

Marin Držić (Marino Darsa) e Carlo Goldoni (Nel bicentenario della morte di Goldoni)

Frano Čale

Facoltà di Lettere, Zagreb

Che senso può avere una comparazione di due scrittori appartenenti a due periodi molto lontani e diversi, ad ambienti differenti e a culture specifiche? Il veneziano, più giovane, non sapeva certamente del raguseo del '500; non è credibile che sentisse della sua esistenza, o che lo ricordasse se ne avesse sentito ad esempio dall'amico Sciugliaga o da altri ragusei. Dato che non ci sono tante e tali analogie fra Darsa e qualche altro commediografo, compresi i suoi contemporanei, si esclude che si potesse trattare di parallelismo tipologico. Le concordanze molteplici di Darsa con Goldoni – sebbene né generi, né i motivi, né lo stile, né diverse altre peculiarità permettano un avvicinamento quantitativo e qualitativo dell'autore croato a Goldoni – si possono spiegare con il fatto che tutti e due furono scaldati e illuminati dallo stesso sole mediterraneo e resi in qualche modo affini dal comune Mare adriatico che collega le due sponde.

Una comparazione di Marino Darsa e Carlo Goldoni, autori lontani uno dall'altro nel tempo, nello spazio, per temperamento e per diverse altre ragioni, non sembra a prima vista un tema tanto stimolante quanto imposto, specie da alcuni critici e da autori di certi primi moderni spettacoli darsiani, nei quali i due commediografi venivano in un modo o nell'altro confrontati.

Non mancarono, tuttavia, coincidenze ed analogie, nella regia della vita, tanto inaspettate che possono sorprenderci: fra Darsa e Goldoni ci sono in verità moltissimi tratti affini, corrispondenze di destino umano e letterario, somiglianze sul piano biografico e su quello delle preferenze tematiche. Non è quindi strano se provocano l'esame nonostante varie divergenze che sembrano ammonire a non attendere né sul piano critico-scientifico né in qualsiasi altro senso un risultato troppo fecondo dal paragone. Sia che il critico si limiti a singoli aspetti delle vite e delle opere dei due autori, sia che cerchi di comprendere integralmente la loro presenza nella storia letteraria e teatrale, l'analisi di tratti analoghi fra gli scrittori non legati da nessun contatto diretto è, a dire il vero, un metodo estraneo ai moderni procedimenti critici di chi si occupa di letteratura. Con tutto ciò, una ricerca comparata, specialmente se ispirata dal bisogno di misurare letterature, opere, autori meno noti confrontandoli con i livelli raggiunti dai

corifei della letteratura mondiale, non si è manifestata superflua ed ha spesso portato frutti proficui. Non ci impegneremmo, però, in un'elaborazione di tale tema se esso esigesse il compito di iniziare appena, senza presumere anticipatamente risultati interessanti, un'indagine delle caratteristiche correlative che rendano possibile una comparazione coerente e appropriata fra Darsa e Goldoni. In conclusione, alcune vicende nel loro destino umano e artistico sono sufficientemente simili da meritare, anche a prescindere dalle conclusioni critico-letterarie, di essere messe in evidenza almeno come curiosità, e giustificate dall'importanza eccezionale dei due autori.

Partiamo da certe verità note a tutti e in tal senso meno interessanti: ambedue i commediografi fanno parte dei maggiori delle loro letterature, e non solo nei secoli in cui furono attivi, Darsa nel '500, Goldoni nel '700, e tutti e due sono, anche al di fuori dei loro ambienti e secondo criteri assoluti, grandi poeti, sicché ognuno è degno di essere paragonato con l'altro. Non siamo i primi a metterli in confronto, poiché gli storici del teatro, non solo croati ma anche stranieri, scoprendo – la parola è giusta – la grandezza del commediografo croato, hanno ricordato, al fine d'un paragone, alcuni maggiori autori del teatro europeo tra i quali anche Goldoni, rilevando, come Heinz Kindermann nel suo panorama storico, che tutti precedeva Marino Darsa, degno dunque di essere ricordato in loro compagnia.¹ Potremmo certamente cercare altre fonti dove in un modo o nell'altro si pensa a Darsa come anticipatore di Goldoni, ma non è necessario farlo, perché non contribuisce alla miglior conoscenza degli autori. Facciamo tuttavia un'eccezione con Marko Fotez, teatrologo e regista particolarmente meritevole per essersi dedicato molto alle opere di Darsa. Nemmeno lui ha resistito alla tentazione di mettere in qualche modo in relazione i due commediografi quando, senza le dovute riserve, ha accennato al tema di cui si dirà di più in seguito: «Sebbene portasse sulla scena dei tipi», nota su Darsa, «a ognuno ha impresso tanti tratti individuali, che anche con tale caratteristica del suo realismo anticipò di quasi due secoli interi ad es. Goldoni, la cui importanza consiste proprio nell'aver infuso la vita individuale alle maschere della commedia dell'arte».²

Di altra natura è però un'evocazione di Goldoni nella critica croata in occasione di un riuscito spettacolo goldoniano al Teatro Nazionale Croato di Zagabria nel 1937, quando suggeriva che anche Darsa venisse proposto sulle scene moderne, dove l'avremmo già visto «se appartenesse per caso a un altro popolo».³ È difficile dire se ciò sia stato il motivo per cui l'allora giovane Marko Fotez mise in scena la grande commedia *Dundo Maroje*, con la quale, dopo la prima zagabrese, avvenuta già nel successivo 1938, cominciò la sua fortuna nei teatri del Paese e dell'Europa. Ad ogni modo il critico Josip Horvat aveva avuto la stessa idea dopo aver assistito alla rappresentazione del *Servitore di due padroni* in una buona versione di Dubravko Dujšin, e specialmente perché s'era convinto che la parte di Arlecchino, interpretata da Jozo Laurenčić, il futuro Pomet in *Dundo Maroje* nella regia di Fotez, aveva fondato il suo successo anche servendosi parzialmente del dialetto di Spalato. Ecco, dunque, un contributo concreto e diretto

¹ H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, II – *Das Theater der Renaissance*, Salzburg, 1959, p. 418.

² M. Fotez, *Djela Marina Držića na našim i stranim scenama i njihovi prijevodi na strane jezike*, in: *Marin Držić*, a cura di J. Ravlić, Zagreb, 1969, p. 380.

³ J. Horvath in «*Jutarnji list*», n. 9070, Zagreb 1937, Cfr. F. Čale, *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Dubrovnik, 1968, p. 203, e *Na mostu Talija*, Zagreb, 1979, p. 64.

del teatro goldoniano al risveglio della critica croata, che rivolse l'attenzione ai grandi valori ancora scenicamente non esaminati della vecchia commediografia croata e alle qualità eccezionali delle opere di Darsa, che venivano finalmente rivelate ai suoi discendenti moderni.

Abbiamo toccato così un'altra particolarità che è comune ai due autori e con la quale sono connesse molte ancora. Darsa scrive i suoi capolavori nella viva lingua parlata di Ragusa, come pure Goldoni deve i suoi prodotti migliori all'immediatezza del nativo dialetto veneziano. L'uno e l'altro si servono anche della lingua letteraria, sebbene in condizioni e per ragioni che non sempre è facile confrontare direttamente. Darsa, come ha già notato Milan Rešetar,⁴ usava un linguaggio diverso creando le sue commedie pittoresche, in cui s'incontrano personaggi variegati da sfumature linguistiche che formano un interessante mosaico idiomatico, caratterizzando così i protagonisti in relazione alla loro origine e alle altre loro peculiarità; mentre la norma letteraria, consacrata nelle altre forme letterarie, si rispecchia nelle sue liriche, nei versi delle pastorali e nella tragedia *Ecuba*. Goldoni, invece, oltre i versi, le dediche e altri lavori, scrive in lingua, e non solo in dialetto, un gran numero di opere teatrali, tragicommedie, melodrammi e commedie, anche perché la sua attività si estende alle altre città italiane.

E Goldoni e Darsa sono in primo luogo i poeti dei loro ambienti natali, inseparabili dalle loro città e dalle due repubbliche adriatiche, tanto che il solo ricordo dei loro nomi suscita l'idea di Dubrovnik e di Venezia. Illustrare questo loro attaccamento cordiale con esempi dalle loro opere sarebbe veramente superfluo. Basti richiamare alla mente i versi di Darsa nel prologo della *Tirena*,⁵ oppure pensare alla gioia dei compatrioti nel momento in cui s'incontrano in Italia e sentono parlare «la lingua nostrana»,⁶ o la loro frequentissima evocazione della Città, come chiamano Dubrovnik. Gli esempi in Goldoni sono, naturalmente, molto più numerosi, e ci sia concesso di ricordare anche in questa occasione solo i versi malinconici con i quali il vecchio poeta, dopo tanti decenni di assenza dalle lagune amate, richiama tristemente alla memoria la gente e il linguaggio di Venezia da cui è lontano duemila miglia.⁷

Quest'ultimo dato ci avvia ad un'altra analogia molto significativa, che non può sfuggire ai conoscitori di Darsa e di Goldoni, e si riferisce all'esilio *sui generis* dell'uno e dell'altro, apparentemente volontario, ma in realtà provocato dalla necessità. E Darsa e Goldoni dovettero abbandonare la patria, morire in un paese straniero e sparire nel buio del tempo, che non lasciò tracce visibili di loro né dati sulle circostanze in cui lasciarono questo mondo. Di Darsa si sa che passò l'ultimo periodo della vita proprio a Venezia, come cappellano dell'arcivescovo veneziano, e che, secondo una notizia lasciata da un suo parente, Jere Držić, nel 1603, ivi morì il 2 maggio 1567 e fu sepolto nella chiesa di San Giovanni e Paolo. Manca però qualsiasi documento che lo confermi né si sa quale sia la tomba di Marino. A differenza di Goldoni, la cui vecchiaia e serenità

⁴ M. Rešetar, *Jezik Marina Držića*, «Rad» JAZU, vol. 248, Zagreb, 1933, pp. 99 sgg.

⁵ M. Držić, *Djela*, a cura di F. Čale, Zagreb, 1979, p. 220.

⁶ *Ib.*, p. 353 e *passim*.

⁷ *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, vol. XIII, Milano, 1955, p. 941; *cfr.* note, pp. 1064–1065; v. i versi di Goldoni sulla patria anche a p. 899.

innata furono colte non si sa come, ma comunque senza idilli e tenerezze, lontano dalla patria, dal turbine della grande rivoluzione, Darsa, che fu, in conformità con le esigenze del suo tempo, un temperamento diversamente orientato, tentò prima della sua morte lui stesso di fare una rivoluzione. Ad ogni modo, a prescindere dalle supposizioni non confermabili e perciò nemmeno accettabili, ciò dovette venire in mente al poeta congiuratore nel momento in cui chiudeva per sempre gli occhi. Molto più lunga e irrecuperabile dimora lontana dalla città natale fu quella di Goldoni: quando, su invito della Comédie Italienne, ormai stanco di continue polemiche e fastidi a Venezia, partì per Parigi, non pensativa che vi sarebbe rimasto oltre trent'anni (1762–1793) e morto povero, e che nemmeno si sarebbe saputo della sua tomba.

Senza spiegare tutto quello che nel destino degli «esuli», il raguseo a Venezia, il veneziano a Parigi, fu specifico, possiamo constatare nondimeno, nell'ambito del tema, che le ragioni della partenza dell'uno e dell'altro dai loro ambienti furono direttamente collegate con il loro teatro, con l'ostilità in cui s'imbattevano perché furono nuovi, non convenzionali, perché distruggevano le forme superate e instauravano un teatro moderno e impegnato, sconveniente per coloro da cui dipendeva il lavoro dei commediografi, sebbene i motivi di Darsa portassero un sigillo di gran lunga più drammatico, quello cioè espressamente politico, per cui la sua reazione alla realtà della vita che egli non condivideva con i governanti fu tanto opposta all'indole tranquilla e, nel peggiore dei casi, rassegnata del commediografo veneziano. Concludiamo, dunque, che i monumenti autentici a cui può appellarsi direttamente la storia dopo la morte di Darsa e di Goldoni sono – le loro opere immortali. Goldoni, più giovane, fu in tal senso autore fortunato quanto fecondo, perché le sue opere si son conservate, mentre alcune di Darsa non saranno probabilmente ritrovate mai.

Come questi due scrittori – che lungo tempo rimasero fuori della patria, l'uno alcuni anni, l'altro alcuni decenni – considerassero gli stranieri, sia nel Paese proprio sia nell'ambiente nuovo, è un altro tema su cui vale la pena di soffermarsi.

Che Darsa anche a Siena (come Goldoni a Parigi) si occupasse di teatro, e non solo dello studio del diritto canonico e dell'incarico di Rettore della Sapienza – risulta noto dalle notizie relative ad un episodio interessante della sua vita d'oltremare, nel quale venne in conflitto con il potere della città per aver partecipato insieme con gli amici ad uno spettacolo proibito. È importante rilevare che anche allora, come pure in altre occasioni, egli guadagnò la stima degli stranieri all'Università grazie al suo comportamento onesto e fermo. Ne fu testimonianza non solo lo spettacolo ricordato di cui fu regista, probabilmente autore e dove interpretò la parte dell'amante, ma in primo luogo il fatto che fu eletto rettore studentesco dell'Università senese, quindi rappresentante della struttura plurinazionale dei suoi colleghi, che seppe rappresentare difendendo i loro interessi. Oltre alle opere, *Ecuba* in particolare, alle singole figure delle commedie, e al servizio presso il conte tedesco von Rogendorf, delle concezioni di Darsa prive di pregiudizi testimoniano anche le famose lettere indirizzate al granduca toscano nelle quali lo invitò ad aiutarlo a riformare il sistema raguseo, affinché la Repubblica si adattasse alla politica dell'Occidente e fosse più indipendente dai Turchi. Il suo memorandum contiene vari esempi in cui egli si palesa fautore di buoni rapporti verso gli stranieri, ad esempio nel quindicesimo passo della prima lettera conservata, dove immagina, a proposito d'un futuro ordinamento della Repubblica, un nuovo consiglio che avesse aperto una porta pure agli stranieri, decisione che secondo il suo

parere sarebbe stata vantaggiosa alla città, che era divenuta quella che era proprio grazie all'assembramento di genti diverse.⁸

Il concetto di nazione nei secoli di Darsa e di Goldoni e, conseguentemente, gli atteggiamenti verso gli stranieri, non sono paragonabili a quelli moderni risalenti alle epoche recenti, ma non sono tuttavia privi di determinate implicazioni che li fanno attualizzare anche nel contesto della nostra considerazione. In tale luce è particolarmente interessante sapere come Goldoni si comportasse con i rappresentanti di altri popoli. Egli non differenziava, diciamo subito, gli uomini per la loro origine, sebbene, per concorso di circostanze, non diventasse profeta in patria; anzi, trovò le vere amicizie proprio nei suoi incontri con stranieri. Gli avversari di Goldoni, invece, contaminati dal morbo del campanilismo, manifestavano un atteggiamento ripulsivo verso l'amico più vicino di Goldoni, il raguseo Stefano Sciugliaga in Garmogliesi, chiamandolo straniero di torbida origine familiare e raguseo avaro che non conosceva bene la lingua italiana. La visione del mondo per cui si distingueva Goldoni fu, al contrario, diametralmente opposta e in armonia con lo spirito più progredito del secolo dei lumi. Ho avuto a più riprese l'occasione di porre in rilievo il cosmopolitismo del commediografo, che non escludeva, naturalmente, l'amore per l'Italia e, in primo luogo, per Venezia. Da una copia di dati relativi ai suoi rapporti con stranieri, rapporti che si rispecchiano in miglior modo nelle commedie e nei *Mémoires*, vale a dire nella vita stessa di Goldoni, basta ripetere che il suo amico veramente più grande, suo difensore, procuratore e benefattore, fu il nostro Sciugliaga, con il quale si ricorda ancora solo il mercante francese Gabriel Cornet. Visto che questo tema fu da me trattato più estesamente negli altri lavori dedicati a Goldoni, in particolare alle relazioni di Goldoni con il mondo croato, mi limiterò brevemente ad un confronto con le esperienze di Darsa nei rapporti con la gente d'oltremare.⁹ Ricordiamo ancora che tutti e due i commediografi venivano in contatto con gli uomini più svariati di origine straniera e che li rappresentavano come tipi nelle loro commedie, specialmente Goldoni. Mentre nelle opere di Darsa incontriamo italiani, tedeschi, ebrei, turchi, albanesi, greci, Goldoni dedicava agli stranieri intere commedie, a volte anche celebri (*La Vedova scaltra*, *Un curioso accidente*), popolandole di olandesi, francesi, inglesi, scoti, spagnuoli, persiani...

Fu naturale che la gente dell'una e dell'altra sponda dell'Adriatico venisse in contatto personale con i due commediografi, gl'italiani con Darsa, i croati con Goldoni. Non stupisce che apparissero pure sulle pagine delle loro opere e che ambedue gli autori usassero (Goldoni, a dir vero, solo poco e in una sola occasione) la lingua della sponda opposta; Darsa, logicamente, molto più spesso. Perciò non è necessario ricordare gli italiani con cui s'incontrava, conosciuti o ignoti, né richiamare alla memoria figure di italiani nelle sue commedie, per lo più in *Dundo Maroje*, né illustrare quante volte i personaggi ragusei, italiani ed altri si servono del linguaggio toscano o veneziano, corretto o maccheronico, né, finalmente, altri documenti (prima di tutto il memorandum a Cosimo de' Medici) scritti in lingua italiana, che fu nella sua epoca

⁸ *Djela*, cit., pp. 24, 27.

⁹ Cfr. F. Čale, *O književnim...*, pp. 81 sgg.; *Il Goldoni croato*, in: «Studi Goldoniani», Quaderno n. 1, Venezia, 1969, pp. 32–59; *Na mostu...*, pp. 151–162.

influyente più di altre lingue dominanti oggi. È di conseguenza più interessante sapere in che misura Carlo Goldoni conoscesse i croati, quali fossero le sue esperienze con loro, che cosa ne sentisse da altri e perché in un suo passo citasse alcune parole croate, ritenendo certamente che producessero un effetto esotico nel contesto in cui le usava.

A tal proposito quello che è interessante è già noto, sebbene indagini nuove possano dar alla luce qualche novità. Non ripeterò pertanto cose risapute, ma mi limiterò a cenni sommari: la conoscenza e l'amicizia con Sciugliaga come relazione per molti rispetti importante per la vita e l'attività di Goldoni; l'incontro con un ignoto imbroglione raguseo, preteso ufficiale, che gabbò e derubò il commediografo e suo fratello, donde nacque una commedia, *L'Impostore*; il contatto con i croati tramite questo fratello, l'ingenuo Gianpaolo, che faceva il servizio militare in Dalmazia e gli portò in casa il falso capitano raguseo (a tal proposito Goldoni cita nei *Mémoires* le parole croate «gospodina, gospodina, dobro jutro, gospodina», che fecero ridere il raguseo);¹⁰ la commedia giocosa di Goldoni musicata da Baldassarre Galuppi, *La Calamita de' cuori*, la cui protagonista è una bella ragusea; e infine *La Dalmatina*, dove sono cordialmente rappresentati i protagonisti provenienti dall'altra sponda dell'Adriatico, davanti ai moltissimi dalmati che assistevano allo spettacolo.

Meno noti alcuni altri dati, che si riscontrano nelle varie lettere di Goldoni e in particolare quelle che inviava da Venezia alla Repubblica di Genova in qualità di suo console, dal gennaio 1741 al marzo 1743. Da queste lettere si viene a sapere che conosceva il padre predicatore francescano Sorgo (Sorkočević), membro di una nota famiglia ragusea, come pure un altro croato più famoso, il matematico e astronomo Ruggero Bošković. Incontrò certamente molti altri croati praticando l'amico Sciugliaga.¹¹ Nei rendiconti consolari,¹² poi, ricorda un colonnello Napadić e alcune città e regioni d'oltremare, Croati e Croazia, Istria, Zara, Spalato, Curzola, Fiume, Rabac e Dubrovnik che chiama Stato di Ragusi (i Veneziani evitavano invece di menzionare ufficialmente Dubrovnik come repubblica),¹³ e anche i Bosniaci; oltre alle forme Croato e Croazia si serve anche di quelle di Crovato e Crovazia, segnatamente quando ricorda i soldati della regina, il bano croato Esterhazy e il barone Trenck con i suoi panduri. I nomi delle città e dei paesi dell'altra sponda sono particolarmente frequenti nelle relazioni sulle misure prese in occasione dei contagi, ad esempio in Albania e a Dulcigno, notici anche da vari studi.¹⁴ Tutti questi particolari non sono certo che una piccola parte della tematica sui rapporti di Goldoni con gli stranieri.

¹⁰ *Tutte le opere*, vol. I, p. 202; per la versione italiana v. C. Goldoni, *Memorie*, Sonzogno, Milano, s. d., p. 123.

¹¹ Il Sorgo viene ricordato nelle lettere al marchese Francesco Albergati del 6 febbraio e del 19 marzo 1764, *Tutte le opere*, vol. XIV, pp. 311 e 315. In una nota, p. 819, l'Ortolani avverte che è conosciuta l'antica famiglia dei nobili Sorgo di Ragusa, ma non conosce il frate predicatore che tornava da Parigi in Italia. Nella seconda delle lettere citate Goldoni si impegna per il frate raccomandando all'Albergati di procurare al Sorgo un servizio a San Petronio.

¹² *Tutte le opere*, vol. IV, *passim* (v. pp. 8, 16, 19, 22, 23, 24, 26, 29, 30, 91, 94, 97, 104, 107, 135, 139, 147, 148).

¹³ Cfr. I. Mitić, *Prilog proučavanju odnosa Dubrovnika i Venecije u XVII i XVIII stoljeću*, in: «Anali» Historijskog odjela Centra za znanstveni rad HAZU u Dubrovniku, vol. XIII-XIV, Dubrovnik, 1976, p. 132.

¹⁴ *Ib.*, *passim*.

Ricordando Goldoni come console della Repubblica Genovese a Venezia non possiamo, nella nostra indagine di diverse analogie curiose fra i due autori, tralasciare di dire che anche Darsa aveva svolto una determinata funzione diplomatica. Alludo al suo servizio in compagnia del conte Kristof von Rogendorf e ai loro viaggi in Germania e in Turchia, voluti evidentemente dal governo raguseo, al quale doveva senz'altro presentare dei rapporti. Darsa non fu avvocato come Goldoni, ma non gli fu estranea la sfera dell'attività politico-diplomatica, che egli osservava interessato e da vicino, come autore impegnato delle opere nelle quali non mancava ispirazione politica e filosofica, e come conoscitore eccellente delle idee contenute nei trattati rinascimentali sullo stato, sul principe, sul popolo, sui problemi militari e affini, sulla vita della società ecc. Seguendo le tracce di tali sue esperienze si arriva alla conoscenza d'un senso più profondo e più completo delle sue commedie. Il momento culminante però raggiunto in tal senso è la famosa testimonianza delle lettere toscane di congiura, nelle quali ci sono analisi politiche, economiche, strategiche e morali delle condizioni nella Repubblica di Ragusa, degli avvenimenti internazionali di allora e dei piani militari. È ovvio che tutto ciò, e lo stesso stile tipico d'un relatore diplomatico, rammenta le relazioni di Goldoni, anche se i fini sono completamente diversi.

A distanza di due secoli l'uno dall'altro, i due commediografi ebbero nondimeno in qualche modo davanti a loro un simile orizzonte europeo-mediterraneo delle vicende storiche, che con vivo interesse per il Mondo trasferivano inevitabilmente in Teatro, sia che le trasfigurassero creativamente, tanto che non sono subito nemmeno riconoscibili nella tematica e nell'elaborazione, sia che ad esse si richiamassero direttamente. Come esempio possono servire allusioni ripetute di Darsa alla guerra, reale e non astratta, della quale egli ebbe pienamente coscienza durante il suo soggiorno in Siena. Quanto direttamente mirasse ai fatti attuali si sente per esempio nel prologo di *Naso Lungo in Dundo Maroje*, quando dice che «la guerra è la rovina della natura umana», oppure nella terminologia militare usata dall'allegria compagnia dei servi di Zlatikum nella commedia *Skup*: «forteca», «tambur», «bandiera», «lumbarda», «sergente maggiore», «vojska» (esercito), «ordenanca», «kapetan», «ežerčit», «soda», «kaštjel», «viktorija», «municijon», «konbatit», e nelle esclamazioni «Si vinca e la Spagna e la Francia!», oppure «viva Španja!»

Goldoni fu invece più spesso e più fortemente colpito dallo spettacolo della guerra e dell'esercito, ai quali ha dedicato alcune commedie note e interessanti pure per noi: *L'Amante militare*, poi *La Guerra*, rappresentata anche dal Teatro Nazionale Croato a Zagabria col titolo *Veliki smiješni rat*; il già ricordato *Un curioso accidente* (rappresentato a Zagabria dalla compagnia del Teatro accademico), dove l'amante è un ufficiale francese ferito; *La Dalmatina*, in cui non mancano battaglie sanguinose; e finalmente *L'Impostore*, ispirato da un episodio verace. Quest'ultima commedia meriterebbe un discorso più lungo, perché riflette uno degli incontri croati di Goldoni, ed è specifica perché priva di personaggi femminili, e tutta nel segno della guerra e dell'esercito come cornice a un'azione ispirata da un evento realmente vissuto, descritto dall'autore nei *Mémoires* e nelle prefazioni all'edizione Pasquali delle sue opere. Quell'ufficiale è comunque un carattere più complesso e più interessante di quanto ne abbia giudicato la critica. Lo spettacolo dei soldati, della guerra, delle uniformi e delle bandiere tradisce un'inclinazione di Goldoni verso tale tematica, in cui il commediografo trovava, da un lato, la possibilità di sfogarsi in una teatralità singolare

e pittoresca offerta da aspetti decorativi nei motivi militari, e, dall'altro, il modo di dipingere l'indole umana secondo le esigenze della natura e di mettere in ridicolo i difetti di coloro che ingannano e la stupidaggine di chi si fa ingannare, come pure non risparmia nemmeno se stesso nella detta commedia ragusea e nelle memorie. Abbiamo sfiorato appena anche questi motivi, sempre nell'ambito limitativo del confronto degli autori croato e italiano, trascurando molti particolari e una documentazione più ampia.

Oltre alle analogie finora illustrate nella vita e nelle opere di Darsa e di Goldoni, che non vanno considerate soltanto casuali, ma anche esito di talune circostanze derivanti da una serie di condizioni similari e pertanto indicative anche sul piano critico, se ne potrebbero notare, almeno con osservazioni generiche, molte altre come conferma delle rimanenti. Alcuni fatti per cui i loro «casi» coincidono non sono, a dire il vero, caratteristici solo dei due autori. Capita spesso, cioè, ad artisti e quindi anche a scrittori di teatro di dover studiare materie e accettare mestieri contro i propri desideri e sogni, di occuparsi dei lavori che non sono la loro vocazione intima, per cui debbono retrocedere davanti all'irresistibile chiamata della seducente Talia, per costruire poi anche da tali esperienze i loro mondi sotto gli auspici della stessa musa.

D'altra parte, poi, il pane malsicuro degli uomini di teatro in generale e degli scrittori in particolare, obbligavano tutti e due a scrivere su ordinazione: Darsa per le feste matrimoniali, spesse volte anche per coloro che, come dice un suo personaggio, lo costringevano a cantare quando avrebbe preferito piangere; Goldoni per la necessità impellente delle stagioni carnevalesche a Venezia e per la borse dei proprietari dei teatri, che lo sfruttavano più volte conducendolo una volta addirittura all'esaurimento nervoso. Che lo scrivere commedie non sia sempre un lavoro senza pericoli e fastidi, lo hanno sperimentato anche Darsa e Goldoni, dedicandosi ad un arte direttamente dipendente dalla società, dal pubblico capriccioso, dai critici maligni e da vari rappresentanti del potere politico o altro. Darsa provò già ai suoi esordi l'amarezza della calunnia di plagio, poi anche la soddisfazione per essere stato difeso da un autorevole poeta quale Mavro Vetranović, e alla fine della carriera arrivò a vedere proibito lo spettacolo della sua *Ecuba*. Nemmeno Goldoni, da parte sua, poté evitare attacchi e offese degli avversari del suo teatro. Sebbene in circostanze diverse, come uomo e come poeta egli dovette aver coraggio e nervi per resistere agli attacchi, alle polemiche anonime e pubbliche provenienti dal campo degli oppositori sulla vivace arena teatrale della Venezia contemporanea, dove lo contrariavano con varie calunnie e con accuse di furto letterario gli autori minori come l'abate Vicini o il commediografo Chiari, oppure l'irascibile Carlo Gozzi e tutti coloro che non volevano riconciliarsi con l'applicazione riformistica di Goldoni a sostituire l'ormai anacronistica commedia dell'arte con opere completamente scritte secondo modelli della natura, nate da una realtà concreta, e con personaggi riconoscibili nel carattere e contrassegnati sul piano morale e sociale. Ma anche Goldoni ebbe le sue soddisfazioni, non solo perché fu difeso dai critici più vicini al buon senso, come il fratello del Gozzi, Gasparo, e il raguseo Sciugliaga, ma in primo luogo perché, come Darsa nel teatro croato, anche lui è rimasto vincitore storico e autore vivo e attuale.

Sebbene fossero molto diverse le condizioni in cui furono attivi e i caratteri dei due autori, e pertanto anche le ragioni dei loro determinati atteggiamenti e delle vicende vissute, si potrebbe dire che Darsa e Goldoni non furono forzati alla partenza dalla patria e a peregrinazioni temporanee soltanto dalla necessità e dalle circostanze casuali,

ma li spingeva anche un'inclinazione ad avventure nobili, una curiosità propria degli esaminatori dei caratteri e delle azioni umane, un istinto primordiale di osservatori della natura umana, un desiderio di conoscere il Mondo, la consapevolezza – per parafrasare un distico di Darsa – che non si deve rimanere seduti a casa e risparmiare fatica di imparare per il mondo miracoli di ogni sorta, fosse magari una di tali partenze anche senza ritorno dal paese straniero, cosa che accadde all'uno e all'altro. Ambedue, poi, spendevano facilmente, rimanevano spesso senza denaro e dovevano prenderlo in prestito; ambedue subivano le conseguenze dei debiti in famiglia, studiavano per diventar preti, e Darsa lo realizzò. Tutti e due cambiavano mestiere: Darsa fu clerico, organista, interprete e accompagnatore del Rogendorf, notaio di salina, rettore studentesco, organizzatore di teatro, congiurato... Goldoni fu invece avvocato, console, maestro di lingue e corteggiato, in servizio degli stranieri e alla corte di Versailles, come pure Darsa servì il conte tedesco, perché tutti e due conobbero le lingue e furono evidentemente uomini interessanti in ogni senso.

Dell'episodio senese di Darsa, che si riferisce alla sua partecipazione allo spettacolo di una commedia proibita, alla sua interpretazione della parte dell'amante e alla istruttoria della polizia, sappiamo appena tanto da convincerci degli interessi principali dello studente e rettore raguseo durante il suo soggiorno in Italia e da avere un'impressione generica su tale vicenda, che sarebbe certamente molto più interessante se i dati relativi ci offrissero più della sola possibilità di immaginare le situazioni e i momenti senza dubbio insoliti e particolarmente attraenti dell'evento, che andrebbe studiato nell'ambito del tema dei rapporti di don Marino con le compagnie teatrali dopo il suo ritorno a Ragusa. E quanto verremmo a sapere se ci riuscisse di scoprire come preparava i suoi spettacoli con i «Pometnici», «Njarnjasi», «Gardzarija», chi furono i membri delle sue compagnie, come eseguivano le sue opere, quanti fra loro furono tipi curiosi, come si realizzavano le componenti di musica, di ballo e di scenografia negli allestimenti delle pastorali, delle commedie e della tragedia di Ecuba e molte altre vicende, aneddoti, situazioni e impicci tipici del teatro e del mondo teatrale, di cui non ci sono purtroppo rimaste testimonianze!

Goldoni ha lasciato, al contrario, nei *Mémoires*, la parte più esauriente dei suoi ricordi, copiose descrizioni delle occasioni, del tempo e delle ragioni della nascita delle sue opere, delle compagnie e dei loro membri singoli, dei capocomici, dei proprietari di teatro e del pubblico, dei successi e dei cattivi esiti degli spettacoli, delle reazioni dei critici e dell'intensa vita teatrale nella Venezia settecentesca. Delle tante indicazioni e notizie, a partire dal teatro delle marionette nel periodo dell'infanzia di Goldoni, l'episodio senese di Darsa potrebbe considerarsi in qualche modo analogo al primo incontro del futuro commediografo veneziano con i comici (specie per l'irresistibile forza d'attrazione del teatro precocemente sentita) e il viaggio con loro sulla nave, come risulta da alcune tra le pagine più note dei *Mémoires*. In ogni caso, il contatto con gli attori e la partecipazione attiva alla creazione e alla riforma del teatro aprono un capitolo che collega i due commediografi nel segno della nascita e, due secoli dopo, della disgregazione d'un fenomeno longevo e celebre nella storia del teatro.

La commedia dell'arte – è questo, beninteso, il fenomeno a cui alludo – nella sua dimensione a partire dall'epoca del commediografo raguseo e di determinati riflessi precoci nella sua opera fino all'estinzione graduale nella riforma goldoniana dopo gli splendori e le miserie bisecolari nei teatri italiani ed europei, si può considerare un

interessante nesso tematico nella trattazione comparata su Darsa e Goldoni. Se bene si possa parlare di un legame diretto, magari accessorio e superficiale, di alcune componenti strutturali della commedia all'improvviso con il teatro di Darsa fondato su eruditi moduli plautini, e, d'altra parte, di una simbiosi di gran lunga più evidente e decisiva della commedia dell'arte e della commedia goldoniana – la relazione dei due scrittori nei confronti di tale fenomeno riflesso nei loro capolavori si manifesta come rifiuto, anzi, almeno in Goldoni, come negazione polemica, piuttosto che accettazione. Ed è comprensibile, visto che Darsa, la commedia dell'arte e Goldoni sono pure fenomeni particolari e nel senso artistico e in relazione alle ragioni storiche delle loro autonome specificità. Eppure, non possiamo non soffermarci sul come tali fenomeni si mettono in relazione reciproca nel campo più importante della loro vita artistica, nelle interpretazioni sceniche, croate e italiane, e di Darsa e di Goldoni. Per illustrarlo bisognerebbe dire molto più di quanto faremo limitandoci ad alcune osservazioni.

Quanto a Goldoni, per cominciare con lui, è chiaro a tutti che una serie delle sue opere, specialmente alcune tra le più note (per es. *Il Servitore di due padroni*), richiedono un'interpretazione in gran parte nello stile e col ritmo della commedia improvvisata, risultando tale esito dalla struttura e dai personaggi come Arlecchino, Brighella, Pantalone, che compaiono anche nelle commedie scritte completamente. Ci preme, però, di richiamare l'attenzione sul fatto che i critici più competenti di Goldoni mettevano sempre in rilievo le caratteristiche del grande teatro goldoniano opposte a quelle della vecchia commedia, reagendo spesso all'immagine sbagliata che, soprattutto nei teatri stranieri, risulta dalla scelta parziale per il repertorio proprio di quei prodotti del commediografo che suggeriscono messe in scena sui modelli della commedia dell'arte. I critici, cioè, accettano difficilmente il fatto che proprio la commedia ricordata sopra ottiene successo nel mondo, sebbene il testo si annovera tra le opere minori. Giorgio Strehler con la sua brillante regia e il grande spettacolo e gli eccellenti interpreti (Marino Moretti nella prima e Ferruccio Soleri nella seconda variante) non ha smentito quel giudizio critico: anziché mirare a rappresentare i valori classici del «vero» teatro goldoniano, lo scopo principale del suo allestimento e della recita fu un'esemplificazione virtuosa di alcune qualità indiscutibili della commedia dell'arte in una visione moderna e in base alla più compatta struttura goldoniana del testo come modello. Se vogliamo concludere immaginando come il regista e i comici nella loro interpretazione debbano riferirsi alla commedia dell'arte allestendo le grandi opere di Goldoni e tenendo conto della tradizione e del clima in cui formarono i loro tratti specifici, possiamo dire che nessuna stilizzazione forzata deve oltrepassare il limite della verosimiglianza e del «realismo» di Goldoni e che degli elementi del vecchio teatro si può riprodurre solo quanto è rimasto come relitto nel ritmo del dialogo e nello svolgimento dell'azione, in altri termini tratti minimi e appena percettibili.

I registi e i comici italiani intanto, anche nelle concezioni di alcune altre opere, del classico Molière, ad esempio, e anche di Marino Darsa, si fidavano della tradizione espressiva della commedia dell'arte, ossequiosi nei riguardi di uno dei più appariscenti e, per l'efficacia che ne ha subito il teatro fino a Pirandello e oltre, i De Filippo, Dario Fo e altri, più influenti fenomeni nella storia teatrale. Si ricordi con quanta irripetibile misura personale, napoletana e italiana Peppino de Filippo interpretava davanti all'appassionato pubblico italiano la parte di Harpagon che, insieme con gli altri personaggi che lo circondavano, conservava allo stesso tempo la coerenza del carattere

e le specificità di certi nuovi tratti si direbbe italiani nel temperamento, nelle reazioni, nei movimenti, e tutto ciò in base ai procedimenti dosati secondo i moduli della commedia all'improvviso. In un altro modo, ma partendo dalle stesse radici nella propria tradizione, questa volta veneziana, il veneziano Teatro Universitario Ca' Fioscari sotto la guida di Giovanni Poli, allestito a Venezia e poi portò anche al Festival di Dubrovnik, le commedie darsiane *Tripčce de Utoľce* e *Novela od Stanza (La Beffa di Stanac)* nella versione di Roberto Orlandi. (Ricordo, non allontanandomi molto dal nostro argomento, che questo spettacolo risultò dalla collaborazione fra il Teatro Universitario Sperimentale di Zagabria, che partecipò nel 1957 al Festival teatrale di Venezia con *Il Feudatario* di Goldoni nella mia versione e nella regia di Bogdan Jerković, sicché in tale occasione i due teatri e i due classici furono partecipi di una felice reciprocità).

Tornando a Darsa e a certi spettacoli croati delle sue commedie, che ottennero successo anche all'estero, troveremo tracce che provengono dalla commedia dell'arte e conducono a Goldoni. Per evitare nostre analisi, ci serviremo dell'esperienza concreta e significativa del grande interprete dei personaggi darsiani Pero Kvrđić, che in alcuni suoi articoli si è soffermato più degli altri appunto sull'argomento che ci interessa. Considerando l'influsso che un noto rifacimento di *Dundo Maroje*, ad opera di Marko Fotez, esercitò sulla maniera di recitare le commedie di Darsa, Kvrđić afferma che molte soluzioni degli attori gli richiamavano alla mente i lazzi della commedia dell'arte, mentre la rielaborazione del Fotez «condensava l'azione nella convenzione di tre atti». Anche Kvrđić ricorda che *Dundo Maroje* fu eseguito dal Teatro Nazionale Croato nel 1938, un anno dopo lo spettacolo del *Servitore di due padroni*, dato sintomatico che, secondo lui, va messo in risalto. Egli vede inoltre una tipizzazione dei personaggi, per cui nell'interpretazione della parte di Dundo Maroje si riscontrano «elementi di Pantalone».¹⁵ (Cito solo quelle osservazioni di Kvrđić che concernono direttamente il rapporto Darsa-Goldoni e la commedia dell'arte, senza ricordare altri passi importanti e come documento sull'interpretazione delle opere di Darsa e come testimonianza sulle diverse recite e regie dei testi del commediografo originali o rielaborati).

Alcuni anni più tardi Kvrđić prende di nuovo in considerazione lo stesso argomento, precisamente due messe in scena e recite di *Dundo Maroje*, e torna a difendere le originali peculiarità rinascimentali nell'opera del grande autore, trascurate negli allestimenti in cui Darsa viene rappresentato come se si trattasse di Goldoni. Alle asserzioni formulate prima, questa volta aggiunge qualcosa di nuovo, e vale la pena di citarlo:

«È caratteristico pure che la famosa rappresentazione di *Dundo Maroje* nella regia di Bojan Stupica che si è servito del nuovo rifacimento ampliato del Fotez sia stata messa in scena nel 1949, un anno dopo l'allestimento delle *Baruffe chiozzotte* goldoniane sempre nella regia di Bojan Stupica e nello stesso Teatro jugoslavo di prosa. Questa ripetuta apparizione di una commedia di Goldoni prima di *Dundo Maroje* non è casuale. Nella prassi teatrale non sono rari stimoli reciproci fra autori, regie e attori. Questo avvicinamento di Darsa a Goldoni non si rispecchia solo nella prassi teatrale e nello

¹⁵ P. Kvrđić, *O nekim pojavama u Držićevoj glumi u vezi s prerađenim i autentičnim «Dundom Marojem»*, «Dubrovnik», n. 3, Dubrovnik, 1967, pp. 148–149.

stimolo reciproco con la condensazione nella convenzione di tre atti, oppure nella goldoniana conclusione ottimistica e didattica dello spettacolo, ma in quell'elemento tipico rispettivamente di Goldoni e di Darsa che si riflette nella maniera di recitare e di rappresentare l'azione, maniera che tocca l'orlo della commedia dell'arte, in Darsa appena come anticipazione, in Goldoni già come ricca esperienza interpretativa di tutto un teatro di comici del mestiere dal quale Goldoni parte combattendo contro la convenzione, respingendola e negandola. Come si vede, il teatro è paradossale, avendo qualcosa di peculiare, una sua lingua che rende gloria all'autore, sebbene non rispetti sempre la sua autenticità letteraria». ¹⁶

Le compagnie e alcune notizie che ne riportano i prologhi delle commedie darsiane, per esempio il Prologo secondo di *Dundo Maroje* dove si afferma che «sei commedianti di Pomet in sei giorni l'hanno allestita e realizzata»; la menzione di Radat, personaggio della *Beffa di Stanac*, nella quale l'interprete della parte del giovane Givo viene chiamato «nostro vecchio Radat» perché aveva prima interpretato questo personaggio; l'evocazione della compagnia a cui appartengono i comici della commedia *Tripče de Utočce*: «Sono i nobili ragusei che si chiamano Gardzarija»; il ricordo della compagnia «Njarnjasi» in *Skup*; altri particolari ancora – tutto ciò ha indotto qualcuno ad esprimere l'opinione che qui si tratti d'un embrione della commedia dell'arte. Occorre subito far osservare che ci vogliono molte precauzioni quando si mette in relazione la commedia all'improvviso con alcuni aspetti del teatro croato, perché anche nella critica croata, come del resto altrove, la commedia dell'arte veniva spesso discussa arbitrariamente e ricordata come reminiscenza in contesti non sempre adeguati, senza penetrare nella sua essenza e nel suo posto nella storia del teatro.

Si è distinto, però, con l'acutezza delle sue osservazioni, Branko Gavella, secondo cui Darsa «non avvia i suoi passi verso la commedia dell'arte, grado di sviluppo immediatamente dopo la commedia classica italiana». Gavella continua notando gli elementi per cui Darsa anticipa Shakespeare, e poi aggiunge: «Gli elementi delle opere di Darsa si distinguono dalla commedia dell'arte per una evidente determinazione ideologica e stilistica del testo, sempre dominante nel susseguirsi delle situazioni». Che il problema sia più complesso di quanto si possa pensare, lo dimostrano le successive considerazioni di Gavella: «Tuttavia, troviamo pure alcune tracce visibili della commedia dell'arte nell'attività commediografica di Darsa. Nel gruppo delle opere... come ad esempio *Mande* e *Arkulin*, riscontriamo indubbiamente riflessi dell'allora già popolare e moderna commedia all'improvviso». ¹⁷

Non so quanto Gavella sia stato influenzato da Miroslav Krleža, che nel suo saggio più volte pubblicato e citato *Sul repertorio del nostro teatro* ha visto in Darsa un anticipatore della commedia all'improvviso: «Darsa scrive nella maniera della commedia plautina rinascimentale, ma tutti gli elementi della commedia dell'arte sono già vivi in Darsa. Arlecchino e Brighella, Dottore e Pantalone, Pulcinella e Schiavone dall'elenco molto posteriore della commedia all'improvviso o a soggetto si mischiano con motivi plautini: *Aulularia*, *Miles Gloriosus* ecc». In un altro passo dello stesso saggio Krleža annota di nuovo: «Va esaminata e rinnovata pure la commedia dell'arte del

¹⁶ P. Kvrđić, *Dva puta režije i glume u «Dundu Maroju»*, «Vjesnik», 22 e 23 giugno 1975, p. 8.

¹⁷ B. Gavella, *Književnost i kazalište*, a cura di N. Batušić, G. Paro, B. Viočić, Zagreb, 1970, p. 224.

secolo diciassettesimo, che Darsa ha anticipato così felicemente di cento e cinquanta anni». ¹⁸ Benché non siano prive di qualche intuizione indicativa, dobbiamo osservare che le pagine del saggio krlježiano dedicate a Darsa e le opinioni troppo spinte e non argomentate sull'anticipazione della commedia dell'arte nelle opere darsiane sono piuttosto un'improvvisazione e che tradiscono una conoscenza superficiale della vera essenza del teatro di Darsa.

Che cosa si deve, dunque, concludere? Della commedia dell'arte vera e propria, cioè dei suoi tratti inconfondibili, non si può veramente parlare, e per ragioni che qui omettiamo. I riflessi di un teatro simile che sembrano presenti nelle commedie minori del raguseo e che sono molto più chiaramente evidenti nella commedia croata del secolo diciassettesimo, ¹⁹ sono meno significativi rispetto alle specificità tradizionali di questo teatro. Se teniamo conto dei critici che, a mio avviso, non hanno conosciuto a fondo le dimensioni filosofiche e le implicazioni politiche del teatro di Darsa, si può accettare più facilmente, sotto certe condizioni, il giudizio di Ivan Slamnig, che come buon conoscitore delle opere del commediografo ha pure fatto cenno (anche lui forse sulle tracce di Krlježa) del tema su Darsa e la commedia dell'arte: «Il modo darsiano di trattare i personaggi rappresenta una sottile conciliazione fra la commedia erudita e la commedia dell'arte. I personaggi di Darsa portano una loro natura che dà l'impronta al corso della commedia e non è certamente una bugia totale quando Darsa dice che la commedia *Dundo Maroje* è stata composta da 'sei commedianti di Pomet': egli doveva cioè contare sulla natura dei personaggi sviluppantesi di commedia in commedia, o diciamo anzi, di spettacolo in spettacolo. Il risultato finale della commedia – esprimiamoci paradossalmente – è una 'improvvisazione controllata'». ²⁰ Io direi invece, che «improvvisazione controllata» non è in nessun caso «risultato finale della commedia», se si pensa al testo – che è sempre in Darsa stilisticamente determinato come riconoscibile e autentica creazione individuale – si invece, eventualmente, anzi, con molta probabilità, risultato di singole esecuzioni nell'epoca di Darsa.

Torniamo intanto ancora a Gavella e a una sua asserzione interessante nello stesso contesto da cui abbiamo già citato i suoi giudizi. Continuando a considerare il corso di sviluppo in cui si trova Darsa come autore di testi pieni di idee e stilisticamente determinati Gavella scrive: «Se cerchiamo il periodo letterario verso cui tende in tal senso la sua attività, dovremmo saltare molti decenni di letteratura e fermarci appena con Goldoni». ²¹ Non esamineremo tutto quello che Gavella poteva aver in mente formulando questo pensiero, ma spiegheremo il senso del suo giudizio così: l'individualità creativa di Darsa, identificabile in tutte le dimensioni del suo teatro, non ha ceduto alla seduzione della commedia dell'arte, per le stesse ragioni in fondo, *mutatis mutandis*, per cui anche Goldoni – che sin dai suoi esordi, e addirittura, contro la propria volontà, alla fine della carriera a Parigi, doveva comporre scenari e fare i conti con la commedia dell'arte – si liberava e si liberò dal teatro all'improvviso sostituendolo con la commedia scritta che non viola Natura. Darsa fu presente alla

¹⁸ «Scena», n. 1, Zagreb, 1950, p. 12.

¹⁹ Per le commedie croate del '700 v. F. Čale, *Usporedbe i tumačenja*, Dubrovnik, 1991, pp. 102–137.

²⁰ I. Slamnig, *Pristup Marinu Držiću s ove obale*, in: «Letopis Matice srpske», 393, fasc. 2, Novi Sad, 1964, p. 164.

²¹ B. Gavella, passo cit.

nascita della commedia dell'arte, ma rimase fedele a se stesso; Goldoni invece rimase se stesso aiutando la commedia dell'arte a morire. E qui si esaurisce tutto quello che sulla relazione di Goldoni con la commedia all'improvviso va detto come argomento che illustra uno dei momenti analogici fra i due autori a distanza di due secoli.

Le nostre comparazioni potrebbero rivelarsi utili anche come avviamento, brevissimo, alla considerazione di eventuali punti di contatto relativi ai principi fondamentali della poetica dei due commediografi, principi che non si esauriscono in nessun caso nell'affermazione che l'uno e l'altro sono attaccati alla pittura realistica della verità, che sono poeti del popolo di Ragusa e del popolo di Venezia, conoscitori del cuore umano, creatori di caratteri (dei quali alcuni sono, almeno per qualche nota caratteristica, affini, come avari, vecchi, impostori, bugiardi, innamorati, servitori...); che conoscevano le fonti comuni e i modelli identici; che scrivevano con grande facilità, Darsa componendo i testi «messo a sedere due sole volte», Goldoni, per esempio, componendo sedici commedie nuove in un anno solo... Hanno in comune anche il principio che non si deve guastare la verosimiglianza del naturale; il messaggio di Darsa si rivela a chi sa distinguere «il mondo vero e il mondo a rovescio» (L. Košuta), teatro nella vita e vita nel teatro, mentre la formula centrale della poetica di Goldoni s'aggira pure intorno al rapporto fra Mondo e Teatro.

Lunga e faticosa sarebbe un'indagine minuta intorno a simili soluzioni strutturali, quelle relative alle situazioni e a singole scene, ad archetipi dei personaggi e a modelli nella scelta di temi e di motivi ecc. Perciò ci soffermiamo su una sola analogia, che per sua evidenza esula da ogni genericità tipologica. S'intende da sé che il fecondissimo Goldoni, come tanti altri autori di varie epoche, compreso Marino Darsa, ricorreva a certi temi particolarmente popolari, sperimentati nell'antichità dal progenitore Plauto. Così anche il *Pjerin* di Darsa, conservato purtroppo solo in frammenti, elabora liberamente il motivo dei due fratelli, due gemelli come pure *I due gemelli veneziani* di Goldoni, rimasti popolari sulle scene fino a oggi: la commedia plautina *Menaechmi* fu modello all'uno e all'altro, come pure a Shakespeare nella *Commedia degli equivoci*. Non è possibile avere un'impressione completa di *Pjerin* frammentario, ma nemmeno in questa commedia manca quel vero e riconoscibile spirito raguseo tipico dell'arte di Darsa, come pure il linguaggio veneziano e l'umore specifico rinnovano l'idea di Plauto nella commedia goldoniana scritta a Pisa nel 1747.

È alla fine legittimo chiederci di nuovo che senso possa avere una comparazione di due scrittori appartenenti a due periodi molto lontani e diversi, ad ambienti differenti e a culture specifiche, scrittori fra i quali non ci sia nessuna interdipendenza. Il veneziano, più giovane, non sapeva certamente del raguseo del Cinquecento; non è credibile che sentisse della sua esistenza, o che lo ricordasse se ne avesse sentito per caso, ad esempio dall'amico Sciugliaga o da altri ragusei. Dato che non ci sono tante e tali analogie fra Darsa e qualche altro commediografo, compresi i suoi contemporanei, si esclude che si potesse trattare di parallelismo tipologico. Le concordanze molteplici di Darsa con Goldoni – sebbene né i generi, né i motivi, né lo stile, né diverse altre peculiarità permettano un avvicinamento quantitativo e qualitativo dell'autore croato a Goldoni – si possono spiegare con il fatto che tutti e due furono scaldati e illuminati dallo stesso sole mediterraneo e resi in qualche modo affini dal comune Mare adriatico che collega le due sponde. Va anche rilevata l'autonomia sociale e spirituale delle due repubbliche adriatiche rispetto ad altre regioni dall'una e dall'altra parte; non si

dimentichino pure le conseguenze d'un simile ordinamento sociale e politico, l'appartenenza alla sfera della stessa civiltà, determinati filoni di simili affinità psicologiche e altre della gente, delle abitudini, dei costumi, della visione del mondo nel clima comune. I due rari talenti, trovando stimoli alle stesse fonti della cultura generale, particolarmente al patrimonio teatrale, trovavano l'ispirazione in primo luogo nelle loro famose e uniche città.

MARIN DRŽIĆ I CARLO GOLDONI
(O 200-toj OBLJETNICI GOLDONIEVE SMRTI)

Ima li smislenosti uspoređivati pisce koji su pripadali vrlo udaljenim i različitim razdobljima, drugačijim sredinama i specifičnim kulturama i koji nisu bili ni u kakvoj međuovisnosti? Mladi Mlečanin zacijelo nije poznavao Dubrovčanina niti je vjerojatno čuo da je postojao, recimo od prijatelja Šuljage ili drugih Dubrovčana. Držićeva višestruka podudarnost s Goldoniem može se objasniti činjenicom da je njih i njihov svijet grijalo isto mediteransko sunce i spajalo zajedničko Jadransko more. Treba tome svakako dodati i društveno-duhovnu autonomnost jadranskih republika u odnosu prema širim zajednicama dviju obala, posljedice sličnih društvenih uređenja, pripadnost sferi zajedničke civilizacije, pa stanovite psihološke i druge srodnosti ljudi, navika, nazora. Vitalne sokove nadahnuća iz svojih gradova crpili su njihovi nesvakidašnji talenti, našavši poticaje i na djelomice istim izvorima opće kulture a posebice kazališne baštine.