nel 1821.

<sup>93</sup> «La Scena», n°26 del 25 ottobre 1866.

<sup>94</sup> «La Scena», n°30 del 22 novembre 1866.

<sup>95</sup> «La Scena», n°30 del 22 novembre 1866.

Ne' più de' drammi moderni la mente usurpa i diritti del cuore, l'affetto non è cordiale ma appassionato e declamatorio, e la passione è quasi tutta di testa<sup>96</sup>.

Consiglia all'autore di prendere in considerazione questo difetto che distrugge la potenza del dramma e di qualsiasi poesia. Nel numero trentadue<sup>97</sup> del 1866 viene riportato il giudizio di Tommaseo sulla commedia come genere letterario e sulle commedie di Camillo Federici<sup>98</sup>. Scrive Tommaseo:

Se osserviamo i più illustri lavori di questo genere, vi troviamo spesso derisi difetti non meritevoli che di pietà, vizi degni d'orrore; vi troviamo adulate, abbellite passioni biasimevoli, tristi inganni: vi troviamo trattata superficialmente, ch'è quanto dire falsamente, l'umana natura<sup>99</sup>.

Da questo misto di faceto e di grave che a molti pare mostruoso, nasce la commedia lagrimosa che ha sostituito completamente la commedia di carattere. Quanto alle commedie di Federici, Tommaseo ne individua i difetti. Oltre all'inverosimile intreccio, il dialogo rotto, le facezie forzate e sciocche, i soliloqui stucchevoli, il vizio maggiore delle sue commedie è «la smania di far dire ai personaggi tutto quello che hanno dentro senza lasciare mai indovinare allo spettatore la parte intima dell'animo con quel silenzio ch'è sublime»<sup>100</sup>.

## Conclusione

Questo lavoro mira alla presentazione del contributo che il Tommaseo diede al giornale triestino «La Scena», affidato maggiormente alle recensioni critiche di tutti gli aspetti della vita culturale con particolare riguardo alla produzione musicale e drammatica. «La Scena» godeva della fama di gior-

-----  
<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> «La Scena», n°32 del 6 dicembre 1866.

<sup>98</sup> *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XIV, cit.pp. 936-937. Camillo Federici (1749-1802), di vero nome Giovan Battista Viassolo, fu uno dei più facili improvvisatori di produzioni teatrali e uno dei più applauditi drammaturghi dell'epoca.

<sup>99</sup> «La Scena», n°32 del 6 dicembre 1866.

<sup>100</sup> Ibid.

nale «di sana critica e di buona letteratura», e con la sua collaborazione, il Tommaseo, in quell'epoca considerato principe dei filologi italiani, contribuisce notevolmente alla sua fama. Consapevoli della sua importanza, del suo impegno sociale, politico, letterario e delle sue impronte nettamente scolpite sulla scena culturale italiana fino a quel momento, i redattori del giornale annunciano la sua collaborazione con molto orgoglio. All'inizio di questa, cioè negli anni fino al 1866, il Tommaseo si dimostra un critico particolarmente severo e scettico verso le nuove espressioni della cultura contemporanea come il ballo o il teatro moderno. In particolar modo sottolinea la mancanza delle più indispensabili qualità morali e di rado si rivela propenso agli encomi della società e della cultura in generale. L'intransigenza della sua critica di quegli anni, nel 1866 si scioglie in una mansuetudine raramente rintracciabile nei suoi precedenti lavori. Cerca di trasmettere l'imparzialità del giudizio, il che si può vedere nel tentativo di fondare i principi del giornalismo onesto e della critica costruttiva, quella che non si limita ad individuare soltanto vizi e difetti, ma fa conoscere all'autore le sue qualità migliori indicandogli la via del perfezionamento. Da tale posizione scaturisce il suo atteggiamento verso i critici che egli stesso chiama incompetenti, suggerendo che il vero compito del critico sia nel «*dire l'animo suo con umanità, con mansuetudine, con parsimonia, con sincerità, con modestia*<sup>101</sup>».

La sua attività giornalistica ne «La Scena» non solo svela il suo impegno socioculturale e letterario di quel periodo, ma anche offre al pubblico la prospettiva della sua crescita personale che scivola dalle cime aspre dei suoi dolori fino alla pace della sua triste rassegnazione. Anche attraverso l'invecchiamento e l'indebolimento del suo corpo e dei suoi occhi la durezza della sua critica diventa meno articolata per quasi sparire nell'assalto di una docile e matura saggezza. Tutto sommato, attraverso la conoscenza del suo patrimonio lasciato ne «La Scena» si portano alla luce le vicende del corso giornalistico del Tommaseo che a loro volta aiutano a comprendere la disparità dei suoi atteggiamenti e le diversità dei suoi interessi, contribuendo nello stesso tempo sia alla sua che alla fama del giornale stesso.

-----  
<sup>101</sup> «La Scena», n° 48 del 29 marzo 1866.

## THE WORK OF NICCOLÒ TOMMASEO IN ITALIAN NEWSPAPERS LA SCENA, GIORNALE DI MUSICA, COREOGRAFIA, DRAMMATICA E VARIETÀ

Niccolò Tommaseo, born in Šibenik in 1802 and died in Florence in 1874, represents one of the most interesting and complex personalities of both, the Croatian and the Italian 19th century. Due to the historical and the political situation in Dalmatia of that time, he was assigned a role of a mediator between two cultures, two nations and two languages. Despite the fact that he considered himself Italian, partly due to his education in Padua and partly as a result of his personal choice, throughout his works we could always feel and find the traces of his national duality. He became a journalist in order to make a living, albeit in his journalistic work he left deep imprints on the Italian as well as the Croatian literary, cultural and political life. The traces of Tommaseian work in Dalmatian papers have already been analyzed, while the pages of Italian papers still need to be studied. The aim of this paper is to evaluate Tommaseo's influence on the cultural scene of Trieste, therefore we are to analyze his articles concerning the current issues of the Italian theatrical and musical scene. The research is focused on the rich Tommaseian heritage found on the pages of *La Scena, Giornale di Musica, Coreografia, Drammatica e Varietà*, newspapers published in Trieste starting from May the 7th 1863 till January the 16th 1867.

# Živko Nižić, Andrijana Jusup

Sveučilište u Zadru | *Original scientific paper*

---

Pier Alessandro Paravia (1797-1857) nato a Zara, educato in Italia, ha un ruolo importante nei circoli letterari d'Italia. Il professore di retorica, di letteratura italiana, di storia e di mitologia presso l'Università di Torino, era un oratore eccellente, critico letterario e traduttore. Apprezzato dai suoi contemporanei: Antonio Rosmini Serbati, Niccolò Tommaseo, Alessandro Manzoni, Vincenzo Monti ecc., prende parte a tutti gli avvenimenti culturali d'Italia, come ce lo attesta un ricco epistolario e una numerosa bibliografia. Dalla rappresentazione analitica dei periodici zaratini dell'800 emerge quanto fosse scarsa la sua fortuna a Zara, anche se Paravia sottolinea la doppia appartenenza nazionale aggiungendo al proprio nome il soprannome lo ladrense.

## PIER ALESSANDRO PARAVIA NEI PERIODICI ZARATINI DELL'800

### Introduzione

Pier Alessandro Paravia nato a Zara il 15 luglio 1797<sup>1</sup>, morto a Torino il 12 marzo 1857<sup>2</sup>, condivise il destino della gente appartenente alle due civiltà, alle due culture, quella italiana e quella croata.

Anche se il nostro interesse è presentare la fortuna di Paravia nei periodici zaratini dell'800, all'inizio desideriamo dare uno sguardo sui fatti biografici trascurati nelle fonti consultate<sup>3</sup>. La biografia più importante di

<sup>1</sup> La via dove si trova la sua casa nativa viene nominata Ulica (Via) Pier Alessandro Paravia.

<sup>2</sup> Il 8 luglio del 1869 il Comune di Torino trasporta i suoi resti mortali nel Famedio tra gli altri illustri Piemontesi.

<sup>3</sup> N. TOMMASEO, *Dizionario estetico*, Milano, Giuseppe Reina, 1852.

*Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia* / compilato dall'ab. Gliubich, Simeone, Vienna, Rod. Lechner; Zara, Battara e Abelich, 1856.

G. A. BOETTI, *Pier Alessandro Paravia*, Torino, 1857.

G. FERRARI-CUPILLI, *Per la inaugurazione della Biblioteca Comunale Paravia di Zara nel XVIII agosto MDCCCLVII*, Zara, Fratelli Battara, 1857.

F. SCLOPIS, *Pier Alessandro Paravia*, Firenze, 1857 (Tra le famiglie venete e torinesi con le quali era in amicizia si menziona anche la famiglia Sclopis. Paravia scrisse i versi in memoriam per la madre di Federico Sclopis. Cfr. I. BERNARDI, *Vita e documenti letterari di Pier-Alessandro Paravia*, op. cit., p. 6)

I. BERNARDI, *Vita e documenti letterari di Pier-Alessandro Paravia*, Torino, G. Marietti; Zara, Fratelli Battara, 1863-1864

Paravia è quella scritta dal suo amico Iacopo Bernardi<sup>4</sup>. Pur essendo fonte di tanti dettagli biobibliografici il suo difetto sta nel fatto che Iacopo Bernardi censura e reinterpreta i documenti autentici<sup>5</sup>.

Passiamo ai momenti che secondo noi influiscono sul destino della famiglia Paravia e sulla formazione di Pier Alessandro.

Il primo elemento è la lealtà alla Repubblica di Venezia la cui caduta nel 1779 rende disperati Giovanni e Antonio, padre e zio di Pier Alessandro, ambedue addetti al servizio militare nella marina veneta. Bernardi riporta la lettera scritta da Giovanni ad Antonio:

Vi significo che abbiamo cambiato sovrano. Il giorno 30 decorso verso sera è giunto in porto un corpo di 1000 austriaci circa, con un sergente maggiore, ed il susseguente giorno presero possesso della piazza. Dacchè esisto non mi ricordo d'aver provato giornata più terribile, particolarmente al momento che, ammainate furono le venete insegne, e inalberate le imperiali<sup>6</sup>.

Il secondo elemento è l'appartenenza a due civiltà diverse. Durante il servizio a Corfù, Giovanni s'innamora di Anna Zech-Missevich (Corfù 1759 - Venezia 1840) secondo le parole di Bernardi «di onorata famiglia corcirese». <sup>7</sup> Finora nessuno si è occupato d'identificare il curriculum familiare della madre di Paravia, che, ovviamente, secondo il cognome, è di origine croata.

-----  
*Biographisches lexikon des kaiserthums Osterreich.* Tom 21, Wien 1869-70

*Memorie dell'I.R. Accademia di scienze lettere ed arti degli Agiati in Roverto*, Roverto, 1901.

V. CIAN, *Vita e coltura torinese nel periodo albertino dal carteggio di Pier Alessandro Paravia*, in: «Atti della Reale Accademia delle scienze di Torino», vol. LXIII-LXVI, Torino, 1928-1931

G. B. CERVELLINI, *Un amico del Tommaseo (Pier Alessandro Paravia)*, in: «Rivista mensile della città di Venezia», a. IX, n. 12, dicembre 1931.

B. MARIETTI, *Echi teatrali di un secolo fa*. Pt. II, in: «Rivista mensile della città di Venezia», a. X, n. 1, 6 giugno 1931.

A. SERENA, *La giovinezza del Paravia: Ricordi d'un salotto veneziano*, in: «Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», t. XCI, pt. 2a, Venezia, 1931-32.

<sup>4</sup> I. BERNARDI, *Vita e documenti letterari di Pier-Alessandro Paravia*, op. cit.

<sup>5</sup> Cfr. V. CIAN, *Vita e coltura torinese nel periodo albertino dal carteggio di Pier Alessandro Paravia*, op. cit. (vol LXIV, 1929), p. 422.

<sup>6</sup> I. BERNARDI, *Vita e documenti letterari di Pier-Alessandro Paravia*, op. cit., pp. 22-23 -> la lettera scritta il 2 luglio 1797.

<sup>7</sup> Ivi, p. 21.

La biografia di Paravia ci dà altri esempi del costante sentimento della doppia appartenenza. Tranne le amicizie con i Dalmati illustri, soprattutto con Tommaseo, Paravia cerca anche di proteggere i giovani provenienti dalla Dalmazia. V. Cian e G. B. Cervellini menzionano un ragazzo cresciuto nella casa della famiglia Paravia. Secondo Cian si tratta di Annibale Planchich, e secondo Cervellini il suo cognome è Pusinich<sup>8</sup>.

Questi pochi esempi crediamo possano bastare per capire il suo fervente discorso durante il soggiorno a Zara:

Slavi di sangue e italiani di coltura, custodiamo non solo, ma afforziamo solleciti questi due elementi della civile nostra esistenza; e mentre dell'elemento slavo ci gioveremo per educare quel popolo, che è tuttavia sepolto in tante tenebre di pregiudizi e di errori; gioviamoci dell'elemento italiano per viepiù educare noi stessi, per metterci a livello di quegli'italiani di cui parliamo la lingua, per crescere alla nostra patria quella riputazione letteraria e scientifica, che le procurarono tanti nobili ingegni; e per mantenerle quella intellettuale coltura, che pregio di tutti i secoli, è nel nostro non tanto un dovere, quanto un bisogno<sup>9</sup>.

Le parole di Paravia, pur favorendo la cultura italiana che dovrebbe civilizzare l'elemento slavo, mettono in evidenza la sua coscienza dell'appartenenza italiana e croata. Però dobbiamo ammettere che Paravia non guarda con indifferenza alle mancanze dei Dalmati. Così in una lettera<sup>10</sup> alla sorella scrive:

Dite al nostro D. Luca che abbia pazienza. Anche a S. Girolamo fecero lo stesso complimento. I nostri Dalmati stimano più un barile di acciughe che tutti i santi del Paradiso<sup>11</sup>.

-----

<sup>8</sup> Cfr. V. CIAN, *Vita e coltura torinese nel periodo albertino dal carteggio di Pier Alessandro Paravia*, op. cit. (vol LXIV, 1929), p. 431; G. B. CERVELLINI, *Un amico del Tommaseo*, op. cit., p. 637.

<sup>9</sup> «Gazzetta di Zara», n. 105, 31 agosto 1850.

<sup>10</sup> Dat.: 8 febbraio 1847.

<sup>11</sup> V. CIAN, *Vita e coltura torinese nel periodo albertino dal carteggio di Pier Alessandro Paravia*, op. cit. (vol LXV, 1930), p. 340-341. In seguito Vittorio Cian cita anche la critica paraviana dei veneziani: «Ma anche ai Veneziani tocca la loro parte. In una lettera del 10 maggio (1847): Posdomani è l'anniversario della caduta della Repubblica: Un mezzo secolo per l'appunto. Ma chi sa quanti dei nostri Pantaloni se lo ricorderanno? Se il Governatore dà in quel giorno un ballo ed un pranzo, essi ci andranno in folla, non ricordando nè meno se abbia esistito una Repubblica di Venezia. Miserabili! Ben ci sta la loro sorte.»

Un altro fatto trascurato dai ricercatori è il tragico destino della famiglia Paravia: Alessandro e la sorella Marietta sono unici sopravvissuti tra dodici bambini partoriti dalla loro madre. Segue la morte del padre Giovanni il 28 giugno del 1807 quando Pier Alessandro aveva soltanto 10 anni. Siccome Pier Alessandro e Marietta non avevano figli la famiglia Paravia scompare lasciando una villa a Paderno (Treviso)<sup>12</sup> e la biblioteca fondata a Zara.

La morte diventa motivo assai frequente nella poesia di Paravia, citiamone una che parla di tre morti:

Casa fatal! Tre volte in sè romita / Varcava il limitar delle tue porte: / Tre volte, ah! Tronca una diletta vita, / Col ferro insanguinato uscia la morte. / Or da te fuggo: e nella mia partita / E suora e madre mi si fa consorte; / Chè altrove una speranza a gir ne invita / D'anni più lunghi e di men cruda sorte. / Stolto, che dico? D'una in altra ambascia / Mor-te ne volve, e di venirne a tergo / Per variar di loco unqua non lascia. / Deh! tu, Padre e Signor, danne fidanza, / Che, se avemmo quaggiù vario l'albergo, / Immota avrem la pace ov'hai tu stanza<sup>13</sup>.

In seguito presenteremo alcuni dati biografici fondamentali per dimostrare il suo impegno negli ambienti culturali a cui apparteneva.

Venuto a Venezia dopo la morte del padre, Paravia frequenta il Liceo di s. Caterina, continua lo studio all'Università di Padova, seguito dalla madre e dalla sorella, dove si laurea in diritto e letteratura nel 1819. Tralasciando le amicizie fatte durante lo studio, non possiamo dimenticare il rapporto stretto con Niccolò Tommaseo ed Antonio Rosmini<sup>14</sup>.

Laureatosi, Paravia con la famiglia ritorna a Venezia. Essendo insoddisfatto dell'impiego presso l'amministrazione austriaca di Venezia si dedica alla letteratura. Presto diventa ben visto nei numerosi salotti delle nobili signore veneziane, che, secondo alcuni documenti, lo aiutano nella carriera universitaria. Possiamo dire che grazie alle sue idee risorgimentali o meglio

<sup>12</sup> Paravia compra la villa a Paderno nel 1846 dal conte e letterato istriano Gian Rinaldo Rubbi. Cfr. G. B. CERVellini, *Un amico del Tommaseo* (Pier Alessandro Paravia), op. cit., p. 636.

<sup>13</sup> I. BERNARDI, *Vita e documenti letterari di Pier-Alessandro Paravia*, op. cit., pp. 27-28.

<sup>14</sup> Rosmini in occasione di laurea di Paravia indirizzò un sonetto alla madre Anna. Cfr. I. BERNARDI, *Vitae documenti letterari di Pier-Alessandro Paravia*, op. cit., p. 34.

dire prerisorgimentali, grazie alla raccomandazione dei circoli ecclesiastici e all'influsso discreto delle nobili signore<sup>15</sup>, il 17 settembre 1832 viene nominato professore di eloquenza italiana all'Università di Torino<sup>16</sup>. Così comincia la sua carriera universitaria: le sue lezioni hanno un grande successo, usa i metodi didattici moderni stimolando la creatività letteraria e retorica dei suoi studenti. Nel 1840 gli viene affidato l'insegnamento di mitologia e storia all'Accademia Albertina di Belle Arti dove lavora fino al 1856. Paravia frequenta i salotti delle più importanti famiglie torinesi e ottiene un altro titolo prestigioso quello di consigliere del re Carlo Alberto per le questioni di letteratura.

Continua a passare le vacanze con la madre e la sorella nella casa di Venezia e di Paderno. Quello che colpisce del carteggio ricchissimo tra Pier Alessandro e la sorella, oltre all'affezione reciproca, è la competenza di Marietta a trattare dei più svariati temi.

La vita di Paravia abbonda delle amicizie con una schiera di personaggi illustri. Dal punto di vista storico-letterario le più interessanti sono quelle con Silvio Pellico, Alessandro Manzoni e Niccolò Tommaseo<sup>17</sup>. Pellico gli regala una copia della Bibbia con una dedica amichevole.<sup>18</sup> In una lettera di Paravia alla sorella si trova l'informazione che nel 1834, durante il soggiorno a Milano, Massimo d'Azeglio l'ha invitato a cena nella casa di Alessandro Manzoni. Ricordiamo che Massimo d'Azeglio, genero di Manzoni, fu uno dei più importanti scrittori del Risorgimento<sup>19</sup>. Per quanto riguarda Tommaseo<sup>20</sup>,

-----

<sup>15</sup> Si tratta della contessa Teresa Albrizzi-Marcello.

<sup>16</sup> Gli viene affidata anche la cattedra di storia patria.

<sup>17</sup> V. CIAN, *Vita e coltura torinese nel periodo albertino dal carteggio di Pier Alessandro Paravia*, op. cit. (vol LXVI, 1931), p. 304.

<sup>18</sup> *Ἡ Καινὴ Διαθήκη. Novum Testamentum ad exemplar Millianum, cum emendationibus et lectionibus Griesbachii ... studio et labore Gulielmi Greenfield*, London, S. Bagster, 1829. Si conserva nella Biblioteca scientifica di Zara I412 R 4

<sup>19</sup> «Il 16 apr. '34, reduce da Venezia, dove aveva passate le vacanze pasquali e aveva fatto una sosta a Milano, il P. così scriveva alla sorella: "Il venerdì scorso ho pranzato lietamente con Romani; la sera il cavalier D'Azeglio (che mi volea pur egli suo commensale) mi presentò al celebre Manzoni, della cui modestia e gentilezza rimasi proprio incantato."» (V. CIAN, *Vita e coltura torinese nel periodo albertino dal carteggio di Pier Alessandro Paravia*, op. cit. (vol LVIV, 1929), p. 417).

<sup>20</sup> Tra le parole dette in occasione della morte di Paravia quelle più commoventi appartengono a Tommaseo. Il *Necrologio* pubblicato nel giornale «L'Istituto torinese» (dal n. 14 al n. 25 del 1857), e nel libro *Secondo esilio, scritti di Niccolò Tommaseo concernenti le cose d'Italia e d'Europa dal 1849 in poi*, Milano, Sanvito, 1862, vol. II, pp. 458-481.

sebbene loro due non andassero d'accordo nelle questioni politiche<sup>21</sup>, Paravia lo aiutava economicamente<sup>22</sup>. Secondo Tommaseo, l'unico momento in cui Paravia dimostra il coraggio politico, è nella orazione per l'erezione del monumento di Carlo Goldoni il 26 dicembre 1830 nel famoso teatro veneziano «La Fenice» in cui tra l'altro dice:

Colpa la condizione de' tempi, per cui, perduto il suo nazionale governo, va anche perdendo la Patria nostra il suo nazionale costume <...> Ma perché questo leone, che scosse un tempo col suo ruggito Asia ed Europa, perché ora il veggio a piè di funebri monumenti, non so se piu' ad espressione di grandezza, o a simbol di dolore? Ah! se noi non gli possiamo piu' rendere lo splendore della potenza, mantieniamogli almen l'onor delle lettere e delle arti, le une con ardor coltivando, le altre con liberalita' proteggendo<sup>23</sup>.

Tranne l'affetto per la madre e per la sorella, i rapporti emotivi di Paravia restano sconosciuti. Ciò nonostante, leggendo tra le righe, si capisce che fra le donne con cui stringe amicizia<sup>24</sup>, un posto speciale occupa la contessa Lavinia Vermiglioli Oddi, nipote di un suo amico perugino. Le parole con le quali Paravia esprime i propri sentimenti sono l'espressione più sincera e appassionata di tutta la sua produzione letteraria:

Bagni nel mese di luglio; distrazione di una cara Perugina, venuta qui a mettermi lo zolfo nelle vene, correrle dietro colla persona sino a Vicenza,

-----  
<sup>21</sup> Paravia appoggia la dinastia piemontese e propone l'unità delle regioni settentrionali con a capo il Piemonte. Possiamo chiamarlo, fuori dell'ambito strettamente scientifico, il precursore della Lega Nord. Le idee di Tommaseo sono totalmente opposte, lui non concepisce la Dalmazia nemmeno come una parte dell'Italia ed è l'avversario della monarchia piemontese.

<sup>22</sup> Cfr. V. CIAN, *Vita e coltura torinese nel periodo albertino dal carteggio di Pier Alessandro Paravia*, op. cit. (vol LVIV, 1929), p. 425.

<sup>23</sup> B. MARIETTI, *Echi teatrali di un secolo fa*, op. cit., p. 225.

<sup>24</sup> Isabella Teotochi Albrizzi, Giustina Renier Michiel, Teresa Albrizzi-Marcello, Sofia Antonietta, Pola Albrizzi, Teresa Alborelli Vordoni, Lucrezia Mangilli Valmarana, Lavinia Vermiglioli Oddi, Anna di Serego Alighieri, Paolina Mosconi Michieli. Cfr. «Il Dalmata», no. 56, 15 luglio 1897. Aggiungiamo anche le attrici Rosa Taddei (che gli indirizzò un sonetto per la morte di madre) e Carlotta Marchionni. I rapporti con le attrici sono legati al fatto che Paravia fu membro della direzione dei teatri torinesi. Cfr. V. CIAN, *Vita e coltura torinese nel periodo albertino dal carteggio di Pier Alessandro Paravia*, op. cit. (vol LXIV, 1929), pp. 399, 410 (vol LXVI, 1931), p. 289.

e col desiderio sino a' confini del mondo; un sonetto alla Vordoni, un'epistola in versi a quell'adorabile Perugina, e per lo mezzo mille lettere in prosa a cento creature, parte maschi e parte femmine [...]»<sup>25</sup>

A Lavinia Vermiglioli Oddi indirizza anche un'epistola in versi:

Al labbro pueril, mille sul volto / Scoccanti i baci, e 'n fanciullesca gara /  
Godon di lor soavi abbracciamenti / Or faticarti il collo, ora i ginocchi»<sup>26</sup>.

Questi cenni biografici affermano l'importanza di Pier Alessandro Paravia nella cultura italiana prerisorgimentale. Con il presente intervento si vuole esaminare la sua presenza e la sua fortuna nei periodici zaratini dell'800. Verranno presi in considerazione quelli contenenti notizie ed articoli su Paravia: «Il Dalmata», «La Dalmazia», «La Dalmazia cattolica», «La Domenica», «Gazzetta di Zara», «Manuale del regno di Dalmazia», «Osservatore dalmato», «Pro patria», «Il Rammentatore zaratino», «Rivista dalmata», «Scintille» e «Zvijezda».

### Dal 1830 al 1850

Il nome di Pier Alessandro Paravia appare per la prima volta nel 1833: la «Gazzetta di Zara»<sup>27</sup> pubblica la sua traduzione dei versi di un latinista croato Marco Faustino Gagliuffi<sup>28</sup>. L'articolo insiste più sul legame tra Paravia e la città nativa che sulla sua attività letteraria. L'autore anonimo paragona Marco Faustino Gagliuffi e Paravia con i padri Appendini:

[...] due Piemontesi in Dalmazia, i padri Appendini, e due Dalmati in Piemonte, il Gagliuffi ed il Paravia, i quali coltivan si felicemente e con tanto onore delle patrie loro sì native che adottive, le lettere lati-

<sup>25</sup> A. SERENA, *La giovinezza del Paravia*: Ricordi d'un salotto veneziano, op. cit., p. 1020 con la nota: «Per le relazioni del Paravia con Teresa Albarelli Vordoni, alla quale indirizzava il sonetto *No, perchè tardi a riverir l'apprese...* si cfr. *Lettere d'illustri donne per le auspicatissime nozze Canossa-Realì Luccheschi-Realì*, Venezia, Tip. Emporio, 1893, pag. 7-14; per la relazione con la Perugina, *L'epistola poetica alla contessa Lavinia Vermiglioli Oddi*, Venezia, 1825».

<sup>26</sup> *Versi di Pier Alessandro Paravia Jadrense*, Venezia, G. Orlandelli, 1825, p. 84.

<sup>27</sup> «Gazzetta di Zara» si pubblica due volte alla settimana dal 1832 al 1850. Fino al 1835 l'editore è Giovanni Demarchi, dal 1835 fino al 1846 i fratelli Battara e poi G. Rougier.

<sup>28</sup> *In morte di Gioseffina Riccardi, nobilissima giovinetta torinese*.

ne ed italiane, non è egli questo un curioso parallelo? Che bel contracambio fra Torino, Genova, Zara e Ragusa?<sup>29</sup>

Negli anni seguenti la «Gazzetta di Zara» ristampa tre articoli apparsi nei giornali italiani sulle orazioni di Pier Alessandro Paravia.

Il primo<sup>30</sup>, tratto dall'«Annotatore Piemontese», cita l'orazione di Paravia per il riaprimiento dell'anno scolastico all'Università di Torino. Parlando della relazione tra la letteratura e la religione, Paravia conclude che è arrivato il tempo in cui i letterati possono esprimere liberamente la propria fede. Secondo lui, il valore del Vangelo e il sentimento religioso solleveranno l'arte contemporanea su quell'antica. L'autore dell'articolo non condivide l'opinione di Paravia, però non contesta la sua abilità oratoria.

Il secondo<sup>31</sup>, dalla «Gazzetta priv. di Venezia», è la recensione dell'*Orazione pel giorno onomastico di S. M. Carlo Alberto*<sup>32</sup>. Il critico anonimo nota che Paravia è riuscito ad evitare lo stile lusinghevole delle orazioni encomiastiche e così ha confermato la propria maturità letteraria.

La critica positiva si ripete nel terzo articolo<sup>33</sup>, riportato dalla «Gazzetta di Venezia», in cui si fa cenno alla seconda orazione di Paravia per il giorno onomastico del re<sup>34</sup>. Citiamo soltanto le parole con le quali Paravia appoggia la fondazione delle istituzioni di beneficenza e soprattutto del «Congresso de' sapienti» perché potrebbero essere lette in chiave autobiografica:

Chi non sa come a codeste accademie dischiudeva spesso le porte la nascita o il grado, più che il sapere o l'ingegno<sup>35</sup>.

-----  
<sup>29</sup> «Gazzetta di Zara», n. 78, 27 settembre 1833.

<sup>30</sup> «Gazzetta di Zara», n. 43, 29 maggio 1838.

<sup>31</sup> «Gazzetta di Zara», n. 12, 8 febbraio 1839.

<sup>32</sup> Torino, tipografia Chirio e Mina, 1838. La bibliografia del Paravia contiene molte orazioni per il giorno onomastico del re Carlo Alberto e per l'apertura dell'anno accademico.

<sup>33</sup> «Gazzetta di Zara», n. 32, 21 maggio 1841.

<sup>34</sup> *Pel giorno onomastico di S.M. il re Carlo Alberto, orazione del prof. Pier Alessandro Paravia*. Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1841.

<sup>35</sup> Ibidem.

Nella «Gazzetta di Zara» Paravia viene menzionato ancora una volta in un contributo di Niccolò Tommaseo sulla letteratura veneta<sup>36</sup>. Parlando degli studi di storia letteraria di Paravia, Tommaseo appoggia la sua decisione con la quale «d'italiani scrittori trattando scrisse italiano».<sup>37</sup> Secondo Tommaseo «la sua dicitura è delle più corrette ch'abbiamo, e il suo periodo de' più numerosi»<sup>38</sup>.

Ad eccezione della «Gazzetta di Zara», l'unico contributo su Paravia fino al 1850 è pubblicato nel giornale «La Dalmazia»<sup>39</sup>. Si tratta della traduzione di un articolo dalla rivista francese «Echo Français»<sup>40</sup>. L'articolo si occupa dei meriti letterari di quello «ch'è bella gloria e vanto di Zara sua patria»<sup>41</sup>, ma anche dell'attività pedagogica di Paravia. Qui si mette in evidenza la capacità del professore zaratino di «far tenere il giusto mezzo ai suoi discepoli tra la severità della scuola antica e le licenze audaci del romanticismo»<sup>42</sup>.

## Il 1850

Dato che nel 1850 Pier Alessandro Paravia visita Zara, ci si potrebbe aspettare l'aumento dei contributi nei periodici zaratini. Questo succede soltanto nella «Gazzetta di Zara» che ci informa dettagliatamente dell'itinerario di Paravia.

La serie di articoli comincia con la notizia dell'«arrivo del signor cavaliere Pietro-Alessandro Paravia [...] illustre nostro zaratino da lunghissimi anni desiderato ed accolto con cordiale espansione per parte di tutti i suoi concittadini che veggono in lui uno de' più distinti figli di questa terra »<sup>43</sup>.

Siccome si trattava di un avvenimento di grande importanza nella vita culturale di Zara era prevedibile che di Paravia si parlasse non risparmiando i superlativi. L'articolo seguente descrive in breve il banchetto d'acco-

-----

<sup>36</sup> «Gazzetta di Zara», n. 73, 11 settembre 1840.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Il settimanale che si pubblica a Zara dal 1845 al 1847 nella tipografia Demarchi-Rougier.

<sup>40</sup> 9 giugno 1845.

<sup>41</sup> «La Dalmazia», n. 11, 10 luglio 1845.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> «Gazzetta di Zara», n. 101, 22 agosto 1850.

glienza ed esalta le parole con le quali il festeggiato risponde ai versi latini dedicatigli dal «barone di Ghetaldi»<sup>44</sup> ed ai numerosi brindisi:

[...] parole calde d'amor patrio, e condite di tutta quella robustezza e soavità d'eloquenza che sono proprie dell'esimio professore, vanto di questa terra, il cui nome non isdegnò egli mai d'associare allo splendore letterario del proprio<sup>45</sup>.

Infatti, in seguito si pubblica l'orazione di Paravia che risponde a tutti i benvenuti detti «nelle due lingue d'Italia»<sup>46</sup>. Ringrazia tutti i presenti: Biagio de Ghetaldi, Giuseppe Fontana, Gabrielle Ivacich, Marco de Cernizza, Francesco Borelli. Essendo sistemato in casa della madre dei fratelli Francesco e Giovanni Salghetti-Drioli, a loro due indirizza le parole più affettuose:

[...] quei due virtuosi fratelli che all'esempio materno esercitan meco gli uffici della più delicata ospitalità [...]<sup>47</sup>

Il discorso si conclude con la speranza del futuro successo della Dalmazia. A tal fine Chiama tutti i Dalmati «sin qui mal noti, e però mal giudicati»<sup>48</sup> di mostrare all'Europa che tra loro esistono quelli capaci di sviluppare la vita civile. Paravia trova il fondamento delle sue parole nel fatto che i suoi concittadini hanno riconosciuto il valore delle sue opere letterarie e scientifiche alle quali lui si dedica «con mediocre ingegno, ma non già con affetto mediocre»<sup>49</sup>.

Durante il soggiorno di Paravia in Dalmazia, nella «Gazzetta di Zara»<sup>50</sup> si pubblicano le informazioni sul suo viaggio a Sebenico ed a Spalato. Il 2 settembre Pier Alessandro riparte per l'Italia, ma il giornale continua con la pubblicazione degli articoli legati a Paravia, pubblicando le sue lettere.

-----  
<sup>44</sup> Sebbene non si menzioni il suo nome, la nota all'articolo del numero 105 scopre che si tratta di «Blagio Ghetaldi» cioè di Vlaho Getaldić.

<sup>45</sup> «Gazzetta di Zara», n. 101.

<sup>46</sup> «Gazzetta di Zara», n. 105, 31 agosto 1850.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> «Gazzetta di Zara», n. 107, 5 settembre 1850; «Supplemento alla Gazzetta di Zara», n. 108, 7 settembre 1850.

La prima inviata a Francesco Salghetti<sup>51</sup> è il necrologio di Paolo Bioni sebenicense. Tra il destinatario e l'argomento della lettera, Paravia trova il triplice nesso «della patria, dell'amistà, delle arti»<sup>52</sup>. Tralasciando tutti i dettagli della vita travagliata di Paolo Bioni che doveva restaurare la Cattedrale di Sebenico, ci sembra interessante il disprezzo di Paravia per un periodico zaratino. Si tratta del giornale «La Dalmazia» che il 18 novembre 1847 attacca Paolo Bioni. Quella critica negativa viene chiamata da Paravia «una di quelle indiscrete censure, che sono pur troppo una delle miserie e vergogne della letteratura periodica»<sup>53</sup>.

La seconda lettera è indirizzata al gerente municipale Marco de Cernizza<sup>54</sup>. Pier Alessandro lo ringrazia per i giorni trascorsi a Zara:

[...] i pochi giorni, che ho testè passati fra loro, saranno da me registrati come i più lieti e preziosi della mia vita<sup>55</sup>.

Però la lettera è interessante per di più perché è il primo documento scritto legato alla fondazione della Biblioteca Paravia. Infatti, proprio in questa lettera Paravia afferma la sua intenzione «già più volte manifestata in bocca, di offrire al comune di Zara i pochi libri che io possego»<sup>56</sup>. Secondo lui «Questa offerta, che, prima di giungere in Zara, poteva essere effetto di patria carità, ora che vi sono stato, diventa debito di giustizia»<sup>57</sup>.

Gli altri periodici zaratini non informano sulla visita di Pier Alessandro Paravia. L'unico in cui se ne fa cenno è «Osservatore dalmato»<sup>58</sup> in cui si

-----  
<sup>51</sup> Dat.: Paderno a '20 settembre 1850.

<sup>52</sup> «Gazzetta di Zara», n. 119, 3 ottobre 1850.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Dat.: 8 settembre 1850.

<sup>55</sup> «Gazzetta di Zara», n. 124, 15 ottobre 1850.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Si pubblica quattro volte a settimana dal 1859 al 1866 nella tipografia Demarchi-Rugier. Il primo editore è Jakov Čudina, dal 1855 al 1859 Antun Kazali, fino al 1861 Luigi Lapenna, nel 1862 S. Ivičević viene al posto del dottor Vuković, nel 1863 l'editore è Luigi Mery, dal 1864 al 1865 Angelo Nani, e poi Pietro Pagani. Nel n. 134, 22 agosto 1850 la notizia dell'arrivo di Paravia a Zara.

pubblica anche un epigramma<sup>59</sup> che l'avvocato Antonio Casnacich ha dedicato a Paravia.

### Dopo il 1850

Dopo il 1850 fino alla sua morte nel 1857, cessa di nuovo l'interesse per Pier Alessandro Paravia. In questo settenario l'«Osservatore dalmata» pubblica due volte i testi letterari di Paravia.

Il primo contributo intitolato *Due recenti produzioni del chiar. prof. cav. Pier-Alessandro Paravia Zaratino*<sup>60</sup> contiene due sonetti appartenenti al genere encomiastico: il primo dedicato al sacerdote Donn'Eugenio de Winkels e l'altro inviato a Francesco Salghetti in occasione della morte di sua moglie Angelica<sup>61</sup>.

L'altro contributo ripreso dal giornale romano «Album» è l'orazione inaugurale all'Università di Torino in cui Paravia sovrappone la fede alla filosofia:

[...] religione, che di tanti problemi, vuoi psicologici, vuoi ontologici, vuoi cosmologici, ci porge quella felice risoluzione, che i più acuti filosofi tentarono sempre di darci, ma però mai non ci diedero [...]<sup>62</sup>

Anche in questa orazione spiccano alcuni elementi costanti di tutte le opere di Paravia tra i quali al primo posto è il suo desiderio di conciliare la fede e l'arte:

[...] religione [...] edificò con Bramante, scolpì con Michelangelo, con Raffaele dipinse; cantò con Dante e con Milton; tuonò col Bousset e col Segneri; filosofò con Pascal e Gerdil [...]<sup>63</sup>

-----  
<sup>59</sup> Quae discessuro gemuit Te patria, honores / Cum Tibi justa magis praestitit Italia, / Haec reduci exultans plaudit, natumque salutat / Indignata malas in sua damna vices. / Oh utinam patrii poset vis fervida amoris / Lumina anhelanti reddere Dalmatiae! / Hospita non tellus Te nunc, Paravia, foveret / Mater at amplexu dignior ista Tuo. ( «Osservatore dalmato», n. 155, 27 settembre 1850. Mandato nella redazione da Marco Cernizza.)

<sup>60</sup> «Osservatore dalmato», n. 179, 1853.

<sup>61</sup> Nella lettera indirizzata a Francesco (pubblicata nella «Gazzetta di Zara», n. 119, 3 ottobre 1850) Paravia parlando della tristezza della vedova di Paolo Bioni, allude alla confidenza tra i due coniugi Salghetti-Drioli, e non se l'aspetta per nulla che fra qualche anno dovrà consolare Francesco.

<sup>62</sup> «Osservatore dalmato», n. 4, 7 gennaio 1855.

<sup>63</sup> Ibidem.

È interessante notare che, sebbene nei suoi scritti si occupi della questione di lingua italiana, Pier Alessandro sostiene il purismo della lingua, perché secondo lui l'unica lingua della Chiesa dovrebbe essere il latino:

[...] la sua chiesa è del pari immutabile nella morale che insegna, nel destin che l'aspetta e nel linguaggio che adopera!<sup>64</sup>

Pier Alessandro Paravia viene di nuovo dimenticato fino all'anno della morte, il 1857. La metà di tutti i contributi su Paravia nell'«Osservatore dalmato» è pubblicata nell'anno della sua scomparsa.

Dopo la breve notizia della morte di «Pier Alessandro Paravia, professore di eloquenza italiana e di storia nella università di Torino, accaduta questa mane 18 corr., dopo breve e dolorosa malattia»<sup>65</sup> seguono gli articoli<sup>66</sup> ripresi dai giornali italiani. Si tratta di due giornali torinesi, «Indipendente» e «Campanone», ciascuno con una propria politica redazionale, per cui uno insiste sul ruolo politico-letterario del professore zaratino e l'altro sulla sua devozione cattolica.

Un mese dopo la sua morte viene pubblicato il necrologio scritto da Alessandro Giuseppe Boetti. Lui è il primo a dare un'immagine completa di Paravia. Dopo i fatti biografici Boetti cerca di dimostrare l'impegno indiscutibile di Paravia negli ambienti in cui viveva. L'autore ci spiega il ruolo di Paravia nella questione della lingua italiana citando la lettera inviata ad Antonio Serbati Rosmini nel 1819 in cui Paravia «si rammarica della predilezione degl'Italiani alla lingua francese, e dello snervato e scoretto linguaggio che si adoperava nei pubblici uffizii, nei giornali, negli opuscoletti, nelle produzioni drammatiche, e via via dicendo»<sup>67</sup>. Tra quelli che riconoscono i meriti di Paravia per la purezza della lingua italiana, Boetti menziona Vincenzo Gioberti e pubblica tre lettere che Silvio Pellico manda a Paravia. Dalle lettere è evidente che Silvio Pellico stima di più le traduzioni di Paravia che le sue poesie. Parlando della traduzione delle lettere di Plinio il Giovane Pellico usa parole lodevoli:

-----

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> «Osservatore dalmato», n. 48/49, 27 gennaio 1857.

<sup>66</sup> «Osservatore dalmato», n. 50, 29 marzo 1857.

<sup>67</sup> «Osservatore dalmato», n. 62, 19 aprile 1857.

Gli ha saputo appropriare così bene la nostra gentile favella, che pare non abbia mai parlato in altra<sup>68</sup>.

Boetti non perde l'occasione di sottolineare l'amicizia tra Paravia e Tommaseo: a tutti quelli interessati a conoscere meglio la produzione letteraria di Paravia raccomanda *Dizionario estetico* di Tommaseo. Sebbene sui morti si debba parlare soltanto bene, Boetti non sottace il silenzio politico del professore zaratino descritto dall'amico Tommaseo «schietto e modesto nello esporre le opinioni proprie»<sup>69</sup>.

Si continua con la pubblicazione dei versi e degli articoli *in memoriam*. La redazione dell'«Osservatore dalmato» offre ai lettori i versi di Vlaho Getaldić scritti nell'occasione della visita di Paravia a Zara e trasmette dal «Cronista»<sup>70</sup> il necrologio scritto da Iacopo Bernardi. Bernardi enfatizza in modo retorico i dettagli della biografia di Paravia e tralascia la bibliografia per un articolo futuro «quando il tempo e l'agitazione dell'animo gravissima per la recente disavventura me lo concederanno»<sup>71</sup>.

Il fatto curioso è che il seguente contributo nell'«Osservatore dalmato» è provocato dai critici che, secondo l'autore anonimo, mancano di rispetto verso Paravia. I critici attaccati non vengono nominati, ma l'autore anonimo rivela che lo scopo dell'articolo è contrastare «qualche penna o venduta o maligna che non vergognò aguzzare la punta del sarcasmo sopra quest'uomo illustre»<sup>72</sup>. Si riportano in nota i versi di Paravia dall'«Album di Roma»<sup>73</sup>, che testimoniano uno dei tanti viaggi<sup>74</sup> di Paravia attraverso l'Italia fatti

-----

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> N. 5, 22 marzo 1857.

<sup>71</sup> «Osservatore dalmato», n. 63, 21 aprile 1857.

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> «Se tu lo serbi espresso, / Guglielmo, in queste carte, / L'amico tuo, che parte, / sculto ti porta in cor.» («Osservatore dalmato», n. 72, 6 maggio 1857).

<sup>74</sup> Paravia visita Roma nel 1854 stringendoci amicizia con tanti uomini illustri tra i quali anche con Rosa Taddei. Questa poetessa gli indirizza i versi per la morte della madre in parte pubblicati nell'«Osservatore dalmato», n. 62, 1857.

«per arricchire la mente d'utili e svariate cognizioni, e per ben conoscere questa terra, che poteva pur dirsi la sua [...]»<sup>75</sup>

La doppia appartenenza di Paravia sembra coincidere con la stessa caratteristica della città dove è nato:

Zara è città, che, posta dicimpetto all'Italia nelle coste della Dalmazia, si fa specchio delle onde dell'Adriatico, che, lambendo le rive italiane e le dalmate, congiunge in certa guisa con noi quelle regioni così somiglianti alle nostre di cielo, d'indole e di costumi, e che memori quasi della dominazione a cui soggiacquero de' Veneziani che con le armate vittoriose tenevano il mare e domavano le terre vicine, potrebbero per molte ragioni appellarsi una continuazione del nostro gentile paese<sup>76</sup>.

Tra gli amici di Paravia l'autore mette in rilievo Vincenzo Monti con il quale Paravia scambia i versi ristampati alla fine dell'articolo<sup>77</sup>.

Nell'anno della morte di Paravia nell'«Osservatore dalmato» troviamo ancora una volta il sonetto *in memoriam* «favoritoci da un gentil forestiero che ebbe agio di visitare la nostra neoeretta biblioteca Paravia»<sup>78</sup>.

Segue una lacuna di un anno per arrivare all'ultimo contributo che riguarda Paravia pubblicato nell'«Osservatore dalmato». Si tratta della lettera del Municipio di Zara in cui si ringrazia Marietta Paravia per la fondazione della biblioteca. È stata lei a far giungere a Zara più di nove mila libri mantenendo la promessa del fratello:

[...] gli sopravvive però chi secolui divideva gioie, afflizioni, volontà, intenzioni, pensieri, e chi non meno di lui ama la propria patria; per cui se i libri destinati alla Biblioteca di Zara non sono un legato, saranno un dono<sup>79</sup>.

-----  
<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> *Sonetto di Pier Alessandro Paravia Alla Marchesa Beatrice Trivulzio Che parte da Venezia e ritorna a Milano; Alla medesima. Scherzo del cav. V. Monti.*

<sup>78</sup> «Osservatore dalmato», n. 159, 4 ottobre 1857.

<sup>79</sup> Ibidem.

Nell'articolo si citano le parole quasi profetiche del donatore:

Il grosso della mia libreria non giungerà a Zara che dopo la mia morte; ma chi può dire se questa sia ancor lontana d'assai?<sup>80</sup>

Con quest'articolo comincia una serie di informazioni, notizie e problemi legati alla fondazione della biblioteca.

Infatti Giuseppe Ferrari-Cupilli nella «Rivista dalmata»<sup>81</sup> riporta le informazioni dalla «Rivista Euganea» sull'erezione del busto<sup>82</sup> di Pier Alessandro Paravia nell'Università di Torino con lo scopo di realizzare lo stesso anche nella Biblioteca Paravia. Cerca di far appello alla coscienza dei concittadini stampando la lettera di Marietta Paravia. È la risposta al Municipio di Zara in cui Marietta con parole affettuose descrive la tristezza per la perdita del fratello. Sebbene i suoi libri siano per lei l'unico conforto, è decisa ad adempiere la promessa di Pier Alessandro.

I contributi nell'annuario satirico «Il gobbo di pietra» sono tutti legati ai problemi della biblioteca. L'articolo *Biblioteca pubblica* ne «Il gobbo di pietra pel 1860»<sup>83</sup> è una storia in breve della sua fondazione: dalla promessa di Paravia fino alla festa in augurazione il 18 agosto 1857. L'autore mette a confronto i meriti di Pier Alessandro e di Marietta e il disinteresse di tutti quei cittadini che al posto della Biblioteca «avrebbero in esso veduto più volentieri un caffè, o almeno l'avrebbero voluto veder scemo della sua gradinata»<sup>84</sup>.

L'annuario continua a mantenere viva la critica delle autorità comunali pubblicando anche nel numero seguente la notizia della sospensione dei «monumenti a memoria dei benemeriti cittadini Paravia e Costacchi»<sup>85</sup>. Nello stesso

-----

<sup>80</sup> «Osservatore dalmato», n. 51, 30 marzo 1859.

<sup>81</sup> Si pubblica a Zara a cura di Luigi Fichert, nella tipografia Demarchi-Rougier. Il catalogo nella Biblioteca scientifica di Zara menziona soltanto il primo anno di pubblicazione 1859. L'articolo di Giuseppe Ferrari-Cupilli nel n. 6, 21 maggio 1859.

<sup>82</sup> Lo scultore Rinaldo Rinaldi, l'iscrizione di Domenico Capellina: «Questa effigie ricordi agli avvenire la virtù di Pier-Alessandro Paravia da Zara e la gratitudine e l'amore dei Subalpini che XXV anni lo ammirarono maestro di veramente italiana eloquenza MDCCCLIX».

<sup>83</sup> «Il gobbo di pietra pel 1860», Zara, Demarchi-Rougier, 1859., p. 24.

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> «Il gobbo di pietra pel 1862», Zara, Demarchi-Rougier, 1861., p. 23. Si tratta di Vincenzo Costacchi, fondatore dell'Istituto di beneficenza.

numero il nome di Paravia appare ancora una volta nelle notizie bibliografiche: sotto il titolo *Per le nozze Bersa-Medici* sono pubblicate «quattro lettere dirette a Nicolò Giaxich, magistrato e letterato illustre, dai più illustri Dalmati Vincenzo Drago, Pieralessandro Paravia, Luigi Tommaseo e Antonio Marinovich»<sup>86</sup>.

La satira espressa nei numeri precedenti è evidente anche nel dialogo tra due protagonisti immaginari, «il gobbo» e «un ritto» ne «Il gobbo di pietra pel 1865»<sup>87</sup>. Mentre «un ritto» pensa che il libro *Vita e documenti letterari di Pier-Alessandro Paravia* di Iacopo Bernardi<sup>88</sup> appena pubblicato possa sostituire il monumento mancato, «il gobbo» gli si oppone con un'aspra critica. Il busto non è realizzato nemmeno l'anno seguente: l'autore dell'articolo conclude ironicamente che è rimandato «al secolo ventesimo e Dio non voglia più in là»<sup>89</sup>. Tranne le autorità comunali e la direzione della Biblioteca, vengono attaccati anche i cittadini non interessati alla lettura:

[...] se quei sedici mila volumi invece di trattare di lettere scienze ed arti, d'amori trattassero, di storiele galanti, di racconti misteriosi e spaventevoli, fossero insomma 16 mila bei romanzetti sul gusto di quelli di Koch, Dumas e compagni, misti a qualche raccolta di poesie sul gusto delizioso in vero di quelle di Giorgio Baffo e seguaci, con analoghe incisioni ecc. ecc. sono persuaso ripeto, che il numero dei lettori sarebbe di gran lunga maggiore<sup>90</sup>, per concludere che «i veri studiosi sono più rari delle mosche bianche»<sup>91</sup>.

Anche l'annuario «Il Rammentatore zaratino»<sup>92</sup> dedica alcuni contributi al problema della biblioteca: descrive la storia della Loggia<sup>93</sup>, nota la neces-

-----

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> «Il gobbo di pietra annuario zaratino pel 1865», Zara, Demarchi-Rougier, 1864., p. 30.

<sup>88</sup> Pubblicato in due tomi nel 1863 e nel 1864 (Tipografia Marietti).

<sup>89</sup> «Il gobbo di pietra annuario zaratino pel 1867», Zara, Demarchi-Rougier, 1866., p. 26.

<sup>90</sup> Ivi, p. 25.

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> L'annuario cambia il nome: «Il Rammentatore zaratino» (1844-1860), «Il Rammentatore dalmatino» (1861-1875), «Il Rammentatore dalmato» (1876-1920); e le tipografie: Fratelli Battara, Vitaliani & Janković.

<sup>93</sup> «Il Rammentatore zaratino ... per l'anno 1858», Zara, Fratelli Battara, 1857. L'articolo viene ristampato nel «Manuale del regno di Dalmazia» del 1873. Si tratta dei brani scelti del libro *Per la inaugurazione della Biblioteca comunale Paravia di Zara nel XVIII agosto MDCCCLVII* di Giuseppe Ferrari-Cupilli (Zara, Fratelli Battara, 1857).

sità di arricchire il fondo riguardante la Dalmazia<sup>94</sup>, pubblica la lettera con la quale Paravia cercava le donazioni dai suoi contemporanei:

[...] ho creduto che avrei grandemente promosso questa nascente istituzione, se io mi fossi rivolto ai chiari uomini della penisola, pregandoli di aiutarmi in questa impresa col prezioso dono delle loro opere<sup>95</sup>.

Tutti gli articoli di cui abbiamo parlato finora sono in lingua italiana. L'unico pubblicato in croato si trova nella rivista «Zvijezda»<sup>96</sup>. È la traduzione di una lettera<sup>97</sup> di Pier Alessandro alla poetessa Ana Vidović<sup>98</sup>. Paravia risponde dopo aver ricevuto l'opera della Vidović *Romolo ossia la fondazione di Roma*<sup>99</sup>. Sebbene, secondo i critici, si tratti «della più ambiziosa, ma nello stesso tempo anche la peggiore opera della Vidović»<sup>100</sup>, Paravia ci trova «quella grazia e quella cara fluidità che mi pare di averle già notate in altre Sue opere che danno importanza alla Sua poesia»<sup>101</sup>. È l'unico esempio di critica letteraria di Paravia apparsa nei giornali dalmati durante l'800.

La profonda religiosità di Paravia suscita l'interesse della rivista «La Dalmazia cattolica»<sup>102</sup> che sceglie due orazioni di Pier Alessandro già apparse nel giornale torinese «Ateneo Religioso». Nella prima Paravia parla dell'importanza della Sacra Scrittura e nella seconda, intitolata *Del coraggio nel predicare*, critica i predicatori contemporanei perché non esprimono punti di vista contrari all'opinione corrente.

-----

<sup>94</sup> «Il Rammentatore dalmatino ... per l'anno 1870», Zara, Fratelli Battara, 1869.

<sup>95</sup> «Il Rammentatore dalmatino lunario cattolico, greco ed israelitico ... per l'anno 1893», p. 51.

<sup>96</sup> A cura di Jovan Sundečić, tipografia Demarchi-Rougier, si pubblica nel 1863.

<sup>97</sup> Dat.: 23 ottobre 1856.

<sup>98</sup> *Pismo glasovitog profesora Paravije na našu vrlo pjevačicu, plemenitu gospoju Anku Vidovičevu. (Ponašeno.)* («Zvijezda», br. 29, 15. listopada 1863., p. 115).

<sup>99</sup> Pubblicata a Zara nel 1856.

<sup>100</sup> F. FERLUGA-PETRONIO, *Pjesnikinja Ana Vidović (1799-1879) u: Dani hvarskog kazališta : Hrvatska književnost u doba preporoda*, Split, Književni krug, 1998., p. 359.

<sup>101</sup> «[...] onu čistu milotu i onu dragu lakoću, štono mi se čini da sam već upazio i u drugim Vašim sastavcima, i štono sačinjavaju pravi značaj Vašega pjesmotvorja» («Zvijezda», br. 29, 15. listopada 1863., p. 115.)

<sup>102</sup> Si pubblica a Zara tra il 1870 e il 1897 sotto la direzione di Antonio Tacconi, Ivo Prodan ecc. presso la tipografia Demarchi-Rougier. Dal 1891 al 1897 s'intitola «Katolička Dalmacija». Le opere di Paravia pubblicate nel n. 26, 27 luglio 1875.

«Pro patria»<sup>103</sup> nel numero unico del 1887 pubblica un articolo programmatico di Paolo Mazzoleni con cui invita tutti i giovani Dalmati ad abbonarsi al giornale. Siccome l'autore è uno dei più grandi ammiratori di Tommaseo, Paravia viene menzionato nel contesto dell'amicizia tra Antonio Rosmini e Niccolò Tommaseo. Proprio a Paravia è indirizzata la lettera nella quale Rosmini loda la traduzione tommaseiana in latino del primo canto della Divina Commedia. Per la seconda volta Mazzoleni menziona Paravia tra gli illustri dalmati:

La Dalmazia [...] diede Pier Alessandro Paravia, che fin dal soggiorno di Padova coltivò le lettere con grande amore, che ci lasciò non pochi pregiati volumi, e che, chiamato professore di eloquenza italiana all'università di Torino, seppe dare allievi che onorano quella nobile parte d'Italia<sup>104</sup>.

Nella stessa rivista viene pubblicata la lettera di Paravia in cui ringrazia il tipografo Rougier dell'invito a collaborare nella *Strenna Dalmata*<sup>105</sup>.

Ancora una volta il nome di Paravia si trova tra i famosi Dalmati nell'articolo *I detrattori del Tommaseo* firmato da Simeone Ferrari-Cupilli in «Scintille»<sup>106</sup>.

Il trentatreesimo anniversario dell'inaugurazione della Biblioteca e della morte del suo fondatore rinnova l'interesse per Paravia. Così nel settimanale «La Domenica»<sup>107</sup> si riassume la biografia del professore zaratino, però si accentua l'appartenenza a Zara:

Jadrense dicevasi in fronte delle sue stampe, ed ogni occasione in cui dimostrare potesse l'affetto suo alla Dalmazia non trasandava<sup>108</sup>.

Il numero seguente<sup>109</sup> è pieno di ricordi sul soggiorno zaratino di Paravia. L'articolo contiene le informazioni sulle opere paraviane pubblicate nei perio-

-----

<sup>103</sup> Pubblicato solo un numero a cura di Giuseppe Sabalich nella tipografia di S. Artale.

<sup>104</sup> «Pro patria», n. unico, 1887, p. 2.

<sup>105</sup> Zara, Tipo-litografia Demarchi-Rougier, 1847. Contiene alcuni brani della lezione di Paravia su Antonio Tirabosco (*Del Tirabosco e del suo poema*).

<sup>106</sup> Il settimanale pubblicato tra il 1886 e il 1890 nella Tipografia Edit. di G. Woditzka. Il redattore è G. Perrissich, dal 1886 S. Ferrari-Cupilli e dal 1887 Giovanni Clarizza. Tra il 1886 e il 1889 esce due volte a mese. L'articolo nel n. 3, 10 maggio 1887.

<sup>107</sup> Si pubblica dal 1888 al 1891 nella Tipografia Vitaliani a cura di A. Marangoni, Antonio Bukovsky e S. Ferrari-Cupilli.

<sup>108</sup> «La Domenica», n. 10, 9 marzo 1890.

<sup>109</sup> «La Domenica», n. 11, 16 marzo 1890.

dici di Zara: *Il Discorso recitato ad un banchetto* e *La Biografia del compianto architetto Paolo Bioni*, ambedue apparse nel 1850 nella «Gazzetta di Zara».

Per il centenario della nascita di Paravia «Il Dalmata» gli dedica il numero intero<sup>110</sup>. Si stampa l'orazione di Lorenzo Benevenia durante la celebrazione svoltasi nella Biblioteca Comunale.

Tralasciamo i fatti biografici e ci soffermiamo alle parole dedicate alla produzione poetica di Paravia. Sebbene Benevenia esprima un sentimento di grande rispetto per Pier Alessandro, erudito, traduttore, critico letterario, oratore, professore, uomo che tra i primi ha riconosciuto «che nel risorgimento della lingua sta il risorgimento nazionale»<sup>111</sup>, parlando dei suoi versi conclude:

A lui parve che a coprire la vacuità del contenuto bastasse l'atticità dello stile, e la purezza della lingua, non s'accorgendo che di tal guisa tutto riducevasi ad un sentimento musicale<sup>112</sup>.

Il numero de «Il Dalmata» dedicato a Pravia contiene il contributo di Vitaliano Brunelli sulla storia della Biblioteca che continua anche nel «Supplemento al Dalmata n. 56». Suscita particolar interesse la lettera di Giuseppe Sabalich indirizzata a Ferrari-Cupilli da Venezia il 22 maggio 1858 in cui Sabalich avverte che non riesce a mandare a Zara alcuni libri vietati dalla censura. È interessante il fatto che tra quelli se ne trovano alcuni di Paravia:

[...] anche quei libri, dei quali la censura vietò l'estradazione: non sono molti, e quasi tutti stampati dopo il 1848, autori Paravia, Tommaseo, ecc.»<sup>113</sup>.

In seguito si pubblica l'articolo firmato da Paolo Mazzoleni intitolato *Brevi ricordi in onore di P. Alessandro Paravia*. L'autore ci illustra l'amicizia tra Paravia e Tommaseo<sup>114</sup>. L'articolo riporta il carteggio tra Tommaseo e Rinaldo Rinaldi ed i brani scelti del necrologio in cui Tommaseo difende le virtù didattiche dell'amico zaratino e gli esprime profonda gratitudine per la donazione dei libri alla città nativa:

-----

<sup>110</sup> N. 56, 15 luglio 1897.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> «Supplemento al Dalmata», n. 56, 15 luglio 1897.

<sup>114</sup> Mazzoleni non perde l'occasione di nominare Tommaseo «il più nobile rappresentante di Dalmazia tutta» (Ibidem).

Donarli uomo non ricco, donare di quelli che con la sua parsimonia e con le fatiche dell'ingegno s'era guadagnati egli stesso; privarsi di parte di quelli ancor vivo; comprarne apposta che servano a più speciale uso de' Dalmati, non trascurare la scelta delle stampe più corrette e più splendide; chiederne a' suoi conoscenti, egli che non avrebbe né osato né degnato per se; e nel mettere ad atto il suo pensiero sostenere e vincere pazientemente le difficoltà troppo spesso opposte a ogni opera buona, per utile che sia a tutti e sospetta a nessuno; questi sono meriti di più che letteraria e più che regia minificenza<sup>115</sup>.

Dopo l'illustrazione dell'amicizia tra quei due Dalmati segue l'articolo *Onoranze rese da Zara a Pier Alessandro Paravia*.

L'ultima informazione su Paravia nei periodici dalmati dell'800 è quella di Jakov Ćudina che nell'articolo *Il genio dalmata* tra altri dalmati famosi menziona anche «un Paravia, che regalò tutta la sua biblioteca al Comune di Zara»<sup>116</sup>.

## Conclusione

Data la mancanza di materiale non si è fatta una selezione critica, ma si segue ogni informazione che ricorda Pier Alessandro Paravia. Si tratta di: un articolo ne «La Dalmazia», «Rivista dalmata», «Zvijezda», «Manuale del regno di Dalmazia», «La Dalmazia cattolica», «Pro patria», «Scintille», due ne «La Domenica», quattro ne «Il Rammentatore zaratino», cinque ne «Il Dalmata», undici nell'«Osservatore dalmato» e quattordici nella «Gazzetta di Zara».

Da questi esempi si può concludere che il successo del professore zaratino non provoca echi nei giornali di Zara. Se si guarda cronologicamente, si nota che le prime informazioni su Paravia appaiono nel 1832 quando comincia la sua carriera universitaria a Torino, benché in Italia sia già stato noto prima, almeno nei circoli letterari di Venezia, Treviso e Padova. La maggior parte degli articoli è ripresa dai giornali italiani e ci presenta l'abilità retorica e l'attività traduttrice di Paravia.

La situazione cambia nel 1850 quando Pier Alessandro visita Zara. È evidente l'aumento degli articoli dedicatigli, però l'interesse è di breve durata e il professore zaratino viene dimenticato fino alla sua morte nel 1857.

-----  
<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> «Il Dalmata», n. 95, 29 novembre 1899.

Nell'anno della morte di Paravia i giornali zaratini cercano di presentarlo come persona impegnata negli ambienti culturali a Torino, non trascurando nessun aspetto della sua ricca attività letteraria, linguistica, oratoria, didattica e traduttoria. Tranne gli articoli e i versi *in memoriam*, si menziona anche nelle informazioni dell'inaugurazione della biblioteca fondata grazie alla sua donazione.

Dopo il 1857 il suo nome appare esclusivamente negli articoli riguardanti la Biblioteca Comunale.

Negli anni '90 la vita e l'opera paraviana stanno suscitando un rinnovato interesse a causa delle celebrazioni dell'anniversario della biblioteca (1890) e del centenario della nascita di Paravia (1897).

Da quanto presentato emerge che, sebbene apprezzato in Italia dai suoi contemporanei: Antonio Rosmini Serbati, Niccolò Tommaseo, Silvio Pellico, Alessandro Manzoni, Vincenzo Monti ecc., in Dalmazia è stata proprio la donazione dei libri alla città di Zara a far sì che fosse riconosciuta l'opera di Paravia detto lo Iadrense.

#### PIER ALESSANDRO PARAVIA IN ZADAR'S NEWSPAPERS OF THE 19TH CENTURY

Pier Alessandro Paravia (1797-1857), born in Zadar and educated in Italy, where he moved with his family, plays an important role in the Italian Literary circles. Professor of Rhetoric and History at the University of Torino, a great orator, literary critic and interpreter, respected by many of his contemporaries as: Antonio Rosmini Serbati, Niccolò Tommaseo, Alessandro Manzoni, Vincenzo Monti and others. As his rich correspondence and numerous bibliography demonstrates, he actively participated in all the crucial issues of the Italian cultural scene.

The analysis of the articles in the Zadar's periodicals, either those dedicated to him or those in which his name has just been mentioned randomly, indicates a rather modest response to his activities, even though Paravia emphasizes his dual nationality by adding to his name the nickname *Iadrense*. Rare presentations of his work can be traced in the year 1832, when he initiates his University carrier at Torino. But, it is his first visit to the city of Zadar (1850) that draws more significant attention of the journalists. His name is even more frequently mentioned during the year 1857, as it was the year of his death, and in the articles about the inauguration of the Scientific Library of Zadar because Pier Alessandro Paravia was its founder. The list of the articles is completed with the writings dedicated to the year of the Library's anniversary (1890), and those which appear in the issue of "Il Dalmata" (N. 59, 15th of June, 1897) entirely dedicated to the year of his birth anniversary. The representation of the afore mentioned articles will prove that it was Paravia's donation of the significant library fund that influenced his *fortuna* in his native town.

Luciana Borsetto

Università di Padova | *Original scientific paper*

---

A un anno dai *Pjesni pokorne kralja Davida*, ma nello stesso clima di rinuncia al mondo mitologico solo qualche tempo prima efficacemente rappresentato in dieci significativi idilli pastorali ispirati in gran parte a modelli italiani tardo rinascimentali e barocchi, nel 1622 escono a Venezia *Suze sina razmetnoga* del maggiore poeta croato del Seicento, Ivan Gundulić. Nell'autonoma elaborazione narrativa della materia evangelica riportata da Luca che vi si legge, il poemetto, in tre Pianti, rispettivamente dedicati al peccato, al ravvedimento e alla contrizione, stabilisce precisi rapporti di dialogo con la tradizione di rilettura e parafrasi poetica del salterio consegnata dal Petrarca del *Canzoniere* e dei Psalmi ai grandi modelli patetico-devozionali della Penisola tra Cinque e Seicento (da Tansillo ad Erasmo da Valvasone a Battista Guarini a Tasso, da Marino ad Angelo Grillo a Girolamo Preti a Ridolfo Campeggi: di tutto ciò si è dato ragione in "Fluctus lachrymarum": *Gundulić e la tradizione letteraria italiana. Per una rilettura delle "Suze sina razmetnoga"*, Alessandria 2002; Zagreb 2003). Precisi rapporti di dialogo il poemetto stabilisce anche con autori minori come il poeta toscano Camillo Camilli, alla cui scuola di belle lettere di Ragusa il Gundulić sembra avere affidato la propria educazione letteraria. Si deve verosimilmente al magistero del Camilli la funzione di tramite per l'autore non solo al Tasso della *Gerusalemme*, ma anche alla tematica penitenziale e al motivo delle lacrime in questa privilegiato, coltivati in proprio dallo stesso Camilli. Al suo magistero culturale si deve anche, verosimilmente, l'accostamento generale ai vari soggetti edificanti del "libro spirituale" del tempo, che nelle liriche del canonico regolare lateranense Gabriele Fiamma (*Rime spirituali* 1570) e nella raccolta antologica del sacerdote udinese Pietro Pietracci (*Le Muse sacre. Scelta di Rime spirituali de' più eccellenti autori d'Italia* 1608) intrecciano strettamente il motivo delle lacrime alla figura del prodigo, nella raccolta Pietracci affidato alle ventun ottave, quasi un poemetto, di Gregorio Comanini, con il quale il terzo pianto gondoliano, per la drammatica ostensione della grazia e del perdono che vi si registra, stabilisce più di un contatto, come in questo studio ci si propone di evidenziare.

IVAN GUNDULIĆ LETTORE DI GREGORIO COMANINI.

Per un ritorno sulle *Suze sina razmetnoga*

Invocabo quem offendi, nec timebo; revocabo quem abieci, nec erubescam.

Spem perditam restituum; audebo rursum ex his tenebris in celum  
oculos attollere.

(*Francesco Petrarca*)

Et surgens venit ad patrem suum.  
(Luca, 15, 20)

Eto ustajem iz gnusobe,  
Sad, sad poč ću k ćaćku momu [...].  
(Ivan Gundulić)

Ecco i' sorgo del fango: or or me'n voglio  
gir con lo spirito al Padre mio celeste [...].  
(Gregorio Comanini)

Sù sù, rivolgi il passo  
ove t'attende a mensa  
l'alta bontade immensa [...].  
(Giovan Battista Marino)

[...] ako su [...] razlika složenja moja [...] s mnozijem i bezbrojnijem pjesnima taštijem i izpraznijem na očitieh miestijeh [...]; ja, sve stvari tašte za tašte držeći [...] Pjesni pokorne svijetu prikazujem; [...] Virgilio poganin čovjek, zasve da izvrstan spjevalac, ovu istinu potvrdi: *Ab Jove principium Musae; Jovis omnia plena, / Ille colit terras, illi mea carmina curae*. Ja krstjanin spjevalac, ki pravoga Boga poznam, vjerujem i spovijedam [...] vele dostojnije imam početi s pjesni svetijeh i božanstvenijeh, kakve su ove pokorne, koje skrušena grešnika preko valovita mora od smućena i smetena svijeta mogu susim i krepim stupajom od vjere, topeći ohologa Farauna od grijeha privesti i dovesti u zemlju od obećanja od slave vječne [...].».

[...] se diverse mie composizioni [...] con molti e innumerevoli canti frivoli e vani sono esposti agli occhi di tutti [...], io, ritenendoli cose vuote [...] mostro al mondo i Canti penitenziali [...] Virgilio, uomo pagano, ancorché ottimo scrittore, afferma questa verità: *Ab Jove principium Musae; Jovis omnia plena, / Ille colit terras, illi mea carmina curae*; io cantore cristiano, che conosco, credo e confesso il vero Dio [...], molto più degnamente ho da iniziare dai canti sacri e divini, *quali sono questi penitenziali, che il peccatore pentito oltre il mare agitato del mondo confuso e smarrito possono col passo fermo e vigoroso della fede, af-*

*fogando il superbo Faraone, dal peccato condurre e trasportare nella terra promessa della gloria eterna [...].*

Così Ivan Gundulić nel 1621 nella dedicatoria al governatore di Ragusa premessa ai *Pjesni pokorne kralja Davida* (*Canti penitenziali di re Davide*)<sup>1</sup>, coniugando i versetti 60-61 della III egloga di Virgilio con la metaforica del *Liber Exodus* e facendo proprie le linee di poetica consegnate un triennio prima da Girolamo Preti al *Discorso intorno all'onestà della poesia* introduttivo alle *Lacrime di Maria Vergine* di Ridolfo Campeggi<sup>2</sup>.

Il più grande poeta croato del Seicento, allora trentatreenne, che all'autore dell'*Amante timido* e dell'*Amante occulto* si era richiamato anche nella composizione del *Ljubovnik sramešljiv* (*Amante pudico*) del 1620<sup>3</sup>, nel presentare al mondo i propri *Pjesni*, li indicava come l'inizio di un nuovo corso poetico, volto alla ricerca della vera conoscenza e della vera sapienza legate alla contrizione e al timore di Dio, stigmatizzando le intemperanze della

<sup>1</sup> Cfr. *Mnogo Svitlomu Gospodinu Maru Mara Bunichia vlastelinu Dubrovackomu. Givo Frana Gundulichia*, in *Pjesni Pokorne Kraglja Davida. Gospoidina Giva Frana Gundulichia, Vlastelina Dubrovackoga, Venezia, Marco Ginammi, 1630, c. A 2<sub>r,v</sub>*. Mia la versione italiana. Il frammento è tratto da B. PETRAČ, *Predgovor*, in I. GUNDULIĆ, *Suze sina razmetnoga*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1989, pp. 106-108.

<sup>2</sup> Un frammento del quale così recita: «[...] egli [è] cosa desiderabile a tutti gli animi ch'han zelo di pietà, e a tutti gl'ingegni ch'han gusto di poesia che ormai comparir si vedesse un'opera poetica la qual non vaneggiasse fra le lascivie e fra gli amori. Di cui sì come oggidì son piene le carte degli scrittori, così piaccia a Dio che non ne rimangan pieni ancor gli animi di quei che scrivono, e i costumi di quei che leggono [...] sarebbe ormai tempo ch'i nostri poeti, operando conforme all'altezza de' loro ingegni, inalzassero la lor musa a cantar cose sublimi, celesti, e sacre, non facendo traviar la poesia da quelle materie che trattar soleva ne' suoi primi nascimenti [...] empiendo le lor carte d'impurità fanno traviar la poesia da quel fine a cui ella dee indirizzarsi: e mentr'ella esser dovrebbe maestra de' costumi, e scorta alle virtù, fanno ch'ella sia allettatrice al male, ministra del senso, e corrottrice de' cittadini [...] Aristotele avvertisce i poeti che nelle loro imitazioni seguan l'esempio de' pittori: che sì come quegli facendo l'imagini altrui, e volendo rappresentarle al vivo, soglion proporsi l'esempio de' più begli uomini, e de' volti più riguardevoli; così eglino ne' poemi loro vadano imitando i più sublimi esempi degli uomini più eccellenti, o degli eroi più gloriosi [...] mirabile è la forza della poesia all'insinuare negli animi così i buoni come i rei costumi [...] ». Il *Discorso del Preti*, che qui si cita dalla terza edizione riveduta delle *Lagrime di Maria Vergine di Ridolfo Campeggi*, edita per i tipi del Cocchi, a istanza del libraio Golfarini, nel 1620, si legge anche nelle due edizioni Bologna, eredi di Simone Parlasca, 1618; Cocchi 1618.

<sup>3</sup> Stampato la prima volta nel 1829. Gli idilli del Preti erano usciti nel canzoniere (Milano, Bidelli) del 1618. Sulla dipendenza dell'opera gondoliana da questi ultimi, così come sulla sua autonomia e originalità, cfr. S. MALINAR, *Gundulić prevodilac Girolama Pretia*, in AA.VV., *Hrvatsko-talijanski književni odnosi*, III, Zavod za znanost o književnosti, uredio M. Zorić, Zagreb, 1992, pp. 17-47.

lirica da lui precedentemente esperita, basata sull'*inanitas* e sulla *vanitas* dei soggetti pagani, definendo se stesso cantore cristiano, sostenendo la necessità, per il poeta del tempo, di tendere all'edificazione piuttosto che al diletto attraverso l'esclusiva modulazione della materia sacra fatta di lode e roco lamento che la liturgia cristiana aveva estrapolato dal Salterio biblico fin dal VI secolo<sup>4</sup>.

In questa prospettiva, assoluta centralità veniva assegnata, nel suo dire, alla parabola spirituale del peccatore pentito, che solo due anni più tardi si sarebbe per lui concretizzata nell'elaborazione lirico-narrativa della figura del prodigo trasmessa dal Vangelo di Luca (Luca 15, 11-32), dando luogo al poemetto in tre Pianti a questa intitolato, ovvero alle *Suze sina razmetnoga* (*Lacrime del figliuol prodigo*).

Sollecitato non poco dalle direttive conciliari e post-conciliari dell'epoca, volte a fare della *contritio cordis* e della *confessio oris*, essenziali al sacramento della confessione, il vero e proprio *nervus disciplinae christianae*<sup>5</sup>, il tema del peccatore contrito emblematizzato dalle *Suze* aveva, sull'altra sponda dell'Adriatico, intriso di sé generi diversi della comunicazione letteraria del secondo Cinquecento, diventando motivo ricorrente nel vasto repertorio delle *Rime spirituali* prodotte sull'ultimo scorcio del secolo, quando, nei testi di cantori laici addetti alle nuove modalità dell'esercizio poetico non meno che in quelli dei chierici<sup>6</sup>, la potenza immaginifica della rocciosità davidica, magnificamente sperimentata dallo stesso Petrarca nei *Psalmi*, oltre che in singoli *fragmenta* del Canzoniere, si era trovata a declinare la tradizione medievale del *planctus*, privilegiando, sull'immagine innocente della *mater dolorosa* trasmessa dal ben noto componimento jaconico, così come su quella del semplice peni-

-----  
<sup>4</sup> Tra libri biblici, il Salterio risulta il privilegiato sin dal Medioevo. Nella sua versione latina conosce una vastissima diffusione manoscritta. Un decreto del Concilio di Tolosa (1129) ne attesta la singolarità del ruolo e l'attenzione di cui godeva. Utilizzato come raccolta di pietà, rappresentava, forse, nel corso del Medioevo e oltre, il solo testo biblico accessibile ai fedeli.

<sup>5</sup> Cfr. A. PROSPERI, *La confessione al Concilio di Trento*, in *Id., Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 259-277: 266-267.

<sup>6</sup> Cfr. l'ampia panoramica degli scritti sul genere spirituale offerta da A. QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)* in *Paradigmi e tradizioni*, a cura dello stesso autore («Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"»), 16 (2005), pp. 127-211; *ivi*, ancora, alle pp. 213-282, del medesimo, cfr. il *Saggio di Bibliografia della poesia religiosa 1471-1600*. Cfr. inoltre il repertorio bibliografico prodotto da I. PANTANI, *Libri di poesia*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996.

tente, massicciamente rinviata dalle raccolte di *Lacrime* del tempo - cito per tutte quelle *del penitente* di Angelo Grillo<sup>7</sup> -, esemplari figure di peccatori pentiti di spessore introspettivo complesso, come Pietro e la Maddalena<sup>8</sup>.

A partire dal Tansillo, le lacrime della penitenza, copiosamente effuse dal re Davide nei canti 6, 31, 37, 50, 101, 129, 142 del *Liber Psalmorum*<sup>9</sup>, si riversarono in quelle di pentimento dell'apostolo chiamato a reggere le sorti della Chiesa (*Lacrime di San Pietro*)<sup>10</sup>, che in piena temperie controriformistica, in Europa non meno che in Italia (basterebbe pensare a Malherbe, Southwell, Lope, Quevedo, Cervantes)<sup>11</sup>, consentirono di coniugare in forma

-----

<sup>7</sup> *Lacrime del penitente ad imitazione de sette salmi penitentiali di Dauide del m. r. sig. don Angelo Grillo*, Bergamo, Comin Ventura, 1593; *Pietosi affetti e lagrime del penitente di d. Angelo Grillo monaco cassinese*, Venezia, Ciotti, 1606. Un ottimo repertorio bibliografico del motivo si può rinvenire anche nei due contributi del Quondam sopra citati.

<sup>8</sup> Sul tema della Maddalena pentita cfr. S. USSIA, *Il tema letterario della Maddalena nell'età della Controriforma*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXIV, 1988, pp. 403-406. Sulla letteratura delle lacrime del tardo Cinquecento cfr. A. A. PIATTI, «*E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari*». *Lacrime e pianto nelle rime sare dell'età del Tasso*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 53-106 (Collana di Studi della Fondazione Michele Pellegrino).

<sup>9</sup> Ovvero i sette salmi penitenziali, commentati come difesa contro i sette peccati capitali e fin da subito associati alle pratiche di devozione. In versione latina figurano tra i libri d'ore che, a partire dal XIV secolo, presiedono alla vita religiosa. Attraverso la stampa, traduzioni, parafrasi, adattamenti e commenti conoscono, nel secolo XVI, straordinaria diffusione nel mondo riformato non meno che in quello cattolico.

<sup>10</sup> Le 42 ottave tansilliane della *princeps* (Venezia 1560) curata dal Verdizzotti è uscita sotto il nome del cardinale Pucci, successivamente manipolate, vennero dilatate in 13 piani nell'edizione Attendolo (Vico Equense 1585), in 15 nell'edizione Costo (Venezia 1606). La *princeps*, con paternità Tansillo, venne ininterrottamente ristampata fino al 1593 (edizione Comin Ventura). L'edizione Attendolo venne pure ininterrottamente ristampata tra il 1587 e il 1697. L'edizione Costo, ebbe ristampe nel 1738 e nel 1847. Cfr. G. P. MARAGONI, *La devozione e la letteratura. Sulla poesia sacra di Luigi Tansillo*, Roma, Unitor, 1991, pp. 7-8; T. R. TOSCANO, *Note sulla composizione e la pubblicazione de "Le lagrime di San Pietro" di Luigi Tansillo (con inediti)*, in *Rinascimento meridionale e altri studi (raccolta pubblicata in onore di Mario Santoro)*, Napoli, S.E.N., 1997, pp. 437-461.

<sup>11</sup> L'imitazione tansilliana di Malherbe fu stampata a Parigi nel 1587. Nel 1595 era uscita a Parigi anche la parafrasi di R. ESTIENNE, *Les larmes de ST. Pierre et autres vers chrétiens sur la passion*, Paris, Patisson. Cfr. G. P. MARAGONI, *La devozione e la letteratura* [...], cit., p. 9; per la ripresa spagnola del tema cfr. M. GRACILIANO GONZALES J., *La fortuna de "Le lagrime di San Pietro" de Luigi Tansillo en España*, in *Id., Presencia napolitana en el siglo de oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, pp. 227-329. Il testo del Tansillo venne anche imitato dal portoghese Diego Bernardes (*Lágrimas de Sao Pedro*, ora in D. BERNARDES, *Obras completas*, Lisboa, Livraria Sa da Costa, 1946, vol. III, pp. 61-63). Cfr. sulla fortuna spagnola e portoghese del Tansillo J. G. FUCILLA, *On the vogue of Tansillo's "Lagrime di S. Pietro" in Spain and Portugal*, in «La Rinascita», II, 1939, pp. 73-85.

poematica la vicenda evangelica del rinnegamento di Cristo con i temi post-tridentini della grazia e del perdono; si trasferirono in quelle catartiche della donna bellissima e peccatrice fattasi mistica ed eremita dopo l'incontro con il figlio di Dio.

Fra i poemetti italiani intitolati alle lacrime della Maddalena si annovera quello in tre piante del Valvasone, del 1586, che la bibliografia critica gondoliana, accando alla *Maddalena pentita* del Marino e al citato poema del Tansillo, pone alla base dell'elaborazione lirico-narrativa delle *Suze*, come anche della *Mandaljena pokornica (Maddalena penitente)* del conteraneo di Gundulić, Ivan Bunić Vučić (1630)<sup>12</sup>. Ma il tema di "Maddalena pentita" declinato dalle modalità patetiche delle lacrime, che sul piano dell'eloquenza sacra organica alla predicazione cattolica avranno la loro canonizzazione ufficiale nel 1616 con il *De gemitu columbae* del cardinale Bellarmino<sup>13</sup>, conosce sul suolo italiano una discreta fortuna di elaborazione lirico-narrativa almeno a partire dal 1582, come attesta il poemetto in 48 stanze del poeta toscano Camillo Camilli, sin da quella data fortunato traduttore, per conto del tipografo veneziano Giorgio Angelieri, stampatore anche delle stanze citate<sup>14</sup>, di alcune tra le opere più importanti della trattatistica devozionale europea dell'epoca connessa al tema penitenziale delle lacrime: il *Manuale de' confessori e penitenti* di Martin de Azpilqueta (1607)<sup>15</sup>, la *Somma, ouer breve instruzione per confessori per saper bene amministrare il sacramento della penitenza* di Giovanni Pedrazza<sup>16</sup>, le *Me-*

-----

<sup>12</sup> Cfr. A. CRONIA, *Il periodo d'oro della letteratura ragusea*, in ID., *Il Seicento nella letteratura serbo-croata di Dalmazia. La catarsi dell'atmosfera della controriforma*, anno accademico 1946-1947, Padova, Zanocco & C., 1947, pp. 53-135: pp. 128-129.

<sup>13</sup> *De necessitate gemitum, De fontibus lacrymarum, De fructibus lacrymarum*. Cfr. *De gemitu columbae; sive de bono lacrymarum libri tres Auctore Roberto S.R.E. Card. Bellarmino e Societate Jesu, Ad ipsam eandemque religionem suam*, Romae, Barth. Zannettus, 1617.

<sup>14</sup> Cfr. *Le lagrime di Santa Maria Maddalena del sig. Camillo Camilli*, Venezia, Angelieri, 1582 con tre edizioni tra il 1582 e il 1597. Prima di allora si registrano solo alcune stanze dedicate al tema da Marco Filippi in un volumetto del 1578 (*Rime spirituali e alcune stanze della Maddalena a Cristo*).

<sup>15</sup> M. DE AZPILQUETA, *Manuale de' confessori et penitenti. nuovamente tradotto da C.C. dalla lingua latina nella nostra italiana... et aggiunti nel fine il Trattato delle Usure, et de' cambi, dell'istesso autore*, Venezia, Bertano, 1607.

<sup>16</sup> *Somma, ouer breve instruzione per confessori per saper bene amministrare il sacramento della penitenza, del r.p.f. Gio. Pedrazza, diuisa in due libri nella quale con breuità si risolue tutti i dubbi, che sogliono occorrere nelle confessioni, circa i casi di coscienza, intorno alle usure, restituzioni, giuochi, censure et irregolarità. Nuouamente tradotta dalla lingua spagnuola*, Venezia, Angelieri, 1587.

*ditazioni molto deuote*<sup>17</sup> e *La prima [quarta] parte del trattato dell'orazione, e meditazione* di Luis de Granada<sup>18</sup>.

Proprio alla scuola di belle lettere condotta dal Camilli a Ragusa, come a quella dei gesuiti italiani ivi residenti, Silvestro Muzio e Ridolfo Ricasoli, e dei concittadini amici Nicola Vito di Gozze e Pietro Paljuca, il Gundulić sembra avere affidato la propria educazione letteraria<sup>19</sup>. Si deve verosimilmente al magistero culturale del Camilli, autore dei *Cinque canti* aggiunti al *Goffredo* (1583)<sup>20</sup>, la funzione di tramite, per il poeta delle *Suze*, non soltanto alla *fabula* tassiana della *Gerusalemme*, di cui Gundulić tradusse i primi canti e che costituì il modello di base nell'elaborazione epico-narrativa dell'*Osman*<sup>21</sup>,

-----

<sup>17</sup> *Le opere del r.p.f. Luigi di Granata dell'Ordine de' predicatori, nuouamente da lui stesso emendate, accresciute & quasi formate di nuouo; et tradotte dalla lingua spagnuola nella nostra italiana*, Venezia, Angelieri, 1580.

<sup>18</sup> *La prima [quarta] parte dell'oratione et meditatione del r.p.f. Luigi di Granata dell'Ordine dei predicatori*; Venezia, Angelieri, 1582.

<sup>19</sup> «L'educazione sua si è compiuta, in patria, in un'epoca di relativa serenità, in cui gli ultimi bagliori del Rinascimento si confondevano con i primi albori della Controriforma. Era allora rettore delle Scuole a Ragusa il poeta toscano Camillo Camilli, il quale tanto vi si rese benemerito da ottenere la cittadinanza onoraria [...]. Assieme a lui insegnavano belle lettere e pubblicamente e con molta reputazione i Gesuiti italiani Silvestro Muzio e Ridolfo Ricasoli, i quali [...] si saranno resi interpreti del nuovo indirizzo letterario che si andava delineando in Italia. Maestri erano pure alcuni sacerdoti ragusei, fra cui Pietro Paljuca, il quale nel 1614 tradusse dall'italiano in serbo-croato la Vita di San Carlo Borromeo» (A. CRONIA, *Il periodo d'oro della letteratura ragusea*, cit. pp. 50-51; sull'educazione letteraria di Gundulić cfr. inoltre: G.J. KORBLER, *Cetiri priloga Gundulićevu i njegovu "Osmanu"* I. *Skolške prilike u Dubrovniku 16. vjeka* in «Rad» 205 (1914), p. 136). Di Nicola Vito di Gozze cfr. i *Discorsi della penitenza sopra i sette salmi penitenziali*, Venezia, Aldo, 1589.

<sup>20</sup> *Il Goffredo del s. Torquato Tasso, nouamente corretto, et ristampato. Con gli argomenti, & allegorie di ciascun canto d'incerto autore. Aggiuntoui molte stanze leuate, con le varie lettioni; et insieme una copiosissima tauola de' nomi proprij, & materieprincipali. Con l'aggiunta de' Cinque canti del sig. Camillo Camilli*, Venezia, Francesco de' Franceschi senese, 1583. Sull'opera cfr. D. FOLTRAN, I «Cinque Canti» di Camillo Camilli, in EAD., *Per un ciclo tassiano. Imitazione, invenzione e 'correzione' in quattro proposte epiche fra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 59-91; F. FAGO, *L'illustre ardir di Camillo camilli nei «Cinque canti aggiunti al Goffredo di Torquato Tasso»*, Venezia, 1583, in *Forme e generi della tradizione letteraria italiana*, Atti del seminario di studi del Dottorato di ricerca in Italianistica (Bari, 20 e 23 febbraio 2004), in corso di stampa. Sulle reazioni di disappunto del Tasso alla stampa dell'opera cfr. la lettera del medico veneziano Ottavio Amalteo al letterato opitergino Francesco Melchiori di cui dà notizia L. CARPANÈ, *Altre testimonianze sulla "Liberata"*, in «Studi tassiani», a. 2001-2002, n. 49-50, pp. 297-302.

<sup>21</sup> Cfr. almeno su questo A. CRONIA, *L'influenza della «Gerusalemme liberata sull'«Osman» di Giovanni Gondola* in «L'Europa orientale», V, febbraio 1925, n. II, pp. 81-119; F. ČALE, *Torquato Tasso e la letteratura croata*, Zagreb-Dubrovnik, Most/The Bridge, 1993.

ma anche alla transizione figurativo-allegorica di Rinaldo nel suo passaggio al poema riformato, dove il tema del peccatore contrito del vangelo di Luca viene in più luoghi adombrato attraverso la lettura di San Bernardo, il *De filio regis*, meglio noto come *De fuga et reductione filii prodigi*<sup>22</sup>.

Al magistero culturale del Camilli si deve anche, verosimilmente, la funzione di tramite alle tematiche penitenziali del “libro spirituale” dell’Italia del tempo, che, nelle liriche del canonico regolare lateranense Gabriele Fiamma (*Rime spirituali* 1570)<sup>23</sup> e nella raccolta antologica del sacerdote udinese Pietro Petracchi (*Le Muse sacre. Scelta di Rime spirituali de’ più eccellenti autori d’Italia* 1608)<sup>24</sup>, non soltanto bandiscono i canti «frivoli e vani» di cui si legge nella citata dedicatoria gondoliana ai *Pjesni*<sup>25</sup>, ma il tema del

-----  
<sup>22</sup> Il Tasso (*Del giudizio sovra la sua "Gerusalemme" da lui medesimo riformata*, I) richiamandosi al *De filio regis* di San Bernardo, una rilettura del prodigo in figura di Adamo, fornisce un’interpretazione allegorica dell’episodio di Rinaldo irretito da Armida nell’Eden-prigione da lei congegnato, quindi liberato dai due guerrieri Carlo e Ubaldo e da questi trasportato nel campo crociato: «[...] san Bernardo, scrittore di grande e reverente autorità, in due favole ch’egli *compose De filio Regis*, mescolò le isorie sacre e i sacri misteri del nuovo e del Vecchio Testamento: e nell’una il principio è questo: «Rex dives et praepotens, Deus omnipotens, filium sibi fecit hominem, quem creaverat, cui sicuti puero delicato paedagogum delegavit legem, Prophetas, caeterosque tutores, et autores, usque ad praefinitum tempum eius consumationis. Ma ne’ versi seguenti si legge, come il figliuolo del Re, mangiando del legno della scienza, uscisse del Paradiso e come, trapassando il mare, fosse incatenato in prigione; da la quale fu liberato da due servi, l’uno chiamato Speranza, l’altro Timore, e posto sovra un cavallo detto Desiderio, governato col freno della Discrezione, sovra ’l quale da la Fortezza, guerriero del potentissimo Re suo padre, fu condotto nel campo, ed introdotto negli alloggiamenti della Sapienza. Circondava gli alloggiamenti una fossa di profonda Umiltà, sovra cui era edificato un altissimo muro d’Obediencia, che trapassava il cielo e si vedea dipinto di buoni esempi dell’antiche istorie». Si cita da T.TASSO, *Le prose diverse*, a cura di C. Guasti, I, Firenze, Le Monnier 1875. Sulla transizione della figura del prodigo Rinaldo dalla *Liberata* alla *Conquistata* cfr. lo studio di M. T. GIRARDI, *La parabola di Riccardo*, in EAD., *Tasso e la nuova «Gerusalemme»*. *Studio sulla ‘Conquistata’ e sul ‘Giudicio’*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, cap. I, pp. 78-81. Va detto in ogni caso che anche sul tema delle lacrime il Tasso, autore delle *Lagrima della Vergine* e di *Cristo*, poteva rappresentare un punto di riferimento obbligato per il poeta delle *Suze*.

<sup>23</sup> *Rime spirituali del r.d. Gabriel Fiamma, canonico regolare lateranense; esposte da lui medesimo*, Venezia, Francesco de’ Franceschi Senese, 1570; ristampe nel 1573 e 1575.

<sup>24</sup> *Le Muse sacre. Scelta di Rime spirituali de’ più eccellenti autori d’Italia del sig. Pietro Petracchi, all’illustriss. Sig. Marino Battitore, conte palatino, dedicate* [d’ora in poi MS nelle altre citazioni], Venezia, Vangelista Deuchino e Giovan Battista Pulciano, 1608. Sull’opera cfr. S. USSIA, *Le muse sacre. Poesia religiosa dei secoli XVI e XVII*, Borgomanero, Fondazione Achille Marazza, 1999.

<sup>25</sup> «Quasi tutti gli Autori sogliono nel donare alle stampe le loro Poesie mescolarne con le amorse delle morali, & sacre, le quali volentieri sarebbero tenute, & lette da molte sorti di persone religio-

peccatore contrito del vangelo di Luca elaborano espressamente, se anche non espressamente intrecciato al motivo delle lacrime:

Descrive poeticamente il ritorno del figliuol prodigo, *sotto la persona del quale s'intende ogni peccatore; si mostrano i mali, che nascono dal peccato, si scuopre il modo di ottener perdono; & si manifesta la somma clemenza di Dio*

dichiara la didascalia del Pietracci a uno dei 150 componimenti del Fiamma, tanti quanti i cantici del salterio imitati nel suo spirituale canzoniere, il cui sicuro successo europeo è attestato sin dal 1590 dalla versione polacca di Sebastian Grabowiecki<sup>26</sup>. Il profilo del peccatore pentito della tradizione evangelica che si legge nel testo viene affidato alla misura breve del

-----

se, che le schifano per essere unite con soggetti, dalla lezione de' quali pare ad essi di doversene astenere. Onde io mi mossi a raccorne da' più pregiati Autori, c'hanno in questa età poste in luce opere poetiche, & con l'aiuto ancora di molti, che non hanno più stampato ne ordinai questo presente volume con pensiero di formarne il secondo, intorno al quale tuttavia m'affatico. Ora io fo sapere, che molti Autori di pregio, che in questa non si leggono, saranno posti nell'altra parte, & ciò sarà, perche l'opere loro non si possono trovare, & non perche non sieno reputati di onorare le nostre fatiche. In tanto goderete queste, & le persone spirituali, & religiose potranno senza sospetto haverne, per passare le ore di recreazione con lettura non solamente di diletto, ma di utilità maravigliosa; poiche non può essere, che chi si sia, leggendo componimenti o intorno alla vita, & morte del Salvatore, o intorno al martirio di qualche Santo, & specialmente intorno all'eccellenze, & dolori della Beata Vergine, non senta infiammarsi l'affetto dell'amor divino, & non si disponga a maggior divozione, verso chi ha tanto patito, & meritato per noi» (Dedicatoria del Pietracci a *Marino Battitore*, in *MS*, c. a 3r).

<sup>26</sup> La didascalia del Pietracci citata si legge in *MS*, p. 98; nella dedicatoria del Fiamma al vincitore della battaglia di Lepanto, Marc'Antonio Colonna, si legge invece la nota nella quale egli stesso riconduce le sue *Rime spirituali* ai 150 componimenti del Salterio: «Io non ho voluto comporne più che CL, per farne tante, appunto, quanti sono i Salmi di David profeta». Si cita da *Rime spirituali del R.D. Gabriele Fiamma, canonico regolare lateranense, con 'esposizioni di lui medesimo, ristampate la terza volta. All'illustrissimo ed eccellentissimo S. Marc'Antonio Colonna, duca di Tagliacozzo e gran Contestabile del Regno di Napoli, Venezia, Francesco de' Franceschi senese, 1575, c. a 4v*. Per il successo polacco dell'opera del Fiamma cfr. il saggio di M. GURGUL, A. KLIMKIEWICZ, J. MISZALSKA, M. WOZNIAK, *Polskie przekłady włoskiej poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do 2002 roku. Zarys historyczny i bibliograficzny*, Universitas, Kraków 2003, la cui introduzione ospita la cronaca delle alterne fortune dei poeti italiani sul suolo di Polonia rendendo ragione del fatto che il primo a cimentarsi in traduzioni poetiche dall'italiano fu appunto Sebastian Grabowiecki, cui si deve, a un ventennio dalla pubblicazione del Fiamma, la sua versione delle *Rime spirituali*. Cfr. sul saggio la recensione di L. MASI, in «*eSamizdat*», 2004 (II) 1, p. 200.

sonetto, dove il futuro vescovo di Chioggia espone in prima persona l'esperienza fallimentare dell'uomo che volontariamente si allontana dalla casa paterna, incentrandone l'esemplarità della vicenda sul riconoscimento dell'errore commesso, genericamente tuttavia indicato, evidenziando la potenzialità soddisfacente della messa in stato di accusa del penitente che pronuncia il «*Pater, peccavi*» e la bontà della grazia e del perdono da lui in tal modo impetrabili assai più che la natura del peccato: il *vivere luxuriose* dissipando *substantiam* del versetto 15 di Luca nel quale risiede l'essenza negativa della prodigalità:

Nudo, povero e vil, padre celeste  
 a l'antica magion faccio ritorno,  
 onde già mi partì ricco, e adorno  
 de la tua santa, e preziosa veste.  
 Indegno figlio son, *non merto queste*  
*braccia toccar, ch'l collo han cinto intorno*  
*ch'al tuo gran nome ho fatto ingiuria e scorno*  
*con le voglie, e con l'opre, al mal s'è preste.*  
 Ma poi ch'io sdegno le mie triste imprese,  
 e del mio grave error mi doglio, e pento,  
*pommi fra' servi tuoi, padre cortese,*  
 che de la sorte lor vivrò contento  
 pur ch'abbia fine il mio s'è grave esilio.<sup>27</sup>

Produttrice di questa sola occorrenza testuale, la figura del prodigo del canzoniere del Fiamma, senza variazioni d'immagine riproposta nelle successive ristampe cinquecentesche delle *Rime spirituali*, transita nelle *Muse sacre* del Pietracci ad aprire lo spazio di parola che intorno a tale soggetto,

-----

<sup>27</sup> MS, p. 98. Nel citare il testo, se ne normalizza grafia e interpunzione, riportandole all'uso corrente.

<sup>28</sup> Le sacre rappresentazioni e i discorsi spirituali (cfr. *La rappresentazione del figliuol prodigo*, Firenze, Giovanni Baleni, 1591; *Rappresentatione del figliuolo prodigo, del R. P. D. Mauritio Moro, canonico secolare della Congregatione di san Giorgio d'Alega di Vinetia*, Serraualle di Venezia, Marco Claseri, 1605; *Discorsi sopra la parabola del figliuol prodigo del padre Alessandro Gherardini della compagnia di Giesu in cinque parti diuisi. Prima parte: nella quale si dimostra la felicità*, Milano, Benedetto Somasco, 1620). La seconda metà del Seicento elaborerà intorno al tema anche i panegirici

nel frattempo articolato anche da generi letterari altri<sup>28</sup>, vi si viene a configurare attraverso le 21 ottave, quasi un poemetto, del mantovano canonico regolare lateranense Gregorio Comanini, una delle voci più originali della Controriforma, elogiato dal Tasso nei *Discorsi del poema eroico*<sup>29</sup>, autore, fra l'altro, di prose edificanti come gli *Affetti della mistica teologia* deputati ad eccitare lo spirito alla devozione (1590)<sup>30</sup>, di varie rime spirituali, morali e d'onore e di un fondamentale trattato d'arte, il *Figino*, che analizza il rapporto arte-poesia in modo non sempre coerente con le direttive post-conciliari emanate dalla Chiesa di Roma<sup>31</sup>.

Come il Fiamma, anche il Comanini incentra l'esemplare profilo del peccatore pentito sull'ostensione dell'errore commesso, ma egli, in forma sia pure scorciata rispetto al dettato delle *Suze*, non ne indica in modo generico la natura, mentre, come nelle *Suze*, introduce nel suo dire il motivo dell'incoscienza, solo *e contrario* adombrato nell'*incipit* del versetto 15, 17 di Luca,

-----

*(Il figlio prodigo panegirico sacro rappresentato per la solenne festiuita del B. Franco carmelitano sanese nella chiesa del Carmine della citta di Siena dal reu. P. fra Antonino Spada siciliano dello stesso ordine, consecrato ad Andrea Bonadies prouinciale di Inghilterra, Ronciglione, Egidio Toselli stamp. vescouile, e pubblico, 1696) e i drammi sacri (Drammi musicali sacri di Girolamo Bartolomei, Firenze, Gio. Antonio Bonardi, 1656; Il figlio prodigo dramma musicale rappresentato in Foligno nel teatro publico l'anno 1676. Opera. di G.T.N.G. dedicata all'illustrissimo signore Giuseppe Tassorelli, Macerata, Carlo Zenobj, 1676). La parabola del prodigo, focalizzata sulla figura del padre anziché del figlio, verrà utilizzata nella predicazione religiosa del Seicento e del primo Settecento anche in chiave politica, decodificata come esempio di buon governo, utile e necessaria per forgiare l'immagine del buon principe cristiano. Bastino per tutti questi titoli: Il Ritratto del Principe Ricavato Dal Padre Del Figliuol Prodigo; Ed Esposto All'Eccellentiss: Senato Di Lucca Il Terzo Sabato di Quaresima Dal Padre Niccolò Palombi Della Compagnia Di Giesù Predicatore di S.Michele l'Anno 1680., Lucca, Marescandoli, 1680; L'Idea d'un Governare Paterno, proposta a' Principi nella esposizione della parabola del figliuol prodigo. Discorso Fatto Dal P. Cesare Calino/ Della Compagnia di Gesù/ Predicatore dell'Insigne Collegiata di S.Michele. Nella sala Del Senato Della Sereniss. Repubblica di Lucca, Lucca, Domenico Ciuffetti, 1711. Sulle varie interpretazioni della parabola, cfr. Interpretazione e invenzione, La parabola del Figliuol prodigo tra interpretazioni scientifiche e invenzioni artistiche, a cura di G. Galli, Atti dell'Ottavo colloquio sull'interpretazione (Macerata, 17-19 marzo 1986), Macerata, Pubblicazioni della Facoltà di lettere e Filosofia, Marietti, 1988).*

<sup>29</sup> T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 90.

<sup>30</sup> *De gli affetti della mistica theologia tratti dalla cantica di Salomone, & sparsi di varie guise di poesie Composti, dal r.p.d. Gregorio Comanini. Parte prima diuisa in due libri*, Venezia, Giovan Battista Somasco, 1590.

<sup>31</sup> *Il Figino, ouero del fine della pittura. Dialogo del reuer. Gregorio Comanini*, Mantoua, Francesco Osanna, 1591.

«In se [...] reversus»<sup>32</sup>, esplicativo invece proprio della presa di coscienza foriera di conversione:

[...] noto a gli altri, a se medesimo ignoto

si legge al v. 2 dell'ottava incipitaria del Figliuol prodigo del canonico regolare mantovano<sup>33</sup>, e il testo delle *Suze* più volte ribadisce il concetto nella libera diegesi dell'episodio evangelico del Pianto I e del III<sup>34</sup>:

Sebe u sebi ne videći (S I 12 6)	Senza riconoscere se stesso
Ah, ja nijesam, kí sam bio, Ako u meni nije mene (S I 15 1-2)	Ahimè, non sono chi fui Se ora non sono più in me
Ah, ma svijesti zapanjena (S I 27 1)	Ah, mia coscienza confusa
Slijepa nesvijest tebe obsjeni (S III 78 6)	Tu sei offuscato da cieca incoscienza

È il primo indizio di un dialogo a distanza con l'autore mantovano che il Gundulić, per singole tessere verbali come per più ampi frammenti di enunciato, sembra intrattenere in luoghi diversi dei tre Pianti, rispettivamente intitolati al peccato (*Sagrješenje*), al ravvedimento (*Spoznanje*) e al pentimento (*Skrušenje*). Uno di questi è il *locus asper* che informa la resa del semplice circostanziale di luogo, *hic*, nell'*explicit* del versetto 15, 17 di Luca («hic fame pereò»), che medesima si rinviene nel poeta delle *Suze*

S I 184

Sred pustošne ove strane	Tra queste lande deserte
--------------------------	--------------------------

e in Comanini («tra boschi», «in queste selve», *FP* 3 4, 8), topica consolidata nella tradizione penitenziale alla base dell'una come dell'altra evangelica

<sup>32</sup> Qui e in seguito nel testo, le citazioni bibliche sono tratte da *Biblia sacra vulgatae editionis, Sixti V. Pontificis Max. Jussu Recognita, et Clementis VIII auctoritate edita*, Venezia, tipografia Remondiana, 1757.

<sup>33</sup> Cfr. G. COMANINI, *Il Figliuol prodigo* [d'ora in poi *FP* seguito dalla stanza e dal verso nelle altre citazioni], in *MS*, p. 271.

<sup>34</sup> Si cita da I. GUNDULIĆ, *Suze sina razmetnoga* [d'ora in poi *S*, seguita dal Pianto, dalla sestina e dal verso nelle altre citazioni; versione italiana mia qui e in tutti gli altri casi di citazione del testo], Priredila D. FALIŠEVAC, Zagreb, Školska knjiga, 1993.

riscrittura, a partire dai *Psalmi* petrarcheschi. Di tutto ciò si è dato ampia ragione in *Fluctus lachrymarum*, del 2002<sup>35</sup>. Dello stesso segno è il *contemptus mundi* indotto dal ravvedimento, in *incipit* di strofa sentenziosamente stigmatizzato, nel testo del canonico regolare lateranense come in quello del Gundulić, da identica sintassi dichiarativa, attraversata per di più da analoghe figure della *vanitas* che trovano anch'esse nei Salmi e in Petrarca la loro matrice più certa<sup>36</sup>:

S II, 28 2-3

Sve je što svijet gleda i  
dvori,  
Na ognju vosak,  
dim na vitru [...]

Ciò che il mondo brama e  
corteggia  
È cera al fuoco e  
fumo al vento [...]

FP 5

Ciò, che 'n terra si miete,  
è nebbia et aura,  
et io meschin nebbia  
pascendo, e vento [...].

Di segno non molto diverso la meditazione sulla bellezza del creato, la cui contemplazione induce nella coscienza del peccatore pentito, assieme alla certezza della grazia, la consapevolezza dei tesori che il padre da sempre gli riserva in cielo. Meditazione così derubricata ed espressa in un frammento comaniniano delle *Muse sacre* successivo alle ottave del *Prodigo* con il quale le sestine gondoliane 50-52 del Pianto III delle *Suze* mostrano di avere più di un rapporto:

<sup>35</sup> «per in via longe lateque circumactus sum», *Psalmus* 1,2. Si cita qui e in seguito da F. PETRARCA, *Salmi penitenziali* [d'ora in poi *SP*], a cura di R. Gigliucci, Roma, Salerno Editrice, 1997 («Minima» 57). Cfr. anche *RVF* 35 1-2 («Solo e pensoso i più deserti campi / vo mesurando»), *RVF* 129 47 («mi trovo e'n più deserto lido»): si cita, qui e altrove, da F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (I Meridiani), 1996; *Epyst.* III 21 9 («inamoenaque compita listro»). Si cita da *Francisci Petrarchae Poëmata minora quae extant omnia*, a cura di D. Rossetti, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1829-34. Cfr., per queste e successive rilevanze nella tradizione italiana, L. BORSETTO, *Fluctus lachrymarum: Gundulić e la tradizione letteraria italiana. Per una rilettura delle Suze sina razmetnoga (Le lacrime del figliuol prodigo)* in EAD., *Riscrivere gli Antichi, riscrivere i Moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 153-197 (il saggio, tradotto in croato da Daria Garbin, *Fluctus lachrymarum. Gundulić u svjetlu talijanske književne tradicije. Prilog ponovnom čitaju "Suza sina razmetnoga"* si può leggere in «Književna smotra», XXXV (2003) 130 (4), pp. 53-69).

<sup>36</sup> Cfr. «Sicut tabescit cera a facie ignis» (*Ps* 67, 3); «tamquam pulvis quem proicit ventus» (*Ps* 1, 4); «Amor m'ha posto come segno a strale, / come al sol neve, come cera al foco, / et come nebbia al vento [...]» (*RVF* 133, 1-3); «come nebbia al vento si dilegua» (*RVF*, 316, 5); «Nebbia o polvere al vento, / fuggo» (*RVF* 331, 22-23).

Dalle cose create in terra [...] argomenta quelle, che Iddio gli ha lassù apparecchiare

MS

S III 50-52

S'a me spargon di rose, e  
di viole  
freschi nemi odorati  
Aprile e Maggio,  
e'l Giugno indora i campi,  
e co'l suo raggio  
dipinge e cuoce la  
vindemmia il sole:  
s'a me le stelle  
accompagnate e sole  
fanno accolte in silenzio  
il gran viaggio,  
dolce a me piange il  
rosignuol su'l faggio,  
e dal'olmo la tortora si  
duole:  
s'a me tra i boschi erran  
le fiere, e l'ape  
sugge da i fiori il  
rugginoso gelo,  
e i muti pesci il rio  
loquace involve,  
s'a me tai gratie, a me sol  
fango e polve  
fa Dio qua in terra, or che  
farà su in cielo?  
Ahi tanta gloria in petto  
human non cape.

Za me cvijetjem razlicime  
Prolitje se mlado kruni;  
Za me rodno ljetnje vrime  
Zlatnim klasjem njive puni;  
Za me zreła jesen paka  
Kiti o rubju voća svaka.

Za me plamen iz kremena,  
Drvo iz gore vadi zima,  
Za me plodna dar sjemena  
Stara mati u skut prima,  
Za me ribe plovom hode  
I od mora i od vode.

Za me ptica gnijezdo zbira,  
Med za mene pčela kupi,  
Za me ovčica run prostira;  
Vo pod jaram za me stupi;  
Meni vrani konji jezde,  
Siva sunca, mjesec, zvijezde.

Per me la giovane primavera  
Si corona di fiori diversi;  
Per me la fertile estate  
Riempie i campi di spighe dorate;  
Per me l'autunno maturo  
Adorna gli alberi di frutta.

L'inverno per me ricava  
Fiamma dalla selce, legna dal monte,  
Per me la vecchia madre riceve  
Il dono fecondo del seme;  
Per me in quantità nuotano pesci  
D'acqua dolce e di mare.

Per me l'uccello fa il nido,  
La pecchia raccoglie il miele,  
Per me stende il vello la pecorella,  
Il bue cammina sotto il giogo;  
Per me cavalcano i neri corsieri,  
Splendono il sole, la luna, le stelle.

così invece orchestrata nelle ottave in questione, connotate, come le sestine gondoliane 29-30 del medesimo Pianto, da una intonazione dialogica serrata che, sulla base dei Salmi 8, 146, 148 del *liber* biblico, del Salmo IV del Petrarca e di *RVF*, 264<sup>37</sup>, rende la predicazione delle une del tutto speculare a quella delle altre:

-----

<sup>37</sup> «Tu michi celum et stellas - quid enim indigebas? -, tu michi vicissitudines temporum creasti» (*SP* IV, 3); «[...] or ti solleva a più beata spene, / mirando 'l ciel che ti si volve intorno, / immortal et addorno: / ché dove, del mal suo qua giù s'è lieta, / vostra vaghezza acqueta / un mover d'occhi, un ragionar, un canto, / quanto fia quel piacer, se questo è tanto?» (*RVF*, 264, 48-54).

## S III 29-30

Platna tvoja, čim vezijahu  
 Neumrlim zracim svizde,  
 Rekbi, da mi govorahu:  
 ""Ah, nut gleda' naše gizde,  
 Ah, nut kak smo lijepe i drage,  
 Koli jasne; toli blage.

Da nu misli, slugam nami  
 Ako otac tvoj darova  
 S uresnijem svitlim plami  
 Naša jasna lica ova,  
 Koju slavu sred nebesi  
 Spravlja tebi, ki sin jesi?"-

Quando le stelle ricamarono  
 L'universo con raggi  
 immortali,  
 Così hai detto mi dicessero:  
 «Ah, guarda le nostre grazie,  
 Come siam belle e care,  
 Come siam chiare e dolci!

E se a noi che siamo serve  
 Il padre tuo fa dono  
 Di questi volti chiari  
 E li adorna di fiamme lucenti,  
 Pensa: che gloria in cielo  
 Prepara per te che sei figlio?»

## FP 10

Mentre notturne in giro ivan  
 le Stelle,  
 pareami udirle così dirmi al  
 core:  
 Mira, deh mira hor noi come  
 siam belle,  
 come infiammate  
 d'immortale ardore.

Se noi tue fide e vigilanti  
 ancelle  
 da Dio fummo degnate a  
 tanto honore,  
*pensa, tu quanta gloria egli a  
 te serba  
 ne la magion del ciel ricca e  
 superbae.*

Queste stessa intonazione dialogica caratterizza il colloquio col padre che informa la modalità altamente patetica con cui in entrambi i testi, e sia pure con movenze poetiche diverse, vengono parafrasati i versetti 15, 18-19 del Vangelo di Luca («Surgam et ibo ad patrem meum et dicam illi: "Pater, peccavi in caelum et coram te et iam non sum dignus vocari filius tuus"»). Identica è la sintassi ripetitiva nel riconoscimento della colpa e nel cordoglio per essa, identica la volontà di risorgere, drammaticamente riportata al presente (al futuro di *surgam* e di *ibo* essendo invece in entrambi i casi rinviate l'angoscia e l'urgenza del dire):

## S III 71-72

Eto ustajem iz gnusobe,  
 Sad, sad poč ću k čačku momu,  
 Suzam peruć tamne zlobe  
 U životu nečistomu;  
 I po zemlji prostrt paka  
 Rijeću, i molba biće ovaka:

«Oče vječni, ne umijem rijeti,  
 Paček jezik moj je svezan,

Ecco, mi levo dall'infamia,  
 E mi reco dal padre mio,  
 Lavo con lacrime l'oscuro  
 peccato  
 Della mia vita impura;  
 Parlerò prostrandomi a terra  
 Questa sarà la preghiera:

«Non posso, Eterno Padre,  
 parlare,

## FP 8

Ecco i' sorgo del fango: or  
 or me'n voglio  
 gir con lo spirito al Padre  
 mio celeste,  
 a cui con amarissimo  
 cordoglio  
 dirò prostrato in voci  
 afflitte e meste:  
 - Padre non saprei dir  
 quant'io mi doglio

Kroz grijeh hudi i prokleti Kuju ćutim ja boljezan Zgriješiv tužan protiv nebi I mom ocu zgriješih tebi».	Il peccato maledetto e malvagio Lega ormai la mia lingua; Che male non sento io in me: Ho peccato, tristo, contro il cielo, Ho peccato contro te, Padre mio.	d'aver quasi mar pieno di tempeste spumato in van furore, in van diletto, peccando in ciel, peccando al tuo cospetto.
--	--	--

identica l'espressione dell'*affectus* nella resa del vocativo *pater*

S III 74 1	FP 16
Ćačko dragi, ćačko mili	Padre caro, Padre dolce Padre pio, padre dolce;

identica l'enfasi sulla vergogna e il timore dell'ira paterna nella pronuncia di *filius*

S III 75, 1, 3-6; 76, 1-2

Ah, jaoh, treptim vas u trudu [...] Da, ako t' ocem ja zvat budu Tvoj glas mene ne uzove Zlobnim raspom svojih dara, Čim me u srdžbi tako uskara:	Ahimè, fremo e temo in tormento, [...] Ché, se ti chiamerò padre, La tua voce non possa dirmi Maligna rovina dei suoi doni Quando irata così mi rimprovererà:	[...] ché, se padre t'appello, i'tremo, i'temo, ch'irato non mi sgridi: «Or non m'aveggio, ch'abbia tu mie sembianze, o stolto, o scemo. Tu se' mio figlio? Tu mio figlio?»
«Ti li, izrode, ime od sina Dostojan si nosit moga?»	«Forse, figlio degenerare, Sei degno del nome di figlio?»	

analoga la risposta immaginata a quella pronuncia, inscenata immettendo nel misconoscimento, da parte del padre, dell'indegno discendente, immagini simboliche della *ferinitas* predicative dell' umano degrado:

S III 76 5-6	FP 18 3-4
Bijeli golub sred kijeh strana Roditelj je crna vrana?	Dove mai una bianca colomba Genera un corvo nero? Di membruto gigante un pigmeo strano non nasce o d'orso un portator di some[...]

analogia, nel contrasto tra il bene e il male evocato da tale degrado, la resa dell'incolmabile dissimiglianza tra le due figure di rappresentazione:

S III 77; 78 1-2

Ja sam dobar i pravedan  
Ti hud i opak u životu;  
Vrh naredbe ja naredan  
Resim sobom svu lipotu;  
Ti od smeće smeten gore,  
Tobom crniš tvê prikore.

Od čistoće ja vir živi;  
Ti od gnusobe  
mrtvo blato [...]

Io sono buono e giusto,  
Tu malvagio e spietato;  
Legge sopra le leggi,  
Io adorno di me ogni bellezza;  
Turpe più dell'infamia,  
Tu fai nera la tua vergogna.

Io vortice vivo di purezza,  
Tu morta gora di sconcezza [...]

FP 18

Io buon, io santo, io  
tranquillo e giusto,  
del mal, del vitio, del  
rancor, del torto  
Padre? Io pure d'Ethiope  
adusto  
son genitor? Io vivo ho  
figlio morto?  
Io liberal son di raptore  
ingiusto  
parente? Un uom da le  
lascivie absorto  
me, che son mondo, osa  
chiamarmi padre?

All'intonazione dialogica di tali scenari fa da contrappunto, nel finale di entrambe le opere, l'elaborazione discorsiva dei concetti di grazia e perdono diegeticamente articolati dall'incontro col padre, che sulla base dei versetti 15, 20 e 22 di Luca («Et surgens venit ad patrem suum. Dixit autem pater [...]: "Cito proferte stolam primam et induite illum [...]"»), sanziona con immagini simili pressoché interamente pronunciate dalle stesse parole, e sia pure distribuite in uno spazio diverso di discorso (un'ottava del Comanini corrisponde a tre sestine gondoliane), la potenza edificatoria della vicenda narrata.

S III 90-92

Skrušen grešnik reče ovako,  
I ne ckneći k ocu odleti;  
Nu ištom na put dobar tako  
Krenu stupaj od pameti,  
A otac ga blagi srete  
Pun dobrote vječne, svete.

Primi od sina ponižena  
Molbu i celov da mu tada  
I sred dvora razvedrena,

Così il peccatore contrito  
E senza indugio corse al padre;  
Ponendo subito il piede  
Sulla retta via dell'intelletto,  
E il caro padre gli andò incontro  
Pieno d'eterna, di santa bontà.

Egli accolse la preghiera  
Del figlio che s'era umiliato;  
Lo baciò nella corte serena

FP 21

Disse e ruppe gli indugi  
et ecco a pena  
mosse il piè de la mente  
al buon camino,  
che Dio feglisi incontro,  
e l'aspra pena  
gradì del suo figliuol  
prostrato, e inchino.  
Bacio, e seco a  
quell'albero il mena,

Gdje vijek sunce ne zapada, Povede ga rukom svojom Da rasladi trud pokojom.	Dove il sole mai non tramonta, E per mano lo guidò lui stesso A lenire il tormento con la pace.	ove sera non segue al bel mattino, e mentre gli fa dar la prima vesta, suonano i tetti di letitia e festa.
Tuj čim svijetle prve odjeće Od čistoće na nj postavi, I prsten mu poda veće Za zlamenje od ljubavi, U veselju i radosti Hvali Božje svak milosti.	E quando le candide vesti Gli impose della purezza, E in segno di amore Gli donò l'anello, Ciascuno in gaudio e letizia Lodò la grazia di Dio.	

Sostanzialmente ancorata all'ostensione dell'*ingratitude* e all'effusione del pentimento, che funzionali alla grazia e al perdono fanno in gran parte la sostanza narrativa del Pianto III, la lettura delle ottave comaniniane condotta da Gundulić per *loci selecti* dell'ipotesto evangelico agisce da schermo e da freno al libero riuso di questo. La sua poetica parafrasi, decurtata, come nel poemetto del Comanini, dell'episodio del fratello che si duole del diverso trattamento a lui riservato dal padre, viene, nel corso delle *Suze*, costantemente attraversata da innumerevoli filtri intertestuali che ne autorizzano la pronuncia collolandola nel solco di una tradizione comunicativa nella quale il poeta raguseo deve riconoscersi, ma con la quale deve anche virtuosisticamente competere.

Rinviando, per tutto il resto, a quanto su questo a suo tempo riferito in *Fluctus lachrymarum* citato<sup>38</sup>, basti in aggiunta qui segnalare la ripresa, nell'*incipit* del Pianto II, della contrastiva metaforica di tenebre e luce delle prime tre strofe della *Maddalena pentita* del Marino, significativamente introdotte, nel testo dell'autore dell'*Adone*, da un *Ut cognovit* del tutto specularmente allo *Spoznanje (Riconoscimento)* cui globalmente si intitola il Pianto gondoliano:

S II 1-3	MP 1-3
Pokli božja veličina U početak svijet satvori, Sred općenijeh najprije tmina	Quando la magnificenza di Dio In principio credè il mondo, Fra le tenebre dell'universo
	Quando formò di Dio L'onnipotente mano L'edificio mondano,

<sup>38</sup> Ci si riferisce, in particolare, al dialogo ivi documentato con il Tansillo, il Valvasone, il Tasso, il Guarini, il Sannazaro.

Od svjetlosti zrak otvori,  
I ostaše razlučene  
S bijelijem danom noćne  
sjene:

Tako u tminah svijeta  
ovoga,  
Zametena svega u sebi,  
Kad čovjeka umrloga  
Vlas pritvara višnja s nebi,  
Prosvitli ga blago dosti  
Najprije zrakom svê  
milosti.

Netom ovi zrak udari  
U stražnika žirnijeh stada,  
Vidje i pozna sve privari,  
Ke mu uzrok bijehu  
od jada,  
I da staše za satrti  
Svoj zli život gorom smrti.

Dischiuse un raggio di luce.  
Allora le ombre della notte  
Si separarono dal bianco del  
giorno.

E quando, fra le tenebre  
del mondo,  
Confusa ancora in se stessa,  
La potenza altissima del Cielo  
Creò l'uomo mortale,  
Di grande dolcezza l'avvolse,  
Lo illuminò con un raggio di  
grazia.

Non appena quel raggio colpì  
Il guardiano del gregge di porci,  
Egli vide e conobbe l'inganno,  
Che l'aveva condotto in miseria  
E che la sua vita malvagia  
L'annientava con morte  
peggiore.

Prima ch'altro facesse il  
Fattor pio  
Fra le tenebre sue la luce  
aprio.

E quando, involto e chiuso  
Nell'Abbisso profondo,  
Riforma il picciol mondo,  
Anco nel peccator prima ha  
per uso  
Spirar dela sua grazia il lume  
infuso.

Tosto che questo raggio  
Illustrò Maddalena,  
Alla mente serena  
L'intelletto tornò, che poco  
saggio  
Correa già rischio di mortal  
viaggio<sup>39</sup>.

Basti, in aggiunta, parimenti segnalare la diversa assunzione della metaforica continua del naufrago peccatore in un duplice mare, quello insidioso della vita e quello catartico del pianto, che, sulla base del Salmo I 8-9 del Petrarca («Et factus sum naufrago simillimus, qui, mercibus amissis, nudus enatat, iactatus ventis et pelago. // Elongatus ego sum a portu, et viam salutis / non apprehendo, sed rapior sinistrorsum»), accomuna ancora una volta il poeta delle *Suze* all'autore dell'*Adone* nell'elaborazione variata della sua *Maddalena*, così come all'Andredini nella declinazione del medesimo tema:

Errai lunge dal porto  
per l'infido oceano  
del mondo insano; or che del legno mio  
il periglio vegg'io,

<sup>39</sup> Si cita da *Maddalena pentita. Ut cognovit*, in *Divozioni*, in *Della Lira del Cavalier Marino. Parte terza. Divisa in Amori, Lodi, Lagrime, Divotioni & Capricci, all'illustrissimo et reverendissimo Sig. Card. Doria, Arcivescovo di Palermo*, Venezia, Gio. Battista Ciotti, 1616, p. 210. Nel citare il testo, grafia e interpunzione sono riportate all'uso moderno.

perché non fia fra le tempeste assorto  
 quasi nocchiero accorto  
 che le merci ne l'onda  
 per gir piú lieve, volontario affonda;  
 le mie ricchezze piú famose e care,  
 unguenti e pompe, e chiome,  
 ch'altro a l'alma non son che pesi e some,  
 sommergo in questo mare  
 de le dolenti mie lagrime amare<sup>40</sup>.

Quinci in un mar di sacri affetti, e santi  
 sembra il cor di costei vagante legno,  
 son gli austri e i cori i be' sospir volanti,  
 il pianto l'onda, e'l sen de' flutti il segno.  
 Ma in questo eccede in mar gli abeti erranti  
 scossi da salso e procelloso sdegno:  
 che quelli in tal furor bramano il porto,  
 questo in onda di pianto essere assorto<sup>41</sup>.

Dilatato di Pianto in Pianto, cosí il peccatore pentito del Gundulić sviluppa l'ormai tipico concetto:

S II, 27

Tako i more u tišini  
 S kraja pomorca u plav zove,  
 A kad ga ima u pučini,  
 Skoči i uzavri na valove,  
 I u potopu ki na nj ori,  
 Prije smrti grob mu otvori.

Così in silenzio anche il mare  
 Chiama il marinaio alla nave,  
 E quando è in alto mare,  
 Salta e ribolle nell'onda  
 E il diluvio che rovina su lui  
 Prima che muoia gli apre la tomba.

S II 29

Ah, nije život ljudcki drugo  
 Neg smučeno jedno more,

Ahimè, altro non è la vita umana  
 Che mare in gran tempesta,

<sup>40</sup> G.B. MARINO, *Rime. Parte seconda*, Venezia, Gio. Batt. Ciotti, 1629, 222.

<sup>41</sup> G.B. ANDREINI, *La Maddalena*, Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1610, II, 3.

Neg plav jedna, kû udugo  
 Biju vali kao gore:  
 I sred ovijeh netom tmina  
 Čoek se rodi, mrijet počina.

Nave che come montagne  
 Le onde battono a lungo;  
 Non appena tra le tenebre nasce,  
 L'uomo comincia a morire.

## S III 56-57

Ah, eto se učinilo  
 Gorko more më skrušenje;  
 Vas moj život sveđ nemilo  
 Od bolesti valom bijen je:  
 A splijevaju u nj se u vike  
 Mojijeh groznijeh suza rike.

Ahimè, ecco aspro mare  
 S'è fatta la mia contrizione  
 Senza pietà la mia vita  
 È battuta dall'onda del male,  
 E fiumi di lacrime terribili  
 Vi si versano senza posa.

Pače kako vode u more  
 Sa svijeh kraja opče uljesti:  
 Tako odsvuda sve najgore  
 Bolesti u më: jaoh, bolesti!  
 Tim s čemerna skupa u jedno.  
 Poprav ja sam more jedno.

E come le acque del mare  
 Si raccolgono da ogni dove,  
 Così i mali peggiori  
 Sfociano, ahimè, nel mio male!  
 E di tutto l'amaro del male  
 Proprio io sono l'unico mare.

Volto in ogni momento, come già si rilevava in *Fluctus lachrymarum* 2002, a superare l'invenzione, il barocco dialogo a distanza con questa tradizione comunicativa sembra, nella lettura gondoliana del Comanini, abbondantemente ridimensionato. Il contatto di Gundulić con la testualità comaniniana tende ad altro. Assai più dell'*elocutio*, il poeta raguseo ne segue la *lectio*, per suo tramite arginando la complessa articolazione lirica del motivo delle lacrime preso a enunciare, alla fine del tutto ricomposto all'interno del sacro soggetto che glielo rinvia, recuperando in tal modo al suo dire la giusta misura discorsiva dell'*exemplum* iscritto nella parabola evangelica.

IVAN GUNDULIĆ'S READING OF GREGORIO COMANINI.  
 REVISITING *SUZE SINA RAZMETNOGA*

*Suze sina razmetnoga* by Ivan Gundulić, the greatest 17<sup>th</sup> century Ragusan poet, was published in 1622, a year after *Pjesme pokorne kralja Davida*. Both works bore testimony to the author's abandonment of mythological themes, which up to that time he

had successfully elaborated in ten pastoral idylls inspired by Italian Renaissance and Baroque models. In elaborating the biblical themes taken from Luke, the poem, in three cries, respectively dedicated to Sin, Repentance and Contrition, establishes the obvious relationship between the tradition of rereading and the poetic paraphrase of psalter which from Petrarca's *Canzoniere* and the *Book of Psalter*, led to religious models full of pathos dominant in Italian literature at the turn of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries (Tansillo, Erasmo da Valvasone, Battista Guarini, Tasso, Marino, Angelo Grillo, Girolamo Preti, Ridolfo Campeggi who were mentioned in "Fluctus Lachrymarum": *Gundulić and Italian tradition. A rereading of "Suze sina razmetnoga"*, Alessandria 2002; Zagreb 2003).

The poem also establishes direct dialogues with some less known authors such as Camillo Camilli, a poet from Tuscany, whose school in Dubrovnik Gundulić seems to have chosen for his literary education. It is thanks to Camilli that Gundulić not only was acquainted with Tasso's *Gerusalemme*, but also with the subject of repentance and the corresponding motif of tears.

Due to Camilli's cultural influence, Gundulić probably became closer to various subject matters taken from "spiritual books", which intertwine the motif of tears and the prodigal son: the poetry of the Lateran canon Gabriele Fiamma (*Rime spirituali* 1570), the anthological collection by the priest from Udine Pietro Petracchi (*Le muse sacre. Scelta di rime spirituali de' piu' eccelenti autori d'Italia* 1608), which also contains Gregorio Comanini's 21 octaves.

The aim of this paper is to point out certain similarities in the dramatic representation of grace and forgiveness in Comanini's poem and in Gundulić's third Cry.

L'origine delle procedure e dei metodi esoterici riconosciuti nel *Libro* di Garofal non è nella tradizione Cirillometodiana, ma nel rinascimento italiano. Le prove le danno i glagoliti nei circoli gesuiti in Roma nel XVI secolo.

## GLAGOLITA GAROFAL ED I MOVIMENTI SPIRITUALI IN ITALIA

Considerando l'eccezionale importanza che la società tradizionale dava ai nomi (alla numerologia, aritmosofia ed etimologia), non è straordinario che all'inizio del XVIII secolo il glagolita dall'isola di Silba *don Anton Garofal detto Bakalar* abbia ricodificato in modo originale l'usuale compendio della teologia morale trasformandolo in un testo del Graal<sup>1</sup>. E la conferma, ragione e lo stimolo per la tale procedura don Anton l'aveva trovato:

- 1) nel suo nome *anton*: se si suppone la connessione della lettera glagolitica *t* e la lettera latina *o*<sup>2</sup>, ed ambedue le lettere si trovano nel testo glagolitico del *Libro*<sup>3</sup>, il genitivo di *anton* (*antona*) diventa palindromo ed apre le possibilità dei giochi di parole/nomi;
- 2) nel suo cognome *garofal*, che con lo spostamento delle lettere dà la frase italiano-croata imperativa "*o, fa Gra!*" ("*o, načini Gra!*");
- 3) nel "sintagma del suo cognome", con le lettere spostate, letto inversamente, come un'immagine speculare, *garofal aliti bakalar*, in altre parole *lafo-*

---

<sup>1</sup> Si tratta d'un libro/raccolta in cui si spiegano i sacramenti, in primo luogo l'ordine della messa' e riporta il sermone sulla luce del paradiso. Tutto questo è debolmente connesso con il Graal: la coppa, il calice del sangue di Gesù e con la fonte della luce. Comparare: S. SAMBUNJAK, *Libar glagoljaša don Antona od Silbe*, Zagreb, 2004.

<sup>2</sup> La lettera glagolitica *t* è costituita di due occhietti di cui ognuno si può interpretare come la lettera latina *o*: **oo**

<sup>3</sup> Già nell'iscrizione sul frontespizio del *Libro* abbiamo un esempio simile: nella parola *nahodnahd* la lettera latina *o* appartiene alla lettera glagolitica *h* o alla lettera *d*: ambedue hanno gli occhietti che si possono interpretare come la lettera latina *o*.

*ragralakabitila*, che ha il senso del Graal: *lafora Grala, ka(rvi) b(ožje) i tila* (*lafora del Graal, del sangue e corpo di Dio*), in altre parole “l’elevazione (dal greco *anafora*, S.S.) del Graal, del sangue e corpo di Gesù”<sup>4</sup>;

4) nel suo cognome *bakalar*, che con lo spostamento delle sillabe diventa *kabalar*, in altre parole “l’uomo che si occupa della cabala”, nel caso di Garofal: principalmente della tecnica cabalista della *gametria*<sup>5</sup>.

Tutti questi nomi si trovano nell’iscrizione sulla copertina frontale del libro di Garofal<sup>6</sup>. L’iscrizione è: “Ovo je libar mene/ don Antona Garofa/la aliti Bakala/ra od Silbe ako se/ žgubi da se nah/(o)d povrati či/gov bude. na/ :i: (=20)decimbra/ :1726:” (Questo è il libro di me/ don Anton Garofa/l detto Merluzzo/ da Silba se/ si perde che si trova di cui sia. il/ :i: (=20) dicembre/ :1726:/). Sarebbe difficile, però, arrivare all’idea del Graal in un libro con l’abituale testo teologico e con l’iscrizione quasi quotidiana se non ci fosse il contenuto grafico del *Libro* di Garofal: con questo contenuto figurativo lui ha inviato un messaggio nascosto al lettore. Si tratta dei motivi del Graal: il calice con l’iscrizione sulla copertina del libro e il gesto di benedizione in maniera orientale riguardo alla lancia ed alla coppa della lettera glagolitica č, ^7, e tutto questo sulla pagina 13 del *Libro*, la quale pagina ha come significato simbolico il Graal<sup>8</sup>.

Da qui è risalito un problema per noi: Qual’ è la genesi e l’origine delle procedure e dei metodi esoterici, dei temi e motivi riconosciuti nel *Libro* di Garofal, considerando che l’autore è glagolita, e segue così la tradizione cirillico- metodiana, ma considerando anche che vive nell’area sotto un forte influsso spirituale di Venezia e Puglia, d’Italia generalmente, e specialmente del centro mondiale del cattolicesimo, di Roma.

È poco conosciuto, ma come la maggior parte delle storie sulle reliquie famose, anche la leggenda del sacro Graal, proviene dall’Oriente, da Bisanzio. Eppure, la cosa stupefacente e sorprendente è la seguente: si tratta proprio del san Graal nel *Žitje Konstantinovo*, la biografia di San Costantino Cirillo

-----  
<sup>4</sup> S. SAMBUNJAK, *Imena kao hermeneutički smjerokaz*, Zadarski filološki dani, I., pp. 125-133.

<sup>5</sup> S. SAMBUNJAK, *Imena kao hermeneutički smjerokaz*, p. 130.

<sup>6</sup> Insieme con alcuni altri nomi, ad esempio Diana, ma esso si vede con la lettura speculare.

<sup>7</sup> S. SAMBUNJAK, *Libar*, pagine 38-42

<sup>8</sup> Comparare *Žitje Konstantinovo* 13, dove si parla pure del Graal nel capitolo sotto lo stesso numero.

il Filosofo di Salonicco: nel capitolo 13 di quest'agiografia si racconta della coppa profetica di Salomone, una coppa di legno ma di pietre preziose (!), una coppa con l'iscrizione misteriosa, il significato della quale è noto solo al Filosofo Costantino Cirillo<sup>9</sup>, la coppa che sembra il tempio la cui pianta è arrivata a Davide dal cielo, discesa in modo miracoloso come l'anello di Salomone con il pentacolo magico, tutto quindi molto simile alle leggende del sacro Graal di Chrétien de Troyes, Robert Boron, Wolfram von Eschenbach ed altri autori del Medio Evo Europeo<sup>10</sup>. Siccome, però, ai glagoliti croati era accessibile *Žitje Konstantinovo*, molto presto, al più tardi nel XII secolo, probabilmente subito dopo la persecuzione dei discepoli di Metodio da Moravia, è possibile che loro abbiano ricevuto la leggenda del santo Graal indirettamente con lui. Siccome il Graal si collega con l'esagramma e il monogramma di Cristo hi-jota (uno rappresenta la congiunzione del calice e della lancia, l'altro è la figura simile all'esagramma nell'origine ed ambedue sono i simboli geometrici ed artistici di Cristo, del Suo nome sacro<sup>11</sup>, cioè: siccome il Graal è connesso con il gesto di benedizione in maniera orientale (esso rappresenta il monogramma greco, cirillico e glagolitico di Cristo, hi-rho, o: hi-jota nel cerchio), così la presenza della tradizione cirillico-metodiana del Graal diventa possibile in Garofal. Ma, dai glagoliti croati, da quando sono stati sottoposti alla chiesa Romana, è verificata e provata anche un'altra tradizione del Graal: quella che collega il sacro Graal con la Vergine Maria, la tradizione Bernardina<sup>12</sup>, in cui Maria è *vas spirituale*<sup>13</sup>. E simile a questo con il Graal, poteva essere anche con il principio *nomen est omen!*

-----

<sup>9</sup> *Kirilo-metodievaska enciklopedija*, III., s. v. La coppa di Salomone; Comparare anche: Z. SAMBUNJAK, *Heretičko bogoslovlje u strukturi srednjovisokonjemačke književnosti i hrvatskih srednjovjekovnih apokrifa*, Zagreb, 2008.

<sup>10</sup> S. SAMBUNJAK, *Libro*, Introduzione, passim.

<sup>11</sup> Di questo ho già scritto nel libro *Gramatofija Konstantina Filozofa Solunskoga*, e dopo negli articoli pubblicati in diverse raccolte.

<sup>12</sup> Il compendio dei problemi e temi del Graal vedere nel: A. SINCLAIR, *L'avventura del Graal*, specialmente il capitolo *Il Graal in Italia*, pagine 181-201.

<sup>13</sup> Questa tradizione troverà la sua espressione poetica in *letanie di Loreto*, e come una fusione di diversi modi d'espressione, nel manoscritto glagolitico di GAŠPAR VNUČIĆ: in esso sono collegati in modo interessante la croce come simbolo di Cristo e il calice della lettera glagolitica č, e tutto questo all'inizio di una poesia mariana. Questo l'ho elaborato nell'articolo intitolato *Marijanske pjesme u prijepisu Gašpara Vnučića*, «Croatica et Slavica Iadertina», 2, 2007.

Nel *Žitje Konstantinovo*, nel capitolo 14, tutti i manoscritti cirillici concordano nell'affermazione che l'imperatore Mihajlo paragona il principe di Moravia Rastislav con Costantino il Grande, ma non è così nel testo glagolitico più vecchio, nel capitolo 14 del *Žitje Konstantinovo* - qui lo stesso Costantino Filosofo si paragona a Costantino il Grande<sup>14</sup>. Quest'esempio è uno degli usi concreti bizantini e glagolitici del principio magico e cabalistico *nomen est omen*, e noi siamo inclini all'affermazione che si dovrebbe credere di più alla testimonianza d'un testo glagolitico unico nel suo genere<sup>15</sup>. Dopo questo compimento, il gioco dei significati nei nomi ed attorno a loro è continuato nell'ambiente orientale cirillo-slavo nella forma delle crittografie<sup>16</sup>, degli acrostici e simili<sup>17</sup>, però è presente anche nella letteratura glagolitica croata - per esempio nella scrittura speculare di Šimun Greblo<sup>18</sup>, ed altrove. Quest'investigazione dei segreti nei numeri, nelle lettere e figure origina dai Semiti, ed è accettato volentieri dagli gnostici e dai neopitagorici di orientamento platonico. Tale investigazione Costantino Cirillo poteva averla trovata nelle librerie di Costantinopoli (era anche il bibliotecario nella libreria della corte), era esattamente lui (come Johannes Scotus Eriugena) che poteva trasmetterla all'Occidente nella forma della filosofia di Dionisio Areopagita<sup>19</sup>. Anzi, siccome lui era il conoscitore delle lingue semitiche e il missionario nelle terre maomettane (dove aveva polemizzato con i filosofi arabi ed ebrei)<sup>20</sup>, poteva venire a conoscere le cognizioni segrete sulle profondità mistiche dell'alchi-

-----  
<sup>14</sup> S. SAMBUNJAK, *Dvojica Konstantina i Kristov monogram*, opera in manoscritto.

<sup>15</sup> Le ragioni sono le seguenti: 1° lo stesso nome lo portano i due COSTANTINI e non RASTISLAV, 2° ambedue i COSTANTINI hanno visto nella visione il simbolo identico: il monogramma di CRISTO hi-rho, 3° ambedue hanno battezzato i pagani, come anche RASTISLAV.

<sup>16</sup> È nota, ad esempio, l'iscrizione d'ISAIA, nella quale lui nasconde il suo nome con lo scambio delle lettere con i numeri. In altre parole, ambedue gli alfabeti, cirillico e glagolitico, sono gli alfabeti orientali e le loro lettere hanno valore numerico. Comparare il numero 20 (i) nel manoscritto di GAROFAL.

<sup>17</sup> Dopo la Preghiera alfabetica di COSTANTINO DI PRESNAV, tra i famosi acrostici sono anche quei di COSTANTINO DI KOSTENEC.

<sup>18</sup> I. KOSIĆ, *Glagoljični rukopisi u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici*, u: *Glagoljica i hrvatski glagolizam*, p. 332.

<sup>19</sup> ANASTASIO IL BIBLIOTECARIO sostiene che COSTANTINO IL FILOSOFO CIRILLO sapeva a mente gli interi rotoli con le opere di PSEUDODIONISIO. Compara: *Kirilo-metodijevska enciklopedija*, I., s.v. DIONISIO AREOPAGITA.

<sup>20</sup> *Žitje Konstantinovo*, capitolo 6 e capitoli 8-II.

mia linguistica e della cabala<sup>21</sup>. Per questo è possibile che Garofal sia venuto in possesso di questo tipo di sapere il quale era stato rifatto e addizionalmente cristianizzato da Costantino Cirillo, e poi trasmesso agli Slavi. È possibile, dico, ma non necessario: Siccome, già dai Romani, e poi dagli Arabi, attraverso Sicilia e Spagna, dagli Ebrei attraverso Spagna e Provenza, dai Bizantini attraverso Venezia, Roma e Firenze, questo sapere avrebbe potuto arrivare a Silba alla fine del XVII secolo indipendentemente dalla tradizione cirillico-metodiana, ma nello stesso tempo anche con la pittura italiana.

Però, l'unità dell'immagine e della parola di Costantino Filosofo Cirillo, e la sua idea d'estrazione da un'immagine Bizantina tramite i modelli, le lettere dell'alfabeto glagolitico, si può forse mettere in una connessione genetica con il *Libro* di Garofal, con l'inclinazione del glagolita di completare il testo con il significato contenuto nelle immagini, grafiche, illustrazioni, facendolo misterioso, codificato, esoterico ed ermetico. Costantino Filosofo ha creato il modulo per la creazione delle lettere glagolitiche nel tempo della vittoria degli iconoclasti nel 9° secolo di Bisanzio, incorporando le figure geometriche ed i simboli contenuti nelle aureole sui dipinti sacri nel modulo da cui è facile derivare le lettere glagolitiche. È inverso, ma questo significa quasi identico, con Garofal: lui si serve dei simboli del Graal di Costantino, del gesto della benedizione, della coppa e dell'iscrizione con i nomi per trasformare i testi nel suo *Libro* nei testi di Graal, cioè in quelli che esaltano la luce della quale la forma artistica visibile sono le aureole: la luce della gloria divina, la luce inaccessibile - una caratteristica fondamentale e più importante del sacro Graal. È proprio questa la connessione che potremmo considerare probabile, anzi l'unica sicura, tra Garofal e Costantino Cirillo, se non sapessimo che, nell'Ovest, già dal tardo medioevo, il Graal si dipinge come un calice con la croce che levita al di sopra di lui, e se non avessimo visto dei dipinti dei maestri rinascimentali e barocchi creati in Italia, ed in loro la coniugazione del testo con la figura. Questo si vede nelle opere di Guercino, Grechetto, Poussin e altri<sup>22</sup>. Il testo di

-----

<sup>21</sup> Sull'alchimia araba in connessione con la lingua e grammatica comparare H. CORBIN: *Historija islamske filozofije*. La sintesi della filosofia giudea v. in: A. CHOURAQUI, *Židovska misao*, vedere specialmente il capitolo *Cabala*, pagine 88-97. Comparare anche S. SAMBUNJAK, *Gramatозofija Konstantina Filozofa Solunskoga*, capitolo *Semiti, gnostici i srednjovjekovno zatvaranje knjige*, pp. 38-43.

<sup>22</sup> Per GUERCINO e POUSSIN comparare F. BALDINI, *Et in Arcadia ego. Semantiche mito-ermetiche in alcuni quadri di Guercino e Poussin*, I, II, e per GRECHETTO comparare: A. LAVAGGI, *Il Castiglione: Tra oggettività scientifica e inclinazioni magiche ed alchemiche*.

questi pittori contiene il significato completo soltanto come un` anagramma, dando così il senso anche alla stessa figura fondamentale- rivelando il suo contenuto ermetico nascosto. Dal pittore Garofal, Benvenuto Tisi, che porta lo stesso cognome di Garofal, che si è anche sottoscriveva su alcuni suoi quadri con il motivo di garofano, da questo pittore rinascimentale italiano si può trovare anche il motivo di una delle versioni del Graal “di Costantino”: sulla tela con il tema della Sofferenza nel giardino dei Getsemani. Tutto questo insieme - il motivo del Graal nelle opere d`arte, la pittura del rinascimento e barocco, gli anagrammi, parole palindrome, giochi di parole, la simbologia fonetica e la tematica d`Arcadia - nell`Italia del Seicento è in una connessione indicativa con uno dei poeti più grandi dell`epoca: G. B. Marino. Si sostiene che proprio lui ha fatto incontrare Poussin con l`esoterismo, che proprio Poussin ha interpretato pittorescamente Guercino e in compagnia del quale ha creato Grechetto elaborando ancora il tema “Et in Arcadia ego”. G. B. Marino, quindi, e non un gesuita, uno scienziato inclinato all`esoterismo, Athanasius Kircher che era il bibliotecario del Papa Clemente IX nell`epoca che segue, e l`insegnante al collegio gesuita a Roma - G. B. Marino nonostante il fatto che le sue connessioni con l`insegnamento occulto fossero state appena stabilite: eppure, Cesare Vasoli sostiene che Marino era sotto il grande influsso dell`ermetico Veneziano fra Giuseppe Zorzi<sup>23</sup>. Se qui potessimo trovare l`origine dell`influsso che Italia aveva su Garofal, il che cercheremo di verificare dopo, allora quest`influsso sarebbe simile a quello che da tanto tempo, dal Medioevo, potevamo riconoscere nei glagoliti come un`influsso proveniente dagli Appennini<sup>24</sup>.

Non ci sono dubbi che l`influsso italiano sui glagoliti era grandissimo e che col tempo diventava sempre più grande. Ma noi abbiamo bisogno di pro-

-----  
<sup>23</sup> F. BALDINI, op. cit., Il parte: *Poussin*, pp. 4 e 5.

<sup>24</sup> Già nel *Najstarija glagoljska pjesmarica*, possiamo riconoscere i duali influssi fondamentali senza dubbio d`origine italiana: i. popolari ma ortodossi, come nell`esempio della romanza su San Giorgio, che origina da un`elaborazione *Legende auree* di J. DE VORAGINE e, 2. ereticali, come nel caso della poesia *Svit se konča*, che proviene dai circuiti beghini e gioacchini. Nell`epoca di GAROFAL la presenza degli influssi culturali italiani era così grande che non si può elaborare qui, però possiamo dire che si era tanto radicata che si manifestava nello scambio della parola *knjiga* con parola *libar* e del nome *ANTUN GARIPULI* con la forma *ANTON GAROFOLO*, che l`italiano aveva influito sulla lingua croata talmente che alcuni esempi dalle isole zaratine, per esempio da don IVO GARDOVIĆ, il parroco di Silba, esso assume un`aspetto quasi “maccheronico”(simile alla frase di GAROFAL: *O*,

ve concrete! Cercheremo di provare l'origine italiana degli influssi esoterici sui glagoliti, a partire dall'attività culturale dei glagoliti in Italia di quel tempo e dalla probabile presenza dell'insegnamento segreto sull'isola di Silba. Si deve menzionare che alcune società segrete di quei tempi potevano essere connesse con l'Italia nella loro origine, specialmente con l'accademia dell'Arcadia<sup>25</sup>, quindi la possibilità della loro presenza in una certa forma sull'isola di Silba è veramente reale. Però diciamo prima cosa fondamentale sui glagoliti in Italia!

Quindi, nei tempi dell'attività di Garofal, ed un poco prima di lui, a Roma sono state stampate le opere glagolitiche liturgiche russificate nello sforzo di dare nuova vita al glagolitismo croato che entrava in una crisi sempre più profonda. Uno dei dirigenti di questo progetto era Ivan Paštrić da Poljica, un sacerdote educato in maniera umanistica universale, membro dell'accademia di Arcadia, l'editore dei messali e breviari glagolitici, attivo nella seconda metà del XVII secolo nei cerchi gesuiti<sup>26</sup>. Queste edizioni sono nate nell'Ufficio romano per la propaganda della fede, nei tempi quando lì era ormai attivo il già menzionato Athanasius Kircher, l'autore d' un'enorme opera scientifica con caratteristiche esoteriche<sup>27</sup>. I. Paštrić poteva venire in contatto con lui e la sua opera, ed i glagoliti da Silba potevano sapere di questa relazione perché si servivano delle edizioni provenute da questo studio: menzioniamo che oggi si preserva, nella proprietà privata a Zara, una coppia dell'edizione del Messale per i morti dal 1706 di Paštrić, proveniente da Božava, di fatti gli abitanti di Silba, prima di ottenere la loro parrocchia, seppellivano per qualche tempo i loro morti a Božava. Il libretto menzionato è interessante anche per l'illeggibile, forse codificata

-----  
*fa Graal*, nella quale l'esclamazione è slava e l'imperativo di base è italiano), finalmente, sappiamo che i glagoliti conoscevano la lingua italiana (e latina) talmente bene che, come a Baška sull'isola di Krk, traducevano ai loro discepoli direttamente dall'italiano anche la letteratura difficile e scientifica, quindi morale-teologica.

<sup>25</sup> F. BALDINI, *Una questione relativa alle origini della Massoneria*.

<sup>26</sup> Ivan Golub ha scritto molto su IVAN PAŠTRIĆ. Qui mi limiterò a citare una sua opera: I. GOLUB, *Rad Ivana Paštrića na izdavanju glagoljskih liturgijskih knjiga*, «Slovo» 21 (1971), pp. 377-387.

<sup>27</sup> Ha scritto libri intitolati: *Obeliscus Pamphilius* (1650), *Misurgia universalis* (1650), *Oedipus Aegyptiacus* (1653), *Ars magna lucis* (1665), *Magneticum naturae regnum* (1667), *Iter extaticum* (1671) ed altri. V. A. ROOB, *The Hermetic Museum: Alchemy and mysticism*, Index, s. v. KIRCHER et passim.

iscrizione, anche come la prova che i glagoliti di quest'epoca tarda erano interessati anche ai monogrammi.

Un'altra prova per l'affermazione che il sapere esoterico veniva a Garofal principalmente dall'Italia è il soggiorno romano di Vicko Zmajević, un arcivescovo zaratino del tempo successivo, un protettore del glagolitismo ed uno scrittore latino e italiano. Alla fine del XVII secolo, nel 1694, lui, come studente romano del Collegio per la propaganda della fede, scriverà il cantico *Musarum Chorus* in omaggio del capitano veneto Antonio Zeno. Qui farà un gioco anagrammatico con il nome *Antoni* per annunciare le vittorie che il generale riporterà nelle battaglie con i Turchi: ANTONII NOMEN/ OMEN VICTORIARVM SVPEDITAT/ PROGRAMMA/ ANTONI/ ANAGRAMMA/ INTONA/<sup>28</sup>. Siccome si tratta del nome che porta anche Garofal, Anton, e sappiamo cosa lui aveva derivato dal suo nome, soprannome di famiglia e cognome, è possibile che Garofal abbia sentito Zmajević invertire il suo nome. Zmajević, quindi, poteva anche direttamente introdurre Garofal ai segreti del gioco di parole, e se non fosse così - Garofal poteva aver letto il suo cantico. Lo stesso Zmajević poteva imparare i giochi di parole, e numeri<sup>29</sup>, nella società d'Athanasius Kircher e dai tardi marinisti. Finalmente, come abbiamo già indicato, è possibile che un membro delle società segrete abbia anche vissuto a Silba!

Silba è, vale a dire, visualmente caratterizzata dalla Toretta, una torre insolita angolare con l'esagramma nella pianta<sup>30</sup>, del proprietario Pietro Marinich, il capitano che ha fatto fare per sé e sua moglie una tomba, nel cimitero di Silba, decorata con i simboli occulti e protetta dall'iscrizione, la maledizione ONTA CHI OSSA SPOSTA. Il fatto è che anche nella base dell'iscrizione c'è un esagramma (formato da tre lettere A /alfa/ e tre lettere O /omega/, con una I in mezzo), l'esagramma è tanto importante per lo scopo

-----

<sup>28</sup> Comparare: V. BABIĆ, *Razgovor duhovni Vicka Zmajevića*, pagine 70-75. Grazie alla collega Babić per aver ceduto le fotografie dell'intero cantico.

<sup>29</sup> Il cantico di ZMAJEVIĆ finisce con la stipulazione dell'anno della formazione: CHRONODISTICON LEONINVM./ VIVE DIV fortls, fVglas nL fVnera Mortls/ sl priVere soLo, restltVere poLo. Qui, la somma delle lettere che rappresentano i numeri romani danno: V+I+V+D+I+V+I+V+I+I+L+V+M+I+I+I+V+L+I+V+L= 1694, cioè l'anno del compimento e dello stampare del cantico.

<sup>30</sup> La torre è esagonale.

<sup>31</sup> S. SAMBUNJAK, *Gradnja, kletva i brak*, «Radovi Filozofskoga fakulteta u Zadru» (Razdjel filoloških znanosti), vol. 34-35 (24-25), 1995/6, pp. 127-142.

magico del testo quanto anche per la simbologia fonetica, però, ed è questo che è più importante, nascosto e accessibile solo dopo aver studiato con attenzione l'iscrizione<sup>31</sup>. Però, dobbiamo indicare ancora un dettaglio prima di finire!

Molto simile al Graal nascosto in un castello miracoloso, *Zohar* cabalistico, compara l'oggetto degli studi cabalistici la Tora, il libro delle Leggi, con «una ragazza innocente della bellezza incredibile che è nascosta in una camera di un castello occulto e ha l'innamorato...», un cabalista dedicato alla misticità della Parola<sup>32</sup>. Lui comprende il mistero del Divino:

Per questo comprendere è necessario il cammino ad un'intuitiva speculazione deliziosa sulle espressioni, parole, lettere e sul segno più piccolo della più piccola lettera della Scrittura. Tanto spazio è dato ai segni e numeri segnati con le lettere (...) Il senso semitico del valore creativo della lingua capirà che è "realizzato", dall'altra parte della sizigia degli attributi divini, l'anonimo segreto di *en-sôf*, il grande Abisso della "nullità" (*ain*), l'anagramma del sommo divino "Io" (*ani*)<sup>33</sup>.

Però, non è forse vero che la strada per ottenere dell'oro degli alchimisti ermetici pratici, la strada al *lapis elixir*, anche per la maggior parte la questione dell'interpretazione delle parole e immagini? E, non ci conduce forse a quest'ambito dell' imprecisioni dei nomi per Graal in Wolfram von Eschenbach, che chiama questa pietra *lapsit exillis*, portandolo ovviamente in connessione con l'alchimia? Sì! Però per noi è decisivo il fatto che *exillis* è una specie della parola palindroma e che si trova nella sua forma pura, quando la sequenza SIL, una sillaba dalla parola SILBA si legge nel modo che ci ricorda al boustrophedon: prima da sinistra a destra, e poi indietro - SILLIS! E questo, ovviamente, si trova nell'iscrizione del *Libro* di Garofal come anche nella tradizione esoterica italiana del periodo tardo, il periodo di Garofal. E cosa, in fine, ci dice quest'iscrizione di Garofal del Graal di Wolfram von Eschenbach, se anch'esso fosse *lapsit (lapsit?)*, quasi l'anagramma di SILBA.

-----  
<sup>32</sup> L. GARDET, *Mistika*, p. 101.

<sup>33</sup> *Ibidem*, 103-4.

Terminiamo con la ricapitolazione! Quando gli elementi grafici del *Libar* di Garofal ci hanno avviato ai motivi nascosti del Graal, e l'interpretazione dei nomi d'autore dall'iscrizione sulla copertina del suo libro ha confermato questa scoperta, era il nostro obbligo investigare da dove arrivavano i temi e procedimenti specifici per gli studi occulti, esoterici, ermetici, cabalistici e simili nell'opera di Garofal, anche perché erano spesso considerati anche ereticali. Siccome si tratta di un glagolita, potevamo supporre l'origine cirillico-metodiana e la fonte del sapere menzionato esoterico, sicuri che Costantino il Filosofo poteva venir a conoscenza della maggior parte delle cognizioni occulte rilevate dall'antichità nelle librerie di Costantinopoli, cioè dal contatto con gli Arabi ed Ebrei con cui ha polemizzato nei viaggi missionari. Anzi, il modo in cui ha creato le lettere glagolitiche testimonia il suo interesse intenso per la connessione tra l'espressione artistica con quella linguistica, ed esso caratterizza, tanto l'ermetica e la cabala, quanto Garofal. La supposizione dell'influsso cirillico-metodiano su Garofal poteva essere fortificata anche dal fatto che Costantino Cirillo fu tra i primi ad esaminare il sacro Graal (di questo testimonia suo *Žitje*), cioè testimonia che era versato nei giochi di parole/nomi, delle figure artistiche, dei monogrammi, degli acrostici e simili procedure preferite dai mistici ed esoterici. Eppure non abbiamo scelto quest'ipotesi! Siamo più inclini a credere che Garofal sia venuto in contatto con gli insegnamenti segreti per la vicinanza dell'Italia dell'epoca rinascimentale e barocca, perché è proprio in quest'area dov'è di nuovo apparsa la vecchia tradizione occulta e quindi i suoi impulsi iniziali furono efficaci ancora nell'epoca di Garofal, a differenza dello stato del glagolitismo che nello stesso tempo moriva. L'influsso dei movimenti spirituali italiani sui glagoliti è un fenomeno medievale stravecchio, (anche i testi poetici più vecchi sono una parte di questa genesi, come anche il pensiero teologico dei glagoliti cattolici venuto dopo). Dai glagoliti si possono anche notare sporadicamente i motivi del Graal caratteristici dell'occidente, quelli Mariani e Bernardini. Però, finalmente è decisiva per la connessione che i glagoliti hanno realizzato con i gesuiti a Roma nella metà e alla fine del XVII secolo, specialmente il ruolo che tra loro poteva avere Athanasius Kircher, il conoscitore della pittura ermetica dedicata ai temi di "Et in Arcadia ego", e che aveva diffuso l'ermetismo e la cabala. A questo circolo era vicino anche G. B. Marino, il maestro del gioco delle parole e del simbolismo fonetico. Tutti insieme, direttamente o indirettamente, hanno agito e influito loro

sui glagoliti “romani” - Ivan Paštrić, Vicko Zmajević ed altri, e questi, con le loro opere, anche se non direttamente, su Garofal a Silba. Ed è qui che è stata creata un’opera rappresentativa, misteriosa, architettonica, la Toretta di Marinich, la cui connessione con l’iscrizione sulla tomba è indicativa. Indicativa almeno quanto riguarda la connessione del Graal con l’ermetismo, nel possibile *lapsit exillis* testimoniato nella parola palindroma SILLIS di Garofal e nell’anagramma del nome SILBA.

#### THE GLAGOLITIC WRITER GAROFAL AND THE IDEOLOGICAL MOVEMENTS IN ITALY

In the recently discovered manuscript written in 1726, by the author don Anton Garofal Bakalar from Silba, were recognized hidden messages: in specific ways the author connected the text written in the common moral and theological manner, to the esoteric, hermetic and nearly heretic meanings. This way, he included his textbook into the secret spiritual movements that had their beginning and the pinnacle in the Renaissance Italy. On that ground lived notables that represented the posttridentine age and the age of Arcadia, that were nearer to the era of our glagolitic writer. These movements are vast and they contain artistic as much as natural linguistics’ expressions. However, they have the apogee in maniristic aspiration to connect these two expressions into the one and only. It is about the Christian Cabala, the word games and the games with figures and pictures. This is recognizable in the monograms, in the cabalistic figures, in the anagrams, in the palindromes, in the drawings, in the objects and pictures with the inscriptions (as shown in the example with the mythic Grail relic and the theme *Et in Arcadia ego*) and other. The arguments of the glagolitic writer about sacraments, especially about the holly mass and the gospels, indicate his choice and the decision to talk about the mystery and the symbology of the Grail. He mentions the spear, the paten, the corporal and the chalice. However the real, hidden and the secret message of his book is elsewhere: 1. in the drawings on the thirteenth grail page of the book and in the drawing found on the cover of the book and 2. in the note about the property and the authorship that is found in the drawing on the cover. This note contains all the names of the author. On the thirteenth page, in his specific manner, the author grouped around the ace of the spear, the drawing of the spear as the symbol of the Grail, the other symbols of the Grail as well: the monogram of the Christ in the form of the hand that blesses in the oriental way and the chalice in the form of the glagolitic letter č, ^̂. The Chalice of Valencia is the central motif, as well as in the drawing on the cover that contains the names like Anton, Garofal, Bakalar and other. The last name Garofal contains the anagram *O, fa gral*; the nickname Bakalar is inverted *kabalar*; the name Anton(i) is the anagram of *(i)ntona* and written in glagolitic letters and abbreviated in the genitive singular is one palindromic

word. Some names have Croatian forms and meanings, even though that was not affirmed from the glagolitic writer. Therefore we do not have Antun, Garipuli and other but the obvious tendency of Romanization (soon on Silba it will be too exaggerated). The last name Garofal and some other interesting things in the writings, imply to the artistic and academic circles that have tendency toward esoteria and the paganism and to the author's wish to belong to them.

Nel 1810 viene sospesa la pubblicazione del giornale «Kraglski Dalmatin» - «Il Reggio Dalmata». Da allora fino al turbolento 1848 escono a Zara soltanto tre giornali: la «Gazzetta di Zara» (bollettino ufficiale della Provincia) e «La Dalmazia» in lingua italiana, nonché la «Zora Dalmatinska» in lingua croata. Con la nuova Carta costituzionale del 1860 si ha una vera e propria inflazione della stampa periodica. Tra i giornali di una certa durata figura appunto «La Domenica», un settimanale illustrato. Anche se gli anni cinquanta del XIX secolo segnalano la fine dell'interesse romantico per la poesia popolare di tradizione orale e d'autore dei «piccoli popoli» (caratteristica dei periodici della prima metà dell'Ottocento) grazie alla perseveranza di alcuni intellettuali zaratini vengono pubblicati ne «La Domenica» numerosi contributi di questo genere. Da annoverare tra i più attivi Ivan (Giovanni) Nikolich, traduttore e poeta d'occasione (con le sue traduzioni della poesia popolare di tradizione orale e d'autore croata). Traduce anche le poesie di Preradović. A questo proposito il presente saggio prende in esame la versione italiana di tre poesie di Preradović che fanno parte della raccolta *Pervenci* (1846) e che l'autore stesso intitola *Primorske piesmice* (*Poesie marinaresche*).

Scopo del presente saggio è di illustrare quanto segue:

- 1) La nascita, il corso e la struttura del giornale «La Domenica».
- 2) Ivan Nikolich e la sua produzione traduttoria.
- 3) Valorizzazione linguistica ed estetico-letteraria della versione italiana delle poesie di Preradović curata da Nikolich, tra l'altro basata sul principio di distanza di tempo. In quanto nella prima metà dell'Ottocento le sue poesie in lingua italiana venivano tradotte da altri autori e pubblicate sui giornali già menzionati. D'altra parte, nel 1886 lo stesso Nikolich pubblica per la prima volta una raccolta di poesie di Pietro Preradović, però in forma totalmente diversa.

## GIOVANNI NIKOLICH E LE PRIMORSKE PIESMICE NEL SETTIMANALE ZARATINO «LA DOMENICA» (1888 -1892)

Al tempo dell'assolutismo di Bach veniva soffocata ogni manifestazione di sentimento culturale e nazionale dei paesi facenti parte dell'Impero austroungarico. Ne risentiva soprattutto la Dalmazia che, sebbene fosse geograficamente isolata, aveva una grande importanza per la sua posizio-

ne strategica. Ma all'indomani del 1860, nel clima di una nuova era costituzionale, cominciano a farsi strada le idee risorgimentali che misero le radici negli anni precedenti il fatidico '48<sup>1</sup>. Il potere economico e politico è ancora nelle mani della burocrazia italiana che Vienna non solo continua a proteggere quale classe privilegiata ma anche ad aumentarla facendo venire il nuovo organico italiano dalla remota regione lombardo-veneta. D'altra parte, dagli ambienti croati di proprietari terrieri, commercianti e ricchi contadini nazionalmente sensibilizzati sta nascendo un nuovo ceto sociale formato da intellettuali, fautori del risorgimento nazionale in Dalmazia. Ma il campo della loro lotta politica, nazionale e culturale è piuttosto limitato. Attraverso statuto, leggi, provvedimenti e decreti la cancelleria di Vienna cerca di avvantaggiare la classe dirigente in ogni settore della vita cittadina ch  persino i giornali a cominciare da «La Voce dalmatica» (1860-1863) e in seguito «Il Dalmata» (1866-1961) risultano essere nelle mani degli autonomisti. Dell'importanza di un giornale, che sia in grado di rendere di pubblico dominio le idee di una coscienza nazionale risvegliata, sono consci gli intellettuali croati come Miho Klai , Mihovil Pavlinovi , Natko Nodilo, Ivan Danilo e altri patrioti. Per cui il 1 marzo 1862 esce a Zara il primo numero de «Il Nazionale» affiancato dal supplemento in lingua croata *Prilog k Narodnom listu*. Il redattore del «Nazionale»   Natko Nodilo, mentre il supplemento in croato viene curato da Ivan Danilo. Sar  proprio il «*Narodni list*», nei successivi decenni, il mezzo che servir  ai patrioti croati per far fronte ai vari inganni, alle provocazioni e agli attacchi della minoranza governante, che intanto aveva gi  a disposizione i giornali provinciali appena citati.

Oltre a questi giornali di carattere «serio», che si contrapponevano dal punto di vista politico, nazionale e ideologico, in Dalmazia venivano pubblicati periodici di carattere informativo-pedagogico e di corporazione<sup>2</sup>. Si pu  dire che tutti questi giornali facevano da decoro agli importanti eventi pubblici al centro dei quali si trovavano i suddetti periodici impegnati. In questa

-----

<sup>1</sup> Delle questioni politiche, culturali, economiche e nazionali e degli avvenimenti nella seconda met  del XIX secolo in Dalmazia cfr. G. NOVAK, *Prošlost Dalmacije*, Golden marketing, Zagreb, 2001, pp. 270-324; J. GRABOVAC, *Zadar u vrijeme druge austrijske vlasti*, p.o. dal: *Zbornik «Zadar»*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1964, pp. 219-240.

<sup>2</sup> Cfr. «Il Dalmatino» (1877-1942), «La Palestra» (1878-1882), «La Mosca» (1877) ecc.

moltitudine di giornali (alcuni di breve durata, altri vengono pubblicati per diversi anni) fa spicco il settimanale zaratino «La Domenica». È un giornale che, nonostante le difficoltà, l'aggiunta di un nuovo nome, e le modifiche apportate al programma, avrà una vita per ben cinque corsi editoriali. Il primo numero esce la domenica del 14 ottobre 1888. «La Domenica» continuerà a uscire, lo dice il nome stesso, di domenica. Vi è anche il sottotitolo: *Giornale illustrato*, che lo distingue dall'altra stampa dell'epoca.

Infatti, ogni numero del «Giornale illustrato» riportava (per lo più sulla copertina) disegni litografici dei ritratti di persone famose, di monumenti dalmati e mondiali, nonché di paesaggi e vedute interessanti. Così sulla copertina del primo numero viene pubblicata la rappresentazione (scena) dell'arrivo dell'arciduchessa Stefania a Zara. L'autore del disegno è il tipografo Vitaliani, e la litografia reca la didascalia: **preso dal vero**. Per poter meglio definire la posizione dei cosiddetti giornali non impegnati si veda la citazione di una delle determinanti programmatiche che la redazione riporta nel primo numero. Infatti alla domanda: «A che scopo la *DOMENICA*?» segue risposta: «Le persone che pensano meglio di tutti, sono quelle, che avendo agio di impiegare un'ora di tempo al giorno nella lettura, non amano di rompersi il cervello, né da attossicarsi il cuore. Leggere giornali che oggi portano notizie politiche, e domani le contraddicono; leggere altri, che si dilaniano ed offendono a vicenda, a questi patti i più, né così l'intendono, né lo vogliono. Che cosa dunque si vuole? Leggere cose piacevoli e di passatempo; leggere cose utili ed istruttive; leggere per ridere e per poter raccontare; leggere insomma cose buone, cose belle, cose che vanno a gusto... Che cosa si può desiderare di più e di meglio?».

Ovviamente anche per un settimanale dal programma così definito bisognava inoltrare la domanda e chiedere l'autorizzazione del Ministero degli Interni di Vienna<sup>3</sup>. Alla richiesta dell'editore il Presidio della Luogotenenza di Zara risponde positivamente ed esprime grande soddisfazione che un giornale così interessante, non inserito nell'elenco dei giornali autorizzati, possa rallegrare e divertire il popolo dalmata. La lettera di autorizzazione che, oltre all'accompagnatoria, conteneva altre importanti generalità pro-

-----  
<sup>3</sup> La richiesta è protocollata nell' Ufficio del Registro della Luogotenenza di Zara al numero 22439/1888.

grammatiche, venne firmata il 7 ottobre 1888 dal capitano distrettuale Nasso. Venne confermato anche Antonio Marangoni, proposto in qualità di redattore responsabile ed editore, e Luca Vitaliani come tipografo. Che il periodico sia di carattere ameno, ce lo testimonia il fatto che era esente dalle ingenti e obbligatorie cauzioni<sup>4</sup>. Da notare che la redazione si propone di pubblicare, due volte al mese, come supplemento al giornale, una partitura musicale di compositori dalmati. E infatti, già nel secondo numero del primo corso viene pubblicata la notazione della «Gavotta per pianoforte». Ne è l'autore un certo G. Zink.

All'inizio del secondo corso troviamo la medesima redazione del giornale. Ma le cose cambiano presto e in aprile Natale Piasevoli viene nominato direttore amministrativo del giornale.<sup>5</sup> Già nel settembre dello stesso anno Antonio Bukovsky diventa caporedattore e direttore responsabile, e la funzione del direttore amministrativo si estingue<sup>6</sup>. Poi a ottobre, nella sua veste di caporedattore e direttore amministrativo, funzione reintrodotta, si vede Simeone Ferrari Cupilli, il figlio del più noto padre Giuseppe<sup>7</sup>. Infatti, il secondo corso del giornale è molto movimentato sia sul piano amministrativo che redazionale.

Il terzo corso è relativamente tranquillo come pure la prima parte del quarto. Alla chiusura del quarto corso però si preannunciano modifiche significative inerenti all'attività complessiva *della Domenica* che, come si vedrà, porterà alla cessazione della pubblicazione del giornale. Infatti l'8 novembre 1891 il giornale sotto il nome «La Domenica» cessa di uscire<sup>8</sup>. Il 13 dicembre 1891, a seguito di una sospensione durata un mese, viene ripristinata la pubblicazione del giornale, ma questa volta come «La Domenica Zaratina» contrassegnata con il numero 1 del primo corso. Simone Ferrari Cupilli ne è l'editore e redattore responsabile, mentre la tipografia Vitaliani continua a curarne la stampa. Il futuro del giornale diventa però sempre più incerto, cosicché a partire dal 10 aprile 1892 il settimanale diventa bimensile

-----

<sup>4</sup> Cfr. *Spisi Presidijale Namjesništva*, 1888, kat. IX/2/2, fasc. 609, atto n. 2915.

<sup>5</sup> Questa novità indica la prudenza del governo anche nei confronti dei periodici di carattere ameno; cfr. «La Domenica» II/1889/16.

<sup>6</sup> Cfr. «La Domenica» II/1889, 36.; Ricordiamo ancora che per tutto il corso del periodico, Luca Vitaliani oltre a esercitare diverse altre funzioni era tipografo del settimanale.

<sup>7</sup> Cfr. «La Domenica» II/1889, 40.

<sup>8</sup> Cfr. «La Domenica» IV/1891, 45.

- «La Domenica Quindicinale Zaratina»<sup>9</sup>. Ora la redazione passa nelle mani di Ferdinando Anich. Quanto al contenuto il periodico si va sempre più impoverendo. Dominano informazioni, cronache, poesie d'occasione di autori locali, necrologi e un gran numero di pubblicità dilettantisticamente illustrate. Era evidente che il giornale stava per estinguersi, il che indusse Vitaliani, direttore amministrativo, editore e tipografo a rivolgersi al pubblico il 17 luglio 1892 giustificando la crisi del suo giornale con problemi finanziari, per cui infine il periodico cessò di uscire<sup>10</sup>.

Quanto alla struttura, nei tre corsi il giornale è composto in sostanza da due parti. La prima è quella contenutistica che, durante tutto il periodo, seguirà le direttive stabilite dalla redazione già nell'articolo introduttivo del primo numero del settimanale, e che si basano sullo schema di un programma approvato dalla Luogotenenza distrettuale. Infatti le prime quattro pagine, a volte anche cinque, pubblicano inserti di carattere educativo, informativo, ludico e anche umoristico. Compare spesso la rubrica «Cronaca» della quale fanno parte le cosiddette «Notizie locali»<sup>11</sup>. Da notare una novità che appare nella periodica dalmata del XIX sec. Spesso infatti vengono pubblicati, talvolta su pagina intera, fumetti o, per meglio dire, storielle comiche illustrate<sup>12</sup>. La prima pagina è, come già ricordato, praticamente riservata ai disegni litografici di monumenti ed edifici delle città dalmate e di quelle europee, nonché ai ritratti di eminenti personaggi storici<sup>13</sup>. Non mancano illustrazioni di eventi importanti<sup>14</sup>, ma neanche quelle rappresentanti diversi usi e costumi di popoli e civiltà esotici e lontani<sup>15</sup>. I disegni sono di solito seguiti da articoli contenenti ampie descrizioni dei soggetti rappresentati.

<sup>9</sup> Cfr. «La Domenica Zaratina» II/1982,8.

<sup>10</sup> Cfr. «La Domenica Quindicinale Zaratina» II/1892. 15. Sulla tipografia Vitaliani cfr. P. GALIĆ, *Storia della tipografia di Zara*, Hrvatsko bibliotekarsko društvo, Zagabria, 1979., pgg. 63-64.

<sup>11</sup> A illustrazione riporto soltanto alcuni titoli: I/1888, 1, *La flora dalmata*; I/1888, 5, *La cascata di Scardona*; I/1888, 11, *Crappano*; II/1889, 5, *La luce elettrica a Zara*; III/1890, 13, *Bibliografia*; III/1890, 34, *I bagni di mare ecc.*

<sup>12</sup> Cfr. «La Domenica, II/1889, 36, *Dichiarazione amorosa*.

<sup>13</sup> I/1888.4, Biblioteca comunale Paravia di Zara; I/1888, 10, Fontana monumentale di Spalato (presa da una fotografia del sig. Manenizza, tratta da un modello di gesso); II/1889; 15, La chiesa di Santo Sepolcro in Gerusalemme; II/1889; Marco de Cassoti (ritratto).

<sup>14</sup> Cfr. pag. 2 del presente lavoro.

<sup>15</sup> II/1889., 48, *L'installazione d'un gran sacerdote buddista a Birma*.

La seconda parte del giornale colorata (di solito due pagine) è riservata a diversi annunci pubblicitari<sup>16</sup>.

Un segmento particolare della prima parte del giornale è formato da contributi letterari. I più numerosi sono i componimenti poetici di carattere modaiolo e d'occasione, e qualche breve racconto di autori zaratini, ovvero poeti e intellettuali dalmati. I nomi che ricorrono più spesso sono Antonio Vittore Feoli<sup>17</sup>, Eugenio de Lupi<sup>18</sup>, Gaetano Feoli<sup>19</sup>, Italo De'Brazza<sup>20</sup>, Giuseppe Sabalich<sup>21</sup>, Giovanni Nikolich<sup>22</sup>, e altri.

Visto l'argomento a noi interessa particolarmente proprio Giovanni Nikolich e la sua opera letterario-traduttiva.

Sappiamo poco di questo intellettuale molto presente nella vita pubblica della Dalmazia della seconda metà del XIX secolo. Le ricerche d'archivio, l'esame dei registri anagrafici e dei certificati di nascita o di morte, nonché la ricerca di un eventuale necrologio nella pubblicistica disponibile non mi hanno fornito che minimi dati sulla sua vita, come p.es. l'anno e il luogo di nascita e di morte, o sulla sua professione. Mi è noto solo l'assunto, per nulla confermato, della professoressa di slavistica dell'Università di Padova Jolanda Marchiori su Giovanni Nikolich di Lesina<sup>23</sup> e un dato relativo al fatto che già nel primo decennio del XX sec. era ancora attivo. Infatti, nel 1903 Nikolich pubblica a Fabriano (presso la casa editrice Gentile) la traduzione (interpretazione) del *Gorski vijenac* di Njegoš<sup>24</sup>.

-----

<sup>16</sup> Purtroppo tale politica del programma di «La Domenica» (La Domenica Zaratina) nella continuazione del corso verrà estesa all'intero periodico.

<sup>17</sup> Cfr. *Danza*, 4 quartine, II/1889; I.

<sup>18</sup> Cfr. *Della notte*, 16 terzine, III/1890,14.

<sup>19</sup> Cfr. *Maggio*, 7 quartine, III/1890; 18

<sup>20</sup> Cfr. *Santa Medaglia*, 6 quartine, III/1890; 20.

<sup>21</sup> Cfr. *Per nozze illustri. Alla sposa*, 8 quartine., III/1891,10.

<sup>22</sup> Cfr. *Sulla tomba di Luigi Lapenn. La Patria* (tre sonetti), III/1891, 16, 17, 20.

<sup>23</sup> Cfr. J. MARCHIORI, Aspetti caratteristici delle traduzioni italiane dal serbo-croato, Actes du Ve Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Belgrado, 1969, pag. 711.

<sup>24</sup> La traduzione parziale del canto di Njegoš venne pubblicata da Nikolich ne «La Domenica» con il titolo: *Coro del Gorski vijenac*. Si tratta di una parte del *Gorski vijenac* che Njegoš intitola *Kolo* (dal verso 198 al verso 290); cfr. «La Domenica», III/1890,42; Nikolich doveva trovare molto interessante Njegoš visto il serio impegno messoci. Cfr. le sue traduzioni: *L'imperatrice dei Balcani, Dramma in tre atti di Nicolò I Principe di Montenegro*. Traduzione dal serbo di Giovanni Nikolich, Enrico De Schönfeld Editore, Zara, 1899; *I nuovi canti di Nicolò I Principe di Montenegro, Per le fauste nozze della signorina Angelica Salghetti-Drioli con il signor Enea Nikolich ingegnere superiore edile*, Versi di Giovanni Nikolich, Stab. Tip. S. Artale Zara, 1899.

L'autore si interessava a varie attività letterarie. Amava polemizzare, intrattenere corrispondenze epistolari pubbliche, cioè commentare l'allora attuale momento sociale, politico e culturale. È interessante la sua lettera aperta indirizzata a Tommaseo a Firenze<sup>25</sup>. Scrisse e pubblicò componimenti poetici, soprattutto quelli d'occasione come i sonetti scritti in occasione della morte di Luigi Lapenne<sup>26</sup>. Compose pure poesie dedicate a persone per lui importanti come Gaetano Feoli, del quale fu amico, o Tommaseo, che fu esempio insuperabile per molti Dalmati. Entrambi i componimenti furono pubblicati nel libretto *Per la Lega*<sup>27</sup>.

Nikolich traduce molto la poesia croata d'autore, ma anche quella popolare che a volte chiama «slava», altre volte «serba» pur trattandosi solitamente della poesia popolare eroica ereditata generalmente da tutti i popoli slavi meridionali sotto il dominio ottomano. È interessante come abbia dedicato quasi tutte le sue traduzioni e le sue opere d'autore a persone e avvenimenti locali socialmente rilevanti. Così dedica la traduzione del «Putnik» di Preradović, stampato in un libretto a parte, al matrimonio fra Maria de Paitoni e Luigi Ziliotto<sup>28</sup>, mentre, nella stessa occasione, a Fanni Perlini e Italo Boxich<sup>29</sup> dedica il canto popolare *Il matrimonio di Massimo de' Negri*.

Nel periodico «La Domenica» Nikolich pubblica soprattutto le traduzioni in italiano di poesie popolari del ciclo sul Kraljević Marko e i componi-

-----  
<sup>25</sup> Cfr. *A Niccolò Tommaseo a Firenze*, Giovanni Nikolich, Martecchini, Ragusa, 1861.; Nella lettera discute della unificazione della Dalmazia alla Croazia e il libretto contiene i seguenti documenti: 1) Documenti preliminari di Leoben, 18.04.1797., 2) Estratto dalla lettera di Ivan Kukuljević Sakcinski a M. Pucić, 3) Estratto della lettera del vescovo Strossmayer a Marino Giorgi, 4) Proclama della Conferenza Banale ai Dalmati. Oltre a questo testo pubblicato separatamente (libretto di 32 pagine) i suoi contributi minori sono sparsi nella stampa periodica.

<sup>26</sup> Cfr. la nota 22 di questo lavoro.

<sup>27</sup> Oltre all'inserito di Nikolich nel libretto troviamo anche versi di altri Dalmati noti. Così vi sono le poesie di L. Benevenia, V. Brunelli, R. Forster, U. Inchiostri, N. Piasevoli e G. Sabalić. Il libretto venne pubblicato in occasione del ballo in maschera organizzato in onore della «Lega Nazionale» e fu pubblicata dalla Libreria editrice Nani.

<sup>28</sup> Cfr. *Pel fausto imeneo della signorina Maria de Paitoni col signor Luigi Ziliotto avvocato. Versi di Giovanni Nikolich*, Tip. Edit. S. Artale, Zara, 1893.; Traduce il titolo: *Il Viatore*. Nello stesso libretto troviamo anche alcune sue opere d'autore.

<sup>29</sup> Cfr. *Pel fausto giorno di nozze della signorina Fanni Perlini col signor Italo Boxich Dottore in medicina. Versi di Giovanni Nikolich*, Stab. Tipografico di S. Artale, Zara, 1894.

menti epici di Vuk Stefanović Karadžić raccolti nelle *Pjesme junačke*<sup>30</sup>. Poche invece sono le cosiddette poesie popolari femminili che lui stesso chiama col nome comune: *Canti muliebri slavi*<sup>31</sup>. Da tenere presente che anche lui, come tanti altri grandi uomini di penna, si è cimentato nella traduzione della più bella e più conosciuta poesia popolare croata *Hasanaginica* che pubblica con il titolo *La ripudiata*<sup>32</sup>. Una parte delle traduzioni, che lui stesso ha messo insieme, è stata pubblicata per la prima volta nel 1894 a Zara nella raccolta di poesie intitolata *Canti popolari serbi*. La seconda edizione, corretta e corredata di note di Niccolò Tommaseo, viene pubblicata a Zara l'anno successivo.

Nikolich si è cimentato pure nella traduzione della poesia d'autore dei suoi contemporanei. Infatti il settimanale «La Domenica» ci rende testimonianza del suo entusiasmo per la poesia del raguseo Medo Pucić (Orsatto Pozza). Traduce e pubblica addirittura cinque suoi componimenti<sup>33</sup>. Una di queste poesie, *A MARIA* (molto probabilmente insoddisfatto della prima stesura) la pubblica in due versioni<sup>34</sup>. Anche non volendo, ci si chiede perché Nikolich mostrasse tanto interesse per Pucić. Se escludiamo l'affinità poetica ci resta la loro comune e ardente simpatia verso il panslavismo.

Un altro poeta croato della sua epoca che richiama la sua attenzione è Petar Preradović. Su questo poeta rinomato, considerato tra i migliori poeti illirici, non ci soffermeremo più di tanto visto che i croatisti ne hanno scritto molto<sup>35</sup>. Come alcuni altri intellettuali dalmati prima di lui<sup>36</sup>, anche Nikolich si lascia tentare e traduce le più note poesie di Preradović rispettivamente *Zora puca*, *biche dana* e *Putnik*<sup>37</sup>.

-----

<sup>30</sup> Cfr. V. STEFANOVIĆ KARADŽIĆ, *Srpske narodne pjesme, II (Junačke najstarije), III (Srednjeg vremena), IV (Najnovijeg vremena)*, Prosveta, Beograd, 1985.; d'ora in poi solo Vuk.

<sup>31</sup> Cfr. «La Domenica», III/1890, 23, *Dio non paga il sabato (Bog nikom dužan ne ostaje, VUK, I)*; III/1890, 45, *Emina, (Tvrđa u vjeri, VUK, I)*; III/1890, 48, *Vorrei cantar (Pjevala bih, al' ne mogu sama, VUK, I)* e *Un conforto (Radost u opominjanju, VUK, I)*.

<sup>32</sup> Cfr. «La Domenica», III/1890, 39, 40.

<sup>33</sup> «La Domenica», IV/1891, 42, 43, *A Maria, I/1891, 2, A Lei, Nel dolore, Desiderio; I/1891, 6, A Una*.

<sup>34</sup> Cfr. «La Domenica», IV/1891, 44.

<sup>35</sup> Cfr. *Povijest hrvatske književnosti*, 4, Mladost, Zagreb, 1975., pp. 125-137.

<sup>36</sup> «Gazzetta di Zara», XIII/1844., 2, G. FERRARI-CUPILLI, *Rompe l'alba, verrà il giorno*; «Gazzetta di Zara», XIII/1844., 9, V. (LUJO) GIURICH, *Il Viandante*.

<sup>37</sup> Cfr. «La Domenica» III/1890.41, *L'aurora dalmatica*; G. NIKOLICH, *Pel fausto imeneo...*, op. cit., *Il Viatore*. Delle versioni anteriori menzionate di questi due componimenti nella periodica dalmata cfr. M. ZORIĆ, *Književni dodiri hrvatsko-talijanski*, op. cit. passim; V. TOMAS, op. cit., passim.

A noi invece interessano le sue traduzioni di poesie di Preradović meno celebri, quelle della sua prima raccolta poetica *Pervenci* (Zadar, 1846), che questo poeta aveva incluso nel primo capitolo della stessa raccolta intitolato *CVIETJE*, e che Branko Vodnik nel libro *Djela Petra Preradovića* (Zagreb, 1918) definisce come *Pjesme ljubovke*. Sette poesie di questo capitolo furono ridefinite da Preradović come *Primorske piesmice*<sup>38</sup>. Al posto dei titoli i componimenti recano numeri ordinali<sup>39</sup>. Teniamo presente che, 24 anni prima della collaborazione con «La Domenica» in occasione del matrimonio di Pietro Afrić e Ernestina Höberth, Nikolich aveva pubblicato una raccolta di traduzioni in italiano di alcune poesie di Preradović (11 poesie tratte dai *Pervenci*) nella quale incluse anche le *Primorske piesmice* che saranno pubblicate anche sulla «Domenica»<sup>40</sup>. Si tratta infatti di tre componimenti che Preradović aveva pubblicato segnandoli con i numeri 1, 3 e 4. Nikolich li riporta tali quali e li intitola *Fantasie*<sup>41</sup>. Le *Fantasie* comprendono quattro poesie, una invece, la prima (numero 44, III/1890 della «Domenica») non fa parte del ciclo *Primorske piesmice*. Si tratta infatti del celebre componimento di Preradović intitolato *Mertva ljubav*<sup>42</sup>.

A questo punto conviene dire qualche parola sugli originali di cui si serve Nikolich. Dal punto di vista contenutistico possiamo definirli come poesie amoroso-ambientali. Infatti, in preda a un turbamento amoroso, i due protagonisti di queste liriche - una fanciulla e un giovane - si rivolgono alla natura (al mare) con la (il) quale dialogano. È evidente l'influsso diretto dei motivi e dello stile caratteristici della lirica popolare. Lo stesso influsso è ravvisabile anche sul piano morfosintattico, e in modo particolare nella scelta lessicale dell'autore di cui si parlerà più avanti in una dettagliata analisi comparativa dei due testi. Sul piano stilistico-retorico le figure etimo-

-----

<sup>38</sup> Le poesie sono state pubblicate per la prima volta nella «Zora Dalmatinska» II/1845, 30, 32, 50; III/1846, 2, 42.

<sup>39</sup> P. PRERADOVIĆ, *Pervenci. Različne piesme*, Tiskom Demarchi-Rougierovim, A Zara, 1846, pp. 19-23.

<sup>40</sup> Cfr. G. NIKOLICH, *Poesie di Pietro Preradović*, Zara, 1866.

<sup>41</sup> Cfr. «La Domenica», III/1890, 43 (Preradović: 3, 2); III/1890, 44 (Preradović: 4).

<sup>42</sup> La poesia è pubblicata per la prima volta nella «Zora Dalmatinska», II/1845, 32. Viene tradotta in italiano lo stesso anno da Giacomo Chiudina e pubblicata ne «La Gazzetta di Zara» XIV/1845, 98 con il titolo *L'Amore morto*; su questo argomento cfr. V. TOMAS, op. cit., pag. 116 e P. GALIĆ, «Gazzetta di Zara» delle prime poesie di Petar Preradović, «Riječka revija», X/1961., 2, Pododbor Matice hrvatske, Rijeka, 1961, pp. 96-99.

logiche e le figure di ripetizione (amplificazione) cioè di indugio (anafore, epifore, epanafore, ritornelli, parallelismi, ecc.) ne danno conferma.

L'influsso della lirica popolare su queste poesie di Preradović sono facilmente ravvisabili anche sul piano metrico. Il suo verso è infatti, o un ottonario trocaico simmetrico (2a e 4a poesia) o un decasillabo trocaico asimmetrico (poesia numero 3). Inoltre, come la maggior parte della lirica orale croata, anche queste poesie sono caratterizzate dal verso libero che in certi casi si rivela «legato» (come p.es. lo strambotto siciliano) secondo lo schema della cosiddetta rima ubriaca.

Consideriamo ora, muovendo dal primo componimento, gli espedienti cui ricorre Nikolich quando traduce un modello poetico per lui insolito. La poesia è un dialogo metaforico (mono-dialogo introspettivo) tra la fanciulla, il mare e l'uccello sull'amore di fronte al quale, grazie a Dio, non ci sono ostacoli insuperabili<sup>43</sup>. Il componimento è composto di 20 ottonari trocaici simmetrici liberati da rima regolare<sup>44</sup>.

Logicamente ed esteticamente parlando, il componimento si articola in diverse unità, per l'esattezza in cinque, che nel corso dell'analisi cercherò di osservare strettamente.

La versione di Nikolich, già a prima vista, ci induce a credere che il traduttore non vuole o non sa mantenere la struttura metrica elementare dell'originale. I venti ottonari regolari vengono ridotti dal traduttore in diciotto versi dal metro disuguale e irregolare; lo stesso dicasi per la strana irregolare rima; i primi quattro versi si rimano secondo lo schema della rima alternata (ABAB); poi seguono otto versi in rima baciata (CC, DD, EE, FF). Nei versi successivi, grazie alla rima alternata, riconosciamo la quartina; la poesia si conclude con un distico libero (...MN). È chiaro che si tratta di un'interpretazione o, meglio, di una parafrasi dell'originale, e non di una sua traduzione<sup>45</sup>.

-----

<sup>43</sup> Anche in questo procedimento Preradović, permeando l'umano ed il divino, si rifà alla tecnica del poeta popolare.

<sup>44</sup> In alcuni costrutti logico-estetici il poeta, non senza un perché, ricorre alla rima baciata; cfr. I, 2/AA, 5, 6/BB, 7, 8/CC, 9, 10/DD, 13, 14, EE. Infatti proprio questi dieci distici rappresentano gli elementi-chiave della contemplazione poetica nel componimento, mentre la rima, in quel modo strutturata, non è altro che una specie di messa in rilievo degli elementi suddetti.

<sup>45</sup> Di questa tendenza ma anche pratica nell'opera traduttiva di Nikolich parlano sufficientemente le sue traduzioni dei titoli delle suddette poesie di Preradović ( nota 37 di questa relazione ), ma anche l'opinione di Jolanda Marchiori riguardante questo argomento, da essa espresso più volte; op.cit., pp.713 e 717.

Consideriamo i versi seguenti:

PTICA PIEVA NA GRANČICI,	DEL CERULO OCEAN LUNGO LA SPONDA
NA GRANČICI NA GRANICI	CANTA UN AUGELLO: A VOLO
SINJEG MORA ŠIROKOGA:	DEL MAR IO VARCO L'ONDA;
«PRIEKO MORA JA POLAZIM,	MA SULL' OPPOSTO SUOLO
DO TRI DANA I TRI NOČI	NON PASSERO' PRIA CHE TRE VOLTE IN CIELO
PRIEKO MORA NEČU DOČI»	NON DISPIEGHI L'AURORA IL ROSEO VELO.

Fin dal primo verso risulta chiaro che Preradović procede da poeta popolare. In altre parole non vuole creare né ornare poeticamente la cornice all'interno della quale avrà luogo questa contemplazione amorosa, ma semplicemente, quasi con un linguaggio infantile, sta preparando la comparsa dell'uccello, il simbolo del messaggero divino. Nel secondo verso, servendosi dell'epifonema e dell'allitterazione, figure retoriche di amplificazione (indugio) potenti, cerca di richiamare e concentrare l'attenzione sul terzo verso: /*Sinjeg mora širokoga*/: che è, senza dubbio, una forte metafora dell'infinito della natura divina in confronto alla limitatezza dell'uomo<sup>46</sup>. Nikolich non conosce né tanto meno comprende questa tecnica. Infatti traduce il terzo verso dell'originale nel primo trasformando il formulaico sintagma della poesia popolare: «Sinje more», quindi un mare non solo azzurro ma anche infinito, potente, temibile e intensificato, a prima vista, dal ridondante, tautologico aggettivo «širokoga», in «cerulo ocean» - *il mare azzurro*, espressione molto più consona ad un linguaggio di pubblicità turistiche. Il secondo verso chiave dell'originale: «na grančici na granici», che così palesemente raffigura il canto dell'uomo insicuro e limitato, viene banalizzato dal traduttore con la seconda parte del verso «lungo la sponda». Nella prima versione della traduzione (quella del 1866) «cerulo ocean» diventa «ampio mare» e al posto di «lungo la sponda» troviamo il sintagma «verde sponda». Direi che nella versione antecedente Nikolich fosse disposto a seguire lo stile semplice dell'espressione originale, mentre nella versione che incontriamo ne «La Domenica» evidentemente voleva adattarsi al carattere salottiero del giornale.

-----

<sup>46</sup> Non bisogna dimenticare che Preradović, dopo la morte della prima moglie Pavica de Ponte e soprattutto dopo il matrimonio con la seconda consorte Ema Regnerova (di nazionalità ceca e lei stessa interessata allo spiritismo) si immerse profondamente nell'occulto, che potrebbe essere il risultato della sua naturale inclinazione verso un tale stato spirituale.

Il primo verso dell'originale trova spazio in una parte del secondo verso della traduzione: «canta un augello». Ancora una volta il dotto, l'arcaico, il rinascimentale «augello» sta a indicarci in modo chiaro un Nikolich epigone del poetizzare modaiolo dell'epoca. Ciò che non può o non vuole fare è mantenere la musicalità e il ritmo dell'epifonema di Preradović, ovvero il fenomeno aliteristico-etimologico: **grančica** - **granica**. Al verso, dopo una pausa incomprensibile segnata dai due punti, aggiunge l'avverbiale: «**a volo**» - *u letu*, che, sembra, dovesse completare il significato del complemento di luogo piuttosto banale: «**lungo la sponda**», ossia: «**sulla verde sponda**» del primo verso della traduzione. Ritmicamente, melodicamente e strutturalmente parlando, questa aggiunta rappresenta una goffaggine diletteristica del poeta-traduttore, e fa sì che la poesia, almeno in questa prima parte, risulti maldestra.

Come all'inizio della poesia anche nel proseguimento della seconda parte Preradović fa entrare nel racconto un partecipante al dialogo mediante i versi introduttivi<sup>47</sup>. Che lo faccia di proposito o no, al prologo della giovane, simbolo della piccolezza umana nell'eterno dubbio dell'onnipotenza divina, dedica solo un distico. Infatti anche in questo modo fa sapere al lettore chi è il vero protagonista della storia. Vediamo come in questo gioco del poeta illirico si destreggia Nikolich<sup>48</sup>:

PTICU SLUŠA MLADA DIEVA  
 PTICU SLUŠA, PTICI PIEVA:  
 „MAHN' SE TOGA, O PTIČICE!  
 NEIMA GRANE NI GRANČICE  
 NA ŠIROKOM, SINJEM MORU,  
 A SLABA SU TVOJA KRILA;  
 DO TRI DANA I TRI NOĆI  
 TI LETJETI NEĆEŠ MOĆI.,

DELL'AUGELLETTO IL CANTO  
 ODE VEZZOSA PASTORELLA; E TANTO  
 TI AFFIDI, OIMÉ! GLI DICE?  
 POVERO AUGEL, PENDICE  
 SUL MAR NON V'HA, NE VALE  
 A TANTO LA VIRTÙ, CREDI, DELL'ALE.

<sup>47</sup> Questa tecnica retorica è identica a quella che incontriamo presso la lirica popolare, e ci mostra chiaramente che Preradović scrivendo i *Pervenci* conosceva molto bene la poesia popolare croata.

<sup>48</sup> Ricordiamo che Cvjetko Mika nella sua opera *Dva talijanska prijevoda pjesme ZORA PUCA* fa elogio di Nikolich traduttore visto che: «Nikolich[...]scrittore, che conosce entrambe le lingue, [...]» cfr. op. cit. «Zadarska revija», II/1953, I., p. 6.

A sostegno della tesi su Nikolich come traduttore molto impegnato e capace c'è il fatto che, oltre a tradurre dal croato in italiano, traduceva anche dal francese e dal tedesco. Di questo cfr. A. CRONIA, *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, Venezia, 1958, p. 549.

Come si è già accenato, il distacco più marcato della traduzione di Nikolich rispetto all'originale lo riscontriamo sul piano metrico. Vale a dire che per mantenere, anche solo formalmente, la ripartizione della sua traduzione in tre sestine italiane (che nella prima unità logico-estetica corrisponde solo per caso all'originale), riduce sul piano contenutistico l'ottava centrale, cioè quella dell'intreccio di Preradović, e la trasferisce nella seconda sestina che, in modo significativo, influenzerà l'integrità della traduzione sia sul piano semantico che su quello estetico.

Cercando di evidenziare il più possibile l'antitesi nel rapporto tra / uccello (Dio, natura) / e / fanciulla (uomo) /, l'autore dell'originale si è servito, in questa parte della poesia, di un chiasmo molto efficace: «/ sluša X pieva // dieva X ptica /». Che Preradović sia un poeta di vocazione e di talento e non di professione o formazione, ce lo mostra la mescolanza di tecniche, quella del poeta popolare (uso frequente di figure di amplificazione) e di quella del poeta-autore.

Nikolich non cerca di seguire l'originale. Non si attiene ad esso neanche sull'asse metrico di base, cosa che non doveva risultargli particolarmente problematica. Così nel distico introduttivo, che Preradović divide con precisione dalla seconda unità del dialogo, usa un *enjambement* per ritornare all'inizio del dialogo: /...tanto / Ti affidi,...?/, e si allontana dall'originale al punto da renderlo, sia ritmicamente che stilisticamente, irriconoscibile. Facendo uso di abbellimenti lessicali troppo gonfiati come numerosi diminutivi, vezzeggiativi ed epiteti (augelletto, vezzosa pastorella, povero augel, ecc.), che un testimone immaginario e osservatore obiettivo del dialogo (cantore nella poesia popolare, in questo caso l'autore) disdegna, il traduttore si comporta come poeta epigono, borghese e da salotto nel contesto culturale ed estetico dell'epoca.

Se nella traduzione della prima parte abbiamo riscontrato un'eccessiva libertà di cui si avvale Nikolich nel tradurre, nella seconda parte dobbiamo sottolineare che non si tratta di una vera e propria traduzione, ma di una reinterpretazione in cui è rimasto appena un filo riconducente al contenuto, mentre in tutti gli altri elementi il traduttore si presenta come poeta, autore di un'opera basata su un noto motivo, già cantato. La prima versione è praticamente identica alla seconda. L'unica cosa modificata da Nikolich è l'inversione parziale del settimo, cioè dell'ottavo verso. Così abbiamo: / *Ode vezzosa pastorella...* / che lascia spazio all'inizio dell'ottavo verso: / *Dell'augelletto...* /. Lo stesso accade rispettivamente al decimo e all'undicesimo verso. Ma la differenza è da trascurare.

L'introduzione alla terza unità è identica a quella della precedente. Il poeta infatti annuncia con un distico le singole parti del dialogo:

DIEVU SLUŠA MLADA PTICA	O MIA GENTIL, L'AUGELLO
DIEVU SLUŠA, DIEVI PIEVA:	CANTANDO LE RISPONDE:
«ZAR NEVIDIŠ MODRI MOSTAC,	NON VEDI IL PONTICELLO
ŠTO NAD MOREM LUK SVOJ STERE:	CHE SI CURVA SULL'ONDE? - UNA DIVINA
VIERNU LJUBAV NEBU UZDERŽI,	VIRTÙ SOCCORRE AMORE
KAD JOJ K ZEMLJI KRILA KLONU!»,	SE MAI LE PENNE INCHINA.

È una delle tecniche retoriche più significative della poesia popolare. Inevitabile e coerente è l'uso di figure di amplificazione, come p.es. il parallelismo in forma di ritornello rispetto al distico introduttivo e alle anafore formulari e identiche per forma che caratterizzano la poesia popolare croata. Anche nel terzo distico, quello conclusivo, Preradović si serve del chiasmo (vedi distico precedente) che immette con effetto nel suddetto parallelismo come una determinante stilistico-retorica di questo breve componimento.

Nikolich non intende seguire lo stile di Preradović. Tutt'altro, alternando il discorso diretto e indiretto nel penultimo distico introduttivo si distacca sostanzialmente dalla struttura (architettura poetica) dell'originale. La sua traduzione della terza unità estetico-contenustica (ravvisabile anche nelle due unità precedenti, ma in misura minore) è caratterizzata dagli *enjambements* che la poesia popolare, la cui retorica fa da sfondo al presente lavoro, semplicemente non sopporta. Oltre ai precedenti slittamenti, anche questo contribuisce ad una traduzione non convincente. Sul piano lessicale Nikolich si attiene in modo inusuale all'originale. Sarà qualche metafora o metonimia superflua, come p. es. «krila» - *le ali*, sostituite da «le penne» (ultimo verso), a farci tornare a Nikolich traduttore-reinterprete. A differenza della prima versione della traduzione, in questa ha ingiustificatamente tralasciato l'aggettivo «azzurro» (*azzurro ponticello* - prima versione) che semanticamente e stilisticamente corrisponde in modo perfetto all'originale «plavi mostac». In altri punti i due testi sono identici.

Il secondo componimento delle *Primorske piesmice* che Nikolich traduce è stato segnato da Preradović con il numero 3. Sul piano del contenuto, dei motivi, dello stile e del metro anche questa poesia è stata scritta sotto la forte influenza della lirica popolare croata.

Quanto al contenuto la poesia è un'ode che la giovane fanciulla canta lodando la propria bellezza. È un tema molto ricorrente nella lirica popolare croata, e nella sostanza non si tratta di un'autoesaltazione, bensì di un'ode alla gioventù. Di questa forma si è servito anche Preradović. Lo stile è caratterizzato da una serie di paragoni giustapposti al fine di ottenere costrutti linguistici il più possibilmente semplici. Una successione di tali paratassi influisce nettamente sul ritmo e sull'espressiva musicalità di questo componimento lirico. La scelta lessicale è anch'essa intrisa di tradizione popolare, il che si manifesta anche nella struttura metrica. La poesia è composta di 13 decasillabi trocaici asimmetrici non rimati. Sul piano contenutistico è suddivisa in due unità logico-estetiche: la lode della fanciulla alla gioventù e la risposta del giovane.

Anche in questa traduzione Nikolich non riesce a districarsi dalla semplicità dell'espressione (popolare) poetica di Preradović e trasforma i 13 decasillabi trocaici in 16 endecasillabi giambici. La lirica italiana d'autore dell'epoca accetta difficilmente il verso non-rimato (che incontriamo regolarmente nella lirica popolare croata), cosicché il traduttore organizza il suo testo collocandolo in quattro terzine (lode della fanciulla) e nella quartina conclusiva (risposta del giovane). Anche sul piano della rima Nikolich segue la tradizione lirica italiana. Ciò significa che i versi della terzina sono legati mediante la rima incatenata, mentre i versi della quartina conclusiva sono ordinati secondo lo schema della rima ammicchiata di tipo alternato femminile: E1 E2 E1 E2 e rimati con il verso centrale dell'ultima terzina in rima baciata. A differenza della tradizione metrica italiana questo tipo di composizione è piuttosto inconsueto. Sembra che però anche al nostro traduttore l'originale dovesse risultare molto strano, visto il modo in cui ha affrontato questa sfida traduttiva, per cui la struttura compositiva non dovrebbe sorprenderci. Esempifichiamo quanto detto:

DIEVOJKA SE U MORU OGLEDA:  
«BOŽE MILI, ALI SAM TI LIEPA!

NELL'AZZURRINO MAR LA VERGINELLA  
SI SPECCHIA ALTERA, ESORRIDENDO  
OH, COME, COME, ESCLAMA, MIO DIO,  
M'HAI FATTA BELLA!

Dai tre versi emerge come Nikolich si districò con notevole difficoltà dalla semplicità popolare di Preradović. Evidentemente il sostantivo «die-

vojka» - *ragazza* gli pare poco espressivo nel contesto, e lo sostituisce e completa con «verginella altera», mentre per «more» - *il mare*, nel quale la ragazza si rispecchia, trova insufficiente l'aggettivo «azzurro» (non presente nemmeno nell'originale), e aggiunge il diminutivo (vezzeggiativo) «azzurri-no». Il rapporto naturale, immediato e innato fra la fanciulla e il mare/specchio, questo semplice rapporto tra l'uomo e la natura, sarà adornato da Nikolich con una serie di immagini gonfie ed esagerate. Così p.es. la fanciulla si specchia «sorridente», mentre l'esaltazione della propria bellezza la esprime ripetendo l'esclamazione: «**come, come...m'hai fatta bella!**». Il dativo etico: «...ali **sam ti liepa**» - *come ti sono bella*, questo mezzo linguistico così semplice e di grande effetto, usato per esprimere vicinanza e gratitudine a Dio, viene sostituito dal traduttore con un costrutto più esplicito, ma anche prosaico: «Come...Dio...m'hai fatta bella». Ciò significa che nell'originale la fanciulla e Dio sono tutt'uno, mentre nella traduzione lei è solamente frutto della sua creazione divina.

Segue una serie di quattro versi-paragoni che illustrano la bellezza nella quale la fanciulla si ritrova piacente a se stessa ma anche agli occhi di Dio:

VEDRO ČELO NEBO BEZ OBLAKA,  
ŽIVE OČI DVA UGLJENA ŽIVA,  
RUJNA LICA RUMENE JABUKE  
BIELE RUKE IZ PREBIELOG SNIEGA;

PURA E LA FRONTE MIA, PURA  
SICCOME  
IL BELLISSIMO CIEL D'UN GIORNO  
ESTIVO:  
ROSEA LA GOTA AL PAR DI ROSEO  
POME.

E' NERO L'OCCHIO MIO, QUAL FIAMMA  
VIVO;  
VINCONO LE MAN DEL GIGLIO LA  
BIANCHEZZA;  
IL COR SEMBIANTE A LIMPIDETTO  
RIVO.

I paragoni di Preradović (sic) vengono espressi senza l'avverbiale «come» (un'altra caratteristica della poesia popolare), che a Nikolich sembra inaccettabile, sicché in questo segmento cerca di alternarlo con: «siccome», «al pari di» e «qual». Non gli si può dar torto se usa questo procedimento né serbargli rancore, visto che la lingua italiana non ammetterebbe tali costrutti.

D'altra parte i lessemi tratti da paragoni dell'originale (*rujna lica, rumene jabuke, vedro čelo, ecc.*) sono unità sintagmatiche (una specie di frasi idiomatiche) del fondo lessicale della poesia popolare croata, e perciò rappresentano una fonte di non poche difficoltà per il nostro traduttore. In cerca di soluzioni più adeguate, ma focalizzato sul linguaggio poetico da una diversa angolazione, non potrà evitare lunghe parafrasi di sintagmi semplici dell'originale. Così p.es: «nebo bez oblaka» - *cielo senza nuvole* (1° verso) diventa «bellissimo ciel d'un giorno estivo» (2° verso). Senza una ragione plausibile sostituisce il secondo paragone della serie con la terza, mentre la terza prende il posto della seconda. L'ordine di successione non è tanto importante quanto il modo in cui è stato tradotto il secondo paragone (2° verso): «Žive oči dva ugljena živa» - *Vivi occhi (come) due granelli di carbone (accesi)*. (N.d.V.T.) Dal momento che nella lingua italiana diventa impossibile rendere la traduzione integrale di questo testo, Nikolich deve improvvisare (1° verso, 2a terzina). In questa improvvisazione si perde<sup>49</sup>, al punto da farsi sfuggire completamente la bellezza dell'immagine del paragone originale da una parte, e dall'altra, il nuovo costrutto: */È nero l'occhio mio, qual fiamma vivo;/*, che riconduce solo in parte al paragone perché un'analisi semantica più attenta mostrerà una logica del tutto insensata.

Anche con il quarto paragone sembra ci siano stati dei problemi, soprattutto sul piano sintattico. Infatti la frase elittica dell'originale viene sostituita con una verbale (le mani vincono [...] 2° verso, 3a terzina), incidendo anche sulla coerenza ritmica del componimento. Nello stesso paragone il sintagma «prebieli snieg» - *neve bianchissima (troppo bianca)* viene reso con «bianchezza del giglio», un'immagine molto più «italiana».

Il terzo verso della terza terzina è stato aggiunto dal traduttore stesso, il che la dice lunga sul desiderio di Nikolich di fare anche il poeta oltre che il traduttore.

Aggiunte e rifacimenti caratterizzano anche i versi successivi della poesia. Il distico conclusivo con cui la fanciulla, che ammira la propria bellezza, viene al punto, in Nikolich assume la forma di una terzina in cui il primo verso è una libera aggiunta al contenuto del distico originale, ma anche un rifacimento della precedente unità contenutistico-estetica.

-----  
<sup>49</sup> Nikolich non è un conoscitore così buono della lingua croata come lo considera Cvjetko Mika; cfr. nota 48 del presente lavoro.

Consideriamo i versi seguenti:

DA JE MENI JOŠTE KRUNA,  
CARICA BI BILA OD LIEPOTE!,,

QUAL MAI PREGIO NON HA MIA GIOVI  
NEZZA?  
OH, SUL CAPO M'AVESSI UNA CORONA  
LA REGINA SAREI DELLA BELLEZZA!

Nei due versi successivi, la traduzione non presenta notevoli divergenze. Nella seconda unità ( i cinque versi conclusivi) il poeta introduce il secondo protagonista di questo piccolo gioco amoroso:

MLADO MOMČE IZ OTRAGA  
DODJE  
LAHKIM KROKOM, PRETEŽKIM  
UZDAHOM,  
VIENAC RUŽAH NA GLAVU  
JOJ METNE,  
VIENAC METNE A RIEČIMA SRIETNE:  
„EVO KRUNE, CARICA SI MOJA!,,

UN VISPO PASTORELLO, A CUI  
RAGIONA  
SOAVEMENTE AMOR, LE SI  
AVVICINA;  
E D'UN SERTO GENTIL L'ALMA  
PERSONA  
ORNANDO GRIDA: ECCO LA MIA  
REGINA.

I quattro versi della traduzione al posto dei cinque dell'originale danno immediatamente nell'occhio. Tale riduzione è dovuta alla netta separazione dell'esclamazione del giovane<sup>50</sup>, effettuata da Preradović, mentre Nikolich l'ha integrata nella struttura dell'ultima quartina. Con questo procedimento il traduttore ha modificato radicalmente la struttura del componimento originale.

Anche sul piano lessicale Nikolich è coerente al già noto principio di traduzione detto «la bella infedele». Il che significa che traduce sempre di meno e interpreta, completa e rimaneggia sempre di più. Un esempio del genere lo troviamo già nel primo verso dove, per evitare un pleonasma cacofonico, «mlado momče» (*giovane, giovanotto, giovane garzon*), viene tradotto con «vispo pastorello». Da questo procedimento traduttivo (netta tendenza all'uso di sostantivi e aggettivi con connotazioni bucoliche, idilliche, pastorali), ma anche da altri, risulta chiaro che per il traduttore l'ambiente in cui

-----

<sup>50</sup> L'ultimo verso di Preradović rappresenta un'unità a parte anche graficamente.

si svolge la trama della poesia è un ambiente arcadico-tardo romantico<sup>51</sup>. Il secondo verso con una forte antitesi: / *Lahkim...,pretežkim...*/ - (*passo*) *leggero* - (*sospiro*) *strapesante* (N.d.V.T.), sottolineata da una suggestiva rima leonina: /...*krokom...uzdahom*/, lascia solo parzialmente intuire la passione amorosa nell'animo del giovane, e il presentimento terminerà con l'esaltazione conclusiva. Questa gradazione sfugge a Nikolich ed egli fa risaltare esplicitamente l'enfasi amorosa del giovane: /...*a cui ragiona* / *Soavemente amor,....*/, *esclamando finalmente*: /...*ecco la mia regina* / e rende superflua l'esclamazione. È da notare il verbo «ragionare» del verso appena citato, perchè un tale costrutto si rifà al modello poetico petrarchistico<sup>52</sup>, e non è riconducibile al codice poetico popolare di Preradović.

L'11mo verso dell'originale, cioè il 15mo della traduzione: «*vienac ružah*» - *serto di rose*, diventa un ridondante «*serto gentil*», e la semplice struttura con un altrettanto semplice messaggio: /*na glavu.../Vienac metne...*/ - *sulla testa il serto pose* (N.d.V.T.), viene sostituita da un'astrusa frase temporale: /*E d'un serto gentil l'alma persone* / *Ornando grida:...*/.

Il verbo «*sriesti*»<sup>53</sup>, che il croato in tale forma e con una sola accezione nel seguente contesto: «*riečima srietne*»= *obrati se riječima uskliknuvši - si rivolge seclamando*, non riconosce<sup>54</sup>, viene tradotto da Nikolich con il semplice verbo «gridare», per evidenziare l'esclamazione originale così importante per il *fortissimo* dell'ultimo verso. Evidentemente il sostituto è contestualmente inadatto e di scarsa espressività.

Né l'anafora né l'anadiplosi (nei due versi precedenti quello finale), né la rima leonina fonicamente molto suggestiva /...*metne,....srietne*/, ....., trovano

<sup>51</sup> Da ricordare ancora una volta che la prima versione della traduzione di questa poesia è stata pubblicata nel 1866. In questa parte, la seconda versione non si differenzia dalla prima.

<sup>52</sup> Ricordiamoci solo dell'ultima terzina del famoso sonetto di Petrarca: «Solo e pensoso i più deserti campi»: /Ma pur s'aspre vie ne' si selvage/cercar non so, ch'Amor non venga sempre/ragionando con meco, et io co llui./

<sup>53</sup> Nei dizionari croati il verbo «*sresti*» ha una sola accezione: incontrare, incontrarsi con qualcuno. Ma il dizionario di Anić, in senso figurato, riporta anche l'accezione di: incontrarsi con l'intelletto, portandoci a pensare a tutte le possibili varianti semantiche contestuali di questo verbo; cfr. V. ANIĆ, *Riječnik hrvatskog jezika*, Edizione terza, Novi Liber, Zagreb, 1988.

<sup>54</sup> Il linguaggio poetico di Preradović abbonda di molte forme lessicali e morfosintattiche inventate, riconducendoci alla sua inventività linguistica. D'altra parte, non dobbiamo scordarci che Preradović (come anche il grande Tommaseo scrivendo le sue *Iskrice* ovvero *Le Scintille*) scrivendo i *Pervenci* continua ad imparare la dimenticata lingua d'infanzia.

spazio nella visione traduttiva di Nikolich, il che rappresenta un notevole slittamento sia melodico che strettamente retorico. Infatti le succitate figure attirano l'attenzione del lettore (quando si tratta di componimenti di questo tipo anche dell'ascoltatore) verso il climax dell'intreccio, cioè all'ultimo verso. Nikolich se ne rende conto e, volendo riparare l'irreparabile, utilizza il verbo «gridare» appena citato.

L'ultimo verso dell'originale Nikolich lo traduce soltanto parzialmente. La prima parte del verso: «Evo krune,...» - *Ecco il serto...*, non viene tradotta. Possiamo supporre che gli fosse parso superfluo o che non calzasse con la struttura della sua quartina; è possibile che una cosa condizionasse l'altra. Traduce solo la seconda parte: /...; carica si moja! / - *sei regina mia!*, ma solo parzialmente in modo esatto: /...; ecco la mia regina./ . Cioè, nonostante i due costrutti sembrino identici, il verbo «biti» - *essere*, inesistente nella traduzione, svolge un ruolo di rilievo proprio nel dato contesto. L'avverbio «ecco», che Nikolich riporta dalla prima parte del verso, non lo può sostituire, perchè la ragazza è: (*...sei regina mia!*), solamente e unicamente la sua regina di bellezza. La seconda versione della traduzione sul piano lessicale è leggermente diversa da quella precedente. D'altra parte in questa versione manca l'aggettivo superfluo «vispo» aggiunto al sostantivo «pastorello», mentre al posto del più poetico e petrarchistico verbo «ragionar» troviamo il più banale ma più originale verbo «spronare». L'avverbio «furtivamente» accanto al verbo «avvicinarsi» (versione del 1866) nella seconda versione è opportunamente omissivo, visto il suo significato inadatto sia rispetto al testo originale che al contesto traduttivo. Dove voleva arrivare Nikolich sostituendo il semplice e comprensibile sintagma «la bella persona» (3° verso della strofa finale), della seconda versione, con un raro e molto dotto «alma persona»? È difficile da rispondere. Il procedimento è stato fatto all'inverso nel caso dell'espressione dotta, ma questa contestualmente risulta più adatta del verbo «sclamare» (esclamare) - / *Ornando sclama:...* /, che nella seconda versione Nikolich erroneamente sostituisce con un rozzo e inadeguato «gridare».

Il terzo componimento delle «Primorske piesmice» con il quale Nikolich si è cimentato sulla «Domenica», nei *Pervenci* è segnato con il numero 4. Come i due precedenti, e forse anche più degli altri due, stilisticamente, contenutisticamente e metricamente parlando, questa opera ricorda indubbiamente la lirica popolare. Sul piano contenutistico il testo originale è di un chiaro timbro elegiaco. La poesia parla di un giovane infelice che, dopo la morte dell'amata, vuole morire, e prega la madre di seppellirlo accanto

al suo amore. Sul piano logico-estetico la poesia è composta di tre parti. La prima è una sorta di distico-prologo nel quale la madre sveglia il figlio dicendogli che, nonostante tutto, un nuovo giorno sta sorgendo. Nella seconda parte (dal verso 3 al verso 13) l'infelice esprime tutta la sua tristezza e disperazione, per arrivare ad invocare dolorosamente la morte nella terza parte (ultimi tre versi) della poesia. Ogni verso della seconda parte, quella centrale, è una coerente unità logico-estetica messa in uno schema di graduali spostamenti tendenti verso il finale momento topico della poesia (terza parte). L'elegia è composta di 16 simmetrici ottonari trocaici. I versi sono sciolti a parte il primo distico che l'autore separa dal resto della poesia mediante la rima baciata.

Con la traduzione di questo componimento Nikolich vuol far vedere di essere un esperto in materia di poetica. Infatti la forma piuttosto sciolta di Preradović, Nikolich la traduce con sei classici distici elegiaci in rima baciata. Italianizza il verso, traducendo l'ottonario trocaico con l'endecasillabo giambico. In questo tentativo traduttivo finalmente riesce a raggiungere l'integrità logico-estetica di ciascun verso, avvicinandosi così a grandi passi allo stile e al ritmo dell'originale.

Consideriamo i versi seguenti:

MAJKA BUDI RADOVANA:	«LASCIA, DILETTO MIO LE PIUMME OMAI
«USTAJ, RADE, EVO DANA!»,	NON È BELLO DORMIR DEL GIORNO AI RAI,»

Il primo verso del prologo mediante il quale il poeta annuncia il discorso diretto - il rivolgersi della madre al figlio addormentato - è praticamente snobbato da Nikolich. Inizia la traduzione con il secondo verso in discorso diretto, usando, in pari tempo, abbondanti parafrasi, sostituendo gli elementi preesistenti con gli altri e vi aggiunge nuovi elementi. Tali procedimenti del traduttore causano regolarmente spostamenti su tutti i piani linguistico-estetici. Oltre a tralasciare il primo verso Nikolich, non potendolo o non volendolo tradurre, e neanche mantenerlo come tale, sostituisce il nome personale slavo (Radovan) con l'antonomasia «diletto mio». Un costrutto semplice e diretto di un imperativo esortativo: /«Ustaj...» - Alzati / (*dal letto*, N.d.V.T.) lascia il posto a una metonimia prosaica e quotidiana: /«Lascia le piumme...»/, e la constatazione della madre preoccupata per il figlio sdraiato nonostante sia giorno: /«..., evo dana!» - *ecco il giorno*/, tradotta da Nikolich: /«Non è bello dormir del giorno...»/, assume l'aspetto di un rivolgersi quotidiano della

madre premurosa per il figlio fannullone e dormiglione, cosa del tutto opposta all'atmosfera che nell'originale ci prepara il distico introduttivo.

La versione precedente della traduzione è leggermente diversa e più letterale rispetto alla seconda. Così nel primo verso ritroviamo il verbo «svegliare» che è vicino all'originale «buditi», e l'espressione modaiola «diletto mio» nella seconda versione viene modificato in un più intimo e caloroso «figlio mio». Oltretutto il costrutto verbale del periodo soggettivo, con il verbo «dovere» nella frase principale (prima versione): «... non si **de'** dormir...» al posto del costrutto nominale della seconda versione: «Non è **bello** dormir...», contribuisce a dare all'intera immagine, sia sul piano semantico che stilistico, un tono più serio e drammatico. Il procedimento senz'altro rende questa versione molto più vicina all'originale.

I tre versi successivi, contenenti la risposta del giovane disperato, vengono riassunti dal traduttore nel secondo distico che, a differenza dal primo, finalmente assume un tono che potrebbe dirsi elegiaco:

...NEMOGU TI USTAT, MAJKO, LE MIE PUPILLE SCHIUDERSI NON PONNO,<sup>55</sup>  
 SAN ME VEŽE JOŠTE SADA, MADRE, LE LEGA TROPPO DURO SONNO.  
 TRUDNI SANAK OVE NOĆI:

Nikolich inizia la traduzione con il secondo verso dell'originale, mentre il primo verso originale viene riassunto nell'esclamazione invocativa «madre» con la quale parte il secondo verso tradotto. Sostituisce la semplice metafora popolare «San me veže...»- *Il sonno mi lega...*, con un'esagerata, artificiosa: «Le mie pupille schiudersi non ponno». Nel secondo e rispettivamente nel terzo verso, Preradović con un'epanode: « / San.../ Trudni sanak.../ » - */Sonno.../Sonno penoso.../* sottolinea con successo lo stato spirituale del protagonista, mentre il traduttore, con due frasi formalmente indipendenti ma realmente in rapporto di subordinazione causale (*... perchè le lega...; N.d.V.T.*), interpreta solo la causa di un sonno tipico e normale. È chiaro che, mediante la traduzione, Nikolich non riesce a raggiungere il graduale crescendo drammatico del testo originale.

La versione anteriore, in questa parte, è identica alla seconda. L'enumerazione delle cause del «trudnome snu» - *sonno penoso*, viene indicata da

-----

<sup>55</sup> Ponno (dial.) = possono (potere); Cfr. *Il Nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, XI Ed., Zanichelli, Milano. 1990.

Preradović con i due punti. Ecco i versi:

PRIEKO MORA PLIVAO SAM PO VODICI HLADNOJ, MUTNOJ MAJKO MOJA, MAJKO TUŽNA, PO VODICI VERLO MUTNOJ. PLIVAJUĆI CIELI DANAK, NIESAM MOGO IZPLIVATI, UMOREN SAM MORO STATI; UTOPIH SE U SRIED MORA.	POVERA MADRE!PIANGIMI: HO SOGNATO D' AVER NEL MARE TUTTO UN DI' NUOTATO.  TORBIDE E FREDDE ERANO L'ONDE ASSAI; AHI, ME MISERO, AIME', QUANTO LOTTAI,  MA SEMPRE INVANO PER POTER VARCARE! TORBIDO E FREDDO ASSAI M'ERA QUEL MARE.
---	---

Un'analisi comparativa della versione originale e di quella traduttiva riguardante la parte centrale dell'elegia in questione è in sostanza impossibile, perchè Nikolich traduce solo l'asse contenutistica di base, tutto il resto non è traduzione, ma una libera interpretazione poetica su un dato tema. Quello che Nikolich ha però individuato nell'originale come elemento chiave dell'intreccio, nello stesso tempo riportandolo nel testo, è il parallelismo fra il secondo ed il quarto verso della versione originale: / Po vodici...// Po vodici.../, cioè fra il primo ed il secondo verso del secondo e del terzo distico della traduzione / *Torbide e fredde* // *Torbido e freddo...*/. Tramite queste ripetizioni viene evidenziata la metafora chiave dell'anima tormentata del nostro protagonista<sup>56</sup>.

Rispetto alla versione precedente, in questo trafiletto tradotto possiamo notare solo qualche modifica di poco rilievo, operata nell'ordine delle parole.

I tre versi conclusivi, che chiudono il dramma, Nikolich li riassume in un ultimo distico elegiaco:

UMIRE TI SINAK, MAJKO, ZAKO PAJ GA, GDJE SI NJEMU SINOĆ LJUBU ZAKOPALA,,,	PIANGI, MADRE, TUO FIGLIO...E NELLA FOSSA OVE POSA IL SUO BEN COMPONGLI LE OSSA.
---	---

Con l'imperativo: «piangi madre» Nikolich trasforma la frase enunciativa dell'originale (1° verso): «Umire ti sinak...» - *Muore figlio tuo* (N.d.V.T.) in

-----

<sup>56</sup> Il significato dei due versi è stato indicato da Preradović nei *Pervenci* anche graficamente, mediante la doppia separazione dei segni.

frase imperativa, che diventa volitiva e dichiarativa se al posto dei puntini di sospensione immaginiamo il predicato «morire», che il traduttore probabilmente voleva presupporre. La lettera «E», priva di accento, funziona come congiunzione. Ma se ci immaginiamo l'accento (una possibilità che Nikolich ci suggerisce mediante i punti di sospensione), allora il verbo immaginato «morire» cade, e il costrutto: « è (sta) nella fossa » assume il ruolo del predicato. Con questo accorgimento linguistico Nikolich si conferma più come autore reinterpreativo, che fa largo uso di rimaneggiamenti e aggiunte all'originale e meno in veste del suo servo fedele. Che spesso cada pesantemente in fallo, ce lo dice il verbo transitivo diretto «comporre» (*porre insieme*) in rapporto con il complemento oggetto diretto: «le ossa» (ultimo verso) con il quale traduce il verbo «zakopati»(ljubu) - *sepellire l'amante*.

Nella prima versione Nikolich non si è cimentato nei suddetti giochi, e i due versi di cui si parla differiscono proprio in questo. Consideriamo la versione del 1866:

AH PIANGI, PIANGI CHÈ TUO FIGLIO È MORTO!  
EI DORME DOVE HAI LO SUO AMOR SEPOLTO.

È palese che la prima versione, sia per significato che per semplicità delle strutture linguistiche, risulti molto più vicina al testo originale, un'altra conferma al fatto che Nikolich con il passare degli anni usava la sua esperienza letteraria più come autore che come traduttore.

Per arrivare ad una valida conclusione su Giovanni Nikolich, traduttore dell'opera poetica di Petar Preradović in italiano, bisogna partire da una caratteristica molto importante relativa al testo originale. Infatti, una gran parte dell'opera del poeta illirico (penso soprattutto al periodo creativo durante il quale nasce la raccolta *Pervenci*) è chiaramente sotto l'influenza diretta della lirica popolare croata che a questo romantico doveva essere personalmente molto vicina e cara<sup>57</sup>. Perché è proprio così? Prima di tutto, direi, perché Nikolich, nonostante sia un fervente e attivo militante per le «cose slave» in Dalmazia, si è formato come, tra l'altro, la maggioranza dei giovani studenti

-----

<sup>57</sup> Ecco cosa ci dice Branko Vodnik della poesia di Preradović *Mrtva ljubav* (*Pervenci* p. 17): «[...] e finalmente la perla della nostra letteratura erotica *Mrtva ljubav* (1845), dove il poeta magnificamente trasmette in una poesia artistica il motivo della poesia popolare (*Jaoj, Andro, moje čisto zlato!...*; VUK, *Srp. nar. pj.* l. 404)»; Cfr. *Djela Petra Preradovića*, II. knj., pririedio B. VODNIK, Zagreb, 1919. pag. XXI.

dalmati, sulla base della tradizione estetico-letteraria italiana, ed un incontro traduttivo con una poetica del tutto diversa e con un sistema linguistico sostanzialmente differente, doveva creargli grossi problemi.

La validità di questa tesi viene confermata già sul piano metrico dove Nikolich regolarmente italianizza l'ottonario, ossia il decasillabo trocaico di Preradović, traducendoli con l'endecasillabo giambico. Difficilmente gli possiamo serbare rancore essendo il verso endecasillabo giambico innato nella natura della lingua poetica italiana, come il decasillabo o l'ottonario trocaico sono «naturali» nella lingua poetica croata. Allo stesso tempo, la struttura metrica dell'originale, liberata dalla rima e dalla strofa, risulta inaccettabile per Nikolich, così i suoi rifacimenti sono determinati, per rima e strofa, dalle forme metriche italiane. Questi procedimenti di Nikolich, siano essi di natura oggettiva o soggettiva, causano notevoli spostamenti ritmico-melodici.

A questo tipo di slittamento si aggiungono anche quelli di natura retorica. Ciò sta a dire che la retorica popolare, alla quale il poeta Preradović si attiene ammirevolmente, e lo dico soprattutto per certe figure di amplificazione come l'anafora, l'anadiplosi, la similitudine o il parallelismo, non è strumento poetico familiare al traduttore Nikolich. E, anche se sembra essere conscio della sua importanza e della sua originalità, cosa visibile in certi tentativi forzati (p.es. il terzo e il quarto distico delle *Fantasie*), utilizza poco questo tipo di retorica.

Anche sul piano morfosintattico e lessicale l'approccio all'originale troppo audace renderà diversi i rifacimenti di Nikolich in molti punti e, in confronto all'originale, addirittura irriconoscibili. Quello che sta alla base di tali procedimenti è il bisogno di includere nella sua opera, molto più del consentito cioè le proprie ambizioni di poeta, o meglio ancora, la propria interpretazione, reinterpretazione e rivisitazione dell'originale. Se a questa acritica libertà di traduzione si aggiunge un talento per la poesia non troppo spiccato, l'ammirazione per le sue opere potrebbe principalmente ridursi a un livello culturologico. Infatti, è indiscutibile l'impegno e la voglia di Nikolich di avvicinare ai lettori italiani (e quindi anche europei) il pensiero e l'estetica della poesia romantico-risorgimentale di Preradović, uno dei principali fautori del risorgimento nazionale croato.

## GIOVANNI NIKOLICH AND PRERADOVIĆ'S PRIMORSKE PIESMICE IN ZADAR WEEKLY MAGAZINE «LA DOMENICA» (1888 -1892)

After the publication of «Kraglski Dalmatin» ceased in 1810, only three newspapers were published in Zadar until the stirring '48: «Gazzetta di Zara» (the official newspaper of the Province) and «La Dalmazia» both in Italian, and «Zora Dalmatinska» in Croatian. After the new constitution in 1860, an inflation of periodical editions happened. Among the papers with longer publishing lifetime we can find our illustrated weekly magazine. Although the half of the century marked the end of the romanticists' preoccupation with verbal and written poetry of the so called «small nations» (this was the characteristic of the first half of the century's periodicals), in Zadar some educated intellectuals were persistent to the extent that we can find many such literary examples in «La Domenica». Among the more energetic ones there was a poet of occasions and translator Ivan (Giovanni) Nikolich with translations of our oral traditional poems as well as written poetry. He translated Preradović, too, and this paper will particularly study the translations of three poems that the author himself called *Primorske pjesmice* in his collection named *Pervenci* (1846).

The task of this paper will be as follows:

- 1) The origin, publishing lifetime and editorial structure of the magazine;
- 2) Ivan Nikolich and his translational achievements;
- 3) Linguistic and literary evaluation of the translation of Preradović's poems that is, among other elements, based upon the principle of time distance since the poetry of Preradović was published in Italian translation (from other translators' pens) in the previously mentioned newspapers of the first half of the century. Besides, it was Nikolich himself who published them in a significantly different form for the first time in 1866 in the collection *Poesie di Pietro Preradović*.

Nell'arco di tempo compreso tra i secoli XII e XIV tutti i principali monasteri veneziani impegnarono una parte cospicua delle loro risorse nell'acquisto di case e terre nelle città della costa istriana e nei territori ad esse pertinenti, da Trieste a Pola. Questo fenomeno, che presenta caratteri macroscopici, produsse conseguenze importanti sia dal punto di vista economico che dal punto di vista politico. L'economia costiera istriana, infatti, veniva sollecitata dalle iniziative dei monaci, aventi lo scopo di incentivare soprattutto la produzione vinicola. I numerosi contratti ancora custoditi presso l'Archivio di Stato di Venezia lo mostrano chiaramente. Anche attraverso l'economia monastica, dunque, le risorse più rilevanti della produzione agricola istriana venivano convogliate nel grande circuito commerciale adriatico di cui Venezia era il motore principale, sia in quanto luogo di consumo, sia in quanto nodo commerciale fondamentale dell'Occidente.

Per quanto riguarda gli aspetti politici, occorre segnalare che l'allargamento della presenza fondiaria dei monasteri veneziani in Istria precedette e accompagnò l'affermazione dell'egemonia di Venezia in quel contesto territoriale, egemonia che giunse a compimento nella seconda metà del XIII secolo.

## L'ESPANSIONE PATRIMONIALE DEI MONASTERI VENEZIANI IN ISTRIA TRA XII E XIV SECOLO

### 1. Premessa

Il tema che si sta per affrontare tocca diversi ambiti di ricerca: l'economia monastica, naturalmente, la formazione delle entità politiche ed ecclesiastiche medievali istriane, le relazioni commerciali e politiche nell'arco alto-adriatico, la storia di Venezia. Non sarà possibile - e nemmeno probabilmente utile - in questa sede seguirle tutte in modo approfondito.

Dunque, verrà tracciato inizialmente il quadro storico delle relazioni politiche tra Venezia e l'alto-adriatico, ovvero la cornice entro cui si iscrive la grande espansione patrimoniale dei monasteri veneziani in Istria tra XII e XIV secolo; si passerà quindi a descrivere più nel dettaglio le caratteristiche di questa espansione, fornendo qualche valutazione quantitativa; seguiranno, infine alcune considerazioni conclusive sul ruolo

svolto dai monasteri nell'affermazione dell'egemonia veneziana sulle coste alto-adriatiche<sup>1</sup>.

## 2. Venezia e l'Istria prima del XIII secolo

La storia delle relazioni tra Venezia e l'Istria affonda le sue radici nella prima fase di espansione veneziana in Adriatico, ovvero tra il IX e il X

-----  
 \* Abbreviazioni e sigle usate:

ASVe = Archivio di Stato di Venezia

CDI = PIETRO KANDLER, *Codice Diplomatico Istriano*, Trieste, Tipografia Riva, 1986, 5 voll. (rist. anast dell'edizione Trieste, Lloyd austriaco, 1862-1865).

C.R.S. = *Corporazioni Religiose Soppresse*

MGH = *Monumenta Germaniae Historica*

S. Cipriano = ASVe, C.R.S., *Mensa patriarcale, San Cipriano*

S. Giorgio = ASVe, C.R.S., *San Giorgio Maggiore*

S. Mattia = ASVe, C.R.S., *San Mattia*, b. 14, perg., beni in Istria, sec. XIV-XVI

S. Michele = ASVe, C.R.S., *San Michele in Isola di Murano*

S. Salvatore = ASVe, C.R.S., *San Salvatore*

S. Zaccaria = ASVe, C.R.S., *San Zaccaria*

<sup>1</sup> Il presente intervento costituisce un primo bilancio delle indagini che sto conducendo da qualche anno nei fondi documentari dei monasteri veneziani che disponevano di beni in Istria. Si tratta di una ricerca che, nell'ambito della storia veneziana, appartiene ad un filone ancora non molto sfruttato, come ha anche di recente ricordato Jean Claude Hocquet (J. C. HOCQUET, *Le saline dei Veneziani e la crisi del tramonto del medioevo*, Roma, Il Veltrò, 2003, p. 95). Eppure la presenza monastica, in conseguenza delle importanti dotazioni fondiarie di cui godono i cenobi sia in laguna sia in terraferma, doveva rivestire un ruolo tutt'altro che trascurabile nell'economia e, più latamente, nella politica veneziana, anche in considerazione del numero delle fondazioni religiose; come ricorda Elisabeth Crouzet Pavan, infatti, "dans les actuels diocèses de Venise et de Chioggia, treize fondations sont décomptées avant l'an mil; on en dénombre quarante-sept entre l'an mil et 1300" (E. CROUZET PAVAN, *Les monastères sentinelles. Notes sur la géographie sacrée vénitienne*, in *Au Cloître et dans le monde. Femmes, hommes et société - 9e-15e siècles -*, Mélanges en l'honneur de P. l'Hermite-Leclerq, a cura di P. Henriot e A.M. Legras, Parigi 2001, p. 159)». Quelli che seguono, dunque, non hanno alcuna pretesa di essere risultati definitivi. Si tratta piuttosto di una esposizione di problematiche connesse al tema in oggetto, confortate dagli esiti derivanti dallo spoglio documentario fin qui effettuato. L'analisi si ferma alle soglie del XV secolo, quando patrimoni monastici costituitisi nei secoli centrali del medioevo entrarono in crisi di fronte alle trasformazioni del mercato fondiario e della gestione della proprietà e andarono incontro a macroscopiche dispersioni (J. C. HOCQUET, *Le saline dei Veneziani*, cit., pp. 96-97; cfr. anche G. CHITTOLETTI, *Un problema aperto. La crisi della proprietà ecclesiastica fra Quattrocento e Cinquecento: locazioni novenali, spese di migliorie ed investiture perpetue nella pianura lombarda*, «Rivista Storica Italiana», LXXXV, 1973, pp. 353-393).

secolo<sup>2</sup>. A quell'epoca risalgono le prime tracce chiare di relazioni dirette tra il centro lagunare e le città della costa istriana, relazioni destinate ad intensificarsi, sia pure tra vicissitudini non sempre lineari, nel pieno e tardo medioevo<sup>3</sup>.

Questi rapporti, per essere ben compresi, vanno inseriti nel quadro più ampio dei processi di stabilizzazione del potere, avviati in area alto-adriatica a partire dal VII secolo, e sottoposti poi, come è noto, a continue revisioni. Al di là delle combinazioni politiche diverse che si verificarono nell'arco di tempo che stiamo considerando, è possibile individuare entro quei processi alcuni fattori costanti, di lungo periodo; delle coordinate, insomma, che ci possono guidare nell'interpretazione dei fatti storici.

La più rilevante di queste coordinate è, a mio avviso, quella geo-politica. Gli spazi che si affacciano sull'Adriatico possono infatti essere considerati in chiave di 'sistemi territoriali'. Fin dall'antichità, infatti, era chiaro che le aree costiere - quelle sabbiose e lagunari dalla Romagna al Friuli, e quelle rocciose istriane - rappresentavano un sistema connesso dai rapporti economici, dalle vie di comunicazione, dalla distribuzione dei centri urbani; l'entroterra, la terraferma rappresentava un altro sistema, dotato di propri circuiti infrastrutturali, economici, logistici. Questi due ambiti in età classica erano in realtà fortemente interconnessi e complementari: i porti

-----

<sup>2</sup> Su questo tema la bibliografia, naturalmente, non manca. Per una sintesi recente, con aggiornamento bibliografico relativo agli studi italiani, sloveni e croati, si veda *Istria nel tempo. Manuale di storia regionale dell'Istria con riferimenti alla città di Fiume*, a cura di E. Ivetic, Rovigno, Centro di Ricerche storiche di Rovigno, 2006, in particolare pp. 187-378. Ai fini della presente ricerca, segnalo che sotto l'egida del Centro di Ricerche storiche di Rovigno è stato recentemente riedito in edizione anastatica il classico B. BENUSSI, *Nel Medio Evo. Pagine di storia istriana*, Parenzo, Società istriana di archeologia e storia patria, 1897, 2 voll. (ora, con prefazione di E. Ivetic e G. Radossi, Rovigno - Trieste, Centro di Ricerche storiche di Rovigno, 2004); ancora di grande utilità risulta G. DE VERGOTTINI, *Lineamenti storici della costituzione politica dell'Istria nel medioevo*, Roma, Società istriana di archeologia e storia patria, 1924, 2 voll.; per una recente puntualizzazione sulla politica adriatica di Venezia nel X secolo si veda G. ORTALLI, *Realtà veneziana e bizantina latina*, in *L'Adriatico dalla tarda antichità all'età carolingia*, a cura di G. P. Brogiolo e P. Delogu, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2005, pp. 309-320.

<sup>3</sup> In particolare, il *Pactum Lotharii*, dell'840 (vedi *infra* nota 25), nomina già l'Istria tra i *partners* commerciali di Venezia, accanto ai centri della pianura veneta e ai siti portuali dell'Adriatico occidentale (G. RÖSCH, *Venezia e l'Impero. 962-1250. I rapporti politici, commerciali e di traffico nel periodo imperiale germanico*, Roma, Il Veltro Editrice, 1985, p. 59).

adriatici e le città della ‘seconda linea’ (come *Iulia Concordia*, ad esempio, o *Opitergium*, o Padova) erano collegati sia secondo direttrici orizzontali, sia secondo direttrici longitudinali che immettevano verso quadranti territoriali ancora più interni, come quelli alpini o quelli delle pianure dell’Europa centrale<sup>4</sup>. Di questa integrazione rimane significativa testimonianza nell’istituzione da parte di Diocleziano della *viii provincia Venetia et Histria*, erede peraltro della *x Regio augustea*, anch’essa definita *Venetia et Histria*.

Questa situazione si modificò con le grandi migrazioni barbariche e in particolare con lo spostamento dei Longobardi dalla Pannonia alla Pianura Padana. Si creò allora una frattura tra i due sistemi territoriali, una frattura che vide le linee di costa in mano ai Bizantini e l’entroterra controllato invece dai nuovi arrivati, senza che, a quanto se ne sa, vi fosse una significativa comunicazione tra gli uni e gli altri<sup>5</sup>.

La divaricazione geo-politica che si verificò a partire da questo momento trovò emblematica rappresentazione nello sdoppiamento del titolo patriarcale aquileiese. Come si sa, all’inizio del VII secolo, i conflitti interni al mondo ecclesiastico italico-bizantino indussero l’elezione di due patriarchi, quello di Aquileia e quello di Grado. Sebbene i due patriarcati fossero separati da una manciata di chilometri di laguna la frattura non si ricompose più e sancì anche sotto il profilo religioso l’esistenza di due ambiti distinti: alla chiesa gradense, sotto influenza bizantina, afferivano le diocesi costiere alto adria-

-----

<sup>4</sup> Si veda sul tema L. BOSIO, *Dai Romani ai Longobardi: vie di comunicazione e paesaggio agrario*, in *Storia di Venezia*, I, *Origini-Età ducale*, sezione I (*Origini*), a cura di L. Cracco Ruggini, Massimiliano Pavan, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1992, pp. 175-208; C. AZZARA, *Venetiae. Determinazione di un’area regionale tra tarda Antichità e Alto Medioevo*, Treviso, Canova, 1994; IDEM, *Le vie di comunicazione delle Venezia fra tardo antico e alto medioevo*, in *Per terre e per acque. Vie di comunicazione nel Veneto dal medioevo alla prima età moderna*, a cura di D. Gallo e F. Rossetto, Padova, Il Poligrafo, 2003, pp. 79-87. Per la configurazione delle città istriane nel sistema alto-adriatico all’avvio del Medioevo si veda L. DEL CONT BRENT, *Le città istriane tra la tarda Antichità e l’Alto Medioevo. Il problema della continuità e della trasformazione dei siti urbani nell’arco Adriatico*, in «Quaderni giuliani di storia», xxvii/1 (2006), pp. 101-177 (con cospicua bibliografia finale).

<sup>5</sup> Si veda C. LA ROCCA, *Città scomparse in area veneta nell’Alto Medioevo: dati archeologici, fonti scritte e memoria storiografica*, in *L’Adriatico dalla tarda Antichità all’età carolingia*, a cura di G. P. Brogiolo e P. Delogu, Firenze, All’Insegna del Giglio, 2005, pp. 287-308; per un quadro di sintesi si veda EADEM, *Le «invasioni»*, in *Storia del Veneto*, I, *Dalle origini al Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 56-85.

tiche, comprese quelle istriane; la chiesa aquileiese, che si avvaleva della solidarietà longobarda, rimase invece orientata verso i settori della pianura che oggi chiamiamo veneto-friulana. Tanto che i patriarchi di Aquileia finirono per trasferirsi, verso il 735, a Cividale, a ridosso delle Alpi Carniche, ovvero in posizione più centrale rispetto al sistema latino-slavo-germanico che era andato costituendosi nei settori orientali del dominio longobardo<sup>6</sup>.

Questo svolgimento politico-religioso poneva le premesse di un confronto secolare. Dal momento in cui si determinò la frattura, infatti, i territori costieri furono sottoposti alla pressione dei potentati che controllavano gli spazi interni e che aspiravano allo sbocco al mare, per usare un'espressione moderna.

L'Istria fu uno dei contesti nei quali questa contesa fu più "ampia e complessa"<sup>7</sup>. Su questo territorio da un lato furono particolarmente marcati i tentativi dei Longobardi prima e di Carlo Magno poi di strappare ai Bizantini il controllo della penisola istriana, sforzi che con Carlo raggiunsero appunto l'obiettivo tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo; dall'altro, le sedi episcopali istriane tentarono contemporaneamente di smarcarsi dal controllo della sede di Grado e da quello bizantino, conferendo all'episcopato di Pola un ruolo informale di episcopato-guida nella regione<sup>8</sup>.

L'incrociarsi in area alto adriatica degli interessi veneziani e di quelli delle città istriane indusse fin dai primi decenni del X secolo la stipula di trattati diplomatici tra le parti. Tra le ragioni di questi accordi, una spiccava su tutte, ovvero la necessità comune di contrastare la pirateria narentana, saracena e croata in Adriatico; Venezia si era fatta carico a più riprese di questa incombenza, anche a favore, appunto, delle città istriane, particolarmente bersagliate dalle incursioni provenienti dal mare. In diverse circostanze, dunque, tra il 932/3 e il 977<sup>9</sup>, Capodistria, Pola, Cittanova, Pirano, Muggia Trieste, insieme ai quattro vescovi delle sedi diocesane (Pola,

-----  
<sup>6</sup> P. CAMMAROSANO, *L'alto medioevo: verso la formazione regionale*, in P. CAMMAROSANO - F. DE VITT, *Storia della società friulana. Il Medioevo*, a c. di P. Camarosano, Udine, Casamassima Editore, 1988, pp. 25-42; IDEM, *Aquileia e Grado nell'alto medioevo*, in *Aquileia e l'arco adriatico*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1990, pp. 129-155.

<sup>7</sup> P. CAMMAROSANO, *L'alto medioevo*, cit., p. 47.

<sup>8</sup> *Istria nel tempo*, cit., pp. 195-196 e 199-200; G. DE VERGOTTINI, *Lineamenti storici della costruzione politica dell'Istria*, cit., pp. 36 e ss.

<sup>9</sup> CDI, I, p. 155, n. 70 (932 gennaio 14); ivi, p. 157, n. 71 (933 marzo 12); ivi, p. 177, n. 81 (977 ottobre 12). I patti del 932 e del 977 riguardano solo Capodistria.

Parenzo, Cittanova e Trieste) e al margravio d'Istria, seguendo l'indirizzo politico perseguito soprattutto da Capodistria, strinsero con Venezia patti di reciproca tutela e di libero scambio per i rispettivi mercanti. Possiamo considerare questo uno dei molti momenti di definizione pattizia che si resero opportuni nelle aree di contatto tra Venezia e i territori imperiali, ai quali formalmente le città istriane appartenevano in quanto inquadrare entro la struttura pubblica della marca d'Istria<sup>10</sup>. Ma era anche una testimonianza della specificità dello statuto delle città della costa istriana, le quali con largo margine di autonomia conducevano una 'politica estera' calibrata sui propri interessi, anche se certo non in aperta opposizione al potere imperiale. Un atteggiamento di equilibrismo diplomatico, questo, di cui è prova l'impegno assunto nel 977 da Capodistria a mantenersi neutrale nel caso in cui il marchese d'Istria fosse entrato in guerra con Venezia<sup>11</sup>.

Occorre poi attendere quasi due secoli per sentir nuovamente parlare di rapporti diretti tra Venezia e le città istriane. Ma è molto probabile che questo silenzio, specie per la prima parte del XII secolo, sia dovuto più a incidenti nella tradizione documentaria, che a una situazione di reale distacco. Infatti, quando ricompaiono, nel 1145, queste relazioni appaiono tutt'altro che incerte. Gli abitanti di Capodistria e Isola in quell'anno giurano la fedeltà a Venezia, impegnandosi anche al rispetto dei bandi sul frumento e sui legumi stabiliti dal *comune Veneciarum*. Sempre nel 1145 Pola viene costretta a patti analoghi sotto la pressione della flotta veneziana; per alcuni anni, poi, fino al 1153, il capoluogo istriano tentò di sottrarsi agli impegni presi, senza successo<sup>12</sup>.

La sottomissione dei *Polenses* consentiva a Venezia di avere il controllo dell'intera costa istriana. In realtà, va detto che non siamo di fronte ad un vero assoggettamento delle città dell'Istria da parte di Venezia. L'ambito di egemonia veneziana era limitato agli specifici punti stabiliti nei patti, in relazione alla fedeltà armata in caso di guerra, alla regolamentazione delle

<sup>10</sup> G. DE VERGOTTINI, *Lineamenti storici della costituzione politica dell'Istria*, cit., p. 64; *Istria nel tempo*, cit., pp. 205-206.

<sup>11</sup> G. DE VERGOTTINI, *Lineamenti storici della costituzione politica dell'Istria*, cit., pp. 66-68. Questa stessa capacità di azione autonoma era emersa del resto oltre un secolo prima, in occasione del celebre "Placito del Risano" dell'804, quando i rappresentanti dei centri istriani erano riusciti a far accogliere dal rappresentante imperiale tutte le loro lamentele nei confronti del duca Giovanni e dei suoi uomini; CDI, I, p. III, n. 54.

<sup>12</sup> CDI, I, p. 268, n. 136 (1145 dicembre); ivi, p. 280, n. 143 (1153 aprile 2).

controversie nelle quali fossero coinvolti cittadini di entrambe le parti, agli impegni commerciali. Per il resto queste città potevano chiudere trattati autonomamente, come testimoniato dai patti tra Pirano e Ragusa del 1188, tra Pirano e Spalato del 1192, tra Parenzo e Ragusa del 1194; potevano allargare i propri confini nel contado, come fa Pola in direzione di Albona nel 1199; potevano organizzarsi al loro interno secondo il modello comunale che contemporaneamente si stava diffondendo nell'Italia padana<sup>13</sup>. Tutto questo, peraltro, non impediva che anche i poteri delle grandi famiglie aristocratiche carinziane, bavaresi e friulane (i Weimar-Orlamunde, gli Eppenstein, gli Andechs-Merania, gli Spanheim, gli Schwarzemburg, i conti di Gorizia) incaricate delle funzioni di ufficio (marchesi, conti) dagli imperatori tedeschi in Istria esercitassero poteri signorili nell'immediato entroterra istriano e occasionalmente nelle città<sup>14</sup>.

Questo quadro si completa se gettiamo un'occhiata anche all'assetto ecclesiastico. Dall'827, concilio di Mantova, le diocesi istriane erano state sottratte al patriarcato di Grado e poste sotto la dipendenza della diocesi metropolitana di Aquileia. Grado non aveva mai accettato le decisioni del concilio e la questione rimase sostanzialmente in stallo per circa due secoli. Organizzazione ecclesiastica e assetti di potere nell'area alto-adriatica venivano così intrecciandosi in un viluppo destinato a complicarsi ulteriormente con il profilarsi delle grandi questioni politiche e religiose che investirono la Chiesa e l'Impero con il nuovo Millennio e con l'emergere sempre più netto di Venezia come potenza adriatica. Il modo in cui sarebbe stato sciolto il nodo delle attribuzioni patriarchine avrebbe comportato importanti conseguenze per tutte le comunità che si affacciavano sulla costa del golfo di Venezia, contribuendo ad orientarle politicamente verso l'uno o l'altro dei grandi sistemi che abbiamo definito poco sopra. Vale quindi la pena di soffermarci ancora un poco sulla questione.

Verso la metà del secolo XI sembrò profilarsi una svolta favorevole alla chiesa gradense quando ascese al soglio patriarchino Domenico Marango, un veneziano collaboratore di Umberto di Silvacandida e del papa Leone IX, figura non di secondo piano del movimento di riforma ecclesiastica allora in cor-

-----

<sup>13</sup> Su tutti questi eventi si veda G. DE VERGOTTINI, *Lineamenti storici della costituzione politica dell'Istria*, cit., p. 91.

<sup>14</sup> Ivi, p. 45

so. Il Marango, nel 1053 ottenne un riconoscimento pontificio nel quale alla sede di Grado veniva attribuito il titolo di “Nova Aquileia”<sup>15</sup>. Tuttavia, sembra che a questa formale sanzione non corrispondesse affatto il subentro di Grado nel ruolo di metropoli delle diocesi già suffraganee aquileiesi e comunque non di quelle istriane. Pare anzi che la stessa sede patriarcale isolana stentasse ad affermare la propria superiorità arcivescovile anche semplicemente sulle diocesi lagunari che ne costituivano lo spazio metropolitico più scontato. Così, nel 1074 intervenne a favore di Grado lo stesso doge, Domenico Silvo, il quale “inter cetera que ad provectum nostre patrie pertinebat”, provvide solennemente a confermare una serie di rendite già concesse dal suo predecessore, Domenico Contarini, a quello che viene definito il «noster Gradensis patriarchatus, qui nostrarum omnium ecclesiarum et totius Venecie caput\*\*\*». Tra queste, la terra ducale nella località di Villa, presso Cittanova e le cento anfore di vino che i Capodistriani («Caprenses de comitatu Istrie») per antica consuetudine dovevano annualmente al dogado. Il privilegio elenca poi, in quanto obbligati alla corresponsione di quote, gli episcopati di Olivolo, Torcello, Malamocco, Iesolo, Cittanova (Cittanova Eracliana, nell’entroterra veneziano), Caorle; inoltre, i monasteri della Santa Trinità di Brondolo, presso Chioggia, di Sant’Ilario, San Giorgio e San Felice di Ammiana<sup>16</sup>.

L’elenco fornito dal documento riassume per noi la geografia complessiva della chiesa veneziana a quell’altezza cronologica, o per lo meno ne fornisce un’immagine in controtuce. E in questa definizione si intravede un orientamento da parte dell’autorità pubblica lagunare di promuovere l’ordinamento verticistico di tale struttura, nel cui ruolo di guida si sosteneva, appunto, la sede di Grado. Si trattava beninteso di una primazia ecclesiastica innestata in un progetto politico che cominciava a delinarsi proprio in quella circostanza: l’insistenza con cui il documento sottolinea il legame tra il patriarcato e il dogado ne è la prova<sup>17</sup>. Si può insomma pensare che il governo veneziano intuisse le potenzialità politiche insite nel controllo di una

-----

<sup>15</sup> Cfr. D. RANDO, *Una chiesa di frontiera. Le istituzioni ecclesiastiche veneziane nei secoli vi-xii*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 78-81.

<sup>16</sup> *S. Giorgio Maggiore*, II, *Documenti 982-1159*, a cura di L. Lanfranchi, Venezia, Comitato per la Pubblicazione delle Fonti relative alla Storia di Venezia, 1968, p. 92, n. 31, 1074 settembre.

<sup>17</sup> Si ricordino le espressioni sopra riportate: “ad provectum nostre patrie ... nostro Gradensi patriarchatu, qui nostrarum omnium ecclesiarum et totius Venecie caput\*\*\*”. Va ribadito che lo stadio di avanzamento dell’integrazione della chiesa gradense tra le ‘strutture’ del Ducato a quest’altezza

chiesa che si dicesse metropolitana, ovvero caratterizzata da una struttura verticistica, 'transnazionale', agganciata sì alla Chiesa di Roma - i patriarchi tra XI e XII secolo ottennero il vicariato apostolico<sup>18</sup> -, ma in una posizione comunque gerarchicamente rilevata rispetto agli altri episcopati e comunque dotata di funzioni di coordinamento. Senza dire che la configurazione patriarcale richiamava antiche tradizioni ecclesiastiche, com'è noto, mai tramontate in Oriente; insomma, sostenendo il patriarcato di Grado Venezia poteva garantirsi uno strumento di tutela dei propri interessi nel Mediterraneo orientale - o almeno di quelli veicolati dalle fondazioni ecclesiastiche - tanto più efficace quanto più riconoscibile, per così dire, anche dalle gerarchie di fede costantinopolitana<sup>19</sup>.

In realtà, il percorso che portò all'inglobamento del patriarcato gradense da parte di Venezia era ancora molto lungo e doveva conoscere momenti di stallo o addirittura di inversione di tendenza, dei quali, peraltro, non si darà conto in questa sede<sup>20</sup>. Sarà sufficiente qui ricordare che la 'venezianizzazione' di Grado era solo una delle due linee guida del processo di maturazione di quella chiesa metropolitana; l'altra, lo abbiamo già visto, era rappresentata dalla competizione con Aquileia, sede tradizionalmente sostenuta dall'impero e soprattutto dotata di un apparato di governo ecclesiastico e laico di gran lunga più sperimentato e consolidato di quello ancora piutto-

-----

cronologica è ancora in fase, per dir così, di rodaggio. La prova è data da una lettera indirizzata da Gregorio VII al doge Domenico Silvo, datata 31 dicembre 1074, nella quale il papa rimproverava al duca veneziano la debolezza del patriarcato e la sua miseria, indegna anche di una semplice sede episcopale (*MGH, Epistolae selectae*, II/1, *Das Register Gregor VII.*, a cura di E. Caspar, Berlino, 1920, p. 175, II, 39; ; P. F. KEHR, *Italia pontificia*, VII/2, *Venetiae et Histriae*, Berolini apud Widmannos, 1925 [rist. anast. 1961], n. 109, p. 60). Alla luce di questo dato si è ritenuto in passato che il Ducato e il patriarcato seguissero logiche politiche differenti (cfr. C. VIOLANTE, *Venezia fra papato e impero nel secolo XI*, in *Studi sulla cristianità medioevale. Società, istituzioni, spiritualità*, raccolti da P. Zerbi, Milano, Storia e pensiero, 1975<sup>2</sup> [già in *La Venezia del mille*, Firenze 1965], p. 309; R. CESSI, *Politica, economia, religione*, in *Storia di Venezia*, II, *Dalle origini del ducato alla IV crociata*, Venezia, 1958, p. 107). Questa interpretazione, però, è stata messa in discussione in D. RANDO, *Una chiesa di frontiera. Le istituzioni ecclesiastiche veneziane nei secoli VI-XII*, cit., p. 79.

<sup>18</sup> D. RANDO, *Una chiesa di frontiera*, cit., p. 169.

<sup>19</sup> D. RANDO, *Una chiesa di frontiera*, cit., p. 183.

<sup>20</sup> Basti pensare che, se il patriarca di fatto risiede a Venezia (presso la chiesa di S. Silvestro) dalla metà del XII secolo, perché il titolo passasse definitivamente all'episcopato locale con la promozione a patriarca dell'episcopato di Castello (e la contestuale soppressione del titolo di Grado) occorre aspettare il 1451. Sull'argomento cfr. D. RANDO, *Una chiesa di frontiera*, cit., pp. 165-193 (*passim*).

sto virtuale di Grado. Né va dimenticato che Venezia in quella fase storica si atteneva ad una «politica di equilibrio nei rapporti con i due imperi»<sup>21</sup>, che non le consentivano di esporsi troppo a fianco di istituzioni ecclesiastiche troppo schierate sull'uno o l'altro fronte. Insomma, l'impressione è che Venezia cercasse di non precludersi alcuna possibilità, vista anche l'instabilità e la fluidità del quadro internazionale, adeguando le proprie scelte alle circostanze specifiche<sup>22</sup>.

La questione Grado-Aquileia, dunque, si trascinò tra molte incertezze per quasi tutto il XII secolo, fino a conoscere un momento dirimente con gli accordi del 1180, quando il patriarcato gradense dovette rinunciare definitivamente alle diocesi istriane a favore dell'altra sede, mantenendo però i diritti patrimoniali (ad esempio il tributo annuale di vino da Capodistria). Altre questioni fondamentali per Venezia erano in ballo, infatti, in quel frangente storico: era necessario ammorbidire le posizioni del papa Alessandro III che doveva pronunciarsi sull'eventuale assegnazione al patriarcato gradense della diocesi di Zara: un progetto a cui il patriarca Enrico Dandolo teneva

-----

<sup>21</sup> C. VIOLANTE, *Venezia fra papato e impero nel secolo XI*, cit., p. 309.

<sup>22</sup> Sappiamo, ad esempio che nel luglio del 1081 l'imperatore Enrico IV da Lucca procedette all'emanazione di diplomi con i quali la chiesa di Trieste e quella di Parenzo venivano attribuite al patriarca di Aquileia, ovvero si riconosceva al metropolita il diritto di nominare i titolari delle due diocesi «pastorali virga et episcopali anulo» e di conferir loro i poteri temporali; nel 1093-94, poi, il patriarca ebbe riconosciuto il diritto di nominare il vescovo di Pola [MGH, *Diplomata regum et imperatorum Germaniae*, VI, *Henrici IV. Diplomata*, II, ed. D. von Gladiss, Weimar, 1959, p. 446, n. 338, Lucca, 1081 luglio 20; ivi, p. 447-448, n. 339, Lucca, 1081 luglio 20; ivi, p. 579, n. 433]. Si trattava evidentemente di iniziative volte ad agganciare il primate aquileiese all'impero in una fase di intensissimo scontro tra le due massime autorità dell'Occidente; proprio da poco, infatti, l'imperatore si era fatto incoronare re d'Italia e aveva posto un primo assedio a Roma (giugno 1081). In queste circostanze, vi è accordo tra gli studiosi nel considerare il vertice politico veneziano tendenzialmente schierato a fianco di Enrico IV. L'imperatore e i Veneziani, infatti, erano accomunati dalle strategie balcanico-adriatiche, che spingevano entrambi a contrastare le mire ungheresi e croate in quei settori territoriali; per altro verso, gli sforzi del dogato di affiancare Bisanzio nell'arginamento dell'espansionismo normanno verso le coste dell'Epiro e sull'Egeo, a partire dai primi anni '80 dell'XI secolo (per cui si veda, in sintesi, G. ORTALLI, *Realtà veneziana e bizantinità latina*, cit. pp. 315-316, e nel dettaglio M. POZZA - G. RAVEGNANI, *I trattati con Bisanzio 992-1198*, Venezia, Il Cardo, 1996), non agevolavano le relazioni tra Venezia e il papato, che, come si sa, con i nuovi colonizzatori dell'Italia meridionale aveva stabilito un rapporto preferenziale a partire dai patti di Melfi del 1059. Le scelte filo romane del patriarca Marango, dunque, dovevano essere state poste in subordine dalle autorità pubbliche veneziane. A riprova di questo orientamento possono essere adottati i richiami rivolti dalla sede pontificia al dogato di cui si è detto sopra (vedi nota 16).

in modo particolare per conferire alla sua chiesa un orizzonte trasmarino, ma che non incontrava il favore dell'élite zaratina<sup>23</sup>.

Sembrava, dunque, che a quel punto Aquileia avesse campo libero nell'area istriana, secondo un principio di spartizione dell'egemonia sul golfo adriatico che riconosceva ai poteri alpini friulano-bavaresi l'influenza sulle coste settentrionali, mentre Venezia poteva giocare le proprie carte in Dalmazia.

A riprova di questa interpretazione va rilevato che nel 1209 il patriarca di Aquileia, Wolfger, subentrò a Ludovico di Baviera nella titolarità del marchesato d'Istria ed unì così la superiorità laica a quella ecclesiastica. Era il momento più alto di quella spinta verso il sistema delle città costiere alto adriatiche da parte dei poteri strutturati nelle aristocrazie signorili ed ecclesiastiche coordinate dall'impero tedesco, a cui abbiamo accennato in avvio.

Nel frattempo, però, le città istriane avevano visto affacciarsi sul loro suolo dei nuovi, attivi operatori, provenienti da Venezia. Erano gli enti monastici lagunari che manifestavano interesse crescente agli investimenti sulla penisola alto-adriatica. È quindi il momento di affrontare nel dettaglio la questione.

### 3. L'espansione patrimoniale dei monasteri veneziani: il quadro di riferimento

Come abbiamo visto, la presenza monastica veneziana sulle coste dell'Adriatico orientale si colloca in un contesto complesso di iniziative politiche intraprese dalla madrepatria in questo ambito geo-politico e dagli orientamenti del dogato in materia di relazione con l'esterno. Poiché queste relazioni sono calibrate in maniera diversa, a seconda delle peculiarità delle aree interessate, anche le strategie patrimoniali monastiche possono essere considerate secondo parametri variabili, che però, una volta analizzati, ci consentono di fornire alle specificità una cornice di riferimento.

Soffermandoci, dunque, su questi aspetti del problema, possiamo distinguere almeno tre ambiti territoriali dotati di caratteristiche abbastan-

-----  
<sup>23</sup> D. RANDO, *Una chiesa di frontiera*, cit., pp. 182-189; P. CAMMAROSANO, *L'alto medioevo*, cit., p. 115. Sui tentativi politico militari veneziani di impadronirsi di Zara tra XII e XIII secolo si veda, in sintesi, I. FERLUGA, *Veneziani fuori Venezia*, in *Storia di Venezia*, I, *Origini-Età ducale*, a cura di L. Cracco Ruggini, M. Pavan e G. Cracco, G. Ortalli, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1992, pp. 700-703.

za omogenee al loro interno: l'area perलगunare veneta, il Mediterraneo orientale ed infine l'Istria. La prima area coincide con le incerte proiezioni in terraferma di cui Venezia si poteva avvalere prima della conquista delle città venete. Si trattava dello spazio che si affacciava sul margine interno delle lagune che si susseguivano all'incirca tra Chioggia e Grado, dove non ci stupiamo che trovassero un primo sfogo le aspirazioni patrimoniali dei Veneziani, laici ed ecclesiastici<sup>24</sup>. La giurisdizione su questa fascia territoriale, in cui l'instabilità idrogeologica, determinata dalle foci dei fiumi più importanti della pianura veneto-friulana, si accompagnava all'incertezza dei confini, fu, nel corso dei secoli, tutt'altro che priva di dispute e contestazioni, testimoniate dal susseguirsi di guerre e composizioni pattizie: dal *Pactum Lotharii* dell'840, ai contrasti col Patriarcato di Aquileia dei primi secoli del nuovo millennio, alla 'Guerra dei confini' tra Padova e Venezia del 1372-73<sup>25</sup>. Tuttavia, che il Dogato godesse qui di prerogative politiche, per

-----

<sup>24</sup> La proiezione degli interessi dell'aristocrazia veneziana sulla terraferma conosce una sua precoce testimonianza nella seconda metà del x secolo, sotto il dogado dei Candiano, imparentati con l'alta aristocrazia italiana (i marchesi di Toscana), titolari di comitati in area veneta (Vicenza e Padova) e proprietari fondiari in quegli stessi spazi. La vicenda di questa stirpe è stata richiamata anche di recente in S. COLLODO, *Ricerche sugli assetti territoriali dei Colli Euganei nel medioevo*, in «Terra d'Este. Rivista di Storia e Cultura», xvi/16 (2006), p. 18. Per alcuni riferimenti bibliografici orientativi sul tema si veda D. RANDO, *Una chiesa di frontiera*, cit., pp. 54-60 e 194-205; G. SPINELLI, *I primi insediamenti monastici lagunari nel contesto della storia politica e religiosa veneziana*, in *Le origini della chiesa di Venezia*, a cura di F. Tonon, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1987, pp. 151-166; IDEM, *I monasteri benedettini fra il 1000 e il 1300*, in *La chiesa di Venezia nei secoli xi-xiii*, a cura di F. Tonon, Venezia, Studium cattolico veneziano, Venezia 1988, pp. 1-133; L. A. LING, *La presenza fondiaria veneziana nel padovano (secoli xiii-xiv)*, in *Istituzioni, società e potere nella Marca Trevigiana e Veronese (secoli xiii-xiv)*. *Sulle tracce di G.B. Verzi*, a cura di G. Ortalli e M. Pozza, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 1988, pp. 305-320 (in particolare pp. 308-309, e 313-316); M. POZZA, *I proprietari fondiari in terraferma*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, II, *L'età del comune*, a cura di G. Cracco e G. Ortalli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 661-680; M. POZZA, *Per una storia dei monasteri veneziani nei secoli viii-xii*, in *Il monachesimo nel Veneto medioevale*, a cura di F. Trolese, Cesena, Centro Storico Benedettino Italiano, 1998, pp. 17-38. Come segnalato da Lesley Ling, gli orientamenti geografici presi dagli investimenti fondiari degli enti ecclesiastici veneziani dipendevano anche da eventuali difficoltà politico-giuridiche incontrate in alcuni settori territoriali rispetto ad altri. Ad esempio, la legislazione contraria all'alienazione a stranieri di terre del distretto, promulgata a Treviso e a Ferrara nel corso del Duecento, indirizzò gli investimenti ecclesiastici veneziani soprattutto nel padovano, dove pure vigeva un divieto di acquisto veneziano indirizzato però solamente ai laici. Dopo il 1335 fu Venezia impedire più severamente gli acquisti immobiliari nel padovano, che in effetti cessarono di colpo. Forse questo spiega la deci-

quanto oggetto di frequenti e mai definitive determinazioni territoriali, era fuori discussione almeno a partire dal IX secolo. I monasteri veneziani, bisognosi come tutti gli enti ecclesiastici di un supporto fondiario che consentisse il mantenimento dei religiosi, ebbero dunque a disposizione questa prima area di espansione, e non mancarono di approfittarne, tanto da riuscire a comporre quello che è stato definito il «contado invisibile» di Venezia<sup>26</sup>. Come si vede, pur non escludendo affatto che gli acquisti di terre operati dagli enti veneziani nell'immediata terraferma comportassero calcolate ricadute politiche (basti pensare al ruolo svolto dai possessori del monastero di S. Ilario nella questione cosiddetta del 'delta ilariano', scoppiata alla metà del XII secolo tra Padova e Venezia a causa degli interventi sul corso dei fiumi Brenta e Tergola in prossimità delle lagune, nel territorio di insediamento patrimoniale del cenobio<sup>27</sup>), penso che all'origine di questi investimenti vi fossero in primo luogo necessità di approvvigionamento e scelte di strategia patrimoniale - complessivamente autonome - dei monasteri coinvolti.

Più articolato appare invece il quadro definito dalle acquisizioni monastiche veneziane nell'Egeo, in particolare dopo la IV crociata (1204). Disponiamo, a questo riguardo, dello studio recente sulla proprietà ecclesiastica

-----

sione del monastero di S. Mattia di Murano, come vedremo, di procedere proprio in quell'anno alla costituzione del suo nucleo patrimoniale istriano.

<sup>25</sup> Il *Pactum* è edito in *Pacta et praecepta Venetica*, ed. A. BORETIUS, V. KRAUSE, in *MGH. Legum sectio II, Capitularia regum Francorum*, II, 1, Hannoverae 1890, n. 233, pp. 130-135; per i conflitti tra Venezia e il patriarcato di Aquileia si veda P. CAMMAROSANO, *L'alto medioevo*, cit., pp. 112-115; riguardo alla 'guerra dei confini' si veda P. SAMBIN, *La guerra del 1372-1373 tra Venezia e Padova*, Venezia, Deputazione di Storia patria per le Venezie, 1948; inoltre, B. G. KOHL, *Padua under the Carrara. 1318-1405*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1998, pp. 103-243; e, da ultimo, R. SIMONETTI, *Terre mobili, confini, conflitti nel basso corso del Brenta in età medievale*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, XVII ciclo, 2005, pp. 264-285.

<sup>26</sup> S. BORTOLAMI, *L'agricoltura*, in *Storia di Venezia*, I, *Origini-età ducale*, cit., pp. 461-489 (e in particolare pp. 478-482).

<sup>27</sup> Si veda sull'argomento R. CESSI, *La diversione del Brenta e il delta ilariano nel sec. XII*, in *Padova medievale. Studi e documenti*, raccolti e riediti a cura di D. Gallo, I, Padova, Erredici, 1985, pp. 55-70; e anche S. BORTOLAMI, *Il Brenta medievale nella pianura veneta: note per una storia politico-territoriale*, in *Il Brenta*, a cura di A. Bondesan, G. Caniato, D. Gasparini, F. Vallerani, M. Zanetti, Sommacampagna (Verona), Cierre, 2003, pp. 209-238 (in particolare pp. 221-233); R. SIMONETTI, *Terre mobili, confini, conflitti*, pp. 112-135.

veneziana in Romània curato da Ermanno Orlando<sup>28</sup>. Nel caso considerato, se la crociata rappresenta uno spartiacque decisivo nella definizione della ‘geografia ecclesiastica veneziana’ nel Mediterraneo orientale<sup>29</sup>, comunque, tanto prima quanto dopo il 1204, «l’organizzazione ecclesiastica aveva continuato ad essere, nei disegni della città lagunare, uno dei mezzi privilegiati per consolidare i rapporti con le proprie colonie commerciali»<sup>30</sup>. Erano state, ad esempio, proprio le autorità pubbliche veneziane a promuovere direttamente gli insediamenti monastici costantinopolitani di alcuni tra i principali enti veneziani trasferendo loro beni (terre, case, botteghe, ecc.) di pertinenza dogale o comunale. Come ricorda Orlando, dunque, «la topografia dell’insediamento ecclesiastico veneziano a Costantinopoli, nei primi anni dell’impero latino, era stata tracciata esclusivamente per mano e volontà del potere pubblico»<sup>31</sup>. Peraltro, questo assetto era stato rafforzato dall’ordinamento speciale conferito alle dipendenze religiose d’oltre mare dei cenobi veneziani: le chiese affiliate, fossero chiese di quartiere con cura d’anime o dipendenze monastiche, erano state sottratte nel 1205 alla suffraganeità dal patriarca latino di Costantinopoli (Tommaso Morosini) per essere sottoposte alla dipendenza gradense, secondo quanto previsto da un privilegio concesso a Grado da Adriano IV nel 1157<sup>32</sup>. Quanto alla tipologia del patrimo-

-----  
<sup>28</sup> E. ORLANDO, «*Ad profectum patrie*». *La proprietà ecclesiastica veneziana in Romània dopo la IV crociata*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2005.

<sup>29</sup> Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, ciò che si verifica è una semplificazione nel quadro degli insediamenti religiosi. Prima del 1204 gli approdi religiosi “tradizionalmente veneziani” distribuiti dall’Adriatico meridionale fino al Bosforo erano numerosi: Durazzo (chiesa di S. Andrea e beni del monastero di S. Nicolò del Lido), Corinto e Sparta (chiesa di S. Nicolò), Tessalonica (chiesa gestita da S. Nicolò del Lido), Lemno (oratorio di San Biagio, di pertinenza di S. Giorgio Maggiore), Almiro in Tessaglia (chiesa di S. Marco, forse di pertinenza di S. Nicolò; San Giorgio, dipendente da S. Giorgio Maggiore; S. Nicolò, gestita dall’episcopato castellano), Abido, sullo stretto dei Dardanelli (chiesa di S. Nicolò), Rodosto (chiese di S. Giorgio e S. Maria), Rodi (S. Andrea, di pertinenza di S. Felice di Ammiana, e beni di S. Nicolò del Lido). Dopo la conquista di Costantinopoli il panorama delle chiese veneziane risulta concentrato nei siti di Tebe, Negroponte, Candia e naturalmente Costantinopoli. Gli enti ecclesiastici coinvolti sono ancora una volta in primo luogo S. Nicolò del Lido e S. Giorgio Maggiore, e poi S. Felice di Ammiana, S. Tommaso dei Borgognoni, la mensa patriarcale (Ivi, pp. 21–36).

<sup>30</sup> Ivi, p. 17.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 30 e ss.; la citazione si trova a p. 35

<sup>32</sup> Ivi, p. 67.

nio, pur con qualche differenza tra la situazione costantinopolitana e quella cretese, esso consisteva prevalentemente in investimenti urbani, ovvero in immobili destinati ad abitazioni o attività commerciali e manifatturiere, spesso dotati di piccole strutture portuali<sup>33</sup>. Infine, va messo in evidenza come le chiese dipendenti da enti veneziani nell'Egeo e nel Mediterraneo orientale svolgessero pienamente il servizio di cura d'anime, applicando in terra transmarina i modelli organizzativi desunti dalla madrepatria, sia pur con pochi (ma significativi) adattamenti alla nuova realtà<sup>34</sup>.

#### 4. La presenza monastica veneziana in Istria

##### 4.1. I primordi

L'infiltrazione monastica veneziana in Istria comincia ad assumere dimensioni rilevabili attorno agli anni in cui, dopo il silenzio e il distacco dell'XI secolo, riprendono i rapporti tra Venezia e le città istriane, attorno cioè alla prima metà del XII secolo<sup>35</sup>.

Prima di questa fase l'unica testimonianza al momento reperita è relativa ai benedettini di S. Nicolò del Lido, monastero fondato presumibilmente nel 1053<sup>36</sup>. Nel 1070 o 1072, infatti, al cenobio fu fatto dono dal vescovo di Trieste, Adalgerio, della chiesa S. Apollinare presso Capodistria con le vigne, gli oliveti, le terre coltivate nel luogo detto *Gascello*<sup>37</sup>. Si tratta di un'attestazione davvero precoce, rispetto a quelle riguardanti gli altri enti, anche considerato che questa proiezione adriatica del monastero si manifesta a poca distanza dalla sua fondazione (1053). Quali fossero le ra-

-----  
<sup>33</sup> Ivi, p. 39, pp. 90-93, e p. 110

<sup>34</sup> La chiesa di S. Acindino, ovvero la chiesa del patriarcato di Grado a Costantinopoli, fungeva da chiesa matrice del quartiere veneziano e forniva comunque i servizi di chiesa pievana a tutti i Veneziani presenti nella capitale d'oriente (Ivi, p. 70).

<sup>35</sup> Si veda una panoramica in B. BENUSSI, *Nel Medio Evo*, I, cit., pp. 280-283.

<sup>36</sup> F. UGHELLI *Italia sacra sive de episcopis Italiae, et insularum adiacentium*, v, Venetiis 1720, coll. 1216, 1219.

<sup>37</sup> F. BABUDRI, *Catasticum Histrie. Regesto di documenti riguardanti i beni di S. Nicolò del Lido di Venezia in Istria*, «Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria», 25 (1910), pp. 317-368 (cfr. p. 321 e p. 338). La data del 1072 è invece presente nell'edizione del CDI, I, p. 222, n. 107 (1072 maggio 2), che però non cita da documenti originali.

gioni che indussero il presule triestino a questa operazione non è dato conoscere. Se dobbiamo far riferimento alle condizioni di contesto, bisogna dire che esse sono ancora piuttosto fluide, e tutt'al più possiamo ipotizzare che il presule triestino intendesse guadagnarsi il favore della potenza marittima che da molto tempo forniva un contributo fondamentale alla lotta contro la pirateria adriatica.

Dopo la prima donazione le fonti non menzionano altre testimonianze di acquisti di monasteri veneziani in Istria per quasi un cinquantennio. La situazione muta nettamente a partire dal secondo decennio del XII secolo, e precisamente a partire dal 1114. Il primo luglio di quell'anno il vescovo di Parenzo, Pertoldo, faceva dono a S. Nicolò della chiesa di S. Anastasio, ubicata in un'isola che fronteggia la città, poi detta "San Nicolò *de Ultra*"<sup>38</sup>. Il 4 di luglio era invece il vescovo di Trieste, *Harvuicus*, a donare la chiesa tergestina dei Santi Martiri, in grave stato di degrado, al monastero di S. Giorgio Maggiore; a questa chiesa nel 1152 si aggiungeva la chiesa di S. Maria in Monte presso Capodistria, donata a S. Giorgio ancora una volta dall'episcopato triestino<sup>39</sup>. Nel 1135, poi la comunità di San Cipriano di Murano, dal 1098 affiliata all'abbazia cluniacense di Polirone (S. Benedetto Po, oggi in provincia di Mantova), era entrata in possesso della chiesa di Santa Maria e dei Santi Martiri Sisto, Felicissimo e Agapito, ubicata nella località di Sermino, presso il fiume Risano, offerta al cenobio muranese da un consorzio familiare capodistriano; con la chiesa venivano cedute una casa con solaio, una *curtis* con orto, vigne, terre e olivi, e una seconda casa nella nel luogo detto 'Grema', entro la città di Capodistria<sup>40</sup>.

Questi tre enti - S. Nicolò del Lido, S. Giorgio Maggiore e S. Cipriano di Murano - costituiranno le presenze monastiche veneziane più solide in Istria, sia dal punto di vista quantitativo, sia da quello della durata. Ad essi si affiancheranno altre istituzioni monastiche lagunari, a partire dalla ca-

<sup>38</sup> Ivi, p. 332, n. 1; CDI, I, p. 245, n. 122.

<sup>39</sup> *San Giorgio Maggiore*, cit., p. 239, n. 106; ivi, p. 496, n. 250.

<sup>40</sup> ASVe, *Mensa patriarcale, S. Cipriano di Murano*, b. 84, 1135 marzo 5. Il gruppo dei donatori era costituito da Adalpero, figlio di Artuico, la moglie Adhuga, la *consanguinea* Gisla e il nipote Adalgerio. Sull'affiliazione all'abbazia di Polirone, A. CASTAGNETTI, *Le dipendenze polironiane nella Marca Veronese fra XI e XII secolo*, in *L'Italia nel quadro dell'espansione europea del monachesimo cluniacense*, a cura di C. Violante, A. Spicciati e G. Spinelli, Cesena, Centro Storico Benedettino Italiano, 1985, p. 108. Su S. Cipriano vedi M. Pozza, *Per una storia dei monasteri veneziani*, cit., pp. 33-34.

nonica di S. Salvatore, antica parrocchia realtina convertita alla regola agostiniana per influsso del patriarca Enrico Dandolo attorno al 1140. Il primo documento istriano di S. Salvatore risale al 2 marzo 1212, e consiste nell'acquisto di una vigna in località *Cançano*, presso Capodistria<sup>41</sup>.

L'impegno di questi grandi enti - gli stessi che figurano come protagonisti della penetrazione fondiaria nel Mediterraneo orientale - apre quindi la via a tutti gli altri. L'elenco, all'attuale livello di elaborazione dell'indagine, comprende i monasteri di S. Daniele, S. Zaccaria, S. Michele in Isola di Murano, S. Mattia, S. Tommaso di Torcello (o "dei Borgognoni"), S. Giorgio in Alga<sup>42</sup>. Non ci soffermeremo in questa sede sistematicamente in una descrizione analitica dei possedi di ciascuno di questi monasteri; un'idea indiretta, a questo proposito, può essere desunta dalla mole della documentazione

-----

<sup>41</sup> ASVe, *C.R.S., S. Salvatore*, b. 21, t. 40, 1212 marzo 2, in *civitate Iustinopoli(s)*. I tomi 40 e 41 di questo fondo archivistico raccolgono i documenti istriani di S. Salvatore, rilegati in ordine cronologico. Il t. 40 riporta, prima di quello citato, altri documenti riguardanti il centro di Cittanova. In particolare, in una pergamena datata «1173 marzo, Rialto», il vescovo di Cittanova Domenico Magno dona al priore di S. Salvatore, Viviano, le pertinenze della chiesa di S. Angelo, sita nell'episcopato, già donata da un predecessore del vescovo al cenobio realtino. Tuttavia, l'atto è stato allegato alla silloge menzionata per errore, dato che la Cittanova menzionata non corrisponde alla sede diocesana istriana, bensì a Cittanova Eracliana, vescovado ubicato nella bassa pianura veneta tra le foci dei fiumi Piave e Livenza. Il vescovo Magno, peraltro, era stato priore della chiesa di S. Salvatore (P. F. KEHR, *Italia pontificia*, VII/2, cit., p. 78).

<sup>42</sup> Cito per ciascuno il primo documento noto relativo alla presenza in Istria: M. G. PASTORIO, *S. Tommaso dei "Borgognoni" abbazia cisterciense in Torcello (dalle origini al xv secolo)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Magistero, rel. P. Sambin, a.a. 1967-68, doc. n. 5, 1213 giugno 1 (ASVe, *S. Antonio di Torcello*, b. 1): Vitale Belgramone e la moglie Bontelda vendono a Vitale *de Prefaia*, canonico di Capodistria, acquirente a nome di S. Tommaso di Torcello, una casa a Capodistria; G. NALON, *Il monastero di S. Giorgio in Alga di Venezia dalle origini alla fine del sec. XIII*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. A. Rigon, a.a. 1998-99, doc. n. 9 (Città del Vaticano, *Archivio Vaticano, Nunziatura veneta* perg. 544/), 1217 febbraio 28: prete Pasquale Mauro, priore di S. Giorgio in Alga, compera una vigna a Capodistria; ASVe, L. LANFRANCHI, *Codice diplomatico veneziano, Corpus membranarum Italicarum*, 44 A, 1222 giugno, Rialto (Andrea Tron dal confinio di S. Giacomo dell'Orio dona a Lorenzo priore di S. Michele di Murano una vigna presso Capodistria, in località Roda); ivi, *Codice diplomatico veneziano, Corpus membranarum Italicarum*, 64, 1213 dicembre 20, Roma, Laterano (Lettera di Innocenzo III pp. al patriarca di Grado, con cui gli affida la composizione della lite vertente fra il priore di S. Daniele ed il vescovo di Cittanova circa la chiesa di S. Martino di Tripoli); S. Zaccaria, busta 33, 1280 maggio 14, in *monasterio Santi Zacharie de Veneciis* (Maria *de Cidha Nova* dona a S. Zaccaria tutti i suoi beni di Cittanova - Emona, prima di ritirarsi in monastero); S. Mattia di Murano, b. 14 perg., 1336 aprile 28 (Maffeo Venier, di Giacomo, vende al prete Cavazza, pievano di S. Giuliano, acquirente per S. Mattia, 7 vigne a Capodistria).

disponibile, che vede fino a questo momento censiti oltre 600 documenti, secondo una stima che possiamo supporre ancora integrabile in misura anche considerevole. Qui piuttosto analizzeremo, in alcuni campioni esemplificativi, le caratteristiche quantitative e le linee guida degli investimenti istriani per meglio comprenderne la natura.

#### 4.2 I patrimoni dei monasteri di S. Cipriano e di S. Mattia

I benedettini di S. Cipriano, come si è detto, approdarono sulle coste istriane nel 1135, acquisendo da subito la chiesa di Santa Maria e dei Ss. Martiri Sisto, Felicissimo e Agapito, e due case a Capodistria, nelle località di Sermino e di Grema. Vettore di questa presenza, come si è detto, fu dapprima il consortile di un tal Adalpero, che aveva il controllo dei beni in questione, compresa la chiesa. Doveva trattarsi, dunque, di un gruppo familiare di rilievo, presumibilmente in relazione con l'episcopato triestino (ancora Capodistria non era stata promossa a sede diocesana) e il capitolo della cattedrale, al quale Adalpero aveva pagato fino a quel momento come censo, per i beni poi ceduti a S. Cipriano, due staia di frumento e due orne di vino, da corrispondere alla festa dei Ss. Martiri<sup>43</sup>.

Gli atti immediatamente successivi, tra il 1135 e il 1145, testimoniano dello sforzo del cenobio di comporre attorno alla chiesa suddetta un nucleo patrimoniale coerente<sup>44</sup>. Spicca, nel novero delle transazioni che riguardano questo progetto, l'intervento diretto del vescovo di Trieste, Detemaro: in tre diverse riprese, una nel 1135 e due nel 1145, il presule interviene donando tutta la terra «territorio nostre ecclesie in nostris partibus, in loco qui dicitur Sermino, secundum quod ego feci designari predicto Almerico vestri vice Michaeli vestro monacho», fatto salvo l'obbligo per i subentranti alla corresponsione annuale di quattro orne di vino alla vendemmia<sup>45</sup>. I tre documenti, pur presentando il medesimo contenuto sostanziale, si distinguono per alcuni elementi che necessitano di valutazione. Il primo, con data topica Murano, è rivolto al

-----  
<sup>43</sup> Vedi *supra*, n. precedente; inoltre, *S. Cipriano*, b. 84, 1135 maggio 4 (Adalpero e Aduga donano al priore Rodolfo una terra *de ollivis* e tutti i loro possedimenti nella valle del Risano).

<sup>44</sup> *San Cipriano*, b. 84, 1135 maggio 6 (Pulcherus, figlio di Eva, vende al monastero una vigna a Sermino sopra la chiesa di S. Maria, al prezzo di una marca d'argento); 1138 agosto 29 (Ingelfredo e la moglie Lazzara donano *post mortem* al priore Madeberto terre, vigne con olivi a Sermino).

<sup>45</sup> *S. Cipriano*, b. 84, 1135 novembre 1, e 1145 luglio 28 a e 1145 luglio 28 b.

priore Rodolfo (le abbazie affiliate a Cluny, com'è noto, non erano guidate da abati, ma da priori, poiché l'unico abate doveva essere proprio quello di Cluny, guida della congregazione); gli altri due sono rogati a Capodistria e sono rivolti l'uno a Madeberto, priore di S. Cipriano, l'altro (l'unico giuntoci in originale; gli altri sono in copia di fine Duecento) ad Uberto, priore della chiesa di S. Maria *de medio flumine* (ovvero di S. Maria presso il Risano), su petizione dello stesso Uberto («per interventum ac petitionem Uberti dilecti prioris»). Il perché di queste reiterazioni può essere spiegato col fatto che una volta acquisita la chiesa di S. Maria i monaci muranesi avevano provveduto a farne un loro priorato, operazione nel corso della quale era peraltro andata perduta la titolazione supplementare ai Ss. Martiri. A questo punto, il priore di S. Maria doveva aver chiesto di essere direttamente investito dei beni della chiesa triestina, o forse dal punto di vista procedurale era necessario che il vescovo rivolgesse direttamente la propria investitura anche a chi materialmente governava la chiesa e versava il canone; il vescovo Detemaro, quindi, provvide a rinnovare la concessione tanto a favore del priore di S. Cipriano, quanto a favore di quello di S. Maria<sup>46</sup>.

A questo *exploit* iniziale fa seguito un lungo silenzio documentario che, interrotto da una manciata di segnalazioni distribuite tra fine XII e primi decenni del successivo, si prolunga fino agli anni '70 del XIII secolo, quando il monastero appare impegnato in un intenso contenzioso con le istituzioni ecclesiastiche di Capodistria - promossa da Alessandro III a sede diocesana tra il 1166 e il 1177<sup>47</sup> - per i canoni che S. Cipriano era tenuto a versare loro, evidentemente in

-----

<sup>46</sup> Quest'ultima, però, fu effettuata in forma molto meno solenne della precedente: la intitutatio è qui ridotta al minimo, mentre nella precedente è retoricamente molto più elaborata. Il vescovo, ad esempio, si definisce con queste parole: «ego quidem Detemarus Dei gratia Tergestine sedis ecclesie antistes inclitus, illustri prosapia ortus, vir simplex et rectus». Evidentemente, l'investitura al priore giustinopolitano era stata effettuata in subordine rispetto a quella al priore muranese.

<sup>47</sup> P. F. KEHR, *Italia pontificia*, cit., p. 218, nn. 6 e 7. Il papa avrebbe istituito la sede di Giustinopoli fin dal 1166, secondo la cronaca di Andrea Dandolo; con maggior sicurezza sappiamo che nel 1177 papa Alessandro confermava al patriarca di Aquileia la suffraganeità della chiesa episcopale di Capodistria, retta però da Wernardo, vescovo di Trieste, dopo la cui morte i due episcopati si sarebbero potuti separare, se il patriarca lo avesse voluto. Ad ogni modo, dal 1186 sappiamo con certezza dell'esistenza di un vescovo giustinopolitano, Aldigerio (Ivi, p. 218, n. 9); confronta anche B. BENUSSI, *Nel Medio Evo*, I, cit., pp. 319-322. Il documento di conferimento della 'dote episcopale' da parte del comune di Capodistria al nuovo vescovo, nel 1186, è edito in CDI, I, p. 325, n. 172.

seguito al passaggio dei diritti sulla chiesa di S. Maria dalla diocesi di Trieste a quella giustinopolitana<sup>48</sup>. Dalla fine degli anni '70 comincia poi la serie abbastanza regolare di concessioni in affitto delle diverse parcelle del patrimonio e nel contempo il versamento del canone al capitolo di Capodistria<sup>49</sup>.

Per quanto riguarda le locazioni, possiamo individuarne fondamentalmente di tre tipi: quelle riguardanti appezzamenti già *advignati*, quelle *ad pastinandum*, ovvero le terre nude che dovevano essere messe a coltura, e quelle a cereali, di gran lunga le meno testimoniate. Le vigne erano solitamente vincolate al canone definito *curuscongium*, cioè all'obbligo di corrispondere «de quolibet curu uvarum dicte vinee unum congium vini»<sup>50</sup>. È questo il tipo di contratto al quale si fa riferimento in un blocco di rinnovi e dichiara-

-----  
<sup>48</sup> Nel settembre del 1272 a Capodistria, davanti alle alte cariche del capitolo della cattedrale, l'avvocato del monastero, Giovanni del fu Berto, impegnava S. Cipriano a versare al capitolo annualmente tre staia di frumento «nomine fictus possessionum dicti monasterii» (*S. Cipriano*, b. 85, 1272 settembre 24). Ma la cosa non era andata a buon fine e già l'anno dopo il monastero nominava un suo procuratore, il monaco Luca, per la lite in corso con il capitolo giustinopolitano, davanti all'arcidiacono di Castello, Giacomo, e al canonico di San Marco, Filippo Nicola (Ivi, 1273 maggio 12).

<sup>49</sup> I documenti di locazione, dalla fine del XIII secolo alla fine del XIV, si concentrano in due diversi periodi: dal 1280 al 1324 (21 locazioni) e tra il 1391 e il 1407 (11 locazioni). Più regolari sono le attestazioni relativi al versamento del canone di frumento (due staia e mezzo): tra il 1277 e il 1398 abbiamo 32 quietanze di versamento, distribuite abbastanza regolarmente nel periodo considerato, con un'unica significativa lacuna tra il 1295 e il 1333. La quantità non muta per tutto il periodo: due staia e mezzo di frumento (o 5 *meçenas*, mezze staia). L'ultimo canone, versato nel 1398, ci dice che il censo era stato trasformato in denaro: «libras undecim soldorum parvorum pro sextariis duobus e dimidio frumenti in racione et computo librarum quatuor et soldorum octo parvorum pro quolibet sextario» (Ivi, bb. 84-85; la citazione da b. 85, 1398 luglio 31). Per un riferimento sul valore del denaro all'epoca, per quanto approssimativo, si consideri che un appezzamento a vigna comprato dal monastero di S. Mattia presso Capodistria nel 1337, di dimensioni che ho stimato attorno ai tre ettari e mezzo (vedi *infra*), era stato pagato 120 lire di piccoli, ovvero circa 34 lire per ettaro. Dunque, il canone pagato da S. Cipriano doveva essere tutt'altro che simbolico, anche considerati gli sbalzi dei prezzi di un'epoca dai cicli economici molto variabili come quella in oggetto.

<sup>50</sup> *S. Cipriano*, b. 84, 1288 giugno 15. Se il conzo corrisponde a sei secchie, come in area veneta, allora esso equivale a circa 65 litri; vedi sull'argomento G. CAGNIN, *Nota metrologica*, in *Storia di Treviso*, II, *Il medioevo*, a cura di D. Rando e G. M. Varanini, Venezia, Marsilio, 1991, p. 546, dove però l'unità di misura della secchia è di 13 litri e quindi il conzo di 78; invece, secondo B. BENUSSI, *Ragguaglio delle monete dei pesi e delle misure per servire alla storia delle nostre province*, in «Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria», 40/1 (1928), p. 236, la secchia corrisponde a 10,74 litri (da cui il valore di 65 litri per il conzo).

<sup>51</sup> Ivi, *S. Cipriano*, b. 84, 1288 aprile 29, maggio 2, maggio 3 (3 documenti), maggio 21, giugno 15, agosto 28.

zioni di locazione effettuati tra l'aprile e il giugno del 1288, con cui il monastero affidava sette vigne ad altrettanti conduttori<sup>51</sup>.

A partire dalla fine del secolo XIII, e soprattutto, nei primi decenni del Trecento la tipologia contrattuale che emerge nei documenti, si modifica; fanno infatti una decisa comparsa le locazioni *ad pastinandum*, il cui oggetto era rappresentato non più da vigne, ma da semplici *terre* che si volevano dissodare e mettere a produzione, per lo più a vigna o ad olivo, o, come accadeva di sovente, a piantagione mista<sup>52</sup>. Questa fattispecie pattizia prevedeva una forte esposizione iniziale e un progetto calibrato negli anni. Il vigneto, infatti, comincia a dare frutto non prima di tre anni dal momento in cui viene piantato, e raggiunge un buon livello di produzione solo dopo cinque. La durata di questi contratti era dunque limitata a sei anni, un tempo attraverso il quale ci si garantiva che il locatario si sarebbe adoperato attivamente per portare la piantagione a un buono sviluppo produttivo, incentivato anche dal canone basso, il decimo. Nel 1317, ad esempio, il monastero cedette a un certo Pribiço di Gardina da Trieste una *terra* a Sermino, obbligandolo a *pastinare e advignare* a sue spese per sei anni, corrispondendo il decimo del vino alla vendemmia e impegnandosi a consegnare a sue spese il canone alla *canipa* o al *lignum* del monastero<sup>53</sup>; dopo i sei anni è probabile che si passasse al tradizionale contratto *ad curuscungium*, attestato almeno fino al 1398<sup>54</sup>.

Il caso di S. Mattia si distingue dal precedente innanzitutto per le modalità di costruzione del nucleo patrimoniale. Si tratta infatti di una operazio-

-----

<sup>52</sup> Si veda al riguardo M. L. IONA, *Urbaria Sanctorum Martyrum de Tergesto (secc. XIV-XV). I terreni del priorato*, Trieste, Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, 2004, pp. 26-45. Come si è detto, il *pastinatio* è un contratto che implica la messa a coltura di terreni abbandonati per lo più mediante la piantagione di alberi da frutto o vigne. Le fonti sovente indicano con la parola *vigna* anche la piantagione mista; ad es. «dompnus Morandinus Dei gratia abbas monasterii Sancti Cipriani de Murano (...) locavit ad laborandum usque ad tres annos proximos completos Andree filio condam Martini de Segnorìa de civitate Capitis Ystrie tres pecias vinearum positas in monte de Sermino (...); et predictus Andreas (...) promixit eidem domino abbate (...) reddere et solvere medietatem vini et de oleo olivarum dicto monasterio» (*S. Cipriano*, b. 84, 1297 [...] 15).

<sup>53</sup> *S. Cipriano*, b. 84, 1317 aprile 30. Il documento ci lascia peraltro intravedere alcune strutture di supporto della produzione - un magazzino e una nave da trasporto che faceva evidentemente la spola con la sede muranese - di cui il monastero era dotato. In *ivi*, b. 85, 1322 marzo 26, il locatario deve condurre il canone «ad domum sive ad canipam aut ad lignum deputatum pro dicto monasterio»: il magazzino doveva essere dunque una sorta di pertinenza della *domus* (vedi *infra*).

<sup>54</sup> *Ivi*, 1398 settembre 15.

ne esclusivamente trecentesca e motivata, a sentire il documento che apre la serie 'istriana' del fondo del cenobio, da ragioni legate ai bisogni interni del cenobio. Nel 1335, infatti, il capitolo del monastero incaricava il pievano della chiesa di S. Giuliano *de Palude*, Leonardo Cavazza, di origine istriana, di curare una operazione di investimento fondiario per il monastero stesso: avrebbe dovuto vendere terre aratorie, prative e incolte, boschi, paludi, e anche vigne nel territorio perilagunare a sud di Treviso, e comperare «*unam possessionem vinearum in partibus Istrie*». Tutto questo

«*consideratis expensis plurimis et gravibus quas dictum capitulum et monasterium omni anno pro conventu eorum patitur et substinet in vino emendo necessario pro ipso monasterio et conventu predicto (...), cum multo magis egeat possessione de qua vinum annuatim colligant et habeant quam possessione de qua frumentum colligant*»<sup>55</sup>.

E Leonardo Cavazza, nell'arco di due anni, attraverso diverse operazioni, procedette all'acquisto di otto vigne a Capodistria per complessive 742 lire, pagate con i ricavi delle vendite effettuate in territorio trevigiano<sup>56</sup>. Abbiamo provato a calcolare l'estensione degli acquisti effettuati, secondo le indicazioni di misura fornite dagli atti, nella consapevolezza che si tratta di un dato che, per ragioni di ordine vario - compreso un certo livello di approssimazione nel computo agrimensorio, trattandosi di appezzamenti dalla forma di poligoni quasi sempre irregolari -, deve essere preso con le dovute cautele<sup>57</sup>. Complessivamente, dunque, si sarebbe raggiunta la superficie di circa 19 ettari di vigna, divisi

-----

<sup>55</sup> S. *Mattia*, 1335 agosto 29. Dovettero giocare nella scelta di S. *Mattia* anche le disposizioni veneziane che vietavano severamente gli acquisti di terre nella terraferma controllata dagli Scaligeri (vedi *supra*, n. 24). Sul consumo di vino nei monasteri si veda G. ARCHETTI, *De mensura potus. Il vino dei monaci nel medioevo*, in *La civiltà del vino. Fonti, temi e produzioni vitivinicole dal Medioevo al Novecento*, a cura di G. Archetti, Brescia, Centro Culturale Artistico di Franciacorta e del Sebino, 2003, pp. 205-326.

<sup>56</sup> S. *Mattia*, 1336 aprile 28, 1337 giugno 1, 1337 ottobre 23.

<sup>57</sup> Gli atti di acquisto del monastero recano le dimensioni in «*pertice comunis*» degli appezzamenti interessati. Secondo il Kandler, la *pertica comunis* di Trieste e Capodistria corrisponde al triplo del *passus* romano (m. 1,74), come si è desunto dal rilevamento e dalla misurazione, nel 1766, della mezza *pertica* scolpita in pietra presso una delle porte di Trieste (cfr. P. KANDLER, *Metrologia antica nell'Istria. Pertica di Trieste detta del Comune*, in «L'Istria», VI/4, sabato 25 gennaio 1851 e sabato 1 febbraio 1851). Accettando questa valutazione la *pertica* di Capodistria risulterebbe corrispondere a m. 5,22, ovvero a circa due volte e mezzo la *pertica* veneta (m. 2,04).

in due blocchi: uno da cinque ettari, comperati al prezzo di sei lire di grossi, ovvero a 38 lire di piccoli per ettaro; l'altro di circa 14 ettari, comperati al prezzo di 550 lire di piccoli, ossia a 39 lire di piccoli circa per ettaro<sup>58</sup>. Questo 'zoccolo duro' subirà solo qualche sporadico ampliamento negli anni successivi del secolo XIV, tra il 1343 e il 1358, nel corso dei quali il monastero acquisisce altre due vigne e una *terra*, per una spesa complessiva di 302 lire di piccoli, ed inoltre una residenza in città, costituita da due edifici, ricevuti in dono da un certo Pietro *de Aselis* da Cremona e da sua moglie Clara<sup>59</sup>.

Quanto alle rese, dobbiamo ricorrere ad un confronto parallelo, non avendo al momento reperito libri di conti. Le vigne *de monte* possedute dal monastero veneziano di S. Zaccaria a Monselice, in territorio padovano, nel 1324 ebbero (in un anno fortunato, secondo la valutazione dello studioso) una resa di circa 36 ettolitri per ettaro<sup>60</sup>. Proiettando questo dato sulle vigne istriane di S. Mattia si desumerebbe una produzione di 684 ettolitri. A dar retta al documento del 1335 quel vino sarebbe servito alle necessità interne del cenobio, che contava in quella circostanza otto monaci, costituenti più dei due terzi del capitolo, e due anni dopo 14 monaci, ancora una volta più dei due terzi<sup>61</sup> del capitolo stesso. Ma anche computando un numero massimo di 20 monaci, si ottiene che avremmo un quantitativo di 34 ettolitri di vino per monaco all'anno, e naturalmente non si può pensare che questi fossero i consumi del monastero. E credo che questo dato non si modificherebbe significativamente se, interpretando in senso estensivo, fossimo in grado di includere nelle necessità del monastero anche quelle dei lavoratori, conoscendone il numero. Se consideriamo, infatti, che un boaro monastico dell'abbazia di S. Zaccaria riceveva a fine '300 sei mastelli di vino all'anno, ovvero circa 470 litri, il vino ipoteticamente prodotto dalle vigne istriane di S. Mattia avrebbe potuto soddisfare più di 140 individui; e si pensi che un'azienda di grandi dimensioni

-----

<sup>58</sup> Per avere un'idea delle proporzioni, si consideri che il prezzo di un bue, animale da lavoro di grande valore, poteva oscillare nel territorio padovano nel corso del Trecento tra le 45 e le 90 lire [K. MODZELEWSKI, *Le vicende della «pars dominica» nei beni fondiari del monastero di San Zaccaria di Venezia (sec. X-XIV)*, in «Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato veneziano», v-iv (1963-1964), II parte, p. 43].

<sup>59</sup> Ivi, 1343 agosto 28, 1351 dicembre 11 (una *domus solariata* e una *domus plana*), 1358 giugno 11 e 1358 ottobre 6.

<sup>60</sup> Il Modzelewski (ivi, p. 34) ha computato 30 carri (= 300 mastelli, ovvero 234 hl) di produzione vinicola per 15-18 campi padovani (campo padovano = 3862 mq).

<sup>61</sup> S. Mattia, 1335 agosto 29 e 1337 ottobre 23.

come quella che abbiamo usato come termine di paragone contava in quegli stessi anni non più di sette lavoratori stabili presenti nella casa padronale<sup>62</sup>.

Pur considerando dunque approssimative le valutazioni quantitative appena espresse, possiamo ritenere con buona sicurezza che una parte consistente della produzione vinicola istriana di S. Mattia finisse nel circuito commerciale alto adriatico, nel quale i monaci evidentemente occupavano un loro posto<sup>63</sup>.

Altri enti dovevano raggiungere, sotto questo punto di vista, posizioni ben più rilevate di quella di S. Mattia. A questo proposito, un'idea di quale dimensioni potessero conseguire gli investimenti monastici in Istria ci viene da una stima fornita a fine Duecento da un atto di richiesta di risarcimento prodotta dal monastero di S. Giorgio Maggiore per i suoi possedi di S. Maria in Monte, presso Capodistria: l'ammontare dell'entrata dichiarata è di tremila lire<sup>64</sup>. Come termine di confronto, si consideri che il più volte citato monastero di S. Zaccaria nel 1305 complessivamente disponeva di un reddito di 3597 lire, delle quali 1587 gli derivavano dall'affitto di 153 case a Venezia. A sentire la citata richiesta di risarcimento del monastero, dunque, dal nucleo fondiario

-----

<sup>62</sup> K. MODZELWSKI, *Le vicende della «pars dominica»*, cit., p. 36 e nota 114.

<sup>63</sup> Le modalità secondo cui si sviluppò questa vicenda appaiono in linea con quanto evidenziato da Antonio Ivan Pini in merito alle variazioni negli investimenti vinicoli tra XIV e XV secolo. Fu soprattutto la differenziazione dei noli, secondo il principio della loro commisurazione rispetto al valore dei beni trasportati, a favorire la specializzazione produttiva. Infatti, a partire dall'epoca considerata «la localizzazione dei vigneti e degli oliveti non sarà più fatta, com'era avvenuto per tutto il corso del Medioevo, in funzione del più prossimo mercato di consumo, ma piuttosto in funzione della migliore qualità, della resa del prodotto, della più promettente rendita fondiaria» (A. I. PINI, *Vite e vino nel medioevo*, Bologna, CLUEB, 1989, p. 33).

<sup>64</sup> *S. Giorgio Maggiore*, b. 116, s. d., n. 278 (senza data, ma attribuibile alla fine del XIII secolo): «Deo et vobis dominis arbitris et arbitratoribus electis a partibus conquerimus nos prior Ar. et Leonardus et Andreas, monaci monasterii Sancti Georgii Maioris de Veneciis, syndici et actores abbatis et conventus dicti loci nomine ipsorum abbatis et conventus et prefecti monasterii, de syndicis et capitulo ecclesie Iustinopolitane qui iniuste detinent et contra Deum et iustitiam reddere seu restituere contradicunt, ecclesiam Sancte Marie in Monte cum omnibus possessionibus et pertinentiis suis pertinet ad ius et proprietatem dicti monasterii Sancti Georgii et dictorum abbatis et conventus. Unde petimus et prout melius possumus instamus ut dictam ecclesiam sive monasterium cum omnibus fructibus seu redditibus perceptis et qui percepti potuerunt cum universis pertinentiis et possessionibus suis, scilicet vineis, terris, oliveris, nemoribus, et reddi atque restitui et plenarie satisfieri faciatis nobis sive alteri nostrorum et prefectis abbati et conventui nomine et vice monasterii nostri; fructus aut perceptos estimamus usque ad summam trium milium librarum venecialium; petimus eciam omnes expensas factas et faciendas occasione huius litis salvo iure addendi et minuendi in omnibus predictis».

di Capodistria S. Giorgio percepiva un'entrata - al lordo, s'intende - corrispondente all'affitto di circa 300 case a Venezia<sup>65</sup>. O ancora, si pensi che, per citare un esempio più prossimo all'area al centro del nostro interesse, una recente indagine ha messo in luce come il valore medio delle case a Trieste tra il 1325 e il 1330 si aggirasse tra le 65 lire di piccoli e le 150<sup>66</sup>.

L'investimento in Istria era dunque molto ricercato, e questo soprattutto in relazione al principale prodotto da esportazione di quella penisola, ovvero, come è evidente, il vino. È noto che il vino proveniente da quella contrada, la *Ribolla*, in particolare, era considerato, soprattutto nel Duecento, tra i più pregiati che si potessero trovare sulle tavole dell'intera Europa occidentale<sup>67</sup>.

-----

<sup>65</sup> K. MODZELEWSKI, *Le vicende della "pars dominica*, cit., pp. 15-16. Meno favorevole doveva essere la situazione per l'altro polo patrimoniale istriano di S. Giorgio, quello gravitante attorno alla chiesa dei Ss. Martiri di Trieste. Si veda sull'argomento M. L. IONA, *Urbaria Sanctorum Martyrum de Tergesto (secc. XIV-XV)*, cit., pp. 26-45, secondo la quale «Anche le rendite sull'insieme degli appezzamenti, che può sembrare cospicuo, tanto che in rapporto alle contribuzioni ecclesiastiche è definito (...) come la quarta parte di tutte quelle dovute nel vescovato di Trieste, non appiono, invece, tanto laute» (pp. 39-40).

<sup>66</sup> Una singola casa-torre, però, poteva arrivare a essere venduta al prezzo di 1300 lire di piccoli; D. DURISSINI, *Economia e società a Trieste tra XIV e XV secolo*, Trieste, Deputazione di storia patria per la Venezia Giulia, 2005, p. 197.

<sup>67</sup> Nel gennaio del 1239 Tommaso Morosini donava al monastero di S. Salvatore tutti i suoi beni istriani (vigne, campi, proprietà, orti, punti d'imbarco) stabilendo come uniche condizioni che «omni anno tempore vindemie ses anforas bone ribole pure de vineis prelibatis et si defecerit complere debetis de vestris vineis in Capite Istrie positis de bona ribola pura usque ad numerum de sex amforis vini et vestris expensis hic in Veneciis adducere et mihi vel meo misso sine aliqua condicione hic in Veneciis dum vixero assignare debetis et dare et insuper quinque medro (?) boni olei suo tempore omni anno tam de prefatis locis missis quam de vestris ita quod sit de Capite Istrie tantum mihi vel meo misso donec vixero vos cum vestris successoribus hic in Veneciis dare et conferre debetis vestris etiam expensis; iterum omnes nuces que in locis suprascriptis nascuntur et proveniunt omni anno suo tempore mihi vel meo misso donec vitam habuero vos cum vestris successoribus dare et deliberare debetis vestris etiam expensis hic in Veneciis». *S. Salvatore*, b. 21, t. 8, n. 50, 1239 gennaio. La ribolla ebbe un successo particolare proprio nel corso del Duecento, quando veniva annoverata tra i pregiati «vina navigata», i vini d'oltremare che giungevano per lo più dalla Grecia, da Creta, da Cipro. Sembra invece che nel Trecento essa avesse subito un certo declassamento, almeno nella terraferma trevigiana (cfr. G. M. VARANINI, *Aspetti della produzione e del commercio del vino nel Veneto alla fine del Medioevo*, in *Il vino nell'economia e nella società italiana Medioevale e Moderna*, Firenze, Accademia economico-agraria dei Georgofili, 1988, p. 68). Un sermone di Servasanto da Faenza, un francescano della seconda metà del Duecento, nomina la «Ribola» tra i quattordici da lui definiti come «vini magni valoris» (sette «temporalia», tra cui, appunto, la Ribolla, e sette «spiritualia»); confronta V. GAMBOSO, *I sermoni festivi di Servasanto da Faenza nel codice 490 dell'antoniana*, «Il Santo», XIII/1 (1973), p. 79 (ringrazio Donato Gallo per la segnalazione).

Tra i prodotti agricoli, il vino era comunque quello che consentiva i maggiori margini di guadagno, dato che si trattava di un prodotto che godeva di grande mercato<sup>68</sup>. La piazza veneziana doveva costituire, a questo proposito, una destinazione privilegiata, visto il tenore sicuramente alto, in quantità e qualità, della richiesta.

## 5. Valutazioni conclusive

Fin qui i dati economici e patrimoniali, o almeno alcuni dati. L'interrogativo che a questo punto si pone è se la massiccia espansione immobiliare dei monasteri veneziani in Istria possa essere collegata, oltre alle iniziative patrimoniali e mercantili enunciate, anche ai processi di riordino degli assetti politico territoriali nel quadrante alto adriatico a cui si è accennato in apertura di questo intervento.

Eravamo rimasti a questo proposito al conseguimento del titolo marchionale da parte del patriarca di Aquileia, nel 1209. Come già segnalato dal De Vergottini, però, alla formale subordinazione politica dell'Istria al patriarca, cioè all'impero, corrispondeva la sostanziale integrazione economica nel sistema veneziano, di cui in questo intervento si è cercato di illustrare un aspetto<sup>69</sup>.

Senza contare che, secondo il principio tipicamente medievale della compresenza sovrapposta e stratificata di molti livelli di potere, i Veneziani esercitavano per antica tradizione anche privilegi di ordine politico-militare, collegati alla supremazia marinara esercitata dalla città. Le diverse sfere di potere compresenti in Istria, per così dire, scivolavano una sull'altra, secondo un criterio dettato dalla funzionalità e dalla ripartizione delle competenze: Venezia garantiva la sicurezza sul mare e l'apertura degli interessi economici istriani verso l'Adriatico; il patriarcato aquileiese consentiva la collocazione politica delle città istriane entro la grande architettura assemblata dall'impero germanico, che ne diventava così un autorevolissimo tutore; alle istituzioni locali era demandata la gestione dell'amministrazione ordinaria e il governo effettivo delle comunità, oltre che il compito di mediare tra i potentati sovranazionali che, come si è visto, proiettavano qui

-----

<sup>68</sup> G. M. VARANINI, *Aspetti della produzione e del commercio del vino nel Veneto*, cit., pp. 61-89 (in particolare, pp. 74-84); IDEM, *Le strade del vino. Note sul commercio vinicolo nel tardo Medioevo (con particolare riferimento all'Italia settentrionale)*, in *La civiltà del vino*, cit., pp. 635-663.

<sup>69</sup> G. DE VERGOTTINI, *Lineamenti storici della costituzione politica dell'Istria nel medioevo*, I, p. 117.

i loro interessi egemonici. La stabilità dell'assetto così ottenuto risentiva però da un lato delle variazioni del quadro politico internazionale, dall'altro del costituirsi all'interno delle collettività locali di gruppi di pressione differentemente orientati. Il risultato nei decenni centrali della prima metà del Duecento è quello di una grande fluidità politica. Così, se dapprima Pola, Capodistria e Pirano accettano podestà veneziani e addirittura costituiscono l'*Universitas Histrie* sotto la guida del veneziano Tommaso Zeno (1230), nel decennio successivo il patriarca, coadiuvato dalle forze della coordinazione imperiale che lo sosteneva, tentò di rintuzzare questo tentativo di smarcamento attuato ai suoi danni dalle comunità della costa istriana, arginando, con alterno successo, le sempre crescenti infiltrazioni veneziane. Un episodio limite si verificò nel 1242, quando Pola si rifiutò di fornire la galea d'obbligo a Venezia, e venne per questo duramente attaccata dalla flotta lagunare e sottoposta ad una subordinazione ancora più rigida: le mura cittadine, appena distrutte, non si sarebbero potute ricostruire se non con l'autorizzazione di Venezia<sup>70</sup>.

Nella seconda metà del Duecento, venuto meno il titolo marchionale e estintasi con la dinastia Sveva l'aspirazione universalistica dell'impero, sotto la minaccia dell'espansione dei conti di Gorizia si susseguono a cascata le dedizioni a Venezia: nel 1267 è la volta di Parenzo (per tutelarsi contro Capodistria), nel '69 tocca ad Umago, nel '71 a Cittanova, nel '75 a Montona, nel '79 a Capodistria che trascina con sé nell'83 Pirano e Rovigno<sup>71</sup>. Salvo qualche sporadico episodio di insofferenza e qualche abbozzo di sviluppo autonomo, come quello di Pola ove si insediò nei primi decenni del Trecento la signoria cittadina dei Castropola<sup>72</sup>, tale situazione diventò irreversibile. Alla luce di questa parabola politica la penetrazione fondiaria monastica veneziana può essere vista sotto un altro angolo visuale? Certo, il primo dato

-----  
<sup>70</sup> Su tutti questi eventi rimando a *Istria nel tempo*, cit., pp. 216-218 e 229-234; per i dettagli, G. De VERGOTTINI, *Lineamenti storici della costituzione politica dell'Istria nel medioevo*, I, pp. 100-120.

<sup>71</sup> E. IVETIC, *Le città dell'Istria (1260-1330)*, in *Le città del Mediterraneo all'Apogeo dello sviluppo Medioevale: aspetti economici e sociali*, Pistoia 2003, pp. 79-80.

<sup>72</sup> *Istria nel tempo*, pp. 222-223. Per quanto riguarda Trieste, la situazione è più complessa e più sfumata ad un tempo, dato che autorità civili, episcopato e poteri esterni (il duca d'Austria, il patriarcato, Venezia) si confrontano in un gioco ricco di varianti, che sfociano nella dedizione al duca austriaco Leopoldo del 1382 (cfr. D. DURISSINI, *Economia e società a Trieste*, cit., pp. 218-239).

che balza agli occhi è che, per quanto detto, essa rappresentava un segmento rilevante dell'integrazione del sistema produttivo istriano nel circuito veneziano. Ma il senso complessivo da attribuire a questo fenomeno non è esclusivamente economico.

Lo 'sbarco' dei monaci veneziani sul litorale istriano, infatti, non avvenne senza contraccolpi sugli ordinamenti civili ed ecclesiastici locali. Quegli enti, infatti, per loro stessa natura erano fatalmente indotti ad allargare il tenore dei rapporti con i detentori del potere dall'ambito patrimoniale a quello più legato alle facoltà di governo. Si pensi, ad esempio, a questo dato: sovente, anche i monasteri che non dispongono di una chiesa in Istria riescono comunque a farsi investire dall'ordinario locale (nella fattispecie i vescovi di Trieste, Capodistria e Cittanova) dei diritti fiscali di decima e quartese<sup>73</sup>; e ancora, rapidamente questi monasteri interferiscono nella gestione della cura d'anime, sottraendo questa funzione al clero regolare locale. L'impatto di queste iniziative è evidente nel fittissimo contezioso - le liti giudiziarie - aperto specialmente nella seconda parte del XIII secolo, in primo luogo con le strutture ecclesiastiche urbane e in particolare con il clero dei capitoli della cattedrale e finanche con esponenti laici di gruppi di pressione locale. Ne fornisce un chiaro esempio una vicenda del 1293 del monastero di S. Giorgio Maggiore; pare che in quell'anno fosse stato fortemente messo in discussione il secolare patronato del monastero sulla chiesa di S. Maria del Monte di Capodistria, tanto che un gruppo di *domini* del posto avevano risolutamente ingiunto ai *parochiani* di non recarsi in chiesa ad ascoltare l'ufficio dal monaco di S. Giorgio; addirittura un padre non ave-

-----  
<sup>73</sup> Cfr. S. Salvatore, b. 21, t. 8, n. 31, 1223 gennaio, Rialto: "Nos Absalon Dei gratia Iustinopolitanus episcopus dilectis in Christo fratribus P(aterniano) priori domus Sancti Salvatoris Castellannensis diocesis et canonicis suis salutem in Domino. Cum dignum deputetur et iustum ut quibus de suis serviciis premia recipiat debita meritorum, nos beneplacita et preclara obsequia recollentes que nobis semper hactenus exhibuistis fideliter et devote grata vestris meritis pro ut in presenti possumus volumus respondere decimationem itaque vinearum vestrarum quas nunc in episcopatu nostro habetis et illarum quas insuper estis usque ad ducentarum librarum precium in antea auctore Domino aquisituri, vobis et domui vestre usque dum vixerimus remittimus et bono animo relaxamus, promittentes contra presentis pagine continentiam ullo tempore nos venturos et ut scriptum istud robur et firmitatem obtineat pleniorum"; per S. Michele in Isola cfr. S. Michele in Isola, b. 4 perg., 1247 ottobre 2, Capodistria; per S. Giorgio in Alga, cfr. G. NALON, *Il monastero di S. Giorgio in Alga di Venezia*, cit., doc. n. 28 (=Città del Vaticano, Arch. Vat., *Nunziatura Veneta*, perg. 560), 1224 aprile 23;

va potuto dare cristiana sepoltura alla propria figlia morta a sette anni, per timore dei *domini* sunnominati<sup>74</sup>. Ne desumiamo che la presenza monastica interferiva con forme di strutturazione degli ordinamenti di inquadramento della popolazione nelle quali organizzazione ecclesiastica e costituzione di elite locali convergevano, secondo un modello che doveva essersi affermato in tempi molto risalenti e che ancora evidentemente poteva emergere in situazioni di conflitto<sup>75</sup>.

Le conseguenze di queste interferenze potevano essere anche gravi. Nel 1232, ad esempio, nell'ambito di uno dei numerosi contenziosi aperti tra il monastero di S. Giorgio e il capitolo di Capodistria, quest'ultimo si era addirittura guadagnato la scomunica irrogatagli dall'arbitro nominato nella contesa, il vescovo di Caorle, giudice delegato dai cardinali Giacomo di Pellestrina e Ottone di San Nicola in Carcere Tulliano. E nell'analoga sanzione incorsero il decano e il capitolo di Capodistria anche nel 1275, questa volta in seguito alla pronuncia del vescovo di Cittanova, Bartolomeo, per

-----

<sup>74</sup> «(...) Discretus et religiosus vir dompnus Iulianus, monachus monasterii Sancti Georgii Maioris de Veneciis (...), parans se in dicta ecclesia more sacerdotali ad missam et divinum officium celebrandum, dixit et amonivit parochianos dicte ecclesie ante fores dicte ecclesie existentes ecclesiam intrare et divinum audire officium; qui respondentes dixerunt quod libenter intrarent et audirent divinum officium sed hoc facere non audebant quia domini Guillielmus de Marco, Petrus de Nopo, domina Dialerba et alii domini ville dicte ecclesie Sancte Marie in Monte prohibuerant ipsis parochianis quod non auderent intrare dictam ecclesiam nec missam seu divinum officium audire a dicto monacho vel ab alio qui nomine dicti monasterii Sancti Georgii vel abbatis eiusdem ibidem in dicta ecclesia divina officia celebraret, in banno duarum marcarum argenti; insuper dixerunt quod cum quedam puella sive filia unius parochiani dicte ville de septem annis mortua fuisset non fuit ausus pater eius inquirere aliquem sacerdotem ad sepulturam ipsius propter predictam inhibitionem ei et aliis factam » (*S. Giorgio Maggiore*, b. 116 perg., 1293 aprile II).

<sup>75</sup> Come si ricorderà, nel 1135 la chiesa di S. Maria *de Medio Flumine* era stata donata a S. Cipriano da un consorzio famigliare (vedi *supra*, nota 38 e testo corrispondente). Quanto alle circostanze di crisi, va detto che all'interno delle città istriane, e a Capodistria in particolare, operavano fazioni collegate a Venezia e al conte di Gorizia, la stirpe di avvocati del patriarcato aquileiese facente parte della costellazione signorile già sostenitrice dell'impero ed ora, nella fase post-sveva, impegnata in una competizione per l'affermazione di un proprio personale principato tra le Alpi orientali, la pianura veneto-friulana e l'Istria (si vedano i diversi saggi in: *Da Ottone III a Massimiliano I. Gorizia e i conti di Gorizia nel Medioevo*, a cura di S. Cavazza, Mariano del Friuli - Gorizia, 2004). Nel 1291, dopo un breve conflitto, era stata chiusa a Treviso una pace tra Capodistria, Trieste e il patriarcato di Aquileia, da un lato, e Venezia dall'altro (*Istria nel tempo*, cit., p. 221). Niente di più probabile che nel 1293 le tensioni in sede locale non fossero ancora sopite.

le *molestie* e le *iacture* inferte ai beni del monastero di S. Cipriano presso la chiesa di S. Maria *de Medio Flumine*<sup>76</sup>.

Le ricadute politiche di questi rapporti tra enti ecclesiastici delle due sponde adriatiche è più comprensibile se si pensa che anche quando, tra fine XII e inizio XIII, nei centri dell'Istria si formano gli istituti comunali, gli ecclesiastici continuano a svolgere un ruolo non secondario nel governo urbano: basti pensare che a trattare la pace con Venezia nel 1243, Pola inviò due canonici della cattedrale<sup>77</sup>. E ancora si pensi che nel 1224, il vescovo di Capodistria, Assalonne, rese solennemente pubblica la concessione del diritto di decima, attribuita l'anno prima al monastero di S. Salvatore «in consistorio comunis», davanti ai consoli della città e ai consulenti giuridici del comune. Si noti, peraltro, che il notaio Pietro, estensore dell'atto, si definisce contemporaneamente «sacri Bertoldi marchionis [*ovvero il patriarca di Aquileia*] notarius et nunc dicte civitatis cancelarius»<sup>78</sup>. Ancora una volta occorre mettere in evidenza, dunque, come istituzioni ecclesiastiche, poteri sovraordinati, istituzioni locali siano collegati circolarmente, per cui risultava difficile intervenire in uno degli anelli di questa catena senza coinvolgere tutti gli altri.

Come si evince dal documento appena citato, anche con le strutture organizzative urbane i monasteri dovettero stabilire ben presto relazioni dirette. I monasteri infatti manifestarono ben presto interesse per quelle infrastrutture urbane che nell'Istria di quei secoli erano sottoposte a disciplina collettiva: le case del porto, con i rispettivi punti di imbarco o i fondamenti delle saline, supporti logistici e commerciali fondamentali per un adeguato sfruttamento dei possessi fondiari. A titolo di esempio si consideri l'atto del 1226 con il quale il monastero di S. Salvatore entrava in possesso di un «fundamentum» ubicato nella palude presso Porta S. Tommaso, a Capodistria, confinante con il «portus comunis dicte Porte» e con la «domus et curia» dello stesso monastero. Ebbene, questa vendita necessitò anche dell'approvazione del podestà e dei consoli cittadini, trasmessa al catavero di Porta

-----  
<sup>76</sup> S. *Cipriano*, b. 85, 1275 aprile 4. La scomunica venne letta «in maiori ecclesia Sancte Marie» la Domenica delle Palme dal vescovo di Trieste, Arlongo.

<sup>77</sup> G. DE VERGOTTINI, *Lineamenti storici della costituzione politica dell'Istria nel medioevo*, cit., p. 117.

<sup>78</sup> S. *Salvatore*, b. 21, t. 8, n. 35, 1224 gennaio 27.

San Tommaso<sup>79</sup>. Non si comprendono le valenze insite in questa azione se non si considera quel tratto connotante dell'ordinamento giuridico medievale definito dagli storici del diritto come 'reicentrismo', ovvero quell'attitudine secondo la quale non sono le persone ad essere portatrici di diritti, quanto piuttosto le cose, i beni. I beni, infatti, per l'uso che se ne fa, sedimentano nel corso degli anni su loro stessi prerogative che derivano in primo luogo proprio dalle loro valenze utili<sup>80</sup>. Entrare in possesso di questi beni, dunque, comporta l'essere ammessi alla condivisione degli *iura* di cui l'oggetto del possesso è dotato, *iura* che sono prevalenti su quelli che connotano la condizione dell'acquirente. Se, come nei casi segnalati, tali diritti afferiscono ad una dimensione collettiva, ovvero comunale, ecco che il subentrante partecipa a sua volta di questa dimensione. In altre parole, l'accesso alle strutture residenziali, portuali e di stoccaggio collocava i monasteri veneziani nella sfera entro la quale venivano esercitati i diritti di governo locali, tanto che si rendeva necessario il passaggio attraverso un pubblico riconoscimento di questa nuova presenza.

-----

<sup>79</sup> S. Salvatore, b. 21, t. 40, n. 37, 1226 giugno 1: «Et cum nos Nicolaus (...) Iustinopolitanus potestas intellexerimus a consulibus qui pro tempore fuerant quod dederunt verbum Iohanni de Ambrosio cavederio supra dicte porte Sancti Tome ut venderet paludem quam Iohannes Nichola emit a dicto cavederio, nobis certificatis per predictos consules silicet Iohannem de Ingaldeo et Ginannum de Aurio, damus verbum et licenciam auctoritate comunis Iustinopolitani Iohanni Nicola facere supradictam vendicionem et datam priori et ecclesie Sancti Salvatoris de Veneciis». Confronta anche M. G. PASTORIO, *S. Tommaso dei "Borgognoni" abbazia cisterciense in Torcello*, cit., doc. n. 9, Capodistria, 1 gennaio 1220 (= ASVe, *S. Antonio di Torcello*, b. 1): il comune di Capodistria, rappresentato dai capi della contrada di Porta S. Pietro, vende al monastero di S. Tommaso un *passus de aqua et palude* confinante con analoghi *passus* di privati e del monastero stesso, e con l'«aqua salsa comunis»; inoltre, G. NALON, *Il monastero di S. Giorgio in Alga di Venezia dalle origini alla fine del sec. XIII*, cit., doc. n. 24 (= Città del Vaticano, *Archivio Vaticano, Nunziatura Veneta*, perg. 556), 1222 marzo 25: il priore di S. Giorgio in Alga di Venezia compera dal *cavederius* della porta di San Pietro, venditore «una cum vicinis suis», due passi e mezzo di palude «in hac predicta civitate de foris civitate muri in predicta porta Sancti Petri prope vestram ripam (*del monastero*) in longitudinem (...) de uno ex anculis vestris usque ad allium»; confina con il porto di Venerio *Wecemannus* «cum suis consorcibus» e con il «molum comunis»; S. Michele in Isola, b. 4 perg., 1228 aprile 8: i consoli di Capodistria autorizzano Aldegarda del fu Giovanni Cavaliro a vendere al priore di S. Michele in Isola di Murano la metà di una casa sita presso il mare, e un casale presso la porta Busardaga che era stato il magazzino del padre («canepa»), con due parti di *ripa*, ovvero di banchina portuale, ubicati sotto il casale e pertinenti allo stesso magazzino presso la porta; confina con altre case, magazzini e porti, tra i quali anche il «comune portum cum suis consorcibus».

<sup>80</sup> P. GROSSI, *L'ordine giuridico medievale*, Roma, Laterza, 2006<sup>2</sup>, pp. 72-85.

Forzare la rete ecclesiastica istriana attraverso l'infiltrazione patrimoniale, dunque, significava anche per i monasteri diventare una controparte ineludibile delle istituzioni civili e comunali istriane, una controparte che era però anche 'parte' di quelle stesse istituzioni. Non possiamo dire certo che fosse stato esclusivamente questo fenomeno ad aprire la via all'egemonia politica veneziana in Istria. Ma certo, esso rappresentò un momento di una colonizzazione strisciante che agevolò sul piano ecclesiastico, su quello politico e su quello economico l'inserimento entro il sistema veneziano delle città della costa istriana.

#### EXPANSION OF PROPERTY OF VENETIAN MONASTERIES IN ISTRIA (12TH-14TH CENTURY)

Between the xiith and the xivth century all the main Venetian monasteries made use of a remarkable part of their resources to buy houses and lands located especially in the cities of the Istrian coast and in those territories between Trieste and Pola, where the monasteries were able to extend their power.

This macroscopic phenomenon had relevant consequences as regards both economical and political point of views.

In fact, the penetration of the monastic landed property helped Venice to attract the Istrian cities, subjected to the control of the patriarchate of Aquileia since the 1209, that is of the German Empire. This phenomenon happened thanks mainly to the relationships between monasteries and both ecclesiastical and lay Istrian authorities, in order to regulate the management of property. At the same time, the economy of the Istrian coast was stimulated by the monks' deeds, in order to increase first of all the wine production. Many contracts of that period, which are still kept in the Archivio di Stato of Venice, clearly demonstrate this fact.

So, even through the monastic economy, the main resources of Istrian agricultural production were carried towards the great Adriatic trade, whose main driving-force was Venice, as it was both place of consumption and basic commercial knot of the Western countries.

As for the political aspects, it seems necessary to point out that the expansion of the landed property of the monasteries in Istria preceded the statement of the hegemonic power of Venice in that territory and it proceeded at the same pace too. This hegemonic power took definitely place in the second half of the XIIIth century.

Federica Toniolo

Università di Padova | *Original scientific paper*

---

La relazione intende riflettere ed offrire spunti di discussione sulla circolazione e l'uso del modello nei manoscritti miniati, durante il Medioevo e il Rinascimento nell'area Adriatica. Verranno esaminati alcuni esempi di manoscritti miniati ora in Biblioteche croate eseguiti in Italia settentrionale principalmente in area veneta e bolognese. La maggior parte dei codici sono liturgici Libri Corali, Salteri e Libri d'Ore ma verrà esaminato anche un caso di manoscritto umanistico oggi a Trogir miniato dal celebre miniatore veneziano Cristoforo Cortese.

## MANOSCRITTI MINIATI DI AREA VENETA E PADANA NELLE BIBLIOTECHE DELLA CROAZIA: alcuni esempi dal XIII al XVI secolo

Da un po' di tempo, anche grazie ad un progetto di Ateneo dell'Università degli Studi di Padova<sup>1</sup>, mi sono occupata di manoscritti di area veneta e padana conservati in biblioteche croate, concentrandomi soprattutto sulla serie di libri corali conservati in San Francesco a Zara. Ho già esposto i risultati della mia ricerca nella relazione della giornata di studi padovana del 2005 ed anche nelle schede sugli Antifonari zaratini che, grazie al prof. Nicola Jaksic, ho potuto scrivere per la mostra sull'arte sacra in Croazia attualmente in corso a Zagabria<sup>2</sup>. In questa occasione voglio invece presentare alcune osservazioni e soprattutto nuove attribuzioni riguardo ad altri esemplari. Alla base della mia ricerca sta, come nel caso della serie zaratina, il fondamentale catalogo dei manoscritti miniati conservati in Dalmazia

---

<sup>1</sup> Mi riferisco al progetto di Ateneo dell'Università degli Studi di Padova dal titolo *Arte e committenza nei conventi degli ordini mendicanti in Istria e Dalmazia tra XIII e XIV secolo: centri, opere e maestri*, responsabile scientifico prof. G. Iovanna Valenzano.

<sup>2</sup> F. TONIOLO, *Liturgia in figura: le miniature dei Corali di San Francesco a Zara*, in *Letteratura, arte e cultura italiana tra le sponde dell'Adriatico*, Atti della giornata di studio, 28 ottobre 2005, a cura di L. Borsetto, Padova 2006, pp. 39–67 e *The first five centuries of Croatian Art*, catalogue of the exhibition, edited by N. JAKŠIĆ, Zagreb, Galerija Klovičevi dvori, 19 September – 26 November 2006, Zagreb 2006, pp. 266–273, nn. 65 e 66 (schede di F. Toniolo).

e in Istria pubblicato da Folnesics nel 1917, come sesto e settimo volume nella prestigiosa collana curata da Franz Wickhoff e Max Dvorak dedicata alla catalogazione completa dei manoscritti miniati conservati nell'impero asburgico<sup>3</sup>. Inoltre vanno citati per la loro importanza il catalogo della mostra sulla miniatura a Zagabria del 1964, il libro di Anđelko Badurina, *Illuminated manuscripts in Croatia* del 1995 e il catalogo della mostra tenutasi a Venezia nel 2001 *Tesori della Croazia*<sup>4</sup>.

Nel Trecento, soprattutto le comunità francescane e domenicane dalmate, sembrano essere interessate al nuovo linguaggio della scuola bolognese, la cui fama, proprio al principio del Trecento, è attestata anche dal giudizio sul miniatore Franco bolognese dato da Oderisi da Gubbio nell'XI canto del Purgatorio «più ridon le carte che pennelleggia Franco bolognese». Qui a Franco viene attribuito, come a Giotto, il merito di aver creato un nuovo linguaggio che rinnovava e superava in miniatura la precedente tradizione.

Proprio a Nerio, un miniatore bolognese del tempo di Franco, è possibile attribuire, come già segnalato da Massimo Medica, le miniature dei Graduali di San Francesco a Zara<sup>5</sup>. Nelle splendide iniziali della serie il ritmo rallentato e la solennità delle figure ancora evidenziano il debito di Nerio verso Jacopino da Reggio, probabile suo maestro, attivo a Bologna a fine Duecento, ma dimostrano anche, sebbene in nuce, la maturazione in senso giottesco. Il confronto con Giotto appare ancora più chiaro nelle opere mature di Nerio, tra cui il Giustiniano della Bibliothèque nationale de France di Parigi (Ms. Latin 8941), firmato dallo stesso miniatore e dunque opera autografa, che va usata come prova per l'attribuzione delle miniature di Zara. Allo stesso Nerio, che i documenti attestano essere già morto nel 1320, va attribuito anche l'Antifonario del Tempo dall'Avvento al Sabato Santo, in uso,

-----

<sup>3</sup> H. FOLNESICS, *Die Illuminierten Handschriften in Dalmatien*, Leipzig 1917 (Beschreibendes Verzeichnis der Illuminierten Handschriften in Österreich, VI).

<sup>4</sup> *Minijatura u Jugoslaviji*, Zagreb, 1964; A. BADURINA, *Illuminated manuscripts in Croatia*, Zagreb 1995; *Tesori della Croazia: restaurati da Venetian Heritage*, Venezia 2001. Purtroppo alcuni dei manoscritti di cui parlerò non ho ancora potuto vederli di persona e di essi non possiedo un completo apparato fotografico.

<sup>5</sup> Per Nerio cfr. M. MEDICA, *Nerio*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, pp. 820-821 e per l'attribuzione dei Graduali di Zara: *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra, a cura di M. Medica con la collaborazione di S. Tumidei, Bologna, Museo Civico Archeologico, 11 aprile-16 luglio 2000, Venezia 2000, pp. 379-380, scheda n. 124 (di M. MEDICA)



Fig. 1: Nerio, *Antifonario*, Sebenico, San Francesco, Cod. 65, f. 15r, iniziale A con Cristo in Maestà adorato da santi

per il canto dell'Ufficio divino, presso la comunità francescana di Sebenico e tuttora ivi conservato (Cod. 65)<sup>6</sup>. Il foglio 15r con il responsorio per la prima domenica di Avvento, è quasi interamente occupato dalla grande iniziale *A* (*Aspiciens a longe*), posta entro riquadro e raffigurante Cristo in Maestà adorato da due santi (Fig. 1). Caratteristici del miniatore sono la forte espressività nei volti, l'uso di cromie accese ed anche l'ornato con grandi foglie che si arrotolano formando medaglioni contenenti motivi a biacca, ricci, virgole e motivi pseudocufici. Un confronto per provare la paternità è credo quello con alcune iniziali ritagliate eseguite nel secondo decennio del Trecento quali ad esempio il cutting con le *Marie al Sepolcro*, conservato al Metropolitan Museum of Art di New York. Simili le figure, soprattutto nella resa dei manti morbidamente chiaroscurati e dei tratti dei volti, con gli occhi fortemente contornati; identico l'ornato che, come a Sebenico, anche nell'iniziale oggi a New York, è realizzato con grandi foglie lanceolate o a cuore che nella parte superiore formano due grandi medaglioni con inserti pseudocufici.

Un'altra biblioteca che conserva importanti testimonianze della scuola bolognese è quella domenicana di Dubrovnik, una delle collezioni più ricche nell'area dalmata di cui esiste un catalogo sommario edito nel 1965 a cura di Kaepelli e Shooner per l'Istituto storico domenicano<sup>7</sup>. Vediamo ad esempio un'iniziale da un Antifonario (Cod. 85) con un'inedita iconografia di San Domenico che predica sull'albero (f. 61r) e una iniziale figurata con rappresentazione dell'autore di una *Summa confessorum* di Johanis Lectoris (Cod. 26, f. 105r)<sup>8</sup>. Come è tipico delle biblioteche francescane e domenicane, i libri per la liturgia erano conservati accanto ai libri di studio e di legge, usati nelle scuole teologiche per la formazione dei frati. Entrambe le miniature sono da ritenere eseguite da artisti bolognesi: l'una è assai vicina ai corali per San Domenico di Bologna e potrebbe risalire al primissimo Trecento, mentre l'altra sembra ormai cosa matura degli anni trenta del XIV secolo.

Di committenza francescana è un altro manoscritto certamente da ricondurre a Bologna. Si tratta del Breviario conservato presso la biblioteca

-----  
<sup>6</sup> H. FOLNESICS, *Die Illuminierten Handschriften*, cit., pp. 69-71, n. 25, fig. 81.

<sup>7</sup> TH. KAEPELLE, H.V. SHOONER, *Les manuscrits médiévaux de Saint Dominique de Dubrovnik, Catalogne sommaire*, Istituto storico domenicano Santa Sabina, Roma 1965.

<sup>8</sup> A. BADURINA, *Illuminated manuscripts*, cit., p. 81, Kat. 40, fig. 19 e Kat. 36, fig. 20.



Fig. 2: Giovanni di Antonio da Bologna, *Salterio*, Kampo (Rab/Arbe), San Francesco, Cod. n. 79, f. 57r, iniziale D con l'Insipiens

del convento francescano di Kampo nell'isola di Rab (Arbe) (n. 79) in cui opera Giovanni di Antonio da Bologna, un importante maestro attivo nella prima metà del XV secolo<sup>9</sup>. Formato presso Nicolò di Giacomo a inizio Quattrocento, Giovanni d'Antonio presto si aggiorna sulle componenti eleganti e sofisticate della miniatura tardogotica locale, rappresentate dall'opera del Maestro delle iniziali di Bruxelles. Nel *Salterio*<sup>10</sup> vediamo l'iniziale del Salmo 52 *Dixit insipiens corde suo* (f. 57r) miniata, in relazione al testo, con una immagine espressiva del folle. Infatti il salmo dice: «Dice lo stolto: Dio non esiste» (Fig. 2). I padri della chiesa ritennero l'*insipiens* un folle perché negando l'esistenza di dio si allontanava dalla volontà del Creatore; pertanto, già a partire da Salteri duecenteschi, l'*insipiens* viene presentato come un folle spesso quasi

nudo e calvo, con clava o bastone in una mano e espressione stralunata, ad evidenziarne la pazzia causata dalla volontà di rifiutare Dio. Nel basso medioevo e nel Quattrocento all'*insipiens* vengono anche attribuite le vesti

<sup>9</sup> H. FOLNESICS, *Die Illuminierten Handschriften* cit., pp. 162-163, n. 79, fig. 150 e A. BADURINA, *Illuminated manuscripts* cit., p. 84, Kat. 79, fig. 25; per l'attribuzione a Giovanni di Antonio e per un profilo del miniatore si veda M. MEDICA, *Giovanni di Antonio da Bologna* in *Dizionario biografico dei miniatori*, cit., pp. 283-285.

<sup>10</sup> Per l'illustrazione del *Salterio* si veda L. FREEMAN SANDLER, *Salterio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1999, pp. 281-288 ed anche F. MANZARI, *Illustrazione e decorazione dei manoscritti liturgici*, in *Iubilate Deo. Miniature e melodie gregoriane. Testimonianze della Biblioteca L. Feininger*, catalogo della mostra, a cura di G. Baroffio - D. Curti - M. Gozzi, Trento, 15 luglio-31 ottobre 2001, Trento 2001, pp. 127-147 e W. NOEL, *Psalters*, in *Leaves of Gold. Manuscript Illumination from Philadelphia Collection*, catalogo della mostra, Philadelphia Museum of Art, 10 march - 13 may 2001, Philadelphia 2001, pp. 44-54.

del giullare spesso in cammino con fardello da viandante sulle spalle, mantenendo però l'aspetto di stravagante follia che lo distingue<sup>11</sup>. Anche le altre lettere iniziali delle otto sezioni in cui era diviso il salterio liturgico, quelle cioè corrispondenti ai mattutini dei sette giorni della settimana e della sezione dedicata ai vesperi, sono figurate secondo il sistema dell'illustrazione *ad verbum*, danno cioè figurazione alle prime parole del testo. Ad esempio vediamo il *Salvum me fac* (Salmo 68) dove il salmista immerso nell'acqua, simbolo del peccato, chiede aiuto a Dio, in riferimento alle parole del Salmo «Salvami o Dio, l'acqua mi giunge alla gola. Affondo nel fango e non ho sostegno, sono caduto in acque profonde e l'onda mi travolge». Il Salterio di Rab è vicinissimo ad una serie di iniziali staccate da un Salterio pure ad uso francescano, oggi disperse in vari musei e collezioni private, tra le quali quella con il Salmista che si indica gli occhi (*Dominus illuminatio mea*) conservata al Museo Civico Amedeo Lia di La Spezia (Inv. 589)<sup>12</sup>. Identica la raffinatezza dei fregi dove, come nel Salterio di Rab, compaiono teste d'uomo e uccelli colorati; anche nelle figure si avverte lo stesso pathos espressivo irrobustito dal linearismo ricercato. Tra i fogli del Salterio disperso ve ne è uno, già a Berlino in collezione Paul Graupe, che mostra un'altra interpretazione a figura intera del folle sempre per il salmo *Dixit Insipiens* (Fig. 3). Giovanni di Antonio da Bologna fu attivo soprattutto per committenze francescane specie bolognesi, ma lavorò anche per gli olivetani di Ferrara per i quali presumibilmente negli anni quaranta eseguì due Salteri oggi al Museo Civico di Palazzo Schifanoia a Ferrara (Cod. I. Inv. OA/1314)<sup>13</sup>.

Credo che nei casi dei manoscritti citati non si possa pensare ad un arrivo dei maestri in terra dalmata ma piuttosto di scambi e circolazione di li-

-----

<sup>11</sup> D. J. CLIFFORD, *Iconographical Notes towards a Definition of the Medieval Fool*, in «Journal of the Warburg Institute», XXXVII, 1974, pp. 336-342; M. ASSIRELLI, *L'immagine dello stolto del Salmo 52*, in *Il codice miniato. Rapporto tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di Storia della Miniatura, Cortona 20-23 ottobre 1988, Firenze 1992, pp. 19-34; e, infine, S. PIETRINI, *L'antiliturgia della follia. L'iconografia dello stolto biblico nei manoscritti italiani*, in «Rivista di Storia della miniatura», II, 2007, pp. 39-48 con ulteriore bibliografia.

<sup>12</sup> A. DE FLORIANI, *scheda n. 34*, in *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Miniature*, a cura di F. Todini, Milano 1996, pp. 150-157, figg. 34 a-m, con attribuzione a Giovanni d'Antonio da Bologna (?) e riproduzioni comprensive anche dell'iniziale già in collezione berlinese citata poco oltre nel testo.

<sup>13</sup> *La miniatura a Ferrara. Dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, catalogo della mostra, a cura di F. TONIOLO, Ferrara, Palazzo Schifanoia 1 marzo - 31 maggio 1998, Modena 1998, pp. 80-83, cat. 2 e 3 (schede di M. Medica).



Fig. 3: Giovanni di Antonio da Bologna, foglio da *Salterio*, già Berlino, collezione Paul Graupe, iniziale D con l'Insiptens

bri tramite le comunità francescane e domenicane. A documentare l'arrivo dei Graduali di San Francesco a Zara, scartando una loro esecuzione in Zara, come ho già avuto modo di scrivere, è la presenza nelle litanie del Graduale segnato B di addizioni di mano più tarda di santi venerati in loco, come Crisogono e Donato, che appunto dimostrano un seriore adattamento al culto locale. Un'altra importante testimonianza di opera che raggiunse la terra dalmata, ma non fu ivi eseguita è quella del Graduale conservato nell'Archivio del Capitolo di Trogir datato 1372, studiato da Andrea de Marchi nel catalogo della mostra *Tesori della Croazia*<sup>14</sup>. Il codice è in parte dipinto da Andrea da Fermo, un miniatore marchigiano che appone la sua firma «Andreas de firmo» nella miniatura con la Pentecoste

al f. 206r entro iniziale S (*Spiritus domini replevit orbe terrarum*). Si tratta di un interessante caso di miniatura firmata, che attesta come nel Trecento vi fosse, persino in ambito provinciale, una crescente consapevolezza e autonomia dell'artista. Sebbene i miniatori ponessero il luogo d'origine accanto al nome quando operavano fuori dalla loro patria, ad attestare una esecuzione del manoscritto tra le Marche e l'Umbria è il fatto che nel codice intervengono altri miniatori di chiara formazione umbra, tra i quali la mano responsabile della miniatura con David e l'Eterno al f. 2v con *Ad te levavi Animam meam*, attiva in due Antifonari del Duomo di Urbino uno del 1348 e uno del 1350 (Museo Diocesano Albani, mss. 9 e 10). Ad indicare l'ambiente umbro è soprattutto l'ornato marginale a foglie spinose spesso di colore arancio, arricchito da medaglioni a cappi intrecciati e da fantastiche figure di uccelli.

<sup>14</sup> *Tesori della Croazia* cit., pp. 176–178, cat. 71 (scheda di A. DE MARCHI) con bibliografia precedente; inoltre per il miniatore si veda A. DE MARCHI, *Andrea da Fermo*, in *Dizionario biografico dei miniatori* cit., pp. 18–19.



Fig. 4: Miniatore veneziano, *Bibbia*, Dubrovnik, Biblioteca dei Domenicani, f. 428v, iniziale I, zoomorfa in forma di drago

(Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. lat. Cl. IX 28 = 2798), due dei capolavori della miniatura duecentesca marciana da poco emersa in tutta la sua pregnante bellezza e originalità grazie agli studi di Giordana Mariani Canova e Susy Marcon<sup>16</sup>. A tale gruppo va aggiunta la Bibbia oggi a Padova alla Biblioteca del Seminario Vescovile (cod. 230)<sup>17</sup> (Fig. 5). Le iniziali della Bibbia di

Ma veniamo a Venezia e al Veneto. Il rapporto tra le due aree altoadriatiche è certo preferenziale e bene attestato dalla presenza di numerosi manoscritti miniati da maestri veneti o comunque di cultura veneta. Principiando dal Duecento vorrei porre l'attenzione sulla Bibbia conservata presso la biblioteca dei Domenicani di Dubrovnik, ma proveniente, come indica una nota di possesso, del Convento domenicano di Santa Croce di Gravosa<sup>15</sup>. Le iniziali della terza parte del codice, da ricondurre ad un'unica mano, presentano, entro riquadri in lamina d'oro, figure di draghi ferini con lunghe code terminanti con foglie a palmetta (Fig. 4) che possono essere paragonate ad un gruppo di opere eseguite per la Basilica Marciana a Venezia. Mi riferisco al *Tractatus in Evangelium Sancti Marci* (Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. Z. 506 = 1611) e alle iniziali aggiunte in primo Duecento in un Passionario romanico della Basilica di San Marco

<sup>15</sup> H. FOLNESICS, *Die Illuminierten Handschriften* cit., pp. 129-131, n. 59, figg. 128-129.

<sup>16</sup> G. MARIANI CANOVA, *La miniatura nei libri liturgici di San Marco*, e S. MARCON, *I codici liturgici di San Marco*, in *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo*, a cura di G. Cattin, I, Venezia, 1990, pp.151-188 in partic. pp. 155-166 e pp. 191-272, in partic. pp. 224-229 con la descrizione codicologica e delle miniature dei due codici citati e numerose illustrazioni.

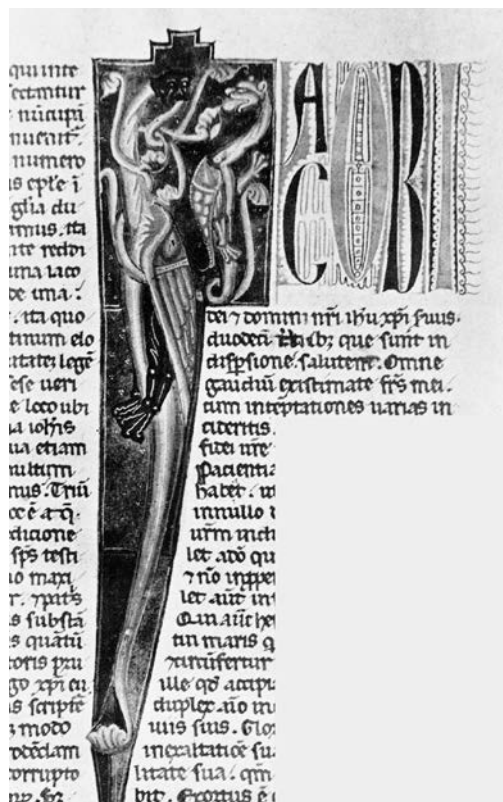


Fig. 5: Miniature veneziana, *Bibbia*, Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, cod. 230, f. 28v, iniziale I, zoomorfa in forma di drago

gruppo di opere e può essere datata nel terzo quarto del XIII secolo, epoca di esecuzione degli esemplari marciari.

Un artista veneziano che risulta ben documentato nei codici di biblioteche croate è Cristoforo Cortese, importante miniatore tardogotico attivo dalla fine del XIV secolo e morto a Venezia prima del novembre del 1445<sup>18</sup>.

Dubrovnik si apparentano al gruppo marciano nel lessico, nella qualità, nell'uso della lamina d'oro e nei colori vivaci e profondi, quasi di smalto. Identici gli animali dalla testa canina, dalla bocca spalancata a contenere una sfera, dalle lunghe code attorcigliate e terminanti in palmette. Vicinissime le zampe leonine e le ali d'uccello finemente segnate a biacca nella loro articolazione. Il lessico formale delle lettere è certamente connesso a quello dei manoscritti di San Benedetto in Polirone, tuttavia esso viene risolto con una raffinatezza di segno e un fulgore d'oro e di colori che richiamano il cosiddetto "precious stile" dei mosaici con i profeti del braccio longitudinale di San Marco. Pertanto non a caso si è parlato per tali miniature di stile prezioso. La Bibbia di Dubrovnik costituisce dunque un'importante aggiunta a questo

<sup>17</sup> *Calligrafia di Dio. La miniatura celebra la Parola*, catalogo della mostra, a cura di G. Mariani Canova, P. Ferraro Vettore, Abbazia di Praglia, 17 aprile - 17 luglio 1999, Modena 1999, pp. 117-118, cat. 12, (scheda di F. TONIOLLO)

<sup>18</sup> S. MARCON, *Cortese Cristoforo*, in *Dizionario biografico dei miniatori cit.*, pp. 176-180.



Fig. 6: Cristoforo Cortese, *Miscellanea*, Trogir, Archivio Capitolare, M. 181, f. 50r, iniziale M con ritratto

Di lui si conservano a Trogir almeno due opere autografe assai interessanti perché documentano due diverse fasi e due diversi esiti stilistici del miniatore. La prima è un *Messale* conservato all'Archivio Capitolare di Trogir in pergamena di 215 fogli (Cod. 19)<sup>19</sup>. Esso presenta decorazioni marginali in filigrana abitate da putti e angeli, tra cui quelle del foglio *incipit* del Messale, purtroppo in parte ritagliato e manomesso. Putto e angelo, ma anche la decorazione a foglie

leggere e biaccate, nonché le caratteristiche terminazioni in oro con piumaggio di penna, sono del tutto confrontabili con l'iniziale raffigurante le Esequie di San Francesco oggi nella collezione Wildenstain del Museo Marmottan di Parigi, opera capitale per la ricostruzione del *corpus* dell'artista in quanto firmata «Cristophorus de Cortesiis venetus»<sup>20</sup>. L'iniziale parigina viene collocata dalla critica dopo la metà del secondo decennio del Quattrocento mentre l'esecuzione del Messale di Trogir, per confronto con altre opere di Coretse, potrebbe collocarsi al principio degli anni trenta. Completamente diversa è invece l'altra opera, sempre conservata all'Archivio Capitolare di Trogir, attribuibile al Cortese (Fig. 6). Si tratta di un manoscritto contenente una miscellanea di autori classici e umanistici (Trogir, Riznica katedrale, M 181), splendido codice pergameneo di 67 fogli, certamente appartenuto all'umanista croato Petar Cipiko, della cui famiglia come è noto rimane ancora oggi il bel palazzo al centro della città<sup>21</sup>. L'umanista, come si ricava dalla sottoscrizione (c. 21 v), scrisse in parte il codice nel 1436. Al foglio 50r nell'iniziale M, in oro e ornata a

<sup>19</sup> A. BADURINA, *Illuminated manuscripts*, cit., p. 95, Kat. 170, con illustrazione.

<sup>20</sup> G. MARIANI CANOVA, *Miniatura e pittura in età tardogotica (1400-1440)* in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, Milano 1989, pp. 193-222, in partic. pp. 200-201, fig. 268.

<sup>21</sup> A. BADURINA, *Illuminated manuscripts*, cit., p. 96, Kat. 175, fig. 43., V. GLIGO, *Cipiko Petar*, in *Hrvatski biografski leksikon*, II, Zagreb 1989, pp. 681-682.

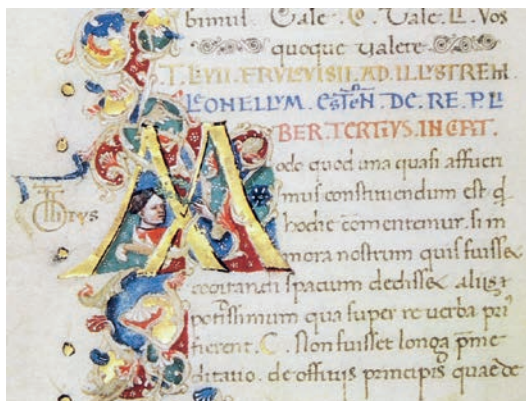


Fig. 7: Cristoforo Cortese, TITO LIVIO FRULOVISIO, *De re publica libri tres*, Reggio Emilia, Biblioteca Comunale Panizzi, ms. Turri, F 92, f. 95v, iniziale M con ritratto

bianchi girari - una decorazione a racemi bianchi in risparmiato su fondo a lacunari blu e verdi - appare un intenso ritratto d'uomo forse identificabile con Cicerone autore dell'opera che comincia in questa pagina. Lo stesso disegno dei racemi e delle foglie, ma anche una stretta somiglianza nella resa della figura si trovano in un esemplare del *De re publica* di Tito Livio Frulovisio della Biblioteca Comunale Panizzi di Reggio Emilia (ms. Turri, F 92), datato

dalla critica attorno al 1434-1436, momento in cui il Frulovisio si trovava a Venezia dove completò l'opera prima di partire per l'Inghilterra nel 1436 (Fig. 7). Il codice di Parma è dedicato a Lionello d'Este in un momento precedente la sua nomina a duca di Ferrara e dunque prima del 1441<sup>22</sup>. Ciò evidenzia come Petar Cipiko, umanista di rilievo, legato all'ambiente antiquario veneziano, fosse perfettamente aggiornato rispetto al gusto del più eletto umanesimo veneto e padano, rivolgendosi a Cortese e scegliendo una decorazione di schietto sapore antiquario come quella a bianchi girari. Tale ornato, che appare per la prima volta in codici fiorentini scritti nei primi anni del Quattrocento da Poggio Bracciolini, è infatti una libera interpretazione dell'ornato a tralci in risparmiato dei manoscritti romanici, gli stessi volumi presi a modello, proprio dagli umanisti del primo Quattrocento, per l'esemplazione della nuova scrittura umanistica, basata appunto sulla scrittura tardocarolina del XII secolo<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Per il manoscritto di Reggio Emilia si veda *La miniatura a Ferrara. Dal tempo di Cosmè Tura*, cit., pp. 79-80, cat. I (scheda di M. MEDICA) con illustrazione.

<sup>23</sup> Per l'ornato a bianchi girari fondamentale è il saggio di O. PÄCHT, *Notes and observations on the origins of humanistic book decorations*, in Fritz Saxl. *A volume of memorial Essays from his friends in England*, a cura di G. I. Gordon, London 1957, pp. 184-195. Si veda inoltre il più recente intervento di F. CRIVELLO, "Vetustioris literae maiestas": un manoscritto del Petrarca, gli umanisti e qualche osservazione sulle iniziali a "bianchi girari", in «Italia Medievale Umanistica», 44, 2003, pp. 227-234.



Fig. 8: Maestro di Pico, *Messale*, Krk, Vrbnik (Verbenico), f. 19r, fregio sui quattro margini e iniziale con Re David

E' del tutto plausibile, anche sulla base dei viaggi del committente, che il manoscritto di Trogir sia stato miniato per il Cipiko a Venezia o a Padova, dove nel 1439 venne scritta da frate Jacopo da Padova, su commissione dell'autore Siccio Polentino notaio e cancelliere della città di Padova, l'esemplare della vita di Sant'Antonio, del Beato Pellegrino e della Beata Elena Anselmini oggi conservato alla Biblioteca Antoniana (Ms. 559) che pure esibisce iniziali a bianchi girari attribuibili a Cortese e simili al codice di Trogir<sup>24</sup>.

Venendo al secondo Quattrocento assai interessante è il Messale della Biblioteca di Vrbnik (Verbenico) nell'isola di Krk<sup>25</sup> (Fig. 8). Nonostante il testo sia redatto in alfabeto glagolitico, antico alfabeto slavo usato soprattutto in codici liturgici, i fregi marginali con cornice in filigrana di penna arricchita da fiori multicolori, bottoni dorati, frutti e oculli, ma anche l'iniziale D con figura di Re David sono da attribuire al Maestro di Pico, artista attivo tra Ferrara e Venezia tra il 1460 e il 1505, cui la critica ha dato il nome di Maestro di Pico in relazione ad una *Historia Naturalis* di Plinio dipinta dal maestro nel 1481 per l'umanista e filologo fiorentino Giovanni Pico della Mirandola, oggi conservata alla Biblioteca Marciana (ms. Lat. Vi, 245=2976)<sup>26</sup>.



Fig. 9: Maestro di Pico, JACOPO DA VERRAZZO, *Legenda Aurea*, editore Gabriele di Pietro, Venezia, 1477, Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, Inc. FORC. M. 2. 22, fregio figurato sui quattro margini e iniziale P con Santi

<sup>24</sup> G. MARIANI CANOVA, *Manoscritti e incunabili miniati dal XV al XVIII secolo nella Biblioteca Antoniana*, in G. ABATE, G. LUISETTO, *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana col catalogo delle miniature*, 2 voll, II, Vicenza 1975, pp. 745-762, in partic. pp. 760-761, figg. 115, 117, tav. 8.

<sup>25</sup> A. BADURINA, *Illuminated manuscripts*, cit, p. 97, Kat. 181, fig. 79.

<sup>26</sup> Per il Maestro di Pico si veda soprattutto lo studio di L. ARMSTRONG, *Il maestro di Pico: un miniatore veneziano del tardo Quattrocento*, in «Saggi e memorie di Storia dell'arte», 17, 1990, pp. 7-39 e inoltre B. BENTIVOGLIO RAVASIO, *Maestro del Plinio di Giovanni Pico della Mirandola*, in *Dizionario biografico dei miniatori*, cit., pp. 635-642.

E' possibile dunque che anche libri in glagolitico, con ogni probabilità scritti in loco, venissero dati da miniare, probabilmente a Venezia, a artisti veneziani. Il confronto che propongo è con l'incunabolo attribuito al Maestro di Pico contenente la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine in volgare della Biblioteca del Seminario di Padova (FORC. M. 2. 22), eseguito per la famiglia veneziana dei



Fig. 10: Maestro delle Sette virtù, *Salterio*, Dubrovnik, Biblioteca Franciscana, Cod. A, f. 60v, iniziale A con san Girolamo intento a insegnare a due monaci certosini

all'*incipit* del salmo 129 «Mirabilia testimonia tua ideo scrutata est ea anima mea»<sup>28</sup>. Credo che l'immagine, di grande qualità stilistica, debba essere accostata al cosiddetto Maestro delle Sette virtù o Maestro del San Paolo certosino, attivo a Ferrara e a Venezia tra la fine dell'ottavo decennio e il 1485 circa<sup>29</sup>.

Cornaro<sup>27</sup> (Fig. 9). Si veda il modo di disegnare i fregi a filigrana sottile con fiori multicolori, ma anche si confrontino i volti dei santi. L'incunabolo è stampato a Venezia nel 1477 e dunque miniato poco dopo, datazione che potrebbe valere anche per la miniatura del Messale di Verbenico.

Voglio concludere con due opere che bene rappresentano l'alta qualità artistica raggiunta dalla miniatura veneziana tra lo scendere del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento.

La prima è il Salterio A conservato nella Biblioteca Franciscana di Dubrovnik (Fig. 10) che reca al f. 60 v una splendida iniziale con san Girolamo intento a insegnare a due monaci certosini

<sup>27</sup> Il codice è ancora inedito e verrà pubblicato tra poco nel Catalogo degli incunaboli della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova per il quale sto curando la parte riguardante le miniature. Per lo stemma cfr. MORANDO DI CUSTOZA, *Libro d'arme di Venezia*, Verona 1979, n. 936.

<sup>28</sup> A. BADURINA, *Illuminated manuscripts* cit., p. 79, Kat. 23, fig. 62.

<sup>29</sup> B. BENTIVOGLIO RAVASIO, *Maestro delle Sette virtù (Maestro del San Paolo Certosino)*, in *Dizionario biografico dei miniatori*, cit., pp. 579-583.



Fig. 11: Maestro delle Sette virtù, *Antifonario*, Ferrara, Museo Civico di Palazzo Schifanoia, Corale Certosino D, inv. n. OA 1332, f. 2r, iniziale E con San Paolo adorato da monaci certosini

Di questo miniatore, che a Venezia lavora in incunaboli giuridici a fianco di Girolamo da Cremona e Benedetto Bordon, vi mostro, a confronto con la pagina miniata di Dubrovnik, l'iniziale con San Paolo adorato da monaci certosini (Fig. 11), da un *Antifonario* del tempo d'Avvento dipinto per la Certosa di Ferrara attorno al 1480 (Corale certosino D, inv. OA 1332)<sup>30</sup>. La componente ferrarese, alla Ercole de' Roberti, si percepisce in entrambe le prove nel marcato espressionismo dei volti, nella stilizzazione delle figure, nell'andamento geometrico e innaturale dei panneggi, nelle teste sferiche dei monaci. Essa appare però congiunta a stilemi veneti quali il cromatismo e la profondità del paesaggio. Nelle due opere sono diversi i fregi e le iniziali fogliacee, da imputare forse a collaboratori. L'ornato di Dubrovnik trova riscontro con opere venete

degli anni ottanta mentre quello dell'iniziale con il San Paolo è prettamente ferrarese, ancora sulla scia degli ornati della bottega di Guglielmo Giraldi. L'altra opera è il piccolo *Libro d'ore* (cod. 8), pergameneo di 158 fogli conservato a Zara già schedato da Folnesics nel 1917 nella Biblioteca Paravia di Zara e di recente pubblicato da Emil Hilje nel volume *Slikarstvo* con l'odierna localizzazione alla Naučna Biblioteka (Research Library)<sup>31</sup>. Di esso vediamo alcune

<sup>30</sup> *La miniatura a Ferrara. Dal tempo di Cosmè Tura*, cit. pp. 257-259, cat. 55 (scheda di M. MEDICA) con illustrazione.

<sup>31</sup> H. FOLNESICS, *Die Illuminierten Handschriften*, cit., p. 58, n. 19, fig. 71 e E. HILJE, R. TOMIĆ, *Slikarstvo*, a cura di N. Jakšić, Zadar 2006, pp. 195-197, (scheda n. 066 di E. HILJE).



Fig. 12: Benedetto Bordon o Secondo Maestro del Canzoniere Grifo, *Libro d'Ore*, Zara, Naučna Biblioteka (Research Library), cod. 8, f. 89r, fregio sui quattro margini e iniziale con Re David.

delle carte più rappresentative, quelle cioè con iniziali figurate e fregi che si trovano agli *incipit* degli Uffici contenuti nel Libro d'ore. Con tale termine si intende il libro liturgico per la preghiera delle ore destinato ai laici e dunque contenente una versione succinta dei testi del Breviario. L'inizio delle ore della Vergine, con l'iniziale *S* (*Salve sancta parens*) (f. 59v) raffigurante la Vergine su fondo di paesaggio e uno splendido fregio marginale realizzato in oro di pennello su fondo rosso con racemi, trofei di vasi e mascheroni. Ancora vi mostro la carta *incipit* dei Sette Salmi penitenziali ove entro la *D* del salmo, *Domine ne in furore tuo arguas me*, appare Re David (f. 89r) (Fig. 12) e l'Ufficio dei Morti (f. 93r) con una vivissima raffigurazione del teschio entro la *D* di *Dilexi*.

Entrambe le carte hanno cornici dello stesso tipo dell'*incipit* delle ore della Vergine con decorazioni vegetali e vasi all'antica in oro su fondo verde e bordeaux. Siamo molto vicini all'opera del miniatore veneziano Benedetto Bordon cui il codice è stato attribuito da Susy Marcon<sup>32</sup>. L'artista, soprattutto negli anni novanta, come ad esempio nell'esemplare dell'Opera di Luciano, incunabolo stampato a Venezia nel 1494 e oggi a Vienna (Inc. 4.G.27), inaugura la tipologia di questi raffinati fregi a foglie di acanto, vasi e mascheroni su fondi di colori profondi<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> S. MARCON, *Una aldina miniata*, in Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano 1495-1515, catalogo della mostra, a cura di S. Marcon e M. Zorzi, Venezia 1994, pp. 107-133.

<sup>33</sup> S. MARCON, *Bordon Benedetto*, in *Dizionario biografico dei miniatori*, cit., pp. 121-125. Per il Luciano di Vienna si veda *Parole Dipinte. La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della



Fig. 13: Secondo Maestro del Canzoniere Grifo, ANTONIO GRIFO, *Canzoniere*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Z. 64, 4824, f. 233r, fregio sui quattro margini e vignetta con Trionfo di Anteros e di Venere Genitrice

dalla bottega del Bordon<sup>34</sup>. Uno di questi, cui la critica ha dato il nome di Secondo Maestro del Canzoniere Grifo perché autore di alcune pagine del *Canzoniere* del poeta cortigiano Antonio Grifo, mi sembra molto vicino

Anche la Vergine e il Re David non sono lontani dalle figure miniate da Bordon nel Luciano, una delle più alte prove della capacità di Bordon di inserirsi da protagonista nella corrente figurativa del primo Rinascimento veneziano, caratterizzato dalla perfetta sintesi cromatica tra luce e colore e dalla ricerca di una armonia tra uomo e natura, come in Giovanni Bellini e soprattutto in Cima da Conegliano, artisti più volte invocati per confronto con Benedetto Bordon. Non sono sicura però che il libro d'ore zaratino possa essere ritenuto opera autografa del miniatore. Il linguaggio di Bordon trovò immediata ricezione in ambito veneziano sia in opere della sua fiorente bottega, come ad esempio l'autore del codice contenente l'opera storica di Francesco Negri in lode del governo veneto dedicata al doge Loredan oggi alla Biblioteca Marciana databile al 1501 circa (Cod. Lat. VI, 6 = 2753), sia da altri maestri indipendenti

mostra, a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte, Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo - 27 giugno 1999, Modena 1999, pp. 404-405, cat. 171, (scheda di H. K. SZEPE).

<sup>34</sup> *Biblioteca Marciana, Venezia*, a cura di M. Zorzi, Firenze 1988 (Le Grandi Biblioteche d'Italia), p. 142, Tav. LXXX (scheda di S. Marcon).

all'autore del Libro d'Ore oggi a Zara. Di lui vi mostro la pagina con la raffigurazione del Trionfo di Anteros e di Venere Genitrice del *Canzoniere* Grifo marciano (It. Z. 64, 4824, c. 233r)<sup>35</sup> (Fig. 13). Il modo di condurre i fregi con vasi, foglie e mascheroni e i tipi dei volti, in particolare si confronta il barbuto Re David con Giove coronato del *Canzoniere* marciano, sono infatti molto vicini.

Già da questi pochi esempi risulta chiaro quanto il patrimonio dei codici miniati delle biblioteche croate sia cospicuo. Emerge altresì l'esigenza di studi più approfonditi che rendano conto del contenuto dei manoscritti, della loro scrittura delle caratteristiche codicologiche ed anche della lettura stilistica ed iconografica dell'apparto illustrativo, quest'ultimo da riconsiderare alla luce dei nuovi e numerosi studi sulla storia della miniatura usciti negli ultimi decenni. Molte delle opere da me presentate riguardano l'ambito veneto e in tal senso una sinergia tra l'Università di Padova e quella di Zara potrebbe risultare assai proficua per condurre queste ricerche.

#### ILLUMINATED MANUSCRIPTS IN NORTH ADRIATIC AREA NOW IN CROATIAN LIBRARIES: SOME EXAMPLES FROM XIII TO XVI CENTURY

This talk will reflect upon and propose new avenues of discussion about the circulation and use of models in illuminated manuscripts, during the Middle Ages and the Renaissance in the North Adriatic area. I will examine some examples of illuminated manuscripts now in Croatian libraries made by north Italian and Bolognese illuminators. Most of them are liturgical books Choir book, Psalter and Book of Hours but I will discuss also a case of a humanistic manuscript, now in Trogir, painted by the famous illuminator Cristoforo Cortese.

-----  
<sup>35</sup> *Biblioteca Marciana*, cit., p. 168, Tav. XCVII (scheda di S. Marcon). Per la lettura dell'opera del Secondo maestro del *Canzoniere* Grifo si veda G. MARIANI CANOVA, *Antonio Grifo illustratore del Petrarca Queriniano*, in G. FRASSO, G. MARIANI CANOVA, E. SANDAL, *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo Queriniano* G. V. 15, Padova 1990 (Studi sul Petrarca, 20), pp. 147-200, in partic. pp. 195-198 e tavv. 39-40.

Nelle tesorerie ecclesiastiche di Venezia e del Veneto si conservano numerosi esempi di arte applicata, fabbricati per lo più in argento dorato. Alcuni di questi oggetti possono essere collegati con oggetti d'arte della costa occidentale dell'Adriatico. In questa sede l'attenzione è fissata su sei reliquiari di cui quattro si conservano nel duomo di S. Maria Assunta a Chioggia, uno nel Museo Diocesano di Sant'Apollonia, ed uno nel Tesoro di San Marco, già più volte indagati, ed anche presentati nelle varie esposizioni (per esempio l'esposizione "Omaggio a San Marco" a Venezia nel 1994). Sono d'una fabbricazione specifica e costituiscono un tutto omogeneo nel contesto dell'oreficeria veneziana trecentesca. Sono stati interpretati come degli artefatti di una bottega operante a Venezia, benché sia stata osservata anche una certa loro similarità con alcuni artefatti dalmati dell'epoca. Nel presente articolo dimostriamo che questi reliquiari trecenteschi provengono da una città della costa orientale dell'Adriatico dove si conservano numerose opere simili. Inoltre, questi oggetti sono arrivati a Venezia negli ultimi decenni del Trecento come bottino di guerra, fatto riportato su questa interessante serie di opere artistiche dai cronisti e finora sfuggito ai ricercatori.

## UN GRUPPO DEI RELIQUIARI TRECENTESCHI DA CATTARO A VENEZIA E CHIOGGIA

È ampiamente noto che nel medioevo a Venezia furono raccolte e venerate numerose reliquie di santi. Collezioni di reliquie legate ai maggiori protagonisti della fede cristiana evocavano nei fedeli e nei pellegrini un forte sentimento religioso, aumentando, al contempo, il prestigio dei proprietari che detenevano questi beni. Appare superfluo ricordare in questa sede l'importanza e il ruolo che all'epoca le reliquie di San Marco rivestivano per la città lagunare: il santo era considerato il vero fondatore della comunità cristiana nell'Alto Adriatico ove, alcuni secoli più tardi, sarebbe nato il ducato di Venezia. Le reliquie, particolarmente rilevanti per le comunità medievali, erano custodite con particolare cura, ovvero in teche pregiate, lavorate in argento e oro, spesso ornate di pietre preziose. Tali contenitori, che custodivano parti del corpo dei santi venerati (nella maggior parte dei casi frammenti di ossa), assunsero progressivamente la conformazione anatomica dell'arto in essi custodito, ovvero una gamba, un braccio, una testa, un dito etc.



Fig. 1: Reliquiario di San Giorgio



Fig. 2: Reliquiario di Sant'Abdon

Nella presente relazione riporto alcuni reliquiari custoditi a Chioggia e a Venezia, a forma di gamba e di braccio. Tutti questi esemplari sono stati pubblicati e discussi nell'ambito della letteratura settoriale, prima di tutto nei cataloghi dei famosi tesori come quello di San Marco a Venezia<sup>1</sup> ed anche nei cataloghi delle mostre in cui vennero esposti<sup>2</sup>. È ampiamente accettata l'opi-

-----

<sup>1</sup> *Il tesoro di San Marco. Il tesoro e il museo* (a cura di H. R. Hahnloser), Firenze, 1971. p. 158.

<sup>2</sup> *Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa*, (a cura di H. Filitz & G. Morello), Electa, 1994. p 208-215.



Fig. 3: Reliquiario di San Teodoro



Fig. 4: Reliquiario di San Trifone

nione di R. H. Hahnloser che si tratta di un gruppo di oggetti preziosi, stilisticamente omogenei, caratterizzati da una lavorazione assai specifica che, per questo motivo, vengono trattati come oggetti d'arte applicata assegnati a *una bottega di orafi operante in Venezia nella prima metà del secolo XIV*<sup>3</sup>. Si tratta di reliquiari di forma anatomica (imitano gambe e braccia) con un'anima di

-----  
<sup>3</sup> Ibid.

legno coperta da lamine d'argento o, in alcuni casi, d'argento dorato. In particolare i quattro reliquiari a gamba (fig. 1-4) sono eseguiti in modo molto simile e differiscono solo nella piegatura, diversamente accentuata, del ginocchio. Sulla parte anteriore, perpendicolarmente al piede, tutti e quattro i manufatti presentano una fascia decorativa alta 37 mm in argento dorato lavorata a sbalzo. Questo fregio, decorato a doppi girali di foglie d'acanto con una palmetta più rigida e una più larga e morbida che racchiudono piccoli fiori cruciformi, è intersecato da altre tre fasce della stessa dimensione sulla caviglia, sotto il polpaccio e in corrispondenza dell'attaccatura del ginocchio. Per la realizzazione del piede affusolato in alcuni casi è stata impiegata una lamina del motivo decorativo a girali circolari delineati da un cordone. Soltanto il reliquiario di San Trifone, che proviene dalla chiesa di San Fantin a Venezia (poi trasferito nella vicinissima chiesa di Santa Maria del Giglio ed ora conservato al Museo Diocesano di Sant'Apollonia), mostra alcune caratteristiche differenti, sia nel rivestimento, che nella scelta dei motivi riportati sulla fascia decorativa. Infatti è completamente dorato e presenta una fascia ornata da un motivo vegetale costituito da girali di vite delimitati da un cordone<sup>4</sup>. Sembra che nella realizzazione di questa gamba sia stata dedicata un'accuratezza maggiore rispetto agli altri tre casi, ma di questo aspetto discuterò più avanti.

Il reliquiario dei Santi Sergio e Bacco di Chioggia, (fig. 10) conformato a braccio<sup>5</sup>, ripete la medesima decorazione, con una fascia di uguale larghezza che percorre tutta la lunghezza dell'avambraccio lungo la regione ventrale ed è intersecata da tre bande perpendicolari della stessa dimensione, e precisamente in corrispondenza del polso, del termine dell'avambraccio e della parte centrale. Tutti e cinque gli esempi hanno una porticina incernierata sulla fascia verticale che permette la visione delle reliquie contenute.

Due reliquiari conformati a gamba, quelli di San Giorgio e di Sant'Abdon e Sennen ed il reliquiario in forma di braccio dei Santi Sergio e Bacco si custodiscono nella cattedrale di Santa Maria Assunta a Chioggia<sup>6</sup>. Ma lo stesso tesoro conserva ancora un reliquiario che, sebbene mostri una for-

-----  
<sup>4</sup> H. R. HAHNLOSER, 1971, p. 157; *Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa*, 1994, p. 215 (scheda R. BARISON).

<sup>5</sup> P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, vol. I, 1905-1908 (ristampa Trieste 1973), p. 323; H. R. HAHNLOSER, 1971, p. 157; *Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa*, 1994, p. 214 (scheda R. BARISON).

<sup>6</sup> P. MOLMENTI, op. cit., p. 323. H. R. HAHNLOSER, 1971, p. 157; *Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa*, 1994, p. 214 (scheda R. BARISON).

ma diversa, in letteratura è interpretato come parte dello stesso gruppo<sup>7</sup>. Si tratta di un reliquiario (fig. 5) che nella sua forma riproduce il diadema regale utilizzato presso la corte di Bisanzio a partire da Alessio I Comneno usurpatore (1081-1118), tra undicesimo e dodicesimo secolo, tuttora conservato nella mitra della Chiesa ortodossa. Tale diadema deriverebbe da una calotta orientale di origine iraniana, area da dove provenivano anche i due martiri le reliquie custodisce.

L'iscrizione incisa sulla base menziona infatti i due santi ai quali era dedicato il reliquiario, Abdon e Sennen, principi orientali martirizzati a Roma al Colosseo nella metà del terzo secolo (253 sotto l'imperatore Decio). Le reliquie dei santi, il cui culto si celebrava a Roma il 30 luglio, furono trasferite dal cimitero di Ponziano nella basilica di S. Marco Evangelista al Campidoglio da papa Gregorio IV nel IX secolo.

Sulla sommità del manufatto si trova un'apertura circolare per la visione delle reliquie contenute. La decorazione è composta di otto registri sovrapposti. Quattro fasce floreali dividono altrettanti registri, due con iscrizioni sulla sommità e due registri figurati più in basso.

Il primo registro porta la data MCCCXXI. Segue nel secondo la fascia floreale. Il terzo registro porta un'importante iscrizione dedicatoria: MEMENTO(DOMINE)FAMULITUIMATE(I)FELICI(I)Q(UI)K(AMELAUKION) FIERI (FECIT) CAP(SSA) I(N) Q(UA) S(UNT) RELIQ(UI)E S(ANTI) SENESI<sup>8</sup>. Nel quinto registro sono incise due coppie di angeli sospesi e affrontati e nel settimo si trovano quattro busti di santi racchiusi in medaglioni circolari raffiguranti il Cristo barbuto, la Vergine orante e due santi, Abdon e Sennen. Successivamente, tra questi medaglioni, vennero applicate placchette ovali saldate a stagno. Quella ancora esistente rappresenta un evangelista o uno dei dottori della chiesa cattolica seduto su uno scranno con un libro aperto in mano.

Analizzando il reliquiario di San Teodoro, conformato a gamba e custodito nel Tesoro di San Marco, H.R. Hahnloser espresse alcune interessanti opinioni anche relativamente al restante complesso di manufatti. In parti-

<sup>7</sup> Ibid. R. POLACCO, *Restauro e recuperi alla Galleria Franchetti presso la Ca' d'Oro di Venezia*, «Venezia Arti», 8, 1994, pp. 142-143.

<sup>8</sup> Questa mia lettura diverge da quella proposta da R. Polacco, 1994, p. 143. La sua interpretazione è stata accolta da R. Barison nella scheda del catalogo *Omaggio a San Marco*, p. 208. Sull'iscrizione più dettagliatamente alla nota 18.



Fig. 5: Reliquiario di Sant'Abdon e Sennen

colare riguardo al reliquario a forma di *kamelaukion*, ovvero di diadema regale bizantino, lo studioso affermò che, nonostante la forma particolare e il diverso stile, anche questo era da considerarsi parte di tutto il menzionato gruppo di reliquiari anatomici. Secondo H.R. Hahnloser, infatti, «Questo



Fig. 6: Reliquiario di San Grisogono a Zara

gruppo può essere datato verso l'anno 1321, per via del reliquario, datato 1321, della testa dei SS. Abdon e Sennen, molto più primitivo e restaurato, ma contenente reliquie pertinenti alla stessa donazione»<sup>9</sup>.

Hahnloser notò anche questo: «Sino ad oggi non si conosceva fuori di Venezia nessun altro grande reliquario a forma di gamba: uno solo era indicato in una illustrazione a Saint Germain des Près a Parigi con la data 1280. È quindi possibile che il modello sia venuto dalla Francia.»<sup>10</sup>

La terza nota di Hahnloser si riferisce alla porticina del reliquario di San Teodoro: «Inserita più tardi, come in tutti gli antichi reliquiari, una porticina con croce serve a rendere visibili le minuscole particelle di ossa custodite in cera»<sup>11</sup>.

Lo studioso considerò anche una serie di reliquiari della Dalmazia, specialmente di Zara e di Nona, individuando alcune affinità, specialmente nella decorazione delle fasce floreali eseguite a sbalzo su imitazione di un modello. Hahnloser ricordava a questo proposito il reliquario di S. Grisogo-

<sup>9</sup> H. R. HAHNLOSER, 1971, p. 157.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.



Fig. 7: Reliquiari di Sant'Asello

no del 1326 (fig. 6) che presenta tralci molto simili<sup>12</sup>. Dopo di lui Giuseppe M. Pilo tracciò ulteriori confronti con gli esempi Dalmati, prima di tutto trovando analogie con i reliquiari dei piedi di sant'Asello custoditi a Nona (fig. 7). Del reliquiario di S. Trifone a Venezia, invece, Pilo notò che il santo era patrono di Cattaro, ma senza aggiungere altro in senso stilistico<sup>13</sup>. Ma in merito al reliquiario di San Pantaleone (fig. 13), un altro esempio di reliquiario veneziano conformato a braccio e custodito nell'omonima chiesa veneziana, lo studioso affermava trattarsi di un esemplare probabilmente proveniente dalla Dalmazia, come suggeritogli dal palmo della mano che si ritrova, del tutto simile, a Zara (fig. 11) in due reliquiari commissionati da Caterina moglie di un duca bosniaco a cavallo dei secoli quattordicesimo e quindicesimo<sup>14</sup>. Gli esemplari di mani zaratine sono da vero molto simili a quella veneziana, ma non solo a quella di san Pantaleone, ma anche a quella dei Santi Sergio e Bacco di Chioggia già menzionato.

-----  
<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> G. M. Pilo, *Oggetti veneziani di oreficeria sacra dal XIV al XVI secolo*, in: *Ori e Tesori d'Europa - Atti del Convegno di Studio* / (a cura di G. Bergamini & P. Goi), Udine 1992, pp. 59-70.

<sup>14</sup> Ibid.



Fig. 8: Reliquiari delle gambe nell tesoro della cattedrale di Cattaro



Fig. 9: Reliquieri delle braccia nell tesoro della cattedrale di Cattaro

Le osservazioni degli autori che ho menzionato mostrano che nella letteratura settoriale erano già noti gli elementi stilistici che mettono in evidenza i collegamenti tra i prodotti dell'oreficeria medievale veneziana e quella dalmata, in particolare di area zaratina. In Dalmazia ci sono anche altri tesori importanti, posso dire anche importantissimi, ma purtroppo davvero sconosciuti, anche agli autori croati, in quanto non sono mai stati pubblicati in un modo serio e perciò mai discussi nella letteratura. Prima di tutto penso ai tesori di Ragusa<sup>15</sup> e di Cattaro, due città del sud adriatico in cui si custodiscono circa 200 reliquiari di varie forme e di varie epoche. E proprio lì si trovano esemplari paragonabili a quelli conservati a Venezia e a Chioggia, specialmente i reliquiari anatomici conformati a braccio e a gamba. Presso la cattedrale di Cattaro ci sono almeno ventisette esempi di braccia (fig. 9) e ventisei esempi di gambe (fig. 8), ma Hahnloser, come abbiamo notato prima, non cita neanche un esempio fuori Venezia. Se avesse conosciuto i reliquiari di Cattaro, questo studioso non avrebbe potuto mai dire che soltanto a Venezia sono preservati reliquiari anatomici di grandi dimensioni, e naturalmente non avrebbe potuto mai concludere che tale modello era stato portato dalla Francia seguendo soltanto l'esempio di Parigi, peraltro attualmente disperso.

Nonostante i reliquiari di Cattaro siano stati eseguiti in vari periodi, appartengono per la maggior parte al Trecento o al primo Quattrocento. Anche gli esempi eseguiti più tardi hanno preservato gli elementi decorativi trecenteschi e si può concludere che tali e quali furono riproposti nel Seicento, anche se un po' «modernizzati» seguendo le forme stilistiche seicentesche. Tutto questo ci porta alla conclusione che durante il Trecento e il primo Quattrocento a Cattaro si trovavano almeno quaranta o cinquanta reliquiari anatomici a forma di braccia e di gambe. Tutti i menzionati reliquiari medievali di Cattaro sono caratterizzati dal medesimo stile, con una fascia floreale a sbalzo che corre verticalmente, intersecata da tre bande perpendicolari. Ciascuno ha la porticina che serve a rendere visibile il contenuto, caratteristica comune a tutti gli esempi veneziani fin qui discussi.

Queste considerazioni farebbero supporre che gli esempi veneziani potrebbero provenire da Cattaro. Seguendo questa ipotesi è significativo il fatto che il reliquiario veneziano di San Trifone mostri un'accuratezza più accentuata rispetto agli altri esemplari, nonché una particolare scelta del

-----  
<sup>15</sup> Il tesoro di Ragusa è stato studiato in modo più completo solo di recente nella tesi di dottorato di V. Lupis.

materiale di rivestimento. San Trifone, infatti, come avevo già notato, è il patrono della città di Cattaro. Sarebbe opportuno anche notare che tutte le reliquie contenute negli esemplari veneziani qui ricordati erano oggetti di devozione a Cattaro durante tutto il medioevo, ovvero San Giorgio che non è altro che l'antico patrono di Cattaro<sup>16</sup> (prima che le reliquie di San Trifone arrivassero in città nell'809), i Santi Sergio e Bacco<sup>17</sup>, i Santi Abdon e Sennen, San Teodoro e infine San Pantaleone. Un documento cinquecentesco attesta che durante le messe solenni dei giorni festivi le menzionate reliquie (assieme ad altre) dovevano essere esposte sull'altare maggiore nelle chiese a loro dedicate come ordinato dal vescovo Trifone Bisanti nell'anno 1515<sup>18</sup>.

Conforta la mia ipotesi che tutti i sette reliquiari di Venezia e di Chioggia provengono da Cattaro e anche l'iscrizione dedicatoria riportata nel reliquiario in forma di *kamelaukion* dei Santi Abdon e Sennen che menziona il nome del committente, ovvero un certo Matheo Felici<sup>19</sup>. Nei documenti locali che partono dal 1326 viene menzionato cinque volte tra il 1327 e il

-----

<sup>16</sup> I. SLJEPČEVIĆ, *Katedrala Sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938, p. 48

<sup>17</sup> Secondo D. FARLATI, *Illyricum sacrum* VI, Venezia 1800, p. 428 nella chiesa di S. Paolo a Cattaro erano custodite le reliquie di S. Sergio e Bacco in un'urna vitrea. Nel tesoro della cattedrale è presente un altro reliquiario a forma di gamba pertinente a S. Sergio. Una chiesa dedicata a questo santo è attestata nella vicina località di Dobrota nel 1331, ma fu distrutta già nel 1537. Vedi I. SLJEPČEVIĆ, op. cit., p. 60.

<sup>18</sup> [...] *In sancti Panteleonis martiris eius capu [...]. In sanctorum Abdon e Senen martirum eorum pes et manus. In santi Theodori martiris eius pes et caput.* I. SLJEPČEVIĆ, op. cit., 89, nota 211.

<sup>19</sup> Polacco, non comprendendo che in una parte del testo MATE FELICI si celi il nome del donatore, ne propose una lettura diversa: MEM(EN)TO FAMULI TUI MATE(I) FELICIQUI K(AMELAUKION) FIERI (FECIT) CAP(UT) I(N) Q(UO) S(UNT) RELIQ(UI)E S(ANTI) SENESII, che tradotto in italiano significa: "Ricordati che il capo del tuo servo (Abdon), con scienza e per di più felice, diventa un kamelaukion in cui sono le reliquie di San Senen", (*Omaggio a san Marco*, p. 208.) Tuttavia, vanno notate alcune caratteristiche del presente testo. Innanzi tutto si tratta di una formulazione dedicatoria classica che cita: "Memento Domine famuli tui Mathei Felici..." Quel "Domine" dell'epigrafe qui è stato ommesso poiché è sottinteso. La testimonianza che si tratti proprio di questo contenuto è rappresentata da altri due reliquiari, prodotti a Cattaro. In entrambi i casi le iscrizioni cominciano in modo simile: MEMENTO D(OMI)NE FAMULO TUO MARINO DE GOSTI sul reliquiario a forma di piede (I. SLJEPČEVIĆ, op. cit. p. 42) e MEMENTO DO(MINE) FAMULE TUE CATARINA (di quest'ultima epigrafe si parlerà tra poco) sull'altro a forma di mano. Tutti e tre gli esemplari di Cattaro iniziano in modo analogo con la differenza che quel "Domine" sul primo viene accorciato in DNE, sul secondo in DO e sul terzo viene del tutto ommesso. Il nome MATE (si tratta di fatto di Matheus), così come è annotato, fa intuire che qui è riportato in vernacolo perché questo nome in croato si presenta con la stessa grafia MATE non solo in nominativo, ma anche in genitivo, il che corrisponderebbe al testo latino dell'epigrafe. Nello stesso modo in cui è stata tralasciata la parola *Dominus* nella



Fig. 10: Reliquiario di Santi Sergio e Bacco



Fig. 11: Reliquiario a Zara commissionato da Catarina

-----

posizione in cui avrebbe dovuto comparire, così è stata altrettanto eliminata l'espressione FECIT che segue la parola FIERI poiché è consueta la dicitura FIERI FECIT. L'abbreviazione CAP. non andrebbe interpretata con "caput" poiché lo è già lo stesso reliquiario e quindi *capssa* o *capssela* per la quale si dice che è a forma di kamelaukion. In fine, sulla placchetta d'argento fissata alla base è incisa l'iscrizione S ABDON ET SENES, mentre nell'iscrizione principale viene menzionato solo S. Senen. Anche in questo caso Abdon viene sottinteso e tralasciato. Si tratta dunque di una semplice e consueta iscrizione donatoria nella quale le parole escluse sono sottintese, in quanto quando si tratta di un'epigrafe vengono quasi sempre abbinata alla parola incisa, ad esempio: /Memento Domine..../ ...fieri fecit..../ ....Abdon e Senes./



VOIEVODE BOSNE<sup>23</sup>. Suo marito duca Sandalo, che la sposò nel 1405 e la lasciò prematuramente già nel 1411<sup>24</sup>, governò nel sud della Bosnia e mantenne forti contatti con le città dalmate dell'Adriatico meridionale, cioè con Cattaro e Ragusa dove aveva anche un proprio palazzo. Il duca si comportò come erede legislativo del re bosniaco Tvrdko I che regnò anche a Cattaro tra il 1385 fino alla sua morte nel 1391. Nonostante Sandalo non fosse mai riuscito a governare Cattaro, era sempre viva la sua ambizione di governare questa città. Anche durante il periodo di governo veneziano a Cattaro dopo il 1420, il doge Francesco Foscari obbligò il comune di Cattaro al pagamento annuale di 600 ducati a questo potente duca bosniaco.<sup>25</sup>

Questi fatti spiegano dunque il motivo per cui i reliquiari conformati a braccio, commissionati dalla duchessa Caterina e regalati al monastero delle monache di Santa Maria a Zara, rivelano le medesime maestranze attive nelle oreficerie di Cattaro: proprio perchè furono eseguite a Cattaro e poi regalate al monastero zaratino. Sono soltanto i piedestalli polilobati a dimostrare l'esperienza zaratina, poichè probabilmente furono aggiunti a Zara, infatti tutti gli esempi zaratini di reliquiari a forma di braccio presentano i piedestalli<sup>26</sup>. Anche il contenuto dell'iscrizione dedicatoria di Caterina è paragonabile al contenuto dell'iscrizione incisa nel reliquiario dei Santi Abdon e Sennen a Venezia e a quell'altra già menzionata, commissionata da Marino de Gosti (nota 18) di Cattaro, nonostante il fatto che tutti e tre dimostrino l'utilizzo di formula ampiamente note.

Sarà utile accennare anche ai palmi delle mani degli esempi di Venezia e di Zara perchè sono quasi identici a quelli più numerosi conservati a Cattaro. Tutti mostrano la stessa esecuzione, specialmente le linee dei palmi (fig. 13), quelle linee che mostriamo alle zingare.

Il problema dei sette reliquiari cattarini di Venezia e di Chioggia qui discussi non sarà risolto completamente se non riusciremo a capire come e quando sono stati trasferiti a Venezia da Cattaro. In tale senso sarebbe utile ricordare che il famoso cronista cinquecentesco veneziano Marino Sanudo

<sup>23</sup> N. JAKŠIĆ – R. TOMIĆ, op. cit. p. 148.

<sup>24</sup> M. ANČIĆ, Prosopografske crtice o Hrvatinićima i Kosačama, *Istorijski časopis* XXXIII, Beograd 1986, 37-56.

<sup>25</sup> *Quia sicut vobis credimus fore notum per continentiam accordi celebrati inter nos et magnificum dominum Sandali, magnum voivodam Bossine, eidem dare tenemur domum suam de Cattaro et ducatos sexcentos annuatim de introibus camere nostre salis Cattari....* G. ČREMOŠNIK, *Kotorski dukali i druge listine*, «Glasnik zemaljskog muzeja u Bosni i Hrecegovini» XXXIII i XXXIV, 1921- 1922, p. 122.

<sup>26</sup> Vedi la nota n. 22.

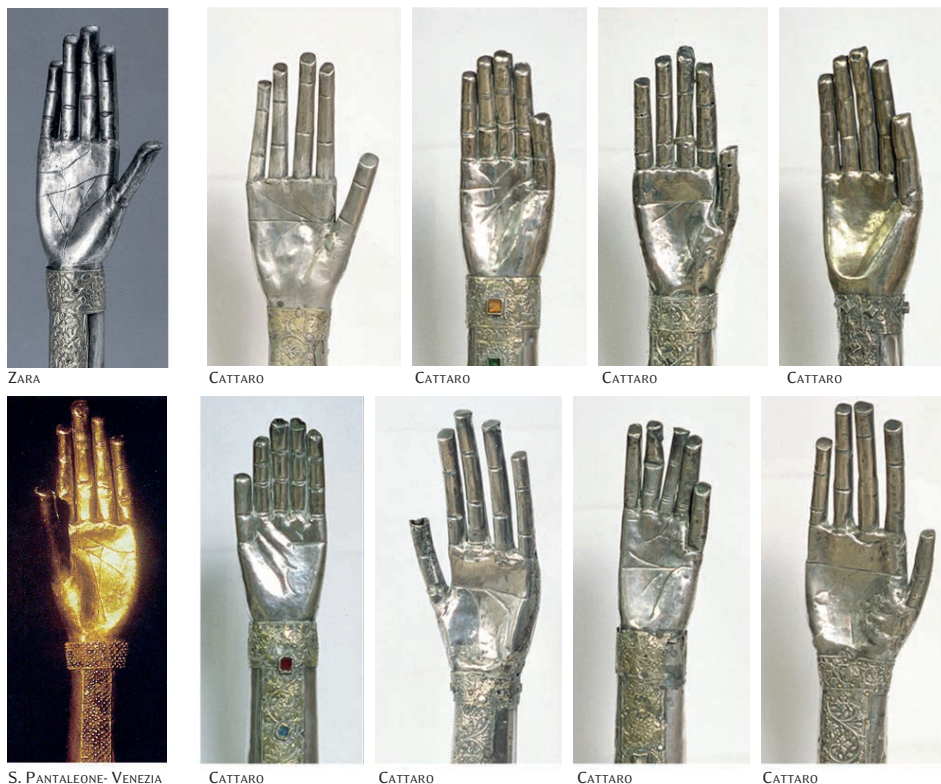


Fig. 13: Esempi dei palmi delle mani a Venezia, Zara e Cattaro

menzionò il reliquiario a gamba di San Trifone nella chiesa veneziana di San Fantin già durante il Cinquecento, come notato anche da Giuseppe M. Pilo: «El pe' di San Trifon cavallier in arzento»<sup>27</sup>, sottolineando che durante la vita di Sanudo i reliquiari erano già presenti a Venezia.

Nella sua opera storica monumentale dal titolo *Illyricum sacrum*, scritta nella seconda metà del Settecento, Daniele Farlati cita le reliquie di San Trifone custodite nella chiesa di San Fantin a Venezia, dicendo che durante la guerra in Adriatico tra i veneziani, e il re ungaro Lodovico (alleato ai genovesi), il capo della marina veneziana Vittore Pisano, dopo aver attaccato la città di Cattaro il 14 agosto 1378 e dopo averla bruciata e saccheggiata, non aveva voluto prendere per sè null'altro che il reliquiario di San Trifone.

<sup>27</sup> G. M. PILO, op. cit. p. 62.

Farlatti menziona anche una richiesta presentata dai cittadini di Cattaro affinché le reliquie del santo fossero loro restituite, seguita da una risposta negativa da parte di Venezia nell'anno 1400<sup>28</sup>.

Una cronaca veneziana conservata presso la Bibliothèche Nationale di Parigi racconta che il capo della marina veneziana Vettore Pisani lasciato il combattimento presso Zara si avviò verso sud, attaccò la città di Cattaro e la conquistò. La città conquistata era ricca, piena di argento che i cittadini usavano e custodivano nelle proprie case. Il cronista racconta:

Et subitamente le chase sono messe a sachomano et le giexe faziando de le grandissime crudelitate. Et in quello medesimo di li have lo pallazo. Et nota che miser Victo Pixani non volese altro de quello botin se non le reliquie le qual, quando lui zonxe a Venezia, lui le da a la Giexia de messer San Marcho et lo resto lui messe in la sua parochia, zoe de misser San Fantin, donde xe anchuo di. Et da puo robada tuta la terra sora vegnando la notte misser Vctor Pixani fexe fichar fuogo in tuta la terra per lo disprexio che i Chatarini li havevan fato de Veneziani. Et questo fo del 1378<sup>29</sup>.

In un'altra cronaca invece troviamo i seguenti dati:

tolsero molte reliquie sancte le quali furono portade a Venezia<sup>30</sup>.

-----

<sup>28</sup> «Victor (Pisanus) ex praeda & manubiis captae urbis nihil retinuit, nisi Crus S. Tryphonis ex eju-  
sdem corpore destructum, quo ipolium nullum pretiosius esse ducebat, illudque Venetias transtulit,  
atque in aede S. Fantini deposuit. Ex amissione sancti illius cruris mirum quantum doloris ce-  
perint Catharenses, cuius recupeandi causa nullis neque larymis, neque legationibus pepercerunt;  
sed nec prece, nec pretio, nec gratia ab Venetis, quod uolibet thesauro illis carius etat, impetrari  
potuit, ut Flaminius Cornelius scriptum reliquit ex quodam SC. sive ex duodecimo risponso ad le-  
gatos Catharensium anno 1400.» *Item hic in S. Fantini ecclesia asservatur crus Domini S. Trypho-  
nis, quod tempore expugnationis Catharo abstulit dominus Victor Pisanus; ea propter rogamus  
excelsam vestram dominationem, ut dignetur nobis permettere, quod ipsum in patriam referamus  
ad S. Tryphonis ecclesiam, ubi antiquitus asservatur. Respondemus, quod alias similis requisitio  
facta sunt nostro Dominio per alios suos ambasciatores, quibus respondimus, quod pro certa, &  
rationabili causa non poteramus eis complacere, & sic ad praesens respondimus, quod pro bona &  
honesti causa non possimus eis complacere.* (D. FARLATI, op. cit. p. 453.)

<sup>29</sup> I. Božić, *Nemirno pomorje XV veka*, Beograd 1979, p. 29. L'autore riporta un documento trascritto  
attualmente conservato a Parigi presso la Bibliothèque nationale, Fonds italiens 318, *Croniche di  
Venezia fino al MCCCXXXVI*, p. 61.

<sup>30</sup> Ibid. Paris, Bibliothèque nationale, Fonds italiens 1410, *La cronica della magnifica città di Venezia*, 148.

L'ultimo documentato tentativo (a me noto) messo in atto dai cattarini fu un'altra richiesta datata al 1423 che tuttavia non ebbe alcun successo<sup>31</sup>. Non essendo riusciti a riprendere il proprio importantissimo reliquiario durante il Quattrocento, sotto il dominio veneziano, i cattarini non promossero ulteriori domande, così lentamente questo episodio cadde nell'oblio.

Il risultato di questa dimenticanza fu che, nella seconda metà del secolo scorso, la letteratura settoriale formulò l'opinione che durante il medioevo a Venezia esistesse una bottega di orafi che esprimeva uno stile assai specifico che dimostra alcuni paragoni con le maestranze orafe di Zara, come aveva espresso Hanhnoleser. Nonostante questo errore di fondo, è proprio grazie all'importantissimo lavoro di questo studioso, in particolare dei suoi due volumi sul Tesoro di San Marco, che siamo venuti a conoscenza dei sopradetti reliquiari e abbiamo avuto così l'occasione di sciogliere vari dubbi sull'origine di questi manufatti<sup>32</sup>.

Queste problematiche evocano, al contempo, un drammatico episodio storico i cui protagonisti erano gli abitanti delle due coste adriatiche; episodio che, senza dubbio, agli antichi abitanti di Cattaro non provocava un ricordo piacevole.

-----  
<sup>31</sup> Si tratta della lettera ducale del 13 luglio 1423 che contiene 13 delibere inviate a Cattaro. Quella relativa al reliquiario cita:

*AD XII. Item l'è qui a S. Fantin una gamba di S. Triphon, la qual tolse in Cattaro in lo tempo della nostra brusa ms. Vettor Pisani, siche suplichemo alla vostra excelsa signoria, chel ve piaqua dignarse di concederne, che nui la portiamo in Cattaroin la giesia di S. Triphon, la dove la stette antigamente.*

*Respondeatur, quod alias similis requisitio facta fuit nostro dominio per alios suos ambasciatores, quibus respondimus pro certa rationabili causa non possumus eis complacere.* G. ČREMOŠNIK, op. cit. p. 121.

<sup>32</sup> Alla fine va detto che il collega V. LUPIS ha scritto di recente un articolo nel quale ha risolto il problema dello scomparso reliquiario della gamba di S. Trifone a Cattaro (*Kotorske likovne teme - u slavu grada Kotora*, «Croatica Christiana Periodica» 46, Zagreb 2000, p. 189). Egli, avendo individuato una riproduzione del reliquiario a forma di gamba di S. Trifone nel catalogo del Museo di S. Apollonia del 1983 (a cura di P. Pazzi), ha esclamato: «L'enigma relativo all reliquiario a forma di Gamba di S. Trifone scomparso nel XIV secolo è stato risolto con la pubblicazione della sua immagine nell'opera di Pietro Pazzi.» Quello che desta meraviglia è che egli essendo esperto di oreficeria medievale (l'argomento del suo dottorato fu il tesoro della cattedrale di Dubrovnik) non conosceva l'imprescindibile opera di Hahnloser nella quale il reliquiario in questione fu pubblicato già nel 1971. Non conoscendo evidentemente la problematica relativa al gruppo stilistico dei reliquiari di Venezia e di Chioggia, qui presi in esame, egli indirizza un'aspra osservazione a P. Pazzi

## SOME ISSUES OF GOLDSMITHRY OF THE TRECENTO IN VENETO AND DALMATIA

In the sacral repositories of Venice and Veneto, numerous examples of applied art have been preserved, mostly manufactured in gold-plated silver. It is possible to relate some of these objects to the artifacts on the eastern Adriatic coast. For this occasion, our attention is focused on 6 reliquiaries of which four are kept in the cathedral of S. Maria Assunta in Chioggia, one in the Museo Diocesano di Sant' Apollonia and one in Tesoro di San Marco. They have been interpreted several times in literature and also exposed at exhibitions, and consequently they were presented at the exposition *Omaggio a San Marco* in Venice, 1994. They were manufactured in a specific way, and their mutual resemblance is very evident, so that they represent a homogeneous whole within the framework of the Venetian goldsmithry of the Trecento. They were interpreted as products of special Venetian goldsmithry workshops, even though certain similarities with some contemporary artifacts in Dalmatia were pointed out.

In our article we assert that these reliquiaries developed in a town on the Eastern Adriatic coast, where numerous similar items have been preserved, and as the chroniclers informed us, they arrived to Venice in the last decades of the Trecento as spoils of war, which escaped the attention of the researchers who were involved in the study of this interesting group of artefacts.

-----

con le seguenti parole: «Lo storico d'arte italiano Pietro Pazzi collega questo reliquiario in base alle analogie con quelli di Chioggia (reliquiari di S. Giorgio e di S. Abdone) e un reliquiario della chiesa di S. Marco a Venezia (reliquiario di S. Teodoro) [...] Il fatto più interessante è che l'autore data quest'ultimo attorno al 1321 e sostiene che esso provenga dalla chiesa di S. Maria del Giglio a Venezia e che al momento è custodito nel Museo di S. Apollonia (n. d'inventario 206). Non è chiaro perché prende proprio quell'anno come parametro cronologico. Risulta ancora più curioso il fatto che egli non rimandi a nessuna fonte storica o inventario o a qualche altro rilevante dato storico.» P. Pazzi effettivamente non fa alcun riferimento alla letteratura, tuttavia appare chiaro il suo ricorso alle conclusioni di Hahnloser del 1971. Ciò si desume nel miglior modo dal fatto che data il reliquiario nel 1321 utilizzando come paragone il kamelaukion di Chioggia. Lupis, non essendone a conoscenza, è stato confuso proprio dall'anno 1321 come del resto testimonia la sua reazione. Comunque, l'esclamazione relativa alla "scoperta" riconduce ad un altro problema. Infatti, leggendo i contributi di I. Božić e di V. Lupis si ha l'impressione che fino alla loro epoca la storiografia non parlasse del saccheggio dei reliquiari di Cattaro. I. Božić scrivendo su questo episodio non menziona D. Farlati e non lo fa nemmeno V. Lupis che cita proprio Božić. Per questo motivo ho dovuto rimandare ai citati passi dell'opera di D. Farlati.



## INDICE DEI NOMI

- A
- Abate, G. 213
- Adalgerio 183-184
- Adriano IV 182
- Afrić, P. 151
- Alborelli Vordoni, T. 92-93
- Albrizzi, P. 92
- Albrizzi-Marcello, T. 91-92
- Alessandro III 178, 187
- Alighieri, D. 15, 45, 47, 55, 59, 62, 98
- Amalteo, O. 115
- Anastàsio Bibliotecàrio 132
- Ančić, M. 233
- Andrea da Fermo 207
- Andrea de Marchi 207
- Andreini, G. B. 128
- Angelieri, G. 114
- Anich, F. 147
- Antonietta, S. 92
- Archetti, G. 190
- Ariosti, O. 12-13
- Ariosto, L. 9-12, 16
- Aristophanes 83
- Aristoteles 4, 9, 11-14, 16-20, 22, 24. III
- Armstrong, L. 213
- Assirelli, M. 206
- Avirović, Lj. 45
- Azeglio, M. d' 91
- Azpilqueta, M. de 114
- Azzara, C. 172
- B
- Babić, V. 138
- Babudri, F. 183
- Badurina, A. 202, 204-205, 210, 213-214
- Baldensperger, F. 44
- Baldini, F. 135-137
- Baldissin Molli, G. 217
- Bardi, G. de' 9
- Barison, R. 222-223
- Baroffio, G. 205
- Bartolomei, G. 119
- Basilius 20
- Bassnett, S. 59
- Battitore, M. 116-117
- Bausch, K.-R. 46
- Begović, M. 59
- Bellarmino, R. 114
- Bellini, G. 217
- Benevenia, L. 106, 149
- Bentivoglio Ravasio, B. 213-214
- Benussi, B. 171, 183, 187-188
- Bergamini, G. 226
- Bernardes, D. 113
- Bernardi, I. 87-88, 90, 100, 103
- Bernardo (san) 116
- Berni, F. 55
- Bioni, P. 97-98, 106
- Bisanti, T. 230
- Boccaccio, G. 15
- Boerio G. 36, 39-40
- Boetti, G. A. 87, 99-100
- Bollati, M. 202
- Bonačić, M. 52
- Bondesan, A. 181
- Bordon, B. 215-217
- Borelli, F. 96
- Boretius, A. 181
- Borges, J. L. 25
- Borsetto, L. 121, 201
- Bortolami, S. 181
- Bosio, L. 172
- Botta, C. 77
- Bottura, C. G. 69-70
- Božić, I. 235, 237
- Boxich, I. 149
- Bracciolini, P. 211
- Bratulić, J. 47
- Brémond, C. 23
- Brogiolo, G. P. 171-172
- Brunelli, V. 106-149
- Bukovsky, A. 105-146
- Bulgarini, B. 10
- Bunić Vučić, I. 114
- Buonarroti, M. 55-58, 98
- Buono, M. 67-68
- Byron, G. G. 80, 83
- C
- Cabibbe, G. 29
- Cagnin, G. 188
- Calino, C. 119
- Calvino, I. 30
- Camilli, C. 10, 109, 114-116, 130
- Cammarosano, P. 173, 179, 181
- Campeggi, R. 109, 111, 130
- Canetti, E. 25-27
- Caniato, G. 181
- Capellina, D. 102
- Caprettini, G. P. 22
- Carducci, G. 47
- Carlo Magno 173
- Carpanè, L. 115
- Caspar, E. 177
- Castagnetti, A. 184
- Castagnola, P. E. 82
- Castelvetto, L. 15
- Cataneo, M. 10
- Cattin, G. 208
- Catullus, G. V. 59
- Cavazza, L. 185, 190
- Cavazza, S. 197
- Cervantes, M. de 113
- Cervellini, G. B. 88-90
- Cessi, R. 177, 181
- Chittolini, G. 170
- Chouraqui, A. 135
- Chrétien de Troyes 133
- Ciampi, I. 82
- Ciampini, R. 68

- Cian, V. 88-89, 91-92  
 Cima da Conegliano 217  
 Cipiko, P. 210-211, 213  
 Collodo, S. 180  
 Colocotroni, T. 81  
 Colonna, M. A. 117  
 Comanini, G. 4, 109-110, 119-120, 125-126, 129-130  
 Contarini, D. 176  
 Corbin, H. 135  
 Cornea, P. 52-53, 60  
 Cortelazzo M. 34, 41  
 Cortese, C. 201, 209-211, 213, 218  
 Costantino I il Grande 134  
 Cracco Ruggini, L. 172, 179  
 Cracco, G. 179-180  
 Crivello, F. 211  
 Croce, B. 24, 44  
 Cronia, A. 44, 114-115, 154  
 Crouzet Pavan, E. 170  
 Curti, D. 205  
 Cyrillus, sanctus 132-135, 140  
 Ć  
 Čale, F. 46-49, 54, 58, 115  
 Čremošnik, G. 233, 236  
 Ć  
 Ćudina, J. 151  
 D  
 Dal Torso, V. E. 63  
 Dandolo, A. 187  
 Dandolo, E. 178, 185  
 Daniello, A. 15  
 Danilo, I. 144  
 De Floriani, A. 206  
 De Vergottini, G. 171, 173-175, 194-195, 198  
 De Vitt, F. 173  
 Deanović, M. 34-35, 38, 41  
 De' Brazza, I. 148  
 Del Cont Brent, L. 172  
 Delbianco, V. 44  
 Delcorno, C. 113  
 Deleuze, G. 53  
 Delogu, P. 171-172  
 Derrida, J. 52  
 Detemaro 186-187  
 Dodbibba, L. 35  
 Doglio, M. L. 113  
 Durissini, D. 193-195  
 Dvorak, M. 202  
 E  
 Eco, U. 46, 58-61  
 Enrico IV 178  
 Eschenbach, W. von 133-139  
 Este, L. d' 211  
 Estienne, R. 113  
 F  
 Fago, F. 115  
 Fališevac, D. 120  
 Farlati, D. 230, 234-235, 237  
 Federici, C. 84  
 Felici, M. 230  
 Feoli, A. V. 148  
 Feoli, G. 148-149  
 Ferluga, I. 179  
 Ferluga-Petronio, F. 104  
 Ferrari Cupilli, G. 87, 102-103, 106, 150  
 Ferrari Cupilli, S. 105, 146  
 Ferraro Vettore, P. 209  
 Fiamma, G. 109, 116-119, 130  
 Filippi, M. 114  
 Filitz, H. 220  
 Folena, G. 34-36, 39-41  
 Folnesics, H. 202, 204-205, 208, 215  
 Foltran, D. 115  
 Fontana, G. 96  
 Forster, R. 149  
 Foscari, F. 233  
 Franco bolognese 202  
 Franco, B. 119  
 Frasso, G. 218  
 Freeman Sandler, L. 205  
 Frulovisi, T. L. 211  
 Fucilla, J. G. 113  
 G  
 Galić, P. 147, 151  
 Galilei, G. 22  
 Galli, G. 119  
 Gallo, D. 172, 181, 193  
 Galjuf, M. F. 93  
 Gamboso, V. 193  
 Garbin, D. 121  
 Gardet, L. 139  
 Gardović, I. 136  
 Garofal, A. 4, 131-142  
 Gasparini, D. 181  
 Gauger, H-M. 46  
 Gentili, S. 10  
 Getaldić, V. 96, 100  
 Gherardini, A. 118  
 Gigliucci, R. 121  
 Gioberti, V. 99  
 Giotto 202  
 Giovanni di Antonio da Bologna 205-207  
 Giraldi, G. 215  
 Girardi, M. T. 116  
 Giraldi Cinzio, G. B. 15-16  
 Girolamo da Cremona 215  
 Giurich, L. 150  
 Glavaš, S. 54  
 Goi, P. 226  
 Goldoni, C. 82-83, 92  
 Golub, I. 137  
 Gonzales, M. G. 113  
 Gordon, G. I. 211  
 Gortan, V. 48  
 Gosti, M. de 230, 233  
 Gozzi, M. 205  
 Grabovac, J. 144  
 Grabowiecki, S. 117  
 Granata, L. de 115  
 Grechetto (Giovanni Benedetto Castiglione) 135-136  
 Gregorio IV 223  
 Gregorio VII 177

- Grgić, I. 54, 61  
 Grifo, A. 217, 218  
 Grillo, A. 109, 113, 130  
 Grossi, P. 119  
 Gualterotti, R. 10  
 Guarini, B. 109, 126, 130  
 Guasti, C. 9, 11, 116  
 Guattari, F. 53  
 Gučetić, N. V. (Nicola Vito di Gozze) 115  
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 135-136  
 Gundulić, I. 4, 47, 109-111, 114-115, 120-121, 126, 128-130  
 Gurgul, M. 117
- H
- Hahnloser, R. H. 220-225, 229, 236-237  
 Harvucius 184  
 Hergešić, I. 44, 49  
 Hilje, E. 215  
 Höberth, E. 151  
 Hocquet, J. C. 170  
 Homerus 11-12, 16, 18-20
- I
- Ibsen, H. 28  
 Inchiostri, U. 149  
 Ineichen, G. 39  
 Ioannes Scotus Erigena 134  
 Iona, M. L. 189, 193  
 Ivetic, E. 171, 195
- J
- Jacopino da Reggìo 202  
 Jacopo da Padova 213  
 Jacopo da Varagine 213-214  
 Jakobson, R. 56, 61  
 Jakšić, N. 201, 215, 232-233  
 Javitch, D. 10  
 Jernej J. 34, 41
- K
- Kaeppli, T. 204
- Kafka, F. 28  
 Kahane, H. 36  
 Kahane, R. 36  
 Kandler, P. 170, 190  
 Karadžić, V. S. 150  
 Kehr, P. F. 177, 185, 187  
 Kenner, H. 54  
 Kircher, A. 136, 138, 140  
 Klaić, M. 144  
 Klimkiewicz, A. 117  
 Kohl, B. G. 181  
 Kombol, M. 43, 46-50, 57-58, 62  
 Korbler, Đ. 115  
 Koshansky, O. 36  
 Kosić, I. 134  
 Krause, V. 181  
 Kravar, Z. 45  
 Kršnjavi, I. 59  
 Kukuljević Sakcinski, I. 149
- L
- La Rocca, C. 172  
 Lanfranchi, L. 176, 185  
 Lapenne, L. 149  
 Larbaud, V. 52  
 Lavaggi, A. 135  
 Le Goff, J. 23  
 Lefevere, A. 51  
 Leone IX 175  
 Levi, P. 25  
 Ling, L. A. 180  
 Lipovac Gatti, M. 44-45  
 Lombardelli, O. 11-13, 19  
 Lotman, J. 51, 57, 60  
 Lucić, H. 47  
 Ludovico di Baviera 179  
 Luisetto, G. 213  
 Lukacs, G. 31  
 Lupi, E. de 148  
 Lupis, V. 229, 236-237  
 Lutero, M. 48
- M
- Machiedo, M. 43, 52-61  
 Madeberto 186-187
- Maestro di Pico 212-214  
 Magno, D. 185  
 Magris, C. 4, 21-32  
 Malherbe, F. de 113  
 Malinar, S. 111  
 Mallarmé, S. 58  
 Mangilli Valmarana, L. 92  
 Manzari, F. 205  
 Manzoni, A. 47, 87, 91, 108  
 Maragoni, G. P. 113  
 Marango, D. 175-176, 178  
 Marangoni, A. 105, 146  
 Marchionni, C. 92  
 Marcon, S. 208  
 Mariani Canova, G. 208-210, 213, 217-218  
 Marietti, B. 88, 92  
 Marinich, P. 138, 141  
 Marino, G. B. 55, 58, 109-110, 114, 126, 128, 130, 136, 140  
 Maroević, T. 50, 53  
 Martinet, A. 34  
 Marulić, M. 47-48  
 Mascioni, G. 44-45  
 Masi, L. 117  
 Mazzoleni, P. 105-106  
 Mažuranić, I. 47  
 Mechonnic, H. 50, 54, 58  
 Medica, M. 202, 205-206, 211, 215  
 Meillet, A. 35, 41  
 Melchiori, F. 115  
 Menander 83  
 Mengaldo, P. V. 23  
 Methodius, sanctus 133  
 Michelstaedter, C. 24, 31  
 Mika, C. 154, 159  
 Miszalska, J. 117  
 Modzelewski, K. 191, 193  
 Mönch, W. 46  
 Montale, E. 25-27, 54-56, 58  
 Monti, V. 87, 101, 108  
 Morando di Custozza, E. 214  
 Morello, G. 220

- Moro, M. 118  
 Morosini, T. 182, 193  
 Mosconi Michieli, P. 92  
 Mreule, E. 31  
 Muljačić, Ž. 34, 41  
 Musil, R. 28  
 Muzio, S. 115
- N
- Nalon, G. 185, 196, 199  
 Nazor, V. 47, 59  
 Negri, F. 217  
 Nerio 202-203  
 Nicolò di Giacomo 205  
 Nicolucci, G. B. detto il Pigna  
 9, 15, 16  
 Nietzsche, F. 28  
 Nikolich, G. 143, 148-168  
 Nodilo, N. 144  
 Noel, W. 205  
 Novak, B. 50  
 Novak, G. 144
- Nj
- Njegoš, P. P. 148
- O
- Orlando, E. 182  
 Ortalli, G. 171, 178-180
- P
- Pächt, O. 211  
 Pagnini, C. 63  
 Paitoni, M. de 149  
 Palombi, N. 119  
 Paljuca, P. 115  
 Pantani, I. 112  
 Paravia, M. 90, 101-102  
 Paravia, P. A. 4, 87-108  
 Parmenides 24  
 Pastorio, M. G. 185, 199  
 Paštrić, I. 137, 141  
 Pavan, M. 172, 179  
 Pavlinović, M. 144  
 Paz, O. 54
- Pazzi, P. 236-237  
 Pedrazza, G. 114  
 Pellegrini, E. 23, 31  
 Pellegrino, C. 10, 12-13  
 Pellico, S. 91, 99, 108  
 Perlini, F. 149  
 Perlini, T. 23  
 Perosa, L. 74  
 Petracchi, P. 116, 130  
 Petrarca, F. 45, 47-49, 109, 112,  
 121-122, 127, 130, 161, 211, 218  
 Petravić, A. 59  
 Petrić, F. (Patrizi, F.) 4, 9, 11,  
 13-14, 18, 20  
 Piasevoli, N. 146, 149  
 Piatti, A. A. 113  
 Pico della Mirandola, G. 213  
 Pietrini, S. 206  
 Pilo, G. M 226, 234  
 Pini, A. I. 192  
 Pisano, V. 234-235  
 Plato II, 17-19  
 Plotinus 18  
 Plutarchus 17-19  
 Poe, E. A. 58  
 Polacco, R. 223, 230  
 Polenton, S. 213  
 Poma, L. 14, 119  
 Ponte, P. de 153  
 Popper, L. 31  
 Poussin, N. 135-136  
 Pozza, M. 178, 180, 184  
 Preradović, P. 59, 143, 149-158,  
 160-161, 163-168  
 Preti, G. 109, 11, 130  
 Prosperì, A. 112  
 Pseudo-Dionysius 134  
 Pucić, M. 149, 150  
 Pulci, L. 40
- Q
- Quasimodo, S. 54  
 Quevedo y Villegas, F. de 113  
 Quondam, A. 112-113
- R
- Rabassa, G. 45  
 Radossi, G. 171  
 Rando, D. 176-177, 179-180, 188  
 Ravegnani, G. 178  
 Regnerova, E. 153  
 Renier Michiel, G. 92  
 Revere, G. 81  
 Ricasoli, R. 115  
 Rilke, R. M. 28  
 Rinaldi, M. 9  
 Rinaldi, R. 102, 106  
 Robert de Boron 133  
 Roberti, E. de' 206, 215  
 Rodolfo 186-187  
 Roob, V. A. 137  
 Rösch, G. 171  
 Rosmini Serbati, A. 87, 108  
 Rossetti, D. 121  
 Rossetto, F. 172  
 Rota, G. 65-66  
 Roth, J. 24, 28  
 Ružić, Z. 54
- S
- Sabalich, G. 105-106, 148-149  
 Salghetti-Drioli, F. 69-70,  
 96-98  
 Salghetti-Drioli, G. 69-70, 96  
 Salvini, L. 44  
 Sambin, P. 181, 185  
 Sambunjak, Z. 133  
 Sambunjak, S. 131-135, 138  
 Sandal, E. 218  
 Sannazaro, I. 126  
 Santagata, M. 121  
 Santoro, M. 113  
 Sanudo, M. 233-234  
 Sasso, A. 45, 59  
 Schmitt, J.-C. 23  
 Sciascia, L. 31  
 Sclopis, F. 87  
 Serego Alighieri, A. di 92  
 Serena, A. 88, 93

- Shooner, H.V. 204  
 Silvo, D. 176-177  
 Simonetti, R. 181  
 Sinclair, A. 133  
 Singer, I. 25-26  
 Sljepčević, I. 230  
 Socrates 18, 24, 81  
 Solar, M. 60  
 Solerti, A. 11  
 Southwell, R. 113  
 Spada, A. 119  
 Spicciati, A. 184  
 Spinelli, G. 180, 184  
 Stagličić, V. 69  
 Stakić, J. 61  
 Steiner, G. 59  
 Strossmayer, J. J. 149  
 Svevo, I. 28
- Š
- Šop, N. 48
- T
- Taddei, R. 92, 100  
 Tagliavini, C. 33-34, 41  
 Tansillo, L. 109, 113-14, 126, 130  
 Tasso, T. 9-15, 17-20, 47, 109, 113, 115-116, 119, 126, 130  
 Tassorelli, G. 119  
 Teotochi Albrizzi, I. 92  
 Terzetti, G. 81  
 Tieghem, P. van 44  
 Tirio, M. 17-19  
 Todini, F. 206  
 Tomas, V. 150-151  
 Tomasović, M. 43-49, 51, 58, 60-61  
 Tomić, R. 215, 232-233  
 Tommaseo, N. 4, 63-92, 95, 100, 105-106, 108, 149-150, 161  
 Toniolo, F. 201, 206, 209, 217  
 Tonon, F. 180  
 Toscano, T. R. 113  
 Tresić Pavičić, A. 47
- Trolese, F. 180  
 Tumidei, S. 202
- U
- Uberto 187  
 Ughelli, F. 183  
 Umberto di Silvacandida 175  
 Ussia, S. 113, 116
- V
- Valenzano, G. 201  
 Vallerani, F. 181  
 Valussi, P. 63  
 Valvasone, E. di 109, 114, 126, 130  
 Varanini, G. M. 188, 193-194  
 Vasoli, C. 136  
 Vega Carpio, L. F. de 113  
 Venuti, L. 45, 47, 51-53, 58, 61  
 Verci, G. B. 180  
 Vergilius Maro, P. 110-111  
 Vermiglioli Oddi, L. 92-93  
 Vežić, V. 47  
 Vidović, A. 104  
 Vidović, R. 47  
 Vieusseux, G. 67-68  
 Viganò, S. 73  
 Vinja, V. 34, 36-38, 41  
 Violante, C. 177-178, 184  
 Vitaliani, L. 145-147  
 Viviano 185  
 Vnučić, G. 133  
 Vodnik, B. 151, 166  
 Vratović, V. 48
- W
- Wickhoff, F. 202  
 Wolfger 179  
 Wozniak, M. 117
- Z
- Zanetti, M. 181  
 Zech-Missevich, A. 88  
 Zeno, A. 138  
 Zeno, T. 195
- Zerbi, P. 177  
 Ziliotto, L. 149  
 Zink, G. 146  
 Zmajević, V. 138, 141  
 Zorić, M. 111, 150  
 Zorzi, G. 136  
 Zorzi, M. 216-217

