

Il contributo abbozza un approccio alle relazioni tra la commediografia di Marin Držić e i suoi modelli italiani mirante a superare le premesse di valutazione fondate su criteri di originalità, che sempre sottintendono motivi politico-ideologici legati alla questione dell'identità nazionale e che quindi portano regolarmente a un fatuo soppesamento di furti e debiti, influenze e priorità, meriti e colpe, attribuendo il difetto di "inessenzialità" sia all'autore croato, sia ai suoi precursori italiani, a seconda della nazionalità dello studioso che pronunci tale verdetto. Nell'ambito della commedia, un'analoga posizione di aggiunta "inessenziale" ed esteriore al testo spetta al prologo: necessariamente addizionale e addizionalmente necessario, il prologo si rapporta al tutto del testo come parte, ma parte superflua, superflualmente raddoppiante quello che dovrebbe essere di per sé intero e sufficiente, allo stesso modo in cui un'opera letteraria o teatrale, quale raddoppiamento e imitazione di modelli anteriori, sembra inessenziale e superflua all'essenza preesistente. Pertanto, ci si propone di mettere a confronto i prologhi darsiani e quelli italiani, in quanto sono quegli stessi prologhi a rendere oziosa qualunque discussione sulle presunte vergogne dei debitori e sui danni putativi subiti dai creditori.

«NON SIA CHI PER LADRO IMPUTI LO AUTORE»: SOGLIE COMICHE FRA "NOI" E "GLI ALTRI"

Qualsiasi proposito di approccio comparatistico volto a mettere in relazione la commediografia di Marin Držić e quella del Cinquecento italiano comporta tutt'oggi, nell'ambito degli studi darsiani, un sospetto di progetto spinoso, sempre improntato a rivendicazioni di originalità, freschezza e «nostranità» dell'autore croato in confronto a quello che uno degli studiosi più meritevoli sotto questo rispetto, Franjo Švelec, definì di volta in volta come «impalcatura necessaria a una costruzione in proprio»,¹ «materia

¹ FRANJO ŠVELEC, *Komički teatar Marina Držića*, Zagreb, Matica hrvatska, 1968, p. 225. Questa e le seguenti traduzioni dal croato e da altre lingue sono mie, salvo indicazione contraria.

prima»,² «mera idea rudimentale»,³ «ossatura nuda»,⁴ comunque elemento secondario ed inessenziale - malgrado la sua, pur ammessa, benefica «irradiazione feconda»⁵ - costituito dai modelli della prestigiosa cultura teatrale italiana. Tale militanza, condivisa dalla critica letteraria croata, non fu per nulla gratuita, anzi, fu ben motivata dalla necessità di difendere la dignità del patrimonio culturale della nazione contro i traumi morali inflitti dalle svalutazioni mosse da parte dell'autorevole Arturo Cronia con la sua scuola, «anziano signore di riguardo e di incontestabile erudizione», che aveva «speso la sua vita relativamente lunga»⁶ a provare l'inesistenza dell'oggetto stesso della sua indagine, che era la letteratura croata. Lo «sforzo sterile»⁷ della ricerca comparatistica di fonti e modelli (del resto, assimilabile alla condanna delle «indagini [positivistiche] talora davvero oziose» da parte di Nino Borsellino),⁸ a detta di Frano Čale, un altro insigne studioso di Držić, appare legittimo solo a patto di «contribuire [...] a situare l'opera dell'autore

² *Ibid.*, p. 135.

³ *Ibid.*, p. 159.

⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Ibid.*, p. 369. Cfr. ad es. ARTURO CRONIA, *Per una retta interpretazione di Marino Darsa*, estratto dalla «Rivista di letterature moderne», XI (1953), pp. 200-207; JOLANDA MARCHIORI, *Riflessi del teatro italiano nel «Dundo Maroje» di Marino Darsa*, «Rivista Dalmatica», XXIX (1958), 2 e 3. È a dir poco esilarante lo zelo con cui Marchiori ricalca le orme del maestro, biasimando nell'autore croato proprio l'imitazione che definisce, all'inizio del suo saggio, non solo caratteristica fondamentale del teatro italiano ed europeo del Cinquecento, ma anche dei commediografi latini da questo imitati. Per le prime reazioni (i cui argomenti si limitano a sostenere il contrario, negando qualsiasi pertinenza anche ai reperti meglio corroborati di Marchiori e rivendicando una presunta indipendenza di Držić rispetto ai modelli italiani), si vedano ANTE KADIĆ, *Marin Držić, Croatian Renaissance Playwright*, «Comparative literature», XI (1959), 4, University of Oregon, pp. 347-355; FRANJO ŠVELEC, «Dundo Maroje» u raspravi Jolande Marchiori, «Zadarska revija», IX (1960), 4-5, pp. 207-221. Per un recente approccio alla questione da parte di studiosi italiani scevro di ideologie nazionalistiche si vedano MARIA RITA LETO, «Una serata in casa del nobile Buoncompagno di Marcantonio della Gazzaià», in *Marino Darsa e il suo tempo / Marin Držić i njegovo vrijeme*, a cura di RITA TOLOMEO, Venezia, La Musa Talìa, 2010, pp. 85-98; ROSANNA MORABITO, «La commedia *L'avaro* di Marino Darsa», *ibid.*, pp. 99-111, e vari altri saggi dello stesso volume.

⁷ FRANO ČALE, *O životu i djelu Marina Držića*, in Marin Držić, *Djela*, a cura di FRANO ČALE, Zagreb, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1979, pp. 5-173, a p. 106.

⁸ NINO BORSELLINO, *Introduzione*, in *Commedie del Cinquecento*, vol. I, a cura di NINO BORSELLINO, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. VII-XXXIX, a p. X.

studiato in un determinato periodo storico come espressione dei suoi caratteri stilistici peculiari» e a «valutare in modo più completo la sua essenza»,⁹ cioè, l'essenza di quell'opera d'autore, della sua «specificità».¹⁰

Tuttavia, l'auspicio di un esito prefissato, tale da fornire esclusivamente dati che corroborino l'ipotesi di una singolarità dell'opera in questione, non va inteso come censura, sorveglianza e limitazione degli esami comparatistici. Lo stesso Čale insiste (un centinaio di pagine prima):

Nondimeno, proprio in forza della notevole importanza dell'opera darsiana, resta un debito verso di lui da saldare, interrogandosi incessantemente sui significati e sulla natura del suo mondo artistico nella cerchia europea, non temendo paragoni con gli scrittori e le opere che espressero il senso di un tempo simile, inquieto e drammatico [...].¹¹

Siamo tenuti, dunque, a far onore al «debito» di riesplorare l'opera del Nostro nella dimensione sovranazionale della cultura altrui, ed è un debito a cui ci obbliga proprio quella «essenza» che di tale opera è propria, tanto ardua da proteggere dalle contingenze e dalle inessenzialità che minacciano di sovrapporvisi e offuscarne la «specificità». Quanto sia difficile combattere il mito di un'origine romanza e «simbiotica» proposto da Cronia opponendogli il mito di un'origine indigena ed autonoma - in quanto il «nostro» e il «vostro», il «mio» e il «tuo» sono retti dalla stessa logica della proprietà -, lo illustra un'altra metafora destinata, parimenti a quelle già elencate di Švelec, a indicare l'inessenzialità degli apporti italiani e latini all'«essenza» dell'opera darsiana: riallacciandosi alla metafora anatomico-edilizia della «nuda ossatura» o «nudo scheletro» (in croato: «goli skelet»;¹² da confrontare a «skele», “impalcatura”)¹³ con cui Švelec designava le strutture tipologiche e dell'intreccio riscontrabili nelle commedie di Držić e risalenti ai modelli classici e romanzi, Frano Čale impiega un sintagma sintomaticamente

⁹ FRANO ČALE, *O životu i djelu Marina Držića*, cit., p. 160.

¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹¹ *Ivi.*

¹² FRANJO ŠVELEC, *Komički teatar Marina Držića*, op. cit., p. 175.

¹³ *Ibid.*, p. 225.

ossimorico, un *lapsus calami* rivelatore: «scheletro esteriore».¹⁴ Si tratta ovviamente di un'esteriorità interna, idealmente interiorizzata e ad un tempo nascosta, fatta sparire dall'immagine del corpo integro che, sempre metaforicamente, dovrebbe risuscitare, agli occhi del lettore-spettatore-critico, la totalità incolume dell'opera darsiana in carne ed ossa; dell'opera darsiana che sarebbe un insieme organico cresciuto su un supporto il quale, ad operazione compiuta, sarebbe diventato superfluo, poiché un'essenza sarebbe venuta ad occupare il posto dell'inessenziale, un'interiorità avrebbe espulso e soppiantato quell'esteriorità. La consistenza di tale integrità immaginaria, trasformatasi alla traditora in un compatto corpo «specifico» e «individuale», indipendente da estranee ossature falsamente interiori ed impalcature palesemente esteriori, viene, però, minata dall'insostenibilità della metafora a sua volta traditrice, facendo crollare il modello del nostro «scheletro esteriore». Che lo si voglia o meno, il limite fra carne ed ossa, fra l'osso e il midollo, fra l'esterno e l'interno, fra l'inessenziale e l'essenziale, né, in ultima analisi, quello fra la posteriorità della polpa e l'anteriorità del suo "mero" sostegno o contenitore che sia, non si lascia né cancellare né cogliere. Anche un corpo metaforico è composto di almeno due parti interconnesse.

L'introduzione - o la parte proemiale o prefatoria, o il prologo - del presente discorso, dedicato al confronto fra i prologhi di commedie italiani e quelli darsiani, si giustifica con vari pretesti, tra i quali spicca certamente l'occasione di prefigurare la "natura" del prologo, un "genere" circoscritto dalla propria mancanza di autonomia rispetto agli altri generi, definita da Gérard Genette soglia paratestuale.¹⁵ Mera aggiunta al testo che si colloca quindi fuori del testo, e nel contempo ripara a una lacuna dentro il testo, un prologo è necessariamente addizionale e addizionalmente necessario, generalmente reputato inessenziale all'essenza testuale, e ciononostante doppio, simulacro, supplemento inseparabile di questa; soverchio al tutto, e al di là del tutto,¹⁶ quello che rivela la finzione del tutto.¹⁷ Quel di più, o quell'in più che è il pro-

¹⁴ FRANO ČALE, *O životu i djelu Marina Držića*, cit., p. 105.

¹⁵ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987; per i riferimenti ulteriori mi servirò della traduzione inglese: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trad. Jane E. Lewin, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

¹⁶ Cfr. JACQUES DERRIDA, *Hors livre, préfaces*, in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, pp. 7-67, a p. 64.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

logo, si rapporta al tutto del testo come parte, ma parte superflua, superflua-mente raddoppiante quello che in sé dovrebbe essere di per sé intero e sufficiente. Con ciò simula - raddoppia, imita - proprio il fenomeno di cui sopra: quale raddoppiamento e imitazione di modelli anteriori, un'opera letteraria o teatrale sembra inessenziale e superflua all'essenza preesistente, e tuttavia, nel raddoppiare e imitare quei modelli acquista un'«essenza» e una necessità proprie, insieme al potere di oscurare a sua volta, render inessenziale, o perfino annullare, l'essenzialità alla sua esistenza dei testi precursori. Dentro e fuori del sistema da cui è scaturita, l'opera rimane soglia o limite fra “carne” ed “ossa” (cioè fra l'esistenza della sua essenza in un “nuovo” spazio culturale, e gli antefatti genetici in apparenza estranei ad esso), proprio come il prologo rimane riflesso mediatore, soglia, una soglia molteplice fra entità reciprocamente irriducibili: fra il contesto pragmatico “reale” e la finzione della commedia; fra l'occasione sociale in cui il “tutto” a cui si presume appartenere è in procinto di venir consumato e il mondo di un'illusione sciolta dal contesto immediato e dunque fruibile al di fuori di esso; fra la “verità” della commedia e la finzione della propria funzione convenzionale.

In secondo luogo (e questa sarà una notizia ben inessenziale e superflua per chi conosce la problematica del prologo commediografico del Cinquecento), la discussione a cui abbiamo accennato nel nostro prologo - e del cui peso risente tuttora l'esigenza, provata da parte della storiografia letteraria croata, di provare l'unicità dell'opera darsiana, la sua esemplarità, eccezionalità, esenzione da debiti con chiunque -, la discussione sulle presunte vergogne dei debitori e sui putativi danni subiti dai creditori, appare risolta e scontata in quegli stessi prologhi. Il capostipite e modello seminale del prologo della commedia erudita volgare, il prologo dello pseudo-Castiglione alla *Calandria* del Bibbiena - dico pseudo-Castiglione perché, grazie agli studi di Giorgio Padoan,¹⁸ sappiamo ormai che si tratta di finzione allografica, di una sapiente beffa giocata dallo stesso Bibbiena agli eruditi cultori otto- e novecenteschi del rinascimento teatrale italiano (per cui fino a pochi decenni fa si credette che il prologo “autentico” dell'autore non fosse arrivato in tempo per poter essere appreso dall'attore per la prima urbinata, mentre il

¹⁸ Cfr. GIORGIO PADOAN, *Rinascimento in controtuce. Poeti, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo, 1994, c. I.

rimedio del presunto prologo allografico, attribuito per gioco all'autore del *Cortegiano*, non fu altro che una forma sperimentale della *excusatio propter infirmitatis*, nella fattispecie *propter retardationis*) - il prologo, dunque, del Dovizi da Bibbiena introduce lo schema di riferimento al successivo dibattito sulla legittimità dell'imitazione: a «chi dirà lo autore essere gran ladro di Plauto», va risposto che Plauto ben se lo meritava «per tenere, il moccicone [scimunito], le cose sue senza una chiave»; eppure, «lo autore giura, alla croce di Dio, che non ghi ha furato» proprio nulla, raccomandando «che si cerchi quanto ha Plauto e troverassi che niente gli manca di quello che aver suole. E, se cosí è, a Plauto non è suto rubbato nulla del suo. Però non sia chi per ladro imputi lo autore». ¹⁹ Lo scherzoso topos del furto ²⁰ che non toglie nulla al derubato, escogitato dal Bibbiena, istituisce una piattaforma di ulteriori sviluppi - nell'ambito dei viluppi inestricabili di vicendevoli "furti" e "prestiti" che avvolgono i massimi maestri del genere, a partire dall'Ariosto, al Bibbiena, al Machiavelli, all'Aretino, al Ruzante e via dicendo; dei grovigli di furti da cui, secondo il prologo di Lorenzino de' Medici alla sua *Aridosia*, «non può uscire chi vuol fare commedie», in quanto «non è possibile a trovare più cose nuove, si che bisogna facciate con le vecchie» ²¹ - di sviluppi, dicevo, che, sin dal prologo ariostesco alla prima versione dei *Suppositi* del 1509, ribadiscono l'imitazione e la contaminazione come scelta deliberata, promovendola a norma universale, autorizzata dalla stessa pratica «de li antichi e celebrati poeti» che «Menandro e Apollodoro e li altri Greci ne le lor latine comedie seguitoro». ²² Tale procedimento non solo si accorda con

¹⁹ BERNARDO DOVIZI DA BIBBIENA, *La Calandria*, in *Commedie del Cinquecento*, vol. II, a cura di Nino Borsellino, cit., pp. 7-97, a p. 17.

²⁰ Per uno sguardo pregnante sul problema, rimando al saggio di Amedeo Quondam, «Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo», in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di ROBERTO GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 373-400, che pure segnala i contributi più validi in merito (di Luciana Borsetto, Roberto Gigliucci, Paolo Procaccioli, Debora Vagnoni, Giuseppe Lombardi, ecc.) contenuti nello stesso volume; si vedano, inoltre, PAOLO CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di Plagio (1539-1589)*, Ravenna, Longo, 1998, e PAOLO CHERCHI (a cura di), *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, Ravenna, Longo, 1998.

²¹ LORENZINO DE MEDICI, *Aridosio. Commedia*, Firenze, Filippo Giunti, 1593.

²² LUDOVICO ARIOSTO, *Tutte le opere*, a cura di CESARE SEGRE, vol. IV, *Commedie*, a cura di ANGELA CASELLA, GABRIELLA RONCHI, ELENA VARASI, Milano, Mondadori, 1974, p. 197.

i consacrati usi terenziani²³ e con la volontà di Plauto di comparire «in maschera» (nel prologo a *Gl'Incantesimi* di Cecchi),²⁴ o perfino reincarnatosi nello Spirito Folletto che fa lo «sprologaore»²⁵ alla *Vaccaria* ruzantiana,²⁶ avendo stretto con gli autori moderni un'amicizia sì forte da voler «sempre mettervi la parte sua»,²⁷ ma si tratta addirittura di un «obbligo che haver si debbe a chi ci fa servizio», un dovere, un debito da parte di colui «che desidera imparar da chi sa». ²⁸ Anche se, secondo lo pseudo-Castiglione della *Calandria*, «le cose moderne e nove delectano sempre e piacciono più de le antiche e le vecchie; le quale, per longo uso, sogliono sapere di vieto»,²⁹ gli antichi, dice il primo prologo della *Lena* ariostesca, «molto più seppono / Di noi in questa e in ogni altra scienzia»;³⁰ pertanto vanno sempre ripetute in modo nuovo, e non c'è novità che non sia ripetizione. Il prologo della *Clizia* di Machiavelli inizia con una tesi filosofico-storica sulla costante ricorrenza dei

²³ Ampiamente discussi dai prologhi italiani. Nel prologo a *Il Ladro* di Lorenzo Comparini (Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1554), Terenzio è detto, scherzosamente, «ladroncello»; nel prologo a *La Dote*, Cecchi qualifica «ladroncelli» (un po' più seriamente, malgrado l'indulgenza del diminutivo) coloro che rubano non soltanto argomenti, ma «le comedie / intere, intere [...] e giurano / [...] che hanno cavatosese / Della lor testa»; è legittimo e lodevole, invece, come fa lo stesso Cecchi, seguire l'esempio dei grandi commediografi e servirsi di argomenti altrui, a patto di ammetterlo apertamente.

²⁴ GIOVAN MARIA CECCHI, *Gl'Incantesimi*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1550.

²⁵ Come definisce il proprio compito l'enunciatore del prologo in Angelo Beolco detto il Ruzante, *Fiorina*, Venezia, Stefano di Alessi, 1552.

²⁶ Infatti, lo Spirito Folletto, enunciatore del primo dei due prologhi, dichiara di venire «da l'altro mondo» in qualità di messo di Plauto, per raccomandare, a nome dell'autore latino, la commedia moderna al favore del pubblico; nel secondo prologo, comico e dialettale, detto dal servo Truffo, si spiega ambiguamente che il primo «sprologaore» ha tolto la voce e la loquela a colui che doveva venire, si è rivolto cioè agli spettatori nella veste dell'autore antico, cfr. Ruzzante, *Vaccaria*, Venezia, Stefano di Alessi, 1555.

²⁷ Il prologo in GIOVAN MARIA CECCHI, *Gl'Incantesimi*, cit.

²⁸ Ivi.

²⁹ BERNARDO DOVIZI DA BIBBIENA, *La Calandria*, cit., p. 16.

³⁰ LUDOVICO ARIOSTO, *Tutte le opere*, cit., p. 546.

fatti del mondo,³¹ che Ezio Raimondi³² ravvicina all'idea dell'eterno ritorno delle stesse strutture "naturali" rivestite di nuove manifestazioni "storiche" e "specifiche". Ecco perché lo «scheletro» appare «esteriore», inessenziale, ma sempre indispensabile all'«essenza» di ogni cosa nuova: se il Darsa fa dire all'enunciatore del prologo al suo *Skup* che «la commedia è stata rubata da un qualche libro vecchio, più vecchio della vecchiaia, - da Plauto»,³³ commette, con palese consapevolezza, un furto molteplice - dal libro di Plauto, dai furti greci di Plauto, dai furti ripetutamente commessi da parte dei prologhi italiani rispetto al prologo che il Bibbiena, proclamando la legittimità del furto di quanto è tenuto senza chiave, si era fatto «rubare» dal Castiglione. Il furto è imposto dalla legge della letteratura, la legge della ripetizione originaria.³⁴ Tutto comincia da una ripetizione disseminante; anzi, tutto

³¹ "Se nel mondo tornassino i medesimi omini come tornano i medesimi casi, non passerebbono mai cento anni che noi non ci trovassino un'altra volta insieme a fare le medesime cose che ora" (Niccolò Machiavelli, *Tutte le opere*, vol. II, a cura di Francesco Flora e di Carlo Cordié, Milano, Mondadori, 1950, pp. 607-654, a p. 610).

³² Per un riscontro fra tale concezione machiavelliana, ispirata alla *Vita di Sertorio* di Plutarco, e l'idea omologa formulata dal Ruzante nel prologo alla *Piovana*, cfr. EZIO RAIMONDI, *Politica e commedia. Dal Beroaldo al Machiavelli*, Bologna, Il Mulino, 1972, p. 216; cfr. anche MARIO BARATTO, *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, Napoli, Liguori, 1990, p. 104; CESARE MOLINARI, *Strutture drammaturgiche e sceniche del teatro cinquecentesco*, in *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di ELVIRA GARBERO ZORZI e SERGIO ROMAGNOLI, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 81-100, a pp. 94-96.

³³ MARIN DRŽIĆ, *Djela*, cit., p. 539.

³⁴ Ricostruendo i presupposti della produzione letteraria preottocentesca in quanto alieni dai concetti di originalità, proprietà e individualità autonoma (seppure predicati sulla tensione fra il lavoro di «api» e quello di «scimmie» sin dalle *Familiari* petrarchesche) che l'ideologia romantica ha lasciato in eredità a certe concezioni novecentesche della creatività artistica, per cui «non possiamo non sentirci in disagio di fronte all'*inventio* dell'estetica classicistica, che si dà solo dentro un quadro normativo rigoroso, e preesistente, e può comunicare solo tramite strumenti e materiali [...] rigorosamente normalizzati e precostituiti» (A. QUONDAM, *Note...*, cit., p. 374), l'illuminante saggio di Quondam poggia sull'idea della necessità di una conformazione storicistica ai codici propri dell'epoca classicistica, insiti, appunto, nell'etimo del nome che la definisce (cfr. p. 375) e promuove «quel paziente lavoro archeologico [...] per tentare la ricostruzione - *iuxta propria principia*: cioè senza produrre interferenze con i nostri valori - di una cultura» (p. 377) da cui ci separerebbe una «distanza incolmabile» (p. 377). Nondimeno, pur astenendosi dall'indagare sulla precarietà del presunto «assioma della libertà espressiva» (p. 382) «irrinunciabile per la nostra cultura postmoderna» (p. 383) - ma sovvertito sia dalla letteratura europea led italiana almeno a partire dal primo Novecento, sia dalla filosofia della lingua e dalla teoria poststrutturalista - e

ricomincia in un altro modo, in un modo imprevedibile. La sostituzione delle metafore anatomico-edilizie con quelle vegetali di estrazione derridiana sembrerebbe una forzatura, se, nel prologo dei suoi *Gelosì*, Vincenzo Gabbiani non ne avesse già seminato il germe: sia i moderni che gli antichi si sono messi «quasi più rampolli spiccando [dai loro precursori] ad innestarli nelle loro piante». ³⁵

Perché abbiamo ripetuto, in riferimento ai prologhi darsiani, i punti fondamentali del principio di imitazione così come li articolano i prologhi di commedie italiani? E perché ci stiamo occupando proprio di prologhi, un genere ibrido e bifronte, ³⁶ o meglio un non genere ipercodificato, un genere ancillare o satellite? Sembra opportuno rispondere in ordine inverso.

Secondo Genette, il discorso del prologo (sottospecie della prefazione) è più codificato e costrittivo di quello degli altri tipi testuali e paratestuali, consentendo agli autori di «innovare meno spesso di quanto non se lo immaginino» ³⁷ e di muoversi «entro un repertorio che è molto più stabile di quanto si creda a priori». ³⁸ E tuttavia, nelle sue varianti finzionali, il paratesto prefatorio sfrutta la propensione generale della prefazione all'autoriflessività e alle risorse ludiche di questa, in modo che il minimo della creatività d'autore vi viene controbilanciata dal massimo di letterarietà. ³⁹ Forse proprio per questo marchio di inessenzialità, nonché di narcisistica aridità metatestuale ed imposizione esteriore, «il prologo della commedia cinquecentesca», a parere di Nino Borsellino, ha «un carattere certo più originale

mantenendo così, paradossalmente, la nozione della «proprietà» e particolarità irriducibile di ogni singola epoca della storia letteraria, Quondam azzarda una serie di frasi anaforiche che sembrano accostarsi all'idea della «ripetizione originaria» (JACQUES DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 294), «traccia originaria» (JACQUES DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 90), dell'impossibilità di un'origine non supplementata in anticipo (cfr. *ibid.*, p. 345) e dell'iterabilità costitutiva della scrittura (JACQUES DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 375): “In principio fu dunque l'imitazione. / In principio fu dunque la norma. / In principio fu dunque la tradizione” (A. Quondam, *Note...*, cit., p. 378). «Tutto comincia con la riproduzione» (JACQUES DERRIDA, *L'écriture et la différence*, cit., p. 314).

³⁵ VINCENZO GABBIANI, *I Gelosì*, Venezia, Gabriel Giolito De Ferrari e fratelli, 1551.

³⁶ Cfr. JACQUES DERRIDA, *Hors livre, préfaces*, cit., p. 17.

³⁷ GÉRARD GENETTE, *Paratexts*, cit., p. 13.

³⁸ *Ibid.*, p. 163.

³⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 292-293.

[...] [cioè, meno scrupolosamente plautino o terenziano], contrariamente a quanto si è soliti affermare». ⁴⁰ Tale «carattere [...] originale» è dovuto precisamente all'accentuarsi della finzionalità del mittente che enuncia il prologo, accompagnato da una proliferazione di effetti metateatrali e svolto su una vasta scala di strategie di distanziamento ludico tanto dalla figura dell'autore empirico, quanto dagli automatismi del formulario retorico. Infatti, sulle orme dei classici, anche il meno astuto dei prologhi autoriali parla dell'«autore» della commedia alla terza persona, ⁴¹ staccandolo dunque dalla istanza enunciativa del prologo stesso e aprendo la possibilità di colmarlo di elogi o di biasimo scherzoso; l'enunciatore del prologo si riferisce talvolta a sé stesso come ad un "io", o creando una finzione di allografia e dando luogo ad un apocrifo allografico, ⁴² o confondendo, per mezzo di un "noi", i confini tra l'autore e la compagnia dei commedianti, ⁴³ oppure presentandosi sia come un personaggio indefinito, del tutto alieno alla faccenda teatrale, ⁴⁴ sia come un personaggio estrapolato dalla commedia, espressamente spaesato

⁴⁰ NINO BORSELLINO, *Introduzione*, cit., p. XIX.

⁴¹ È il caso più frequente, a partire dal prologo a *La Cassaria* (cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Tutte le opere*, cit., pp. 3-4 e 65-70).

⁴² Lo dimostra il presunto prologo del Castiglione alla *Calandria* del Bibbiena.

⁴³ Cfr., ad es., il prologo a *I Suppositi* in prosa (cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Tutte le opere*, cit., pp.197-198).

⁴⁴ Nel caso del prologo agli *Ingannati*: «m'hanno spinto qui per imbasciadore, oratore, legato, procuratore o poeta, pigliatel come v'entra meglio nella memoria» (in *Commedie del Cinquecento*, vol. I, cit., p. 202). Come lo pseudo-Castiglione del prologo a *La Calandria* fingeva di sostituire il prologo autoriale arrivato in ritardo, anche qui si rimanda all'assenza di «altro argomento perché quello che ve lo aveva a fare non è in punto» (*ibid.*, p. 206). Ma il topos del prologatore dimentico o inetto riappare in una quantità di pretesti fantasiosi: nella *Rhodiana* del Ruzante (Venezia, Stefano di Alessi, 1552), l'incaricato del prologo si dice talmente arrabbiato per il furto della commedia che si doveva rappresentare e di cui non resta che una pallida memoria, da non ricordare «parola dell'argomento» che deve esporre al pubblico, per cui lo prega di far conto di aver sentito tutto; il recitante del prologo alla *Moscheta* si scusa pure per aver dimenticato quello che voleva dire; nel prologo alla prima *Cortigiana* dell'Aretino si annuncia subito la mancanza del contenuto che avrebbe dovuto costituirlo (cfr. GIULIO FERRONI, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, Liguori, 1977, p. 43); l'anonimo spadaccino ubriaco che fa, contro voglia, il prologo a *El Beco* del Belo, si pente di aver sparato sul conto dell'autore e scappa pregando il pubblico di fingere di non averlo visto; ecc.

dalla situazione metateatrale,⁴⁵ sia come figura allegorica,⁴⁶ o sdoppiandosi in personaggi dialoganti.⁴⁷ Il mezzo genere, il “non genere” che è il prologo, sdoppiato fra commento raddoppiante di quello che ne rimane fuori (sia il testo che il contesto della commedia) e commento sdoppiante di sé stesso come di un «fuor di comedia»⁴⁸ paratestuale, in grado di sperimentare i più svariati espedienti retorici di autocontestazione e paradossi della ricorsività dei piani ontologici,⁴⁹ assume la qualità di eminente (non) luogo speculare e speculativo della commedia.

Per quanto riguarda la prima domanda, il nostro gesto sarà magari superfluo, eppure è dettato da quel debito verso l'opera darsiana, dotata di un'essenza o no, al quale abbiamo già accennato. Non perché i prologhi darsiani non avessero goduto in passato di uno straordinario apprezzamento critico, contrariamente a quanto ci si sarebbe aspettati, trattandosi di un non-genere supplementare, di un genere intrinsecamente esteriore, un «fuor di comedia», e tanto meno perché non meritino l'ammirazione e l'entusiasmo che continuano a destare nei loro interpreti.⁵⁰ Al contrario, perché ci preme

⁴⁵ Così il servo Truffo, nel secondo prologo alla *Vaccaria*, confessa che quello che è venuto a fare non è il suo mestiere («che mi son famegio»).

⁴⁶ Come il Tempo nel prologo all'*Anconitana* di Ruzante (Venezia, Stefano di Alessi, 1554).

⁴⁷ Borsellino (*Introduzione*, cit., p. XX) segnala lo straordinario metadiologo conflittuale fra un Prologo e un Argomento personificati della *Strega* (1532) del Grazzini Lasca, a cui faranno seguito i prologhi dialogati del Piccolomini e dello Sforza Oddi; tuttavia, l'invenzione del prologo dialogato sembra promossa dall'Aretino (le due versioni della *Cortigiana* e *Lo Ipocrito*), preceduto a sua volta dalla *Comedia della ingratitudine* di Giovan Battista di Cristofano (cfr. GIULIO FERRONI, *Le voci dell'istrione*, cit., p. 40).

⁴⁸ Mi avvalgo, per indicare la posizione liminare del prologo, del sintagma dell'Argomento della prima *Cortigiana* («Così abbiate pazienza si alcun parla fuor di comedia, perché se vive a una altra foggia qui, che Atene non si faceva», cit. in GIULIO FERRONI, *Le voci dell'istrione*, cit., p. 44), scelto da G. Innamorati per rendere la carica sovversiva della commedia aretiniana nei confronti della norma teatrale (cfr. Ferroni, ivi).

⁴⁹ Tra i prologhi che svalutano, distruggono, negano sé stessi, portando all'estremo le già citate scuse *propter infirmitatis* da parte dei recitanti, cfr. *La Cortigiana I* dell'Aretino, *Il Frate e La Strega* del Grazzini Lasca; *Il Beco* del Belo.

⁵⁰ Cfr. LEO KOŠUTA, *Il mondo vero e il mondo a rovescio in «Dundo Maroje» di Marino Darsa (Marin Držić)*, «Ricerche slavistiche», vol. XII, 1964, pp. 65-122; ŽIVKO JELIČIĆ, *Marin Držić Vidra*, Beograd, Nolit, 1958 e Zagreb, Naprijed, 1961; ZVONIMIR MRKONJIĆ, *O Držićevoj teatralnosti*, in *Zbornik radova o Marinu Držiću*, a cura di JAKŠA RAVLIĆ, Zagreb, Matica hrvatska, 1969, pp. 447-475;

recuperare gli spunti suggeriti al commediografo croato dalla sua profonda familiarità con la commedia italiana e dalla fervida attività di rielaborazione, quasi un'indagine sulle possibilità di sfruttare stimoli apparentemente irrigiditi nella loro convenzionalità, per trasformarli, conservandone un ricordo velato, in qualche cosa di decisamente altro.

Innanzitutto, bisogna accennare a pochi ma fondamentali aspetti particolarmente esaltati dalla critica darsiana come prove tangibili della squisita creatività autoctona di Držić, consistente di elementi assolutamente inediti e senza precedenti. Non si tratta di confutare la sorprendente novità delle soluzioni del Nostro, bensì di metterne in evidenza la potente carica dialogica e dimostrare che l'essenza delle sue stesse innovazioni più vistosamente originali racchiude in sé la traccia di un'inseminazione talvolta creduta inessenziale. Mi riferisco alla celebrata ricchezza e stratificazione del linguaggio darsiano, al comico linguistico⁵¹ o del significante;⁵² alla lodata concretezza e vividità dei motivi darsiani, referenzialmente radicati nel costume e nell'ambiente prettamente ragusei; e infine, all'allusività autobiografica, regolarmente intesa come testimonianza di valore documentario sull'amaro destino dell'autore.

Per quanto riguarda la rigogliosa e a lungo impareggiata esplorazione dei registri linguistici, con cui Držić contrassegnò la storia letteraria del croato, è utile ricordare una riflessione che ha per oggetto una tutt'altra lingua, modello esemplare di un superamento di modelli:

Bene è di sé inimico chi l'altrui lingua stima più che la sua propria. So io bene che la mia mi è sì cara che non la darei per quante lingue oggi

FRANO ČALE, *O životu i djelu Marina Držića*, cit.; SLOBODAN PROSPEROV NOVAK, *Planeta Držić*, Zagreb, Cekade, 1984; PAVAO PAVLIČIĆ, «Držićevi prolozi», in *Id.*, *Poetika manirizma*, Zagreb, August Cesarec, 1988, pp. 149-179. Cfr. anche ZLATA BOJOVIĆ, *Renesansa i barok: studije i članci o dubrovačkoj književnosti*, Beograd, Filološki fakultet - Narodna knjiga, 2003; MILOVAN TATARIN, «Nekoliko rečenica s početka prvoga prologa *Dunda Maroja*», in NIKOLA BATUŠIĆ (a cura di), *Dani hvarskog kazališta 34: Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Split, Književni krug, 2008, str. 35-46; Leo Rafolt, «Neoplatoničke koncepcije u Držićevim dramskim prolozima», intervento al Convegno internazionale su Marin Držić, Zagreb, HAZU, 5-11 novembre 2008.

⁵¹ FRANO ČALE, *O životu i djelu Marina Držića*, cit., p. 156.

⁵² Cfr. MARIA LUISA ALTIERI BIAGI, «Dal comico del "significato" al comico del "significante"», in *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 1-57.

si trovano. E così credo intervenga a voi. Però grato esser vi deve sentire la commedia nella lingua vostra. Avevo errato: nella nostra [...].⁵³

Queste parole dello pseudo-Castiglione, falso autore del primo prologo alla *Calandria*, quello del 1513, fanno eco al *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, in cui Machiavelli proclama l'indispensabilità - vale a dire, l'essenzialità - dell'uso di un linguaggio autoctono nella commedia:

Dico ancora come si scrivano molte cose che senza scrivere i motti e i termini proprii patrii non sono belle. Di questa sorte sono le commedie [...]. Ma perché le cose sono trattate ridicolamente, conviene usare termini e motti che facciano questi effetti [comici]: i quali termini se non sono proprii e patrii, dove sieno soli, interi e noti, non muovono né posson muovere. [...] [Chi scrive commedie in lingua altrui,] farà una cosa manca e che non arà la perfezione sua.⁵⁴

La questione della lingua propria, appropriata alla commedia, tanto bene compresa dallo scrittore croato da recarne un marchio nei suoi prologhi, è strettamente legata alla “nostranità” dei temi e motivi darsiani, presumibilmente correlati ai costumi, luoghi, rapporti di classe e di famiglia, all'onomastica e toponomastica, desunti dalle caratteristiche della cosiddetta “realtà” urbana e contadina, segnati da allusioni a personaggi ed eventi del paese natio, da tutto quanto parve agli studiosi del Darsa scaturire immediatamente dall'osservazione dell'autore, dalla sua immersione nella vita extraletteraria. Ma perfino il supposto realismo locale di Držić, con tutto il complesso di elementi rilevati nei prologhi darsiani e ritenuti non derivati, riposa su una solida base dell'“inessenziale” e dell'“estraneo”: quanto nel *Discorso* già menzionato di Machiavelli, tanto nei prologhi di Gelli, Cecchi, Grazzini e di una serie di minori, la commedia è definita «specchio» -riflesso «d'una vita privata», della «verità»;⁵⁵ ma in fondo, il “sapersi accomodare ai

⁵³ BERNARDO DOVIZI DA BIBBIENA, *La Calandria*, cit., p. 17.

⁵⁴ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Tutte le opere*, cit., pp. 805-818, a p. 816.

⁵⁵ Cfr. NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, cit., p. 816. Borsellino menziona la presenza del *topos* nei prologhi, rispettivamente, di Gelli a *La Sporta* (Firenze, 1543) e di Cecchi all'*Arzigogolo* (cfr. *Introduzione*, cit., p. XVII); cfr. anche il prologo di Grazzini a *La Strega* (Venezia, 1582).

tempi” di cui parla il prologo a *La Dote* di Cecchi⁵⁶ (espressione riscontrabile in un altro punto del testo del *Dundo Maroje* darsiano in veste ben altrimenti machiavellica)⁵⁷ è, piuttosto, un accomodarsi alla vicendevole specularità della letteratura. Come avverte Ludovico Zorzi a proposito del primo prologo all'*Anconitana* ruzantiana, l'attribuzione della trama a supposti eventi reali non è una velleità individuale, bensì una convenzione osservante «lo antico costume»,⁵⁸ che il prologo di Ruzante riflette esplicitamente.⁵⁹

E infine, i frequenti rimandi dei prologhi darsiani alla gente falsa, ai maligni e agli invidiosi, a coloro che, per malizia o per ignoranza, accusarono Marin Držić di plagio, vengono assiduamente interpretati come riferimenti autobiografici e base per una ricostruzione delle delusioni e dei travagli dell'artista incompreso e perseguitato. Il fatto è, sì, attestato come storico dal caso clamoroso sorto intorno all'appropriazione citazionale dei versi di Vetranović nella *Tirena* darsiana. Ma non per questo è meno letterario, “rubato” o “imitato”: e non solo perché richiama il procedimento allusivo dei prologhi alla *Mandragola* e alla *Clizia*, pure ascritto all'autobiografismo autoriale. Infatti, il biasimo dei maligni popola una quantità enorme dei prologhi italiani, meno per la paranoia dei loro autori, che per una regolarità istituita da «quel Ladroncello di Terenzio», così qualificato nel prologo al *Ladro* (1554) di Lorenzo Comparini.

⁵⁶ Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1550.

⁵⁷ Sulla rete di rimandi alla teoria politica di Machiavelli nel discorso di Pomet, cfr. soprattutto FRANO ČALE, *O životu i djelu Marina Držića*, cit., pp. 163-169. FRANJO ŠVELEC aveva individuato il comune motivo dell'arte di accomodarsi nei personaggi del servo di Držić da un canto, e dall'altro, del servo Moro e del parassita Melino della *Fabritia* di Ludovico Dolce (cfr. *Komički teatar Marina Držića*, cit., pp. 199-202), ma, credendosi in dovere di affermare l'assoluta autonomia dell'autore croato e la pura casualità di tratti simili ai modelli italiani, aveva rifiutato di accordare qualsiasi importanza al proprio reperto.

⁵⁸ Cfr. LUDOVICO ZORZI, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 82.

⁵⁹ Osservazioni analoghe, sia sul linguaggio darsiano che sul suo “realismo”, ricondotti all'«orizzonte teorico di riferimento» che «resta saldamente circoscritto a quello delimitato dal sistema estetico e letterario del classicismo», sono elaborate da Janja Jerkov, «“I Stijepo sam i Satir sam”. Quando il testo diviene spettacolo: in margine alle commedie di Marino Darsa», in *Marino Darsa e il suo tempo...*, cit., pp. 131-152, a p. 145.

La disamina «vera e propria» dei debiti e degli innesti che legano i prologhi darsiani a quelli delle commedie italiane dovrebbe cominciare solo a questo punto, dopo esser stata supplementata dal proprio «prologo». Ma per ora, in questa sede, atteniamoci alle limitazioni di spazio appropriate a un intervento del genere, come a un pretesto per riconfermare la condizione di discorso sospeso tra il superfluo e l'essenziale, *propria* del pre-testo, o prologo, luogo-soglia in cui le parole contestualmente riferite a un'utopia, le parole di una finzione che negano il concetto di proprietà - «Qui non vi sono le parole il “mio” e il “tuo”, ma tutto è comune a tutti e ognuno è padrone di ogni cosa»⁶⁰ - vanno nel contempo intese come essenzialmente vere.

«NEKA AUTORA NITKO NE OPTUŽI DA JE LOPOV»:
KOMIČNI PRAGOVI IZMEĐU “NAS” I “DRUGIH”

Prilog zacrtava pristup odnosima između Držičeve komediografije i njegovih talijanskih uzora koji nastoji prevladati pretpostavke vrednovanja utemeljene na kriterijima izvornosti, jer takvo stajalište uvijek podrazumijeva političko-ideologijske pobude povezane s pitanjem nacionalnog identiteta pa one koji prosuđuju redovito navodi da isprazno odvažuju krađe i dugove, utjecaje i prvenstva, zasluge i krivnje, pripisujući manu „nebitnosti” ili hrvatskome autoru, ili njegovim talijanskim prethodnicima, ovisno o nacionalnoj pripadnosti prosuditelja. Kad je posrijedi komedija, analogan položaj „nebitna” i tekstu izvanjskog dodatka dodjeljuje se prologu: utoliko što je nužno dodatan i dodatno nužan, prolog se prema cjelini teksta odnosi kao njezin dio, ali suvišan dio, kao dio koji suvišno udvaja nešto što bi samo po sebi moralo biti cjelovito i dovoljno, na isti način na koji se, kad udvostručuje i oponaša prošle uzore, književno ili kazališno djelo doima nebitnim i suvišnim naprama „bitnome” koje mu prethodi. Stoga se u članku Držičevi prolozi čitaju usporedno s talijanskima kako bi se pokazalo da upravo sami ti prolozi tematiziraju besmislenost rasprave o navodnoj sramoti dužnika i tobožnjoj šteti što su je pretrpjeli vjeronjci.

⁶⁰ Prologo del Naso Lungo in Marino Darsa, *Zio Maroje* / MARIN DRŽIĆ, *Dundo Maroje*, trad. LILIANA MISSONI, Milano, Hefti, s. a., p. 13.

