

L'«ASPRA LEGGE DI SCOZIA» OLTRE ADRIATICO. RISCRITTURA TEATRALE DELL'EPISODIO DI GINEVRA E ARIODANTE IN JUNIJE PALMOTIĆ (1606/7-1657)

ABSTRACT

Il dramma *Danica* (1644) di Junije Palmotić è il prodotto della vivace cultura barocca di Dubrovnik e delle sue aperture verso l'Italia. Nella sua stesura, Palmotić sottopone l'episodio ariostesco di Ginevra e Ariodante a una complessa trasposizione teatrale in croato. Dallo scioglimento dell'intreccio ariostesco al tentativo di rispettare l'aristotelica unità di tempo, dall'ambientazione dell'episodio in una geografia balcanica fino all'inserimento di un innovativo tema politico, la *Danica* si rivela un'opera che va ben oltre la mera *traduzione*.

Junije Palmotić's play *Danica* (1644) is a product of the lively Baroque culture of Dubrovnik and its openness to Italy. In his work, Palmotić puts Ariosto's tale of Ginevra and Ariodante through a complex theatrical transposition in Croatian. From the reworking of the Ariostan plot to the attempt to respect the Aristotelian unity of time, from setting the action in Balkan geography to the addition of an innovative political theme, *Danica* reveals itself as a work that goes beyond the mere *translation*.

Collocata sulla sponda orientale dell'Adriatico, in posizione favorevole per fitti e intensi scambi con la Penisola, la città di Dubrovnik – la cosiddetta “Firenze dalmata” – fu la porta per la penetrazione della letteratura italiana nei Balcani a cavallo di Cinque e Seicento. La cultura rinascimentale prima, e barocca poi, si diffusero grazie al costante scambio di idee e intellettuali dell'una e dell'altra sponda. Molti letterati ragusei si trasferirono, infatti, presso le accademie e le corti della penisola italiana¹ e, viceversa, la vita culturale della fervida città dalmata beneficiò del contributo di numerosi studiosi italiani.² L'influenza interessò *in primis* il piano linguistico: in poco tempo la Dalmazia divenne una zona di trilinguismo letterario pienamente realizzato in croato, latino, italiano, per quest'ultimo con esiti tali da meritare i torchi di Aldo Manuzio giovane.³ La cultura italiana fornì naturalmente anche materiali e modelli

¹ Basti pensare, a titolo illustrativo, a Marin Držić (1508-1567), studente all'Università di Siena, eletto anche prorettore per gli affari esteri dell'Università, che pubblicò le sue opere a Venezia; Dinko Ranjina (1536-1607) che studiò a Messina e diede luce alle sue *Pjesni razlike* [Poesie varie] a Firenze nel 1563, dove divenne anche intimo consigliere del Granduca Cosimo de' Medici e cavaliere dell'ordine di Santo Stefano. Cfr. APPENDINI 1803, p. 225; GLIUBICH 1856, pp. 264-265; CRONIA 1956, p. 55; TOMASOVIĆ 2006, p. 41.

² Citiamo, a tal proposito, Ludovico Beccadelli (1501-1572) che ricoprì la carica di vescovo di Ragusa tra il 1555 e il 1560. Attivi a Ragusa in quel periodo furono anche Didaco Pirro e Camillo Camilli.

³ GRACIOTTI 1983, pp. 321-323. Per quanto riguarda la produzione ragusea in italiano, le figure più significative sono Benedetto Rogacci, Francesco Luccari, Michele Bunić Babulina, Francesco Bo-

letterari iniettando un precoce petrarchismo, di cui il codice anonimo *Ranjinin zbornik* [Canzoniere raguseo] del 1507 è una delle espressioni più note e marcate. Nel periodo barocco, soprattutto, la letteratura ragusea si lasciò ispirare da modelli italiani poco precedenti o addirittura contemporanei – come il *De partu virginis* del Sannazzaro, la *Gerusalemme Liberata* e l'*Aminta* tassiane, il *Christias* del Vida e il *Pastor fido* di Guarini – attraverso tentativi di trasportarli in lingua slava oppure con una più scaltrita *imitatio*.⁴

In questo fervido contesto culturale si inserisce il poeta e drammaturgo Junije Palmotić/Giunio Palmotta (Dubrovnik, 1606/7-1657) definito da Cronia «artefice del teatro raguseo»⁵ e considerato da Bogišić «najuspešniji i najsvestraniji predstavnik zbivanja u životu hrvatske književne matice prve polovine XVII. stoljeća».⁶ Cresciuto in una delle più nobili famiglie della Repubblica di Ragusa, si formò nella scuola dei Gesuiti, entrando presto in contatto con le più importanti figure politiche e culturali della città, come il cugino e precursore letterario Gundulić.⁷ Dal 1630 fino alla morte ricoprì cariche pubbliche per la Repubblica,⁸ attività che evidentemente influì sulla dimensione politica di alcune delle sue opere. Se il legame con la cultura e la politica italiane è attestato già da opere minori come *Sveta Caterina iz Siene* [Santa Caterina da Siena] e *De ingressu in urbem romanam Christinae*, la sua attività principale fu, però, la drammaturgia quale espressione di rigorismo cattolico gesuitico, ideologia antiturca ed estetica barocca. Sono conservati quattordici drammi, suddivisibili in tragedie di matrice classico-mitologica (*Došastje Eneje k Ankizu* [L'arrivo di Enea da Anchise], *Elena ugrabljena* [Il ratto di Elena], *Akile*, *Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo*

bali detto Cuco, Ignazio Đurđević. Cfr. APPENDINI 1803, pp. 114, 144, 148, 190, 223, 225; GLIUBICH 1856, pp. 268-269.

⁴ Dell'*Aminta*, p. es., abbiamo attestate ben quattro versioni in traduzione e bisogna citare almeno altrettante opere che ne traggono ispirazione: *Dubravka* e i melodrammi *Proserpina* e *Arianna* di Gundulić ed *Euridice* di Primović. Tra le opere più esemplificative di questa influenza citiamo l'*Armida* dei primi decenni del XVII secolo di Dživo Gundulić, quella di Junije Palmotić, la *Sofronia* di Francesco Radaglia e quella di Vicko Pucić: APPENDINI 1803, p. 283; CRONIA 1955, p. 24; CRONIA 1956, pp. 59, 80-81; BOJOVIĆ 1983, pp. 308, 310; STIPČEVIĆ 1983, pp. 376-378.

⁵ CRONIA 1956, p. 88.

⁶ BOGIŠIĆ 1995, p. 9 [il rappresentante più versatile e di maggior successo degli avvenimenti nella vita della letteratura croata della prima metà del XVII secolo]. Segnalo qui che saranno mie tutte le traduzioni in italiano.

⁷ In questi anni Dživo Gundulić dominò la scena teatrale con i suoi drammi ed è altamente probabile che il Palmotić assistesse alle sue rappresentazioni. L'influenza è palese se si considera che entrambi gli autori scrissero un'*Armida*, pur ispirandosi a canti diversi della *Gerusalemme Liberata*. Secondo Potthoff, inoltre, è molto probabile che entrambi i drammaturghi abbiano avuto come insegnante il sacerdote Petar Palikuca, poeta che sosteneva la necessità di un uso puro della lingua croata. Altre figure importanti sono Miho Gradić, un importante esponente politico della Ragusa dell'epoca e grande sostenitore dei gesuiti, e il cugino Stjepan Gradić, intellettuale in campo filosofico e poetico, che per primo scrisse una biografia di Palmotić (*De vita, ingenio et studii auctoris*) nell'introduzione dell'opera palmottiana *Kristiada*, trasposizione del *Christias* del Vida in illirico. CRONIA 1956, p. 88; POTTHOFF 1973; BOGIŠIĆ 1995, pp. 11-12.

⁸ Per un elenco completo delle cariche pubbliche detenute dal Palmotić si veda POTTHOFF 1973, p. 23; BOGIŠIĆ 1995, p. 37.

[La contesa di Aiace e Ulisse per le armi di Achille], *Lavinija, Andromeda, Ipsipile*), tragicommedie sulla scorta del Tasso e dell'Ariosto (*Armida, Alčina*) e drammi romanzeschi a sfondo e colorito locale che spesso ricalcano modelli italiani alterandone tempi, luoghi e personaggi (*Atalanta, Pavlimir, Danica, Captislava, Bisernica*).⁹

Un singolare caso di riscrittura teatrale è l'appena citato dramma *Danica*, ispirato alla vicenda di Ginevra e Ariodante, collocata tra la fine del quarto e l'inizio del sesto canto del *Furioso*, e che in Europa ha avuto una larghissima fortuna: dalla commedia shakespeariana *Much Ado About Nothing*, all'opera seria di Georg Friedrich Händel *Ariodante*, per non parlare del ciclo pittorico del Palazzo Besta a Teglio.¹⁰ Il «secondo dramma patriottico»¹¹ venne messo in scena per la prima volta il 6 gennaio 1644 dalla compagnia degli Orlovi. Stando agli esigui documenti rimasti dopo il devastante terremoto di Dubrovnik del 1667 e i conseguenti incendi, è molto probabile che la rappresentazione avvenisse in occasione della festa di *poklade*, il Carnevale croato, nell'attuale Piazza della Loggia a Ragusa, con la conseguente intensificazione della dimensione comunitaria nelle sue implicazioni politico-religiose.¹² Tale dimensione si riflette peraltro anche nelle opzioni formali; la *Danica* è, infatti, chiaramente inscrivibile nella tradizione del teatro greco antico riletto nella prospettiva del teatro gesuitico, come si evince dall'articolazione in cinque atti e scene (per un totale di 3888 versi polimetrici), dalla presenza di prologo e cori, dalla funzione di questi ultimi come commenti diretti dell'autore, interpretazioni delle scene precedenti e anticipazioni per lo spettatore, dall'ipotesi che essi fossero cantati e danzati,¹³ dall'utilizzo della figura dell'araldo.¹⁴

La *pièce* è però particolare sia per la fonte ariostesca, insolita per il clima culturale raguseo dell'epoca, sia per le modalità di teatralizzazione e trasposizione nel mondo slavo di personaggi e ambientazioni. Tale radicale intervento sull'ipotesto suggerisce di riportare, per una maggiore chiarezza, la trama con le corrispondenze tra personaggi ariosteschi e palmottiani. Dopo un prologo di presentazione della situazione e dei personaggi pronunciato dal fiume Sava, il bano Hrvoje (Polinesso) chiede a Jerina (Dalinda) di aiutarlo a conquistare il cuore di Danica (Ginevra), figlia del re di Bosnia. L'amore tra Danica e Matijaš (Ariodante) lo costringe però a ingannare il

⁹ POTTHOFF 1973, p. 9. Oltre a giovanili poesie d'amore e qualche composizione folkloristica, Bogić 1995, p. 13 menziona poi alcune traduzioni perdute citate dal Gradić, quali l'*Edipo Re* di Sofocle e la *Suevia* di Alessandro Donati.

¹⁰ Per Palazzo Besta e altri cicli pittorici ispirati al *Furioso* vd. CANEPARO 2015. Si segnala inoltre che Alice Spinelli ha tenuto un intervento dal titolo *Intertextual Disguises. Retracing European Networks around Ariosto's Tale of Ginevra* (OF v) al convegno "500 years of Orlando Furioso" tenutosi a Oxford nel luglio 2016. Non è stato possibile prendere visione di tale intervento poiché non ancora pubblicato.

¹¹ La locuzione si riferisce all'appartenenza di *Danica* a quel gruppo di opere in cui Palmotić trasponne i temi dei poemi cavallereschi italiani nel mondo balcanico. Cfr. CRONIA 1956, p. 90.

¹² PAVIĆ 1871, p. 113; CINDRIĆ 1960, p. 20; FERLUGA-PETRONIO 1992, p. 71.

¹³ CINDRIĆ 1960, p. 270.

¹⁴ L'araldo sostituisce la figura dell'ariostesco viandante ed è oltretutto il personaggio che va incontro a Mihajlo Svilojević (Rinaldo) per comunicargli del duello che sta avvenendo a corte.

nemico in amore facendogli credere di essere l'amante di Danica. Jerina, quindi, inscena inconsapevolmente quel che sembra un incontro segreto tra Danica e Hrvoje, inducendo l'eroe al suicidio; suo fratello Janko (Lurcanio) denuncia il tradimento di Danica a Ostoja, il re di Bosnia. Questi è costretto ad applicare la dura legge del regno: se entro un mese nessun cavaliere discolperà la fanciulla in duello, lei sarà punita con la morte. Intanto Hrvoje cerca di far uccidere Jerina da due suoi sicari, ma l'intervento di Mihajlo Svilojević (Rinaldo), ambasciatore dello zar di Boemia e Ungheria Sigismondo, salva l'ancella, che gli racconta l'accaduto. L'eroe si reca quindi alla corte del re bosniaco, interrompe la sfida che stava avvenendo tra un cavaliere misterioso e Janko e sconfigge in duello Hrvoje, che, prima di morire, confessa la sua colpa. Si rivela, in conclusione, che il cavaliere misterioso è Matijaš, salvatosi miracolosamente dalle acque della Sava. Il re concede la figlia all'eroe, nominandolo, insieme al fratello Janko, ambasciatore presso la corte del re Sigismondo. Come si evince da quanto appena esposto, da un punto di vista macroscopico il drammaturgo raguseo scioglie il complesso *plot* ariostesco ripristinando la linearità della fabula, più semplice e adatta al contesto teatrale. Di conseguenza, l'antefatto della vicenda del *Furioso* – ciò che i monaci raccontano a Rinaldo alla fine del IV canto e soprattutto l'analessi narrativa di Dalinda nel V – diventa in *Danica* buona parte della *pièce*, dall'inizio alla scena IX dell'atto IV; il riallineamento avviene soltanto durante la X scena dell'atto IV, con il salvataggio di Jerina da parte di Svilojević fino al lieto fine del matrimonio.

Più in dettaglio, dialoghi e monologhi presentano una forte aderenza al *Furioso*, soprattutto laddove il dettato ariostesco permette una facile traduzione dall'italiano al croato.¹⁵ Esemplicativa è la disfida su chi sia il destinatario dell'amore di Danica tra Hrvoje e Matijaš (II, 4), ove è evidente come il Palmotić lavorasse tenendo costantemente sott'occhio il *Furioso*: il distico «io non son meno al re, che tu sia, grato, / ma più di te da la sua figlia amato»¹⁶ viene ad esempio così rielaborato

Prid kraljem smo jedne od scijene
vrh svijeh inijeh vitezova,
ali već ima ljubi mene
nego tebe kći njegova.¹⁷

Più caratterizzante, però, è la costruzione di scene innovative dallo sviluppo di pochi versi ariosteschi, che divengono così snodi drammaturgici fondamentali. L'escamotage permette, certamente, di arrivare alla misura teatrale, ma, ben più significativamente, consente al drammaturgo di discostarsi dal poema cavalleresco per creare passi originali portatori di istanze ideologiche autonome e marcate implicazioni teatrali.¹⁸ Una

¹⁵ Le scene in larga misura costituite dalla trasposizione del *Furioso* in croato sono la scena del balcone (III, 4), la notizia del suicidio di Matijaš (IV, 1), Janko di fronte alla corte (IV, 5), l'incontro tra l'araldo e Mihajlo Svilojević (V, 2) e buona parte del finale (V, 4).

¹⁶ ARIOSTO 2015, V, 30, 7-8, p. 196.

¹⁷ PALMOTIĆ 1995, II, 4, vv. 1325-1328, p. 211 [Di fronte al re siamo considerati allo stesso modo, sopra tutti gli altri cavalieri, ma la sua figlia prova un amore più grande per me che per te].

¹⁸ Assai svalutativo in proposito è il giudizio di FERLUGA-PETRONIO 1992, p. 80 – fondato sulla di-

delle scene costruite in questo modo è il dialogo tra Jerina e Hrvoje (I, 1), in cui il bano convince l'ancella ad aiutarlo a conquistare il cuore di Danica. Da soli diciotto versi,¹⁹ Palmotić crea una scena che ne copre più di 150 (85-240): l'eroe negativo viene oltretutto connotato in maniera ancor più subdola rispetto al corrispettivo ariostesco, come nei seguenti versi, in cui da un lato è più marcato l'opportunismo sociale, dall'altro si fa sfoggio di un mellifluo tono lirico:

S mojom srećom i tva sreća
tada će se uzvisiti:
ti najdraža, ti najveća
prida mnom češ, dušo, biti.

Samo u riječi, samo imenom
vjerenic se nje ću zvati,
ali u djelijeh s mnogom cijenom
tebe ljubiti i gledat.²⁰

Tale modalità di costruzione, evidente in molte scene della *Danica*, assume ulteriore rilevanza particolare nella conversione di Jerina (V, 3), cui Palmotić dedica ben 52 versi, a fronte dei soli quattro ariosteschi.²¹ Quello che nel *Furioso* è un breve congedo da un personaggio che ha esaurito la propria funzione narrativa, per il drammaturgo raguseo diventa lo spazio ideale per un'enfatica lode all'ordine religioso delle *redovnice* – autorevoli figure della società di Dubrovnik grazie ai loro otto monasteri femminili – che, con le loro “menti pure”, incarnerebbero “la bellezza e l'orgoglio dei cieli” e il cui unico scopo sarebbe quello di essere “adeguate a Dio”.²² La vena cattolica del dramma viene rimarcata ulteriormente dalla presa di distanza di Jerina da tutte le ten-

cotomia crociana originalità-imitazione – che vede in ciò solo una «traduzione molto prolissa». Il suo giudizio, però, non tiene conto dell'ampliamento testuale – evidente nella riproduzione dei dialoghi e nella trasposizione su scena degli stati d'animo e dei sentimenti – reso necessario nel passaggio da poema a testo drammatico.

¹⁹ ARIOSTO 2015, V, 12 (7-8), 13, 14, pp. 191-192.

²⁰ PALMOTIĆ 1995, I, 1, vv. 177-184, p. 177 [Con la mia fortuna, anche la tua fortuna si innalzerà: tu, la più cara, tu, la più grande, sarai davanti a me, anima mia. Solo con le parole, solo con il nome, sarò chiamato fidanzato di lei, ma nelle azioni, con molto riguardo, guarderò a te e ti amerò]. Nel contrasto tra apparire il marito di Danica ed essere amante di Jerina viene anche mantenuta l'importante dicotomia tra essenza e apparenza, uno dei temi cardine dell'episodio, come già ampiamente dimostrato dalla critica: JOSSA 2011, p. 11.

²¹ ARIOSTO 2015, VI, 16, 3-6, p. 220: «la qual per voto, e perché molto sazia / era del mondo, a Dio volse la mente: / monaca s'andò a render fin in Dazia, / e si levò in Scozia immantinente». Analoga costruzione è usata per il dialogo tra Jerina e Danica (I, 4) – in cui l'inizio della scena *ex abrupto* cerca di rendere la reiterazione in Ariosto delle richieste di Dalinda a Ginevra –, quelli tra Jerina e Hrvoje (II, 2 e IV, 6) – dove la descrizione dello scambio delle vesti tra l'ancella e la padrona è puntualmente ripresa dal *Furioso* –, il monologo di Matijaš (III, 1) – che in chiusura si riallaccia alle strofe 43 e 44 del poema cavalleresco –, parte della scena di Danica con le ancelle (IV, 3), parte del salvataggio di Jerina (IV, 10) e il monologo della conversione dell'ancella (V, 3), come si mostra subito dopo.

²² PALMOTIĆ 1995, V, 3, vv. 3437-3448, p. 273.

tazioni terrene e dai pensieri disonesti visti come “serpenti lascivi coperti da fiori”.²³

Tale intensificazione è solo uno dei casi di un’ulteriore componente della scrittura scenica del Palmotić: i personaggi del *Furioso* subiscono un’accentuazione delle proprie passioni, timori e impulsi – tanto più marcati quanti più monologhi vengono pronunciati – fino a renderli eroi melodrammatici del proprio agire.²⁴ Hrvoje, ad esempio, è tratteggiato come l’antieroe per eccellenza, di un’astuzia volta al male: più subdolo del suo – pur esecutore di «fraudi [...] volpine»²⁵ – corrispettivo ariostesco, oltraggia il nome di Danica, offende le origini di Matijaš e giura a Jerina che morirebbe per lei solo per convincerla ad allontanarsi dalla corte e salvare quindi se stesso:

Ah, da glavom mojom mogu
tebe odmijenit, mâ gospoje,
smirio bih boles mnogu
koja smeta srce moje.²⁶

Tuttavia è in due monologhi, l’uno di stampo misogino (II, 2) – per cui le donne sarebbero “partorite per il male eterno di questo mondo”²⁷ – e l’altro in lode al denaro, strumento di repressione e di libertà per chi lo possiede (IV, 7) – “chi trova il denaro nel mondo degli uomini, trova le catene e innalza la libertà”²⁸ –, che emerge la vera natura del personaggio: astuto e ingannevole, è disposto a usare qualsiasi mezzo pur di arrivare al fine prescelto. Come se ciò non bastasse, la sua malizia avvelena anche il suo albero genealogico, perché furono proprio i suoi antenati che grazie all’astuzia e all’inganno – «po *himbenstvu i privari*»²⁹ – hanno ottenuto i titoli e i possedimenti di cui egli adesso gode. Palmotić mostra chiaramente di non aderire all’ideologia del bano mettendo in discussione le sue parole nei cori a conclusione dei due atti II e IV, in cui si loda il genere femminile – creato per la pace degli uomini e il cui esempio massimo è Danica – e si denigra il denaro, principale causa di male, se riposto nelle mani sbagliate.

Così accade anche per il re Ostoja, che, rispetto al più opaco antesignano ariostesco, diventa l’archetipo dell’eroe tragico scisso tra gli affetti famigliari e l’applicazione di una legge imparziale, facendo prevalere il rigore e la ragion di stato – “voglio che tutti sappiano per filo e per segno che il re Ostoja è corretto e che a lui è più cara la legge che il suo utile e la sua figlia”³⁰ –, mentre Jerina, nel monologo di disperazione per la

²³ Ivi, v, 3, vv. 3473-3476, p. 274.

²⁴ Un’esaustiva definizione della categoria estetica di melodramma si trova in MAZZOCUT-MIS 2015, pp. 136-139; pur avendo il concetto avuto la sua più ampia manifestazione nel ’700, riteniamo che sia possibile applicarlo ai personaggi seicenteschi del dramma palmottiano.

²⁵ ARIOSTO 2015, v, 73, 4, p. 207.

²⁶ PALMOTIĆ 1995, IV, 6, vv. 2701-2704, p. 250 [Ah, se potessi scambiare la mia testa con la tua, mia signora, calmerei il mio dolore che infastidisce il mio cuore].

²⁷ Ivi, II, 3, vv. 1233-1236, p. 208.

²⁸ Ivi, IV, 7, vv. 2747-2750, pp. 251-252.

²⁹ Ivi, IV, 2, v. 2313, p. 238.

³⁰ Ivi, IV, 5, vv. 2596-2600, p. 247. Anche POTTHOFF 1973, p. 279 pone l’accento su questa caratteristica del sovrano: «Als der gerechte König, der Recht auch gegen die eigene Tochter spricht, erscheint König Ostoja».

sua sorte di amante non riamata (II, 2) e in quello in cui accetta la morte inevitabile (IV, 10), ricorda, per il melodrammatico *pathos*, una Fedra o un'Ifigenia.³¹

Del tutto peculiare rispetto a quanto finora messo in luce è la maggiore consistenza narrativa e drammaturgica del personaggio di Janko che, rispetto a Lurcanio, non solo pronuncia più battute, ma è fulcro di più snodi narrativi. Nella scena del balcone, per esempio, è Janko che descrive ciò che accade – utilizzando peraltro le stesse parole di Lurcanio di v, 63-65 – e si permette anche di criticare la fanciulla perché “crucele e lasciva”.³² Probabilmente la scelta di collocare le parole di Lurcanio a questo punto della *pièce*, anticipandole rispetto all'intreccio del *Furioso*, è dettata dalla volontà di non rappresentare la scena del balcone sul palco,³³ preferendo farla fruire mediante la descrizione di un personaggio secondario. Analogamente avviene in IV, 1: mentre nel *Furioso* il viandante racconta direttamente alla corte della morte di Ariodante, in *Danica* è Janko che viene reso edotto per primo di quanto avvenuto, permettendo una maggiore focalizzazione sulla sua reazione, resa tramite la trasformazione in monologo dei versi ariosteschi.³⁴ Per giunta, in conclusione al dramma, il fratello di Matijaš riceve la garanzia che verrà trattato dal re come un figlio e pronuncia qualche parola di scusa per aver accusato la figlia del re, mentre nel *Furioso* di Lurcanio non si fa menzione.

Oltre a questi elementi macrostrutturali, si riscontrano nel testo palmottiano altri elementi tipicamente drammaturgici, meno evidenti, ma tuttavia significativi nel processo che porta alla messa in scena. La reiterazione di azioni uguali non avviene in teatro se non per esigenze specifiche, sicché, per esempio, i tentativi di Dalinda di persuadere Ginevra ad amare Polinesso – che nel testo ariostesco sono plurimi³⁵ – in *Danica* diventano un'unica scena (I, 4), in cui la ripetizione è resa mediante l'inizio *ex abrupto*.³⁶ In altre occasioni, invece, Palmotić, consapevole della matrice visuale della propria arte, omette alcuni versi descrittivi, come l'ottava relativa alla folla presente alla bat-

³¹ L'esacerbazione del carattere dei personaggi pervade tutta la *pièce*, coinvolgendo anche altri personaggi come Matijaš – soprattutto nel suo monologo in III, 1 – e Danica nella sua reazione per l'apparente morte dell'amato.

³² Vd. PALMOTIĆ 1995, III, 4, vv. 2033-2034, p. 230. «To li je svjetlo tve pošten'je, / djevojčice huda i prijeka?» [È questa la tua luminosa onestà, fanciulla crudele e lasciva?].

³³ Piuttosto che l'ipotesi di una scena muta (pantomima) agita in contemporanea con la descrizione di Janko sarebbe, a nostro avviso, più conforme ai gusti dell'epoca e al modello classico una scena di ticoscopia in cui un personaggio riferisce ciò che avviene fuori dalla vista del pubblico.

³⁴ ARIOSTO 2015, v, 59 (vv. 5-8), 60, p. 204.

³⁵ Ne sia un esempio: «né mai risposta da sperar mi diede: / anzi quanto io pregava più per lui [...] ella, biasimandol sempre e dispregiando, / se gli venia sempre più inimicando», ARIOSTO 2015, v, 19, 4-8, p. 193.

³⁶ Il dialogo si apre infatti con le parole di Danica «Nemoj meni, o Jerina, već govorit o Hrvoju» [Jerina, non mi parlare ancora di Hrvoje], come se la discussione fosse già avvenuta in precedenza. Un'altra variazione per motivi di scrittura teatrale è il prosieguito del dialogo tra Jerina e Mihajlo Svilojević all'apertura dell'ultimo atto. Si comprende che la fanciulla ha già raccontato la vicenda all'ambasciatore, senza dover ripetere di nuovo tutto ciò che nel dramma è stato visto dallo spettatore. Ella si sofferma soltanto sull'ultima parte dell'inganno del bano Hrvoje e conclude con un ragionamento sulla natura del destino femminile.

taglia tra Polinesso e Rinaldo (v, 87) o la battaglia stessa, che si presuppone avvenisse davanti agli occhi dello spettatore.³⁷ Sempre all'interno della teatralizzazione è infine l'iscrizione, sia pure un po' forzata, degli eventi nell'unità pseudo-aristotelica di tempo come è suggerito dalla modifica della scena del balcone (II, 4), che per Polinesso può avvenire «quando ti piaccia»³⁸ – ed effettivamente l'incontro accade di lì a due giorni –, mentre per Hrvoje è necessario che sia la sera stessa; analogamente avviene per l'annuncio della morte dell'eroe: nel *Furioso* il viandante si reca a corte otto giorni dopo la scomparsa di Ariodante, mentre in *Danica*, anche se la scansione temporale non è specificata, lo spettatore è portato a interpretare gli eventi come fossero immediatamente consecutivi. In questo modo, benché l'azione non si svolga nel canonico lasso di tempo tra due notti, è comunque ricondotta alla misura di ventiquattro ore.³⁹

La teatralizzazione si intreccia poi, come già anticipato, alla slavizzazione delle vicende del *Furioso*: l'ambientazione nella Bosnia del XV e XVI secolo comporta che tutti i luoghi e i personaggi siano balcanici: dalla corte di Bosnia ai confini con l'Ungheria menzionati nel prologo, dallo zar Sigismondo di Boemia a Matijaš, che viene indicato quale pronipote di Pavlimir, eroe fondatore di Dubrovnik e discendente dei romani.⁴⁰ Anzi, almeno secondo Bogišić, si rifletterebbe nella *Danica* la cornice storica delle tensioni politiche tra Croazia e Bosnia, tant'è che dietro Hrvoje sarebbe riconoscibile l'aggressivo bano croato del XIV secolo Hrvoje Vukčić Hrvatinić.⁴¹

Fondamentali, però, sono i riferimenti a Dubrovnik e al fiume Sava. Città natale non solo del Palmotić, ma anche dell'eroe Matijaš, Dubrovnik viene glorificata apertamente in III, 2 con un panegirico di sette strofe, uno dei passi di lode più ampi di tutta la produzione dell'autore: la Ragusa dalmata è giusta, libera e pacifica, tanto che i regni balcanici desiderano essere sotto il suo governo e molti sovrani hanno trovato riparo dagli invasori turchi tra le sue mura, compreso il re Sigismondo.⁴² La glorificazione della città si evince – come già detto – anche nella conversione di Jerina (v, 3), ma è ben più interessante l'operazione svolta in II, 2 nel monologo di Hrvoje. Palmotić sceglie infatti di far pronunciare dall'antagonista della vicenda parole di disprezzo per Dubrovnik, innescando un ribaltamento di valori: se l'antagonista afferma che essa è una città povera arroccata sugli scogli, che vive solo grazie al commercio e cercando cibo nel mare,⁴³ lo spettatore raguseo ne riconosce, invece, i valori positivi e, oltretutto, coglie la luce negativa sul personaggio.

Altrettanto connotante è il ruolo assunto dalla Sava, che, scorrendo nelle immedia-

³⁷ Non avendo inoltre testimonianze dirette di quanto avvenisse nel teatro raguseo – soprattutto a causa del terremoto del 1667 – non si può sapere con certezza come avvenisse la lotta tra i due contendenti.

³⁸ ARIOSTO 2015, v, 40, 4, p. 199.

³⁹ È da modificare in tal senso l'osservazione di Potthoff in un inciso: «bei Palmotić geschieht das noch am selben Tag», POTTHOFF 1973, p. 238.

⁴⁰ Palmotić ha scritto, dodici anni prima di *Danica*, un dramma che si intitola appunto *Pavlimir*, cantando le lodi del mitico fondatore della città. La *Danica* contiene dunque anche un'ammiccante allusione alla *pièce* precedente dell'autore.

⁴¹ BOGIŠIĆ 1995, pp. 20-21.

⁴² PALMOTIĆ 1995, III, 2, vv. 1849-1876, pp. 219-220.

⁴³ Ivi, II, 2, vv. 1104-1114, pp. 204-205.

te vicinanze del castello del re Ostoja, assume la parte di *genius loci* del regno⁴⁴ e, in quanto tale, pronuncia il prologo di presentazione dei personaggi e invita il pubblico a prestare attenzione.⁴⁵ Nel prologo è molto interessante rimarcare la presenza – già quindi all'inizio del testo drammatico – di alcuni *topoi* tipici del poema cavalleresco, quali *junaštvo* (eroismo), *hrabrost* (coraggio), *krepost* (valore), *ljubav* (amore).⁴⁶ La stessa Sava individua in tali valori qualcosa di degno di essere narrato nella città di Dubrovnik, benché il pubblico possa ritenere peculiare che avvenimenti accaduti in Bosnia vengano raccontati a Ragusa. La Sava del dramma, però, non ha niente a che vedere con la Sava reale, come suggerito già dal fatto che un fiume del bacino danubiano è privo degli scoscesi promontori da cui Matijaš cercherebbe il suicidio; inoltre il ricorrere di espressioni tipiche del contesto marino – quali *valovi* (onde) e *žale* (coste) – per un fiume è dovuto senz'altro all'affiorare del modello ariostesco del promontorio di Capobasso, ma forse ancor più all'intenzione di rievocare alla memoria dello spettatore l'aspra costa adriatica di Dubrovnik, facilitandone così l'identificazione.⁴⁷

Se la collocazione geografica e i personaggi slavi sono evidenti segnali di slavizzazione già a prima vista, forse l'elemento più significativo e che comporta maggiori interventi sul testo è la costante e ossessiva minaccia turca, allarmante quotidianità per qualsiasi abitante dei Balcani dell'epoca. Alla luce di tale sfondo, si giustifica la forte politicizzazione del dramma: il matrimonio di Danica diventa un affare di stato, il paladino Rinaldo si trasforma in un ambasciatore politico e, almeno in parte, viene motivata la presenza di un antefatto totalmente inesistente nel *Furioso*.

Significativamente viene eliminata la figura di Zerbino, facendo di Danica una figlia unica,⁴⁸ e rendendone quindi lo sposo erede al trono e difensore del regno nell'eventualità di una minaccia nemica. Un'altra conseguenza – che ancor più mette in luce la condotta del sovrano Ostoja – è la totale mancanza di un successore qualora Danica venisse ritenuta colpevole. Il necessario confronto delle qualità dei due pretendenti, Hrvoje e Matijaš, si concretizza quindi in III, 2, una delle scene con la maggiore connotazione politica del dramma.⁴⁹ Con due richieste per la mano di sua figlia, il re Ostoja,

⁴⁴ Come fa notare FERLUGA-PETRONIO 1992, p. 74, all'epoca in cui è ambientata la *pièce* parte dell'attuale territorio croato era in realtà bosniaco, per cui il fiume Sava scorreva per un tratto in Bosnia.

⁴⁵ «Tijem da poznaš po načinu / za čas tvoju što se zgodi, / stare Bosne kraljevinu / prikazanu gledaj odi» [Perciò per conoscere davvero per il tuo onore cosa è successo all'antico regno di Bosnia rappresentato qui, guarda], PALMOTIĆ 1995, Prologo, vv. 45-48, p. 172.

⁴⁶ La parola *ljubav* ricorre ben tre volte tra i vv. 41-44.

⁴⁷ A tal proposito SBERLATI 2016, pp. 189-190 rimarca il realismo del contesto geografico in cui si muove Rinaldo, in netta contrapposizione con i paesaggi fantastici di Ruggiero, tanto da ipotizzare che Ariosto consultasse una cartina geografica durante la stesura del poema cavalleresco. Probabilmente Palmotić non arriva a tanto, ma il suo ricorso a una terminologia geografica così insistita è certamente dovuto anche al modello ariostesco.

⁴⁸ Nella *pièce* viene spesso ripetuto che Danica è figlia unica e proprio per questo viene eliminato ogni riferimento alla strofa 69 del v canto del *Furioso*, in cui si fa menzione di Zerbino.

⁴⁹ Le attestazioni della politicità del matrimonio sono molteplici: è Ostoja *in primis* ad affermare esplicitamente che il nuovo erede è fondamentale per difendere il regno dall'avanzata turca; inoltre sia Hrvoje sia Matijaš affermano, in quanto amati dalla fanciulla da molto tempo, di essere legittimi eredi al trono: in PALMOTIĆ 1995, II, 4, vv. 1265-1268, pp. 209-210 e IV, 5, vv. 2541-2548, p.

mettendo in pratica i precetti di un principe machiavelliano, decide di convocare i suoi consiglieri e di interrogarli circa la condotta migliore da tenere, anche perché

Tko se sam svjetuje,
često sam pogine;
a svjete tko čuje,
mnokrat ga zlo mine.⁵⁰

La discussione su quale dei due sia il miglior pretendente si struttura secondo lo schema tipico della storiografia politica classica, in cui due consiglieri mostrano ognuno i pro e i contro di due opzioni contrapposte. Il primo, promotore di Hrvoje, si caute-la *in primis* affermando di non difendere il bano solo perché suo parente, anche se in realtà lo spettatore ha appreso da monologhi precedenti che tutti gli antenati del bano compivano azioni losche e astute per il proprio utile, ed è quindi già avvertito che le parole del consigliere possono anche essere contaminate dal tornaconto personale. Egli prosegue, quindi, mettendo in luce le nobili origini del bano, il potere derivante dalle terre e dall'oro che possiede⁵¹ e, infine, la minaccia dovuta alla sua astuzia e crudeltà, che lo porterebbero alla vendetta, qualora la sua richiesta non fosse esaudita; in chiosa aggiunge che, se venisse scelto uno straniero quale Matijaš come erede al trono, il popolo si opporrebbe.

Il secondo consigliere, come anticipato, smentisce il primo: il re non dovrebbe scegliere un genero per timore della vendetta, un animo crudele quanto quello di Hrvoje non si accontenta tanto facilmente e il re, possedendo per sovranità tutto ciò che è nel suo regno, è ben più ricco del bano. Oltretutto, scegliere un genero valoroso – non solo cresciuto alla corte come un futuro erede, ma che ha anche salvato la vita al sovrano in diverse occasioni –, anche se straniero, sarà esemplificativo per il popolo che vedrà in lui un modello di virtù e valore cavalleresco. Si può presumere che nell'ottica palmottiana ipotizzare un matrimonio tra l'erede di Pavlimir e la figlia del re di Bosnia aprisse le prospettive per la creazione di un blocco di regni contro l'avanzata dei turchi, soprattutto in vista di un'alleanza con lo zar di Boemia Sigismondo. Elemento forse più significativo, nell'argomentazione del secondo consigliere emerge con chiara evidenza la considerazione di Matijaš quale *lav*, cioè leone, e di Hrvoje quale *kuna*, faina, soprattutto nell'affermazione “in una situazione difficile come questa, i sudditi chiedono un cuore valoroso e forte, non di faina, ma di leone”.⁵² Non è la prima vol-

245; infine è Danica stessa, in II, 1 a comunicare all'eroe protagonista la sua intenzione di chiedere al padre il permesso di sposarlo e lo ricorda in IV, 3.

⁵⁰ PALMOTIĆ 1995, III, 2, vv. 1607-1610, p. 219 [Chi si consiglia da solo, spesso perisce da solo; chi invece ascolta i consigli viene spesso evitato dal male]; si rende evidente la familiarità del Palmotić con *Il Principe* machiavelliano. Eleggere dei buoni ministri, ascoltarli e fare in modo che vi sia un rapporto di reciproca fiducia fa parte della precettistica per il principe, cfr. MACHIAVELLI 2014, cap. XXII, pp. 166-168.

⁵¹ «Zlato je bilo vazda i sade / oružje je od sve jače, / to razbija tvrde zgrade, / to protivne tupi mače» [L'oro è sempre stato un'arma potentissima che riesce a distruggere fortezze e a smussare le spade nemiche], PALMOTIĆ 1995, III, 2, vv. 1715-1718, p. 222.

⁵² «U potrebe teške ovako / sva podložna tva država / ište srce krepko i jako / ne od kune, nego od

ta che nel testo palmottiano si contrappongono allegoricamente i due animali, tanto che il parallelismo ricorre nel monologo di Matijaš (III, 1) e in quello di Hrvoje (IV, 2). Palmotić si dimostra nuovamente un buon conoscitore della precettistica machiavelliana per la quale «Bisogna [...] essere golpe a conoscere e' lacci, e lione a sbigottire e' lupi», ma se ne distanzia, non ritenendo che l'astuzia e la simulazione – in tutta l'ampia accezione concepita da Machiavelli – possano essere qualità degne per il regnante. Nonostante secondo il politico italiano «Coloro che stanno semplicemente in sul lione, non se ne intendano»,⁵³ per il drammaturgo ragusino le uniche caratteristiche degne del sovrano sono anzi, in una dimensione antimachiavellica tipicamente gesuitica, proprio il valore e la forza del leone.

La minaccia dell'invasione turca si manifesta anche nel rapporto diplomatico che si instaura tra il re Ostoja e lo zar Sigismondo, sconfitto e confinato a Dubrovnik, grazie all'intervento del suo ambasciatore Mihajlo Svilojević. L'importanza di questi è rimarcata nella *pièce* da continui richiami alla presenza dello zar nella vicina Dubrovnik, dalla gioiosa accoglienza della notizia del suo imminente arrivo – annuncio cui viene dedicata tutta una scena autonoma, a porne in evidenza l'assoluta centralità (III, 3), in opposizione all'inatteso arrivo di Rinaldo alla corte di Scozia –, ma anche dal riconoscimento della sua autorità durante il duello finale tra Janko e Matijaš. Risulta evidente quindi l'intrinseca differenza con Rinaldo: un paladino desideroso di rivalersi contro una legge ingiusta⁵⁴ viene trasformato da Palmotić in un uomo politico, il cui obiettivo prioritario è stipulare un'alleanza antiturca tra il regno di Bosnia e quello di Boemia e che solo fortuitamente si ritrova ad essere il risolutore della vicenda.⁵⁵ La marcata differenza tra i personaggi è l'evidente spia del diverso atteggiamento dei due autori nei confronti della legge antifemminile: mentre Ariosto si scaglia contro l'iniquità della stessa, Palmotić si pone con indifferenza nei suoi confronti, esprimendo quasi una forma di assenso, probabile manifestazione della sua formazione gesuitica.⁵⁶ Quindi, l'episodio che per Sberlati è «un grande percorso di edificazione giuridica», caratterizzato in molti passaggi da un'eloquenza deliberativa e un'oratoria giudiziaria, perde in Palmotić ogni sua implicazione morale e giuridica della parità del diritto femminile.⁵⁷

Un elemento a parte, solo parzialmente motivato dalla presenza turca nei Balcani e la conseguente concezione politica del dramma, è la costruzione di un antefatto totalmente assente nel *Furioso*, e in fondo non necessitato nemmeno nel Palmotić, ma

lava» [In questa difficile situazione tutti i tuoi sudditi chiedono un cuore valoroso e forte, non di faina, ma di leone], ivi, III, 2, vv. 1833-1836, p. 225.

⁵³ MACHIAVELLI, cap. XVIII, 3, p. 123.

⁵⁴ MUSARRA 2013, p. 233, p. es., sostiene che «Ariosto fa di Rinaldo un difensore di concezioni particolarmente moderne dei diritti delle donne nei rapporti amorosi».

⁵⁵ Nella concezione di Potthoff, infatti, il personaggio dell'ambasciatore, è quello che porta la vicenda al suo epilogo, «Selbst Mihajlo Svilojević stellt neben seiner Funktion als Handlungsaflöser auch noch einen Typus dar, nämlich den des rechtschaffenen Ritters, der immer für das Recht, besonders das bedrohter Jungfrauen, streitet», POTTHOFF 1973, p. 279.

⁵⁶ «das grausame Gesetz wird getadelt, bei Ariost im Gegensatz zu Palmotić vor allem von einem etwas leichtfertigen Standpunkt aus», ivi, p. 239.

⁵⁷ SBERLATI 2016, p. 190.

distribuito in ben tre scene.⁵⁸ In quest'ultimo Danica viene rapita da predoni tartari (ignari del suo status regale), inducendo Matijaš a farsi catturare per non lasciarla sola. L'eroe elabora un piano di fuga: i due giovani si scambiano gli abiti, così che Danica, nei panni dell'uomo, ottiene di essere liberata al fine di raccogliere il riscatto per liberare la figlia del re (naturalmente Matijaš in abiti femminili) rimasta in prigionia. L'intervento del re riesce a far liberare l'eroe che ottiene non solo onorificenze pubbliche, ma anche una privata promessa di amore da parte della principessa. La struttura autonoma e la linearità della vicenda fanno presupporre la presenza di una fonte altra dal *Furioso* alla stesura della *Danica*, anche se fino a ora non identificata. Se avesse ragione il Bogišić, che vi individua una matrice storico-folklorica riconducibile al *topos* degli imprigionamenti tipico della letteratura croata del XVII secolo, allora verrebbe rafforzata l'impressione che il Palmotić mirasse a facilitare l'identificazione collettiva da parte del pubblico.⁵⁹ Al contempo, questo singolare antefatto permette al drammaturgo ragusino di indicare, fin dalle prime scene, la tonalità del dramma: la scelta di una parentesi narrativa appartenente al genere della commedia – come risulta ben evidente dalla presenza di due giovanissimi amanti, dal travestimento e dal conseguente scambio di ruoli – preannuncia infatti un epilogo felice per la sorte dei due amanti.

Vanja Vasiljević
Università degli Studi di Milano
vanja.vasiljevic@outlook.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APPENDINI 1803 : Francesco Maria Appendini, *Notizie storico-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei*, tomo II, Dubrovnik, Dalle stampe di Antonio Martecchini, 1803.
- ARIOSTO 2015 : Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, volume I, a cura di Remo Ceserani - Sergio Zatti, Torino, Utet, 2015 (I ed. 1997).
- BOGIŠIĆ 1995 : Rafo Bogišić, Prefazione a Junije Palmotić, *Danica*, in *Izabrana djela*, uredio Rafo Bogišić, Zagreb, Matica Hrvatska, 1995, pp. 9-32.
- BOJOVIĆ 1983 : Zlata Bojović, *L'epopea agiografica barocca*, in *Barocco in Italia e nei Paesi slavi del Sud*, a cura di Vittore Branca - Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1983, pp. 307-319.
- CANEPARO 2015 : Federica Caneparo, «Di molte figure adornato». *L'«Orlando Furioso» nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina libraria, 2015.

⁵⁸ Nel dialogo tra Matijaš e Janko (I, 3), quando l'episodio viene introdotto per la prima volta, nel dialogo tra Jerina e Danica (I, 4) – con un breve accenno – e infine in quello tra Matijaš e Danica (II, 1).

⁵⁹ BOGIŠIĆ 1995, pp. 21-22.

- CINDRIĆ 1960 : Pavao Cindrić, *Hrvatski i srpski teatar*, Zagreb, Lykos, 1960.
- CRONIA 1955 : Arturo Cronia, *Teatro serbo-croato*, Milano, Nuova accademia, [1955].
- CRONIA 1956 : Arturo Cronia, *Storia della letteratura serbo-croata*, Milano, Nuova accademia, [1956].
- FERLUGA-PETRONIO 1992 : Fedora Ferluga-Petronio, *Fonti italiane e slave nel teatro di Junije Palmotić*, Udine, Illeo, [1992].
- GLIUBICH 1856 : Simeone Gliubich, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Wien, Rod. Lechner librajo dell'Università, 1856.
- GRACIOTTI 1983 : Sante Graciotti, *Per una tipologia del trilinguismo letterario in Dalmazia nei secoli XVI-XVIII*, in *Barocco in Italia e nei Paesi slavi del Sud*, a cura di Vittore Branca - Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1983, pp. 321-346.
- JOSSA 2011 : Stefano Jossa, *Oltre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l'«aspra legge di Scozia» («Orlando Furioso», iv-vi)*, «Chroniques Italiennes» vol. 19 n. 1 (2011), pp. 1-20.
- MACHIAVELLI 2014 : Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, a cura di Giorgio Inglese, Torino, Einaudi, 2014.
- MAZZOCUT-MIS 2015 : Maddalena Mazzocut-Mis, *Lineamenti di estetica: temi e problemi*, Milano, Le Monnier Università, 2015.
- MUSARRA 2013 : Franco Musarra, «L'antiqua damigella». *Dell'ironia nell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Franco Cesati, 2013.
- PALMOTIĆ 1995 : Junije Palmotić, *Danica*, in *Izabrana djela*, uredio Rafo Bogišić, Zagreb, Matica Hrvatska, 1995, pp. 169-286.
- PAVIĆ 1871 : Armin Pavić, *Historija Dubrovačke drame*, Zagreb, Jazu, 1871.
- POTTHOFF 1973 : Wilfried Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, Wiesbaden, [Franz Steiner], 1973.
- SBERLATI 2016 : Francesco Sberlati, *Canto v in Lettura dell'«Orlando Furioso»*, a cura di Gabriele Bucci - Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 189-213.
- STIPČEVIĆ 1983 : Svetlana Stipčević, «La Gerusalemme Liberata» ed il dramma raguseo del primo '600, in *Barocco in Italia e nei Paesi slavi del Sud*, a cura di Vittore Branca - Sante Graciotti, Olschki, Firenze, 1983, pp. 375-386.
- TOMASOVIĆ 2006 : Mirko Tomasović, *La letteratura croata prerisorgimentale vista dagli slavisti italiani*, in *La divina traduzione: tradurre in croato dall'italiano*, a cura di Mirko Tomasović - Ljiliana Avirović, Milano, Hefti, 2006, pp. 5-81.

