

morepress

morepress.unizd.hr

SPONDE

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE TRA LE DUE SPONDE DELL'ADRIATICO

ČASOPIS ZA JEZIKE, KNJIŽEVNOSTI I KULTURE IZMEĐU DVIJU OBALA JADRANA

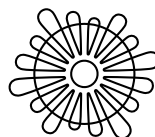
A JOURNAL OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES BETWEEN THE TWO ADRIATIC COASTS

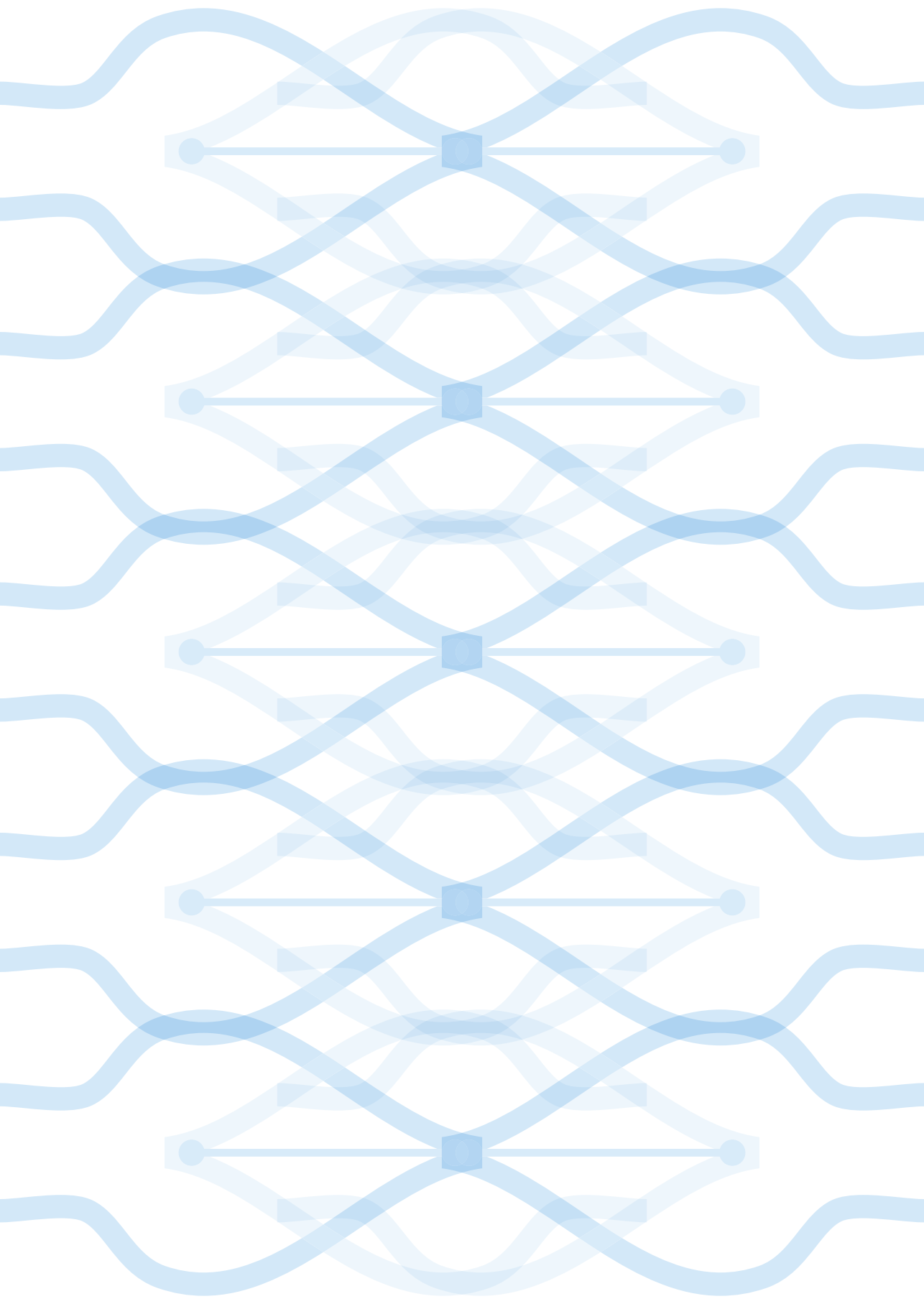
ISSN: 2939-3647

4/2 | 2025

SPONDE

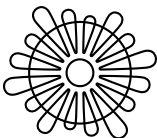
4/2 | 2025





RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE TRA LE DUE SPONDE DELL'ADRIATICO
ČASOPIS ZA JEZIKE, KNJIŽEVNOSTI I KULTURE IZMEĐU DVIJU OBALA JADRANA
A JOURNAL OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES BETWEEN THE TWO ADRIATIC COASTS

SPONDE



Zadar, 2025.

SPONDE

Časopis za jezike, književnosti i
kulture između dviju obala Jadrana

Izdavač

Sveučilište u Zadru
Mihovila Pavlinovića 1, 23000 Zadar,
Hrvatska

Povjerenstvo za izdavačku djelatnost

Lena Mirošević, predsjednica

Adresa uredništva

Sponde
Sveučilište u Zadru,
Odjel za talijanistiku
Obala kralja Petra Krešimira IV/2
23000 Zadar, Hrvatska
Tel. 023/200-721
E-mail: sponde@unizd.hr

Glavna i odgovorna urednica

Iva Grgić Maroević (Sveučilište u Zadru)

Izvršni urednici

Boško Knežić (Sveučilište u Zadru)
Irena Marković (Sveučilište u Zadru)

Uredništvo

Nedjeljka Balić-Nižić (Sveučilište u Zadru)
Andrijana Jusup Magazin (Sveučilište
u Zadru)
Giovanna Scianatico (C.I.S.V.A.)
Ivana Škevin Rajko (Sveučilište u Zadru)
Emanuele Zinato (Università di Padova)

SPONDE

Rivista di lingue, letteratura e culture
tra le due sponde dell'Adriatico

Editore

Università di Zara
Mihovila Pavlinovića 1, 23000 Zadar,
Hrvatska

Commissione editoriale

Lena Mirošević, presidente

Indirizzo

Sponde
Sveučilište u Zadru,
Odjel za talijanistiku
Obala kralja Petra Krešimira IV/2
23000 Zadar, Hrvatska
Tel. 023/200-721
E-mail: sponde@unizd.hr

Direttrice

Iva Grgić Maroević (Sveučilište u Zadru)

Coordinatori editoriali

Boško Knežić (Sveučilište u Zadru)
Irena Marković (Sveučilište u Zadru)

Comitato di redazione

Nedjeljka Balić-Nižić (Sveučilište u Zadru)
Andrijana Jusup Magazin (Sveučilište
u Zadru)
Giovanna Scianatico (C.I.S.V.A.)
Ivana Škevin Rajko (Sveučilište u Zadru)
Emanuele Zinato (Università di Padova)

SPONDE

A Journal of Languages, Literatures and
Cultures between the two Adriatic Coasts

Publisher

University of Zadar
Mihovila Pavlinovića 1, 23000 Zadar,
Hrvatska

Publishing Committee

Lena Mirošević (Chair)

Address of the Editorial Board

Sponde
Sveučilište u Zadru,
Odjel za talijanistiku
Obala kralja Petra Krešimira IV/2
23000 Zadar, Hrvatska
Tel. 023/200-721
E-mail: sponde@unizd.hr

Editor-in-Chief

Iva Grgić Maroević (Sveučilište u Zadru)

Executive Editors

Boško Knežić (Sveučilište u Zadru)
Irena Marković (Sveučilište u Zadru)

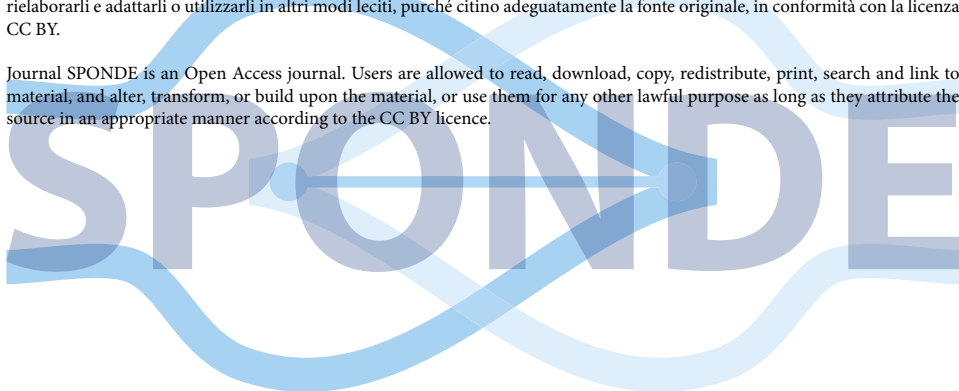
Editorial Board

Nedjeljka Balić-Nižić (Sveučilište u Zadru)
Andrijana Jusup Magazin (Sveučilište
u Zadru)
Giovanna Scianatico (C.I.S.V.A.)
Ivana Škevin Rajko (Sveučilište u Zadru)
Emanuele Zinato (Università di Padova)

SPONDE je časopis u otvorenom pristupu. Sadržaj časopisa u cijelosti je besplatno dostupan. Korisnici smiju čitati, preuzimati, kopirati, distribuirati, tiskati, pretraživati ili stavljati poveznice na materijal te mijenjati, preoblikovati i prerađivati materijal ili ga koristiti na druge zakonite načine, sve dok odgovarajuće citiraju izvornik, sukladno CC BY licenci.

SPONDE è una rivista ad accesso aperto. Il contenuto della rivista è interamente disponibile gratuitamente. Gli utenti sono autorizzati a leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, cercare o inserire collegamenti ai materiali, nonché a modificarli, rielaborarli e adattarli o utilizzarli in altri modi leciti, purché citino adeguatamente la fonte originale, in conformità con la licenza CC BY.

Journal SPONDE is an Open Access journal. Users are allowed to read, download, copy, redistribute, print, search and link to material, and alter, transform, or build upon the material, or use them for any other lawful purpose as long as they attribute the source in an appropriate manner according to the CC BY licence.



Znanstveni

savjet časopisa

Luca Badini Confalonieri (Università di Torino), Maja Bezić (Sveučilište u Splitu), Angela Fabris (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt), Patrizia Farinelli (Univerza v Ljubljani), Diana Kastrati (Qendra e Studimeve dhe Publikimeve për Arbëreshët, Tiranë), Vesna Kilibarda (Univerzitet Crne Gore, Podgorica), Persida Lazarević Di Giacomo (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Živko Nižić (Sveučilište u Zadru), Ivica Peša Matracki (Sveučilište u Zagrebu), Sanja Roić (Sveučilište u Zagrebu), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Bölcsészettudományi Kar, Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Budapest), Sandra Tamaro (Sveučilište Jurja Dobri- le u Puli), Rita Tolomeo (Università La Sapienza, Roma), Nives Zudič Antonič (Univerza na Primorskem, Koper)

Lektorica za engleski jezik

Marina Veverec

Vizualni identitet časopisa

Ladislav Cvetkovski (Fakultet za likovni umetnosti, Univerzitet "Sv. Kiril i Metodij", Skopje)

Časopis se referira u ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca) - Elenco delle riviste scientifiche dell'Area 10.

Comitato scientifico

Luca Badini Confalonieri (Università di Torino), Maja Bezić (Sveučilište u Splitu), Angela Fabris (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt), Patrizia Farinelli (Univerza v Ljubljani), Diana Kastrati (Qendra e Studimeve dhe Publikimeve për Arbëreshët, Tiranë), Vesna Kilibarda (Univerzitet Crne Gore, Podgorica), Persida Lazarević Di Giacomo (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Živko Nižić (Sveučilište u Zadru), Ivica Peša Matracki (Sveučilište u Zagrebu), Sanja Roić (Sveučilište u Zagrebu), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Bölcsészettudományi Kar, Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Budapest), Sandra Tamaro (Sveučilište Jurja Dobri- le u Puli), Rita Tolomeo (Università La Sapienza, Roma), Nives Zudič Antonič (Univerza na Primorskem, Koper)

Revisione testi in lingua inglese

Marina Veverec

Identità viva della rivista

Ladislav Cvetkovski (Fakultet za likovni umetnosti, Univerzitet "Sv. Kiril i Metodij", Skopje)

La rivista è indicizzata in ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca) - Elenco delle riviste scientifiche dell'Area 10.

International Advisory

Board

Luca Badini Confalonieri (Università di Torino), Maja Bezić (Sveučilište u Splitu), Angela Fabris (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt), Patrizia Farinelli (Univerza v Ljubljani), Diana Kastrati (Qendra e Studimeve dhe Publikimeve për Arbëreshët, Tiranë), Vesna Kilibarda (Univerzitet Crne Gore, Podgorica), Persida Lazarević Di Giacomo (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Živko Nižić (Sveučilište u Zadru), Ivica Peša Matracki (Sveučilište u Zagrebu), Sanja Roić (Sveučilište u Zagrebu), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Bölcsészettudományi Kar, Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Budapest), Sandra Tamaro (Sveučilište Jurja Dobri- le u Puli), Rita Tolomeo (Università La Sapienza, Roma), Nives Zudič Antonič (Univerza na Primorskem, Koper)

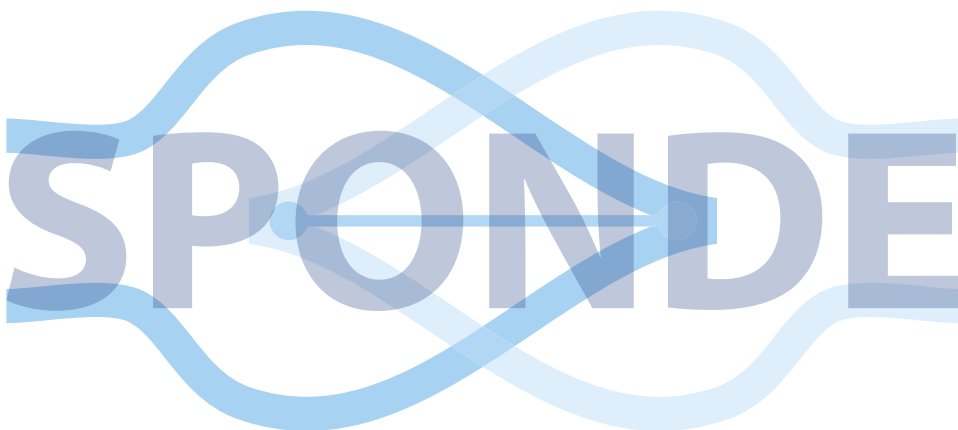
English Language Editing

Marina Veverec

Visual Identity of the Journal

Ladislav Cvetkovski (Fakultet za likovni umetnosti, Univerzitet "Sv. Kiril i Metodij", Skopje)

The journal is indexed in ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca) - Elenco delle riviste scientifiche dell'Area 10.



KAZALO / INDICE / TABLE OF CONTENTS

Riječ unaprijed / Qualche parola d'introduzione / By Way of Introduction (<i>Iva Grgić Maroević</i>)	8-13
MAURIZIO BASILI Stereoscopie adriatiche: Heinrich Noé e la costruzione letteraria della Dalmazia <i>Adriatic Stereoscopies: Heinrich Noé and the Literary Construction of Dalmatia</i>	15-32
MORANA ČALE Intorno alle <i>Baruffe chiozzotte</i> traslocate a Dubrovnik: la <i>tradattrice</i> a chi legge <i>About the Baruffe chiozzotte relocated to Dubrovnik: the tradaptator to the reader</i>	33-126
EMMA MALASPINA Considerazioni a distanza sulle prime riflessioni linguistiche del Manzoni al purista Antonio Cesari <i>Retrospective reflections on Manzoni's early linguistic ideas addressed to the purist Antonio Cesari</i>	127-144
PAOLA PONTI <i>Dall'agosto al novembre</i> di Camillo Boito. Sulla biblioteca latente delle <i>Storielle vane</i> From August to November by <i>Camillo Boito</i> . <i>On the Latent Library of Storielle vane</i>	145-176
NICOLÒ DAL BELLO “Un'altra volta lo sognai”: sogno, esilio e identità in Enrico Morovich <i>“Un'altra volta lo sognai”: Dream, Exile and Identity in Enrico Morovich</i>	177-192

ODEPORICA ADRIATICA - Rubrica del Centro Interuniversitario Internazionale di Studi sul Viaggio Adriatico (C.I.S.V.A.) 193-194
a cura di Giovanna Scianatico

RITA NICOLI

Oltre lo specchio adriatico. Il *Quaderno croato* di Vanni Schiavoni 195-210
Beyond the Adriatic Mirror. Schiavoni's Quaderno croato

SVEVA BATTAGLIA, FABIO CAON

Educazione linguistica, letteraria e civica: il contributo 211-226
della letteratura alla formazione del cittadino
*Linguistic, literary and civic education: the contribution
of literature to foster a conscious citizenship*

PRIKAZI KNJIGA • SEGNALAZIONI LIBRI • BOOK REVIEWS

KRISTINA JORDAN

Bukvić, Ana, Andrijana Jusup Magazin e Sanja Paša Maračić 228-230
(a c. di). 2025. PREKO MORA. *Studije u čast profesora
Živka Nižića / OLTRE IL MARE. Studi in onore del
professor Živko Nižić*. Zadar: Sveučilište u Zadru

ELENA KIPROVSKA KNEŽIĆ

Leto, Maria Rita, Etami Borjan, Tatjana Peruško e 231-235
Katja Radoš-Perković (a c. di). 2025. *Tra le due sponde
dell'Adriatico: culture, storie e contatti. Studi in onore
di Sanja Roić*. Lanciano: Casa Editrice Carabba srl

ANA BUKVIĆ

Čale Feldman, Lada. 2025. *Molière ponovljen*. Zagreb: Disput. 236-239

RIJEČ UNAPRIJED

Novi broj časopisa *Sponde* započinje još jednim, dragocjenim, pogledom na ustaljene prikaze Drugosti, pogledom koji iste propituje, katkada i denuncira. U takvom ključu, naime, Maurizio Basili ponovno čita djelo *Dalmatien und seine Inselwelt* (1870.) Heinricha Noea, primjer putopisne književnosti devetnaestoga stoljeća. Stereoskop, što ga Basili uvodi kao središnju metaforu, otkriva Dalmaciju svedenu na repozitorij slika uređenih prema pogledu koji je vidi kao “europsku Drugost”, konstruiranu sustavnim isključivanjem glasova koji je sačinjavaju. Na taj način autor razjašnjava konture perceptivne hegemonije koja, iako ukorijenjena u srednjoeuropskom devetnaestom stoljeću, i danas utječe na jedan od načina gledanja na područje istočnoga Jadrana.

Kako se propitivanje pogleda na Drugost i interiorizirana Drugost mogu preklapati i očitovati u tekstu nastalom za pozornicu pokazuje, s druge strane, prilog Morane Čale, koji predstavlja novu hrvatsku prijevodno-adaptacijsku verziju komedije *Baruffe chiozzotte* Carla Goldonija, pripremljenu za Dubrovačke ljetne igre. Autorica promišlja ovaj “tradattamento” u kontekstu dubrovačke kazališne tradicije, povijesno zacrtanih odnosnih traduktoloških pitanja te redateljskih i glumačkih uvjeta izvedbe. Oslanjajući se na jezik renesansnih komedija Marina Držića, Morana Čale, među ostalim, postavlja za cilj odgovoriti na potrebu za zajedničkim jezičnim temeljem u razdoblju obilježenom postupnim nestajanjem stare dubrovačke govorne tradicije.

Jezične teme nastavljaju se u radu Emme Malaspina, koja ponovno čita pismo Alessandra Manzoniya Antoniju Cesariju iz 1827. godine. Autorica ističe iznenađujuće inovativan karakter toga teksta, poznatoga kao *Due Minute*, u kojemu Manzoni prevladava strogi purizam svojega doba, prepoznajući povezanost pisanog i govornog jezika, talijanskoga i dijalekata, te anticipira poimanje jezične uporabe kao živog organizma, dalekog od ukočenih modela iz prošlosti. Tako dobivamo manje “kanonskog”, a više nemirnog Manzoniya – preteču današnje dinamične ideje o jeziku.

Ostajemo u devetnaestom stoljeću i s Paolom Ponti, koja nas vodi kroz pripovjednu prozu *Dall'agosto al novembre* Camilla Boita, središnjeg teksta njegovih *Storielle vane*. Analiza otkriva bogatstvo “latentne knjižnice” i kulturnih referenci: od opisa Lago Maggiore, smještenih između slikarskih ugođaja i književnih kodova, do dijaloga s Goetheom, Schillerom i Markom Aurelijem. Bilježnica s bilješkama postaje izvor dvosmislenosti, potičući čitatelja da preispita pripovjedni glas i njegov odnos prema klasicima, ponekad svedenog na iskrivljena zrcala vlastite taštine.



Sljedeći prilog vodi nas u unutarnje putovanje. Nicolò Dal Bello piše o Enricu Morovichu i njegovim djelima *Racconti di Fiume* i *Un italiano a Fiume*. Autor pokazuje kako Morovich pretvara iskustvo egzila u prostor koji se kreće između sna, sjećanja i svjedočanstva. Od fantastične fragmentacije osamdesetih do jasnije autobiografske obrade u knjizi iz 1993., stvara se glas sposoban oblikovati kolektivni identitet na granici, gdje se povijest i mašta izmjenjuju poput dviju obala istog mora.

U našoj stalnoj rubrici *Odeporica adriatica*, koju uređuje Giovanna Scianatico, Rita Nicolì piše o djelu *Quaderno croato* Vannija Schiavonija. Zbirka, osmišljena kao lirski itinerar kroz dvanaest mjesta na hrvatskoj obali, spaja odeporičku (putopisnu) dimenziju s etičkim i političkim promišljanjem. U balansu između talijanskog i hrvatskog, između sjećanja na rat i doživljaja krajolika, Schiavonijeva se poezija pokazuje kao otpor zaboravu i čin građanske odgovornosti.

Slijedi pregled Fabija Caona i Sveve Battaglia, posvećen odnosu jezičnog, književnog i građanskog odgoja. Polazeći od europskog normativnog okvira i talijanskih Smjernica iz 2024., autori jasno pokazuju kako književnost, osobito Calvino-va pripovijetka *La Nuvola di Smog*, može postati povlašteno mjesto suradničkog učenja i oblikovanja građana i građanki koji će jezične kompetencije povezati s etičkom osviještenošću.

Broj zaključujemo prikazima triju knjiga čiji su tematski okviri bliski temama našega časopisa, a čija će važnost, uvjereni smo, s vremenom samo rasti.

Iva Grgić Maroević



QUALCHE PAROLA D'INTRODUZIONE

Si apre, questo nuovo numero di *Sponde*, nel segno di uno sguardo che attraversa, interroga e, in parte, smaschera le forme della rappresentazione. Nel primo contributo Maurizio Basili rilegge infatti sotto una tale ottica *Dalmatien und seine Inselwelt* (1870) di Heinrich Noé come un testo esemplare della letteratura di viaggio ottocentesca. La metafora dello stereoscopio, posta al centro dell'analisi, rivela una Dalmazia ridotta a repertorio d'immagini ordinate allo sguardo borghese, un "Oriente interno" costruito attraverso l'esclusione sistematica della voce dell'Altro. Basili illumina così i contorni di un'egemonia percettiva che, pur radicata nell'Ottocento mitteleuropeo, continua a influenzare il nostro modo di vedere l'Adriatico.

Dalla visione alla scena, il secondo contributo ci porta a Dubrovnik. Morana Čale presenta la nuova traduzione-adattamento croata delle *Baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni, realizzata per la stagione teatrale del festival estivo nella Città. L'autrice riflette su questo *tradattamento* rispetto alla lunga tradizione drammaturgica ragusea e, recuperando il linguaggio cinquecentesco delle commedie di Marin Držić, si impegna a rispondere al bisogno di un fondo linguistico condiviso in un'epoca segnata dalla progressiva perdita della parlata ragusea. La discussione introduttiva e conclusiva, dedicate ad argomenti traduttologici, all'ambientazione, ai riferimenti citazionali e alle varianti introdotte dagli attori, mostrano quanto vivo sia ancora oggi il dialogo tra storia teatrale e presente scenico.

La riflessione linguistica prosegue nel saggio di Emma Malaspina, che rilegge la lettera manzoniana a Antonio Cesari del 1827 per restituirne il carattere sorprendentemente innovativo. L'autrice mette in evidenza come, già nelle *Due Minute*, Manzoni superi le rigidità puristiche del suo tempo, riconoscendo l'interdipendenza fra lingua scritta e parlata, fra italiano e dialetti, e anticipando una concezione dell'uso viva, sociale, lontana dai modelli museali del passato. Ne risulta un Manzoni meno canonico e più inquieto, precursore di un'idea dinamica di lingua che ancora oggi sembra parlarci.

Con Paola Ponti torniamo alla narrativa ottocentesca attraverso *Dall'agosto al novembre* di Camillo Boito, snodo essenziale delle *Storielle vane*. L'analisi mette in rilievo la ricchezza della "biblioteca latente" che nutre la novella: dalle descrizioni del Lago Maggiore, sospese tra suggestioni pittoriche e codici letterari, al dialogo con Goethe, Schiller e Marco Aurelio. Il taccuino di appunti diventa un dispositivo di ambiguità, che obbliga il lettore a interrogare la voce narrante e il suo modo di appropriarsi dei classici, ridotti talvolta a specchi deformanti della propria *vanitas*.

Il viaggio si fa interiore nel contributo di Nicolò Dal Bello dedicato a Enrico Morovich. Attraverso i *Racconti di Fiume* e *Un italiano a Fiume*, l'autore mostra come la



scrittura morovichiana trasformi l'esperienza dell'esilio in una geografia oscillante fra sogno, memoria e testimonianza. Dalla frammentazione fantastica degli anni Ottanta alla più lucida rielaborazione autobiografica del volume del 1993, emerge una voce capace di dare forma collettiva a un'identità di confine, dove storia e immaginazione si rincorrono come due rive dello stesso mare.

Il prossimo contributo trova naturale collocazione nella nostra rubrica *Odeporica adriatica*, curata come dall'inizio da Giovanna Scianatico. Un'altra forma di attraversamento adriatico è infatti proposta da Rita Nicoli, che analizza il *Quaderno croato* di Vanni Schiavoni. La silloge, organizzata come itinerario lirico lungo dodici luoghi della costa croata, unisce dimensione odeporica e riflessione etico-politica. In un equilibrio raffinato tra italiano e croato, tra memoria della guerra e percezione del paesaggio, la poesia di Schiavoni si configura come resistenza alla dimenticanza e come gesto di responsabilità civile.

Segue il saggio di Fabio Caon e Sveva Battaglia, dedicato al rapporto tra educazione linguistica, letteraria e civica. A partire dal quadro normativo europeo e dalle Linee Guida italiane del 2024, il contributo mostra come la letteratura – e in particolare il racconto di Calvino *La Nuvola di Smog* – possa diventare terreno privilegiato per l'apprendimento collaborativo e per una formazione del cittadino capace di coniugare competenze linguistiche e consapevolezza etica.

Chiudono il numero le segnalazioni di tre volumi le cui tematiche sono affini a quelle della nostra rivista, e la cui importanza non potrà, ne siamo convinti, che crescere nel tempo.

Iva Grgić Maroević



BY WAY OF INTRODUCTION

The new issue of the journal *Sponde* opens with yet another examination of established representations of Otherness, ready to question, sometimes denounce them. In this vein, Maurizio Basili rereads Heinrich Noë's *Dalmatien und seine Inselwelt* (1870), a paradigmatic example of nineteenth-century travel literature. The stereoscope, which Basili introduces as a central metaphor, reveals a Dalmatia reduced to a repository of images arranged as a form of "European Otherness," constructed through the exclusion of the voices that constitute it. In this way, the author delineates the contours of a perceptual hegemony which, though rooted in nineteenth-century Central Europe, continues to shape a way of seeing the Eastern Adriatic, even today.

How the gaze upon Otherness and internalized Otherness can overlap and manifest themselves in a text written for the stage is shown by Morana Čale's contribution, which presents a recent Croatian translation–adaptation of Carlo Goldoni's *Baruffe chiozzotte*, prepared for the Dubrovnik Summer Festival. The author reflects upon this "tradaptation" within the context of the Ragusean theatrical tradition, the problems it raises for Translation Studies, and the directorial and performative conditions of the 2005 staging. Drawing on the language of the Renaissance comedies of Marin Držić, Morana Čale, among other aims, seeks to respond to the need for a shared linguistic foundation at a time marked by the gradual disappearance of the old Dubrovnik spoken tradition.

Linguistic themes continue in the essay by Emma Malaspina, who rereads Alessandro Manzoni's 1827 letter to Antonio Cesari. The author highlights the surprisingly innovative character of this text, known as *Due Minute*, in which Manzoni overcomes the strict purism of his time by recognizing the connection between written and spoken language, between Italian as a Language and its dialects as languages, and by anticipating an understanding of linguistic usage as a living thing, far removed from the rigid models of the past. What emerges, then, is a less "canonical" and more restless Manzoni – a forerunner of today's dynamic conception of language.

We remain in the nineteenth century with Paola Ponti, who guides us through the narrative prose of *Dall'agosto al novembre* by Camillo Boito, a central text in his *Storielle vane*. The analysis reveals the richness of a "latent library" and of cultural references – from descriptions of Lago Maggiore, situated between picturesque atmospheres and literary codes, to dialogues with Goethe, Schiller, and Marcus Aurelius. The notebook of annotations becomes a source of ambiguity, prompting



the reader to question the narrative voice and its relationship with the classics, at times reduced to distorted mirrors of the author's own vanity.

The next contribution leads us on an inner journey. Nicolò Dal Bello writes about Enrico Morovich and his works *Racconti di Fiume* and *Un italiano a Fiume*. The author shows how Morovich transforms the experience of exile into a space that moves between dream, memory, and testimony. From the fantastical fragmentation of the 1980s to the clearer autobiographical treatment in the 1993 book, a voice emerges that is capable of shaping a collective identity at the border, where history and imagination alternate like the two shores of the same sea.

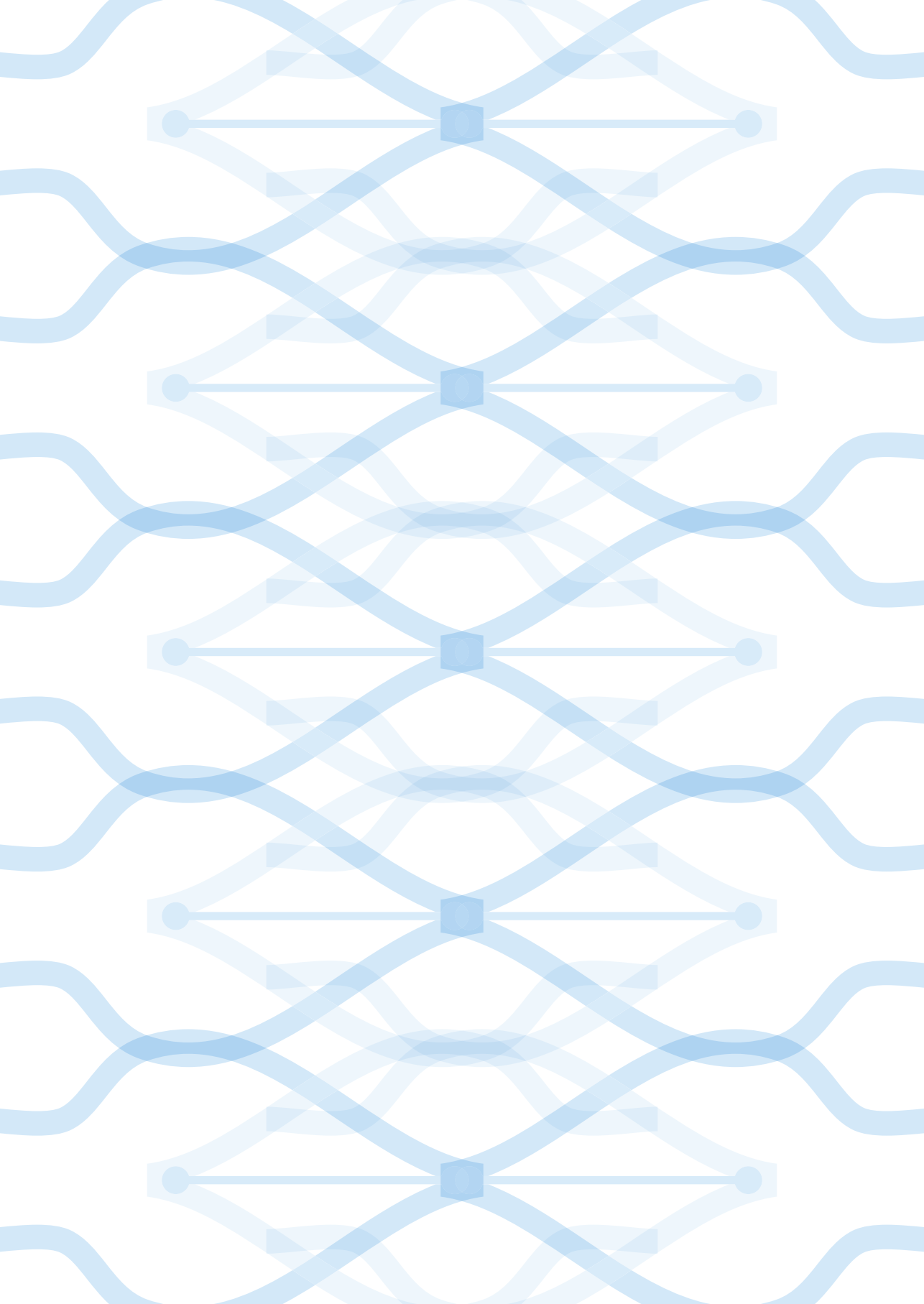
In our regular section, *Odeporica adriatica*, edited by Giovanna Scianatico, Rita Nicoli writes about Vanni Schiavoni's *Quaderno croato*. Envisioned as a lyrical itinerary through twelve locations along the Croatian coast, the collection combines a hodological dimension with ethical and political reflection. Balancing Italian and Croatian, the memories of war and the experience of landscape, Schiavoni's poetry emerges as a form of resistance to forgetting and an act of civic responsibility.

What follows is an important contribution by Fabio Caon and Sveva Battaglia, devoted to the relationship between linguistic, literary, and civic education. Starting from the European normative framework and the Italian 2024 Guidelines, and with uttermost clearness, the authors demonstrate how literature – particularly Italo Calvino's short story *La Nuvola di Smog* – can become a privileged space for collaborative learning and for shaping citizens who link linguistic competence with ethical awareness.

We conclude the issue with reviews of three books whose thematic frameworks align ever so closely with those of our journal. And the importance of which, in our opinion, can only grow over time.

Iva Grgić Maroević





STEREOSCOPIE ADRIATICHE: HEINRICH NOÉ E LA COSTRUZIONE LETTERARIA DELLA DALMAZIA

MAURIZIO BASILI

Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara
maurizio.basili@unich.it

UDK: 82-992.09

Original research paper

Primljen / Ricevuto / Received: 5. 11. 2025.

Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione

/Accepted for publication: 27. 11. 2025.

Il saggio analizza *Dalmatien und seine Inselwelt* (1870) di Heinrich Noé come esempio di scrittura di viaggio tardo-ottocentesca in cui funzione documentaria e costruzione estetico-ideologica si intrecciano. Attraverso la metafora dello stereoscopio, Noé elabora una rappresentazione della Dalmazia fondata sulla frammentazione visiva e sull’esclusione della voce dell’altro. Paesaggi e figure umane si trasformano in immagini ornamentali, destinate a un pubblico mitteleuropeo desideroso di conferme identitarie. La scrittura odeporica partecipa così alla creazione di un “Oriente interno”, inscrivendo la differenza culturale in un regime di visibilità estetizzante e gerarchico. Il confronto con autori come Kohl e Franzos consente di cogliere la specificità del dispositivo rappresentativo noéano, collocato all’incrocio tra cultura visuale, orientalismo e costruzione discorsiva dello spazio imperiale.

PAROLE CHIAVE:

letteratura di viaggio, orientalismo interno, rappresentazione del paesaggio, egemonia visiva, Dalmazia ottocentesca

1. Heinrich Noé, la scrittura di viaggio e l'Adriatico "orientale"

La seconda metà dell'Ottocento rappresenta una fase di straordinaria fioritura per la letteratura odepórica di lingua tedesca, sostenuta da una crescente domanda borghese di narrazioni descrittivo-estetiche e da un rinnovato desiderio di appropriazione simbolica di spazi percepiti come remoti, marginali o esotici. *Dalmatien und seine Inselwelt nebst Wanderungen durch die Schwarzen Berge* (La Dalmazia e le sue isole con escursioni nelle Montagne Nere, Vienna 1870) di Heinrich Noé¹ (1835-1896), romanziere e autore di resoconti di viaggio, rappresenta un tassello significativo nella costruzione dell'immaginario germanofono della costa adriatica.

Negli ultimi decenni, la rappresentazione della Dalmazia nei resoconti di viaggio di lingua tedesca e austriaca è stata oggetto di una progressiva rivalutazione critica, soprattutto in relazione al più ampio contesto discorsivo della Monarchia asburgica. L'opera collettiva *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, per esempio, è stata analizzata da Ivan Pederin (1975) come paradigma visuale e narrativo di una Dalmazia ridotta a repertorio folclorico e naturalistico, funzionale alla costruzione di un'alterità interna gestita dal centro imperiale. In modo complementare, Robin Okey (2007) ha mostrato come i resoconti della *Neue Freie Presse* contribuissero, nella seconda metà dell'Ottocento, alla formulazione di un immaginario editoriale e politico coerente con la missione civilizzatrice dell'Impero, in cui i popoli slavi del sud venivano sistematicamente rappresentati in chiave ambivalente: esotici e pittoreschi, ma anche arretrati e bisognosi di guida. Questi studi, insieme a una più ampia riflessione sulle modalità di rappresentazione delle regioni sud-orientali della Monarchia (cfr. Maner 2017; Stančić 2013), consentono di collocare l'opera di Noé all'interno di un continuum discorsivo in cui la scrittura di viaggio assume una funzione normativa e ordinatrice. Nel quadro di questa evoluzione, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, il discorso odepórico non si configura più come mera registrazione geografica, ma si trasforma in un genere ibrido, nel quale l'osservazione empirica si intreccia sempre più con l'inquadramento ideologico del paesaggio e con strategie di rappresentazione estetica. In questo senso, *Dalmatien und seine Inselwelt* si inserisce in una costellazione discorsiva che, nella Mitteleuropa del secondo Ottocento, trasforma il viaggio in una

¹ Heinrich Noé non utilizzò mai il secondo nome August e firmò costantemente le sue opere come Heinrich Noë. La grafia con la dièresi (ë) riflette la corretta pronuncia del cognome, di probabile origine ugonotta ed è spesso sostituita dalla forma Noé, foneticamente equivalente e per la quale qui si opta.



macchina semiotica, in cui lo sguardo seleziona, organizza e interpreta.

L'Adriatico orientale – e in particolare la Dalmazia –, pur appartenendo all'Impero asburgico, viene raffigurato come uno spazio periferico e ambiguo: formalmente integrato, ma culturalmente distante. La rappresentazione della Dalmazia, così come emerge nella scrittura di viaggio ottocentesca, rispecchia quel “paradosso asburgico” individuato da Steven Beller: un impero che si presenta, al tempo stesso, come residuo feudale e anticipazione di un'Europa pluralistica (Beller 2006: 5-7). Pur inserita nelle reti infrastrutturali e turistiche della Monarchia, la regione continua a essere evocata come paesaggio arcaico, resistente ai modelli della modernità, e dunque utile a definire – per contrasto – l'identità del centro imperiale. In questa tensione emerge la scrittura di Noé, che oscilla costantemente tra l'intento documentario e una chiara fascinazione estetizzante. In termini saidiani, si potrebbe parlare di “orientalismo interno”, concetto ripreso anche da Larry Wolff nella sua analisi del confine orientale europeo come costruzione ideologica: uno sguardo che, pur rivolto a uno spazio imperiale, lo traduce in un altrove statico e pittoresco, da osservare, ordinare e simbolicamente possedere (Said 1978; Wolff 1994).

Sin dalla prefazione, Noé chiarisce la sua impostazione, presentando il volume come “eine Galerie von Stereokopen aus den eigenthümlichsten Zügen der Natur und des Menschenlebens”² (Noé 1870: I). La metafora dello *Stereoskop* rivela un modo di vedere che è insieme ottico e selettivo: la realtà non viene colta nella sua continuità, ma scomposta in scorci e immagini parziali, poi ricomposte secondo un principio eminentemente percettivo. In questo quadro, la Dalmazia non appare come un territorio da conoscere, bensì come una superficie da tradurre in visione, filtrata attraverso la sensibilità dell'autore.

Il testo odepotico creato da Noé si configura così – per usare un concetto di Mary Louise Pratt (Pratt 1992: 4) – come una *contact zone*: uno spazio d'incontro diseguale, dove l'osservatore occidentale esercita un potere selettivo che tende a ridurre o a silenziare la voce dell'altro. Il contatto, invece di aprire un dialogo, istituisce una gerarchia dello sguardo: ciò che viene mostrato è sempre già interpretato e reso leggibile per un lettore che, nell'immagine dell'altro, finisce per riconoscere la propria.

Anche la componente etnografica – seppure frammentaria – partecipa a questa costruzione. Del resto, come ricorda James Clifford, ogni etnografia è, in ultima

² “Una galleria di stereoscopie tratte dalle peculiarità più singolari della natura e della vita umana”. Salvo dove diversamente indicato, la traduzione è da intendersi mia.



analisi, un testo: un atto rappresentativo situato, orientato, tutt'altro che neutrale (Clifford 1988: 39). Usi, costumi, canti e abiti tradizionali non vengono semplicemente descritti, ma trasformati in ornamenti narrativi, calibrati sull'orizzonte percettivo del lettore borghese.

Si attiva in questo modo quel processo che Maria Todorova ha definito *balkanism*: una forma di esotizzazione interna che non esclude del tutto, ma comunque inferiorizza, proiettando sull'altro l'immagine di un'Europa incompiuta (Todorova 2009: 3-20).

2. Una “Dalmazia tedesca”? Tradizione odeporica e costruzione discorsiva

Nel panorama della letteratura odeporica di lingua tedesca, la Dalmazia emerge nel XIX secolo come spazio di particolare intensità simbolica, al crocevia tra percezione geografica e proiezione culturale. I resoconti di viaggio che attraversano questo territorio non si limitano alla registrazione empirica, ma partecipano attivamente alla costruzione dell'immagine selettiva e gerarchizzata dell'Adriatico “orientale” che abbiamo anticipato. L'opera di Heinrich Noé si colloca all'interno di questa tradizione rappresentativa, accanto a quella di autori come Johann Georg Kohl e Karl Emil Franzos, i quali offrono due modelli discorsivi divergenti.

Nel *Reise nach Istrien, Dalmatien und Montenegro* (Viaggio in Istria, Dalmazia e Montenegro, 1851), Kohl adotta uno sguardo che intreccia l'osservazione geografica con la descrizione etnografica, mantenendo – tutto sommato – una certa apertura alla prossimità culturale. I costumi delle popolazioni locali vengono però descritti, ad esempio, secondo un principio di analogia, per cui le somiglianze tendono a prevalere sulle differenze. In più di un caso, le comunità della costa e dell'entroterra appaiono accomunate da tratti quasi identici: così, ad esempio, i comportamenti dei Bocchesi e dei Montenegrini vengono assimilati con una formula che li rende praticamente intercambiabili e, inoltre, corrisponderebbero a quelli degli Albanesi quasi alla perfezione (cfr. Kohl 1851: 56). In questo tipo di rappresentazione, la Dalmazia appare ancora come spazio fluido, attraversato da contatti e sovrapposizioni, piuttosto che come alterità netta.

Di segno opposto è invece la prospettiva adottata da Franzos in *Aus Halb-Asien* (Dalla mezza Asia, 1876), che già dal titolo propone una topografia concettuale rigida e gerarchica. Le aree orientali dell'Impero sono chiamate “mezza Europa” o “mezza Asia”: categorie intermedie, instabili, collocate in una zona



grigia tra civiltà e barbarie (Franzos 1876: VII). Questo quadro contribuisce a consolidare un immaginario etnografico che tende a costruire l'altro non come soggetto compiuto, ma come figura ancora da completare secondo i parametri della cultura borghese. Tale logica si manifesta con particolare evidenza nelle descrizioni della Podolia, dove l'apparente oggettività dell'inventario si traduce in una tipizzazione caricaturale. Così, ad esempio, il matrimonio contadino è rappresentato come una sorta di transazione commerciale mediata da uno *Zwischenhändler* (un intermediario commerciale, per l'appunto), e il tono ironico che accompagna la scena rivela una distanza insieme culturale e morale. Il "Trieb nach Besitz"³ – scrive Franzos – si intensifica in rapporto a quelle che definisce "rohen Naturen", cioè "nature primitive", dominate da "elementare Leidenschaften"⁴ (Franzos 1876: 18-19). Il dato osservato, invece di favorire la comprensione, diventa indizio di un'inferiorità antropologica, e la narrazione finisce per trasformare la differenza in spettacolo.

Anche l'opera di Noé, pur muovendosi entro un registro apparentemente diverso, di tono più artistico e contemplativo, partecipa di un analogo dispositivo di visione. Le sue *Stereoskopen* non restituiscono un dialogo con l'altro, ma una sequenza di immagini ordinate e predisposte proprio per questo medesimo sguardo estetizzante e classificatorio. Come in Franzos, infatti, la rappresentazione agisce attraverso l'inquadramento, la selezione, l'effetto ottico. Il paesaggio e le figure umane non sono descritti per essere compresi, ma per essere osservati: collocati, cioè, entro una funzione simbolica che risponde alle attese del lettore mitteleuropeo.

Da tale processo nasce quella che potremmo definire una "Dalmazia testuale", in cui si intrecciano riferimenti naturalistici, elementi etnografici e notazioni linguistiche: frammenti che cooperano alla costruzione di uno spazio altro. Uno spazio che, pur appartenendo all'Impero, viene rappresentato come culturalmente distante. La scrittura di viaggio con Noé, come si vedrà nei paragrafi successivi, smette così di funzionare come strumento conoscitivo: diventa, invece, un atto di appropriazione culturale. Costruisce una geografia immaginaria, e allo stesso tempo ne disegna le coordinate ideologiche, mentre in superficie si presenta come resoconto descrittivo.

³ "Desiderio di possesso".

⁴ "Passioni elementari".



3. Lo stereoscopio come dispositivo rappresentativo: montaggio e visione

La dichiarazione iniziale di Heinrich Noé – voler offrire una “Galerie von Stereokopen” – non è una semplice formula ornamentale, ma un autentico principio ordinatore della rappresentazione. Lo stereoscopio, strumento ottico che genera un effetto tridimensionale mediante l'accostamento di due prospettive leggermente disallineate, diventa metafora di questa visione fondata sulla parzialità, sulla separazione e sulla composizione selettiva. La realtà, nel testo di Noé, non è colta nella sua interezza, ma ricomposta attraverso prospettive parziali. Come hanno mostrato Jonathan Crary e W. J. T. Mitchell, i dispositivi ottici della modernità – compreso dunque lo stereoscopio – non possono essere considerati strumenti neutrali di registrazione del reale, ma vere e proprie tecnologie della visione, capaci di tradurre l'esperienza percettiva in forma discorsiva e ideologica⁵. Possiamo ritenere che questo assunto costituisca anche la struttura di *Dalmatien und seine Inselwelt*, opera che – come detto – non si presenta come un resoconto unitario, ma come una raccolta di quadri narrativi autonomi.

Nella *Vorrede*, Noé dichiara esplicitamente di aver adottato “die künstlerische Form der Erzählung”⁶ e di aver rinunciato al tono didascalico e descrittivo (Noé 1870: IV). L'approccio è dichiaratamente impressionistico: ogni sezione del testo si offre come entità autosufficiente, costruita per evocare una percezione puntuale, un'immagine momentanea, piuttosto che per inserirsi in una narrazione continua e lineare. È evidente che il modello conoscitivo che emerge nel testo di Noé si distacca fin dall'inizio dal paradigma enciclopedico-geografico, fondato sulla sistematicità e sulla completezza, per orientarsi invece verso una forma rappresentativa più soggettiva e figurativa, in molti punti più vicina alla pittura che alla cartografia. Sempre nella prefazione, l'autore, per chiarire il suo approccio, dichiara esplicitamente di ispirarsi alla pittura olandese del Seicento: richiama le *Marinen*, le scene d'interno, gli *Stilleben*, tutte immagini che, pur nella loro frammentarietà, riescono a restituire una conoscenza densa, anche se mediata. Questa logica si riflette nella sua costruzione dello spazio: Noé compone infatti un vero e proprio montaggio visivo, guidato da una sensibilità estetica che privilegia l'impressione

⁵ Cfr. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990; W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. Entrambi gli autori insistono sul carattere storicamente e culturalmente determinato dello sguardo, considerato non come facoltà naturale, ma come pratica costruita e ideologicamente orientata.

⁶ “La forma artistica del racconto”.

e l'effetto più che la coerenza descrittiva. Ogni frammento – una scena, un paesaggio, un incontro – diventa uno *Stilleben* testuale: un'immagine verbale isolata, autosufficiente, priva di connessioni narrative ma capace di offrire una percezione netta. La Dalmazia che ne risulta, più che una realtà documentata, è una galleria di visioni: uno spazio da contemplare, non da comprendere⁷.

Di certo, questa scelta è tutt'altro che neutra. Come si evidenzia nei *visual culture studies*, ogni forma di visione implica un atto di costruzione simbolica. Lo sguardo non è mai disinteressato: seleziona, orienta, incasella secondo aspettative culturali e cornici ideologiche. In questa regia dello sguardo, ovviamente anche il lettore partecipa: la successione dei quadri – che siano paesaggi, volti o scene quotidiane – guida la sua percezione, sollecita categorie estetiche familiari, e lo invita a riconoscere, più che a scoprire. Come ha osservato Mary Louise Pratt a proposito della figura del *seeing-man*, lo sguardo del viaggiatore – quindi, per noi, anche di Noé e per estensione del suo lettore – è inscindibile da una posizione di potere: vedere è anche possedere, selezionare è anche subordinare (Pratt 1992: 7-8). La rappresentazione stereoscopica, dietro la sua apparente neutralità, definisce invero un punto di vista privilegiato e normativo: quello dell'osservatore maschile europeo, che organizza lo spazio in funzione della propria centralità e del proprio sguardo.

4. Il paesaggio come codice: natura e alterità

La modalità di rappresentazione adottata da Noé si riflette in modo evidente nella costante marginalizzazione delle figure umane. Queste appaiono spesso ridotte a semplici elementi di *Staffage*, presenze accessorie come nella pittura paesaggistica, utili a suggerire profondità o colore locale ma prive di voce e di iniziativa. I personaggi che abitano i paesaggi di Noé – pastori, pescatori, filatrici – non agiscono, non parlano: vengono collocati all'interno dell'immagine, non nel movimento del racconto. La loro funzione è eminentemente visiva, non narrativa; completano la scena ma non ne modificano l'assetto. L'umanità rappresentata si cristallizza così in una postura di pura visibilità: muta, immobile, funzionale alla costruzione dell'effetto ottico e, al tempo stesso, incapace di incrinare l'equilibrio formale dello

⁷ Questa modalità, a ben pensare, rientra in una più ampia tendenza della letteratura di viaggio mitteleuropea dell'Ottocento, che spesso predilige la frammentazione e la stilizzazione pittorica del paesaggio. In Sealsfield, le Americhe diventano una successione di *tableaux*; in Stifter, la narrazione si arresta per lasciare spazio allo sguardo, al dettaglio, all'immobilità. Anche nei *Reisebilder* di Heine, troviamo scorci giustapposti che evocano più che spiegare.



sguardo che la produce. Il mondo che ne risulta è un paesaggio perfettamente assimilato, privo di resistenza simbolica e ridotto a superficie contemplabile. Si prenda a mo' di esempio il seguente passo in cui la scena viene descritta con tono quasi pittorico: "Nahe an einer dieser Torneinfassungen saß ein Weib und hielt einen kurzen Spinnrocken in der Hand, von dessen Werg es fleißig herabspann. Seine Aufgabe war, die vielen Schafe zu hüten, welche auf dem weiten Steinfelde vor der Einfassung weideten"⁸ (Noé 1870: 415). Nonostante l'apparente centralità descrittiva, la figura umana non è dotata di interiorità, fa parte del paesaggio. L'unico elemento che ne attiva la forza immaginativa in seguito è la deformazione grottesca, che la accosta ai tipi del folclore stregonesco: "Augen, so klein wie Schlangenaugen [...], Hände, deren Finger wie Tatzen erschienen"⁹. La filatrice, che in un primo momento sembra occupare il centro dell'inquadratura, si rivela essere soltanto un accento pittoresco, un dettaglio ornamentale destinato a vivificare la scena.

Questo procedimento risponde a una genealogia figurativa ben riconoscibile (e dichiarata dall'autore, come accennato, sin dalla *Vorrede*): il modello è quello della pittura olandese del Seicento – in particolare viene da pensare alle scene d'interno di Adriaen van Ostade e i paesaggi animati di Hendrick Avercamp¹⁰ – in cui le figure umane non assumono una funzione narrativa autonoma, ma vengono impiegate come centri visivi, come segnalatori di colore locale e di profondità prospettica.

Noé organizza allo stesso modo i suoi paesaggi dalmati. Le figure umane non interagiscono, non parlano: si integrano nell'immagine come elementi decorativi, non relazionali. Più che rappresentare, decorano – per usare un termine caro alla pratica pittorica. Il paesaggio, in questa chiave, funziona come un quadro: ogni figura è parte di una grammatica visiva che serve a completarlo. Nicholas Mirzoeff ha definito questo tipo di costruzione come *world as picture*: un mondo che si offre già ordinato, in cui il vedere coincide con l'atto stesso del dominare (Mirzoeff 1999: 6).

⁸ "Vicino a una di queste recinzioni di pietra sedeva una donna e teneva in mano un fuso corto, da cui filava con costanza. Il suo compito era badare alle numerose pecore che pascolavano sul vasto campo sassoso di fronte alla siepe".

⁹ "Occhi piccoli come occhi di serpente [...], mani le cui dita sembravano zampe".

¹⁰ Nei suoi paesaggi invernali, Avercamp dissemina minuscole figure intente in gesti quotidiani, come pattinare, commerciare, conversare. Eppure, queste figure non assumono mai il rilievo di soggetti psicologicamente definiti: si muovono piuttosto come comparse, funzionali alla costruzione di un'atmosfera essenzialmente visiva. La loro presenza serve più a sostenere lo sguardo che a suggerire individualità. Una logica analoga si ritrova nei paesaggi di Claude Lorrain, dove contadini, pastori e viandanti compaiono in punti accuratamente scelti non per intervenire nell'azione, ma per orientare l'occhio, dare misura alla distanza, suggerire la scala dello spazio (Alpers 1984).



Noé va dunque interpretato come un archivio visivo più che come un diario di viaggio. La stereoscopia, più che espediente tecnico, funge da principio compositivo. Organizza la visione, struttura la narrazione, normalizza la distanza.

Se nel racconto odepico di Noé, il paesaggio non è semplice sfondo, anche la natura diventa un linguaggio da decifrare, la cui grammatica è fondata su opposizioni culturali più che geografiche¹¹. Una dinamica rappresentativa particolarmente rilevante emerge nella descrizione delle cascate della Cerca, che Noé propone come termine di paragone – o, meglio, di opposizione – rispetto agli scenari alpini. Lì la differenza non è semplicemente rilevata, ma sottolineata come radicale: Noé annota “daß sich der Wasserfall der Kerka wesentlich von den Stürzen der Alpen unterscheidet [...], kurz gesagt durch das fremde und in hohem Grade eigenthümliche Wesen der Landschaft”¹² (Noé 1870: 217). Le parole chiave – *fremd*, *eigenthümlich* – non si limitano a descrivere il paesaggio: lo codificano. La natura, in altre parole, non viene osservata nella sua semplice presenza, ma filtrata attraverso un apparato culturale che ne traduce i tratti in segni d’alterità.

Perfino l’elemento sonoro contribuisce in modo decisivo a costruire questa distanza. Il “wehmüthige Geheul der Hirten”¹³, che si diffonde “in dieser vielgestaltigen, widerhallenden Einöde”¹⁴ (Noé 1870: 242-243), non accompagna soltanto lo spazio, ma lo trasforma. Il paesaggio uditivo diventa un veicolo di malinconia e disorientamento; il suono, invece di indicare una presenza, funziona come eco di un’assenza, amplificando il senso di vuoto e di spaesamento. È uno spazio che risuona, ma di una risonanza spenta, che evoca più un silenzio assoluto che una vita concreta.

In altre parti dell’opera, è invece il disordine visivo a farsi segno distintivo. La costa, ad esempio, viene descritta come “ein Gewimmel von Zacken in allen Farben”¹⁵ (Noé 1870: 178): un’immagine che, lungi dal creare una scena armonica, restituisce una superficie frastagliata, difficile da ricomporre, come se resistesse consapevolmente ai codici mitteleuropei della bellezza naturale. Qui l’eccedenza percettiva non affascina: disorienta e sfugge alle categorie estetiche dell’osserva-

¹¹ Cfr. Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, University of Wisconsin Press, 1984. Al centro del contributo vi è proprio l’idea del paesaggio inteso come costruzione culturale e simbolica, “a way of seeing” radicata in determinati rapporti sociali e forme di potere.

¹² “Che la cascata della Cerca si distingue in modo sostanziale dalle cascate alpine [...], in breve, per l’aspetto estraneo e altamente peculiare del paesaggio”.

¹³ “Il lamento malinconico dei pastori”.

¹⁴ “In questa landa multiforme e riecheggiante”.

¹⁵ “Un brulichio di sporgenze di tutti i colori”.



tore. L'impossibilità di ridurre la molteplicità visiva a un ordine armonico nega al paesaggio la possibilità di farsi racconto.

Un altro tratto ricorrente della rappresentazione noéana è l'immobilità. Nella sezione dedicata al paesaggio invernale, il mare si presenta visivamente come "ein fauler Teich", una pozza stagnante, appena scalfita uditivamente dal "Blöcken der Schafe"¹⁶ (Noé 1870: 57-58). È una natura che ha perduto vitalità, priva di quella forza che la tradizione mediterranea ha spesso attribuito al mare.

Tutto sembra arrestarsi: nessun dinamismo, nessuna tensione narrativa, nessun movimento possibile. Anche nei rari passaggi in cui affiora un'elevazione estetica – come nel bacino della Cherca, incastonato tra "nackten öden Bergen"¹⁷ – il linguaggio non concede spiragli di accoglienza. La "erhabene Wildniß"¹⁸ evocata da Noé è, sì, sublime, ma priva di ogni promessa di redenzione: una natura che affascina e insieme respinge, inospitale e ostile.

Tutto ciò rivela con chiarezza come la percezione del paesaggio sia già orientata da un giudizio. Le osservazioni non sono mai neutre: parole come *öde* (desolato), *faul* (inerte), *zackig* (frastagliato), *widerhallend* (risonante), *fremd* (estraneo) compongono una semantica coerente, dominata dalla dissonanza e dalla sottrazione. È una geografia che resiste alla familiarità, che si sottrae alla comprensione, che rimane opaca.

E se la scrittura di Noé rimanda a una sensibilità pittorica, lo fa per costruire una Dalmazia tutt'altro che integrabile: il paesaggio appare come un corpo chiuso, che non parla, uno scenario da guardare ma non da abitare¹⁹. È in questo contesto che si inserisce, con particolare forza, la nozione di *enclosure* elaborata da Robert P. Marzec: una strategia narrativa che circonda, neutralizza, delimita. Come l'isola di Robinson Crusoe, anche la Dalmazia dello scrittore tedesco finisce per essere addomesticata dal narratore: da spazio aperto diventa immagine regolata, sottoposta a una regia visiva pensata per lo sguardo borghese.

Da tale processo nasce un paradosso evidente: invece di restituire il reale, il *Reisebericht* lo vela dietro una trama fitta di segni, scorci e strutture preesistenti. Il paesaggio – che altrove nella letteratura odepica è veicolo di conoscenza o con-

¹⁶ "Belato delle pecore".

¹⁷ "Monti nudi e desolati".

¹⁸ "Sublime natura selvaggia".

¹⁹ Anche Orvar Löfgren ha sottolineato come la rappresentazione dei paesaggi sia sempre una costruzione culturale carica di aspettative e preconcetti, in particolare nei testi di viaggio ottocenteschi, che tendono a codificare l'alterità attraverso una "mise-en-scène" estetica e simbolica. Cfr. Orvar Löfgren, *On Holiday: A History of Vacationing*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1999, pp. 29-53.



fronto – in Noé si fa puro teatro, superficie estetizzata che riflette l'ordine simbolico del centro imperiale.

5. Figure silenziose: l'etnografia come ornamentazione narrativa

Oltre al paesaggio, anche la presenza umana in Dalmazia, come accennato, viene trattata da Noé secondo una logica estetizzante e gerarchica. Le figure che popolano *Dalmatien und seine Inselwelt* non sono soggetti narrativi, ma elementi scenici: appaiono, descritte con cura, ma prive di voce.

Un passo emblematico è quello in cui l'autore descrive una scena collettiva animata da “Männer in Turbanen und Zöpfen mit Metallstücken, die ihnen klirrend bis zur Hüfte hinabhängen [...] Weiber in bunten Gewändern und weißen Kopftüchern, den Spinnrocken in der Hand”²⁰ (Noé 1870: 207), lasciando emergere l'impressione – anche nel prosieguo della descrizione – che tali presenze non siano soggetti autonomi, ma elementi vivificanti della scena complessiva, semplici comparse funzionali alla costruzione dell'effetto visivo. Anche in questo caso l'etnografia si appiattisce in funzione decorativa²¹.

Questa meccanica rappresentativa si esprime poi, con ancor più forza, nelle descrizioni femminili, dove il corpo della donna è oggetto di una duplice proiezione: da un lato, è caricato di fascino esotico; dall'altro, è degradato a simbolo di arretratezza. Così, le donne dalmate diventano per Noé “Heloten und Lastthiere der Küstenbewohner”²² (Noé 1870: 277). La soggettività femminile è annullata: ridotta a fatica, silenzio, funzione.

Il corpo è uno dei luoghi dove la distanza si iscrive in forma più violenta. Non basta, infatti, l'alterità del paesaggio, né l'esotizzazione dei gesti quotidiani: è sul corpo stesso che si deposita lo scarto. Riprendendo la descrizione della filatrice presentata nel paragrafo precedente, la donna – come detto – viene rappresentata con occhi “so klein wie Schlangenaugen” e mani “wie Raubthierpfoten” (Noé 1870: 415), ma l'intera immagine si estende in una messa in scena narrativa ancora più esplicita:

²⁰ “Uomini con turbanti e trecce, ornati di pezzi di metallo tintinnanti fino ai fianchi [...] donne in abiti variopinti e con fazzoletti bianchi sul capo, con la conocchia in mano”.

²¹ Cfr. a tal proposito anche Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977. L'autrice evidenzia come, di fatto, la rappresentazione visiva tenda a congelare la realtà in forme estetiche che rassicurano l'osservatore, privando i soggetti della loro complessità.

²² “Iloti e animali da soma degli abitanti della costa”.



Das Weib sprang auf und wollte hinter der Dornenhecke Schutz suchen. Aber es blieb mit seinem Gewande in den schwarzen Zacken hängen und konnte sich weder vor- noch rückwärts bewegen. Der Hirt schlug ein lautes Gelächter auf und fuhr fort, die Alte zu bewerfen; diesmal aber nicht mehr mit Steinen, sondern mit Erdklumpen, die er aus dem regennassen Boden mit aller Kraft seiner Finger losriß. [...] Kata schrie aus vollem Hal- se, während die klebrige Erde auf ihrem blauen Rocke Schmutzabdrücke zurückließ. Ihre Stimme klang wie das Geschrei der Eule, welche sich im Busch verbirgt²³ (Noé 1870: 416).

In questa scena, il corpo femminile è esposto a una violenza insieme pubblica e simbolica: ridotto a bersaglio muto, a superficie da colpire, zittire, contaminare. L'alterità non è soltanto osservata, ma degradata, trasformata in oggetto di un gioco crudele in cui persino la resistenza – il tentativo di fuga, il grido – viene neutralizzata e resa spettacolo. Anche in questo caso, la descrizione va ben oltre la semplice documentazione: i tratti con cui è descritta – la voce “come un gufo”, le mani simili a “zampe”, gli “occhi da serpente” – non alludono a una singolarità culturale, ma evocano una deformazione. Il suo corpo, così raffigurato, smette di essere presenza e diventa simbolo: si fa portatore – anche questo – di una distanza, di un'alterità inscritta nella carne, resa visibile attraverso il mostruoso. In questo modo, il testo non si limita a rappresentare la donna, ma la relega a figura marginale, a segno esotico che giustifica e al tempo stesso rafforza ancora di più la posizione dominante del soggetto osservante.

Questa stessa logica di oggettivazione si estende comunque all'intero dispositivo figurativo: nelle sequenze visuali che Noé ordina secondo un principio quasi catalogico, il percorso verso l'interno della regione si trasforma in una galleria etnografica dove le figure umane appaiono come elementi di un inventario pittoresco: “Bosnische Viehhändler im rothen Turban, von Waffen strotzend”²⁴, “Morlaken im Winde frierend”²⁵, “zerlumpte Schafhirten”²⁶ e infine “ein Gensdarm mit einem

²³ “La donna balzò in piedi e cercò rifugio dietro un cespuglio di spine. Ma l'abito s'impigliò nelle punte nere, ed ella rimase avvinta, senza poter muovere un passo né innanzi né indietro. Il pastore proruppe in una sonora risata e riprese a bersagliarla, non più con sassi, ma con zolle di terra che strappava con furia dal suolo madi- do di pioggia. [...] Kata gridava con tutto il fiato che aveva, mentre la terra vischiosa le imbrattava la gonna azzurra di fango. La sua voce risuonava come il grido del gufo che si nasconde nel folto del cespuglio”.

²⁴ “Mercanti di bestiame bosniaci con turbante rosso, traboccanti di armi”.

²⁵ “Morlacchi che tremano nel vento”.

²⁶ “Pastori laceri”.



gefesselten Dieb”²⁷ (Noé 1870: 71). Anche qui, la logica che guida questi elenchi è scenografica, non analitica. La Dalmazia vi appare come un teatro dell’alterità, dove la differenza si riduce a collezione di tratti marginali e folklorici: il diverso è reso visibile, ma non decifrabile.

Anche le attività quotidiane sono trattate secondo questa impostazione visiva. Si prenda il caso della pesca: la minuzia lessicale con cui Noé ne descrive i dettagli – “die sogenannten Marillen liegen auf dem kleinen Deck des Vordertheiles [...] die aalähnlichen, langen ‘cronche’ [...] verwahrt”²⁸ (Noé 1870: 368) – non sembra nascere da un interesse per le pratiche economiche locali. Piuttosto, il lessico tecnico è impiegato per generare un effetto di immagine. Il gesto si cristallizza in figura, l’atto si fa oggetto da guardare, come in una *Stillleben*. L’impressione è quella di una cronaca che si lascia subito trasfigurare in composizione estetica.

Una dinamica analoga è utilizzata anche per la rappresentazione dei momenti collettivi. In una scena ambientata a Zara, l’autore descrive alcune “schmutzige Dirnen”²⁹ che danzano il *Kolo*, e aggiunge che il canto finisce per ridursi a un indistinto “Gejohle”³⁰ (Noé 1870: 67-68). L’impressione complessiva è inequivocabile: la festa, invece di offrire un momento di immersione nella cultura locale, si trasforma in una scena caotica, a tratti persino grottesca. L’osservatore rimane ai margini, guarda senza partecipare, e soprattutto senza ascoltare. Non siamo, dunque, di fronte a una rappresentazione dialogica, ma a una messinscena che tende a confermare – più che a mettere in discussione – la distanza tra chi osserva e chi è osservato. L’incomprensione linguistica si fa allora metafora di una più profonda incomprensione culturale, e da essa scaturisce un giudizio che, pur non dichiarato, è evidente: ciò che non può essere compreso viene inevitabilmente deformato, ridicolizzato.

6. Conclusione: visibilità, gerarchie e messa in scena dell’altro

In *Dalmatien und seine Inselwelt*, l’etnografia di Noé si rivela per ciò che è: una costruzione letteraria, un artefatto discorsivo situato e strategico nel senso indicato

²⁷ “Un gendarme con un ladro incatenato”.

²⁸ “Le cosiddette marille giacciono sulla piccola tolda della parte anteriore [...] i lunghi “cronche”, simili ad anguille, vengono conservati”.

²⁹ “Prostitute sudicie”.

³⁰ “Schiamazzo”.



da James Clifford, dunque orientato da un progetto di selezione, gerarchizzazione e rappresentazione (Clifford 1988: 40). L'atto del narrare coincide con quello del disporre: l'osservazione si traduce in forma, e la forma diventa esercizio di potere.

I turbanti, le danze, i canti, i gesti quotidiani non sono restituiti per ciò che sono, ma per ciò che significano all'interno del repertorio visivo del lettore mitteleuropeo. La differenza non è narrata: è confermata. Il risultato è, insomma, un dispositivo profondamente asimmetrico. Come ha mostrato Gayatri Spivak, lo *speaking for* sostituisce la voce dell'altro con quella dell'osservatore, creando un regime discorsivo coloniale che toglie la parola a chi è rappresentato (Spivak 1988). Del resto, come accennato, questo tipo di rappresentazione risponde a una precisa aspettativa del pubblico borghese e imperiale, che dalla scrittura di viaggio non si attende una conoscenza dell'altro, ma una conferma della propria posizione. Il lettore non incontra l'alterità: la contempla da lontano come figura già nota. È in questo modo che l'etnografia tende a confondersi con l'estetica e la narrazione assume i contorni di una messa in scena ideologica.

Rileggere oggi Noé significa, di conseguenza, riflettere su come forma narrativa e intenzione ideologica spesso si intreccino nel racconto di viaggio. Non si tratta solo di quali contenuti vengano selezionati, ma di come la struttura stessa del testo renda possibile – e al tempo stesso invisibile – una precisa regia dello sguardo.

La scelta dei materiali, l'organizzazione visiva del testo, il silenzio imposto all'altro non costituiscono incidenti stilistici, bensì strategie discorsive consapevoli. È in questa convergenza tra estetica e politica che la letteratura odepórica ottocentesca rivela il proprio potere più sottile: non quello di raccontare il mondo, ma di produrlo, di dominarlo simbolicamente attraverso la forma che lo rappresenta.



BIBLIOGRAFIA**Fonti primarie**

- FRANZOS, Karl Emil. 1876. *Aus Halb-Asien. Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- KOHL, Johann Georg. 1851. *Reise nach Istrien, Dalmatien und Montenegro*. Dresden: Arnold.
- NOÉ, Heinrich. 1870. *Dalmatien und seine Inselwelt*. München: Kaiser.

Studi e fonti secondarie

- ALPERS, Svetlana. 1983. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- BELLER, Steven. 2006. *The Habsburg Monarchy 1815-1918*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CLIFFORD, James. 1988. *The Predicament of Culture*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- COSGROVE, Denis. 1984. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.
- CRARY, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- LÖFGREN, Orvar. 1999. *On Holiday. A History of Vacationing*. Berkeley: University of California Press.
- MANER, Hans-Christian. 2017. "Land Und Leute Sehen" – Die Darstellung Der Südöstlichen Regionen Der Habsburgermonarchie Und Ihrer Bewohner Im „Kronprinzenwerk“. In *Schein Und Sein*, a cura di Wolfgang Dahmen e Gabriella Schubert. Wiesbaden: Harrassowitz, 157-172.
- MARZEC, Robert P. 2007. *An Ecological and Postcolonial Study of Literature: From Daniel Defoe to Salman Rushdie*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MIRZOEFF, Nicholas. 1999. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- MITCHELL, W. J. T. 1994. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- OKEY, Robin. 2007. "The Neue Freie Presse and the South Slavs of the Habsburg Monarchy, 1867-1914." *The Slavonic and East European Review*, 85(1): 79-104.



- PEDERIN, Ivan. 1975. "La Dalmazia nelle relazioni di viaggio austriache e tedesche." *Aevum*, 49(5/6): 485-505.
- PRATT, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- SAID, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?". In Cary Nelson, Lawrence Grossberg (a c. di), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 271-313.
- STANČIĆ, Mirjana. 2013. *Verschüttete Literatur. Die deutschsprachige Dichtung auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien von 1800 bis 1945*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- TODOROVA, Maria. 2009. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.



Stereoscopie adriatiche: Heinrich Noé e la costruzione letteraria della Dalmazia

RIASSUNTO

Il saggio prende in esame *Dalmatien und seine Inselwelt* (1870) di Heinrich Noé, considerandolo un esempio paradigmatico della scrittura di viaggio tardo-ottocentesca, dove rappresentazione estetica, ideologia imperiale e costruzione dell'alterità convergono. La metafora dello Stereoskop orienta la struttura dell'opera: una sequenza di quadri visivi isolati, in cui la Dalmazia non è tanto descritta per essere compresa, quanto per essere osservata e classificata. Il paesaggio e le figure umane assumono la forma di immagini ornamentali, e l'esperienza del viaggio si trasforma in un esercizio di visione controllata. Le strategie retoriche adottate – frammentazione, esclusione della voce dell'altro, riduzione della cultura locale a folklore visivo – rispondono alle aspettative di un pubblico borghese mitteleuropeo che, attraverso la narrazione, ritrova conferma della propria centralità simbolica. L'analisi mette in luce come la scrittura di Noé contribuisca alla costruzione di un "Oriente interno", proiettando la differenza culturale in uno spazio testuale chiuso, funzionale all'affermazione di un'egemonia percettiva. Il confronto con autori come Johann Georg Kohl e Karl Emil Franzos evidenzia il carattere specifico della visione noéana, che intreccia arte visiva, orientalismo e retoriche dell'esotico. La Dalmazia che emerge non è un territorio da esplorare, ma un repertorio di immagini già ordinate allo sguardo, che fa della rappresentazione un atto di appropriazione simbolica.

PAROLE CHIAVE:

letteratura di viaggio, orientalismo interno, rappresentazione del paesaggio, egemonia visiva, Dalmazia ottocentesca



Adriatic Stereoscopies: Heinrich Noé and the Literary Construction of Dalmatia

SUMMARY

The essay examines *Dalmatien und seine Inselwelt* (1870) by Heinrich Noé, considering it a paradigmatic example of late-nineteenth-century travel writing, in which aesthetic representation, imperial ideology, and the construction of otherness are tightly interwoven. The metaphor of the *Stereoskop* shapes the structure of the work: a sequence of isolated visual *tableaux* in which Dalmatia is not described to be understood, but rather to be observed and classified. Landscape and human figures take on the form of ornamental images, and the experience of travel turns into an exercise in controlled vision. The rhetorical strategies employed – fragmentation, the exclusion of the other's voice, and the reduction of local culture to visual folklore – respond to the expectations of a bourgeois Central European readership that, through the act of narration, seeks confirmation of its own symbolic centrality. The analysis highlights how Noé's writing contributes to the construction of an "internal Orient", projecting cultural difference into a closed textual space that serves the affirmation of perceptual hegemony. Comparison with authors such as Johann Georg Kohl and Karl Emil Franzos underscores the distinctive character of Noé's vision, situated at the intersection of visual art, Orientalism, and the rhetoric of the exotic. The Dalmatia that emerges is not a territory to be explored but a repertoire of images already arranged for the gaze, turning representation itself into an act of symbolic appropriation.

KEYWORDS:

travel literature, internal orientalism, landscape representation, visual hegemony, 19th-century Dalmatia



INTORNO ALLE *BARUFFE CHIOZZOTTE* TRASLOCATE A DUBROVNIK: LA *TRADATTATRICE* A CHI LEGGE

MORANA ČALE

University of Zagreb
mcale@m.ffzg.hr

UDK: 821.131.1-2.09Goldoni,C.
811.131.1'255.4
792.2(497.5Dubrovnik)

Original research paper

Primljen / Ricevuto / Received: 6. 11. 2025.

Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione

/Accepted for publication: 10. 12. 2025.

La traduzione localizzata delle *Baruffe chiozzotte* goldoniane nella parlata di Dubrovnik, realizzata da Morana Čale appositamente per la rappresentazione sotto la regia di Krešimir Dolenčić nell'ambito della stagione teatrale del Festival di Dubrovnik del 2025, occupa la parte centrale del contributo ed è corredata da una presentazione introduttiva e da una spiegazione di carattere tecnico-grammaticale inserita in coda, queste ultime sempre firmate dalla traduttrice/adattatrice. Il testo prefatorio si propone di situare la traduzione-adattamento – designata col neologismo *tradattamento* – nel contesto della secolare tradizione teatrale di Dubrovnik. La sezione conclusiva dà notizie sull'ambientazione ragusea, riguardanti gli antroponomi, i toponimi, gli elementi folklorici e culturali, il lessico e l'idiomatica. Viene messo in rilievo il riutilizzo di elementi citazionali tratti dalle opere drammatiche della tradizione ragusea, in modo particolare dalle commedie di Marin Držić. Infine, vengono segnalate le principali differenze fra il testo del *tradattamento* e le modifiche apportate dall'ensemble di Dolenčić.

PAROLE CHIAVE:

Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, traduzione nella parlata di Dubrovnik, *tradattamento*, *Bühnensprache* o lingua teatrale

La più celebre fra le quattro commedie cosiddette popolari di Goldoni incontro numerosi ostacoli nella sua diffusione presso il pubblico italiano, a causa delle peculiarità del micro-dialetto utilizzato dai suoi personaggi (cfr. Zampieri 1954b)¹. Probabilmente per le medesime ragioni, in Croazia *Le baruffe chiozzotte* furono messe in scena soltanto verso la metà del Novecento, quasi due secoli dopo la prima commedia goldoniana rappresentata, quando l'autore era ancora in vita². Da quel momento in poi, il capolavoro goldoniano ha goduto, e continua a godere, di un favore straordinario, dovuto – alquanto paradossalmente – proprio alla duttilità con cui si prestava alla localizzazione in dialetto spalatino, realizzata da Ivo Tijardović (1895-1976), compositore e direttore d'orchestra. Il suo adattamento, intitolato *Ribarske svade*, fu rappresentato per la prima volta nel 1947 dal Teatro di Marin Držić di Dubrovnik (cfr. Radoš-Perković 2013: 85).

La grande risonanza di quel primo allestimento scenico della commedia nella parlata di Spalato diede avvio a una serie di fortunate messinscene, non solo in spalatino. La traduzione-adattamento localizzante – o, per usare un termine recente che evidenzia la difficoltà di tracciare confini netti tra i due generi di transcodifica, *tradattamento* (Knutson 2012: 112 e *passim*)³ – in dialetto ciacavo della Dalmazia centrale, impiegato da Tijardović nella sua riduzione “originaria” delle *Baruffe*, favorì infatti la proliferazione di rifacimenti in altri dialetti croati, come quello istriano, quello della costa settentrionale della Croazia, la parlata d'Issa (Vis) e lo stocavo di Dubrovnik.

Tutti i *ri-tradattamenti* elencati, incluso il loro capostipite spalatino, sono giunti fino a oggi soltanto in forma di copioni inediti⁴. La mia recente trasposizione delle

¹ Il presente contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca istituzionale *Tradizione, ricezione, digitalizzazione: trasferimenti culturali e linguistici italo-croati* (DigITal) della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Zagabria, finanziato dall'Unione Europea – nextGenerationEU.

² La prima rappresentazione de *Il servitore di due padroni*, in traduzione latina, ebbe luogo a Zagabria nel 1772 presso il Collegio dei Gesuiti (cfr. F. Čale 1958; Id., 1968: 186, 201; Radoš-Perković 2010: 311; Ead. 2013: 343). Per quanto riguarda la fitta successione di traduzioni e messinscene in croato di numerose altre commedie goldoniane – a cominciare da *La locandiera*, tradotta e adattata da Matija Gršković con il titolo *Anica krčmarica* ed eseguita a Zagabria nel 1862 (cfr. Radoš-Perković 2010: 24) – si rimanda alle fonti appena citate.

³ Knutson riprende il termine coniato da Michel Garneau negli anni Settanta e Ottanta per definire le proprie traduzioni di tre opere shakespeariane, poi adottato da diversi studiosi. L'idea di fondo – ossia l'impossibilità di tracciare un confine netto fra traduzione e adattamento linguistico – costituisce un principio guida condiviso da questo e dagli altri contributi raccolti in Raw (2012).

⁴ La storia delle messinscene delle *Baruffe chiozzotte* e le strategie traduttive adottate nella versione localizzata da Tijardović, insieme a quelle dell'unica traduzione alternativa – sebbene incompleta – della commedia, realizzata direttamente sull'originale goldoniano da Andelko Štimac per il Teatro Nazionale Croato di Ivan Zajc di Fiume (Rijeka), anch'essa rimasta inedita, sono analizzate in profondità da Radoš-Perković (2013: 86–144). Concludendo tale capitolo della sua monografia, l'autrice annuncia un futuro studio traduttologico volto a confrontare le versioni dialettali croate derivate da quella di Tijardović (ivi, 144).



Baruffe chiozzotte nella parlata di Dubrovnik diventa in questa sede la prima versione croata di tale commedia a essere pubblicata in forma scritta.

L'incarico di realizzare una nuova traduzione-adattamento nella parlata di Dubrovnik della famosa commedia goldoniana, già da tempo nota in Croazia, mi fu affidato da Senka Bulić, direttrice artistica per il teatro del Festival di Dubrovnik, con l'intento di portarla in scena sotto la regia di Krešimir Dolenčić, intenditore e autore esperto di messinscena della grande tradizione drammatica in idioma raguseo. Lo spettacolo, la cui prima rappresentazione ebbe luogo il 13 luglio 2025, riscosse ampi consensi di pubblico e di critica; e l'aver preso parte, seppur dietro le quinte, all'elaborazione, in qualità di mediatrice linguistica, di un'opera teatrale accolta con tanto entusiasmo rappresentò per me una fonte di profonda gratificazione, soprattutto in una sede dalla prestigiosa tradizione drammatica e scenica – al tempo stesso autoctona e fertile di *tradattamenti* – quale Dubrovnik.

Innanzitutto, il massimo drammaturgo e fondatore del genere comico del Rinascimento raguseo e croato, Marin Držić (1508–1567) – o Marino Darsa, nella forma italianizzata del nome – eccelse nel superare, con il suo teatro, i limiti del rifacimento erudito in un modo che, mi sia consentito dirlo, non ha nulla da invidiare alle commedie del Bibbiena, di Ariosto o di Machiavelli. La sua riscrittura di terza mano dell'*Ecuba* euripidea, mediata da Lodovico Dolce, è apprezzata per il suo vigore innovativo (cfr. Čale Feldman 2012). Nel Settecento, la cultura di Dubrovnik si distinse, su scala europea, per il numero e la qualità delle *franceserie* e dei *tradattamenti* delle commedie di Molière (cfr. Deanović 1972/1973; Sindičić Sabljo et al. 2024; Čale Feldman 2025), modello che Goldoni ammirò e immortalò nella sua omonima commedia. Infine, fra le traduzioni e gli adattamenti delle commedie goldoniane che, come si è già accennato, costituiscono quasi un capitolo a sé nel teatro croato (cfr. Grgić 1993 e 2005; Mrduljaš 2002; Muhoberac 2002; Gašparović 2002; Perković 2002; Radoš-Perković 2010, 2011, 2013, 2023), spicca il più memorabile dei *tradattamenti* ragusei di Goldoni: *La bottega del caffè*, commedia trasferita da Frano Čale nella parlata ragusea con il titolo *Kafetarija* e rappresentata, dal 1978 al 1987, al Festival di Dubrovnik sotto la regia di Tomislav Radić⁵. Grazie all'armonioso connubio fra il traduttore-adattatore e i rinomati in-

⁵ La versione scritta fu pubblicata nello stesso anno come numero speciale della rivista *Dubrovnik* (2/3, 1978) e successivamente, in occasione del 59° Congresso Mondiale del P.E.N. tenutosi a Dubrovnik, nonché in concomitanza con le celebrazioni del bicentenario della morte dell'autore, fu edita in volume insieme ad altre sei commedie di Goldoni nella traduzione di Frano Čale (*Goldoni* 1993: 69–126; cfr. Radoš-Perković 2013: 149). Delle sette commedie antologizzate da Čale, oltre alla già citata, anche *Sior Todero brontolon* è localizzata a



terpreti, con i loro contributi personali⁶, lo spettacolo – acclamato dalla critica e dal pubblico locale – si impose come punto di riferimento per i successivi adattamenti, goldoniani e non.

Molti anni prima di cimentarsi con il suo primo *tradattamento* goldoniano, Frano Čale, scrivendo sulla fortuna del teatro italiano in Croazia, ritenne opportuno citare un passo della prefazione alla commedia *Lo scozzese*, in cui il commediografo – discutendo sulla base della propria esperienza e della sua “straordinaria sensibilità sociolinguistica” (Trifone 2015: 138) – affrontava una questione squisitamente pragmatolinguistica, quasi a voler autorizzare in anticipo i *tradattamenti* o le localizzazioni delle sue opere. Desideroso di far conoscere al pubblico italiano la commedia di Voltaire *Le Café ou l'Écossaise* (*Il Caffè o la Scozzese*, come la chiama Goldoni), Goldoni si accinse a tradurla, ma si accorse, con suo disappunto, che così non avrebbe reso giustizia all'originale. Pur ammirando la commedia francese in quanto rappresentazione della “natura”, il commediografo veneziano si trovò costretto a contestare l'affermazione di Voltaire secondo cui la natura sarebbe sempre uguale e, per tale motivo, la sua commedia sarebbe fruibile in tutte le lingue; al contrario,

la natura medesima è differentemente da per tutto modificata, e convien presentarla con quegli abiti, e con quegli usi, e con quelle nozioni e prevenzioni, che sono meglio adattate al luogo, dove si vorrebbe farla gustare. Le mie Commedie, per esempio, sono state bene accolte in Italia, eppure son certo che niuna di esse, anche delle più fortunate, potrebbe rappresentarsi comè, sul Teatro Francese, e tutte, credo, potrebbero aver quest'onore, se fossero accomodate secondo il gusto di quella nazione. (Goldoni 1955: 1219-1220, citazione in croato in F. Čale 1968: 185-186).

Per funzionare in un ambiente di lingua diversa da quella dell'originale, una commedia, con tutta la sua lodevole conformità alla „natura“, secondo Goldoni,

Dubrovnik. Nel capitolo del suo volume dedicato allo studio delle traduzioni croate di cinque commedie goldoniane, Radoš-Perković (2013: 147-213) sottopone la traduzione di Čale e altre quattro versioni croate della *Bottega del caffè* a un dettagliato esame comparativo. Per quanto riguarda il contributo di Frano Čale agli studi goldoniani e alla fortuna traduttiva di Goldoni in Croazia, si vedano anche Radoš-Perković 2010 e Grgić 2005).

⁶ Della compagnia di eccellenti attori diretta da Radić, con Frano Čale nel ruolo di consulente linguistico, meritano una menzione particolare Izet Hajdarhodžić e Miše Martinović, entrambi nativi di Dubrovnik, nei ruoli di “Gospar Lukša” (Don Marzio) e “Frano” (Ridolfo) rispettivamente; vanno inoltre ricordati Vlado Štefančić (Karlo / Flaminio) e Dubravka Miletić (Lukrecija / Placida), la cui parlata ragusea fu sostituita dal kajkavo di Zagabria, generando un contrasto ironico e vivace fra i due idiomi regionali.



deve essere “adattat[a]” e “accomodat[a]” in base alla cultura di arrivo. Pertanto, l'autore non soltanto preferì *tradattare* l'opera di Voltaire al punto di farne una nuova in italiano, quale rampolla legittima di quella del precursore francese; anzi, raccomandò ai futuri traduttori e inscenatori delle sue commedie all'estero di trattarle in modo equivalente. La “natura medesima”, sebbene apparentemente riconoscibile a livello universale, va costruita “differentemente” da ogni cultura⁷. Come se avesse detto: rifatemi nella *vostra* lingua, adattatemi al *vostra* ambiente e al *vostra* tempo attuale.

Ma nella Dubrovnik del 1978, a quale cultura, a quale attualità di “abiti” e “usi”, “nozioni e prevenzioni meglio adattate al luogo, dove si vorrebbe farla gustare”, poteva Frano Čale adattare e accomodare la propria trasposizione della *Bottega del caffè* negli anni settanta del ventesimo secolo, durante il periodo del socialismo in ex Jugoslavia, di cui la Croazia era parte? Per quanto la “natura” dell'originale italiano fosse sentita vicina, quasi connaturata all'ambiente raguseo, sarebbe stato ovviamente impossibile trasformare Ridolfo in “compagno Frano”, dato che all'epoca non avrebbe potuto essere proprietario del caffè senza rischiare di essere visto come reazionario. Perciò, nella *Kafetarija*, Čale fece trapiantare immaginate vicende veneziane su una piazzetta di Dubrovnik transtemporizzata nei primi anni del Novecento (cfr. Goldoni 1993: 70).

Seguiva o meno l'esortazione di Goldoni? La risposta è sia sì che no.

Sì, perché la *Kafetarija* metteva in scena una parlata di Dubrovnik che era *nostra*, *nostrana*, propria del traduttore, di buona parte dei comici e del pubblico cittadino, magari mescolata ad altri idiomi regionali e perfino a lingue straniere, come il ceco, l'italiano, l'ungherese. Il procedimento era del tutto coerente con la realtà contemporanea di una città in fase di sviluppo turistico, ancora ignara del rischio di esserne quasi sopraffatta un giorno.

E no, perché il *tradattatore* non poteva accomodare la commedia al *suo* tempo: doveva, invece, risuscitare, immaginare, o piuttosto escogitare un passato tanto familiare quanto remoto (e all'epoca creduto tramontato per sempre) in cui le specificità socio-economico-politiche e pragmalinguistiche sopra menzionate potessero essere realizzate.

⁷ Il ben noto passo della “Prefazione” dell'edizione Bettinelli (Venezia, 1750) in cui Goldoni delinea il rapporto fra “il libro del mondo” e “il libro del teatro” (Goldoni 1954a: 191-192) non lascia dubbi riguardo all'idea che quanto l'autore attinge dal primo dei due (i cui fenomeni “paion fatti apposta per somministrar[gli] abbonantissimi argomenti di graziose ed istruttive commedie”, *ibid.*) sia strutturato in virtù della sua esperienza con il secondo: non è la “natura”, bensì il teatro che gli insegna “a regular talvolta il [suo] gusto su quello dell'universale” (*ibid.*). Si veda a questo proposito Trifone 2015: 187.



E tuttavia, la soluzione corrispondeva pienamente a quanto sostenuto da Goldoni: non esisteva una commedia scritta in una “sua” lingua, una commedia che potesse essere “sua” senza essere appropriata da altri, estranei, parlanti di lingue diverse. Di conseguenza, colui che se la appropriava si trovava nella stessa impossibilità di renderla in un’attualità *sua*, in una lingua “propria”. Il generoso genio di Goldoni indovinava quanto fosse precaria la nozione di “proprio”, e non gli sarebbe mai passato per la mente di chiedere al traduttore di farsi “invisibile”⁸, fungendo da veicolo neutrale del testo d’autore. Era perfettamente consapevole che le sue commedie non gli appartenevano, nemmeno quelle non ricavate da Voltaire, ma tutte quante, poiché erano scritte in una lingua che era sua, e tuttavia appartenente ad altri, radicalmente predestinate ad esser tradotte nella lingua dell’altro, e ad essere adattate alla cultura dell’altro⁹. La traduzione è tanto necessaria quanto impossibile; comunque, la traduzione è legge (cfr. Derrida 1999: 30-31), una legge insita nella struttura dell’originale (cfr. Di Martino 2009: 9).

Chiaramente, se stiamo esaminando le condizioni pragmlinguistiche di un’illustre traduzione-localizzazione che si è rivelata riuscita (appropriata, opportuna, giusta, cioè “rilevante”, cfr. Derrida 1999), è perché si sottintende che il procedimento e la lingua del *tradattamento* raguseo della *Bottega del caffè* – appropriato e appropriabile com’era, degno performativo di un’autentica nostranità – debbano inevitabilmente fungere da modello per il successivo *tradattamento* raguseo delle *Baruffe chiozzotte*, aspirante alle stesse qualità. Ma come, mezzo secolo più tardi, ricalcare le orme di un precedente esemplare?

La stessa *Kafetarija* – la *Bottega del caffè* tradotta e adattata da Frano Čale nel 1978 – era situata, si diceva, in una Dubrovnik di *altri* tempi, all’inizio del Novecento, per motivi che abbiamo spiegato come dettati del realismo referenziale. La lingua del *tradattamento* era percepita, da una parte, come familiare dai parlanti della fine degli anni Settanta, il traduttore compreso. D’altra parte,

⁸ Mi permetto di alludere al concetto di “invisibilità del traduttore” proposto da Lawrence Venuti (1995), anche se l’autore lo utilizza in un contesto diverso, specifico della cultura inglese. Venuti critica la tendenza a sopprimere l’apporto del traduttore come marchio di una strategia linguistica volta a creare l’illusione di un primato del senso e di un’autorità incontrovertibile dell’autore, eliminando accenti stridenti e fomentando l’idea della superiorità della civiltà coloniale. Sebbene, dunque, l’invito goldoniano possa apparire alieno rispetto alla situazione contemplata da Venuti, mi sembra esemplarmente contrapposto alla paura della contaminazione e propenso alla mobilità comunicativa. Un gesto affine, dal tono velatamente satirico che smontava il mito dell’origine autoriale, sarebbe compiuto da Pirandello in “Illustratori, attori e traduttori” (cfr. M. Čale 2008).

⁹ Per quanto riguarda il concetto della lingua dell’altro in Derrida (1996, trad. it. 2004) in rapporto alla traduzione, mi limito a rinviare a Berto (2004), Chiurazzi (2008), Di Martino (2009) e Di Cesare (2025), saggio recentemente pubblicato su questa stessa rivista.



spostando lo scenario indietro nel tempo, verso un'epoca presumibilmente più vicina all'età d'oro di un'ideale “parlata di Dubrovnik”¹⁰, il traduttore riconosceva tacitamente che la lingua della commedia “nostrificata” non gli apparteneva, e non solo in senso filosofico. Proprio per questo carattere di artificio protetico, di sostituto mnemonico o supplemento del linguaggio naturale e genuino, il pubblico contemporaneo di Dubrovnik accoglieva la *Kafetarija* come autenticamente ragusea, similmente a quanto avveniva nel Settecento riguardo alle commedie “raguseizzate” di Molière (cfr. Lovrić Jović 2024: 100). In seguito, la memoria collettiva la ergeva a monumento, o ad archivio teatrale¹¹, di una lingua in via di graduale estinzione nell'ultimo secolo del millennio passato, destinata, nel primo secolo del terzo millennio, a suscitare angoscia per la sua temuta scomparsa e a stimolare vari tentativi di recupero (cfr. Paljetak, 2015: 60–61; Lovrić Jović 2024: 100)¹².

La scelta dell'idioma regionale da emulare nella traduzione-localizzazione ragusea delle *Baruffe chiozzotte* escludeva, dunque, la tentazione di ricreare un linguaggio raguseo vivo e attuale, poiché gli stessi parlanti nativi ne lamentavano la perdita. Tantomeno aveva senso cercare di ripristinare la parlata che Frano Čale aveva conferito ai personaggi borghesi e nobili della *Kafetarija*, proiettandola in un passato primonovecentesco.

Del resto, contrariamente all'idea che il linguaggio parlato nelle *Baruffe chiozzotte* originali riproducesse scrupolosamente l'idioma appreso dall'autore durante il suo soggiorno in qualità di Coadiutore del Cancelliere Criminale nella cittadina veneta – come si evince dall'apposita prefazione (in questa sede omessa), in

¹⁰ Il periodo in cui veniva trapiantata l'azione della *Kafetarija*, si diceva, non era ancora segnata dal rimpianto per il progressivo incrinarsi della virtuale schiettezza linguistica, un sentimento che sarebbe stato acutamente avvertito nella Dubrovnik del XXI secolo. Tuttavia, questo periodo coincideva con la consacrazione letteraria e teatrale di un altro mito luttuoso nell'opera drammaturgica di Ivo Vojnović (1857-1929), malinconico cultore della vena tardoromantico-dannunziana, ma anche lettore di Ibsen e Pirandello. Tra i suoi drammi spicca la insigne *Trilogia ragusea*, un affresco nostalgico e amaro, ma insieme ironico e rassegnato della progressiva decadenza in cui sommerse il glorioso passato della millenaria Repubblica.

¹¹ Le espressioni come “artificio protetico”, “supplemento”, “archivio” e simili derivano dalle metafore elaborate da Derrida 1985, 1996 e 2004.

¹² Il rammarico e la preoccupazione generale riguardo all'agonia del (mitico) linguaggio raguseo, tutelato dal Ministero della Cultura della Repubblica di Croazia come bene culturale immateriale (cfr. Lovrić Jović 2024: 100), sono documentati anche dalle iniziative dei vari media online che raccolgono testimonianze dei parlanti e compilano glossari di parole desuete, sempre meno comprensibili a una popolazione soggetta a mutazioni demografiche. Come ho avuto modo di constatare, l'oblio colpisce principalmente gli italianismi un tempo correnti, consacrati dalle franceserie storiche e riemersi nella *Kafetarija* del 1978. Per limitarmi a un solo esempio, il significato dell'espressione “kompatiškatje me” (“mi compatisca”) risultava oscuro (ma non meno idoneo a suggerire colorito locale) per il campione ristretto di cittadini di formazione accademica che avevo sottoposto a un'inchiesta minima e simbolica.



cui Goldoni racconta i propri ardui sforzi di insegnare il chiozzotto ai comici – il chiozzotto della commedia era ed è un costruito teatrale:

Il dialetto delle *Baruffe* non è l'autentico chioggiotto, ma il veneziano mescolato di alcuni termini e locuzioni e di caratteristiche morfologiche chioggiotte: con nessun'altra regola, oltre quella del gusto impressionistico del commediografo. (Zampieri 1954a: XVIII)

Il dialetto di Goldoni difficilmente può possedere “la precisione e l'intensità del vissuto dialettale” che Trifone (2015: 199) crede di notare nei *Rusteghi* e nelle *Baruffe chiozzotte*¹³, essendo un artificio drammaturgico, né più né meno di quanto, nelle commedie “in lingua”, lo sia “la lingua italiana d'uso italiano”, felicemente definita “fantasma scenico” da Folena (1983: 91). Pur riferendosi alla lingua delle commedie goldoniane non dialettali, la pregnante descrizione di Folena, che riporto seguendo l'opportuno esempio di Trifone (2000: 73 e 2015: 197), sembra attenuare impercettibilmente la delimitazione fra lingua e dialetto in Goldoni:

La *Umgangssprache*, la lingua goldoniana d'uso italiano, è sostanzialmente *Bühnensprache*, lingua teatrale, fantasma scenico che ha spesso la vivezza del parlato ma si alimenta piuttosto all'uso scritto non letterario, accogliendo in copia larghissima venetismi, regionalismi “lombardi” e francesismi, accanto a modi colloquiali toscani e a stilizzazioni auliche di lingua romanzesca e melodrammatica: è un “come se”, un'ipotesi spesso così persuasiva di realtà, fondata su un presupposto di intelligibilità comune. (Folena 1983: 91)

Ripetiamolo: il chiozzotto delle *Baruffe*, proprio come l'italiano delle commedie in lingua, è una “*Bühnensprache*, lingua teatrale, fantasma scenico”, “un ‘come se’, un'ipotesi [...] persuasiva di realtà” (*ibid.*) e “non è l'autentico chioggiotto” (Zampieri 1954a: XVIII). Dall'italiano, o dalla koinè goldoniana, lo divide un tratto fondamentale: la rinuncia all'ambizione di farsi capire universalmente; il suo “come se” si estende, quindi, alle contingenze pragmatiche dell'avvenire. Nella natura,

¹³ A proposito della “koinè dell'uso” come base linguistica su cui Goldoni innestava caratterizzazioni sociali e vezzi individuali nelle sue commedie in italiano, Trifone sostiene che si tratti di un impasto più o meno consapevolmente congegnato dall'autore: “Goldoni in parte ‘scopre’ e in parte ‘inventa’ un italiano della conversazione quotidiana” (2015: 199). Sorprende, pertanto, il fatto che, nel caso delle commedie in dialetto, lo studioso aderisca all'illusione di un'espressione dialettale prettamente genuina, dato che egli è convinto “che, nell'opera teatrale di Goldoni, italiano e dialetto non si oppongono radicalmente ma piuttosto tendono a incontrarsi, e dall'incontro possono scaturire forme di convivenza dialettica o di reciproca integrazione” (*ibid.*).

nulla è perfetto; perché allora aspettarsi che il pubblico dei lettori o degli spettatori delle *Baruffe chiozzotte* colga la totalità della commedia senza residui? L'esempio che Goldoni presenta nella prefazione a quest'ultima sembra costituire una sfida, seppur moderata e garbata, a coloro che dalla commedia e dalla "natura" vorrebbero eliminare ogni disturbo, ogni "difetto", come se i disturbi e i difetti non fossero la ragion d'essere della commedia:

Il personaggio principalmente di Padron Fortunato è stato de' più gustati. È un uomo grossolano, parla presto, e non dice la metà delle parole, di maniera che gli stessi suoi compatrioti lo capiscono con difficoltà. Come mai sarà egli compreso dai leggitori? E come potrà mettersi in chiaro colle note in piè di pagina quel che dice e quel che intende di dire? La cosa è un poco difficile. I veneziani capiranno un poco più; gli esteri, o indovineranno, o avranno pazienza. Io non ho voluto cambiar niente né in questo, né in altri personaggi; poiché credo e sostengo, che sia un merito della commedia l'esatta imitazione della natura.

Diranno forse taluni, che gli autori comici devono bensì imitar la natura; ma la bella natura, e non la bassa e la difettosa. Io dico all'incontro, che tutto è suscettibile di commedia, fuorché i difetti che rattristano, ed i vizi che offendono. (Goldoni 1954a: 830)

La "natura" è fraintesa "da taluni" come sinonimo di bellezza, compiutezza, pregio. A dispetto di chi desidera vederla in scena ritoccata e idealizzata, sta all'autore comico mostrarne l'altra faccia; con discrezione, naturalmente, cioè, senza rappresentare un qualche vero don Fortunato e guardandosi dal mettere a nudo i suoi possibili "difetti che rattristano" o "vizi che offendono" il buon senso. L'autore comico è tenuto a rivelare la natura difettosa della "natura", sfidare la natura aleatoria della comprensione e della comunicazione, e dimostrare che ci si trova sempre di fronte a un problema di traduzione connaturato a ciò che si prende per originale.

Goldoni, insomma, abbandona consapevolmente la sua commedia agli impedimenti di comprensione, alle alterazioni delle traduzioni o degli adattamenti, e alle sostituzioni che rendano traducibile quanto è intraducibile (cfr. Di Martino 2008). Anzi, intravede un avvenire di *tradattamenti* plurali come necessità, anche quelli che, come è avvenuto per le *Baruffe* in Croazia, saltino la difficile *Bühnensprache* del testo originale per *ritradattare* in altri dialetti il primo *tradattamento* spalatino di Tijardović. Che a Dubrovnik le traduzioni localizzate siano prese sul serio – con



l'eccezione del fugace allestimento delle *Baruffe* in raguseo improvvisato da Joško Juvančić e dai suoi attori per la stagione del 1991 del Festival, durante la Guerra Patria di Croazia – è confermato sia dalla decisione di Senka Bulić, direttrice del programma teatrale del Festival di Dubrovnik, di far eseguire una nuova traduzione-localizzazione delle *Baruffe* nella parlata di Dubrovnik, sia dal vivo interesse dimostrato dal regista Krešimir Dolencić a collaborare alla versione, fornendo indicazioni volte a coordinarla con la concezione della sua messinscena. Tra i suoi suggerimenti, il più significativo e il più consono all'operare goldoniano è stato quello di non puntare su un' autenticità naturale del linguaggio quotidiano, ormai irrecuperabile, ma su una “lingua teatrale”, costituita da elementi tratti dalle opere della prestigiosa tradizione drammatica di Dubrovnik.

Tuttavia, persisteva un problema che da lontano ricorda le polemiche del classicismo rinascimentale in Italia sul miglior modello da imitare. Scartata la possibilità di una parlata ragusea relativamente recente, come quella delle commedie novecentesche di Feđa Šehović (1930-2025) perché inadeguata al mondo settecentesco delle *Baruffe*, la cui vicenda, d'altro canto, non invitava trasposizioni ai giorni nostri, non più idonea si delineava neanche la soluzione di adottare tale quale la lingua delle franceserie, anche se contemporanee del teatro di Goldoni e ricavate dal suo amato Molière: non tanto per il fatto che il teatro raguseo dell'epoca non disponeva di una produzione autoctona, che compensava con *tradattamenti* moliereschi, ma soprattutto perché le raffinatezze dei nobili e dei borghesi raguseizzati delle franceserie ragusee erano incompatibili con il genere delle *Baruffe*, che nella sua prefazione alla commedia l'autore dichiara affini alle *tabernariae* della Roma antica e alle *poissarderries*, commedie francesi di materia e linguaggio popolari. Un altro aspetto che rendeva poco gradita tale scelta era la sovrabbondanza di italianismi¹⁴, fattore che avrebbe costituito un grave ostacolo alla fruibilità della commedia goldoniana nella Dubrovnik odierna, come ci istruisce il caso della recente franceseria in qualche modo sperimentale, *Šmigalove furbarije* (Paljetak 2015), traduzione-localizzazione de *Le furberie di Scapin* sul modello delle ventitré franceserie settecentesche¹⁵, redatta da Luko Paljetak (1943-2024), scrittore, studioso e traduttore, membro dell'Accademia delle scienze e delle arti di Croazia, su richiesta del Teatro di Marin Držić di Dubrovnik, sul cui palcoscenico venne rappresentata nel 2015. Il nuovo rifacimento di Molière, ideato e realizzato allo scopo

¹⁴ Per le ricerche sulla presenza di italianismi nella storia della letteratura teatrale di Dubrovnik cfr. Sočanac 2004; per gli italianismi delle franceserie cfr. Lovrić Jović 2014.

¹⁵ La commedia non fu tradotta né localizzata nel Settecento per motivi diplomatico-politici, perché il governo della Repubblica si guardava dal tollerare contenuti offensivi ai Turchi (cfr. Lovrić 2024: 97).



di ravvivare l'antica parlata di Dubrovnik e forse promuovere un rinnovamento delle competenze elocutive nei parlanti locali, non riusciva però ad assolvere a tale compito. Si rivelava aporetica la nostalgica aspirazione a ricreare un passato linguistico che, una volta offerto al pubblico raguseo magari in forma eclettica e irta di italianismi, tipici delle franceserie storiche, che Paljetak aveva dato al suo adattamento¹⁶, lasciava delusi i contemporanei, i quali non padroneggiavano più i forestierismi correnti fino a qualche decennio prima e quindi erano privi della competenza necessaria a cogliere gli spiritosi e parodistici neologismi italianeggianti escogitati dall'autore¹⁷.

Per quanto la scelta sincretistica che Paljetak adoperava nella sua traduzione-localizzazione delle *Furberie di Scapin* fosse una soluzione legittimabile dal punto di vista della *Bühnensprache* intesa come invenzione di un mezzo espressivo fittizio, non si prospettava come una via di condotta da prendere per il *tradattamento* delle *Baruffe chiozzotte*. La ragione principale, anche se non esclusiva, era la scarsa comunicabilità della commistione linguistica con il pubblico raguseo, pur educato a coltivare il retaggio storico del suo teatro. Se non altro, lo sperimento traduttivo di Paljetak è servito a dimostrare che il vuoto lasciato dalla rimpianta consistenza della parlata ragusea di una volta, radicata nella tradizione drammatica della città, non si poteva colmare con una semplice operazione di riesumazione e livellamento dei frammenti del passato discorsivo-letterario accumulati indiscriminatamente

¹⁶ “Come molierista del ventunesimo secolo, avevo a disposizione la lingua di Držić, le anonime ‘smiješnice’ di Dubrovnik, le franceserie, la lingua dei personaggi di Ivo Vojnović e infine la morente parlata odierna di Dubrovnik. Ho scelto di mescolare elementi di tutte queste lingue per rendere il comico dell'originale il più accessibile possibile ai miei concittadini contemporanei, senza compromettere lo spirito del testo originale” (Paljetak 2015: 61, traduz. dal croato mia). Il composito tessuto verbale della neo-franceseria è descritto e sottoposto a una dettagliata analisi linguistica da Lovrić Jović (2024), che identifica accuratamente la provenienza storica dei materiali morfosintattici e lessicali prelevati da Paljetak da testi drammatici che spaziano dal Cinquecento al Novecento. Lovrić Jović, responsabile di un importante progetto volto a compilare un vocabolario storico del raguseo come lingua letteraria e come parlata dialettale confermata in fonti scritte adeguate, individua nella nuova *moliérade* di Paljetak la compresenza di elementi derivanti da periodi storico-linguistici diversi e reciprocamente incompatibili nel linguaggio organico. La studiosa giustifica tale simultaneizzazione contestuale sostenendo che le costruzioni di lingue artificiali sono ammissibili in ambito teatrale, ma contesta qualsiasi pertinenza della neo-franceseria di Paljetak per lo studio della storia della lingua, escludendola dal corpus da prendere in considerazione nell'elaborazione del vocabolario raguseo. Mi sembra opportuno rilevare che quest'ultima impresa filologico-lessicografica, una volta portata a compimento, farà il punto sul percorso storico del raguseo come lingua letteraria; d'altra parte, la pregevole tradizione letteraria nel dialetto caicavo, che pure si estende dal Cinquecento a oggi, ricevette una prima codificazione lessicografica già nella seconda metà del Seicento, grazie al *Gazophylacium* (pubblicato nel 1740 a Zagabria) di Ivan Belostenec, opera che ispirò i testi in caicavo di Miroslav Krleža. Per quanto riguarda l'uso traduttivo del dialetto caicavo come lingua letteraria, si veda Lipljin 2002.

¹⁷ Cfr. la notizia sulla conferenza in occasione della presentazione della franceseria di Paljetak pubblicata in volume (<https://www.matica-hrvatska-dubrovnik.com/matica-predstavila-paljetkove-smigalove-furbarije/>).



te entro una sede testuale. E tuttavia, lo stesso proposito della neo-franceseria con-tava, se non proprio su un senso di familiarità che i ragusei del ventunesimo secolo intrattenessero con le “lingue teatrali” di patina storica, certamente su un accurato anelito collettivo a ristabilirlo, come conferma il coinvolgimento sia affettivo che critico che i cittadini di Dubrovnik dimostrano in occasione degli inscenamenti recenti di commedie darsiane o delle commemorazioni delle loro rinomate rap-presentazioni del passato¹⁸.

Non importava, dunque, per la fruibilità moderna, una minore distanza tem-porale fra le abitudini linguistiche attuali e quelle della fonte linguistico-teatrale. Al contrario, è stata la lingua teatrale più antica, quella delle inaugurali commedie darsiane, a prestarsi, come una sorta di equivalente dell’“ottimo modello” bembesco, a svolgere il ruolo di strumento espressivo da adottare nel nuovo *tradattamen-to* raguseo delle *Baruffe chiozzotte*.

I testi scritti nella lingua letteraria ragusea del Cinquecento e del Seicento, ca-ratterizzati da un registro aulico, servirono da fondamento alla standardizzazione della lingua croata (cfr. Lovrić Jović 2024: 100-101) e pertanto, a differenza di tanta produzione letteraria posteriore, risultarono discretamente accessibili alla com-prensione del pubblico croato in generale. Il processo di standardizzazione si avviò con la grammatica redatta da Bartol Kašić nel 1604 e si protrasse fino agli inizi del Novecento. Solo nel 1891, Milan Rešetar si propose di incentrare le sue indagi-ni storico-linguistiche sul parlato vivente, il cui riflesso più “fedele” sosteneva di trovare nella lingua delle commedie, in particolare di quelle darsiane (cfr. Rešetar 1933: 99 sgg.), prescindendo dalla sua modellazione stilizzata. A partire dagli anni

¹⁸ Per notizie sulle messinscene da Marko Fotez, a Kosta Spaić, a Ivica Kunčević, a Krešimir Dolenčić, rimando all'edizione digitale dei volumi dei repertori teatrali croati, consultabili sul sito della Biblioteca dell'Accademia croata delle scienze e delle arti (<https://dizbi.hazu.hr>), e del *Leksikon Marina Držića* (2009, <https://leksikon.muzej-marindržic.eu/>). Ometto qui la menzione di singoli omaggi e studi sull'autore (trasmissioni televi-sive, documentari, convegni, monumenti, edizioni di opere, articoli, monografie, volumi collettanei, ecc.). Mi preme nondimeno ricordare lo straordinario progetto scenico del 1978 intitolato *Play Držić*, “creazione collettiva” a partire dalle opere darsiane, ideata e diretta dalla regista Ivica Boban (cfr. <https://leksikon.muzej-marindržic.eu/play-drzic/>), come pure, della stessa autrice in produttiva collaborazione con il dramma-turgo Hrvoje Ivanković, lo spettacolo dal titolo *Viktorija od neprijatelja*, del 2017, che ricostruiva ipotetiche vicende della vita di Marin Držić abbinandole ai frammenti delle sue commedie (cfr. Čale Feldman 2017). La vita di Držić fu drammatizzata da Matko Sršen (2008), e romanzata da Raul Mitrovich (pseudonimo di Feđa Šehović) nel 1980 (*Vidra*) e da Luko Paljetak nel 2011 (*Marin: Roman o Držiću*), il quale su opere darsiane scrisse saggi e componimenti poetici, nonché rifacimenti creativi (cfr. <https://leksikon.muzej-marindržic.eu/paljetak-luko/?highlight=paljetak>). Vanno segnalati, inoltre, i saggi e gli ipertesti sulle opere di Držić attuati da Matko Sršen, regista e drammaturgo, tra i cui meriti spicca la sua “ricostruzione” della perduta commedia darsiana *Pomet*, che trattava gli antefatti di *Zio Maroje* (Sršen 2001; cfr. l'apposito lemma redatto da Čale Feldman, <https://leksikon.muzej-marindržic.eu/srsen-matko/?highlight=Sr%C5%A1en%20Matko>; cfr. Tatarin 2001; Ostović 2003).



Trenta del Novecento, grazie a Milan Rešetar e Petar Skok, le commedie di Marin Držić divennero oggetto di intensi studi filologici. Nonostante il rigoglio plurilinguistico che caratterizza il croato colloquiale dei personaggi darsiani, frammisto ad elementi alloglotti – veneziani, toscani, pugliesi, romaneschi, latini, tedeschi e francesi, spesso suscettibili di interferenze interlinguistiche a effetto comico (cfr. F. Čale 1971; Deželjin 2010 e 2015) – la quantità e la frequenza di forestierismi, e soprattutto di italianismi, nel croato raguseo di Držić sono moderate, specie in confronto alle franceserie settecentesche, così come a quella tardiva di Paljetak, o al linguaggio dei personaggi di Vojnović a cavallo dell'Ottocento e del Novecento.

Curiosamente, per quanto riguarda la malleabilità dei mezzi espressivi riutilizzabili nella traduzione-adattamento delle *Baruffe* di Goldoni, la commedia teatrale darsiana si presenta, meglio di qualsiasi commedia posteriore, tanto premunita di affinità situazionali, quanto la sua lingua teatrale si rivela pregna di repertori lessicali e risorse di locuzioni idiomatiche corrispondenti. La gamma di espressioni, registri e toni colloquiali vi si stratifica in modo paragonabile a quello del Goldoni “chiozzotto” – al punto da lasciarsi incrostare nel *tradattamento* goldoniano in forma di citazioni senza suture evidenti, cariche di forza evocativa atta a sollecitare la memoria teatrale dello spettatore croato – coinvolgendo locutori di vari strati sociali (figli prodighi, padri avari, servi arguti, serve vivaci, intellettuali pedanti, cortigiane, marinai millantatori) ed aree regionali, sia parlanti di varianti del croato che si intendono a vicenda, fossero ragusei, oriundi di Cattaro, della Croazia del Nord, dell'isola di Lopud (detta Isola di Mezzo in italiano) o di Korčula (Curzola), sia quelli che, forestieri capitati in ambienti estranei o imbattutisi in locutori alloglotti, stravolgono in modo buffo la lingua dell'altro, italiano o croato che sia, proprio come il Fortunato goldoniano con la sua articolazione bizzarra produce effetti stranianti sugli scambi conversazionali affatto banali. Il discorso dei personaggi darsiani, pertanto, si propone fitto di espedienti a cui attingere per raguseizzare quello del popolino goldoniano, basso ma non inetto, dal linguaggio rozzo ma non osceno, pronto a insolenze, trambusti e vituperi fantasiosi che però non scivolano mai in turpiloquio¹⁹.

Potrebbe sembrare che la scelta di tradurre le *Baruffe chiozzotte* impiegando

¹⁹ Anche se la versione raguseizzata si avvale di materiale attinto da altre fonti drammatiche e comiche anacronistiche – d'altronde, l'anacronismo è indissolubile dal lavoro di *tradattamento* – sono ridotti al mimimo, contrariamente ai suggerimenti preliminari del regista Dolenčić, i prestiti dalla commedia *Kate Kapuralica* di Vlaho Stulli (1768-1843). Malgrado la sua appartenenza al sottogenere “tabernario”, la volgarità scabrosa del linguaggio della commedia stulliana è, il più delle volte, inconciliabile con il piglio temperato, perfino negli eccessi verbali più violenti, dei personaggi delle *Baruffe*.



(prevalentemente) la lingua teatrale darsiana, oltre a costituire un anacronismo, peccasse di purismo: queste due obiezioni richiedono spiegazioni ulteriori.

A parte i legami di Goldoni con la Dubrovnik del suo tempo²⁰, nonché i notevoli parallelismi che F. Čale (1984: 89-108) individua tra le rispettive poetiche drammaturgiche e vicende biografiche dei due autori, fu proprio, in seguito a una forse non tanto casuale inversione cronologica, la rappresentazione nel 1937 di una commedia goldoniana – *Il servitore di due padroni*, tradotta da Dubravko Dujšin, con una parziale dialettalizzazione spalatina del linguaggio del protagonista ad opera di Jozo Laurenčić, l'attore che la interpretava – a dar luogo a raffronti critici con le neglette commedie darsiane (soprattutto nelle recensioni di Joža Horvath e Vojmil Rabadan). Questi ultimi contribuirono a rinfocolare l'interesse teatrale e accademico per Marin Držić in Croazia già nel 1938, anno in cui Marko Fotez allestiva a Zagabria un proprio rifacimento di *Zio Maroje* (cfr. Čale 1958; Id., 1968: 203; Id., 1984: 90-91)²¹. Nell'attenzione dell'ambiente culturale croato, quindi, Goldoni precede Držić, e fu l'inscenamento di un testo italiano, sin da allora affetto da localizzazione dialettale, a far riscoprire ai croati il loro tesoro nazionale. Che cosa ci sarebbe di più “naturale” che dare una piega darsiana al *tradattamento* raguseo delle *Baruffe chiozzotte*? Infatti, come in risposta alla domanda che uno dei due prologhi di *Zio Maroje* pone al pubblico: “Donne, vi sembra un prodigio da niente guardare Roma da Ragusa?” (Držić 2009: 261), la raguseizzazione delle *Baruffe* ci concede il privilegio di vedere Ragusa con una lente goldoniana: una Dubrovnik sottratta all'oblio ma interamente immaginaria, ricoverata dal passato ma finzionale, autentica ma inventata, eppure familiare, senza ombre perturbanti; una Dubrovnik del ventunesimo secolo, o piuttosto fuori dal tempo, filtrata da una commedia dialettale italiana del Settecento, tradotta con strumenti linguistici derivati da una serie di opere comiche del Cinquecento.

Ora, è possibile che una traduzione, puristica o meno, realizzata appositamente per essere messa in scena – cioè un *tradattamento* redatto ad uso artistico del regista di uno spettacolo teatrale, con i suoi attori e collaboratori – venga eseguita tale e quale, o riesca a regolamentare la forma di quanto verrà pronunciato nell'ambito della rappresentazione in questione? Assolutamente no; non più del testo origina-

²⁰ In omaggio all'amico raguseo, il diplomatico Stjepo Šuljaga-Grmoljez, Goldoni scrisse *L'impostore*, *La dalmatina* e il libretto *La calamita de' cuori* (le traduzioni degli ultimi due testi sono reperibili in Goldoni 1993; cfr. F. Čale 1968: 81-151; Id., 1968a; Id., 1993; Radoš Perković 2010 e 2013, passim).

²¹ La ricerca di Milan Rešetar sulla lingua di Držić risaliva al 1933, a un periodo anteriore alla risuscitazione scenica delle commedie del Nostro (cfr. F. Čale 1968: 91). Quel primo rifacimento del capolavoro darsiano fu successivamente sostituito con il testo originale di Držić.



le, il quale, lasciandosi tradurre, deve rinunciare a far risuonare intatte dal palcoscenico le parole di cui è composto. Un allestimento teatrale di un testo originale o tradotto, una regia, una recita, sono tutti anch'essi lavori di trasformazione, di traduzione, anzi di *tradattamento*. Se lo stesso autore non soltanto accettava di vedere tradotte le sue commedie in lingue straniere, ma auspicava addirittura che fossero “adattate” e “accomodate” (Goldoni 1968: 185-186) a diverse condizioni pragmatiche, a quale esito migliore può ambire una *tradattrice*, se non a ritirarsi dalla scena per riverire il precetto dell'autore il cui testo ha osato trasformare?



Carlo Goldoni

Ribarske svade

Prijevod i prilagodba na dubrovački govor /
Traduzione e adattamento alla parlata di Dubrovnik: Morana Čale

Naslov izvornika /

Edizione di riferimento:

Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, u / in: Id., *Opere: con l'appendice del teatro comico nel Settecento*, priredio / a cura di Filippo Zampieri, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 829-904.



OSOBE

Patrun Tonko, vlasnik ribarice.
Gospođa Pavle, žena patruna Tonka.
Luce, djèvojčica, sestra patruna Tonka.
Dživo, mlad ribar.
Baldo, mladić, brat patruna Tonka.
Patrun Nikša, ribar.
Gospođa Mada, žena patruna Nikše.
Ore, djèvojčica, sestra gospođe Made.
Franica, druga djèvojčica, sestra gospođe Made.
Gospar Vice, ribar.
Maro, barkarijol.
Šiško, zamjenik kancelara Kaznenog suda (Vičekandžilijer).
Zdur, glasnik Kaznenog suda.
Vlaho, spičarov djetić koji prodaje slatkarije
Ljudi s ribarice patruna Tonka.
Sluga Kancelarova pomoćnika.

Zbiva se u Dubrovniku.



PRVI ČIN

Prvi prizor

Ulica s nekoliko kućica.

Pavle i Luce s jedne strane, Mada, Ore i Franica s druge. Sve sjede na slamnatim stolicama i vezu čipke na kušinima koje su stavile na klupice.

Luce. Čeljadi, što velite, kakvo je ovo vrijeme?

Ore. Otkle vjetar puha?

Luce. A što ja znam. Voh, kunjado, otkle vjetar puha?

Pavle (*Ori*). Ali ne čutiš kaki je to bokun šiloka?

Ore. Može li brod potjerat na kraj?

Pavle. Može, može, nego što. Pa će doć naši muški, vjetar im je u krmu.

Mada. Imaju doć danas ali sutra.

Franica. Oh! ondar mi valja pospješit s poslom; prije negoli arivaju, ktjela bih svršit optoku na ovizijem koretu.

Luce. Nu mi reci, Franice: koliko ti fali da svršiš?

Franica. Oh! Fali mi još rukav.

Mada. Sporo ti radiš, kćerco (*Franici*).

Franica. Oh! Koliko je er mi ova optoka stoji na ovizijem kušinu?

Mada. Jes setemana.

Franica. Ma što, setemana?

Mada. Oršu, pospješ, ako ćeš da ti i kotula bude sašvena.

Luce. Franice, kakvu kotulu sakrajaš?

Franica. Novu kotulu, frapanu.

Luce. Zaisto? Obuć ćeš se u gospocku vesturu?

Franica. Gospocku vesturu? Ne razumijem ni što to hoće rijet.

Ore. Viđ' ludače! Ali ne znaš, kad djèvojcica stasa, učini gospocku vesturu; a kad ùzima gospocku vesturu, brže ju familja misli udat.

Franica (*Madi*). Ma što govoriš, sestro!

Mada. Kćerco moja.

Franica. Mislite me udat?

Mada. Počekaj da ariva moj domaći.

Franica. Gospođa Pavle: budi nije moj kunjad Nikša pošao u ribanje s patruonom Tonkom?

Pavle. Jes, ali ne znaš da je na ribarici s mojijem domaćim i sa svojijem bratom



Baldom?

Franica. Budi nije š njimi i Dživo?

Luce (*Franici*). Jes. Što ti hoćeš rijet? Što ti pretendžaš od Dživa?

Franica. Ja? Ništa.

Luce. Ali ne znaš da se ja š njim vagidam jesu dvà godišta? I da me je obećao vjerit kad ariva na kraj?

Franica (*za sebe*). (Koja je to zličina! Ona bi ih svih ktjela za se.)

Ore. Oršu, Luce, zaman su ti fantazije. Prije neg mi se uda sestra Franica, imam se udat ja, ja se imam udat. Kad na kraj ariva Baldo, u tebe brat, uzet me će, pak ako Dživo usktjebude, možeš se udat i ti.

Franica (*Ori*). Oh, vi, gospođa, ktjeli biste da se ja nigdar ne udam.

Mada. Muči tamo s strane; prioni k poslu.

Franica. Da mi je živa moja gospođa majka...

Mada. Muči, er ti ću ovi kušin u facu vrgnut.

Franica (*za sebe*) (Jes, jes, ktjeli bi me udat, ma scijene da imam poč za kojegodi siromaha što rake lovi.)

Drugi prizor

Maro i spomenute, zatim Vlaho.

Luce. Adio, Maro, kenova.

Maro. Kenova u tebe, Luce.

Ore. Gosparu ludonjo, a u nas ostalijeh?

Maro. Ako imate pacijencije, pozdravit ću i vas.

Franica (*za sebe*). (A gustao bi me i Maro.)

Pavle. Što činiš, mladiću? Ali danaska ne fatigaš?

Maro. Fatigao sam dosle. Bio sam s brodon u Mlinima i utovarivao komorač. Odnio ga sam u Čibaču i poslao pratež karoocom za Dubrovnik, tako sam prihario đornatu.

Luce. Jeda nas ničijem nećeš tratat?

Maro. Hoću, kako ne; zapovijedajte.

Franica (*Ori*) (Uh, ma čuješ li ti tu lajavicu kako se ubezočila?)

Maro. Čekajte. (*doziva*) Voh, djetiću, kotonjate, mantale, mjendula bruštulanijeh, sjemo!

Vlaho (*s nekoliko vrsta slastica na gvantijeri*) Zapovijedajte, gosparu.

Maro. Daj da vidim te mjendule bruštulane.



Vlaho. Oto su vam slađi neg što beru pčele.

Maro. Hoćeš li, Luce? (*nudi joj mjendula*)

Luce. Hoću, daj amo.

Maro. A vi, gospo Pavle, hoćete li provat?

Pavle. Borami, puno me gustaju, zubi mi čine vodu! Dajte mi malahno.

Maro. Uzmite. Ne jedeš, Luce?

Luce. Vrući su. Čekam da se ohlade.

Franica. E, gdi si, Vlaho.

Vlaho. Ovdi sam.

Franica. Dajte i meni malo mjendula bruštulanijeh.

Maro. Tu sam ja; ja vas ću tratat.

Franica. Gosparu, nemojte, neću.

Maro. Pa zašto?

Franica. Zašto se ne denjam.

Maro. Luce se denjala.

Franica. Jes, jes, Luce je denjoza, denja se sà svakijem.

Luce. Što vam je, gospođa? Mortifika vas er sam ja bila prva?

Franica. Ja se u vas, gospo, ne impačam. I ne uzimljem ništa òd nikoga.

Luce. A što ja uzimljem?

Franica. Uzimljete, gospo, uzeli ste smokava od djetića dunda Ćore.

Luce. Ja? Laživice!

Pavle. Fermajte.

Mada. Fermajte, fermajte.

Vlaho. Hoće li još tko štogodir?

Maro. Pođite s mirom.

Vlaho. (*odlazi vičući*). Kotonjate, mantale, mjendula bruštulanijeh.

Treći prizor

Spomenuti, osim Vlaha.

Maro (*tiho Franici*) (Sjetite se, sinjorina Franice, da ste mi rekli er me se ne denjate.)

Franica (*Maru*) (Pođ'te ća, pokli vas ne obadam).

Maro (*Franici*). (E jes, dušom mojom! Imao sam njeku dobru intencijon.)

Franica (*kao gore*) (Kakvu intencijon?)

Maro (*kao gore*) (Moj kum me hoće uzet na svoju karaku; a ako pođem navegat,



ja se mislim oženit).

Franica (*kao gore*) (Zaisto?)

Maro (*kao gore*) (Ma vi ste rekli da se ne denjate).

Franica (*kao gore*) (Oh, rekla sam mjendula bruštulanijeh, nijesam rekla vas).

Mada. Oh, oh, o čem se ovdje besjedi?

Maro. Nu, činim svoje posle.

Mada. Pođ'te tja odovle, za rijet vam.

Maro. Što vam sam ja učinio? Oto vam, poč'ću tja odovle (odmakne se i mirno ode na drugu stranu). Koje vam sam ja fastidijo dao?

Franica (*za sebe*) (Ovo ti u bradu, muzuvijeru!)

Ore (*Madi*) (Oršu, pridraga sestro, ako je on usktjebude, znate kakav je mladić: jeda mu je ne biste dali?)

Luce (*Pavli*) (Što velite, kunjado? Ona se ončas stavi u prozuncijon.)

Pavle (*Luci*) (Ma da znaš kako me ijedi! Od gusta bih je odeleskala po gubici).

Luce (*za sebe*) (Nu viđ' huncuta što se uzbanio! Po Blaženicu! Hoću da se despera).

Maro. Pomalo fatigajte, gospo Pavle.

Pavle. O, fatigam ja pomalo, živ mi ti; ali ne vidite koliko mi je velička ova balica konca? Oto sam učinila optoku od čipke za deset solada.

Maro. A vi, Luce?

Luce. Oh! Moja je već za trijes.

Maro. Nuti, što je lijepa!

Luce. Gusta li vas?

Maro. Što figura! Koji šesni prstići!

Luce. Dođ'te sjemo; sjedite.

Maro (*sjedne*) Oh! Ovdje je bunaca, u salvo se sam stavio!

Franica (Ori, skrećući joj pozornost da je Maro uz Lucu) (Oh, što velite na ovo?)

Ore (*Franici*) (Pušti ih, ne intramedzavaj se).

Maro (*Luci*) (Ako stojim ovdje, hoće li me zamlatit?)

Luce (*Maru*) (Oh, koji ludov!)

Ore (*Madi, pokazujući na Lucu*) (Što velite?)

Maro. Gospo Pavle, hoćete li tabaka?

Pavle. Valja li?

Maro. Ovi je iz Ercegovine.

Pavle. Dajte mi da provam.

Maro. Volentijero.

Franica (*za sebe*) (Ako uzazna Dživo, jaohi njoj!)



Maro. A vi Luce, hoćete li i vi malo?

Luce (Dajte sjemo, hoću. Za despet onoj ondi.) (*pokazuje na Franicu*)

Maro (*Luci*) (Ma koje ribaode oči!)

Luce (*Maru*) (Ma jes! Nijesu ribaode kako u Franice.)

Maro (*Luci*) (U koga? Franice? O njoj ni ne mislim.)

Luce (*Maru, pokazujući s podsmijehom na Franicu*) (Vidite ju, što je lijepa!)

Maro (*Luci*) (Što imam vidjet!)

Franica (*za sebe*) (Jeda to oni o meni govore?)

Luce (*Maru*) (Ne gusta vas?)

Maro (*Luci*) (Majde.)

Luce (*Maru, smješkajući se*) (Bijela je kako sirenje, zovu je Provårdura.)

Maro (*Luci, smješkajući se i gledajući Franicu*) (Provårdura je zovu?)

Franica (*glasno prema Maru i Luci*) Voh, vi onamoka; nijesam ve slijepa. Svršite veće!

Maro (*glasno, oponašajući prodavače sira*) Sirenja, freške provardure...

Franica (*ustane*) Što to govorite? Što vam je ta Provårdura?

Ore (*Franici, pa ustane*) Ne impaćaj se.

Mada (*Ori i Franici, ustajući*) Drž' se posla.

Ore. Nek svoj posao gleda on, gospar Maro Mrmošilo.

Maro. Što vam je ti Mrmošilo?

Ore. Jes, ali scijenite da mi ne znamo er vas zovu Maro Mrmošilo?

Luce. Viđ koja skladna usta! Viđ koji razložni diskoras!

Ore. Oršu, draga gospo Luce Laprdona.

Luce. Ma koja Laprdona? Čuva'te se vi, gospojo Ore Galeta.

Mada. Ne strapacavajte mi sestre, gospojo Pávle Pufičina.

Pavle (*ustane*) Imajte respekt prema mojoj kunjadi, gospojo Made Kapunica.

Maro. Da nijeste žene, bogare mi...

Mada. Doć će moj domaći.

Franica. Doć će Dživo. Sve mu ću spovidjet, sve mu ću spovidjet.

Luce. Spovjeđ mu. Što mi prema?

Ore. Kad dođe patrún Tonko Konjestra...

Luce. Jes, jes, kad dođe gospar Nikša Smudutina...?

Ore. Oh, koji fortune!

Luce. Oh, koja baraška!

Pavle. Oh, koje delubije!

Ore. Oh, koja šijunata!



Četvrti prizor
Patrun Vice i spomenuti

Vice. Nu ve, muč'te, žene. Koji je vrag u vas uljezao?
Luce. E, hod'te sjemo, patrone Vice.
Ore. Voh, čujte, patrone Vice Lazanjo.
Vice. Akvijetajte se, er džusto arivava ribarica patruna Tonka.
Pavle (*Luci*) Oh, muči, dohodi mi muž.
Luce (*Pavli*) Uuu, biće i Dživo š njime!
Mada. Oršu, manjgure, čin'te da vam kunjado ništa ne uzazna.
Ore. Muč'te, muč'te, da ne uzazna ni Baldo.
Maro. Luce, tu sam ja, ne imate se cijec česa strašit.
Luce (*Maru*) Pođ' tja odovle.
Pavle (*Maru*) Izgini!
Maro. Tako vi meni? Lijepo, borami!
Pavle. Pođ' igrat nà frnja.
Luce. Pođ' balotami na cunje igrat.
Maro. Meni tako, Bog vas ne vidio! Poć ću subito kala Franice. (*primakne se Franici*)
Mada. Pođi ća, šporkaćunu!
Ore. Izdiri!
Franica. Pođ' ve s vragom!
Maro (*uvrijeđeno*) Meni da sam šporkaćun? Meni neka pođem s vragom?
Vice. Pođ' drijevo kalafatavat!
Maro (*ljutito*) Voh, patrone Vice!
Vice (*pljesne ga*) Pođ' barbetu i cimtu potezat.
Maro. Imate razlog, er neću sunut pa se zareć nehote ter štogod grubo rijet.
Pavle (*Vici*) Gdje su oni s ribaricom?
Vice. U Kolorini je osekalo, dno joj se uzvidi, u porat se ne more akostat. Vezao sam ribaricu na Dančama. Akò hoćete, poć ću vidjet ima li ribe; pak ako je uzbude, kupio bih je i poslao da se prodava na Peskariji.
Luce (*Vici*) Oh, ništa mu ne govorite.
Mada. Voh, patrone Vice, nemojte mu spovidjet.
Vice. Nije trijeba rijet.
Ore. Nemojte mu spijat...
Vice. Ne morate dubitat. (*ode*)
Mada. Ajde, učin'mo da nas naši muški ne nađu u sméći.



Pavle. Oh! ja se brzo najedim pàk me brzo pasa.
 Luce. Franice, jesi li se u koloru stavila?
 Franica. Ti ne znaš drugo neg despete činit.
 Ore. Bilo pa prošlo, bilo pa prošlo. Jesmo li prijateljice?
 Luce. Ali hoćete da nijesmo?
 Ore. Celuni me, Luce.
 Luce. Nijesu od potrijebe tolike riječi. (*poljube se*)
 Ore. I ti nju, Franice.
 Franica (*tiho*) (Boli me stomak.)
 Luce. Oršu, ludo.
 Franica. Nu ve, čijera ti je dupla kako u luka.
 Luce. Meni? Oh, slabo me poznaš. Dod' sjemo, celuni me.
 Franica. Na. Ma nemoj se rugat mnome.
 Pavle. Uzmi svoj kušin i homo u kuću, er ćemo domalo poslije otit do ribarice.
 (*uzme klupicu s jastukom i ode*)
 Mada. Djevojčice, homo i mi, pak ih ćemo sastat. (*ode sa svojom klupicom*)
 Ore. Jedva čekam da vidim svojega dragog Balda. (*ode sa svojom klupicom*)
 Luce. Adio, Franice. (*uzme svoju klupicu*)
 Franica. Adio. Čuti me. (*uzme svoju klupicu i ode*)
 Luce. Cijec toga ne dubitaj. (*ode*)

Peti prizor

*Pogled na uvalu po kojoj su ribarske barke,
 a među njima je i ribarica patruna Tonka.
 Patrun Nikša, Baldo, Dživo i drugi ljudi s ribarice,
 a patrun Tonko na kopnu, zatim patrun Vice.*

Tonko. Oršu, tako valja, lijepo, kalajte po tleh tu ribu.
 Vice. Dobro si došao, patrune Tonko.
 Tonko. Slugavanse, patrune Vice.
 Vice. Kenova, kako je bilo?
 Tonko. E, ne moremo rijet da nijesmo kontenti.
 Vice. Čega imate u ribarici?
 Tonko. Imamo svega, svega pomalo imamo.
 Vice. Biste li mi dali četir kašete širuna?
 Tonko. Bismo, patrune.



Vice. Biste li mi dali četir kašete barbuna?

Tonko. Bismo, patrune.

Vice. Imate li kijerna?

Tonko. Borami, imamo, vele velicijeh, paraju vam se bržolice, za ne lagat, ovlike su.

Vice. A orhana?

Tonko. Imamo, nego što, imamo, veličak je kako dno od barjela.

Vice. A može li se vidjet ta riba?

Tonko. Otidite na ribaricu, ondi vam je patrunk Nikša; učinit će vam je kazat prije negoli je spartiškamo.

Vice. Poć ću vidjet, da se moremo ugodit.

Tonko. Nu ve polako. E, pomozite patrunku Vici da uzide.

Vice. (*za sebe*) (Dobra su čeljad ovi ribari.) (*popne se na ribaricu*)

Tonko. Da almanko moremo prodat svu ribu ovdi na brodu, ja bih je prodao volentijero. Neću ništa dat u ruke onjezijema ki zakupljuju i priprođavaju, sve bi ktjeli za sebe. Mi se, ubogi, pridiramo, po moru tučemo i glavu perikulamo, a ti placari s baretom od veluta deventaju čestiti od našijeh truda.

Baldo (*silazi s ribarice s dvjema košarama*). Voh, brate?

Tonko. Kâ je, Baldo? Što ćeš?

Baldo. Ako si kontenat, ktio bih poslat na darov ovu kašetu barbuna prisvijetlomu gosparu.

Tonko. A zašto bi ga ti darivao?

Baldo. Ne znam, da mi bude prijatelj?

Tonko. Dobro! Pošlji mu ih, kad ih mu hoćeš poslat. Ma što ti misliš? Er bi se on, kad bi ti imao koju potrebu, inkomodao da se s stola dvigne? Kad te vidi, stavit ti će ruku na rame: – Bravo da, Baldo, hvala ti, što zapovijedaš? – Ma ti mu ćeš rijet: – Prisivijetli, ktio vas sam služit – ; veće se nè spomenu barbuna, ni na pameti mu nijesu, bit će ti ne poznavam te veće, šuma t' mati, nit mu si prijatelj, nit mu si bližnji, nit mu si ništa na ovomu svijetu.

Baldo. Što bi ti da učinim? Za ovi put, pušti me da mu ih pošljem.

Tonko. Ja ti ne govorim da mu ih ne pošlješ.

Baldo. Nu, Gerice. Ponesi ove barbune prisvijetlomu gosparu. Reci mu da mu ovi dar šaljem ja. (*manjak ode*)



Šesti prizor

Pavle, Luce i spomenuti.

Pavle (*Tonku*) Patrone!

Tonko. Oh, ženo!

Luce (*Tonku*) Brate!

Tonko. Dobar ti dan, Luce!

Luce. Dobar ti dan, Baldo.

Baldo. Jesi li mi dobro, sestro?

Luce. Ja jesam. A ti?

Baldo. Dobro sam, dobro. A vi, kunjado, jeste li dobro?

Pavle. Jesam, sinko. (*Tonku*) Jesi li imao dobar vijad?

Tonko. A što ćemo sad o naveganju? Ovdje smo na kraju, ne spominjemo se veće što je na pučini intravenjalo. Dok se riba, vijad je dobar, a kad se uhiti ribe, više ti ne dohodi na pamet er se si na perikulo stavio. Donijeli smo ribe i veseli smo, i svi smo kontenti.

Pavle. Nu, nu, hvala Bogu. Jesi li armižao u nekome portu?

Tonko. Jesam, donio ti sam dva para bječava i faculet za oko vrata.

Luce. Oh! Što je dobar moj dragi brat; moj brat me ćuti.

Pavle. A meni, gospodar, jesi li donio štogodi?

Tonko. I tebi sam donio svite za učinit kotulu i jednu vestu.

Pavle. Od česa?

Tonko. Vidjet ćeš.

Pavle. Nu, od česa?

Tonko. Vidjet ćeš, kad ti velim, vidjet ćeš.

Luce (*Baldu*) A jesi li mi ti štogoć donio?

Baldo. Vidi ti nje! Što bi ti ktjela da ti donesem? Kupio sam prsten za svoju vjenicu.

Luce. Je li lijep?

Baldo. Viđ ga, e! Gleda' (*pokazuje joj prsten*).

Luce. Oh, što je lijep! Ovi prsten je za onu?

Baldo. Zašto govoriš onu?

Luce. Kad bi znao, što nam je učinila! Pitaj kunjadu, ona smugurica od Ore i ona druga potištenica od Franice, kako nas su ve strapacale. Oh, kakvijeh nam su rječetina izgovorile!

Pavle. A gospođa Mada, što nam sve nije rekla? Je li nas mogla maltratat više negoli nas je maltratala?



Tonko. Što je to? Što je bilo?
 Baldo. Što je intravenjalo?
 Luce. Ništa. Zli jezici. Jezici da ih je gorušt看 klijestima trijeba odkinut.
 Pavle. Mi bile prid vrati i rekamavale na našijem kušinu...
 Luce. Mi nijesmo ništa impicavale...
 Pavle. Da znaš! A sve cijec onoga gospara Mara Mrmošila.
 Luce. Džiljoze su na toga čomba od ništa.
 Baldo. Što! S Marom Mrmošilom je govorila?
 Luce. Ako voliš tako rijet.
 Tonko. Oršu, nemoj sad navalit na toga djetića i skandale činit.
 Luce. Uh, kad bi znao!
 Pavle. Muči, muči, Luce, brže ćemo mi deboto skapulat.
 Baldo. S kujem je Mrmošilo uzgovorio?
 Luce. Sa svijem.
 Baldo. I s Orom?
 Luce. Para mi se da jes.
 Baldo. U vruga mu koža!
 Tonko. Oh, nu ve, svršimo, er neću trjeske.
 Baldo. Ne, Oru veće neću; a Mrmošilo, bijeda ga našla, ima za ovo platit.
 Tonko. Homo, homo doma.
 Luce. Gdje je Dživo?
 Tonko. Na ribarici je (*ljutito*).
 Luce. Ktjela bih ga almanko pozdravit.
 Tonko. Homo doma, kad vam velju.
 Luce. Oršu, koja ti je prješa?
 Tonko. Mogla si se sparenjat i ne doć ovamo cancat.
 Luce. Vidiš li, kunjado? Učinile smo pat er nećemo ništa rijet.
 Pavle. A koja je prva nablela?
 Luce. Oh! Ali sam ja što rekla?
 Pavle. A ja, ali sam ja što spovidjela?
 Baldo. Rekle ste dovoljno da bih Oru, da je sad ovd, oflimao posrjed gubice. Za nju veće neću čut. Prodat ću prsten.
 Luce. Da' ga meni, da' mi ga.
 Baldo. Vrag vas odnio.
 Luce. Oh, koja bjestija!
 Tonko. Ti si to zakuhala, meritala bi i gore. Doma, govorim ti. Da si ončas u kuću uljezla.



Luce. Ma koja licencija! Što sam ja? Tvoja godišnica? Jes, jes, ne dubitaj, ovdje u tebe veće neću stat. Kad vidim Dživa, spovidjet mu ću. Ali neka me oženi ončas ali ću, po svetu mi Luciju, pjutosto poč služit.

Pavle. Raspomamio se si kako da nijesi sâm.

Tonko. Hoćeš li me još mortifikat, er te ću oto malo... (*pokaže da će je pljusnuti*)

Pavle. Nut kakvi su ti muški! Nut kako su zli ti muški! A vazda im smo mi krive!
(*ode*)

Tonko. Nut kakve su te žene! Nut kakve su te žene, za fjersat ih kako rake!

Sedmi prizor

Patrun Nikša, Dživo, Vice, silaze s ribarice s ljudima koji nose krcate košare.

Dživo. Koji je vrag učinio ovi bulikan?

Vice. Nijedan, brate, ali ne znate? Gospođa Pavle Pufičina sved vika kad govori.

Dživo. Komu je vikala?

Vice. Svojijemu mužu.

Dživo. Jeda je ondi bila i Luce?

Vice. Para mi se da jes, da je ondi bila i ona.

Dživo. Tugo moja. Bio sam uprav ispod prove i ribu u stivu stavljao, nijesam reuškao ni sić na muo.

Vice. Oh, dragi Dživo! Ali se bojite er nećete vidjet svoju vjericu?

Dživo. Da znate! Ne vidim ure da je sastanem.

Nikša (*govori brzo i zove patruna Vicu*) Patzune Vice.

Vice. Kâ je, patruno Nikša?

Nikša. Ovdje je osam kasete dibe. Tetir katete tenogude, dvjê katete babuna, ses, ses, ses kateta tipala i jedna kateta gluja.

Vice. Molim?

Nikša. I kateta gluja.

Vice. Ja vas ništar ne razumijem.

Nikša. Majde? Cetir kacete trnogude, dvje kasete barbuna, ses kasete tipala i jedna kasete gluja.

Vice (*za sebe*) (*Ovi govori nekako sebetkano...*)

Nikša. Potljite zibu domome, pâk tu ja dot i uzet solde.

Vice. Jes gosparu, kad usktjebudete svoje solde, dođ'te, er ih će bit dosti.

Nikša. Petu tabata.

Vice. Molim?



Nikša. Pecu tabaka, tabaka.

Vice. Razumio sam. Volentjero. (*daje mu duhana*)

Nikša. Igubio tam tkatulu na moju, a na zibajici malo ih udima tabak. U Tavgatu tam kupio njeto, ma nije kako ovi nas. Tabak, tabak iz Tavgata je htupav, paja ò hlame.

Vice. Kompatiškajte me, patrune Nikša, ja vas vraguto slovo ne razumijem.

Nikša. Oh, lijepo bozami! Ne zadumijete? Ta vam valja. Pa bde ne govozim fuze-sto, naski govorim, naski, po dubdovatku.

Vice. A ondar dobro. Adio, patrune Nikša.

Nikša. I sinjoziji vostzi, patvune Vice.

Vice. Slugavanse, Dživo.

Dživo. Patrune, adio vam.

Vice. Manjci, homo. Ponesite ovu ribu sa mnom. (*za sebe*) (Što je skladan ovi gospar Nikša! On govori kako njega gusta.) (*ode s ljudima*)

Osmi prizor

Vice i Dživo

Dživo. Hoćemo li poč, patrune Nikša?

Nikša. Nu ceka'.

Dživo. Čeka', čeka', što se veće ima čekat?

Nikša. Imam donijet na zivu jos zibe i múke. Ceka'.

Dživo (*karikirajući ga*) Ceka'mo.

Nikša. Je li se ti to zugas mnome? Je li ti to meni kontzestas, je li ti to meni zapidivas?

Dživo. O! Muč'te, patrune Nikša. Dohode vaša žena sa svojom sestrom Orom i sa svojom sestrom Franicom.

Nikša. (*veselo*) Oh, oh, deno moja, deno moja!

Deveti prizor

Mada, Ore, Franica i spomenuti.

Mada (*Nikši*) Patrune, što činite ter ne dohodite domome?

Nikša. Tekam zibu, tekam zibu. To ti tinis, deno? Jeti li mi davo?

Mada. Zdravo sam, sinko: a jesi li ti sveder zdravo?

Nikša. Davo tam, davo tam. (*pozdravlja*) Kunjado, adio; adio, Fzanice, adio.



Ore. I sinjoriji vostri, kunjado.

Franica. Dobar dan vašemu gospoctvu.

Ore. Gosparu Dživo, od vas ništar?

Dživo. Gospođe.

Franica. Stojite podaleko, gosparu. Što se bojite? Er vam Luce ne bi štogod za zlo imala?

Dživo. Što čini Luce? Je li zdravo?

Ore. Eh, zdravo je ona, jes, to zlato, ta dzoja.

Dživo. Što je intravenjalo, ali veće nijeste prijateljice?

Ore (*ironično*) Oh! prijateljice smo, itekako!

Franica (*s ironijom*) Ona nas toliko ćuti!

Mada. Oršu, djevojčice, muč'te. Sve smo prostile; rekle smo er nećemo spovijedat, i neću da se od nas naokolo more rijet da cancamo.

Nikša. Voh, deno, donio tam múke od golokuda, pa temo utinit pulentu, pulentu temo utinit.

Mada. Bravo! Donio si múke od golokuda? Puno mi je drago, zaisto.

Nikša. I donio sam...

Dživo (*Madi*) Ktio bih da mi rećete...

Nikša (*Dživu*) Puhti da ljudi govozu, puhti.

Dživo (*Nikši*) Dragi vi, akvijetajte se momenat. (*Madi*) Ktio bih da mi rećete što je to s Lucom?

Mada (*zlobno*) Ništar.

Dživo. Ništar?

Ore (*lupnuvši Madu*). Ništar, uprav ništar.

Franica (*lupnuvši Oru*) Tako je bolje, ništar.

Nikša (*prema ribarici*) Olfu, manjci, tavite na tleh vljecu múke.

Dživo. Homo, drage gospođe, ako je štogodi bilo, spovjed'te. Neću da ste neprijateljice. Znam er ste sve vi dobra čeljad. Znam i er je Luce prava perla!

Mada. Oh, dragi moj!

Ore. Ikakva perla!

Franica. Oh, mirakulo od perle!

Dživo. Što možete rijet od te djevojčice?

Ore. Ništar.

Franica. Pitaj Mrmošila.

Dživo. Koji je ti Mrmošilo?

Mada. Nuti, djevojčice, muč'te. Koji je vrag u vami da ne morete zamuknut?

Ore. Ali ne znate Mara Mrmošila?



Franica. Onoga barkarijola, ne poznavate ga? (*s ribarice silaze ljudi noseći ribu i vreću kukuruznog brašna*)

Nikša (*Dživu*) Homo, homo, zibe i múke.

Dživo (*Nikši*) Eh, vrag ga uzeo. (*Franici*) Što on ima s Lucom što činit?

Franica. Sjedi kalà nje.

Ore. Hoće da ga ona nauči kako se rekamava.

Franica. I plaća joj mjendule bruštulane.

Mada. I cijec njega nas patrun mortifika.

Dživo. Dunkve, govorite mi er je Luce prava smucketina!

Nikša (*ženama*) Domome, domome, domome.

Mada (*Dživu*) E, još nam je i prijetila.

Franica. Rekla mi je da sam Provardura.

Ore. Intijeri skandao je fabrikala vaša perla.

Dživo (*uzrujano*) Gdje je on? Gdje stoji, kud đirava? Gdje ga ću nać?

Ore. Oh, stoji doli na Tabakariji.

Mada. Stoji u kući s dundom Stijepom.

Franica. A brod mu je u Kolorini suproč Penaturu, gdje je i brod Frana Tripine.

Dživo. Puštite me da ja to opravim: ako ga nađem, učinit ga ću na peče kako orhana.

Franica. Eh, ako ga hoćete nać, nać ga ćete u Luce.

Dživo. U Luce?

Ore. Jes, u svoje vjerenice.

Dživo. Nije ona meni više vjerenica. Abandonat ju ću, pjantat ju ću; a onoga muzuvijera od Mrmošila, zla mu koža, zaklat ga ću. (*ode*)

Nikša. Homo domome, kad vam velju; homo domome, homo.

Mada. Jes, homo, prdoklačino, homo.

Nikša. Sto ste dosle rijet? Sto ste dosle cinit? Sto ste dosle cancat? Za ruinavat, za stzapacavat! Po muku Boziju! Ako stogodi fine na zlo, ako uzbude kakvijeh zapletanca, gubicu vam cu ingvazdat, ocu ocu; i ocu da stojite u pohtelji, ocu, u postelji, dle dene i mahnituse, u pohtelji. (*ode*)

Mada. Nuti fastidija! I muž mi prijeti, muž me reprendža. Cijec vas blebetuša vazda mene toka da me spediška doma, mene. Ma koji je vrag u vas uljezao? Ma kakvu jezičinu imate? Obećale ste ne govorit, pāk ste došle spovijedat, pāk ste došle skandale činit. Po svetu Mandalijenu, vi hoćete da me kolap dohiti. (*ode*)

Ore. Jesi li čula?

Franica. Oh, ali si se ti pripala?

Ore. Ja? Nijesam nimalo.



Franica. Ako Luce izgubi vjerenika, njezina huda srjeća.

Ore. Kaogodi, ja vjerenika imam.

Franica. A ja ga ću umjet nać.

Ore. O, sjetna, koje tuge!

Franica. O, brižna, koji jadi!

Ore. Ne mogu ti rijet koliko mi prema!

Franica. Neću se moć naspat! Sve mi će kalature doć od nespanja.

Deseti prizor

Ulica s kućama, kao u prvome prizoru.

Maro, zatim Baldo.

Maro. Oto na, falio sam; falio sam, falio sam. Nijesam s Lucom imao što činit. Ona je vjerena, s njom nijesam imao što činit. Franica je još djevojčica: kad-tad ja ju ću obuć u gospocku vesturu, i nju mogu vagiđat. Ona mi je za zlo imala. Ima razlog er mi je za zlo imala. To je senj da me ćuti, to je senj! Da je almanko mogu vidjet! Da s njome uzmobudem malahno govorit, ktio bih je samirit. Oto dohodi patrun Nikša; manje zlo er jur ne ima gospocku vesturu, brže je mogu iskat. Vrata su zatvorena: ne znam ali je u kući, ali nije u kući. (*približi se kući*)

Baldo (*izlazeći iz svoje kuće*) Viđ ti njega, toga vuhvu.

Maro (*priđe bliže*) Kad bih mogao, ktio bih malo spijavat.

Baldo. Ola, ola, gosparu Mrmošilo.

Maro. Što vam je ti Mrmošilo?

Baldo. Izdiri.

Maro. Ma tko je ovi! Izdiri! Što to hoće rijet, izdiri?

Baldo. Hoć rukami igrat? Hoć se bit, er ti ću potege nogom dat da ti se svi svićnaci obrnu uokolo?

Maro. Koju sméću od mene imate?

Baldo. Što ti imaš činit odikarice?

Maro. Činim što me volja, na.

Baldo. Pođ' odtole, kad ti velju.

Maro. Majde t' ga neću!

Baldo. A ja neću da ovdí stojiš.

Maro. A ja hoću ovdí stat. Stat ću gdje hoću.

Baldo. Pođ' ća, er te ću ljusnut posrjed rilice.

Maro. Vrag da te vazme, kamenjem te ću zvoknut. (*skuplja kamenje*)

Baldo. Mene, ribaode, obrazu od mrčarije? (*izvuče nož*)
 Maro. Pušti me stat, pušti me.
 Baldo. Izdiri, kad ti govorim.
 Maro. Neću izdrijet, neću izdrijet i gotovo.
 Baldo. Pođ' zbogom, šeta', er te ću probosti.
 Maro (*s kamenom u ruci*) Stoj dalje, er ti ću glavu raskvartat.
 Baldo. Nu se kamenjem méci na me, ako imaš korađa.
 Maro. (*baca kamenje, a Baldo se pokušava zakloniti*).

Jedanaesti prizor

Patrun Tonko izlazi iz kuće, pa uđe i odmah ponovno izađe; zatim Pavle i Luce.

Tonko. Što je ta trjeska?
 Maro. (*baca kamen na patruna Tonka*)
 Tonko. Pomaga! Ovi me kamenom namećio, života mi se hita! Ček, ribaode, er mi ćeš za ovo platit. (*uđe u kuću*)
 Maro. Ja nikome ništa ne činim, nikome. Što me vrijeđate? (*uzima kamenje*)
 Baldo. Kalaj to kamenje.
 Maro. Makni ti nož.
 Tonko. (*glasno, s nožem*) Hoć' da te cijeloga stropijam.
 Pavle. (*zadržavajući patruna Tonka*) Patrune, fermajte.
 Luce (*zadržavajući patruna Tonka*) Brate, ustavi koloru!
 Baldo. Homo ga ubit.
 Luce (*zadržava Balda*) Fermaj, mahniče, stani.
 Maro (*prijeteci kamenjem*) Stojte dalje, er vas ću zatuć.
 Luce (*vičući*) Ljudi!
 Pavle (*vičući*) Čeljadi!

Dvanaesti prizor

Patrun Nikša, Mada, Ore, Franica. Ljudi koji nose ribu i brašno te spomenuti

Nikša. Kako je ona? Kako je ona? Oršu, kako je ona?
 Ore. Ah! Skandao.
 Franica. Skandao? Jaohi meni bijednoj. (*otrči u kuću*)
 Mada. Vi, zlijem duhom inspiritani, fermajte.



Baldo (*ženama*) Cijeć vas.

Ore. Tko? Što?

Mada. Čudim se takvijem riječmi.

Luce. Jes, jes, vi ste načele sméću.

Pavle. Jes, jes, vi ste čeljad koja impicava!

Ore. Ču li, koje šokece!

Mada. Ču li, koje jèzičine!

Baldo. Zaklat ga ću prid vašijem vrati.

Ore. Koga?

Baldo. Onoga vuhvu od Mrmošila.

Tonko (*baca kamenje*) Izdiri, nijesam ti ja Mrmošilo.

Pavle (*gurajući Tonka*) Patrune, doma.

Luce (*gurajući Balda*) Doma, brate, doma.

Tonko. Pristani.

Pavle. Doma, kad ti govorim, doma. (*tjera ga da s njom uđe u kuću*)

Baldo (*Luci*) Pušti me stat.

Luce. Uljezi, kad ti velju, luđače; uljezi. (*prisiljava ga da uđe s njom. Stavljaju zasun na vrata*)

Maro. Farabuti, asasini, izidite, ako imate korađa.

Ore (*Maru*) Pođ' s vragom!

Mada. U peče te učinili dabogda!

Maro. Što me tako gurate? O čem vi to govorite?

Nikša. Podj ca, podj ca, er deboto ako te ja uhitim, tlijeva tu ti na ucta idvadit!

Maro. Imam respeta od vas, pokli ste stari; i pokli ste Francicin kunjado. (*prema Tonkovim vratima*) ma ti farabuti, psi nijedni, bogare mi, imaju mi platit.

Trinaesti prizor

Dživo s nožem i spomenuti

Dživo. (*prema Maru udarajući nožem o tlo*) Čuva' se er te ću izbužat ovom festulezijom.

Maro. Pomaga'. (*povlači se prema vratima*)

Nikša. (*zaustavlja ga*) Stanite. Svršite.

Mada. Nemojte!

Ore. Drž' ga.

Dživo (*navaljuje na Mara*) Pušti me stat, pušti me.



Maro. Pomaga' (*lupa na vrata, koja se otvore, pa on upadne unutra*)
Nikša (*držeci ga i vukući ga*) Divo, Divo, Divo.
Mada (*Nikši*) Vodi ga u kuću, vodi ga.
Dživo (*opirući se*). Neću poč.
Nikša. Lijepo ti je zekla da podes. (*vuče ga u kuću silom*)
Mada. Oh, što sam se pripala!
Ore. Oh, što mi je srdačce zaudaralo!
Pavle (*tjerajući Mara iz kuće*) Pođ' tja odtole!
Luce (*tjerajući Mara*) Pođ' s vragom!
Pavle. Šeta', mahničtino preluda! (*ode*)
Ore. Dvigni se otuda, maganjo nesvijesna! (*ode i zaključa vrata*)
Maro (*Madi i Ori*) Što vi na to velite, čeljadi?
Mada. To si meritao. (*ode*)
Ore. I gore. (*ode*)
Maro. Ovdi je trijeba sudom igrat. Vraga ćete izjesti, er vas ću na pravdu. (*ode*)



DRUGI ČIN

Prvi prizor

Ured Kaznenog suda.

Šiško piše za stolom, zatim Maro, pa Zdur

Šiško (*piše*)

Maro. Prisivjetli gosparu Kandžilijeru.

Šiško. Nijesam ja Kandžilijer, ja sam Vičekandžilijer.

Maro. Prisivjetli gosparu Vičekandžilijeru.

Šiško. Što išteš?

Maro. Morate znat er me je, prisvijetli gosparu, jedan patrun bjestimao, ofendžavao i prijetio mi nožem, i ktio me ubòsti, pa je brže došao neki drugi kànalja, prisvijetli gosparu...

Šiško. Pođ' s vragom, pušti stat toga prisvijetloga.

Maro. Ma gosparu Vičekandžilijeru, poslušajte me; intravenjalo je tako kako sam vam spovidio, ja ništa nijesam učinio, on mi je reko er me hoće zaklat.

Šiško. Dođ' sjemo. Čeka'. (*uzme list da bi nešto zapisao*)

Maro. Ovdi sam, prisvijetli gosparu. (*za sebe*) (Vrag mu po dušu došao! Ima mi platit oni haramija).

Šiško. Tko si ti?

Maro. Barkarijol sam, prisvijetli gosparu.

Šiško. Čigov si, kako se zoveš ti?

Maro. Maro.

Šiško. Prezime?

Maro. Pàpučina.

Šiško. A! Ti nijesi crjevja ali cokula, ti s' Papučina.

Maro. Papučina, prisvijetli gosparu. Papučina sam.

Šiško. Otkle si?

Maro. Pilar sam, iz Pila.

Šiško. Imaš li oca?

Maro. Moj ćacko je, prisvijetli gosparu, umro na moru.

Šiško. A kako se zvao?

Maro. Toni Papučina, zvani Kokolo.

Šiško. Ali tebe ne zovu još kako drugovačije?

Maro. Mene ne.

Šiško. Ne more bit da ne imaš još kakav nadimak.



Maro. Koji nadimak biste htjeli da imam?

Šiško. Reci mi, živ mi ti: još nigda nijesi bio, mni mi se, u Kandžileriji?

Maro. Jes, bio sam, oni put kad sam kako svjedok došao na ezaminavanje.

Šiško. Mni mi se, ako nijesam u eror uzeo, da sam te činio zapisat imenom Maro Mrmošilo.

Maro. Ja sam Papučina, nijesam Mrmošilo. Taj ki mi je to ime dao bio je kàronja, prisvijetli gosparu.

Šiško. Oto malo sad ti ću dat prisvijetlu prdeljusku po nosu.

Maro. Molju vas, kompatiškajte me.

Šiško. Tko ti je to prijetio?

Maro. Patrun Tonko Konjestra, brat mu Baldo Srdjelica, pa š njimi Dživo Ukjata.

Šiško. Jesu li imali oružje?

Maro. Kašpito, da jesu li imali oružje! Baldo Srdjelica je imao nož za ribu sječ. Patrun Tonko je došao odnekle s mčinom za biku glavu odrubit, a Dživo je imao neki punjao, od onijeh što se drže ispod krme.

Šiško. Jeda te su udrili? Jeda te su ranili?

Maro. Majde, nijesu. Pripali me su.

Šiško. Zašto ti su prijetili? Zašto te su htjeli probosti?

Maro. Za ništar.

Šiško. Jeda li si vikao? Jeda se ste svadili?

Maro. Ja ništa nijesam rekao.

Šiško. Jeda si pobjegao? Jeda se si branio? Kako je svršilo?

Maro. Ja sam stajao... onako... Braćo, velju, ako me hoćete ubit, ubijte me, velju.

Šiško. Ma u što se rabota obratila?

Maro. Došla je dobra čeljad pa ih je desponjala da se od boja ustave, i ja skapulah.

Šiško. A koja je to čeljad bila?

Maro. Patrun Nikša Smudutina, i žena mu Mada Kapunica, i kunjada mu Ore Galeta, i druga mu kunjada Franica Provårdura.

Šiško (*za sebe, pišući*) (Jes, jes, svijeh ih poznavam. Franica je od svijeh najbolji bokunić.) Jeda je ondi bilo i družijeh?

Maro. Bile su gospođa Pavle Pufičina i Luce Laprdona.

Šiško (*za sebe, pišući*) (Ah, i o tzejijem znam koje su.) Jeda imaš rijet još štogodi?

Maro. Nè imam, prisvijetli gosparu.

Šiško. Jeda ne mniš kugodi peticijon učinit na Pravdu?

Maro. Što da učinim?

Šiško. Misliš li tražit da ih se za štogodi kondena?

Maro. Prisivjetli gosparu, mislim.



Šiško. Na što?

Maro. Na tamnicu.

Šiško. A tebe ćemo na vješala, pečo tovara.

Maro. Mene, gosparu? Zašto?

Šiško. Nu, nu, mojemune. Basta, sve sam razumio. (*ispisuje listić*)

Maro (*za sebe*) (Ne bih htio da i oni kontra mene peticijon učine, er se sam na njih kamenjem méto. Ma neka je i učine, ja sam došao prvi, a tko je prvi, ima imat viktoriju od neprijatelja).

Šiško (*zazvoni zvoncem*).

Zdur. Prisivjetli gosparu.

Šiško (*ustaje*) Pođi pozvat ove svjedoke.

Zdur. Prisivjetli gosparu, bit ćete služeni.

Maro. Prisivjetli gosparu, priporučam se.

Šiško. Adio, Mrmošilo.

Maro. Papučina, za služit vas.

Šiško. Jes, Papučina, bez podplata, bez gornjišta, bez spigeta, bez mjere i bez forme. (*ode*)

Maro (*Zduru, smijući se*) Drag sam gosparu Vičekandžilijeru.

Zdur. Jesi, već sam notao. Jeda su za vas ti svjedoci?

Maro. Jesu, gosparu Zdure.

Zdur. Prema li ti da ih zazovem?

Maro. Prema mi, sikuro, gosparu Zdure.

Zdur. Hoć mi platit kotalac vina?

Maro. Volentijero, gosparu Zdure.

Zdur. Ma ja ne znam ni gdje oni stoje.

Maro. Ja vam ću kazat, gosparu Zdure.

Zdur. Tako valja, gosparu Mrmošilo.

Maro. Vraga izio, gosparu Zdure. (*odu*)



Drugi prizor

*Ulica, kao u prvome prizoru prvog čina
Pavle i Luce izlaze iz svoje kuće, noseći slamnate sjedalice,
klupice i kušine pa počnu raditi obrube.*

Luce. Jeda su lijepu stvar učinile one labare? Poć rijet Dživu da me Mrmošilo došao intertenjat?

Pavle. A jeda si ti dobro učinila kad si svojoj braći rekla to što si rekla?

Luce. A vi, gospođa? Vi nijeste rekli ništa, gospođa?

Pavle. Jesam, i ja sam govorila, i falila sam er sam govorila.

Luce. Mariol! I ja se sam bila džurala da neću izlajat.

Pavle. Tako ti je to, kunjado, vjeruj mi, tako ti je to. Mi žene, ako ne rećemo, krepamo.

Luce. E, nijesam ktjela govorit, ma se ne mogoh odrvat. Dohodila mi je riječ u usta, i prôvala sam je mucnut, ma me davljaše. Na jedno uho mi govoraše: múči, na drugo mi govoraše: govôri. E, zatisnula ja uho od múči i libèrala uho od govôri, ter stala govorit dok nijesam izmúkla.

Pavle. Žao mi je er su naši muški došli poprav na improvisto.

Luce. Ma nije ti to stvar od importancije. Maro je blezgo; neće bit ništar.

Pavle. Baldo hoće pjantat Oru.

Luce. Neka! Nać će on drugu! U Dubrovniku nije karestija od djèvojjica.

Pavle. Nije, ne! Od četrestisuć duša koliko nas ima, scijenim da ih je trídosti tisuć žena.

Luce. I koliko ih je spravno muža nać!

Pavle. Cijeć toga, razumiješ? Žao mi je, er ako te ostavi Dživu, utrudit se ćeš tražeći drugoga.

Luce. Pa što sam ja učinila Dživu?

Pavle. Nijesi mu učinila ništa, ma mu su one kundurice od tebe zlo govorile, er iz zlijeh usta ne more nego zla riječ izit.

Luce. Da me ćuti, ne bi im vjerovao.

Pavle. Ali ne znaš er je džiljoz?

Luce. Na što? Ali se ne smije ni govorit? Ali se ne smije ni smjejat? Ali se ne smije ni divertiškat? Muški navigaju po deset mjeseci; a mi brže imamo ognjilit s onjezi-jem zlicami vretena napredajuć, čipke pletući i optoke šijuć!

Pavle. Voh, muć, muć, ovo ide Dživu.

Luce. Oh! Jedi se. Viđu odovud, er se jedi.

Pavle. Nemoj sad napinjat nos.



Luce. Brže ako ga napinje on meni, napinjat ga ću i ja njemu.

Pavle. Jeda ga ćutiš?

Luce. Ćutim.

Pavle. Ustavi koloru, ako ga ćutiš.

Luce. Majde.

Pavle. Oršu, pušti tvrdoglavstvo.

Luce. Oh! Brže ću krepat.

Pavle. Koja sebetkana djevojčica!

Treći prizor

Dživo i spomenute.

Dživo (*za sebe*). (Ktio bih je ostavit, ma ne znam kako ću.)

Pavle (*Luci*). (Gleda' ga malahno.)

Luce (*Pavli*). (E! Imam gledat svoje švenje, oto što ja imam gledat.)

Pavle (*za sebe*). (Udrila bih ga ovizijem kušinom u glavu.)

Dživo (*za sebe*). (Mene ni ne gleda. Nijesam joj ni na pameti.)

Pavle. Kenova, Dživo.

Dživo. Kenova.

Pavle (*Luci*). (Pozdravi se š njime.)

Luce (*Pavli*). (Vraguto mu ću slovo ja prva rijet.)

Dživo. Što se ovdi radi sve u šesnes!

Pavle. Što govoriš? Jeda smo mi skladne žene, sinko?

Dživo. Jeste, jeste: kad se more, dobro je pospješit, pokli se ne more radit kad ariva koji mladić pa se ovuda smuca.

Luce. (*napadno kašlje*)

Pavle (*Luci*) (Ferma'.)

Luce (Neću.)

Dživo. Gospo Pavle, jeda vas gustaju mjenduli bruštulani?

Pavle. Viđ ti njega! Zašto me pitaš?

Dživo. Jer imam usta.

Luce (*glasno pljuje*)

Dživo. Koji katar, a, gospođa patrunice!

Luce. Mjenduli me čine pljuvat. (*radi ne podižući pogled*)

Dživo (*srdito*) Zadavila se dabogda.

Luce (*kao gore*) Neka krepa tko mi zlo hoće!



Dživo (*za sebe*) (Oršu, rekao sam i sad ću učinit.) Gospo Pavle, s vami govorim, er ste vi gospođa od svega, u vas sam pitao vašu kunjadu Luce, i vami velju da ju abandonavam.

Pavle. Jeda na ovaki način! Cijeć česa?

Dživo. Cijeć česa, cijeć česa...

Luce (*ustaje da ode*).

Pavle. Kamo ideš?

Luce. Idem kamo hoću. (*ode u kuću i uskoro se vrati*)

Pavle (*Dživu*). Nemojte obadavat kundurarije.

Dživo. Znam sve, i čudim se vami, i čudim se njoj.

Pavle. Ma kad te ona toliko ćuti!

Dživo. Da me ona ćuti, ne bi mi leđa okrenula.

Pavle. Bijedna! Bit će pošla plakat, sjetna!

Dživo. Za kijem plakat? Za Mrmošilom?

Pavle. Ma ne, Dživo, nije, ona toliko ćuti tebe, er kad vidi gdje ideš na more, žao joj je, njeka je malankonija uhiti. Kad učini fortùno, napola je máhnita; cijeć tebe se pridira, cijeć tebe se martoriža. Po noći se dvigne pa pođe na funjestru zamíрати ali je kalmalo. Misli samo na tebe, ničigove oči ne gleda nego tvoje.

Dživo. A zašto mi sad ne reče ni jednu lijepu riječ?

Pavle. Ne more, straši se; stislo ju u grlu.

Dživo. Jeda morebit ne imam razlog na nju se žalit?

Pavle. Ja ti ću spovidjet kako se ona ćuti.

Dživo. Nemojte, gospo: hoću da mi ona reče, i da mi spovidi, i da me pròštenje pita.

Pavla. Jeda ćeš joj prostít?

Dživo. Tko zna? Morebit da hoću. Kamo je pošla?

Pavle. Ovdi je, evo dohodi.

Luce. Oto ti, gosparu, tvoje crjevje, tvoje kurdjele, tvoje trake i tračice što mi si dao. (*baca sve na pod*)

Pavle. Brižne mene! Jes' li zdrava? (*skuplja stvari i stavlja ih na sjedalicu*)

Dživo. Meni ovliku indžuriju činiš?

Luce. Jeda me nijesi abandonao? Uzmi svoju pratež i na se ju stavi.

Dživo. Ako budeš s Mrmošilom govorit, ubit ga ću.

Luce. Oh, jadan ne bio! Pjantao me si i još bi mi ktio komandit!

Dživo. Cijeć onega manigoda te sam pjantao, cijeć njega!

Pavle. Čudim se er si promislio da se Luce hoće vezat s onijem farabutom.

Luce. Gruba sam, uboga sam, sve sam što go' hoćeš, ma se neću vezat s nijedni-



jem barkarijolum.

Dživo. Zašto ga si puštila da stoji kala tebe? Zašto si uzela mjendula bruštulan-
ijeh?

Luce. Ma viđ, od tacizijeh fačenda mi će konte iskat!

Pavle. Ma viđ, kakvijeh zlotvora je učinila!

Dživo. Kad se ja s kijem vijeram, neću da mi itko ima što rijet. I hoću da bude tako,
hoću. Po sunce žuto! Nitko neće Dživa vrijeđat. Nitko ga neće kako osla tratat.

Luce. (*bríše oči*) Ma što si fijen, što si dilikan!

Dživo. Čovjek sam, jeda znaš? Čovjek sam. Nijesam djetić, jeda znaš?

Luce (*plače susprežući suze*).

Pavle (*Luci*). Što ti je?

Luce. Ništar. (*plačući odguruje gospođu Pavlu*)

Pavle. Ali plačeš?

Luce. Od bijesa, od bijesa, er mi kima dohodi da mu ovizijema noktima kožu
odrem!

Dživo (*približivši se Luci*) Oršu! Što je ti cvil?

Luce. Pođi s vragom.

Dživo (*gospođi Pavli*) Čuste li, gospođa?

Pavle. Pa jeda ne ima razlog? Kad si gori nego kučak.

Dživo. Dohodi mi volja u more skočit!

Pavle. Skoči ve, ludove!

Luce (*kao gore, plačući*) Pušti ga da otide, pušti ga.

Pavle. Nu, nebogo!

Dživo (*raznježeno*) Ćutio sam ju jako, ćutio sam ju.

Pavle (*Dživu*). A sad ju veće ne ćutiš?

Dživo. Što ćete? Kad me ona neće.

Pavle. Što ti veliš, Luce?

Luce. Pušti me stat, pušti me.

Pavle (*Luci*) Pokupi svoje crjevje, pokupi svoje kurdjele, pokupi svoje trake.

Luce. Neću ništa, ništa neću.

Pavle (*Luci*) Dođ' sjemo, čuj me.

Luce. Pušti me stat.

Pavle. Reci ve nješto.

Luce. Neću.

Pavle. Dođi amo, Dživo.

Dživo. Majde t' ga neću.

Pavle (*Dživu*). Nu idi odtole.



Dživo. Neću.

Pavle. Oto malo sad vas ću i jedno i drugo dat na peče isječ.

Četvrti prizor

Zdur i spomenuti.

Zdur (*Pavli*). Jeda ste vi gospođa Pavle, žena patruna Tonka Konjestre?

Pavle. Jesam, gosparu. Što zapovijedate?

Zdur (*Pavli*). A jeda je ono Luce, sestra patruna Tonka?

Pavle. Jes, gosparu. Što biste ktjeli od nje?

Luce (*za sebe*) (Oh, jaohi ve meni bijednoj! Što hoće gospar Zdur?)

Zdur. Po dèkretu sudskih vlasti pozivam vas da subito pođete na Tribunalao gdje vas će ezaminat.

Pavle. Zašto?

Zdur. Ja drugo ne znam. Pođite i čin'te što vam se reče, inako imate platit deset dukata pijene ako ne pođete.

Pavle (*Luci*) To je cijec sméce.)

Luce (Oh, ja ne bih ktjela poč.)

Pavle (Oh, valjat će da pođemo.)

Zdur (*Pavli*) Jeda je ono kuća patruna Nikše?

Pavle. Jes, gosparu, ono je.

Zdur. Ne drugo. Vrata su otvorena, poč ću gori. (*uđe u kuću*)

Peti prizor

Pavle, Luce i Dživo.

Pavle. Ču li, Dživo?

Dživo. Čuo sam; bit će ona vuhva od Mrmošila proč meni peticijon na pravdu učinila. Valja da se sakrijem.

Pavle. A moj domaći?

Luce. A braća mi?

Pavle. Oh, jadne li smo ti! Nu ve, pođi nà muo, vidi ali ih moreš nać, pođi ih avizat. Ja ću poč tražit patruna Vicu i svoga kumpara Parca, poč ću do prisvijetle gospođe, poč ću u gospara Kandžilijera. Bijedne ve mene! Nuti mojijeh tuga! Nevoljne moje svite, brižno moje zlato, nesrječna mâ kuća, nesrječna mâ kuća! (*ode*)



Šesti prizor

Luce i Dživo

Dživo. Vidiš li, gospo Luce? Sve cijec tebe.

Luce. Mene? Što sam ja sjetna učinila? Cijec mene?

Dživo. Pokli ne mariš što hoće razlog, pokli si nesvijesna.

Luce. Vrag te odnio, sebetkani čovječe.

Dživo. Poć ću tja odovle zavazda, bandeškan sam, bit ćeš kontenta.

Luce. Poć ćeš tja odovle er si bandeškan? Dod' sjemo. Cijec česa si bandeškan?

Dživo. Ma kad veće imam poć, kad sam veće bandeškan, hoću zaklat Mrmošila.

Luce. Jes' li zdrav? Jeda nijesi sam?

Dživo. (*Luci, prijeteći joj*) A ti, a ti, a ti mi ćeš platit.

Luce. Ja? Što ti sam ja brižna skrivila?

Dživo. Čuvaj se desperana čovjeka, čuvaj se.

Luce. Oršu, dohodi Zdur.

Dživo. Nevoljna ve mene! Brzo, da me ne vidi, er me će činit uhitit. (*ode*)

Luce. Furfanat, asasin, on odhodi, on mi prijeti. Toliko me dake ćuti? Pi gada, kakvi su muški! Kakva čeljad! Neću više, neću se udat! Brže ću u more skočit. (*ode*)

Sedmi prizor

Zdur (izlazi iz kuće) i patrun Nikša.

Zdur. Oto, dragi patrune Nikša, čovjek ste, umijete i znate kako gredu te stvari.

Nikša. Ja nigdar nijefam bio góvi. U Kandžileriji Tvibunala, nikad nijefam bio u Kandžileriji.

Zdur. Nijeste nigdar bili u Kandžileriji?

Nikša. Nijefam, gofparu, nijefam, gofparu, nijefam nigda bio.

Zdur. Drugovja nećete veće tako rijet.

Nikša. A zafto ima poc moja dena?

Zdur. Da je ezaminaju.

Nikša. I kunjade ifto?

Zdur. I one.

Nikša. Jeda i djevojčice imaju poc? Jeda i djevojčice, i djevojčice?

Zdur. Jeda ne gredu sa svojom udanom sestrom? Česa se imaju strašit?

Nikša. One placu, i ftrah ih je, ne hoće poc.

Zdur. Ako ne ustjedbudu poć, tot im gore. Ja sam učinio moje oficijo. Ja ću ređis-



trat er ste informani, a vi scijen'te što ćete. (*ode*)

Nikša. Vaja poc, vaja poc: vaja poc, deno, deno; deno, ftavi fatulet, deno; kunjado Ove, fatulet; kunjado Fvanite, fatulet. Vaja poc. (*glasno prema pozornici*). Vaja poc, vaja poc. U vzaga i smétje, u vzaga kustijoni, u vzaga i vuhveni patzuni. Nu, bize, pze-site, sto cinite? Zene, zenske, nebode, psesno. Nemojte da vam dodjem potege dat.

Osmi prizor.

Ured Kaznenog suda.

Šiško i patrun Vice.

Vice. Vidite, prisvijetli gospodar, er je ovo fačenda od ništa.

Šiško. Ne velim ja vami da je ova stvar od importancije. Ma oto je učinjena peticijon, gdi pišu imena svjedoka, i proćedura je počela ufičalo: Tribunao ima sudit po pravdi.

Vice. Ali vi, prisvijetli gospodar, scijenite er je onaj ki je učinio peticijon prav? Brže se i on kamenjem métao.

Šiško. Tot bolje. Proćedura će kazat što je istina.

Vice. Recite, prisvijetli gospodar; ne bismo li se š njim mogli ugodit?

Šiško. Rijet vam ću: ako uvrijeđeni uzbude kontenat, morete se š njim ugodit, ma imate frankat spendze.

Vice. Oršu, prisvijetli gospodar, vi me poznavate, ovo sam ja, mene ovdi gledate.

Šiško. Rijet vam ću, patrune Vice. Rekao vam sam er biste se mogli ugodit pokli dosle iz peticijoni onega koji ju je učinio ne para velika stvar. Ma ne znam što mogu rijet svjedoci: almanko njekoje hoću ezaminat. Ako ne uzbude družijeh momenata: jeda ima među vami starijeh smeća, jeda je kustijon bila premèditana, jeda je bilo superkjarija, jeda je bilo pogodovanja trećim personami ili tjezijeh rabota; ja ću bit prignut ugođaju. Ma za drugo ja neću deliberavat. Ja sam Vičekandžilijer, nijesam Kandžilijer, i njemu imam konte pridat. Kandžilijer je pošao na put, ima se domalo vratit iz Bnecijeh. On se će brinut proćedurom; š njim ćete govorit vi, š njim ću govorit i ja; ja od tega nijednu koris ne dobudem nit koristi ištem. Gospar sam, svakome volentijero konselj davam i što mogu remedijam, ako uzmbudem dobro vam učinit, dobro vam ću učinit.

Vice. Vi besjedite kako pravi gospodar ki jeste: a ja znam što mi je činit.

Šiško. Za sebe, velju vam, ne pitam ništa.

Vice. Oršu, ku ribu, lijepu ribu.

Šiško. Oh! ribu, nu dobro. Pokli ja imam za čigovom trpezom pastedžat, ma i



meni je drago pogostit koga.

Vice. Oh, znam er gospara Vičekandžilijera gustaju sapurići delicijozi, gosparu Vičekandžilijeru.

Šiško. Što ćete? Radi se, valja se i divertiškat.

Vice. I da gospara Vičekandžilijera gustaju faculeti.

Šiško. Oršu, valja da opravim jednoga. Stojte ovdi. Ako dođe njeka čeljad, recite im da se ću ončas vratit. Recite ženami da dođu neka ih ezaminam, neka ih ne bude strah, er sam dobar sa svijem, a sa ženami sam kako marcapan.

Deveti prizor

Vice sam.

Vice. Jes, Vičekandžilijer je gospar; ma u moju kuću neće vragut ped. Dohodi se u mene intertenjat sa ženami. Ti gospari s kolajinom na grlu, s nami ribarmi nijesu svoji med svojima. Oh, nebore! Oto mu ih tu, neka ih ovdi dođe ezaminavat. Dubito je da one ne ustjebudu poč. Mora bit neki čovjek š njimi. Ah! Jes, oto patruna Nikše. Dođ'te, dođ'te, ženska čeljadi, er ne ima nikoga.

Deseti prizor

Pavle, Luce, Mada, Ore, Franica, sve s „faculetom“, patrun Nikša i spomenuti.

Franica. Gdi smo mi ovo?

Ore. Kamo idemo?

Mada. Oh, brižna ti sam! Nigda nijesam bila na ovomu mjestu.

Nikša (*pozdravlja patruna Vicu*). Patrune Viculine, klanjam se, patrune Viculine.

Vice (*pozdravljajući ga*) Patrune Nikša.

Luce. Tresu mi se noge.

Pavle. A meni je srdačce utrnulo!

Nikša (*Vicu*) Gdi je gospar Kandžilijer?

Vice. Nije ovdi; gospar Kandžilijer je u Bnecijeh. Doć vas će ezaminat gospar Vičekandžilijer.

Mada (*Ori gurkajući je, pokazujući da ga dobro poznaju*) (Voh, gosparu Vičekandžilijeru!)

Ore (*Franici, gurkajući je i smijući se*) (Oh, oto prisvijetli gospar, dobre je čijere.)

Pavle (*Luci, s užitkom*) (Ću li ti to? Ezaminat nas će Vičekandžilijer.)



Luce (*Pavli*) (Oh, drago mi je. Almanko ga poznavamo.)
 Pavle (*Luci*) (Jes, dobrostiv je.)
 Luce (*Pavli*) (Da ti uspomenem er je od nas kupio šes lakata optoke od čipke za tridesti solada, a platio nam ih tri srebrna dinara?)

Jedanaesti prizor

Šiško i spomenuti.

Šiško. Što činite ovdi?
 Sve žene. Prisvjetli gosparu, prisvjetli gosparu.
 Šiško. Što hoćete? Da vas svijeh ezaminam u isto brijeme? Pođ'te ispid oficija, čekajte; zvat vas ću jednu po jednu.
 Pavle. Prvo nas.
 Luce. Prvo nas.
 Ore. Mi smo došle prve.
 Šiško. Neću činit ništore na ničigovu štetu: zvat vas ću po redu, kako mi pišu imena u proćeduri. Franica je prva. Neka Franica ostane, a vi druge pođ'te fora.
 Pavle. Pa jes, sikuro; ona je djevojčica. (*ode*)
 Luce. To brže nije dosti, trijeba je imat srjeće. (*ode*)
 Šiško. (*za sebe*) (Što su ti žene! Hoće govorit, naturalo, hoće govorit, kad bih vjerovao da govore istinu.)
 Nikša. Homo fora, homo fora, homo.
 Ore. Voh, gosparu Vičekandžilijeru, nemojte je ovdi činit stat tri ure, er imamo posala, velicijeh posala. (*ode*)
 Šiško. Jes, jes, sve se će prješno opravit.
 Mada (*Šišku*) Oh, priporučujem vam ju, znate? Morate znat da je ona, brižna, pràva.
 Šiško. Na ovomu mjestu ne ima perikula od takvijeh stvari.
 Mada (*za sebe*) (Kako se zacrljenio, pođ' se u njega uzda.)

Dvanaesti prizor

Šiško i Franica, zatim Zdur

Šiško. Dođi amo, kćerce, sjedni ovdi. (*sjedne*)
 Franica. E, ne bih, gosparu, dobro mi je i kad stojim.
 Šiško. Sjedni, neću da te vidim gdje stojiš.



Franica. Kako zapovijedate. (sjedne)

Šiško. Kako ti je ime?

Franica. Ime mi je Franica.

Šiško. Prezime?

Franica. Bubalo.

Šiško. Jeda ne imaš neki nadimak?

Franica. Oh, jes, nadimak!

Šiško. Jeda te ne zovu Provardura?

Franica (*namrgodi se*) Oh! sikuro, vidim er se i vi sa mnom salacate.

Šiško. Oršu, lijepa si, budi i dobra. Odgovori mi. Znaš li cijec česa si pozvana sjemo da te ezaminam?

Franica. Znam, gosparu, cijec njeke sméce.

Šiško. Spovjeđ mi što je intravenjalo.

Franica. Ja ne znam ništa, zašto nijesam bila ondi. Išla sam doma sa svojom sestrom Madom i sa svojom sestrom Orom i sa svojijem kunjadom Nikšom; i ondi su bili patrun Tonko, i Baldo Srdjelica, i Dživo, i htjeli su rukami igrat da Mara Mrmošila doktrinu nauče, a on se na njih kamenjem métao.

Šiško. Cijec česa su Mara Mrmošila htjeli doktrinu naučit?

Franica. Pokli se Dživo vijera s Lucom Laprdonom, a Mrmošilo se pošao š njom intertenjat i tratao ju je mjendulima bruštulanijem.

Šiško. Dobro, razumio sam, to mi je zadosti. Koliko ti je godišta?

Franica. Hoćete znat i koliko mi je godišta?

Šiško. Jes, sinjorina; svak koji se ezaminava ima rijet koliko mu je godišta, i u dnu proćedure napisat koliko mu je godišta. Dake, koliko je tebi godišta?

Franica. Oh! ja svoja godišta ne skrivam. Napunila sam sedamnes.

Šiško. Džuraj se da si rekla istinu.

Franica. Da sam što?

Šiško. Imaš se džurat er je istina sve što si rekla svjedočeći na ezaminavanju.

Franica. Hoću, gosparu. Džuram se er sam rekla istinu.

Šiško. Tvoje se ezaminavanje dosvršilo.

Franica. Brže mogu poč tja odovle?

Šiško. Ne, fermaj malahno. Kako stojiš s morozima?

Franica. Oh, ne imam ja moroza.

Šiško. Nemoj lagat.

Franica. Jeda se moram džurat?

Šiško. Ne, sad se ne moraš džuravat, ma ti se ne pristoji lagat. Koliko ih je u tebe namuranih?



Franica. Oh, u mene! Nitkor me ne hoće, er sam neboga.
 Šiško. Hoćeš li da ti ja provedžam prćiju?
 Franica. Da bi Bog dao!
 Šiško. Da imaš prćiju, jeda bi se udala?
 Franica. Čerto, prisvijetli gosparu, er bih se udala.
 Šiško. Jeda ne imaš koga na pameti?
 Franica. Koga hoćete da imam?
 Šiško. Jeda ne imaš koga ki čini za te?
 Franica. Vi hoćete da me bude sram.
 Šiško. Ne ima te česa bit sram, sami smo; moreš mi slobodno rijet.
 Franica. Za Dživa da mogu poć, uzela ga bih.
 Šiško. Ali nije on namuran na Lucu?
 Franica. Pjantao ju je.
 Šiško. Ako je on nju pjantao, možemo vidjet jeda hoće tebe.
 Franica. Kolika će bit prćija?
 Šiško. Peset dukata.
 Franica. Oh, gosparu! Sto mi dava moj kunjado. Druzijeh peset sam ja akumulala svojim švenjem. Scijenim er mu Luce neće donijet toliko.
 Šiško. Hoćete li da ja uzgovorim s Dživom?
 Franica. Da bi Bog dao, prisvijetli gosparu!
 Šiško. Gdje je on?
 Franica. Sakrio se.
 Šiško. Gdje?
 Franica. Rijet vam ću na jedno uho, er ne bih htjela da me tkogodi čuje. (*govori mu na uho*)
 Šiško. Razumio sam. Poslat ću po njega. Ja ću š njim govorit, pušti mene da ja to opravim! Nu ve, djevojčice, nu, nemoj mu rijet... ako me razumiješ! (*pozvoni zvoncem*)
 Franica. Uh! Što je drag ovi benedeti i blaženi prisvijetli gospar!
 Zdur. Zapovijedajte, gosparu.
 Šiško. Neka dođe Ore.
 Zdur. Ončas.
 Šiško. Znat ti ću rijet, doć ti ću u vizitu.
 Franica (*ustane*) Prisivjetli gosparu, jes. (*za sebe*) (Dao Bog da on učini znat Luci s kijem ima što činit! Dao Bog!)



Trinaesti prizor

Ore i spomenuti, zatim Zdur.

Ore (*tiho Franici*) (Ovoliko si ostala? O čem te je ezaminao?)

Franica (*Ori*) (Oh, sestro! Što me je gustalo ovo ezaminavanje! Sve ti ću spovijedit). (*ode*)

Šiško. Dođ' te sjemo, sjedite.

Ore. Hoću, gosparu (*sjedne odrješito*).

Šiško (*kao gore*) (Oh, ova ovdje je otresenija!) Koje vam je ime?

Ore. Ore Bubalo.

Šiško. Zvana?

Ore. Što je to zvana?

Šiško. Jeda imate nadimak?

Ore. Kakav nadimak biste htjeli da imam?

Šiško. Jeda vas ne zovu Galeta?

Ore. Za istinu rijet, prisvijetli gosparu, da nijesam ovdje gdje jesam, podrla vam bih tu kolajinu sà grla.

Šiško. Oh! Imajte respekt kad govorite.

Ore. Što vam je to Galeta? – U Dubrovniku se galete čine od krupica i od žute muke, a ja nijesam ni žuta nit imam kolur od galete.

Šiško. Oršu, nemojte se jedit, sinjorina, er ovdje nije mjesto za šenate činit. Odgovorite mi. Znete li koji je razlog er ste došli da vas ezaminam?

Ore. Ne znam, gosparu.

Šiško. Morete li imadžinat?

Ore. Ne mogu, gosparu.

Šiško. Jeda ne znate ništar od njeke smeće?

Ore. Znam i ne znam.

Šiško. Nu, spovjedite mi što znate.

Ore. Odgovorit vam ću kad me pitate.

Šiško. (*za sebe*) (Ova je od onijeh ke sjetne Vičekandžilijere čine izit iz pameti). Poznate li Mara Pàpučinu?

Ore. Ne poznam, gosparu.

Šiško. A Mara Mrmošila?

Ore. Poznam, gosparu.

Šiško. Znete li jeda ga je tkogodi ktio nalandat?

Ore. Ne mogu ja znat koju intencijon ima čeljad.

Šiško (*za sebe*) (Oh, kako liha!) Jeda ste vidjeli koga s oružjem gdje ga napada?



Ore. Jesam, gosparu.

Šiško. Tko to bi?

Ore. Ne spominjem se.

Šiško. Ako rečem imena, hoćete li se spomenut?

Ore. Ako rećete imena, odgovorit vam ću.

Šiško. (*za sebe*) (Nut vražice! Hoće da ovdí stojim do noći). Je li bio Dživo Ukjata?

Ore. Jes, gosparu.

Šiško. Je li bio patrun Tonko Konjestra?

Ore. Jes, gosparu.

Šiško. Je li bio Baldo Srdjela?

Ore. Jes, gosparu.

Šiško. Tako valja, gospo Galeta.

Ore. Spovjedte mi: jeda vi ne imate neki nadimak?

Šiško. (*pišući*) Nuti ve, ostav'mo te cance.

Ore. Oh! Ja vam ga ću dat: gospar Vičekandžilijer Grintavac.

Šiško. Jeda se Maro Mrmošilo métao kamenjem?

Ore. Jes, gosparu, métao se kamenjem. (*za sebe*) (Da je almanko tebi u glavu, Vičekandžilijeru!)

Šiško. Što ste rekli?

Ore. Ništar, govorim za se. Brže ne mogu veće ni govorit?

Šiško. Cijeć česa je kustijon iskrsla?

Ore. Otkle scijenite da ja znam?

Šiško (*za sebe*) (Oh, sad mi je veće zadosta!) Znete li jeda je Dživo bio džiljoz na Mara Mrmošila?

Ore. Jes, gosparu, cijeć Luce Laprdone.

Šiško. (*za sebe*) (Franica je rekla istinu. Vidjet ću da joj učinim taj favor). Oh! Oto malo sad ste skapulali. Koliko vam je godišta?

Ore. Oh, uzaova! I koliko mi je godišta hoćete znat?

Šiško. Jes, sinjorina, i koliko vam je godišta.

Ore. Jeda morate napisat?

Šiško. Moram napisat!

Ore. Dobro. Napišite... devetnes.

Šiško (*piše*) Džurajte se da ste rekli istinu.

Ore. Jeda se moram džurat?

Šiško. Džurajte se da ste rekli istinu.

Ore. Rijet vam ću: kad se moram džurat, u stvoru su mi dvaesičetiri godišta.

Šiško. Ne govorim er se imate džurat koliko vam je godišta, er se vami ženami



ne more rijet da se to džurate. Govorim vam neka se džurate er je istina to što ste rekli na ezaminavanju.

Ore. Oh, jes gosparu, džuram se.

Šiško (*pozvoni zvoncem*).

Zdur. Koga pozivate?

Šiško. Gospođu Madu.

Zdur. Bit ćete služeni. (*ode*)

Ore (*za sebe*) (Viđ ti to, mora se rijet i koliko ti je godišta!) (*ustane*)

Četrnaesti prizor

Gospođa Mada i spomenuti, zatim Zdur.

Mada (*Ori*) (Jeda si skapulala?)

Ore (*Madi*) (E, čuj ovo. I koliko ti je godišta hoće znat).

Mada. (Ušal govoriš?)

Ore (*Madi*). (I imaš se džurat). (*ode*)

Mada (*za sebe*) (Ma viđ koja zapletanca! Imaš rijet koliko ti je godišta i imaš se džurat? Znam ja što ću. Oh! Koliko mi je godišta mu neću rijet i neću se džuravat).

Šiško. Oršu, pridite ovamo, sjednite.

Mada (*ne odgovara*).

Šiško (*gurkajući je*) Odgovorite, tko ste.

Mada. Gosparu?

Šiško (*glasno*) Jeda ste gluhi?

Mada. Slabo čujem.

Šiško (*za sebe*). (Ruinan sam, za veliko zlo moje).

Mada. Što želite znat?

Šiško. Vaše ime.

Mada. Govorite malo jače.

Šiško. Oh! Ova me hoće činit da deventam lud. (*pozvoni zvoncem*)

Zdur. Zapovijedajte.

Šiško. Neka uljeze oni čovjek.

Zdur. Ončas. (*ode*)

Šiško (*Madi*) Pođite s Bogom i dobar vam put.

Mada. Gosparu?

Šiško (*gurajući je da ode*) Pođite tja odovle.

Mada (*za sebe*) (Oh! pasala sam lišo. Neću svoje posle njemu spovijedat).



Petnaesti prizor

Šiško, zatim patrun Nikša, zatim Zdur.

Šiško. Ovi mistijer je lijep, čivio, dostojan, brže i od koristi; ma njeku votu ima fačenada ke me čine imbečiliškat.

Nikša. Pvfivijetvi gofpazu Vitekandilijeru, flugavanfe.

Šiško. Tko ste vi?

Niška. Nikfa Hmudutina.

Šiško. Govorite kjaro, ako hoćete da vas razumijem. Indovinavam po diskrecijoni: patrun Nikša Smudutina. Znete li zašto ste pozvani na ezaminavanje?

Nikša. Dnam, gofpavu, dnam.

Šiško. Nuta dake: recite cijec česa ste došli?

Nikša. Dofao fam dafto mi je vekao Thduz.

Šiško. Tako besjedi gospar čovjek! Znam i ja er ste došli pokli vam je rekao Zdur. Jeda znate štogodi o njekoj smeći?

Nikša. Dnam, gofpavu, dnam.

Šiško. Nuti, spovjeđte mi što je intravenjalo.

Nikša. Njeku vetser kad fam fe vvatio f mova, a azivao fam na mojom vibavici; i dosla je moja dena, i kunjada Oze, i kunjada Fzanita.

Šiško. Ako ne budete govorit kjarije, brže vas ne razumijem.

Nikša. Hotu, gofpazu, hotu. Kad fam ifao fa fojom denom, i fa fojom kunjadom, vidio fam patvuna Tonka, vidio fam ga, i vidio fam kuma Balda, jefam i njega vidio, i Diva Ukjatu, i Mava Memotila. Kad ti patvun Tonko: zzzzzak, mčinu, a Baldo, ssssjep nod; a Memotilo tufa tufa kamenje; pa dosao Divo, maha maha ftapinom maha. Dez nedaj, bazafka (=baraška), intijezi kazin. Memofilo fe ukinuo i spondzao tez ja dvugo ne vnam. Jeda fte me vadumjeli?

Šiško. Vragutu riječ.

Nikša. Ja govozim nafki, po dubvovaski, pvfivijetvi gofpavu. Otkve fte vi, pvfivijetvi?

Šiško. Dubrovčanin sam, ma vas vraguto slovo ne razumijem.

Nikša. Dapovijedate li da opeta fve fpovidim?

Šiško. Molim?

Nikša. Zapovijedate li ez opeta fve fpovidim? Fpovidim? Fpovidim?

Šiško. Pođ'te s vragom, pođ'te s vragom, pođ'te s vragom!

Nikša (*odlazeći*) Pvfivijetvi gofpavu.

Šiško. Proklet da si, papagalo jedan!

Nikša (*udaljavajući se*) Pvfivijetvi gofpavu.



Šiško. Da je ova proćedura od urve, jaohi ve bi meni bilo!

Nikša (*na vratima*) Pvfivijetvi gofpavu Vitekantelijezu. (*ode*)

Šiško. Vrag da vas izije. (*pozvoni zvoncem*)

Zdur. Na vašu sam zapovijed. Ćijem vas mogu služit?

Šiško. Pušti one žene tja odovle, neka idu; ne budu mi veće naoći, er neću drugo da ćujem.

Zdur. Ončas. (*ode*)

Šesnaesti prizor

Šiško, zatim Pavle i Luce, zatim Zdur.

Šiško. Mora se ćovjek snervat pèr forca.

Pavle (*uzbuđeno*) Zašto ga šaljete fora?

Luce. Zašto ga nećete ezaminat?

Šiško. Zašto mi je zadosta.

Pavle. Jes, jes, ljubežljivi gosparu, sve znamo.

Luce. Jesi li ćula kako je njih slušao priklonito, a nas je tratao kako da smo fecu od ljuckoga naroda.

Šiško. Moremo li sad dosvršit?

Luce. Provarduru ste držali veće od uru robe.

Pavle. A Galeta koliko je u vas stala?

Luce. Ma mi ćemo poć kome se ima poć.

Pavle. I istjerat ćemo pravdu.

Šiško. Ne znate ništar. Ćujte.

Pavle. Što biste htjeli rijet?

Luce. Što biste vi nami htjeli podvrgnut?

Šiško. Vi ste intèresana strana ù kauzi, ne morete služit kako svjedoci.

Luce. Nije ništar istina, nije ništar istina. Nijesmo intèresani, nije ništar istina.

Pavle. I mi također hoćemo svjedoćit.

Šiško. Fermajte veće.

Pavle. I ćut će nas.

Luce. I znat ćemo uzgovorit.

Šiško. Proklete bile!

Zdur. Prisivjetli gosparu.

Šiško. Što je?

Zdur. Došao je prisvijetli gospar Kandžilijer. (*ode*)



Pavle. Oh! U bolji čas nije mogao doć.

Luce. Homo u njega.

Šiško. Pođ'te kamo gò' hoćete, vrazi vas uzeli. Bjestije, hudobe, sotone! (*ode*)

Luce. Po Blaženicu! Činit ćemo ga dat nam pravdu! (*ode*)



TREĆI ČIN

Prvi prizor

Ulica s kućama, kao u ostalim prizorima.

Baldo, sam.

Ne hajem; neka me uhite ako me hoće uhitit. Poć ću u pržon; ma sakriven veće neću stat. Neću umrijet kontenat ako prije Ori ne dam prdeljusku. A Mrmošilu ću uho odsječ, makar me vrgli u tamnicu. U ovjezijek su vrata romazinom zatvorena, kako će bit i moja, hoće, ribe me ne jele. Brže su Luce i moja kunjada pošle uzgovorit za mene i za brata mi Tonka; a ove su bit će pošle uzgovorit za Mrmošila. Oto čujem njeku čeljad. Para mi se da za mnom vazda žbiri hode. Tiho, pokli ide Ore. Dođ, dođ, da te naučim što se vjerenicam pristoji.

Drugi prizor

Mada, Ore i Franica ogrnute rupcima te spomenuti.

Mada (*razdragano*) Baldo!

Ore. Dragi moj Baldo!

Baldo. Pođ'te s vragom!

Mada. Kome ti da pođe s vragom?

Baldo. S vragom pođ'te sve koliko vas ima.

Franica (*Baldu*) Pođ' ti s triš vragom.

Ore (*Franici*) Muči. (*Baldu*) Što ti smo mi učinile?

Baldo. Bit ćeš kontenta, otit ću u pržon. Ma prije nego otidem...

Ore. Ne dubitaj. Ništar neće bit.

Mada. Patrun Vice je tako rekao, neka se ne brižimo, er se će sve akomodat.

Franica. I da će Vičekandžilijer favoriškat nas.

Ore. More li se almanko uzaznat na koga se ijediš?

Baldo. Ijedim se na tebe.

Ore. Na mene?

Baldo. Jes, na tebe.

Ore. Što ti sam učinila?

Baldo. Što se ti imaš impačat u Mrmošila? Zašto š njim govoriš? Cijeć čega on dohodi vrtjet se oko tebe?

Ore. Oko mene?



Baldo. Oko tebe.

Ore. Tko ti je to rekao?

Baldo. Moja kunjada i moja sestra mi su rekle.

Ore. Laživice!

Mada. Laživice!

Franica. Nuti laživica!

Ore. Došao se intertenjat s Franicom.

Mada. A pâk je pošao sjest kala tvoje sestre.

Franica. Dosta je rijet er je Dživo pjantao Lucu.

Baldo. Pjantao je moju sestru? Zašto?

Franica. Cijeć Mrmošila.

Ore. I što ja u to uljezam?

Baldo (*Ori*). Mrmošilo nije došao govorit s tobom? Govorio je s Lucom? Dživo ju je pjantao?

Ore. Jes, uzaova, ali mi ne vjeruješ? Ne vjeruješ svojoj sjetnoj Ori, ka te toliko čuti; ka je toliko suza isplakala za te, ka cijeć tebe s nikijem ne opći?

Baldo. Što mi dake dohode govorit one kundurice?

Mada. Da nađu skužu za sebe, podvrgavaju nami.

Franica. Mi im nijesmo ništa učinile, a one nami navide.

Baldo (*s prizvukom prijtnje*). Neka dođu ovamo, samo neka dođu!

Ore. Muči er oto dohode.

Mada. Ni riječi sad.

Franica. Ne govorite im ništa.

Treći prizor

Pavle i Luce ogrnute rupcima, te spomenuti.

Luce. (*Baldu*) Što je?

Pavle (*Baldu*) Što ti činiš ovdje?

Baldo. (*ljutito*) Što mi ste došle rijet?

Luce. Čuj.

Pavle. Čuj, dođi sjemo, nu.

Baldo. Što ćete sad još inventat?

Luce (*zadihano*) Hodi sjemo sad, prješno!

Pavle. Pospješi, jadan ne bio!

Baldo. Što je? Što je sad novo iskrsló? (*približi se pa ga one prime između sebe*)



Luce. Idi tja odovle.

Pavle. Pođi se sakrit. (*u međuvremenu ostale dvije žene sa sebe skinu rupce*)

Baldo. Ovi čas ste mi rekle da nije ništar.

Luce. Ne uzda' se.

Pavle. One te hoće ruinat.

Luce. Bile smo na Sudu, i nas nije ktio ni slušat.

Pavle. Njih je primio, a nas bome otjerao.

Luce. I Ore je unutra u Vičekandžilijera stála veće neg uru robe.

Pavle. Jur te kondeno!

Luce. Dao je red da te uHITE.

Pavle. Pođi se sakrit.

Baldo (*Ori*) Kako? Jeda se u ovoj ulici ljudi ruinavaju?

Ore. Što je bilo?

Baldo. Hoćete li me ovdi držat da me činite uhitit?

Ore. Tko je to rekao?

Luce. Ja sam, ja sam to rekla.

Pavle. I znamo mi sve, sve mi znamo.

Luce (*Baldu*) Otidi tja odovle.

Pavle (*Baldu*) Otidi tja.

Baldo (*Ori*) Idem tja... ma mi ćete platit.

Četvrti prizor

Patrun Tonko i spomenuti.

Pavle. Mužu!

Luce. Brate!

Pavle. Otidi tja odovle.

Tonko. Mučite, mučite, ne bojte se, mučite. Došao je do mene patrun Vice i rekao mi da je govorio s gosparom Kandžilijerom, da se je sve akomodalo, da se more slobodno hodit.

Ore. Čujete li ga?

Mada. Jeda vam smo rekle?

Franica. Jesmo li laživice mi?

Ore. Jeda te mi hoćemo ruinat?

Baldo (*Pavli i Luci*) Ma što ćete sve još inventat, mahniture jedne?



Peti prizor*Patrun Vice i spomenuti*

Ore. Oto patruna Vice. Jeda se sve akomodalo, patrune Vice?

Vice. Nije se akomodalo ništa.

Ore. Kako, nije se akomodalo ništa?

Vice. Stvar je taka da oni tvrdoglavi tovar od Mrmošila nikako neće da se meu vami mir učini; a bez mira se ne more akomodat.

Pavle. Voh, čujete li?

Luce. Nijesam li vam ja rekla?

Pavle. Ništa im ne vjerujte.

Luce. Ništa se nije akomodalo.

Pavle. Nije sikuro da hodite okolo.

Luce. Pođ'te se subito sakrit.

Šesti prizor*Dživo i spomenuti*

Pavle. Oh, Dživo, što činiš ovdi?

Dživo. Činim što me je volja, oto što činim.

Pavle. (*za sebe*) (Oh! Još ga nije furija pasala).

Luce (*Dživu*) Ne strašiš se žbira?

Dživo (*Luci, bijesno*) Ne strašim se ničega. (*patrunu Vici*) Bio sam u Vičekandžilijera, on je poslao po mene; i rekao mi je da idem kud hoću i neka se veće ne ozirem.

Ore (*Luci*) Sad recite u čije se riječi more uzdat. (*Luci*) Nijesam li vam rekla er će Vičekandžilijer bit prignutiji na našu stranu?

Sedmi prizor*Zdur i spomenuti.*

Zdur. Patrun Tonko Konjestra, Baldo Srdela i Dživo Ukjata, ončas sa mnom dođite na Sud u gospara Kandžilijera.

Pavle. Oh, jadna ti sam!

Luce. Spačani smo!



Pavle (*Ori*) Otkle vam razlog da to govorite?

Luce (*Ori*) Po čem se morete uzdat u onu prdilokvencu od Vičekandžilijera?

Osmi prizor

Šiško i spomenuti.

Luce (*videći Šiška*) (Uh!)

Šiško. Tko mi bi učinio favor ter me informao?

Ore (*pokazujući Lucu*) Oto vam je ondi, prisvijetli. Ja ne znam ništa.

Luce. Što vi hoćete od našijeh ljudi? Što imate s njima činit?

Šiško. Ništa; da pođu sa mnom i neka se ništar ne straše. Galant sam čovjek. Impenjao se sam da se svađa akomoda, a gospodar Kandžilijer se spušta u mene da sve opravim. Nu, patrune Vice, pođite ve tražit Mrmošila i čin'te ga dovest u mene, a ako ne usktjebude milom, spovjeđ'te mu er ga ću ja činit doć silom.

Vice. Hoću, gospodar; tu sam kad je trijeba dobro učinit. Idem subito. Baldo, patrune Tonko, dođ'te sjemo er moram s vami govorit.

Tonko. S vami sam, prijatelju. Kad sam s vami, sikur sam. (*ode*)

Dživo (*za sebe*) (Brže se ja neću odijeljat od Vičekandžilijera).

Baldo. Ore, vidimo se.

Ore (*Baldu*) Ali se si najjedio?

Baldo. Nuta, koja koris? Falio sam, falio sam. Govorit ćemo. (*ode s patrunom Tonkom i s patrunom Vicom*)

Deveti prizor

Šiško, Franica, Luce, Pavle i Dživo (još i Ore pa Mada)

Franica (*Šišku, tiho*) (Recite, prisvijetli?)

Šiško (*Franici, tiho*) (Što je, kćerce?)

Franica. (Jeda ste š njime govorili?)

Šiško (Govorio sam š njime).

Franica. (Što je on rekao?)

Šiško (Za rijet pravo, nije mi rekao ni da ni ne. Ma mi se para da ne mrzi na dvjesta dukata).

Franica. (Vami se priporučujem.)

Šiško (Puštite mene da ja posao opravim). Nu homo, Dživo.

Dživo (*sprema se otići*) Tu sam s vami.
 Luce (*Dživu*) Patrune, jeda nećete ni malahno pozdravit?
 Pavle (*Dživu*) Gdje vam je kranca?
 Dživo (*prezirno*) Patrunice.
 Šiško (*Dživu*) Nu, pozdravi Franicu.
 Dživo (*ljubazno*) Lijepa djevojčice, pozdravljam vas. (*Luce mahnita*)
 Franica. I ja sinjoriju vostru, Dživo.
 Dživo (*za sebe*) (Od gusta tot u bradu Luci, baš godim; neka joj bude milo za drago. (*ode*)
 Šiško (*za sebe*) (A i ovo me divertiška). (*ode*)

Deseti prizor

Luce, Ore, Franica, Pavle i Mada.

Luce (*Pavli*) (Jesi li čula što joj je rekao? Rekao joj je lijepa djevojčice).
 Pavle (*Luci*) (Ma što ti hoćeš dat razumjet?)
 Luce (*glasno je oponašajući, kako bi je čuli*) A ona njemu? Sinjorija Dživo, sinjorija Dživo.
 Franica. Što je, gospo, rugate se mnome?
 Ore. Reci joj neka se ona samo čuva.
 Mada. Pokli ima čuvat svojega namuroza.
 Luce. Ja? Oh! O meni se ne ima što puno rijet: er u zle fačende ja ne uljezam.
 Pavle (*Luci*) Otidi tja, muči, ne impačaj se. Ali ne znaš tko su one? Muči.
 Franica. Što smo mi?
 Ore (*Madi*) Što si htjela rijet?
 Mada (*Ori*) Nu; tko je veće razuman, veće prihari.
 Luce. Oh, sved mudra kako sibilije! Djevojčice koje su razumne, patrunice, ostavljaju se tuđijeh vjerenika i ne krađu namuroze.
 Ore. Što ti sam ja ukrala?
 Luce. Dživo je moj vjerenik.
 Franica. Dživo te je abandonao.
 Pavle. Nije istina.
 Mada. Čule su cijele Pile.
 Pavle. Nuti koja si ti kundurica.
 Ore. Muč' tamo, šmiglinico.
 Luce. Čujte, koja divjaka!



Mada (*ironično i srdito*) Čujte, koja lijepa djevojčica!
 Luce. Bolja nego sestra ti.
 Franica. Nijesi denja ni ime mi mijentovat!
 Luce. Šporkuljo neboga!
 Ore. Kako to govoriš! (*primiču se narogušeno*).
 Pavle. Hoćete rukami igrat, da vas zamlatim?
 Mada. Koga?
 Ore. Po muku Božiju, čuva' se er te ću razdrpit, raskvartat, u peče učinit!
 Luce. Oh, koja zličina, koja gnùsničina!
 Ore (*lupne je po ruci*) Nu reci još štogodi!
 Luce (*digne ruke da bi se tukla*) Vuh!
 Mada (*gurajući Pavlu*) Udrite gori, na!
 Pavle (*gurajući Madu*) Što se tuj tiskaš?
 Ore. Na, na! (*stane udarati, pa sve stanu vičući udarati jedne druge,*)
 Sve. Na, na!

Jedanaesti prizor

Patrun Nikša i spomenute.

Nikša. Fefmajte, fefmajte, dene, dene, fefmajte. (*žene se nastave udarati sveudilj vičući. Nikša je među njima sve dok ih ne uspije razdvojiti, pa svoje potjera kući.*)

Mada. Imaš razlog. (*uđe*)

Franica. Ti mi ćeš platit. (*uđe*)

Ore. Sve ti ću kose iskubsti, čuva' se. (*uđe*)

Pavle. Prokletice! Da me ne boli ova ruka, brže bih te na tleh obalila. (*uđe*)

Luce. A vi, gosparu Karonjo, znajte, ako one ondi ne dovedem na pravdu, métat vam se ću glave jednim od onjezijekh pitara od kantorice, pak ćete vonjat mižešom! (*uđe*)

Nikša. Pod'te onamo, pi gada! Pvoplete dene, dene, svedj svadje, svedj smétje, svedj tješke. Dobvo veli pvovevbijo: dena – nesvijes, dena – boles; boles, nesvijes. (*uđe u kuću*)



Dvanaesti prizor
Soba u privatnoj kući.

Šiško i Dživo.

Šiško. Dođi sa mnom, ne boj se, tu nijesmo na Tribunalu, tu nijesmo u oficiju. Oto smo u kući jednoga gospara koji stoji u Manfredoniji, a u Grad dohodi dvaš na godište, ter kad ga nije, ključ ostavi meni; i sad sam u ovoj kući gospodar ja, i tu se ima remedijo nač za učinit mir meu vami, ter se imaju akomodat sve cance, pokli sam ja prijatelj svojijem prijateljem i drazi mi ste svikolici vi Pilari.

Dživo. Po vašoj milosti, gosparu Vičekandžilijeru.

Šiško. Dođi sjemo, er smo sami...

Dživo. Gdje su družu?

Šiško. Patrun Vice je pošao tražit Mrmošila pak će doć ovamo, pokli zna kamo ima doć. Patruna Tonka poslao sam u sebe u oficiju neka pozove moga slugu, er hoću da ti mir sidžilamo kojom gostaricom vina. A Baldo je, za istinu vam rijet, pošao zvat gospoju Madu i patruna Nikšu.

Dživo. Ma ako Mrmošilo ne usktjebude doć?

Šiško. Ako Mrmošilo ne usktjebude doć, činit ga ću dovest. Oršu, kad smo dake sami, odgovori mi kako valja na prepozit o kojem ti sam govorio. Gusta li te Franica? Bi li je za ženu uzeo?

Dživo. Za rijet vam pravu istinu, slabo me gusta i činim konat da ju ne bih za ženu uzeo.

Šiško. Kako! Nijesi mi jutros rekao tako.

Dživo. Što sam rekao?

Šiško. Rekao mi si: ne znam, napola sam dao penj. Pitao me si što ona ima od prćije. I ja sam ti rekao da ima dvjesta i veće dukata. Paralo mi se er je prćija komoda; paralo mi se er te djevojčica gusta. Zašto mi ćeš sad ugođaj ištetit?

Dživo. Prisivjetli, ništa ja ne mijenjam, prisvivjetli. Morate znat da se s Lucom, prisvivjetli, vijeram jesu dva godišta, a razijedit se i učinit što sam učinio učinile me su džiljozija i ljubav, pak ju sam pjantao. Ma imate znat, prisvivjetli, er ja Lucu ćutim, ćutim ju; a kad se čovjek razijedi, ne zna što govori. Jutros bih Lucu bio ubio, a malo joj sam ktio dat fastidija; ma kad promislim, zdravlja mi, prisvivjetli, ne mogu je se ostat; er ju ćutim, ćutim ju. Učinila mi je indžuriju; pjantao ju sam; ma srce mi izdrto skončava.

Šiško. Sad se si spomenuo galantarije! A ja poslao po gospoju Madu i patruna Nikšu da im uzgovorim o tomu ugođaju i u njih za tebe ištem Franicu.



Dživo (*s nelagodom*) Hvala, prisvijetli.

Šiško. Nećeš ju, dake?

Dživo (*kao gore*) Hvala vašoj dobrostivosti.

Šiško. Jeda hoćeš? Ali nećeš?

Dživo. Sa svijem respektom, neću, prisvijetli.

Šiško. Vrag ti u čerebru! Čin' da te zakolju, ja veće ne hajem.

Dživo. Kako to govorite, prisvijetli? Siromah sam, ubog sam ribar; ma sam čovjek pošten na stanu, prisvijetli.

Šiško. Žao mi je, er bi meni bio pjačer toj djevojčici muža nać.

Dživo. Prisvijetli, kompatiškajte me, da vas ne ofendžam, rekao bih vam dv'je riječi, prisvijetli.

Šiško. Reci: što bi mi ktio rijet?

Dživo. Dragi prisvijetli, molju vas, nemojte mi za zlo imat.

Šiško. Neću, neću ti za zlo imat. (*za sebe*) (Smagljiv sam čut što mi mni rijet).

Dživo. Govorim vam s velicijem respektom. Cjelivam zemlju kojom hodi gospar Vičekandžilijer; ma ako bih se ženio, ne bih ktio er se neki prisvijetli gospar za mojom domaćom briži.

Šiško. Oh, što je ljubežljiv ovi Dživo! Činiš me se smijejat, kako pravi gospar. Cijeć čega mniš da se ja ovoliko brižim za tom djevojčicom?

Dživo (*ironično*) U koju koris? Za činit dobro, za činit dobro, u koju koris?

Šiško. Onest sam mladić, ne indženjam se za družim pomoć da bih...

Dživo. Nu, u koju ve koris?

Šiško. Oh, lupežu jedan!

Trinaesti prizor

Patrun Vice i spomenuti, zatim Maro.

Vice. Tu sam, prisvijetli. Finalmente ga sam desponjao da dođe.

Šiško. Gdje je on?

Vice. Prid vrati od oficija; hoću li ga zazvat?

Šiško. Zazovite ga.

Vice. Maro, hodi sjemo k nami.

Maro. Tu sam, patrune. (*Šišku, pozdravljajući ga*) Prisvijetli.

Šiško. Približaj se.

Maro (*ponovno ga pozdravljajući*) Prisvijetli gosparu Vičekandžilijeru.

Šiško. Reci ve mi malahno, zašto ti nećeš učinit mir s ovjezijemi trima ljudmi, s



kojima si jutroska u kustijon uljezao?

Maro. Zašto me oni, prisvijetli, hoće asasinat.

Šiško. Kad ištu da učinite mir, brže te ne hoće omrcinit.

Maro. Oni su manigodi, prisvijetli.

Dživo (*Maru, prijeteći mu neka govori s poštovanjem*) Ola, pomalo, pomalo!

Šiško (*Dživu*) Samiri se. A ti govori skladno, ali te ću zabit u tamnicu.

Maro. Kako vi zapovijedate, prisvijetli.

Šiško. Jeda znaš er cijec kamenja koje si méto meritaš i da ti činim sudit; a pokli si na sud došao tjerat pravdu u zloj vjeri, er te će sentencija činit da platiš spenze?

Maro. Ja sam ubog čovjek, prisvijetli; ne imam od čega platit. (*Vici i Dživu*) Dođite amo, ubijte me; ubog sam, ubijte me.

Šiško (*za sebe*) (Ti si, braće, ubog od pameti. Ma u njega je njeko zločestvo, njeka vuhvenost od vražijijeh vraguličići).

Vice. Učinite mir i ustavite svađu.

Maro. Hoću bit sikur za svoj život.

Šiško. Dobro, i ja te ću asikurat. Dživo, davaš li meni ruku er ga nećeš stratavat?

Dživo. Ja davam, prisvijetli. Samo neka pušti s mirom Lucu ter se ne vrti po Pilami.

Maro. Meni ti, brajo, Luce nije ni na pameti, i ne vrtim se ondi cijec nje.

Šiško. Nego cijec koga se ondi vrtiš?

Maro. Prisvijetli, i ja sam spravan ženit se.

Šiško. Nu ve, reci, oršu. Koga imaš u tzejijeh stranah?

Maro. Prisvijetli...

Vice. Oru?

Maro. Majde!

Šiško. Da nije Franicu?

Maro (*smijući se*). Ha, ha! Indovinali ste, prisvijetli, bravo.

Dživo. Lažeš posrijed usta tvojijeh!

Maro. Zašto lažem?

Dživo. Zašto mi je rekla Franica, i gospoja Mada, i Ore mi je rekla, da si sjedao uz Lucu i tratao ju mjendulima bruštulanijem.

Maro. To sam učinio za despet.

Dživo. Kome?

Šiško (*Dživu*) Samiri se. Govoriš li zaisto da ćutiš Franicu?

Maro. Govorim istinu kako pošten mladić ki jesam.

Šiško. Uzeo bi je za ženu?

Maro. Kapero, da bih li je uzeo!



Šiško. A hoće li ona ktjet tebe?

Maro. Nuta, što pitate! Zašto me ne bi ktjela? Rekla mi je grubih riječi, jes, rekla mi je, tacizijeh da ih ne mogu ni izgovorit. A i sestra joj me je potjerala... ma kad uzbudem imat brodicu u portu, imat ću ju čijem mantenjat.

Šiško (*za sebe*) (Ovi bi džusto činio za Francicu).

Četrnaesti prizor

Patrun Tonko, Sluga s gostarama i spomenuti

Tonko. Tu je sluga, prisvijetli.

Šiško. Bravo, da! Kalaj te gostare i pođi u komin vidjet u oni ormarić, gdje ima žmula. (*sluga ode*)

Tonko (Kako ste, patrune Vice?)

Vice. (Dobro, dobro. Odkrile se su njeke stvari... Sve će na dobro svršit.)

Šiško. Maro, veselo, er hoću da se učini ti matrimonijo.

Maro. Dao Bog, prisvijetli!

Tonko. Ola, Maro, s kijem?

Šiško. S Francicom.

Tonko. A moj brat Baldo će oženit Oru.

Šiško. Tako valja! A Dživo će oženit Lucu.

Dživo. Ako dođe skrušena, more bit er ju ću oženit.

Šiško. Ostav'mo sve za sobom. Ne smije tuj bit oholasti i tvrdoglavstva. Imamo sklopit ti matrimonijo, i dođite sjemo svi, ter se će ovdi učinit pir. Ja ću provedžat spendzice, pak ćemo učinit večeru i festu i stat ćemo veselo.

Maro. Patrune Tonko, veselo.

Tonko. Veselo, patrune Vice.

Vice. Veselo.

Šiško. Nu, Dživo, i ti veselo!

Dživo. Tu sam, tu sam, nijesam skapulao.

Šiško. Oršu, učin'te mir.

Maro. Mir. (*zagrlj Tonka*)

Tonko. Mir. (*zagrlj Mara*)

Maro. Prijateljju. (*zagrlj Dživa*)

Dživo. Prijateljju. (*zagrlj Mara*)

Maro. Patrune Vice. (*zagrlj Vicu*)

Vice. Prijatelji, prijatelji.



Petnaesti prizor
Baldo i spomenuti

Maro (*skoči i zagrli Balda*). Prijatelju, mir, rođbino, prijatelju.
 Baldo. Ustavite se. (*Tonku*) Oh, koja vika! koja trjeska! Brate, ne mogu vam sve ni spovidjet.
 Šiško. Što je intravenjalo?
 Baldo (*govori o ženama*) One su urlale, kriještale, jedna drugoj potege davale, jedna drugu prdeljuskale, mlatile, landale, fjersale, korijepile se.
 Šiško. Tko?
 Baldo. Moja kunjada Pavle, Luce, gospoja Mada, Franica, Ore. Otidoh onamo, kako mi je rekao gospodar Vičekandžilijer. Nijesu me puštile u kuću, nijesu mi dale da uljezem. Ore mi je zatvorila balkon u facu. Luce veće neće Dživa. Viču jedna drugoj neka krepa; strah me je er se će nanovo stat mlatit.
 Dživo. Po muku Božiju! Kako je ona? Po muku Božiju! (*ode*)
 Tonko. Poć ću branit svoju domaću. (*ode*)
 Baldo. Igrat ćemo rukami, igrat ćemo rukami, šijunatu ćemo učinit. (*ode*)
 Vice. Fermajte, fermajte, nemojte se prečipitavat. (*ode*)
 Maro. Da mi nè tegnu u Francicu, e! Neka je pušte stat. (*ode*)
 Šiško. Prokleti bili, prokleti bili, prokleti bili! (*ode*)

Šesnaesti prizor
Ulica s kućama, kao u drugim prizorima
Luce i Ore na prozorima svojih kuća. Gospoja Pavle iznutra.

Luce. Što je? Nećeš veće moga brata? Nijesi ga ni denja.
 Ore. Oh! Malo mi je trijeba za nač boljega.
 Luce. Koga bi ti našla?
 Ore. Ma poteć mi će suzice!
 Luce. Malo ti je trijeba za učinit rimu, eto t' moje....
 Ore. Ali se ne zna er si ogota!
 Luce. Jes, bila bih da se nosim kako ti.
 Ore. Nu muči, ja sam skladna djevojčica.
 Luce. Da jesi, tako bi i operala.
 Ore. Šeta', muzuvjerico.
 Luce. Karljivico jedna.



Pavle (*glasno je dozivajući iznutra*) Luce, uljezi unutra, Luce.

Luce. Ti ćeš ve otit tja iz ove ulice.

Ore. Tko?

Luce. Ti.

Pavle (*iznutra*) Luce!

Ore. Ovo ti na! (*udara se u lakat*)

Luce. Idi u vraga. (*povuče se*)

Ore. Bijedna gnusničino! Što scijeniš s kijem imaš što činit? Ja se ću udat ikako; ma ti? Nećeš nać nikoga tko bi te ktio. Uh! Oto gdje je huda srjeća dovela onoga nesrjećnoga brižnika koji te je ktio; onoga potištenjaka kojega si imala na pjatu lardicom nazadjevna i s garofalići nakićena. Veće te neće, vidiš. Dživo veće neće tebe, vidiš!

Luce (*vratí se na balkon*) Ne hajem ja toga ništa, da me i hoće, ja neću njega.

Ore. Neće mačka larda.

Luce. Jes, jes, oženit će onu halavu smuguricu od tvoje sestree.

Ore. Uh, stav' pamet, čuva' se s tacizijem riječmi.

Pavle (*iznutra*) Luce.

Luce. Meni ih neće pomanjkat, ako usktjebudem.

Ore. E, znam, pokli ti imaš protetura.

Luce. Mući ve, er te ću činit pokusat što blebećeš!

Pavle (*iznutra*) Luce, Luce.

Ore (*rugajući se Luci*) Oh, umrijeh od straha!

Luce. Naučit te ću ja što je strah.

Ore. Kvakvakva, kokoda, kvakvakva.

Luce. Idem, er se ne denjam. (*povuče se*)

Ore. Otidi otele, otidi otele, nemoj činit šenu od ludaće. (*povuče se*)

Luce. (*vratí se zovući je nadimkom*) Pufičina.

Ore (*vratí se čineći isto*) Laprdona.

Luce. Pi gada. (*povuče se*)

Ore. Bezočnico. (*povuče se*)

Luce (*vratí se te joj kaže s ironijom i prezirom*) Ma koja dzoja sjajna!

Ore (*vratí se i kaže joj s ironijom i prezirom*) Ma koja rusica profumana!



Sedamnaesti prizor

Dživo, zatim Tonko i Baldo, te spomenuti.

Dživo (*Luci*) Što je? Što si rekla o meni i mojijem stvarima?

Luce. Pođ' s vragom. Pođ' se intertenjat s Franicom. (*ode*)

Ore (*Dživu*) Ne obadaj ju, er je mahnita.

Tonko (*Ori*) Koji je to način da je ovako strapacaš?

Ore (*Tonku*) Otidite, er ste svi vi zla čeljad.

Baldo. Ore, Ore?

Ore. Pođ' da te vragovi izjedu. (*ode*)

Tonko (*Dživu*) A ti da mi nijesi veće dohodio u kuću, er te neću.

Baldo (*Dživu*) I nemoj se ovuda smucat, er te nećemo.

Dživo. Džusto ću zato dohodit ovamo.

Baldo. Ako sam Mrmošilu obećao tojaga, tebi ih ću, vrag da te vazme, sikuro dat. (*uđe u kuću*)

Dživo (*napravi prezirnu kretnju kao da otresa šmrkalj*) Oto vam od mene, ja trativam.

Tonko. Na ribaricu mi veće ne dohodi; provedžaj si patruna, a ja ću sebi provedžat čovjeka. (*uđe u kuću*)

Osamnaesti prizor

Dživo, zatim patrunc Vice, zatim, Maro, zatim Šiško.

Dživo. Žabu mu indijanu! Njetko mi ima platit.

Vice. Dživo, kako si?

Dživo. Za rane Božije! Za rane Božije! Oružje, oružje na sunce!

Vice. Pođi tja, ludove. Nemoj se ruinavat.

Dživo. Neka me objese; ma ih, po muku Božiju, priđe hoću oborit tri ali četiri.

Maro. Tu sam. Kako ste?

Dživo. Oružje, trijeba je oružje uzet!

Maro. Ja ne znam ništa. (*odjuri te se žestoko sudari sa Šiškom, pa Šiško odgurne Maru te ga baci na pod*).

Šiško. Ah, bjestijo!

Maro. Pomaga'!

Šiško (*Maru*) Na koga se ijediš?

Maro (*ustajući*) On me hoće biti.



Šiško. Tko te hoće biti?

Maro. Dživo.

Dživo. Nije istina.

Šiško (*Dživu*) Otidi tja odovle, subito.

Vice. Ne ijedi se on na njega, prisvijetli; ijedi se na Balda i na patruna Tonka.

Šiško (*Dživu*) Otidi tja odovle, kad ti govorim.

Vice (*Dživu*) Oršu, homo, trijeba ti je obediškat.

Šiško (*Vici*) (Vodite ga odovle, patruna Vice, i neka bude uz vas, ter se fermajte na placi u barbijera ili u spičara, a bude li potrijeba i ako usktjebudem, pâk ću nekoga poslat po vas).

Vice (*Šišku*). (Bit ćete služeni, prisvijetli.) (*Dživu*) Homo.

Dživo. Neću poč.

Vice. Homo skupa, ne dubitaj se. Čestit sam čovjek; dođi sa mnom, ne dubitaj se.

Šiško. Nu, pođi š njim; i čini što ti reče patrun Vice. Imaj pacijencije i počekaj: er more bit da se će stvari učinit tako da uzbudeš kontenat i imaš kompenzacijon ku hoćeš.

Dživo. Priporučujem se vami, prisvijetli. Siromašan sam ali pošten čovjek, gosparu Vičekandžilijeru; vami se priporučujem, prisvijetli gosparu Vičekandžilijeru. (*ode s Vicom*)

Devetnaesti prizor

Šiško i Maro.

Šiško (*za sebe*) (Znam što bi se ktjelo da ih akomodam. Dobra peča bata. Ma bi se izgubio divertimenat.) Dođi sjemo, Maro.

Maro. 'Svijetli.

Šiško. Hoćeš li da uzgovorimo s tom djevojčicom i vidimo more li se učinit ti matrimonijo.

Maro. Dao Bog, prisvijetli! Ma je trijeba govorit s gospojom Madom, njezinom sestrom, i s njezinim kunjadom, patrunom Nikšom.

Šiško. Hoće li bit u kući ta čeljad?

Maro. Ne znam, prisvijetli. Ma ako hoćete da ih zazovem?...

Šiško. Brže uljezimo unutra.

Maro. Ja u tu kuću ne mogu uljesti.

Šiško. Zašto ne možeš uljesti?

Maro. Prisvijetli, ne prilikuje da djetić uljeza u kuću gdje ima djevojčica za udaju.



Šiško. Ma znam da se čeljad sveđer vagiđa.

Maro. Kad hodi po ulici, čeljad se vagiđa; pak trijeba pitat; a kad se upita, more se it.

Šiško. Pozovimo ih ondar na ulicu.

Maro. Ola, patrune Nikša, jeste li doma? Gospo Mada, ola.

Dvadeseti prizor

Gospoja Mada i spomenuti, zatim patrun Nikša.

Šiško (*za sebe*) (E! Neću se impačat s ovom gluhom).

Mada. Što je? Što hoćeš?

Maro. Ovdi je gospar Vičekandžilijer...

Mada. Prisvijetli, što zapovijedate?

Šiško. Kako ste? Nijeste veće gluhi?

Mada. Oh! prisvijetli, nijesam. Bila se sam nahladila. Ozdravila sam.

Šiško. Tako brzo?

Mada. U čas.

Šiško. Jes borami, er jučer oglušoste, da ne velim...

Nikša. (*Šišku*) Pvfivijetli.

Šiško. Promislio sam er bi bilo dobro da je tu i kuma Brontulona. Hoću vas pitat biste li udali Francicu.

Mada. Dao Bog, prisvijetli! Liberala bih je se volentijero.

Nikša. Ja joj tam, fvijetli, obećo sto dukata.

Mada. I još pešet koje smo akumulali.

Šiško. A ja joj ću darovat družijeh pešet.

Mada. Blaženi čas i hip! Jeda imate kigodi partit?

Šiško (*pokazuje Mara*) Gledajte: gusta li vas ovi partit?

Nikša. Mavo? Mavo? Kavljiv je, kavljiv je.

Maro. Ja ne disturbavam nikoga tko me pušti stat...

Mada. S to malo kaića, kako je ima mantenjat?

Maro. Ma ako dobavim brodicu?

Mada. A kamo ju ćeš odvest kad ne imaš ni kuće ni kućišta?

Nikša. Jeda tes nevjeftu vodit fpavat na bvoditu?

Maro. Tjih sto dukata morete zadržat za se; ter meni i mojoj ženi frankat spenze.

Šiško. Dobro veli, razumniji je nego sam scijenio. Možete ga njeko brijeme držat na stanu.

Mada. Dokle ve, prisvijetli?



Šiško. A konto tjeħ sto dukata, koliko bi ktio da ti frankaju spenze?
 Maro. Ne znam; alimanku šes godišta.
 Nikša. Pi! Pi! šes godišta? Pi!
 Šiško. Ti bi zaisto ktio malo pendžat.
 Maro. Recite vi, prisvijetli.
 Šiško (*Madi*) Nu, jeda za vas čini jedno godište?
 Mada (*Nikši*) Što veliš, patrune?
 Nikša (*Madi*) Fto ti veces, patfunice, fto ti veces.
 Maro. Ja sam kontenat od svega, prisvijetli.
 Šiško (*Madi*) Zovite djevojčicu. Čujmo što ona veli.
 Mada. Voh, Franice.
 Nikša. (*glasno doziva*) Fvanite, Fvanite.

Dvadeset prvi prizor

Franica i spomenuti, zatim Ore, pa Luce

Franica. Tu sam. Što hoćete?
 Mada. Jeda ne znaš?
 Franica. E! sve sam čula.
 Nikša. Bava! Tve je tpjavala, bava!
 Šiško (*Franici*) I onda, što velite?
 Franica (*Šišku*) Nješto bih vam rekla.
 Šiško. Tu sam.
 Franica (*Šišku*) (Nije se ufat u Dživa?)
 Šiško (*Franici*) (Rekao mi je da neće nikako.)
 Maro (*za sebe, ljutito*) (Jeda on njoj na uho šapće?)
 Franica (*Šišku*) Ma zašto?
 Šiško (*Franici*) (Zašto je namuran na Lucu.)
 Maro. Prisivjetli gospodaru Vičekandžilijeru.
 Šiško. Kâ je?
 Maro. Ktio bih bome čut i ja.
 Šiško (*Franici*) Nuta, pospješite. Hoćete li ga ali ga nećete?
 Franica (*Madi*) Što veliš, sestro? (*Nikši*) Što velite, kunjado?
 Mada (*Franici*) Što veliš ti? Hoćeš li ga?
 Franica. Zašto ne?
 Maro (*presretan*) Oh, blažen ti sam, ona me hoće, blažen ti sam!



Šiško. Djeco, kad te ja intvomecam u te ftvavi, netu tolike betjede i vaŕpvedante. Potpjefimo i utinimo ti matvimonijo.

Dvadeset drugi prizor
Ore i spomenuti, zatim Baldo.

Ore. Što je ovo? Franica se ima udat prije neg ja? Ja koja sam u gospockoj vesturi jesu tri godišta; a ona, koja je mlađa, ima se udat prije starije i bolje?

Nikša. Nu jef, jef, ima zavlog, jef.

Franica. Jeda si nenavidna? Udaj se. Tko ti brani da se udaš?

Nikša. Pvavo veli, pvavo veli, udaj se, ako se hoteš udat.

Mada. (*Ori*) Ti si vjerenika imala. Što te je tantalo da ga se odvrgneš?

Nikša. Ah! Fto?

Šiško. (*Madi*) Jeda joj vjerenik nije Baldo?

Mada. Jes, gosparu, Baldo.

Nikša. Baldo.

Šiško. Počekajte. Jeda je Baldo gori? (*prema njegovoj kući*)

Baldo. Tu sam, prisvijetli.

Šiško. Zašto se si najedio na Oru?

Baldo. Ja, prisvijetli? Ona je istrapacala mene; ona je otjerala mene.

Šiško. Čujete li, gospojo?

Ore. Ali ne znate da ijed čini oslijepit, da kadgodi ne znaš što govoriš?

Šiško. Čuješ li? Ona se veće ne ijedi. (*Baldu*)

Baldo. I ja sam taki er me brzo pasa.

Šiško. Oršu dake, stvar se je akomodala. Ako nećete da se Franica uda prije neg vi, vi dajte ruku Baldu prije nego ona da ruku Maru. (*Ori*)

Ore. Što veliš, sestro? (*Madi*)

Mada. Ti pitaš mene?

Nikša. Nu ve, Ore. Nu ve, nu ve (*veselo potiče Oru da se uda*).

Dvadeset treći prizor
Luce i spomenuti

Luce. Kako, čovječe od ništar! Gosparu bez reputacijoni, jeda bi imao toliku pre-
zuncijon da oženiš onu ondi koja nas je strapacala?



Šiško. (*za sebe*) (Bolje da ja mučim kako gospodar čovjek!)

Ore (*Luci, bijesno*) Što ti je to *onu ondi*?

Mada. E, nemojte da jedni druge razdrpimo.

Nikša. Ola, ola, pomalo, pomalo.

Baldo. Ja ne znam što rijet, ja ne znam što činit, ja se hoću oženit.

Luce. Najprvo se imam udat ja; i dokli sam ja u kući, druge kunjade neka ne dohode.

Šiško (*Baldu*) Nu zašto ne udate Lucu?

Baldo. Zašto ju je Dživo pjantao.

Šiško. Pođi onamo, Maro; idi na placu u barbijera; reci patruunu Vici da dođe sjemo i da dovede Dživa ovamo, ter neka dođe subito.

Maro. 'Svijetli, hoću. Franice, dohodim brzo, dohodim.

Luce (*za sebe*) (Sad kad se Franica vjerala s Mrmošilom, ja na nju cijec Dživa veće nijesam džiljoza).

Šiško. More li bit, žene, žene, da ne rečem što drugo, da hoćete učinit mir, da hoćete opet prijateljice bit?

Luce. Ako one nemaju ništa proc meni, ne imam ni ja ništa proc njima.

Šiško (*Madi, Ori i Franici*) Što velite?

Ore. Ja se učas obrnem, i ne drugo.

Mada. Ja? Kad me za kose ne potežu, nikom ništa ne govorim.

Šiško. A ti, Franice?

Franica. Po Blaženicu! Meni je drago sa svijem u miru stat.

Šiško. Nut žene, učinite mir, celunite se.

Ore. Ja hoću.

Luce. Tu sam.

Dvadeset četvrti prizor

Pavle i spomenuti.

Pavle. Što? Što činiš? Hoćeš učinit mir? S ovizijemi? S ovakom čeljadi?

Šiško. Oh! Jeda vi sad dohodite ugođaj ištetit?

Pavle. Čuđim se: one me su strapacale.

Šiško. Samirite se i vi, da napokon svršimo.

Pavle. Neću se samirit; još me boli ova ruka. Neću se samirit.

Ore (*za sebe*) (Da sam joj je alimanku stropijala!)



Dvadeset peti prizor

Patrun Tonko i spomenuti

Šiško. Ola, patrone Tonko.

Tonko. Prisivjetli.

Šiško. Ako svoju ženu ne persvadate da bude razumna...

Tonko. Čuo sam, čuo sam, prisvivjetli, čuo sam. (*Pavli*) Oršu, učini mir.

Pavle. Neću.

Tonko (*prijeteći joj*) Učini mir.

Pavle. Neću i neću.

Tonko (*vadi batinu*) Učini mir, kad ti velju: učini mir.

Pavle (*uvrijeđena, pride*) Hoću, hoću, mužu, učinit ću mir.

Šiško. Oh, tako valja! Oh, tako valja! Oh, tako valja!

Mada. Dođi sjemo, Pavle.

Pavle. Tu sam. (*zagrle se*)

Mada. I vi, djevojčice. (*sve se zagrle i poljube*)

Šiško. Tako valja, i živjele: ter nek potraje dokle se ne išteti.

Posljednji prizor

Patrun Vice, Dživo, Maro i spomenuti; zatim Sluga.

Vice. Tu smo, prisvivjetli.

Šiško. Oh! Pridite sjemo. Dživo, sad je brijeme da mi se kažeš hoć li dobro, ter da se kažeš er si čovjek.

Vice. To sam i ja rekao Dživu, er mi se para da se otresao i razumio što je razlog; pak ufam da će sve učinit što hoće prisvivjetli gospodar Vičekandžilijer.

Šiško. Oršu, dake, zaboravi sve. Budi opeta prijatelj svijemi i desponjaj se oženit Lucu.

Dživo. Ja, prisvivjetli? Neću je oženit, makar me objesili.

Šiško. Oh, lijepo, borami!

Luce (*za sebe*) (Da mi je oni bat za nakolečit ga kako bakalar!)

Pavle (*Dživu*) E, čuj: ako mniš er te će tokat Franica, vid', ona se ima udat za Maru.

Nikša. I ja joj davam fto dukata.

Dživo. Ja na nju ne mislim. Neka se uda za onoga tko ju hoće uzet.

Šiško (*Dživu*) A zašto veće nećeš Lucu?



Dživo. Zašto mi je rekla: pod' s vragom, to mi je rekla.

Luce. Oh, majde t'! A što si ti rekao meni?

Šiško. Oršu, tko hoće hoće, a tko neće neće, sam je sebi kriv. Kaogodi, vas dvoje, Franice i Maro, sjemo ruku.

Maro. Tu sam.

Franica. I ja sam tu.

Ore. Gosparu, ustavite se, er se najprvo imam udat ja.

Šiško. Oršu, Baldo, okoradžaj se.

Baldo. E, neću se činit molit.

Luce (*Baldu*) Gosparu, ako se ne udam ja, ne imaš se ni ti oženit.

Pavle. Ima razlog Luce.

Tonko. A što sam ja ovdí? Ja se ne imam intromecat? Sa mnom nitko ne mora govorit?

Šiško. Hoćete li da vam rečem? Pod'te s đavlom svi kolici ste, štufao se sam. (*napravi kretnju kao da će otići*)

Franica. (*Šišku*) Nu, nemojte sad otić.

Nikša. (*Šišku*) 'Svijetli.

Ore (*Šišku*) Neka stane.

Nikša (*Šišku, zaustavljajući ga*) 'Fvijetvi.

Mada (*Šišku*) Imajte pacijencije.

Šiško (*Luci*) Cijeć tebe ću spediškat sve druge.

Luce. Nu, presvijetli, nemojte me veće mortifikat. Neću da cijeć mene spediškate sve druge. Ako sam ja zla, neka to bude moja huda srjeća. Dživo me neće? Pacijencija. Što mu sam ja učinila? Ako sam štogodi rekla, on je meni rekao i gore. Ma ja ga ćutim i prostila mu sam; a ako on ne hoće prostit meni, to će rijet da me ne ćuti. (*plače*)

Pavle (*sućutno*) Luce.

Ore (*Dživu*) E, ona plače.

Mada (*Dživu*) Ona plače.

Franica (*Dživu*) Žao mi je er pateška.

Dživo (*za sebe*) (Vrag mi dušu ne uzeo! Da me nije sram!)

Mada (*Dživu*) Nu ve, more li bit er ti je srce tako krudelo? Bijedna! Pogledajte ju, i kamenu bi učinila tenerecu.

Dživo (*Luci, grubo*) Što ti je?

Luce (*plaćući*) Ništa.

Dživo (*Luci*) Nu ve, da' animo.

Luce. Što hoćeš?



Dživo. Što je ti cvil?
 Luce (*Dživu, strastveno*) Pse, asasinu!
 Dživo (*zapovjedno*) Muči.
 Luce. Ti me hoćeš ostavit?
 Dživo. Ti hoćeš da se ja desperam?
 Luce. Neću.
 Dživo. Hoć li me ćutjet?
 Luce. Hoću.
 Dživo. Patrune Tonko, gospojo Pavle, prisvijetli, s vašom ličencijom. (*Luci*) Da' mi ruku!
 Luce (*daje mu ruku*) Na.
 Dživo (*i dalje oštro*) Ti mi si žena.
 Šiško. Nu, lijepo! (*sluzi*) Voh! Pijavice?
 Sluga. Prisivijetli!
 Šiško. Pođi subito opraviti što ti sam rekao.
 Sluga. Subito. (*ode*)
 Šiško. Sad vas toka, Baldo.
 Baldo. Mene? Ma vid kako je lasno. Patrune Nikša, gospo Mada, prisvijetli, ako je vašoj milosti drago. (*daje ruku Ori*) Muž i žena.
 Ore (*Franici*) Oh, sad se udaj i ti, pokli toga veće ne hajem.
 Šiško. Maro, koga toka?
 Maro. Mene, sad sam ja prvi brod. Patrune Nikša, gospojo Mada, prisvijetli, s vašom ličencijom.
 Franica (*Šišku*) E, a prćija?
 Šiško. Gospar sam, ja ju vam obećavam.
 Franica (*Maru*) Na ti ruku.
 Maro. Živjeli!
 Nikša. Zivi bili i vefeli. Deno, i mene njeka vados obeselila.
 Sluga (*Šišku*) Svi su tu, kako ste zapovjedili.
 Šiško. Spozi, veselo. Spravio vam sam nješto za rinfreškat se; ovdje je par mužika; pridite sa mnom, er hoću da se divertiškamo. Homo, pak ćemo tance izvodit.
 Ore. Tu, tu, da' da tanačac izvedemo!
 Šiško. Jes, gdigodi vam se usktjebude. Animo, nosite stole nadvor. Čin'te da mužici pridu sjemo; a ti, Pijavico, pođi doma i donesi sjemo spendzu da festu učinimo.
 Luce. Jes, gosparu, tance vodimo, divertiškajmo se, er smo spozi; ma čujte, prisvijetli, ktjela vam bih rijet dv'jè riječi. Ja vam sam oblegana cijec onoga što ste za



me učinili, a i ove druge spoze vam su oblegane; ma mi je žao er ne bih ktjela da kigodi furistijer, kad otide s ovoga mjesta, o nami govori ter nas okolo zove karljivijemi Pilarmi; pokli to što ste čuli i vidjeli srjeća nehote u ove strane dovede. Mi smo skladne žene, i mi smo oneste žene; ma smo i vesele, i drago nam je veselo stat, i hoćemo tanačce izvodit, i hoćemo uzigrat. I hoćemo da svak more rijet: živjele Pile, živjele Pilarice! (Inako ga ćemo dat na pravdu!)



In coda: il testo del *tradattamento* e il suo *ritradattamento* scenico

La versione del testo qui pubblicata non è identica a quella recitata in scena dai brillanti attori comici dello spettacolo di Dolenčić, bensì conforme alla mia concezione ‘cinquecentista’ – dunque, ‘arcaizzante’, ma, per fortuna, come accennato in precedenza, meno estranea ai parlanti del croato standard odierno.

Nella “bella e ricca città” di Chioggia²², dominata da Venezia, sono presenti “il cetto nobile, il civile ed il mercantile”, ma sono i pescatori, la prevalente “gente volgare”, ad occupare il centro d’interesse nelle *Baruffe* goldoniane. Per i pescatori della localizzazione ragusea, un ideale ambiente urbano corrispondente mi è sembrato il sobborgo di Pile, una volta zona industriale (cfr. Bettarini 2021) popolata di pescatori, artigiani e operai, situato al di fuori della cinta delle mura occidentali della città e sovrastato dalle fortezze Lovrjenac (S. Lorenzo) e Bokar, quest’ultima più bassa. L’odonomastica del pittoresco quartiere nonché dei suoi dintorni, che ho incluso nel testo della localizzazione – i nomi delle vie, strade, insenature – comprende Kolorina, un’insenatura con porticciuolo e una viuzza il cui nome conserva oggi la memoria delle tintorie e degli altri impianti della produzione tessile; la via detta Tabakarija – nome che non ha nulla a che fare col tabacco, ma deriva da “tabak”, termine raguseo dello scotano, un arbusto le cui foglie venivano usate come materiale da concia – per il forte odore delle concerie che vi si trasferirono nel Duecento, bandite dal quartiere di Peline all’interno delle mura²³; Danče, una baia che oggi è uno dei luoghi preferiti dai bagnanti locali e dilettanti di pallanuoto, è menzionata nel *tradattamento* come porto provvisorio, prescindendo dai particolari macabri dei suoi usi passati. Infatti, sull’esempio della “lingua teatrale”, anche gli odonimi e i toponimi utilizzati in un testo scritto per le scene possono assumere valori fittizi e immaginari, dettati dalla memoria affettiva²⁴. Tra gli altri odonimi o toponimi, “Peskarija”, il mercato del pesce, si trova, invece, nel porto principale di Dubrovnik; vi ricorrono

²² “Ha un Governatore con titolo di Podestà, ch’è sempre di una delle prime case patrizie della Repubblica di Venezia, a cui appartiene. Ha un Vescovo, colà trasportato dall’antica sede di Malamocco. Ha un porto vastissimo, e comodo, e bene fortificato. Evvi il cetto nobile, il civile ed il mercantile. Vi sono delle persone di merito e di distinzione. Il Cavaliere della città ha il titolo di *Cancellier Grande*, ed ha il privilegio di portare la veste colle maniche lunghe e larghe, come i Procuratori di San Marco. Ella in somma è una città rispettabile; e non intendo parlare in questa commedia che della gente volgare, che forma, come diceva, i cinque sestì di quella vasta popolazione” (Goldoni 1954b: 829).

²³ Si vedano Vodopić 2004; <https://dulist.hr/ulicama-moga-grada-tabakarija-i-kolorina/362684/>; <https://blog.migk.hr/2025/05/24/tabak-nije-duhan/>.

²⁴ Danče servirono da patibolo specializzato per l’esecuzione capitale sin dal Medioevo e come luogo di confino o lazzaretto per i lebbrosi e gli appestati nel Quattrocento e oltre (cfr. Lonza 2002: 181-183).



i nomi di località a est di Dubrovnik, come Mlini e Čibača, e quello della cittadina di Cavtat (Epidauro) appare distorto dalla pronuncia di Fortunato/Nikša (“Tavtat”); il Cancelliere è di ritorno da Venezia, per la quale ho usato la forma ragusea più antica e peculiare (“iz Bnecijeh”).

Con una simile licenza sono state trattate le specificità folklorico-culturali delle *Baruffe* originali. Il divieto ai giovani di entrare in una casa “dove vi siano ragazze da maritare”, che viene richiamato da Toffolo nella scena n. 19 del III atto, è considerato “tradizione chioggiotta” da Corrain e Zampini (1964); essendo un atteggiamento conservatore del genere immaginabile anche nel contesto dei popolani ragusei, ho riportato tale usanza senza ulteriori approfondimenti etnografici. Invece del “rispetto della anzianità nella graduatoria dei fratelli da sposare” (*ibid.*), a tale norma, nelle *Baruffe*, si appellano sorelle che, come mi sono permessa di presumere, sarebbero approvate dalle popolane ragusee. Un peculiare costume locale implica il cosiddetto “donzelon”, che, secondo i commenti, sarebbe un tipo di vestito indossato dalle ragazze nubili da sposare, nel *tradattamento* viene reso come “gospocka vestura”, cioè ‘vestito da signora o nobildonna’, contando sulla supposizione che tale dettaglio non strida agli orecchi dei ragusei (o degli etnografi). Infatti, ‘vesta’ è il termine raguseo moderno per designare ‘abito da donna’, che nelle commedie darsiane non appare; tuttavia, nello *Zio Maroje* si trova un’occorrenza di “vestura”, pronunciata dalla cortigiana Laura – che parla icavo-ciakavo e non in raguseo, ma è interessata a farsi capire bene riguardo all’indumento fastoso dai ragusei che ha intorno. Non si è seguito l’esempio di Tijardović, il quale sostituiva la fabbricazione del “donzelon” proponendo (o forse inventando) un costume popolare diverso: una gonna appesa alla finestra per segnalare che in casa c’è una giovane in cerca di marito. Le zucche arrostiti a Dubrovnik non si vendono né, immagino, si sono mai vendute per strada; le ho sostituite con un assortimento di dolci ragusei (“kotonjate, mantale, mjendula bruštulanijeh”), escludendo però il marzapane, perché proibito dalle autorità come lusso eccessivo nel Cinquecento, anche se le *Baruffe* ragusee si svolgono in un indeterminato ‘tempo teatrale’; Dolenčić ne ha scelto soltanto le mandorle abbrustolite, rendendo omaggio a un luogo iconico della *Kafetarija*. Anche il dibattito sulla qualità e provenienza del tabacco, che ha un precedente divertente nella *Bottega del caffè/Kafetarija*, difficilmente potrebbe aver luogo ai tempi darsiani, essendo penetrato in Europa soltanto verso la fine del Cinquecento, benché coltivato dai Turchi nei Balcani e perfino nei pressi di Dubrovnik.

Cercando di assecondare al meglio la creazione teatrale e seguire il consiglio



goldoniano, ricorsi anch'io a un "accomodamento" riservato esclusivamente alla messinscena di Dolenčić. Poiché la parte del personaggio che nel testo goldoniano si chiamava Toffolo e nel mio *tradattamento* raguseo Maro (nome raguseo odierno ma consacrato nel rinascimento da *Zio Maroje* di Držić) era stata assegnata al brioso attore spalatino Stipe Radoja, proposi al regista di trasformarlo in un pescatore arrivato da Spalato, di nome Duje, e di rifare la sua parte nella parlata ciacava della Dalmazia centrale, inserendovi, tra l'altro, frammenti del *tradattamento* spalatino di Tijardović. Questo espediente – simile a modifiche previamente sperimentate in varie altre messinscene localizzate, non unicamente di commedie goldoniane (cfr. ad es. Mrduljaš 2002; Gašparović 2002; Radoš Perković 2013 e 2023) – permetteva all'attore di usare il linguaggio che gli veniva naturale e, nel contempo, di ottenere effetti comici addizionali dagli scontri e dagli attriti con i personaggi 'ragusei'.

Per quanto concerne i nomi dei personaggi, mentre Tijardović tendeva a mantenerli equivalenti a quelli goldoniani²⁵, nel presente *tradattamento* si è optato per l'uso esclusivo di nomi consacrati dalla consuetudine locale, sia orale che scritta, con una particolare attenzione alla tradizione drammatica. I membri delle due famiglie di pescatori, i loro amici e il Coadiutore del Cancelliere Criminale, hanno acquisito, nella mia raguseizzazione, nomi propri tipici delle usanze cittadine, che si trovano pure in alcuni testi drammatici e letterari da Držić a Vojnović, alcuni senza nessi con i nomi originali di Goldoni²⁶, altri invece dedotti dalle loro controparti italiane²⁷.

Il titolo di Coadiutore del Cancelliere Criminale²⁸ è stato tradotto come *Vičekand-*

²⁵ Ad esempio, nella traduzione di Tijardović Toffolo, cioè Cristoforo, è ribattezzato Krište, con un nome tanto inconsueto a Spalato quanto la sua variante Kriste a Dubrovnik; nel nuovo *tradattamento* raguseo si chiama Maro (ma, fattosi spalatino per lo spettacolo di Dolenčić, prende il nome Duje).

²⁶ Ad es., Vlaho (nome del patrono di Dubrovnik, cfr. Lonza 2019), Baldo, Nikša, Maro, Luce, Pavle, Made. Al personaggio del giurista Isidoro è stato attribuito un nome altrettanto ricercato: Šiško, un ipocoristico di Šišmondo. Entrambi i nomi fanno riferimento a Šišmondo Menčetić (in italiano: Sigismondo Menze, 1457-1527), nobile due volte eletto Rettore della Repubblica e uno dei primi petrarchisti croati, insieme a Džore Držić, che era lo zio del commediografo Marin.

²⁷ Vincenzo è diventato Vice; Checca, ovvero Francesca, è stata chiamata Franica; Titta Nane (Giambattista) ha preso il secolare nome raguseo equivalente di Giovanni, Dživo. Il nome di Ore è, da un lato, derivato da quello goldoniano, Orsetta (Orsolina); dall'altro, è servito a motivare la scelta di altri due nomi femminili, Pavle e Made; infatti, tutti e tre rinviano alle tre sorelle emblematiche, personaggi della seconda parte della *Trilogia ragusea* di Vojnović, intitolata *Suton* (*Crepuscolo*, secondo l'autotraduzione di Vojnović, cfr. Leto 2012: 263). Padron Toni sarebbe potuto restare Toni, ma ho preferito chiamarlo Tonko, in omaggio al grande attore di origine ragusea, Tonko Lonza, e insieme in ricordo del poeta e studioso Tonko Maroević, non raguseo ma legato a Dubrovnik grazie ai suoi impegni culturali.

²⁸ Per l'equivalente raguseo del Cancelliere Criminale sin dal Medioevo, si veda Lonza 1997.



žilijer, unendo il prefisso “vice-” al sostantivo utilizzato per designare il personaggio del notaio nella commedia *Arkulin* di Držić. L'appellativo che ho coniato, di natura altisonante e iperbolicamente burocratica, risulta più fluido rispetto all'ingombrante traduzione letterale (“pomoćnik Kancelara Kaznenog suda”), poiché si presta ad essere utilizzato dai popolani astuti in un tono di canzonatura sottile nei confronti del colto esponente del potere, che appartiene a un ceto superiore al loro, ma il cui prestigio è sminuito dal rango di supplente²⁹.

Le versioni ragusee degli involontari soprannomi icastici, che i personaggi si affibbiano a vicenda, vengono create in modo da ispirarsi approssimativamente, quando possibile, al significato originale³⁰; in alternativa, ne compensano l'opacità evocando la loro espressività fonica e comunque comica adattata al contesto culturale locale³¹.

Sin dalle prime consultazioni con il regista Dolenčić circa la “lingua teatrale” da adottare per il *tradattamento*, era chiaro che l'impegno della *tradattrice* era duplice: da un canto, applicare un programma linguistico coerente, attingendo materiali e norme dall'opera darsiana quale “ottimo modello” e base delle posteriori sovrapposizioni storiche, pur ricorrendo ad altre fonti – scritte e orali, raccolte dai contatti con parlanti nativi o pescate nei ripostigli della propria memoria di figlia d'arte – per i casi in cui, nel quadro del modello prescelto, non si

²⁹ Il personaggio originale rappresenta un ironico autoritratto dell'autore, che si disegna a volte esasperato dagli scandali e intrighi che deve risolvere, ma anche divertito e bonario nei confronti dei pescatori e delle loro famiglie. Nella messinscena di Dolenčić, il riferimento a Goldoni, evidentemente, viene meno; il personaggio, magistralmente interpretato da Marjan Nejašmić Banić, combina accenti burleschi e innocue allusioni politiche con la sua funzione drammaturgica di rimettere ordine nei disastri e assicurare un fantastico lieto fine, suggellando il vero “merito della commedia”, camuffato da “esatta imitazione della natura” (Goldoni 1954b: 830).

³⁰ Ad esempio, Toni Canestro resta Tonko Konjestra, come Vincenzo Lasagna rimane Vice Lazanja. I soprannomi derivati da nomi di pesci si trasformano in altri nomi di pesci: Beppe detto Cospettoni diventa Baldo Srdjelica; Titta Nane detto Moletto diventa Dživo Ukjata; il farfugliante Fortunato Baicolo (“Cefalo”) è Nikša Smudutina (aumentativo di smudut, ‘branzino’). I soprannomi femminili prendono di mira qualche difetto morale o tratto fisico: Lucietta Panchiana (“Parabolana”) si fa Luce Laprdona (variante offensiva di ‘ciarlona’, col vantaggio dell'allitterazione); Orsetta Meggiotto – Ore Galeta (pane giallastro di granturco, al posto del miglio); Pasqua Fersora (‘padella’, suggerisce il commento); ho preferito seguire la definizione della voce *fersa* del Treccani, ribattezzandola Pavle Pufičina (‘coperta di ferse, esantemi del morbillo’); Libera Galozzo diventa Made Kapunica. Il soprannome di Checca Puinetta (‘Ricottina’), la giovane presa in giro forse per la sua carnagione bianca, viene reso come “Provardura” (varietà di formaggio), parola nota solo a pochi ragusei di oggi, che pertanto fu sostituita dagli attori con “Beštijica” (‘Bestiola’).

³¹ I commenti non danno una precisa motivazione semantica sottesa al soprannome che Toffolo ripetutamente rifiuta come offensivo, Marmottina (senza accorgersi che, piuttosto, il suo cognome, Zavatta – in raguseo: Papučina – dà luogo a un gioco verbale da parte del Coadiutore, che lo associa a un difetto caratteriale, cfr. Goldoni 1954b: 856-858); il soprannome del suo equivalente raguseo evoca l'originale come onomatopea (Maro Mrmošilo, cioè uno che borbotta o borboglia), mentre quello spatatino dello spettacolo, Duje, viene detto Mandrilo – soprannome ingiurioso degli abitanti di Spalato, che però l'attore Radoja accettò con umorismo.



trovassero soluzioni soddisfacenti; dall'altro, tenendo presente l'autonomia con cui la traduzione sarebbe stata utilizzata nell'elaborazione della messinscena, fornire al regista e ai teatranti cataloghi di alternative lessicali ed idiomatiche di cui servirsi a volontà. D'accordo con il regista Dolenčić, l'attore Maro Martinović, raguseo nativo e figlio d'arte, nella sua veste di consulente linguistico, insieme agli altri componenti dell'ensemble nati o cresciuti a Dubrovnik, è intervenuto – come mi ero aspettata – nella morfosintassi della traduzione, colorando le antiche forme darsiane, più simili al croato standardizzato, con alterazioni dialettali – in buona parte dipendenti dall'afflusso di nuove popolazioni dal contado circostante, nonché dai contatti con la Dalmazia centrale – caratteristiche di un nucleo sempre più ristretto di parlanti novecenteschi che sono registrate anche nei testi drammatici novecenteschi a partire da Vojnović, compreso la *tradattamento* della *Bottega del caffè* ad opera di Frano Čale. Lasciando per lo più intatto il lessico e le frasi idiomatiche, molte delle quali trapiantate dalle commedie di Držić e palesi ai conoscitori del suo teatro, tali apporti non hanno intaccato l'insieme del *tradattamento*; semmai, hanno conferito al discorso dei personaggi un'impressione di spontanea contemporaneità – o un'illusione di “esatta imitazione della natura” (Goldoni 1954b: 830) – tanto da convincere il critico Tomislav Čadež a felicitarsi con la *tradattatrice* per aver conservato la ricchezza del linguaggio locale della città³².

La costante darsiana più meticolosamente osservata nella stesura del *tradattamento* raguseo riguarda la morfosintassi e si allinea alle distinzioni che, analizzando la neofranceseria già accennata di Paljetak, Lovrić Jović (2024) rileva rispetto a costellazioni morfosintattiche più tarde (specie della fine dell'Ottocento), nella versione di Paljetak arditamente giustapposte in un singolo testo. Per limitarmi a un elenco conciso di esempi più salienti, tengo a segnalare l'uso di forme non contratte dello iato nelle desinenze finali (“*imao*” e non “*imo*”; “*kao*” e “*non ko*”; “*dao*” e non “*dô*”; “*pošao*” e non “*pošo*”; “*posao*” e non “*poso*”; “*vezao*” e non “*vezo*”; “*uljezao*” e non “*uljezo*”, ecc.); l'eliminazione sistematica della iotazione iekava (“*gdje*” e non “*đe*”; “*spovidjet*” e non “*spovidet*”; “*srdjelica*” e non “*srdelica*”; “*djetić*” e non “*đetić*”; “*vidjet*” e non “*viđet*”; “*virtjet*” e non “*vrćet*”; “*potjerala*” e non “*poćerala*”; “*istjerat*” e non “*išćerat*”; “*ktjela*” e non “*ćela*”, “*ktio*” e non “*ćio*”; “*htjeli*” e non “*ćeli*”; “*ovdi*” e non “*ođe*”, ecc.); la seconda persona plurale del presente dei verbi con la desinenza -e, e non -u (“*ćine*” e non “*ćinu*”; “*govore*” e non “*govoru*”; “*dohode*” e non “*dohodu*”, ecc.); la forma “*ali*” (come

³² Si veda *Jutarnji list* - ‘Nejašmić Banić je postao zvijezda, a Radoja kao da je reinkarnacija Borisa Dvornika.’



particella interrogativa o come congiunzione ‘oppure’), e non “oli”, variante spagnola usata nello spettacolo. I romanismi dalla desinenza -ijon (e non in -ijun) sono sempre di genere femminile (“peticijon”, “kustijon”, “reputacijon”, “diskrecijon”, ecc.) e, come gli altri italianismi, preferibili se confermati dai testi darsiani. Tuttavia, eccezionalmente, vengono utilizzati italianismi non registrati da Držić, ma reperibili in altri testi drammatici o d’uso comune: “fatigati” (‘lavorare’) appare in Vojnović, mentre in Držić si trovano il sostantivo “fatiga” (‘sforzo, lavoro, impegno’) e il verbo pronominale “afatigat se” (‘sforzarsi’); “familja”; “kenova” (neologismo, giustificato dalla frase italiana d’uso corrente in Držić: “Che bone nove?”); “obadat” (‘far caso’), “vagiđat” (‘fare all’amore’), “kalature” (‘occhiaie’), “zamlatiti” e “oflimati” (‘picchiare’ e ‘schiaffeggiare’, dalla *Kafetarija*), “impicavat”, “mortifikat”, “strapacat”, “maltratat” (‘stuzzicare’, ‘mortificare’, ‘maltrattare’), “odeleskat” (‘sbattere’, parola tratta dalla commedia *Kate Kapuralica* di Stulli), “raskvartat” (‘squartare’), insomma, espressioni o registrate dal Bojanić e Trivunac 2002/2020, o documentate dai vari glossari pubblicati in rete, come <https://naskigovor.wordpress.com/tag/dubrovacki-rjecnik/>, o quelle che ho sentito pronunciare a più riprese da mio padre o da altri ragusei, nella comunicazione quotidiana o in scena. Un particolare gusto darsiano dà il *tradattamento* i costrutti e le forme imitati quasi per gioco, come “ne imam” (al posto di “nemam”, ‘non ho’) e “ne hoće” (invece di “neće”, ‘non vuole’, cfr. Lovrić Jović 2024: 116); l’ordine delle parole in cui l’enclitica pronominale precede quella verbale (cfr. *ivi*, 117): “Odgovorit vam ću”, “Sve ti ću spovidjet”; il presente perfettivo di verbi creato col prefisso uz- (cfr. *ibid.* e Rešetar 1933: 189), come “uzgovorit”, “uzbudē”, “uzmobudem”, “uskjtjebudem”, “uzaznat”; le congiunzioni “pokli” (‘perché, poiché’) e „er“ (‘che, come’), gli avverbi “brže” (‘forse’) e “veće” (‘più’), i lessemi oggi quasi dimenticati come “vuhven” (‘furbo, astuto’) o “múka” (‘farina’).

L’esubranza del temperamento mediterraneo condiviso dai personaggi goldoniani e ragusei, come pure l’espressività e la varietà lessicali richieste dallo spettacolo, mi hanno indotto a compilare talvolta liste di sinonimi, ricavati da Držić ma anche da altre fonti, per usarle soprattutto in riferimento agli scontri, agli scambi di insulti e, appunto, alle baruffe tra i personaggi. A proposito della parola “baruffe”, pur avendo contemplato una traduzione del titolo diversa da quella di Tijardović che contenesse un vocabolo decisamente raguseo (“směće”), che, purtroppo, rischiava di interferire con l’omografo “směće” (‘spazzatura’), mi sono rassegnata al titolo scelto dell’insigne precursore (*Ribarske svađe*). Ma non sono mancate occasioni per introdurre nel *tradattamento* goldoniano locuzioni e frasi prelevate dalle commedie darsiane, citazioni dirette che sembravano fatte su misura – o “imitar la



natura” (Goldoni 1954a: 830) – del nuovo contesto³³.

Redigendo queste righe, non ho potuto astenermi dall’usare un tono più personale di quanto il buon gusto non consenta. Concludo, pertanto, cercando di correggere almeno un po’ la troppa visibilità di *tradattatrice* qui dimostrata: tradurre, localizzare, adattare la commedia di un grande autore utilizzando frammenti sottratti a un altro grande autore (ma anche arrogarsi il privilegio di trattarne in pubblico) è una faccenda in uguale misura ancillare, anacronistica e appagante.

³³ Riporto qui pochi esempi: colpire qualcuno „da ti se svićnaci obrnu uokolo“ (‘tanto da farto veder tutti i candelieri girare intorno alla testa’); „ribe me ne jele“ (‘possa io non esser mangiato dai pesci’); „Majde t’ ga neću“ (‘non voglio e basta’); „A vazda im smo mi krive“ (‘danno sempre la colpa a noi donne’); „Lažeš posrjed usta tvójijeh“ (‘menti per la gola’); „ži mi ti“ (augurio: ‘possa tu aver vita lunga’); „obraz[u] od mrčarije“ (‘faccia di scellerato’); „srdaće mi je utrnuo“ (‘il mio povero cuore è tramortito’); „Dvigni se otuda, maganjo nesvijesna!“ (‘Levati via di qua, matta magagna!’); „Ovdi je trijeba sudom igrat“ (‘Qui bisogna minacciare col tribunale’); „Vraga ćete izjesti, er vas ću na pravdu“ (‘Vi mangerete un diavolo, che vi cito in tribunale’); „pošten na stanu“ (‘di buona famiglia’); „od vrazjijeh vraguličići“ (‘diavoletti del diavolo’); „imat viktoriju od neprijatelja“ (‘trionfare sui nemici’); „ni se mogoh odrvat“ (‘non potei resistere’); „od [koga] zlo govorit, er iz zlijeh usta ne more nego zla riječ izit“ (‘dir male di uno, poiché da una bocca cattiva non può uscir che male’), ecc.



BIBLIOGRAFIA

- BERTO, Graziella. 2004. "Il disagio della traduzione" in Derrida 2004. *Il monolinguisimo dell'altro o la protesi d'origine*. Trad. Graziella Berto. Milano: Cortina.
- BETTARINI, Francesco. 2021. "Gli opifici idraulici della prima manifattura tessile di Dubrovnik" in *Dubrovnik Annals* 25. 53-88.
- BOJANIĆ, Mihajlo e Rastislava TRIVUNAC. 2002/2020. *Rječnik dubrovačkoga govora*. Beograd: Institut za srpski jezik e SANU. Beograd. / Traslitteraz. e adattamento a cura di Nikola Tolja. Dubrovnik: Pubblicato in edizione propria.
- CORRAIN, Cleto e Pierluigi ZAMPINI. 1964. "Spunti folkloristici nell'opera letteraria di Carlo Goldoni" in *Lares* 30, 1/2. 15-25.
- CHIURAZZI, Gaetano. 2008. "Misera e splendore della decostruzione. La traduzione, lo scambio, la moneta falsa" in *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*. A cura di Paolo D'Alessandrio e Andrea Potestio. Milano: LED. 95-112.
- ČALE FELDMAN, Lada. 2012. "U san nije vjerovati ili što je Držiću Hekuba" in Ead., *U san nije vjerovati*. Zagreb: Disput. 109-131.
- ČALE FELDMAN, Lada. 2017. "Neznano er ime još slavno bit more. Hrvoje Ivanović/Ivica Boban: *Marin Držić - Viktorija od neprijatelja*, Dubrovačke ljetne igre 2017" in *Kazalište* 20, 71/72. 5-11.
- ČALE FELDMAN, Lada. 2025. *Molière ponovljen*. Zagreb: Disput.
- ČALE, Frano. 1958. "Goldoni presso i croati e i serbi" in Vittore Branca e Nicola Mangini (a c. di) *Studi Goldoniani. Atti del Convegno Internazionale di Studi Goldoniani, Venezia 1957*. Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale. 248-252.
- ČALE, Frano. 1968. *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*. Dubrovnik: Matica hrvatska.
- ČALE, Frano. 1968a. „Il Goldoni croato“ in *Studi goldoniani* 1. A cura di Nicola Mangini. Venezia: Casa di Goldoni. 35-46.
- ČALE, Frano. 1971. „Elemento alloglotto nelle commedie di Marin Držić (Marino Darsa, 1508-1567)“ in *Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo (BALM)*. Atti del IV Congresso dell'ALM. 13-15. Firenze: Olschki. 93-110.
- ČALE, Frano. 1984. *Izvor i izvornost. Poredbene studije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- ČALE, Frano. 1993. *Incontri croati di Carlo Goldoni*. Zagreb: Hrvatski centar P.E.N.-a.
- ČALE, Morana. 2008. "Mourning the lost aura? 'Illustratori attori e traduttori' and



- discursive subversion of the metaphor of motherhood” in *Pirandello Studies* 28. 7-37.
- DEANOVIĆ, Mirko (a c. di). 1972/1973. *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*. Stari pisci hrvatski, T. 36 e T. 37. Zagreb: JAZU.
- DERRIDA, Jacques. 1985. *La farmacia di Platone*. Trad. Rodolfo Balzarotti. Introd. Silvano Petrosino. Milano: Jaca Book.
- DERRIDA, Jacques. 1996. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*. Trad. Giovanni Scibilia. Napoli: Filema.
- DERRIDA, Jacques. 1999. “Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante'?”, in *Actes des quinzièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1998)*. Arles: Actes Sud. 21-48. (Poi in *Cahiers de l'Herne* 83: *Derrida*. A cura di Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud. Paris: L'Herne, 2004. 562-576).
- DERRIDA, Jacques. 2004. *Il monolinguisimo dell'altro o la protesi d'origine*. Trad. Graziella Berto. Milano: Cortina.
- DERRIDA, Jacques e Maurizio FERRARIS. 1997. “Il gusto del segreto”. Bari: Laterza.
- DEŽELJIN, Vesna. 2010. „Elemento alloglotto nella commedia ‘Dundo Maroje’ di Marin Držić e nella sua traduzione in italiano intitolata ‘I nobili Ragusei’” in Snježana Husić e Sanja Roić (a c. di) *Hrvatsko-talijanski književni odnosi. Zbornik 10. Stil i izvornost. Znanstveni skup u spomen na prof. dr. Franu Čalu (1927-1993)*. 243-264.
- DEŽELJIN, Vesna. 2015. „Le traduzioni di una commedia rinascimentale croata in italiano, in inglese e in polacco” in *Kwartalnik neofilologiczny* LXII, 2/2015
- DI CESARE, Donatella. 2025. “Traduzione e ospitalità” in *Sponde* 4/1. 1-25. <https://morepress.unizd.hr/journals/index.php/sponde/article/view/4828/5529>
- DI MARTINO, Carmine. 2008. “Il problema della traduzione. A partire da Jacques Derrida” in *Doctor Virtualis* 7, <https://doi.org/10.13130/2035-7362/94>.
- DI MARTINO, Carmine. 2009. “Tradurre è necessario, cioè (im)possibile” in Id., *Figure dell'evento. A partire da Jacques Derrida*. Milano: Guerini Scientifica.
- DRŽIĆ, Marin. 1987. *Djela*. Curatela, introduzione e commenti di Frano Čale. Zagreb: Cekade.
- DRŽIĆ, Marin. 2008. *Zio Maroje in Dundo Maroje, Uncle Maroje, Zio Maroje,...* U čast 500-godišnjice rođenja Marina Držića 1508-2008. Trad. italiana Lililana Missoni. A cura di Luko Paljetak. Dubrovnik: Matica Hrvatska – Ogranak Dubrovnik – Dubrovačke ljetne igre. 253-370.
- FOLENA, Gianfranco. 1983. “Una lingua per il teatro: Goldoni” in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino: Einaudi. 89-215.
- GAŠPAROVIĆ, Darko. 2002. “Čakavska riječ kazališna u riječkome glumištu” in



- Kazalište* (dossier “Dijalekti i govori u komediji”) 9-10. 150-157.
- GOLDONI, Carlo. 1955. *Lo scozzese. Commedia di cinque atti in prosa rappresentata per la prima volta in venezia l'Anno 1761* in Id., *Tutte le opere*. A cura di Giuseppe Ortolani. Vol. 7, seconda edizione. Milano: Mondadori.
- GOLDONI, Carlo. 1954a. *Opere: con l'appendice del teatro comico nel Settecento*. A cura di Filippo Zampieri. Milano-Napoli: Ricciardi.
- GOLDONI, Carlo. 1954b. *Le baruffe chiozzotte* in Id. 1954a. *Opere: con l'appendice del teatro comico nel Settecento*. A cura di Filippo Zampieri. Milano-Napoli: Ricciardi. 829-904.
- GOLDONI, Carlo. 1993. *Sedam komedija*. Trad. di Frano Čale. Zagreb: Durieux.
- GRGIĆ, Iva. 1993. “Goldoni Hrvatima – Hrvati Goldoniju” in *Dometi* 3-4. 63-67.
- GRGIĆ, Iva. 2005. “Prevođenje talijanske drame ili kako liječiti mediteranski kompleks” in Iva Grgić (a c. di) *Prevođenje kultura. Zagrebački prevodilački susret 2003*. Zagreb: DHKP. 57-65.
- KNUTSON, Susan. 2012. “Tradaptation’ Dans le Sens Québécois: A Word for the Future” in *Raw* 2012: 112-122.
- KREBS, Katja. 2012. “Translation and Adaptation – Two Sides of an Ideological Coin” in *Raw* 2012: 42-53.
- Leksikon Marina Držića s bibliografijom*. 2009. A cura di Milovan Tatarin, Slobodan Prosperov Novak, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Bibliografija a cura di Sonja Martinović. Zagreb – Dubrovnik: Leksikografski zavod Miroslava Krleže e Dom Marina Držića. <https://leksikon.muzej-marindržic.eu/>
- LEVINE, Michael G. 2022. “Translation, Transference, Trouvaille : Derrida’s ‘what is a “Relevant” Translation?’” in *Diacritics* 50, 3, 2022. 4-28.
- LETO, Maria Rita. 2012. “La pratica dell’autotraduzione nella letteratura croata” in *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*. A cura di Marcial Rubio Áquez e Nicola D’Antuono. Milano: LED. 257-269.
- LIPLJIN, Tomislav. 2002. “Kajkavsko narječje u kazalištu” in *Kazalište* (dossier “Dijalekti i govori u komediji”) 9-10. 120-127.
- LONZA, Nella. 2002. “La giustizia in scena: punizione e spazio pubblico nella Repubblica di Ragusa” in *Acta Histriae* 10, 1. 161-190.
- LONZA, Nella. 1997. *Pod plaštem pravde: Kaznenopravni sustav Dubrovačke Republike u XVIII. stoljeću*. Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku. 127-133.
- LONZA, Nella. 2012. “Saint Blaise, the Divine Patron of Dubrovnik, Guardian of its Liberty and Peace” in *The Collegiate Church of St Blaise in Dubrovnik*. 19-39.
- LOVRIĆ JOVIĆ, Ivana. 2014. *O starome dubrovačkom govoru nazbilj. Jezična ana-*



- liza dubrovačkih frančezarija*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- LOVRIĆ JOVIĆ, Ivana. 2024. "Frančezarije: čuvarice narodnoga jezika i njihov potomak iz 21. stoljeća – supostavljanje i suprotstavljanje" u Mirna Sindičić Sabljo, Cvijeta Pavlović e Vanda Mikšić (a c. di) *Molière u hrvatskoj kulturi, Zbornik radova sa znanstvenoga skupa Molière u hrvatskoj kulturi, Zadar 3. – 4. studenoga 2022*. Zadar: Sveučilište u Zadru. 97–131.
- MATIĆ, Tomo. 1906. "Molièreove komedije u Dubrovniku" in *Rad JAZU* 166. Zagreb: JAZU.
- Zagreb, 166, JAZU. Mrduljaš, Igor. 2002. "Glumište na materinskom jeziku. O narječjima i komediji" in *Kazalište* (dossier "Dijalekti i govori u komediji") 9-10. 116-119.
- MRDULJAŠ, Igor. 2002. "Glumište na materinskom jeziku. O narječjima i komediji" in *Kazalište* (dossier "Dijalekti i govori u komediji") 9-10. 116-119.
- MUHOBBERAC, Mira. 2002. "Dubrovački orlođo nikad ne faljiva. Što više na dubrovačku, to više publike" in *Kazalište* (dossier "Dijalekti i govori u komediji") 9-10. 128-133.
- OSTOVIĆ, Gordana. 2003. "Sršenova rekonstrukcija. Matko Sršen, *Pomet Marina Držića* (Kazalište Marina Držića, Dubrovnik)" in *Kazalište* 7, 13-14. 14-19.
- PALJETAK, Luko. 2015. *Molière – Paljetak: Šmigalove furbarije*. Dubrovnik: Matrica hrvatska, Ogranak Dubrovnik – Gradsko kazalište Marina Držića.
- PERKOVIĆ, Vlatko. 2002. "Kazalište srednjodalmantinskog čakavskog idioma" in *Kazalište* (dossier "Dijalekti i govori u komediji") 9-10. 134-149.
- RADOŠ-PERKOVIĆ, Katja. 2010. "Goldoni na hrvatskim pozornicama. Dopriнос Frane Čale u promicanju Goldonija u Hrvatskoj" in Snježana Husić e Sanja Roić (a c. di) *Hrvatsko-talijanski književni odnosi. Zbornik 10. Stil i izvornost. Znanstveni skup u spomen na prof. dr. Franu Čalu (1927-1993)*. 311-320.
- RADOŠ-PERKOVIĆ, Katja. 2011. "Commedie di carta. Considerazioni su alcune traduzioni goldoniane mai allestite in Croazia" in *Studia Romanica et Anglicana Zagrabiensia*, 56. 239-252
- RADOŠ-PERKOVIĆ, Katja. 2013. *Pregovori s izvornikom. O hrvatskim prijevodi-ma Goldonijevih komedija*. Zagreb: Leykam.
- RADOŠ-PERKOVIĆ, Katja. 2023. "Un omaggio a Goldoni a 230 anni dalla morte. Analisi di un adattamento croato della *Bottega del caffè*" in *Sponde* 2/2. 15-34. <https://morepress.unizd.hr/journals/index.php/sponde/article/view/4367/5097>
- RAW, Lawrence (a c. di). 2012. *Translation, adaptation and transformation*. London: Continuum.
- REŠETAR, Milan. 1933. "Jezik Marina Držića" u *Rad JAZU*, 248. 99-240.



- SINDIČIĆ SABLJO, Mirna, Cvijeta PAVLOVIĆ e Vanda MIKŠIĆ (a c. di). 2024. *Frančezarije: čuvarice narodnoga jezika i njihov potomak iz 21. stoljeća – supostavljanje i suprotstavljanje u Molière u hrvatskoj kulturi*, Zbornik radova sa znanstvenoga skupa Molière u hrvatskoj kulturi, Zadar 3. – 4. studenoga 2022. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- SKOK, Petar. 2008 (1930). “Držićev Plakir” in *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508.-2008*. A cura di Nikola Batušić e Dunja Fališevac. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. 138-162.
- SOČANAC, Lelija. 2004. *Hrvatsko-talijanski jezični dodiri (s rječnikom talijanizama u standardnome hrvatskom jeziku i dubrovačkoj dramskoj književnosti)*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- SRŠEN, Matko. 2001. *Pomet Marina Držića (rekonstrukcija)*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- SRŠEN, Matko. 2008. “Darsa – farsa” in *Kazalište* 33-34. 238-257.
- STUSSI, Alfredo. 1993. “Per il testo e la lingua delle commedie veneziane di Goldoni” in *Annali d’Italianistica* 11. 55-64.
- TATARIN, Milovan. 2001. “Ma oto vam Pometa! Matko Sršen: *Pomet Marina Držića (rekonstrukcija)*. Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2000.” u *Kazalište* 7-8. 209-211.
- TRIFONE, Pietro. 2000. “La riforma di Goldoni e la reazione di Gozzi” in *L’italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*. Roma: Istituti editoriali e poligrafici. 72-83.
- TRIFONE, Pietro. 2015. “Lingua e dialetto in Goldoni” in *In limine: quaderni di letterature viaggi teatri* 11. 197-202.
- VENUTI, Lawrence. 1995. *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.
- VODOPIĆ, Mato. 2004. *Đenevrija: pilarska pripovijest*. Dubrovnik: Matica hrvatska Dubrovnik.
- ZAMPIERI, Filippo. 1954a. “Introduzione” a Carlo Goldoni *Opere: con l’appendice del teatro comico nel Settecento*. A cura di Filippo Zampieri. Milano-Napoli: Ricciardi. VII-XXIV.
- ZAMPIERI, Filippo. 1954b. “Introduzione” a Carlo Goldoni *Le baruffe chiozzotte* in Id. 1954a. *Opere: con l’appendice del teatro comico nel Settecento*. A cura di Filippo Zampieri. Milano-Napoli: Ricciardi. 827-228.

Intorno alle *Baruffe chiozzotte* traslocate a Dubrovnik: la tradattrice a chi legge

RIASSUNTO

La traduzione localizzata delle *Baruffe chiozzotte* goldoniane nella parlata di Dubrovnik, realizzata da Morana Čale appositamente per la rappresentazione sotto la regia di Krešimir Dolenčić nell'ambito della stagione teatrale del Festival di Dubrovnik del 2025, occupa la parte centrale del contributo ed è corredata da una presentazione introduttiva e da una spiegazione di carattere tecnico-grammaticale inserita in coda, queste ultime sempre firmate dalla traduttrice/adattrice. Il testo prefatorio si propone di situare la traduzione-adattamento – designata col neologismo *tradattamento*, sul modello della parola inglese 'tradaptation' – nel contesto della secolare tradizione teatrale di Dubrovnik, originale ma anche ricca di *tradattamenti*, a partire dalle commedie di Marin Držić (in italiano Marino Darsa,) che inaugurarono il genere comico nel Cinquecento, alle franceserie che fiorirono nel Settecento, fino agli esempi più rilevanti di *tradattamenti* ragusei e croati, soprattutto goldoniani, degli ultimi cento anni. Dopo una rassegna ragionata dei modelli linguistici reperibili nella storia drammaturgica di Dubrovnik che potevano prestarsi come i più adeguati alla nuova raguseizzazione della celebre commedia di Goldoni, si argomenta l'adozione, da parte della *tradattrice*, del linguaggio cinquecentesco offerto dalle commedie darsiane quale scelta migliore sotto almeno due aspetti. Innanzitutto, il linguaggio darsiano garantisce, per vari motivi, un grado soddisfacente di comunicabilità tra lo spettacolo e il pubblico contemporaneo, raguseo o, più generalmente, croato, in coerenza con le idee sulla necessità di adattare il testo alla cultura e al gusto dei fruitori esplicitamente formulate da Goldoni. Inoltre, tenendo presente il documentato senso di disagio espresso dai ragusei negli ultimi decenni di fronte alla progressiva perdita della parlata ragusea, il modello letterario e teatrale più datato, e nel contempo meno sovraccarico di forestierismi rispetto alle sovrapposizioni culturali e lessicali posteriori, sembra, secondo l'opinione della traduttrice, favorire il bisogno collettivo di un recupero, più simbolico che probabile, di un fondo linguistico comune. La sezio-

PAROLE CHIAVE:

Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, traduzione nella parlata di Dubrovnik, *tradattamento*, *Bühnensprache* o lingua teatrale



ne conclusiva dà notizie sull'ambientazione ragusea, riguardanti gli antroponimi, i toponimi, gli elementi folklorici e culturali, il lessico e l'idiomatica. Viene messo in rilievo il riutilizzo di elementi citazionali tratti dalle opere drammatiche della tradizione ragusea, in modo particolare dalle commedie di Marin Držić. Infine, vengono segnalate le principali differenze fra il testo del *tradattamento*, caratterizzato da una posizione in apparenza arcaizzante, e le modifiche, per lo più di natura morfosintattiche, apportate dall'ensemble di Dolenčić al testo raguseizzato da Morana Čale.



About the *Baruffe chiozzotte* relocated to Dubrovnik: the tradaptator to the reader

SUMMARY

The localized translation of Carlo Goldoni's *Baruffe chiozzotte* into the idiom of Dubrovnik, carried out by Morana Čale specifically for the performance directed by Krešimir Dolenčić as part of the 2025 Dubrovnik Summer Festival theater season, occupies the central part of the contribution and is accompanied by an introductory presentation and a technical-grammatical explanation included at the end, both of which are signed by the translator/adaptor. The prefatory text aims to situate the translation-adaptation - designated by the neologism *tradattamento*, modelled on the English word "tradaptation" - in the context of Dubrovnik's centuries-old theatrical tradition, which is both original and rich in adaptations, ranging from the comedies of Marin Držić (in Italian, Marino Darsa), which inaugurated the comic genre in the sixteenth century, to the French-inspired works that flourished in the eighteenth century, up to the most relevant examples of Ragusan and Croatian adaptations, especially Goldonian, from the last hundred years. After a reasoned review of the linguistic models available in the dramaturgical history of Dubrovnik that could serve as the most suitable for the new Ragusanization of Goldoni's famous comedy, the argument is made in favour of the translator's adoption of the sixteenth-century language found in Držić's comedies as the best choice for at least two reasons. Firstly, the Darsian language guarantees, for various reasons, a satisfactory degree of communicability between the performance and the contemporary audience, whether Ragusan or more generally Croatian, in line with Goldoni's ideas on the necessity of adapting the text to the culture and taste of the audience. Furthermore, considering the documented sense of discomfort expressed by the Ragusan people in recent decades regarding the progressive loss of the Ragusan dialect, the more dated literary and theatrical model, while also being less overloaded with foreign terms compared to later cultural and lexical overlays, seems, according to the opinion of the translator, to favour the collective

KEYWORDS:

Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, translation into the dialect of Dubrovnik, *tradattamento*, *Bühnensprache* or theatrical language



need for recovery - more symbolic than likely - of a common linguistic background. The concluding section provides information about the Ragusan setting, regarding anthroponyms, toponyms, folkloric and cultural elements, vocabulary, and idiomatic expressions. It highlights the reuse of citation elements drawn from the dramatic works of the Ragusan tradition, particularly from the comedies of Marin Držić. Finally, the main differences are noted between the text of the adaptation, characterized by a seemingly archaizing position, and the modifications, mostly morphosyntactic, made by Dolenčić's ensemble to the Ragusanized text by Morana Čale.



CONSIDERAZIONI A DISTANZA SULLE PRIME RIFLESSIONI LINGUISTICHE DEL MANZONI AL PURISTA ANTONIO CESARI

EMMA MALASPINA

Università di Szeged
ziaemma87@hotmail.it

UDK: 821.131.1.09Manzoni,A.
811.131.1Cesari, A.
Preliminary communication
Primljen / Ricevuto / Received: 11. 11. 2025.
Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/Accepted for publication: 8. 12. 2025.

Questo intervento analizzerà il dialogo del Manzoni con il “capo riconosciuto dei puristi italiani, il veronese Antonio Cesari” (Vitale 2013: 120) nelle *Due Minute* di una lettera mai spedita (12 giugno 1827), e si pone l'obiettivo di mostrare non solo le novità ma anche l'esclusività della teoria linguistica manzoniana nel panorama ottocentesco. Egli dissertando sulla tradizionale dicotomia scritto - parlato (Lingua - dialetti), riconoscerà e promuoverà la vera essenza della lingua: l'oralità a base sociale. Il linguista *ante litteram* era arrivato primieramente a capire cosa fosse una lingua nella maniera generale e cosa fosse *la lingua italiana* nel particolare. Smantellerà infatti le convinzioni diffuse dissertando sul meccanismo dell'evoluzione idiomatica e mostrando come quello che tutti consideravano *Lingua* appunto, cioè il toscano letterario, era storicamente e naturalmente compromesso con gli elementi concreti di *oralità e dialetti*, nonché *Uso italiano*.

PAROLE CHIAVE:

Manzoni, linguistica italiana, dialetto, letteratura, uso

1. Introduzione

Il quadro delle posizioni linguistiche ottocentesche vedeva coinvolti puristi, classicisti e romantici. Il pensiero diffuso era quello dell'esistenza di una *lingua italiana* e *comune* depositata negli scritti canonici del Trecento (e/o del Cinquecento), si era convinti che l'acquisizione dipendesse dallo studio passivo di questi testi, e poca attenzione era rivolta all'uso corrente, orale e popolare (Vitale 1982, 2013; Marazzini 2002; Serianni 2013).¹

Tra la compagine di intellettuali coinvolti in una tale *questione*² della lingua Alessandro Manzoni si fa una figura preminente perché si colloca in una posizione diversa, quasi opposta,³ a quella dei suoi contemporanei (Vitale 1982, 2006; Nencioni 1959, 1985, 1987; Polimeni 2017, 2020).⁴ Egli fautore dell'*Uso*⁵ non poteva

¹ Ad eccezione dei romantici che prediligevano una maggiore libertà dalle restrizioni precettistiche tradizionali del culto dell'antico, e che riconobbero il valore delle parlate dialettali, chiamate a concorrere al ravvivamento della lingua e delle sue strutture, M. Vitale, *A. Manzoni, Scritti linguistici*, Torino Utet 2013, pp. 5-6; vi erano i classicisti come Pietro Giordani il quale affermò che i dialetti sono "tutti sufficienti all'uso domestico; tutti inetti anzi nocivi alla civiltà e all'onore della nazione", adeguati solo al "favellare degli idioti" (cioè "degli illetterati"), in L. Serianni, *Il Primo Ottocento*, Il Mulino, Bologna 2013, p. 80; o Vincenzo Monti che asserì "è tempo ormai di convincersi che non dal popolo, ma dai sapienti, non dal Mercato, ma dal Liceo, non dalla balia, ma dallo studio le lingue ricevono la debita perfezione: perciocché il bel parlare non è natura, ma arte; e le arti non s'imparano nella culla al canto della nutrice", V. Monti, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*. Volume primo [- 3. Par. 2.] Milano: dall'Imp. Regia Stamperia, 1817-1824, Vol I, p. XXXIX; o Michele Ponza secondo cui "far parlare gli uomini secondo la loro indole ed educazione: deliri!", M. Ponza, *Osservazioni filologiche sul Marco Visconti*, 1835 pp. 76. Lemblema dei puristi in Cesari secondo cui "chi vuole aver fama di buon dicitore" dovrà attingere dal "l'aureo secolo della lingua toscana", perché la qualità della loro lingua, e in generale di quella italiana, "tanto sarà [...] o buona o sconcia, quanto più o meno allo scrivere di quel secolo si rassomigli", A. Cesari, *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, Dionisio Ramanzini 1810, pp. 5-6.

² "Sintagma di ascendenza manzoniana", G. Polimeni, "Si tratta di somministrare un mezzo, e non d'imporre una legge"..., Atti del XVIII congresso dell'ADI, Roma 2016, p. 3.

³ È il Manzoni stesso ad esserne cosciente: "rintracciando le idee [...] e ponendole in carta sinceramente quali mi si presentano, mi trovo, nel vero, in opposizione con molti, ma non sono con alcun partito. [...] Le mie opinioni solitarie e spassionate potranno ben parere stravaganti o insulse, ma non provocatrici [...]. Ad ogni modo io son certo di porre attento studio a non darne cagione, e come che le cose vadano poi, questa coscienza è una buona consolazione", A. Manzoni, lettera al monsignor. Tosi (17 febbraio 1824), in *A. Manzoni, Scritti linguistici*, a cura di M. Vitale, *cit.*, p. 74.

⁴ Ma potremmo dire anche di tutta la tradizione precedente dato che "i precursori sono solitamente figure pallide, di un colorito che non si addice alla qualità del pensiero manzoniano", F. Bruni, *Per la linguistica di Alessandro Manzoni*, Bologna, il Mulino 1983, p. 110.

⁵ Sul piano letterario i risultati della sua teoria dell'uso furono quelli di aver saputo rintracciare e selezionare una lingua che accorciasse le distanze tra scritto e parlato, inaugurando una nuova strada per la scrittura. Famosissimo in questo senso il riconoscimento di uno dei suoi canonici 'oppositori': "le squisite brame di quel Grande, che è riuscito, con l'infinita potenza di una mano che non pare aver nervi, a estirpar dalle lettere italiane, o dal cervello dell'Italia, l'antichissimo cancro della retorica", G. I. Ascoli, *Proemio*, in *Archivio Glotologico Italiano*, Roma-Torino-Firenze, Loescher 1875, p. XXVIII.

credere che lo studio degli scritti passati fosse la soluzione più ragionevole, sia perché questo avrebbe significato fornire un modello di idioma morto e non vivo; sia perché non avrebbe tenuto conto, in una prospettiva generale d'apprendimento ed evoluzione linguistica, del modo concreto con cui gli italiani stavano provando a conquistare la loro lingua e raggiungere l'ideale di un idioma unico.

Il Nostro dissertando così sulla tradizionale dicotomia scritto - parlato (*Lingua* - dialetti),⁶ riconoscerà e promuoverà la vera essenza della lingua: l'oralità a base sociale. Smantellerà le convinzioni diffuse spiegando in maniera speculativa cosa sia una *lingua* e in modo particolare cosa sia la *lingua italiana*, e dimostrerà come quello che tutti i sistemi consideravano *Lingua*, cioè il toscano letterario, era storicamente e naturalmente compromesso con gli elementi concreti di *oralità* e *dialetti*, nonché *Uso italiano*.

Il presente intervento analizzando il dialogo del Manzoni con il “capo riconosciuto dei puristi italiani, il veronese Antonio Cesari” (Vitale 2013: 120), si pone l'obiettivo di mostrare tali novità mettendo in evidenza un dato nuovo della linguistica manzoniana: la vincolante posizione del *Dialectto/-i* nella formazione e nella storia dell'*Italiano*.⁷ In verità, questo saggio focalizzandosi sulle suddette intuizioni vorrà presentare il Manzoni come uno studioso rivoluzionario rispetto agli antichi ma anche avanguardista dei moderni. Il nostro linguista *ante litteram* concentrandosi infatti sulla lingua *parlata* si persuade che i dialetti, idiomi completi degli italiani, non solo non avrebbero mai potuto dileguarsi *hic et nunc*, ma in una tale situazione sociolinguistica, sarebbero stati i naturali referenti che avrebbero potuto colmare i vuoti di una lingua prettamente letteraria. Del resto, grazie agli studi

Sul piano speculativo egli aveva ben chiaro il concetto di *Uso* dalla tradizione precedente: quando si ammetteva che l'uso fosse arbitro, giudice e norma del dire, ci si riferiva all'idea di Orazio nell'*Ars poetica*, per cui la tradizione retorico-grammaticale interpretava genericamente l'uso come *cotidianus sermo*, con il rinvio alla lingua parlata, altri come *consuetudo bonorum* con il rimando alla lingua degli scrittori del canone classico. La cultura linguistica sei-settecentesca invece, pur asseverando dell'uso linguistico l'elemento sincronico e sociale, sembrava definire il concetto in maniera approssimativa e imprecisa, assoggettando il tutto all'autorità della cultura (letteratura), e alla forza della ragione (cause a-priori: analogia e etimologia). M. Vitale, *Scritti linguistici*, cit., p. 253.

⁶ Dall'unificazione politica italiana linguisticamente, con *parlato* si intendeva *dialetto* e con *scritto* si intendeva *italiano*. T. De Mauro, *Per lo studio dell'italiano popolare unitario*, in A. Rossi, *Lettere da una tatantata*, Argo, Lecce 1994, p. 116.

“Fino all'unità d'Italia e anche oltre gli abitanti delle varie regioni disponevano di due possibilità linguistiche alternative: l'italiano letterario per lo scritto e il dialetto locale per l'uso parlato”, L. Serianni, *Il Primo Ottocento...*, p. 76.

⁷ Nella fase matura della sua trattazione linguistica (1843-'59 circa) il Manzoni nella V redazione del suo trattato incompiuto il *Della lingua italiana* userà la parola *Italiano* per indicare la lingua sovraregionale e *comune*, che si era formata in Italia dall'adattamento dei dialetti al toscano-fiorentino, meccanismo agevolato dalla medesima origine latina dei codici territoriali. A. Manzoni, *Scritti linguistici*, cit., p. 351.



sull'acquisizione (De Marco 2002, Diadori-Palermo-Troncarelli 2016) e ai progressi novecenteschi sulla valutazione della formazione dell'italiano (Bruni 1984, Serianni-Trifone 1994, Loporcaro 2009, Grassi-Sobrero-Telmon 2012), noi oggi sappiamo che in un contesto bilingue (plurilingue) entrambe le parti concorrono nell'apprendimento influenzandosi a vicenda,⁸ esattamente come siamo coscienti del fatto che nel nostro caso *italiano* la lingua sia il frutto di un compromesso tra gli idiomi territoriali e la variante letteraria mutila in molte delle sue parti (Bruni 1984, Cortelazzo 1986, D'Achille 1990, De Mauro 1994, Berruto 2010). Tuttavia, non risulta sufficientemente noto che tali conclusioni furono descritte primieramente dal Manzoni perché il suo nome non è ancora anteposto, o contrapposto in maniera esauriente, a nessuno, o quasi, degli studiosi più importanti nella storia della linguistica italiana.⁹

Lo scrittore milanese esporrà le sue prime convinzioni in *Due minute* di una lettera al Cesari mai spedita (12 giugno 1827). Far retrocedere il pensiero linguistico manzoniano fino ai due abbozzi è molto importante perché in questa riflessione “intorno al tema del rapporto tra scritto e parlato”, si possono scorgere le novità di passaggio, che comunque conoscono una formulazione progressiva, e acquisiscono “un ruolo fondante nel pensiero dell'autore”, e “di qui filtrando” poi “nel dibattito sulla lingua tra Ottocento e Novecento” (Polimeni 2017: 418).

2. Dalla *Prima minuta*: affinità dialettali

La lettera è nata in occasione di una richiesta da parte del Cesari di un commento filologico sul volgarizzamento della *Vita dei SS. Padri* di Domenico Cavalca (1270-1342). Quando il Veronese chiede al Manzoni la critica, lo scrittore condi-

⁸ I dialetti per molti secoli, e fino a tempi recenti, con un lento restringimento dell'uso, sono stati le L1 degli italiani e l'italiano si è configurato come una lingua d'arrivo (o L2).

⁹ “Venti anni fa quando uscì il mio volume *Per una storia della ricerca linguistica* uno studioso americano, Leo Pap, in una recensione sulla rivista *Word* si stupiva che io avessi incluso passi di [...] Manzoni nella mia antologia [...] ebbi uno scambio di lettere con lui ma non so se io sia riuscito a persuaderlo e chissà se ancora si chiede perché ci sia anche Manzoni in un'antologia linguistica”, T. Bolelli, *A. Manzoni, La teoria linguistica*, in *A. Manzoni, 'L'Eterno lavoro'...*, p. 88.

“La prassi scolastica (anche quella universitaria; anzi, questa forse per prima) ha tramandato il mito della polemica Ascoli-Manzoni [...]. È lecito domandarsi oggi quale sia l'autentico divario che intercorre tra il pensiero manzoniano in fatto di lingua e quello dell'Ascoli, della sua scuola, ma anche dei precursori dell'approccio moderno alla linguistica e in generale allo studio del linguaggio. Non giova a questa lettura l'aver considerato Manzoni come intellettuale schivo, per scelta lontano dal dibattito, soprattutto in fatto di lingua”, M. Borghi *Manzoni e la scienza linguistica...*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Pisa, 12-14 settembre 2021, p. 1.



videva con questi la considerazione per cui la lingua toscana fosse la più *comune* in Italia perché diffusasi grazie alla letteratura, che fosse da accettare come lingua ‘nazionale’, e che andasse studiata nei testi trecenteschi e cinquecenteschi. Ciononostante, il Manzoni differisce nel principio perché lo studio di quei testi non doveva servire da passiva *imitatio* quanto piuttosto da modello in cui rintracciare e rivivificare un’utilissima parte di lingua odierna e condivisa, che finiva però per essere trascurata dalle scritture moderne.

Molta di questa lingua dei libri vecchi [...] è però vivissima nelle bocche della gente: e dove? Moltissima in Toscana, il che rivela assai;¹⁰ e molta molta in buona parte d’Italia, o in tutta, il che per un altro verso rivela pure assai assai.¹¹ E quei libri sono il miglior mezzo per farla tornar negli scritti (Manzoni 1827: 133).

Il Lombardo proprio dal momento in cui iniziò a scrivere il suo romanzo (1820-’21) aveva intuito una comunione lessicale e sintattica tra i dialetti:¹²

Alcuni de’ quali vocaboli e dei modi composti ancor più son tanto analoghi, tanto connaturali alla lingua più universale al di d’oggi in Italia, che ogni lettore che li legga la prima volta dicono addirittura quel che vogliono dire, e con una forza così propria, con una tale aria domestica che par piuttosto d’averli dimenticati che ignorati fin allora (Manzoni 1827: 130).

¹⁰ La lingua italiana è stata ufficialmente riconosciuta nella lingua Tosco-fiorentina.

¹¹ La teoria dell’adattamento idiomatico in veste tosco-fiorentina favorita dalla comune origine latina. Sia questo tema che quello della nota precedente saranno ripresi e approfonditi nel *Sentir messa*, opera manzoniana sulla lingua, inedita, scritta intorno al 1835. Lo scritto è in A. Manzoni, *Scritti linguistici*, cit. pp. 199-280.

¹² Prima tra milanese e toscano, da una lettera del Manzoni all’amico Tommaso Grossi (ottobre del 1827) sappiamo che aveva scelto due importanti personalità toscane, come aiuto di revisione del suo romanzo in veste tosco-fiorentina, Gaetano Cioni e Giovan Battista Niccolini. Nella lettera si racconta all’amico Tommaso Grossi come durante una delle tante discussioni intorno alla lingua, venne fuori la parola *impiparsene*, e di come il Cioni affermò che questa fosse nell’uso familiare fiorentino. Il Manzoni dice che provò piacere e sorrise, e che lo stesso sentimento aveva provato con il pisano Niccolini, in riferimento alla medesima parola. E confessa infine all’amico milanese come *impiparsene* non fosse altro “che un saggio dei tanti modi lombardo-toscani” che andava “raccolgendo”; Arieti, *Tutte le lettere...*, 1970, p. 435 e M. Vitale, 2013, p. 135. Poi coinvolge altri *parlari* della penisola, in una lettera del 10 agosto 1827 spedita da Genova a Luigi Rossari, il Lombardo con entusiasmo condiviso, e a prova di quel suo metodo di ricerca dice: “del qual me ti voglio pur contare una *vecchiatina* perché son certo che ne avrai gusto. Uno di quei due nominati in ultimo mi disse iersera d’aver trovato nella mia *opera* molti modi di dire ch’egli aveva fino allora creduti genovesi pretti. Poco mancò ch’io non gli gittassi le braccia al collo, e lo baciassi su l’una e l’altra gota”; C. Arieti, *cit.*, 1970, I, p. 425 e M. Vitale, *cit.*, 2013 p. 135. Per la collaborazione tra Il Manzoni e il Rossari si veda *Postille al Dizionario universale di Francesco D’Alberti di Villanuova* (Milano 1825), pubblicate a cura di S. Pacaccio, Centro di studi manzoniani, Milano 2014.



Allo stesso tempo aveva appurato come le stesse espressioni fossero presenti in quella letteratura dal 'tono medio' che aveva postillato alla ricerca di varianti vive e diffuse.¹³

Molto di questo capitale disperso, molta e poi molta lingua utile e dismessa affatto dall'uso comune o dall'uso delle scritture o poco usata o usata da pochi ci è però rimasta e nel libro ch'Ella sta per ripublicare e in altri di quel secolo, un po' in alcuni del seguente, assai in assai del decimosesto (Manzoni 1827: 127-130).

Tuttavia, a causa di una tradizione austera e severa che aveva mosso guerra a tutto ciò che poteva essere associato al parlato (cioè ai dialetti), questa lingua, come anticipato, finisce per essere ignorata dai moderni. "Mi pare" infatti "che la nostra potrebbe dirsi una signora trascurata e smemorata a cui si vuol restituire per forza il suo: quel suo, voglio dire, ch'essa ha, non abbandonato per riflessione, ma perduto per mal governo" (Manzoni 1827: 123).

Il Manzoni diventa così un linguista singolare nella compagine romantica, perché una volta verificata la sovrapposibilità idiomatica mantenutasi in diacronia e diffusasi in sincronia, nonché un'affinità tra scritto e parlato, *Lingua* e dialetti, che lui chiama "italianità intima",¹⁴ la considera uno straordinario vantaggio. Egli sembrava avere già chiaro il meccanismo della codificazione linguistica e si era persuaso che le similitudini avrebbero favorito la memorizzazione agevolando il cammino verso l'idioma unico. Difatti, dice che dallo studio di questi testi si potranno rivelare "parole e locuzioni" che si impiglieranno e si insinueranno nella "mente" d'ognuno "per l'analogia che hanno con quella lingua tal quale che pure ogni lettore possiede". Per cui, tantissime espressioni si dovranno solo ristudiare tanto da farle divenir di nuovo "lingua, lingua, dico, per tutti" (Manzoni 1827: 125).

¹³ Per il lavoro di ricerca sugli autori toscani e le postille manzoniane si vedano, Pietro Brambilla e Ruggero Bonghi, *Opere inedite o rare di A. M.*, vol. II, di 5 voll., Milano, Fratelli Rechiedei, 1883-1898; A. Stella, *In margine al secondo tomo degli -Scritti linguistici-*. In Manzoni *'L'eterno lavoro'*, cit., pp. 57-73; D. Martinelli, *Dalle orecchie di lettura ai collettori: nel cantiere manzoniano delle postille di lingua*, in "Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria", Rivista di studi di ecdotica e filologia d'autore, Unimi 2018.

¹⁴ Nonché "quella parte che la continuità storica dell'italiano rendeva tuttavia utilizzabile e la cui prossimità con l'origine comune neolatina faceva più largamente concorde nei dialetti", M. Vitale, *A. Manzoni, Scritti linguistici*, cit., pp. 120-121. Del resto, il Manzoni "diventava scopritore di caratteristiche profonde dell'intero 'sistema' linguistico italiano, si poneva in un certo senso come mediatore tra un passato a lungo ripudiato e un futuro allora imprevedibile: il futuro che oggi è presente", P. D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle Origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci 1990, p. 349.



Invero, l'acquisizione linguistica dipende sia da *fattori interni* che *esterni*, nel secondo caso rientra il rapporto tra l'apprendente e l'input, in cui lo stimolo potrebbe essere dato ad esempio proprio dallo studio dei testi (De Marco 2002: 56). In più, nel processo d'apprendimento da L1 a L2 maggiore sarà la distanza sociale e/o psicologica più limitata sarà l'acquisizione (Schumann 1978, in De Marco 2002: 56), se ne deduce che, al converso, così come il Nostro ha dedotto, maggiore è la vicinanza più incisiva sarà l'imitazione.¹⁵

Quanto il Manzoni afferma sulle parole e sulle locuzioni, cioè sul lessico, è valido anche per la sintassi. Si possono infatti rinvenire “da quelle letture” quei “costrutti” che insegnano quale dovrebbe essere l’ “andamento più naturale”, il tono “più atto all'espressione delle idee e dei movimenti dell'animo” (Manzoni 1827: 132).

Ma perché il Nostro tiene così tanto a sottolineare anche l'importanza della sintassi (“quanto non è stato detto” sui “costrutti”)? Perché cosciente di operare in una società intellettuale decisamente conservatrice che predilige l'uso di una lingua scritta, spesso morta, deve mostrare quale sia l'espressione che più si approssimi alla variante viva. Del resto, il problema di fondo dell'opposizione scritto - parlato (*Lingua* - dialetto/-i) risiedeva nel fatto che gli idiomi vivi fossero universalmente i dialetti, lingue appunto *tutt'intere* degli italiani.

Ogni dialetto (com'io credo, e del milanese poi ne son certo) ha molti modi espressivi, calzanti, i quali [...] danno in iscorcio tutta una sentenza, coi quali uno significa il suo sentimento, la misura del suo sentimento, ne fa sottintendere le relazioni più sottili, rappresenta [...] un momento dell'animo suo, in modo che a farlo con altre parole, non dico ci vorrebbe un discorso, ma dico che un discorso non ci arriverebbe (Manzoni 1827: 133).

Il Manzoni non può credere che ignorarli sia la soluzione più logica e opta anche in questo caso per la scelta vantaggiosa di rintracciare le similitudini. Difatti, nella costruzione e/o formazione della lingua italiana queste sarebbero servite a rendere “intero l'uso di quei modi che ha comuni colla lingua parlata”. Invero, *ren-*

¹⁵ Del resto, dialetto/-i e *Lingua* non erano solo in un tradizionale rapporto di L1 ed L2 ma erano agevolati dall'appartenenza allo stesso ceppo, quello latino, che aveva codificato formule simili sia nel lessico che nella sintassi. Si vedano F. Sabatini, *L'italiano dell'uso medio...*, p. 155; P. Benincà, *Linguistica...*, p. 532. Il Manzoni aveva ragionato molto su questo dato, si vedano sia le deduzioni in *I Modi di dire irregolari* (1825-'26), sia le postille alla Crusca Veronese (1825-'27), in A. Manzoni, *Scritti linguistici*, cit., pp. 84-118. Due studi a riguardo, A. Stella *In margine...*, cit. D. Isella, *Postille al vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, Centro nazionale studi manzoniani, Milano (2005).



dere intero l'uso significava anche “supplire, [...] tradurre per dir così molti” modi “che nella parlata son diversi”, nonché completarsi a vicenda e portare innanzi il processo di codificazione dell'italiano *comune*. Nelle idee del Nostro, a differenza di quelle dei contemporanei, scritto e parlato sono due modi che in fatto di lingua vanno di pari passo, in cui le varianti si influenzano, o “vogliam dire” forse che esse “non si modifichino a vicenda, che non vadano insieme più o meno?” (Manzoni 1827: 133-’34).

Del resto, in una società bilingue (plurilingue) dove vige un sistema dominante e uno dominato come nel caso di dialetto/-i e *Lingua* (parlato e scritto) c'è sempre uno scambio di tratti fonetici, lessicali, semantici, sintattici e morfologici (Weinreich 1974, in Grassi, Sobrero, Telmon 2012: 19-20). Il grado delle *interferenze* è condizionato da diversi fattori che nel caso concreto dell'*italiano* favorirebbero talvolta l'una e talvolta l'altra parte. Ad esempio è vero che il *rinforzo visivo* andrebbe a vantaggio della lingua scritta e letta rispetto a quella usata solo oralmente, ma il *coinvolgimento emotivo*, l'*utilità*, la *motivazione*, il *peso sociale* sarebbero andati tutti a favore dei dialetti (basti pensare al sopracitato passo manzoniano).

Ad ogni modo per ora “quei libri” vecchi rimangono “il miglior mezzo per farla tornar negli scritti [...], che con ciò non si viene tanto a risuscitar lingua morta, quanto a ravvivar gli scritti colla lingua del discorso” (Manzoni 1827: 133).

3. Dalla *Seconda minuta*: evoluzione linguistica, contaminazione e adattamento

Nella *Seconda minuta* il Manzoni riprende i temi del primo abbozzo ma approfondisce il discorso spiegando al Purista il motivo principale per cui i libri in fatto di conquista di una *lingua comune* siano un “mezzo e non” un “fine”. “Si proponga lo studio per solo rispetto della lingua: dico della lingua come esemplare [...] ma per conoscerne la storia, non per impararne la pratica” (Manzoni 1827: 126).

La lingua è per sua natura cosa *orale* e solo dopo, eventualmente, riverbero in uno scritto e nel nostro caso specifico per realizzare appieno l'ideale di *ravvivar gli scritti colla lingua del discorso*, si dovrà favorire senza remore il “consenso” popolare (o dialettal-popolare) e rifiutare tutto ciò che è fuori dall' “uso comune” (Manzoni 1827: 134).

Per spiegare le sue ragioni il nostro linguista dovrà fare un passo indietro, soffermarsi sul tema della “formazione della lingua”, e parlare di “quelle cento [...]



ragioni le quali fanno che si scemi”, “cresca” e “si muti” (Manzoni 1827: 130).¹⁶ Egli constata che la lingua italiana “altro non è che la latina alterata da barbarologismi, da neologismi, da idiotismi, e per giunta, anzi da grandissima parte da solecismi”.¹⁷ Si persuade così che l’evoluzione e la codificazione dipenda dal popolo che contratta nell’oralità le varianti, e asserisce che una qualsiasi locuzione data da tale *accordo* dovrà iniziare ad essere presa in considerazione al pari di altre già codificate.

E bisogna pur dire che di mano in mano che ognuna di queste novità aveva prevaluto contro il modo ricevuto prima, era cosa ragionevole adattarvisi, promuoverla, propagandarla: ché a dire altrimenti si verrebbe a dire che sarebbe stata invece cosa ragionevole ritardare la formazione della lingua che abbiamo poi avuta e che abbiamo (Manzoni 1827: 131).

Tuttavia, legittimare in questa maniera antipuristica l’*Uso* significava anche in quel preciso momento storico e in quella concreta situazione sociolinguistica, ap-

¹⁶ Il Manzoni aveva maturato una profonda coscienza storico-linguistica. Durante il viaggio in Toscana (1827) aveva conosciuto lo studioso toscano Pietro Bagnoli, professore di greco e di latino nell’Università di Pisa, e accademico della Crusca dal 1819. Quest’ultimo era informato del pensiero illuministico, ma anche munito di esatte vedute storiche sul rapporto tra il latino e i dialetti volgari. G. Nencioni, A. Manzoni e l’Accademia della Crusca, 1985. Il Bagnoli considera l’evoluzione della lingua a partire dal latino, sostiene che dopo l’espansione del dominio dei romani, dall’arte di corrompere venne fuori una lingua dalla fisionomia uniforme, e che da questi embrioni educati si svilupparono i germi dei dialetti. Inquadra poi con successo la posizione “del volgare italiano illustre”, dicendo che questa diversità si risolse grazie alla preminenza di uno fra tanti, per la fama letteraria di “quei primi che vi scrissero”, appunto, “dialetto toscano”. In più il Bagnoli sorprendentemente moderno, educato alla linguistica ideologia e illuminista francese, era persuaso dell’idea che la lingua la fa il popolo che la parla, e che il ruolo degli scrittori fosse relativo, per cui avanzava una visione sociale, di scambio e concordanza. L. M. Savoia, *Appunti su alcuni aspetti del rapporto fra questione della lingua e pensiero linguistico*, in *Lingua e dialetto: la situazione dialettale nell’area pesarese*, Atti del convegno (Pesaro, 26 ottobre 1982), a cura di L. M. Savoia, Comune di Pesaro, Pesaro 1984, pp. 1-28.

¹⁷ Per tutto l’arco della sua linguistica l’obiettivo del Manzoni non sarà quello di dedicarsi all’analisi storico-comparativa e ricostruttiva, quanto piuttosto persuadere nel riconoscere in questo rapporto evolutivistico il modo di funzionamento di un idioma, ed insistere sulla potenzialità sociale che diede vita a quell’*Italiano*, che dopo secoli di adattamento, si era formato diacronicamente e sincronicamente sul territorio nazionale. È il Manzoni stesso a tirarsi in causa, all’inizio del capitolo II del primo libro nella IV R (Manzoni 1974, p. 374) scriveva, “Noi cerchiamo ciò che fa essere le lingue quali sono, non ciò che possa averle fatte nascere: è questione di attuale sussistenza, e non d’origine. Non intendiam, dico cercar né come l’uomo possiede il linguaggio, né come, a linguaggio avviato, si formino, per mezzi naturali, lingue nove; questioni, l’una importantissima, l’altra interessante assai, ma dalle quali la nostra è del tutto indipendente”, M. Vitale 2013, *cit.*, p. 369. Tuttavia, “lasciando da parte la discussione delle “opinioni” sull’origine dell’italiano, Manzoni formula un’affermazione generale, che risulta in accordo con tutte le ipotesi storiche”, G. Polimeni, “*Un gran passo verso il consenso*”..., p. 437.

Per la storia dell’italiano si vedano F. Bruni, *L’italiano...*, *cit.*; G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Morfologia, e Fonetica*, Einaudi, Torino 1968; L. Serianni, *Lezioni di grammatica storica*, Bulzoni, Roma 1988.



provare senza discriminazioni tutte quelle formulazioni orali e dialettali che finivano per colmare tutte le mancanze letterarie.

E mi par pure che ogn'uomo, anche quegli che in fatto fosse disposto a biasimarne l'uso, per ciò solo che li trova strani, [...] dovrebbe [...] anzi consentire [...] che vengano adoperati, se significano un'idea, o un'inflessione d'idea, [...] un intento che non sia significato da altri ora in uso" e che si possa "stampare apposta, o a togliere da una lingua straniera, o da un dialetto (Manzoni 1827: 131).

Questo processo non si disgiunge da quello principiato nella *Prima minuta* sul lessico e sulla sintassi e lo completa. Nella mente del Manzoni i dialetti in quanto lingue (*complete*) dell'uso fungeranno sempre da modello di raffronto e finiranno inevitabilmente per influenzare la *Lingua*, soprattutto quando il parlante si troverà di fronte ad un "vuoto oggettivo", cioè quando nel lessico mancherà il referente unico¹⁸ e nella sintassi il modello rimarrà l'inanimata scrittura. D'altronde, "quando la lingua non offre un esatto equivalente, allora la voce dialettale s'impone di necessità. Vi sono molti oggetti e molte azioni correnti inesprimibili in italiano" (Cortelazzo 1986: 28).

4. Conclusioni

Grazie ai primi e quasi timidi commenti sintetizzati al purista Antonio Cesari nelle *Due minute* di una lettera mai spedita il Manzoni ci informa di quali fossero i cardini su cui si svilupperà tutta la sua teoria linguistica: pari attenzione rivolta sia all'oralità, cioè ai dialetti, che alla *Lingua*, cioè al Tosco-fiorentino; intuizione della sovrapposibilità idiomatica in lessico e in sintassi da accreditare come arma vincente nella strada verso l'italiano *comune*. Tale consapevolezza dovrebbe gettare nuova luce sui principi della linguistica manzoniana consegnando ai *Dialetti* una posizione da primato accanto al *Tosco-fiorentino* e aprire nuove interpretazioni sui suoi scritti futuri. Difatti, nelle trattazioni successive persisterà nell'idea di riva-

¹⁸ "Interi settori di esperienza a metà Ottocento cadevano fuori dalle possibilità linguistiche dell'italiano, con il quale era possibile riferirsi [...] parlando non già italiano, ma qualcuno dei diversi dialetti della Penisola", De Mauro, *Storia linguistica...*, 1991, p. 30. "Il lessico familiare è rimasto una terra di nessuno, che ciascuno occupa, necessariamente, col proprio patrimonio tradizionale [...] concedendo legittimità alle denominazioni regionali", M. Cortelazzo, *Avviamento...*, cit., p. 29.



lutare le moltissime parole e locuzioni depositate in quegli scritti perché “vicine (comparativamente)”¹⁹ a quella “accettazione universale” che identifica con l’uso vivente.²⁰ Dissenterà ancora sul rapporto indissolubile tra scritto e parlato e dimostrerà definitivamente di avere abbattuto la più grande assurdit  purista e di tutti coloro che “n  si curano [...] di confutare, n  manco di discutere una tale sentenza” (Manzoni 1831, ’32: 168). Fino ad allora si era posto “il problema” della lingua “solo in relazione agli scritti” e il Cesari non si era interrogato effettivamente su “come (gli uomini) parlano [-essero]?”. Di contro, il Nostro convinto che “le lingue” non possono essere considerate “come cosa che esca tutta da’ calamai”, suggerir  la soluzione moderna di osservare la lingua “dove ella sia davvero” (Manzoni 1830: 181), dunque nell’oralit  dialettal-popolare (o *Uso*).

I principi esposti nelle due *Minute* della lettera al Cesari non sono solo il primo segno di una teorizzazione linguistica rivoluzionaria e controcorrente, democratica e sociale, ma anche un’anticipazione considerevole del futuro spiegare il meccanismo della codificazione e acquisizione linguistica in generale, e dell’italiano in particolare. All’interno di un contesto plurilingue le due parti si condizionano a vicenda e attraverso la negoziazione sociale raggiungono un compromesso, *accordo*. Del resto, il Manzoni sostenendo che una lingua per sua natura esige il *consenso*, che in un qualsiasi “contrasto”, sia esso di natura diamesica, diacronica o sincronica,   “sempre da preferir quello che   pi  presso a questo consenso generale”, perch  la caratteristica fondamentale di un idioma *comune*   quella di avere “il maggior numero possibile di modi universalmente accettati”, senza dare troppa importanza da “dove” la variante “sia venuta o venga” (Manzoni 1827: 131), dimostra di essere il primo linguista del tempo ad essere arrivato primieramente alla conclusione di valutare il fatto che se una voce fosse in uso, voleva dire che avesse superato il vaglio della contrattazione sociale, unica via della legittimazione linguistica (Coseriu 1952, 1971; Nencioni 1989; Serianni 2006); ed il primo ad avere avuto un atteggiamento non puristico-censorio ma descrittivo-esplicativo (SgROI

¹⁹ Sovrapponibilit  dei significati dialettali.

²⁰ Si vedano ad esempio *Le due minute della Lettera al Tommaseo* (1830) in cui sosterr  “scrivendo toscano, scrivevano pure in grandissima parte italiano, usavano cio  voci e locuzioni vive, una gran parte, in molti, o in tutti i dialetti d’Italia: sia col nome del cielo; nessuno   pi  di me persuaso di questa verit  importantissima, dalla quale si pu  cavare importantissime conseguenze”, A. Manzoni, *Lettera al Tommaseo*, in *Scritti linguistici*, cit., p. 155; o *Il Sentir messa* (1835), prima opera sulla lingua in cui svilupper  in maniera sistematica tutte le sue considerazioni, in A. Manzoni, *ibidem*, pp. 199-280. A tal proposito rimando ad un mio intervento, E. Malaspina, *Lo status della lingua italiana nelle idee di A. Manzoni. Per una semantica a favore dell’Uso*, Atti della Conferenza Internazionale “Lingua, Letteratura, Storia e Cultura Italiana: Incontri nello Spazio Reale, Virtuale e Immaginario”, Novi Sad il 20 e 21 maggio 2023, ora disponibile online sul sito della rivista <https://doi.org/10.19090/gff.v49i4>



1995: XVII). In più, nel nostro caso concreto i dialetti sono l'anima della società italiana, bagaglio e patrimonio intrascurabile anche nella sua prerogativa linguistica,²¹ sarebbe stato dunque naturale considerare il fatto che nella strada verso l'unificazione avrebbero avuto un ruolo importante accanto al Tosco-fiorentino.²² La *Lingua* era implicata con gli idiomi locali e il Manzoni linguista aveva capito come non vi fosse altra soluzione se non quella di un adattamento graduale alla situazione sociale.

²¹ Il pensiero moderno del Manzoni “ben si accorda [...] con l'insistente rivendicazione, fatta anche ai nostri tempi, del dialetto (e delle tradizioni popolari) come patrimonio vivo della personalità individuale e della comunità: la perdita o la marginalizzazione del dialetto [...] è una menomazione della personalità”, F. Bruni, *L'italiano...*, 1984, p.113.

²² Caratteristica della storia linguistica del nostro paese è l'impossibilità di tracciare rigide demarcazioni tra storia della lingua e dialettologia, e non v'è storico che non abbia dovuto confrontarsi con temi dialettologici. L. Serianni, P. Trifone, *cit.*, p. XXII.



BIBLIOGRAFIA

- ALTIERI BIAGI, Maria Luisa. 1987. *Semantica e sintassi dell'aggettivo nei "Promessi Sposi"*, in *Manzoni 'Eterno lavoro'*, Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni (Milano, 6-9 novembre 1985). Milano: Centro Nazionale di Studi Manzoni, 255-285.
- BENINCÀ, Paola. 1994. *Linguistica e dialettologia italiana*, in *Storia della linguistica*. A cura di G. C. Lepschy, volette III. Bologna: Il Mulino.
- BERRUTO, Gaetano. 2010. *Prima lezione di sociolinguistica*, Bari: Laterza.
- BOLELLI, Tristano. 1987. *Alessandro Manzoni: la teoria linguistica*, in *Manzoni 'Eterno lavoro'*, cit., 75-90.
- BORGHI, Margherita. 2021. *Manzoni e la scienza linguistica: una lingua comune per un romanzo da leggere, da ascoltare e da ricordare*, in *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Pisa, 12-14 settembre.
- BRUNI, Francesco. 1983. *Per la linguistica di Alessandro Manzoni*. Bologna: Il Mulino
- BRUNI, Francesco. 1984. *L'Italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*. Torino: Utet.
- CESARI, Antonio. 1810. *La Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*. https://archive.org/details/bub_gb_MoHZxJcTbHgC/page/n3/mode/2up
- CORTELAZZO, Manlio. 1976. *Avviamento alla dialettologia italiana*. Vol. III *Lineamenti di italiano popolare*. Pisa: Pacini.
- DARDANO, Maurizio. 1987. *Manzoni e i grammariens philosophes*, in *Manzoni, cit.* 177-216.
- DE MAURO, Tullio. 1994. *Per lo studio dell'italiano popolare unitario*, in A. Rossi, *Lettere da una tatantata*, Lecce: Argo, 111-138.
- DE MAURO, Tullio. 1991. *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bari: Laterza.
- D'ACHILLE, Paolo. 1990. *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle Origini al secolo XVIII*. Roma: Bonacci.
- D'AGOSTINO, Mari. 2007. *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*. Bologna: Il Mulino.
- DIADORI, Pierangela, PALERMO, Massimo, TRONCARELLI, Donatella. 2016. *Insegnare italiano come seconda lingua*. Roma: Carocci.
- ISELLA, Dante. 2005. *Postille al vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*. Milano: Centro Nazionale di Studi Manzoni.
- LE GUERN, Michel. 2009. *Nicolas Beauzée, grammairien philosophe*. Paris: Champion.



- MALASPINA, Emma. 2023. *Lo status della lingua italiana nelle idee di A. Manzoni. Per una semantica a favore dell'Uso*, Atti della Conferenza Internazionale "Lingua, Letteratura, Storia e Cultura Italiana: Incontri nello Spazio Reale, Virtuale e Immaginario", Novi Sad 20 e 21 maggio.
- MANZONI, Alessandro. 1827. *Le due minute della lettera ad A. Cesari*, in *Alessandro Manzoni, Scritti linguistici*, a cura di M. Vitale. 2013. Torino: Utet, 119-136.
- MANZONI, Alessandro. 1830-'31. *Del sistema di p. Cesari rispetto all'essenza della lingua*, in *Alessandro Manzoni, cit.*, 162-198.
- MANZONI, Alessandro. 1986. A cura di Cesare Arieti, *Alessandro Manzoni, Tutte le lettere*. Milano: Adelphi.
- MANZONI, Alessandro. 2013. A cura di Maurizio Vitale, *Alessandro Manzoni, Scritti linguistici*, Torino: Utet.
- MARAZZINI, Claudio. 2002. *La lingua italiana, Profilo storico*, Bologna: Il Mulino.
- MARAZZINI, Claudio. 1993. *Le teorie*. A cura di L. Serianni e P. Trifone, *Storia della lingua italiana, I: I Luoghi della codificazione*. Torino: Einaudi, 231-331.
- MARTINELLI, Donatella. 2018. *Dalle orecchie di lettura ai collettori: nel cantiere manzoniano delle postille di lingua*, Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria, 233-263. <https://doi.org/10.13130/2499-6637/10464>
- NENCIONI, Giovanni. 1985. *A. Manzoni e l'Accademia della Crusca*.
- NENCIONI, Giovanni. 1989. *Italiano scritto e parlato*, in *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino: Rosenberg & Sellier.
- NENCIONI, Giovanni. 1993. *La lingua di Manzoni*. A cura di Francesco Bruni, *Storia della lingua italiana*. Bologna: Il Mulino.
- PACACCIO, Sara. 2014. *Postille al Dizionario universale di Francesco D'Alberti di Villanuova (Milano 1825)*. Milano: Centro Nazionale di Studi Manzoni.
- PACACCIO, Sara. 2017. *Il "concetto logico" di lingua. Gli "Scritti linguistici" di Alessandro Manzoni tra grammatica e linguistica*. Firenze: Cesati.
- PIVA, Alessandra. 2002. *Antonio Cesari, Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*. Roma-Padova: Antenore.
- POLIMENI, Giuseppe. 2016. *"Si tratta di somministrare un mezzo e non di imporre una legge". Appunti sul tema dell'accordo linguistico nella Relazione di A. Manzoni al ministro Broglio*. A cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobonin, *I cantieri dell'italianistica*. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014). Roma: Adi editore, 13-20.



- POLIMENI, Giuseppe. 2017. "Un gran passo verso il consenso". *Appunti sulla dialettica scritte/discorso nelle minute della lettera di Manzoni al padre Cesari*. A cura di Giuseppe Sergio e Massimo Prada, *Italiani di Milano*, Studi in onore di Silvia Morgana (Consonanze, 8), Milano: Ledizioni, 417-444.
- POLIMENI, Giuseppe. 2020. *Il filo della voce, Indagini sul pensiero linguistico di Manzoni e sui Promessi Sposi*. Milano: Franco Angeli.
- ROHLFS, Gerhard. 1968. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Morfologia, e Fonetica*. Torino: Einaudi.
- SABATINI, Francesco. 1987. *Questioni di lingua e non di stile. Considerazioni a distanza sulla morfosintassi nei "Promessi Sposi"*, in Manzoni "L'Eterno lavoro", cit., 159-176.
- SABATINI, Francesco. 1985. *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*. A cura di Günter Holtus, Edgar Radtke (Hrsg.), *Gesprochenes italienisch, Geschichte und Gegenwart*. Narr.
- SAVOIA, Leonardo Maria. 1984. *Appunti su alcuni aspetti del rapporto fra questione della lingua e pensiero linguistico*, in *Lingua e dialetto: la situazione dialettale nell'area pesarese*, Atti del convegno (Pesaro, 26 ottobre 1982), Comune di Pesaro, 1-28.
- SCHUMANN, John. 1978. *The Pidginization Process: A Model for Second Language Acquisition*. Rowley (MA): Newbury House.
- SERIANNI, Luca. 1988. *Lezioni di grammatica storica*. Roma: Bulzoni.
- SERIANNI, Luca. 1989. *Storia della lingua italiana, Il primo Ottocento. Dall'età giacobina all'Unità*. Bologna: Il Mulino.
- SERIANNI, Luca. 1990. *Il secondo Ottocento. Dall'Unità alla prima guerra mondiale*. Bologna: Il Mulino.
- SERIANNI, Luca, TRIFONE, Pietro 1993-1994. *Storia della lingua italiana*. Torino: Einaudi.
- SERIANNI, Luca. 2015. *Prima lezione di grammatica storica*. Roma-Bari: Laterza, edizione digitale.
- STELLA, Angelo. 1987. *In margine al secondo tomo degli "Scritti linguistici"*, in Manzoni, "L'Eterno lavoro", cit., 57-73.
- SGROI, Salvatore Claudio. 1995. *Bada come parli*. Torino: SEI.
- TAGLIAVINI, Carlo. 1962. *Le origini delle lingue neolatine*. Bologna: Pàtron.
- VANELLI, Laura. 2016. *Nota linguistica*, in *Lettere di prigionieri... cit.*, 435-461.
- VINEIS, Edoardo. 1985. *In margine alla teoresi linguistica manzoniana*. A cura di R. Ambrosini, *Tra linguistica storica e linguistica generale, Scritti in onore di Tristano Bolelli*. Pisa: Pacini, 335-348.



- VITALE, Maurizio. 1982. *Correnti linguistico-culturali e problemi di lingua nell'Italia del primo Ottocento e la posizione di Stendhal*, in *Stendhal e Milano*, Atti del XIV Congresso internazionale stendhaliano, Milano, 225-262.
- VITALE, Maurizio. 2006. *Manzoni e i sistemi linguistici avversi*, in *Divagazioni linguistiche dal Trecento al Novecento*. Firenze: Cesati, 91-93.
- VITALE, Maurizio. 2013. *Alessandro Manzoni, Scritti linguistici*, cit.
- WEINREICH, Uriel. 1974. *Lingue in contatto*. Torino: Boringhieri.



Considerazioni a distanza sulle prime riflessioni linguistiche del Manzoni al purista Antonio Cesari

RIASSUNTO

Questo intervento analizzerà il dialogo del Manzoni con il “capo riconosciuto dei puristi italiani, il veronese Antonio Cesari” (Vitale 2013: 120) nelle *Due Minute* di una lettera mai spedita (12 giugno 1827), e si pone l’obiettivo di mostrare le novità e l’esclusività della teoria linguistica manzoniana nel panorama ottocentesco. Per noi oggi è naturale sapere che in un contesto bilingue (plurilingue) scritto e parlato / *Lingua* - dialetti concorrono nella codificazione linguistica e nell’apprendimento influenzandosi a vicenda (De Marco 2002, Diadori-Palermo-Troncarelli 2016); esattamente come siamo coscienti del fatto che l’italiano sia il frutto di un compromesso tra gli idiomi territoriali e la variante letteraria mutila in molte delle sue parti (Bruni 1984, Cortelazzo 1986, D’Achille 1990, De Mauro 1994, Berruto 2010). Tuttavia, non risulta sufficientemente noto che tali conclusioni furono descritte primieramente dal Manzoni fin dai primi commenti al Purista e non lo collochiamo ancora tra le figure più importanti nella storia della linguistica italiana. La tradizione credeva che esistesse una *lingua italiana e comune* depositata negli scritti canonici del Trecento (e/o del Cinquecento), che l’acquisizione dipendesse dallo studio passivo di questi testi, e poca attenzione era rivolta all’uso corrente, orale e popolare. Alessandro Manzoni il primo a dare vero valore all’*Uso* (oralità) non poteva credere che la lettura degli scritti passati fosse la soluzione più ragionevole, sia perché questo avrebbe significato fornire un modello di idioma morto e non vivo; sia perché non avrebbe tenuto conto del modo concreto con cui gli italiani stavano provando a conquistare la loro lingua e raggiungere l’ideale di un idioma unico. Difatti, inizia a dissertare sulla tradizionale dicotomia scritto - parlato (*Lingua* - dialetti), riconoscendo e promuovendo la vera essenza della lingua: l’oralità a base sociale. In verità, grazie ad un atteggiamento non puristico-censorio ma descrittivo-esplicativo (SgROI 1995: XVII), presenterà avanti tempo la vincolante posizione del *Dialetto*/-i nella formazione e nella storia dell’*Italiano*, spiegherà come non bisogni mai disgiungere le due caratteristiche del fatto e valutando i risultati naturali di questo rapporto proverà a convincere di sfruttarli a favore di una lingua davvero *comune*.

PAROLE CHIAVE:

Manzoni, linguistica italiana, dialetto, letteratura, uso



Retrospective reflections on Manzoni's early linguistic ideas addressed to the purist Antonio Cesari

SUMMARY

This presentation will analyze Manzoni's dialogue with the "recognized leader of Italian purists, Antonio Cesari from Verona" (Vitale 2013: 120) in *Due Minute of a Letter Never Sent* (12 June 1827), with the aim of highlighting the novelty and uniqueness of Manzoni's linguistic theory in the 19th-century context. Today, it is natural for us to understand that in a bilingual (multilingual) context, written and spoken language and dialects compete in linguistic codification and learning, influencing each other (De Marco 2002, Diadori-Palermo-Troncarelli 2016); just as we are aware that Italian is the result of a compromise between regional idioms and a literary variant that is mutilated in many of its parts (Bruni 1984, Cortelazzo 1986, D'Achille 1990, De Mauro 1994, Berruto 2010). However, it is not sufficiently well known that these conclusions were first described by Manzoni in his early comments on Cesari, and we still do not consider him one of the most important figures in the history of Italian linguistics. Tradition held that there was a common Italian language preserved in the canonical writings of the fourteenth (and/or sixteenth) century, that its acquisition depended on the passive study of these texts, and little attention was paid to current, oral and popular usage. Alessandro Manzoni, the first to give true value to usage (orality), could not believe that reading past writings was the most reasonable solution, both because this would have meant providing a model of dead rather than a living language, and because it would not have taken into account the concrete way in which Italians were trying to conquer their language and achieve the ideal of a single language. In fact, he began to discuss the traditional dichotomy between written and spoken language (*Lingua - dialetto*), recognizing and promoting the true essence of language: socially based oral tradition. In truth, thanks to an attitude that was not purist-censorial but descriptive-explanatory (SgROI 1995: XVII), he presented ahead of his time the binding position of dialect(s) in the formation and history of Italian, explaining how the two characteristics should never be separated and, evaluating the natural results of this relationship, he tried to convince others to exploit them in favour of a truly common language.

KEYWORDS:

Manzoni, Italian linguistics, dialect, literature, use



DALL'AGOSTO AL NOVEMBRE DI CAMILLO BOITO. SULLA BIBLIOTECA LATENTE DELLE STORIELLE VANE

PAOLA PONTI

Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano)
paola.ponti@unicatt.it

UDK: 821.131.1.09Boito, C.
Original research paper
Priljubljen / Ricevuto / Received: 9. 11. 2025.
Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/Accepted for publication: 4. 12. 2025.

L'articolo analizza la novella *Dall'agosto al novembre* di Camillo Boito, uscita per la prima volta sulla *Nuova antologia* nel marzo 1871 con il titolo *Un autunno. Storiella vana*. Il testo assume un valore programmatico all'interno dell'intera produzione di Boito in rapporto al tema della vanità e alla ricca biblioteca latente che vi si collega. Il contributo mostra infatti come la novella contenga il primo nucleo della riflessione boitiana sulla *vanitas*, sviluppando tale tematica non solo nel celebre passo conclusivo su Monimo il Cinico e Marco Aurelio, ma anche attraverso tre direttrici costanti: la descrizione del paesaggio, la fitta rete di rimandi intertestuali e la riflessione sul valore e l'attendibilità della scrittura letteraria.

PAROLE CHIAVE:

Camillo Boito, novella XIX secolo, Marco Aurelio, Johann Wolfgang Goethe, paesaggio

Quando dà alle stampe il suo primo volume di novelle, Camillo Boito decide di cambiare il titolo di *Un autunno. Storiella vana* in *Dall'agosto al novembre*¹. La modifica non è irrilevante, perché il plurale del sottotitolo originario viene scelto per designare l'intera raccolta pubblicata da Treves nel 1876². Il diminutivo *storielle* e l'attributo *vane* assumono così una funzione trasversale e programmatica, cioè quella di indicare il comune denominatore delle prove narrative di Boito ai suoi esordi. Com'è noto, *Un autunno* rappresenta il primo importante nucleo di riflessione sul tema della vanità, che perlopiù viene circoscritto al passo conclusivo su Monimo il Cinico e Marco Aurelio. Tale tematica, tuttavia, interessa anche altre costanti della novella, come le frequenti descrizioni paesaggistiche, la fitta trama di rapporti intertestuali e la riflessione sul valore e l'attendibilità della scrittura letteraria³. Proprio considerando questi tre aspetti in rapporto alle altre novelle boitiane dei primi anni Settanta, si è inteso mettere a fuoco come l'ampio spettro semantico assunto dalla *vanitas* in *Un autunno-Dall'agosto al novembre* rappresenti uno snodo essenziale dell'intera raccolta delle 'storielle' e un esempio particolarmente rappresentativo del *modus scribendi* che le accomuna.

All'inizio della storia l'io narrante lascia Milano per trascorrere una villeggiatura autunnale in un modesto albergo nei pressi di Pallanza. La 'storiella' si svolge in un arco di tempo che va dalla fine di agosto al due novembre con un andamento, tra

¹ La novella *Un autunno. Storiella vana* era stata pubblicata sulla *Nuova Antologia* nel marzo 1871 (Boito 1871a: 600-626). Le citazioni sono tratte dalla seguente edizione: Boito 1970 (a questa sigla verrà premesso, solo ove opportuno, il titolo della novella citata); per le varianti, si farà riferimento alle edizioni ottocentesche: Boito 1876b (I edizione), Boito 1895 (III edizione riveduta dall'autore).

² Il titolo della prima raccolta di novelle pubblicata da Camillo Boito nel 1876 per i tipi di Treves è *Storielle vane*. Il volume contiene: *Un corpo, Dall'agosto al novembre, Il colore a Venezia, Baciare 'l piede e la man bella e bianca, Pittore bizzarro, Tre romei, Notte di Natale*. Le novelle *Il colore a Venezia* e *Pittore bizzarro* verranno espunte dalla terza edizione riveduta dall'autore nel 1895 e sostituite da *Il maestro di setticlavio* e *Una salita*. L'insistenza sul sintagma "storiella vana", più volte ribadito nei sottotitoli di molte novelle pubblicate in rivista e ripreso anche nella seconda raccolta di novelle *Senso. Nuove storielle vane* (Boito 1883), dà l'idea di un'elaborazione narrativa distesa nel tempo ma riconducibile a un denominatore comune. Per i testi che confluirono nelle *Storielle vane* del 1876 si veda, in particolare: *Un autunno. Storiella vana* (Boito 1871a: 600-626); *Un corpo. Storiella vana* (Boito 1872: 7-64; Boito 1882: 29-99); *Baciare 'l piede e la man bella e bianca. Storiella vana* (Boito 1873: 31-77); *Notte di Natale. Storiella vana* (Boito 1876a: 197-210). Per i testi poi inclusi in *Senso. Nuove storielle vane* (1883), si veda: *Il Demonio muto. Storiella vana* (Boito 1877a: 341-360); *La Macchia grigia. Storiella vana* (Boito 1877b: 857-875); *Don Giuseppe. Storiella vana* (Boito 1879: 666-699); *Il collare di Buda. Storiella vana* (Boito 1880: 3-4; si segnala la difformità del titolo rispetto al titolo definitivo *Il collare di Budda*, in Boito 1883); *Santuario. Storiella vana* (Boito 1881a: 5-7); *Prime pagine di una storiella vana* (Boito 1881b: 34-41; il contributo viene anticipato su *L'opinione* del 20 dicembre 1880 con il medesimo titolo).

³ "La storia vera e propria appare spesso secondaria rispetto alla tematica, e finisce per essere l'incarnazione letteraria di un contenuto che le presiste" (Zambon 1977: 34).



partenza e ritorno, perfettamente circolare⁴. Nelle righe di avvio, il protagonista descrive il proprio stato psico-fisico come un “limbo, in cui vegeta”. L’insistenza sul connubio tra salute corporea e “pigrizia vaga” viene sottolineata dall’ossimoro “forza impotente” e dal riferimento antonomastico a Sansone (“mi pare di sentirmi Sansone coi capelli recisi”; Boito 1970: 66)⁵. La “vita scioperata” che egli conduce senza particolari rimorsi o noie lo porta a desiderare, e a temere, una “violenta passione” come possibile antidoto alla sua inerzia. E così, proprio la sera del suo arrivo, incontra un’avvenente nobildonna che gli appare all’improvviso durante un forte temporale⁶. La “bella incognita” diventa subito l’interlocutrice di un corteggiamento serrato e la controparte di un sentimento mai pienamente corrisposto che, dopo l’illusione dell’amore contrastato, si risolverà nel disincanto auto-ironico dell’io narrante.

Fin dalle prime pagine, egli annota le proprie riflessioni su un taccuino. Si tratta di un espediente a cui Boito ricorre spesso nell’intento di declinare il racconto secondo la prospettiva parziale di un solo personaggio. L’attendibilità di quest’ultimo è a un tempo presupposta dalla scelta di una scrittura privata, che consente un alto grado di franchezza, ma anche resa problematica da una serie di strategie narrative e retoriche, grazie alle quali il lettore è chiamato a diffidare di ciò che viene raccontato nello scartafaccio⁷. A un impianto descrittivo insistito e a tratti letterariamente enfatico, che correla il coinvolgimento sentimentale del protagonista alla rappresentazione del paesaggio del Verbano, la novella ne alterna uno dialettico, in cui i *topoi* della schermaglia galante si sposano a una riflessione pseudo-filosofica sulla natura dell’uomo e sui moventi delle sue azioni virtuose. In prima battuta, quindi,

⁴ Va sottolineato l’intervento di Boito nel passaggio dalla rivista al volume, mirato a correggere la data della partenza dalla località di villeggiatura. La definitiva rottura con la donna amata viene a coincidere con la tradizionale commemorazione dei defunti (Giorno dei Morti): “Il dì dieci del novembre” (Boito 1871a, p. 625) > “Il dì due del novembre” (Boito 1876b, p. 119 e Boito 1895, p. 101).

⁵ Si segnala l’affinità del sintagma con un’affermazione di Boito presente nella lettera del 16 dicembre 1861 al fratello Arrigo: “Sento la verità di una frase che mi capitò di leggere tempo addietro *forze svogliate*; ma forse le forze sono svogliate appunto perché non sono compiute, perché nel camminare si zoppica, si capitombola o, almeno, ci s’inciampa” (Boito 1998: 39). Il sintagma a cui fa riferimento Camillo Boito si riscontra nel volume di massime e detti di Niccolò Tommaseo, intitolato *Pensieri morali* (Tommaseo 1845: 7): “Voglie impotenti o *forze svogliate*, sono la sventura del mondo” (CAPO I, 1: *Del desiderio*; corsivi miei). Il volume era posseduto da Camillo Boito (cfr. Cretella 2013: 267; la segnatura è: Q III 221 n. 1).

⁶ L’episodio si svolge secondo i “canoni della memorabilità del ‘primo incontro’ dettati in modo esemplare nel trattato *De l’amour* di Stendhal” (cfr. Matilde Dillon Wanke, *Introduzione*, in Boito 1994: XVI; Stendhal 2024: 38-40).

⁷ Sul “sovrapporsi di diversi livelli di senso”, “sulla resistenza del testo a una piena fruizione immediata” e sul “sospetto circa l’attendibilità dei dati” che “colpisce *in primis* la voce dei personaggi, necessariamente soggettiva, ma investe anche, e soprattutto, la narrazione”, si rimanda a Comoy Fusaro 2009: 162.



la ‘storiella vana’ non insiste tanto sullo svolgimento della storia adulterina, ma si sofferma maggiormente sulle forme di autorappresentazione adottate dall’io narrante e sul loro grado di affidabilità.

“Lo scoppiare fragoroso delle folgori”. Un tramonto sul Lago Maggiore

La lunga descrizione del Lago Maggiore al tramonto prepara l’incontro con la “bella incognita”. Il passo ruota attorno alla percezione visiva del protagonista-narratore, sottolineata sia dalla variante “*locchio* giungeva. Alzai gli occhi” (Boito 1871a: 602; Boito 1876b: 74) > “*la vista* giungeva. Alzai gli occhi” (Boito 1895: 63) sia da riferimenti come “M’ero fermato a guardare”, “già si vedeva”, “guardando”, “vidi”.

[...] poi, avendo ancora voglia di camminare, sono uscito per andare un bel pezzo più in là di Suna.

Il cielo verso il Sempione era illuminato dal sole cadente con luce diafana, diffusa, tutta uguale d’un giallo pallidamente dorato: la fantasia si perdeva melanconicamente in quell’immenso nimbo. Dalla parte opposta la volta aerea rideva. Sul fondo di zaffiro vagavano alcune nubi solitarie, sottili, allungate, incandescenti. Le masse delle montagne di là dall’acqua si vestivano di colore azzurro; le isolette staccavano brune su quel fondo, e solo gli ultimi terrazzi dell’isola Bella e il campanile di quella dei Pescatori parevano un incendio, mentre i vetri delle case lontane mandavano a tratti sfolgoranti scintille. Lo specchio del lago, secondo i riflessi, era verdastro, era celeste, era roseo, e dove brillava di gaie striscie di fuoco, dove si perdeva in una oscurità misteriosa. La cittaduzza spingeva dentro nelle acque le sue case allegre, e lungo tutta la spiaggia si vedevano, pronti ad essere caricati sulle barche, infiniti pezzi di bianche pietre e grandi tronchi di albero tagliati.

M’ero fermato a guardare un casinetto, inghirlandato di erica odorosa, con un boschetto davanti di melagrani e di allori. È poggiato a un dugento passi dalla via maestra, già un poco in alto sulla china del monte Rosso: e pure si sentiva nettissima una cara melodia suonata sul pianoforte. Mentre ascoltavo, lo stormire delle foglie mi rapiva qualche nota a intervalli; poi, con mio grande dispetto, il vento cominciò a fischiare, e via via più sibilante per modo che in pochi minuti la voce dello strumento fu soffocata.

L’acqua dalla parte del fiume Toce s’increspava e diventava cinerea; e quel colore, sempre più cupo, e quelle onde, sempre più agitate, s’avanzavano rapidissimamente, coprendo il lucido specchio del lago, invadendolo sino a’ miei piedi,



correndo proprio come il vento, più in là, lontano, lontano, fin dove la vista giungeva. Alzai gli occhi. Dietro Mont'Orfano, dietro Ornavasso, dietro le ultime montagne gigantesche, salivano, spinte come i nembi di fumo dal cratere di un vulcano, le nubi gonfie, nere, minacciose, terribili. Il bel sereno fuggiva via impaurito, e le gentili nuvolette di fiamma, che danzavano prima nella gaezza dell'aria, si lasciavano divorare dai nuvoloni furiosi. Era una conquista feroce delle tenebre sulla luce, dell'orrido sul bello: una conquista impetuosa, senza sosta né freno; e il rimbombo continuo de' tuoni, ripercossi dalle cime dei monti, e lo scoppiare fragoroso delle folgori, erano degna musica di quella bieca marcia trionfale. Il temporale diventava procella, turbine, uragano. Non pioveva ancora, ma già si vedeva il ventre delle nubi squarciarsi; ed io correvo a precipizio verso Pallanza, guardando alla chiesetta, che sopra una erta e lunga gradinata si alza lì dove Suna termina nel viale d'ipocastani. Appena fui sotto il portico vidi la strada di gialla che era cangiarsi da lontano in color bruno, e in un attimo essere tutta negra, con qualche luccichio qua e là. I goccioloni crebbero in diluvio. L'aria tiepida del settembre era diventata gelida, e il vento soffiava soffiava (Boito 1970: 67-68).

Convinto che “noi vediamo spesso la natura, come i pittori ce la mostrano” (Boito 1877c: 28)⁸, Boito si misura con un soggetto pittorico e letterario molto noto. A differenza di Venezia, il Verbano rappresenta un *unicum* nella sua produzione narrativa. Più che individuare uno specifico antecedente iconografico o romanzesco, è opportuno considerare le molteplici sollecitazioni che il Lago Maggiore poteva offrire: Pallanza e le isole Borromee erano a quel tempo una meta assai frequentata, descritta in guide turistiche – per esempio quella di Luigi Boniforti –, riprodotta in stampe di pregio⁹, immortalata in celebri resoconti di viaggio e in numerose fotografie e resa famosa da alcuni grandi scrittori, basti pensare alla *Certosa di Parma* (1839) di Stendhal o al *Titan* (1800-1803) di Jean Paul¹⁰. Nella scelta di questa ambientazione, lo

⁸ “noi vediamo spesso la natura, come i pittori ce la mostrano. [...] Nell'esaminare, infatti, un quadro che ci piaccia, noi a poco a poco ci rendiamo conto delle relazioni de' colori, dei valori de' toni, de' giuochi della luce, dell'ombra, dei riflessi; ma poi, senza volerlo, applichiamo alla natura quegli ammaestramenti, e se la scena che ci sta dinanzi ha qualche analogia col dipinto, applichiamo ad essa, non foss'altro per un momento, quegli ammaestramenti con le stesse intenzioni e con lo stesso criterio, ch'ebbe nel suo lavoro l'artista. Insomma, non solo dobbiamo dubitare dei nostri occhi nell'arte, ma dobbiamo anche dubitare di essi nella natura” (Boito 1877c: 28-29). A questo proposito, cfr. Jakob 2009: 29.

⁹ Cfr. Vercelotti 1973, con ampia antologia delle vedute e delle stampe in voga nell'Ottocento; cfr. anche *Voyage pittoresque* 1823.

¹⁰ Cfr. Kanceff 1988 e, in particolare, Beller 1988: 47-63. Per Goethe e il Verbano, cfr. Farinelli 1894.



scrittore sa di poter contare sulla conoscenza diretta degli scenari rappresentati, che l'avvento del battello a vapore aveva reso facilmente raggiungibili. La notorietà delle vedute del Lago Maggiore si lega anche all'opera di numerosi pittori, come per esempio Giuseppe Canella, Achille Dovera, Filippo Carcano, Girolamo Induno, Costantino Prinetti¹¹, che avevano rappresentato il Verbano da diverse angolature e con varie declinazioni. L'attenzione di Boito per la pittura paesaggistica è inoltre testimoniata dalle *Rassegne artistiche* che a partire dal 1870 egli tiene regolarmente sulla *Nuova Antologia*, ma trae alimento anche dalla professione di docente all'Accademia delle Belle Arti di Brera, dove già nel 1838 era stata istituita la “prima cattedra della Scuola di Paesaggio” e dove si tenevano Esposizioni a cadenza annuale¹².

Posta al crocevia di varie suggestioni artistiche e letterarie, la descrizione del paesaggio che apre la novella può essere inquadrata nei termini utilizzati da Aurélie Gendrat-Claudiel, come “la transcription d'une expérience visuelle qui se pose immédiatement comme expérience esthétique, entretenant étroitement la subjectivité et la mémoire de l'observateur, en dehors de toute saisie objectivable” (Gendrat-Claudiel 2007: 50-51).

Il passo anticipa l'avvio della vicenda amorosa e si configura, per parafrasare le parole di Michael Jakob, come l'effetto della “disposizione umorale individuale” dell'io narrante all'inizio della storia (Jakob, 2005: 160). Mentre sottolinea l'idea della percezione ‘in presa diretta’, la descrizione mette chiaramente in luce come “la realtà naturale contemplata *in situ*” sia un “pretesto per l'affermazione dell'io e delle sue capacità immaginative e intellettive” (Jakob, 2009: 92). Ai *verba videndi* già ricordati si aggiungono sia il riferimento a coordinate geograficamente esistenti – Sempione, Isola Bella, isola dei Pescatori, Montorfano, Ornavasso, Pallanza, Monte Rosso – sia il ricorso a lessemi di tipo referenziale come “montagne”, “terrazzi”, “campanile”, “spiaggia”, “vetri delle case”, che sembrerebbero presupporre

¹¹ Si citano, solo a titolo di esempio, un paio di tele conservate all'Accademia delle Belle Arti di Brera e riprodotte in vari cataloghi: Giuseppe Canella, *Veduta del Lago di Garda*; già *Veduta del Lago Maggiore*, olio su tela, 1846 e Costantino Prinetti, *Battello sul Lago Maggiore*, olio su tela, 1852, in Mazzocca 2010: 53, 56. Di Costantino Prinetti si consideri anche *Stresa da Villa Castelli*, olio su tela, in Marini 2010: 34-35 e *Le Isole Borromeo* (ante 1852: <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4t020-00236/>). Cfr. anche *I pittori del lago Maggiore* 1978; Reborà 2000: 37-39; Ferrari, Iacobelli e Quaranta 2008: 196-233.

¹² Penocchio 2008: 117-118. Un peso non trascurabile nella formazione del giovane Camillo va riconosciuto alle riserve espresse da Pietro Selvatico verso la pittura di paesaggio, che egli riteneva un genere minore rispetto a quello di ambientazione storica, adatto ad artisti di non eccelso talento: “Chi non può essere pittore sia paesista, fruttista, fiorista: è meglio far qualche cosa che niente” concluse il Milizia nel suo art. *Paesaggio*, colle quali parole voleva senza dubbio significare che non istimava sommo merito poter riuscire eccellente pittor di paesi. E di fatti mi pare che i professori di paesaggio esagerino straordinariamente le difficoltà dell'arte loro, ponendo il paese quasi in quel rango medesimo che può convenirsi alla maggior pittura” (Selvatico 1842: 291).

una descrizione di tipo mimetico. Muovendo da queste coordinate, il lettore assiste agli effetti assunti dalla postura del protagonista, romanticamente descritta nei termini di un vagheggiamento fantastico e sentimentale: “la fantasia si perdeva *melanconicamente* in quell’immenso nimbo”¹³. A questo proposito, andrà ricordato che in *Gite di un artista. Un verso del Petrarca* (1868), Boito aveva distinto l’occhio del corpo e l’occhio della fantasia, affermando che l’uno è più circoscritto e referenziale, poiché “ha bisogno delle lenti di Alessandro Spina”, mentre l’altro è capace di “vincere ogni distanza e penetrare ne’ più riposti visceri delle cose” (Boito 1868c)¹⁴. Anche la descrizione iniziale del Verbano risponde a questo doppio registro, perché innesta lo specifico punto di vista dell’io narrante – l’occhio della sua fantasia – su coordinate geografiche e atmosferiche note e comuni. Si spiega così l’uso di espressioni letterarie desuete di blanda efficacia mimetica (“nimbo”, “zaffiro”, “stormire delle foglie”, “folgori”), la tendenza all’umanizzazione del paesaggio (“la volta aerea rideva”, “gaie striscie di fuoco”, “case allegre”, “le masse delle montagne [...] si vestivano di colore azzurro”; “il bel sereno fuggiva via impaurito”; “il ventre delle nubi”) e l’insistita presenza di diminutivi secondo un uso ampiamente codificato dalla tradizione letteraria (“isolette”, “casinetto”, “boschetto”).

In vero, un primo incontro inconsapevole con la donna di cui il protagonista a breve si innamorerà è anticipato da una “cara melodia suonata sul pianoforte”, che egli sente provenire da “un casinetto” sulla strada verso Suna. Solo dopo questo inavvertito contatto, il contrasto fra opposte cromie si accentua e parallelamente si determina il repentino passaggio dalle calde tonalità del giallo del crepuscolo a quelle cineree del temporale, con il brusco sopraggiungere del maltempo sulla quiete iniziale. L’io narrante non solo enfatizza gli elementi conflittuali di ciò che osserva, ma sottolinea la percezione dilatata dei contorni montani – le “montagne gigantesche” sono forse memoria del *Titan* di Jean Paul –,¹⁵ assimila i rumori dei

¹³ Un’attitudine alla contemplazione del paesaggio in rapporto alle visioni della fantasia è attestata nel volume *Gite di un artista* (1884), che raccoglie “impressioni” di viaggio e scritti pubblicati per lo più sulla *Nuova Antologia*; cfr. *La Baviera. I. Da Milano ad Ulma*, “Guardando quelli immensi ruderi di montagne, rovesciati dai vortici delle acque prima che la bestia umana abitasse questa terra di vanità, la fantasia si smarrisce in vaghe visioni, l’animo si allarga, mentre il corpo nell’aria sottile si sente più snello e più forte” (Boito 1884: 198; Boito 1990: 197-198); cfr. anche *Il tema del paesaggio*, in Bertacchi 2018: 201-203.

¹⁴ Camillo Boito esordì come autore di novelle nel 1868 sul giornale milanese *Il Pungolo*, firmandosi con lo pseudonimo Jacopo Cosmate. Il suo primo scritto creativo, *Gite di un artista. Un verso del Petrarca*, venne pubblicato in undici puntate dall’8 aprile al 1° maggio 1868. Da questa novella trarrà due diversi testi narrativi, *Baciale ’l piede e la man bella e bianca* e *Tre romei*, che faranno parte delle *Storielle vane* del 1876. Il passo citato nel testo, si trova anche in *Baciale ’l piede e la man bella e bianca* (Boito 1876b: 182).

¹⁵ Si cita dall’edizione francese: “Les Alpes étaient là, comme autant de géans, les bras entrelacés, opposant au soleil leur bouclier de glaces” (Jean Paul 1834: 43).



tuoni a una “bieca marcia trionfale” e ricorre ben due volte alla *climax* per enfatizzare la natura inarrestabile del maltempo incombente (“nubi gonfie, nere, minacciose, terribili”; “Il temporale diventava procella, turbine, uragano”). Su uno scenario che appare attendibile e rispettoso della topografia del territorio, si innesta così la mediazione estetizzante del protagonista, che vede dispiegarsi lo spettacolo implacabile di “una conquista feroce delle tenebre sulla luce” come una proiezione del proprio desiderio e del proprio timore¹⁶.

Questa prima descrizione del Verbano ha innanzitutto il compito di introdurre la postura del personaggio all’inizio della vicenda, predisponendo un confronto con quella di segno contrario che si troverà ad assumere nel finale. Qui si è appena separato con sollievo dalla vita metropolitana e legge lo spettacolo del temporale imminente come un analogo della propria condizione di conflittualità tra aspirazioni contrarie, quali la ricerca di quiete e il desiderio di evadere dalla noia attraverso il coinvolgimento passionale. Nelle battute conclusive, invece, pubblicamente deriso per le sue ingenuie illusioni amorose, sarà costretto a rivolgere il proprio sguardo su di sé, a osservarsi dall’esterno e a realizzare la propria risibilità.

Tuttavia, questa rappresentazione è anche lo snodo letterariamente più connotato della lunga sequenza narrativa iniziale che vede il protagonista impegnato ad annotare sul suo taccuino la prima giornata di villeggiatura. L’incontro con la “bella incognita”, insieme alla descrizione del Verbano sconvolto dal temporale, sono rievocati ‘a caldo’ la sera stessa dello sbarco a Pallanza. Al lettore viene suggerita una messa a fuoco non univoca del personaggio *auctor*, che appare subito conteso tra la tendenza a minimizzare la portata del suo incontro sullo sfondo del Lago Maggiore (“In fondo non ho niente da scrivere”) e il bisogno di conferirgli una portata decisiva (“ed eccomi qua, scarabocchiando in furia nel mio taccuino”; Boito 1970: 66 e 73). In modo analogo a quanto accade anche nei testi più noti di Boito, per esempio in *Senso*, il fruitore della ‘storiella vana’ non può assumere *in toto* il punto di vista del protagonista, ma deve progressivamente misurarsi con la scarsa attendibilità delle sue visioni idealizzanti e delle sue teorizzazioni filosofiche.

¹⁶ Già in Boito 1868b, Camillo Boito aveva inserito un’ampia digressione metatestuale sull’azione perturbante del vento e l’aveva poi ripresa, più brevemente, in *Baciale ‘l piede e la man bella e bianca* (*Storielle vane* 1876), dove la forza impetuosa di Eolo viene assimilata all’arte scapigliata priva di regole e di convenzioni, mentre la rassicurante presenza di Zefiro è ascritta all’ambientazione arcadica, codificata e rassicurante: “Eolo impetuoso andava ad intervalli soffiando. Il vento non ha creanza: appartiene all’arte scapigliata e discinta: non legge il Galateo, non ha misura, non ha ordine, non ha delicatezza” (Boito 1876b: 157). Su questa prima novella, Zambon 2004: 165-179.



“Codesta irritabilità delle fibre ci fa vanitosi in noi stessi”

Andrà considerato che la rappresentazione del tramonto può essere utilmente letta anche in rapporto ad altre novelle boitiane raccolte nell'edizione Treves del 1876. In questo volume di esordio, infatti, *Il colore a Venezia*¹⁷ si colloca subito dopo *Dall'agosto al novembre* e ha come protagonista un “artista pedante”, che tenta senza successo di descrivere un crepuscolo veneziano *en plein air*:

Troviamo, per esempio, nel taccuino certi scarabocchi abbreviati, che a decifrarli occorre la scienza paleografica, in testa ai quali si legge: *Io scrivo queste righe abbarbagliato dal sole cadente*. Poi: “Il sole scende tra la Chiesa della Salute ed il Palazzo Ducale. Manda nell'acqua il suo risplendere di fuoco giallo, che prende una larga zona tra i lontani palazzi del Canal Grande e la Riva degli Schiavoni. Quando le barchette passano in quel giallo incandescente sfumano, come nelle fornaci di Murano i vetri che si fondono; quando entrano nel colore azzurro dell'acqua, i remi fanno ancora sgocciolare oro fuso. I piccoli vetri dei bastimenti riflettono scintillando i raggi del sole, e gli alberi dei vascelli staccano in luce d'oro sull'oltremare della laguna”. E noi ci rammentiamo che quel tramonto, dal quale non potremmo cavare né un quadro decente, né un onesto periodo di novella, ci era parso memorabile. Certo, conviene dubitare assai sulla bontà artistica di ciò che scuote ed esalta lo spirito dell'uomo, poiché alle volte la nostra boria, che è sempre desta, fa che si confonda la virtù comunissima della sensibilità nervosa con la osservazione veramente estetica. Siamo donnuciuole malaticcie e, appunto per questo, ci crediamo artisti; e codesta irritabilità delle fibre ci fa gonfiare come ranocchie in faccia alla natura (Boito 1970: 432; corsivi miei solo nelle righe conclusive).

Nel passo citato, la contemplazione del sole cadente e l'utilizzo di un taccuino di appunti ripropongono due aspetti già presenti in *Dall'agosto al novembre*, declinandoli però in stretto rapporto al tema della vanità. Se il tramonto è ricorrente nelle *Storielle vane* del 1876¹⁸, il taccuino per Boito è uno “strumento di lavoro” e

¹⁷ A proposito del “problema dello sguardo del pittore nel racconto”, cfr. Dillon Wanke 2002: 61 (il contributo era già in Dillon Wanke 2000: 243-260).

¹⁸ Per le *Storielle vane* del 1895 (l'ultima edizione riveduta dall'autore) si rimanda anche al *Maestro di Setticlavio* (Boito 1970: 179-229); per *Senso. Nuove storielle vane* (l'ultima edizione riveduta dall'autore è del 1899), si ricordi *Quattr'ore al Lido. Schizzo dal vero*, cfr. Boito 1970: 337-344 (la novella esce per la prima volta in rivista, cfr. Boito 1876c: 860-867). Sulla novella, cfr. Mendrino 2018: 129-140.



“un accessorio simbolo” nella caratterizzazione dei personaggi delle sue novelle, siano essi artisti o viaggiatori (Dillon Wanke 2002: 64). Nel *Colore*, tuttavia, esso riveste una funzione specifica perché consente di misurare lo scarto tra la contemplazione *in praesentia* di una veduta della città – di cui l’artista dà conto nei propri “scarabocchi abbreviati” – e la possibilità di una successiva rielaborazione pittorica o letteraria. Strumento necessario per individuare la distanza tra la semplice ricettività delle fibre sensibili e l’“osservazione veramente estetica”, il taccuino de *Il colore a Venezia* collega la registrazione in presa diretta del calare del sole alla riflessione sulla insufficienza dei mezzi espressivi che ne consentono una resa convincente. Erroneamente scambiata per talento pittorico, la “bontà artistica” del narratore è dapprima assimilata all’impressionabilità femminile e poi, attraverso tale *diminutio* di genere, ricondotta all’ambito semantico della vanità.

Il parallelo viene sviluppato sia in forma lessicale – complice il rapporto di sinonimia con *boria* ampiamente sviluppato nel *Nuovo dizionario de’ sinonimi della lingua italiana* di Tommaseo –,¹⁹ sia in forma intertestuale con il rimando a Esopo. La locuzione idiomatica “ci fa gonfiare come ranocchie”, a cui l’io narrante ricorre per indicare la propria presunzione di narratore-artista di fronte a un crepuscolo della Serenissima, richiama infatti la celebre favola della rana e del bue, in particolare il detto “quanto più la rana gonfia, più presto crepa”²⁰. Attraverso il riferimento alla fiaba esopiana, la *vanitas* si lega allora a una specifica forma di presunzione, quella di misurarsi con un oggetto che eccede i mezzi di cui l’io narrante sente di poter disporre, come mostra l’intervento correttivo delle *Storielle vane* (1876): “e codesta irritabilità delle fibre *ci fa vanitosi* in noi stessi e sprezzanti della povera immaginazione degli altri” (Boito 1875: 220)²¹, che poi diventerà: “e codesta irritabilità delle fibre ci fa gonfiare come ranocchie in faccia alla natura” (Boito 1876b: 125).

Se è inevitabile dubitare delle facoltà artistico-letterarie di chi desidera misurarsi con un tramonto veneziano, anche ripensando agli scenari del Verbano il narrato-

¹⁹ “[...] La boria è un’insolente ostentazione del proprio merito, o di quel che tale si crede: stà quasi tutta nelle maniere, nel tuono: è una vanità, ma grottesca; una presunzione, ma ventosa; un’alterezza, ma bassa, e tutta estrinseca” (Tommaseo 1830: 88).

²⁰ Per il proverbio, cfr. Volturino 1894: 518. La favola è attestata in varie edizioni o volgarizzamenti facilmente reperibili nel corso dell’Ottocento; si rimanda a *Del Bue che beveva al fiume e della Ranocchia*, XLI, in Esopo 1811: 91 e alla versione latina, Fav. XXIII, *La Rana crepata e il Bove, Non tentar di emulare i potenti*, in Fedro 1866: 30-31.

²¹ Il testo de *Il colore a Venezia* nasce dal rimaneggiamento della *Rassegna artistica. I pittori che studiano Venezia. - L’arte ch’essa può dare. Un quadro della sua Esposizione artistica. - Monelli, donne e barcaiuoli*, che Camillo Boito pubblicò sulla *Nuova Antologia* nel gennaio 1875 (Boito 1875: 216-229).



re di *Dall'agosto* non è sicuro né di ciò che sta scrivendo né di sé in quanto *auctor* del proprio scartafaccio. Come si è accennato, all'inizio del taccuino egli non riesce a mettere correttamente a fuoco l'entità di ciò che gli accade e infatti annota: "In fondo non ho niente da scrivere. Oggi è stata una di quelle giornate che lasciano una impressione confusa, e nelle quali, sebbene paia che i casi sieno stati molti e assai gravi, a ricercarli poi nella memoria si giudicano pochi e piccolissimi" (Boito 1970: 66); dopo un mese di pausa, ripreso in mano il proprio taccuino, si riferisce agli appunti presi il primo giorno di villeggiatura nei termini di "questi miei vani ricordi" (Boito 1970: 74). L'aggettivo *vano*, con cui si liquida tanto la descrizione del Verbano quanto la prima conversazione pseudo-filosofica con la "bella incognita", non va letto nel senso di "privo di fondamento razionale" e quindi falso e inattendibile – il protagonista non ha questa consapevolezza di sé se non alla fine della 'storiella' –, ma nell'accezione di "futile, irrilevante, di scarsa importanza", in perfetta coerenza con il titolo delle *Storielle vane* 1876 (Battaglia GDLI, *ad vocem*). Sia nel *Colore* sia in *Dall'agosto*, quindi, l'atto stesso di scrivere è strettamente legato a una riflessione sulla vanità ed è frutto di due fattori concomitanti: la presunzione (e il dubbio) di avere le qualità di un vero artista o letterato e la consapevolezza della scarsa rilevanza di ciò che si narra. Aveva scritto bene Tommaseo nel suo *Nuovo dizionario de' sinonimi*: "La vanità è una vana credenza del proprio merito, congiunta alla smania di riporre il proprio merito in cose vane e dappoco" (Tommaseo 1830: 87)²².

"Il migliore filosofo è soltanto la caricatura dell'uomo"

All'inizio della novella, la lunga descrizione del Verbano è seguita da un dialogo pseudo-filosofico del protagonista con la "bella incognita". Si tratta del primo di una serie di confronti verbali pretestuosi, che inizialmente sono funzionali ad avviare il corteggiamento della donna sposata e poi forniscono a quest'ultima le argomentazioni utili per interrompere una frequentazione divenuta compromettente. Nelle parole che l'io narrante rivolge alla marchesa viene contestata la visione dell'uomo come "animale ragionevole". Al suo posto, entra in scena un'antropologia basata esclusivamente sulle facoltà del sentire e sulle risorse della fantasia. Boito mette in bocca al suo personaggio una serie di rimandi a una biblioteca di respiro europeo vicina alla temperie romantica, ma ne fa oggetto di una appropriazione riduttiva sulla quale il lettore è chiamato a interrogarsi.

²² Cfr. voce *boria*, par. *Altezza, Vanità*.



- Ella dunque - chiese la signora, ridendo con grazia - ella non crede all'efficacia della ragione?
- Io, no davvero.
- Per lei dunque l'antica definizione dell'uomo non torna?
- Punto.
- L'uomo non è un animale ragionevole?
- L'uomo è un animale che crede di essere ragionevole: se pure questa credenza lo distingue dalle bestie, nelle quali, chi lo sa? può darsi che stia un'ambizione consimile.
- Ma, scusi, qualche cosa separa, io credo, l'uomo dalle altre creature.
- Certo: il suo istinto più largo e più sottile, perché aiutato da due qualità potentissime, anzi prepotentissime: *il sentire e il fantasticare*. Ora, queste qualità essendo di lor natura ipocrite, prendono spesso la forma del raziocinio, e chi sente e chi immagina crede appunto di ragionare.
- E la virtù?
- È la forma benefica dell'istinto, mentre il genio n'è la forma più alta e più audace. Ella sa il tedesco?
- Sì; ma la lingua tedesca è, mi pare, la lingua de' grandi filosofi, de' grandi ragionatori.
- Bene: *il Goethe scriveva allo Schiller che il poeta solo è uomo nel vero senso della parola, e che il migliore filosofo è soltanto la caricatura dell'uomo* (Boito 1970: 69-70; corsivi miei).

Lo scambio verbale pone al centro l'attitudine speculativa del protagonista, che non a caso sarà più volte associato alla figura del "filosofo"²³. Per confutare le convinzioni della sua controparte femminile, l'io narrante ricorre a un passo della missiva che Schiller inviò a Goethe da Jena il 7 gennaio 1795. La citazione è letterale, ma contiene un errore poiché le affermazioni del mittente (Schiller) vengono attribuite al destinatario (Goethe). A quest'ultimo è quindi erroneamente ricondotta sia la presa di distanza nei confronti di chi ha un'indole incline alla "via del ragionamento" sia il vivissimo plauso per il romanzo di cui si parla nella lettera, che è invece Schiller a formulare:

²³ "Oh, non m'aspettava di trovare il *filosofo* della chiesetta!" (*Dall'agosto al novembre*, Boito 1970: 76); "quelle recenti fanciullaggini mi paiono degne piuttosto di uno scolareto, che di un uomo, il quale è o se la pretende di essere *filosofo pratico*" (Boito 1970: 79; corsivi miei). Si segnalano le varianti nel passaggio dalla rivista al volume: "essere filosofo naturale e nello stesso tempo filosofo pratico" (Boito 1871a: 612) > "essere filosofo pratico" (Boito 1876b: 94 e Boito 1895: 80).



Je ne saurais vous exprimer combien il m'est pénible de passer d'une production de ce genre aux matières philosophiques. Dans votre roman, tout est serein, vivant, harmoniquement fondu et humainement vrai; dans la philosophie, tout est sévère, rigide, abstrait et contre nature, car dans la nature tout est synthèse, tandis que toutes les philosophies ne sont que des antithèses. [...] Je n'en sens pas moins vivement la distance infinie qui sépare la vie du raisonnement, et je ne puis m'empêcher de voir, en certains moments de mélancolie, une défectuosité de ma nature dans ce qui, pendant des heures plus sereines, ne me semble qu'une propriété naturelle et adhérente à la chose elle-même. Ce qu'il y a de certain, c'est que le poète seul est *homme* dans la véritable acception du mot, et que, comparé à lui, le meilleur philosophe n'est que la caricature de cet homme (Goethe e Schiller 1863: 201-202)²⁴.

Per comprendere il valore del riferimento boitiano è necessario considerare che le affermazioni di Schiller sono parte di un elogio a *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*). A essere chiamato direttamente in causa è il “grande archetipo [...] del romanzo di formazione europeo”²⁵, che Goethe stava scrivendo tra il 1794 e il 1796. La corrispondenza menzionata dall'io narrante suggerisce tuttavia di ampliare lo sguardo anche oltre la lettera di cui si parla espressamente. In una missiva del 9 luglio 1796, Schiller aveva infatti definito Wilhelm Meister “un carattere sentimentale”²⁶, riprendendo in questo modo quanto aveva teorizzato negli stessi anni in *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795-96)²⁷. Per Schiller tale carattere nasce da una contrapposizione strutturale tra la “realtà come limite e la sua idea come infinito” (Schiller 2014: 40)²⁸. Da qui la necessità di recuperare la perduta armonia tra il sentire e il pensare, “elevando la realtà [...] alla rappresentazione dell'ideale” (Schiller 2014: 36)²⁹. Come nota Ezio Raimondi, “era stato Schiller a dire che la poesia moderna o sentimentale rende possibile nello spazio estetico della fantasia il recupero di un rapporto con la natura, che i greci

²⁴ Boito poteva aver consultato la lettera n. 40 anche nell'edizione tedesca pubblicata in Germania nel 1828 (cfr. Schiller e Goethe 1828: 97-100).

²⁵ Cfr. Moretti 1999: IX; Baioni 2002: 127-133; la lettera (n. 39) si può oggi consultare in Goethe e Schiller 2022: 51-53.

²⁶ Goethe e Schiller 1863: 296 (“ce Wilhelm, ce caractère sentimental”).

²⁷ Parlando del *Meister*, afferma: “anche nel suo ultimo romanzo, così come in quel primo il poetizzante spirito si colloca incontro al rozzo senso comune, l'ideale incontro il reale, la subbiettiva maniera di immaginare incontro alla obbiettiva, ma con quale differenza!” (Schiller 1870a: 34).

²⁸ Con diversa traduzione, anche in Schiller 1870a: 21.

²⁹ Con diversa traduzione, anche in Schiller 1870a: 19.



vivevano in modo ingenuo e immediato” (Raimondi 1997: 22).

Un tale riferimento alla corrispondenza con Goethe sottolinea innanzitutto agli occhi del lettore la sproporzione tra il protagonista del *Wilhelm Meister* e quello di Boito, la cui natura non perfettamente composta appare ben lontana da quella discussa dai due intellettuali tedeschi. Tale richiamo, tuttavia, esibisce anche l'uso autoreferenziale che l'io-narrante di *Dall'agosto* fa dei propri *auctores* e la sua finalità tutt'altro che disinteressata. Nella misura in cui esprimono una riserva sul procedimento del pensiero analitico, dove “tutto è astratto e contro natura”, le parole del carteggio riflettono la doppia veste con cui l'io narrante cerca di far colpo sulla sua controparte femminile, indicando nel termine “caricatura” uno snodo rilevante³⁰. Il richiamo all'epistolario tedesco rientra così in una pratica di autorappresentazione esemplare, che si muove su due binari paralleli: è l'indizio di una pretensione speculativa, resa evidente dal divario tra il ragionamento di Schiller e quello di cui il protagonista boitano dà prova, ma anticipa soprattutto il suo desiderio di accreditarsi grazie alla propria vena poetica e creativa. Tant'è che l'errore di attribuire a Goethe le affermazioni di Schiller può essere considerato come un *lapsus* che Boito lascia intenzionalmente in bocca al suo personaggio.

Non andrà infatti dimenticato che l'io narrante è anche autore di un'opera in versi, un “piccolo poema, mezzo satirico e mezzo patetico”, che sottopone al “giudizio schiettissimo” della marchesa Giulia. L'articolazione composita di tale scritto rientra pienamente nella teorizzazione schilleriana del saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* e, al contempo, rispecchia in modo chiaro l'indole del protagonista della ‘storiella vana’. Poiché il satirico e l'elegiaco-patetico sono considerati tipici del “modo di sentire sentimentale”, la composizione in versi dell'io narrante appare assimilabile alle categorie indicate dal filosofo tedesco, rappresentandone una versione modesta, velleitaria, e in certa misura caricaturale. Nelle sue polemiche pretestuose, l'io narrante di *Dall'agosto al novembre* sembra addirittura rientrare in un caso peggiore che Schiller aveva contemplato, quello del satirico “volgare”: “crediamo di provare uno sdegno morale contro il mondo, quando semplicemente ci esaspera il fatto che si opponga a un nostro desiderio” (Schiller 2014: 41)³¹.

Questo insieme di rimandi è anche una graduale preparazione al passo in cui

³⁰ Le perplessità del protagonista sull'uomo come animale ragionevole non trovano conforto nella teorizzazione schilleriana di quegli anni: “Ma quello che lo rende uomo si è che egli non si resta fermo a ciò che la natura fece di lui, ma possiede la capacità di rifare col mezzo della ragione i passi che quella in lui anticipò, di trasformare l'opera del bisogno in opera di sua libera scelta, e di elevare la fisica necessità a morale necessità” (Schiller 1870b: 193; Lettera III).

³¹ Con diversa traduzione, anche in Schiller 1870a: 22.



viene tematizzata esplicitamente la vanità del protagonista, che si allinea così al filo conduttore delle *Storielle vane*. Il fatto che la marchesa Giulia legga il suo “piccolo poema” con trasporto, lasciando la cameriera in attesa per un’ora, nutre l’amor proprio dell’io narrante e lo induce ad annotare l’episodio nel suo taccuino:

La signora mi raccontò il dì seguente che, preso il fascicolo mentre sbalzava dal letto e infilzava l'accappatoio, coi capelli ancora sciolti dietro le spalle, non poté smettere che all'ultimo verso, un'ora dopo: e la cameriera aspettava. Oh come le lodi escono soavi dalle labbra di una bella donna! Come la *vanità* nè accarezzata voluttuosamente; come ne resta eccitata, nobilitata, purificata l'ambizione! (Boito 1970: 80-81; corsivi miei).

Riferito a un talento incerto delle proprie risorse poetiche e in cerca di conferme, il termine “vanità” va inteso letteralmente come “fatuo compiacimento di sé e delle proprie capacità e doti, reali o presunte, accompagnato da ambizione, da smodato desiderio di suscitare plauso e ammirazione” (Battaglia GDLI, *ad vocem*)³². Gli autori citati diventano in tal modo tasselli di una esibizione manifesta e tessere di un autoritratto intellettuale bisognoso di legittimazione. Un uso così parziale delle fonti citate rende intenzionalmente impercorribile l'immedesimazione del lettore nella ‘storiella’ di un adulterio mancato, ingaggiando la sua attenzione soprattutto nel gioco insistito di allusività letteraria. In questo senso, l’errato riferimento alla missiva non va letto come una involontaria (e improbabile) disattenzione di Boito, ma risponde a una precisa strategia grazie a cui l’autore delle *Storielle vane* prende le distanze dal suo personaggio.

Andrebbe brevemente menzionata anche un'altra spia testuale che fa capolino nel primo colloquio con la “bella incognita”. Per giustificare la sua distanza da una concezione dell’essere umano come animale ragionevole, il protagonista riformula il noto binomio “sentire” e “meditare” tratto dal carme *In morte di Carlo Imbonati*³³. La riflessione sul manzonismo di Boito richiederebbe certamente un’indagine mirata, considerando che l’autore dei *Promessi sposi* era un riferimento ineludibile negli anni in cui Boito esordisce come scrittore creativo. E tuttavia, può essere utile soffermarsi anche solo sul sintagma “sentire e *fantasticare*” come esempio

³² Un’accezione non dissimile, del resto, la si riscontra già in *Un corpo*, laddove il protagonista, pure affermato artista, appare lusingato dalla recensione che riceve il suo quadro: “Lo scritto non era un capolavoro di critica e di garbo; ma la vanità è così docile nel lasciarsi solleticare, ch’io ne fui tutto contento” (*Un corpo*, in Boito 1970: 50).

³³ “Sentir, riprese, ‘e meditar”, v. 207.



di un *modus operandi* tipico delle *Storielle vane*. L'intenzionale abbassamento del modello interessa un nucleo concettuale imprescindibile nella riflessione estetica di Manzoni che, come precisa Pierantonio Frare, nel corso degli anni tenderà a saldare i due termini “in una sorta di circolo”, ove “il sentire offre l'innescò ad un meditare” in modo che si trasformi “a sua volta in un sentire più motivato” (Frare 2006: 23). Si tratta di una questione che chiama in causa sia il modello pariniano, in cui il sentire collabora con il meditare accettando il proprio ruolo subalterno (*L'educazione*, vv. 133-135), sia a quello foscoliano che pone i due termini in netta opposizione (*Solcata ho fronte*, v. 13)³⁴. Per quanto non venga esplicitata in modo manifesto, in *Dall'agosto al novembre* la sostituzione di “meditare” con “fantasticare” pone l'io narrante in dialogo con una tradizione illustre che Boito, milanese d'adozione, conosceva molto bene. Mentre non viene specificato l'ampio spettro semantico del termine “sentire”, che nella forma verbale richiama i diversi concetti di sensazione e sentimento, il lessema “fantasticare” assume nelle parole del protagonista una valenza positiva, al punto da riconoscere polemicamente il potere creativo dell'immaginazione come l'unica facoltà distintiva dell'essere umano (“chi sente e chi immagina crede appunto di ragionare”; Boito 1970: 70). Anche questo è un tassello della biblioteca latente dell'io narrante, che il lettore deve accuratamente risignificare proprio in rapporto al tema della vanità: non solo il sentire non ha alcuna implicazione con la riflessione morale e con il rapporto tra essere e dover essere, come accadeva in Manzoni, ma il suo significato si precisa in relazione al termine “fantasticare”, la cui valenza sostanzialmente negativa era stata ben chiarita da Tommaseo nel suo *Nuovo dizionario de' sinonimi*, dove è definito “un abusare della fantasia in pensieri vani o soverchiamente sottili”, parallelamente a “fantasticheria, l'atto del fantasticare”, che “ha senso sempre non buono; è un esercizio della fantasia in operazioni mentali che nulla o poco hanno di solido e d'utile” (Tommaseo 1830: 249). Proprio partendo da questa spia testuale, si può avanzare l'ipotesi che il lessema “fantasticare” possa essere letto insieme ad alcune occorrenze del termine “fantasia”, sulle quali Boito ironizza a più riprese.

Un esempio significativo è il testo di esordio *Gite di un artista. Un verso del Petrarca* (1868). In un primo tempo, il termine “fantasia” si lega alla immaginazione di contenuto amoroso ed è accompagnato da un moto centrifugo verso l'alto che si carica di una sfumatura svenevole: “aspettando il mio magro pasto, lasciai *volare la fantasia ne' vaghi cieli della contemplazione sentimentale*” (Boito 1868a). Successivamente, la metafora del volo torna in parallelo all'azione fisica degli occhi

³⁴ Cfr. Frare 2006: 17 e 15.



che seguono la pagina scritta, in stretta correlazione alla lettura del *Canzoniere* di Petrarca: “io camminavo, *aperto il volumino dinanzi agli occhi*, [...] *seguivo con lo sguardo la stampa* e lasciavo sbrigliata la *fantasia volare lontano*” (Boito 1868c). Infine, viene descritto l'effetto di scollamento e di mistificazione della realtà, tanto che il protagonista è rappresentato ironicamente con la testa “pregna di zefiri” mentre “suda le soavi leggiadrie dello stile petrarchesco da tutti i pori del corpo” e si rivolge a una “negra contadinotta [...] belando una garbatezza d'Arcadia” (Boito 1868c). In una *Rassegna artistica* dell'agosto 1871, uscita pochi mesi dopo la pubblicazione di *Un autunno* e parzialmente riproposta in *Pittura e scultura d'oggi* (1877), Boito si sofferma in termini non dissimili sui difetti più comuni degli artisti a lui contemporanei:

L'isolamento esalta la fantasia; fa che ci si crei nel cervello una vita artificiale per nostro conto, la quale, palesata agli altri col mezzo di un'opera d'arte, non può non parere fallace e vuota. Gli è per questo che gli uomini, i quali non vivono nella pressa della gente e tra l'urto delle idee nuove, possono diventare eccellentissimi scienziati, ma come letterati od artisti paiono quasi sempre o sdolcinatamente sentimentali, o dottrinariamente pedanteschi, o troppo facilmente entusiasti di cose viete e piccine (Boito 1871b: 955; Boito 1877c: 112; corsivi miei).

Oltre a istituire un legame tra l'isolamento e l'esaltazione della fantasia, il passo descrive i limiti delle opere artistico-letterarie che ne sono diretta espressione: il sentimentalismo svenevole, la pedanteria dottrinale e l'entusiasmo spropositato per cose che non hanno valore. Si tratta delle medesime caratteristiche che si assommano nel protagonista di *Dall'agosto*, non a caso concepito da Boito proprio negli stessi mesi della *Rassegna*. Non è certo un caso che, pur appartenendo a un saggio critico, le espressioni utilizzate per descrivere i difetti dell'artista-letterato siano semanticamente riconducibili al titolo *Storielle vane*: il sintagma “fallace e vuota”, riferito a una “vita artificiale” che è frutto di una costruzione della mente, può essere letta come sinonimo di vana nel senso di “non corrispondente alla verità, falsa”, mentre l'entusiasmo per “cose viete e piccine” chiama in causa realtà vane nel senso di “futili, irrilevanti, prive di alcuna importanza” (Battaglia GDLI: s.v. *vano*). Se da queste brevi premesse torniamo alla novella, è chiaro che la scelta di far riformulare all'io narrante il passo del *Carme in morte di Carlo Imbonati*, sostituendo “meditare” con “fantasticare”, opera uno spostamento indicativo che interessa Boito come scrittore e come critico: il protagonista di *Dall'agosto* testimonia così la sua risibile distanza dal magistero manzoniano e, al contempo, con-



solida la costruzione intertestuale che dà corpo al tema della vanità, ben prima di teorizzarla alla fine della ‘storiella’.

“*Tutto nella vita è opinione*”. Monimo il Cinico e Marco Aurelio

Comè noto, la parte più citata di *Dall'agosto al novembre* riguarda il momento in cui il protagonista, dopo la visita romantica all'isola dei Pescatori, viene progressivamente allontanato dalla marchesa Giulia. Prima sedotto e poi abbandonato, cerca conforto nella lettura dei *Ricordi* di Marco Aurelio che gli suscita una reazione stizzita e polemica. Sono in particolare gli assunti sulla vanità delle passioni e degli istinti a irritarlo insieme all'idea che la virtù debba comportare un loro sacrificio. Contrariamente alla sua fonte, l'io narrante non crede vi sia un'implicazione tra razionalità e virtù, perché ritiene che “molte più azioni buone si compiano per vanità, per pregiudizio, per interesse, per errore, per ostinazione, per impaccio del dir di no, che per virtù o per saggezza” (Boito 1970: 89). Oltre a sottolineare la discutibilità di molti comportamenti apparentemente irreprensibili, in ragione di intenzioni e moventi tutt'altro che probi, egli sottolinea che il principio eracliteo del *panta rei* (πάντα ῥεῖ, “tutto è transitorio”)³⁵ sia diversamente valido per il dolore e per la passione amorosa. Il dolore può scemare o passare con il tempo, anche se la sua causa rimane presente, la passione amorosa, invece, permane inalterata fino a che non cessi la speranza di poterla soddisfare o non venga contraddetta dall'amor proprio, sentimento “primo e prepotente dell'uomo” (Boito 1970: 90).

È proprio quest'ultimo punto che il finale del racconto mette in luce. A tale proposito, riveste una particolare importanza il citatissimo brano su Monimo il Cinico sia per l'uso che l'io narrante fa delle fonti filosofiche, discutendole e riformulandole in relazione al proprio vissuto, sia perché le considerazioni che vi sono espresse appaiono significative se lette in rapporto alla poetica di Boito e al suo preciso intento di costruire un lettore modello capace di attualizzare le intenzioni e i contenuti potenziali del testo³⁶.

Il brano tratta di come sia possibile “conoscere la vanità delle cose mortali”. Inserita nel passaggio dalla versione in rivista (Boito 1871a: 623) a quella in volume (Boito 1876b: 114), questa frase mostra l'intento di rendere esplicito il tema di tutta la novella, che contiene una chiara allusione scritturale all'*Ecclesiaste*:

³⁵ Cfr. Marco Aurelio 2025: 339; e 482, nota 623; si utilizza l'edizione ottocentesca: Marco Aurelio 1853; qui XI, 19.

³⁶ Il paragrafo riformula alcune considerazioni anticipate in Ponti 2024: 57-68.



Monimo il cinico diceva che tutto nella vita è opinione; io dico che tutto nella vita è sensazione; bisognerebbe dire che tutto nella vita è rappresentazione. L'uomo non merita nome di vero filosofo sinché non si renda indipendente dagli altri e da sé, pigliando tutto ciò che vede come una commedia da ridere od una tragedia da piangere. Convieni ridere e piangere, amare e odiare, ammirare e disprezzare, ma sempre dalla platea di noi stessi al palco scenico di tutti gli altri, senza eccezione. Anzi noi dobbiamo mettere sempre anche noi sul palco, e vederci sentire, e vederci operare, non tanto per correggerci o per giudicarci, quanto per giovarci di noi medesimi a conoscere la vanità delle cose mortali; e la natura serve di scena e di fondo. Ciascun individuo ha da contenere due esseri, sinceri entrambi, l'attore e lo spettatore; l'uno deve stare sempre separato e distinto dall'altro, perché l'attore non distraga lo spettatore, e lo spettatore non impacci l'attore. Insomma, tutti gli uomini della terra, noi stessi compresi, non siamo altro, ed al più, che la materia prima delle opere d'arte (Boito 1970: 90-91).

La frase “tutto è opinione” non è letteralmente di Monimo il Cinico – come sembrerebbe suggerire il passo boitiano –, ma è tratta dai *Ricordi* di Marco Aurelio, libro II, 15. Rimandando quindi a due autori diversi, è opportuno chiedersi in che modo il loro pensiero venga declinato all'interno della ‘storiella’.

Marco Aurelio è l'ultimo esponente del Neostoicismo romano e scrive in una fase di sgretolamento del mondo antico e di diffusione del Cristianesimo. Come ricorda Giovanni Reale, i suoi *Ricordi* si legano profondamente al tema della *vanitas*, in quanto “una delle caratteristiche del pensiero di Marco Aurelio, [...] è l'insistenza con cui viene messa a tema e viene ribadita la caducità delle cose, il loro inesorabile passare, la loro monotonia, la loro insignificanza e la loro sostanziale nullità” (Reale 2018: 1720)³⁷. La scelta di questa lettura è quindi già di per sé indicativa del retroterra filosofico di cui le *Storielle* si nutrono in riferimento alla vanità. L'aporisma “tutto è opinione”, infatti, va letto alla luce di un sistema di pensiero che predica, innanzitutto, la transitorietà e il perenne trasformarsi di tutte le cose. Non a caso, l'io narrante boitiano cita questo passaggio: “Ciò che riguarda l'anima [...] è sogno e fumo; ciò che riguarda il corpo, corruzione; la vita, guerra e pellegrinaggio, e la rinomanza, che le vien dopo,

³⁷ Marco Aurelio ritiene che l'uomo abbia tre principi costitutivi, il corpo (σῶμα), l'anima (pneuma, ψυχή), e infine l'“intelletto” o “mente” (νοῦς), l'“egemonico o principio dirigente dell'uomo” (Reale 2018: 1725).



oblio” (Boito 1970: 89)³⁸. Proprio a partire da una simile consapevolezza, diventa fondamentale riconoscere l’importanza della opinione, termine che in *Ricordi* II, 15 è espresso dal lessema *urólepsis* (ὑπόληψις), cioè “concezione, idea, pensiero, opinione”. Marco Aurelio non nega che abbia fondamento, al contrario ne sottolinea l’importanza fondamentale. Da ciò deriva la necessità che ogni opinione sia correttamente fondata. A tal fine, è opportuno che non dipenda da impulsi passionali o rappresentazioni soggettive, comuni tanto agli uomini quanto agli animali, ma venga affidata a una guida razionale. Basta considerare passaggi come questo: “Hai la ragione? - Sì. - Che dunque non l’adoperi? Perché, se essa fa quanto le spetta, che ti resta a desiderare?” (Marco Aurelio 1853: IV, 13). E ancora, nel libro terzo si legge: “Abbi in rispetto la facoltà giudicativa. Per lei sta che non si generi nella tua parte sovrana nessuna opinione che non sia consona alla natura o al fine per che l’uomo è ordinato” (Marco Aurelio 1853: III, 9).

Nel testo boitiano, tuttavia, il punto di vista di Marco Aurelio è implicitamente legato a quello di Monimo il Cinico, eccentrico allievo di Diogene di Sinope. L’affermazione originale di Monimo recita: “Ogni nostra opinione è fumo e boria” (*τῦφος*)³⁹. L’ottocentesco *Nuovo vocabolario greco-italiano* (Milano, 1852³) di Michele Sartorio traduce il termine *τῦφος* come “fumo, boria, fasto, albagia”. È quindi evidente come anche la frase originale di Monimo rimandi, proprio attraverso tale termine, al tema centrale della boria-vanità e riguardi quindi il sintagma-titolo *Storielle vane*.

Non possiamo escludere che Boito, chiamando direttamente in causa Monimo, si fosse documentato sul suo pensiero e sapesse che del Cinico non ci è rimasto nulla, eccetto alcuni frammenti citati nel *Palafreniere* di Menandro⁴⁰. Tali frammenti sono stati tramandati da *Le vite dei filosofi* (VI, 83) di Diogene Laerzio e dall’opera di Sesto Empirico (*c. math.* VIII, 5). Come nota Fernanda Decleva Caizzi, che ha approfondito il significato di *τῦφος* nella tradizione filosofica antica, “la versione menandrea della frase” attribuita a Monimo - e cioè “tutto ciò che è

³⁸ Marco Aurelio 1853: II, 17. Il passo “Tutto nella vita è opinione”, in nota, riporta la frase originale di Monimo: “Ogni nostra opinione è fumo e boria” (così anche nell’edizione fiorentina di Barbèra, 1867). Per un’edizione con testo a fronte, Boito poteva avvalersi di quella tradotta dal conte Michele Milano per i tipi di Vincenzo Orsini pubblicata a Napoli, 1820-1822.

³⁹ Si precisa che la traduzione letterale della frase di Monimo è riportata in Marco Aurelio 1853: II, 15, p. 154, nota 1.

⁴⁰ Il frammento riportato nella versione ottocentesca delle *Vite dei filosofi volgarizzate dal Conte Luigi Lechi*, II, si conclude così: “Non fea suonare alcun motto conforme / AL CONOSCI TE STESSO, o ad altri tali / Romoreggianti. Sordido, mendico / Tali cose ei neglesse; poichè quanto / Noi concepiam, tutto esser fumo disse” (Diogene Laerzio 1845: 39, capo III, 83).



pensato è *τῦφος*” - “diventa in Sesto [...]: ‘tutto è *τῦφος*, cioè credenza di ciò che non è come se fosse” (Decleva Caizzi 1991: 280)⁴¹.

Sia per Monimo sia per Marco Aurelio, quindi, è chiara l'insistenza sulla *vanitas* e, se ci limitiamo alla sola frase citata da Boito, per entrambi è possibile attribuire un predicato alla totalità dell'essere, potremmo dire che tutto è qualcosa. Tuttavia, l'affermazione di Monimo (“tutto ciò che è pensato è *τῦφος*”) appare più radicale di quella di Marco Aurelio. Poiché, infatti, egli afferma che “tutto è opinione” (*ὑπόληψις*), ne consegue la possibilità di formulare quest'ultima in modo razionale e secondo natura⁴².

Un tale insieme di rimandi non consente una lettura piana e referenziale del passo relativo a Monimo. Come si è detto, Boito sceglie un io narrante risibile e sprovveduto, mai pienamente in accordo con le teorie che enuncia. Contemporaneamente, però, suggerisce dei riferimenti filosofici che richiedono di essere precisati e interrogati ben oltre la lettura che ne dà il personaggio. Se il passo su Monimo richiede di mettere in rapporto punti di vista non perfettamente allineati sulla “vanità delle cose mortali”, al lettore spetta il compito di considerare come le frasi “tutto è vanità” e “tutto è opinione” vengano variamente declinate all'interno del testo narrativo e assumano una specifica funzione diegetica.

Partiamo dal primo caso. Boito sembra riformulare la frase originale di Monimo in un punto preciso della novella, quando cioè l'io narrante decide di lasciare la villeggiatura sul Lago Maggiore. È il momento del disinganno e della separazione definitiva, che nel taccuino viene descritto con toni enfatici. Il protagonista è calato in un'atmosfera grigia e plumbea, che appare in netto contrasto con il paesaggio descritto in avvio della ‘storiella’.

Eccomi sul ponte del piroscifo. La nebbia è così fitta che il pilota sembra obbligato a studiare la bussola. Il fumo, calando giù con l'aria pesante, fa sbalzare sul foglio di questo taccuino i granelli di carbone, e mi soffoca. La campana fessa suona a rintocchi continuamente. Tutt'è caligine. Appena si discerne dietro le ruote la schiuma bianca. A intervalli l'ombra di un lungo

⁴¹ Si veda la traduzione del passo in un'edizione moderna: “Seniade di Corinto, come abbiamo indicato sopra, dichiara che niente è vero; e forse allo stesso modo la pensa Monimo il Cinico, avendo egli asserito che ‘tutto è vanità, vale a dire ‘finzione di cose inesistenti quasi che esse esistessero’” (Sesto Empirico, 1975: 138; qui il passo è numerato come II, 5).

⁴² Andrà notato che “l'obiezione che si muoveva a tale posizione [di Monimo] di fatto scettica era che essendo tutto opinione, neppure la sua opinione poteva essere vera [...]. A questo allude M.A. che, per un verso crede che tutto dipenda dai nostri giudizi (spesso vani perché ispirati dal *typhos*, cfr. VI, 13), per un altro non rinuncia al conseguimento del vero” (Marco Aurelio 2025: p. 441).



inglese, il quale cammina su e giù da prora a poppa con passi misurati, esce dal denso velo e vi si perde di nuovo. Potessi almeno veder ridere le sponde amene di Stresa e di Belgirate! Scendesse almeno un raggio di sole a farmi men triste!

Un raggio di sole! Mi rammento quello, che nella chiusa sala della marchesa da uno spiraglio della finestra piombava sopra la stoffa rossa scarlatta della sua casacca. Il riflesso coloriva di un bel rosa brillante il suo viso sotto le ciglia, sotto le narici e dove il mento s'unisce alla gola. *Quante speranze se ne porta il vento!* (Boito 1970: 92-93).

L'espressione "Tuttè caligine" può essere letta in rapporto a quella di Monimo "tutto è fumo", cioè "vanità" (*τῦφος*, lo si è detto, nei vocabolari ottocenteschi ha entrambi i significati). Boito gioca sull'accezione propria e figurata del termine "caligine", conferendole il valore di "nebbia, vapore, fumo che oscura l'aria", verosimile dal punto di vista del tempo atmosferico e del paesaggio lacustre. Al tempo stesso, tuttavia, con "tuttè caligine" rappresenta anche lo stato interiore dell'io narrante, la sua condizione obnubilata dalla disillusione amorosa, l'immersione miope nel proprio vissuto personale. Non diversamente da quanto era accaduto per Manzoni, la diversa formulazione del passo di Monimo sottolinea implicitamente la lontananza del protagonista dai precetti generali del filosofo cinico e il suo personale modo di appropriarsi di tale modello, che viene piegato a esprimere gli effetti di una banale passione non corrisposta.

Il protagonista, tuttavia, si avvale anche di un diverso tipo di biblioteca, non più filosofica ma letteraria: infatti, ricorre a una citazione dal *Canzoniere*, in particolare dal sonetto 329, 8:⁴³ "quante speranze se ne porta il vento!", che suggella il momento del distacco e dà avvio a quello del ripensamento *ex post*⁴⁴. Nella fase di massima cecità, dove appunto "tuttè caligine", l'io narrante abbandona l'approccio dialettico utilizzato verso le fonti filosofiche e mostra di rispecchiarsi empaticamente nell'io lirico petrarchesco. Il suo ricorso a RVF 329 non sottolinea solo la separazione dalla donna desiderata, ma la collega alle "credenze vane e 'nfirmo" (v. 6) che l'hanno resa necessaria. La scelta del sonetto non è quindi casuale e, mentre ripropone il tema della vanità, sembra preparare il momento conclusivo del lucido disinganno: in RVF 329, infatti, si fa riferimento al momento dell'"ardua

⁴³ D'ora in poi si userà la sigla RVF (*Rerum vulgarium fragmenta*).

⁴⁴ Camillo Boito aveva presente con ogni probabilità l'edizione delle *Rime*, II, edita a Padova nel 1820 dalla Tipografia del Seminario, per la cura di Antonio Marsand (in questa edizione, il sonetto è il LVII, di p. 78).



presa di coscienza della realtà da parte dell'io smarrito" (in particolare al v. 5: "Or conosco i miei danni, or mi risento", cioè "torno cosciente di me stesso"; Petrarca 2018: 1082).

Boito si confronta con il testo petrarchesco in modo da riproporre sul piano narrativo ciò che le fonti filosofiche avevano anticipato in forma argomentativa, cioè la possibilità di un passaggio dalle "credenze vane" alla presa d'atto razionale, distaccata, lucidamente consapevole. Peraltro, il riferimento al *Canzoniere*, come quello a Marco Aurelio, non può che invitare a una fruizione in chiave umoristica, perché l'esempio alto del modello viene, come direbbe Denis de Rougemont, "volgarizzato" nella storiella boitiana, assumendo l'aspetto di un *topos* trito e ritrito⁴⁵.

Si introduce così la conclusione della novella. Come si è detto, Boito riprende e sviluppa narrativamente la frase da cui siamo partiti: "Monimo il cinico diceva che tutto nella vita è opinione; io dico che tutto nella vita è sensazione; bisognerebbe dire che tutto nella vita è rappresentazione". (Boito 1970: 90). Proprio per dare un esempio del valore da attribuire al termine "rappresentazione", Boito modifica le righe conclusive della novella del 1871. Nella versione della *Nuova Antologia*, infatti, l'io narrante prendeva atto della natura tutt'altro che esemplare della donna amata e si limitava semplicemente a chiosare: "Quanto alle mie fanciullaggini dell'autunno, ne sono perfettamente guarito, anche nella memoria" (Boito 1871a: 626).⁴⁶ Nella *princeps* delle *Storielle vane*, invece, Boito decide di dare uno svolgimento narrativo al momento del disincanto finale, articolando dialetticamente il passaggio dall'illusione miope all'autoironica visione di sé:

– Sentite, signori – gridò allora la contessa ridendo – sentite. Il vostro amico dice che una certa signora, che voi conoscete, la castellana di Pallanza, è un angelo, un angelo, proprio un angelo. –

Fu uno scroscio di risa. In un attimo mi passarono dinanzi al cervello guanti di sfida, spade incrociate, feriti e morti; ma, per fortuna, il mio io, diviso in

⁴⁵ Andrà ricordato che in Boito 1871a, a proposito delle illusioni amorose e della loro inconsistenza, lo scrittore si è avvalso anche di un verso di Giuseppe Giusti, *A Leopoldo secondo* (1847), poi cassato nella *princeps* delle *Storielle vane*: "Illusioni stoltissime, assurde, fanciullesche, ma quasi universali. Oh, perché non ci ricantiamo sovente il verso meraviglioso: 'Tempo corregge ogni cosa mortale?'" (Boito 1871a: 622) > "Illusioni stoltissime, assurde, fanciullesche, ma quasi universali. Oh, perché non ci ricantiamo sovente, che il tempo è la panacea infallibile di tutti i morali malanni?" (Boito 1876b: 113). Il verso si può leggere in Giusti 1860: 440.

⁴⁶ Questo il finale nella versione di rivista: "– E si vede. M'imbattei nella marchesa a Firenze giorni prima di partire. Non vi sarebbe piaciuta: ma era più allegra che mai; non faceva che ridere. Le male lingue dicevano anzi che da qualche settimana un certo capitano de' cavalleggieri... / Entrò un nuovo damerino. La contessa si rivolse a lui, e il nostro dialogo rimase interrotto. Da un gran pezzo non l'ho riveduta. / Quanto alle mie fanciullaggini dell'autunno, ne sono perfettamente guarito, anche nella memoria" (Boito 1871a: 626).



due parti, mi salvò. La metà dello spettatore contemplò la metà dell'attore, e, mordendomi le labbra, seppi unire il mio riso a quello degli altri.
Non ho più rivisto né la contessa, né la marchesa (Boito 1876b: 120)⁴⁷.

È il momento in cui il protagonista assume l'attitudine del "vero filosofo" e spiega come sia possibile "giovarci di noi medesimi a conoscere la vanità delle cose mortali" (Boito 1970: 90). Come si è accennato, questa frase viene introdotta nel passaggio da *Un autunno* a *Dall'agosto al novembre* parallelamente alla riscrittura del finale⁴⁸. È il momento in cui la biblioteca filosofico-letteraria finora chiamata in causa ha una ricaduta sul comportamento dell'io narrante, inducendolo ad acquisire un punto di vista più lucido e disincantato nei confronti dei propri casi ("or mi risento", si legge in RVF 329).

Allo stesso tempo, tuttavia, anche il lettore viene istruito su come sia meglio accostarsi alle 'storielle'. A partire dal 1876, quando riscrive le righe conclusive di *Dall'agosto*, Boito ne fa una esplicita dimostrazione dell'assunto "tutto è rappresentazione". A tal fine, chiama in causa un meccanismo di sdoppiamento, secondo il quale ciascun individuo deve contenere un "io diviso in due parti": la metà dell'attore agisce come su un palcoscenico seguendo le proprie "credenze vane", mentre quella dello spettatore osserva la propria controparte *agens*, ne prende le distanze, ride o piange della sua sorte. E proprio all'interno di questa dialettica che i richiami intertestuali di Boito svolgono un ruolo indispensabile. Abbassando i riferimenti filosofico-letterari al livello di casi risibili ma eterni, Boito suggerisce al lettore una forma di immedesimazione e, insieme, di distanziamento critico. È quanto accade nel finale del 1876 (e poi del 1895): solo osservandosi come 'attore' di una 'storiella vana', il protagonista realizza la comicità del proprio amore svenevole e i rischi di derubricare del tutto la natura razionale dell'uomo⁴⁹. Lo scoppio di risa conclusivo, seppur a denti stetti, prende il posto del sacrificio e del *pathos*

⁴⁷ Salvo qualche lieve variante lessicale ("mi passarono dinanzi al cervello" [Boito 1876b: 120] > "mi passarono dentro nel cervello" [Boito 1895: 102]), il finale resta immutato nella III edizione del 1895, riveduta da Boito, cfr. *Dall'agosto al novembre*, Boito 1970: 94.

⁴⁸ In Boito 1871a: 623, il passo è: "Anzi noi dobbiamo mettere sempre anche noi sul palco, e vederci sentire, e vederci operare, non tanto per correggerci o per giudicarci, quanto per giovarci di noi medesimi: e la natura serve di scena e di fondo"; in Boito 1876b: 114: "Anzi noi dobbiamo mettere sempre anche noi sul palco, e vederci sentire, e vederci operare, non tanto per correggerci o per giudicarci, quanto per giovarci di noi medesimi a conoscere la vanità delle cose mortali; e la natura serve di scena e di fondo" (corsivi miei; Boito 1895: 97; Boito 1970: 90).

⁴⁹ "Il bene e il male, il vero e il falso non sono che opinioni sentimentali, derivanti dalla indole con la quale noi siamo nati, dai costumi e dagli accidenti nei quali siamo stati educati ed in cui viviamo: insomma dal caso" (*Dall'agosto al novembre*, Boito 1970: 78).



tragico (“mi passarono dinanzi al cervello guanti di sfida, spade incrociate, feriti e morti; ma, per fortuna, il mio io, diviso in due parti, mi salvò”)⁵⁰. Pertanto la resa liberatoria e salutare alla prosaicità degli umani comportamenti favorisce un approccio umoristico alla vicenda narrata. Nel misurare la loro distanza tra ideale e reale, Boito riserva uno sguardo attento, forse meno disincantato di quanto si creda, ai classici e al loro intramontabile ruolo. Le *Storielle vane*, allora, non vanno intese solo come storie futili - fondate, come direbbe Monimo, sulla “credenza di ciò che non è come se fosse” - ma anche come veri e propri racconti sulla vanità, in cui i libri citati rappresentano se non l'antidoto, almeno uno strumento per formarsi, come avrebbe detto Marco Aurelio, delle opinioni fondate secondo natura e secondo ragione.

⁵⁰ Si cita da Boito 1876b: 120; cfr. Boito 1970: 94.



BIBLIOGRAFIA

- BAIONI, Giuliano. 2002. *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister (Johann Wolfgang Goethe, 1796)* in Franco Moretti (a c. di) *Il romanzo. Vol. II: Le forme*. Torino: Einaudi. 127-133.
- BATTAGLIA, Salvatore et al. *Grande dizionario della lingua italiana*. 1961-2009. Voll. I-XXI (e 2 suppl.). Torino: UTET (si userà la sigla GDLI, seguita dalla voce del *Dizionario*).
- BELLER, Manfred. 1988. *Descrivere il "lago". Sviluppo stilistico e funzione narrativa del paesaggio letterario fra Goethe, Manzoni e Stendhal* in Emanuele Kanceff (a c. di) *Goethe-Stendhal. Mito e immagine del lago tra Settecento ed Ottocento*. Genève: Slatkine. 47-63.
- BERTACCHI, Giuliana. 2018. *Contributo allo studio di Camillo Boito* (Tesi di laurea, Materie Letterarie, Università Cattolica del Sacro Cuore) in Immacolata Amodeo, Caroline Lüderssen, Giovanni Meda Riquier (a c. di) *L'opera letteraria di Camillo Boito in dialogo con le Arti*. Stuttgart: Franz Steiner. 159-238.
- BOITO, Camillo. 1868a. "Gite di un artista. Un verso del Petrarca" in *Il Pungolo*, 8 aprile 1868.
- BOITO, Camillo. 1868b. "Gite di un artista. Un verso del Petrarca" in *Il Pungolo*, 10 aprile 1868.
- BOITO, Camillo. 1868c. "Gite di un artista. Un verso del Petrarca" in *Il Pungolo*, 22 aprile 1868.
- BOITO, Camillo. 1870. "Un corpo. Storiella di un artista" in *Nuova Antologia*, XIV, 6 (giugno). 313-343.
- BOITO, Camillo. 1871a. "Un autunno. Storiella vana" in *Nuova Antologia*, XVI, 3 (marzo). 600-626.
- BOITO, Camillo. 1871b. "Rassegna artistica" in *Nuova Antologia*, XVII, 8 (agosto). 945-960.
- BOITO, Camillo. 1872. *Un corpo. Storiella vana* in *Strenna italiana per l'anno 1873*. Milano: Regio Stabilimento Nazionale Ripamonti Carpano. 7-64.
- BOITO, Camillo. 1873. *Baciale 'l piede e la man bella e bianca. Storiella vana* in *Strenna veneziana per l'anno 1874*, a. XIII. Venezia: Tipografia del Commercio di Marco Visentini. 31-77.
- BOITO, Camillo. 1875. "Rassegna artistica. I pittori che studiano Venezia. L'arte ch'essa può dare. Un quadro della sua Esposizione artistica. Monelli, donne e barcaioli" in *Nuova Antologia*, XXVIII, 1 (gennaio). 216-229.



- BOITO, Camillo. 1876a. "Notte di Natale. Storiella vana" in *Nuova Antologia*, I, 1 (gennaio). 197-210.
- BOITO, Camillo. 1876b. *Storielle vane*. Milano: Treves.
- BOITO, Camillo. 1876c. "Rassegna artistica. Quatt'ore al Lido" in *Nuova Antologia*, II, 8 (agosto). 860-867.
- BOITO, Camillo. 1877a. "Il Demonio muto. Storiella vana" in *Nuova Antologia*, IV, 2 (febbraio). 341-360.
- BOITO, Camillo. 1877b. "La Macchia grigia. Storiella vana" in *Nuova Antologia*, VI, 12 (dicembre). 857-875.
- BOITO, Camillo. 1877c. *Scultura e pittura d'oggi. Ricerche*. Roma-Torino-Firenze: Fratelli Bocca.
- BOITO, Camillo. 1879. "Don Giuseppe. Storiella vana" in *Nuova Antologia*, XVII, 20 (15 ottobre). 666-699.
- BOITO, Camillo. 1880. "Il collare di Buda. Storiella vana" in *Fanfulla della domenica*, a. II, n. 45 (7 novembre). 3-4.
- BOITO, Camillo. 1881a. "Santuario. Storiella vana" in *Fanfulla della domenica*, a. III, n. 23 (5 giugno). 5-7.
- BOITO, Camillo. 1881b. *Prime pagine di una storiella vana* in *Strenna-Album della Associazione della Stampa Periodica in Italia*. Roma: Forzani e C. Tipografi del Senato. 34-41.
- BOITO, Camillo. 1882. *Un corpo. Storiella vana* in *Simbolo d'amicizia. Dono pel Capo d'anno*. Milano: Tip. Stabilim. Ripamonti Carpano. 29-99.
- BOITO, Camillo. 1883. *Senso. Nuove storielle vane*. Milano: Treves.
- BOITO, Camillo. 1884. *Gite di un artista*. Milano: Ulrico Hoepli.
- BOITO, Camillo. 1895. *Storielle vane*. III edizione riveduta. Milano: Treves.
- BOITO, Camillo. 1970. *Storielle vane*. A c. di Roberto Bigazzi. Firenze: Vallecchi.
- BOITO, Camillo. 1990. *Gite di un artista*. A c. di Maria Cecilia Mazzi. Roma: De Luca Edizioni d'Arte.
- BOITO, Camillo. 1994. *Senso e altri racconti*. A c. di Matilde Dillon Wanke. Milano: A. Mondadori.
- BOITO, Camillo. 1998. *Pensieri di un architetto del secondo Ottocento. Documenti e frammenti per una biografia intellettuale di Camillo Boito critico militante e architetto*. A c. di Marco Maderna. Milano: Archinto.
- COMOY FUSARO, Edwige. 2009. *Forme e figure dell'alterità, Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*. Ravenna: Giorgio Pozzi.
- CRETELLA, Chiara. 2013. *Architetture effimere. Camillo Boito tra arte e letteratura*. Camerano (AN): Dakota Press.



- DECLEVA CAIZZI, Fernanda. 1991. *Tῦφος: Contributo alla storia di un concetto* in Margarethe Billerbeck (a c. di) *Die Kyniker in der modernen Forschung*. Amsterdam: Grüner. 273–285.
- DILLON WANKE, Matilde. 2000. *Camillo Boito racconta il paesaggio* in Eadem, *Le ragioni di Corinna. Teoria e sviluppo della narrativa italiana dell'Ottocento*. Modena: Mucchi.
- DILLON WANKE, Matilde. 2002. *Boito narratore e paesaggista* in Giacomo Agosti e Costanza Mangione (a c. di) *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*. Padova: Il Poligrafo. 61-74.
- DIOGENE LAERZIO. 1845. *Le vite dei filosofi. Volgarizzate dal Conte Luigi Lechi*. Milano: Paolo Andrea Molina.
- ESOPO. 1811. *Esopo volgarizzato per uno da Siena. Testo in lingua*. Padova: Seminario.
- FARINELLI, Arturo. 1894. *Goethe e il Lago Maggiore*. Bellinzona: Stabilimento tipografico-litografico Eredi C. Colombi.
- FEDRO. 1866. *Le Favole. Con note italiane compilate da Atto Vannucci*. Prato: Tipografia F. Alberghetti e C.
- FERRARI, Roberto, Silvia IACOBELLI, Laura QUARANTA. 2008. *La pittura di paesaggio e di genere alle Esposizioni* in Roberto Ferrari (a c. di) “Vado a Brera”. *Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*. Brescia: Aref. 197–233.
- FRARE, Pierantonio. 2006. *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*. Firenze: Olschki.
- GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie. 2007. *Le paysage, “fenêtre ouverte” sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*. Paris: PUPS.
- GIUSTI, Giuseppe. 1860. *Le poesie di Giuseppe Giusti, con un discorso sulla vita e le opere dell'autore*. Firenze: Barbèra.
- GOETHE, Johann Wolfgang, Friedrich Schiller. 1863. *Correspondance entre Goethe e Schiller, traduction de Mme La Baronne de Carlowitz, révisée, annotée, accompagnée d'études historiques et littéraires par M. Saint-René Taillandier*. Paris: Charpentier.
- GOETHE, Johann Wolfgang, Friedrich Schiller. 2022. *Carteggio 1794–1805*. A c. di Maurizio Pirro, Luca Zenobi. Roma-Macerata: Istituto Italiano di Studi Germanici-Quodlibet.
- I pittori del lago Maggiore*. 1978. *I pittori del lago Maggiore dall'Ottocento ai giorni nostri*. Villa Kursaal Verbania Pallanza, 12 agosto-15 settembre 1978. Verbania: s.e.



- JAKOB, Michael. 2005. *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki.
- JAKOB, Michael. 2009. *Il paesaggio*. Bologna: il Mulino.
- JEAN PAUL [Frédérich Richter]. 1834. *Titan*. Trad. dal tedesco di Philarète Chasles. Tome I, Bruxelles: Dumont.
- KANCEFF, Emanuele (a c. di). 1988. *Goethe-Stendhal. Mito e immagine del lago tra Settecento ed Ottocento*. Genève: Slatkine.
- MANZONI, Alessandro. 2002. *Poesie e tragedie*. A c. di Valter Boggione. Torino: UTET. 406–423.
- MARCO AURELIO. 1853. *Ricordi dell'imperatore Marc'Aurelio Antonino. Volgarrizzamento con note di Luigi Ornato, terminato e pubblicato per opera di Girolamo Picchioni*. Torino: Stamperia Reale.
- MARCO AURELIO. 2025. *Pensieri*. A c. di Cesare Cassanmagnago. Milano: Bompiani.
- MARINI, Giuseppe Luigi (a c. di). 2010. *Il lago. Pittura dell'Ottocento tra Piemonte e Lombardia*. Torino: AdArte.
- MAZZOCCA, Fernando (a c. di). 2010. *Il paesaggio dell'Ottocento a Villa Reale. Le raccolte dei musei lombardi tra Neoclassicismo e Simbolismo*. Torino-Londra-Venezia-New York: Umberto Allemandi & C.
- MENDRINO, Luca. 2018. *Sulla "scrittura pittorica" di Camillo Boito* in Immacolata Amodeo, Caroline Lüderssen, Giovanni Meda Riquier (a c. di) *L'opera letteraria di Camillo Boito in dialogo con le Arti*. Stuttgart: Franz Steiner. 129–140.
- MORETTI, Franco. 1999. *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi.
- PENOCCHIO, Maddalena. 2008. "L'universo Esposizioni" in Roberto Ferrari (a c. di) "Vado a Brera". *Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*. Brescia: Aref. 117–154.
- PETRARCA, Francesco. 1820. *Rime*. A c. di Antonio Marsand. Padova: Tipografia del Seminario.
- PETRARCA, Francesco. 2018. *Canzoniere*. A c. di Paola Vecchi Galli, annotazioni di Paola Vecchi Galli e Stefano Cremonini. Milano: BUR.
- PONTI, Paola. 2024. "Tutto è opinione? La vanità in Camillo Boito tra fonti filosofiche e letterarie" in Mirella Marotta Peramos et al. (a c. di) *Elogio del Italianismo. Estudios de Literatura, Lengua y Traducción*. [s.l.]: UNED. 57–68.
- RAIMONDI, Ezio. 1997. *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*. Milano: Bruno Mondadori.
- REALE, Giovanni. 2018. *Storia della filosofia greca e romana*. A c. di Vincenzo Cicero. Milano: Bompiani.
- REBORA, Sergio. 2000. *Dall'Accademia all'Atelier: pittori tra Brera e il Canton Tici-*



- no nell'Ottocento in Maria Angela Previtiera, Sergio Reborà (a c. di) *Dall'Accademia all'Atelier: pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*. Milano: Electa. 37–39.
- SARTORIO, Michele. 1852. *Nuovo vocabolario greco-italiano*. Milano: Tipografia Pirotta.
- SCHILLER, Friedrich. 1870a. *La poesia ingenua e sentimentale*, in *Le opere critiche ed estetiche di Federico Schiller*. Trad. di Ignazio Mastropasqua. Torino: Augusto Federico Negro. 1–63.
- SCHILLER, Friedrich. 1870b. *Sulla estetica educazione dell'uomo, in una serie di lettere* in *Le opere critiche ed estetiche di Federico Schiller*. Trad. di Ignazio Mastropasqua. Torino: Augusto Federico Negro. 190–263.
- SCHILLER, Friedrich, Johann Wolfgang Goethe. 1828. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*. Stuttgart-Tübingen: Cotta. 97–100.
- SCHILLER, Friedrich. 2014. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. A c. di Elio Franzini, trad. di Elio Franzini e Walter Scotti. Milano: Abscondita.
- SELVATICO, Pietro. 1842. *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*. Padova: coi tipi del Seminario.
- SESTO EMPIRICO. 1975. *Contro i logici*. A c. di Antonio Russo. Roma-Bari: Laterza.
- STENDHAL. 2024. *Dell'amore*. Introd. di Sergio Moravia, Trad. di Maddalena Bertelà. Milano: Garzanti. (I ed. 1976).
- TOMMASEO, Niccolò. 1830. *Nuovo dizionario de' sinonimi della lingua italiana*. Firenze: Tipografia Luigi Pezzati.
- TOMMASEO, Niccolò. 1845. *Pensieri morali*. Modena: Antonio ed Angelo Cappelli Tipografi Editori.
- VERCELOTTI, Franco (a c. di). 1973. *Elogio del Lago Maggiore. Testimonianze letterarie e grafiche di due secoli*. [Intra]: Banca Popolare di Intra.
- Voyage pittoresque*. 1823. *Voyage pittoresque aux Lacs Majeur et de Lugano*, Zurich: Orell, Fussli et Compagnie.
- VOLTURINO, Lorenzo da. 1894. *La scienza pratica. Dizionario di proverbi e sentenze che a utile sociale raccolse il Padre Lorenzo da Volturino, Min. Oss.* Firenze: Quaracchi, Tipografia del Collegio San Bonaventura.
- ZAMBON, Patrizia. 1977. "Sul 'realismo estetico' di Camillo Boito" in *Otto/Novecento*, I, 6 (novembre-dicembre). 31–67.
- ZAMBON, Patrizia. 2004. *Camillo Boito-Jacopo Cosmate: Gite di un artista*, in Eadem, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso. 165–179.



Dall'agosto al novembre di Camillo Boito. Sulla biblioteca latente delle *Storielle vane*

RIASSUNTO

Il contributo prende in esame la novella *Dall'agosto al novembre* di Camillo Boito, che contiene la più importante riflessione sul tema della *vanitas* sviluppata dall'autore all'interno della sua opera creativa (*Storielle vane*, 1876 e *Senso. Nuove storielle vane*, 1883). L'analisi si concentra sulle descrizioni paesaggistiche, sulla fitta trama di rapporti intertestuali che compongono una ricca biblioteca latente e, infine, sul ricorso all'espedito del taccuino di appunti, grazie al quale il lettore è invitato a interrogarsi sull'attendibilità della scrittura dell'io narrante. La descrizione iniziale del Lago Maggiore consente di collocare la scelta dell'ambientazione della novella, che rappresenta un *unicum* nella produzione narrativa boitiana, in un ampio orizzonte pittorico e letterario ottocentesco. Parallelamente, il ricorso al taccuino personale permette di valutare la costruzione problematica dell'io narrante e le sue strategie di autorappresentazione. Infine, l'articolo considera i dialoghi pseudo-filosofici del protagonista e, in particolare, il riferimento al carteggio Goethe-Schiller e ai *Ricordi* di Marco Aurelio, con le varianti testuali che hanno caratterizzato il passaggio dalla versione della novella in rivista a quella in volume. Ne emerge una biblioteca di grandi classici e di autori vicini alla temperie romantica, di cui il protagonista fa sfoggio e si appropria in modo riduttivo e parziale. Il lettore è così chiamato a soffermarsi sull'uso di tali fonti e sulla loro reale funzione all'interno delle *Storielle vane* sia in rapporto alla poetica di Boito sia in relazione al tema della vanità. *Dall'agosto al novembre* rappresenta così uno snodo essenziale dell'intera raccolta di novelle e un esempio particolarmente rappresentativo del *modus scribendi* che le accomuna.

PAROLE CHIAVE:

Camillo Boito, novella XIX secolo, Marco Aurelio, Johann Wolfgang Goethe, paesaggio



From August to November by Camillo Boito: On the Latent Library of *Storielle vane*

SUMMARY

This article examines the novella *Dall'agosto al novembre* by Camillo Boito, which contains the author's most significant reflection on the theme of *vanitas* developed within his creative work (*Storielle vane*, 1876, and *Senso. Nuove storielle vane*, 1883). The analysis focuses on the landscape descriptions, on the dense network of intertextual relations and the rich latent library connected to them, and, finally, on the use of the notebook device, which invites the reader to question the reliability of the first-person narration. The initial description of Lake Maggiore makes it possible to situate the choice of the novella's setting – unique within Boito's narrative production – within a broad nineteenth-century pictorial and literary horizon. At the same time, the use of the personal notebook allows for an assessment of the problematic construction of the narrative self and of its strategies of self-representation. Lastly, the article considers the protagonist's pseudo-philosophical dialogues and, in particular, the references to the Goethe-Schiller correspondence and to Marcus Aurelius' *Meditations*, including the textual variants that marked the transition from the periodical version of the novella to the volume edition. What emerges is a library of major classics and of authors close to the Romantic milieu, which the protagonist ostentatiously displays and appropriates in a reductive and partial manner. The reader is thus invited to reflect on the use of these sources and on their actual function within the *Storielle vane*, both in relation to Boito's poetics and to the theme of vanity. *Dall'agosto al novembre* thus stands as a crucial hinge within the entire collection of novellas and as a particularly representative example of the *modus scribendi* that unites them.

KEYWORDS:

Camillo Boito, 19th-century novella, Marcus Aurelius, Johann Wolfgang Goethe, landscape



“UN’ALTRA VOLTA LO SOGNAI”: SOGNO, ESILIO E IDENTITÀ IN ENRICO MOROVICH

NICOLÒ DAL BELLO

Università per Stranieri di Perugia
n.dalbello@phd.unistrapg.it

UDK: 821.131.1.09Morovich, E.
Original research paper
Primljen / Ricevuto / Received: 4. 11. 2025.
Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/Accepted for publication: 22. 11. 2025.

La figura di Enrico Morovich (Pecine, 1906 – Lavagna, 1994) occupa un ruolo appartato nella letteratura italiana del secondo Novecento, muovendosi tra il realismo memoriale e la scrittura onirica di matrice surrealista. Nato in una città di confine e segnato dall’esperienza dell’esodo giuliano-dalmata, Morovich elabora in due opere emblematiche – *Racconti di Fiume e altre cose* (1985) e *Un italiano a Fiume* (1993) – una riflessione sulla complessità di un’identità pluristratificata attraverso un intreccio tra favola, sogno e autobiografia. Nel primo volume, la memoria si traduce in paesaggio psichico onirico e simbolico, costruito con un linguaggio di metamorfosi e visioni che anticipano la successiva interiorizzazione autobiografica. In *Un italiano a Fiume*, invece, la componente autobiografica si intensifica e la rievocazione si fa esercizio di autoanalisi: Fiume non è soltanto un luogo perduto, ma un interlocutore sentimentale, una proiezione interiore in cui il soggetto tenta di ricomporre la frattura dell’esilio. Letti in dialogo, i due volumi delineano un percorso unitario di riflessione sul rapporto tra memoria, identità e scrittura. Morovich elabora la ferita della propria condizione diasporica trasformandola in atto creativo, costruendo una “geografia dell’anima” in cui il reale e l’immaginario si sovrappongono. In questa prospettiva, la narrativa morovichiana si afferma come testimonianza e, al contempo, come esercizio di resistenza poetica contro l’oblio: un atto di rigenerazione della memoria attraverso il linguaggio.

PAROLE CHIAVE:

surrealismo, esilio, memoria, identità, racconto

Nel contesto del secondo Novecento, Enrico Morovich (Pecine, 1906 – Lavagna, 1994) rappresenta una presenza singolare. Scrittore appartato, Morovich elabora un percorso narrativo e stilistico che si definisce attraverso la marginalità: marginalità geografica, linguistica, identitaria e, al tempo stesso, estetica (De Nicola 1985: 530). Nato in una città di confine e segnato dall'esperienza dell'esodo, la sua opera non si limita a riflettere la condizione personale dell'autore, ma si arricchisce di una componente profondamente surrealista che trasforma l'esperienza della perdita, dello spaesamento e della memoria in materia onirica e simbolica. Il senso di solitudine e di ignoto, la percezione di una minaccia latente e di un mondo divenuto improvvisamente ostile si configurano come motivi ricorrenti, che, attraverso un progressivo incupirsi di tinte e di toni, rispecchiano lo stato di emarginazione geografica e culturale maturato a partire dalla fine degli anni Quaranta (Tagliaferri 2014: 415). Nel presente contributo si intende concentrare l'attenzione sui due volumi che menzionano la città natale dello scrittore nel titolo – *Racconti di Fiume e altre cose* (1985) e *Un italiano a Fiume* (1993) – i quali si distinguono per il profondo intreccio tra favola, sogno e autobiografia.

Direi che il pregio fondamentale della sua opera, unitamente ai doni di una fervida fantasia, è riposto e va individuato proprio nel valor testimoniale dei suoi scritti su avvenimenti storici che più direttamente l'hanno interessato. Dalla lettura che ne ha fornito, si comprende che il suo punto di vista è sempre stato scevro da ogni spirito di partigianeria, convinto com'era d'essere partecipe di un evento non soltanto privato, ma riguardante tutti e che, proprio per ciò, da annotare con l'attenzione dovuta ad un bene di non esclusiva propria appartenenza, ma d'interesse comune a più uomini. (Rombi 1997: 8)

Le parole del critico letterario Bruno Rombi evidenziano un aspetto centrale della poetica di Enrico Morovich: la sua capacità di trasformare l'esperienza individuale in materia di riflessione collettiva, di coniugare la memoria privata con una responsabilità testimoniale che trascende il semplice dato autobiografico. Morovich attraversa il Novecento europeo come testimone appartato, dotato di uno sguardo capace di registrare con distacco partecipe le fratture della storia e di tradurle in un linguaggio simbolico e visionario. Nato nel rione di Pecine a Fiume, dopo un'infanzia trascorsa tra scuole in lingua ungherese e istituti italiani gli eventi che segnarono la storia della città tra il 1918 e il 1924 influiscono in maniera determinante sulla sua formazione umana e intellettuale. L'annessione della città all'Italia lo rende, di fatto, "cittadino italiano nato all'estero" (Morovich 1993: 234), conferendo alla sua identità un senso di ambiguità e di sradicamento. Alle trasformazioni politiche e culturali della città si sommano quelle



private: la morte prematura del padre, il declino del benessere familiare e la necessità di provvedere a sé stesso lo spingono a cercare un impiego stabile – che trova presso la Banca d'Italia, dove lavora tra il 1923 e il 1928. Queste esperienze, intrecciando precarietà economica e instabilità affettiva, concorrono a modellare una sensibilità profondamente segnata dal senso del limite e dalla consapevolezza della perdita. È in tale contesto che matura la vocazione letteraria di Morovich, facendo della scrittura un luogo di deformazione e riflessione, uno spazio in cui rielaborare le fratture dell'esperienza e dare forma narrativa a un'esistenza in bilico tra memoria e smarrimento:

Iniziò a scrivere per annotare i sogni che faceva con sempre maggior frequenza e che gli parevano importanti, non perché attribuisse loro un valore letterario, ma perché gli apparivano apertamente premonitori. Non pare certo azzardato ipotizzare che l'intensa attività onirica di Morovich fosse reazione e conseguenza alla metodica e mediocre realtà impiegatizia [...]. (Rombi 1997: 13)

La prima raccolta, *Losteria sul torrente* (1936), che riunisce nove racconti già pubblicati sulla rivista *Solaria*, si distingue per due principali ambientazioni – da un lato il mondo naturale e rustico, dall'altro la realtà cittadina con i suoi personaggi borghesi – e per uno stile ancora asciutto, essenziale, privo di abbellimenti o suggestioni fantastiche e oniriche (De Nicola 2024: 17). Con *Miracoli quotidiani* (1938), invece, la scrittura assume una funzione di liberazione interiore. I racconti prendono forma dal disagio e dalle inquietudini dell'autore, che trovano nel sogno il loro nucleo più espressivo. In queste visioni oniriche, il fantastico e il surreale diventano strumenti di alleggerimento e i sogni, privati della loro tensione angosciante, si trasformano progressivamente in simboli di una pura invenzione letteraria (Rombi 1997: 40-41). Come nota Rombi, in Morovich il sogno si configura come una dimensione alternativa alla realtà quotidiana, percepita dall'autore come limitante e priva di stimoli per la sua vivace immaginazione. Le fiabe e le fantasie da lui elaborate evidenziano come la mera rappresentazione della realtà non sia sufficiente a cogliere la complessità dell'esperienza umana e costituiscono un'analisi accurata degli impulsi, delle emozioni e delle fragilità dell'uomo, mettendo in luce la coesistenza, in ogni individuo, di una componente spirituale e di una dimensione istintuale: “ecco: la lezione più singolare delle pagine fiumane di Morovich sta nella dimensione distesa tra reale e fantastico, tra veglia e sonno, tra vita e morte” (Rombi 1993: 17).

Nelle opere successive – *I ritratti nel bosco* (1939), *Contadini sui monti* (1942), *L'abito verde* (1942) – Morovich continua a sviluppare una narrativa in cui la realtà si mescola all'immaginazione e al sogno, attestandosi con originalità nell'ambito del surrealismo



letterario italiano. Una cifra surrealista che si manifesta nella continua oscillazione tra quotidiano e fantastico, nell'uso di immagini oniriche e di situazioni sospese tra reale e irreale, come riconosciuto dalla critica e attestato dalla sua inclusione nell'antologia *Italie magique. Contes surréels modernes* di Gianfranco Contini (Contini 1946: 227-247).

La raccolta *Racconti di Fiume e altre cose* raccoglie le storie brevi uscite su giornali e riviste fino al 1983, intrecciando la vicenda biografica dell'esilio con la cifra surrealista. In questo contesto, le immagini oniriche e fantastiche non fungono da semplice ornamento stilistico, ma operano come dispositivi di disvelamento (Miškulin 2024: 25). Il racconto breve è il laboratorio in cui Morovich sperimenta un linguaggio capace di conciliare l'allusione poetica con la traccia dell'esperienza, anticipando la necessità di una sintesi più compiuta tra autobiografia e invenzione, che solleva l'interesse specifico per questa raccolta:

Ora camminando in mezzo alle foglie mi pareva perfino di calpestare i fantasmi del passato che mi sussurravano desolati: "Anche noi, anche noi, che credevamo di essere immortali, siamo a terra, distesi e defunti". Era possibile avere fantasie più tristi? [...]

Eppure è incredibilmente vasta la forza di sopportazione nel cuore umano. V'erano sere in cui, salendo i colli, avevo perfino l'illusione di essere felice. Era un'illusione rischiosa, che un nulla poteva togliermi: m'accontentavo della contemplazione di un orizzonte quanto mai ristretto: certe nubi che aprendosi lasciavano piovere dei raggi di luna chissà per quale giuoco di luci di colore amaranto o violetto, sopra un mare ondosso e come fumante di nebbia. (Morovich 1985: 133-135)

Nel volume, la città appare come un paesaggio della mente, continuamente trasformato dalle percezioni e dai sogni dell'autore. Fiume non è ancora interrogata come presenza concreta, ma evocata come fantasma, un luogo della memoria affettiva e dell'immaginazione: sfugge alla definizione e si ricompone nei frammenti del sogno, nelle metamorfosi degli esseri, nella dimensione quasi fiabesca di un mondo in bilico tra realtà e allegoria. La citazione proposta rende evidente questo paesaggio mentale: il camminare tra le foglie diventa l'atto di calpestare i fantasmi del passato, sussurranti e desolati, figure metaforiche di un passato irrimediabilmente perduto. Nel contempo, la potenza di sopportazione umana si manifesta in illusioni di felicità effimera, legate alla contemplazione di elementi naturali carichi di colori insoliti e luminosità quasi magiche.

Insieme alla struggente rievocazione dei luoghi – sospesi tra realtà e sogno – nel



testo si coglie uno degli aspetti fondamentali dello stato psicologico morovichiano: un oscillare tra il sentimento della *saudade* – una malinconia della solitudine e della rimembranza che talvolta sfocia in nostalgia acuta e rimpianto per ciò che è stato lasciato e irrimediabilmente perduto – e un'illusoria apertura emotiva verso la possibilità di felicità (Rombi 2014: 367). Tale oscillazione psicologica si traduce in una scrittura che, pur attraversata dal dolore dell'esilio e dalla perdita, non rinuncia a una riflessione vibrante sulla soglia tra presenza e assenza, tra memoria e oblio. In questo modo, Fiume si configura come un fantasma che abita la coscienza dello scrittore e funge da filtro simbolico per le sue meditazioni sull'identità, la solitudine e il fragile equilibrio emotivo dell'uomo di frontiera:

Quando più mi addentravo in quelle notti pericolose, tanto più avevo la certezza che non mi restava altro che andarmene: e quanto più aumentava questa certezza tanto più cresceva l'angoscia e la desolazione.

Perché ero prigioniero come tanti, in una città vuota e piena di silenzio? Le vie e le sue piazze non si riempivano più completamente, e parevano in certi momenti crudeli come occhiaie prive degli occhi.

Erano sogni notturni o diurni allucinazioni le bandiere tirate fra le case? E certi gruppi di giovani radunati sui crocicchi? E certe apocalittiche visioni di strade sconvolte, di piazze ben note come affondate in un mare stagnante, di palazzi diroccati e di case crollate?

Chi passandovi non mancava di fantasia e di memoria, aveva ancora più evidente coscienza di quanto era irrimediabilmente perduto. (Morovich 1985: 135)

L'autore-protagonista si rivolge agli altri scrittori dell'esodo, maledetti dal dono della fantasia e di conseguenza ancora più coscienti di quanto perduto: nella vita di Morovich c'è "una parte ctonia degli stessi luoghi, parte popolata dai suoi fantasmi che altro non sono che proiezioni della sua collera o della sua nostalgia, della dolcezza del ricordo o del cattivo umore per quanto perduto" (Rombi 2014: 370). È per sfuggire a questa prigionia mortificante che lo scrittore sceglie di affidarsi alla propria fantasia, capace di trasformare la città circostante in qualcosa di fantastico, che addolcisca le difficoltà quotidiane. Il racconto si configura come un'indagine introspettiva condotta in modo sventato e discontinuo, ma necessaria per recuperare quell'indifferenza capace di escludere la violenza simbolica dalla propria vita, affinché il fluire della memoria non sia condizionato da intenti diversi da quelli della pura e semplice confessione. Il frammento fantastico assolve così una "funzione consolatoria" (Rombi 1997: 89), offrendo una fuga dal reale verso mondi favolosi in cui la mente sperimenta



visioni che alleviano lo spirito e rendono più sopportabile l'esistenza:

Di quei giorni ogni fiumano ha i suoi ricordi personali e si può dire che da quei giorni ogni fiumano seguì, volente o nolente, il proprio destino. Non c'è fiumano che non possa scrivere un romanzo. Ma il tempo passa, gli anni corrono e più ci allontaniamo da quei fatti roventi e più tendiamo a dimenticare. (Morovich 1985: 161)

In queste righe si condensa la consapevolezza di una frattura irrimediabile tra la memoria vissuta e la memoria narrata, tra l'esperienza diretta e la sua sedimentazione nel tempo. L'affermazione secondo cui "non esiste fiumano che non possa scrivere un romanzo" non va intesa come semplice espressione di orgoglio identitario, ma come riconoscimento della potenza narrativa inscritta nell'esperienza collettiva dell'esodo e della perdita. Eppure, come lo stesso Morovich suggerisce, solo pochi riescono a sottrarsi a quell'oblio della memoria razionale che accompagna la distanza storica. La scrittura, per lui, è il mezzo per preservare ciò che la coscienza tende a dissolvere: un atto di resistenza al tempo, una forma di salvezza contro la dissipazione del ricordo:

Questi ricordi sono, allora, dei "disegni"; hanno cioè dei contorni secchi e nitidi, estremamente precisi, senza sbavature. Se manca il vivido colore della contemporaneità nei ritrarre il mondo che l'autore ha incontrato, ciò ha la sua ragione e felicità espressiva. L'assenza di colore impedisce il patetico, il teneramente nostalgico. Morovich non va alla ricerca del tempo perduto. (Verdino 1985: 6-8)

Racconti di Fiume e altre cose rimane un testo margine, nella rievocazione esistenziale, tra il dato biografico e quello letterario, una sorta di ponte tra un libro di invenzione come il suo romanzo *Piccoli amanti* (1990) e un testo più esplicitamente autobiografico come *Un italiano a Fiume*. In questo l'atmosfera è dominata dalla malinconia che stempera la suggestione del ricordo della propria terra abbandonata, presa a prestito per raccontare una serie di minuti fatti amorosi, "scanditi in un tempo 'storico' che attribuisce agli stessi un valore metaforico" (Rombi 1997: 89) e in cui Fiume e il territorio circostante sono uno sfondo senza nome alle vicende che vi si narrano per poi, solo alla fine, trasformarsi in un paesaggio che lo scrittore ha scolpito nel cuore: "Che bella vista godevano dalle loro finestre, era forse uno dei più bei punti della città. Quel fiume verde che sboccava nel mare azzurro, quel canale verde anch'esso, con quel viale di grossi platani da un lato. Peccato che proprio in quei pressi corresse la linea di confine [...]" (Morovich 1990: 48).

Lo scrittore è tra gli ultimi italiani ad abbandonare la città, nel 1950, per trasferirsi di volta in volta a Napoli, Lugo di Romagna, Pisa e infine a Genova nel 1958 per lavorare presso l'Autorità portuale del capoluogo ligure. Nella tensione tra memoria e oblio degli anni che seguono prende corpo la genesi di *Un italiano a Fiume*. In questo volume l'universo onirico trova un nuovo equilibrio: il lato autobiografico si fa più evidente, il ricordo si organizza in forma di narrazione coerente e la città assume un volto più riconoscibile, pur restando attraversata da valenze simboliche. L'autore passa così dall'elaborazione fantastica della perdita alla sua analisi consapevole, dalla *rêverie* alla riflessione. Il romanzo segna, in tal senso, il compimento di un processo di interiorizzazione in cui Morovich non si limita più a evocare la città come visione, ma la affronta come oggetto di indagine sentimentale e conoscitiva (Mazzieri-Sanković 2024: 79). La scrittura si trasforma in un atto di riconciliazione: la memoria individuale diventa strumento per comprendere la frattura storica, e la città – ora soggetto, corpo e interlocutore – si fa figura dell'identità smarrita e della possibilità di riscatto attraverso la parola:

Era l'ultimo mese che vivevo nella mia città in mezzo a gente nuova che parlava una lingua diversa dalla nostra. M'ero abituato alla loro lingua e potevo attaccar discorso con certe ragazze molto giovani ma prive ancora di compagnia. [...] Sì, era ben duro il mio destino. Dovevo andarmene, per tante buone ragioni. Eppure erano proprio le giovani donne che avvicinavo così facilmente a farmi pesare di più i miei addii. La sola condizione che mi consolava dell'imminenza della mia dipartita era in fondo la mia età. Fossi stato ancora giovane, pensavo, sarei rimasto a costo d'incontrare chissà quali difficoltà e disavventure. Ma un minimo di ragionamento mi portava a concludere che, ove fossi stato giovane, a quell'ora sarei stato già ben lontano. Forse la mia età era più che matura, e soltanto quella m'aveva attardato nella mia città, mentre la gran maggioranza dei miei concittadini se n'era andata da un pezzo. (Morovich 1993: 231-232)

Un italiano a Fiume è l'opera che non necessita di alcun pretesto fantasioso per poter parlare e riflettere sui luoghi perché, se i confini imposti dalla natura non devono e possono essere modificati, quelli storici – “che disgiungono quanto prima era unito” (Rombi 1997: 90) – alimentano nell'anima dello scrittore quel senso di struggimento e rabbia capace di imporre delle nuove forze in gioco. L'analisi attenta del tessuto storico e sociale consente all'uomo di frontiera di ampliare il proprio sguardo, superando i limiti imposti dalle circostanze e ricostruendo un rapporto vivo con le proprie radici. Questa precarietà, però, non riguarda soltanto Morovich: è una condizione condivisa da tutte le popolazioni di confine, costrette a confrontarsi con coordinate geografi-



che e storiche instabili e con eventi politici che ridisegnano continuamente gli assetti ambientali. Attraverso il recupero della memoria dei luoghi e dei personaggi del passato remoto, Morovich ricomponi i tratti salienti di un mondo altrimenti destinato a scomparire, trovando in esso un varco attraverso cui riconoscere un passato capace di restituirgli – e restituire alla sua comunità – una più solida consapevolezza identitaria.

Il passaggio da *Racconti di Fiume e altre cose* a *Un italiano a Fiume* risiede in questa forma di riconquista: mentre la prima opera costruisce un paesaggio mentale dove il sogno e il simbolo compongono le frammentate immagini del passato e della memoria, la seconda abbandona il tempo indefinito della partenza per confrontarsi con la realtà storica e sociale. In questo senso, l'evoluzione della scrittura di Morovich traduce la dimensione personale dell'esilio in un racconto collettivo che unisce memoria, identità e fusione culturale, superando il limite della frammentazione per dare forma a un'esperienza condivisa e multi-stratificata. La sua testimonianza, dunque, non è solo autobiografica, ma si fa veicolo di una più ampia riflessione sulla complessità delle identità di confine, incarnata dalla sua esperienza e dalla storia di Fiume stessa.

Tra i 94 capitoli che costituiscono il volume, un punto di contatto tra i due volumi è il racconto *Il criceto e l'esilio*, presente anche nella raccolta *Racconti di Fiume e altre cose*. Nel testo, la figura del piccolo criceto esule, scoperto e accolto in ufficio ma destinato a sparire nel mistero, diventa una metafora dell'esilio stesso, incarnando con delicatezza e ironia la condizione di straniamento e perdita:

Credo che nel 1937 ci capitò, in ufficio, di scoprire morto, probabilmente di crepacuore, un piccolissimo esule. Esule per forza e forse per suo stesso errore.

Quando qualcuno del Silos lo trovò in mezzo al grano alla rinfusa che giungeva a Fiume dall'Ungheria, ce lo portò in ufficio per nostra curiosità. Era piccolo, ma più grande di una talpa, forse grosso quanto un riccio, ma di pelo bruno, piuttosto chiaro. [...] si trattava di un criceto.

Qualcuno volle trattenerlo in ufficio e precisamente nell'archivio, in una scatola di cartone dove gli furono messi del grano e una vaschetta per l'acqua. [...] Non stemmo a occuparcene molto. Un giorno un archivistica ci informò che il criceto era sparito. Forse di notte s'era trasferito dietro un'altra porta che si apriva durante il giorno, e poi, col chiaro, poteva essersene andato per i fatti suoi. (Morovich 1993: 168)

Con un tono apparentemente leggero e quasi umoristico, Morovich inserisce un elemento di riflessione profonda sulla fragilità dell'esistenza e sulla condizione dell'esule, che può essere interpretata come una dimensione surreale della realtà vissuta.



Morovich utilizza la vicenda del criceto per compiere escursioni nel favoloso e nel simbolico, permettendo al racconto di trascendere il dato autobiografico e trasformarsi in un racconto collettivo sull'identità, sulla memoria e sull'appartenenza.

Ce ne dimenticammo del tutto. E un giorno [...] si cominciò a sentire un odorino strano, poco pulito. [...] Un armadio fu spostato e sotto vi trovammo il criceto che poteva essere morto già da una settimana. [...] Venne la donna della pulizia con la scopa e la pattumiera e se lo portò via. E tutto finì lì. Fino a un certo punto. Io ci pensavo qualche volta e ci penso ancora. Com'era finito sul treno in partenza dall'Ungheria? [...] E il viaggio senz'acqua come lo avrà sopportato? E perché poi andò a cacciarsi sotto un armadio dove durante tutto il giorno non era stato disturbato da nessuno? [...] Forse, guardandosi in giro e fiutando dappertutto, aveva capito che la sua terra, la sua campagna, i posti, i posticini dove era abituato a vivere, a trovare il cibo, a farsi i fatti suoi non c'erano più e questa constatazione poteva averlo portato alla disperazione. E come facciamo a sapere se soltanto di notte, nel sonno, non trovava un po' di conforto? Se sognava i suoi luoghi abituali tra l'erba, nella luce del sole o anche sotto un cielo stellato? E se quanto più stava a pancia vuota tanto più chiari gli apparivano i sogni? E se quei sogni gli riempivano il piccolo, piccolissimo animo, di speranza? Speranza di rimpatriare? [...] Non resta proprio nulla dell'aria di ciò che fino a un certo momento lo teneva in vita? Ma una cosa risaputa con la sua morte forse volontaria il criceto mi dimostrò. Che anche le bestioline soffrono di nostalgia, come noi. (Morovich 1993: 168-169)

La storia del criceto non è altro che l'onirica presenza di quelle "forze misteriose" (Rombi 1997: 79) che controllano il corso degli eventi e ricompongono il tessuto comunitario, un mezzo per rielaborare nel gioco combinatorio tra la vicenda personale e quella storica per sconfinare nel favoloso e nell'immaginario non imponendosi più alcun distacco da Fiume e dal suo entroterra.

Attraverso il dispositivo favolistico il racconto autobiografico supera la frammentazione e il distacco dalla realtà storica per entrare in un territorio in cui la memoria personale si fonde con l'immaginazione e dove la narrazione del passato si esprime tramite simboli e metafore. In questo modo, Morovich riesce a dare voce a una esperienza collettiva fatta di assenze e tracce, di dolore e resistenza, che trascende la mera testimonianza autobiografica per assumere valenze più universali. La favola del criceto diventa allora un potente strumento narrativo che permette di sondare le profondità dell'animo umano e la complessità della condizione esule, rivelando come anche nelle



esistenze più piccole e apparentemente marginali si nascondano le tensioni, i dolori e le speranze di un'intera comunità. Il racconto si fa ponte tra il personale e il collettivo, tra la realtà vissuta e l'immaginario simbolico, nel solco della scrittura morovichiana che unisce memoria, identità e surrealismo in un tessuto narrativo dove storia, sogno e tempo ciclico si intrecciano senza soluzione di continuità. In questo spazio intermedio, la parola letteraria assume la funzione di mediazione fra esperienza e visione: ciò che è accaduto si trasfigura in mito privato, e la vicenda individuale dell'autore si dilata fino a diventare emblema di una condizione esistenziale condivisa, quella dell'uomo sospeso tra appartenenza e perdita, tra il desiderio di ricordare e la necessità di dimenticare.

Il mio destino era l'inverso di quello delle talpe. Cadevo in un buio iniziale a ogni cambio di residenza o di lavoro, poi la mia condizione lentamente si schiariva, diventava gradevole, mi affezionavo, e cambiarlo era appunto un dolore, un ricadere nel buio, da rischiarare, da ridipingere lentamente con immagini nuove da spingere in fondo al cuore.

Mi capita di sognare angosciose stanze d'affitto e gabinetti pieni di poveri gatti miagolanti, buttativi da una padrona di casa malvagia. [...] Salgo scale impossibili tutte aculei enormi invece di gradini e litigo con padrone di casa [...]. (Morovich 1993: 213)

Gli animali – tanto cari nella narrativa morovichiana – sono creature istintive e sempre benvenute, unici abitanti di quei luoghi che altrimenti sarebbero soltanto rappresentativi di uno stato di sradicamento, instabilità, separatezza. Il valore testimoniale, e in qualche modo storico, di queste pagine sta nell'abolizione della diacronicità degli stessi in funzione di una sincronicità sentimentale fa diventare la memoria un presente storico dilatato nel continuum esistenziale. Allora rileggendo le riflessioni di Morovich su un passato non spento, anzi proiettato, con la sua estrema carica di attualità, nel nostro presente, forse possiamo trarre qualche spunto per riflettere, senza spirito di partigianeria, sui problemi di qualsiasi confine. Che questo spazio rappresenti un emblema del disagio esistenziale – un non-luogo in cui ogni certezza vacilla e in cui il ricordo di alcuni episodi affiora con amarezza – si comprende leggendo il testo intitolato *Quale fiume?*, uno degli ultimi della raccolta.

La nostra città era molto mentale, da anni, e l'altra metà di là del fiume viveva appena un po' più della nostra. Erano tempi duri per entrambe le piccole città di mare, il silenzio notturno aumentava nell'animo nostro senza desolazione ne avevamo ben donde, benché ne avessimo solo una vaga premonizione.



Sulle due piccole città attraversate da un fiume degno di questo nome, che tuttavia faceva da confine tra due paesi che un tempo erano così distanti l'uno dall'altro, incombeva un futuro quanto mai crudele. Sulle città? Diciamo sulla gente. Quella di destra, dopo una lunga guerra tutta distruzioni, dolori ai morti, era destinata nella gran parte all'esilio; quella sinistra, anch'essa dopo una guerra, morte distruzioni, aspettava una delusione alla quale avrebbe fatto buon viso per forza, con la morte nel cuore. (Morovich 1993: 220)

La città, definita “molto mentale”, non è più un luogo fisico ma una proiezione dello spirito, un territorio dell'anima in cui si rispecchia la scissione dell'individuo e della comunità. La duplicità delle “due piccole città attraversate da un fiume” allude chiaramente alla frattura politica e identitaria di Fiume, ma si estende a una dimensione più universale: quella dell'uomo moderno, diviso tra due rive della coscienza, incapace di conciliare memoria e presente. E così il fiume, da elemento naturale e geografico, si trasforma in confine ontologico: separa e insieme unisce, delimita il passaggio tra la vita e la perdita, tra la lucidità e la premonizione dell'inevitabile. Con un tono sospeso, privo di enfasi ma carico di presagio, restituisce la cifra più autentica di una scrittura che, attraverso la metafora e l'onirismo, esprime la consapevolezza della fine e il dolore del distacco.

Il volume *Un italiano a Fiume* è il frutto di tanti foglietti di carta ammicchiati disordinatamente sul comodino della stanza di Morovich a Genova. Leggendo questo “memoriale” – così definito per la dilatazione nello spazio dei ricordi (Miškulin 2024: 25) – si ha l'impressione che ogni pagina rappresenti un tassello di un mosaico in cui la memoria personale si fa collettiva, e dove la scrittura si fa strumento per esplorare le contraddizioni e le complessità di un'identità di confine. È come se ogni pagina avesse

valore intrinseco anche nella loro disorganicità: valore che non solo consente di farci comprendere meglio la vita e le opere del Nostro, ma anche di farci penetrare nella realtà, non solo storica, ma anche umana, di quel *confine* presso il quale anche oggi popoli, fino a ieri fratelli, si combattono per determinare i diritti immaginari dell'una e dell'altra parte, creando così un contenzioso su qualcosa di inesistente, su quella realtà fantasma – direbbe Morovich – intorno alla quale i popoli disputano per secoli e alla quale, per attribuirle un senso, danno il nome di Storia. (Rombi 1997: 20)

Morovich non dimentica: la sua vita, disseminata tra Napoli e Lugo, Pisa e Busalla, Genova e Chiavari, è una costante ricerca di un luogo in cui continuare a sognare.



Mentre il suo corpo abita spazi sempre nuovi, il pensiero resta ancorato al mondo perduto, a “quel mare, e le piccole città appollaiate sui monti, e l’impetuosa bora, e le calme serene di tante albe lontane” che riaffiorano nei racconti, nelle poesie e nei romanzi, trasfigurati in simboli o in sogni, “a tratti colorati per magia grazie alla tavolozza ritrovata” (Morovich 1993: 245-247). Da una narrativa popolata di piccoli personaggi, osservati nella loro quotidianità con limpida fedeltà realistica, Morovich approda progressivamente a una scrittura che indaga i grandi temi universali – la Guerra, la Morte, il Mare, i Fantasmi, i Confini, i Sogni – come strumenti per comunicare un messaggio che trascende il gioco apparente della fantasia. Al centro di questa visione si colloca un sentimento di presenza-assenza, un’ambiguità ontologica che traduce l’esperienza di chi vive nella precarietà del limite. Il confine, nella quotidianità dell’uomo di frontiera, si fa simbolo mentale e insieme tensione esistenziale: soglia che chiude o apre, che separa e connette, che rende possibile l’incontro con l’altro e con ciò che è estraneo, a volte incomprensibile. In questa dialettica, Morovich riconosce la possibilità stessa dell’essere e del narrare: la coscienza del limite diviene fondamento della creazione artistica:

Era ben triste in fondo vivere sopra un confine come il nostro dove si incontravano due mondi, due genti diverse, forse destinate a restare diverse per secoli e secoli. Lasciai trascorrere oltre vent’anni prima di ritornarvi e nei miei giri per l’Italia, benché sentissi nostalgia per la mia terra, mi sentivo al sicuro, quasi fossi protetto da invisibili spiriti che fanno e capiscono tante cose. (Morovich 1993: 248)

In conclusione, la scrittura di Enrico Morovich si configura come un percorso singolare, capace di attraversare la marginalità geografica, linguistica, identitaria ed estetica, intrecciando biografia, memoria, sogno e surrealismo. *Un italiano a Fiume* non è una semplice espressione di nostalgia per una città perduta, ma rivela la sua natura simbolica come spazio interiore, luogo mentale dove il soggetto tenta di riconciliarsi con la propria dislocazione e di dare senso all’esperienza dell’esilio. Questa tensione trova radici e contrappunti nei *Racconti di Fiume e altre cose*, in cui la memoria si traduce in paesaggio onirico e simbolico, articolandosi in un linguaggio fatto di sogno e metamorfosi che anticipa l’interiorizzazione autobiografica del romanzo. Letti in continuità, i due testi delineano un percorso coeso in cui la scrittura morovichiana si fa pratica di sopravvivenza e conoscenza: attraverso questo percorso, Morovich si pone come testimone appartato e visionario, in grado di tradurre le fratture della storia europea in un linguaggio che unisce storia, sogno e simbolo, restituendo così una testimonianza profonda e sovraindividuale dell’esperienza di confine e di esilio.



BIBLIOGRAFIA

- BENUSSI, Cristina, Marina PETRONIO, Graziella SEMACCHI GLIUBICH. 2003. *Parole lontane. L'Istria nella sua storia e nel nostalgico ricordo di autori esuli*. Empoli: Ibuskos Editrice.
- BORONI, Carla. 2015. *I racconti di Enrico Morovich per il "Giornale di Brescia" con nota al testo e cronologia in Enrico Morovich, E. M., I racconti per il "Giornale di Brescia"*. Roccafranca: Compagnia della Stampa Masetti Rodella Editori. 13-57.
- COLUMNI, Cristiana. 1980. *Storia di un esodo. Istria 1945-1956*. Trieste: Istituto regionale per la storia del Movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia.
- CUZZI, Marco, Annarita GORI. 2020. *Fiume cent'anni dopo*. Bologna: il Mulino.
- D'ALESSANDRO, Laura. 2014. *Mediterraneo crocevia di storia e culture: un caleidoscopio di immagini*. Torino: Harmattan Italia.
- DASSOVICH, Mario. 1986. *La diaspora fiumana nella testimonianza di Enrico Burich*. Udine: Del Bianco Editore.
- DE NICOLA, Francesco. "La narrativa surrealista di Enrico Morovich" in *Metodi e ricerche*, IV, 1, 1985, pp. 39-45.
- DE NICOLA, Francesco. 1985. *Enrico Morovich e l'ambiente culturale fiorentino da "Solaria" a "Rivoluzione" (1929-1943)* in Francesco De Nicola (a cura di) *Intellettuale di Frontiera – Triestini a Firenze (1900-1950). Atti del Convegno*. Firenze: Leo S. Olshki. 529-550.
- DE NICOLA, Francesco. 2024. *La narrativa di Enrico Morovich: dai sogni bizzarri ai racconti magici* in Maja Đurđulov, Martina Sanković Ivančić e Gianna Mazzieri-Sanković (a cura di) *Enrico Morovich. Convegno scientifico internazionale*. Fiume: Comunità degli italiani di Fiume. 15-22.
- DI NUNZIO, Novella. 2021. "Il confine e il mare. Dispositivi di creazione letteraria nella macchina poetica di Enrico Morovich" in *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXVIII, 1. 15-27.
- GERBAZ GIULIANO, Corinna, Gianna MAZZIERI SANKOVIĆ. 2021. *Un tetto di radici. Lettere italiane il secondo Novecento a Fiume*. Sestri Levante: Gammarò Edizioni.
- GERBAZ GIULIANO, Corinna. 2024. *Il riflesso del cosmopolitismo fiumano nell'esordio letterario di Enrico Morovich* in Maja Đurđulov, Martina Sanković Ivančić e Gianna Mazzieri-Sanković (a cura di) *Enrico Morovich. Convegno scientifico internazionale*. Fiume: Comunità degli italiani di Fiume. 85-92.
- HANSEN, Patrizia. 1994. "Cultura e società a Fiume dagli anni Venti all'esodo. Il caso Morovich" in *Resine*, 61-62. 20-27.
- MAZZIERI-SANKOVIĆ, Gianna. 2008. "Lettere fiumane. Morovich e Ramous: due



- scelte” in *Archeografo Triestino*, IV, LXVIII. 227-239.
- MAZZIERI-SANKOVIĆ, Gianna. 2024. *L'ultimo Morovich verso quel confine che pullula di fantasmi* in Maja Đurđulov, Martina Sanković Ivančić e Gianna Mazzieri-Sanković (a cura di) *Enrico Morovich. Convegno scientifico internazionale*. Fiume: Comunità degli italiani di Fiume. 73-84.
- MIŠKULIN, Dolores. 2024. *Frammenti mnemonici di storia e vita di Fiume attraverso il “memoriale” dell'esule Morovich* in Maja Đurđulov, Martina Sanković Ivančić e Gianna Mazzieri-Sanković (a cura di) *Enrico Morovich. Convegno scientifico internazionale*. Fiume: Comunità degli italiani di Fiume. 23-46.
- MOROVICH, Enrico. 1981. *Cronache vicine e lontane*. San Marco dei Giustiniani: Genova.
- MOROVICH, Enrico. 1981. *La nostalgia del mare*. Genova: Edizioni Unimedia.
- MOROVICH, Enrico. 1985. *Racconti di Fiume e altre cose*. Genova: Compagnia dei Librai per Creativa.
- MOROVICH, Enrico. 1990. *Piccoli amanti*. Milano: Rusconi Editore.
- MOROVICH, Enrico. 1992. *Non era bene morire*. Milano: Rusconi.
- MOROVICH, Enrico. 1993. *Un italiano a Fiume*. Milano: Rusconi.
- MOROVICH, Enrico. 2002. *L'ultimo sapore della vigna*. Trieste: LINT.
- MOROVICH, Enrico. 2003. *Lettere a un'esule fiumana*. Udine: Campanotto Editore.
- MOROVICH, Enrico. 2014. “Per una storia di Fiume” in *Fiume. Rivista di studi adriatici*, 29. 3-30.
- ROMBI, Bruno. 1997. *Morovich oltre i confini*. Savona: Editrice Liguria.
- ROMBI, Bruno. 2014. *Spleen e saudade di Fiume in alcune pagine di Enrico Morovich* in Giorgio Baroni e Cristina Benussi (a cura di) *Lesodo giuliano-dalmata nella letteratura*. Roma: Fabrizio Serra Editore. 365-370.
- TAGLIAFERRI, Cristina. 2014. *Enrico Morovich e il tempo del sogno*, in Giorgio Baroni e Cristina Benussi (a cura di) *Lesodo giuliano-dalmata nella letteratura*. Roma: Fabrizio Serra Editore. 414-419.

“Un'altra volta lo sognai”: sogno, esilio e identità in Enrico Morovich

RIASSUNTO

Il presente studio restituisce un'immagine articolata della scrittura morovichiana come spazio di riconquista simbolica di Fiume e come laboratorio poetico dell'identità di confine. L'analisi dei volumi *Racconti di Fiume e altre cose* (1985) e *Un italiano a Fiume* (1993) – direttamente legati alla città natale – mette in luce un percorso interno che dalla frammentazione onirico-fantastica approda a una forma più consapevole di rielaborazione autobiografica e storica dell'esperienza esilica. Nel primo volume, Fiume emerge come paesaggio psichico instabile, sospeso tra sogno e memoria, dove il frammento fantastico opera una funzione consolatoria e rivelativa: il dispositivo favolistico permette di trasfigurare la perdita in visione, inscrevendo il trauma dell'esilio in una dimensione simbolica capace di salvarlo dall'oblio. In *Un italiano a Fiume*, invece, l'elemento autobiografico si struttura in forma narrativa più coesa: la città è un'interlocutrice esistenziale e storica, luogo mentale in cui si gioca il tentativo di ricomposizione identitaria. Il passaggio da una rêverie frammentata a una riflessione più lucida e storicamente situata costituisce il risultato centrale: Morovich trasforma la propria condizione diasporica in una scrittura che ma assume valore collettivo, offrendo una rappresentazione emblematica della condizione dell'uomo di frontiera. In questa prospettiva, confine, memoria e perdita sono strutture portanti di un immaginario che intreccia dimensione personale e orizzonte comunitario. La narrativa morovichiana si configura così come una forma di resistenza simbolica, capace di tenere insieme testimonianza, elaborazione del trauma e costruzione di una “geografia interiore” dove storia e sogno, realtà e finzione, convivono in un equilibrio precario e produttivo.

PAROLE CHIAVE:

surrealismo, esilio, memoria, identità, racconto



“Un'altra volta lo sognai”: Dream, Exile and Identity in Enrico Morovich

SUMMARY

The figure of Enrico Morovich (Pecine, 1906 – Lavagna, 1994) occupies an isolated place in Italian literature of the late twentieth century, moving between memorial realism and a dreamlike writing style rooted in surrealism. Born in a border city and marked by the experience of the Julian-Dalmatian exodus, in two emblematic works – *Racconti di Fiume e altre cose* (1985) and *Un italiano a Fiume* (1993) – Morovich develops a reflection on the complexity of a multi-layered identity through an interplay of fable, dream, and autobiography. In the first volume, memory is translated into a symbolic and dreamlike psychic landscape, constructed through a language of metamorphosis and visions that anticipate the later autobiographical internalization. In *Un italiano a Fiume*, on the other hand, the autobiographical component intensifies, and recollection becomes a practice of self-analysis: Fiume is not only a lost place, but a sentimental interlocutor, an inner projection in which the subject seeks to heal the fracture of exile. Read in dialogue, the two volumes trace a unified path of reflection on the relationship between memory, identity, and writing. Morovich works through the wound of his diasporic condition by transforming it into a creative act, constructing a “geography of the soul” in which the real and the imaginary overlap. From this perspective, Morovich’s narrative asserts itself as both testimony and an exercise in poetic resistance against oblivion: an act of regeneration of memory through language.

KEYWORDS:

surrealism, exile, memory, border identity, fable



Odeporica adriatica

Rubrica del Centro Interuniversitario Internazionale di Studi sul Viaggio Adriatico (C.I.S.V.A.)

a cura di Giovanna Scianatico

In questo numero di SPONDE, la rubrica del Centro Interuniversitario Internazionale di Studi sul Viaggio Adriatico presenta una doppia novità: un saggio su una raccolta poetica di carattere odeporico, opera di un poeta contemporaneo.

L'odeporica in versi ha una lunga tradizione alle spalle, che potremmo persino far risalire alle fondazioni della letteratura occidentale, a Omero, all'*Odisea*. Ripresa variamente nei secoli in molteplici Paesi e generi letterari, nel Novecento acquista grazie alle avanguardie poetiche una nuova vitalità, in Italia soprattutto attraverso l'ermetismo.

Quaderno croato di Vanni Schiavoni, l'opera assai recente analizzata nel saggio di Rita Nicoli che proponiamo alla lettura, si elabora specificamente in una cifra transfrontaliera e manifesta al centro dell'ispirazione l'Adriatico, come segno, simbolo, di una storia, di un'identità interiormente condivisa, in cui la condivisione passa proprio attraverso il riconoscimento delle reciproche diversità e differenze in nodi di emozione e riflessione.

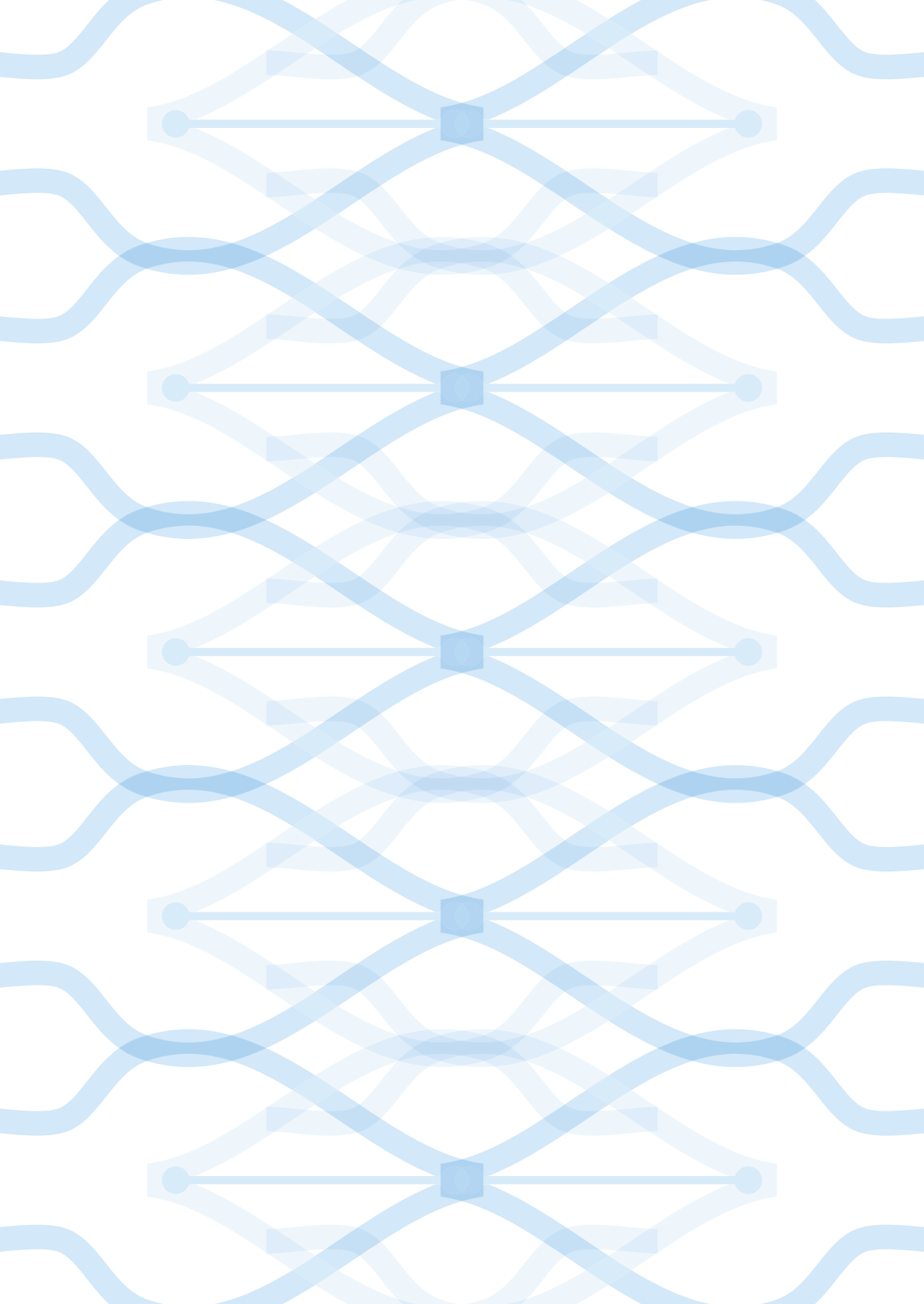
Nato da un viaggio sulla costa dalmata, il quaderno poetico è attraversato da simboli, lampi di suggestione, legati a dettagli insignificanti, come un *foulard*, le “grappe luminescenti” dei pescatori, le “mura scorticate”, una terrazza, una carreggiata; dettagli che si aprono a scoprire mondi e modi d'essere, esistenze in cui l'io si rispecchia.

Ma mi fermo qui. Non voglio anticipare le scoperte dei lettori.

E, come sempre, ai lettori di SPONDE - Buona Navigazione!

Giovanna Scianatico

(coordinatrice scientifica del C.I.S.V.A.)



OLTRE LO SPECCHIO ADRIATICO. IL QUADERNO CROATO DI VANNI SCHIAVONI

RITA NICOLI

Università del Salento
rita.nicoli@unisalento.it

UDK: 821.131.1.09Schiavoni, V.
Preliminary communication
Primljen / Ricevuto / Received: 6. 11. 2025.
Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/Accepted for publication: 27. 11. 2025.

Il contributo analizza la silloge poetica *Quaderno croato* del giovane scrittore tarantino Vanni Schiavoni. Il viaggio lungo la costa dalmata, da cui scaturiscono i testi della *plaque*, si trasforma da spostamento geografico a attraversamento di paesaggi esteriori e interiori, intrecciando percezione, memoria e riflessione etica. Nei dodici componimenti di *Quaderno croato*, Schiavoni affronta anche la memoria storica della guerra jugoslava e la condizione esistenziale della sua generazione. La poesia diventa così luogo di incontro con l'alterità, in un dialogo empatico che supera la dimensione geografica, mediando tra storia personale e collettiva, lirismo e consapevolezza storica.

PAROLE CHIAVE:

odeporica, identità, guerra jugoslava, memoria storica, poesia

Con la silloge *Quaderno croato*, Vanni Schiavoni raggiunge una fase di piena maturità poetica, in cui la dimensione odepórica si eleva a strumento di conoscenza e di indagine antropologica. Il viaggio lungo la costa dalmata, da semplice spostamento geografico, diventa atto rivelativo: un attraversamento di paesaggi esteriori e interiori in cui la percezione si intreccia alla memoria e la realtà sensibile si trasforma in materia di riflessione etica.

Nato nel 1977 a Manduria, in provincia di Taranto, Schiavoni appartiene a una generazione di passaggio tra la civiltà rurale e la modernità postindustriale. Tra la fine degli anni Novanta e il primo decennio del Duemila, vivendo tra Lecce, Roma e Bologna, il giovane poeta matura la convinzione della scrittura come pratica necessaria alla ricognizione di sé attraverso i tre elementi fondativi dell'esistenza: terra, sangue e cultura. Nasce così il progetto della *Trilogia delle radici*, pensato appunto come un'indagine sulle tre forze che fondano l'identità, che si articola in *Salentitudine* (2006), *Guscio di noce* (2012) e *Gli atleti* (2024). Quest'ultimo, ispirato al celebre bronzo dell'"Atleta di Lussino", chiude il ciclo riflettendo sulla cultura collettiva come elemento generativo.

Tra la seconda e la terza tappa di questo itinerario si colloca *Quaderno croato*, che ne costituisce una naturale estensione: un libro di viaggio e di incontro, in cui la geografia reale si trasforma in paesaggio interiore, e il dialogo con l'alterità diventa forma privilegiata di conoscenza poetica.

Esso scaturisce da un viaggio che assume i tratti di un transito esistenziale più che turistico: l'autore, partito da Ancona e giunto sino a Dubrovnik attraverso Zara, i Laghi di Plitvice, le Isole Incoronate, Sebenico, Traù e Spalato, non muove da un intento di ricerca tematica o d'ispirazione poetica; tuttavia, al ritorno, porta con sé un patrimonio di impressioni, visioni e risonanze interiori che troveranno compiuta espressione nella scrittura poetica. Le ferite ancora aperte della guerra jugoslava – quella che può essere definita la guerra della sua generazione – gli appaiono come memoria vivente della storia, mentre, dalla costa italiana a quella croata, il mare Adriatico si stende come un grande specchio tra due sponde simili che si osservano e si riconoscono. Da questa esperienza nasce una personale raccolta di ventuno poesie, tre per ciascuno dei sette luoghi croati attraversati. Nel 2020 (*Gli atleti* non era ancora compiuto) l'Editore Fallone pubblica *Quaderno croato*, già pronto a dare voce a un percorso che trascende la dimensione geografica per farsi attraversamento storico ed esistenziale.

Il titolo richiama immediatamente i due fulcri della raccolta: in prima istanza quello della dimensione privata della scrittura di appunti presi su un oggetto d'uso quotidiano, in modo non mediato e non meditato, ma anzi istintivo e frammen-



tario. Il quaderno suggerisce un rapporto diretto con la pagina, con la parola che nasce scritta a mano, con lentezza. In secondo luogo, l'aggettivo 'croato' introduce un contrappunto esterno, geografico e culturale, che apre verso l'orizzonte dell'altro al di là dell'Adriatico per riflettersi nell'esperienza poetica. Il titolo istituisce così una polarità semantica tra l'io poetico e l'alterità transfrontaliera, oscillando tra l'intenzione di conservare memoria dell'esperienza individuale e la riflessione su luoghi connotati da una marcata cifra storica di valenza collettiva. L'opera si iscrive nel solco delle poesie odeporiche, in cui il viaggio assume la funzione di dispositivo conoscitivo in grado di interrogare lo spazio, ma anche la stratificazione degli eventi che lo hanno segnato.

Rielaborato il *corpus* di testi col taglio di diverse poesie, per adattarlo all'elegante collana "Il Leone Alato" di Fallone, dedicata a piccole raccolte di soli dodici componimenti, *Quaderno croato* approda alle stampe nella forma definitiva negli ultimi giorni del 2020, suggellando un decennio di scrittura e di pensiero poetico e anticipando sul panorama editoriale il compimento definitivo della *Trilogia*, che dovrà invece aspettare altri quattro anni. Un approfondimento merita questa questione: sebbene questi testi odeporici precedano sul panorama letterario *Gli atleti*, essi appartengono per intima vocazione al medesimo orizzonte di ricerca sulle radici. La dedica che l'autore rivolge al proprio cognome ne sancisce l'evidente coerenza tematica e simbolica, come ha messo in luce Antonio Devicienti nelle sue pagine critiche¹:

Se la dedica *in limine* suona *Al mio cognome* questo vuol dire che i 12 testi affrontano due dei cardini della poesia, vale a dire la questione della *nominazione* e quella dell'*origine*: il cognome Schiavoni è da riconnettere etimologicamente a *Slavo* e a *Slavonia* [...] si pensi, per esempio e non a caso, alla veneziana *Riva degli Schiavoni*, approdo e mercato dei commercianti provenienti dalla Slavonia, ossia dalla Dalmazia; il poeta scrive in *Split* a pagina 33: [...] *Tutto si specchia come in un contagio / a cominciare dal mio cognome / per finire col tuo profilo, nonostante sia spaesante / la sbilanciata conoscenza dei fatti.*

¹ Antonio Devicienti (Maglie, 1964) è germanista, scrittore e critico letterario. È autore del blog *Via Lepsius* – pagine di Antonio Devicienti: concatenazioni, connessioni, attraversamenti, visioni (<https://vialepsiuss.wordpress.com>), spazio di riflessione e di scrittura critica dedicato alla poesia, alla letteratura e all'arte contemporanea. Il titolo del blog rimanda simbolicamente a "Via Lepsius 10", indirizzo alessandrino in cui visse il poeta Konstantinos Kavafis, e si configura come metafora di un luogo di transito, di scambio e di memoria.



Devicienti sottolinea anche che *Quaderno croato* collabora in modo determinante alla ricerca delle origini in quanto la matrice adriatica si ripresenta nei versi con significato simbolico e identitario. Egli rileva acutamente che nel solco della riflessione mediterranea inaugurata da Predrag Matvejević, tanto *Salentitudine* quanto *Quaderno croato* possono essere letti come due tappe di una stessa esplorazione poetica, con quest'ultimo che aggiunge la dimensione del ri-trovare e ri-conoscere, attraverso il proprio cognome, in una terra altra e simile da cui germina l'opera poetica.

Ancora restando sulla soglia di questa piccola *plaque*, va considerato che Schiavoni ne affida la protezione simbolica a Jozefina Dautbegović, invocata come nume tutelare attraverso la mediazione della citazione epigrafica tratta dai suoi versi che chiudono *Il giorno in cui il monastero da Plehan salì in cielo*, componimento scritto a Zagabria nel 1993, l'anno dopo la distruzione del monastero francescano di Plehan:

Zadnje što je klečeći vidio
zaštitnik samostana sveti Marko
bilo je sunce kroz dim
bijelo i tanko
kao hostija.
(Jozefina Dautbegović)

L'ultima cosa che in ginocchio
vide San Marco il protettore del Monastero
fu il sole attraverso il fumo
bianco e sottile
come un'ostia.
(Jozefina Dautbegović)

Basterebbe la scelta di questo esergo a dimostrare che la poetica di Schiavoni si pone come ponte fra narrazione lirica e relazione empatica con i luoghi, intesi non come semplice scenario, ma come testimoni vivi e imprescindibili. Affiorano subito alcune delle questioni centrali per la generazione nata negli anni Settanta, oggi chiamata a confrontarsi con le fratture della modernità. Da un lato, permane la memoria dei conflitti che hanno segnato la fine del secolo scorso - dall'Iraq all'ex Jugoslavia - eventi che hanno inflitto profonde cicatrici alla coscienza europea, privandola di quella sorta di innocenza morale e politica che per decenni l'aveva caratterizzata; dall'altro, emergono le problematiche connesse alle guerre contemporanee, le quali



impediscono alle ferite pregresse di rimarginarsi e aprono nuovi scenari, relegando i giovani a una condizione di prolungata impotenza. La generazione che avrebbe dovuto assumere un ruolo guida appare sospesa in questo stato di smarrimento, ritratta da Schiavoni con la limpidezza e la precisione del suo sguardo poetico. Molti testi della silloge sono intessuti di immagini di guerra, alcuni ne mostrano in filigrana la tematica altri ne tessono la trama con più espliciti richiami interni che, se pur assolutamente privi di crudezza impressionistica, inducono il lettore a riflettere sulla complessa stratificazione della memoria collettiva. Al contempo, le riflessioni si elevano a un livello esistenziale più ampio, interrogando il rapporto dell'uomo con il tempo, con la storia e con la propria condizione all'interno della storia stessa.

I dodici testi della silloge formano sei coppie in cui il titolo del primo testo della coppia è sempre un luogo croato con il suo nome italiano, mentre il secondo è lo stesso nome, ma in lingua croata (Laghi di Plitvice e Plitvička jezera, Isole Incoronate e Kornati, Sebenico e Šibenik, Traù e Trogir, Spalato e Split, Ragusa e Dubrovnik).

Sebenico, quinto componimento dei dodici che costituiscono la silloge, recita:

Si sosta bene sulle terrazze di Sebenico
 ci si orienta e si dimenticano
 le microbe proteste della fatalità
 e si fa musica all'aperto a sera seduti sul prato
 all'angolo di un piccolo museo dove incontriamo Tito.

Avvistiamo poche tane di pescatori
 che distillano grappe luminescenti
 e il resto delle mogli in prospettiva
 le immaginiamo tutte dentro mura bianche
 di lenzuola stese al sole e acredine ai cancelli
 le immaginiamo senza disperazione
 senza lutti di fratelli in file di foto di ventenni anni novanta.

In questo momento so esattamente chi sei
 non è affatto necessaria una misurazione approfondita
 so cosa pensi e quanto mi somigli nei turbamenti
 perché per sempre saremo bambini
 sotto i bombardamenti di Baghdad
 siamo ancora ragazzini tra le granate di Mostar.



Il tono d'esordio è quello di una pacata descrizione, sottolineato dalla musicalità dell'allitterazione in *s*, che conferisce al verso un andamento eufonico e fluido. L'incipit "si sosta bene" definisce fin dal principio la postura enunciativa della poesia. L'impersonalità del verbo, accompagnato dall'avverbio modale, introduce una prospettiva collettiva esponendo quello che sembra un giudizio condiviso sull'esperienza, una valutazione positiva che trasforma la constatazione in un invito implicito al luogo. Non si tratta, dunque, soltanto di descrivere una condizione di quiete, ma di suggerire una disposizione dell'animo, un consenso emotivo oltre che corporeo. In tal modo, la poesia si iscrive in una dimensione odeporea che non corrisponde al paradigma esplorativo di un viaggio segnato da urgenza e concitata tensione dinamica, ma piuttosto a una forma di mobilità lenta e contemplativa, in cui il sostare diventa elemento costitutivo del percorso. Ma, poco dopo, la parola "fatalità" si rivela spia lessicale che insinua la sottile coscienza della precarietà, come se la quiete fosse una tregua solo provvisoria, un piccolo segno di resistenza che la vita oppone al destino. La "musica all'aperto" e il "piccolo museo" sono elementi di un paesaggio culturale e civile in cui irrompe l'apparizione di Tito, col suo bagaglio di passato politico, presenza cristallizzata in oggetto inoffensivo di memoria ufficiale. Poi, il tono muta sensibilmente: la scena si anima di "pescatori" e di "mogli" immaginate in una dimensione domestica, entro la cornice di "mura bianche / di lenzuola stese al sole", in un quadro luminoso che rimanda, per consonanza visiva e antropologica, al paesaggio meridionale italiano, o più in generale mediterraneo, con la sua ritualità quotidiana e la sua solarità sospesa. Tale somiglianza, tuttavia, non genera rassicurazione: proprio nell'affinità mediterranea si insinua la frattura, la familiarità si incrina e, con un brusco scarto, irrompe la memoria bellica, dalla giovinezza perduta e pietrificata nelle "file di foto di ventenni anni novanta".

Gli ultimi sei versi, infine, condensano straordinariamente la consapevolezza di una condizione esistenziale comune, usando il registro apparentemente colloquiale per rendere più abrasiva la frattura tra infanzia e guerra. C'è qui un contrasto tra l'istantaneità della conoscenza e l'inspiegabile profondità di ciò che si conosce. La conoscenza diventa empatia, diventa riconoscersi "nei turbamenti", stabilisce cioè un'identità per affinità emotiva. La stessa parola "turbamenti" è parola ricca, indica inquietudine morale e psichica e lega i soggetti in una condivisione di lacerazione interiore che va oltre la paura. La causale del terzultimo verso introduce il nucleo drammatico: l'infanzia come stato permanente in cui il "per sempre" non esprime durata ma condanna. L'esperienza bellica congela la crescita, impedisce il compiersi della maturità. La parola "bambini" qui perde il suo alone positivo per assumere il significato di vulnerabilità permanente, mentre la localizzazione geografica con-



ferisce concretezza al discorso: Baghdad evoca la guerra mediorientale e le ferite politiche e morali della generazione in esame, e Mostar, collocata *in clausola* all'ultimo verso, richiama le guerre jugoslave e l'assedio che segnò l'Europa post-1989. Quell'"ancora ragazzini" sottolinea la persistenza di un'infanzia forzatamente prolungata, accentuando la continuità del trauma lungo linee spazio-temporali eterogenee. Proprio la risonanza finale del toponimo "Mostar" imprime un'eco dolorosa e meditativa mentre la parallela evocazione di contesti geograficamente distanti suggerisce che tale condizione di impotenza storica non sia localizzata, ma caratterizzi trasversalmente l'esperienza di una generazione intera.

Eppure, c'è un verso di *Kornati*, il quarto testo dei dodici, che articola una consapevolezza lucida: quella di appartenere a una generazione che ha ereditato la memoria della guerra, che partecipa ai traumi dei popoli vicini, ma non li ha esperiti direttamente: "Noi ripensiamo alla nostra infanzia senza massacri". È la voce dell'europeo che sa di vivere in un continente di confini mobili, dove la propria parentesi di pace non autorizza a dimenticare la guerra degli altri. È un verso che porta in sé il peso di un privilegio per il quale la quiete della propria infanzia appare come una tregua accidentale nella lunga durata del dolore umano. Lo sguardo sui Balcani è quello di un occhio solidale, che avverte la dissonanza tra la propria innocenza di spettatore e la ferita viva di chi ha attraversato la distruzione.

Tutti i paesaggi, naturali e dell'uomo concorrono nella ricerca dell'autore di comprensione di sé e di introiezione dell'altro; ogni testo scandisce la connotazione di città polimorfe dove, come detto, non mancano i riferimenti al vicino passato bellico, che affiora con pudore ma con costanza. Così, in *Spalato*, il verso "sulle macerie sembra calata una semina nuova", genera un'immagine in cui la rinascita non cancella la distruzione, ma la trasforma in *humus* di memoria; e ancor più compiutamente nel componimento conclusivo della silloge, *Dubrovnik*, dove la voce poetica elabora una meditazione sulla ricostruzione e sulla permanenza della ferita:

La devastazione è stata rimessa a posto
rinnalzati i colonnati
i cumuli di stele sono onde
e ogni masso una citazione da mura scorticate.

C'è un uomo che succede sulla strada
raccontando voli di case abbattute sul fronte
il canto che riempiva le sopravvissute sulle scogliere.
[...]



Lo stile si muove quindi su un crinale poetico di malinconia e forza evocativa, il dettaglio letterario è minuzioso nell'elaborazione di una visione post-traumatica del paesaggio urbano, in cui il restauro non cancella ma sublima. Dubrovnik, nell'ultimo giorno di permanenza in Croazia, si offre al poeta come un corpo risanato di cui, tuttavia, ogni elemento architettonico reca in sé una memoria testuale della distruzione: le mura "scorticate" parlano ancora, anche se la città appare ricomposta. L'autore coglie che la devastazione per quanto "rimessa a posto" non è superata, ma semplicemente trascritta, conservata nel linguaggio stesso della pietra.

Pur affrontando temi che toccano direttamente la coscienza politica e la responsabilità morale del poeta di fronte alla storia, Schiavoni evita con decisione ogni deriva declamatoria o programmaticamente ideologica, scegliendo piuttosto un registro meditativo e partecipe, in cui la *pietas* si sostituisce alla denuncia, e l'empatia al proclama. La sua voce si colloca nella linea di quegli autori che hanno saputo coniugare lirismo e consapevolezza storica, il risultato è una poesia che interseca esperienza sensoriale e rigore riflessivo, sguardo empirico e tensione morale, restituendo alla parola poetica la sua funzione più alta: quella di essere luogo di attraversamento, di incontro, e di resistenza alla dimenticanza.

Oltre a confrontarsi con la memoria dolorosa della guerra nella ex-Jugoslavia, il poeta interiorizza e trasfigura nei propri versi altri suggestivi luoghi della Croazia, facendone parte integrante di una geografia poetica che oltre la storia medita la contemplazione estetica. Il primo testo della silloge apre sull'elemento dell'acqua, principio generativo e simbolico, forza capace di unire e disgregare nella sua incessante metamorfosi. I Laghi di Plitvice, complesso lacustre di edenica bellezza, si trasformano così in più di un paesaggio per diventare una soglia mitica, un punto in cui la creazione sembra rinnovarsi senza fine:

Il primo giorno precipita sempre nello stesso punto
 quella rapida che arriva all'incontro
 del fiume bianco col fiume nero
 e più ci pensiamo pronti e gli occhi scaltri
 più gli aggettivi non bastano allo stupore:
 il verde spinge al delirio le pupille
 le spinge dentro i torrenti lacrimanti accanto ai piedi
 nell'oscurità acheropita degli antri in sequenza
 e nelle spelonche verticali scolpite
 come da una mano capace di tutto.



Pure da qui sarà passato Giuda
 e se non proprio quello dalle labbra ardenti
 un Giuda qualunque si sarà perso
 in questo reticolato mistero del rimorso.

I laghi cascano nei laghi come fruste sui rami cedevoli
 scorrono in altre acque e piovono così
 eterni
 perfettamente indenni.

La scelta del verbo “precipitare” rovescia la linearità del “giorno” in un movimento verticale e ineluttabile, quasi un ritorno ciclico al medesimo luogo d’origine. Tale dinamica trova un corrispettivo nel motivo, di straordinaria forza simbolica, della confluenza “del fiume bianco col fiume nero”, incontro che traduce la dialettica degli opposti - purezza e opacità, vita e morte, colpa e innocenza - in una sintesi fluida, al cui interno si genera l’esperienza dello sbalordimento, espressa dalla confessione disarmata “più gli aggettivi non bastano allo stupore”. Il linguaggio poetico riconosce il proprio limite di fronte all’eccesso del reale, di fronte a un visibile che si impone come rivelazione. Il passo successivo descrive un’immersione totale e sensoriale nell’ineffabilità della natura in cui la potenza del verde travolge la percezione. Gli “antri in sequenza” suggeriscono un percorso dentro la profondità carsica, quasi un viaggio iniziatico attraverso spazi nascosti e misteriosi, mentre le “spelonche verticali” accentuano la verticalità anticipata dal verbo del primo verso e dilatano la grandiosità del paesaggio in una dimensione sacra, quasi teofanica.

Nella chiusa, i “laghi cascano nei laghi” si sancisce il ritorno ciclico dell’acqua in sé stessa: il movimento eterno che assolve, contrapponendosi al “reticolato mistero del rimorso” umano. Sullo sfondo di Plitvice, il testo attraversa così due piani del teatro umano: quello della contemplazione estetica del luogo che, con il termine teologico “acheropita” rimanda al carattere demiurgico, e quello della riflessione morale per la presenza di “un Giuda qualsiasi” che allude alla fragilità e al rimorso.

Per chiarire le modalità di elaborazione che presiedono al laboratorio poetico dell’autore, risulta utile il confronto con il testo gemello, intitolato in croato *Plitvička jezera*: un esempio del processo di selezione e rielaborazione dei materiali poetici, nei quali la diversità formale dell’esito si accompagna a una sostanziale omogeneità d’ispirazione, tale da rendere legittima la reiterazione del titolo in due lingue:



Si rapprendono con lentezza
 le foreste dense nel parco di Plitvička
 diga del cielo per questo bacino che attraverso a guado
 col mio pallore ridicolo e le gambe indurite ai polpacci
 verso la tua felicità slacciata sulle guance
 a ruota di quell'incedere veloce che non ti stanca
 che ti porta ogni volta alle cime che cerchi
 una miccia brillante che detona il mondo.

Ti cerco nello sguardo un segno
 del mio stesso smarrimento o l'avanguardia
 di un sentire non ancora collaudato:
 a quale forma diresti uguale tutto questo
 o almeno simile a qualcosa di già vissuto?

Sarà diverso da adesso ogni vortice dell'acqua
 la spossatezza da una rampa di scale
 la diffidenza per ogni cosa che nasca liliale
 l'ombra attorno che si crede indelebile
 e la notte che viene puntuale.

I versi sono perlopiù lunghi, segnati da uno stile fluido e da una combinazione sapiente di aggettivi intensi e metafore suggestive, che creano un raffinato tessuto sonoro e immaginifico. Il testo continua idealmente il precedente, intrecciando l'osservazione del paesaggio con una meditazione esistenziale e affettiva. La tensione tra l'io e l'altro, che incede veloce senza avvisare la stanchezza si traduce poco più avanti nell'ineffabilità di quel vissuto condiviso, espressa in una domanda: "A quale forma diresti uguale tutto questo?"

Il parco di Plitvice, con la sua densità vegetale e acquatica, è "una diga del cielo", una soglia verticale in cui il paesaggio oppone resistenza e costringe il corpo del poeta a misurarsi con il proprio limite. Il "guado" non è solo un gesto fisico, ma un rito di passaggio.

Nell'ultima strofa, il tono si fa elegiaco e riflessivo. Le immagini dell'acqua e della stanchezza fisica assumono il valore simbolico di filtro esperienziale a cui saranno sottoposte le analoghe circostanze future: "Sarà diverso da adesso ogni vortice dell'acqua / la spossatezza da una rampa di scale"; mentre "l'ombra attorno che si crede indelebile / e la notte che viene puntuale" suggellano la consapevolezza della



caducità e della reiterazione ciclica dell'esistenza. Il paesaggio non è uno sfondo, ma luogo di risonanza emotiva, è un bacino di senso da cui affiorano, a tratti, i frammenti di un'identità in cerca di forma.

Nella letteratura odepórica, le figure umane incontrate lungo il percorso del viaggiatore sono veri e propri nuclei di senso in cui l'esperienza del mondo si concentra e si rifrange. Non mere presenze accessorie o pittoresche, esse rappresentano, al contrario, i veri depositari di una conoscenza altra, che si offre allo sguardo del viaggiatore come enigma e rivelazione. Attraverso i gesti, le fisionomie e i linguaggi degli uomini e delle donne che popolano lo spazio del viaggio, il testo odepórico – che sia in prosa o in poesia – costruisce un teatro dell'alterità in cui la coscienza del soggetto itinerante si misura nel rapporto con l'altro. *Quaderno croato* si iscrive perfettamente in tale orizzonte, i luoghi e le sue figure si dispongono come tappe di un percorso interiore, dove la realtà umana diviene specchio e soglia, rivelando la trama segreta che unisce l'esperienza del viaggio alla ricerca di un senso ultimo dell'abitare il mondo tra gli altri e con gli altri. Nella silloge di Schiavoni, in particolare, le presenze umane incontrate dal viaggiatore assumono un rilievo che potremmo definire allegorico, configurandosi al contempo come epifanie della realtà attuale ma anche come riverberi della memoria storica. Il poeta mostra una predilezione per l'incontro con l'umanità marginale, con quei volti minori che popolano i bordi della storia e della geografia umana, restituendo spessore a esistenze altrimenti trasparenti, come abbiamo già visto in Sebenico con i “pescatori / che distillano grappe luminescenti / e il resto delle mogli in prospettiva”. Sono molti i volti che costellano le strade del viaggio: tra questi, ricorrono i venditori ambulanti, figure liminari sospese tra la quotidiana e ripetitiva gestualità del commercio e la testimonianza storica di cui sono detentori. Si vedano ad esempio i seguenti passaggi nei due testi contigui *Trau* e *Trogir*:

Trau

[...]

La carreggiata è lunga e monocorde e ai lati ha venditori
solitari di ogni cosa che viene dalle capre
regolari come pietre miliari e a destarli
a volte si attardano i turisti
svirgolando dall'asfalto ed arrestando di sbieco
ad ogni ora [...]



Trogir

[...]

La donna col foulard vende ai passanti
la sentenza esatta
della sua bilancia che non sbaglia un colpo
dai tempi jugoslavi e pesa in onces
o in grammi le nazionalità tutte indifferenti
tutte sempre oltre un qualche confine
ammasso di corpi e fango a immaginare
come si possa sopravvivere ai cedimenti
a una disgregazione impercettibile
che chiamano *guerra patriottica*.

Lì dove “la carreggiata è lunga e monocorde”, la disposizione dei venditori assume un carattere di rigorosa regolarità, come una successione di presenze che punteggiano lo spazio con la stessa cadenza delle pietre miliari. Sono i custodi silenziosi di un’economia minima, sopravvissuti al crollo dei sistemi, posti ai margini della via, spesso immobili perché assopiti, come fossero in un tempo sospeso. L’accenno ai turisti che li svegliano dal loro torpore “svirgolando dall’asfalto” introduce un contrasto netto tra due forme di attraversamento: da un lato il transito veloce del viaggiatore occidentale, dall’altro la stanzialità forzata di chi è fissato quotidianamente al proprio banco di lavoro.

In *Trogir*, la figura della donna con il foulard si carica di un valore simbolico ancora più profondo. La sua bilancia, che “non sbaglia un colpo dai tempi jugoslavi”, diventa metafora di una memoria che resiste alla frantumazione storica: la misurazione del peso si fa atto di giustizia, gesto rituale che conserva un equilibrio ormai perduto nel mondo esterno. La poesia unisce così, in una scena minuta, la concretezza del gesto mercantile alla gravità della storia più recente, evocando ancora una volta “la guerra patriottica”, enfaticamente collocata in chiusura al testo e marcata dal corsivo.

In entrambe le liriche, il poeta trasforma l’incontro con l’altro in un esercizio di riconoscimento: la figura dell’ambulante oltre ad essere un elemento di realismo si fa simbolo della condizione umana contemporanea, sospesa tra sradicamento e permanenza, precarietà e dignità.

Nei sei versi finali di *Spalato* fa la sua comparsa una guardia, controparte simbolica del viaggiatore, che incarna la presenza dell’ordine, del limite, della legge che regola e delimita lo spazio dell’erranza:



[...]

Ma il nostro è un viaggio libero e se i cartelli sconsigliano
di muoversi fuori dai sentieri tracciati
una guardia è costretta a ribadirlo a muso duro
nella sua lingua rude e sconosciuta
contro i nostri sorrisi fintodispiaciuti
le scuse sincere nel modo italico.

Il suo intervento, “a muso duro”, in una “lingua rude e sconosciuta” si oppone con concretezza alla levità del viaggio e costituisce il segno tangibile del confine umano e linguistico, interrompendo l’illusione di libertà assoluta del viaggiatore. Il contrasto tra la rigidità e i “sorrisi fintodispiaciuti” degli italiani introduce una tensione antropologica che Schiavoni risolve in un sottile gioco ironico orchestrato con finezza: da una parte, l’autorità croata che salvaguarda il limite; dall’altra, il viaggiatore “italico”, sospinto da curiosità e desiderio di esperienza, incline all’irrequietezza conoscitiva. L’incontro, necessariamente asimmetrico, mette in scena l’attrito tra stasi e movimento, tra vincolo e sconfinamento. La guardia difende un perimetro e impone un limite, mentre il viaggiatore tenta di metterlo in discussione. Il poeta trasforma la scena quotidiana in allegoria dell’eterno dialogo tra libera erranza e rispetto dei confini che costituisce il nucleo profondo di ogni esperienza odeporica autentica.

La poetica di Schiavoni traduce liricamente la Croazia in un sistema di energie che include chiunque percorra quei luoghi, dalle piccole isole “Incoronate come piccoli errori delle onde” a Ragusa che “è i suoi cento nomi nel tramonto lunghissimo”, da Split dove non trova “qualcosa che chiamiamo per abitudine straniero” a Trogir con i suoi “angeli ammazzadraghi / ricorrenti nel cielo assertivo di un viola immacolato”, fino a Šibenik che gli appare come una “Venezia in filigrana”. Si tratta, insomma, di una raccolta aperta a una pluralità di letture, che spinge il lettore a un confronto con luoghi, storia e condizioni umane.

Rispetto alla programmata *Trilogia delle radici*, *Quaderno croato* segna l’apice di una maturazione stilistica e concettuale nel percorso di Vanni Schiavoni, rappresentando, ad oggi, il massimo punto d’equilibrio fra la sua personale sperimentazione linguistica e una più ampia tradizione che intreccia la poesia odeporica con la poesia di testimonianza civile e storica.



BIBLIOGRAFIA

- SCHIAVONI, Vanni. 1996. *Nocte. Nascita di un solstizio d'inverno*. Firenze: Firenze Libri.
- SCHIAVONI, Vanni. 1998. *Il balcone sospeso*. Taranto: Lisi editore
- SCHIAVONI, Vanni. 2004. *Di umido e di giorni*. Faloppio: LietoColle
- SCHIAVONI, Vanni. 2006. *Salentitudine*. Faloppio: LietoColle
- SCHIAVONI, Vanni. 2012. *Guscio di noce*. Faloppio: LietoColle
- SCHIAVONI, Vanni. 2020. *Quaderno croato*. Fallone Editore
- SCHIAVONI, Vanni., (a cura di). 2020. *Rosso. Tra erotismo e santità*. Faloppio: LietoColle
- SCHIAVONI, Vanni. 2024. *Gli atleti*, Latiano: Interno Libri Edizioni

SITOGRAFIA

- <https://vialepsius.wordpress.com/2021/03/06/la-poesia-e-nomade-su-quaderno-croato-di-vanni-schiavoni/>
- <https://www.poesiadelnostrotempo.it/quaderno-croato-di-vanni-schiavoni/>
- <https://atelierpoesia.it/vanni-schiavoni-quaderno-croato/>
- <https://www.satisfiction.eu/quaderno-croato-intervista-a-vanni-schiavoni/>
- <https://pattoletturabo.comune.bologna.it/events/gli-atleti>
- <https://www.laboratoripoesia.it/gli-atleti-vanni-schiavoni/>
- <https://poesiainverso.com/2025/05/19/vanni-schiavoni-gli-atleti/>
- <https://www.almapoesia.it/post/lo-sprezzo-della-morte-recensione-a-gli-atleti-di-vanni-schiavoni>
- <https://www.spagine.it/poesia/gli-atleti-nellamore-per-lumano-andare/>
- <https://www.margutte.com/?p=43774&lang=en>



Oltre lo specchio adriatico. Il *Quaderno croato* di Vanni Schiavoni

RIASSUNTO

Il presente contributo propone un'analisi della silloge *Quaderno croato* di Vanni Schiavoni, pubblicata nel 2020. Il libro, composto da dodici poesie dedicate ad altrettanti luoghi della costa croata, utilizza la poetica odeporica per trasformare il viaggio da semplice spostamento geografico ad attraversamento esistenziale e meditazione etico-politica. Schiavoni, appartenente alla generazione postindustriale-salentina, affronta nella raccolta la memoria dolorosa della guerra jugoslava e il complesso dialogo tra identità personale e collettiva, mediato dalla riflessione sulla storia e sul paesaggio. La struttura delle poesie in coppie bilingui (italiano-croato) sottolinea la tensione tra radici e alterità, mentre l'elemento del viaggio diviene strumento di conoscenza e testimonianza. Il poeta privilegia un linguaggio meditativo e lirico, evitando derive ideologiche e declamatorie, e restituendo al testo poetico una funzione di resistenza alla dimenticanza e di ricostruzione emotiva. L'opera può essere inscritta dunque nel solco di una poesia civile e di testimonianza, che coniuga la dimensione estetica con un profondo senso di responsabilità storica e morale.

PAROLE CHIAVE:

odeporica, identità, guerra jugoslava, memoria storica, poesia



Beyond the Adriatic Mirror. Schiavoni's *Quaderno croato*

SUMMARY

This contribution offers an analysis of Vanni Schiavoni's anthology *Quaderno croato*, a poetry collection by the young writer, highlighting its thematic complexity and stylistic maturity and published in 2020. The book, consisting of twelve poems dedicated to twelve places on the Croatian coast, uses the poetics of travel to transform the journey from a simple geographical displacement into an existential crossing and ethical-political meditation, where sensory perception, historical memory, and ethical reflection intertwine. Schiavoni transforms Croatia into a dynamic system of energies and correspondences, evoking with rare poetic intensity its islands, cities, and human figures - from the "Kornati, like small errors of the waves", to Dubrovnik, with its "hundred names in the long sunset", and Šibenik, a "Venice in filigree". Schiavoni, a member of the post-industrial Salento generation, addresses in the collection the painful memory of the Yugoslav war and the complex dialogue between personal and collective identity, mediated by reflection on history and landscape. The structure of the poems in bilingual pairs (Italian-Croatian) emphasises the tension between roots and otherness. The human figures encountered fishermen, street vendors, border guards, become epiphanies of otherness and nuclei of meaning, revealing travel as an experience of encounter and self-knowledge. The poet favours a meditative and lyrical language, avoiding ideological and declamatory drifts, and restoring to the poetic text a function of resistance to oblivion and emotional reconstruction. *Quaderno croato* thus marks the apex of Schiavoni's projected "Trilogy of the Roots", representing the point of balance between his personal linguistic experimentation and a broader poetic tradition that weaves together lyrical introspection, moral tension and responsibility. The work can therefore be inscribed in the tradition of civil and testimonial poetry, which combines the aesthetic dimension with a profound sense of historical and moral responsibility.

KEYWORDS:

odeporic literature, identity, Yugoslav war, historical memory, poetry



EDUCAZIONE LINGUISTICA, LETTERARIA E CIVICA: IL CONTRIBUTO DELLA LETTERATURA ALLA FORMAZIONE DEL CITTADINO

SVEVA BATTAGLIA

FABIO CAON

Università Ca' Foscari di Venezia

sveva.battaglia@unive.it

fabiocaon@unive.it

UDK: 82.0

Review article

Primljen / Ricevuto / Received: 7. 11. 2025.

Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione

/Accepted for publication: 1. 12. 2025.

Il contributo intende mostrare come l'educazione letteraria sia legata all'educazione linguistica e possa contribuire all'educazione civica. L'educazione alla cittadinanza viene brevemente inquadrata a livello europeo, per essere poi analizzata nella sua declinazione all'interno dei confini italiani. In Italia la legge 92 del 2019 ha introdotto l'educazione civica nelle scuole secondo precise norme che coinvolgono trasversalmente tutte le discipline. Le *Linee Guida per l'Insegnamento dell'Educazione Civica* del 2024 hanno recentemente aggiornato ed integrato la normativa. In esse si trovano indicazioni contenutistiche e metodologiche. Facendo riferimento a queste, il paper propone uno spunto operativo basato su *La Nuvola di Smog* di Calvino.

PAROLE CHIAVE:

educazione letteraria, educazione alla cittadinanza, educazione civica, educazione linguistica, Calvino

Introduzione

In questo articolo¹ ci occuperemo del contributo che la letteratura (e l'educazione letteraria in particolare) possono dare all'educazione civica. Per farlo, occorre prima chiarire alcuni passaggi e intersezioni tra gli ambiti: educazione letteraria, educazione linguistica ed educazione civica.

1. Tra educazione linguistica, letteraria e educazione civica

L'educazione letteraria mira:

- a) al riconoscimento delle caratteristiche formali del testo letterario,
- b) al potenziamento linguistico,
- c) all'arricchimento storico-culturale,
- d) allo sviluppo del senso critico per la crescita estetica e cognitiva,
- e) al confronto sul testo per la crescita e la maturazione etica,
- f) alla conoscenza di se stessi e del mondo per la crescita psicologica e relazionale (per approfondimenti cfr. Caon e Spaliviero 2015).

Come vedremo, tali obiettivi sono coerenti con quelli proposti in sede europea e italiana dalle indicazioni o normative vigenti.

Per quanto attiene al rapporto tra lingua e letteratura e tra educazione letteraria ed educazione linguistica, vi sono evidenti connessioni:

- un'opera letteraria prende forma e si dispiega in una determinata lingua, portando con sé, dunque, oltre che la visione personale di uno scrittore, anche una specifica *Weltanschauung* culturale, valori, significati e suggestioni (propri di quella lingua e cultura);
- secondo Lavinio (2005: 9), inoltre, l'educazione linguistica è funzionale all'educazione letteraria: "l'educazione letteraria si radica nell'educazione linguistica, dato che per apprezzare i testi letterari occorre innanzitutto fare i conti con la loro materialità linguistica; (...) per poter leggere e capire i testi letterari, occorre innanzitutto avere sviluppato capacità generali (tecniche e linguistiche) di lettura"; ma l'educazione letteraria contribuisce, a sua

¹ Il saggio è stato concepito unitariamente dai due autori. Nella stesura, Fabio Caon ha scritto i parr. introduzione, 1, 4 e 6; Sveva Battaglia i parr. 2, 3 e 5.



volta, all'avanzamento dell'educazione linguistica: “se teniamo presente che i testi letterari sono provvisti di caratteri specifici e sono spesso organizzati in modo da sfruttare al massimo le risorse di ambiguità e di flessibilità che fanno delle lingue verbali i codici semiotici più potenti, la frequentazione di tali testi si riverbera sulle nostre capacità linguistiche più generali, potenziandole e arricchendole”;

- nella pratica scolastica, è generalmente il docente di lingua ad essere anche docente di letteratura. A lui/lei sta il compito di far comprendere l'opera, nei suoi significati: linguistici, storico-culturali, psicologici ecc.;
- l'educazione linguistica e l'educazione alla cittadinanza, infine, sono strettamente interconnesse poiché l'uso della lingua è uno strumento fondamentale per esercitare la cittadinanza attiva e consapevole. L'acquisizione di una lingua permette ad esempio: di potersi esprimere e prender parte a un dibattito su temi sociali della propria comunità, di creare un senso di appartenenza e condivisione, di trovare un lavoro ecc. La comunicazione plurilingue (posto l'apprendimento di una lingua seconda o straniera) permette altresì di accedere ad altre visioni del mondo, mediando e ri-negoziando i significati dei comportamenti verbali e non, e dei valori di una specifica cultura.

Educazione linguistica ed educazione alla cittadinanza condividono un ruolo chiave in Europa e possiedono una storia in termini di politiche educative degli Stati Membri spesso correlata. Si ricordi ad esempio che la *Dichiarazione di Parigi* (2015) - adottata dai Ministri dell'educazione dei vari Paesi europei - ha lo scopo di promuovere la cittadinanza attraverso l'istruzione, con particolare attenzione alla promozione del dialogo interculturale. Le *Raccomandazioni del Consiglio d'Europa* (2018) individuano invece otto competenze chiave necessarie per i cittadini per la realizzazione e lo sviluppo personali, l'occupazione e l'inclusione sociale: tra queste compaiono appunto la competenza multilinguistica e la competenza in materia di cittadinanza (insieme a: competenza alfabetica funzionale; matematica e in scienze, tecnologie e ingegneria; digitale; personale, sociale e capacità di imparare a imparare; imprenditoriale; in materia di consapevolezza ed espressione culturali). Pubblicazioni come *Competences for Democratic Culture: Living together as equals in culturally diverse societies* (2016) descrivono un modello concettuale delle competenze necessarie agli apprendenti per la partecipazione a una cultura democratica, mettendo in luce l'interdipendenza tra una cultura democratica ed il dialogo interculturale. Nelle competenze, tra i *values* troviamo la democrazia, la correttezza, la diversità culturale; tra le *skills* la competenza (pluri)



lingue e comunicativa; tra gli *attitudes* la tolleranza, l'apertura, il rispetto; mentre per l'aspetto *knowledgge and critical understanding* la conoscenza e comprensione della lingua e della comunicazione, assieme a quella legata ad aspetti culturali, religiosi, ambientali, politici ecc². Quanto sopra solo per citare alcuni documenti che delineano precisi punti fermi delle politiche educative a livello europeo in merito a plurilinguismo e cittadinanza (democratica).

2. L'educazione alla cittadinanza in Europa

Il report Eurydice *Citizenship Education at School* (2017) è un fondamentale strumento di comprensione dell'insegnamento dell'educazione alla cittadinanza nelle scuole a livello europeo. Il report chiarisce come in Europa l'educazione alla cittadinanza venga insegnata secondo 3 modalità:

- Come obiettivo cross-curricolare;
- Integrata in altre materie;
- Come materia a sé stante.

Si evince dal report che nella maggior parte dei Paesi europei l'educazione alla cittadinanza venga insegnata cross-curricularmente o integrata in altre materie, ciò significa che un ampissimo numero di docenti è coinvolto in materia di cittadinanza.

Il report evidenzia però anche le seguenti problematiche:

- non sempre i docenti ricevono un training adeguato in materia;
- in alcuni Paesi vi è un acceso dibattito sui contenuti dell'educazione alla cittadinanza, che genera tensioni a livello politico, sociale, e in classe;
- bisognerebbe non solo imparare la democrazia, ma farne esperienza;
- le politiche in termini di educazione alla cittadinanza devono bilanciare orientamenti nazionali e internazionali;
- c'è un vuoto normativo in termini di competenze dei docenti nell'insegnare e valutare questioni di cittadinanza;
- le occasioni di apprendimento (*lifelong learning*) anche per i Dirigenti Scolastici sono molto limitate.

² La lista degli aspetti del modello non è esaustiva, ma solo orientata a mettere in evidenza quelli più salienti rispetto al nostro studio. Per l'elenco completo si rimanda al modello.



3. L'educazione civica in Italia

In Italia, la Legge n. 92 del 20 agosto 2019 (d'ora in avanti Legge) ha istituito l'insegnamento scolastico dell'educazione civica e ha previsto, con Decreto Ministeriale del 2024, che siano definite linee guida per l'insegnamento dell'educazione civica.

Le *Linee guida per l'insegnamento dell'educazione civica* (2024) promuovono l'educazione civica secondo 3 nuclei concettuali:

- Costituzione;
- sviluppo economico e sostenibilità;
- cittadinanza digitale.

Le *Linee guida* italiane richiamano al principio della *trasversalità* dell'insegnamento dell'educazione civica, necessario anche in ragione della pluralità degli obiettivi di apprendimento e delle competenze attese, non ascrivibili ad una singola disciplina e neppure ad ambiti disciplinari delimitati.

La Legge prevede che all'insegnamento dell'educazione civica siano dedicate non meno di 33 ore per ciascun anno scolastico. Nelle scuole del primo ciclo l'insegnamento è affidato, in contitolarità, a docenti della classe/del consiglio di classe, tra i quali è individuato un coordinatore. Nelle scuole del secondo ciclo, l'insegnamento è affidato ai docenti delle discipline giuridiche ed economiche, se disponibili nell'ambito dell'organico dell'autonomia. In caso contrario, in analogia a quanto previsto per il primo ciclo, l'insegnamento è affidato in contitolarità ai docenti del consiglio di classe.

Le *Linee Guida* si esprimono anche in riferimento alla metodologia da usare. Si legge infatti nel documento (p. 3) che si debba prediligere “un apprendimento esperienziale” e che (p. 7) “Le conoscenze e le abilità connesse all'educazione civica trovano stabilità e concretezza in modalità laboratoriali, di ricerca, in gruppi di lavoro collaborativi, nell'applicazione in compiti che trovano riscontro nell'esperienza, nella vita quotidiana, nella cronaca”.

4. Educazione civica ed educazione letteraria

Facendo riferimento alle mete dell'educazione letteraria che abbiamo elencato sopra, per il docente di lingua e letteratura italiana o straniera si pongono delle sfide che possono essere di ordine contenutistico e metodologico.



4.1. Educazione civica attraverso la letteratura: la dimensione contenutistica

Per quanto concerne la dimensione contenutistica, sarà compito del docente individuare alcuni testi che possano essere collegati per affinità ai temi di educazione civica (e ne daremo un esempio alla fine di questo contributo prendendo in brevissimo esame *La nuvola di Smog* di Italo Calvino) ma possano anche, ad un livello più profondo e in virtù della ricchezza espressiva specifica del linguaggio letterario (polisemia, plusvalore di senso grazie alla forma ecc. per approfondimenti cfr. Caon, e Spaliviero 2015), far ‘sentire’ (via emotiva) oltre che riflettere (via cognitiva) il significato e il valore dell’educazione civica³.

Se, infatti, l’educazione civica insegna i principi, la letteratura mostra le storie che quei principi rendono “vivi”, li acclimata all’essere umano, alla sua complessità.

La letteratura, non fornendo risposte univoche, favorisce potenzialmente lo sviluppo di un pensiero critico, “costringe” gli studenti al confronto con loro stessi e con gli altri (vedi paragrafo successivo sul metodo cooperativo) e, nello stesso tempo, allena all’empatia: attraverso le vite degli altri lo studente entra nella varietà e nella complessità (a volte della contraddittorietà) della vita.

La letteratura insegna, così, che la cittadinanza non è solo un fatto giuridico distante dall’individuo ma è una responsabilità morale, un insieme di valori che passano attraverso le esperienze, la vita stessa.

Anziché educare alla prescrittività, educa al dialogo con noi stessi e con le persone che hanno lasciato una testimonianza nei secoli attraverso i loro scritti. Insegna, quindi, a leggere la realtà in modo più stratificato e più interconnesso rispetto alla dimensione ‘lineare’, prescrittiva o solo ‘indicativa’ delle norme.

4.2. Educazione civica attraverso la letteratura: la dimensione metodologica

Per quanto riguarda la dimensione metodologica, il docente può trovare nella didattica a mediazione sociale (e in particolare nell’apprendimento cooperativo) un valido supporto per tradurre le succitate indicazioni delle *Linee Guida* della Legge 92/2019 in coerenti pratiche didattiche. Infatti, dal punto di vista metodolo-

³ Non è questa la sede per approfondire quanto l’apprendimento ‘significativo’ di un contenuto passi attraverso l’attivazione emotiva oltre che quella cognitiva e, quindi, quanto sia strategico utilizzare contenuti (e metodi) che possano coinvolgere emotivamente e relazionalmente gli studenti oltre che razionalmente. Rimandiamo a Caon 2016 per eventuali approfondimenti.



gico, le *Linee Guida* indicano le strategie più appropriate ed efficaci (in termini di cittadinanza), ovvero quelle esperienziali, collaborative e dialogiche.

A tal proposito, i metodi a mediazione sociale (quali, ad esempio, il Cooperative Learning, d'ora in poi CL, di cui parleremo brevemente in questa sede), sono i più coerenti con le succitate indicazioni poiché perseguono obiettivi disciplinari e contemporaneamente sviluppano intrinsecamente abilità relazionali (come saper comunicare, lavorare in gruppo, ascoltare attivamente, rispettare le opinioni divergenti, mediare, negoziare i significati ecc.) in quanto si fondano su una strutturale interdipendenza tra pari e corresponsabilità nel lavoro.

I metodi a “mediazione sociale”, infatti, pur non escludendo momenti trasmissivi, procedono piuttosto per costruzione di conoscenze e non per ricezione passiva di informazioni e, come sostiene Rutka (2006: 172):

spostano al centro del processo di apprendimento gli allievi, considerati risorse e origine dell'apprendimento, attivamente impegnati nella costruzione della loro conoscenza. L'interazione verticale docente-allievo [...] lascia spazio all'interazione orizzontale e multidirezionale studente-studente, recuperandone tutto il valore sociale, espressivo e cognitivo, quasi completamente trascurato negli approcci tradizionali.

I metodi a mediazione sociale, pur nelle loro specificità (possiamo ricordare, oltre il CL anche il *peer tutoring* e il *Service Learning*, cfr. Caon e Brichese 2022) mirano a sviluppare contemporaneamente competenze linguistico-comunicative, sociali, metacognitive e metaemotive, culturali ed interculturali aderendo a quella idea olistica dell'apprendimento rivolta alla persona – unica e irripetibile e in un contesto specifico anch'esso unico e irripetibile – che apprende.

Trattiamo in particolare il CL poiché esso ci sembra essere il metodo che maggiormente richiama i principi delle linee guida. Infatti, caratteristica precipua del *cooperative learning* è senz'altro l'*interdipendenza* che si deve creare tra i discenti, poiché non c'è successo individuale senza successo collettivo e il fallimento del singolo corrisponde al fallimento di tutti (Johnson, Johnson e Holubec 2015: 25). In generale, alcuni elementi caratterizzanti il *cooperative learning* sono (Damini e Pavan 2025: 30-32, Caon et al. 2021: 14):

- L'interdipendenza positiva: ovvero la correlazione positiva tra il conseguimento dell'obiettivo di un individuo e quello degli altri;
- La responsabilità individuale e collettiva: ovvero, l'essere responsabili del



- proprio apprendimento ma anche di quello degli altri;
- L'interazione simultanea: cioè la partecipazione attiva di più studenti nello stesso tempo;
 - L'interazione promozionale: l'insieme dei comportamenti e atteggiamenti che consentono di mettere a proprio agio i compagni con cui si opera;
 - L'apprendimento-insegnamento di abilità sociali: ovvero il repertorio di comportamenti verbali e non su cui si fondano (e che influenzano) i rapporti interpersonali;
 - La valutazione: che deve essere sia individuale che di gruppo (ogni studente può essere valutato sia per quanto ha fatto individualmente sia per l'apporto che ha dato al gruppo (Civa, 2020: 10).

Per ragioni di economia di questo contributo, non ci è possibile approfondire gli elementi strutturali del CL, rimandiamo però a Caon et al. 2021 per un'ampia trattazione teorico-operativa sul CL in chiave letteraria e a Caon et al. 2024 per una trattazione linguistica rivolta ai bambini.

5. Una proposta operativa: *La nuvola di smog*

Pur nei limiti di sintesi imposti, ci tenevamo, comunque, a presentare in conclusione uno spunto didattico su cui l'insegnante può poi approfondire con la trattazione ampia del contenuto e adattare le tecniche del CL a tale testo (per avere indicazioni operative su tecniche didattiche di CL, cfr. Caon et al. 2021).

Abbiamo scelto un'opera del Novecento: *La Nuvola di Smog* di Italo Calvino, collegandola con il nucleo concettuale "sviluppo economico e sostenibilità" e più precisamente con l'indicazione delle *Linee Guida* "lo sviluppo economico deve essere coerente con la tutela della sicurezza, della salute, della dignità e della qualità della vita delle persone, della natura, anche con riguardo alle specie animali e alla biodiversità, e più in generale con la protezione dell'ambiente" (p.4).

La nuvola di smog (1958) è innanzitutto metafora del male di vivere, qui identificato con l'inquinamento e la sporcizia che invade ogni cosa, e del modo per affrontarlo, conviverci o comprenderlo. Il protagonista (senza nome) si reca in una nuova città per lavorare come redattore a *La Purificazione*, rivista dell'EPAUCI (Ente per la Purificazione dell'Atmosfera Urbana dei Centri Industriali). La città in questione è circondata da una grande nuvola di smog, onnipresente; e ciascuno dei personaggi dell'opera ha una propria maniera di rapportarsi alla polvere appiccicosa e inquinante (e alla vita).



L'opera è stata scelta poiché:

1. Calvino è un autore del Novecento che può facilmente rientrare ed essere affrontato nella programmazione disciplinare. L'opera (per temi e lessico) può essere usata – in Italia – sia nella scuola secondaria di primo grado, che di secondo grado;
2. *La Nuvola di Smog* è un racconto: come tale, anche affrontarlo nella sua interezza risulta più facilmente gestibile in termini di tempo (aspetto non secondario se si considera di dover sostenere nel tempo la motivazione alla lettura);
3. dal punto di vista dei contenuti, l'opera permette di affrontare tematiche sia ambientali che relazionali.

Per quanto riguarda gli specifici “traguardi per lo sviluppo delle competenze” indicati nelle *Linee Guida*, è possibile far riferimento a quanto segue.

- Per la secondaria di primo grado:
Traguardo per lo sviluppo delle competenze n. 5: Comprendere l'importanza della crescita economica e del lavoro. Conoscere le cause dello sviluppo economico e sociale in Italia ed in Europa, le diverse attività economiche. Sviluppare atteggiamenti e comportamenti responsabili volti alla tutela dell'ambiente, del decoro urbano, degli ecosistemi e delle risorse naturali per una crescita economica rispettosa dell'ambiente e per la tutela della qualità della vita.
- Per la secondaria di secondo grado:
Competenza n. 5: Comprendere l'importanza della crescita economica. Sviluppare atteggiamenti e comportamenti responsabili volti alla tutela dell'ambiente, degli ecosistemi e delle risorse naturali per uno sviluppo economico rispettoso dell'ambiente.

L'opera offre numerosi spunti per ragionare sul rapporto dei personaggi, tra loro, con gli spazi, e l'ambiente (e di conseguenza anche di analizzare il loro rapporto, precisamente con la polvere, la sporcizia e l'inquinamento, anche radioattivo).

La voce narrante è quella del protagonista, spesso intento a lavarsi le mani o a togliere la polvere dalla camicia o dai fogli e dagli oggetti della sua camera. Egli osserva gli altri protagonisti della storia (e della sua vita) e ci offre il suo punto di vista su di loro (per ragioni di spazio, ne citeremo solo alcuni). Ad esempio, apprendiamo della dicotomia comportamentale della signora Margariti – affittaca-



mere - che abita stanze sudicie, ma che coltiva il suo sogno di bellezza e perfezione tirando a lucido le stanze in cui non vive:

[...] La trovavo in cucina, e questa cucina era tenuta peggio ancora di camera mia: con l'incerato del tavolo logoro e macchiato, tazze sporche sul piano della credenza, le mattonelle sconnesse e annerite. E io restavo senza parola perché capivo che la cucina era il solo luogo di tutta la casa in cui quella donna veramente visse, e il resto, le stanze adorne e continuamente spazzolate e incerate erano una specie di opera d'arte in cui lei riversava tutti i suoi sogni di bellezza, e per coltivare la perfezione di quelle stanze si condannava a non viverci, a non entrarci mai come padrona ma solo come donna di fatica, e il resto della giornata a passarlo nell'unto e nella polvere. (p. 17)

Diversa è l'impressione che ci viene abbozzata del sindacalista Basaluzzi: "pensavo che uno come Omar Basaluzzi non cercava di sfuggire a tutto il grigio fumoso che c'era intorno, ma di trasformarlo in un valore morale, in norma interiore" (p. 54).

Benché, dunque, il protagonista descriva secondo il suo punto di vista, implicitamente ci rivela/ammette la parzialità discutibile dello stesso: "non sapevo vedere che il grigio, il misero che mi circondava, e cacciarmi dentro, non tanto come se vi fossi rassegnato, ma addirittura come se mi piacesse" (p. 5). In più passi possiamo cogliere come la realtà non sia interpretabile univocamente. Ad esempio, durante una passeggiata con la sua fidanzata Claudia (donna ricca, a cui interessano solo le cose mondane, che lui descrive come attratta dalle distrazioni, e tuttavia – potremmo dire noi – sempre ottimista), leggiamo: "La giornata era di piombo; Claudia lodava la luce, i colori delle vie. Ero [...] commosso e imbarazzato, perché mi si apriva l'abisso tra il suo modo di vivere e il mio" (p. 38). Questa apertura verso una possibile realtà dall'interpretazione polimorfa offre la possibilità di riflettere (in classe) anche sulla *negoiazione dei significati*.

Come detto, quest'opera permette di trattare temi ambientali, ma anche relazionali, e la capacità di sviluppare *abilità relazionali* è parte caratterizzante della competenza comunicativa interculturale (si veda il modello di Balboni e Caon 2015). Secondo tale modello le abilità relazionali sostengono quelle prettamente linguistiche e sono:

- saper osservare e decentrare il punto di vista
- saper relativizzare
- saper ascoltare



- saper sospendere il giudizio
- saper empatizzare (ed exotopizzare)
- saper negoziare i significati.

Quest'ultima capacità rappresenta sostanzialmente il punto d'arrivo di tutte le altre, poiché implica il riconoscimento delle proprie cornici culturali e allo stesso tempo il tentativo di comprensione dell'altro e delle sue cornici.

È possibile fare un lavoro sul testo di ricerca e interpretazione rispetto alla negoziazione dei significati, poiché in svariati episodi i personaggi devono ri-collocare/ri-negoziare i loro significati. Emblematico è l'episodio in cui il protagonista deve intendersi col suo superiore su come scrivere un articolo. Si confrontano sull'inquinamento dell'aria delle grandi città, sulla situazione grave, con città europee divorate dallo smog. La loro stessa città è una grande e nebbiosa città industriale! Scrive e riscrive l'articolo ma infine, incalzato dal suo superiore che gli chiede "cappisce?", confessa al lettore:

Capivo, e capivo anche che non avremmo potuto capirci mai. Quelle facciate di case annerite, quei vetri opachi, quei davanzali a cui non ci si poteva appoggiare, quei visi umani quasi cancellati, quella foschia che ora col progredire dell'autunno perdeva il suo umido sentore d'intemperie e diventava come una qualità degli oggetti, come se ognuno e ogni cosa avesse di giorno in giorno meno forma, meno senso e valore, tutto quel che per me era sostanza d'una miseria generale, per gli uomini come lui doveva essere segno di ricchezza supremazia e potenza, e insieme di pericolo distruzione e tragedia, un modo per sentirsi investiti, a stare lì sospesi, d'una grandezza eroica" (p. 22).

6. Conclusioni

In sintesi, a nostro avviso, l'educazione letteraria (nei suoi legami con l'educazione linguistica) può sostenere l'educazione civica efficacemente: in un mondo strutturalmente multilingue e multiculturale, occorrono infatti strumenti, conoscenze e strategie comunicative in grado di metterci in relazione col prossimo e capire il suo mondo, ma anche permettergli di entrare ed interagire nel nostro. A proposito di relazioni interculturali e nell'ottica di sottolineare l'importanza di una comunicazione efficace nelle relazioni, sigella il nostro pensiero l'osservazione di Veuge-



lers (2021: 297) che specifica che *l'educazione alla cittadinanza concerne la relazione con gli altri, in particolare con persone di diverso background sociale, culturale ed etnico*, e riguarda la sostenibilità dell'umanità, del pianeta, e della democrazia.

Poiché la letteratura può offrire - da un lato - uno spaccato significativo di un determinato momento storico, culturale, sociale e politico e - dall'altro - uno 'sguardo' su altri mondi possibili oltre a rafforzare le competenze linguistiche facendo esplorare le possibilità espressive di una o più lingue. Essa appare dunque come uno strumento utile per affrontare temi di rilevanza sociale - all'interno di un confine 'sicuro' come quello dell'invenzione letteraria - specie se approcciata con metodologie (come l'apprendimento cooperativo) che promuovano strutturalmente l'interazione, il dialogo, la condivisione di idee, il rispetto delle opinioni dell'altro, l'ascolto attivo ed il ragionamento critico.



BIBLIOGRAFIA

- ARONSON, Elliot. 1978. *The Jigsaw classroom*. Oxford: Sage.
- BALBONI, Paolo E., Fabio CAON. 2015. *La comunicazione interculturale*. Venezia: Marsilio.
- CALVINO, Italo. 2009 [1958]. *La Nuvola di Smog e La Formica Argentina*. Milano: Mondadori.
- CAON, Fabio (a c. di). 2016. *Educazione linguistica nella Classe ad Abilità Differenziate: teorie di riferimento e quadro metodologico*. Torino: Bonacci.
- CAON, Fabio, Annalisa BRICHESE. 2022. *Per una scuola orizzontale. Sfide e scenari per l'innovazione nell'insegnamento*. Milano-Torino: Pearson.
- CAON, Fabio, Annalisa BRICHESE, Sonia RUTKA, Camilla SPALIVIERO. 2021. *Percorsi letterari con l'apprendimento cooperativo. Testi scelti di letteratura italiana da Leopardi a Ginzburg*. 3 voll. Trento: Erickson.
- CAON, Fabio, Camilla SPALIVIERO. 2015. *Educazione letteraria, linguistica, interculturale: intersezioni*. Torino: Bonacci-Loescher.
- Council of Europe. 2016. *Competences for Democratic Culture: Living together as equals in culturally diverse societies*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.
- DAMIANI, Marialuisa, Daniela PAVAN. 2025. *CooperativaMente. Strategie per l'apprendimento cooperativo*. Sanoma.
- European Commission: European Education and Culture Executive Agency. 2017. *Citizenship education at school in Europe*. Brussels: Publication Office.
- JOHNSON David W., Roger T. JOHNSON, Edith HOLUBEC. 2015. *Apprendimento cooperativo in classe. Migliorare il clima emotivo e il rendimento*. Trento: Erickson.
- KAGAN, Spencer. 2000. *Apprendimento cooperativo: l'approccio strutturale*. Roma: Edizioni Lavoro.
- RUTKA, Sonia. 2006. *Metodologia cooperativa per classe CAD* in Caon F. (a c. di), *Insegnare italiano nelle Classi ad Abilità Differenziate*. Perugia: Guerra.
- VEUGELERS, Wiel. 2021. *A moral perspective on citizenship education and on IEA's International Civic and Citizenship Studies* in Malak-Minkiewicz, B. & Torney-Purta, J. (Eds.). *Influence of the IEA Civic and Citizenship Education Studies*. Springer-Cham.291-299.



SITOGRAFIA

- Decreto Ministeriale 2024 per l'educazione civica
[https://www.mim.gov.it/documents/20182/0/Decreto+\(1\).pdf/4a-35f2a3-4b53-6e9d-a0eb-a3d6ad4c9134?t=1725710176010](https://www.mim.gov.it/documents/20182/0/Decreto+(1).pdf/4a-35f2a3-4b53-6e9d-a0eb-a3d6ad4c9134?t=1725710176010)
- Linee guida per l'insegnamento dell'educazione civica
<https://www.mim.gov.it/documents/20182/0/Linee+guida+Educazione+civica.pdf/9ffd1e06-db57-1596-c742-216b3f42b995?t=1725710190643>
- Dichiarazione di Parigi:
<https://www.indire.it/2016/03/17/educazione-alla-cittadinanza-le-iniziativae-europee-post-dichiarazione-di-parigi/>
- Raccomandazioni del Consiglio d'Europa del 22 maggio 2018 sulle competenze chiave per l'apprendimento permanente
https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=uriserv:OJ.C_.2018.189.01.0001.01.ENG&toc=OJ:C:2018:189:TOC



Educazione linguistica, letteraria e civica: il contributo della letteratura alla formazione del cittadino

RIASSUNTO

Il contributo esplora la relazione tra educazione linguistica, letteraria ed educazione civica. La prima parte del saggio è intesa a chiarire ambiti ed interconnessioni. L'educazione alla cittadinanza viene brevemente inquadrata a livello europeo, per essere poi analizzata nella sua declinazione all'interno dei confini italiani. In Italia la legge 92 del 2019 ha introdotto l'educazione civica nelle scuole secondo precise norme che coinvolgono trasversalmente tutte le discipline. Le *Linee Guida per l'Insegnamento dell'Educazione Civica* del 2024 hanno recentemente aggiornato ed integrato la normativa. In esse si trovano indicazioni contenutistiche e metodologiche. Rispetto a queste ultime, le *Linee Guida* sostengono che l'educazione civica debba essere insegnata attraverso metodologie collaborative. Le metodologie a mediazione sociale (in particolare il cooperative learning) risultano così essere la chiave metodologico-didattica coerente con le indicazioni normative. Infine, il contributo propone uno spunto operativo basato su *La Nuvola di Smog* di Italo Calvino. Il racconto permette infatti di lavorare su tematiche ambientali e relazionali.

PAROLE CHIAVE:

educazione letteraria, educazione alla cittadinanza, educazione civica, educazione linguistica, Calvino



Linguistic, literary and civic education: the contribution of literature to foster a conscious citizenship

SUMMARY

The paper explores the intersections of linguistic education, literary education and civic education. The first part of the paper is therefore aimed at clarifying areas of interest of these disciplines and their interconnections. Citizenship education is examined at European level, and then in its implementation within Italian schools. In Italy, Law n. 92/2019 has defined specific norms as far as civic education is concerned, underlining that civic education is a cross-curricular subject. The *Guidelines* published in 2024 provide operational and methodological indications, highlighting the preference and the importance of collaborative methodologies. In this regard, the paper focuses on the main features of cooperative learning. Finally, an operational proposal is offered, based on *La Nuvola di Smog*, by Italo Calvino. The story was chosen because it enables students to work closely on the narrative while reflecting both on environmental issues and on relational issues.

KEYWORDS:

literary education, citizenship education, civic education, language education, Calvino



**PRIKAZI KNJIGA
SEGNALAZIONI LIBRI
BOOK REVIEWS**

Kristina Jordan
University of Zadar

Bukvić, Ana, Andrijana Jusup Magazin e Sanja Paša Maračić (a c. di). 2025. PREKO MORA. *Studije u čast profesora Živka Nižića / OLTRE IL MARE. Studi in onore del professor Živko Nižić*. Zadar: Sveučilište u Zadru

La raccolta di studi filologici *Oltre il mare*, curata da Ana Bukvić, Andrijana Jusup Magazin e Sanja Paša Maračić, è stata pubblicata come omaggio all'ottantesimo compleanno del professor Živko Nižić. Il volume è testimone della ricca produzione scientifica e letteraria del Professore che per molti anni ha approfondito, indagato e sviluppato temi italianistici e comparatistici. L'opera di Nižić ha stimolato la creatività di numerosi studiosi - colleghi, allievi e amici che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume di oltre 300 pagine, offrendo un ulteriore apporto scientifico, in particolare nell'ambito degli studi italianistici.

Il volume si apre con una *Premessa*, redatta in croato e in italiano dalle curatrici, in cui si delineano i tratti essenziali della vita e dell'opera del professor Nižić. Segue una *Bibliografia* che raccoglie le opere di Živko Nižić, suddivise in quattro sezioni: monografie, curatele, traduzioni e pubblicazioni. I saggi della raccolta sono organizzati in tre sezioni tematiche: *Tra scienza e cultura*, *Letteratura e cultura* e *Lingua e identità*. Il volume si chiude con l'*Indice dei nomi*. La revisione scientifica del volume è stata curata da Fabrizio Fioretti e Irena Marković.

La prima sezione, *Tra scienza e cultura*, comprende quattro saggi scritti da cinque autori. Il primo è quello di Elis Deghenghi Olujić, che nella sua rassegna testimonia l'impegno del professor Nižić nell'ambito dei *Temi dalmati e istriani*, sottolineando il suo interesse per gli autori considerati "minori", tuttavia fondamentali per gli studi letterari, che documentano la vita del popolo di quel tempo. Segue il contributo di Boško Knežić che mette in risalto l'impegno con cui Nižić si è dedicato a Niccolò Tommaseo, del quale propone un'immagine più profonda, offrendo un contributo importante alla comprensione di questo versatile intellettuale Sebenicense. Nikolina Gunjević Kosanović presenta le interpretazioni di Nižić dedicate a un altro scrittore versatile, lo zaratino Raffaele Cecconi, la cui produzione letteraria offre un panorama importante del contesto storico del tempo, della vita in esilio, nonché del patrimonio culturale nella letteratura contemporanea. Loreta Klarić e Karmen Tolić sottolineano l'importanza della tutela delle parlate di Zara, che si dimostrano vitali nelle opere teatrali di Nižić: *Od Foše do Atlantide (moja*



Stošel!) e *A di smo sad, moja Stoše*. A tal proposito, le autrici analizzano in particolare le parole imparentate croato-italiane, oggetto della ricerca condotta con gli allievi delle scuole superiori a Zara.

La seconda sezione, dal titolo *Letteratura e cultura*, raccoglie dodici interventi firmati da tredici autori. Nives Zudič Antoniĉ riporta varie testimonianze sulla possibile presenza di Dante in Istria, cercando di ricostruire il passaggio del Poeta nelle terre istriane, nonché di individuare gli autori istriani che si sono ispirati al Grande. Giovanna Scianatico, nel suo contributo, fa riferimento agli elementi identitari condivisi dalle città lungo le due sponde dell'Adriatico, tra le quali anche Zara, che emergono dai diari dei pellegrini e dei viaggiatori che hanno frequentato queste tappe nel Quattrocento. Rita Tolomeo si concentra sul pittore zaratino Francesco Salghetti-Drioli, i cui contatti epistolari con artisti e letterati italiani, uniti al suo soggiorno in Italia in cerca di una formazione artistica, danno vita e un intenso ponte tra le due sponde. Sanja Paša Maraĉić presenta le opere lirico-epiche dell'Ottocento, i cui autori rivelano alle altre culture europee costumi e usanze della tradizione popolare slava. Inoltre, gli autori, nel dibattito letterario sulla questione politica e territoriale dei paesi slavi, prendono spunto dagli eroi dei canti popolari.

Di Nižić in veste di regista parla Ana Bukviĉ, presentando *Źrtva*, un adattamento teatrale del melodramma *Il Sacrificio d'Epito* dello zaratino Giovanni Kregliano-vich Albinoni, scrittore riscoperto da Nižić. Katarina Dalmatin presenta Giulio Solitro, che nelle sue opere, in particolare nel dramma storico *I conti di Spalato*, tratta le questioni identitarie legate a Spalato e alla Dalmazia tra XVIII e XIX secolo. Martina Damiani analizza l'umorismo e la satira negli articoli di *El Merlo*, supplemento del settimanale politico *L'Eco di Pola* del XIX secolo, scritto interamente in dialetto e significativo in quanto primo periodico umoristico dell'Istria. Del dialetto si occupa anche Gianna Mazzieri-Sankoviĉ, ma questa volta quello fiumano, riscontrabile nelle riviste fiumane del XIX e del XX secolo, in cui diviene strumento di preservazione identitaria e linguistica. Anna Bellio presenta le poesie di Lina Galli che, osservando il comportamento della Vergine Maria in diversi episodi della sua vita, arriva a rivolgersi direttamente a lei interrogandosi su ciò che non ha detto e non ha mostrato nei momenti cruciali della sua vita. Sanja Roiĉ analizza un opus particolare di Fulvio Tomizza, quello della letteratura per bambini, ragazzi e adulti, evidenziando la presenza dei motivi del confine e dell'alterità nei suoi sei libri. L'autrice ricorda come le ricerche di Nižić su Tomizza siano state il punto di partenza per le sue ricerche sullo stesso autore. Giorgio Baroni, nel suo intervento, offre un'idea complessiva della narrativa di Piero Tarticchio, autore istriano le cui opere sono state segnate dagli eventi tragici vissuti negli anni



Quaranta del Novecento. Chiudono la sezione Antonela Marić e Mihaela Valentić, che a partire dalla serie *Le buone madri*, analizzano le diverse forme di violenza contro le donne, specialmente all'interno delle famiglie mafiose, nonché il ruolo della maternità in tali circostanze.

La terza sezione, intitolata *Lingua e identità*, comprende sei saggi di sette autori. Il primo è quello di Persida Lazarević di Giacomo, la cui ricerca parte proprio da Zara, precisamente dall'Archivio di Stato, dove ritrova un manoscritto italiano del registro delle nascite, nello specifico dei battesimi, appartenente all'archivio parrocchiale della chiesa di Sant'Elia Profeta a Zara. Tali registri non sono solo una testimonianza della situazione demografica del XVII e del XVIII secolo, ma anche della vita quotidiana in senso più ampio. Dello stesso periodo, il Settecento e la prima metà dell'Ottocento, si occupa Maja Bezić, affrontando la questione della lingua italiana in quel periodo e analizzando le rispettive soluzioni linguistiche proposte da due intellettuali dalmati, Giulio Bajamonti e Vincenzo Drago. Robert Blagoni mette in risalto il paesaggio linguistico dell'Istria, affrontando la presenza dei dialetti istroveneti e istrioti e – osservando, in particolare, la realizzazione del bilinguismo istituzionale nella città di Pola e nel villaggio di Valle. Anche Ivana Škevin Rajko tratta il paesaggio linguistico, esaminando il corpus raccolto a Betina, sull'isola di Murter, dove rileva la presenza di elementi dialettali di origine romanza e analizza la loro commodificazione nello spazio pubblico. Partendo dall'idea che la cultura veicola la lingua e, allo stesso tempo, ne sia veicolata, Snježana Bralić analizza un corpus campione del lessico italiano culturospecifico, che costituisce un materiale didattico ricco e multiforme, importante per sviluppare competenza comunicativa. Il contributo di Magdalena Nigoević e Marta Matković si concentra sull'analisi critica del linguaggio politico italiano, soffermandosi sul primo discorso della presidente del Consiglio Giorgia Meloni nel ruolo di premier. Il discorso è stato analizzato dal punto di vista delle strategie funzionali, pragmatiche e linguistiche.

Il volume, in conclusione, rispecchia una *vita*. I temi presentati mettono in relazione le persone (sia gli autori della stessa raccolta, sia gli autori con il festeggiato, sia i protagonisti dei vari contributi), gli spazi, il passato e il presente, creando un punto di partenza per ricerche future in cui il concetto di tempo non rappresenta una distanza ma un punto d'incontro. Ciò si riflette anche nella vita del festeggiato; le sue attività di studioso, letterato, docente, tutor e regista, sviluppate in diversi periodi della sua vita, si intrecciano tra loro e prendono spunto dall'infanzia, da Zara, dal mare, dalle esperienze, dalle riflessioni, da ciò che, nel profondo, spinge e incuriosisce una persona, guidandola a proseguire sempre oltre.



Elena Kiprovska Knežić
University of Zadar

Leto, Maria Rita, Etami Borjan, Tatjana Peruško e Katja Radoš-Perković (a c. di). 2025. *Tra le due sponde dell'Adriatico: culture, storie e contatti. Studi in onore di Sanja Roić*. Lanciano: Casa Editrice Carabba srl

Il volume intitolato *Tra le due sponde dell'Adriatico: culture, storie e contatti. Studi in onore di Sanja Roić*, a cura di Maria Rita Leto, Etami Borjan, Tatjana Peruško e Katja Radoš - Perković, raccoglie diciannove saggi presentati nell'ambito della giornata di studi tenutasi presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Zagabria il 16 giugno 2023 in onore di Sanja Roić, già professoressa ordinaria presso la stessa facoltà, studiosa di italianistica e comparatistica, il cui proficuo lavoro ha lasciato un'impronta indelebile nel mondo accademico su entrambe le sponde dell'Adriatico.

Nell'introduzione, firmata dalle curatrici del volume, viene sottolineata l'importanza della figura di Sanja Roić nell'ambito degli studi sui contatti tra la cultura croata, slavo - meridionale e quella italiana, nonché il suo grandissimo impegno nella promozione del Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lettere e Filosofia di Zagabria. Si accenna inoltre a quella che è solo una parte della sua imponente opera scientifica che vede Sanja Roić autrice di cinque monografie e oltre cento saggi e articoli, curatrice di tredici raccolte di saggi, direttrice del progetto scientifico *Hrvatsko - talijanski kulturni odnosi (Interferenze culturali italo - croate)*, promosso dal Ministero della Scienza e dell'Istruzione croato, nonché di quello bilaterale, *Crnogorsko-hrvatski povijesni, književni i kulturni odnosi (Relazioni storiche, letterarie e culturali tra Montenegro e Croazia)*, promosso sempre dallo stesso ministero.

Il volume è diviso in due sezioni. La prima sezione raccoglie saggi che trattano argomenti di interesse scientifico della studiosa, mentre nella seconda vengono offerti saggi che hanno come tema il suo contributo scientifico nei riguardi di due autori da lei stimati, Vladan Desnica e Fulvio Tomizza. La prima sezione viene aperta con il saggio *Tradurre Vico* di Jürgen Trabant, che, attraverso l'analisi della propria traduzione dell'opera citata di Giambattista Vico in tedesco e delle complessità sintattiche, semantiche e culturologiche del testo, si sofferma sulla bravura di Sanja Roić, traduttrice di *Scienza nuova* di Vico in croato. Segue il saggio dal titolo *Leopardi lettore e lettura di poeti - filosofi: Dante, Nietzsche, Pirandello*. In



omaggio a *Sanja Roić* di Morana Čale, ispirato a un saggio precedente di Roić, *Pensiero, forma letteraria, espressione: Leopardi e Vico*, nel quale la studiosa aveva indagato le affinità e le differenze tra Leopardi e Vico, che occupano entrambi un posto importante nella sue ricerche.

Prendendo spunto dal legame inseparabile tra il pensiero e la parola su cui concordano i due grandi scrittori, Čale si sofferma sulla stima di Leopardi verso un Dante comico che lo insegna a “ridere del male del mondo”, nonché su un Leopardi letto e stimato da Pirandello e Nietzsche, rivelando la loro comune inclinazione per una riscrittura parodica in chiave lucianesca. Le escursioni nelle grotte del Carso dalle quali prende spunto una nuova moda letteraria che descrive motivi geologici e speleologici ispirandosi, non di rado, alla mitologia nordica, sono argomento del saggio di Persida Lazarević Di Giacomo, intitolato *Nelle grotte del Carso: percorsi letterari tra il '700 e l'800*. La studiosa riporta passi di scritti sulle meraviglie naturali di autori quali Dall'Ongaro, Gazzoletti, Trevisani, pubblicati sulla rivista letteraria triestina “La Favilla”. Segue il contributo di Olivera Popović, *Articoli di argomento montenegrino sulla rivista triestina “La Favilla”*, nel quale l'autrice analizza gli articoli di argomento montenegrino pubblicati sulla rivista letteraria che usciva a Trieste nel periodo tra il 1836 e il 1846. Nel saggio si indagano i motivi per i quali vengono pubblicati sette articoli che fanno conoscere al pubblico triestino il Montenegro, la sua natura e tradizione, nonché il suo rapporto con l'Austria. Il sebenicense Niccolò Tommaseo, la cui opera è uno dei grandi interessi scientifici della festeggiata, e i suoi *Canti illirici* sono l'argomento del saggio di Vesna Kilibarda intitolato *I canti montenegrini nei Canti illirici di Niccolò Tommaseo*. L'autrice indaga le circostanze che spinsero Tommaseo a includere tre canti popolari montenegrini, pubblicati nel primo almanacco montenegrino “Grlica”, nei suoi *Canti illirici*, grazie al ruolo intermediario del filologo e poeta tedesco Heinrich Stieglitz. Nel suo saggio dal titolo *La Pisana di Nievo e altre donne selvagge*, Maike Albath si sofferma sul personaggio coinvolgente della Pisana di Ippolito Nievo. L'autrice analizza il carattere selvaggio, indomabile e affascinante della Pisana paragonandola con altre figure femminili presenti nella letteratura italiana, ad esempio con il personaggio di Angelica del famoso *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, oppure con il personaggio di Lila della celebre tetralogia *L'amica geniale* di Elena Ferrante. Nel suo saggio intitolato *La Torino di viaggiatori e degli esuli croati nella seconda metà dell'800*, Ljiljana Banjanin riflette sul ruolo della Torino ottocentesca nelle vite di tre viaggiatori accumulati dalle origini slave, ma ognuno con il proprio bagaglio culturale e intellettuale diverso: Ivan Antunović, Niccolò Tommaseo e Imbro Ignjatijević Tkalac. Nell'articolo dal titolo *Zara nella cronaca vernacolare*

Vero Zaratini di Nade Piasevoli nel periodico settimanale “Zara” (1891), Nedjeljka Balić - Nižić e Živko Nižić analizzano l’immagine della città di Zara e la sua vita quotidiana alla fine dell’Ottocento negli scritti di Natale Piasevoli pubblicati sul settimanale “Zara”. Soffermandosi sulla rubrica *El Gobo de piera e ‘l Cauco* ideata come dialogo tra due zaratini, gli autori indagano questioni quali l’identità della città e il vernacolo zaratino su quali Piasevoli esprime le proprie posizioni. Ispirandosi al volume *l’Ethos del confine* (tradotto in serbo come *Etos pograničja*) dell’autore polacco Krzysztof Czyżewski, nel saggio intitolato *Trieste e la terra di confine nella vita e nelle opere di Ivo Andrić*, Marija Mitrović analizza il romanzo incompiuto di Ivo Andrić *Dalla parte del sole (Na sunčanoj strani)* e la questione del confine, tema di grande interesse scientifico per Sanja Roić. L’isola di Hvar (Lesina) quale centro artistico, letterario e culturale che riunisce letterati e artisti del Regno di Jugoslavia dopo la Prima guerra mondiale è argomento del saggio *Hvar - epicentro del mondo cosmopolita e artistico degli anni Venti e Trenta del XX secolo* di Svetlana Šeatović. L’autrice indaga i rapporti di amicizia nati sull’isola di Hvar tra grandi autori e artisti dell’epoca quali Sibe Miličić, Niko Bartulović, Miloš Crnjanski, Petar Dobrović e Ivo Andrić, nonché l’importanza di Hvar come punto d’incontro e fonte di ispirazione che diede vita all’orientamento cosmopolita e artistico del cosmismo serbo. Il contributo dal titolo *Rappresentazioni letterarie dell’Impresa di Fiume: Il porto dell’amore di Giovanni Comisso e Danuncijada di Viktor Car Emin*, di Marijan Bobinac, offre un confronto tra due opere che trattano lo stesso argomento, ovvero l’Impresa di Fiume in modo completamente opposto. Da un lato la raccolta di racconti *Il porto dell’amore* (1924) di Giovanni Comisso parla della Fiume dannunziana come di una città di libertà, mentre dall’altro Car Emin nel suo romanzo *Danuncijada (D’Annunziade)*, 1946) si concentra sugli eccessi di violenza dei paramilitari italiani e su altri aspetti negativi dell’occupazione di Fiume. Del grande cosmopolita fiumano, Osvaldo Ramous, si occupa Gianna Mazzieri - Sanković nel suo contributo dal titolo *L’Epistolario ramousiano, una repubblica delle lettere oltre i confini*. La studiosa analizza solo una parte del ricco epistolario di Ramous, importante testimonianza degli stretti contatti che il poligrafo, cosmopolita e mediatore culturale mantenne con tanti autori dell’altra sponda dell’Adriatico e non solo, tra cui Ilo de Franceschi, Mario Soldati, Ugo Longo, Vladan Desnica e molti altri. Il saggio dal titolo *L’Istria e il destino di frontiera di Valnea Delbianco* prende spunto dalle ricerche di Sanja Roić dedicate agli autori provenienti dai margini e dalle periferie, come ad esempio Fulvio Tomizza e la sua Istria, nell’ambito delle quali Roić analizza i mondi multiculturali, nonché “la dinamica della formazione della memoria e dell’oblio nazionali”. Delbianco sottoli-



nea l'importanza dell'approccio imagologico e multidisciplinare delle ricerche che Roić condusse insieme ad altri colleghi dell'italianistica zagabrese trattando temi quali l'alterità nella letteratura. Di Pola, un'altra città di confine, parla Maria Rita Leto nel suo saggio *La città di Pola nell'immaginario di chi va, chi resta e chi arriva*. Attraverso le biografie e le opere di tre scrittori contemporanei, Anna Maria Mori, Nelida Milani e Dragan Velkić, l'autrice analizza la simbolicità della città di Pola nella vita di chi l'ha lasciata, chi ci è tornato e chi ci approda per la prima volta. Segue il saggio di Anastasija Gjurčinova dal titolo *Predrag Matvejević nella lingua e nella cultura macedone*, nel quale la studiosa macedone racconta gli inizi del rapporto professionale e di profonda amicizia con Sanja Roić, nato grazie all'eponimo erudito. Inoltre, Gjurčinova indaga la ricezione dell'opera dello scrittore e saggista croato in Macedonia del Nord, nonché i suoi scritti dedicati alla cultura, letteratura e al popolo macedone con il quale lo studioso nutriva un profondo legame. La prima sezione chiude con il contributo intitolato *Il romanzo per ragazzi di Jasminka Petrović*, Leto kada sam naučila da letim: *alcune osservazioni sulle strategie di traduzione di varietà linguistiche (non standard) dal serbo e croato all'italiano*, di Ginevra Pugliese, nel quale l'autrice evidenzia le sfide che ha dovuto affrontare traducendo in italiano il romanzo caratterizzato da due registri linguistici diversi, il serbo non standard e il dialetto štokavo - ikavo, tipico delle isole dalmate. Nel saggio vengono messe a confronto alcune porzioni del romanzo e della sua traduzione in italiano, e si illustrano le difficoltà, a volte anche le impossibilità, nel trovare soluzioni che rispecchino l'atmosfera nel romanzo per ragazzi, nonché il contesto storico e culturale della regione dove esso viene ambientato.

La seconda sezione del volume riflette l'impegno scientifico di Sanja Roić nei confronti di due scrittori da lei stimati, Vladan Desnica e Fulvio Tomizza. Nel suo saggio dal titolo *Sanja Roić studiosa di Vladan Desnica*, Iva Grgić Maroević evidenzia la devozione con cui Sanja Roić analizza l'opera letteraria di Desnica e i suoi meriti nel contesto della traduzione di testi della letteratura italiana e francese, ma anche il ruolo che la letteratura e cultura italiana ebbero nella stesura delle sue opere. Grgić Maroević sottolinea l'importanza dei testi di Sanja Roić dedicati all'opera desniciana che rivelano il carattere interculturale dell'opus letterario e dell'attività culturale di Desnica. La seconda sezione si chiude con il saggio di Neven Ušumović intitolato *Sanja Roić e il Forum Tomizza*. Esprimendo sentimenti di immensa gratitudine verso la professoressa Roić per il suo importantissimo contributo alla realizzazione della manifestazione *Međunarodni pogranični susreti (Incontri internazionali al confine) Forum Tomizza*, che ha luogo ogni anno a Umago, Capodistria e Trieste, l'autore ricorda l'attività scientifica di Roić focalizzata sulla vita



e opera di Tomizza in tutte le sue sfumature. Ušumović sottolinea i diversi ruoli che Sanja Roić ricopre nell'ambito della manifestazione sopraccitata da relatrice di importanti contributi in italiano e croato al ruolo di editrice, redattrice e autrice di prefazione a traduzioni croate pubblicate dalla Biblioteca civica di Umago.

Alle fine del volume è disponibile la *Bibliografia degli scritti di Sanja Roić*, curata da Marijana Mišetić e Nevia Raos, che testimonia della ricchezza di argomenti trattati da Roić e offre ulteriori spunti di riflessione.

Trattando temi che spaziano dalla letteratura croata e quella italiana, alla traduzione come strumento indispensabile di cooperazione interculturale, e al confine come aspetto sociologico che dà spunto a opere letterarie impegnate, il volume *Tra le due sponde dell'Adriatico: culture, storie e contatti*, oltre ad essere un omaggio alla professoressa Sanja Roić e al suo impegno scientifico, rappresenta una fonte significativa per future ricerche nell'ambito degli studi interculturali che hanno come palcoscenico le due sponde dell'Adriatico.



Ana Bukvić
University of Zadar

Čale Feldman, Lada. 2025. *Molière ponovljen*. Zagreb: Disput.

Lada Čale Feldman, autorevole studiosa croata di teatro e letteratura, propone in *Molière ponovljen* (*Molière riletto*) una penetrante rilettura del canone molieriano filtrata attraverso il prisma delle sue riprese settecentesche a Ragusa (Dubrovnik). La monografia raccoglie e sviluppa una serie di studi precedenti dell'autrice sul fenomeno delle cosiddette *frančezarije* – le versioni ragusee delle commedie molieriane – integrandoli in un coerente e articolato quadro critico di taglio interdisciplinare. Ne scaturisce un'opera densa e poliedrica, capace di coniugare analisi testuale, storia culturale e teoria dell'adattamento per riconsiderare in modo innovativo la ricezione di Molière nel contesto croato.

Nella prefazione, significativamente intitolata *Molière i ponavljanje* (*Molière e la ripetizione*), Čale Feldman chiarisce fin da subito l'impostazione teorica del volume, spiegando perché ogni nuova indagine sulle *frančezarije* ragusee richieda ogni volta “un ritorno alle origini”, motivo per cui anche Molière “deve essere ripetuto” come oggetto di continua indagine critica.

Nel corpo centrale del volume, articolato in dieci capitoli che avanzano dai presupposti teorici verso letture via via più mirate, Čale Feldman apre la discussione con un'analisi dei processi di canonizzazione e decanonizzazione della commedia francese nello spazio adriatico (*Pola stoljeća kolebljive kanonizacije dramskih frančezarija*), chiarendo il quadro storico e culturale entro cui le *frančezarije* ragusee prendono forma. Questa premessa consente all'autrice di affrontare, nella sezione successiva, questioni di genere e dinamiche psicoanalitiche tanto nel corpus molieriano quanto nelle sue riscritture locali. Nei capitoli *Žene pametne* e *Freudova komična trojstva i psihoanalitičko-feministički “slučaj” Molièreove Škole za žene*, Čale Feldman mette in luce la complessità delle rappresentazioni femminili, oscillanti tra l'eredità francese e le norme della cultura ragusea, mostrando come le adattatrici e gli adattatori locali operassero spostamenti significativi nei rapporti di potere e nei modelli comportamentali.

I capitoli *Neuki nauk, višak i manjak* e *Od Grofice do Udovice* approfondiscono poi la logica comica dell'ignoranza, dell'eccesso e della mancanza, rivelando la sorprendente vitalità dei tipi femminili nella tradizione drammaturgica locale. Di particolare rilievo è la sezione dedicata al motivo del doppio nell'*Amphitryon*, esaminato nel saggio “*Sozija, jedan drugi ja isti*”: *Amfitrion ponovljen*, dove l'autri-



ce dimostra con finezza come il tema dell'identità sostituita assuma, nel contesto raguseo, connotazioni originali che dialogano ma anche divergono dal modello molieriano.

I capitoli *Zabavno o Dosadnima e Jer Molière postoji [...]* si concentrano invece su aspetti metapoetici e autoriflessivi, mostrando come le riscritture ragusee non siano meri derivati del canone francese, ma luoghi di consapevole elaborazione estetica e ideologica. La parte conclusiva del volume, dedicata alle questioni di gusto, genere e ai processi traduttivi e adattativi nel *Misanthropo* raguseo, si apre verso le riletture contemporanee quali *The School for Lies* e *Alceste à bicyclette*. Questa sezione finale, in dialogo con il dibattito sulla “rinascita o il declino della commedia”, mette in luce come il corpus molieriano continui a rigenerarsi grazie alle tensioni fra forma classica e aspettative drammaturgiche moderne. Le più recenti reinterpretazioni dimostrano infatti la straordinaria vitalità dell'eredità di Molière, capace ancora oggi di offrire materiali stimolanti e questioni aperte per la pratica teatrale contemporanea.

L'approccio metodologico di Čale Feldman è esplicitamente interdisciplinare. L'autrice intreccia strumenti provenienti dalla letteratura comparata, dalla poetica della traduzione, dalla drammaturgia, dalla storia culturale e dalla linguistica, collocando così il fenomeno delle *frančezarije* in un campo di studi dove convergono prospettive letterarie e teatrali di diversa natura. Due assi critici si rivelano particolarmente portanti: da un lato l'impiego della critica psicoanalitica e femminista, dall'altro il ricorso ai paradigmi della traduttologia contemporanea.

Attraverso la lente psicoanalitica e femminista, Čale Feldman indaga le strutture profonde delle commedie molieriane – dinamiche di genere, conflitti tra desiderio e autorità, dispositivi di controllo e trasgressione – mettendo in evidenza dimensioni spesso latenti tanto nei testi originali quanto nelle loro riscritture ragusee.

Parallelamente, l'autrice si avvale in modo sistematico della teoria della traduzione e dell'adattamento. Sulla base dei principali postulati dei *Translation Studies* e degli studi sull'adattamento, esamina con rigore il rapporto tra la lingua originale e le sue rese in dialetto o in lingua locale, distinguendo con precisione gli interventi traduttivi da quelli propriamente creativi. In modo innovativo, collega l'analisi linguistica puntuale – condotta tanto sugli originali francesi quanto sulle loro antiche e moderne versioni croate – alle più ampie questioni di fedeltà e creatività, mostrando come ogni “ripetizione” di Molière implichi inevitabili scarti, trasformazioni e riallestimenti del modello.

Questa cornice metodologica permette a Čale Feldman di affrontare il “rapporto problematico” tra l'opera originaria e la sua riscrittura nazionale, evitando posizio-



ni dogmatiche e mantenendo un dialogo costante con diverse tradizioni critiche. Il risultato è un impianto analitico solido e aperto, capace di restituire la complessità delle *frančezarije* come fenomeno tanto letterario quanto teatrale.

L'autrice riconsidera il giudizio estetico tradizionalmente attribuito alle commedie ragusee derivate da Molière e respinge la tesi, a lungo dominante, della loro presunta “degradazione stilistica” rispetto ai prototesti francesi, mostrando – attraverso analisi puntuali e confronti testuali – come le *frančezarije* costituiscano operazioni drammaturgiche autonome e coerenti. In tal senso, la monografia rivaluta opere finora marginalizzate, tra cui *I seccatori* e *La Critica della Scuola delle mogli*, evidenziando interventi strutturali e stilistici di rilievo: dalla riorganizzazione delle trame a fini satirici all'introduzione di coloriture linguistiche locali capaci di generare effetti comici originali. L'autrice ricostruisce così le modalità con cui i drammaturghi ragusei del Settecento reinterpretarono Molière, sia attualizzandone i contenuti, sia enfatizzando elementi latenti dell'originale in consonanza con il contesto socio-culturale locale.

Un secondo asse interpretativo riguarda la riflessione sul canone letterario croato. Il volume *Molière ponovljen* analizza la posizione ambigua delle commedie adattate nella storiografia nazionale, mettendo in luce le oscillazioni critiche tra svalutazione (come semplici “francescherie”) e timidi riconoscimenti più recenti del loro valore formale. Sulla base di questo riesame, Čale Feldman propone di collocare tali testi non ai margini, bensì all'interno del patrimonio teatrale croato, adottando la prospettiva degli studi sull'adattamento e interpretandoli come esempi di “creolizzazione” culturale della commedia europea barocca. La discussione integra inoltre questioni di censura, gusto locale e politica linguistica, mostrando come le scelte adattative rispondessero a condizioni storiche e istituzionali precise. Ne emerge un quadro dinamico, in cui la “ripetizione” di Molière a Dubrovnik non appare come mera derivazione periferica, ma come processo di negoziazione culturale.

Il volume porta così un contributo sostanziale agli studi molieriani e alla storia culturale adriatica. Dal punto di vista della ricezione internazionale di Molière, la monografia amplia il campo d'indagine oltre la tradizionale centralità francese, inserendo il caso raguseo nel più ampio contesto delle appropriazioni transculturali. Per gli studi croati, essa rilegge un capitolo spesso marginalizzato della produzione settecentesca, restituendo alle commedie adattate uno statuto critico finora negato. Tale riposizionamento si accompagna a una riflessione più generale sui meccanismi di inclusione ed esclusione del canone, in linea con approcci contemporanei alla geografia letteraria.



Dal punto di vista della scrittura e dell'impianto, *Molière ponovljen* è un volume scientificamente rigoroso, caratterizzato da una struttura chiara e da un uso consapevole degli apparati teorici. Pur richiedendo al lettore familiarità con la critica molieriana e con i paradigmi contemporanei dell'adattamento, la trattazione resta accessibile e ben calibrata, grazie a una costante attenzione alla definizione dei concetti e alla progressione argomentativa. La combinazione di interdisciplinarietà, profondità analitica e aggiornamento teorico ne fa un punto di riferimento per futuri studi sul teatro francese, sulla sua circolazione europea e sulle dinamiche di adattamento nelle letterature periferiche dell'area adriatica.



<https://morepress.unizd.hr/journals/sponde>

