



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterarie

Corso di Dottorato di Ricerca in Scienze filologiche, linguistiche e letterarie
curricolo di italianistica
ciclo xxxv

**Potere repubblicano e mito fondativo. Epica, pastorale e teatro a
Venezia e Dubrovnik (1549-1632)**

Coordinatore: Ch.mo Prof. Rocco Coronato

Supervisore: Ch.mo Prof. Alessandro Metlica

Dottorando: Andrea Colopi

Tesi redatta con il contributo finanziario dal programma dell'Unione Europea Horizon 2020 Research and Innovation Programme (G.A. 758450 – ERC-StG2017), RISK-*Republics on the Stage of Kings. Representing Republican State Power in the Europe of Absolute Monarchies, late 16th – early 18th century.*

Indice

<u>Introduzione</u>	<u>I</u>
1. Le ragioni di uno studio	I
2. Riletture politiche della letteratura ragusea seicentesca	VII
<u>Nota sui criteri di trascrizione</u>	<u>XIV</u>
<u>1. Il mito di fondazione</u>	<u>1</u>
1.1. La manipolazione delle origini	1
1.2. La costruzione del mito: Venezia	14
1.2.1. La libertà	17
1.2.2. L'origine troiana e la leggenda di Attila	32
1.2.3 <i>Pax Tibi Marce Evangelista Meus</i> : il mito di San Marco	40
1.3. La costruzione del mito: Dubrovnik	47
1.3.1. La libertà (<i>sloboda</i>)	50
1.3.2. L'origine epidauria, slava e romana	63
1.3.3. San Biagio come metafora dell' <i>Antemurale Christianitatis</i>	73
<u>2. Il dramma pastorale</u>	<u>81</u>
2.1. Il dramma pastorale alla corte estense: <i>Il Sacrificio</i> di Agostino Beccari; <i>l'Aretusa</i> di Alberto Lollo e <i>Lo Sfortunato</i> di Agostino Argenti	81
2.2. La fortuna del dramma pastorale: <i>Aminta</i> e <i>Pastor Fido</i> allo specchio	87
2.3. Dramma pastorale e contesto repubblicano: il <i>Nascimento di Venezia</i> e la <i>Dubravka</i> di Gundolić a confronto	100
2.3.1. Il <i>Nascimento di Venezia</i> (1617) di Cesare Cremonini	100
2.3.2. La <i>Dubravka</i> (1627) di Ivan Gundulić	116
<u>3. La nascita di Venezia e Dubrovnik tra epica e dramma</u>	<u>139</u>
3.1. Inquadrare l' <i>epos</i> barocco	139
3.2. L'impatto di Lepanto nell'« <i>epos</i> » veneziano	150
3.2.2. La <i>Venezia Edificata</i> (1624) di Giulio Strozzi	157
3.2.3. L' <i>Aquileia distrutta</i> (1625) di Belmonte Cagnoli	174
3.3. Il <i>Pavlimir</i> (1632) di Junije Palmotić: un esempio di dramma patriottico raguseo	189

Bibliografia 213

Fonti e testi 213

Studi critici 221

Introduzione

1. Le ragioni di uno studio

Il presente studio è inserito all'interno del progetto *Republics on the Stage of Kings. Representing Republican State Power in the Europe of Absolute Monarchies, late 16th – early 18th century*, finanziato dal programma dell'Unione Europea Horizon 2020 Research and Innovation Programme (G.A. 758450 – ERC-StG2017) e teso a sondare, abbracciando con uno sguardo interdisciplinare fonti di natura differente (dalla letteratura alla pratica scenica, dalla storiografia alla storia delle idee), la rappresentazione del potere repubblicano nell'Europa del Seicento.¹ Come ha giustamente notato uno degli studiosi che hanno preso parte al progetto, Enrico Zucchi, parlare della questione del repubblicanesimo oggi «potrebbe apparire, a un primo sguardo, un'operazione nostalgica, fuori tempo»²; eppure – nonostante i celebri lavori pionieristici della scuola di Cambridge, da John Pocock a Quentin Skinner³ – rimangono ancora delle zone d'ombra che meritano di essere illuminate. La critica più recente, infatti, ha messo in luce come le teorie avanzate da Pocock prima e da Skinner poi abbiano una loro efficacia e validità se riferite al contesto inglese dell'interregno cromwelliano, ma si rivelino inapplicabili a contesti come le realtà genovese, veneziana, olandese e, come si è dimostrato in questo studio, anche in quella ragusea.⁴

A differenza di un repubblicanesimo più conosciuto e largamente investigato, come di fatto è il caso veneziano, dove abbondano trattati politici che celebrano la natura ibrida (perché giocata, almeno sulla carta, sulla commistione di elementi democratici, aristocratici e

¹ Per maggiori informazioni sul progetto di ricerca diretto dal prof. Alessandro Metlica e sui cinque casi di studio (cioè quelli di Venezia, Genova, i Paesi Bassi, Dubrovnik e Lucca) si rimanda al sito: <https://risk-project.eu/>.

² Enrico Zucchi, *Repubblicanesimo antico e moderno. La Genova del Seicento alla prova della teoria della scuola di Cambridge*, in «Studi Seicenteschi», LXIII, 2022, p. 161.

³ John G. A. Pocock, *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1975; *Machiavelli and Republicanism*, Gisela Book, Quentin Skinner, Maurizio Viroli (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Quentin Skinner, *Liberty before Liberalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; Maurizio Viroli, *Repubblicanesimo*, Roma-Bari, Laterza, 1999; *Republicanism: a Shared European Heritage*, Martin van Gelderen, Quentin Skinner (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

⁴ Zucchi, *Repubblicanesimo antico e moderno*, pp. 162-169. Inoltre, si segnalano i recenti contributi di Manuel Herrero Sánchez, *Líneas de análisis y debates conceptuales en torno el estudio de las repúblicas y republicanismo en la Europa moderna*, in *Repúblicas y republicanismo en la Europa Moderna (siglos XVI-XVIII)*, Manuel Herrero Sánchez (a cura di), Madrid, FCE, 2017, pp. 17-92; Gabriele Pedullà, *Humanist Republicanism: Towards a New Paradigm*, in «History of the Political Thought» XLI, 1, 2020, pp. 43-95.

monarchici)⁵ della conformazione statale, Dubrovnik rappresenta un caso interessante in quanto priva di una produzione letteraria di natura squisitamente politica. Questa mancanza, figlia della netta preferenza degli intellettuali ragusei per le ricostruzioni storico-cronachistiche a discapito delle riflessioni di filosofia politica, è stata tuttavia superata attingendo contenuti dal ricco serbatoio della letteratura storico-moraleggiante che da sempre ha connotato la temperie culturale di Ragusa. Una volta accettate questa peculiarità – la cui più evidente conseguenza è il costante tono apologetico e in taluni casi panegiristico delle opere – si è dimostrato come la mancanza di corpora specializzati in filosofia politica sia stata compensata dagli intellettuali di Dubrovnik con la riattualizzazione del passato mitico della città nei generi della pastorale, dell'epica e del dramma. Come vedremo, i due poeti principali del versante croato del presente studio, Ivan Gundulić (1558-1638) e Junije Palmotić (1607-1657), sfruttano la grande duttilità del mito di fondazione raguseo per celebrare all'interno delle loro opere drammatiche e tragicomiche le ragioni politiche che hanno contribuito a rendere unica la piccola città di Ragusa quali, ad esempio, la sua indipendenza, la natura ibrida del proprio governo e il monopolio politico-culturale dell'aristocrazia. In questo modo, le opere di Gundulić e Palmotić vengono in un certo senso a sostituire i testi politici tanto cari alla tradizione culturale veneziana.

Nel corso del Seicento – secolo principale del presente studio – il mito di fondazione sia a Venezia sia a Ragusa è stato utilizzato dagli intellettuali come punto di partenza per comporre testi che alimentano l'autorappresentazione mitica dell'*establishment* cittadino. Una volta chiarita la natura, la funzione politica e le ricadute letterarie di alcuni mitologemi quali la libertà, la fondazione troiana-attiliana per Venezia, epidauria slavo-romana per Ragusa, e la componente religiosa espressa rispettivamente da San Marco e San Biagio, si è deciso di mettere in comunicazione opere di autori nella maggior parte dei casi veneziani (o che comunque hanno contribuito a celebrare la Serenissima) quali Cesare Cremonini (1550-1631), Francesco Contarini (fine XVI- prima metà del XVII secolo), Giulio Strozzi (1583-1652) e Belmonte Cagnoli (1565-1639), con la produzione letteraria cinquecentesca di Marin Držić (1508-1567) e quella seicentesca di Ivan Gundulić e Junije Palmotić, evidenziandone tanto i punti di contatto quanto le rispettive novità.

⁵ Pietro Venturelli, *La costituzione mista e il "mito" di Venezia nel Rinascimento. Alcune considerazioni sugli scritti etico-politici di Donato Giannotti e di Gasparo Contarini*, in *Studi di storia della cultura. Sibi suis amicisque*, D. Felice (a cura di), Bologna, CLUEB, 2012, p. 135-182.

L'obiettivo di questo studio è investigare come nella Venezia e nella Dubrovnik di fine Cinquecento e inizio Seicento il governo patrizio sia stato in grado di autorappresentarsi e di autolegittimarsi, facendo ricorso a una serie di strategie comunicative strettamente legate a discorsi di identità collettiva, tipici di quella leggenda eziologica che è il mito di fondazione. Per poter meglio comprendere la ricca portata politica dei testi è stato necessario l'utilizzo di una vasta gamma di fonti: dalle cronache storiografiche, alle opere letterarie, dai dispacci diplomatici all'analisi dei rituali civici e delle produzioni artistiche, dal cui studio è emersa l'esistenza di un modello narrativo dell'identità collettiva sovrapponibile fra le due Repubbliche.

La ricchezza della produzione letteraria sorta attorno al mito di fondazione veneziano durante tutta l'esistenza della Serenissima ha rappresentato un perfetto punto di partenza per la realizzazione di questo studio. Il caso di Venezia, in cui numerose sono le testimonianze tanto politiche quanto letterarie che celebrano l'unicità della città, è stato inteso come il modello di riferimento per analizzare i processi di autonarrazione e automitizzazione che sono stati poi riutilizzati anche dalla classe aristocratica ragusea. L'analisi dei testi letterari veneziani ha portato alla luce quanto forte fosse la volontà della classe aristocratica di servirsi della letteratura per celebrare e legittimare tanto la propria posizione al vertice della piramide sociale cittadina quanto l'unicità della città, rappresentata come libera e benestante proprio grazie all'operato del patriziato.

La conoscenza dei mitologemi di Venezia ha richiesto lo studio di un arco cronologico vasto, che è risultato tuttavia necessario per poter comprendere come, nel corso del Seicento, la società veneziana, all'indomani della battaglia di Lepanto, abbia riattualizzato e riqualficato la narrazione attorno al proprio mito di fondazione. L'analisi di questo lungo periodo ha messo in luce come il governo patrizio abbia sapientemente modificato la sua autorappresentazione in base alle varie esigenze politiche che si sono susseguite nel corso dei secoli, permettendoci di intendere la narrazione attorno al mito di fondazione veneziano come un vero e proprio ritratto di gruppo della sola classe nobiliare. Infatti, attraverso l'uso della cronachistica, i patrizi fecero proprie le immagini della storia della Repubblica e, partendo da esse, diedero forma a una propria identità di classe, celebrata poi nei componimenti pastorali ed epici, al fine di mostrare alla cittadinanza non nobile il loro potere e la loro importanza nelle dinamiche sociali, politiche ed economiche della città. I mitologemi veneziani servirono quindi a legittimare e celebrare un *establishment* che si identificava con la

Repubblica stessa e che, grazie al suo sapiente operato, perpetuava l'idea di Venezia come la terra in cui alberga la libertà: un tema che, forse più degli altri, ebbe una straordinaria fortuna.⁶

In particolare, i miti e le narrazioni presi in esame (il concetto di libertà, le origini troiane/attiliane e il ruolo di San Marco) divennero l'argomento principale per tutti quegli intellettuali che decisero di comporre opere letterarie (qui analizzate relativamente ai generi pastorale, epico e drammatico) in lode di Venezia. Come vedremo, l'esaltazione dei consueti miti della Dominante non venne utilizzata solo per eternizzare la memoria mitica della Repubblica, ma, al contempo, fissò nel panorama letterario cittadino il nome dell'autore che li aveva celebrati. L'encomio di Venezia, quindi, rappresentò non tanto un obbligo quanto un privilegio che venne dato dalla Repubblica ai suoi letterati.

Partendo da questo assunto, si è rivelato utile fornire una contestualizzazione di taglio teorico che consenta al lettore di potersi muovere agilmente nell'analisi dei testi presi in considerazione. Si è quindi deciso di dare forma a un discorso di più ampio respiro che, per quanto riguarda il dramma pastorale, partisse dalla natura politica della produzione tragicomica cinquecentesca – legata, come noto, ai contesti prettamente signorili – per giungere alla sua riattualizzazione nelle repubbliche di Venezia e di Dubrovnik. Per il genere epico si è scelto di fornire un quadro riassuntivo, ma il più possibile esaustivo, di quelle che nel corso del primo Seicento rappresentarono le istanze narrative dell'epica barocca, creando un dialogo tra la teoria letteraria e le finalità encomiastiche dell'epica post-tassiana nel corso dell'evoluzione del genere, al fine di comprendere in che modo i miti di fondazione intersecarono questa tradizione testuale.

L'ampio spettro cronologico attraverso cui si è guardato al caso veneziano è stato adottato anche per la realtà ragusea. La seconda metà del quattordicesimo secolo è stata scelta come punto di partenza per l'analisi delle componenti principali del mito fondativo di Dubrovnik, in quanto è in questo momento che Ragusa postulò la sua formale indipendenza dal regno ungherese, e consolidò la formazione del governo patrizio cittadino. In tale arco temporale, infatti, si assiste tanto alla cristallizzazione della conformazione statale cittadina quanto alla sedimentazione della retorica autorappresentativa e automitizzante della classe aristocratica. Inoltre, è proprio tra la seconda metà del Trecento e la prima metà del Seicento che Ragusa conobbe il suo periodo di massimo splendore economico, politico e culturale, sapientemente salvaguardato dalla classe patrizia attraverso una politica estera costantemente

⁶ Cfr. Matteo Casini, *Fra città-stato e Stato regionale: riflessioni politiche sulla Repubblica di Venezia in età moderna*, in «Studi Veneziani», 2002, XLIV, pp. 15-36.

giocata sul compromesso prima con gli ungheresi e poi, a partire dal 1526, con gli ottomani. Attraverso la ricostruzione del passato classico di Dubrovnik e della discendenza della classe patrizia è stato possibile comprendere in che modo e con quali finalità politiche siano stati riattivati alcuni mitologemi quali la libertà, la fondazione epidauria-slava-romana e la figura di San Biagio da parte dell'aristocrazia. Infatti, così come avviene a Venezia, il patriziato si servì della narrazione sulle origini per poter legittimare e glorificare tanto l'indipendenza e l'adesione alla fede cattolica della città sin dalla sua fondazione, quanto la propria posizione al vertice della piramide sociale e governativa ragusea.

Sebbene il Seicento sia un secolo in cui si accentua la grande disparità tra il «rigoglio operativo di Ragusa» e «la discontinuità della rimanente Dalmazia»,⁷ in cui sembra che nei maggiori centri di Spalato, Lesina e Zara si assista solo a qualche sporadica fiammata letteraria, per lo più legata a una lirica prevalentemente devota o didattica, la produzione poetica ragusea di questo secolo non ha goduto dei favori della critica italiana di primo Novecento. In particolare, a declassare la letteratura di Dubrovnik (e della Croazia in generale) a semplice copia della vicina esperienza italiana fu la dura definizione che Arturo Cronia diede in merito nell'ormai lontano 1956. Cronia, infatti, nella *Storia della letteratura serbo-croata*, definì la *Dubravka*, rappresentata nel 1627 da Ivan Gundulić, come «un pezzo che potremmo definire da sagra»,⁸ e non sorprende quindi la completa assenza di una traduzione del testo in lingua italiana.⁹ Tale mancanza riguarda anche il dramma *Pavlimir* di Junije Palmotić, che viene velocemente liquidato dal critico italiano come «una nuova raguseide, ma svagata e smorta». ¹⁰ Segue la descrizione tutt'altro che generosa dello stesso autore seicentesco, rappresentato come un poeta privo di fantasia, di inventiva e di *vis* drammatica e, come se non bastasse, incapace di assimilare le fonti di ispirazione.¹¹ Per Cronia è solo merito della stretta vicinanza geografica tra le due sponde adriatiche se, ad esempio, la Croazia ha conosciuto il Rinascimento, il Barocco e la Controriforma:¹²

⁷ Cfr. Arturo Cronia, *Il Seicento nella letteratura serbo-croata di Dalmazia. La catarsi nell'atmosfera della controriforma*, Padova, Zanocco, 1947, p. 53. Per maggiori informazioni sulle acquisizioni critiche e la documentazione raccolta sulle influenze italiane nella letteratura dalmata si rimanda a *Storia della letteratura dalmata italiana*, Giorgio Baroni (a cura di), Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2022.

⁸ Arturo Cronia, *Storia della letteratura serbo-croata*, Milano, Nuova Accademia, 1956, p. 74.

⁹ Oggi è possibile leggere il testo, per coloro i quali non siano pratici nella lingua croata, nella traduzione inglese realizzata da Ned Goy. Cfr. Ned Goy, *Dubravka: a pastoral play in 3 acts*, Bristol, British Croatian Society, 1976.

¹⁰ Ivi, p. 78.

¹¹ Ivi, p. 79.

¹² Valnea Del Bianco, *L'approccio di Arturo Cronia alla letteratura croata*, in *Arturo Cronia: l'eredità di un maestro a cinquant'anni dalla scomparsa. Atti del Convegno di Studi (Padova, 20-21 novembre 2017)*, Rosanna Benacchio e Monica Fin (a cura di), Padova, Esedra, 2019, p. 82.

aprimmo la via della civiltà, gettammo le basi della loro religione, temprammo lo spirito ed il gusto, offrimmo a profusione tesori d'arte e di scienze [...]. È merito nostro, tutto nostro, se una parte di questi Slavi già nel '400 e nel '500 riuscì ad affermarsi in una letteratura che ancor oggi abbaglia slavologi e slavofoli. Nessun altro gruppo di Slavi può vantare in quell'epoca tale fiorita letteraria in lingua nazionale.¹³

Per lo studioso italiano, dunque, sembra non esserci nessuna novità nella letteratura croata sin dalle sue origini. Questa letteratura ha la sola peculiarità di essere stata scritta in una lingua diversa dall'italiano, ma dall'Italia ha ereditato tutti i suoi modelli, forme e contenuti. Il pesante giudizio lasciato da Cronia nelle sue opere è il frutto non tanto di un'avversione a priori verso la cultura croata, ma – e questo va sottolineato – è in primo luogo il risultato di fattori extra-letterari, legati in particolare a quell'infausta pagina della storia contemporanea che ha caratterizzato l'Istria e la Dalmazia nel secondo dopoguerra. Nato a Zara, quando la città faceva ancora parte dell'Impero Austro-Ungarico, Cronia vive a cavaliere tra la dominazione asburgica e italiana della Dalmazia. Il grande risentimento per le note vicende storiche dell'ex-Jugoslavia, che comportano la perdita della terra natia, ha un ruolo evidente nella convinzione, postulata in ogni opera, della forte italianità della penisola dalmata, la quale (ad avvisarci è lo stesso Cronia) diventa una vera e propria ossessione, tanto che egli definisce come la sua religione.¹⁴

Non sorprende quindi se molti specialisti croati non seguono il cammino intrapreso da Cronia.¹⁵ In particolare, ad essere maggiormente criticate sono sia l'idea che non ci sia un'indipendenza culturale croata, sia la visione di una matrice italiana, la quale appare agli occhi degli studiosi croati anacronistica da un punto di vista storico-letterario, in quanto, come nota Mirko Tomasović, «già alla fine del XIX secolo simili posizioni nell'osservare i cosiddetti “influssi” reciproci erano state corrette dalla prospettiva comparatistica moderna».¹⁶ Lasciando sullo sfondo la lunga *querelle* scaturita dal perentorio giudizio croniano,

¹³ Arturo Cronia, *La lingua e la cultura italiana nei paesi slavi*, in «Rivista della società nazionale Dante Alighieri», 1935, XLV, 4-5, p. 63.

¹⁴ Arturo Cronia, *L'italianità della Dalmazia. Aspetti linguistici, letterari, culturali*, Milano, 1942, p. 3. Sulla biografia dello studioso si rimanda a Valnea Delbianco, *Talijanski kroatist Arturo Cronia* [Arturo Cronia: il croatista italiano], Split, Književni krug, 2004.

¹⁵ Di particolare importanza è il saggio di Mirko Tomasović, *Un pretenzioso pasticcio*, in «Colloquia Maruliana», 2011, XX, pp. 349-366.

¹⁶ Ivi, p. 354.

che comunque ha rappresentato una prima fase critica nella realizzazione di questo studio, si è deciso di intendere quelle che Cronia chiama «goffe copie, compilazioni grottesche e contraffazioni di singole opere»¹⁷ come dei testi dotati di una propria dignità letteraria. Per quanto caratterizzati da numerosi debiti contratti con la tradizione italiana, che costituisce senza ombra di dubbio un modello a cui ispirarsi (in tutta Europa e non solo nella seicentesca Croazia), al contempo questi testi vengono arricchiti di una serie di elementi e narrazioni che sono tipici del mondo slavo. Decostruire la visione croniana dalle sue fondamenta, ad esempio, ha permesso di intendere il *Pavlimir* di Palmotić non come un testo privo di brillantezza e originalità, ma come un'opera che si inserisce di diritto nella tradizione europea del dramma patrio e che si fa addirittura portavoce di un immaginario mitico tipico della sola temperie ragusea. La peculiarità di questo immaginario basterebbe, da sola, a liberare *Pavlimir* dall'ombra nella quale è stato ingiustamente confinato.

La ricchezza dei motivi contenuti all'interno dei testi ragusei presi in esame ha reso possibile comprendere la forte valenza politica che si cela nei boschi pastorali della *Dubravka* gondoliana e nella nascente Ragusa del dramma palmottiano, consentendo così una rilettura degli stessi attraverso dei criteri che non siano solo quelli letterari, adottati, ad esempio, da Cronia. È proprio nella componente politica, nel ricorso ad un proprio retroterra culturale, nella ripresa e nel riadattamento del modello italiano che si manifesta senza soluzione di continuità la grande portata innovativa della letteratura ragusea di primo Seicento. Si tratta, infatti, di un momento che ha segnato profondamente la cultura non solo di Ragusa, ma anche dell'odierna Croazia, la quale sia a Gundulić sia a Palmotić tributa i medesimi onori che la letteratura italiana concede a Torquato Tasso e a Giovan Battista Marino.

2. Riletture politiche della letteratura ragusea seicentesca

Recenti studi hanno dimostrato come la letteratura ragusea, in particolare quella seicentesca, si faccia portavoce di un chiaro messaggio politico.¹⁸ La produzione culturale di questo secolo rappresenta la cartina di tornasole della situazione politica in cui versa non solo la città di Ragusa, ma, più in generale, l'intera popolazione degli slavi meridionali. In

¹⁷ Arturo Cronia, *L'enigma del glagolismo in Dalmazia dalle origini all'epoca del presente*, Zara, tipografia E. de Schonfeld, 1922, p. 81.

¹⁸ Si veda per esempio Dunja Fališevac, *Dubrovnik otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književno i kulturi* [Dubrovnik è una città aperta e chiusa. Studi sulla letteratura e la cultura ragusea], Zagreb, Naklada, Ljevak, 2007.

particolare, uno dei temi più presenti, per la chiara vicinanza geografica e non solo, è il rapporto con l'ingombrante Impero ottomano. A cavallo tra il XVII e il XVIII secolo si assiste alla fioritura di numerosi testi in cui si affronta il conflitto slavo-turco, i quali vedono nell'*Osman*, celebre opera epica di Ivan Gundulić, un modello di riferimento a cui potersi ispirare nei contenuti e nella forma, per sottolineare da un lato il rimpianto per la disgregazione slava e dall'altro la celebrazione di Dubrovnik come una (se non l'unica) città slava che, in virtù tanto del suo passato mitico quanto della ricchezza culturale, è in grado di poter racchiudere in sé tutte le spinte identitarie e indipendentiste della popolazione slava del sud. Se Gundulić nell'*Osman* riversa le aspettative di una possibile liberazione dal giogo ottomano sul regno di Ladislao IV di Polonia (1595-1648) – ciò accade in seguito alla vittoria polacca nella battaglia di Chochim (1621), combattuta contro le truppe del sultano Osman II – gli altri poeti, coevi e successivi a Gundulić, si ispirano al modello celebrativo gondoliano e lo plasmano sulla figura di diversi sovrani. Si tratta di figure sempre legate al mondo slavo, quali ad esempio Ivan Sobieski per Petar Kanavelović (1637-1719) e Pietro il Grande per Ignjat Gradić (1655-1728) e Stjepo Rusić (1687-1770)¹⁹, che nel panorama letterario raguseo di questo periodo assurgono a personaggi chiave nella lotta contro gli ottomani e nella possibile creazione del tanto desiderato regno degli slavi.²⁰

È in questo specifico contesto politico-culturale animato dalla forte volontà di affrancarsi dall'Impero ottomano, dove l'identità slava (meridionale) inizia a essere percepita come un'esigenza narrativa, che si inserisce la politicizzazione della letteratura ragusea e si manifestano le prime avvisaglie del movimento politico dell'illirismo. In particolare, la mancanza di un vero e proprio stato moderno croato spinse il governo patrizio raguseo a ricercare degli strumenti ideologici per affermare la propria legittimità. La produzione

¹⁹ Petar Kanavelović, *Ivanu Sobieski kralu polačkomu osloboditelu Bečka* [Ivan Sobieski re dei liberatori polacchi di Vienna], Dubrovnik, Martecchini, 1850; Ignjat Gradić, *Plam sjeverski, to jes pjevanje u hvalu moskovskoga veličanstva* [Fiamma nordica, un canto in lode al monarca moscovita], 1710, Stjepo Rusić, *Petar Aleksiović aliti petnes zlamjenja djela i časti Petra Prvoga cara samodrška rusinskoga* [Petar Aleksiović, ovvero quindici miracolose e gloriose imprese di Pietro il Grande imperatore e autocrate di Russia], 1717. I testi di Gradić e Rusić vennero pubblicati per la prima volta nel 1865. Cfr. Vikentij Makušev, *Materialy dlja istorii snošenij Rossii s Raguzskoj Republikoj. Iz istorii unešenij raguzskoj respubliki* [Materiali per la storia della Russia e della Repubblica di Dubrovnik. Dalla storia della Repubblica di Dubrovnik], Moskva, V universitetskoj tipografii, 1865. Sulla fortuna di Pietro il Grande nella letteratura ragusea si rimanda a Sofia Zani, *Pietro il Grande e la Repubblica di Ragusa. Un idillio breve e intenso: la storia incontra la letteratura*, in *Nei territori della Slavistica. Percorsi e intersezioni. Scritti per Danilo Cavaion*, Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati (a cura di), Padova, Unipress, 2006, pp. 443-461.

²⁰ È durante il XVII secolo che inizia muoversi quel sentimento di unità politica e culturale dei popoli slavo-meridionali che verrà sistematizzato nel corso della prima metà dell'Ottocento dallo scrittore e politico croato Ljudevit Gaj (1809-1872). Nel 1835, Gaj pubblicò per la prima volta il termine *Illirismo* sul settimanale *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska* (Stella mattutina croata, slavonica e dalmata), il quale venne presto utilizzato anche in ambito politico in risposta alle politiche sempre più autocratiche dell'imperatore Giuseppe II d'Asburgo.

letteraria, composta da poeti per lo più appartenenti alla stessa classe nobiliare, si rivelò perfettamente atta allo scopo. Le prime spinte verso un tipo di Illirismo in senso moderno, che, come fa notare Zrinka Blažević, «can be described as a discursive product of the South Slavic branch of the *res publica literaria*»,²¹ impegnarono gli intellettuali nella costruzione simbolica di entità nazionali distinte, le quali si autodescrissero e autolegittimarono attraverso quella pratica retorica che Julia Kristeva e Fredric Jameson, all'inizio degli Ottanta del Novecento, hanno definito con il termine «ideologema».²² Tale termine descrive una qualità extra/inter/intra testuale di un testo in grado di veicolare una particolare ideologia, utilizzando tutti gli elementi e le esigenze più rappresentative di una determinata cultura (ad esempio, la lingua comune e, in questo caso, anche la volontà d'indipendenza), al fine di riprodurre e trasmettere non solo l'identità collettiva e nazionale di un determinato popolo o etnia, ma, al contempo, di alimentare a più riprese il capitale simbolico e culturale dell'identità narrativa di una nazione.²³

Per quanto concerne il caso di Ragusa, l'ideologema illirico può essere scomposto in *topoi*, i quali rimandano principalmente a delle micronarrazioni legate ad un'origine comune del popolo slavo meridionale, all'unità linguistica, all'estensione territoriale e, soprattutto, alla celebrazione delle qualità eccezionali della nazione illirico/slava, che si materializzano nella presenza, ad esempio, di eroi e santi nazionali, quali Pavlimir e San Biagio. L'ideologema illirico, in epoca moderna, assume una forte connotazione politica, al punto che può essere interpretato come un complesso paradigma ideologico adattato a vari usi. Una delle sue principali funzioni è la mobilitazione patriottica della popolazione slava – nel caso di Ragusa meridionale – in nome della gloriosa nazione illirica. In tal modo, l'Illirismo moderno è per lo più una narrazione utopica volta a costruire uno stato sovraregionale che risulta unificato culturalmente, linguisticamente e ideologicamente: una nazione che, nella mente degli intellettuali ragusei, deve ricalcare la tradizione politica dell'antico Impero romano durante la reggenza degli imperatori illirici (268-284 d.C.).²⁴

²¹ Zrinka Blažević, *Intedermi-Nation: Narrative Identity and Symbolic Politics in the Early Modern Illyrism*, in *Whose Love of Which Country. Composite States, National Histories and Patriotic Discourses in Early Modern Central Europe*, Balázs Trencsényi e Márton Zászkaliczky (a cura di), Leiden-Boston, Brill, 2010, p. 207.

²² Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 36-63; Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1981, pp. 101-103; Mikhail Bakhtin, *The dialogic imagination*, Texas, University of Texas, 1981.

²³ Blažević, *Intedermi-Nation*, p. 206.

²⁴ Ivi, pp. 211-212.

Le prime articolazioni dell'ideologia illirica apparvero tuttavia in area dalmata nel XVI secolo, dove la pubblicazione delle opere del poeta e storiografo di Šibenik Juraj Šižgorić (1444-1509) e del domenicano dell'isola di Hvar Vinko Pribojević (fine XV secolo- 1532) rappresentarono per il raguseo Mauro Orbini un modello a cui ispirarsi per la realizzazione del *Regno degli Slavi*, pubblicato a Pesaro nel 1601.²⁵ I due poeti dalmati gettarono le basi per la celebrazione delle virtù nazionali dominanti della virtuale nazione slava meridionale, quali la gloria militare e la capacità intellettuale, che divennero concetti fondamentali nell'opera composta da Orbini. Tuttavia il *Regno degli Slavi* – un testo di grande importanza, che influenzò anche la produzione letteraria di Gundulić e di Palmotić – presenta al suo interno una visione più complessa e articolata dell'Illirismo rispetto ai testi di Šižgorić e di Pribojević, in quanto sintetizza la tradizione dalmata precedente con modelli discorsivi della storiografia colta europea contemporanea. Sebbene alcune delle tesi di Orbini siano del tutto irrealistiche, come l'idea che la maggior parte dei popoli (dall'Inghilterra all'India) siano di origine slava, le riflessioni su Dubrovnik come epicentro simbolico del movimento illirico seicentesco hanno invece notevole pregnanza sul piano critico, e saranno valorizzate come tali anche in questo studio. Nel *Regno degli Slavi* la città viene descritta come il faro che illuminerà il popolo slavo meridionale e che guiderà il suo cammino verso l'unione tanto desiderata, divenendo così un modello politico, culturale e civile per tutti gli slavi del sud.

La scelta di Ragusa come città di riferimento nella costruzione di un grande stato sovranazionale, in cui, va precisato, l'unica fede ammessa è quella cattolica, ha un preciso significato politico, promosso dal governo aristocratico cittadino. L'unità confessionale seicentesca, delineata nella sua natura in seguito alla Controriforma, divenne uno dei cardini dell'Illirismo, le cui teorie si fecero promotrici nello specifico di due obiettivi fondamentali: la cristianizzazione degli infedeli e la conversione degli scismatici. Nell'Europa sudorientale dei secoli XVI e XVII queste tendenze si tradussero, a livello politico, da un lato nella “crociata” anti-ottomana e, dall'altro, nella conversione degli ortodossi. All'interno di questo progetto, Dubrovnik svolse la funzione di centro di irradiazione della cultura cattolica controriformata, ed estese il suo raggio a tutti i Balcani meridionali.

La Santa Sede era ben conscia del ruolo di cerniera tra Occidente e Oriente della città di Ragusa. Dubrovnik occupava tale posizione dal 1526, anno in cui il governo patrizio firmò

²⁵ Juraj Šižgorić, *O smještaju Ilirije i grada Šebenika* [Sul territorio dell'Iliria e la città di Šibenik], Šibenik, Muzej grada Šibenika, 1981; Vinko Pribojević, *O podrijetlu i slavi Slavena* [Sulle origini e gli aspetti politici degli Slavi], Zagabria, Golden marketing, 1997.

la sua definitiva sudditanza alla Sublime Porta. Il pagamento di un tributo annuo garantì piena autonomia confessionale, politica e culturale alla città, la quale, sebbene suddita del sultanato, fu libera di poter intrattenere rapporti politico-commerciali con le grandi potenze cattoliche del periodo quali, ad esempio, il Papato e il regno di Spagna. Ad alimentare il desiderio della Curia romana di poter creare un'unica ecumene cattolica fu l'appoggio della maggior parte della classe dirigente ragusea, la quale dichiarò a più riprese il proprio sostegno all'idea che la Repubblica partecipasse alla spedizione militare, guidata dalle grandi monarchie cattoliche e dalla Santa Sede, per liberare i Balcani dalla dominazione ottomana.

La letteratura di questi anni divenne quindi lo specchio e lo scrigno dei desideri della classe aristocratica ragusea, che affidò alle opere letterarie le istanze identitarie che coinvolgevano l'intero contesto balcanico meridionale. I poeti ragusei del XVII secolo scelsero come *setting* delle proprie opere degli spazi storici ben delineati, cioè dei territori con precisi contorni storico-politici come, ad esempio, Dubrovnik, l'Ungheria, la Bosnia, la Polonia e l'Impero ottomano. Come recenti studi hanno dimostrato, tali spazi non rappresentarono uno sfondo neutro per gli eventi drammatici narrati, ma divennero un elemento importante nella costruzione tanto narrativa quanto identitaria della collettività ragusea, la quale, in accordo con l'ideologema illirico, sperava nella realizzazione di una grande stato degli Slavi del sud sotto la guida del governo aristocratico cittadino.²⁶ In particolare, i testi drammaturgici di Gundulić e di Palmotić sono quelli in cui si registra una maggior presenza di questi luoghi, che vengono utilizzati per poter rappresentare e articolare le esigenze narrative dell'identità slava meridionale. Non sorprende quindi la riscoperta soprattutto di Palmotić nel corso del XIX secolo, come dimostra la prefazione all'edizione critica di *Pavlimir* di Ivan Milčetić pubblicata nel 1890, in cui il critico si domanda: «Tko ne zna u nas za Palmotića? [Chi di noi non conosce Palmotić?].»²⁷

Non si trattava di una domanda retorica. Come sottolinea Ivana Brković, per molti secoli si è attribuita una scarsa considerazione alle opere palmottiane, che a lungo sono state ritenute prive di originalità; una qualità che, per esempio, non è mai stata messa in discussione per la produzione gondoliana. Tuttavia, la grande portata politico-identitaria presente nella drammaturgia palmottiana spinse gli intellettuali croati tra la fine del XIX e l'inizio del XX

²⁶ Ivana Brković, *Političko i sveto. Identitet prostora i prostori identiteta u Dubrovačkoj Književnosti 17. Stoljeća* [Politico e sacro. Identità spaziale e spazi identitari nella letteratura di Dubrovnik del XVII secolo], Zagabria-Dubrovnik, HAZU [Hrvatska Akademija Znanosti i Umjetnosti zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku], 2018, pp. 129-166.

²⁷ Ivi, p. 130.

secolo a riabilitare il nome del poeta e ad ammetterlo nel novero dei grandi autori della letteratura croata, al pari del coevo Gundulić o dello spalatino Marko Marulić (1450-1524).²⁸ Gli spazi storico-identitari presenti nelle opere palmottiane, così come in quelle gondoliane, sottendono da un lato un preciso programma celebrativo della classe patrizia, la quale nel prodotto letterario (pastorale, epico e drammatico) trova un veicolo ideale per la rappresentazione della sua automitizzazione; dall'altro, attraverso la celebrazione del patriziato e delle sue qualità, questi luoghi mettono in evidenza la natura esclusiva di Dubrovnik, la cui particolare immagine viene restituita dai poeti attraverso l'identificazione della città come uno spazio dai confini multipli, una cerniera tra Oriente e Occidente e, cosa ancora più importante nelle dinamiche politiche seicentesche, come l'unica realtà in grado di poter svolgere un ruolo di mediatrice tra l'ecumene cattolica e la sua controparte musulmana. L'insieme di tutti questi elementi politici, etici, letterari e culturali nascosti nelle pieghe di un linguaggio barocco – il quale rivela sin dalle prime battute il debito che le opere letterarie hanno contratto con la produzione italiana – non passò inosservato agli occhi della critica croata che, nel pieno del fermento antiasburgico della seconda metà del XIX secolo, cercò dei modelli letterari da poter prendere come riferimento per la creazione di una propria identità nazionale e indipendente.

Non sorprende, quindi, se anche le scelte operate da questo studio ricadono sulle opere gondoliane e palmottiane, le quali, come si è già accennato, tratteggiano l'immagine di Dubrovnik come uno spazio di armonia e benessere (*Dubravka*), in cui vige un determinato ordine sociale guidato dalla giusta e saggia classe aristocratica, e, al contempo, prendono in considerazione tanto lo spazio slavo (*Pavlimir*) quanto la sua realtà conflittuale a causa dei costanti conflitti religiosi tra cristiani e musulmani (*Osman*). Il dualismo di fondo presente sia nella produzione di Gundulić sia in quella di Palmotić vede contrapporsi da un lato realtà slave quali la Polonia, l'Ungheria, la Bosnia delle origini e Dubrovnik, connotate da qualità positive come l'adesione alla fede cristiana, e dall'altro l'Impero ottomano e Venezia, rappresentate invece, rispettivamente, come realtà blasfeme o cupide di potere. Per i poeti ragusei del XVII secolo la creazione di una comunità slava meridionale, il forte sentimento patriottico nei confronti di tale comunità, la celebrazione tanto della fede cattolica quanto della lingua comune divengono così un fertile argomento letterario, con il preciso scopo di

²⁸ Ivi, p. 132.

incorporare queste caratteristiche identitarie nello spazio di Dubrovnik, facendo di quest'ultima la gemma più preziosa all'interno della corona del popolo slavo meridionale.

Alla luce di quanto sin qui accennato, la letteratura ragusea del XVII secolo divenne la perfetta cassa di risonanza per tutte le narrazioni identitarie degli slavi del sud, al punto che venne presa come modello di riferimento nella realizzazione del movimento illirico nella seconda metà del XIX secolo. Va da sé che l'esigenza d'indipendenza del mondo slavo meridionale non si esaurì con la sola esperienza ragusea secentesca, ma, partendo da quanto venne postulato all'interno delle opere di Gundulić e di Palmotić, fu riattivata e riqualificata in base alle nuove esigenze che la popolazione (nello specifico, croata) necessitava in quegli anni. Il nemico verso cui si rivolse l'attenzione non fu più l'Impero ottomano, il quale nel corso del XIX secolo aveva affievolito la sua presa sul contesto balcanico, ma divenne l'Impero Asburgico, che, in seguito al Congresso di Vienna del 1814, ottenne il controllo del Regno di Dalmazia e della città di Ragusa. Fu sotto l'impero di Francesco Giuseppe I d'Austria (1830-1916) che la popolazione croata riscoprì alcuni temi, soprattutto quello della libertà (*sloboda*, con un termine chiave di cui si chiarirà più oltre la valenza ideologica), presenti all'interno della produzione letteraria ragusea di Gundulić e Palmotić. I due poeti divennero un perfetto punto di partenza per sottolineare la libertà originaria della popolazione croata da qualsiasi tipo di dominazione straniera, e per rimettere in scena l'immaginario mitico secentesco.

In questo studio si è tentato di considerare la letteratura seicentesca ragusea privandola dei filtri ideologici con cui è stata letta sia dalla critica ottocentesca croata sia dagli studi novecenteschi. È soprattutto una lettura comparata con la produzione veneziana a rivelare i veri significati della letteratura ragusea del XVII, svelando da un lato i debiti contratti da Gundulić e Palmotić con Tasso e Marino, e dall'altro, invece, le modalità con cui queste opere riattivano e risemantizzano le narrazioni legate al mondo slavo meridionale.

Nota sui criteri di trascrizione

I testi per cui non esistono edizioni moderne, come *Gli Intermedi realizzati nella Finta Fiammetta* (1601) di Francesco Contarini, *Il Nascimento di Venezia* (1617) di Cesare Cremonini (capitolo 2), *La Venezia Edificata* (1624) di Giulio Strozzi e tutti i componimenti in lode agli eroi di Lepanto (capitolo 3), verranno trascritti con criteri semiconservativi. Si provvederà a rendere conforme all'uso moderno accenti e apostrofi; a introdurre l'accento semantico; a eliminare qualsiasi *b* etimologica e paraetimologiche conseguentemente a trasformare secondo l'uso moderno i digrammi *ch*, *ph*, *th*, *rh*; a trasformare il nesso *ti* o *titi* seguito da vocale in *z*; a conservare il nesso *ci* seguito da vocale; a conservare le geminazioni o scempiature improprie dialettali e in genere tutte quelle differenti dall'uso moderno; ad abbassare le maiuscole tranne che in nomi propri dei popoli, personificazioni e antonomasie; a conservare la grafia distinta delle preposizioni articolate quando presenti nell'originale (*a i*; *ne la*; *da i*); a conservare tutte le altre grafie analitiche (*già mai*, *in vano*; *però che*); a separare qualora si trovi nel testo la scrittura unita priva di raddoppiamento fonosintattico (*perochè* > *però che*); ad ammodernare l'interpunzione, eliminando la virgola prima delle *e*; a trasformare la *u* in *v*; a separare le scritture antiche unverbate (*co'figli* > *co' figli*; *contempra* > *con tempra*; *rinovatinascimenti* > *rinovati nascimenti*). Inoltre, si procederà a trasformare *et*>*e* davanti a consonante; a mantenere *et*>*et* davanti a vocale.

1. Il mito di fondazione

1.1. La manipolazione delle origini

Studiare i miti di fondazione di una città o di una nazione significa dover scendere a patti con il groviglio di cerimoniali e narrazioni che caratterizzano una tradizione nella maggior parte dei casi inventata. La natura di questa tradizione, ammantata di forte valore simbolico e rituale, si compone di elementi tratti, laddove è possibile, da un passato sapientemente selezionato²⁹ e che di fatto complicano notevolmente il lavoro dello storico nella ricerca di una loro possibile origine. A tali difficoltà si aggiunge un ulteriore problema dettato dal fatto che in questo tipo di tradizione il ricorso, ad esempio, al racconto mitico e alla sua ritualità presuppone un processo continuo di manipolazione di una o più narrazioni, grazie alla quale l'*establishment* dominante attribuisce un significato tanto al suo status sociale quanto alla sua condizione politica in un determinato periodo storico.

Eppure, la fascinazione verso le origini ha da sempre spinto gli studiosi, gli storici, i sociologi e gli antropologi, ciascuno a suo modo, a dedicare ampio spazio nelle loro pubblicazioni allo studio di questo fenomeno narrativo.³⁰ In particolare, ad attrarre maggiormente l'attenzione è stata la valenza politica che tali miti hanno assunto nel corso dei secoli, la quale ha di fatto modificato la percezione stessa del racconto mitico, portandolo da un piano puramente finzionale a uno sistematizzato, dotato sia di una propria autonomia scientifica sia di conoscenze specifiche e specializzazioni. Partendo da queste essenziali premesse, si cercherà all'interno dei prossimi paragrafi (1.1, 1.2 e 1.3) sia di spiegare la valenza

²⁹ Eric J. Hobsbawm, Terence Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 2002, p. 3.

³⁰ Tra i lavori in questione spiccano per le prime conclusioni politiche Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, Manfred Fuhrmann (a cura di), Monaco, Wilhelm Fink Verlag, 1971; Id., *Work on Myth*, Cambridge, MA: MIT Press, 1985; Henry Tudor, *Political Myth*, Londra, Macmillan, 1972; Roland Barthes, *Mythologies*, New York, Hill and Wang, 1972; Ernst Cassirer, *The Myth of the State*, New Haven, CT: Yale University Press, 1973. Particolarmente utili per l'indagine affrontata sono Zygmunt Bauman, *In Search of Politics*, Cambridge, Polity Press, 1999; Antony D. Smith, *Myths and Memories of the Nation*, Londra, Routledge, 1999; Bo Stråh, *Myth and Memory in the Construction of Community*, Bruxelles, Peter Lang, 2000; Giovanni Leghissa, *Mito, dogma e genesi del moderno in Hans Blumenberg*, in *Il futuro del mito*, Hans Blumenberg (a cura di), Milano, Medusa, 2002; Chiara Bottici, *A Philosophy of Political Myth*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

politica e sociale del mito fondativo sia di analizzare con quali modalità questo tipo di narrazione sia stato utilizzato dalla classe aristocratica veneziana e ragusea nel corso del Seicento. In aggiunta, occorre sottolineare che, dei numerosi mitologemi sorti attorno alla fondazione di Venezia e di Dubrovnik, verranno presi in esame solo alcuni casi, per la loro presenza all'interno dei tre generi pastorale, epico e drammatico, alla cui analisi si dedicheranno i prossimi due capitoli (2 e 3).

Lo stretto legame che intercorre tra la fondazione di una città e la sua narrazione mitica venne già preso in considerazione da Tito Livio, il quale, nella *prefatio* all'*Ab Urbe Condita*, esprime così il suo pensiero attorno ai miti che avvolgevano la fondazione di Roma:

I racconti tradizionali che si riferiscono ai tempi precedenti la fondazione o la futura fondazione dell'Urbe, conformi più alle favole poetiche che a una rigorosa documentazione storica, io non intendo né confermarli né confutarli.³¹

Livio, dunque, era conscio che la narrazione sull'origine e sulla fondazione di Roma – avvenuta in una temporalità troppo lontana rispetto agli anni in cui lo storico scrisse l'opera e di cui, soprattutto, poche fonti rimasero dopo l'incendio della città da parte dei Galli nel 390 a.C. – non poteva offrire quella veridicità e attendibilità che solo la storiografia garantiva. Tuttavia, come egli stesso dichiara, nell'opera tali miti non vengono neppure confutati, complici delle evidenti «opportunità ideologiche o addirittura necessità politiche che [...] entravano in gioco nella determinazione di un passato mitico di Roma».³² In virtù di tali ragioni, lo storico romano continua:

Si può ben accordare agli antichi questa licenza di nobilitare le origini della città mescolando l'umano con il divino; e se v'è un popolo cui si deve consentire di divinizzare le proprie origini e di attribuirne la causa prima agli déi, il popolo romano ha tale gloria militare che, quando esso vanta soprattutto Marte come padre suo e del suo fondatore, le genti accettano di buon animo questa sua debolezza così come ne accettano il dominio.³³

³¹ Tito Livio, *Storia di Roma. Dalla sua fondazione*, Milano, BUR, 2021, I, *Prefazione*, pp. 225.

³² Maurizio Bettini, *Vale la pena di studiare i Miti? Tra Grecia, Roma e Melanesia*, in *Miti di Città*, Maurizio Bettini, Maurizio Boldrini, Omar Calabrese e Gabriella Piccinni (a cura di), Siena, Salviati & Baruffi, 2010, p. 26.

³³ Livio, *Storia di Roma*, p. 227.

Le parole di Livio evidenziano come i racconti mitici, quando legati alla fondazione della città, non siano solo giustificabili, ma assumano anche una valenza identitaria, vera o presunta. Il ricorso al dio Marte come padre del fondatore di Roma è sì inverosimile, ma, al contempo, se interpretato in una prospettiva diversa da quella dell'analisi storica, si riempie di significati identitari legati alla gloria militare dei romani e alla sottomissione (volontaria e non) dei popoli vinti all'Impero. Il mito diventa così uno strumento narrativo troppo efficace per essere rinnegato e relegato in una posizione subalterna alla storia, in quanto è proprio da e in esso che si sostanzia non solo la specifica identità romana come popolo guerriero, ma, nello stesso tempo, si giustifica e legittima la creazione dell'Impero. Una volta accreditata la versione che i romani discendessero direttamente da Marte, a Livio spettava di risolvere un ulteriore problema delicato, poiché riguardava direttamente Augusto.

Sulla nascita della città di Alba Longa, fondata secondo la tradizione dai discendenti di Enea, circolavano all'epoca dello storico romano due versioni: da un lato si credeva che a fondarla fosse stato Ascanio, figlio di Enea e di Lavinia, e dall'altro si narrava che fosse stato Iulo, anch'egli figlio di Enea, ma avuto dalla prima moglie troiana Creusa. L'accettazione di una delle due versioni rappresentava una questione non priva di importanza a livello politico, in quanto dal fondatore di Alba Longa sarebbe discesa la dinastia reale fino a Numitore, dalla cui figlia Rea Silvia sarebbe nato Romolo, fondatore di Roma. Come è noto, Augusto, data la parentela per parte materna con Cesare, si richiamava ad Enea proprio in virtù della discendenza della dinastia Giulio Claudia da Iulo, portando, in tal modo, ad avallare la versione secondo cui fosse stato proprio quest'ultimo a fondare Alba Longa. In questo caso, il racconto mitico serviva non tanto a legittimare l'identità del popolo romano, ma quella del suo sovrano e, dunque, la scelta tra una delle due varianti poteva rafforzare o indebolire tanto le ascendenze quanto le pretese imperiali di Augusto.³⁴

A distanza di secoli, l'utilizzo di un selezionato passato mitico non subisce grandi mutazioni rispetto alle dinamiche avvenute a Roma, ma, anzi, rimane ancora alla base della formazione di identità collettive o individuali. In particolare, per tutta l'età moderna furono vitali le narrazioni circa le origini di uno specifico gruppo sociale o di istituzioni, le quali vennero avallate anche dal ritrovamento di altrettanti oggetti materiali: dai regalia dei monarchi alle tombe di qualche eroe fondatore sino alla riscoperta di rovine romane, che

³⁴ Bettini, *Vale la pena di studiare i Miti?*, p. 27.

assicurarono a determinate città una specifica identità collettiva. La moda di creare una narrazione che enfatizzasse la gloria, l'antichità e la discendenza mitica tanto della città quanto di chi la governava coinvolse tutta l'Europa moderna: da Enrico VII Tudor, che affermava di discendere direttamente da Re Artù, agli Asburgo, che rivendicavano come eroici avi Ercole e Giasone. La genealogia di Carlo V venne ricondotta addirittura ad Adamo tramite Noè e Osiride.³⁵

La narrazione mitizzata delle origini non era prerogativa delle sole casate reali, ma era un fenomeno su larga scala che interessava in particolar modo la nobiltà europea. Uno dei casi più noti fu sicuramente quello della Francia di fine Cinquecento, dove la creazione di tradizioni circa l'origine dell'aristocrazia serviva per affermare una netta distinzione tra la nobiltà e il resto della popolazione. Infatti, i nobili vantavano una discendenza dai Franchi, popolo germanico che aveva instaurato il regno in Francia a partire dal IV secolo, a differenza del terzo stato che, invece, secondo quanto riferito dal giurista francese di metà Cinquecento François Hotman, si sarebbe originato dai Galli, sottomessi poi al regno dei Franchi.³⁶ Questa rivendicazione di superiorità tra le varie classi sociali venne ulteriormente confermata dall'idea secondo cui l'aristocrazia discendeva da Jafet, figlio di Noè, al contrario dei popolani che avevano come capostipite Cam. A questa narrazione se ne aggiunse un'altra, che riconduceva l'origine della popolazione non nobile ai servi di Noè o, in taluni casi, a Caino: «La noblesse est issue d'Abel et des enfants de Noè, les plébéins de Caïn et des serviteurs de Noé sortis de l'arche».³⁷

Il mito, quindi, era funzionale a creare una gerarchizzazione e legittimazione della struttura piramidale francese d'*ancien régime*, sottolineando sia una distanza tra le varie membra che componevano il corpo sociale sia l'impossibilità di mobilità tra classi, proprio perché ritenute diverse per natura e origine. Qualcosa di simile accadde anche nella vicina Baviera,

³⁵ Per quanto concerne l'utilizzo del mito di fondazione in chiave politica si rimanda a Peter Burke, *Foundation Myths and Collective Identities in Early Modern Europe*, in *Europe and the Other and Europe as the Other*, Bo Stråth (a cura di), Bruxelles, Peter Lang, 2000, p. 114; Roberto Bizzocchi, *Genealogie incredibili: scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 1995. Inoltre, per completezza sul tema si rimanda a Frank Borhardt, *German Antiquity in Renaissance Myth*, Baltimora, John Hopkins University Press, 1971, p. 105; Colette Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985, p. 63.

³⁶ François Hotman, *Franco-Gallia, or the account of the Ancient Free State of France*, London, BiblioBazaar, 2007, pp. 20-29.

³⁷ Per ulteriori informazioni in merito si rimanda a Stanislaw Cynarski, *The Shape of Sarmatian Ideology in Poland*, in «Acta Poloniae Historica», 19, 1968, pp. 5-17; Arlette Jouanna *Ordre Social*, Paris, Hachette, 1978, p. 68, Ead., *Mythes d'origine et ordre social dans les "Recherches de la France"*, in «Estienne Pasquier», Paris, 1991, pp. 105-120. Per la citazione di Jean de Saulx-Tavannes cfr. André Devyver, *Le sang épuré, les préjugés de race chez les gentilshommes français de l'Ancien Régime, 1560-1720*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1973, p.177.

dove allo stesso modo il ceto aristocratico sfruttò il canale delle genealogie noachiche per sancire il proprio prestigio.

Gli *Annales Boiorum* di Johannes Turmair, composti tra il 1519 e il 1521, ma pubblicati postumi solo nel 1554, affrontano per la prima volta la questione delle origini nella storiografia bavarese. Turmair, conosciuto come Aventino, dalla città natale di Abensberg, fu membro della comunità protestante di Regensburg e scrisse gli *Annales* come storico ufficiale del ducato di Baviera. Riprendendo il modello liviano, Aventino compose un libro altamente erudito in cui, come dichiara lo stesso l'autore, volle raccogliere il testimone dello storico romano e, come quest'ultimo prima di lui, offrire un fondamento di verità a quelle *fabulae* altrimenti relegate al mondo della verisimiglianza. L'autore tedesco rivela sin da subito una certa sofferenza verso la storiografia medievale, la quale, a detta sua, fu incapace persino di nominare correttamente il popolo dei Boii (i primi abitanti della Baviera), avendolo erroneamente confuso con quello degli Armeni. Secondo quanto riportato da Aventino, fu Noè ad inviare Tuisco, progenitore delle tribù germaniche e nominato già da Tacito nel *De origine et situ Germanorum*, in Europa, assegnandgli «il territorio compreso tra i fiumi Reno e Don».³⁸ Dal figlio Manno si originò una linea regia: «l'ultimo re di Germania elencato da Beroso è Alamanno soprannominato Ercole, primo fondatore dei Boii [...]. A costui vengono attribuiti più figli: Norico, il primogenito, Unno, Elvezio», una discendenza che culminava con «Boio l'ultimo nato»,³⁹ e fu proprio quest'ultimo, secondo Aventino, il fondatore della Baviera e della Boemia. All'interno del lungo percorso attorno alle origini dei popoli e della città, l'autore si sofferma anche sulla genealogia della casata Scheyern Wittelsbach, duchi di Baviera, la cui reggenza in questi luoghi è attestata sin dagli antichi storiografi.

La connessione tra nobiltà e origine noachica non si limitò ai soli casi francesi e bavaresi, ma venne estesa a tutta l'area germanica, come si ricava dal trattato *De Gentium*

³⁸ Johannes Turmair, *Ioannis Aventini Viri Cl. Annalium Boiorum sive Veteris Germaniae libri VII. In quibus non solum Boariae sive Bavariae Regionum, Urbium, Fluminum, et Sylvarum, sed etiam Germanicae veteris descriptio Chorographica populorum, religionis, legum, constitutionum et morum, ut et Herorum, Ducum, et Regum veterum et recentiorum Germaniae, bellorum et rerum gestarum, migrationum et expeditionum historia adeo luculenta et fidelissima habetur, ut non tam Bavariae quam totius Germaniae Chronicon dici mereatur*, Francfurti, impressis Ludovici Regis, 1627, p. 6. («Quicquid intra Rhenum et Tanaim amnes continentur, eidem adsignat»).

³⁹ Ivi, p. 13 («Postremus regum Germaniae, quos Berosus enumerat, est Alamanus cognomento Hercules, conditor primus Boiorum [...] Eidem complures adsignantur liberi. Noricus primo genitus, Hunnus, Helvetius, Boius minimus natu»)

aliquot migrationibus pubblicato nel 1557 di Volfango Lazio.⁴⁰ Lazio, medico cattolico viennese che lavorò come storico alla corte di Ferdinando I d'Asburgo,⁴¹ fu uno dei più fervidi sostenitori della «continuità dell'identità nazionale del suo popolo contro ogni influsso latino».⁴² Se nella parte iniziale del trattato Lazio dedicò ampio spazio alla figura sopra citata di Tuisco, qui definito come «primus author» dei Germani, che «gli stranieri chiamano Tuischi o Tedeschi»,⁴³ nella parte centrale del libro l'autore prese in esame ognuna delle genti che componevano la nazione tedesca (i quali avevano come capostipite Tuisco), inserendo dopo la loro descrizione anche una genealogia delle famiglie nobili. Queste vennero fatte discendere dai capi delle genti antiche che si insediarono nei rispettivi paesi. Anche nel Rinascimento svedese del Cinquecento, Johannes Magnus, vescovo di Uppsala, ripercorse la discendenza noachica nella storia dei re della Gothia, in cui ampio spazio venne lasciato alla creazione di una linea genealogica dei regnanti fino a Jafet, mitico figlio di Noè.⁴⁴ Nell'Inghilterra dei Tudor furono composte diverse opere attorno alla genealogia regia, le quali presero due direzioni: da un lato, anche in questo caso, vi furono testi che promuovevano una discendenza noachica della popolazione inglese; dall'altro l'interesse si concentrò sulla fondazione della Britannia da parte di Bruto di Troia, che in alcune versioni del mito è descritto come un discendente di Enea, in quanto figlio di Silvio, e fa risalire la sua genealogia fino a Cam, figlio di Noè.⁴⁵ Questa doppia narrazione perdurò almeno fino agli Stuart, quando, dopo che venne incoronato Giacomo I, il parroco George Owen Harry redasse una genealogia del passato britannico e dei sovrani britannici in 73 pagine, che fu assunta come riferimento nei secoli successivi, e che sancì che «lineal we descent from Noah».⁴⁶

⁴⁰ Volfango Lazio, *De Gentium aliquot migrationibus, sedibus fixis, reliquiis, linguarumque initijs et immutationibus ac dialectis, libri XII*, Basilae, per Ioannem Oporinum, 1557.

⁴¹ Nel suo trattato, Lazio fu anche un grande sostenitore della discendenza germanica degli Asburgo contro una loro origine romana. cfr. Lazio, *De Gentium*, pp. 19-27.

⁴² Bizzocchi, *Genealogie incredibili*, p. 45.

⁴³ Ivi, p. 17.

⁴⁴ Bizzocchi, *Genealogie incredibili*, p. 47. Per ulteriori informazioni sul lavoro di Magnus si rimanda a Sydney Anglo, *The British history in Early Tudor Propaganda*, in «Bulletin of John Rylands Library», 1961, vol. 44, pp. 46-48, dove l'autore descrive in appendice il testo del vescovo svedese.

⁴⁵ *Historia Brittonum*, (trad. da) J.A. Giles, *Six Old English Chronicles*, London, Henry G. Bohn, 1848, pp. 7-11. Esiste anche un'altra versione che riferisce invece che Bruto fosse il pronipote di Numa Pompilio, figlio di Adcanio, e discendente non da Cam, ma dal fratello Jafet.

⁴⁶ George Owen Harry, *The Genealogy of the High and Mighty Monarch, James, by the Grace of God, King of Great Brittain*, London, imprinted by Simon Stafford, for Tomas Salisbury, 1604. Per un ulteriore inquadramento dell'opera si veda Daniel Robert Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England. Erudition, Ideology, and «the Light of Truth» from the Accession of James I to the Civil War*, Toronto, University Press, 1990, p. 63.

Le opere di Aventino, Lazio e Harry rappresentano un piccolo esempio non solo della grande sinergia che si venne a creare tra gli umanisti e la classe dominante (gli Asburgo, i duchi di Baviera, i Tudor prima e gli Stuart poi) nel corso dell'epoca moderna, ma palesano anche l'aspirazione di creare una storia universale degli uomini attraverso la realizzazione di un'immensa genealogia.

Queste opere genealogiche, stampate in numerosi volumi dall'alto contenuto erudito e in cui si rintracciano talvolta metodologie e intenti tipici dell'indagine storiografica "veritiera", non furono esenti da dure critiche, come quelle mosse dallo storico italiano Girolamo Tiraboschi nel 1789 quando compose le sue *Riflessioni su gli scrittori genealogici*.⁴⁷ Tiraboschi, infatti, riteneva che «non v'ha forse ramo di Storia, che sia tanto ingombro di favole e d'imposture, quanto quelle delle Genealogie. La vanità di chi ne ordina la compilazione, e l'interesse di chi si accinge a formarla, ne sono le ordinarie sorgenti».⁴⁸ Il contesto e il motivo per cui queste opere, dal sapore enciclopedico, vennero commissionate non trovano però spazio nella riflessione di Tiraboschi. Occorre invece cercare di capire a quale tipo di velleità, con quale scopo e a quale strategia di mantenimento del potere servirono queste lunghissime genealogie. Una risposta a questi interrogativi si trova in alcune consuetudini culturali e pratiche legislative di età moderna, che prevedevano sistemi rigidi per attestare la nobiltà dei casati: prove del lignaggio andavano portate all'attenzione di ufficiali regi e membri di ordini cavallereschi, consentendo al nobile richiedente di ottenere sia delle ammissioni agli ordini sia una legittimazione regia del suo statuto aristocratico. Tuttavia, esisteva una distinzione tra queste due commissioni: da un lato la monarchia, sottoponendo «l'orgoglio del sangue al vaglio di un'indagine burocratica»,⁴⁹ subordinava i nobili al suo controllo, perché gli aristocratici erano definiti tali proprio grazie al sigillo regio che attestava la loro estrazione; dall'altro, gli ordini adottavano un'attitudine volta principalmente all'esclusivismo, che manifestava apertamente l'idea che il privilegio goduto dai nobili avesse un fondamento storico autonomo e non legittimato dall'autorità regia. In entrambi i casi, davanti al sovrano o agli ordini, gli aristocratici dovevano presentare delle prove documentarie che certificassero la loro discendenza e fu proprio per far fronte a questa esigenza che si diffuse la pratica delle ricostruzioni genealogiche, le quali, nonostante non

⁴⁷ Girolamo Tiraboschi, *Riflessioni su gli scrittori genealogici*, Padova, stamperia del Seminario appresso Tommaso Bettinelli, 1789.

⁴⁸ Ivi, p. 3.

⁴⁹ Bizzocchi, *Genealogie incredibili*, pp. 78-79.

poggiassero su comprovate basi storiche, assicuravano quella patente identitaria che consentiva ai nobili di distinguersi sia dal resto della popolazione sia all'interno della stessa classe aristocratica.⁵⁰

Il problema delle origini interessava dunque da vicino il ceto aristocratico, che per secoli si servì di studiosi di *antiquitates* per ricostruire la propria galleria di antenati. L'interconnessione tra potere principesco, aristocrazia e genealogia non aveva a che vedere solamente con le questioni familiari, ma si riferiva anche a un discorso di più ampio respiro che prendeva in considerazione l'origine della nazione o di una città. Le due realtà, familiare e cittadina-nazionale, non rappresentavano due narrazioni disgiunte, ma, al contrario, condividevano gli obiettivi di legittimare da un lato la supremazia di una specifica classe sociale e di un particolare casato, e dall'altro di saldarla nella storia di un particolare territorio, che da queste stesse narrazioni traeva prestigio.

Al netto di quanto sin qui precisato, il mito di fondazione può essere dunque inteso come una leggenda eziologica, ovvero una narrazione che affronta «le cause remote di un processo che porta fino al presente»⁵¹ e che stabilisce un principio di discendenza della città nello spazio e nel tempo. Queste narrazioni, di fatto, stabiliscono uno stretto legame tra la storia e il mito; due ambiti concorrono a fornire una spiegazione per il presente (conformazione politica e sociale) e, parallelamente, a creare un'identità collettiva e, in taluni casi, individuale.⁵² Il risultato è quindi la composizione di una narrazione che, sebbene si faccia portavoce del carattere elastico e inesatto della verità (è inverosimile attribuire una veridicità sia alle genealogie sia miti di fondazione), riguarda comunque la condotta umana, attribuendo a uno specifico gruppo di persone delle credenze (prive di inter-comprensione tra le varie comunità) che cementificano le relazioni dei soggetti appartenenti alla medesima società.⁵³ In tal modo, il mito di fondazione contribuisce alla formazione di un sentire

⁵⁰ Claudio Donati, *L'idea di nobiltà in Italia: secoli XIV-XVIII*, Roma, Laterza, 1995, pp. 93-197.

⁵¹ Omar Calabrese, *La storia simbolica delle origini. Il mito e la fondazione delle culture*, in *Miti di città*, Maurizio Bettini, Maurizio Boldrini, Omar Calabrese e Gabriella Piccinni (a cura di), Siena, Salviati & Baruffi, 2010, p. 76. Per maggiori approfondimenti sul mito e la sua natura eziologica si vedano: Dario Sabbatucci, *Il mito, il rito e la storia*, Roma, Bulzoni, 1978; Krzysztof Pomian, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984; Id., *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999.

⁵² Chris Lorenz, *Drawing the Line: "Scientific History" Between Myth-Making and Myth-Breaking*, in *Narrating the Nation: Representation in History, Media and Arts*, Stefan Berger, Linas Eriksonas and Andrew Mycock (a cura di), Oxford, Berghan, 2008, pp. 35-55; William McNeill, *Mythistory, or truth, Myth, History and Historians*, in «The American Historical Review», 1986, vol. 91, n. 1, pp. 1-10; Josep Mali, *Mythistory. The Making of a Modern Historiography*, Chicago, Chicago University Press, 2003.

⁵³ Stefan Berger, *On the Rule of Myths and History in the Construction of National Identity in Modern Europe*, in «European History Quarterly», 2009, vol. 39, pp. 497-498.

comune, grazie al quale gli individui agiscono insieme, dando un senso e un significato alla propria vita e collocandosi in una posizione specifica all'interno del tessuto sociale.⁵⁴ Allo stesso tempo, tuttavia, queste ricostruzioni genealogiche concorrono a creare distanze, interne ed esterne alla comunità: legittimano diseguaglianze tra l'*establishment* dominante e il resto della popolazione e stabiliscono differenze tra lo statuto identitario unico della comunità nella sua totalità (città o nazione) che la distingue dagli "altri", attribuendo in tal modo uno specifico significato simbolico e sacro a tutte quelle pratiche sociali che compongono il rituale civico di quella determinata società.

Una delle conseguenze più impattanti legate a questo tipo di ricostruzioni furono le derive razziali. Il tema della razza iniziò a farsi strada nella trattazione genealogica sia delle famiglie sia delle città a partire dal Medioevo, quando la rivendicazione del principio di purezza da parte dei governi delle varie città europee venne ricondotto alla figura di Noè. La tradizione delle narrazioni noachiche (che non si limitava ai soli modelli qui presi in analisi) giunse anche in Italia, dove diverse realtà cittadine rivendicarono la presenza dell'antenato massimo del genere umano all'interno delle proprie mura.⁵⁵ Ad esempio, il mito fondativo della città di Cortona vanta una discendenza da Crano, figlio di Noè, il quale avrebbe trascorso circa trent'anni in città a partire da 108 anni dopo il diluvio. Anche a Milano, accanto alle note narrazioni attorno a Belleso, principe gallo e mitico fondatore della città, circolava una seconda versione del mito di fondazione, ricostruito dal frate Paolo Moriggia nel corso del Cinquecento.⁵⁶ Stando a quanto riportato dal gesuita, Milano venne fondata 35 anni dopo il diluvio e 2900 anni prima di Cristo da Tubai, figlio di Jafet e, dunque, nipote di Noè:

Non starò a raccontare le generazioni particolari de i figliuoli, né de i nepoti di Giafet, ma solo dirò, come vogliono molti scrittori e annali antichi, che parlano della fondazione di Milano, che questa nobile e antica città avesse principio da Tubal figliuolo di Giafet, di Noè figliuolo: il quale

⁵⁴ McNeill, *Mythstory or Truth, Myth, History and Historians*, p. 3.

⁵⁵ Calabrese, *La storia simbolica delle origini*, p. 76.

⁵⁶ Paolo Moriggia, *Historia dell'antichità di Milano, diuisa in quattro libri, del r.p.f. Paolo Moriggia milanese, dell'Ordine de' Giesuati di san Girolamo. Nella quale si racconta breuemente, et con bell'ordine da quante nationi questa città è stata signoreggiata, dal principio della sua fondatione sino l'anno presente MDXCI. Et chi primieramente diede il battesimo a' Milanesi, col numero de gli arcivescovi, santi, chiese, monasterij, discipline, case pie, & scuole. Con l'antichità, e nobiltà di molte famiglie, et huomini illustri, così nell'armi, come nelle lettere, et altre professioni; insieme con altre cose degne di memoria, auenute non solo in questa città, ma anco in diuerse parti del mondo, di tempo, in tempo*, Venezia, Guerra, 1592.

dopo il diluvio venne di Scitia e pigliò tutto quel paese che giace fra l'Adda e Tecino, e il Po, fiumi nominatissimi e tra il lago Maggiore e il lago di Como fino all'Alpi che confinano con Grigioni e Svizzeri.⁵⁷

Altre città come Reggio Calabria e Ferrara, insieme a Milano e Cortona, sostenevano di essere state fondate da un discendente di Noè: la prima da Aschenez, circa 2000 anni prima di Cristo, e la seconda da Ferrato (Ferat) figlio di Cam.⁵⁸ Fiesole, dalla cui distruzione si originò Firenze, ebbe come fondatore Attalante (Atlante), discendente di quinta generazione da Jafet. Giunto in Toscana, Attalante, seguendo il consiglio di un astrologo, scelse il colle fiesolano per edificare la prima città di Europa e decise di cingerla con possenti mura, le quali ne sancirono l'indipendenza fino alla sua caduta sotto il dominio romano.⁵⁹ Nel corso del Cinquecento, la ripresa della discendenza noachica e, con essa, del concetto di purezza della razza riguardò non solo le famiglie, le istituzioni, le città e le nazioni, ma, su una scala più vasta, anche l'intero continente europeo. In particolare, il richiamo a Noè serviva per creare una distanza e una gerarchizzazione tra i vari continenti, dove un ruolo chiave venne giocato dai tre figli Jafet, Sem e Cam. Sebbene, a quest'altezza cronologica, non si potesse di certo parlare di un'unione sovranazionale di stampo europeista, la storia dei tre figli di Noè legittimava e alimentava le distinzioni tra i tre continenti: Jafet era l'antenato degli europei, Sem degli asiatici e Cam, punito per una trasgressione e confinato in Africa, degli africani, attribuendo così a questi popoli una posizione subalterna rispetto a quella europea.⁶⁰

Accanto alla ricerca di una discendenza noachica da parte di diverse famiglie, città e nazioni vi era un altro modello di fondazione, pensato, questa volta, non sulla purezza della razza e sulla ricostruzione di una genealogia verticale con i progenitori del genere umano, ma sull'intreccio e sull'integrazione di culture e tradizioni diverse tra loro. L'esempio più evidente

⁵⁷ Ivi, p. 2.

⁵⁸ Leandro Alberti, *Descrittione di tutta l'Italia e isole a essa pertinenti*, Venezia, Porta, 1581. Su Ferrara cfr. anche Gasparo Sardi, *Libro delle Storie Ferraresi*, Ferrara, Francesco Rossi, 1556.

⁵⁹ Attalante ebbe tre figli: Italo che rimase a Fiesole, e che insieme alla sua progenie divennero signori d'Italia; Sicano che si recò a popolare la Sicilia, diventandone poi re e, infine, Dardano che viaggiò fino alla Frigia dove i suoi discendenti avrebbero fondato Troia. In tal modo, il mito fiesolano e quello troiano appaiono strettamente legati. Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, Giuseppe Porta (a cura di), Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1990, I, cap. VIII, pp. 13-14; Anna Benvenuti, *Secondo che raccontano le storie: il mito delle origini cittadine nella Firenze comunale*, in *Il senso della storia nella cultura medievale italiana (110-1350)*, Pistoia, Centro italiano di studi di storia e d'arte, 1995, pp. 205-252.

⁶⁰ Burke, *Foundation Myths and Collective Identities in Early Modern Europe*, p. 118. Per ulteriori approfondimenti si vedano: Luisa Passerini, *Il mito d'Europa: radici antiche per nuovi simboli*, Firenze, Giunti, 2002; Denis Hay, *Europe: The Emergence of an Idea*, Edimburgo, University Press, 1957.

di questa retorica fu sicuramente la narrazione attorno alla fondazione di Roma, la quale stabiliva una base polietnica della società romana, all'interno della quale, come riportato da Livio, si tramandava ai posteri anche la sua origine troiana. Come è noto, Enea, profugo troiano unitosi in moglie con la nobile latina Lavinia, generò la stirpe italica nelle cui vene scorreva sangue troiano e latino. Partendo proprio da questa stirpe, si produssero diverse narrazioni circa l'origine di una famiglia o di una città, dove il ricorso ad un eroe del mondo classico come Enea aveva la funzione di nobilitare tanto la città quanto la classe dirigente che la governava. La leggenda eziologica di stampo troiano divenne quindi uno strumento di propaganda politica per legittimare la posizione sociale della classe dominante, la quale, soprattutto nel periodo rinascimentale, chiese a più riprese ai letterati di comporre opere in cui venisse ricostruita la propria discendenza da diversi eroi legati in qualche modo alla città di Troia.⁶¹

Il ricorso alla leggenda troiana come elemento connotante del mito di fondazione di una determinata città era funzionale a sancire un prestigio analogo a quello di Roma.⁶² Tuttavia, il paragone con Roma era chiaramente frutto di una manipolazione storica che, come avvenne a Padova, servì per confermare e avallare una tradizione già ben consolidata.

Il mito fondativo di Padova prevedeva che la città fosse stata fondata dal mitico eroe troiano Antenore,⁶³ giunto in Italia al seguito di Enea e stabilitosi, insieme agli Enei, nei territori sottratti agli Euganei, come riportava anche Virgilio nel libro I dell'*Eneide*:

Antenore poté, sfuggito agli Achivi,
penetrare sicuro nei golfi illirici e nei più interni
regni dei Liburni, e oltrepassare la fonte del Timavo,
di dove per nove bocche con vasto fragore fluisce

⁶¹ Fabio Stok, *I poeti di Federico da Montefeltro*, in *Acta Conventus Neo-Latini Vindobonensis*, Astrid Steiner-Weber e Franz Römer (a cura di), Brill, Leida, 2018, v. 16, pp. 102-125; Valentina Prosperi, *Omero sconfitto. Ricerche sul mito di Troia dall'Antichità al Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

⁶² Sui miti di fondazione di Roma nel Rinascimento si rimanda a Philip Jacks, *The Antiquarian and the Myth of Antiquity. The Origins of Rome in the Renaissance Thought*, Cambridge- New-York, Cambridge University Press, 1993.

⁶³ Tra le testimonianze antiche relative al mito fondativo padovano si segnala l'opera seicentesca di Lorenzo Pignoria, *L'origine di Padova*, Padova, Pietro Tozzi, 1625. Pignoria riferisce che la figura di Antenore e la sua storia vennero analizzate anche da Vincenzo Contarini, il quale compose un'*Antenore* che tuttavia, come riporta anche Marco Foscarini, non conobbe mai le stampe. Cfr. Marco Foscarini, *Della Letteratura Veneziana libri VII*, Padova, Stamperia del Seminario, 1752, vol. IV, p. 371 e nota 109. Inoltre, per una disamina ulteriore del mito di fondazione padovano si segnala Lorenzo Braccisi, *La leggenda di Antenore. Dalla Troade al Veneto*, Venezia, Marsilio, 1997.

una dirotta marea, e allaga i campi con flutto scrosciante.
Qui tuttavia fondò la città di Padova, e le sedi
dei Teucri, e diede nome alla gente e appese le armi
troiane, e ora riposa composto in tranquilla pace.⁶⁴

Livio, nativo di Padova, aggiunse un tassello in più rispetto a quanto detto da Virgilio, che consentì nel corso del Medioevo di consolidare e, soprattutto, riaffermare una stretta discendenza della città con Troia: «E infatti Troia viene chiamato il luogo in cui essi primariamente sbarcarono, e troiano è detto quindi il territorio; a tutta quanta la gente, invece, fu dato il nome di Veneti».⁶⁵ Il ritrovamento di una cassa nel 1274, recante la scritta «Regis Antenoris Memoria», all'interno della quale vennero rinvenuti due vasi colmi di monete d'oro, una spada e uno scheletro di un uomo, fu interpretato dalla comunità padovana come la prova tangibile di quanto narrato da Livio. A sancire che tale scheletro fosse riconducibile ad Antenore fu l'umanista Lovato Lovati, che compose un distico in maiuscola gotica sulla pietra del sarcofago (situato ancora oggi nell'edicola della piazza dedicata all'eroe troiano), «Inclitus Ant(h)enor patriamo vox nisa quietem / Transtulit huc Enetum Dardanidumq(ue) fugas / Expluit Euganeos, Patavina(m) condidit urbem, / Quem Tenet hic umili ma(r)more cesa domus».⁶⁶ Tale reperto archeologico stabiliva un ponte con il passato mitico della città e, cosa ancora più importante, garantiva una stabilità e una legittimazione alla costruzione di un'identità condivisa. Essa venne ancora di più consolidata nel 1320 con il ritrovamento di una lapide recante la scritta T. LIVIUS, e, successivamente, nel 1413, quando furono scoperte le ossa dello storico conservate in un sepolcro posto non lontano dal luogo in cui venne rinvenuta la lapide. Questa scoperta mise ulteriormente in risalto la figura dell'illustre cittadino, il quale, attraverso la sua autorialità, garantiva uno statuto di verità alla narrazione mitica della città, corroborando lo stretto legame tra l'eroe fondatore e la città, poiché Livio era «il principale testimone della tradizione che legava le origini di Padova ad Antenore, la cui tomba era stata effettivamente scoperta, e la presenza della tomba dello storico garantiva

⁶⁴ Virgilio, *Eneide*, Ettore Paratore (a cura di) e Luca Canali (trad. di), Milano, Mondadori, 1989, p. 23. Per Livio (*Storia di Roma*, I, 1) Antenore era a capo degli Eneti: «Antenore, con un gran gruppo di Eneti, i quali cacciati dalla Paflagonia in seguito a una rivoluzione e perduto il loro re Pilemene sotto le mura di Troia, cercavano una sede e un capo, giunse nella più profonda insenatura del mare Adriatico, e che, cacciati gli Euganei, stanziati tra il mare e le Alpi, Eneti e Troiani occuparono quella regione». Cfr. Livio, *Storia di Roma*, p. 229.

⁶⁵ Livio, *Storia di Roma*, p. 229.

⁶⁶ Lisa Sophie Cordes, *Le iscrizioni sulle tombe di Antenore e di Lovato Lovati: una testimonianza del preumanesimo padovano*, Padova, saggio disponibile solo on line, 2007, <http://cem.dissgea.unipd.it/Antenore-Lovato.pdf> [11.10. 2022].

e rafforzava, per così dire, la veridicità dell'intero racconto». ⁶⁷ Anche Venezia, come vedremo nel paragrafo 1.2, vantava una discendenza da Antenore: una narrazione che non solo aveva chiaramente la funzione di nobilitare la discendenza della città, ma, al contempo, rappresentava un grosso problema d'immagine per i veneziani nel confronto agonistico con la vicina Padova.

Come Padova, anche altre città in Italia si fregiavano sia di avere una discendenza diretta con Enea sia di aver dato i natali ad autorevoli autori latini, i quali fungevano da garanti per l'identità cittadina e, soprattutto, per il suo prestigio. A Mantova, ad esempio, per tutto il Trecento, venne situata in Piazza Erbe una scultura in onore di Virgilio, ⁶⁸ forse il suo più illustre cittadino, il quale aveva tramandato ai posteri la narrazione che vedeva Manto, figlia dell'indovino tebano Tiresia, come fondatrice della città. ⁶⁹ La statua venne distrutta da Carlo Malatesta e gettata nel Mincio nel 1397, poiché ritenuta un'espressione del paganesimo demoniaco; tuttavia, grazie alla volontà di Isabella d'Este e dell'umanista Giovanni Gioviano Pontano si promosse l'erezione di una seconda scultura dedicata al poeta nel corso del Quattrocento, di cui oggi abbiamo testimonianza grazie ad un disegno conservato al Louvre e attribuito alla bottega del Mantegna. ⁷⁰ Ancora una volta era il poeta, come nel caso di Padova, a garantire veridicità al racconto attorno alle origini della città. Oltre a Virgilio e Livio, anche Ovidio rappresentava la fonte autorevole per le origini di Sulmona, sua città natale. Il poeta aveva stabilito che la città fosse stata fondata da Solimo, compagno di Enea, consentendo così a Sulmona di poter condividere con Roma un'origine comune. Come a Mantova, a riprova di quanto peso avesse l'autorità di Ovidio nella creazione di una condivisa identità sociale, venne commissionata una statua del poeta nel 1474 da un artista anonimo

⁶⁷ Guido Rebecchi, *Monumenti e identità. La cultura urbana del rinascimento*, in *Miti di città*, Maurizio Bettini, Maurizio Boldrini, Omar Calabrese e Gabriella Piccini (a cura di), Siena, Salviati & Baruffi, 2010, p. 62.

⁶⁸ Arturo Calzona, *I monumenti di Virgilio a Mantova*, in *Tradizione dell'antico nelle letterature e nelle arti d'Occidente: studi in memoria di Maria Bellincioni Scarpit*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 185.

⁶⁹ Guido Vigna, *Storia di Mantova. Da Manto a capitale della cultura*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 15-18.

⁷⁰ Scacciato il Malatesta, i Gonzaga non solo fecero ritorno a Mantova, ma, al contempo, si appropriarono del mito di Virgilio mantovano, come dimostra la presenza dell'epica virgiliana riprodotta nel palazzo ducale nello scalone di Enea o nella Sala di Troia. Per quanto concerne la statua voluta da Isabella d'Este, la quale non venne mai realizzata, la critica si è interrogata sulla paternità dell'opera avanzando due ipotetici nomi, senza tuttavia aver ancora trovato il nome dell'artista a cui fosse stata commissionata l'opera. In particolare, i nomi avanzati sono di due illustri artisti quali Leon Battista Alberti e Andrea Mantegna, del quale si conserva al Louvre un disegno preparatorio della statua. cfr. Ercolano Marani, *Un monumento a Virgilio disegnato da Leon Battista Alberti?*, in *Nel bimillenario della morte di Virgilio*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 133-135; Gianluigi Arcari, *L'immagine di Virgilio a Mantova*, in *Misurare la terra: centuriazione e coloni del mondo romano. Il caso mantovano*, Marinella Pasquinucci, Elisabetta Roffia e Maria Tamassia (a cura di), Modena, Panini, 1984, pp. 194-210.

che fu collocata prima sul Sedile dei Nobili e poi nel palazzo Pretorio, affinché presiedesse «con la propria autorità sulle magistrature civiche».⁷¹

A questa altezza cronologica, la riscoperta di un reperto archeologico (una lapide, un sarcofago o qualsiasi altro oggetto) rappresentava una traccia del passato dal forte valore simbolico, il quale veniva riattivato e, al contempo, riqualificato al fine di creare un'identità collettiva in grado di legittimare la superiorità di una città su un'altra, consentendo così una distinzione tra le stesse basata sulle rispettive origini. Pertanto, statue, epigrafi e altre testimonianze diventavano strumenti con cui potersi interfacciare con il passato, riattivando così una comunicazione diretta con le epoche antiche in grado di rafforzare la veridicità del racconto sulle origini delle città. Il rapporto che si venne a creare con il passato consentì di trasformare non solo le dinamiche politiche tra realtà cittadine e nazionali diverse, ma portò allo sviluppo dell'idea di una gerarchizzazione delle componenti sociali interne ad esse non più legata a virtù individuali, ma basate sul sangue e sulla stirpe. Dunque, le manipolazioni del passato, in relazione alle pratiche sociali considerate tradizionali, «gettano una luce considerevole sul rapporto dell'uomo con il passato [...]. Tutte le tradizioni inventate, infatti, laddove è possibile ricorrono alla storia come legittimazione dell'azione e cemento della coesione di gruppo».⁷²

Nei prossimi paragrafi (1.2 e 1.3), vedremo come città quali Venezia e Dubrovnik sfruttarono appieno queste potenzialità dei miti fondativi per definire una identità collettiva e di classe, ma allo stesso tempo anche come base di un sistema retorico-celebrativo collettivo che traeva ispirazione proprio da quel passato mitico. Le fonti che verranno prese in esame, infatti, risultano tanto una testimonianza del passato mitico della due città, quanto dello sforzo della classe dominante di legittimare la propria posizione sugli altri ceti sociali, in virtù di quelle genealogie che intellettuali e studiosi di antichità furono chiamati a ricostruire.

1.2. La costruzione del mito: Venezia

Come in parte già precisato, la storia di un popolo e, in parallelo, di una città può subire una serie di modifiche nel corso dei secoli attraverso un preciso processo di selezione

⁷¹ Rebecchi, *Monumenti e identità*, p. 63. Per maggiori informazioni sul monumento di Ovidio a Sulmona si rimanda a Giuseppe Papponetti e Adriano Ghisetti Giavarina, *Un'effigie quattrocentesca di Ovidio*, in «Italia medioevale e umanistica», 1986, XXIX, pp. 283-297.

⁷² Hobsbawn, *L'invenzione della tradizione*, p. 4.

del passato, tanto di un individuo quanto dell'intera collettività, in tappe simboliche, le quali non solo vengono preservate nella memoria collettiva, ma, al contempo, fungono da punto di partenza per la costruzione di una narrazione mitica delle origini. Tali racconti, una volta superata la fase dell'oralità e, dunque, messi per iscritto, diventano portatori di una serie di momenti importanti per la formazione di un determinato popolo. Inoltre, questi particolari testi condividono dei tratti comuni quali la presenza di un conflitto, di un eroe o di un'entità altra, nella maggior parte dei casi divina, che simbolicamente preannunciano la formazione del gruppo sociale a cui fanno riferimento e ne stabiliscono la sua identità. Una volta fissata la loro importanza a livello sociale e identitario e scelta una versione, laddove ne siano presenti più d'una, questi racconti vengono ulteriormente rimaneggiati per dare vita a una versione ufficiale e canonica «qui aura pour but de présenter l'idéal de la communauté entière».⁷³

Nei prossimi capitoli si cercherà di mettere in luce alcuni mitologemi che caratterizzano il ben noto mito repubblicano di Venezia attraverso l'utilizzo della ricca tradizione cronachistica veneziana, illustrando le specifiche componenti che hanno contribuito alla realizzazione di una precisa immagine del governo lagunare. In particolare, si evidenzierà come le proiezioni mitologiche della Serenissima siano alla base dell'ideologia tanto della società quanto dei suoi dirigenti, i patrizi, i quali intendono il mito di Venezia come il perfetto strumento di legittimazione e giustificazione del proprio potere.

Il mito di Venezia è infatti «un autoritratto di gruppo»,⁷⁴ principalmente nobiliare, che, come vedremo, gettava le sue radici già a partire dal Medioevo, quando la città sentì l'esigenza di svincolarsi dall'ormai indebolita morsa di una Bisanzio in declino, e che nel corso del Cinquecento, in seguito alla pubblicazione di opere quali il *De magistratibus et republica venetorum* (1543) di Gasparo Contarini o *La Repubblica de' Veneziani* (1540) di Donato Giannotti, ottenne il favore e le adesioni di buona parte della classe dirigente europea del tempo. La fortuna e la longevità del mito repubblicano veneziano, come dimostrano ad esempio le sue riattualizzazioni durante il Ventennio fascista, risiede nella sua ricchezza – le numerose narrazioni e varianti non fanno altro che alimentarlo – e nel fatto che «il suo centro

⁷³ Dorit Raines, *L'invention du mythe aristocratique. L'image de soi du patriciat vénétien au temps de la Sérénissime*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze e Lettere ed Arti, 2006, vol. I, p. 40.

⁷⁴ Si tratta di una qualità che tuttavia non riguarda solo il mito di Venezia, ma, al contempo, tutti i miti di fondazione. Cfr. Alessandro Metlica, *La macchina mitologica della venezianità. Retorica barocca e imperialismo fascista*, in «SigMa», 2021, 5, p. 353.

produttivo, cui tutte le epifanie prodotte rimandano, è intangibile e non verificabile». ⁷⁵ Infatti, è proprio questa sua natura sfuggente, difficilmente comprensibile nella sua interezza, che consente al mito e alla macchina mitografica di sopravvivere anche dopo la caduta della Serenissima nel 1797.

Nella ricca produzione mitologica veneziana si è scelto di prendere in considerazione tre dei grandi temi che caratterizzano il mito repubblicano quali: la libertà, l'origine troiana della città, collegata alla leggenda di Attila, e il culto di San Marco, per la loro ricorsività all'interno dei testi pastorali ed epici, a cui sono dedicati i prossimi capitoli (2 e 3). La centralità di questi mitologemi all'interno della produzione letteraria veneziana tratteggia chiaramente l'immagine che il patriziato lagunare ha elaborato di se stesso nel corso dei secoli, portando sia alla costruzione di un'ideologia patrizia del gruppo dirigente sia contribuendo a favorire la coesione interna della Repubblica, la quale, stando appunto a questa dialettica veneziana, seppe superare il modello statale proposto da Aristotele e Polibio, attraverso il bilanciamento perfetto tra elementi monarchici (il doge), oligarchici (il Senato) e democratici (il Maggior Consiglio).

Come vedremo, infatti, attraverso l'uso delle cronache sulle origini i patrizi veneziani si appropriarono delle immagini della storia della Repubblica per dare forma a una propria identità di classe, con il preciso obiettivo di mostrare alla cittadinanza non nobile il proprio potere e la propria importanza nelle dinamiche sociali, politiche ed economiche della città. I mitologemi veneziani servirono quindi a legittimare e celebrare l'*establishment* dominante, il quale si identificava con la Repubblica stessa e, grazie al suo sapiente operato, perpetuava l'idea di Venezia come «asile de la liberté», ⁷⁶ un tema che, forse più degli altri, ebbe una fortuna duratura. Insieme al tema della libertà originaria di Venezia, il culto di San Marco, le cui spoglie sono conservate in laguna sin dal 828, consentiva alla Repubblica e al suo governo aristocratico di potersi identificare come l'ultimo baluardo della cristianità nel Mediterraneo nonché grande antagonista dell'Impero ottomano. Da questa base leggendaria si costruì il solido equilibrio politico veneziano e la concordia tra le diverse classi che caratterizzavano la cittadinanza lagunare: un'armonia interna delle membra che componevano il corpo sociale nato in seguito alla dedizione della classe gentilizia allo Stato e del popolo ai patrizi.

Il mito repubblicano assicurava quindi la piena legittimità della classe patrizia nell'amministrazione della politica interna ed esterna della Repubblica, stabiliva una

⁷⁵ Ivi, p. 356.

⁷⁶ Raines, *L'invention du mythe aristocratique*, p. 57.

discendenza mitica della città e della sua cittadinanza, e perpetuava l'idea della predestinazione veneziana sul dominio dei mari, sui territori circostanti e sul mantenimento dei valori cristiani. Come si metterà in luce nel capitolo 3, il tema della predestinazione raggiunse la sua più piena realizzazione con la vittoria di Lepanto. In quella occasione il sacrificio dei veneziani, ricordato nei numerosi componimenti letterari che vennero prodotti attraverso la dialettica del martirio, permise a Venezia di potersi definire a pieno titolo come quella *res publica christianissima*, che, sotto le insegne marciante, era pronta a perdere i suoi migliori uomini per la causa cattolica.

1.2.1. La libertà

Che Venezia nacque bizantina nel caos della discesa dei Longobardi in Italia è cosa nota; eppure i veneziani, nel corso del Medioevo, «non avevano le idee chiare sull'origine della loro città».⁷⁷ In particolare, sembravano mal tollerare la subordinazione genealogica all'impero bizantino, tanto da indurre alla creazione di una narrazione che celebrasse un'originaria indipendenza e che non tenesse conto in alcun modo dell'origine umile della città. Tra la fine del X e l'inizio del XI secolo, la necessità di liberarsi dall'ingombrante ombra bizantina portò alla redazione, da parte di Giovanni Diacono, ambasciatore del doge Pietro II Orseolo (991-1008) presso l'imperatore Ottone II,⁷⁸ di una cronaca che assicurò una prima versione stabile del mito dell'origine di Venezia.

Il *Chronicon Venetum* (o *Istoria Veneticorum*) rappresenta il più antico testimone della storiografia veneziana. Si tratta di un testo che abbraccia un arco temporale molto ampio, che inizia dall'invasione longobarda dei territori veneti (569) e si conclude nel 1008. Nonostante sia un'opera in cui non mancano errori cronologici ed elementi leggendari, l'autore narra le vicende che hanno portato alla nascita di Venezia in modo fededeigno, rimanendo nella maggior parte dei casi vicino alla realtà dei fatti. Occorre, infatti, precisare che sull'origine della città circolavano già all'epoca di Diacono diverse versioni, tra le quali una in particolare godette di grande fama al punto da sopravvivere sino ai giorni nostri. Si trattava dell'alquanto improbabile leggenda di Attila (di cui bisognerà ragionare più avanti), che stabiliva che la città fosse stata fondata in concomitanza con l'invasione unna del

⁷⁷ Giorgio Ravegnani, *Venezia prima di Venezia. Mito di Fondazione della città lagunare*, Roma, Salerno, 2020, p. 45.

⁷⁸ Sulla biografia di Diacono si rimanda a Luigi Andrea Berto, *Giovanni Diacono*, DBI, 2001.

Triveneto. La prima attestazione di tale narrazione venne prodotta a Costantinopoli, lontano quindi da Venezia, dall'imperatore erudito Costantino VII Porfirogenito (913-959), il quale presumibilmente venne a conoscenza della leggenda di Attila da dei mercanti veneziani che si trovavano in città e scrisse:

Un tempo Venezia era un luogo deserto, disabitato e paludoso. Coloro che oggi si chiamano *Venetici* erano Franchi di Aquileia e di altre località della terra dei Franchi e abitavano nella terraferma di fronte a Venezia. Quando arrivò Attila, re degli Avari, devastando e spopolando tutta la Francia, tutti i Franchi cominciarono a fuggire da Aquileia e dagli altri centri fortificati della loro terra raggiungendo le isole disabitate della Venezia e qui costituirono le loro capanne per paura del re Attila. Quando questo re Attila ebbe devastato tutti i luoghi della terraferma giungendo fino a Roma e alla Calabria e lasciando fuori Venezia, coloro che erano fuggiti dalle isole di Venezia, avendovi trovato sicurezza e un modo per mettere fine ai loro timori, decisero di prendere dimora qui e così fecero abitando in questo luogo fino ai giorni nostri.⁷⁹

Le informazioni riferite dall'imperatore, sebbene molto approssimative da un punto di vista storico, tramandavano due temi leggendari fondamentali nella costruzione del mito attorno alla nascita di Venezia. Il primo chiaramente riguardava la fondazione della città da parte dei profughi di terraferma, attorno al 452, quando Attila invase l'Italia, e il secondo descriveva una laguna deserta e paludosa che lasciava intendere senza troppi fraintendimenti l'origine selvaggia di Venezia. Come vedremo nei prossimi capitoli (2 e 3), il riferimento alla leggenda di Attila, soprattutto nel corso del tardo Cinquecento e per buona parte del Seicento, divenne una fertile base narrativa per costruire attraverso prodotti letterari di varia natura (dalla pastorale all'epica) quell'impalcatura celebrativa che sorreggeva la mitica storia della fondazione della città.

Tuttavia, anche nella cronaca di Diacono viene avanzata l'idea che Venezia fosse un territorio vergine prima del V-VI secolo, permettendo così il proliferare di una serie di credenze attorno allo stereotipo, tuttora vivente, che Rialto/Venezia fosse nata dal nulla o

⁷⁹ Costantine Porphyrogenitus, *De Administrando imperio*, G. Moravcsik (a cura di), R.J.h. Jenkins (trad. da), Washington, Dumbarton Oaks, 1967, p. 27.

«al più come una sorta di nuova Venere dalle acque».⁸⁰ Come è noto, infatti, le cose non stavano affatto in questi termini, in quanto, come riferì nel 537-538 Cassiodoro, prefetto del pretorio del regno ostrogoto, in una lettera ai tribuni marittimi della *Venetia*, l'area della laguna era già un luogo abitato e inserito nel sistema ordinatore romano:

Chi vive in quelle terre mescolate alle acque gode i vantaggi di un ambiente protetto e i suoi naviganti possono battere spazi infiniti, passando tra canali, isole e paludi anche quando le tempeste impediscono il percorso sul mare. Le imbarcazioni avanzano tra sponde erbose e sembrano scivolare sui prati. Trainate da terra con gomene, neppure l'assenza di vento le ferma e non sanno cosa sia il naufragio data la frequenza degli approdi. La popolazione vive sparsa alla maniera degli uccelli palustri su un fragile terreno consolidato con fascine di flessibili vimini, in un paesaggio che muta al ritmo delle maree, in abitazioni alle cui pareti sono legate le barche, quasi fossero domestici animali. La povertà e la ricchezza convivono in pace: *paupertas ibi cum divitibus sub aequalitate convivit*. Un unico cibo le nutre; un analogo tetto le ripara; l'invidia non trova alimento.⁸¹

Il quadro che si poteva desumere dalla lettera del tribuno era di molto lontano da quello che Porfirigenito e Diacono restituirono di Venezia come un luogo selvaggio e pronto ad accogliere una prima colonizzazione. Eppure, Diacono decise di riprendere il tema della natura selvaggia di Venezia, caricandolo, a differenza di Porfirigenito, di una forte valenza simbolica:

A cinquecentoquaranta anni dall'incarnazione del Signore, i Longobardi entrarono nella Venezia, che è la prima provincia d'Italia, ed espugnarono Vicenza e Verona ed altre città [...] Le popolazioni di questa provincia, rifiutando di sottostare al comando dei Longobardi, si recarono nelle isole vicine e in questo modo il *Venetie nomen*, il nome della Venezia dalla quale erano fuggite, fu assegnato a quelle stesse isole e quanti tuttora vi abitano sono chiamati *Venetici*... Dopo avere deciso di stabilire in quelle isole la sede delle loro abitazioni, edificarono dei munitissimi luoghi fortificati e

⁸⁰ Gherardo Ortalli, *Venezia inventata. Verità e Leggenda della Serenissima*, Bologna, Il Mulino, 2021, p. 41.

⁸¹ Magni Aurelii Cassiodori, *Variarum libri XII*, Å.J. Fridh (a cura di), Turnhout, Brepols, 1973, XII, 24, pp. 491-492.

delle città e ricrearono per loro una nuova Venezia e una straordinaria provincia: *novam sibi Venetiam et egregiam provinciam recreaverunt*.⁸²

Dalle parole di Diacono emergeva chiaramente la sua volontà di far passare sotto silenzio il fatto che la laguna, come riportato da Cassiodoro, fosse un luogo già abitato da una società umile, la quale di certo non poteva essere presa a modello per la celebrazione dell'origine di Venezia. Tuttavia, la componente più interessante per la creazione del mito di Venezia non riguardava solamente quest'omissione volontaria: unitamente ad essa, l'autore decise di tacere anche sulle «dipendenze lagunari da poteri esterni».⁸³ In un contesto in cui l'Occidente era ormai diventato un terreno di conquista da parte dei popoli barbari, in cui solo Costantinopoli sembrava reggere l'urto dell'invasione, Diacono, nel *Chronicon*, affermava una libertà primigenia di Venezia, costruendo in tal modo le basi per quello che sarà uno dei pilastri portanti del mito veneziano. Eppure, la fondazione di Venezia avvenne nel segno dell'Impero romano d'Oriente, e la dipendenza da Costantinopoli, almeno durante la fase aurorale della città, era molto forte. Venezia era infatti inserita all'interno del sistema politico bizantino, che considerava la provincia venetica come un'area di propria pertinenza, in grado di assicurare all'Impero il controllo dello scacchiere adriatico in un momento storico in cui la presa di Bisanzio in Occidente andava sempre più affievolendosi (X-XI secoli). Il lento declino dell'ingerenza bizantina in Italia assicurò piena autonomia a Venezia, la quale, ancora legata a Costantinopoli, seppe mantenersi volontariamente a distanza da altre realtà Occidentali che l'avrebbero indirizzata verso un sistema sociopolitico di tipo feudale, allontanandola definitivamente dalla ricca ed evoluta civiltà bizantina. Grazie a Bisanzio i veneziani costruirono la propria identità civile, «proiettata sui mari prima che sul sistema continentale».⁸⁴ Si trattava quindi di una dialettica in cui Venezia si identificava come una bizantinità (latina) minore e marginale rispetto a quella imperiale e greca: un'identificazione che comunque consentì alla città di prosperare a tal punto che non si riconobbe più nella matrice che l'aveva generata, portando di fatto Venezia, nel corso dei secoli X-XI, a prendere definitivamente le distanze da Bisanzio.

⁸² Giovanni Diacono, *Istoria Veneticorum*, L. A. Berto (a cura di), Bologna, Zanichelli, 1999, pp. 54-55. Sulla storia della storiografia veneziana si rimanda a Claudio Povolo, *The Creation of Venetian Historiography*, in *Venice Reconsidered: The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*, John Martin e Dennis Romano (a cura di), Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2000, pp. 491-519.

⁸³ Ortalli, *Venezia inventata*, p. 12.

⁸⁴ Ivi, p. 13.

Non sorprende quindi se l'immagine che Diacono restituiva di Venezia era quella di una città libera che ormai esisteva a prescindere da Bisanzio. Tuttavia, l'autore non poteva completamente omettere il ruolo di Costantinopoli nelle vicende politiche e sociali veneziane, poiché il ricordo bizantino, negli anni in cui si apprestava a comporre l'opera, era ancora ben saldo nella memoria dei veneziani e la piena autonomia della laguna aveva ancora bisogno di tempo per consolidarsi. Conscio di ciò, Diacono fece emergere in più luoghi del testo gli intrecci con Bisanzio senza tuttavia esplicitare mai una stretta dipendenza tra le due città. Alcuni esempi della relazione tra le due città vennero comunque inseriti da Diacono nella cronaca e riguardavano principalmente i titoli che l'imperatore conferì ai dogi e ai suoi familiari, i quali, sebbene rappresentassero un segnale effettivo di dipendenza dall'impero, vennero considerati come dei semplici segni di prestigio. Le prime attestazioni di queste concessioni elargite dall'imperatore si ebbero con il dogado di Orso (726-737), il quale venne insignito del mediocre titolo di *ypatos* (console imperiale), sostituito a distanza di circa un decennio da quello di *magister militum*.⁸⁵ All'aumentare del prestigio di Venezia saliva anche la qualità dei titoli conferiti ai dogi, che passarono dal modesto *ypatos* al *spatharius* (portatore di spada) fino a giungere alla dignità di alto rilievo riconosciuta nel 1004 (quindi negli anni di Diacono) a Pietro II Orseolo. Questi, recatosi a Costantinopoli, sposò una delle nipoti dell'imperatore Basilio II Bulgaroctono («distuttore dei Bulgari») assicurandosi in tal modo il titolo di *patricius*.⁸⁶ Il raggiungimento della più alta carica imperiale attribuita ai dogi giunse con il dogado di Domenico Selvo (primo quarto del IX secolo- post 1087), insignito prima della carica di *protoproedros* (primo capo del Senato) e poi *protosebastos* (primo augusto), che assicurava una dignità al doge paragonabile a quella della famiglia imperiale e che divenne ereditario per i dogi veneziani con una bolla aurea del 1082.⁸⁷ L'ereditarietà del titolo attestava la nascita di un nuovo rapporto tra Bisanzio e Venezia e, al contempo, era una prova della debolezza dell'Impero, che necessitava sempre più dell'appoggio dell'antica città suddita, in un momento di aperta crisi, dovuta principalmente alla sconfitta di Manzikert (1071) contro i Turchi selgiuchidi e alle pretese espansionistiche normanne. Nonostante queste vicende ci

⁸⁵ Ivi, p. 15. Le informazioni sui titoli attribuiti al doge si ricavano dal testamento del doge Giustiniano Particiaco dell'829. Cfr. *Documenti relativi alla storia di Venezia anteriori al Mille*, Roberto Cessi (a cura di), Padova, Gregoriana, 1942, I, Secoli V-IX, n. 53, p. 95.

⁸⁶ Diacono, *Istoria Veneticorum*, pp. 208-210.

⁸⁷ Cfr. *I trattati con Bisanzio 992-1198*, Marco Pozza e Giorgio Ravegnani (a cura di), Venezia, Il Cardo, 1993, p. 38. Quello di *protosebastos* è un titolo imperiale che rimase in voga fino al dogado di Oderlaffo Falier (1102-1118), a dimostrazione di come Venezia avesse ormai altro a cui pensare rispetto al titolo della corte bizantina.

conducano lontano dagli anni in cui Diacono compose la sua cronaca, già in essa si rileva la volontà di emancipazione del governo veneziano dall'ingombrante Bisanzio che, all'interno del *Chronicon*, si tradusse nella rappresentazione di Venezia come un'entità totalmente autonoma.

Il rifiuto di un rapporto subordinato con Bisanzio si deduce non solo dal valore attribuito ai titoli imperiali dei dogi, ma anche nella descrizione che Diacono fece della situazione governativa dei luoghi lagunari in cui i profughi di terraferma trovarono riparo dalle sanguinose invasioni longobarde.⁸⁸ Infatti, stando al *Chornicon*, la laguna era soggetta alla giurisdizione di semplici tribuni e la figura dell'imperatore era completamente inesistente.⁸⁹ Come se ciò non bastasse, Diacono affermava che anche l'elezione del mitico primo doge Paulicio (fine del secolo VII e inizio dell'VIII) fu una libera scelta dei Venetici, senza accennare in alcun modo alla presenza bizantina, che, a quest'altezza cronologica, era tutt'altro che scomparsa: «tutti insieme, con il patriarca e i vescovi, determinarono che sarebbe stato più onorevole essere sottoposti a duchi che a tribuni».⁹⁰

Ancora più interessante è la descrizione del conflitto – che ritorna in alcuni testi epici seicenteschi quali la *Venezia edificata* di Giulio Strozzi (1624), che analizzeremo dettagliatamente nel capitolo 3 – tra l'Impero bizantino e quello carolingio, scoppiato nel primo decennio del IX secolo. Lo scontro tra i due imperi è trattato in maniera sbrigativa da Diacono e il ruolo dei due eserciti nella battaglia viene completamente omesso per lasciar spazio al momento decisivo del conflitto che ha come protagonista proprio Venezia:

il patto che da tempo il popolo dei Venetici aveva con il re italico Pipino fu rotto a causa dello stesso sovrano, il quale fece avanzare un grande esercito di longobardi per impadronirsi della provincia venetica. Dopo avere superato con grande difficoltà i porti che separano i litorali dalle isole giunse in un luogo chiamato Albiola. A nulla valse continuare nel cammino poiché in quel luogo i dogi [Obelerio e Beato], accompagnati da un grande esercito di Venetici, assalirono coraggiosamente il re e, per volontà divina, fu assegnato a loro il trionfo sui nemici e quel sovrano si ritirò in disordine.⁹¹

⁸⁸ Ortalli, *Venezia inventata*, p. 17.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Diacono, *Istoria Veneticorum*, pp. 94-95.

⁹¹ *Ivi*, pp. 110-113.

Venezia era quindi salva, ancora una volta libera dall'occupazione di una potenza straniera e il mito della libertà ne usciva grandemente rafforzato. Diacono aveva in tal modo costruito le basi per un particolare modello di autocelebrazione veneziana che vedeva nell'esaltazione della libertà della città la sua ragion d'essere. Si trattava infatti di un paradigma identitario di Venezia e dei suoi cittadini che, proprio partendo dal *Chronicon*, abitò tutta la storiografia veneziana almeno fino al Settecento, quando ormai le sorti della Repubblica erano segnate e la sua originaria libertà venne spazzata via con l'ultima riunione del Maggior Consiglio del 12 maggio del 1797. La longevità del mito della libertà veneziana era il frutto di una sapiente politica culturale, che era sì nata in un momento in cui Venezia sentiva l'esigenza di affrancarsi da Costantinopoli (l'opera di Diacono ne è il manifesto), ma che, nei secoli successivi al *Chronion*, seppe adeguarsi alle nuove temperie e necessità della Repubblica.

Un secolo di particolare interesse in tal senso fu sicuramente il Trecento, quando, sotto il dogado di Andrea Dandolo (1343-1354),⁹² Venezia sentì l'esigenza di raccontare il proprio passato in maniera differente, pubblicizzando un'immagine positiva della città in un momento storico molto delicato per la Repubblica, animato dalle crescenti ostilità con gli altri stati italiani. Ad alimentare il malumore nei confronti dello Stato lagunare furono le mire sull'entroterra veneto, le quali furono la diretta conseguenza dell'espansione ottomana nel bacino Mediterraneo. In parallelo alla minaccia turca, a spaventare Venezia era il pericolo che le signorie di terraferma potessero chiudere l'accesso al mercato continentale: un timore che si tradusse in iniziative aggressive verso le città limitrofe e nella loro conseguente sottomissione. La prima a cadere fu Treviso nel 1339 a cui seguirono Padova e Verona (1404-1405): all'inizio del XV secolo, dunque, Venezia poteva vantare il dominio su tutto il Veneto.⁹³ Ma torniamo alle vicende del doge Andrea Dandolo. Le mutate condizioni politiche italiane e la crescente rivalità con Genova, sfociata poi nella sanguinosa guerra degli Stretti (1350-1355),⁹⁴ divennero il tema centrale del ricco epistolario tra il poeta Francesco Petrarca e il Doge.⁹⁵

⁹² Sulla biografia del Dandolo si veda Giorgio Ravegnani, *Dandolo Andrea*, DBI, 1986.

⁹³ Ortalli, *Venezia inventata*, pp. 132-133.

⁹⁴ Sulle ostilità con Genova si vedano Michel Balard, *La lotta contro Genova*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima: La formazione dello stato patrizio*, Girolamo Arnaldi, Giorgio Cracco e Alberto Tenenti (a cura di), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, 3 voll., pp. 87-126; Antonio Musarra, *Il Grifo e il Leone. Genova e Venezia in lotta per il Mediterraneo*, Roma, Laterza, 2020.

⁹⁵ Cfr. Francesco Petrarca, *Le Familiari*, Vittorio Rossi (a cura di), Firenze, Sansoni, 1937.

Nel 1351 (nel pieno della guerra veneto-genovese), Petrarca non pensava certo a Venezia come «unica dimora di libertà, pace e giustizia, l'unico rifugio dei buoni [...] città ricca d'oro ma più di fama, potente per ricchezze ma più per virtù»,⁹⁶ come avrebbe scritto in una epistola composta per celebrare la vittoria veneziana sulla ribelle Creta (1364). Le lettere inviate a Dandolo un quindicennio prima condannavano invece la politica veneziana e, in particolare, l'alleanza tra la Repubblica e il Regno di Aragona di Pietro IV (1350),⁹⁷ un'alleanza considerata dal poeta come un tradimento ai valori collettivi e civili italiani. Petrarca, contrario alla guerra genovese, suggeriva la fine delle ostilità «prima che tutto crolli [...] Venezia e Genova in pace navighino senza problemi: fino all'Oceano, alla leggendaria Tule e dovunque».⁹⁸

In risposta alla lettera ricevuta, Dandolo affermò che era la giustizia a muovere il governo veneziano alla guerra, in quanto Genova aveva «tentato di sottrarci la libertà, preziosissimo bene»⁹⁹ e aggiunse:

ci siamo esposti alla guerra perché sia chiaro che a null'altro aspiriamo se non all'onorevole pace della patria che ci è più cara della nostra vita, e allo stesso modo in cui appariremo agire con violenza e superbia se fossimo sprezzanti con un nemico vinto che si arrende, così ora, a fronte di un nemico *prope confactum*, quasi annientato, che resiste e tergiversa, non ci sentiamo legati da alcun riguardo nel muovere guerra contro chi in nessun modo seppe tollerare la pace.¹⁰⁰

A distanza di tre anni da questo primo scambio epistolare, le condizioni politiche nella Penisola erano di nuovo cambiate: la nemica Genova entrò a far parte della Milano viscontea e, sempre nel 1354, a Petrarca, che in quegli anni aveva lasciato Padova alla volta proprio di Milano, venne affidato l'incarico di recarsi come ambasciatore dei Visconti a Venezia per chiedere la fine delle ostilità. Come è noto, fu un'ambasceria dall'esito fallimentare, poiché i veneziani rifiutarono qualsiasi trattato di pace forti di una completa

⁹⁶ Francesco Petrarca, *Seniles*, IV, 3, lettera a Pietro di Muglio, cfr. Francesco Petrarca, *Lettere senili*, Silvia Rizzo (a cura di), Firenze, Le Lettere, 2006, Libri I-IV, p. 297.

⁹⁷ Per l'alleanza veneziano-aragonese si rimanda a Giuseppe Meloni, *Sull'alleanza veneto-Aragonese all'epoca di Pietro il Cerimonioso*, in *Medioevo Catalano. Studi (1966-1985)*, Sassari, Edes saggi, 2012, pp. 37-54.

⁹⁸ Petrarca, *Le Familiari*, pp. 340-348.

⁹⁹ Ivi, p. 342.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

vittoria. Tuttavia, il poeta non si dette per vinto e in una lettera cercò di convincere Dandolo a firmare la pace, rimproverandolo, metaforicamente, di aver scelto la guida di Marte piuttosto che quella di Apollo.¹⁰¹ La risposta che il Doge diede a Petrarca è molto interessante in quanto rivela come, a quest'altezza cronologica, fosse mutata l'immagine di sé che Venezia intendeva pubblicizzare. Il Doge, infatti, scrisse che Dio era testimone del fatto che la Repubblica cercava solo la pace, la quale andava tuttavia raggiunta attraverso la guerra, poiché, continua Dandolo, «essendo noi nati per l'onore e la libertà è nostro dovere conservarla e difenderla o insieme a lei morire», sottolineando, inoltre, il fatto che Dio fosse il garante della libertà cittadina.¹⁰²

La libertà, per Venezia, era una realtà indiscussa soggetta solamente al volere di Dio. Ad essa, come mostra il carteggio tra Petrarca e Dandolo, si affiancavano anche due altri concetti fondamentali nella costruzione dell'immagine della Repubblica, ovvero la pace e la patria. La triade dei valori espressa all'interno delle missive e, soprattutto, il significato attribuitogli rivelava un mutamento delle concezioni rispetto al passato: Venezia, infatti, doveva rivedere e rinnovare la sua retorica celebrativa, la quale non poteva più solamente limitarsi a narrare l'origine della città, ma, al contempo, doveva creare un'impalcatura dialettica in grado di sostenere il confronto con gli altri sistemi politici a essa rivali.

L'inizio del Quattrocento si apriva quindi nel segno del cambiamento dell'immagine della Repubblica, la quale tuttavia non fu esente da dure critiche. Un fulgido esempio fu la *Dragmaologia de eligibili vite genere* di Giovanni di Conversino, datata al 1404.¹⁰³

Nato nel 1343 a Buda, Conversino venne inviato in Italia in tenera età dopo la prematura morte della madre e crebbe nell'orfanotrofio di San Paolo a Ravenna. Raggiunta l'età scolare, studiò grammatica latina e retorica con Donato Albanzani per poi spostarsi tra Bologna, Forlì, Ferrara, Ragusa (Dubrovnik) fino a giungere infine a Padova e Venezia. Conversino, dopo una prima carriera notarile che gli valse la carica di notaio forestiero nella curia del podestà di Firenze, per volere del signore di Ravenna Guido III da Polenta, nel 1367, decise di dedicarsi alla sua grande passione per la grammatica. Particolarmente fruttuoso da un punto di vista compositivo fu il soggiorno a Padova alla corte di Francesco Novello da Carrara, signore della città.

¹⁰¹ Ortalli, *Venezia inventata*, p. 136.

¹⁰² Le due missive tra Petrarca e Dandolo sono edite da Girolamo Arnaldi, *Andrea Dandolo doge-cronista*, in *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, Agostino Petrusi (a cura di), Firenze, Olschki, 1970, pp. 253-258.

¹⁰³ Per la biografia di Giovanni di Conversino si veda: Benjamin G. Kohl, *Conversini Giovanni*, DBI, 1983.

La *Dragmalogia*, composta sotto forma di dialogo fra un veneziano e un padovano, vedeva contrapposte al suo interno le due realtà politiche più vicine all'autore, la signoria e la repubblica, con una chiara preferenza per la prima rispetto alla seconda. Conversino «sapeva bene che la storiografia era il campo in cui le repubbliche cittadine erano in grado di offrire il massimo contributo; ma secondo il suo punto di vista esse avevano fallito persino in ciò, e non a caso, poiché il successo era impossibile senza un mecenatismo capace di attirare dall'estero i migliori talenti».¹⁰⁴ È evidente che, nella critica mossa a Venezia, Conversino si facesse portavoce del pensiero vigente a Padova e riferibile al suo mecenate Francesco Novello da Carrara e alla sua ricca corte, che, come viene evidenziato nel testo, poteva vantare, a differenza di Venezia, le opere pittoriche di Giotto. Ai fini del nostro discorso risultano molto interessanti le critiche che l'intellettuale di Buda lanciò contro il governo aristocratico veneziano, che, secondo Conversino, non poteva assicurare giustizia, pace e protezione come una signoria guidata da un solo principe. L'autore della *Dragmalogia* non era completamente ostile alla forma repubblicana, ma, senza troppi timori, ne denunciava il malfunzionamento e, soprattutto, suggeriva un cambio nelle attitudini culturali veneziane. All'interno della *Dragmalogia*, il discorso del padovano mette in luce come la classe dirigente aristocratica veneziana fosse dedita soltanto ai propri interessi: i nobili, infatti, si occupano di pepe, lana, denaro e, cosa ancora più grave, considerano «la cultura come un affare, non altrimenti che se trattaste pepe o zafferano»¹⁰⁵. Perciò si sottolinea come a Venezia

ciascuno accumula denaro o considera senza pregio ogni gloria oltre l'uscio di casa. Non capisce i poeti, li disprezza e preferisce sostenere i cani che non un filosofo o un maestro. [...] La vostra repubblica, fiorente e magnifica, senza uguali in Europa per fortuna e abbondanza di beni, è nota soltanto per il suo nome... ma i suoi brillanti personaggi ed esempi chi li conosce? Chi li ricorda? Chi ne legge qualcosa? Sono avvolti da una cappa d'oblio.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Franco Gaeta, *Storiografia, coscienza nazionale e politica culturale nella Venezia del Rinascimento*, in *Storia della cultura veneta dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Girolamo Arnaldo e Manlio Pastore Stocchi (a cura di), Vicenza, Neri Pozza, 1980, vol. 3.I., p.1, che a sua volta si rifà a Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1955, I, pp. 108-120.

¹⁰⁵ Ortalli, *Venezia inventata*, p. 139. Si cita il testo da Giovanni di Conversini da Ravenna, *Dragmalogia de eligibili vite genere*, B.G. Kohl e H.L. Eaker (a cura di), Lewisburg-London, Bucknell University Press, 1980, p. 110.

¹⁰⁶ Giovanni di Conversini da Ravenna, *Dragmalogia*, pp. 116-118.

Il veneziano non può far altro che incassare il duro ammonimento del padovano alla Repubblica, criticata soprattutto perché attribuisce più importanza alla sua forza economica rispetto alla cultura. Emblematica è quindi la sua risposta, che ammette:

quell'accusa non la si può negare né ascoltarla senza arrossire di vergogna. Chi altri quanto la nostra Repubblica ha coperto gloriosamente il mondo per terra e per mare con azioni memorabili, in pace e in guerra? Davvero se ce ne fossero le storie, *si florent historie*, a stento cederemmo il passo a Fenici e Romani, ma invece ci affanniamo ad arricchire la nostra casa di oro piuttosto che di fama, benché non manchino quanti raccolgono gli eventi in annali: *qui gesta annalibus cogant*.¹⁰⁷

Venezia necessitava dunque di un cambiamento radicale della sua immagine: da un lato la sua storiografia annalistica, considerata, nella dura reprimenda del padovano, come più simile a un chiacchiericcio conviviale che a un'opera umanistica, non risultava all'altezza delle *storie* che cominciavano a fiorire nella nuova cultura dell'epoca; dall'altro, anche a livello artistico, almeno stando al quadro critico della *Dragmalogia*, Venezia non vantava la presenza di grandi artisti come, ad esempio, Giotto, il quale aveva scelto la vicina Padova dei Carraresi. La presenza di famosi artisti che celebrassero le gesta del governo era tipica delle grandi realtà politiche del tempo, le quali necessitavano di una politica per immagini che rendesse nota la potenza militare della città o della nazione. Venezia doveva adeguarsi a questo modello celebrativo, soprattutto in seguito alle conquiste di Terraferma. Proprio quest'ultime, come si è detto, esacerbarono i rapporti della Repubblica con gli stati italiani, e ispirarono l'immagine degradata della città e dei suoi cittadini che percorre alcune delle fonti del tempo.¹⁰⁸ La risposta a questa nuova necessità venne trovata dai veneziani attraverso un sapiente processo di auto-mitizzazione, volto a riqualificare l'immagine e l'assetto istituzionale di Venezia di fronte alle critiche altrui.

Il primo prodotto storiografico della rinnovata politica culturale veneziana fu il *De gestis, moribus et nobilitate civitatis Venetiarum* composto tra il 1421 e il 1428 da Lorenzo de

¹⁰⁷ Ivi, p. 226.

¹⁰⁸ Uno dei testi che maggiormente diffuse un'idea di Venezia come «disonesta e ladra istirpe [...] pezzi di cavron e matti da cahena [...] becchi traditoracci da zentomila par de forche [...] ladroni scavezati e rotti e falliti» fu la *Lettera mandata a' Viniziani* del fiorentino Benedetto Dei. Per maggiori informazioni si rimanda a Benedetto Dei, *La cronica dall'anni 1400 all'anno 1500*, R. Barducci (a cura di), Monte Oriolo, Roberto Papafava, 1985, pp. 129-137.

Monacis.¹⁰⁹ Figlio di un notaio degli «Auditores sententiarum», de Monacis era stato egli stesso un notaio presso la Curia Maggiore (dal 1386) e aveva preso parte a numerose missioni veneziane in Ungheria e in Francia fino al 1388, quando venne nominato cancelliere di Creta. Il *De gestis*, composto per esaltare la storia della città arrivata, secondo la tradizione, quasi al suo millennio di vita, introduce sin dalle prime battute l'idea della superiorità di Venezia sulle altre città, dalle quali si distingue con precise qualità: la libertà originaria e mai perduta, la giustizia, la fede cattolica, la longevità e le sue istituzioni. Venezia nasce libera, nel segno della fede cristiana, è il frutto della provvidenza divina e lo stretto legame tra Dio e la città ne assicura tanto la longevità della Repubblica quanto il mantenimento della libertà per quasi un millennio:

Unde reor non fuisse sine caelesti providentia et singulare ope Dei, quod
haec ex omnibus ante et post se conditis sola, et quod mirabilius fundata
fuit, ultra annos mille integram invicta dominatione servaverit.¹¹⁰

La libertà conservata rappresentava per de Monacis una qualità che rendeva Venezia superiore a qualsiasi altra città: da Atene a Roma, da Cartagine a Babilonia e da Gerusalemme a Bisanzio, le grandi capitali del passato godettero sì della libertà, ma conobbero anche la servitù e le discordie civili. Lo schema narrativo adottato dall'autore non si rifaceva più ai modelli annalistici precedenti, ormai ritenuti inadeguati, ma adottava un impianto classicheggiante sul modello di Lucio Floro,¹¹¹ da cui trasse l'idea che la storia di una popolazione potesse essere scandita in tre momenti: l'infanzia, l'adolescenza e la giovinezza. L'infanzia comprendeva un arco temporale che andava dalla fondazione della città all'invasione longobarda e si inseriva nel più ampio contesto politico del declino dell'Impero

¹⁰⁹ Sulla biografia di de Monacis cfr. Giorgio Ravegnani, *De Monacis Lorenzo*, DBI, 1990. La prima edizione a stampa dell'opera, voluta da Flaminio Corner, risale al 1758 con il titolo di *Chronicon de rebus Venetis*. Flaminio Corner, *Laurentii de Monacis Veneti Cretae cancellarii Chronicon de rebus Venetis ab urbe condita ad annum MCCCCLIV*, Venezia, Remondiniana, 1758. Altre informazioni sull'opera e la biografia di de Monacis sono contenute nella *Letteratura veneziana* del Foscarini, nello specifico alle pp. 239-240. Sulle possibili fonti utilizzate da de Monacis si rimanda ad Agostino Petrusi, *Le fonti greche del «De gestis, moribus et nobilitate civitas Venetiarum» di Lorenzo Monacis, Cancelliere di Creta (1388-1428)*, in «Italia Medievale e umanistica», 1965, 8, pp. 161-211; Id., *Laurent de Monacis chancelier de Crète (1388-1428) et les sources byzantines de son ouvrage historique*, in «Κρητικά Χρονία», 1968, 18, pp. 207-211.

¹¹⁰ Flaminio Corner, *Laurentii de Monacis Veneti Cretae cancellarii Chronicon de rebus Venetis*, p. 3.

¹¹¹ Ivi, p. 10: «si quis, ut Lucii Flori verbis utar, populum Venetiarum ut hominem consideret, tres in eo gradus sive progressus inveniet: infantiam, adolescentiam, iuventutem, quae usque nunc divina miseratione floret in augmento».

bizantino, delle prime fratture interne alla Chiesa e del trasferimento della sede imperiale da Roma a Bisanzio. L'adolescenza si inquadra nella fase post longobarda ed era principalmente caratterizzata dalla lotta contro i Franchi che minavano la libertà veneziana. A sancire l'entrata nella giovinezza di Venezia fu il trasferimento della sede ducale da Malamocco a Rialto (810), che consentì alla città di raggiungere l'autonomia da Bisanzio e, al contempo, la sua piena individualità. De Monacis restituiva quindi un'immagine di Venezia che si giocava sui continui richiami al concetto di libertà, alla piena sovranità e alla cristianità veneziana, ma, forse, fu proprio la concezione di libertà promossa dall'autore a soddisfare le nuove esigenze rappresentative della Repubblica. Secondo de Monacis, infatti, era stata proprio la libertà a obbligare Venezia ad espandersi in terraferma, in quanto solo attraverso la conquista dei territori a lei limitrofi si poteva garantire la sua sopravvivenza.

Il testo di de Monacis celebrava al contempo la natura di «stato misto» di Venezia, che aveva garantito alla tanto celebrata libertà di prosperare. I fondamenti costituzionali veneziani erano per l'autore all'origine della longevità della Repubblica e garantivano una stabilità istituzionale e sociale sconosciuta ai regimi tirannici, soggetti a pericolose oscillazioni e ribaltamenti istituzionali.

L'immagine di Venezia poteva quindi considerarsi pienamente costruita nei primi due decenni del Quattrocento,¹¹² e con essa era stata perfezionata anche la retorica della libertà veneziana. Tuttavia, alcuni eventi storici, quali ad esempio la battaglia di Agnadello (14 maggio 1509), misero a dura prova la sopravvivenza dell'immagine della Repubblica tramandata da Diacono fino a de Monacis. Negli anni dello scontro tra la Lega di Cambrai e la Repubblica, infatti, si riacutizzarono i malumori degli stati italiani nei confronti della politica espansionistica veneziana verso la terraferma. Note sono le severe reprimende che Machiavelli spese per descrivere Venezia nelle sue opere,¹¹³ e che rappresentano solo una piccola parte della vasta produzione composta in seguito alla sconfitta veneziana di Agnadello. Si trattava di una vera e propria battuta d'arresto per la politica espansionistica di Venezia: una disfatta che la pubblicistica francese non mancò di sottolineare con toni

¹¹² Gina Fasoli, *Nascita di un mito*, in *Studi storici in onore di Gioacchino Volpe*, Firenze, Sansoni, 1958, I, pp. 445-479.

¹¹³ Data la notorietà dell'argomento basti il rimando a Romain Descendre, *Venezia*, in *Enciclopedia Machiavelliana*, Gennaro Sasso e Giorgio Inglese (a cura di), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, vol. II, pp. 654-658; Gennaro Sasso, *Machiavelli e Venezia (Considerazioni e appunti)*, in Id., *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, t. III, pp. 3-46; Innocenzo Cervelli, *Machiavelli e la crisi dello stato veneziano*, Napoli, Guida, 1974 e Franco Gaeta, *Machiavelli e Venezia*, in «Annali dell'Università degli Studi de L'Aquila», 1970, pp. 3-39.

piuttosto violenti. Un esempio dell'idea che in Francia si aveva della Repubblica è il testo di Jean Lemarie de Belges, *La légende des Vénitiens ou leur chronique abrégée* del 1509.¹¹⁴ Composto sotto forma di pamphlet, il testo tirava in ballo segni premonitori, prodigi e profezie dell'imminente fine di Venezia, e si ergeva così a manifesto degli umori antiveneti connessi con la «congiuntura politica la quale esigeva un'offensiva all'altezza della posta in gioco».¹¹⁵ Venezia si trovava dunque sotto un doppio fuoco nemico, militare e culturale, che rischiava di far crollare tutta l'impalcatura retorica, sapientemente realizzata, attorno alla celebrazione dell'unicità veneziana.

La ripresa della politica e dell'economia post-Agnadello rappresentò per i veneziani un motivo di esaltazione, quasi che fosse la controprova di quanto la pubblicistica veneziana andava affermando da tempo. In particolare, i primi anni Venti del Cinquecento videro la composizione del *De magistratibus et republica Venetorum* di Gasparo Contarini (stampato postumo a Parigi nel 1543),¹¹⁶ che ebbe una larghissima e duratura fortuna e che cristallizzò l'immagine di Venezia attraverso il ricorso a una complessa visione filosofica e politica, secondo la quale la Repubblica si presentava come l'ottimo Stato in senso assoluto.¹¹⁷

Nel *De magistratibus et republica Venetorum*, Venezia veniva tratteggiata come una città che superava i modelli classici di Sparta e di Roma. Le due città antiche erano comunque realtà politiche di tipo misto, ma, a differenza di Venezia, nella lettura di Contarini il loro governo risultava privo di quell'ethos che assicurava il quieto vivere e il benessere veneziano. La società politica promossa da Contarini si distingueva dalle altre per la sua natura metapolitica e, soprattutto, aristocratica. La conformazione e il potere dell'aristocrazia,

¹¹⁴ Jean Lemarie de Belges, *La Légende des Vénitiens*, Lyons, Jehan de Vingle, 1509. Si segnala inoltre l'edizione critica del testo di Anne Schoysman del 1999: Jean Lemarie de Belges, *La Légende des Vénitiens*, Edition critique par Anne Schoysman, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1999.

¹¹⁵ Franco Gaeta, *L'idea di Venezia*, in *Storia della cultura veneta dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Girolamo Arnaldo e Manlio Pastore Stocchi (a cura di), Vicenza, Neri Pozza, 1980, vol. 3.II., p. 619.

¹¹⁶ Gasparo Contarini, *De magistratibus et republica Venetorum*, Parigi, Michaëlis Vascosani, 1543. Sulle vicende compositive del testo si rimanda a Felix Gilbert, *The date of the composition of Contarini's and Giannotti's books on Venice*, in «Studies in the Renaissance», 1967, XIV, pp. 172-184. Gli anni di gestazione dell'opera sono compresi tra il 1521, quando Contarini iniziò effettivamente comporre il testo, e il 1530 che vedeva l'autore intento a limare le ultime parti.

¹¹⁷ Primogenito di una delle più antiche famiglie patrizie veneziane, Contarini iniziò la sua carriera politica nell'amministrazione statale in seguito al 1513, quando i cannoni spagnoli puntavano dritti sulla città, ma fu il 21 maggio 1535, quando venne nominato cardinale per volere di Papa Paolo III Farnese, che svolse cariche molto più prestigiose quali, ad esempio, il ruolo di mediatore tra Carlo V e la Repubblica di Venezia, in un momento in cui la tensione tra le due realtà politiche era ormai giunta a un punto di non ritorno. La morte lo colse a Bologna nel 1542. Sulla biografia e sulle numerose pubblicazioni di Contarini si rimanda a: Gigliola Fragnito, *Contarini Gasparo*, DBI, 1983.

infatti, rappresentavano secondo l'autore elementi di unicità di Venezia, i cui tre grandi organi politici, il Maggior Consiglio, il Senato e i Dieci, erano il risultato di una concezione del potere misto, ma prerogativa del ceto aristocratico. Contarini non si limitò a descrivere tutti i singoli ingranaggi che componevano la macchina statale veneziana, ma, al contempo, promosse un'immagine di un governo statico in cui si esaltava la sapienza, la moralità e il genio della classe patrizia. La nobiltà diventava quindi garante della pace e della libertà veneziana; una classe che avrebbe mantenuto saldamente il controllo della città grazie soprattutto al consenso delle fasce più basse della popolazione, concordi nel vedere nel governo patrizio il migliore, se non l'unico, fondamento dello stato. Allo stesso modo, per Contarini sarebbe stata la sapiente costruzione del consenso da parte del patriziato ad assicurare la ripresa veneziana dopo la disastrosa campagna di Agnadello: «*ea rerum angustia pertubatus Venetus populus, adeo nihil in nobilitatem est molitus, ut lachrymantes omnes se suaque obtulerint ad reipublicae defensionem, reque ipsa praestiterint*».¹¹⁸ Venezia veniva dunque dipinta come un modello di Stato in cui gli uomini vivevano in concordia, in pace e in libertà, e il cui ordinamento aristocratico era ritenuto naturale e accettato con largo consenso, in virtù del fatto che la classe patrizia assicurava il benessere e la libertà della città e dei suoi cittadini.

In seguito, la celebrazione di Venezia divenne motivo ancor più ricorrente e codificato. Nel 1581, nel pieno delle celebrazioni della vittoria veneziana a Lepanto, Francesco Sansovino dette alle stampe quella che forse è l'opera più ricordata e utilizzata quando ci si appresta ad analizzare il mito veneziano: *Venetia città nobilissima et singolare*,¹¹⁹ composta in tredici libri e preceduta, qualche anno prima (1556), da un altro testo, *Delle cose notabili della città di Venetia*.¹²⁰ L'opera, realizzata sotto forma di una guida turistica *ante litteram*, descrive tutti i luoghi notabili della città dai più bei palazzi alle più famose chiese e dedica ampio spazio alla celebrazione delle istituzioni cittadine e delle festività che caratterizzano il cerimoniale civico veneziano, dove un ruolo principale viene ricoperto dalle celebrazioni che si ebbero a Venezia in seguito alla vittoria di Lepanto.¹²¹

La *Venetia* di Sansovino, in cui si sottolinea l'unicità di Venezia in un momento storico particolare per la Repubblica, rivela sin dalle sue prime pagine la natura celebrativa dell'opera,

¹¹⁸ Contarini, *De magistratibus et republica Venetorum*, p. 239.

¹¹⁹ Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Sansovino, 1581.

¹²⁰ Id., *Delle cose notabili della città di Venetia*, Venezia, Domenico de' Franceschi, 1565.

¹²¹ Alessandro Metlica, *Reshaping the Republican Ritual: The Entry of the Procurators of St Mark in Early Modern Venice, in Discourses of Decline. Essays on Republicanism in Honor of Wjger R.E. Velema*, Joris Oddens, Mart Rutjes e Arthur Westeijn (a cura di), Leida, Brill, 2022, p. 176.

come manifesta il costante riferimento alla fattura divina della città. L'unicità della Repubblica risiede per l'autore nella presenza dell'aristocrazia al vertice delle questioni politico-amministrative della città, poiché solo grazie al patriziato, che opera per il bene comune e non per il proprio tornaconto personale, Venezia può definirsi una realtà politica libera e in grado di arrestare l'avanza ottomana nell'Europa occidentale. Proprio perché guidata da un governo aristocratico libero e cattolico, aggiunge Sansovino, Venezia rappresentava a quest'altezza cronologica, forse, l'unico antemurale turco, soprattutto in seguito alla vittoria di Lepanto. La celebrazione di Sansovino si inseriva infatti nella retorica celebrativa attorno alla vittoria lepantina (1571), la quale, come vedremo nel dettaglio nel capitolo 3, alimentò ulteriormente il già ricco mito veneziano, ampliando il tema della libertà sino ad ora circoscritta alla sola Venezia all'intera ecumene cattolica, liberata dalla minaccia ottomana grazie alla Serenissima.

Che la vittoria lepantina fosse una vittoria "mutila" per Venezia è cosa nota.¹²² Nonostante questo, come vedremo nel capitolo 3, l'evento diede vita a una retorica celebrativa e a numerosi prodotti letterari costruiti sui mitologemi cari alla tradizione retorica del mito di Venezia. In particolare, come dimostra anche la sua presenza nell'opera sanosviniana, fu il tema della libertà ad essere maggiormente riattualizzato. Mai dimenticato dai veneziani, quel topos veniva ora caricato di una componente religiosa. Infatti, fu sotto i segni della vera fede e in nome della salvaguardia della propria libertà che Venezia combatté e vinse la flotta turca.

1.2.2. L'origine troiana e la leggenda di Attila

La libertà originaria dei territori su cui venne eretta Venezia fu dunque il frutto di una manipolazione dei fatti storici. Si pensi ad esempio alle parole di Giovanni Diacono, che descrissero questi luoghi come un ambiente vergine, alimentando l'idea delle origini selvagge della laguna. L'obiettivo dello storico era quello di sancire l'indipendenza assoluta dei territori deserti che, in seguito alla loro colonizzazione, formarono i contorni della città tuttora esistente. Se era possibile attribuire un'indipendenza originaria ai territori di Venezia, allora era altrettanto possibile affermare che la fondazione della città fosse antecedente sia alle invasioni dei Longobardi sia ad Attila, trovando origini molto più remote e mitiche nella

¹²² Carlo Dionisotti, *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, in «Lettere Italiane», 1971, vol.23 n.4, pp. 473-492;

diaspora che seguì la distruzione di Troia. Una delle più importanti testimonianze in merito fu una cronaca di fine Duecento, la *Cronica Marci*, che riassumeva la precedente tradizione attorno alla nascita della città e che trovava in Tito Livio il proprio punto di partenza. Come si è già accennato, le prime attestazioni della presenza troiana nel Veneto risalgono all'*Ab Urbe Condita* dello storico romano, il quale sosteneva che l'eroe troiano Antenore, al pari di Enea, scappò da Troia in fiamme e dall'ira degli Achei, spingendosi dopo lunghe peregrinazioni fino al punto più estremo del golfo adriatico. Sconfitti gli Eugani, gli esuli troiani sotto la guida di Antenore e insieme agli Eneti si stabilirono in un territorio molto ampio che andava dalle Alpi sino al mare e decisero di prendere il nome di Veneti. Il mito di Antenore crebbe di importanza al punto che sia Virgilio sia Tacito attribuirono all'eroe troiano la fondazione di Padova: un'attribuzione che nel corso del Duecento (1274), come si è visto, venne ulteriormente rafforzata dalla scoperta delle spoglie attribuite Antenore.

A Venezia la storia di Antenore era molto nota e con essa anche quella riguardante la fondazione di Padova, soprattutto in seguito alla grande curiosità destata dalla scoperta del notaio Lovato Lovati. Di conseguenza, nel rapporto di concorrenza tra le due realtà, Padova ne usciva superiore proprio per il suo illustre fondatore. I veneziani, che mal tolleravano qualsiasi tipo di subalternità, a maggior ragione con una città che ritenevano non paragonabile alla propria, alimentarono nel corso dei secoli una narrazione sulle proprie origini che ebbe per protagonisti proprio quei troiani che insieme ad Antenore giunsero nel Veneto. La fondazione di Venezia doveva innanzitutto risultare credibile e affondare le proprie radici nelle realtà limitrofe, assicurando ai veneziani la possibilità di rivendicare la loro superiorità politica, religiosa e culturale sulle altre città. Per questo motivo la mistificazione della fondazione di Venezia riguardò anche la vicina Aquileia, uno dei patriarcati più importanti del mondo tardo-antico, che venne coinvolta in questa narrazione attraverso l'affermazione che a fondarla fossero stati gli stessi Troiani che fondarono Venezia, sebbene sia noto che la città sia stata in realtà fondata nel 181 a.C., a distanza di secoli dal presunto arrivo di Antenore nel golfo adriatico.¹²³

A diffondere e tramandare questa narrazione furono diverse opere, che trovano nell'anonimo *Chronicon Altinate* (o *Origo civitatum Italiae*) il primo esempio di questa genealogia costruita. Il testo, difficilmente databile (ma anteriore al 1250), è giunto sino a noi in tre redazioni diverse, le quali riportano tutte le stesse caratteristiche: disordine espositivo,

¹²³ Ortalli, *Venezia inventata*, p. 44.

utilizzo di una lingua difficilmente comprensibile e, soprattutto, rilevanti errori cronologici. Come è stato osservato, il *Chronicon* è il «più disperante testo cronachistico con cui i medievalisti abbiano a che fare», oppure «uno dei testi più disperanti, esasperanti, repellenti che si possono incontrare, non tanto per la diversa disposizione delle singole parti nei manoscritti e nelle due edizioni, ma per l'oscurità della forma».¹²⁴ Ciò che a noi interessa è il fatto che l'autore del testo assicurò, sin dalla prima redazione dell'opera, che Antenore, dopo aver lasciato Troia insieme ad Enea, fosse giunto con sette galee nei pressi dei lidi della laguna dove «edificò una città di nome Aquileia».¹²⁵ Accanto alla supposta fondazione della città da parte di Antenore e a riprova del fatto che l'obiettivo dell'opera fosse la creazione di una narrazione che rappresentasse una testimonianza credibile del passato veneziano, l'autore del *Chronicon* riportava alcuni riferimenti storicamente corretti, quale la fuga del patriarca di Aquileia e del suo popolo a Grado per sfuggire alla ferocia dei Longobardi. Tuttavia, gli errori cronologici e il caos compositivo mettono in ombra buona parte del messaggio politico e della costruzione sociale narrata, rendendo il *Chronicon* un'opera che difficilmente risulta credibile e spendibile nello studio della fondazione di Venezia.

Ad alimentare ulteriormente l'idea di una possibile fondazione troiana del Veneto fu il testo di Martino da Canal *Estoires de Venise* (1267-1275), scritto in lingua francese perché, come dichiarava l'autore, era «plus delitable a lire et a oïr que nulle autre».¹²⁶ Del da Canal ci sono giunte scarse notizie biografiche. Tuttavia, leggendo le *Estoires*, scopriamo che era veneziano, che tra il 1267 e il 1275, gli anni di composizione della cronaca, si trovava a Venezia, che ricoprì alcune cariche di alta magistratura e che era in contatto diretto con il doge Ranier Zeno, alla cui figura egli dedica ampio spazio nella propria opera.¹²⁷ La scelta di utilizzare il francese era funzionale a da Canal per rendere nota l'origine di Venezia anche al di fuori dei confini nazionali, affinché più persone potessero conoscere la fondazione, la

¹²⁴ Gina Fasoli, *I fondamenti della storiografia veneziana*, in *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, Agostino Petrusi (a cura di), Firenze, Olschki, 1970, pp. 33-34.

¹²⁵ Il *Chronicon Altinate* nell'edizione più recente si legge in *Origo civitatum Italiae sue Venetiarum (Chronicon Altinate et Chronicon Gradense)*, Roberto Cessi (a cura di), Roma, Istituto Storico per il Medioevo, 1933. La citazione si trova a p.7.

¹²⁶ Martin da Canal, *Les estoires de Venise. Cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, Alberto Limentani (a cura e trad. di), Firenze, Olschki, 1972, p. 3.

¹²⁷ Per la biografia del da Canal si rimanda a Alberto Limentani, *Canal Martino*, DBI, 1974. Inoltre, si vedano anche: Emmanuele Cicogna, *Sulla persona e sull'opera di Martino da Canale*, «Archivio Storico Italiano», 1845, VIII, pp. 29-30; Filippo Luigi Polidori, *La "Cronique des Veniciens" de Maistre Martin da Canal*, «Archivio Storico Italiano», 1845, VIII, pp. 168-706; Gina Fasoli, *La "Cronique des Veniciens" di Martino da Canal*, in «Studi Medievali» 1961, s.3, II, pp. 42-74.

storia e le caratteristiche tipiche della politica e della cultura veneziana. Inoltre, come ampiamente dimostrato dalla critica,¹²⁸ numerosi sono i punti di contatto e i debiti che le *Estories* hanno con il *Chronicon Altinate*. In particolare, da quest'ultimo sembrano derivare i brani sulle origini troiane della città costruita tra l'Adda e la Pannonia, sulla discesa di Attila e sulla conseguente distruzione di Aquileia, sulla fuga dei suoi abitanti verso le lagune e sulla fondazione dei primi centri urbani dove Rialto ricopriva una posizione di massimo rilievo. Infatti, da Canal riferisce che i veri progenitori della città furono proprio i discendenti di quei liberi Troiani, che, cercando rifugio dopo la distruzione di Troia, giunsero nelle lagune:

Che dirvi? In principio ci furono i Troiani, e vennero da Troia e si stanziarono tra l'Adda e l'Ungheria [...] e là vissero felicemente fino a quando un pagano venne al mondo e fu in età da portare armi. Quel pagano si chiamava Attila e con cinquecentomila uomini venne in Italia contro i cristiani, e in primo luogo prese una nobile città che si chiama Aquileia e la distrusse: e sappiate che in origine quell'Aquileia era stata costruita dai Troiani. E quando Attila ebbe Aquileia, proseguì e distrusse tutte le città edificate dai Troiani in terraferma fino a Milano. E per quella rovina uomini e donne nobili fuggirono dalle città verso il mare e trovarono sulla marina dei monticelli di terra e su quelli edificarono molte belle città.¹²⁹

Sebbene non sembri esserci traccia di Antenore nelle *Estoires*, ciò sui cui vale la pena insistere è l'idea che tutte le città di quell'area – che già Livio sosteneva estendersi dalle Alpi al mare – fossero state fondate dai discendenti dei Troiani migrati in quei luoghi dopo che Troia venne data alle fiamme. Tuttavia, a questa prima fondazione, Canal aggiunge un secondo tassello che, di fatto, ci consente di notare come a quest'altezza cronologica ci fosse una piena sovrapposizione tra la leggenda troiana e quella di Attila e che, soprattutto, quei Longobardi, presenti nella cronaca di Diacono, venivano ora messi da parte, in quanto giunti nei territori veneti cronologicamente molto più tardi rispetto agli unni, quando ormai Venezia era stata fondata.

A distanza di qualche anno dalle *Estoires*, una nuova cronaca animò il mito veneziano di fine Duecento. Si tratta di un testo molto complesso, colmo di errori, intitolato *Cronica*

¹²⁸ Fasoli, *La "Cronique des Veniciens"*, p. 51.

¹²⁹ Martin da Canal, *Les estories de Venise*, p. 7.

Marci e conservato in unico codice presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.¹³⁰ Composta a partire dal 1292 da un autore di nome “Marco”, probabilmente veneziano, di cui tuttavia non si conosce pressoché nulla, l’opera stabiliva che i troiani fossero giunti nella laguna e che avessero fondato Venezia. L’autore dedica molto spazio a questa narrazione, che è proceduta da un prologo e da una lunga trattazione delle sei età del mondo, che rivelano i forti debiti che l’opera ha nei confronti del pensiero di Sant’Agostino. Una volta stabilita l’origine della prima età con Adamo e dell’ultima con il giudizio universale, il cronista aggiunge una lunga parte dedicata agli avvenimenti successivi alla guerra di Troia, arrivando sino alla partenza di Enea. Tuttavia, la storia delle quattordici navi guidate dall’eroe troiano non sembra riscontrare un grande interesse nella narrazione progettata per la *Cronica*, in quanto a importare sono piuttosto un altro gruppo di «quella nobile progenie di uomini liberi che mai nel tempo resero tributi ai principi».¹³¹ Ancora una volta, come nelle precedenti cronache riguardanti la fondazione di Venezia, si sottolineava anche qui che i troiani fossero degli uomini liberi e che mai avrebbero pagato un tributo a qualsiasi principe. Il tributo a cui si riferiva l’autore riguardava la somma di denaro richiesta a questi uomini quando con le loro navi giunsero nei territori che oggi corrispondono alla costa orientale della Sardegna. I troiani, come riferisce il cronista Marco, non accolsero positivamente questa richiesta e per tutta risposta decisero di abbandonare la costa sarda per intraprendere il viaggio che li avrebbe poi portati sino in Veneto. Ancora una volta, è interessante notare come in tutta la cronachistica veneziana in merito alla fondazione della città si insista sulla premessa dell’assoluta originaria indipendenza e libertà di Venezia, la quale, come si legge nelle pagine della *Cronica*, indusse i liberi uomini troiani a stabilirsi nella laguna.

Alla carta 4v del manoscritto inizia il capitolo sulla prima edificazione della «civitas Veneciarum dove ora è Rialto» per mano dei troiani:

Saliti i troiani sui loro navigli, date le vele ai venti, tanto a lungo si spinsero sui mari finché giunsero a una *tumba*, una modesta zona di terra emersa, dove ora è costruita la *civitas Veneciarum*, Venezia, e deliberando fra loro di fermarsi in quel luogo che era incerto, malsicuro e libero da qualsiasi dominazione, stabilirono di costruire lì le loro abitazioni.

¹³⁰ Il codice in questione è ms. it., cl. XI, n. 124 (=6802).

¹³¹ La citazione e le vicende troiane si trovano alle cc. 4r-5r.

A partire dal loro arrivo in laguna, la città si espanse sempre di più, portando i troiani a spingersi verso le altre isole vicine a Rialto. Il fatto che si fossero stabiliti proprio in questi territori fu per il cronista la prova che, a differenza di quanto accaduto in Sardegna, qui i troiani avessero trovato un luogo libero da tributi e che assicurava, pertanto, la sopravvivenza della loro libertà originaria.

A questo punto a Marco non rimaneva che emendare una questione scottante per i veneziani, che riguardava il problema di Antenore e della fondazione di Padova. Infatti, nell'agone sulle origini delle due città, Padova affermava di essere la più antica tra le città venete e di conseguenza più prestigiosa di Venezia. Per questo motivo il cronista prese a riconsiderare la cronologia della venuta di Antenore in Veneto a favore dei veneziani e, nel prosieguo della narrazione su Rialto, aggiunse un tassello importantissimo nel mosaico della fondazione di Venezia. Secondo il cronista, la venuta di Antenore nella laguna fu accolta dai troiani con grande gioia al punto che decisero di eleggerlo come loro re, nominando la città Antenorida in suo onore. Come se ciò non bastasse ad assicurare una precedenza di Venezia su Padova, Marco sostenne che la città fosse stata fondata a cinque anni di distanza dalla distruzione di Troia per mano degli Achei (un'informazione che farebbe di Venezia una città più antica di Roma): «si sappia bene che la costruzione di Rialto precedette quella romana».¹³² Ciò, tuttavia, non risolveva ancora i complicati rapporti con Padova. Per superare il problema, Marco affermò che le dimensioni dell'isola di Rialto non erano in grado di ospitare tutti quei troiani e, per questo motivo, Antenore si spinse verso la terraferma dove «fondò la bellissima città che oggi si chiama Padova».¹³³ La questione veniva così chiusa: Venezia era più antica e quindi più prestigiosa di Padova e, al contempo, rubava il primato e il prestigio persino a Roma.

La *Cronica* non si limitava a tramandare l'origine troiana/antenorea, ma, in accordo con le altre cronache (si pensi alla seconda e alla terza redazione del *Chronicon Altinate*) stabiliva una seconda linea di popolazione lagunare che risaliva al tempo di Attila e dell'invasione unna del Triveneto, le quali, avvenute attorno al 450-452, furono certamente una delle ragioni che attivarono l'esodo di massa dalla terraferma alle lagune. La discesa dalla pannonia del «ferocissimo pagano di nome Attila» portò alla fuga di molti abitanti della terraferma verso la laguna, intimoriti dall'atteggiamento ostile delle truppe unne e, soprattutto, dai devastanti saccheggi che colpirono le città cadute in mano loro. Il mito di

¹³² *Ibidem.*

¹³³ *Ibidem.*

Attila permise ai veneziani di tramandare la leggenda della fondazione delle due Venezie: la prima fondata dai profughi troiani, con Aquileia per capitale, in cui aveva posto il proprio seggio San Marco prima di essere richiamato a Roma da San Pietro, e la seconda costruita nel tempo delle invasioni di Attila, quando una moltitudine di nobili e di popolazione della terraferma si recò in laguna e iniziò a costruirvi palazzi, castelli, chiese e vere e proprie cittadelle. Un'immagine esaustiva dei rapporti di forza nel Triveneto, in particolare di quelli tra Venezia e Aquileia, all'epoca dell'invasione attiliana, emerge dalle pagine dell'opera epica seicentesca *Aquileia Distrutta* di Belmonte Cagnoli, la quale, come vedremo più approfonditamente nel capitolo 3, testimoniava la persistenza del mito attiliano nella memoria comune dei veneziani anche a distanza di secoli dalla composizione di queste cronache.

Appare chiaro che, se la notizia di una possibile fondazione successiva a quella padovana della città è assolutamente da escludere, al punto che fu considerata leggendaria, l'origine di Venezia nel corso del Medioevo poggiò le basi sulla commistione tra la tradizione troiana e quella attiliana, arrivando così ad una sistemazione per la quale «il tema dell'origine di Venezia nella coscienza locale ha ricevuto la sua compiuta sistemazione storiografica, pronto a essere recepito dalla coscienza comune dell'Europa colta».¹³⁴ La fascinazione per il mito troiano aveva per i veneziani un chiaro significato politico: così come i troiani non pagarono mai un tributo e riuscirono a conservare la loro libertà, così anche Venezia non subì mai una dominazione straniera e si mantenne libera sino alla sua caduta. Inoltre, le radici troiane assicurarono ai veneziani una posizione di rilievo nel panorama tanto italiano quanto europeo, in quanto la discendenza dai troiani gli garantiva una purezza di sangue (non contaminata con le genti barbare). Al contempo, in parallelo a questo mito, la leggenda di Attila è forse quella che tra le due ebbe una fortuna e un'eco maggiore anche al di fuori dell'isola. Nella lettera che Sir Henry Wotton scrisse alla marchesa di Buckingham nel 1622, il nobile inglese riprendeva la leggenda attiliana e ne spiegava all'illustre amica l'utilizzo politico che i veneziani ne fecero:

Come accadde che essa fu fondata [Venezia] in mezzo alle acque non l'ho mai potuto spiegare in modo chiaro. I migliori e la maggior parte dei loro autori ascrivono i propri inizi più al caso e alla necessità che ad una deliberazione; il che tuttavia, secondo me, equivale a non più che una

¹³⁴ Antonio Carile, Giorgio Fedalto, *Le origini di Venezia*, Bologna, Pàtron, 1978, p. 123.

graziosa congettura, velata dall'antichità, poiché così essi la tramandano: dicono che nei tumulti del Medioevo, quando le nazioni sciamavano in giro come api, Attila, il grande condottiero degli Unni, e flagello del mondo (come fu chiamato), mentre con un esercito numeroso assediava Aquileia, produsse grande paura e confusione nel circondario. In conseguenza della qual cosa, i migliori delle popolazioni confinanti, provenienti da parecchie città, s'accordarono per trasferirsi con le loro sostanze, subito o a poco a poco (poiché la paura talvolta raduna, talaltra disperde), nell'estremo seno del Golfo Adriatico, e vi presero possesso di certi isolotti desolati, per tradizione una settantina, che poi (essendo necessità madre dell'ingegno) furono collegati con ponti, e così la città assunse una forma primitiva, che col tempo s'incivilì, e divenne un grande esempio di quanto può scaturire dalle più piccole cose, se ben fomentate.

Essi si gloriano di questo loro inizio per due motivi: primo, che sicuramente i loro progenitori non erano di vile condizione (come tali, avendo poco da perdere, avevano scarsi motivi per trasferirsi). Secondo, che essi furono precocemente istruiti da temperanza e penuria (nutrici della moderazione). Ed è vero che, come tutte le cose hanno il sapore del loro principio, così per la suddetta Repubblica (come mostrerò più avanti) ancor oggi; poiché la regola vale tanto nelle cause civili come in quelle naturali.¹³⁵

La leggenda, quindi, serviva per nobilitare le origini dei veneziani, che, nella *querelle* che attribuiva la supremazia tra le varie città, non potevano in alcun modo fare accenno alle loro umili origini narrate da Cassiodoro. Oltre a nobilitarne i natali, Attila permetteva alla cronachistica veneziana di poter affermare che la nascita della città avvenne per volontà divina. La fattura divina della città, come vedremo, divenne un *topos* ricorrente anche nella produzione epica veneziana, infatti, come narrato nel diciassettesimo libro dell'*Aquileia distrutta* di Belmonte Cagnoli, Papa Leone I ricevette in sogno San Pietro, il quale non solo gli consigliò di recarsi di persona da Attila per placare la sua discesa verso Roma, ma, al contempo, lo assicurò sulla caduta di Aquileia, poiché dal suo sacrificio sarebbe nata Venezia.¹³⁶

¹³⁵ Traggio la citazione da Edward Muir, *Il rituale civico*, pp. 82-83. Per la versione originale del testo si rimanda a Logan Pearsall Smith, *The Life and Letters of Sir Henry Wotton*, Oxford, Clarendon Press, 1907, II, p. 256.

¹³⁶ Belmonte Cagnoli, *Aquileia distrutta*, Tancredi Artico (a cura di), Treviso, B#S Edizioni, 2021, pp. 587-617.

1.2.3 *Pax Tibi Marce Evangelista Meus*: il mito di San Marco

Il culto di San Marco era per Venezia il cuore dell'identità civica dei suoi cittadini. «Marco, viva San Marco» era l'urlo di guerra di sempre dei veneziani, che consideravano l'Evangelista come la personificazione dello Stato nella liturgia civile della città. Il suo culto rappresentava per la collettività cittadina quella patente identitaria che consentiva alla comunità di tramandare e registrare la propria memoria.

Il mito di San Marco rappresentò la gemma più importante del forziere mitologico veneziano, soprattutto a partire dall'828, quando in Rialto giunsero le sacre spoglie dell'Evangelista. Attorno a queste spoglie si generò la ben nota leggenda marciana, che nel giro di pochi anni dalla traslazione del corpo del Santo divenne uno dei pilastri della cultura, della politica e dell'ideologia veneziana. Tramandata dal famoso testo *Traslatio beati Marci*, la cui datazione appare ancora oscura, presumibilmente composto tra l'IX secolo e l'XI, la leggenda narra che nel 828 una flotta di dieci navi mercantili veneziane vennero spinte da una burrasca sulle coste di Alessandria d'Egitto. Le fonti precisavano che si trattasse di una visita involontaria, in quanto all'epoca vigeva un decreto imperiale che impediva ai cristiani di commerciare con i Saraceni. Su una di queste navi vi erano due mercanti veneziani, Rustico di Torcello e Buono di Malamocco, che, sbarcati in città, si resero subito conto che la dominazione turca e le continue vessazioni nei confronti della comunità cristiana rappresentavano una grave minaccia per la conservazione delle sacre spoglie dell'Evangelista, custodite nella chiesa costruita nel quartiere di Bucoli nelle immediate vicinanze di Alessandria, luogo del suo martirio. I mercanti proposero ai due custodi della chiesa, il prete Teodoro e il monaco Staurazio, di trafugare il corpo del Santo, ricorrendo ad un espediente che non insospettisse i cristiani di Alessandria. I quattro decisero quindi di estrarre le spoglie dal sepolcro, di sostituirle con quelle della beata Claudia e di collocarle all'interno di una cesta colma di foglie di cavolo e carne di maiale, quindi intoccabile per le guardie musulmane, le quali, alla vista di quella carne, gridarono inorriditi "kinzir, kinzir", (maiale, maiale), consentendo così ai due veneziani di caricare la cesta sulla nave e di partire alla volta di Venezia. Giunti in laguna, i due, che si erano macchiati della grave colpa di essere entrati in contatto con i musulmani, vennero perdonati dal doge Giustiniano Partecipazio (VIII secolo-829), il quale li accolse con grandi festeggiamenti, ma fu soprattutto la reliquia di Marco ad essere onorata e venerata. Come si evince dal testamento di Giustiniano, il doge dispose che

la moglie Felicità edificasse «una basilica in suo onore nel territorio di San Zaccaria»¹³⁷ e, nel mentre la basilica veniva realizzata, le spoglie furono custodite nella cappella di Palazzo Ducale, dando così origine alla chiesa nazionale veneta. Inoltre, la presenza delle reliquie dell'Evangelista in laguna sarebbe stata decisiva per superare le ormai secolari contese giurisdizionali tra Grado, antenata lagunare della diocesi veneziana, e Aquileia in favore di Venezia.

L'inizio dei travagliati rapporti tra le due chiese avvenne nel lontano 569, quando la discesa dei Longobardi in Italia obbligò il patriarca di Aquileia ad abbandonare la città, traendosi in salvo a Grado. Questo passaggio portò alla formazione di due chiese patriarcali distinte: una in laguna, quella gradense, e l'altra in terraferma, l'aquileiese, che pretendevano entrambe di essere le legittime eredi della chiesa Marciana. Si trattava di una diatriba che nel tempo consentì a Venezia di reclamare un primato e un'eredità, soprattutto in seguito al sinodo dei vescovi di Grado del 579, che, dopo le devastazioni della «nefanda gente longobarda», confermava «questa città di Grado come nostra metropoli e chiamarla Nuova Aquileia».¹³⁸ Il sinodo mantovano dell'827 venne aperto con l'obiettivo di risolvere il conflitto tra le due chiese, a cui parteciparono sia i legati pontifici sia quelli imperiali. Tuttavia, la sede scelta si trovava nei territori soggetti al controllo carolingio e rappresentava una minaccia di non poco conto per i Venetici di Grado, che, come è noto, erano legati all'Impero bizantino. Il timore più grande per i legati gradensi era la gestione del sinodo in favore di Aquileia (come di fatto avvenne), che avrebbe stabilito in tal modo non solo la superiorità della Chiesa aquileiese su quella lagunare di Grado, ma, al contempo, avallato una possibile inclusione della laguna nell'Impero carolingio. La decisione presa dal sinodo fu totalmente a favore di Aquileia, la quale venne considerata come la vera sede patriarcale, lasciando a Grado il titolo di semplice pieve dipendente dal patriarcato aquileiese. L'arrivo delle spoglie di Marco in laguna nel 828 si rivelò provvidenziale per i veneziani, che, grazie alla presenza delle reliquie, rivendicarono la loro indipendenza da Aquileia, in quanto il Santo rappresentava il «simbolo forte dell'unità politica non meno che spirituale dell'area, oltre che il fulcro di una Chiesa

¹³⁷ Ortalli, *Venezia inventata*, pp. 29-39. Sul testamento cfr. *SS. Ilario e Benedetto e San Gregorio (819-1199)*, L. Lanfranchi e B. Strina (a cura di), Venezia, Comitato per la Pubblicazione delle Fonti relative alla Storia di Venezia, 1965, p. 23

¹³⁸ Ivi, p. 27. La citazione è tratta da Andrea Dandolo, *Chronica per extensum descripta*, Ester Pastorello (a cura di), in *Rerum Italicarum Scriptores*, nuova ed., Bologna, Zanichelli, 1938-1958, pp. 81-82. Occorre ricordare inoltre che a Grado era conservata la cattedra vescovile di Marco che l'imperatore Eraclio III nel 630 aveva fatto trasferire dalla chiesa di Alessandria.

nazionale e identitaria in cui potevano riconoscersi tutte le istanze di autonoma indipendenza rispetto alla ostile terraferma e all'Impero carolingio». ¹³⁹

Eppure, rimaneva ancora un forte legame che univa Marco e Aquileia, luogo del suo reale apostolato. Per svincolare il Santo dall'associazione con la chiesa aquileiese iniziò a prendere sempre più piede in laguna il racconto della miracolosa visione che l'Evangelista ebbe durante il suo viaggio da Aquileia a Roma, dove ad attenderlo vi era Pietro. Tale narrazione divenne poi canonica, come dimostra la sua presenza all'interno della *Chronica per extensum descripta* redatta tra il 1343 e la fine del 1352 dal doge Andrea Dandolo, la quale riferiva che, durante il ritorno di Marco verso Roma, in compagnia di Ermagora, l'Evangelista giunse in laguna con la sua piccola nave e, una volta legata quest'ultima a un brandello di terra (dove sarebbe poi sorta Rialto), ebbe la miracolosa visione:

Gli apparve un angelo di Dio che gli diceva: «*Pax tibi Marce*; è qui che riposerà il tuo corpo». Di fronte all'esitazione del santo, nel timore che quello fosse il preannuncio di un suo imminente naufragio, ecco intervenire l'angelo: «*Ne time*: non temere, evangelista di Dio, che ancora ti rimane un lungo cammino. Dovrai molto patire nel nome di Cristo, e invero dopo la tua passione i devoti e fedeli popoli di queste regioni, volendo sottrarsi alle persecuzioni continue degli infedeli, edificheranno una mirabile città e infine meriteranno di avere il tuo corpo che onoreranno con somma venerazione, largamente beneficiati dai tuoi meriti e dalle tue orazioni». Allora il beato Marco, rianimato, rese grazie a Dio dicendo: «*Domine fiat voluntas tua*, sia fatta la tua volontà». ¹⁴⁰

Come dimostrato dalla critica, la visione marciana aveva una valenza politica più che religiosa, in quanto stabiliva sia la protezione divina sulla futura nascita di Venezia sia la legittimazione del possesso delle reliquie marciane da parte dei veneziani. ¹⁴¹ È interessante notare come di fatto dalla traslazione delle reliquie a Venezia si attuò un processo di completa sovrapposizione tra la città e l'Evangelista, adattato sul modello della chiesa cattolica con San Pietro, che si concluse nell'unione della Repubblica con San Marco, legittimando Venezia e i veneziani a considerarsi come dei predestinati, la cui gloria e memoria sarebbe durata in

¹³⁹ Ortalli, *Venezia inventata*, p. 28.

¹⁴⁰ Danduli, *Chronica per extensum descripta*, pp. 9-10, 69.

¹⁴¹ Ortalli, *Venezia Inventata*, p. 29.

eterno sotto la protezione del Santo.¹⁴² A suggellare l'unione del dogado veneziano all'interno della famosa leggenda delle reliquie sante è la provenienza dei due mercanti Bono da Malamocco e Rustico da Torcello, i quali erano nativi, non a caso, dalle due estremità opposte della laguna. In aggiunta, anche il fatto che le spoglie giungessero prima di Rialto nella periferica Olivolo, che fu la prima diocesi lagunare, garantiva alla macchina mitografica veneziana di assicurare una matrice cristiana autoctona sin dall'origine della città, legittimando in tal modo la nomina della curia veneziana, in cui si custodivano le reliquie, a sede apostolica della chiesa cattolica.

Il corpo di Marco divenne dunque l'emblema dell'indipendenza veneziana, salvaguardata dai dogi e dal patriziato, e dell'unificazione politica della laguna sotto la figura del doge, portando così a compimento il processo di autonomia della politica della Repubblica da Bisanzio. Inoltre, così come i papi ereditarono l'autorità da San Pietro, i veneziani ereditarono la loro da San Marco, stabilendo la piena autonomia politica e religiosa di Venezia. Un'indipendenza che veniva ulteriormente legittimata dal fatto che la predestinazione della Repubblica consentiva la creazione di un filo diretto tra Dio, Marco e il doge: in tal modo, si venne a creare una piramide discendente che, tramite l'Evangelista, permetteva al doge di ereditare la *potestas* divina.

La manifestazione dello stretto legame tra il doge e Marco si palesava nella liturgia civica veneziana il 25 aprile, giorno di San Marco, in cui alla cittadinanza veniva mostrato il legame mistico tra i due emblemi della Repubblica, facendo della cerimonia la perfetta rappresentazione dell'idea della predestinazione veneziana. La lunga festa iniziava già alla vigilia del 25 aprile, quando il corteo presieduto dal doge, dai magistrati, dai musicisti e dai portatori delle insegne dogali iniziava la sua processione da Palazzo Ducale a San Marco. La celebrazione coinvolgeva tutta la cittadinanza e rappresentava una delle molteplici manifestazioni dell'arte politica veneziana, la quale, nella persona del doge, metteva in scena la sua signoria sulle istituzioni plebee di Venezia.¹⁴³ Inoltre, sempre durante la festa del Santo, alcune organizzazioni della cittadinanza non nobile veneziana, quali le Gilde, erano obbligate per legge a partecipare all'evento, accendendo e portando un cero bianco e portare dei doni all'altare dell'Evangelista.¹⁴⁴ Quest'ultimi erano il simbolo della totale devozione al Santo,

¹⁴² Fasoli, *Nascita di un mito*, p. 468.

¹⁴³ Muir, *Il rituale civico a Venezia*, p. 96.

¹⁴⁴ Giovanni Nicolò Doglioni, *Le cose notabili et meravigliose della città di Venezia*, Venezia, Cestari, 1692, p. 263. Le Gilde erano quelle dei pittori, dei fabbri, dei pellizzari e di «quei che fan panni di setta». Uno dei capitoli della

nonché l’emblema dei vincoli feudali delle Gilde verso il doge: attraverso la combinazione tra l’elemento rituale e i vincoli di vassallaggio si andava definendo il rapporto sociale tra la classe subordinata e la nobiltà, «e la definizione era fatta in un contesto di sacralità, che poteva implicare soltanto una sanzione divina dello status quo».¹⁴⁵

A imitazione del modello agiografico medievale, il culto di San Marco si riassumeva in tre passaggi fondamentali: il martirio (*passio*) avvenuto ad Alessandria d’Egitto, la traslazione delle reliquie (*traslatio*) a Venezia nel 828 d.C. e la riscoperta delle stesse (*inventio*) avvenuta, secondo la tradizione, nel 1094. Per la macchina mitografica veneziana forse solamente due dei tre passaggi furono particolarmente utili nella creazione dell’unicità di Venezia. La *traslatio* consentì al doge Partecipazio – che, come abbiamo visto, ottenne il corpo del Santo in un momento delicato per la curia lagunare – non solo di svincolarsi dall’influenza carolingia, ma, al contempo, di ridurre l’egemonia bizantina sulla città, sostituendo il greco Teodoro come patrono personale del doge. Dunque, la *traslatio* rappresentò per Venezia l’allegoria dell’unione politica della città sotto il corno ducale, ma, come si vedrà, solo l’*inventio* andò a sancire la piena autonomia veneziana.¹⁴⁶ La leggenda tramanda, infatti, che la chiesa voluta dal doge Partecipazio per accogliere le spoglie di Marco bruciò nel 976 quando la città insorse contro il doge Pietro IV Candiano. Dato che solo pochi ufficiali fidati conoscevano la collocazione precisa in cui vennero conservate le reliquie, il luogo venne del tutto dimenticato fino al 1094. Le ricerche vennero condotte senza sosta anche sotto la chiesa che fu fatta erigere sulle ceneri della precedente dal doge Domenico Contarini (1043-1071), ma nulla venne trovato fino a quando nel 1094 il doge Vitale Falier ordinò al vescovo di indire un digiuno di tre giorni di tutta la comunità, fino alla solenne processione del 25 giugno. Si narra che la grande devozione dei veneziani durante la processione portò al miracolo. Il corpo del Santo si rivelò da una parte della colonna della chiesa, fatta con i resti della precedente basilica, riempiendo il luogo di un forte profumo. Nel corso dei secoli successivi (la leggenda iniziò a circolare a partire dal XIII secolo) vennero aggiunti nuovi dettagli: a partire dal XIV secolo la narrazione si arricchì del particolare per cui solo il braccio del Santo sporgesse dalla colonna, mentre nelle versioni del XVI secolo comparve un anello d’oro pastorale dalla mano

Marieghola (regolamento e statuto) per la gilda dei pittori prevedeva che i membri offrirono due candele ogni anno alla vigilia della festa di San Marco.

¹⁴⁵ Muir, *Il Rituale civico a Venezia*, p. 97.

¹⁴⁶ Sul racconto dell’*inventio* si rimanda a Silvio Tramontin, *Realtà e leggenda nei racconti marciiani veneti*, in «Studi Veneziani», 1970, vol. 12, pp. 55-57. Si segnala inoltre che la leggenda è presente anche nell’antica cronaca di Da Canal, *Estiores*, p. 218.

sporgente dell'Evangelista. Le cerimonie dell'*inventio* del 25 giugno erano parallele a quelle del 25 aprile, ma a distinguerle era il fatto che in quest'occasione oltre alle Scuole Grandi si univano anche gli esponenti delle congregazioni clericali e gli ordini religiosi nel rendere omaggio al Santo. La festa simboleggiava inoltre la sottomissione al doge dell'*establishment* religioso.

L'origine dell'anello episcopale e il suo grande valore simbolico nella liturgia civica veneziana affondavano le loro radici nel lontano 25 febbraio 1341. La leggenda riferiva che durante una tempesta invernale uno straniero si fosse avvicinato a un pescatore mentre questi, preoccupato per il mare in burrasca, stava mettendo in salvo le sue attrezzature. Il forestiero, non curandosi dei timori dell'uomo, gli ordinò di portarlo prima verso l'isola di San Giorgio, dove s'imbarcò un secondo uomo, e poi gli chiese di remare fino a San Nicolò. Giunti sull'isola del Lido, un terzo uomo salì a bordo della piccola barca e chiese al pescatore di remare fino all'imbocco della laguna, dove i tre stranieri e il barcaiolo videro una nave piena di demoni intenti ad agitare il mare. I tre uomini, che si rivelarono essere San Marco, San Giorgio e San Nicola, misero in fuga la nave demoniaca e placarono la tempesta. Sconfitti i demoni, il pescatore riportò ogni santo nel luogo dove l'aveva incontrato e, quando toccò a San Marco, l'Evangelista diede il suo vecchio anello d'oro al barcaiolo, chiedendo che il dono venisse presentato al doge. L'umile pescatore seguì l'ordine di Marco e ottenne in cambio dal doge una pensione. Il contenuto allegorico conservato nella leggenda è evidente: Venezia è sotto la triplice protezione di San Marco, del soldato Giorgio e del protettore dei marinai Nicola, e, soprattutto, il racconto assicura sia il favore dell'Evangelista nei confronti della città sia l'ereditarietà delle prerogative ecclesiastiche di Marco da parte del doge.¹⁴⁷

Nel corso del Cinquecento, accanto alla leggenda trecentesca, venne prodotta una seconda narrazione che tuttavia non ebbe la stessa fortuna della precedente. Secondo questa versione, quando le spoglie di San Marco apparvero miracolosamente dalla colonna della chiesa, i fedeli notarono un anello d'oro sul dito del Santo; in molti, tra cui il doge e il vescovo, cercarono inutilmente di sfilarlo, ma ogni tentativo fu vano. Nel corteo era presente anche Domenico Dolfin, pio nobile veneziano, estremamente devoto a San Marco, che, volendo anch'egli l'anello, pregò talmente intensamente che cadde malato. L'Evangelista, vedendo tanta devozione, stabilì che Dolfin, più di chiunque altro, meritasse l'anello episcopale e perciò dalla colonna si alzò una voce: «Prendi l'anello, prendi; permise che il Nobile uomo

¹⁴⁷ Ivi, p. 100.

dal dito glielo cavasse, e poscia di quello ne fusse libero, et assoluto possessore e padrone». ¹⁴⁸ L'anello rimase nelle mani della famiglia fino a quando un Lorenzo Dolfin lo donò alla Scuola Grande di San Marco che da allora lo esibì nella processione del 25 giugno in memoria dell'apparizione del Santo.

Il culto marciano dominava dunque la liturgia civica e religiosa veneziana e, soprattutto, la riscoperta del corpo del Santo dopo l'incendio accorso alla vecchia basilica venne letto come un miracolo di Stato, confermando la presenza e la benevolenza divina nei confronti del governo ducale. Con il passare dei secoli, la figura di Marco smise di identificare solo il potere e i privilegi dogali, diventando la personificazione della Repubblica e la rappresentazione dell'intera cittadinanza. ¹⁴⁹ Ad alimentare ulteriormente la piena sovrapposizione tra l'Evangelista e la città fu il ricorso alla figura del leone. Ripreso dal tetramorfo della visione di Ezechiele, il simbolo del leone ebbe enorme impatto e diffusione, andando a sovrapporsi con Marco e, al contempo, Venezia stessa. Questa sostituzione consentì al leone (e quindi all'Evangelista) di ottenere quei caratteri e quei ruoli tipici di figure quali il papa o l'imperatore (si pensi alla consegna della spada, della corona o di altri segni del potere) grazie ai quali l'animale legittimava la Repubblica, ma, poiché questi coincideva con la città, era Venezia stessa che si auto-legittimava attraverso il Leone. L'animale divenne quindi il simbolo della Serenissima, che non solo si identificava in esso, ma, al contempo, lo elesse insieme al culto dell'Evangelista come uno degli elementi cardine della sua politica coloniale. Il leone alato – la cui iconografia venne stabilizzata dal celebre dipinto *Leone andante* di Vittore Carpaccio (1516), conservato a Palazzo Ducale – fu collocato in tutti i domini veneziani. Infatti, nel tempo, in ogni territorio della Dominante (di terraferma o da Mar) i veneziani fecero erigere lo stemma leonino della Repubblica, che venne posizionato in specifici luoghi delle città quali le porte d'accesso (come i grandi portali che collegano la città bassa con la città medievale di Bergamo), il palazzo del podestà o la loggia pubblica (come avvenne a Traù prima che un gruppo di nazionalisti jugoslavi lo facesse saltare con la dinamite nel 1919). ¹⁵⁰ La sovrapposizione tra l'Evangelista, il Leone e la città durò fino alla caduta della

¹⁴⁸ Giovanni Stringa, *Vita di S.Marco evangelista , protettore ...della Sereniss.Repubblica di Venetia, con la traslatione & apparitione del sacro suo corpo , fatta nella nobilissima chiesa al nome suo dedicata , opera scritta già & divisa in III libri, da Giovanni Stringa,...et hora dal medesimo riveduta & corretta , & dal Quarto libro ...ampliata , con una breve descrizione di detta chiesa & delle cose più notabili che vi si contengono...* - *La Chiesa di S.Marco, capella del serenissimo Principe di Venetia, descritta brevemente*, Venezia, Rampazzetto, 1610, pp. 86-87.

¹⁴⁹ Hans Conrad Peyer, *Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien. Habil.*, Zurigo, Europa Verl., 1955, p. 15.

¹⁵⁰ Sul leone di San Marco si vedano i saggi di: Agostino Petrusi, *Quaedam regalia insignia. Ricerche sulle insegne del potere ducale a Venezia durante il Medioevo*, in «Studi Veneziani», 1965, VII, pp. 3-123; Giorgio Ravegnani, *Insegne*

Repubblica nel 1797, diventando da questa data in poi un nostalgico ricordo di un passato ricco di fasti, potenza e soprattutto d'indipendenza.

1.3. La costruzione del mito: Dubrovnik

La macchina mitografica ragusea iniziò a muovere i suoi primi passi a partire dalla seconda metà del Trecento, quando la piccola città, all'epoca dei fatti non ancora una Repubblica, si affrancò dal dominio veneziano. Nel 1358, in seguito alla clamorosa sconfitta militare della Serenissima per mano di Luigi d'Angiò, re d'Ungheria, Marco Superanzio, ultimo conte veneziano, venne costretto ad abbandonare la città, dando così inizio a una nuova era per Dubrovnik, che cominciò a relazionarsi con un nuovo potere, lontano e per molti aspetti assente rispetto alla Serenissima, quale era il regno d'Ungheria.¹⁵¹ Gli scaltri diplomatici ragusei, selezionati esponenti dell'élite patrizia, furono in grado di stabilire un canale diretto con il re ungherese che consentì alla città di ottenere ampi privilegi, garantendole la completa autonomia ad un prezzo più che vantaggioso per la cittadinanza, la quale era semplicemente chiamata ad assolvere obblighi minimi nei confronti della corona di Santo Stefano, come cantare le lodi dei sovrani e pagare un irrisorio tributo annuale. Dopo più di un secolo (1205-1358) di sudditanza veneziana, Ragusa si trovava ora ad essere una repubblica di fatto indipendente, e tale sarebbe rimasta fino alla sua conquista da parte Napoleone nel 1806. La sopravvivenza della Repubblica sino all'inizio del XVIII secolo fu il frutto dell'oculata politica estera ragusea, che seppe mantenere un equilibrio perfetto nei delicati rapporti con le potenze a lei vicine, cercando in ogni modo di preservare tanto la libertà quanto l'autonomia della città.

del potere e titoli ducali, in *Storia di Venezia. Le testimonianze*, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1992, I, VIII, pp. 829-846.

¹⁵¹ Per maggiori informazioni sugli eventi che precedettero e seguirono la fatidica data del 1358 si rimanda a Zdenka Janeković-Römer, *Višegradski ugovor. Temelj Dubrovačke republike* [Il Trattato di Visegrad. La fondazione della Repubblica di Ragusa], Zagreb, Golden Marketing, 2003; Branislav M. Nedeljković, *Položaj Dubrovnika prema Ugarskoj (1358-1460)* [La posizione di Ragusa durante il Regno di Ungheria (1358-1460)], in «Godišnjak Pravnog fakulteta u Sarajevu», 1967, 15, pp. 447-463; Vinko Foretić, *Godina 1358 u povijesti Dubrovnika* [L'anno 1358 nella storia di Dubrovnik], in *Studije i rasprave iz hrvatske povijesti*, Split, Književni krug Split i Matica Hrvatska Dubrovnik, 2001, pp. 229-254; Dušanka Dinić-Knežević, *Dubrovnik i Ugarska u srednjem veku* [Ragusa e il Regno d'Ungheria in epoca moderna], Novi Sad, Filozofski fakultet u Novom Sadu, 1986, pp. 16-21; Milorad Medini, *Dubrovnik Gučetića* [Ragusa dei Gučetići], Belgrade, Srpska akademija nauka, 1953, pp. 61-78; Bariša Krekić, *Dubrovnik in the 14th and 15th centuries: A city between the East and West*, Norman, University of Oklahoma Press, 1972, pp. 40-42; Robin Harris, *Storia e vita di Ragusa. Dubrovnik, la piccola Repubblica adriatica*, Treviso, Santi Quaranta, 2008, pp. 62-68 [titolo originale *Dubrovnik: A History*, London, Saqui Books, 2003].

La protezione ungherese della piccola Repubblica adriatica durò fino al 1526, quando la sconfitta di Luigi II a Mohács, piccola cittadina ungherese nella contea di Baranya, per mano dell'esercito di Solimano I, stabilì l'annessione di Dubrovnik all'interno dell'eterogeneo Impero ottomano. Lo sguardo della città era ormai rivolto verso Costantinopoli e non più verso Buda.¹⁵² Lasciando sullo sfondo la *querelle* dinastica ungherese, che vedeva contrapposti János Zápolyai, candidato ottomano alla corona, e Ferdinando d'Asburgo, scaturita dopo la morte in battaglia di Luigi II d'Angiò, ciò su cui preme porre l'attenzione è il rapporto che si venne a creare con l'ingombrante e pericoloso vicino turco.

Le relazioni tra Ragusa e Costantinopoli erano garantite dal pagamento di un tributo annuo che la Repubblica doveva versare nelle casse imperiali affinché venisse garantita la sua indipendenza politica e, soprattutto, commerciale.¹⁵³ Di fatto, il tributo (*baraç* in turco) rappresentava sì il vincolo di sudditanza che il governo raguseo aveva con la Sublime Porta, ma, al contempo, assicurava alla città enormi vantaggi e privilegi commerciali dentro e fuori i confini dell'Impero. Infatti, nulla vietava alle navi mercantili ragusee di commerciare con le vicine potenze cristiane, o alla diplomazia di intessere delle solide relazioni politiche con le maggiori realtà cattoliche quali gli Asburgo, la Spagna e, in particolare, il Papato.¹⁵⁴ Ragusa, grazie alla sua sempre attenta politica estera, divenne la cerniera tra l'occidente cristiano e l'oriente musulmano: un ruolo che la diplomazia cittadina seppe sostenere fino alla caduta di Dubrovnik nel 1806 e che portò la piccola città al centro degli interessi della Santa Sede, la quale utilizzò i territori della Repubblica come epicentro delle numerose spedizioni evangeliche dei gesuiti in tutta l'Europa orientale.¹⁵⁵ Come vedremo nel dettaglio nei prossimi

¹⁵² Sui rapporti tra l'Impero e Ragusa si vedano: Ivan Božić, *Dubrovnik i Turska u XIV i XV veku* [Ragusa e la Turchia nel Quattordicesimo e Quindicesimo secolo], Belgrade, SAN, 1952; Toma Popović, *Turska i Dubrovnik u XIV veku* [La Turchia e Ragusa nel Sedicesimo secolo], Belgrade, Srpska književna zadruga, 1973; Harris, *Storia e vita*, pp. 77-110.

¹⁵³ Lovro Kunčević, Káemán Gábor, *The European Tributary State of the Ottoman Empire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Leiden-Boston, Brill, 2013.

¹⁵⁴ Nikša Varezić, *Dosta je reči u Rimu da bi se reklo čitavom svijetu. Dubrovačka Repulika i Sveta Stolica tijekom 16. i 17. stoljeća* [È sufficiente dire che Roma ha l'intero mondo conosciuto: la Repubblica di Dubrovnik e la Santa Sede nel Sedicesimo e Diciassettesimo secolo], Zagreb- Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU u dubrovniku, 2018; Jurjo Tadić, *Španija i Dubrovnik u XVI veku* [Spagna e Dubrovnik nel XVI secolo], Belgrade, SKA, 1932; Đuro Körbler, *Dubrovačka republika i zapadne evropske države: veze Dubrovnika s Napulem, Sicilijom, Francuskom i Španolskom* [La Repubblica di Ragusa e gli stati dell'Europa occidentale: le relazioni di Ragusa con Napoli, la Sicilia, la Francia e la Spagna], in «Rad JAZU», 1916, 93, pp. 165-252.

¹⁵⁵ In particolare, l'elezione al soglio pontificio di Clemente VII il 19 novembre del 1523 rappresentò per l'Europa del tempo la ripresa delle ostilità (di fatto mai terminata) con la Sublime Porta. Per il neoeletto Papa, il quale era ossessionato da una crociata antiturca, l'alleanza con Dubrovnik era di vitale importanza proprio in virtù della sua posizione strategica vicina sia all'Impero Ottomano sia ai territori afferenti allo spazio vitale

capitoli, questa stretta vicinanza con la Santa Sede, l'elezione della città a centro di irradiazione del culto cattolico nell'Oriente musulmano e ortodosso e la forte presenza gesuita spinsero la macchina mitografica ragusea a tratteggiare un'immagine della Repubblica che celebrasse la sua funzione di antemurale cristiano in luoghi in cui il culto maggioritario rimaneva l'Islam.

Partendo da queste essenziali, ma utili, premesse storiche si cercherà di mettere in luce nel corso dei prossimi capitoli la stretta relazione che intercorse tra la macchina mitografica ragusea, l'*establishment* dominante e il culto cattolico, dalla cui unione si generò l'unicità ragusea.¹⁵⁶ Infatti, come vedremo, nella ricca produzione encomiastica di Ragusa, così come in quella veneziana, un elemento non mancò mai di essere celebrato: il patriziato. Come a Venezia – in cui la narrazione attorno al mito di fondazione della città fu un vero e proprio ritratto di gruppo – anche a Ragusa il patriziato cittadino si servì del mito di fondazione per legittimare la sua posizione privilegiata e di potere nelle dinamiche politiche, sociali e culturali della Repubblica. L'aristocrazia ragusea condivideva con quella veneziana quell'aura sacrale e quei privilegi che la rendevano l'unica classe sociale in grado di governare la città, come se, per natura, fosse predisposta a ricoprire un ruolo primario in qualsiasi aspetto della cittadinanza. Il patriziato riuscì addirittura, nel corso del Trecento, a frenare il potere della Chiesa che, dopo il 1358, cercò di accrescere la sua influenza in virtù dell'assenza di un potere centralizzato come era quello veneziano.¹⁵⁷

La leggenda mitica attorno alla nascita della città venne quindi considerata come un perfetto strumento narrativo utile per fissare nella memoria della cittadinanza ragusea tanto la posizione prioritaria dell'aristocrazia quanto il suo operato, sempre rivolto al bene comune e mai al tornaconto personale, facendo quindi della nobiltà cittadina l'unica classe in grado di salvaguardare il benessere, l'autonomia, la prosperità, la concordia e la libertà della città.

russo. L'obiettivo di Clemente VII era dunque un'evangelizzazione completa dell'Europa orientale che riguardasse non solo la conversione dei musulmani, ma, al contempo, anche degli ortodossi. In tal senso, allora, va letta la fallimentare missione evangelica del gesuita Alexander Kumulović voluta questa volta da Clemente VIII in Moscovia. Cfr. Zdenko Zlatar, *Our Kingdom come, The Counter-Reformation, The Republic of Dubrovnik, and the Liberation of the Balkan Slavs*, New York, Columbia University Press, 1993, pp. 175-178.

¹⁵⁶ Sul tema si segnala la recente ripubblicazione in lingua inglese di Lovro Kunčević, *The Myth of Dubrovnik (Ragusa). Civic Identity of an Adriatic City-State in the Late Medieval and Early Modern Period*, Dubrovnik, HAZU, 2022. [Titolo originale *Mit o Dubrovniku: Diskursi o identitetu renesansnoga grada*, Dubrovnik, HAZU, 2015].

¹⁵⁷ Sulle relazioni tra la chiesa e il patriziato si rimanda a Kosta Vojnović, *Crkva i država u dubrovačkoj republici* [La Chiesa e lo Stato nella Repubblica di Ragusa], in «Rad Jazu», 1894, 119, pp. 32-142; Harris, *Storia e vita di ragusa*, pp. 223-230; Zdenko Zlatar, *Our Kingdom come*, pp. 150-157; Lovro Kunčević, *Vrijeme Harmonike. O razložima društvene i političke stabilnosti Dubrovačke Republike* [Il tempo dell'armonia: le ragioni della stabilità politica e sociale nella repubblica di ragusa], Zagreb-Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU, 2020, pp. 88-95.

Lo stretto legame che si creò tra le più alte sfere del potere cittadino e la produzione mitografica rende Dubrovnik un perfetto esempio in cui politica, letteratura e storiografia cooperarono per raggiungere un fine comune. Infatti, la celebrazione letteraria e storiografica del mantenimento dello *status quo* cristallizzò la società ragusea, consentendo da un lato all'aristocrazia di legittimare la sua posizione e dall'altro di sedare qualsiasi possibilità di mobilità di classe.¹⁵⁸

Nella ricca produzione mitografica ragusea – in cui non mancano i riferimenti alla *pax*, alla *concordia* e all'*unanimitas*¹⁵⁹ – si è deciso di operare una selezione dei temi connotanti il mito di fondazione di Ragusa per la loro ricorsività all'interno della produzione pastorale e drammatica di fine XVI e della prima metà del XVII secolo (capitoli 2 e 3). Nei prossimi capitoli verranno analizzati tre dei numerosi mitologemi che abitano il mito di fondazione della città quali: la libertà, l'origine epidauria e slavo-romana e San Biagio.

1.3.1. La libertà (*sloboda*)

Quando si analizza il mito fondativo di Ragusa non si può fare a meno di notare come accanto ai classici mitologemi che connotano questa narrazione eziologica (la mitica origine, la presenza di un eroe e la componente divina) nessun valore più della libertà (*sloboda* in croato) ha permeato tutti canali autorappresentativi della Repubblica: dalla diplomazia alla storiografia, dalla letteratura ai rituali della liturgia civica, arrivando a comprendere persino la produzione artistica. Come ampiamente dimostrato dalla critica, la rappresentazione della

¹⁵⁸ Il risultato di questa immobilità sociale portò la nobiltà ragusea a chiudere l'accesso alla classe patrizia per un periodo compreso tra il 1330 e il 1660. Il 1660 fu un anno in cui il governo si vide costretto ad aprire il Libro d'Oro della Nobiltà per fare fronte alla grave crisi che rischiava di portare la Repubblica sull'orlo della bancarotta. Solo in questo momento di estrema crisi le cariche nobiliari vennero vendute e ci fu una seppur minima mobilità di classe. Cfr. Kunčević, *Vrijeme Harmonije*, passim; Nenad Vekarić, *The nobility of Dubrovnik: Roots, Structure and Development*, Zagreb-Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU, 2019, pp. 211-258; Id., *Nevidljive pukotine: dubrovački vlasteoski klanovi* [Scollature invisibili: I clan del patriziato raguseo], Zagreb-Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU, 2009; Stjepan Ćosić e Nekađ Vekarić, *Dubrovačka vlastela između roda i države: Salamankezi i Sorbonezi* [Il patriziato raguseo tra parentela e Stato: i Salamancisti e i Sorbonisti], Zagreb-Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU, 2005.

¹⁵⁹ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 14. Inoltre, si vedano anche: Zdenka Janeković Römer, *The Frame of Freedom. The Nobility of Dubrovnik between the Middle Ages and Humanism*, Zagreb-Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 2005, pp. 38-40; Zrinka Pešorda-Vardić, *U predvorju vlasti. Dubrovački antunini u kasnom srednjem vijeku* [Sulla soglia del potere: gli Antunini di Dubrovnik nel tardo medioevo], Zagreb-Dubrovnik, Hrvatski institut za povijest, Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 2012, pp. 176-181.

libertà legata allo Stato raguseo tradiva un forte debito con la speculazione politico-filosofica dell'Europa occidentale.¹⁶⁰ In particolare, a partire dal XIV secolo, le teorizzazioni volte ad attribuire un significato al concetto di libertà non riguardarono solo la Repubblica di Ragusa, bensì rappresentarono un problema per tutto il pensiero repubblicano in generale, il quale giunse a una sistematizzazione del termine facendo ricorso a due significati fondamentali. Il primo descriveva una sfumatura particolare della libertà, intendendola come indipendenza, ovvero quella capacità di una comunità di amministrare la politica interna ed estera per conto suo, senza nessun tipo d'ingerenza esterna. Il secondo, invece, tratteggiava la libertà come quella caratteristica, tipica della vita in un regime statale di stampo repubblicano, che permetteva ai magistrati eletti dalla cittadinanza di governare gli affari pubblici secondo le leggi approvate dall'intera comunità.¹⁶¹

A differenza del modello veneziano, dove venne prodotta una grande quantità di testi specializzati nello studio della filosofia politica, a Ragusa la sistematizzazione del concetto di libertà, e, con essa, del pensiero politico in generale furono affidati a una copiosa produzione letteraria, afferente principalmente ai campi della storiografia e delle orazioni. Inoltre, assunsero grande importanza delle particolari scritture in cui si concentrarono tutte le questioni politico-culturali ragusee, cioè i dispacci diplomatici. La mancanza di corpora specializzati in filosofia politica e della sua applicazione pratica fu il risultato della netta preferenza degli intellettuali ragusei per la struttura argomentativa storica a discapito di quella filosofica. A ciò si aggiunse il fatto che i letterati, quando affrontarono discorsi legati alla Repubblica, utilizzarono un tono apologetico e, in taluni casi, persino panegiristico. Il pensiero politico, quindi, non venne mai affrontato in maniera diretta ed esplicita, ma, al contrario, gli autori decisero di fare ricorso a tutta quella ricca produzione storica moralizzante che caratterizzò da sempre la temperie culturale di Ragusa. Il passato della città servì così agli intellettuali per spiegare le questioni politiche dell'unicità ragusea quali ad esempio l'indipendenza della Repubblica, l'ingerenza culturale e il monopolio politico

¹⁶⁰ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 75. Si segnalano inoltre i fondamentali studi di Quentin Skinner, *The Foundations of the Modern Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, vol. 2, pp. 349-358; Id., *From the State of Princes to the Person of the State*, in *Vision of Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, vol. 2, pp. 368-413; Alan Harding, *The origin of the Concept of the State*, in «History of the Political Thought», 1994, 15, pp. 57-72; Annabel Brett, *Scholastic Political Thought and the Modern Concept of the State*, in *Rethinking the Foundations of Modern Political Thought*, Annabel Brett e James Tully (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 349-358.

¹⁶¹Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 76.

dell'aristocrazia, consentendo in tal modo di intendere questi testi «as a quasi-empirical illustration of their utility and legitimacy».¹⁶²

Le prime attestazioni del termine libertà all'interno della storiografia, dei dispacci e delle orazioni ragusee risalgono al 1358, quando, come si è detto, la Repubblica si affrancò dal dominio veneziano ed entrò a far parte del Regno d'Ungheria. Tuttavia Ragusa, a differenza delle altre città della Dalmazia, cedute da Venezia a Luigi I d'Angiò, non fu mai sotto il diretto controllo ungherese, in quanto a stabilire la sua posizione privilegiata fu il famoso statuto di Visegrad, emesso da Luigi I il 27 maggio del 1358, che assicurava alla Repubblica una completa autonomia, e, al contempo, rappresentava un primo banco di prova per l'abile diplomazia ragusea, la quale non si fece cogliere impreparata. Il trattato stabiliva il passaggio di Ragusa dall'essere una realtà coloniale, come durante la dominazione veneziana, a una repubblica di fatto indipendente, unita da un blando vincolo di sudditanza al regno ungherese. L'impossibilità da parte della corona di Santo Stefano di estendere la sua influenza fino al punto più estremo del regno permise a Ragusa non solo di definirsi autonoma, evitando ogni intromissione reale negli affari interni alla città, ma, al contempo, le garantì la protezione dei sovrani ungheresi, che poteva essere richiesta in ogni momento di grave crisi per la Repubblica. Lo statuto di Visegrad, che stabiliva l'obbligo per i sovrani di difendere militarmente Ragusa, qualora questi fosse stata sotto attacco, si trasformò in un mutuo supporto diplomatico che aveva il compito di scoraggiare qualsiasi tentativo di aggressione della città da parte delle potenze a lei confinanti.

Tuttavia, se da un lato vennero resi chiari quali erano i privilegi dati a Ragusa, dall'altro si assistette a un cortocircuito nella dialettica autocelebrativa della Repubblica. Infatti, lo statuto prevedeva che la città diventasse parte integrante del regno d'Ungheria e come tale appartenesse ai sovrani ungheresi, che, per diritto ereditario, potevano rivendicare il dominio tanto della città quanto dei territori del Regno di Dalmazia. Pertanto, in base allo statuto, anche i ragusei, così come buona parte della costa dalmata, erano giuridicamente definiti come dei sudditi del sovrano e, come tali, dovevano giurare eterna fedeltà al re e ai suoi successori. Non sorprende quindi che, a quest'altezza cronologica, le lettere diplomatiche, inviate dai dignitari ragusei alla corte ungherese, definissero la città e i suoi abitanti come

¹⁶² *Ibidem.*

fedeli sudditi al loro *dominus naturalis*, professando eterna lealtà alla corona.¹⁶³ Questa sudditanza per così dire di principio andò incontro tuttavia a diverse ridefinizioni, in quanto il patriziato cittadino ritenne opportuno, se non addirittura necessario, modificare quest'immagine di Ragusa vassalla del re, la quale mal si appaiava all'idea di libertà originaria che l'aristocrazia andava professando. La storiografia ragusea, specchio della volontà nobiliare, iniziò così a dare forma a diverse reinterpretazioni del rapporto tra la città e la corona di Santo Stefano, con il preciso obiettivo di abolire l'idea che la libertà della città fosse il frutto di un privilegio concesso direttamente dal re, in favore di una nuova interpretazione secondo la quale la *sloboda* fosse qualcosa di già insito alla comunità urbana e, soprattutto, scevra da qualsiasi autorità politica superiore ed esterna.¹⁶⁴

Fu Durante il regno di Sigismondo di Lussemburgo (1368-1437) che la visione del rapporto tra la città e la corona cambiò notevolmente. Le voci, del tutto infondate, di una possibile riannessione di Ragusa a Venezia spinsero il governo a rivolgere una serie di rimostranze che avevano da un lato l'obiettivo di evitare il ritorno della Serenissima e dall'altro di ricordare a Sigismondo che la validità dello statuto di Visegrad era tale solo se entrambi i contraenti condividevano i medesimi interessi. In altre parole, le azioni di Sigismondo potevano rafforzare il vincolo feudale con Ragusa o distruggerlo, liberando la città dal legame legale che la univa alla corona. Tutte le rimostranze presentate, infatti, ricordarono al re che:

Serenissimo signor nostro [...] la citade de Ragusa e de Dio e dela vostra corona. La vostra serenidade sa, che quella e libera, la qual sacra memoria del vostro padre la ricevi ala corona d'Ungaria con certe gratie, privilegii

¹⁶³ Ivi, p. 79. Per maggiori informazioni sul carteggio diplomatico tra Ragusa e il Regno d'Ungheria si veda *Diplomatarium relationum reipublicae ragusanae cum regno Hungariae*, Giuseppe Gelcich e Lajos Thalloczy (a cura di), Budapest, Históriaantik Könyvkiadó, 2012 [ristampa della prima edizione del 1887].

¹⁶⁴ Non desta dunque sorpresa il cambiamento del vocabolario usato dai dignitari ragusei per descrivere la situazione politica tra la città e il Regno d'Ungheria. Infatti, come evidenziato da Lovro Kunčević, dopo la turbolenta morte di Luigi I, i ragusei, che fino a quel momento si erano definiti come fedeli sudditi del re, abbandonarono la dialettica precedente e optarono per la sostituzione del re con il suo corrispettivo astratto ovvero la *sacra corona regni Hungariae*. Ragusa si definiva dunque non suddita del re, ma della corona, manifestando un cambiamento netto nella retorica sin qui utilizzata, la quale non aveva più a che vedere con una persona fisica, ma si riferiva «on a legal and political abstraction of the *sacra corona*». Cfr. Ivi, p. 81; inoltre, si segnalano Lázló Péter, *The Holy Crown of Hungary, Visible and Invisible*, in «Slavonic and East European Review», 2003, 81, vol. 3, pp. 442-443; Kees Tszelszky, *A Holy Crown for a Nation. The Symbolic Meaning of the Holy Crown of Hungary and the Construction of the Idea of Nation*, in *Building the Past/ Konstruktion der eigenen Vergangenheit*, Rudolf Suntrup e Jan R. Veenstra (a cura di), Medieval to Early Modern Culture/Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, vol. 7, Francoforte sul Meno, Peter Lang, 2006, pp. 247-259.

et sacramenti con tuta Hungaria a mantegnirne et defender de ogni zente.¹⁶⁵

Nonostante gli ambasciatori ragusei fecessero leva sull'obbligo di difendere i suoi sudditi, Sigismondo sembrava ancora intenzionato a cedere la città nelle mani dei veneziani. Di tutta risposta, i legati decisero di rendere chiaro quale fosse la natura dello statuto e quali fossero gli obblighi della Corona nei confronti dei suoi sudditi:

Serenissimo signor nostro, nui reclamemo a Dio, a tuto el mondo et ala vostra Maiesta, reclamemo ala corona de Hungaria, a prelati, baroni de Hungaria tuta, che nui non liberemo la vostra corona de quello che ella è tenuta a diffendere de ogni zente, ma la vostra Maiestà contra nostro voler et contra ogni nostro consentir; senza nostra colpa et casone ne lassa.¹⁶⁶

Ancora una volta i ragusei ribadivano senza troppi fraintendimenti il loro diritto a essere difesi dalla corona, secondo quanto stabilito nello statuto di Visegrad. Il monarca, proprio perché «li Ragusini» erano «fidei de la nostra corona», decise di non abbandonare i suoi sudditi, poiché «la nostra corona è tenuta a quelli de defender de ogni zente».¹⁶⁷ In tal modo, si veniva a creare una nuova situazione giuridica tra la città e il regno, che interpretava lo statuto come un contratto stipulato da due soggetti potenzialmente indipendenti, che aveva un riconoscimento legale solo se alla base ci fosse stato un mutuo consenso. Pertanto, la possibilità, mai appoggiata dal governo raguseo, di riannessione di Ragusa a Venezia svincolava la città dal giuramento di fedeltà alla corona, rendendola dunque una repubblica indipendente.

Questa nuova interpretazione, che faceva gioco alla retorica celebrativa di Ragusa, portò ad un cambiamento della percezione delle dinamiche storiche che resero la città suddita della corona. Nel 1438, Filippo de Diversis, professore nella scuola pubblica della città,¹⁶⁸ tenne un'orazione pubblica per celebrare l'incoronazione di Alberto d'Asburgo a re d'Ungheria, nella quale affermava che la scelta di donarsi alla corona ungherese fu la conseguenza di una libera scelta della cittadinanza ragusea, la quale, trovandosi senza una

¹⁶⁵ *Diplomatarium*, p. 218.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 219.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Sulla biografia del de Diversis si rimanda a Paolo Procaccioli, *Diversi Filippo*, DBI, 1991.

guida («sine pastore») scelse di pagare il tributo di sudditanza a Luigi I d'Angiò.¹⁶⁹ Di molto lontana dalla realtà dei fatti, l'idea di de Diversis servì a rappresentare i ragusei come fautori del proprio destino «as the ones who “choose” Hungarian rule».¹⁷⁰ Tale narrazione ebbe un grandissimo successo nella produzione storiografica ragusea al punto che divenne un vero e proprio topos, come dimostra la sua presenza all'interno dell'anonimo *Annales Ragusini Anonymi*, composto nei primi anni ottanta del Quattrocento.¹⁷¹ L'autore, alla voce 1358, affermò che:

Fu Ragusa (*che*) de sua volontà propria se hanno dato sotto la Corona de Re Lausc [Luigi] et di quella hora portano suo stendardo ongaresco. Et Ragusei hanno dato per dono ogni anno ducati 500, et li Ragusei hanno privilegio regale, concesso da Arsago, esser sempre in aiuto alli Ragusei, alle spese della Camara Regale d'Ungaria.¹⁷²

Come puntualmente notato dalla critica, l'anonimo annalista aggiunse alcuni dettagli in più rispetto all'orazione del de Diversis, come, ad esempio, il fatto che quello che sino ad ora era stato definito come tributo (500 ducati) qui veniva descritto come un regalo che la cittadinanza ragusea consegnava alla corona ungherese, mettendo così in secondo in piano la natura feudale del tributo.¹⁷³ Accanto a questo testo anonimo, che ebbe comunque una grande circolazione all'interno della città, l'opera di Nikša Ranjina (Niccolò Ragnina, 1494-1582), composta intorno al 1558, tramandava la medesima versione, a testimonianza di come ormai l'autonarrazione del passato della città fosse di gran lunga lontana dal fatto storico. Ranjina, esponente della nobiltà cittadina, confezionò gli *Annali di Ragusa* scegliendo di utilizzare come fonti primarie vecchie cronache (tra le quali anche quella anonima) e documenti dell'archivio della Repubblica, consentendoci di notare come ormai nella seconda metà del Cinquecento si fosse stabilizzata l'idea che la dedizione della città fosse avvenuta per volontà della cittadinanza, che «per mantenersi in libertà meglio, mandarono [i ragusei]

¹⁶⁹ Filip de Diversis, *Dubrovački govori u slavu ugarskih kraljeva Sigismunda i Alberta* [Le orazioni ragusee in onore dei re ungheresi Sigismondo e Alberto], Zdenka Janeković Römer (a cura di), Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU, 2001, p. 116.

¹⁷⁰ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 88.

¹⁷¹ *Annales Ragusini Anonymi item Nicolai de Ragnina*, Natko Nodilo (a cura di), Zagabria, ex officina societatis typographicae, 1883.

¹⁷² Ivi, p. 41.

¹⁷³ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 88.

gli ambasciatori a Ludovico [Luigi] re di Ungaria, di esserli sempre fedeli e stare sotto la sua obediencia».¹⁷⁴

La cristallizzazione di questa nuova interpretazione della dedizione volontaria di Ragusa portò ad un cambiamento nella terminologia attribuita alla natura giuridica della città: il termine *res publica* iniziò a sostituire il precedente *communitas* sia nelle comunicazioni interne dei ragusei sia, a partire dal 1430, nei dispacci diplomatici composti dai patrizi. A rafforzare ulteriormente questo passaggio fu la volontà del governo aristocratico, in virtù di alcune concessioni reali, di coniare una propria moneta sulla quale non capeggiava il nome della città, bensì la scritta *libertas*.¹⁷⁵ In particolare, nel 1456, il re Ladislao il Postumo (1440-1457) concesse a Ragusa diversi privilegi quali: l'elevazione del rettore, capo del governo cittadino, ad *archirector*, l'estensione della coniazione anche alle monete d'oro e la possibilità, da parte del rettore, di sigillare i documenti ufficiali con la cera rossa, caratteristica questa che connotava solo le realtà politiche indipendenti.¹⁷⁶

La sudditanza ungherese fu quindi un periodo di vitale importanza per la Repubblica di Ragusa, in quanto, in quegli anni, si gettarono le basi per l'autorappresentazione della città come una realtà sì soggetta a un potere esterno, a cui era giuridicamente legata da un trattato, ma comunque potenzialmente indipendente. Paradossalmente, però, solo in seguito alla caduta del regno ungherese, quando Ragusa divenne suddita della Sublime Porta, la città iniziò a essere percepita, salvo alcune negazioni, come una realtà indipendente.

Come si è accennato, in seguito all'uccisione di Luigi II d'Angiò nella sanguinosa battaglia di Mohács, combattuta tra l'Impero ottomano e il Regno d'Ungheria nel 1526, la città di Ragusa divenne definitivamente suddita della Sublime Porta. I primi contatti diplomatici ufficiali tra la città e l'Impero risalivano tuttavia a molti anni prima della battaglia. Nel 1430, infatti, per arginare la minacciosa avanzata del duca Radolsav Pavlović, vassallo ottomano di origini bosniache, alcuni ambasciatori ragusei vennero mandati alla corte del sultano Murad II (1404-1451), il quale accolse positivamente le loro richieste ed emise il primo atto (*abdname*) di concessione alla città, garantendole la libertà di commerciare nei suoi domini. Fu tuttavia nel 1442 e successivamente nel 1458 che Murad II, e il suo successore

¹⁷⁴ *Annales Ragusini*, p. 231.

¹⁷⁵ Per maggiori informazioni sulla zecca ragusea si veda Antonije Benussi, *Jedan nepoznati dubrovački novac. Prilog dubrovačkoj numizmatiki* [Uno sconosciuto esemplare del conio raguseo. Un contributo alla numismatica di Ragusa], in *Zbornik iz dubrovačke prošlosti: Milanu Rešetaru o 70-oj godišnjici života prijatelji i učenici*, Vladimir Ćorović (a cura di), Dubrovnik, Jadran, 1931, p. 73.

¹⁷⁶ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 90.

Mehmed II, emanarono altri due *abdnâme* con cui garantivano piena libertà giuridica e politica alla città a patto che quest'ultima versasse un tributo annuo nelle casse dell'Impero. La libertà di Ragusa, così come durante la sudditanza alla corona di Santo Stefano, aveva un prezzo da pagare, questa volta però molto più salato rispetto al passato.

L'essere sudditi dei più grandi nemici del mondo cristiano di certo non giovò all'immagine che il governo patrizio stava andando costruendo da ormai due secoli; eppure, l'abilità diplomatica ragusea fu in grado di reinterpretare quella che di fatto era una chiara sudditanza alla Sublime Porta a suo favore. Se per la legge ottomana non c'era alcun tipo di dubbio che Ragusa fosse sua suddita, sebbene godesse di privilegi negati ad altre realtà soggette alla Porta, per la diplomazia ragusea (così come avvenne con i sovrani ungheresi) il vincolo feudale del tributo annuo veniva inteso come un dono che la comunità volontariamente offriva in cambio della protezione militare. Infatti, i termini quali fedeltà, obbedienza, servitù e protezione, presenti a più riprese nei documenti ottomani e ragusei, assumevano una valenza giuridica diversa in base quale fosse il referente. Per gli ottomani erano una chiara rappresentazione della piena sottomissione della città al sultano; al contrario, i ragusei li intendevano nelle definizioni date dalla diplomazia occidentale. Tali termini rappresentavano nel mondo occidentale solo una ricorrente espressione retorica per descrivere un rapporto di gerarchizzazione tra due soggetti giuridici, senza tuttavia decretarne un rapporto di piena sottomissione e fedeltà politica. In altre parole, il ricorso alla dialettica politica occidentale permise a Ragusa di intendere il vincolo giuridico con gli ottomani come un semplice contratto stipulato tra due contraenti che si impegnavano a mantenere i loro obblighi: il pagamento del tributo per i ragusei e la difesa militare della città per i turchi.¹⁷⁷

Il tributo venne così inteso come un contratto di natura economico-difensiva che non aveva nulla a che vedere con la politica della città, la quale, come si evince nei numerosi resoconti presenti nei diari di bordo dei viaggiatori che giunsero a Dubrovnik, non si riteneva suddita di un potere straniero, ma considerava il tributo un mezzo per mantenere la pace con i potenti vicini ottomani.¹⁷⁸ A questa natura contrattuale si aggiunse una seconda spiegazione

¹⁷⁷ Viorel Panaite, *The Ottoman Law of War and Peace. The Ottoman Empire and Tribute Payers*, Boulder, East European Monographs, 2000, pp. 205-207; Nicolaas H. Biegan, *The Turco-Ragusan Relationship*, The Hague-Paris, Mouton, 1967, p. 32; Lovro Kunčević, *The Janus-Faced Sovereignty: The International Status of the Early Modern Ragusan Republic*, in *The Tributary States of the Ottoman Empire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Gábor Kármán e Lovro Kunčević (a cura di), Leiden, Brill, 2013, pp. 91-121.

¹⁷⁸ Petar Matković, *Putovanja po Balkanskom poluotoku za Srednjega vijeka* [I viaggi nella Penisola Balcanica durante il Medioevo], in «Rad JAZU», 1878, 42, pp. 103-127; Jorjo Tadić, *Promet putnika u starom Dubrovniku* [Il traffico dei viaggiatori nella vecchia Dubrovnik], Dubrovnik, Izdanje Turističkog saveza u Dubrovniku, 1939, p. 185.

della situazione giuridica ottomano-ragusea, la quale servì al governo aristocratico per tenere a bada gli alleati cattolici. Quest'ultima narrazione accentuava lo stretto legame tra Ragusa e l'Impero in modo tale da sottolineare come la città, pur vivendo nelle "fauci dell'Infedele", riuscisse non solo a mantenere salda la sua fede cristiana, ma, al contempo, da tributaria della Porta, potesse spiare e riferire alle potenze cattoliche le mosse del sultano e, soprattutto, giocare un ruolo chiave nell'evangelizzazione della penisola balcanica.¹⁷⁹

La piena indipendenza di Ragusa si raggiunse proprio in questi anni, quando la città dovette fare i conti non solo con il sultano, ma anche con l'erede al trono del Regno d'Ungheria Ferdinando d'Asburgo. Le prime relazioni tra la città e il re furono cordiali e pacifiche, fino a quando, nel 1535, il monarca, appurando che, a partire dall'inizio degli anni Trenta del Cinquecento, il governo raguseo si dimostrava riluttante al pagamento del suo annuale tributo, lanciò un ultimatum alla città. Questa inviò subito alla corte di Ferdinando un ambasciatore che, con il preciso obiettivo di risvegliare la compassione e la benevolenza del re, tenne una lunga e molto interessante orazione:¹⁸⁰

Holy Majesty! Our city is situated in a stony place, sterile and dry, from which we cannot get enough food for two months of the year in order to feed our subjects and inhabitants. Situated in the jaws of the infidels, for the conservation of the liberty and Christian name, [our city] annually pays an enormous tribute to the Turkish Gran Signore, which tribute is too heavy not only for our city, but it would be a burden to any great prince to pay such a sum of money every year. And we can truly state that it is a divine and miraculous thing that for all the past years for which the city was paying this tribute, it was able to pay it, despite not having any income or yield due to the aforementioned sterility. But the omnipotent God, who provides for everything, knowing our good hearts and inability to pay such a huge tribute, infused a great affection in the hearts of our subjects and a desire to conserve this city under the banner of Christ [...] so that everyone enthusiastically works in his crafts [...] going around the world, over the sea and land, without any rest whatsoever, working hard to earn

¹⁷⁹ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, pp. 103-104.

¹⁸⁰ Fornisco qui a testo la traduzione in inglese dell'orazione, realizzata da Lovro Kunčević, *ivi*, pp. 112-113. Per il testo originale si rimanda a Jovan Radonić, *Dubrovačka akta i povelje*, Beograd, SKA, 1934, vol. II, Tomo I, p. 374.

something for the common benefit in order to pay the aforementioned tribute.

L'elemento su cui vale la pena insistere, data la sua ricorsività nelle suppliche e nei discorsi ufficiali che gli ambasciatori ragusei rivolgevano al potente vicino, riguarda l'immagine della città promossa dal governo. Nonostante Ragusa, come riferito, fosse situata in un territorio sterile, che per due mesi all'anno non era in grado di fornire un adeguato sostentamento alla popolazione, i ragusei, grazie alla benevolenza divina, riuscivano comunque in maniera miracolosa a onorare il tributo («huge tribute»). Questa *amplificatio* della povertà del contado raguseo servì all'ambasciatore, e al governo che l'aveva istruito a dovere, per spiegare il motivo per il quale la città era in ritardo con il pagamento, causando le ire del sovrano. Inoltre, il legato aggiunse: «and in case his Majesty request such a thing, it would be a desire leading to the destruction of the city [...] we tearfully implore him to take into account our faithfulness and devotion more than any other thing [il tributo]».¹⁸¹ Pertanto, a partire da questi anni, la richiesta di riscossione del tributo, il quale, come riferì l'ambasciatore, avrebbe portato alla distruzione della città, venne percepita come immorale e ingiusta.

Fu in questo nuovo scenario di crisi prolungata con Ferdinando che il governo iniziò a proclamare la propria indipendenza, in quanto, come dichiarato in una lettera dell'ambasciatore raguseo indirizzata al sovrano, si riteneva che questa fosse garantita direttamente da Dio, poiché aveva donato al governo «amplissima giurisdizione».¹⁸² Quest'affermazione rappresentava il culmine di un processo che, come abbiamo visto, era iniziato già durante i primi anni di sudditanza al regno ungherese, e che spinse il patriziato a dichiarare senza troppi indugi che la libertà della città non dipendeva da alcun potere esterno, ma era il dono che Dio aveva rivolto alla comunità.

A partire dalla prima metà del XVI secolo, la celebrazione della libertà di Ragusa divenne uno dei principali *topoi* nella letteratura e nella storiografia sia cittadina sia dell'intera costa dalmata. In un contesto politico in cui la Dalmazia e buona parte dell'odierna Croazia versavano sotto una dominazione straniera, Dubrovnik rappresentava per gli intellettuali croati del tempo l'unica realtà libera e indipendente, al punto che divenne il soggetto di molte canzoni encomiastiche. Un esempio di come venisse percepita la città è la famosa canzone

¹⁸¹ *Ibidem.* Radonić, *Dubrovačka akta i povelje*, p. 375.

¹⁸² Ivi, p. 114.

U pohvalu grada Dubrovnika (Elogio della città di Dubrovnik) composta da Hannibal Lucić (1485-1553). Considerato uno dei maggiori poeti del Rinascimento croato, Lucić nacque da una famiglia patrizia di Hvar nel 1485, durante il dominio veneziano dell'isola. Dopo aver intrapreso studi giuridici ed essere diventato prima giudice e poi avvocato nella sua città natale, Lucić si dedicò agli studi classici, componendo opere che tradivano un forte debito con la tradizione letteraria classica ovidiana e con la lirica petrarchesca.¹⁸³ Nel 1530 compose *Robinja* (La ragazza Slava), uno dei primi esempi di drammi in lingua croata, dove si affrontava in maniera romanzata e dalle forti tinte tragiche la situazione della sua terra stretta nella morsa dell'Impero ottomano. Nella canzone encomiastica *U pohvalu grada Dubrovnika*, l'autore decide di celebrare la libertà e l'indipendenza di Dubrovnik, arrivando persino a considerarla come l'onore della «nostra lingua» («našega jezika»):

Dubrovnice časti	O Ragusa, decoro
našega jezika;	della nostra lingua
ka cvateš i cvasti	Che fiorisci e fiorirai
vazda ćeš dovika. ¹⁸⁴	per sempre in eterno

Si tratta di un'identificazione che per la critica croata ha rappresentato una prima rivendicazione di appartenenza nazionale, in un momento storico in cui, come si è detto, la via dell'unificazione croata era tutt'altro che percorribile.¹⁸⁵ Ragusa rappresentava quindi il modello da seguire poiché era stata in grado di mantenere la sua indipendenza come Stato, salvaguardando così la sua libertà e la sua identità nazionale.

Altri esempi di elogi della libertà ragusea si trovano anche nell'opera di quello che, come vedremo dettagliatamente nel capitolo 2, è forse il più conosciuto e importante autore della letteratura ragusea, Ivan Gundulić. Nell'opera epica *Osman*, confezionata (ad avvisarci di ciò è lo stesso autore) sul modello della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, e pubblicata solo nel 1826, l'autore decide di omaggiare la sua madrepatria descrivendola come

¹⁸³ Sulla biografia e sulla produzione letteraria di Lucić si rimanda a Ivan Lupić, *Italian Poetry in Early Modern Dalmatia: The Strange Case of Hannibal Lucić (1485-1553)*, «Colloquia Maruliana», 2018, XXVII, pp. 5-41; Werner Schmitz, *Südslavischer Buchdruck in Venedig (16-18. Jb.): Untersuchungen und Bibliographie*, Gissen, Wilhelm Schmitz Verlag, 1977.

¹⁸⁴ Hannibal Lucić, *Pjesnička djela* (Izbor), priredio Nikica Kolumbić, Zagreb, Erasmus, p. 109.

¹⁸⁵ Tonko Maroević, Mirko Tomasović, *Čestiti Dubrovnik*, «Dubrovnik», 1992, 1, pp. 46-49; Rafo Bogišić, *Narodnosni prdijev u hrvatskih renesansnih pjesnika*, «Jezik», 1986, 3-4, pp. 129-160; Id., *Tragovima starih*, Split, Književni krug, 1987, pp. 109-117; Mirko Tomasović, *Pabirci*, Zadar, Sveučilište u Zadru, 2017.

l'unica realtà libera dei Balcani. L'*Osman* si compone di 20 canti (mancano il quattordicesimo e il quindicesimo), per un totale di 10428 versi, in cui si narra la tragica vicenda biografica del sultano Osman II (1604-1622)¹⁸⁶ in seguito alla rovinosa sconfitta ottomana avvenuta a Choczim, in Bessarabia, nel 1621, da parte dell'esercito del Regno di Polonia, guidato nell'opera dal principe Ladislao.¹⁸⁷ All'interno di questo contesto tragico (che traduceva in forma letteraria l'idea, condivisa del mondo occidentale, che la morte del sultano fosse il presagio dell'imminente fine dell'Impero), Gundulić inserisce nel canto ottavo una lunga celebrazione della libertà di Ragusa:

Ragusa, esclamò il Zar in sua fierezza,
vivrai tu eterna per la sua fermezza!
Così infatti seguì: Ragusa ancora
libera vive in sua virtù sicura,
quantunque da una parte invid' ognora
il Veneto Leon ruggi, paura
quasi metterle voglia, e ad ora ad ora
fremea dall'altra per la sua ventura
nella sembianza d'un Drago capace ad ingoiarla, il formidabil Trace.
Ed oh! Per sempre pur libera e intatta
alma città tu viver possa al fato
ed al ciel gradita! Ahi! Qual s'è fatta
del regno illirio division, smembrato
e il suo prisco dominio, in mezzo a tratta
del Veneto Leon, del Drago irato
della Virago Libertà dal trono
vedi che schiavi i tuoi vicini sono.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Sulla fortuna letteraria che la morte tragica di Osman ebbe nell'Europa dell'epoca si veda: Irena Ajdinović, *Five Osmans. The Ottoman Crisis of 1622 in Early Seventeenth Century Literature*, Istanbul, Isis Press, 2016.

¹⁸⁷ Per un'accurata ed esaustiva spiegazione dell'opera si rimanda a Zdenko Zlatar, *The Slavic Epic: Gundulić Osman*, New York, Peter Lang, Balkan Studies, 1995; Id., *The Epic Circle: Allegoresis and the Western Epic Tradition from Homer to Tasso*, New York, Edwin Mellen, 1997.

¹⁸⁸ Ivan Gundulić, *Osmanide*, Antonio Vidovich (trad. da), Ragusa, Martecchini, 1838, pp. 73-74. L'opera di Vidovich rappresenta la prima traduzione ottocentesca italiana del testo gondoliano e consente di poter comprendere sia la portata politica e culturale dell'*Osman*, sia secolo l'interesse verso la produzione letteraria ragusea fosse vivo in Italia nel corso della prima metà del XIX secolo. Su quest'ultimo tema si rimanda a Sergio Bonazza, *Ivan Gundulić nella scienza letteraria italiana*, in «Srpske akademije nauka i umetnosti. Odeljenje jezika i književnosti», knj. 15, Glas CCCLXXIX, 1996, pp. 115-126.

L'encomio di Ragusa composto da Gundulić è forse quello che più di tutti riassume quanto sin qui esposto. La città viene infatti descritta, così come appare nei dispacci diplomatici, come una realtà che nonostante sia schiacciata ad ovest dal feroce leone marciano e a est dal famelico drago, sempre pronto a ingoiarla, è riuscita a mantenersi libera a differenza dei territori a lei vicini, come ad esempio la Dalmazia, la Bosnia e la Serbia. Il fatto che la libertà si mantenga saldamente stabile sul suo trono consente al poeta di identificare Ragusa come l'Atene slava, perché, come la città greca, non solo vanta un elevato numero di letterati che costantemente ne celebrano l'unicità, la natura slava e la libertà, ma, al contempo, costituisce l'unica possibilità di un'unione degli Slavi del sud. Dubrovnik, come vedremo nel dettaglio più avanti, è infatti il principale propugnacolo della causa slava.

L'omaggio di Gundulić alla sua madrepatria marca l'apogeo di un processo di manipolazione del passato visibile già nei primi annali della città e che perdurò fino alla caduta della Repubblica, in cui si cercò di rimuovere qualsiasi traccia della dominazione straniera. In particolare, il periodo della dominazione veneziana fu quello che più di tutti subì delle massicce rivisitazioni, come si evince dalla *Storia di Raugia* composta nel 1595 dal domenicano italiano Serafino Razzi (1531-1613):

Avendo i Raugesi ornata la loro città di molte fabbriche, et essendo cresciuti in facoltà e ricchezze, incominciarono i nobili a sospettare l'uno dell'altro; e temendo che qualcheduno di loro non si facesse tiranno, di commune contento, e parere, per obviare à ciò, mandarono Ambasciatori a Vinezia, quello Illustrissimo Senato pregando che volesse compiacergli di mandar loro ogni tre anni un suo gentil uomo per Rettore, con patto che però nulla disporre potesse intorno alla loro Repubblica senza il consenso del Consiglio.¹⁸⁹

Stando a quanto riferito da Razzi, i veneziani arrivarono a Ragusa per volontà della stessa Repubblica che chiese al governo della Serenissima di mandargli ogni tre anni un suo nobiluomo a vigilare sui nobili, affinché questi non tentassero di instaurare un regime tirannico. Tuttavia, il rettore veneziano, nella versione di Razzi, non avrebbe avuto alcun potere decisionale nelle dinamiche politiche interne alla Repubblica, salvo previa

¹⁸⁹ Serafino Razzi, *Storia di Raugia*, Lucca, Vincenzio Busdraghi, 1595, libro I, p. 33.

autorizzazione del Consiglio. Ancor più significativamente il francescano Jakov Lukarević (Giacomo Luccari, 1551-1615), nativo di Dubrovnik, funzionario e diplomatico della città, compose nel 1603 il noto *Copioso ristretto de gli annali di Rausia, Libri Quattro*, nel quale omise completamente i duecento anni della dominazione veneziana, a riprova di quanto ormai si fosse stabilizzata la volontà del governo di autorappresentarsi come una Repubblica libera sin dalla sua origine.¹⁹⁰

La libertà originaria della città divenne quindi un *topos* ricorrente nella produzione storiografica e letteraria di Dubrovnik, sebbene frutto di una manipolazione del proprio passato. Si trattava di una qualità insita nella cittadinanza ragusea per volere divino e salvaguardata dalla classe patrizia. Non sorprende quindi se, parallelamente alla celebrazione della libertà, gli autori, per lo più appartenenti alla classe nobiliare, omaggiarono la propria classe di appartenenza. La glorificazione della nobiltà, di pari passo con quello della libertà, fu uno dei *topoi* più ricorrenti nella letteratura ragusea, poiché solo attraverso le abilità diplomatiche dei patrizi, sempre pronti a gestire possibili crisi diplomatiche fatali per l'indipendenza della Repubblica, la città poté sopravvivere fino alla sua capitolazione nel 1807. Infatti, le continue alleanze, manipolazioni e persino i tradimenti, operati dal governo aristocratico, vennero intesi come la manifestazione pratica da parte dei patrizi della tutela del benessere comune e della libertà di Ragusa.

1.3.2. L'origine epidauria, slava e romana

La Repubblica di Ragusa, come abbiamo visto, nacque sotto l'egida della manipolazione e della ridefinizione tanto del recente passato quanto delle relazioni politiche che il governo patrizio aveva intessuto con i potenti Stati vicini. Accanto alla celebrazione del sapiente lavoro diplomatico della classe aristocratica (garante della libertà cittadina), sia nella storiografia sia nella letteratura, il sempre più crescente interesse verso le proprie origini spinse la maggior parte degli intellettuali (appartenenti, nella maggior parte dei casi, anch'essi alla nobiltà) a comporre delle narrazioni che legittimassero non solo la posizione privilegiata dell'aristocrazia, ma, al contempo, che assicurassero alla città di poter vantare un mitico

¹⁹⁰ Giacomo Luccari, *Copioso ristretto de gli annali di Rausia, Libri Quattro*, Venezia, Antonio Leonardi, 1603. Alle pagine 40-41, che dovrebbero riferire l'arco cronologico in cui storicamente i veneziani giunsero a Ragusa, dopo che la città fu nelle mani del nobile tiranno Damiano Juda, l'autore non solo elimina i duecento anni di dominazione veneziana, ma, al contempo, sostiene che a liberare la città dal tiranno furono gli stessi ragusei.

passato a differenza della maggior parte delle realtà presenti nei Balcani. A partire dal XV secolo, la manipolazione delle origini della città divenne una pratica necessaria per stabilire diversi elementi che risultavano fondamentali nella creazione dell'immagine di Ragusa come Repubblica indipendente e cattolica. Tali elementi riguardavano principalmente la discendenza classica di Dubrovnik, il prestigio della classe patrizia e la riconciliazione della tradizione romana con quella slava.

Le prime attestazioni dell'interesse verso l'origine di Ragusa risalgono già al Medioevo,¹⁹¹ quando nella produzione cronachistica iniziò farsi strada l'idea che la città fosse nata dall'incontro di due popolazioni che, in quel territorio, trovarono rifugio dalle sanguinose devastazioni che a partire dal V secolo d.C. colpirono i Balcani. Il primo dei popoli fu quello della diocesi di Epidaurò (Cavtat/Ragusa Vecchia), che, sopravvissuto al duro attacco dei Goti, decise di abbandonare la città distrutta e di stanziarsi nella vicina Dubrovnik. Il secondo, invece, era un gruppo di uomini di origine romana che giunse via mare nella città per sfuggire (le cronache riportano dati piuttosto oscuri) a una non precisata guerra civile.¹⁹² In aggiunta, soprattutto durante il Rinascimento, l'aristocrazia spinse gli intellettuali a comporre testi che prendessero in considerazione l'esistenza di un terzo gruppo di uomini, anch'essi di stirpe romana, che giunsero a Ragusa insieme al principe slavo Pavlimir, per dare vita al mitico *Regnum Sclavorum*, situato nei Balcani occidentali.¹⁹³

Ma procediamo per gradi. Stabilire che la città discendesse da Epidaurò risultò funzionale tanto alla curia ragusea per rivendicare una linea di continuità con l'antica diocesi epidauria, quanto al patriziato. Nel grande coro di voci che affollano il mito fondativo di

¹⁹¹ Le cronache medievali riguardanti la fondazione di Ragusa riportavano nella maggior parte dei casi la versione che a fondare la città fossero stati un gruppo di uomini romani scampati da una guerra civile. In particolare, furono tre i cronachisti che decisero di tramandare questa lezione: il famoso Miletius (XIII secolo) e il suo contemporaneo Tommaso l'Arcidiacono, autore di una *Storia della chiesa di Spalato* e Giovanni Conversini di Ravenna, che negli anni Ottanta del 1300, durante i suoi anni d'insegnamento a Ragusa, decise di comporre una cronaca sulla città, rimasta in forma manoscritta. Per le opere di Miletius cfr. Ante Konstantin Matas, *Miletii Versus*, Dubrovnik, J. Flori, 1882; Toma Arhidakon, *Historia Salonitana: povijest salonitanskih i splitskih prvosvećenika*, Olga Perić (a cura di e trad. da), Split, Književni krug, 2003; per una panoramica generale sulle opere medievali attorno alla fondazione della città si rimanda a: Irena Benyovsky Latin, *Grad i zaleđe u narativnim vrelima: konstruiranje tradicije o ranosrednjovjekovnim doseljnjima u Dubrovnik iz slavenskog zaleđa*, in «Acta Histriae», 2017, 25, 2017, pp. 478-479.

¹⁹² Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 22.

¹⁹³ Le prime circolazioni risalgono ad un documento tutt'ora oscuro risalente probabilmente al XII secolo: si tratta della nota cronaca anonima *Chronica of the Diocleian Priest* (O *Priest of Duklja*). Recentemente, la critica ha cercato di avanzare delle ipotesi di datazione dell'opera come riferiscono i lavori di curatela di Tibor Žibović al testo *Gesta Regnum Sclavorum*, Belgrade, Institute of History Belgrade and Ostrog Monastery, 2009, voll.2; Solange Bujan, *La Chronique du préte de Dioclée. Un Faux document historique*, in «Revue des études byzantines», 2008, 66, pp. 5-38. Sulle relazioni intertestuali tra le due versioni epidauria e slava si rimanda a Radoslav Katičić, *Aedificaverunt Ragusinum et habitaverunt in eo, Uz počete hrvastkih početaka. Filološke studije o našem najranijem srednjovjekovlju*, Split, Književni krug, 1993, pp. 131-160.

Ragusa, la prima fu quella dell'imperatore bizantino Costantino Porfirogenito che nel suo *De Administrando Imperio*¹⁹⁴ affermò come la prestigiosa diocesi di Epidauro (chiamata Cavtat in croato) fosse stata distrutta dalle invasioni barbariche. In seguito alla distruzione della città per mano dei Goti, gli abitanti che sopravvissero alla devastazione, scrive Porfirogenito, si rifugiarono nei monti e nelle selve vicino alle rovine della città, trovando salvezza sul monte Srđ, che sorge ancora oggi alle spalle delle possenti mura di Dubrovnik. La cronaca redatta dall'imperatore alimentava l'autocelebrazione della classe dirigente, che poteva ora far leva su una forte componente classica nella rivendicazione della sua superiorità sul resto dei Balcani, i quali, nella maggior parte dei casi, erano carenti di un importante passato.¹⁹⁵ Tuttavia, tale rivendicazione non interessava solo il *milieu* politico e sociale, ma riguardava anche la potente diocesi ragusea, la quale, sostenendo un'ascendenza diretta con Epidauro e, di conseguenza, con la sua eredità istituzionale in campo religioso, poteva così reclamare il suo status di diocesi (e di città) *christianissima* sin dalla sua fondazione.¹⁹⁶

Epidauro faceva altresì comodo al progetto aristocratico per assicurare a Ragusa il dominio dei territori limitrofi, come si evince chiaramente nelle numerose lettere diplomatiche che gli ambasciatori inviarono al re d'Ungheria prima e al sultano poi, per rivendicare ad esempio il dominio della regione di Konavle. Ciò fu possibile perché, a quest'altezza cronologica, la propaganda promossa dal governo patrizio incoraggiò la piena sovrapposizione tra Epidauro e Ragusa, che ora risultavano la stessa città ma con nomi semplicemente diversi.¹⁹⁷ Forte di questa sovrapposizione, il governo sostenne che buona parte del territorio della vicina regione di Konavle fosse «prima region nostra che avessimo

¹⁹⁴ Costantino Porfirogenito, *De Administrando imperio*, Gyula Moravcsik (a cura di), tradotto in inglese da Romilly J.H. Jenkins, [Corpus fontium historiae Byzantinae, vol. 1], Washington, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 2006, pp. 134-142. Preme qui inoltre ricordare che Porfirogenito fu il primo a identificare la città di Dubrovnik con il nome Rausia (Ragusa), in quanto venne edificata sulla scogliera greca di Laus, aprendo di fatto la strada alla lunga trattazione medievale e rinascimentale in merito che scatterà in seguito alla sua pubblicazione.

¹⁹⁵ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, pp. 21-25; Zdenka Janeković Römer, *The Frame of Freedom. The Nobility of Dubrovnik between the Middle Ages and Humanism*, Zagabria-Dubrovnik, HAZU, 2015, pp. 34-35.

¹⁹⁶ La cronaca dello storico Tommaso Arcidiacono di Spalato, redatta durante il tredicesimo secolo, riferisce come di fatto vi fosse un conflitto di interessi tra la diocesi di Epidauro (Ragusa) e quella di Salona, in quanto la prima, così come avvenne a Venezia, era sotto il diretto controllo della seconda. Per un'ulteriore disamina si rimanda a Dino Demicheli, *Salonitani extra fines Dalmatiae (IV)*, «Tusculum», 8, 2015, pp. 59-77. Su un primo confronto tra le varie versioni delle cronache circa la storia della fondazione di Ragusa si rimanda a Radoslav Katičić, *Aedificaverunt Ragusinum et habitaverunt in eo*, «SHP», 18, 1988, pp. 5-38.

¹⁹⁷ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 34. Sulla sovrapposizione che si ebbe in tutta Europa tra la città di Ragusa ed Epidauro si citano alcuni esempi illustri quali: Jean Bodin, *De republica libri sex*, Parigi, Iacobum Dupuys, 1586 p. 222; Philippus Ferrarius, *Lexicon Geographicum Universi Orbis Oppida, Urbes, Regiones, Provinciae, Regna, Emporia, Academiae, Metropoles, Fontes, Flumina et Maria Antiquis Recentibusque Nominibus appellata, suisque distantibus descripta recensentur*, Londra, ex officina Reperi Danielis, 1667, p. 188.

de Pitaura».¹⁹⁸ Eppure, l'importanza della discendenza epidauria non riguardava solamente questioni territoriali, ma, al contempo, garantiva alla classe patrizia, in accordo con la moda dell'epoca, di reclamare un collegamento diretto tra le città di Ragusa e Roma.

A partire dalla fine del Quattrocento, il mito di Epidauro venne ulteriormente arricchito dai lavori di Elio Lampridio Cerva (1460-1521), il quale assicurò un passato romano alla città e alla sua aristocrazia.¹⁹⁹ Figlio di una delle più importanti famiglie aristocratiche ragusee venne educato a Ragusa, Ferrara e Roma. Nella capitale ebbe modo di entrare a far parte della famosa Accademia di Pomponio Leto dove venne incoronato *poeta laureatus* per la sua produzione latina in versi. Tornato nella sua città natale, Cerva divenne maestro nella scuola pubblica cittadina e fu uno dei più richiesti oratori durante occasioni ufficiali quali feste pubbliche o, più semplicemente, funerali di importanti esponenti della nobiltà. La ricca produzione del poeta, composta da un buon numero di orazioni, di epistole e di poemi fu caratterizzata dalla volontà di creare una nuova immagine del passato classico di Ragusa che si legasse senza soluzione di continuità al mondo romano.²⁰⁰

Secondo Cerva, la prova dell'esistenza di uno stretto legame che univa la Repubblica a Roma risiedeva in una pagina dell'*Historia naturalis* di Plinio dove, nella lunga lista delle città della Dalmazia romana, si stabiliva che Epidauro fosse una colonia di Roma.²⁰¹ Secondo il diritto romano, il termine colonia, adottato da Plinio, stabiliva che la città, a differenza di un *municipium*, fosse abitata da cittadini romani, i quali importarono in questo luogo le loro tradizioni e i loro costumi e soprattutto erano legati da un vincolo di eterna alleanza con la madrepatria. In questo modo, Cerva sostenne che i primi abitanti della città fossero romani e che Ragusa altro non fosse che una piccola Roma nei Balcani. Come se ciò non bastasse, ad alimentare ulteriormente il legame con Roma fu la narrazione delle gesta dell'eroe slavo-

¹⁹⁸ Antonije Vučetić, *Spomenici dubrovački* [I monumenti ragusei], in «Srđ», 1906, V/9, p. 460; Bernard Stulli, *Dubrovačke odredbe o Konavlima* [I decreti ragusei riguardo Konavle], in *Stuije iz povijesti Dubrovnika*, Zagreb, Konzor, 2001; Zdenka Janeković-Römer, *Stijecanje Konavala: Antička tradicija i mit u službi diplomatije* [L'acquisizione di Konavle: il mito classico e la tradizione nei servizi diplomatici], in *Konavle u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Zbornik radova sa znanstvenog skupa "Konavle u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti održanog u Cavtatu od 25. do 27. studenog 1996 godine. Svezak 1*, Vladimir Stipetić (a cura di), Dubrovnik, HAZU, 1998, pp. 31-44.

¹⁹⁹ Eleonora Zuliani, *Cerva Elio Lampridio*, DBI.

²⁰⁰ Nenad Vekarić, *Vlastela grada Dubrovnika, 4. Odabrane biografije (A-D)* [La nobiltà di Dubrovnik, 4, biografie selezionate (A-D)], Zagreb-Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU, 2013, pp. 285-290; Stanislav Škunca *Aelius Lampridius Cervinus Poeta Ragusinus (Saec. XV)*, Roma, Edizioni francescane, 1971; Franjo Rački, *Iz djela E. L. Crievića Dubrovčanina* [Dall'opera di E. L. Criević il raguseo], in «Starine», 1872, 4, pp. 155- 200; Vladimir Vratović and Anto Lešić, *Crijević, Ilija*, in *Hrvatski biografski leksikon*, vol. 2, Aleksandar Stipčević (a cura di), Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža," 1989, pp. 716-719; Đuro Körbler, *Iz mladih dana triju humanista Dubrovčana 15. vijeka (Karlo Pavov Pucić, Ilija Lampričin Crijević i Damjan Paskojević Benešić)* [Dai primi giorni dei tre umanisti ragusei del XV secolo Karlo Pavov Pucić, Ilija lampričini Crijević e Damjan Paskojević Benešić], in «Rad JAZU», 1915, 206, pp. 218-252.

²⁰¹ Plinio, *Historia Naturalis*, III, «a Narone C m pass. abest Epidaurum colonia».

romano Pavlimir. Ragusa, dunque, era doppiamente romana: fondata da coloni romani e, come vedremo, ampliata da Pavlimir e i suoi soldati.²⁰²

Cerva, conscio di quanto fosse alto l'interesse attorno alle origini epidaurie della città, compose un dramma storico *De Epidauro* (1505), rappresentato davanti al Palazzo dei Rettori, al senato cittadino e all'intera cittadinanza, in cui ripercorreva le ultime ore della città prima che questa venisse distrutta dall'invasione della flotta saracena.²⁰³ Così come avvenne nella tradizione letteraria veneziana, in cui papa Leone I ricevette da San Pietro la notizia che il sacrificio di Aquileia avrebbe portato alla nascita della cristiana Venezia, anche a Ragusa si assistette a una narrazione analoga. Nella tragedia di Cerva, infatti, Epidauro rivolge un lamento a Dio chiedendo di essere risparmiata in quanto città cristiana; Dio risponde che dalla sua fine nascerà una città ancora più pia e ricca a cui sarà dato il nome di Ragusa, la quale diventerà inoltre il faro per tutti i Balcani che sotto la sua guida e nel nome di Cristo si riuniranno.²⁰⁴ Epidauro viene quindi descritta dal poeta come un serpente che cambia pelle, una fenice che rinasce dalle sue ceneri e come un albero che viene sradicato dalla sua terra per crescere ancora più rigoglioso in un nuovo luogo (Ragusa). Inoltre, come a Venezia, la rappresentazione della distruzione della città viene restituita attraverso la dialettica del martirio: gli epidaurii, infatti, vengono sì sacrificati da Dio, ma verranno premiati con una corona d'alloro guadagnata con il loro sangue.²⁰⁵ L'elemento di maggior interesse risiede nella fortuna che l'identificazione della città come colonia romana ha avuto nella produzione storiografica ragusea da Cerva in poi: in tutte le cronache successive, infatti, si riporta la discendenza di Ragusa da Roma.²⁰⁶

Come già precisato, accanto alla fondazione romana della città vi fu una seconda narrazione che ebbe grandissima fortuna soprattutto durante il XVI secolo. Nel corso di questi anni riscossero sempre più successo le vicende di Pavlimir, le quali non solo alimentarono la presenza della componente romana nelle città, ma, al contempo, assicurano

²⁰² Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, pp. 41-42.

²⁰³ È interessante notare come il dramma di Cerva riporti la lezione che a distruggere la città siano stati i saraceni, per altro presenti, come vedremo, anche nel dramma seicentesco *Pavlimir*. Tuttavia, occorre sottolineare come le cronache più antiche (Porfirogenito e Dukljia) tramandano una lezione diversa: Porfirogenito sostiene che a distruggere Epidauro siano stati gli Slavi, al contrario, Dukljia, riporta che siano stati i Goti.

²⁰⁴ Il dramma venne composto nel 1505 e per ragioni ancora ignote rimase in forma di manoscritto. Per un'attenta disamina del testo si rimanda a Darinka Nevenić Grabovac, *Poema Ilije Crijevića De Epidauro*, in «Živa antika» 1970, XX, pp. 241-29.

²⁰⁵ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 43

²⁰⁶ Si segnalano qui alcuni esempi: Ludovicus Cerva Tubero, *Commentarii de temporibus suis*, Francoforte, Claudio Marni ed eredi, 1603, p. 88; Razzi, *La Storia di Raugia*, p. 8; Lukarević, *Copioso ristretto*, p. 1; Junio Resti, *Chronica ragusina ab origine urbis usque ad annum 1451, item Ioannis Gundulae (1451-1484)*, Natko Nodilo (a cura di), Zagabria, JAZU, 1893, p. 2.

alla narrazione delle origini ragusee una doppia natura slava e romana. Una delle cronache che più di altre ebbe una grande fortuna anche (se non soprattutto) al di fuori di Ragusa fu *Il Regno de gli Slavi*, composta dal benedettino Mauro Orbini (1563-1614) e pubblicata nel 1601. L'opera riprendeva il contenuto di una cronaca duecentesca – di cui tutt'ora si ignora l'autore, forse un monaco – intitolata *Ljetopis popa Dukljanina* (Cronache del prete di Diocletate), la quale riferiva sia che la città di Ragusa avesse origini slave, sia l'esistenza di un mitico "Regno degli Slavi".²⁰⁷

Nel *Regno de gli Slavi* Orbini dedica ampio spazio alla figura di Pavlimir e alla sua storia, principiandone la narrazione al tempo della cacciata dal regno di Bosnia del nonno, il re bosniaco Radoslav, da parte di Ciaslav, zio del giovane eroe. Ai fini del nostro discorso, è utile notare l'interesse dell'autore verso la discendenza di Pavlimir:

Alla fine venuto ciò a notizia [la morte per annegamento di Ciaslav] a Radoslav suo padre [di Ciaslav], ch'era fuggito a Roma, ad istanza, e preghiere di quelli, che seco erano, tolse per moglie una nobile romana, con la quale avendo avuto un figliolo addimandato Petrislav e consumato dalla vecchiaia passò da questa vita. Petrislav medesimamente si maritò con una giovine romana di nobil lignaggio et ebbe con lei un figliolo, chiamato Pavlimir. Ma di poi vissuto che ebbe molti anni con i suoi parenti romani, finalmente egli morì. Dopo la cui morte li parenti di Radoslav entrarono in gran inimicizie con altri romani e perciò

²⁰⁷ La Cronaca medievale del prete Diocletate, secondo quanto riportato da Orbini, condensava al suo interno una serie di informazioni storiche circa la nascita di Ragusa e la sua fondazione grazie all'intervento di Pavlimir, ricalcando così nei contenuti la grande epopea mitica di Enea e della fondazione di Roma. Cfr. Mauro Orbini, *Il Regno de gli Slavi hoggi corrottamente detti Schiavoni*, Pesaro, Girolamo Concordia, 1601. Per maggiori informazioni sulla Cronaca si rimanda al recente contributo di Wawrzyniec Kowalski, *The Chronicle of Priest Duklja: Texts, Variants, and Current State of Research*, in *The Kings of the Slavs*, Leiden-Boston, Brill, East Central and Eastern Europe in the Middle Ages, 450-1450, 2021, pp. 19-42. Inoltre, si segnala che l'importanza della componente slava nella creazione del mito fondativo di Dubrovnik venne ulteriormente sottolineata da Ludovicus Cerva Tubero (1459-1527), uno dei più importanti cronisti ragusei della prima metà del Cinquecento. Cfr. Tubero, *Commentariorum de rebus, quae temporibus eius in illa Europae parte, quam Pannonii et Turcae eorumque finitimi incolunt, gestae sunt, libri XI, summa fidelitate nec non diligentia descripti*, Francofurti, Impensis Claudij Marnij, et heardum Ioannis Aubrij, 1603. Sulla biografia di Tubero si rimanda a Vlado Rezar, *Dubrovački humanistički histograf Ludovik Crijević Tuberon* [Lo storiografo umanista raguseo Ludovik Crijević Tuberon], in «Annali zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku», 1999, 37, pp. 47-94. Si segnala inoltre che già a partire dalla prima metà del Cinquecento si sviluppa in Dalmazia la struttura dell'ideologema illirico, il quale viene slavizzato per dipingere la storia slava come l'espressione delle virtù nazionali (gloria militare e capacità intellettuale) che permetteranno agli Slavi di poter dominare il mondo. Cfr. Vinko Pribojević, *De origine succesibusque Slavorum*, Venezia, 1532; Vinko Pribojević, *O podrijetlu i slavi Slavena* [Sull'origine e la gloria degli Slavi], Veljko Gortan, Pavao Knezović e Miroslav Kurelac (a cura di), Zagabria, Narodne novine, 1997; John V. A. Fine, *Perception of Slavs, Illyrians and Croats, 1500 to 1660*, in *When Ethnicity Did Not Matter in the Balkans: A Study of Identity in Pre-Nationalist Croatia, Dalmatia, and Slavonia in the Medieval and Early-Modern Periods*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, pp. 171-270.

guerreggiavano fra loro ogni dì molto fieramente. Onde Pavlimiro, fatto già grandetto, maravigliosamente si portava in quei tumulti, che non solo alli suoi parenti, ma ancora agli altri romani, per il suo valore e prudenza era molto caro, e come valente guerriero era chiamato Bello.²⁰⁸

Orbini ci avvisa che Pavlimir discende quindi sia dalla nobile stirpe reale bosniaca di Radoslav sia dalla ricca aristocrazia romana. Questo dettaglio è tutt'altro che trascurabile per il governo patrizio, che può così assicurarsi una linea di discendenza esclusiva con l'eroe. Nel prosieguo della narrazione, l'autore riporta fedelmente la versione già di Cerva riguardante la distruzione della costa dalmata da parte dei Sareceni (VI secolo a.C.): «in questo tempo uscì da Sicilia gran moltitudine de' vascelli Saracini, i quali distrussero tutta la Dalmazia»,²⁰⁹ e aggiunge che gli abitanti latini che vivono in quei luoghi da «gli Slavi furono presi e ritenuti per servi e con successo di tempo molti di quelli lasciarono, con patto però che fossero obbligati dal loro un tanto di tributo e far servizi necessari».²¹⁰ La situazione degli abitanti della costa dalmata è tutt'altro che tranquilla, come altrettanto turbolente sono le cose per Pavlimir a Roma. Le continue vessazioni a cui sono soggetti familiari dell'eroe spingono Pavlimir, la sua famiglia e un gruppo di soldati a partire verso il suo vecchio regno. Giunto a Gravosa insieme a cinquecento uomini, gli ambasciatori degli Slavi si prostrano al cospetto dell'eroe e lo invitano a riconquistare il regno tolto al nonno con l'inganno. È a questo punto della narrazione che Orbini rivela ulteriormente il debito della sua opera con gli studi di Cerva: infatti, sostiene che: «imperò ché la città di Rausa fu fondata innanzi a questo tempo 700 anni»,²¹¹ avallando quanto detto da Plinio nella *Historia*. Orbini continua la narrazione riportando un dato che determina senza troppi fraintendimenti la continuità tra Ragusa ed Epidauro:

Del che sendo venuta la nova a gli uomini, che dalle ruine d'Epidauro s'erano salvati et abitavano nelle selve e altri luoghi forti per natura vi corsero e l'aiutarono nella fabbrica di detto castello, il quale da i sassi in lingua lor chiamati Lavi, lo nominarono Lausio: ma poi mutata la L. in R. fu detto Rausa; tutto che altre volte questa Rocca, o Castello, sia stato chiamato eziandio Dubrovnik, imponendo il nome dalle Selve, onde a

²⁰⁸ Orbini, *Il Regno de gli Slavi*, p. 215.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ivi*, p. 216.

²¹¹ *Ibidem*.

fabbricarlo erano venuti. Impero ché Dubrava nella lingua slava significa selva.²¹²

Ragusa è, dunque, abitata dagli esuli profughi di Epidauro distrutta e dagli uomini di Pavlimir. Anche il nome della città rivela la natura slava di Ragusa, in quanto deriva dalla terminologia slava indicante la selva che cresce rigogliosa nei dintorni della scogliera su cui si sono stanziati. In tal modo, nel corso dei secoli successivi al mitico arrivo dell'eroe Pavlimir, Dubrovnik, grazie a questa doppia natura, autoctona e romana, poté assicurarsi una posizione privilegiata nelle questioni sociali, culturali e territoriali balcaniche.

Ma quale fu l'incidenza che questa narrazione mitica ebbe sulle dinamiche sociali interne alla repubblica? In che modo il patriziato seppe utilizzare a proprio favore questo mito fondativo? La classe aristocratica di Ragusa, insieme a quella veneziana, rappresentava una delle più chiuse e inaccessibili realtà politiche già a partire dal Medioevo, come dimostrò la chiusura del Consiglio nel 1332, la quale stabilì che solo un selezionato gruppo di famiglie (patrizie) potesse avere pieno accesso alle cariche pubbliche, escludendo in tal modo tutta la restante parte della cittadinanza dalle questioni amministrative della città.²¹³ A partire dal 1332 venne così negata ogni possibilità di mobilità di classe e, come se ciò non bastasse, i patrizi adottarono una politica matrimoniale endogama che non solo stabiliva che il matrimonio interclasse fosse assolutamente vietato, ma, al contempo, soprattutto dopo che questa misura venne ulteriormente rafforzata nel 1462, trasformò il patriziato raguseo in una vera e propria casta.²¹⁴ A Ragusa, la divisione sociale tra classi divenne una questione cruciale che, come accadde nel resto d'Europa, spinse la nobiltà a costruirsi una patente identitaria basata proprio sulla narrazione mitica della fondazione della città, che la distingueva dal resto della popolazione. Il mito servì insomma all'aristocrazia per costruirsi una discendenza che legittimasse e accentuasse la sua posizione privilegiata nelle dinamiche sociali, politiche ed

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Sulla chiusura del consiglio di Ragusa si rimanda a: Zdenka Janeković Römer, *The Frame of Freedom: The Nobility of Dubrovnik between the Middle Ages and Humanism*, Zagreb-Dubrovnik, HAZU, 2015, pp. 64-65; Bariša Krekić, *Developed Autonomy: The Patricians in Dubrovnik and Dalmatian cities*, in *Dubrovnik: A Mediterranean Urban Society 1300-1600*, London, Routledge, 1997, pp. 185-215; Tomislav Raukar, *Hrvatsko Srednjovjekovlje. Prostor, ljudi, ideje* [Il Medioevo croato: spazio, persone e idee], Zagreb, Školska knjiga, Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog Fakulteta u Zagrebu, 1997, pp. 188-190, 196-201.

²¹⁴ Per un'ulteriore disamina sulla politica endogama adottata dal patriziato raguseo si veda: Ana Marinković, *Social and Territorial Endogamy in the Ragusan Republic: Matrimonial Dispenses during the Pontificates of Paul II and Sixtus IV (1464-1484)*, in *The Long Arm of Papal Authority Late Medieval Christian Peripheries and Their Communications with the Holy See*, Gerhard Jaritz, Torsten Bo Jørgensen e Kirsi Salonen (a cura di), Bergen-Busapest-Krems, CEU Press & Medium Aevum Quotidianum, 2005, pp. 135-156.

economiche di Ragusa. Una delle prime dimostrazioni di questa manipolazione delle origini si ebbe nella stesura di una lista di famiglie all'interno degli *Annales* anonimi, in cui, accanto al nome della casata, vennero aggiunte le informazioni circa la loro provenienza come, ad esempio, da Epidaurò o da Roma, oppure venuti con Re Radoslavo, certificando in tal modo la presenza in città della casata sin dalla sua fondazione.²¹⁵

Data la mancanza di materiale archivistico a riguardo, soprattutto in seguito al terribile terremoto che distrusse la città nel 1667, è pressoché impossibile ricostruire una genealogia veritiera delle famiglie. I cronisti (Razzi e Tubero) ipotizzano che ci fossero delle casate che discendevano realmente dai primi abitanti di Epidaurò e che queste avessero conservato le proprie memorie per quasi mille anni; ma si tratta ovviamente di mere supposizioni. A complicare ulteriormente la situazione fu la sovrapposizione, all'interno delle costruzioni genealogiche patrizie, del mito di Epidaurò con quello di Pavlimir,²¹⁶ facendo sì che alcune famiglie, ad esempio quella dei Menze, narrassero di essere originate sia dagli epidaurii sia dai commilitoni romani di Pavlimir. La manipolazione della discendenza delle famiglie patrizie non riguardava solo il campo della storiografia, ma, contestualmente ad esso, divenne l'argomento principale nella costruzione sia dei pubblici discorsi sia della produzione lirica e in prosa della città. Tralasciando i numerosi esempi di questa mistificazione, volta esclusivamente a celebrare una o più dinastie, ciò su cui bisogna porre l'attenzione è il significato che tali manipolazioni ebbero sulla vita quotidiana della città. Le numerose definizioni date ad Epidaurò quali "la città dei nostri predecessori", "la città delle nostre origini" o "il nostro patrimonio" all'interno della retorica diplomatica ragusea non davano voce all'intera cittadinanza, ma, al contrario, alla sola aristocrazia, la quale, forte di questa discendenza, si pose come «guarantor of continuity with the ancient city».²¹⁷

Queste presunte discendenze dai fondatori servirono al patriziato non solo per legittimare la sua posizione di garante della libertà e dell'indipendenza della repubblica, ma vennero altresì utilizzate per stabilire un filo diretto con le grandi famiglie romane. Ciò è reso evidente nel poema dell'ebreo portoghese Didacus Phyrrius (1517-1599) *De origine domus Mensiae apud Rhacusanos*, in cui il poeta costruisce la celebrazione della casata dei Menze ripercorrendo le origini della famiglia, la quale, secondo l'autore, non discendeva solamente

²¹⁵ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 46.

²¹⁶ *Annales*, p. 160; Razzi, *La Storia di Ragusa*, p. 2.

²¹⁷ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 50.

dai romani al seguito di Pavlimir, ma addirittura da Giulio Cesare.²¹⁸ Anche la potente casata dei Bobali, così come i Menze, venne celebrata da diversi intellettuali del sedicesimo secolo, tutti concordi nello stabilire una diretta discendenza della famiglia con la *gens Fabia*, dopo che parte dei suoi componenti si stanziò a Epidauro.²¹⁹

Si potrebbero fare molteplici esempi di queste genealogie improbabili, dove il tratto comune è la ricerca forzata di un contatto diretto con Roma, ma ciò che maggiormente risulta interessante ai fini del nostro discorso non riguarda la fantasia degli storiografi, bensì l'idea di nobiltà che i patrizi ragusei avrebbero ereditato dal mondo romano. Si trattava di una questione di primaria importanza a Ragusa, in quanto fu proprio grazie alla presunta discendenza romana che i patrizi ereditarono le virtù politiche di Roma, le quali consistevano principalmente nel condurre una vita virtuosa dedicata al bene e al mantenimento della libertà della comunità. I nobili, poiché «del sangue Romano et Italiano principalmente sono discesi»,²²⁰ rappresentavano così l'anello di congiunzione tra Ragusa, Epidauro e Roma, in quanto fu proprio grazie alla nobiltà che fu possibile identificare Dubrovnik come erede delle due prestigiose realtà classiche, con le quali era legata da un indissolubile legame di sangue. Pertanto, per i letterati ragusei celebrare l'aristocrazia significò omaggiare la città: se Ragusa poteva considerarsi libera e indipendente, era solo grazie al sapiente operato del governo patrizio. Si trattava di un primato che, come è stato ampiamente preso in esame da recenti studi, fu in grado di offuscare persino l'influenza della curia ragusea nella vita quotidiana della città.²²¹ Infatti, se nella produzione storiografica medievale grande rilievo venne dato alla figura dell'arcivescovo Giovanni di Epidauro (la città venne costruita su sua iniziativa), il suo ruolo nelle cronache successive venne sempre più messo in secondo piano o, nella maggior parte dei casi, celato del tutto. Ciò prova di nuovo come la nobiltà divenne un tutt'uno con la città, poiché «the prestigious place in the beginnings of the community once held by the archbishop was now taken by new protagonist, the ancestor of the nobility».²²² In aggiunta, la nobiltà non venne intesa come garante della sola libertà della città, ma, al contempo, giocò un ruolo fondamentale nell'identificazione della città come *Antemurale Christianitatis* in un contesto politico-culturale a maggioranza musulmana come erano i Balcani in quegli anni. Infatti, sotto la protezione di San Biagio, la nobiltà, e di conseguenza la città, rivendicava la

²¹⁸ Didacus Pyrrhus, *De origine domus Mensiae apud Rhacusanos*, in Urbanus Appendini, *Carmina (accendunt selecta illustrium Ragusinorum poemata), pars prima*, Ragusa Martecchini, 1811, pp. 226-227.

²¹⁹ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 51, in particolare si veda la nota 106.

²²⁰ Razzi, *La Storia di Raugia*, p. 133.

²²¹ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 53.

²²² *Ibidem*.

sua natura cristiana sin dalla sua fondazione: una rivendicazione che ebbe degli importanti risvolti politici che assicurarono al governo patrizio e a Ragusa la benevolenza della Santa Sede, la quale utilizzò la città come punto di partenza per le numerose spedizioni evangeliche dei gesuiti nelle terre balcaniche.

1.3.3. San Biagio come metafora dell'*Antemurale Christianitatis*

Definito da de Diversis come il «divino protettore di Ragusa e il guardiano della libertà e della pace cittadina»,²²³ San Biagio divenne, nella produzione letteraria e cronachistica ragusea, la personificazione della provvidenza divina posta a protezione della città.²²⁴ La scelta di Biagio come santo protettore avvenne in seguito alle pretese territoriali dell'arcivescovado raguseo, legate principalmente al contenzioso che la curia di Dubrovnik aveva con la chiesa di Bar per il controllo giuridico sui vicini vescovadi.²²⁵ La lunga controversia durò fino alla metà del XIII secolo, durante il quale l'arcivescovo Vitale decise per primo di portare il culto di Biagio a Ragusa, celebrando il santo nel monastero benedettino che fece erigere nella vicina isola di Lokrum. Prima della predominanza del culto di San Biagio, la città era votata alla celebrazione di diversi santi, i quali però non sembravano riscontrare il favore della classe patrizia, poiché ritenuti inadatti al suo progetto politico. Infatti, per la nobiltà, la devozione per i santi che non fossero Biagio rappresentava un ostacolo nella creazione dell'immagine di Ragusa come città stato indipendente, la quale, emulando l'esempio marciano di Venezia, necessitava di far ricorso ad un unico santo in grado di racchiudere in sé tutte le qualità della nascente Repubblica.

In termini di rappresentazione, la figura di San Biagio era paragonabile a quella di San Marco a Venezia, in quanto, così come i veneziani diffusero il culto marciano nei territori

²²³ Philippus de Diversis, *Opis slavnog Dubrovnika* [La descrizione della gloriosa Dubrovnik]; Zdenka Janeković-Römer (a cura e trad. di), Zagreb, Dom i svijet, 2004, p.50 e 147.

²²⁴ Sul culto raguseo di San Biagio si vedano: Ivica Prleuder, *Dubrovačko posvajanje sv. Vlaha* [L'adozione ragusea di San Biagio], «Dubrovnik», 1994, 5/5, pp. 9-22; Joško Belamarić, *Sveti Vlaho i dubrovačka obitelj svetaca zaštitnika* [San Biagio e la famiglia dei santi protettori ragusei], in *Tisuću godina dubrovačke (nad)biskupije. Zbornik radova u povodu tisuću godina uspostave dubrovačke (nad) biskupije/metropolije (998.-1998)* [Mille anni dell'arcivescovato/metropoli di Dubrovnik (998-1998)], Želimir Puljić e Nedeljko A. Ančić (a cura di), Dubrovnik-Spalato, Biskupski ordinarijat, Crkva u svijetu, 2001, pp. 703-731; Marco Margaritoni, *Saint Blaise. History and legends*, Dubrovnik-Zagreb, Church of Saint Blaise, 2004; Stjepo Skurla, *Sveti Vlaho. Biskup i mučenik od Senasta* [San Biagio. Vescovo e martire da Sebaste], Dubrovnik, Tiskum Dragutina Pretnera, 1887; Luko Paljetak, Dunja Fališevac e Miljenko Foretić, *Sveti Vlaho: dubrovački parac u hrvatskoj književnosti* [San Biagio: il patrono di Ragusa nella letteratura croata], Dubrovnik, Matika hrvatska, 2001, pp. 16-17.

²²⁵ Römer, *The frame of freedom*, p. 548.

che andavano conquistando, la medesima politica religiosa venne adottata dai ragusei, i quali, ad esempio, spinsero le comunità soggette alla loro giurisdizione (Latsovo, Mljet, Ston, Pelješac e Konavle) a costruire chiese in onore di Biagio.²²⁶ Inoltre, così come ovunque a Venezia erano disseminate le effigi marciante, a Dubrovnik si decise di celebrare la figura del santo martire di Sebaste attraverso un'iconologia che non lasciasse spazio a nessun tipo di fraintendimento. San Biagio, a riprova di quanto fosse forte il legame con i ragusei, venne raffigurato con in mano un piccolo modello di Ragusa e la sua statua venne installata in posizioni strategiche della città, quali il grande portale d'accesso alla via principale della città vecchia e sui quattro torrioni che congiungevano la possente cinta muraria, chiudendo la comunità in un simbolico anello difensivo.²²⁷

L'immagine di difensore della libertà ragusea da attacchi esterni venne attribuito a San Biagio in seguito a due eventi che divennero canonici nella trattazione storiografica cittadina e che, come vedremo, vennero successivamente commemorati attraverso un rito pubblico.²²⁸ Il primo episodio dell'intercessione divina di Biagio avvenne nel 1463, quando gli ottomani conquistarono la vicina Bosnia e il sultano Mehmed II insieme al suo esercito giunse minaccioso nelle vicinanze della città. Secondo la leggenda, mentre Mehmed II si stava dirigendo a ridosso delle mura, il santo intervenne in maniera provvidenziale facendo cadere tre volte il suo cavallo. Il sultano interpretò la triplice caduta come un segnale di cattivo presagio (nonché manifestazione di una protezione divina sulla città) e decise di interrompere l'avanzata, risparmiando così Ragusa. Per commemorare il pericolo scampato grazie all'intervento di Biagio, i ragusei stabilirono nel 1465 il divieto della consumazione e della vendita di carne la vigilia della festa del Corpus Domini, poiché quello era il giorno in cui Ragusa venne risparmiata dalla ferocia ottomana.²²⁹

La leggenda venne ripresa e arricchita da diversi autori nel corso dei secoli e rimase attiva sino all'inizio dell'Ottocento, come testimonia la sua presenza nelle *Notizie storico-critiche* che Francesco Maria Appendini scrisse nel 1802:

²²⁶ Questa analogia tra Marco e Biagio è ben espressa da Philippe du Fresne-Canaye, *Le voyage du Levant de Venise à Constantinople, l'émerveillement d'un jeune humaniste*, Parigi, Ernest Laroux, 1897.

²²⁷ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 137, si veda inoltre Igor Fisković, *Kameni likovi svetoga Vlaha u Dubrovniku* [Le statue di pietra di San Biagio a Ragusa], «Dubrovnik», 1994, 5, pp. 94-112.

²²⁸ Nella Lonza, *Kažalište Vlasti: ceremonijal i državni blagdani dubrovačke republike u 17. i 18. stoljeću*, Dubrovnik, HAZU, 2009, pp. 60-72.

²²⁹ Ivi, p. 138.

Avendo in seguito domandata [Mehmed II] agli Ambasciatori un'immagine del loro Protettore S. Biagio, dicesi, che protestasse nel vederla, che un uomo vecchio simile a quello rappresentato dall'immagine gli aveva minacciata la morte, se avesse proseguito il suo viaggio, e gli aveva spaventato il cavallo.²³⁰

Accanto a questo primo episodio, ve ne fu un secondo, il quale, come notato dalla critica, fu probabilmente la leggenda più nota della vecchia Ragusa.²³¹ Questa storia riguardò sia l'adozione di San Biagio come patrono della città sia la creazione dell'indissolubile legame che unì la comunità al Santo. La vicenda venne riportata già negli *Annales* anonimi di fine Quattrocento e rimase cristallizzata nella memoria dei ragusei sino alla caduta della Repubblica. L'anonimo cronista presenta così la storia:

Furono venuti Veneziani con gran armata in nostri porti, in Gravosa, in Malfo, sotto Locruma, dando ad intendere per andar in Levante, alla debelazione de Gregi et altri infideli. [...] Et in questi giorni portorno de Bosna lo presente usato de bestiamme e farina; quello Ragusei donorno alla armata Veneziana, per ogni galea due castroni, e per nave similiter, per fusta uno, per barchoni uno, come alli amici. [...] Et così stettero per più di 15 giorni, ogni notte venendo sotto Ragusa, per poter pigliar in suo dominio. Al fine questa cosa fu rivelata a uno plovano, qual stava a Santo Stefano. Qual prete fu de santa vita; e nome suo fu dum Stoicho, della nation Arbanese, al quale fu rivelato come i Veneziani sono venuti qui in porti Ragusei per dimostrarsi amici, ma stettero come inimici (e) pensano di poter pigliar Ragusa de notte, et ogni notte vengono tanto per terra quanto per mare, scosamente; ma per fine ogidi sete stati governati per uno santo vecchio S.to Blasio martire: in ogni loco, dove lori venevano, in ogni loco S.to Blasio riparava, e si mostrava con li omeni armati, e con gran moltitudine di gente: però date modo di metter cura e diligenza di far buona guardia, per contar l'amicizia de Veneziani. Li Ragusei feceno assai de gente schosamente; e posono in più lochi per passi per tera ferma et per tutti mari similmente, le guardie con fune, e sasati, et altre arme lanze lunghe. E così avendo ordenato, come fò alla prima guardia allo suo

²³⁰ Appendini, *Notizie*, I, p. 306.

²³¹ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 138.

compimento, cominciarono (i Veneziani) a parare l'armata, apresandose sotto mare, et etiam per tera ferma; et essendo cognosciuti, si fece gran rumore per tutti lochi, dove l'armata esser scoperti, e (che) suoi pensieri non ebbero effeti, si levorno via alla volta di Levante avanti giorno chiaro, vite armate alle vele sopra Locruma, circa dici miglia in ver Levante. [...] Qual Stoicho narrò, come essendo in chiesa, venendo mezza notte, trovai piena (de) gente armate, e come venne uno vechio con barba canuta con uno baston in mano, e me tirò per mano e mi disse: Vieni dentro, et intrando io dentro, mi disse: Questi valent'omeni sono stati tutta notte a combattere con armata de Veneziani, intorno per tutta Ragusa, perché Veneziani ogni notte venero per prendere vostra Ragusa, e voi li tenete per vostri amici, ma non sono vostri amici, ma grandi vostri inimici. [...] Et io son capitano di questi militi, mandato de zielo: nome mio è Blasio martire. Quelli Ragusei, intendendo de Stoicho tutto per ordine, fecero radunare tutti gentil'uomeni, e fecero una grande congregazione de persone. Per tutte voci e balote, tanto de consegl de gentil'uomeni preso per balotte, quanto per voce de tutto altro populo, fecero voto Ragusei: far Chiesa sua, ad onore et ad laude sua. E pigliorno per suo confalone sopra altri tutti confaloni, non revocando mai in altro confalone de Ragusa.²³²

Ragusa venne salvata dall'invasione veneziana grazie all'intervento divino di Biagio, descritto come un vecchio barbuto vestito di bianco, che, conosciuti i piani dei veneziani, avvisò il prete Stoicho dell'imminente pericolo e gli rivelò altresì di essere stato mandato dal cielo. In riconoscenza al Santo la cittadinanza ragusea lo elesse a patrono della città e fece costruire in suo onore una chiesa.

Ogni 3 febbraio, giorno della festa di San Biagio, la città allestiva dei sontuosi festeggiamenti che si aprivano con una lunga processione in cui partecipavano il Rettore, gli alti funzionari statali (appartenenti alle grandi famiglie aristocratiche) e i rappresentanti della curia ragusea, i quali nel lungo tragitto per le strade della città esponevano alla cittadinanza le reliquie del santo, altrimenti conservate nella chiesa a lui dedicata. Il messaggio politico-ideologico era chiaro: nel culto di San Biagio i poteri temporali e spirituali vivevano in concordia e armonia, sebbene, come già precisato, l'influenza patrizia nelle questioni

²³² *Annales*, pp. 21-22.

ecclesiastiche cittadine fosse all'ordine del giorno. L'evento centrale della giornata era però la grande parata militare che si dispiegava per lo Stradon (via principale della città) fino al Palazzo dei Rettori, composta dai cittadini insieme con le milizie della città, rievocando in tal modo l'esercito celeste guidato da Biagio contro la leggendaria flotta veneziana.²³³ La festa si concludeva con un torneo di tiro con l'arco o, in taluni casi, come avvenne nel XVII secolo, con un finto combattimento tra due fazioni, le quali avrebbero dovuto personificare l'una la città di Ragusa e l'altra un non definito aggressore straniero, che, come tramandava la leggenda, uscì sconfitto dal duello.²³⁴

Come precedentemente analizzato, Ragusa, nel corso del Medioevo, si dotò di una simbologia in linea con il progetto politico del governo patrizio cittadino. Le immagini che vennero prodotte divennero lo strumento principale (difficilmente fraintendibile) del potere. In particolare, il programma politico per immagini promosso dal governo si basò su quattro elementi fondamentali: San Biagio, le sante reliquie, la libertà e le possenti mura cittadine. L'importanza attribuita alla figura di San Biagio divenne tale che, nel corso del Quattrocento, l'effigie del Santo divenne uno degli stemmi principali della Repubblica, accanto a quello della corona ungherese. Ciò rappresentava per il governo cittadino la piena realizzazione della propria sovranità, nonché il riconoscimento internazionale della sua indipendenza.²³⁵

Così come avvenne con le reliquie marciiane, che consentirono a Venezia di creare un legame indissolubile con San Marco, anche a Dubrovnik la conservazione delle reliquie di San Biagio all'interno delle possenti mura cittadine permise al governo raguseo di sovrapporre la figura del Santo alla città. A partire dal medioevo, la Repubblica si affannò nella ricerca delle reliquie di Biagio, a riprova del fatto che, come narravano le leggende attorno al Santo, la città dovesse assicurarsi la sua protezione attraverso la presenza dei resti sacri. La prima reliquia fu la testa, come affermò Razzi: «Dell'anno 1004. Un greco di Levante portò alla città di Raugia il capo di San Biagio vescovo, e martire, loro avvocato: e gli furono donati 500 ducati».²³⁶ Nel 1346, giunse a Ragusa l'osso del braccio sinistro di San Biagio, il quale venne donato alla Repubblica da Tommaso, figlio di Marino de Vitiano. Il governo decise di celebrare la presenza di una così importante reliquia con una cerimonia che consentì

²³³ Lonza, *Kažaliste Vlasti*, pp. 358-383; Zdenka Janeković-Römer, *Javni i rituali u političkom diskursu humanističkog Dubrovnika* [I rituali pubblici nei discorsi politici dell'umanistica Dubrovnik], in «Radovi Zavoda za hrvatsku povijest», 1996, 29, pp. 74-75.

²³⁴ Kunčević, *The Myth of Dubrovnik*, p. 139.

²³⁵ Römer, *The Frame of Freedom*, pp.528-530.

²³⁶ Razzi, *La Storia di Raugia*, p. 27.

alla comunità di poter vedere il braccio e, ancora una volta, di manifestare quanto fosse forte il suo culto in città:

El braccio di Santo Blasio martire, e protectore, fu portato questo anno [1346], addì 5 luglio. Per letizia e perpetual memoria di questo giorno, ordinarono far solenne festa, e nella vigilia sua piantar el stendardo con vesillo di santo Blasio, e dar libertà a tutti i debitori per giorni 6, et cavar tutte le reliquie, con la messa alla ecclesia cattedrale.²³⁷

La presenza dei resti del santo, arricchiti dall'arrivo del braccio destro nel 1459, donato a Durad Radovanović da Tommaso Paleologo, despota di Morea, rappresentò per Ragusa il vincolo fisico e religioso che univa la città al Santo.

La figura di San Biagio fu funzionale al progetto politico del governo patrizio sia per una questione di unità sociale sia per poter ricollegare la città al noto mito di *antemurale Christianitatis*, il quale rappresentò soprattutto per Ragusa una delle principali questioni identitarie in un contesto politico in cui l'unica realtà cristiana nei Balcani del sud era proprio quella ragusea. Come è noto, il mito dell'*antemurale Christianitatis* fece la sua prima comparsa già nelle profezie dell'Antico Testamento composte da Isaia, il quale definì il Salvatore come l'antemurale della città di Sion.²³⁸ Tuttavia, fu dopo una prima attribuzione da parte di Bernardo di Chiaravalle (1090-1153) del titolo di baluardo della cristianità ai francesi di Baldovino di Buglione, difensori della città di Edessa nel corso della seconda crociata, che tale qualifica venne attribuita a numerose realtà politiche, da Venezia alla Polonia sino a Ragusa, in un momento storico difficile – quale erano i secoli XV e XVI – in cui le incursioni ottomane nei territori cristiani si fecero sempre più frequenti. In particolare, i numerosi sforzi militari che le potenze cristiane a stretto contatto con l'Impero ottomano dovettero sopportare per difendere i propri confini e il proprio credo religioso valse a questi Stati (dalla Polonia, all'Ungheria e alla Croazia) il riconoscimento del titolo di difensori del cristianesimo. Tale riconoscimento divenne nel corso dei secoli un potente elemento di autodefinizione,

²³⁷ Ragnina, *Annali di Ragusa*, p. 227.

²³⁸ Alberto Mello, *Isaia, introduzione e commento*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2012. In Isaia 60, 18 si afferma che «In quel giorno sarà cantato questo cantico nella terra di Giuda: Sion è la nostra città forte: il Salvatore ne sarà il muro e l'antemurale».

nonché uno dei principali mitologemi, in grado di oliare costantemente gli ingranaggi delle rispettive macchine mitologiche nazionali.²³⁹

Nel concistoro del 12 dicembre 1519, dopo aver ascoltato una lunga relazione del vescovo spalatino Tommaso Negri, vicario del vescovo Pietro Berislavo in Ungheria,²⁴⁰ nella quale l'ecclesiastico sottolineò il grande coraggio e la strenua resistenza del popolo croato alle continue incursioni ottomane nei loro territori, Papa Leone X (1475-1521) definì i territori croati come *scudum solidissimus et antemurale christianitatis*.²⁴¹ Tale riconoscimento venne fatto proprio dalla classe aristocratica ragusea, la quale, sotto le insegne di San Biagio, si autorappresentò come baluardo della cristianità nei territori occupati dagli ottomani e persino come emissaria di Cristo nella salvaguardia e nel mantenimento della fede cattolica nei Balcani del sud.

La costruzione di questo mitologema stabiliva la realizzazione di una dialettica di opposti tra un'autorappresentazione positiva (aristocrazia ragusea) e una controparte negativa (Turchi) dal cui scontro si generò l'idea di Dubrovnik come *athleta Christi*, cioè una città pronta a sacrificare i suoi uomini (patrizi) migliori nella lotta al Turco in nome della vera fede. Tuttavia, a differenza di Venezia, Ragusa, per chiare ragioni politiche, non si schierò mai apertamente contro la Sublime Porta, poiché tale affronto al Sultano avrebbe decretato la fine della Repubblica. Tuttavia, come abbiamo visto, il riferimento alla fragile situazione in cui versava la popolazione e la città di Ragusa, sempre pronta a difendersi dalle fameliche fauci ottomane, divenne un *topos* frequentatissimo nei discorsi ufficiali che gli ambasciatori ragusei tennero alle corti dei sovrani cristiani. Attraverso questa descrizione, gli Stati occidentali non potevano far altro che abbracciare l'idea della resistenza della città alle frequenti ingerenze turche. Ragusa, quindi, grazie alla strategia autorappresentativa del governo patrizio, venne considerata a tutti gli effetti un vero scudo e baluardo della cristianità.

²³⁹ L'appellativo di baluardo/scudo della cristianità venne attribuito all'Ungheria e alla Croazia durante il regno di Ladislao I (1424-1444) e di Ladislao II (1456-1516) Jagiello nella seconda metà del XV secolo. Inoltre, tale qualifica venne utilizzata anche da Massimiliano I (1459-1519) e Ferdinando I (1503-1564) d'Asburgo per sottolineare quanto il mantenimento dei territori croati fosse importante per la sopravvivenza del Sacro Romano Impero. cfr. Ivo Žanić, *Šimbolični identite Hrvatske u trokutu raskrižje-predziđe-most* [L'identità simbolica della Croazia nel triangolo incrocio- baluardo-ponte], in *Historijski mitovi na Balkanu* [I miti storici nei Balcani], Husnija Kamberović (a cura di), Sarajevo, Institut za istorija, 2003, pp. 161–202; Zrinka Blažević, *The Image of the Wall: The Antemurale Christianitatis Myth from an Imagological Perspective*, in *National Stereotyping and Identity Politics in Times of European Crises*, Jurgen Barkhoff e Joep Leerssen (a cura di), Leida, Brill, 2021, p. 165.

²⁴⁰ Su Tommaso Negri si rimanda a Ljubić Šime, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Dalmazia*, Vienna, Rod. Lechner, 1856, pp. 224-225.

²⁴¹ Blažević, *The Image of the Wall*, p. 166.

Il mitologema cristiano divenne per Dubrovnik una componente fondamentale all'interno del programma politico del governo patrizio. All'interno della ricca produzione storiografica, l'aristocrazia poté così contare sulla figura di San Biagio come simulacro della Repubblica e soggetto principale nella rivendicazione della protezione divina della città. Infatti, insieme alla celebrazione della libertà originaria della città, l'elemento cristiano rappresentò uno dei principali nuclei di riflessione della storiografia cittadina, che elaborò l'idea di una adesione al cristianesimo di Dubrovnik sin dalla sua fondazione. Insieme a San Biagio, anche Pavlimir svolse un ruolo fondamentale all'interno della produzione cronachistica, in quanto la vicenda dell'eroe accentuava la connessione tra la città e la Santa Sede. La storiografia ragusea, infatti, si mostrò concorde nel sostenere che Pavlimir fosse a capo di truppe papali: un dato che si rivelò fondamentale nella costruzione del mito della città, poiché stabilì un legame stretto tra Ragusa e la Santa Sede sin dalla sua fondazione. Inoltre, Pavlimir non si sarebbe limitato a giungere a Dubrovnik a capo di un esercito pontificio, ma avrebbe portato con sé delle reliquie, conservate poi nella chiesa dei Santissimi Sergio e Bacco che egli stesso avrebbe fatto erigere nella città. Come vedremo nel capitolo 3, la fondazione della città da parte di uomini cristiani non solo legittimò la pretesa del governo patrizio di rappresentarsi come emissaria pontificia nei Balcani, ma consentì alla retorica politica governativa di poter celebrare Ragusa come la città che eroicamente e strenuamente difese la vera fede dalla minaccia ottomana.

Tutti questi mitologemi, veneziani e ragusei, rappresentarono un fertile terreno da mettere a frutto nella celebrazione delle rispettive repubbliche da parte degli intellettuali che si cimentarono nella realizzazione di testi pastorali, epici e drammatici aventi per protagonisti principale proprio le due città.

2. Il dramma pastorale

2.1. Il dramma pastorale alla corte estense: *Il Sacrificio* di Agostino Beccari; *l'Aretusa* di Alberto Lollio e *Lo Sfortunato* di Agostino Argenti

All'interno di questo capitolo si ripercorreranno le tappe principali che hanno segnato l'ascesa del genere tragicomico nel panorama letterario europeo. In particolare, l'attenzione verrà posta inizialmente sul contesto cortigiano ferrarese della prima metà del Cinquecento, secolo in cui si registra un'euforia collettiva verso questa nuova forma letteraria e scenica. Lo studio del contesto estense e delle produzioni pastorali che in esso vennero rappresentate identifica un punto di partenza fondamentale per comprendere gli stretti legami tra la favola boschereccia e il potere, in questo caso cortigiano. Una volta esplicitate la natura encomiastica del testo tragicomico, la scelta degli autori di rappresentare il proprio dramma durante specifiche feste del potere e i vari riferimenti al contesto cortigiano, celati all'interno del *setting* boschereccio, si analizzeranno *l'Aminta* (1573) di Torquato Tasso e il *Pastor Fido* (1590) di Giovan Battista Guarini, in ragione del grande successo ottenuto in seguito alla loro pubblicazione. Tale fama raggiunse anche la città di Dubrovnik dove, come vedremo, Ivan Gundulić, forse il maggior poeta del Seicento raguseo, compose la *Dubravka* (1627), un testo pastorale che in più luoghi tradisce il forte debito contratto con la produzione italiana. Nello specifico, questo capitolo si prefigge di porre l'attenzione sul passaggio del genere pastorale da un contesto cortigiano, in cui la celebrazione del potere investe il corpo biologico e simbolico del singolo – ne sono un esempio l'aminteo Alfonso II o il guariniano Carlo Emanuele I di Savoia – alla differente forma di potere repubblicano. L'obiettivo dello studio della produzione tragicomica tanto ragusea quanto veneziana, quest'ultima analizzata attraverso il dramma *Nascimento di Venezia* (1617) di Cesare Cremonini, sarà sia quello di mettere in luce i principali mitologemi cari al mito di fondazione delle due Repubbliche (cap. 1), sia il completo slittamento del genere pastorale da un contesto cortigiano a uno repubblicano.

Come è noto, il dramma pastorale conobbe il suo massimo splendore nella Ferrara di Ercole II d'Este (1508-1559)²⁴²: luogo in cui questo nuovo genere venne percepito in tutta la sua portata ibrido-innovativa, giocata ora nella combinazione di aspetti afferenti tanto alla tragedia quanto alla commedia, ora nella riscoperta della produzione bucolica latina. Alla corte estense, gli autori che si cimentarono nella produzione pastorale assunsero a modello ideologico di riferimento quei valori e quella visione del mondo tipica del contesto cortigiano. Le ragioni del proliferare di questa produzione a corte furono molteplici: il dramma pastorale si configurava come un perfetto esempio di spettacolo di evasione gradito al pubblico cortigiano, in quanto lontano e depurato dall'attitudine alla critica pungente che invece caratterizzava ad esempio, la commedia. Se, da un lato, lo sfondo atemporale e mitico della narrazione pastorale non ostacolava il rispecchiamento della società cortigiana nei valori promossi in quella letteratura, dall'altro lato la collocazione degli eventi in un contesto lontano e imprecisato permetteva di muovere aspre critiche a quella stessa società, alle ipocrisie e agli arrivismi che la caratterizzavano, senza uscire da quanto lecito in una dimensione di intrattenimento

A inaugurare la fortunata stagione pastorale ferrarese fu il *Sacrificio* di Agostino Beccari nel 1554.²⁴³ Nato a Ferrara nel 1510, Beccari conseguì un dottorato in diritto canonico e civile, coltivando, parallelamente allo studio giurisprudenziale, un erudito interesse per gli studi filosofici e per l'oratoria.²⁴⁴ Il successo ottenuto con la rappresentazione del *Sacrificio* ha in parte oscurato le precedenti esperienze sceniche ferraresi (quali l'*Egle* di Giambattista Giraldi Cinzio): le ricostruzioni critiche del genere, prima fra tutte quella di Battista Guarini, hanno infatti consegnato a Beccari la palma di inventore del dramma pastorale. Si veda in particolare quanto Guarini affermava nel *Compendio della Poesia Tragicomica tratto dai duo Verati* (1602):

Agostin de' Beccari, onorato cittadin da Ferrara, da cui solo de' riconoscere il mondo la bella invenzione di tal poema. Avendo dunque costui veduto, e certo con gran giudizio, che l'ecloga non è altro che un

²⁴² Lisa Sampson, *Pastoral drama in Early Modern Italy*, Oxford, Legenda, 2017, pp. 34-36. Sull'interpretazione politica del dramma pastorale si rimanda a Monica Ferrando, *Il Regno errante. L'Arcadia come paradigma politico*, Vicenza, Neri Pozza, 2018.

²⁴³ È lo stesso stampatore nell'avvertimento all'edizione del 1587 ad avvisarci che: «diede il principio a così fatti componimenti, perciò che avanti il Signor Beccari facesse questo suo *Sacrificio* [...] non si leggevano se non poche Egloghe rozze, nelle quali sol due o tre persone parlavano». Cfr. Agostino Beccari, *Il Sacrificio favola pastorale del Signor Agostino Beccari*, Ferrara, ad istanza di Alfonso Caraffa, 1587.

²⁴⁴ Cfr. Anna Migliori, *Beccari Agostino*, DBI, 7, 1970.

breve, e come suona la voce, scielto ragionamento di due pastori [...] occupando non senza sua molta lode, questo bel luogo, da penna greca o latina non ancor tocco, e regolando molti pastorali ragionamenti sotto una sola forma di drammatica favola, e distinguendola in atti col suo principio, mezzo e fine sufficiente e proporzionato col suo nodo, col suo rivolgimento, col suo decoro, e con l' altri parti sue necessarie, se non il coro, che fu poi giunta del Tasso, ne fe' nascere una commedia, se non in quanto le persone introdotte sono pastori e per questo la chiamò favola pastorale.²⁴⁵

La rappresentazione in tre atti del *Sacrificio* venne allestita per la prima volta durante la festa del carnevale cittadino nel palazzo Schifanoia di Francesco I d'Este:²⁴⁶ un dato quest'ultimo tutt'altro che trascurabile, in quanto fornisce una vivida testimonianza di quanto stretto fosse il rapporto tra la rappresentazione scenica, le festività cittadine e i luoghi del potere nella Ferrara di quegli anni.²⁴⁷

Come testimoniato nell'*editio princeps* del *Sacrificio* pubblicata a Ferrara nel 1555, infatti, l'opera

fu rappresentata due volte in Ferrara, l'anno 1554 nel palazzo dello Illustrissimo Signor Don Francesco da Este. La prima a di IX Febraro allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signore il Signor Hercole II da Este Duca

²⁴⁵ Battista Guarini, *Compendio della poesia Tragicomica tratto dai Duo Verrati*, in Venezia, appresso Gio. Battista Ciotti, 1602, pp. 50-51. Nel corso della polemica sulla tragicommedia, che animò le diatribe intellettuali sul finire del Cinquecento, Guarini si premurò di stabilire una genealogia della favola pastorale, identificando come prima testimonianza del genere proprio l'opera di Beccari. Preso dalla volontà di legittimare il dramma pastorale e il nuovo genere della tragicommedia, che con essa nasceva, Guarini sembrò non tener conto delle precedenti esperienze sceniche ferraresi (il passaggio obbligato per l'ecloga antica e le teorizzazioni di Giraldi) che precedettero l'ascesa della pastorale, realizzando così una discendenza del genere poco coerente e unitaria nonché priva di una cesura tra le opere di Beccari, Lollo e Argenti. Cfr. Agostino Beccari, Alberto Lollo, Agostino Argenti, *Favole*, Fulvio Pevero (a cura di), Torino, Res, p. VIII. Accanto alla visione guariniana della poesia pastorale, venne pubblicato nel 1589 da Angelo Ingegneri il ben noto discorso *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole*, in cui l'autore si limitava a prendere in esame il motivo del successo della tragicommedia, del relativo declino della commedia e della tragedia e i principi compositivi che regolavano la produzione pastorale. Cfr. Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Maria Luisa Doglio (a cura di), Modena, Panini, 1989, pp.6-7. Sulla discussione relativa al dramma pastorale si rimanda a Sampson, *Pastoral drama*, pp. 12-61; Emilio Bigi, *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 341-370; Marzia Pieri, *La scena boscareccia nel rinascimento italiano*, Padova, Liviano, 1983.

²⁴⁶ Laura Riccò, *Il Sacrificio del Beccari e le nozze di Pio Farnese del 1587*, in «Studi Italiani», XX, 2, 2008, pp. 3-4.

²⁴⁷ Sulla fortuna dell'opera di Beccari e sulla sua vicenda compositiva si rimanda al lavoro ancora valido di Armando Fabio Ivaldi, *Il «Sacrificio» di Agostino Beccari. Per l'edizione critica del testo*, in «Atti e Memorie della Deputazione provinciale Ferrarese di Storia Patria», III, XXIV, 1977, pp. 87-136. Sempre dello stesso autore interessante è il meticoloso studio sugli innumerevoli rimandi tra l'opera di Beccari e l'*Egle* di Giraldi in *L'esordio del dramma pastorale*, in *Il Teatro italiano del Rinascimento*, Maristella de Panizza Lorch (a cura di), Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 381-386.

III di Ferrara et allo Illustrissimo figliuolo il Signor Donn'Aluigi. L'altra a di 4 Marzo alla Illustrissima et Eccellentissima Madamma, et alle Illustrissime figliuole, innsieme c(o)n lo Illustrissimo Signor Don Francesco, et con lo Illustrissimo Signor Donn' Alfonso da Este.²⁴⁸

Se la prima edizione del dramma stabiliva una stretta vicinanza con la casata estense, come risulta chiaro anche dalla presenza di Lucrezia ed Eleonora d'Este nelle vesti di dedicatorie dell'opera, la seconda ristampa del 1587, in cui l'autore aggiunse due atti ai tre già preesistenti, vedeva come dedicatario Marco Pio di Savoia, signore di Sassuolo.²⁴⁹

Appare quindi chiaro come, sin dalle sue prime apparizioni, il dramma pastorale, venisse commissionato per celebrare particolari festività del potere come il carnevale o le nozze principesche, affiancando, ad esempio, nella Ferrara della seconda metà del Cinquecento, i drammi mescolati che, dotati di intermezzi musicati, celebravano le qualità della casata estense in occasione di particolari ricorrenze ducali. Il *Sacrificio* di Beccari è un'opera pensata per allietare un pubblico nobile cortigiano attraverso il ricorso a «elementi comici, lirici, romanzeschi, e farseschi che potevano risultare graditi ad un pubblico colto, ma non specializzato».²⁵⁰

A distanza di undici anni dal *Sacrificio*, alla corte estense si affrettavano i preparativi per l'allestimento di un secondo dramma pastorale, confezionato questa volta da Alberto Lollo.²⁵¹ Autore anch'egli di origine Ferrarese, nel 1563, in seguito alle continue richieste di Laura Eustochia Dianti, amante del defunto Alfonso I, rappresentò l'*Aretusa* in cinque atti. La donna appare dunque nelle vesti di committente dell'opera tanto che nella dedica venne connotata con l'appellativo di Vostra Eccellenza.

²⁴⁸ Agostino Beccari, *Il Sacrificio favola pastorale di Agostino Beccari da Ferrara*, Ferrara, appresso Francesco di Rossi di Valenza, 1555.

²⁴⁹ Come rivela nella dedica lo stesso Beccari: «Volendo io offerire a Vostra Signoria Illustrissima il Sacrificio favola pastorale del magnifico Signor Agostino Beccari di nuovo da me mandata alle stampe, parmi fra le mille ragioni, quali a ciò mi muovono, una sola debba rendere a lei, e al mondo insieme, che per tutte l'altre possa bastare a pieno: perciò che lasciando da parte, che la servitù, che con l'animo devotissimo tengo con Vostra Signoria Illustrissima ricerca da me instantemente, che gli ne mostri qualche segno, lasciando, che gl'infiniti meriti suoi così per rispetto dell'eccellentissime doti dell'animo, come per le singolarissime qualità della persona, ch'oltre il renderla degnissima di quel governo de' popoli e delle genti, che da Dio ottimo massimo gli è stato concesso; tirano meravigliosamente gli animi più liberi (non che il mio) a servirla e onorarla solo il sapere che Vostra Signoria Illustrissima vuole che nelle nozze dell'Illustrissima Signora sua sorella, la Signora Benedetta, sia rappresentata in scena questa favola stessa è[...]», cfr. Beccari, *Il Sacrificio*, Ferrara, Caraffa, 1587, pp. 2-3.

²⁵⁰ Ivaldi, *L'esordio del dramma pastorale*, p. 383.

²⁵¹ Cfr. Valentina Gallo, *Lollo Alberto*, DBI, 2005.

Se la dedica si rivolgeva a una figura particolare come la Dianti²⁵², nel prologo Lollo decise di celebrare il buon governo del duca Alfonso II, presentato dall'autore ferrarese come una ritrovata età edenica, in cui il luogo mitico, che, sino a questo momento, sembrava lontano dal presente cortigiano, estendeva i propri confini fino a raggiungere e inglobare quelli del potere ducale (vv.10-15):

che ben si può chiamar l'età dell'oro,
mercè del buon destin che conceduto
V'ha per signor colui che di giustizia
Di fortezza, di fé, d'alto consiglio,
di matura prudenza, e d'ogni rara
virtù risplende ogni or fra tutti gli altri²⁵³

L'immagine del governo di Alfonso II, restituita da Lollo, descrive una società guidata da un signore illuminato dalla giustizia, dalla fede, dalla prudenza e dalla virtù. In tal modo, la sovrapposizione tra la scena bucolica e la corte giunge al suo pieno compimento. Anche i pastori, abitanti delle terre dell'Arcadia di Lollo, appaiono sulla scena con dei tratti fortemente «imborghesiti»²⁵⁴, consentendo così al pubblico cortigiano di potersi immedesimare con essi e di godere interamente del carattere mondano ed evasivo della rappresentazione.

²⁵² Il riconoscimento pubblico della Dianti come una duchessa rappresentava a quest'altezza cronologica un primo, seppur debole, tentativo di accreditamento del matrimonio col duca Alfonso I e la legittimità della linea di successione (ritenuta illegittima) di Alfonso di Montecchio, nato dal matrimonio tra il duca e la donna. Alfonso, riconosciuto pubblicamente dal padre, il duca Alfonso I, era stato legittimato per due volte: dal cardinale Cibo nel 1532 e, l'anno seguente, dal duca in persona. Tuttavia, la bolla papale, emanata su volontà di Pio V nel 1567, *Prohibitio alienandi et infendandi civitates et loca Sanctae Romanae Ecclesiae* metteva a repentaglio la continuità dinastica degli Este, in quanto delegittimava il riconoscimento di Alfonso e di conseguenza dei suoi eredi maschi nati legittimamente dal matrimonio con Giulia della Rovere: Alfonsino e Cesare d'Este. La posta in gioco per gli Este era molto alta. L'ambasceria a Roma, volta a scongiurare un'annessione del ducato allo Stato Pontificio dopo la morte del duca Alfonso, nel 1573, sembrava lasciare uno spiraglio favorevole agli Este anche grazie all'elezione al soglio pontificio di Gregorio XIII, da sempre forte sostenitore di una politica filo-estense. Sul tema si veda Angelo Solerti, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei gentiluomo ferrarese*, Città di Castello, Lapi, 1900, p. XXV; Luciano Chiappini, *Gli Estensi*, Varese, Dall'Oglio, 1967, p. 285; Maria Teresa Fattori, *Diritto feudale e rafforzamento dello stato territoriale nella devoluzione di Ferrara alla fine del Cinquecento*, in «Annali di storia moderna e contemporanea», 2009, 15, pp. 231-250; Maria Antonietta Visceglia, *Il contesto internazionale della incorporazione di Ferrara allo stato ecclesiastico (1597-1598)*, in «Schifanoia: notizie di studi rinascimentali di Ferrara», 2010, 38/39, pp. 113-130. Sulla biografia di Laura Dianti si rimanda a Sonia Pellizer, *Dianti Laura*, DBI, 1991; Giulio Righini, *Due donne nel destino di casa d'Este. Marchesella degli Adelardi, Laura Dianti*, ADFSP, n.s., XXVII, pp. 77-165. Laura Dianti venne celebrata anche da Vincenzo Brusantini nell'opera *L'Angelica innamorata*, dedicata ad Ercole II, dove il poeta la ritrae addirittura come moglie. Cfr. Vincenzo Brusantini, *L'Angelica innamorata*, c. XVII, 61, Venezia, Antonelli, 1837, col. 212.

²⁵³ Agostino Beccari, Alberto Lollo, Agostino Argenti, *Favole*, p. 135.

²⁵⁴ Cfr. Pieri, *La scena boschereccia*, p. 163.

Il cammino del dramma pastorale, in seguito alle rappresentazioni del *Sacrificio* e dell'*Aretusa*, venne dunque tracciato all'insegna della celebrazione del potere ducale. Lo stretto legame creatosi tra il genere pastorale e la corte estense non si esaurì con Beccari e Lollo, ma venne alimentato da Agostino Argenti. Nato a Ferrara nei primi decenni del XVI secolo, Argenti si distinse già in età giovanile per le sue indubbie doti di poeta volgare, attirando su di sé le attenzioni della corte. L'interesse ducale, suscitato dalla sua produzione poetica, legata sempre alla committenza estense,²⁵⁵ gli permise nel 1567 di rappresentare *Lo sfortunato*, una favola pastorale dedicata al cardinale Luigi d'Este. Si tratta di un'opera che lasciava intendere una chiara dipendenza dai modelli a lui precedenti, ma che, al contempo, rivelava la volontà dell'autore di portare il dramma pastorale ad un livello ulteriore, ricollegandolo, come appare nel prologo dell'opera, ai ben noti «spettacoli alteri» come i trionfi e i conviti.²⁵⁶ L'opera, ricca di riferimenti petrarcheschi e mitologici, è un perfetto esempio di dramma cortigiano dove non manca un stile ridondante, che ammicca costantemente al pubblico e alla committenza estense, la cui celebrazione passa attraverso un' «aggressiva carica anti-plebea» che sottolinea a più riprese quanto fosse gerarchica la società estense dell'epoca.

La triade composta dal *Sacrificio*, dall'*Aretusa* e dallo *Sfortunato* avrebbe consentito al dramma pastorale di dotarsi di una propria dignità letteraria e di stringere un fortissimo rapporto con il potere ducale. Il contesto estense diventò quindi il perfetto luogo in cui la speculazione pastorale, che mai trascurò la sua adesione al modello bucolico classico, conobbe il suo massimo splendore soprattutto grazie alla grande capacità di superare l'austerità della tragedia e l'impetuosità critica della commedia.²⁵⁷ Inoltre, la stretta relazione che si instaurò tra la produzione pastorale e il potere assolutistico estense consentì agli autori che si misero alla prova con il genere tragicomico di innestare nelle trame della narrazione

²⁵⁵ Stando a ciò che ha stabilito Mazzucchelli, Argenti fu autore del *Monte di Feronia, nel quale si contengono le cose d'arme fatte in Ferrara nel carnevale del MDLXI*, Venezia, Bevilacqua, 1561, un'opera allegorica recitata a Ferrara per celebrare il cardinalato di Luigi d'Este; e del *Tempio d'Amore*, composta e rappresentata in occasione del matrimonio tra Alfonso II con Barbara d'Austria l'11 dicembre 1565. Le due opere vennero poi accorpate nella pubblicazione intitolata *Cavalerie della città di Ferrara. Che contengono il Castello di Gorgorefusa, il Monte di Feroni et il Tempio d'Amore*, s.l. 1566. Cfr. Gianmaria Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, presso a Giambattista Bossini, I, II, 1753, p. 1040.

²⁵⁶ Pieri, *La favola Boschereccia*, p. 162. Sul dramma di Argenti cfr. Alain Godard, *Sul momento ferrarese dello Sfortunato di Agostino Argenti*, in *Il mito d'Arcadia. Pastori e amori nelle Arti del Rinascimento*, Danielle Boillet e Alessandro Pontremoli (a cura di), Firenze, Olschki, 2007, pp. 49-63.

²⁵⁷ È interessante notare come anche Carducci sostenesse quanto la corte estense fosse il perfetto palcoscenico per la favola pastorale: «Alla favola pastorale, dunque, nata, cresciuta e venuta alla somma perfezione in Ferrara alla corte estense, diè gli esemplari della sua doppia forma pur il teatro estense: per la mediocrità famigliare e per la giocondità, la commedia: per la passione, per l'elocuzione più sollevata, per la lirica dei cori, la tragedia». Cfr. Carducci, *Su l'Aminta di Torquato Tasso*, Firenze, Sansoni, 1896, p. 75.

numerosi riferimenti encomiastici, i quali divennero uno dei tratti distintivi anche nelle altre corti italiane e in tutta Europa, dove sia il potere assolutista di stampo monarchico, sia, in specifici casi, la sua controparte repubblicana cercavano nuove forme di rappresentazione ed esaltazione.²⁵⁸

2.2 La fortuna del dramma pastorale: *Aminta* e *Pastor Fido* allo specchio

La favola pastorale si diffuse oltre i confini nazionali solo in seguito alla rappresentazione dell'*Aminta* di Torquato Tasso nel 1573.²⁵⁹ A ben vedere, l'opera tassiana si iscriveva perfettamente sul palcoscenico del teatro pastorale ferrarese, inaugurato dalle opere di Beccari, Lollo e Argenti, in quanto portava sulla scena quell'ambientazione bucolica di tradizione classica abitata da satiri, ninfe e pastori, che aveva ampiamente connotato le precedenti rappresentazioni sceniche del genere. Si ritiene che il dramma tassiano fosse stato messo in scena sull'isolotto di Belvedere²⁶⁰, posto sotto le mura della città, il quale rappresentava una perfetta ambientazione per la scena pastorale tassiana soprattutto in seguito alle migliorie apportate dal duca Alfonso I, come rivelava già Giraldi nel suo *Commentario delle cose di Ferrara e de' principi d'Este* (1556):

Questa isoletta, piantata d'alberi d'ogni sorte e nostrali e stranieri, chiamava egli Belvedere, e l'aveva anco tutta piena di animali di quattro piedi e d'uccelli fatti venire d'ogni parte, così del nostro paese come del forestiero, per trarne onesto piacere.²⁶¹

Già avanzata da Solerti, la proposta di Belvedere come sede della prima rappresentazione dell'*Aminta* è stata messa in discussione da Elisabetta Graziosi, la quale ritiene che la semplice presenza di Tasso sull'isola tra il luglio e l'ottobre del 1573 non costituisca una testimonianza sufficiente per sostenere che il luogo della prima

²⁵⁸ Per maggiori informazioni sulla fortuna delle rappresentazioni pastorali ferraresi si rimanda a Giorgio Barberi Squarotti, *Prefazione*, in Agostino Beccari, Alberto Lollo, Agostino Argenti, *Favole*, Fulvio Peveri (a cura di), Torino, RES, 1999, p. V.

²⁵⁹ Da qui in avanti per le citazioni del testo tassiano si userà l'edizione critica curata da Paolo Trovato e Davide Colussi. Torquato Tasso, *Aminta*, (a cura di) Paolo Trovato e Davide Colussi, Torino, Einaudi, 2021.

²⁶⁰ Sulla rappresentazione e sui luoghi scenici si rimanda ad Adriano Cavicchi, *Ancora sull'Aminta del Belvedere*, in «*Torquato Tasso e la cultura estense*» Gianni Venturi (a cura di), Firenze, Olschi, 1999, pp. 1151-1163.

²⁶¹ Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Commentario delle cose di Ferrara e de' principi d'Este*, Venezia, Rossi, 1556, p. 153.

rappresentazione sia stato proprio l'isolotto, e che allo stesso modo la data precisa della rappresentazione (31 luglio 1573), proposta da Solerti, non poggi su argomenti sufficienti. Secondo la studiosa, quest'idea di Solerti non solo sembra non avere alcun fondamento critico, ma, al contempo, confinerrebbe l'azione ad uno spazio troppo piccolo e limitato, che non terrebbe conto di tutti i luoghi menzionati dalla favola e in cui si muovono i personaggi. L'*Aminta*, secondo Graziosi, è infatti un dramma in cui Tasso è stato in grado di creare una cartografia dei domini estensi, riconoscibili nel testo in almeno quattro luoghi: dall'isoletta ai piedi della città alla riva marina in cui si specchia il satiro, dal bosco di Eliseo sul litorale ai dossi appenninici su cui pascolano le greggi.²⁶² Dunque, l'emblema del giardino edenico sembra estendersi a tutto il dominio estense, incrociando senza soluzione di continuità l'immaginario bucolico con i luoghi del potere. In questo modo, Tasso ripercorre quanto già fatto prima di lui da Lollo, compiendo tuttavia un passo in avanti attraverso la fusione di due realtà che nell'*Aretusa* rimangono ancora disgiunte: l'età dell'oro e quella del duca Alfonso II.

La vicenda della favola tassiana si svolge nei domini ducali sotto il controllo di Alfonso II, che viene presentato da Tasso con i tratti del pastore festante e coronato, signore e padrone del ducato pastorale e della corte. L'identificazione di Alfonso II come pastore coronato era tuttavia già presente nell'immaginario letterario ferrarese da almeno una decina d'anni, quando nel 1561 Giovan Battista Pigna, cancelliere e segretario ducale, pubblicò il suo poemetto *Gli Heroici*.²⁶³ L'opera, dedicata proprio ad Alfonso II, riportava un'immagine del duca dai tratti paterni, pastorali e cavallereschi, che ben si prestava al progetto encomiastico dell'autore, al quale premeva sottolineare la natura di corte-famiglia messa in pratica dai duchi. L'encomio del Pigna assume ancora più importanza se calato all'interno del contesto politico della seconda metà del Cinquecento, quando la rivalità tra la Firenze di Cosimo I e la Ferrara di Alfonso II raggiunse il suo apice nell'annosa controversia sulla precedenza.²⁶⁴ Al Pigna, infatti, interessava sottolineare un modello encomiastico nuovo,

²⁶² Elisabetta Graziosi, *Aminta 1573-1580. Amore e matrimonio in casa d'Este*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001, p. 51.

²⁶³ Giovan Battista Pigna, *Gli Heroici*, Vinegia, appresso Gabriele Giolito de Ferrari, 1561. Sulla biografia del Pigna si rimanda a Salvatore Ritrovato, *Niccolucci Giovan Battista*, DBI, 2013.

²⁶⁴ In merito alla lunga contesa di precedenza tra i Medici e gli Este, cfr. Giuseppe Mondaini, *La questione di precedenza fra il Duca Cosimo I de' Medici e il duca Alfonso II d'Este*, Firenze, Raffaello Ricci, 1898; Pietro Capei, *Saggio di «atti e documenti nella controversia di precedenza tra il duca di Firenze e quello di Ferrara» negli anni 1562-1573*, «Archivio Storico Italiano», VII, 1857, t. 2, pp. 93-116. Per i riferimenti giuridici della vicenda cfr. Luca Mannori, *Il sovrano tutore: pluralismo istituzionale e accentramento amministrativo nel principato dei Medici (secoli XVI-XVIII)*, Milano, Giuffrè, 1994, pp. 81 sgg, Roberto Bizzocchi, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 255-262.

diverso rispetto alla trionfale propaganda vasariana di Cosimo I, che tenesse in considerazione l'idea di una corte pensata come una grande famiglia allargata in cui «il padrone delle terre è insieme il padre previdente, sollecito ai sudditi-servitori».²⁶⁵ Ferrara, governata da un sovrano pastore e padre, che difende il regno con la spada e con il consiglio, diventava dunque la migliore delle realtà politiche possibili, dove la rappresentazione di Alfonso come una divinità in persona rendeva naturale l'identificazione del suo ducato con il mito delle origini e dell'età dell'oro.

L'opinione sempre più condivisa che la prima rappresentazione (1573) della favola pastorale fosse aperta ad un selezionatissimo numero di spettatori, attivi all'interno della corte, renderebbe ancora più evidente quanto la stessa corte fosse l'unica destinataria dell'opera, avallando l'idea che l'*Aminta* fosse portatrice di un chiaro messaggio politico e propagandistico. Il progetto di encomio dinastico risulta evidente non tanto nell'ipotesi che la favola fosse stata pensata per celebrare le nozze di Alfonsino e Marfisa d'Este,²⁶⁶ quanto nella presa di posizione del duca stesso circa l'idea di matrimonio e amore naturale celebrato poi dal poeta. A Tasso spettava dunque l'arduo compito di filtrare il pensiero di Alfonso II e di condensarlo in un «principio di democratizzazione dell'amore»²⁶⁷ che muove i suoi primi passi già nelle parole di Cupido nel Prologo, per essere sovvertito, tramite il ricorso alla violenza, dal satiro. Nel ducato estense il matrimonio e l'amore naturale seguivano delle traiettorie ben diverse dal resto delle corti italiane ed europee e ciò che interessava al duca Alfonso era che la corte, ben consapevole della difficile situazione dinastica, fosse conscia del fatto che l'amore, anche quando nato in maniera naturale e istintuale, potesse legittimare il potere.²⁶⁸

Analizzando le vicende della storia, emerge che nel 1573, anno della prima rappresentazione dell'*Aminta* e nel pieno della crisi dinastica estense, Alfonso II, al cui seguito erano presenti tra gli altri anche Tasso e Guarini, partì alla volta di Roma. Si trattava di un viaggio diplomatico con uno scopo ben preciso: legittimare una linea di successione difettosa quale era quella di Alfonso da Montecchio, garantendo così la sopravvivenza del ducato.²⁶⁹ Il gioco coordinato tra il cardinale Luigi, che introdusse il fratello al cospetto del papa, e il duca

²⁶⁵ Graziosi, *Aminta 1573-1580*, p. 60.

²⁶⁶ Ipotesi avallata dalla Graziosi: cfr. Ivi, pp. 138-145.

²⁶⁷ Simona Morando, *Un'ipotesi di lavoro per Aminta*, «La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi», Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla e Simona Morando (a cura di), Bologna, Archetipo, 2013, p. 202.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ La devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio arriverà comunque alla morte di Alfonso II nel 1598, quando l'erede designato dal duca, Cesare d'Este, in seguito alla morte prematura di Alfonsino, non verrà riconosciuto da Clemente VIII, che si riapproprierà così dell'antico feudo papale.

rivelava una compattezza familiare che sino a qual momento era mancata: le sorti del ducato erano più importanti di qualsiasi controversia tra parenti. Eppure, la compattezza familiare e la richiesta al concistoro del duca non riuscirono a convincere la frangia di cardinali ancora strenuamente fedeli alla bolla di Pio V.

La presenza dei più noti poeti di corte nella delegazione di Alfonso II a Roma aveva il preciso scopo di fare della letteratura una «cassa di risonanza»²⁷⁰ che fosse al contempo persuasiva e in grado di soddisfare le esigenze del duca. L'*Aminta*, allora, composta proprio in quest'intervallo cronologico tra l'ambasciata romana e il ritorno del duca e della delegazione a Ferrara, rispondeva in maniera soddisfacente al progetto propagandistico dinastico del duca. Il tema portante della favola, ovvero l'analisi dell'amore naturale, doveva infatti convincere gli spettatori, dilettrati dalla trama e dalla possibilità di decifrare le allusioni cortigiane,²⁷¹ a riconoscere i figli illegittimi, nati non da un remunerativo accordo matrimoniale ma dall'amore umano.

Definire che cosa fosse l'amore naturale celebrato da Tasso non è un compito facile. Tuttavia, sappiamo che si trattava di un concetto filosofico che il poeta mutuò tra gli altri dal *Trattato dell'amore humano* che Flaminio Nobili pubblicò a Ferrara nel 1556 e che Tasso lesse nell'edizione del 1567.²⁷² Nobili, partendo dall'esperienza medievale di Petrarca, Boccaccio e Dante, abbandonava le categorie platoniche e aristoteliche dell'amore come desiderio di bellezza e come scambievolmente amicitia, e cercava una «risposta temperata» a questa intricata questione. L'autore giunse a sciogliere i nodi di questa matassa solo attraverso la sottrazione del concetto di amore dal naturalismo, dalla tensione del divino e da ogni istanza epicurea.²⁷³ L'amore naturale, postulato da Nobili, ammetteva la possibilità di non negarsi ai piaceri, purché le azioni compiute per soddisfarli non offendessero le leggi, evitando così che il giovane amante incappasse nella colpa e nella condanna. L'amore naturale era quindi

²⁷⁰ Graziosi, *Aminta 1573-1580*, p. 41.

²⁷¹ Adottando il punto di vista esposto da Graziosi allora la coppia di pastori Tirsi e Aminta altri non sono che l'alter ego di Tasso; Elpino è il personaggio dietro cui si cela Giovan Battista Pigna; Mopso verisimilmente è Sperone Speroni; Dafne personificherebbe Lucrezia d'Este e, infine, Silvia rappresenterebbe Leonora d'Este. Cfr. Ivi, p. 50.

²⁷² Antonio Corsaro, *Inquietudini filosofiche del Tasso. In margine ad una rilettura dell'Aminta*, in *Torquato Tasso e l'Università*, W. Moretti e I. Pepe (a cura di), Firenze, Olschki, 1997, pp. 249-277. Id., *Percorsi dell'Incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno, 2003, pp. 169-209. L'opera di Nobili postillata da Tasso si legge nell'edizione intitolata *Trattato dell'amore humano di Flaminio Nobili con le postille autografe di Torquato Tasso pubblicato da Pier Desiderio Pasolini, in occasione del terzo centenario dalla morte del poeta*, Roma, Loescher, 1895. Secondo l'ultima ricognizione dei libri postillati autografi di Torquato Tasso, a cura di Emilio Russo, il postillato in questione risulta disperso. Cfr. *Autografi dei Letterati Italiani, Il Cinquecento*, Matteo Motolese, Emilio Russo, Paolo Procaccioli (a cura di), Roma, Salerno Editrice, vol. 3., 2022, p. 389.

²⁷³ Morando, *Un'ipotesi di lavoro per Aminta*, p. 182.

«gagliardo piegamento dell'appetito, et della volontà nostra, escitato da conosciuta bellezza, et risolventesi in desiderio di generare nel bello, o di acquistar la gratia della Donna Amata» (c. 31r).

Alla definizione data da Nobili di amore naturale Tasso aggiunge un elemento ideologico fondamentale ai fini del nostro discorso: l'amore naturale è una prerogativa dei pastori. Solo la «negletta e bassa turba» può provare a contemplare l'esperienza dell'amore umano, in quanto, a differenza degli «illustri e potenti», essi non hanno attribuito un valore economico a qualsiasi cosa, e tantomeno all'amore. Una volta considerati questi presupposti e accettata l'identificazione di Ferrara come una corte pastorale, allora il motto aminteo del «S'ei piace, ei lice» assume un valore ideologico e persuasivo molto forte. La ragione è presto spiegata e ancora una volta è da ricercarsi nella legittimità giuridica di alcuni discendenti di casa d'Este. Alfonso²⁷⁴, infatti, nato dall'unione tra il duca Alfonso I e Laura Dianti, la cui estrazione sociale era ben lontana dall'appartenere alle «schiatte» aristocratiche della favola, incarnava perfettamente il motto aminteo. La liceità, espressa da Tasso su commissione di Alfonso II, doveva quindi tradursi nell'accettazione da parte della corte del matrimonio tra il duca Alfonso I e la Dianti come frutto dell'amore naturale. Non si trattava dunque di un matrimonio in linea con i rigidi protocolli sociali delle corti europee, ma, al contrario, era un'unione nata dall'amore umano che non seguiva i dettami cortigiani e che non teneva conto della diversa estrazione sociale dei due amanti. Solo in una realtà come la Ferrara di Alfonso II, dove l'immagine promossa dalla propaganda ducale era di una corte-famiglia, l'amore naturale poteva instaurare la propria sede e solo qui il Cupido aminteo trovava rifugio nella rinnovata età dell'oro perpetuata dalla pace alfonsina.²⁷⁵

Riflesso della corte e scrigno d'inquietudini, l'*Aminta* nasconde la sua natura ambigua nelle trame di un linguaggio manierista che, a primo impatto, sembra anestetizzare i conflitti che abitano il contesto cortigiano, ma che tuttavia il poeta sottolinea sia nelle parole di Mopso, riferite da Tirsi, sia nella malinconica e famosa invettiva portata sulla scena dal coro che chiude il primo atto. Analizzando le parole riportate da Tirsi, veniamo a conoscenza che la «gran cittade» è lontana dall'essere quel luogo idilliaco presentato nelle prime battute del dramma. Al contrario, è una realtà abitata dalla calunnia, dalla degradazione morale e

²⁷⁴ Non dobbiamo dimenticare che Alfonsino e Cesare nacquero in seguito al matrimonio di Alfonso con Giulia della Rovere e da loro dipendevano le sorti del ducato.

²⁷⁵ Graziosi, *Aminta 1573-1580*, p. 82. Cfr. anche Nino Borsellino, «S'ei piace ei lice». *Sull'utopia dell'Aminta*, in «*Torquato Tasso e la cultura ferrarese*», Gianni Venturi (a cura di), Firenze, Olschki, 1999, III, pp. 957-969.

dall'impostura, il che potrebbe complicare notevolmente la sovrapposizione tra finzione narrativa e realtà cortigiana sottostanti l'*Aminta*.

Occorre quindi chiedersi a quale tipo di corte il poeta si stia riferendo in quella che diversi hanno definito un'invettiva anti-cortigiana. Una risposta in tal senso potrebbe giungere sin dal prologo, quando Amore, fuggendo dalle grinfie materne, che lo vorrebbe attivo tra «corone e scettri», si reca con sembianze umane nella società di pastori. Proprio il riferimento alle corone e agli scettri, metafore che identificano i luoghi in cui forte è il potere di Venere, manifestato attraverso la vanità e l'ambizione, consente di far luce su una distinzione fra la realtà estense e le altre corti. A complicare la situazione di molte realtà cortigiane è la presenza dell'onore, che, nel Cinquecento, si ricollega senza soluzione di continuità ai concetti complicati di fama e gloria.²⁷⁶ Nella costruzione di un'opera che contenesse un forte messaggio ideologico, Tasso non poteva non aver presente la tesa situazione politica tra Ferrara e Firenze legata al riconoscimento del titolo di granduca. Alfonso II aveva infatti subito un pesante affronto da Cosimo de' Medici, quando al signore di Firenze venne attribuito il titolo di granduca da Pio V nel 1567. L'acredine tra Alfonso e Cosimo potrebbe quindi chiarificare meglio la critica lanciata da Tasso nei confronti dell'onore nel coro del I atto. Infatti, l'onore, che «turba il sonno dei potenti», riguarderebbe anche l'ambizione dei titoli che sono «il contrassegno visibile delle corti modernizzate»²⁷⁷ e non solo un annientamento della libertà sensuale.²⁷⁸ Alla luce dell'astio che correva tra le due corti italiane, come segnalato da Graziosi, sembra dunque che la critica all'onore del coro del I atto si riferisca ad una polemica verso le corti mercantili (Firenze) nelle quali l'onore e soprattutto il denaro imponevano un codice di comportamento contrario all'amore naturale celebrato nel testo. All'interno di queste realtà politiche, l'onore, riferisce Tasso, ha nascosto «la fonte dei diletti, / negando l'amorosa sete», mentre il denaro ha tolto all'amore «le sue liete / dolcezze», monetizzando così il sentimento, che ormai è concepito soltanto come uno strumento politico e dinastico.

Una volta scoperto questo gioco di specchi e di ricadute politiche interne al testo, allora è possibile interpretare il *topos* classico dell'età dell'oro non solo come una dura invettiva anti-

²⁷⁶ Graziosi, *Aminta 1573-1580*, p. 71.

²⁷⁷ Ivi, p. 73.

²⁷⁸ Nella pastorale Tasso sembra creare una calzante dicotomia tra Ferrara e Firenze che non si gioca sul solo piano dei titoli, ma anche su una distinzione di carattere economico. Firenze, infatti, aveva costruito le proprie ricchezze attraverso una fitta rete mercantile che attraversava tutta Europa, al contrario di Ferrara che si era stabilizzata su un sistema economico fortemente agricolo, anche in virtù del fatto che l'aristocrazia ferrarese nutriva ancora forti dubbi sull'attività mercantile. Cfr. Marcello Fantoni, *La sorte del Granduca. Forme e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 32-33.

cortigiana, ma anche come la necessità del poeta di liberare l'amore naturale dal giogo dell'onore e del denaro. L'età dell'oro consente così a Tasso di celebrare un momento particolarmente felice del genere umano, quello in cui a guidare la condotta umana era solo la Legge della Natura, e non l'ipocrisia e le mistificazioni cortigiane.

La ripresa tassiana del mito classico non va letta come un invito a ripristinare i costumi primitivi, ma va intesa come un escamotage letterario che consente al poeta di guardare malinconicamente verso una libertà sensuale (già avanzata tra gli altri da Teocrito negli *Idilli*) grazie alla quale gli individui possono fare esperienza diretta dall'amore naturale. Bisogna tuttavia considerare che nessuno dei personaggi della favola tassiana riesce a godere di questo tipo di amore. Aminta, innamorato sin dal primo momento di Silvia, è costantemente in preda al *furor amoris*, che gli impedisce di avere pieno controllo di sé e delle sue azioni, ponendosi in netta opposizione rispetto a quanto postulato da Nobili. Silvia, al contrario del giovane pastore, è totalmente animata da un forte sentimento di anti-eros, che però inizia a venire meno quando piange la morte di Aminta e confessa a Dafne i suoi sentimenti per il giovane. A causa di ciò, la bella ninfa non può farsi emblema dell'amore naturale perché il suo cuore è chiuso all'amore, in quanto governato dalle leggi dell'Onore. Gli altri due personaggi sulla scena, che svolgono una funzione fondamentale nell'economia della narrazione, sono Tirsi e Dafne. Entrambi sono consapevoli della corruzione in cui versa il mondo in cui vivono e che l'onore cortigiano ha ormai sconfinato dalle mura della «gran cittade» per turbare le minute genti pastorali. Dafne e Tirsi adottano un punto di vista estremamente cinico, che si lega a sua volta a un'idea di amore che non risulta allineata a quanto postulato da Nobili. Dafne, infatti, segue un modello che si basa su una costante ripetizione dell'atto amoroso, facendo della donna un soggetto da addomesticare a piacimento dell'uomo. Tirsi, dal canto suo, condivide con la ninfa l'idea di sottomissione della donna, ma postula un modello d'amore ancora una volta contrario a quello naturale. Egli afferma che bisogna prendere solo il dolce e il bello dell'amore, lasciando da parte l'amaro e la tristezza, ma ciò che realmente gli interessa è la possibilità di creare un «comodo contratto sensuale» tra gli amanti, ammettendo la possibilità di compiere azioni contrarie alla legge, la quale contempla persino lo stupro.²⁷⁹

²⁷⁹ Morando, *Un'ipotesi di lavoro per Aminta*, pp. 194-195. Cfr anche Sergio Zatti, *Natura e potere nell'Aminta*, «Studi di Filologia offerti a Franco Croce», Roma, Bulzoni, 1997, p. 137.

Un discorso a parte merita invece la figura del satiro.²⁸⁰ Il lungo monologo in cui esprime le pene d'amore che l'affliggono, e che apre il secondo atto, descrive la natura ribelle del personaggio. Una natura non allineata alle convenzioni che passa anche attraverso l'esaltazione della sua mascolinità dai tratti ferini (vv. 763-765), come si legge: «Questa mia faccia di color sanguigno, / queste mie spalle larghe, e queste braccia / torose e nerborute, e questo petto / setoso, e queste mie velute coscie»²⁸¹. Si tratta di una fisicità che si definisce anche attraverso il confronto con la sua controparte sulla scena, ovvero con il corpo dei pastori descritti come: «Femine nel sembiante e ne le forze» (v. 772).²⁸²

Grazie a questa esaltazione ferina, non solo si evince che il satiro sia il doppio degradato di Aminta, ma anche che il suo tentativo di stupro ai danni di Silvia si ricollega al coro conclusivo del primo atto. Egli, infatti, vive sulla sua pelle un principio d'amore assolutamente non democratico, che culmina nel rifiuto di Silvia. Tale rifiuto nasce dal fatto che il satiro, a differenza di Aminta, è povero, e come tale non può ambire alla bella Silvia che incarna valori aristocratici e cortigiani. Il tentativo di stupro ai danni di Silvia rappresenta così la risposta del satiro all'aristocrazia di Venere: egli, infatti, è violento non perché povero, ma perché rifiutato in quanto umile. Dunque, adottando il punto di vista del satiro, ciò che frena la libertà sensuale del mondo primitivo non è più solo l'onore, «ma la venalità delle donne», le quali, ormai completamente assimilate al mondo corrotto cortigiano, ripudiano le sue attenzioni, preferendogli l'oro e lo sfarzo che abitano la corte.²⁸³ L'istintualità, l'assenza di ricchezza e l'aspetto ferino consentono al satiro di essere l'unico personaggio a poter fare ricorso alla violenza senza provare rimorso, facendo altresì di quest'ultima un diritto e una possibilità di autodefinizione che gli permette sia di non adeguarsi al modello cortigiano, sia di rivendicare la sua superiorità fisica sui pastori.

Le parole dure del satiro, quelle di Amore nel prologo e la scena del pentimento di Silvia dovevano veicolare un messaggio che difficilmente il pubblico non coglieva. Gli spettatori vedevano rappresentate sotto il velo della finzione scenica questioni che facevano parte del loro quotidiano, ovvero che l'amore era ormai diventato uno strumento dinastico

²⁸⁰ Sulla figura del satiro nella produzione pastorale si rimanda a Paolo Tabacchini, *La voce del satiro. Ero e thanatos nell'Aminta di Tasso*, «Estudios Románicos», 2020, 29, pp. 409-417; Valentina Gallo, *Il satiro, la natura e il linguaggio: aspetti della pastorale del Seicento*, in *Tra Boschi e marine: verità della pastorale nel Rinascimento e nell'Età Barocca*, Daria Perocco (a cura di), Bologna, CLEUB, 2012, pp. 217-309; Françoise Lavocat, *La syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Broz, 2005; Antonella Garaffo, *Il satiro nella pastorale ferrarese*, in «Italianistica», 14, 2, 1985, pp. 185-201.

²⁸¹ Tasso, *Aminta*, p. 89.

²⁸² Ivi, p. 90.

²⁸³ Matteo Residori, *Tasso*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 54.

che non si giocava su un piano egualitario, proprio perché rispondeva non più alla legge naturale ma a quella dell'onore.

La lotta tra onore e natura verrà riproposta anche da Giovan Battista Guarini (1538-1612)²⁸⁴ nel *Pastor Fido*, pubblicato nel 1590, che riscuoterà grandissimo successo in tutta Europa e, come vedremo, soprattutto nella Repubblica di Dubrovnik. A differenza dell'*Aminta*, il dramma guariniano è intriso di valori controriformisti che portano l'autore a giocare l'intera narrazione su coppie di opposti, all'insegna di un dualismo tra corruzione e liceità. I due personaggi che meglio interpretano questa dualità interna al dramma non sono i protagonisti Amarilli e Mirtillo, bensì la ninfa Corisca e il pastore Silvio. In questo gioco di opposti, Corisca si identifica con l'estrema rappresentazione edonistica, che, grazie a inganni arguti, piega a suo piacimento gli eventi, i quali tuttavia si rivolteranno contro di lei e la porteranno ad essere allontanata dalla comunità. Silvio, di contro, rappresenta la figura dell'asceta che, allontanatosi dal mondo, si chiude in una sua dimensione personale, in cui predomina il tema della caccia, rifuggendo qualsiasi forma d'amore.²⁸⁵ Nel confronto tra questi due poli opposti spicca la purezza di Amarilli e Mirtillo, la quale sottende la volontà di Guarini di comporre un'opera drammatica in forma di teodicea, caricando il dramma pastorale di una forte componente semi-religiosa (sino a questo momento assente nel genere pastorale), come si evince dall'intervento divino in chiusura dell'opera, che non solo consente l'agnizione del protagonista, ma, al contempo, benedice l'unione dei due giovani amanti.²⁸⁶

Montano:

Un'allegrezza ho nel mio cor, Tirenio,
con sì stupenda meraviglia unita,
che son lieto, e nol sento,
né può l'alma confusa
mostrar di fuor la ritenuta gioia,
sì tutti lega alto stupore i sensi.
Oh non veduto mai, né mai più intenso
Miracolo del Cielo!

²⁸⁴ Elisabetta Selmi, *Battista Guarini*, DBI, LX, 2003.

²⁸⁵ Franca Angelini, *Eros e nomos nel Pastor Fido di Guarini*, in *Teatri Barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 399-400.

²⁸⁶ Matteo Residori, *Vedere il suo in man d'altri. Note sulla presenza dell'Aminta nel Pastor Fido*, in «Chornique Italiennes», 2004, 5, p. 11.

Oh grazia senza esempio!
Oh pietà singola de' sommi dèi!
Oh fortunata Arcadia,
oh sovra quante il sol ne vede e scalda,
terra gradita al Ciel, terra beata!²⁸⁷

Il coro posto in chiusura del quarto atto rivela il tentativo di Guarini di connotare il termine onore di un nuovo senso rispetto al precedente tassiano, ponendosi in aperta opposizione con l'accezione di onore delle origini (dell'età d'oro) dove la naturalezza e l'autenticità del comportamento umano erano gli elementi che lo sostanziavano. Mentre Tasso vedeva come unica soluzione possibile l'abbandono dei chiossi pastorali da parte dell'onore, Guarini rovescia la richiesta tassiana attraverso l'identificazione dell'onore come «fondamento legittimo per la coesistenza umana»²⁸⁸, dotandolo di un forte senso di liceità e di giustizia. Si tratta di qualità che, a detta del poeta, sono già possedute dal genere umano sin dal primitivo stato di natura e che vengono celebrate nel dramma attraverso il rispetto e la fede nella legge.

Tuttavia, seguendo l'esempio aminteo, anche Guarini dota il *Pastor Fido* di dure critiche alla sua contemporaneità («secol rio»)²⁸⁹, che il poeta dipana attraverso un gioco antitetico tra le qualità dell'età d'oro e i vizi del presente, maggiormente rappresentati dai comportamenti e dai gesti della ninfa Corisca. I versi 1433-1438 dell'opera: «Secol rio, che velasti /co' tuoi sozzi diletti / il bel de l'alma, ed a nudir la sete / dei desideri insegnasti / co' sembianti ristretti / sfrenando poi l'impurità segrete» chiarificano il punto di vista di Guarini sul suo tempo. Il poeta, sostituendo l'invettiva tassiana contro l'onore con l'esaltazione dei valori controriformati, che annullano la distanza tra natura e legge, porta il desiderio amoroso tassiano a riversarsi naturalmente nella legalità del matrimonio religioso.

Se riletti in quest'ottica di confronto, allora, le «vere dolcezze» del secolo d'oro risultano in aperta opposizione con i «sozzi vizi» della contemporaneità del poeta, così come l'autenticità e la sincerità del passato appaiono contrapposte alla simulazione e alla finzione che, celate dietro comportamenti esemplari (letteralmente «atti santi» per il poeta) si sostanziano, in verità, di pensieri lascivi e non conformi alla legge interna al dramma. Pertanto, se Tasso nell'*Aminta* si augura che l'onore abbandoni i chiossi pastorali per far

²⁸⁷ Battista Guarini, *Il Pastor Fido*, Elisabetta Selmi (a cura di), Venezia, Marsilio, 1999, p. 263.

²⁸⁸ Ivi, pp. 191-192.

²⁸⁹ Guarini, *Pastor Fido*, p. 228.

ritorno nei luoghi che gli sono propri (tra i potenti della corte), Guarini ne auspica invece il ritorno, inteso tuttavia nella sua stretta relazione con la giustizia e la virtù, che diventa sia una guida per i protagonisti Amarilli e Mirtillo, sia, come sottolinea Elisabetta Selmi, «un messaggio ideale di riscatto dalla crisi storica e antropologica del tempo».²⁹⁰ Ancora più interessanti in tal senso, come la critica ha da tempo messo in luce, sono gli ultimi versi recitati dal coro (vv. 1457-1461) che anticipano la risoluzione felice del dramma e forniscono una risposta alternativa al coro aminteo, sostituendo l'invito tassiano ad amare con l'idea teologica, cristiana e controriformata della speranza: «Speriam, ché 'l mal fa tregua/talor, se speme in noi non si dilegua./Speriam, ché 'l sol cadente anco rinasce,/ e 'l ciel, quando men luce,/ l'aspettato seren spesso n'adduce/».²⁹¹ Una speranza che, come fa notare Selmi, è capace di convertire le sofferenze e il male in esperienze transitorie e provvidenziali in attesa di una rinascita felice verso un futuro sereno, dimostrando ancora una volta come attraverso la fede l'uomo possa vincere sul male e sulla morte.

Il *Pastor Fido* ha come dedicatari Carlo Emanuele I, diventato duca di Savoia alla morte del padre Emanuele Filiberto il 30 agosto del 1580, e Caterina Michela d'Asburgo, figlia di Filippo II di Spagna. Guarini, in seguito all'ambasceria torinese durata quasi un anno (dal maggio del 1570 all'aprile del 1571), conosceva bene la corte sabauda come rivelano le lettere che da Torino inviava ad Alfonso II a Ferrara. Tuttavia, il primo soggiorno alla corte di Emanuele Filiberto non sembrava riscontrare il gradimento del poeta, il quale a più riprese chiese ad Alfonso II di rientrare in patria sottolineando la volontà di portare a termine quanto prima l'esperienza di ambasciatore. Infatti, nella lettera del 29 marzo 1571 Guarini scriveva al duca di Ferrara che non poteva «più reggere né il corpo, né l'animo, né la borsa» a Torino, pregandolo di tornare alla corte estense.²⁹² Eppure, come scriveva Annibale Ariosto in una lettera ad Alfonso II il 21 settembre del 1585 sappiamo che Guarini, dopo un breve soggiorno a Venezia, era in procinto di partire alla volta di Torino: «Mi sovviene di dir anco all'Altezza Vostra che il Cavalier Guarino è andato a Torino con l'ambasciatore straordinario di questi Signori e, come si crede, più per negozio che per altro».²⁹³ Il poeta, conclusi i suoi servigi presso gli Este, aveva espresso a più riprese la volontà di entrare alla corte di un altro principe e in una lettera all'amico Vialardi lasciava intendere che il principe in questione altri

²⁹⁰ Ivi, p. 436.

²⁹¹ Ivi, p. 230.

²⁹² Si rimanda al preciso e ancora puntuale lavoro di Vittorio Rossi, *Battista Guarini ed il Pastor Fido*, Torino, Loescher, 1886, p. 31.

²⁹³ Ivi, p. 83.

non fosse che Carlo Emanuele. Dunque, Guarini partì alla volta del Piemonte portando con sé il *Pastor Fido*, che, come dichiarava, venne «sin dal suo nascimento destinato a quel principe».²⁹⁴

Il duca rimase piacevolmente colpito dalla pastorale guariniana, in quanto, sin dal prologo, poteva vedere in scena la celebrazione del suo governo. Il prologo, infatti, si apre con il lungo monologo del fiume Alfeo che racconta il suo viaggio per riconciliarsi con la sua amata Aretusa, ninfa di Diana, fino in Sicilia. Lasciata l'isola, Alfeo inizia un lungo viaggio che lo porta a Venezia dove, tramite la foce del Po, descritto come «re de' fiumi altero»²⁹⁵, risale verso il fiume Dora che scorre nei pressi di Torino. Attraverso questo lungo iter geografico, Guarini descriveva per bocca di Alfeo il trasferimento dell'Arcadia e del contesto pastorale in Piemonte. Alfeo crede infatti di ritrovare l'Arcadia mitica e letteraria, sede dell'età dell'oro, proprio a Torino sotto il regno illuminato di Carlo Emanuele I, come rivelano i vv. 87-88: «che insolito valor, che virtù nova / vegg'io di traspiantar popoli e terre?»²⁹⁶. Ad essi fanno seguito una serie di versi dove il poeta inserisce una lunga celebrazione della casata e della corte sabauda. In particolare, la prima figura ad essere celebrata è Caterina, moglie di Carlo Emanuele I:

O fanciulla reale,
di età fanciulla e di saver già donna
virtù del vostro aspetto,
valor del vostro sangue,
gran Caterina, or me n'avveggiò, è questa
di quel sublime e glorioso sangue
a la cui monarchia nascono i mondi;
questi sì grandi effetti,
che sembran meraviglie,
opre son vostre usate, opre natie.²⁹⁷

La sovrabbondanza di attributi che descrivono la principessa, figlia di Filippo II, rappresentano i chiari tratti dell'amplificazione encomiastica che si riflettono nel riferimento

²⁹⁴ Ivi, p. 85.

²⁹⁵ Guarini, *Pastor Fido*, p. 80.

²⁹⁶ Ivi, p. 82.

²⁹⁷ *Ibidem*.

alla scoperta delle Americhe. Il nuovo mondo risultava funzionale a Guarini per sottolineare che la virtù di Caterina trapiantava popoli e terre dall'Arcadia a Torino. La descrizione di Carlo Emanuele invece occupa la parte conclusiva del prologo, dove Guarini non solo lo descrive come un sovrano dotato di virtù e coraggio, ma, al contempo, lo identifica come unico baluardo di speranza per tutta l'Italia in seguito al suo matrimonio con l'infanta spagnola:

sposa di quel gran duce
al cui senno, al cui petto, a la cui destra
commise il Ciel la cura
de l'italiche mura.
Ma non bisogna più d'alpestre rupi
Schermo o d'orride balze:
stia pur la bella Italia
per voi sicura, e suo riparo, in vece
de le grand'Alpi, una grand'alma or sia.²⁹⁸

Carlo Emanuele era un personaggio molto particolare nel panorama politico tardo cinquecentesco in quanto rivestiva i panni di «figura di principe guerriero insieme e letterato, uomo di un'attività straordinaria, di una multilateralità di ingegno veramente prodigiosa».²⁹⁹ Gli stati italiani guardavano al duca sabaudo con estremo interesse: il matrimonio con la figlia di Filippo II, in un momento in cui l'egida della Spagna stringeva nella sua morsa la penisola, fece sì che le speranze di una possibile liberazione dagli spagnoli si riversassero proprio su Carlo Emanuele.³⁰⁰ Il duca dimostrò la sua benevolenza nei confronti del poeta e il gradimento per la dedica donandogli una collana d'oro dal valore di 500 scudi a cui allegava una lettera dove, come riferisce Guarini, esprimeva tanta umanità e ammirazione. Tuttavia, la vicinanza del poeta con la corte sabauda non incontrò i favori di Alfonso II, che, come è noto, non accoglieva di buon grado che i suoi sudditi fossero al servizio di altri corti. A distanza di qualche mese dall'arrivo a Torino, Guarini ricevette una lettera da Alfonso II che

²⁹⁸ Ivi, p. 83.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Cfr. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino, Claudio Rosso, *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I: Torino, Parigi, Madrid*, Firenze, Olschki, 1999.

lo invitava a far ritorno a Ferrara, conferendogli l'incarico di segretario che il poeta svolse a partire dal 2 dicembre del 1585.³⁰¹

Lontana e depurata dall'acredine amintea, l'opera guariniana diventa pertanto emblema e promotrice di un nuovo ordine etico-sociale in cui il rispetto della legge e la libertà del desiderio si fondono nella liceità del matrimonio riconosciuto agli occhi della legge e di Dio,³⁰² che, unita tuttavia all'esperienza tassiana, rappresentò un modello di riferimento per tutti gli autori che si cimentarono nella composizione di opere tragicomiche.

2.3. Dramma pastorale e contesto repubblicano: il *Nascimento di Venezia* e la *Dubravka* di Gundolić a confronto

2.3.1. Il *Nascimento di Venezia* (1617) di Cesare Cremonini

Alla luce di quanto sin qui osservato, il dramma pastorale sembra trovare nelle corti il proprio palcoscenico ideale. Drammi pastorali furono però inscenati anche in contesti alquanto distanti dal potere signorile, come Venezia e Ragusa: due realtà repubblicane che, nonostante fossero in aperta competizione economica per il monopolio dei commerci adriatici, si strutturavano politicamente in maniera speculare. La classe aristocratica che deteneva il pieno controllo politico delle due città si fece promotrice di un tipo di letteratura che ne legittimasse, attraverso la sua celebrazione, la posizione al vertice della politica cittadina. Tuttavia, l'esperienza pastorale a Dubrovnik ricalcava gli esempi italiani (*Aminta* e *Pastor Fido*), in quanto uno dei massimi esponenti del genere pastorale in quel territorio, Ivan Gundulić realizzò con la sua *Dubravka* un'opera in cui mantenne viva l'ambiguità del genere tragicomico. Infatti, all'interno del dramma, il poeta ripercorse il modello italiano pastorale fatto di celebrazione dell'establishment dominante (declinato nel dramma raguseo nella sua componente repubblicana) e di pungenti critiche sociali, dando vita ad un'opera in cui il confine tra celebrazione e critica sociale appariva ancora una volta sfumato. Il rimpianto di

³⁰¹ In una lettera del 2 dicembre 1585, conservata nell'Archivio di Modena, tra le Minute di lettere al Guarini, un moro scrive ad Antonio Montecatini dalle Casette: «Il Signor Cavaliere Guarino [...] fu qui hiersera et stamattina Sua Altezza l'ha dichiarato per suo segretario» (Archivio di Modena, Letterati, Salario del Guarini). Preme qui ricordare che l'edizione critica del carteggio guariniano è ancora in fase di realizzazione come dichiarato da Luisa Avellini e Lara Michelacci in *Battista Guarini e la retorica dell'altrove politico: un genere fra epistola, relazione diplomatica e resoconto di viaggio*, Città di Castello, Emil, 2009.

³⁰² Residori, *Vedere il suo in man d'altri*, p. 15.

un passato mitizzato, sulla scia del *topos* dell'età dell'oro adottato da Tasso e Guarini, consentì a Gundulić di inserire nella *Dubravka* un'invettiva nei confronti dei suoi contemporanei, i quali, come vedremo, abbandonarono la retta via dei loro predecessori in favore di una vita votata all'ozio e alla ricchezza. Al contempo, l'opera si proponeva di glorificare il potere politico cittadino (come la corte estense per Tasso o quella sabauda per Guarini) attraverso la celebrazione del patriziato raguseo, inteso come l'unica classe in grado di mantenere la pace e di governare sapientemente i territori della Repubblica. A differenza del contesto raguseo, a Venezia gli esempi di drammi pastorali non sembravano contenere alcuna dura invettiva sociale, la cui assenza rendeva il genere tragicomico in laguna come un perfetto esempio di celebrazione della città e della classe patrizia.

In Italia la traslazione del modello encomiastico pastorale delle corti sul contesto repubblicano comportò l'utilizzo del dramma tragicomico nella sua sola funzione celebrativa, come traspare nel *Nascimento di Venezia*, composto in tre atti da Cesare Cremonini nel 1617,³⁰³ in cui l'autore si limitava a celebrare Venezia e a stabilirne un'origine mitica.

Cesare Cremonini nacque a Cento, in provincia di Ferrara, nel 1550. Figlio di una famiglia di artisti (il padre, il nonno paterno e il fratello erano degli apprezzati pittori), il giovane Cesare lasciò presto la sua città natale per recarsi a Ferrara dove ebbe modo di conoscere alcune figure chiave dell'erudizione cittadina quali Federigo Pendasio, suo maestro all'università, Torquato Tasso e Francesco Patrizi. Nonostante l'incarico di insegnante di filosofia naturale presso l'Università di Ferrara, un decreto del 23 novembre del 1590 lo chiamò a Padova per insegnare filosofia naturale in sostituzione dell'allora detentore della cattedra Iacopo Zabarella, morto nel 1589. L'allontanamento da Ferrara non segnò tuttavia una rottura dei rapporti con la corte estense, come rivela la lettera di prefazione al *Ritorno di Damone* (1622)³⁰⁴ in cui ricordava la rappresentazione del suo dramma pastorale *Le Pompe Funebri* in onore di Leonora d'Este durante i suoi anni giovanili a Ferrara. Tuttavia, l'incarico universitario a Padova non fu di certo tranquillo per Cremonini, il quale a partire dal 1604

³⁰³ Cesare Cremonini, *Il Nascimento di Venezia*, Bergamo, per i tipi di Valerio Ventura & fratelli, 1617. Cfr. Elena Bergonzi, *Cremonini scrittore: gli anni padovani e le opere della maturità*, «Aevum», 1994, 68, 3, pp. 617-622.

³⁰⁴ Sulla vita e sul pensiero filosofico di Cremonini si rimanda a Maria Assunta Del Torre, *Studi su Cesare Cremonini. Cosmologia e logica nel tardo aristotelismo Padovano*, Padova 1968; Charles B. Schmitt, *Cremonini Cesare*, DBI; *Cesare Cremonini (1550-1631), il suo pensiero e il suo tempo. Atti del convegno di studi - Cento*, 7 aprile 1984, Cento, 1990. Per l'opera pastorale Cesare Cremonini, *Il Ritorno di Damone, ovvero la Sampogna di Mirtillo, Favola Silvestre*, Venetia, 1622.

venne tenuto sotto stretta sorveglianza dall'Inquisizione, come riferisce Carlo Borromeo Piazza nella *Vita* del filosofo composta nel 1670³⁰⁵:

Cesare Cremonino fu lettore primario di Filosofia in Padova, di gran grido e fama nel suo tempo, nelle materie filosofiche, in tutta l'Italia e fuori. Ebbe sempre numerosissimo concorso di studenti ed uomini dotti, che si pregiavano d'esser suoi allievi e di sentirlo dalla cathedra. Ebbe ingegno acutissimo, e perciò stimato all'ora il più sottile filosofo che fosse in tutte le Università d' Europa. Fu di costumi moralmente buoni, non molto avido del denaro; viveva e vestiva assai poveramente, per lo genio suo assai stoico. Era molto affabile, cortese e conversevole, onde si captivava l'affetto di tutti, e per la stima della sua grande dottrine, e per lo suo gentil modo di trattare.

Fu creduto puoco buon cattolico, massimamente nel dogma dell'immortalità dell'anima, della quale falsa e stolta opinione ne infettò molti de scolari, e ne rimasero qualche reliquie appresso molti in questa città. Ciò però e assai richiamato in dubbio da molti suoi discepoli, che costantemente lo difendono, asserendo che quel grand'uomo il disse alcune volte per modo di filosofare, ma che confessava l'opposta che insegna la religione cattolica.

Fu elemosiniere assai. Arrivò ad essere da questo serenissimo principe [doge di Venezia] premiato ed onorato col maggior stipendio che si desse mai a nessuno, che fu di 2000 fiorini, ciò che però non godette, perché nel tempo di questo maggiore accrescimento morì. [...] Li suoi scritti si trovano in questa Biblioteca [Santa Giustina]. Li monaci si godono la sua libreria, che fu il migliore dell'eredità che ebbero [...].³⁰⁶

La vita di Piazza racconta che Cremonini finì nel mirino dell'Inquisizione a causa delle sue credenze sull'immortalità dell'anima. In risposta, Cremonini decise di adottare una

³⁰⁵ Carlo Borromeo Piazza (1632-1713) fu un ecclesiastico milanese che trascorse diversi mesi a Padova dove ebbe modo di entrare in contatto con Cremonini. Cfr. Filippo Argelati, *Bibliotheca Scriptorum mediolanensium*, II, I, Mediolani, 1745, pp. 1097-1099. Si riporta a testo la *Vita* di Cremonini conservata nel testamento edito da Antonio Favaro, *Cesare Cremonini e lo Studio di Padova a proposito di un recente libro di Leopoldo Mabilleau*, «Archivio Veneto», s.2, 25, 1883, p. 441. Come notato da Elena Bergonzi, la *Vita* del Piazza risulta ancora inedita: si tratta di un bifolio, conservato all'interno del testamento di Cremonini presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (D.362 inf.), che reca una numerazione (ff. 20r-21v), dove al 20f. si trova la copia del testamento e al [a c.]20r. il testo della *Vita*. Cfr. Elena Bergonzi, *Cremonini scrittore*, p. 608.

³⁰⁶ Ivi, pp. 608-609.

linea difensiva molto particolare nella quale si limitava a definirsi un semplice professore di filosofia chiamato ad insegnare la dottrina aristotelica (anche contraria a quella cattolica) e non un teologo.³⁰⁷ A complicare ulteriormente il già fragile rapporto con l'Inquisizione fu la pubblicazione nel 1613 del *Disputatio de coelo*, dove non solo criticava le teorie eliocentriche dell'amico Galileo, ma auspicava un ritorno ad un aristotelismo puro, depurato da qualsiasi ramificazione teologica nella nuova cosmologia.³⁰⁸ La risposta dell'Inquisizione non tardò ad arrivare e vennero redatti una serie di *Obiectiones* tra le quali spiccavano le accuse di essere *contrafidei* in seguito allo studio da parte del filosofo delle posizioni aristoteliche dell'eternità del mondo e di un dio non provvidenziale.

Tralasciando la lunga diatriba con l'Inquisizione e tenendo sullo sfondo la sua ingente produzione di natura filosofica, occorre qui sottolineare che Cremonini fu autore anche di apprezzate opere in prosa. In particolare, come già ricordato in precedenza, il filosofo centese si cimentò nella produzione di un dramma pastorale, dedicato ad Alfonso II, *Le Pompe Funebri, ovvero l'Aminta e Clori*, la quale tradiva un forte debito con il modello tassiano e guariniano e che venne pubblicata nel 1590 per i tipi di Baldini.³⁰⁹ Sembra dunque che Cremonini sentisse l'esigenza di inserirsi nel filone pastorale, in quanto i temi canonici della favola tragicomica gli avrebbero consentito, senza troppi affanni, di poter affrontare alcune questioni spinose quali la possibilità di teorizzare una religione di tipo naturale che, semplificandola, potremmo definire panteista. All'interno del dramma (I, II), Cremonini, ispirandosi ai versi amintei (I, I) nei quali Dafne descrive a Silvia gli effetti dell'amore naturale, sposta il discorso dal piano

³⁰⁷ Sui documenti d'archivio legati alle accuse dell'Inquisizione si veda Antonio Poppi, *Cremonini e Galilei inquisiti a Padova nel 1604: nuovi documenti d'archivio*, Padova, Antenore, 1992. Per quanto riguarda il discorso legato alla immortalità dell'anima si rimanda a Paul Oskar Kristeller, *The Myth of Renaissance Atheism and the French Tradition of Free Thought*, «Journal of the History of Philosophy», 1968, 6, pp. 233-243; Leonard A. Kennedy, *Cesare Cremonini and the Immortality of the Human Soul*, in «Vivarium», 1980, 18, pp. 143-144; Domenico Bosco, *Cremonini e le origini del libertinismo*, «Rivista di filosofia Neoscolastica», 1988, vol.81, n. 2, pp. 255-293; Aldo Stella, *L'Università di Padova al tempo del Cremonini*, in *Cesare Cremonini (1550-1631), il suo pensiero e il suo tempo. Atti del convegno di studi* - Cento, 7 aprile 1984, Cento, 1990, pp. 79-81; Leen Spruit, *Cremonini nelle carte del Sant'Uffizio romano*, in *Cesare Cremonini, aspetti del pensiero e scritti*, Ezio Riondato e Antonino Poppi (a cura di), Padova, Accademia Galileiana di scienze, lettere ed arti, 2000, vol. 1, pp. 193-204.

³⁰⁸ Cesare Cremonini, *Apologia dictionum Aristoteli De via lactea. De facie in orbe lunae, Disputatio de coelo*, Venezia, Tommaso Baglioni, 1613.

³⁰⁹ Sui rapporti tra l'opera cremoniniana e l'*Aminta* di Tasso si rimanda a: Claudio Scarpati, *Il nucleo ovidiano dell'Aminta*, in Id., *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995 pp. 93-96; Antonio Corsaro, *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno, 2003, pp. 215-221; Laura Riccò, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 34-38, 146-147, 188-216, 222-225; Alberto Beniscelli, *I pericoli della pastorale*, «La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi», Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla e Simona Morando (a cura di), Bologna, Archetipo, 2013, pp. 442-443. Sugli altri testi da lui composti, Ugo Montanari, *L'opera letteraria di Cesare Cremonini*, in *Cesare Cremonini (1550-1631). Il suo pensiero e il suo tempo*, Convegno di studi di Cento, 7 aprile 1984, Cento, Cassa di Risparmio, 1990, pp. 125-247.

lirico a quello filosofico attraverso la sostituzione del tassiano istinto amoroso con il concetto di innato spirito, sancendo così la nascita della religione.³¹⁰

[SACERDOTE]:

così fra quanto al senso de' mortali
sotto forma visibil si dimostra,
creatura non è la qual non senta
religione; e nasce il sacro istinto,
però che, natural conoscitrice
ciascuna de lo stato di se stessa,
sa che non è, se non quanto è da Dio
e sa che, qual repente il lume langue
se nube ingombra il sol, così morrassi
ov'ei di vita a lei l'eterno influsso
sospenda, onde devota e riverente
adorando e lodando si rivolge
religiosa al suo conservatore.

[...]

È di religion l'innato spirto
ch'innamora la vite e la marita
lieta e cupida a l'olmo e la fa schiva
de l'elce e del cipresso; per gli boschi
sente religion l'orsa e la tigre

[...].

E, se con l'arte di religione
la deità che provvede a le cose
non reggesse i contrasti di natura,
l'ordin del mondo oggi raro e soprano
ritornaria confuso
e ne la prima informità deforme.³¹¹

Il sentimento religioso esposto da Cremonini non solo rappresenta il moto della natura, ma ad esso si aggiunge anche una funzione ordinatrice della vita civile e del contesto sociale, che

³¹⁰ Marco Corradini, *L'Aminta dei moralisti e l'Aminta dei libertini*, in «Lettere Italiane», 68, 2, 2016, p. 272.

³¹¹ *Le pompe funebri, ovvero Aminta, e Clori. Favola silvestre di Cesare Cremonino*, In Ferrara, Per Vittorio Baldini, 1590, a. I, sc. II, pp. 11-13.

si manifesta al fedele attraverso i riti e le cerimonie. Tuttavia, sebbene siamo cronologicamente lontani dalle accuse dell'Inquisizione, anche all'interno di questo dramma Cremonini afferma che l'anima continui a percepire ciò che avviene tra i vivi anche dopo la morte biologica del corpo in cui è racchiusa.

Di argomento analogo ma con finalità diverse è il *Ritorno di Damone, ovvero la Sampogna di Mirtillo, favola silvestre* del 1622. Nella favola è possibile rilevare una stretta vicinanza con l'opera guariniana nell'inserimento di una forte componente religiosa, rinvenibile nella presenza di un oracolo, nell'ampliamento della massa testuale e nella struttura stessa della vicenda narrativa dei due protagonisti. Infatti, Damone e Amarilli, così come i due protagonisti del dramma guariniano, si amano ma sono divisi per il volere della legge che costringe Damone all'esilio. Pertanto, sembra che i personaggi del dramma cremoniano contraggano debiti con il *Pastor Fido*, sebbene il centese attribuisca loro caratteristiche diverse rispetto a quel modello. Come il Mirtillo guariniano, Amarilli è fedele all'amato, superando ogni ostacolo che si frappone tra loro, fino a voler dare la vita per poterlo ritrovare. Tuttavia, rispetto a Guarini, nel *Ritorno* non solo non si assiste alla rivelazione del reciproco amore, ma, al contempo, colui il quale è disposto a morire per salvare l'amato non è il protagonista maschile Damone (come era Mirtillo in Guarini), ma è Amarilli che, secondo il modello proposto dall'oracolo, va incontro alla morte per riunirsi con l'amato Damone. L'ispirazione al modello del *Pastor Fido* risultava funzionale al centese per comporre un'opera che lo smarcasse dalle maglie sempre più strette dell'Inquisizione e lo riammettesse nei ranghi dell'ortodossia cattolica.

Il tema della fede e i continui inserimenti di argomenti e citazioni bibliche contraddistinguono anche il *Nascimento di Venezia* (1617), una favola pastorale che ha come argomento la fondazione mitica di Venezia per mano di Naulo, figlio di Nettuno. Nel frontespizio dell'edizione del 1617, uscita a Venezia per i tipi di Ventura, l'autore definisce la sua opera come un "poema", sebbene quest'ultima si strutturi secondo i classici canoni della favola tragicomica. Infatti, nel *Nascimento*, l'autore inserisce elementi consoni alla tradizione pastorale quali la divisione in tre atti, la presenza dei cori, l'agnizione del protagonista come figlio del dio del mare e il conseguente lieto fine. La definizione di favola tragicomica è stata attribuita al testo del centese da Maria Luisa Doglio, la quale si è interrogata sul genere della favola cremoniniana, arrivando alla conclusione che si tratti di una commistione tra il genere

pastorale e quello piscatorio.³¹² . Tuttavia, la trama risulta molto più complessa rispetto a quanto ci si possa aspettare da una favola tragicomica: il luogo su cui dovrà sorgere Venezia è abitato da divinità marine (Forco, Tritone, Scilla e Cariddi), da satiri erranti in cerca di un Bacco latitante e dalla sofferente Arianna, abbandonata dall'infedele Teseo.

La favola rievoca la fondazione mitica di Venezia da parte di Naulo e del popolo degli Eneti, che erano al seguito di Antenore nella fondazione di Padova. Per volere divino Naulo e gli Eneti giungono quindi in un luogo affollato da divinità erranti, dopo aver lasciato Antenore e Padova durante la notte. L'allontanamento da Padova avviene in seguito ad una visione notturna di Antenore, al quale giunge in sogno un messaggero divino che lo informa che il Cielo ha altri progetti per i suoi compagni. Mentre Antenore «Dormiva nudo al Cielo / ne l'alba, in su la fresca erbosa riva»³¹³, il messo divino gli annuncia che, nottetempo, Naulo e gli Eneti devono ripartire per le «paludi d'Adria», dove, con la benedizione divina, fonderanno una città:

[...] Eneti alteri
fermin il seggio loro
dentro al confin delle tue nuove mura.
Ne le quete paludi
d' Adria strepitoso,
[...] si sporge un'alta riva [Rialto],
e poca or forma, e povera, e negletta
incognita isoletta,
che sia poi grande Impero,
terror de la remota
barbara ingiusta gente
beneficio, et onor de la vicina,
e del Mar la Reina.³¹⁴

³¹² Cfr. Maria Luisa Doglio, *La letteratura ufficiale e l'oratoria celebrativa*, in *Storia della cultura veneta*, 1983, IV, 1, p. 176.

³¹³ Da qui in avanti si utilizza per le citazioni del testo la seconda edizione dell'opera Cesare Cremonini, *Il Nascimento di Venezia, Poema del Sig. Cesare Cremonino. All'Illustriss[imo] et Eccellentiss[imo] Sig[nor] Lorenzo Giustiniano, Senatore di Venetia prundetiss[ima] Et capitano di Bergamo vigilantissimo. Hor nouamente eletto Proueditore al campo nel Friuli*, in Venetia, appresso Gio[van] Battista Ciotti, 1617.

³¹⁴ Ivi, pp. 7-8.

L'argomento della favola del centese non era affatto sconosciuto a Venezia. Nel 1611 il celebre filosofo e drammaturgo veneziano Francesco Contarini presentò un argomento simile nell'intermezzo *L'Edificazione di Venezia*, nella stampa *Intermedi rappresentati nella Finta Fiammetta*.³¹⁵ Contarini, la cui biografia presenta passaggi ancora oscuri³¹⁶, era figlio naturale del patrizio Taddeo Contarini, come testimoniano diverse opere quali il trattato filosofico *De Deo* (1594), la favola pastorale *La fida ninfa* (1598), dedicata al Granduca di Toscana Ferdinando de' Medici, in cui il drammaturgo afferma «Che esca la mia Fida ninfa sotto la protezione del nome glorioso di Vostra Altezza Serenissima, [...] a cui lo stesso, l'eccellente signor Tadeo, mio padre e tutta la mia famiglia umilmente giurano devozione», e la lettera dedicatoria indirizzata al Doge di Venezia Marcantonio Memmo, che accompagna la sua tragedia *Isacco* (1615), firmata «Francesco Contarini di f[u] Tadeo». ³¹⁷ Oltre ad essere stato un autore di opere teatrali, Contarini fu legato anche all'Università di Padova dove svolse incarichi accademici e dove presumibilmente entrò in contatto con Cremonini. Inoltre, venne nominato principe dell'Accademia Serafica di Venezia e fu membro dell'Accademia Olimpica di Vicenza e dell'Accademia dei Ricovrati di Padova. Proprio con quest'ultima Contarini mantenne legami molto stretti come rivelano la scelta di far pubblicare due edizioni della *Fida Ninfa* (1588-1599) da Francesco Bolzetta, stampatore padovano dell'Accademia, e la nomina nel 1608-1609 di segretario ufficiale dei Ricovrati.

La Finta Fiammetta venne dedicata da Contarini a Scipione Borghese, nipote di papa Paolo V, che lo elesse cardinale nel 1605. Non è chiaro se l'opera fosse stata composta sotto il patrocinio dello stesso Borghese o se fosse un tributo al cardinale del governo veneziano tramite l'opera di Contarini.³¹⁸ Tuttavia, a risaltare è l'orizzonte politico encomiastico della prima e della seconda edizione. Infatti, già a partire dal frontespizio della *princeps* vengono inseriti sia lo stemma della famiglia Borghese sia il leone alato di San Marco. La seconda edizione dell'opera (1611) riporta invece i soli stemmi del cardinale nipote, omettendo i simboli di Venezia. La nuova edizione del testo non solo portava un cambiamento negli stemmi del frontespizio, ma vide modificato anche il titolo dell'opera che divenne *La Finta*

³¹⁵ Francesco Contarini, *Intermedi rappresentati nella Finta Fiammetta*, Venezia, Ambrogio Dei, 1611, pp. 10-18.

³¹⁶ Sulla biografia di Contarini cfr. www.idt.paris-sorbonne.fr/corpus.

³¹⁷ *Francesco Contareni Thadaei patritii veneti filii, philosophiae, iuris utriusque et sacrae theologiae doctoris, de Deo et de his quae effluerunt a Deo*. Francesco Contarini, *La fida ninfa*, Padova, Bolzetta, 1598, 7b: «Esca dunque nel mondo la mia Fida ninfa sotto la scorta del glorioso nome di Vostra Altezza Serenissima, il quale quasi benigna stella di Giove impressole in fronte la potrà rendere ad ognuno amabile e graziosa: insieme con la quale io stesso, e'l clarissimo signor Tadeo mio padre, e tutta la mia famiglia, umilmente se le doniamo [...] 10 marzo 1598».

³¹⁸ Ivano Cavallini, *Two Unknown Cases of Printed Incidental Music in the Sixteenth- and Seventeenth-Century Italian Theatre*, «De Musica Disserenda», 2015, 11, p. 110.

Fiammetta, favola pastorale di Francesco Contarini. Dedicata all'illustrissimo et reverendissimo signor cardinale Scipione Borghesi con gl'Intermedi aggiunto in questa seconda impressione. A questa edizione faceva da corollario anche un libretto, dedicato questa volta a Giovanni Mocenigo, ambasciatore veneto alla corte di Paolo V, intitolato *Intermedi rappresentati nella finta Fiammetta di Francesco Contarini*, in cui Contarini sostituiva lo stemma dei Borghese con il leone alato della Serenissima. Di conseguenza l'opera riportava così due dedicatari: Borghese da un lato e Mocenigo dall'altra. Quest'ultimo, che, come si è detto, si trovava a Roma, decise di patrocinare la rappresentazione della pastorale di Contarini con l'intento di dimostrare i sentimenti positivi veneziani nei confronti del cardinale, tre anni dopo il ben noto caso dell'Interdetto che colpì Venezia tra il 1605 e il 1607. Pertanto, la favola pastorale di Contarini doveva assolvere al duplice scopo di allietare gli spettatori e di dimostrare la benevolenza veneziana in un momento storico in cui i rapporti tra la Santa Sede e Venezia erano tutt'altro che distesi. L'ipotesi avanzata da Ivano Cavallini, ovvero che la rappresentazione dell'opera in onore del cardinale Borghese avesse il compito di riconciliare Roma e Venezia, sembra essere avallata anche dal fatto che il frontespizio degli *Intermedi* riporta sia le insegne dei Borghese sia il leone marciano.³¹⁹

La *Finta Fiammetta* si compone di ben quattro intermezzi, tutti basati su eventi mitologici, che riguardano una grande varietà di argomenti: l'*Edificazione di Venezia*, la *Lotta di Ercole con la morte*, il *Contratto amoroso* e l'*Abbattimento di Achille d'Enea*. Fondamentale ai fini del nostro discorso è il primo dei quattro, dove Contarini affronta la nascita di Venezia portando sulla scena personaggi e vicende che Cremonini farà propri e che modificherà secondo le sue esigenze narrative. La vicenda della nascita di Venezia viene inserita a seguito del primo atto, destando grande stupore negli spettatori, che si ritrovano catapultati sulle coste della laguna veneta. La storia della fondazione di Venezia inizia con la fuga di tre tribuni di Padova Zeno Daulo, Alberto Falaro e Tomaso Candiano. Daulo, che apre l'intermezzo, racconta la fuga da Padova e il loro arrivo nella laguna:

Noi tribuni di Padoa,
noi pur troiana stirpe, ecco seguiamo,
l'orme de' Teucri, e le fortune, e i fati,
che scacciati ed oppressi
più s'avanzar, e novi regni, e nove

³¹⁹ Ivi, pp. 111-112.

fondar sedi a' nepoti
 Alceste ebbe ricorso ove al paese
 il nome di Trinacria
 dier Pachino, Peloro e Lilibeo.
 Antenore Antenorea
 città regia e famosa
 (che per esser vicina al Re de' fiumi,
 che Pado si nomò, Padoa si appella)
 fermò con lieti auspici, e noi felici
 dati abbiam qui principii a nova Terra,
 che comincia a chiamarsi
 da gli Eneti ricorsi a questi lidi
 da le remote lor natie contrade
 Venezia, or perché sono
 molte Venezie in questo seno sparse
 fia ben, s'egli a voi pare;
 che s'uniscano insieme ad una sola
 sorger si vegge qui Venezia e grande.³²⁰

Alle parole di Dauilo risponde prima Falaro che descrive la costruzione della città, unita da ponti tra cui spicca Rialto e preannuncia la potenza navale veneziana; e Candiano che loda la fede dei futuri veneziani, i quali, grazie al favore del cielo, conquisteranno il mare circostante: «son pii gli abitatori/avanzaggioso è il sito, al bel principio/Dio promette gran cose, /è del futuro ben l'alma presaga».³²¹ All'improvviso il rimbombo di un corno scuote l'isola e i tre tribuni vedono giungere dal mare Nettuno che li invita al silenzio e benedice la nascita della città:

Cara città, che base hai nel mio seno,
 e t'ergi al Ciel con l'elevate torri,
 sii per gran forze e per grand' opre illustre
 per lunghi tratti in mar abbi, ed in terra
 grand' et ampio dominio.
 In pace et in guerra sii madre e altrice

³²⁰ Contarini, *Intermedi*, p. 10.

³²¹ Ivi, p. 11.

e di duci e d'eroi famosi e chiari;
a te prometto ogni favor: mia gemma
se' tu, se' mia pupilla.³²²

Nettuno non si limita a dare la sua benedizione, ma impone ai tribuni una serie di leggi che i tre Eneti e i futuri veneziani saranno obbligati a rispettare:

Non vi scordate intanto
come de la Città la legge è l'alma
che senza lei cadrebbe
qual corpo essanimato
e queste, ch'io propongo
più necessarie a voi leggi sacrate,
con auree note di memoria eterna
in marmo, e più ch' in marmo
vi scolpite ne' cori.
Sia d'ottimati sol, non popolare
vostro governo, e sia
la soverchia licenza
de' più grandi punita.
La pietà verso Dio
sia legge, sia precetto
non violabil mai.³²³

Nondimeno, il dio del mare incalza:

[...] Se queste leggi,
oltra l'altre da voi serbate, e fisse
voi serberete, io vi predico eterni
la libertà et il dominio.
Sarà questa cittade
Sicuro propugnacolo, e difesa
contra 'l furor de' barbari nemici

³²² Ivi, p. 13.

³²³ Ivi, p.14.

ornamento d'Italia
e de la libertà fede beata:
sarà Vergin' eterna, e senza fine,
ch' il Ciel non le prescrive
mete di tempi, o di grandezza in terra
sarà del Mar Regina
avrà scettri e corone
vincerà l'Istro, il Dalmata, il Liburno [...].³²⁴

Nettuno, dunque, preannuncia ai tribuni la grandezza di Venezia, che sotto i segni della pietà e della fede cristiana conquisterà l'Adriatico, prefigurando così quelli che saranno i confini dello Stato da Mar veneziano: dall'Istria alla Dalmazia fino al Liburno (Sebenico). Inoltre, Venezia governerà con «incorrotta giustizia» e di «santa pietà godrà/ così nel Cielo/ è stabilito, e più che mai felice».³²⁵ L'intermezzo si conclude con l'ultima profezia di Nettuno che preconizza la venuta di alcuni condottieri famosi, che porteranno lustro a Venezia e che reggeranno Padova:

Da duo Eroi Padoa sia retta,
Angelo onor de' suoi Corrani illustri,
Francesco, in cui de' Moresini
s' avviveran le glorie. I pregi loro (Eroi
de la divinità col santo lume
vegg' io presenti: ecco per lor ritorna
la nova età de l'oro
tornano la giustizia e la pietade
con la schiera de l'altre
sante virtù, ch'erano al Ciel salite,
ad abitar la terra
[...] e d'Angelo Corrano, e di Francesco Moresini
gli onori, i pregi et i vanti
risouneran gli Euganei Colli intorno,
ed Arion da queste
farà de la bell'Adria onde famose

³²⁴ Ivi, pp. 14-15.

³²⁵ Ivi, p. 15.

sentir col dotto plettro.³²⁶

L'argomento dell'intermezzo di Contarini è per Cremonini un fertile materiale di partenza per il suo *Nascimento*, ma a differenza dell'*Edificazione*, il centese decide di attribuire al protagonista Naulo (Daulo per Contarini) un'ascendenza mitica. Infatti, Daulo e gli altri due tribuni presentati da Contarini sono sì di stirpe troiana, ma non di origine divina.³²⁷ Tornando al testo del centese, Naulo e gli Eneti, giunti in questa «incognita isoletta», vengono catturati dalle divinità marine che qui vi abitano, perché rei di aver ucciso un tonno sacro al dio Nettuno, che, irato per questo affronto, decide di intervenire per condannare l'uccisore dell'animale a lui consacrato. Grazie all'intervento del vecchio Narsete, amico e compagno di ventura di Naulo, si raggiunge l'auspicata conclusione del dramma: Naulo è il figlio di Nettuno e di Animone.

La vicenda amorosa di Nettuno e Animone venne mutuata da Cremonini dal mito classico esposto da Boccaccio nelle *Genealogie deorum gentilium*, II, 25, dove si legge che la giovane, figlia del re Danao, era stata incaricata dal padre di procurarsi dell'acqua per compiere un sacrificio benaugurale dopo il loro arrivo a Lerna, nel golfo di Napulia. Animone, mentre si reca a cercare una fonte per soddisfare il volere paterno, sveglia accidentalmente un satiro, appisolato nella boscaglia, il quale, destato dal suo sonno, cerca di abusare di lei. La giovane chiede aiuto a Nettuno, che interviene prontamente scagliando il suo tridente contro il satiro mancandolo. Il tridente si conficca però in una roccia e il dio del mare concede alla giovane di estrarlo; non appena Animone lo estrae dalla roccia in cui si era incastrato subito sgorga una grande quantità d'acqua, dando origine, secondo il mito, al fiume Lerna. Da questo incontro nasce una breve storia d'amore tra la donna e il dio del mare che porta alla nascita di Napulio [Naulo per Cremonini].³²⁸ Secondo la pastorale di Cremonini, la giovane donna, in seguito al silenzio impostole da Nettuno non svelò mai al figlio l'identità del padre perché, come rivela il dio del mare:

ch'era a te fissa la gloriosa sorte
se non riconoscessi il padre avanti

³²⁶ Ivi, p. 18.

³²⁷ Il riferimento al popolo degli Eneti è presente anche nel famoso testo di Martin Sanudo il Giovane, *De origine situ et magistratibus urbis Venetiae, ovvero la città di Venezia*, (a cura di) A. Caracciolo, Milano, Aricò, 1980, p. 9.

³²⁸ Gli amori tra Nettuno e Animone derivano da Hyginus, *Fabulae*, CLXIX, CLXIXa, e da Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, II, 25; tuttavia, in entrambi i testi il nome del figlio non è Naulo come in Cremonini ma Naupilius e il mito non è collegato alla fondazione di Venezia.

che da lui ricevessi
la vita un'altra volta.³²⁹

La «gloriosa sorte» a cui è destinato Naulo riguarda la fondazione di una città, che, con il favore di Nettuno, dominerà il mare e verrà da tutti temuta e rispettata. Infatti, a seguito del riconoscimento delle origini divine di Naulo, Cremonini inserisce una lunga parentesi sulle qualità che connoteranno Venezia, le quali entrano nel dramma sotto forma di dono divino alla città. L'ultima scena dell'ultimo atto è un susseguirsi di felici auspici nei confronti della nascente Venezia: l'augurio di Arianna è che la città abbia «generosi parti / onde cresca felice magnanima prole / d'alme degne d'impero»;³³⁰ Cerere, invece, sottolinea la natura ultraterrena della città: «veggo sorgere città, di cui lo stato / non dovrà fra le parti essere annoverato [...] / ma converrà riporlo ne la division alta e celeste».³³¹

Per quanto concerne l'economia del discorso encomiastico veneziano, l'auspicio di Nettuno riveste un ruolo chiave, in quanto stabilisce una discendenza diretta di Venezia dalle due realtà politiche più importanti del mondo classico, Atene e Roma, come si evince dal lungo monologo del dio nella quattordicesima scena del terzo atto:

[...] Tre inclite città, di cui la fama
risonerà fin dove
non ferì l'aer mai,
od uom voce, ò d'augello ardità penna,
son ivi effigiate,
Atene prima, ch'a titol di saggia;
Roma poi, c' avrà titol d'esse forte,
e questa, ove sarà concordemente
congiunto co' l'valor l'armi al senno.³³²

A differenza di Atene e Roma, però, Venezia, come riferisce lo stesso Nettuno, conoscerà un destino diverso:

[...] La dottissima Atene,

³²⁹ Cremonini, *Nascimento*, p. 141.

³³⁰ Ivi, p. 149.

³³¹ Ivi, p. 151.

³³² Ivi, p. 155.

ch'è di già nata, e sorge alta et illustre,
cadrà, lassa, tantosto
precipitata da saper corrotto;
e Roma, c' ha più lunge il nascimento,
misera, oppressa dal suo proprio peso
sia ruina a se stessa.
[...] Sorgerà questa tua men frettolosa,
ma vivrà sempre co'l tenor medesimo
di libertà, di concordia, di pace
e non cadrà, se non quand'anco cada
per non risorger più da l'onde il sole³³³

Venezia, dunque, nascerà in libertà, pace e concordia, governata da «un sacro e felicissimo senato /di cui sarà creduto / che, dovunque s'impieghi, arrivi al sommo /trionferà togato»³³⁴, il quale renderà la città celebre e famosa in tutto il mondo conosciuto. La città lagunare non solo verrà temuta e rispettata da tutti, ma, al contempo, trasmetterà alla progenie il rispetto e il culto della vera fede: «sarà la cagion vera /il culto, la pietade, /le santissime leggi / e di ben custodito almo costume / una bella osservanza /in cui s'andran nutrendo / di tempo in tempo i vegnenti nipoti».³³⁵ Il riferimento all'elemento cristiano sembra dunque apparire in contrasto rispetto all'immagine che la tradizione ci ha restituito di un Cremonini vessato dall'Inquisizione. Dobbiamo quindi intendere la presenza cristiana nel testo come la volontà del filosofo di mettersi in regola con l'insegnamento della Chiesa e di dimostrare la sua adesione all'ortodossia cristiana negli anni in cui la morsa del Sant'Uffizio si faceva sempre più stretta.

Eppure, così come nelle altre pastorali del centese, il *Nascimento* non è scevro di problematiche filosofiche. Già nel prologo, il Fato rimprovera gli uomini, svincolandosi dalla colpa attribuitagli da quest'ultimi di essere la causa dei loro errori, e asserisce che la sorte dipenda esclusivamente dalla volontà umana e dalla capacità di sfruttare le situazioni.³³⁶ Inoltre, la preannunciata venuta di Cristo (presente anche nel *Ritorno di Damone*), qui profetizzata da Nettuno, ha il compito di regolare la vita degli uomini e, in questo caso di Naulo, affinché, vivendo nel modo migliore possibile, il genere umano sia degno di questo

³³³ Ivi, pp. 155-156.

³³⁴ Ivi, p. 160.

³³⁵ Ivi, pp. 160-161.

³³⁶ Bergonzi, *Cremonini scrittore: gli anni padovani*, p. 621.

momento. Di conseguenza, le parole di Naulo che chiudono la pastorale assumono maggior significato se lette nell'ottica di una religione che regola la vita degli uomini:

Avran gli antichi avuto
ne le favole il loro
e voi in fatti avrete il secol d'oro.³³⁷

Cremonini, riprendendo argomenti già presenti nelle *Pompe Funebri*, fa così un passo in avanti rispetto alla tradizione pastorale a lui precedente. Infatti, il centese si fa portavoce di un nuovo modo d'intendere l'età dell'oro, la quale non è solo da considerarsi come un passato mitico da rimpiangere, come in Tasso, ma, al contrario, si realizza nelle azioni, regolamentate dalla religione, e nella storia dell'uomo.

Tuttavia, nel testo non sono presenti riferimenti precisi alla nascita fisica della città e il dramma si conclude con la profezia del coro che sottolinea la futura grandezza senza però aggiungere altro³³⁸:

[...] la Repubblica eterna delle stelle
si muta e si rimuta in mille aspetti
de la varietà di tanti giri
se ne con tempra un sol corso ordinato,
da cui quest'umil region mortale
riceve in rinovati nascimenti
una bella gentil vita immortale.
Così, mentre di voglie regolate
e di chiari intelletti
nobilissimo numero, raccolto
di libertà sotto l'Auguste Insegne,
farà di molti senni un senno solo
e di molti consigli una prudenza.
[...] Nasci, o diletta al Ciel augusta prole
a far più bello il mondo,
a far veder altrui
de l'arte di regnar la vera forma,

³³⁷ Cremonini, *Nascimento*, p. 190.

³³⁸ Bergonzi, *Cremonini scrittore: gli anni padovani*, p. 621.

non adombrata in carte
con ingegnosi inchiostri,
ma dal vivo scolpita in singolari
non più sentiti pellegrini effetti.
Nasci a render felici
i popoli soggetti.³³⁹

L'immagine restituita da Cremonini è di una Venezia in cui abbondano qualità quali la libertà, la pace e la concordia. La città lagunare è la perfetta erede di Atene e Roma, con le quali Venezia condividerà fama e gloria. Questa narrazione della fondazione mitica di Venezia verrà fatta deflagrare dal dramma pastorale *Dubravka* di Ivan Gundulić.³⁴⁰ Infatti, Gundulić, partendo dalla tragica situazione della costa dalmata, all'epoca sotto l'egida veneziana, decise di celebrare Dubrovnik attraverso la delazione e la demistificazione di Venezia, descritta come un'empia bestia feroce che tiranneggia e devasta ogni territorio che è posto sotto il suo dominio.

2.3.2. La *Dubravka* (1627) di Ivan Gundulić

L'utilizzo del dramma pastorale nella sua funzione celebrativa venne riattualizzato anche nella Repubblica di Dubrovnik, una realtà politica in aperta competizione con Venezia per il dominio delle rotte commerciali nell'Adriatico.³⁴¹ È soprattutto la tragicommedia *Dubravka* composta da Ivan Gundulić (1589-1638) e rappresentata il 3 febbraio del 1628 a permetterci di sviluppare considerazioni sulla configurazione di questo genere letterario in territorio raguseo.

Ivan Gundulić nacque a Ragusa l'8 dicembre del 1589 da una delle famiglie più nobili e in vista della città. Come da prassi per un rampollo di una famiglia aristocratica venne avviato agli studi umanistici da un precettore italiano, il senese Camillo Camilli,³⁴² e dall'intellettuale gesuita Peter Palikuća. Camilli, giunto a Ragusa come rettore delle scuole e

³³⁹ Cremonini, *Il Nascimento di Venezia*, pp. 163-164.

³⁴⁰ Occorre qui sottolineare che non ci sono prove certe o testimonianze autografe attorno ad un rapporto diretto tra l'opera di Cremonini e quella di Gundulić, nonostante la critica gondoliana si sia mossa per cercare una relazione tra i due testi.

³⁴¹ Sulla storia della Repubblica di Dubrovnik e sui suoi turbolenti rapporti con Venezia si rimanda a Robert Harris, *Storia e vita di Ragusa-Dubrovnik*; Marco Moroni, *L'impero di San Biagio: Ragusa e i commerci balcanici dopo la conquista turca (1521-1620)*, Bologna, Il Mulino, 2001.

³⁴² Renato Pastore, *Camilli Camillo*, DBI, 17, 1974.

professore di umane lettere, introdusse il giovane Gundulić alla poesia italiana e in particolare alle opere di Torquato Tasso,³⁴³ mentre il gesuita Palikuća, autore di prosa croata e di versi latini, avvicinò il poeta alla letteratura in lingua slava e ai precetti gesuiti. La produzione giovanile di Gundulić conta testi di varia natura che spaziano dalla lirica erotica alla riscrittura di drammi italiani come *Galatea*, *Diana*, *Armida*, *Il Ratto di Proserpina*, *Arianna* e *Cleopatra*, i quali vennero rappresentati a Dubrovnik riscuotendo grande successo di pubblico e di critica. Tra queste opere, solo l'*Ariadne* venne stampata a Venezia nel 1633 e di fatto era la traduzione in lingua croata dell'omonimo melodramma di Ottavio Rinuccini, rappresentato a Firenze nel 1608 con le musiche di Giacomo Peri e di Claudio Monteverdi.³⁴⁴ La data del 1 ottobre del 1620 può considerarsi uno spartiacque nella produzione gondoliana alla luce del fatto che il poeta tradusse in štokavo (variante di lingua croata dell'area di Dubrovnik) i *Pjesni pokorne kralja Davida* (*Salmi penitenziali di re David*). Nella prefazione al testo, Gundulić ripudiava la sua produzione giovanile, definendola figlia del buio in quanto lontana dalla nuova immagine di poeta cristiano «krstjanin spjevalac» che voleva mostrare al suo pubblico.³⁴⁵ Sempre nella prefazione, l'autore considerava le opere composte dopo i *Pjesni* come il frutto dei raggi della luce della conoscenza divina e della paura di Dio.³⁴⁶ In tal modo, Gundulić apriva una nuova fase nella sua carriera poetica, la quale si basava sulla combinazione tra un'accesa sensibilità religiosa controriformata e uno spiccato senso di appartenenza al mondo slavo, inteso tuttavia non nella sua totalità ma nella specificità degli slavi del sud.

Sempre nei *Pjesni*, Gundulić dichiarava inoltre la volontà di tradurre la *Gerusalemme Liberata* in croato per il bene del mondo slavo «svemu nasemu slovinskomu narodu» e di dedicarla al re di Polonia Sigismondo III. Tuttavia, la promessa non venne mantenuta e il poeta decise di comporre l'opera epica *Osman* (rimasta incompiuta) in venti canti su modello della *Gerusalemme*, in cui i temi trattati e la natura ibrida tra finzione e fatto storico sottolineavano il forte debito che Gundulić aveva con l'opera tassiana.³⁴⁷ L'*Osman* venne considerato per molto tempo un testo scomodo per la Repubblica di Dubrovnik, in quanto

³⁴³ Si ricorda la pubblicazione di Camilli con il titolo di *Goffredo* (1583) in cui l'autore aggiunge cinque canti alla *Gerusalemme Liberata*, in cui porta a conclusione la vicenda amorosa tra Armida e Rinaldo e di Erminia e Tancredi. Cfr. Camillo Camilli, *Cinque Canti di Camillo Camilli, aggiunti al Goffredo del Sign. Torquato Tasso*, Venezia, Salicato, 1583.

³⁴⁴ Sulla fortuna della librettistica italiana a Ragusa e sulle sue traduzioni si rimanda a Viktorija Franić Tomić, Slobodan Prosperov Novak, Ennio Stipčević, *The Italian opera libretto and Dubrovnik Theatre (17th and 18th century)*, Vienne, Hollitzer, 2020.

³⁴⁵ Zdenko Zlatar, *Our Kingdome come*, p. 12.

³⁴⁶ Ivan Gundulić, *Djela Givo Fran Gundulica* [Le opere di Givo Fran Gundulić], Djuro Köber (a cura di), Zagreb, Yugoslav Academy of Sciences and Arts, 1938, p. 330.

³⁴⁷ Sul tema si rimanda a Zdenko Zlatar, *The Slavic Epic: Gundulić's Osman*, New York, Peter Lang, 1995.

restituiva un'immagine dell'Impero Ottomano tutt'altro che positiva e la paura di un incidente diplomatico frenò la sua pubblicazione fino al 1827. All'interno dell'opera, Gundulić diede sfogo a un forte sentimento nazionalista che si tradusse nella possibilità per Dubrovnik e per gli slavi del sud di affrancarsi dalla sudditanza ottomana in seguito alla crisi dell'Impero e alla morte del sultano Osman II. La libertà celebrata nel testo epico gondoliano si riferiva tanto a Ragusa quanto agli slavi in generale, i quali, dopo la sconfitta ottomana di Hoczym (1621) per mano polacca, iniziavano a vedere sempre più vicina l'uscita dal gioco turco e rivolgevano le loro speranze di liberazione alla cattolicissima Polonia di Ladislavo IV.

Da questo momento in poi, il tema della libertà connota tutta la matura produzione letteraria di Gundulić, e soprattutto il dramma *Dubravka*, dove viene celebrata come la cosa più preziosa da salvaguardare per una Repubblica. L'opera, realizzata durante le celebrazioni di San Biagio, patrono della città, venne messa in scena di fronte al Palazzo dei Rettori,³⁴⁸ ovvero il cuore pulsante della politica cittadina. In questa scelta è lecito scorgere la volontà del poeta di celebrare la società e il governo aristocratico raguseo. Infatti, Gundulić intende il dramma pastorale come uno strumento letterario atto a glorificare, da un punto di vista politico, il potere repubblicano, incarnato, sia nella finzione scenica sia nella realtà storica, dall'aristocrazia ragusea. Il dramma celebra le virtù politiche della città, in primis la libertà, e le qualità religiose della classe aristocratica, le quali appaiono assolutamente allineate ai precetti della Controriforma. Tuttavia, riprendendo l'esempio fornito dai due modelli pastorali italiani di riferimento *l'Aminta* e il *Pastor Fido* – a cui peraltro il poeta raguseo si rifà per gli elementi narrativi e per i contenuti moraleggianti/religiosi –, l'opera non rinuncia a farsi portavoce di una dura critica contro la contemporaneità. Secondo Gundulić, malgrado l'eccellenza politica del patriziato raguseo gli antichi valori morali della Repubblica attraversano un periodo di crisi, perché sono minacciati dall'inoperosità delle giovani generazioni e dalla loro passione per il lusso e lo sfarzo.

La *Dubravka* composta in tre atti rappresenta uno dei testi cardine della letteratura barocca croata. L'opera è prova del grande patriottismo di Gundulić, evidente sin dalla scelta di utilizzare la variante ragusea di štokavo come lingua della narrazione. Tale scelta rivela la volontà del poeta di dotare la poesia ragusea di una propria identità e autonomia letteraria su modello delle più famose realtà limitrofe italiane e francesi. Il dramma è ambientato in un luogo chiamato Dubrava, che rappresenta il corrispettivo raguseo dell'Arcadia italiana,

³⁴⁸ Sugli spazi scenici della città di Dubrovnik e sulla loro importanza politica si rimanda a Nella Lonza, *Kazalište vlasti*, pp. 320-333.

abitato da ninfe e pastori e in cui sono inserite personalità mitiche del mondo slavo quali le divinità Hoja, Lera e Dolerije. La cornice entro cui si svolge la narrazione è la celebrazione della festa della Libertà con danze e canti, a cui partecipa tutta la cittadinanza e al termine delle quali verrà celebrato il matrimonio tra la più bella ninfa e il più bel pastore, eletti da un gruppo di giudici presenti alle danze. Ultimate le celebrazioni, la scelta ricade sul giovane pastore Miljenko e la bella ninfa Dubravka. Tuttavia, il vecchio pastore Grdan, invaghitosi della giovane ninfa, decide di corrompere i giudici con il suo oro, riuscendo a ottenere così la mano di Dubravka. Quando ormai tutto sembra essere perduto, l'intervento provvidenziale del dio dell'amore consente ai due giovani di potersi sposare. Infatti, quando il prete è sul punto di celebrare il matrimonio di Dubravka con l'usurpatore Grdan, improvvisamente, nel tempio di Lera, un forte terremoto scuote la terra, il fragore di un tuono risuona all'interno della sala e la statua di Lera inizia a gocciolare. Mentre tutti gli invitati cercano di scappare, Miljenko entra nel tempio e subito cessano i presagi nefasti: l'offerta matrimoniale prende fuoco, il viso di Lera è sereno e sia il terremoto sia il rumore del tuono si placano all'istante. A questo punto il volere divino è chiaro alla cittadinanza della Dubrava: i due giovani sono i legittimi promessi sposi e il loro matrimonio è benedetto dagli dei.

Letto nell'ottica evolutiva della tragicommedia, il dramma gondoliano non solo rinvia a più riprese ai modelli italiani dell'*Aminta* e del *Pastor Fido*, ma segna anche una nuova tappa per il genere. Infatti, Gundulić fa riferimento a un diverso retroscena politico come quello repubblicano, attraverso la ripresa dei modelli italiani di Tasso e Guarini, che sono ben presenti nella mente del poeta raguseo, ma che vengono piegati per un fine che nulla ha a che vedere con la celebrazione di un potere di stampo cortigiano. La grande conoscenza della produzione pastorale italiana spinge Gundulić a riprendere quello schema encomiastico e di critica sociale degli esempi tassiani e guariniani e a declinarlo su un modello statale di tipo repubblicano.³⁴⁹ La *Dubravka* rivela dunque sia fino a che punto Gundulić tragga ispirazione dal modello tassiano e guariniano, sia il forte debito che il poeta ha con la produzione letteraria ragusea a lui precedente.

³⁴⁹ Sui numerosi rimandi tra la letteratura ragusea e quella italiana si vedano: Mirko Deanović, *Les influences italiennes sur l'ancienne littérature Yougoslave du littoral Adriatique*, in «Revue de littérature comparée», 1934, XIV, pp. 1-23; Josip Torbarina, *Italian Influence on the poets of the Ragusan Republic*, Londra, Williams and Norgate, 1931; Petar Skok, *Imena pastira u dubrovačkoj pastorali* [Nomi di pastori nella pastorale di Dubrovnik], in «Prilozi za knjevnost jezik, istoriju i folklor», 1922, II.2, pp. 139-144.

Nello specifico, ad assurgere a modello di riferimento per Gundulić fu la *Tirena*, un dramma pastorale di Marin Držić. Nato a Ragusa nel 1508 da una famiglia della borghesia mercantile, il giovane Držić frequentava la scuola umanistica di Ragusa diretta all'epoca dal famoso intellettuale Elio Lampridio Cerva (1460-1520), membro dell'Accademia romana di Pomponio Leto e divulgatore a Ragusa delle opere plautine.³⁵⁰ Nel 1526, Držić intraprese la carriera ecclesiastica subentrando allo zio nella gestione di un privilegio ecclesiastico ereditario della famiglia, la cui rendita però non fu sufficiente ad assicurargli una stabilità economica. Nel 1538, grazie ad una sovvenzione statale, si recò all'Università di Siena dove studiò diritto canonico, lettere e musica. Nel 1541 venne eletto rettore della Casa della Sapienza (antico nome che veniva attribuito alla Casa dello studente), rivestendo così una carica annuale che comprendeva gli incarichi di rettore dell'università. Tuttavia, nel 1542 la fedina penale di Držić si macchiò con un procedimento giudiziario nei suoi confronti, causato dalla partecipazione come attore ad una rappresentazione teatrale in una casa privata a Siena, contravvenendo la legge della città che vietava qualsiasi raduno e rappresentazione.³⁵¹ Il periodo senese rappresentò per il poeta raguseo un serbatoio fondamentale di idee e di ispirazione che segnò tutta la sua produzione. Nel corso del Rinascimento, Siena divenne una città del teatro, incline al mettersi in scena in determinate festività (laica o religiosa), in cui non mancarono le produzioni letterarie, drammaturgiche e comiche degli accademici Intronati e dei Rozzi. La città rappresentò così un importante vivaio di attori e drammaturghi che esportarono il modello senese anche al di fuori dei confini cittadini. Il lungo soggiorno a Siena consentì a Držić di entrare in contatto con questo vivace ambiente culturale, in particolare con il ben noto cenacolo intellettuale di Alessandro Piccolomini, e di conoscere i modelli di riferimento dei letterati senesi di questi anni, quali il Sannazaro.³⁵²

Il 1548 segnò invece l'inizio della produzione drammaturgica darsiana, che venne aperta dalla commedia perduta *Pomet*.³⁵³ L'anno seguente, nel 1549, Držić rappresentò il suo

³⁵⁰ Cfr. Rafo Bogišić, *Marin Držić sam na potu*, Zagabria, Hazu, 1996, pp. 348-362. Sulle notizie biografiche di Cerva si rimanda a Eleonora Zuliani, *Cerva Elio Lampridio*, DBI.

³⁵¹ La commedia venne rappresentata nella casa del nobile senese Buoncompagno della Gazzaiia; alla rappresentazione presero parte diversi notabili, tra cui Držić. Sul tema si rimanda a Leo Košuta, *Siena nella vita e nelle opere di Marino Darsa*, in «Ricerche slavistiche», 1961, IX, 1961, pp. 67-121.

³⁵² Sul contesto senese si rimanda a Marzia Pieri, *Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, in «Il castello di Elsinore», 68, 2013, pp. 9-34, Ead., *Selve e giardini nella scena europea di Ancien Regime*, «Jardins littéraires», 8, 2004, pp. 189-207; Daniele Seragnoli, *Il Teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980; Nino Borsellino, *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme del teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1976. Per quanto riguarda il rapporto tra Držić e Siena si rimanda a Rita Tolomeo, *Marino Darsa e il suo tempo*, Venezia, La Musa Talia, 2010.

³⁵³ Si hanno notizie di questa commedia nel prologo della celebre opera darsiana *Dundo Maroje (Zio Maroje)*. Cfr. Marino Darsa, *Zio Maroje*, Liliana Missoni (a cura di), Milano, Hefti, 1989, pp. 11-14.

dramma pastorale *Tirena* in cinque atti davanti al Palazzo dei Rettori, riscuotendo un grande successo di pubblico.³⁵⁴ Tuttavia, i detrattori del poeta lo accusarono di aver plagiato i versi di Mavro Vetranović (1482-1576), il quale si schierò pubblicamente a favore di Držić con un componimento poetico in cui non solo lo scagionava da ogni accusa infondata, ma ne lodava anche le doti artistiche. Il dramma di Držić, modellato sulle produzioni pastorali senesi, che il poeta ebbe modo di conoscere durante il suo soggiorno in città, tratta dell'amore tra la ninfa marittima Tirena e il pastore Ljudmir. Il loro amore è però osteggiato dal satiro e dai contadini che abitano la Dubrava, i quali competono con il pastore per accaparrarsi le attenzioni della giovane ninfa. Il primo atto del dramma si apre con il lungo monologo di Ljudmir, in cui confessa i suoi sentimenti alla bella ninfa, ma le cortesi risposte della giovane vengono interrotte dall'entrata in scena del satiro che cerca di rapire Tirena. Il secondo atto inizia con la ricerca da parte di Ljudmir e del giovane contadino Miljenko della ninfa, nonostante Stonja, madre del giovane Miljenko, e il vecchio contadino Radat cerchino invano di convincerlo a desistere e a far ritorno a casa. Il terzo atto si connota di una serie di soliloqui in cui il tema principale è l'amore: Miljenko giustifica le pene causate dall'amore nei cuori dei giovani, Ljudmir soffre per la perdita di Tirena e Radat deplora la sofferenza amorosa. Durante la notte, Cupido entra nella stanza di Radat e lo colpisce con una freccia che lo fa innamorare repentinamente di Tirena. Nel quarto atto, Radat, ormai innamorato della ninfa, vaga per la Dubrava, quando un giovane contadino lo ferma e gli confessa di provare pena per lui e per la sua sofferenza d'amore. Cupido, irato per le parole del giovane, decide di colpire anch'egli con un suo dardo e subito lo fa innamorare di Tirena. A fare da contraltare a questa scena c'è l'inevitabile scontro tra Ljudmir e il satiro: da questa lotta il giovane pastore cade a terra privo di sensi. Tirena, che assiste alla scena, crede che il suo amato sia morto e l'insopportabile dolore per la sua perdita le toglie la vita. L'ultimo atto si apre con il risveglio di Ljudmir, che, una volta riacquistati i sensi, si accorge della morte dell'amata. Il dolore per la morte di Tirena ha una durata molto breve, perché il lieto fine viene portato a compimento da un eremita che, pregando gli dei, riesce a riportare in vita la giovane ninfa e a trovare un compromesso per i giovani contadini che Cupido aveva fatto innamorare di lei. Tirena promette a questi uomini dei regali e le sue sorelle in moglie e solo a Ljudmir concede la sua mano.

³⁵⁴ Sulle vicende editoriali della *Tirena* si rimanda a Ivan Lupić, *Posvetne poslanice u drugom Izdanju Držićeve Tirene (1607)* [Epistole dedicatorie nella seconda edizione della *Tirena* di Držić (1607)], in «Filologija», 2016, 67, pp. 65-98.

Come ravvisato da Arturo Cronia, infatti, la *Dubravka* tradisce un forte debito con l'opera darsiana soprattutto per quanto concerne l'ambientazione, la toponimia dei luoghi e la struttura narrativa³⁵⁵ e, ancor più significativamente, per il forte tributo alla città, rinvenibile nei lunghi soliloqui dei vari personaggi sulla scena che squarciano gli scenari idillici della finzione scenica con evidenti richiami alla vita cittadina. Così come Gundulić celebra la libertà ragusea e la classe patrizia cittadina, Držić, nel prologo della *Tirena*, presenta un'immagine di Ragusa governata dalla saggezza e dalla giustizia della classe nobile, grazie alla quale la città vive in pace ed è ammirata e invidiata da Oriente a Occidente.

Tuttavia, come abbiamo visto (cap. 1.3.), la situazione politica ragusea appariva sostanzialmente pietrificata in un sistema oligarchico nobiliare modellato su quello veneziano, che non consentiva alcuna mobilità sociale. La rigida tripartizione tra nobili, cittadini e plebei rimase inalterata sino alla fine della Repubblica: solo alla nobiltà spettava il potere politico e l'amministrazione della giustizia. Držić, che aveva esperito la precarietà e l'insicurezza sociale, decise di non comporre solo opere comiche in cui appariva una critica sociale, ma espresse in maniera provocatoria il suo dissenso verso questa società, che si concluse con il famoso *affaire* fiorentino. Il poeta, trovandosi a Firenze, cercò l'appoggio di Cosimo I per rovesciare il governo aristocratico raguseo senza tuttavia trovare alcun riscontro dal duca. La forte critica sociale mossa da Držić connota una delle sue opere di maggior successo il *Dundo Maroje*, dove la distinzione tra "sedicenti uomini" e "uomini sul serio", portata in scena dalle parole del Negromante nell'ante-prologo, rivela un generale malcontento del poeta nei confronti della società ragusea. Nella criptica descrizione del poeta, gli "uomini sul serio" sono coloro che vivono senza maschere, in maniera saggia e giudiziosa, senza sottostare all'invidia e all'avidità. Al contrario, i "sedicenti uomini" sono esseri grotteschi e simili a non uomini che insidiano la società degli onesti attraverso il loro oro. A lungo la critica si è interrogata sulla loro possibile identità arrivando a formulare tre ipotetiche risposte: essi potrebbero essere gli avidi mercanti presi di mira nelle commedie darsiane; i plebei che i nobili consideravano uomini solo per compiacenza o i senatori ragusei duramente attaccati da Držić nelle famose lettere inviate dal poeta a Cosimo I de' Medici.³⁵⁶ Tali missive, composte quando Držić si trovava a Firenze nel 1566, sono di grande importanza non solo

³⁵⁵ Arturo Cronia, *Le Influenze della Tirena di Marino Darsa nella Dubravka di Giovanni Gondola*, «Ricerche Slavistiche», 1961, IX, pp. 36-66.

³⁵⁶ Sul tema si rimanda a André Vaillant, *Marin Držić et le "Dit de l'Inde opulente"*, «Prilozi za književnost, jezik i folklor», XXX, 34, 1964, pp. 269-270; Leo Košuta, *Il mondo vero e il mondo a rovescio in "Dundo Maroje" di Marino Darsa (Marin Držić)*, «Ricerche Slavistiche», Roma, XII, 1964, pp. 65-122.

perché fotografano la situazione politica del tempo, ma soprattutto per le loro implicazioni nella vicenda biografica e successivamente poetica del letterato. In particolare, il poeta criticava apertamente e con grande animosità i senatori della Repubblica, la loro politica estera (troppo accondiscendente verso l'Impero Ottomano e troppo poco filospagnola) e la loro politica interna, la quale era appannaggio di «venti mostri, disarmati pazzi e da poco», che «si tengon savi [...] e la loro superbia no si può sopportare».³⁵⁷ Inoltre, Držić, sostenendo che la maggior parte della nobiltà ragusea era insoddisfatta dall'operato dei senatori, cercava di convincere Cosimo I a prendere realmente in considerazione il suo progetto di un colpo di stato. Tuttavia, nonostante il poeta avesse anche espresso la possibilità di un'azione militare lampo, senza troppi spargimenti di sangue, il piano non venne mai attuato, poiché fu definito da Francesco come «una girandola con assai fuoco, e con poco frutto o piacere» e da Cosimo addirittura come una «cosa da novelle».³⁵⁸ Nell'ultima lettera, indirizzata questa volta a Francesco, lo stesso poeta si disse consapevole dell'impossibilità di poter attuare il suo piano «più ardito che fortunato»,³⁵⁹ e chiese raccomandazioni ai Medici per il suo rientro in patria: «ricordandole in ultimo che, per quella carità con la quale ai suoi si mostra essere e Padre e Duce Eccellentissimo, che a questo povero forestiero et umile servitore suo, per essere venuto a far bene, facciate non li avvenga male».³⁶⁰

Invettive altrettanto dure nei confronti della nobiltà ragusea si trovano anche in due componimenti satirici (uno in italiano e uno in volgare raguseo) del contemporaneo Marin Kabužić (1505-1582). Kabužić era un nobile raguseo che ebbe forti scontri con il senato cittadino al punto che venne più volte esiliato dalla Repubblica. Nei due componimenti esprime violenti giudizi contro i nobili ragusei, i quali ricalcano i toni e le considerazioni esposte da Držić:

Non usurpate di nobili il nome: / che gentiluom non è chi fa viltade; / di
gentiluomo non merita il nome / chi vive con inganni e falsidate; / chi
non ha vinte le sue passioni e dome / con ragione, è vile in veritade. [...]
Che nobiltà è vostra sciagurata / opprimer tutti, e poi con marcia usura /

³⁵⁷ Marin Držić, *Urotnička pisma Marina Držića* [Le lettere di cospirazione di Marin Držić], S P Novak (a cura di), Zagabria, SNL, 1989, p. 10.

³⁵⁸ Lovro Kunčević, «*Ipak nije na odmet sve čuti: medicjski pogled na urotničke namjere Marina Držića*» [«Tuttavia, non è fuori luogo ascoltare tutto»: una visione medica delle intenzioni cospirative di Marin Držić], «Annali Dubrovnik», 2007, 45, pp. 9-46. Lo studioso croato, oltre a riportare per intero le missive darsiane, fornisce anche un chiaro quadro della situazione geopolitica mediterranea del tempo.

³⁵⁹ Ivi, p. 22.

³⁶⁰ *Ibidem*.

esiger il dovuto a giornata, / e bravar dietro le dirupate mura; / aver
 superbia molta e poca entrata, / d'ognun star in sospetto et in paura/
 combatter colla fame, come un cane, / viver nemici di Dio e senza pane.
 [...] Vergonati di dir, son del Senato, / giudice son, patron e bacchetta, /
 [...] Ma per tornar dove il dir lasciai, / nobili non siete e non sarete mai
 [...].³⁶¹

È dunque chiaro che l'immagine perpetuata di una Repubblica guidata da un consesso di savi senatori che, nel nome della libertà, gestisce le sorti dell'intera cittadinanza poggia su basi tutt'altro che solide. I malumori degli esponenti di ogni ceto sociale, dall'aristocratico Kabužić al cittadino Držić, restituiscono un vivido quadro della situazione sociale ragusea, la quale verrà criticata da Gundulić, senza tuttavia mai esprimere un giudizio esplicitamente negativo sulla nobiltà e soprattutto sui senatori della Repubblica.

Sulla scorta dell'esempio darsiano, Gundulić adotta un linguaggio spregiudicato nella sua dura invettiva contro la sete d'oro e la mollezza dei costumi dei suoi contemporanei, ma solo ad essa si limita. Infatti, nella *Dubravka* mancano le dure stoccate lanciate ai patrizi nelle commedie darsiane e l'operato del buon governo raguseo non viene mai messo in dubbio, al contrario della moralità cittadina per la quale il poeta auspica una bonifica che sia in linea con i precetti controriformati. Come osserva ancora Cronia, entrambe le opere (la *Dubravka* e la *Tirena*) sono ambientate in uno scenario boschereccio chiamato Dubrava, che, già dalla sua etimologia, sottolinea la volontà dei due poeti di omaggiare la propria città. Inoltre, in entrambi i drammi è possibile constatare come sia Gundulić sia Darsa scelgano dei nomi per i loro personaggi che rispettano la tradizione onomastica ragusea del genere tragicomico, con la differenza che il dramma gondoliano traduce, tramite la loro slavizzazione, anche i nomi arcadici italiani.³⁶²

A differenza dei precedenti drammi pastorali ragusei, il dramma gondoliano rivela una forte politicizzazione sia nella sovrapposizione tra spazio scenico e luogo reale (la Dubrava coincide con la città di Ragusa) sia nella presenza di personaggi che occupano le prime scene del primo atto.³⁶³ Infatti, Gundulić, attraverso il dialogo serrato tra il pastore Radmio e un pescatore della costa dalmata veneziana, rende noti al lettore i rapporti

³⁶¹ Bogišić, *Marin Držić*, pp. 319-322.

³⁶² Cronia, *Le Influenze della Tirena* p. 64.

³⁶³ Natka Baurina, *La rappresentazione del governo veneto e la critica dell'età dell'oro nella Dubravka di Ivan Gundulić*, «Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico (secoli XV-XIX)», Sante Gracinotti (a cura di), Roma, Il Calamo, 2001, pp. 269-292.

conflittuali con Venezia, adottando un punto di vista assolutamente anti-veneziano. La turbolenta relazione con Venezia era principalmente da imputarsi alla grande rivalità commerciale tra le due Repubbliche per il monopolio economico nel mar Adriatico. Sin dalle prime battute del dramma, questa rivalità si traduce nell'identificazione di Dubrovnik come l'unica realtà repubblicana libera nell'Adriatico. In particolare, Gundulić insiste a più riprese sul fatto che Dubrovnik sia avulsa da qualsivoglia dominazione esterna in una realtà territoriale, come la costa dalmata di primo Seicento, completamente assoggettata a Venezia. Nella prospettiva politico-encomiastica del testo, la libertà di Ragusa/Dubrovnik, celebrata a più riprese da Gundulić, rappresenta il bene più grande che Dio ha donato alla cittadinanza e come tale va conservato sopra ogni altra cosa e il suo mantenimento rappresenta per il poeta l'abilità del governo aristocratico nel preservare l'unicità ragusea. Il mito su cui si regge la Repubblica di Ragusa si palesa dunque non solo attraverso i consueti rituali civici e le manifestazioni pubbliche, ma anche attraverso la produzione letteraria, la quale (come nel caso della *Dubravka*) enfatizza a più riprese la fama storica della città come incarnazione di ordine, bellezza, libertà e fede, riprendendo tutti quei mitologemi cari alla narrazione attorno al mito fondativo raguseo. Tuttavia, l'opera gondoliana non si limita a celebrare la Repubblica, ma prende in considerazione anche le forti tensioni sociali che abitano le strade della città. La situazione sociale ragusea era tutt'altro che estranea a tensioni interne: la richiesta di una rappresentazione politica della ricca classe mercantile portò quest'ultima in rotta di collisione con il patriziato cittadino, il quale, in maniera analoga alla nobiltà veneziana, era l'unico a tenere le redini del governo. L'esclusione della classe mercantile dagli affari di stato fu la conseguenza della *Gran Serrata* del senato del 1332, che di fatto stabiliva che la partecipazione alla vita politica fosse appannaggio solo di un numero ristretto di patrizi, suddivisi a loro volta in base al censo.³⁶⁴

Tutti questi elementi contrastivi, interni ed esterni alla Repubblica, rappresentano per Gundulić un terreno fertile da cui partire per la realizzazione del suo dramma. Egli, va sottolineato, è un patrizio che scrive della sua stessa classe sociale e, di conseguenza, il suo dramma sostanzia ancora di più la legittimazione dell'aristocrazia ragusea come unica e naturale classe dominante della Repubblica. Sulla scia di tale legittimazione, Gundulić celebra anche la completa adesione dell'aristocrazia e, contestualmente della città, ai precetti

³⁶⁴ Sul tema si rimanda al brillante contributo di Zdenka Römer Janeković, *The closing of nobility and council of Dubrovnik in the political and social context of the Thirteenth and Fourteenth century*, «Dubrovnik annals», 2017, 23, pp. 7-36.

controriformati, i quali giungono a Dubrovnik in seguito alla lunga mediazione dell'ordine dei Gesuiti che qui fondarono un collegio con il preciso obiettivo di educare ai dogmi tridentini i giovani rampolli delle nobili famiglie ragusee.

La presenza gesuita a Dubrovnik di fatto consente una diffusione e, di conseguenza, un'adesione su larga scala dei precetti controriformisti, i quali permettono agli intellettuali, come lo stesso Gundulić, di poter indentificare Dubrovnik come la più fedele discepolo dell'ortodossia controriformata.³⁶⁵ I gesuiti, oltre a diffondere il dogma tridentino, diventarono promotori di quei testi letterari in cui la componente religiosa aveva un ruolo centrale. In particolare, fu proprio il *Pastor fido* di Guarini, il cui finale, come si è visto, ben si prestava a un'interpretazione in chiave salvifica, ad assurgere a modello di riferimento. Infatti, il progetto avanzato da Guarini viene ripreso da Gundulić che, partendo dal modello guariniano, compone un'opera in cui, come si è dimostrato, celebra l'adesione al cattolicesimo controriformato di Ragusa e il mantenimento di quest'ultimo nei confini della Repubblica per mano del governo patrizio. Inoltre, occorre ricordare che la diffusione dei drammi pastorali italiani a Dubrovnik si deve anche alle traduzioni in lingua croata dell'*Aminta* (Zlatarić, 1580) e del *Pastor Fido* (Lukarević, 1592), che incoraggiarono gli intellettuali ragusei a rifarsi al modello pastorale italiano.³⁶⁶ Ciò non significa che la tradizione letteraria ragusea non esercitasse a sua volta una profonda influenza su questi testi, come dimostrano i casi di Držić e Kabužić, ma, al contrario, è proprio sul piano narrativo che si assiste al recupero di molti elementi legati alla produzione locale. Di conseguenza, a quest'altezza cronologica, la produzione letteraria ragusea si struttura a livello narrativo e compositivo come un ibrido tra il ben noto modello italiano e gli altrettanto conosciuti testi locali, dando vita a opere uniche nel loro genere che rappresentano i capi saldi dell'odierna letteratura croata.³⁶⁷ Pertanto, la scelta di Gundulić di utilizzare il genere tragicomico con un

³⁶⁵ Sulla presenza dei gesuiti a Dubrovnik si vedano: Miroslav Vanino e Valentin Miklobušec, *Isusovci i hrvatski narod* [I Gesuiti e il popolo croato], Zagreb, Filozofsko-Teleološki Institut Družbe Isusove, 2005; Marica Šapro-Ficović e Željko Vegh, *The history of Jesuit Libraries in Croatia. An overview*, «Journal of Jesuit studies», Leiden, Brill, 2015, 2.2, pp. 283-301; Marica Šapro-Ficović, *Knjižnica isusovaca u Dubrovniku: od Collegium Ragusinuma do današnje Rezidencije Družbe Isusove* [La biblioteca dei Gesuiti a Dubrovnik: dal Collegium Ragusinum all'odierna Residenza della Compagnia di Gesù], Kukuljevićevi dani u Varaždinskim toplicama, 2007, 50, 3, pp. 16-30; Zdenko Zlatar, *Our Kingdome come*, pp. 244-246.

³⁶⁶ Ljiljana Avirovic, *La traduzione poetica in Croazia: il caso dell'Aminta di Torquato Tasso*, Padova, CLEUP, 1999; Franjo Čale, *Torquato Tasso e la letteratura croata*, «Studia Romanica et Anglicae Zagabiensia: Revue publiée par les Sections romane, italienne et anglaise de la Faculté des Lettres de l'Université de Zagreb», 1969, 27-28, pp. 169-194.

³⁶⁷ Sull'influenza della letteratura italiana nella produzione letteraria ragusea e croata si vedano: Josip Torbarina, *Italian Influence on the Poets of the Ragusan Republic*, London, Routledge, 1931; Deanović, *Les influences italiennes sur ancienne littérature yougoslave*, «Revue de littérature comparée», Paris, 1934, pp. XVI-XVIII; Arturo Cronia, *Riflessi della simbiosi latinoslava di Dalmazia*, «Storia e politica internazionale», 1940. Giovanni Maver, *La Letteratura Croata*

fine squisitamente celebrativo rappresenta l'ottima riuscita del tentativo di adattare il modello encomiastico originato nelle corti italiane al contesto repubblicano. Sebbene Gundulić non fosse l'unico poeta che decise di utilizzare questo genere per celebrare il governo repubblicano (come dimostra il caso di Cremonini a Venezia), fu sicuramente uno dei pochi che dotò il proprio dramma pastorale anche di un forte approccio critico alla sua contemporaneità.

L'elogio che Gundulić tributa a Dubrovnik non riguarda solo l'unione tra la classe patrizia e la città, rappresentato dal matrimonio tra Miljenko e Dubravka, ma si riflette anche nell'interessante dialogo tra i primi due personaggi sulla scena: un pescatore proveniente dalla costa dalmata e Radmio, pastore della Dubrava. Il monologo del pescatore è utile all'economia narrativa di Gundulić perché gli consente di mettere a paragone gli abusi e la tirannia veneziana³⁶⁸ sulla costa dalmata con le qualità della Dubrava quali ad esempio la libertà e la giustizia (I, II, vv. 107-114):

Ribar:

Za shranit staros mû i odahnut bez sile
u gnijezdu slatkomu slobode primile.
Primorja naša sva u ništa sila zbi:
Dubrava sama ova vlada se po sebi.
Po njih svijeh srdita zvijer trči i rži,
i grabi i hita i u noktijeh sve drži.
Ovdi čut zle zvijeri ni inoga glasa ni

Pescatore:

Per preservare la mia vecchiaia e riposare senza oppressioni
nel dolce nido della più cara libertà
i nostri lidi sono distrutti dalla forza
questa Selva si governa da sola secondo la sua volontà
Ovunque (per le spiagge) corre e ruggisce la bestia feroce
e arraffa e si scaglia e tutto tiene nelle unghie
qui non senti né l'empia bestia né altra voce

in rapporto alla letteratura italiana, Italia e Croazia, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942, pp. 455-522; Arturo Cronia, *Des relations culturelles italo-yugoslaves*, «Slavia», 1936. Id., *Relazioni culturali fra Ragusa e Rinascimento*, «Archivio storico per la Dalmazia», XX, 1935/36, Tomo Matic, *Hrvatski književnici mletačke Dalmacije i život njihova doba* [Gli scrittori della Dalmazia veneziana e la vita della loro epoca], Zagreb, Matika Hrvatska, 1928, Jean Dayre, *Dubrovačke Studije O dubrovačkoj književnosti* [Studi di Dubrovnik. Sulla letteratura di Dubrovnik], Zagreb, Matika Hrvatska, 1938; Mihovil Kombol, *Poviest Hrvatske Književnosti od Preporoda* [Storia della letteratura croata dal Rinascimento], Zagreb, Matika Hrvatska, 1945. Franjo Trograncić, *Letteratura Medioevale degli Slavi Meridionali*, Roma, 1950. Id., *Storia della Letteratura Croata*, Roma, 1954. Lj. Karaman, *La Dalmatie à travers les âges, Son histoire et ses monuments*, Split, Hrvatska štamparija gradske štednice, 1933; Id., *Dalmazija kroz Vjekove*, Split, Hrvatska štamparija gradske štednice 1934; Petar Skok, *Dolazak Slovena na Mediteran* [L'arrivo degli slavi nel Mediterraneo], Split, Hrvatska štamparija gradske štednice 1933, Luj Voinovitch, *Histoire de la Dalmatie*, Paris, Hachette, 2 voll. 1934, Josip Horvat, *Kultura Hrvata kroz 1000 godina* [La cultura croata attraverso 1000 anni], Zagreb, Globus, 2 voll., 1939-1942, Ante Kadić, *The Croatian Renaissance*, «Slavic Review», 1962, XXI, 1, pp. 65-88, Ivan Lupić, *Marulić u Dubrovniku* [Marulić a Dubrovnik], «Coloquia Maruliana», 2021, XXX, pp. 5-52.

³⁶⁸Come sostiene Ned Goy, infatti: «In the first act the fisherman introduces a tone that emphasises the value of freedom in its realistic political significance. Coming from outside the Republic, he stresses the great meaning of freedom and justice for the individual. The reference to outside relates not so much to lands held by the Turks with whom Dubrovnik had a stabilized relationship, as to Venice, the great rival and enemy of the Republic». Ned Goy, *Dubravka: a pastoral play in 3 acts*, Bristol, British Croatian Society, 1976, p. 5.

neg što sam žuberi tih slavica na grani.³⁶⁹ solo il gorgheggio dell'usignolo sul ramo.

Le parole del pescatore riportano la tragica situazione della costa dalmata, che, essendo parte dello Stato da Mar veneziano, vive sotto l'egida di Venezia. La Serenissima viene qui dipinta come un'empia bestia feroce che con i suoi artigli tiranneggia gli abitanti. Lo spazio dalmata, dunque, si prefigura come uno spazio antitetico rispetto alla Dubrava, la quale viene rappresentata come un luogo libero e ordinato secondo le proprie leggi. In risposta a questa tragica descrizione del litorale dalmata, Gundulić introduce una delle numerose celebrazioni delle qualità della Dubrava, come riferiscono le parole del pastore Radmio (I, II, vv. 137-142):

Radmio	Radmio
Ti si doć mudro obrô, pr'jatelju, pod sjeni od mjesta gdi dobro gosti su primljeni; jer otkad najprije niće ova Dubrava, i otkad se obstrije slobodnijem plotom sva vjera u njoj krepak stan i nađe i steče, s kôm je svak slobodan od sile najpreče. ³⁷⁰	Sei stato saggio, amico mio, a richiedere asilo nel luogo in cui gli ospiti sono i benvenuti da quando questa Selva è nata e da quando è giunta per la prima volta la dolce libertà la fede ha trovato e acquistato in essa una casa sicura con la quale tutti sono liberi dalla più dura oppressione

Il dialogo tra questi due personaggi dà così voce all'opposizione tra Venezia, descritta come un luogo dominato dall'oro e dall'avidità: «Razlog, pravda i mjera svemu je zlato u nas,/ prodava na nj vjera, život se, duša i čâs;/ duša i čâs ovuda ne ide za platom»,³⁷¹ e Dubrava/Dubrovnik, che viene rappresentata come la terra in cui coesistono libertà e fede. Di conseguenza, la celebrazione della Dubrava portata in scena da Radmio non si riferisce alla sola natura politica della libera Dubrava, ma riguarda anche l'assenza di avidità (a differenza della Dalmazia veneziana) che consente ai pastori che la abitano di non misurare in oro la libertà. L'inserimento del tema dell'oro come elemento negativo che corrompe la

³⁶⁹ Ivan Gundulić, *Dubravka*, p. 12. Da qui in avanti si fornisce la traduzione in italiano da me curata, partendo dalla traduzione inglese di Ned Goy, ma collazionandolo con il testo croato per gli opportuni controlli linguistici. Cfr. Goy, *Dubravka*, p. 24-25.

³⁷⁰ Ivi, p. 13.

³⁷¹ *Ibidem*, «L'oro è da noi ragione, giustizia e misura di tutto / per l'oro si vende la fede e la vita, l'anima e l'onore / anima e onore qui non cercano paga».

vita dei pastori appare, come abbiamo visto in precedenza, già nell'*Aminta* tassiana, dove il poeta condanna senza soluzione di continuità la presenza nel denaro nei chiostri pastorali. Sebbene la critica all'avidità e all'oro sia presente nella produzione letteraria ragusea, come dimostrato dalle commedie darsiane, quest'ultimo sembra non avere alcun precedente nella produzione pastorale di Dubrovnik. Pertanto, Gundulić prende come modello di riferimento la ben nota letteratura pastorale italiana e, nello specifico, l'*Aminta* di Tasso. La critica al denaro e all'avidità che Gundulić porta sulla scena ricalca a più riprese l'invettiva tassiana del coro I aminteo, ma, ancora una volta, il poeta raguseo piega il modello italiano per i suoi scopi encomiastici. Infatti, se Tasso utilizza questa dura invettiva per sottolineare come anche nei chiostri pastorali sia arrivata la corruzione dell'oro, Gundulić adotta questo *topos* per creare una netta distinzione tra lo spazio raguseo e quello delle realtà limitrofe, alimentando in questo modo il mito di Ragusa come città libera e governata con rettitudine dai suoi senatori. Ciò nonostante, anche nella Dubrava è presente la corruzione che tuttavia si riferisce, come vedremo, ad una specifica classe sociale e non alla nobiltà, la quale non viene mai attaccata dal poeta. Nella *Dubravka*, la libertà rappresenta il bene più caro posseduto dagli abitanti della Dubrava, come ricorda Radmio (I, II, vv. 143-152), che introdurrà il pescatore alla celebrazione della festa della Libertà:³⁷²

Tim, goste, kad sreća donije te pr'jateljja
 u ovi dan najveća kad nam su veselja,
 pastijeri kad hode u skupu općenu
 prislatke slobode slaviti spomenu,
 najljepši kad pastir s najljepšom od vilâ
 združi se i na pir družba im gre mila
 tanci se hitaju i poju tuj pjesni
 i igre igraju razlike s ljuvezni,
 tim slid' me, prijatelju, er bih ja uzeo
 u općenu veselju da si i ti veseo.

Quindi, amico, se la fortuna ti conduce qui come amico,
 in questo giorno della nostra grandiosa allegria,
 quando tutti i pastori si riuniscono
 per glorificare la nostra dolce libertà,
 quando il più bel pastore si unisce con la più bella ninfa
 dove l'amore va al loro banchetto di nozze
 e dove si ballano danze e si cantano canzoni
 e in amore si giocano diversi giochi
 quindi, amico, seguimi, perché io mi impegno
 a fare in modo che anche tu, in quest'allegria sia felice.

³⁷² *Ibidem*.

Tuttavia, la pace che alberga nella Dubrava è messa a repentaglio dal ricco Grdan, il quale, nonostante non appaia mai sulla scena, rappresenta il personaggio che meglio incarna la corruzione e l'avidità nella selva e, in maniera speculare, nella Ragusa di inizio Seicento. Il poeta avvisa il pubblico che il ricco pastore ha corrotto i giudici con il proprio oro per poter sposare la giovane e bella Dubravka, macchiando di fatto l'incorruttibilità e l'equilibrio sociale della Dubrava. Quando tutto sembra ormai volgere verso un finale tragico per il giovane Miljenko, il quale arriva addirittura a prendere in considerazione la possibilità di togliersi la vita (seguendo così le orme del giovane Aminta tassiano), ecco che giunge l'intervento divino di Lero, dio della Dubrava. Il dio consente alla cittadinanza, radunata nel tempio per celebrare l'unione tra Grdan e Dubravka, di riconoscere l'inganno ordito dal ricco pastore. Smascherata la frode alla comunità, i due giovani Miljenko e Dubravka, con il favore divino, possono finalmente sposarsi, mantenendo così inalterata la tradizione della Dubrava.

L'intervento divino, che consente alla favola di volgere verso il lieto fine, non riveste una mera risorsa narrativa, che Gundulić attinge dalla tradizione del dramma pastorale e in particolare dal *Pastor Fido*, ma assume un valore molto più profondo se letto in un'ottica politico-celebrativa della città. La provvidenziale presenza di Lero, infatti, permette al poeta di celebrare la forte religiosità della Dubrava/Dubrovnik, sottolineando così l'incondizionata adesione al credo post-tridentino della Repubblica: un'adesione che è figlia del contesto sociopolitico dell'area balcanica di inizio Seicento, dove la crescente espansione dell'Impero Ottomano, avvenuta già a partire dall'inizio del Cinquecento, minacciava le realtà cristiane di quei luoghi. La risposta ragusea a quest'intimidazione si tradusse, nel linguaggio propagandistico del senato raguseo, nell'identificazione di Dubrovnik come *Antemurale Christianitatis*, riattivando così la definizione data da papa Leone X nel 1514 nei confronti del popolo croato che strenuamente aveva resistito alle invasioni ottomane.³⁷³

A fare da contraltare all'incorruttibilità divina è la presenza di Grdan, che non interpreta solamente il ruolo di antagonista della vicenda drammatica, ma diventa altresì un escamotage letterario che consente a Gundulić di dare voce all'interno del dramma ai tumulti sociali che infiammavano Dubrovnik a inizio Seicento. L'unione tra Miljenko e Dubravka diventa quindi un mezzo scenico-letterario che consente a Gundulić di celebrare i valori e lo *status quo* della Repubblica. Dal momento che il matrimonio tra i due giovani, come già si è avuto occasione di rimarcare, rappresenta metaforicamente l'unione tra la classe aristocratica

³⁷³ Sull'idea di *Antemurale Christianitatis* e sulla conseguente propaganda adottata dal senato raguseo si rimanda a Zrinka Blažević, *The image of the Wall*, pp. 160–172.

(Miljenko) e la città (Dubravka), la vicenda del dramma comprova simbolicamente la netta superiorità della nobiltà sulla classe mercantile, personificata dal ricco Grdan.

Appare quindi chiaro che la celebrazione dell'aristocrazia ragusea viene inserita all'interno del dramma attraverso l'incontro/scontro con la realtà veneziana e la sconfitta metaforica della classe mercantile. Eppure, Gundulić nel suo progetto encomiastico, non si limita a questi due soli fattori, ma ne aggiunge un terzo, la libertà, che rappresenta forse l'aspetto più interessante da prendere in considerazione. Promossa e mantenuta dalla nobiltà, la libertà rappresenta per il poeta la qualità che meglio identifica la sua città natale, nonostante venga messa a rischio da elementi interni ed esterni alla Repubblica quali la frode attuata da Grdan e la presenza ravvicinata di Venezia. L'ultima scena del dramma, che vede in scena il coro dei pastori, definisce senza fraintendimenti la natura intrinseca della libertà gondoliana (III, IX, vv. 1691-1696):³⁷⁴

O lijepa, o draga, o slatka slobodo,	O bella, cara, o dolce libertà
dar u kom sva blaga višnji nam bog je dô,	il dono che Dio ci ha dato sopra tutte le benedizioni
uzroče istini od naše sve slave,	vera causa della nostra gloria
uresu jedini od ove Dubrave,	unico adornamento di questa Selva
sva srebra, sva zlata, svi ljudcki životi	non tutto l'argento, tutto l'oro, la vita di tutti gli uomini
ne mogu bit plata tvôj čistoj ljepoti!	può acquistare la tua pura bellezza!

La libertà viene quindi intesa come un dono dato alla comunità ragusea direttamente da Dio e rappresenta il bene più grande che nessun tipo di ricchezza, «sva sreba, sva zlata» («né l'argento, né l'oro»), può comprare a causa della sua stessa natura divina.

Occorre dunque capire a che tipo di libertà il poeta raguseo si stia riferendo nel suo dramma. Gundulić si fa promotore di un nuovo concetto di libertà, qui inteso nella sua essenza politica e controriformata, il quale ha completamente abbandonato l'accezione sensuale di origine tassiana. La libertà promossa da Gundulić, mediata dalla lezione controriformata, si riferisce ad un preciso contesto politico, quello repubblicano, che per sua natura vanta degli attributi politico-ideologici del tutto estranei al contesto cortigiano. Pertanto, l'elogio della libertà sensuale di Tasso e il conseguente confronto con il "secolo

³⁷⁴ Gundulić, *Dubravka*, p. 63.

aureo” si risolve in Gundulić in senso politico, dove ad essere ricordata e celebrata non è la libertà dell’individuo come nell’*Aminta* (libero dal gioco dell’onore), ma quella della collettività che forma la Repubblica. La libertà entra così a far parte di un progetto encomiastico della Repubblica che si traduce nella celebrazione del governo aristocratico, diversamente dalla critica al mondo cortigiano mossa da Tasso. Il poeta raguseo, dunque, prende le distanze dagli esempi italiani non solo per quanto concerne la definizione stessa di libertà, ma anche nella funzione attribuita alla figura del satiro nell’economia narrativa. Se nell’*Aminta* il satiro riveste il ruolo di doppio degradato di Aminta, nella *Dubravka* Vuk e gli altri satiri hanno completamente perso la loro natura ferina, diventando a loro volta una rappresentazione metaforica degli abitanti del contado raguseo. Pertanto, questi ultimi appaiono come depotenziati rispetto al corrispettivo tassiano, poiché hanno perso la loro bestialità e la connessione con la natura primordiale, adottando in risposta a questa perdita un comportamento tranquillo e, a tratti, comico. Si tratta infatti di un’involuzione dovuta principalmente alla mediazione dei Gesuiti, i quali, come è noto, promossero un tipo di letteratura depurata da qualsiasi aspetto licenzioso. Di conseguenza, nel dramma gondoliano, il satiro, abbandonata la sua istintualità, diventa un personaggio inserito nella liceità controriformata, arrivando addirittura a competere con i pastori nelle gare di canto e di ballo, organizzate per conquistare le giovani e belle ninfe in occasione della Festa della Libertà. In virtù della loro identificazione con gli abitanti del contado raguseo, i satiri usciranno sconfitti da questa competizione, poiché la sola nobiltà (Miljenko) potrà sposare la città (Dubravka). Di fatto, questo episodio, che sembra avere un’importanza secondaria nella vicenda narrativa, riflette in maniera chiara la situazione sociale interna a Dubrovnik, la quale si basava su una forte politica endogama della classe aristocratica, che inevitabilmente portò quest’ultima a serrare ancora di più i propri ranghi. A rendere evidente questo riferimento sociale sono le parole del saggio pastore della Dubrava, Ljudbrag (II, I, vv. 675-678):³⁷⁵

Ni se muž i žena ugađa, kad su oba
 razlika plemena, iman’ja i doba,
 Ah, bog te ukloni, gotova ‘e tu smeća
 da ti se ženi sni od tebe da ‘e veća.

Né l'uomo e la moglie sono d'accordo, quando entrambi
 sono di tribù, proprietà ed età diverse
 oh, che Dio ti protegga, i guai sono in agguato su di te
 se tua moglie sogna se stessa più grande di te.

³⁷⁵ Ivi, p. 31.

Le parole di Ljudbrag esprimono chiaramente come non possa essere celebrato un matrimonio tra persone appartenenti a «razlika plemena» («tribù diverse»), sottolineando ancora una volta quanto rigida fosse la politica sociale nella Dubrava. L'analisi del lungo discorso di Ljudrag consente di aprire diversi spiragli anche per quanto concerne la concezione della donna nella Dubrovnik coeva al poeta. La donna, infatti, doveva essere sottomessa al marito e limitare le proprie ambizioni al solo focolare domestico, come tuona Ljudbrag: «Ah, bog te ukloni, gotova 'e tu smeća/se ženi sni od tebe da 'e veća» («Oh, che Dio ti protegga, i guai sono in agguato su di te/ se tua moglie sogna se stessa più grande di te»). Il soggetto femminile, su modello del *Pastor f Fido*, diventa oggetto di un'altra dura critica, mossa, ancora una volta, dal vecchio pastore, che, in questo caso, non ne condanna solo la possibilità di emancipazione, ma, al contempo, critica l'idea stessa della femminilità (I, IX, vv. 584-588):³⁷⁶

oko vrata u mladica

Nošahu se opletene

u bio gajtan prijé kose

sad pram u cklo pletu žene,

a zrcalo im glave nose.

ora ali per volare

adornano il collo delle giovani ragazze.

Prima le giovani legavano i capelli con un nastro bianco

ora le donne si fanno le trecce con il vetro

e le loro teste sono diventate uno specchio

Gundulić, nel corso del dramma, torna ancora una volta a criticare il ruolo della donna nella società pastorale della Dubrava (e di conseguenza di Dubrovnik), condannando i loro comportamenti frivoli. In questo caso a parlare sulla scena è Stojna (II, VIII, vv. 129-135), madre del giovane pastore Zagorko, la quale, amareggiata dalle eccessive attenzioni del figlio nei confronti delle ninfe, ricorda a quest'ultimo la natura civettuola delle donne/ninfe:³⁷⁷

³⁷⁶ Ivi, p. 28. Il passo richiama il dialogo (vv. 665-671) con cui Corisca cerca di superare la reticenza di Amarilli nel terzo atto del *Pastor Fido*, che rivela la spiccata civetteria della ninfa. Rileggendo in chiave comica il motivo petrarchesco delle armi/qualità date in natura a ciascun essere umano, Corisca identifica la bellezza come l'arma più potente donata al genere femminile «Godiam sorella mia, / godiam, ché 'l tempo vola e posson gli anni / ben ristorar i danni / de la passata lor fredda vecchiezza, / ma, s'in noi giovinezza / una volta si perde, / mai più si rinverde». Cfr. Guarini, *Pastor Fido*, p. 168.

³⁷⁷ Ivi, p. 44.

Ćudi svijeh sadanjih nevjesta vrlesu:
ne misle nego o njih samomu uresu.
Vazda su na dvoru, a neka stan gine:
zlu mužu a goru svekrvi čâs čine.
Šestere, dedele, jeziče i sjaju,
i drugo ne žele neg da ih gledaju.
Za koris prioni, a vile ne dvori

Tutte le spose di questi tempi sono di natura malvagia,
non pensano ad altro che al proprio ornamento
sono sempre fuori casa e non ne hanno cura
fanno onore a un cattivo marito e a una suocera peggiore
vagano e farfugliano, spettegolano e si pavoneggiano
e desiderano a che gli uomini le guardino
rivolgti a ciò che è utile e non a corteggiare le ninfe.

Le parole taglienti di Stojna riportano dunque un'immagine di donna dimentica dei suoi compiti di moglie, spregiudicata e che cerca e accetta gli sguardi degli uomini che la circondano: «i drugo ne žele neg da ih gledaju» («e non desiderano altro se non che gli uomini le guardino»). La preoccupazione di madre impone quindi a Stojna di mettere in guardia il figlio riguardo al comportamento deprecabile delle donne, invitandolo a dedicarsi a qualcosa di più utile rispetto al corteggiamento delle ninfe, come ad esempio il controllo del gregge di pecore, in quanto quest'attività rappresentava l'unica fonte di sostentamento della famiglia.

La *Dubravka* non è dunque un testo in cui a dominare è solo la celebrazione di Ragusa, ma, come si è visto nella dura accusa dei comportamenti civettuoli delle donne patrizie ragusee, contiene al suo interno anche profonde stoccate alla contemporaneità del poeta. Ereditata sia dal modello tassiano e guariniano, sia dai precedenti darsiani, la critica mossa all'interno dell'opera da Gundulić si traduce in una dura presa di posizione nei confronti della sua società, che, come evidenzia il lungo monologo di Ljudbrag (I, IX, vv. 545-552), è colpevole di aver abbandonato i costumi degli antichi, preferendovi l'inettitudine e l'inattività del presente. All'interno del dramma, il dualismo, nonché il confronto, fra contemporaneità e passato si dipana attraverso il duplice sguardo di Ljudbrag che contempla malinconicamente la sua giovinezza e, al contempo, condanna l'atteggiamento delle nuove generazioni. Come Ljudbrag:³⁷⁸

³⁷⁸ Ivi, pp. 27-28.

U moje vrijeme narav ina
i nauka bješe od ljudi;
sve 'e drugoga sad načina,
druga doba, druge ćudi.
U dni moje viđaše se
o koristi gdi svak radi;
uzlotrilo sada sve se,
živu isprazno stari i mladi.

Ai miei tempi gli uomini
avevano un'altra natura e educazione
ora tutto è di un modo diverso
un'altra epoca, un altro umorismo.
Ai miei tempi si vedeva
come tutti si sforzavano per il guadagno
ora tutti sono diventati pigri
vecchi e giovani vivono oziosamente.

A risaltare sono soprattutto i vv. 549-550: «U dni moje viđaše se /o koristi gdi svak radi» («Ai miei tempi si vedeva/come tutti si sforzavano per il guadagno»), i quali mettono in chiaro le differenze che intercorrono tra la giovinezza del vecchio pastore e la sua contemporaneità. I giovani vengono così descritti come svogliati, troppo attaccati ai beni materiali, avvezzi all'ozio e alla lussuria e completamente avulsi dal lavoro. Stando a quanto riportato da Ljudbrag, la mollezza dei costumi dei giovani della Dubrava e la sete di ricchezza hanno, pertanto, contaminato la purezza e l'incorruttibilità della selva.

La dura invettiva gondoliana contro la sua contemporaneità ben si assimila a quelle presenti nell'*Aminta* e nel *Pastor Fido*, dalle quali Gundulić trasse sicuramente ispirazione. Tuttavia, oltre all'esempio italiano, il poeta raguseo poteva attingere anche dalla ricca produzione letteraria ragusea, in cui uno dei temi di maggior successo fu la parodia dell'aristocrazia cittadina. In particolare, a ispirare Gundulić furono la commedia *Dundo Maroje* (1550), ancora una volta, di Marin Držić, in cui si sbeffeggia la nobiltà ragusea, e le *Komedije peta i šesta* di Nikola Naljesković, in cui l'autore, in maniera sarcastica, parodiava la cultura e la classe dirigente ragusea.³⁷⁹

Se si interpreta il dramma gondoliano in un'ottica comparativa con il modello tassiano, all'interno della *Dubravka* è possibile notare una stretta vicinanza tra Ljudbrag e Mopso, in quanto entrambi i personaggi criticano apertamente la società in cui vivono. Infatti, se il primo trova aberrante l'improduttività delle nuove generazioni, dettata principalmente dalla scelta di votare la vita all'ozio, il secondo identifica la corte come un luogo di corruzione, calunnia e impostura. È chiaro quindi come il processo di

³⁷⁹ Marin Držić, *Dundo Maroje*, Dubrovnik, Matika Harvatska, 2008, pp. 185-252. Sul tema si veda anche Slavica Stojan, *Darsa e i suoi personaggi nella quotidianità della Ragusa rinascimentale*, «Studi Slavistici», 2008, V, pp. 49-64; Nikola Naljesković, *Djela* [Opera Omnia], Rafo Bogišić (a cura di), Zagabria, Matika Harvastka, 1965.

demistificazione delle realtà coeve dei due autori si rifletta in maniera speculare nelle due opere, dove il riferimento alla corruzione del presente diventa una delle possibili chiavi interpretative della *Dubravka* e dell'*Aminta*. In aggiunta al già citato Ljudbrag, che, come Mopso, si limita a manifestare una dura invettiva contro la corruzione della Dubrava, all'interno della *Dubravka*, un ruolo chiave nella manifestazione del disappunto di Gundulić verso il presente è interpretato dalla figura di Grdan. Nonostante sia privo della facoltà di parola, Grdan è l'unico a compiere fisicamente l'azione aberrante di corrompere con il proprio oro i giudici, affinché gli sia così concessa la mano della bella Dubravka. Come hanno ampiamente mostrato diversi studi in merito, Gundulić decide di utilizzare questi due personaggi (Ljudbrag e Grdan) con il preciso obiettivo di mostrare allo spettatore quanto il presente del poeta fosse assolutamente lontano dai valori che avevano reso Ragusa grande, quali ad esempio il lavoro e, soprattutto, la parsimonia, in favore di uno stile di vita votato all'inoperosità e all'avarizia, portando così l'intero corpo sociale raguseo verso la rovina.³⁸⁰ Sostenendo l'identificazione di Grdan con la classe mercantile ragusea, non sorprende che Gundulić, discendente di una delle più nobili famiglie cittadine, attribuisca a questo personaggio il ruolo di antagonista, in quanto le sue azioni mettono a repentaglio sia il matrimonio tra Dubravka e Miljenko, sia l'equilibrio sociale interno alla selva. Il tema del matrimonio e della lotta tra Miljenko e Grdan comporta altresì che la competizione tra i due sia da intendersi come una lotta per la conquista del potere, chiaramente rappresentato da Dubravka/Dubrovnik. Infatti, Miljenko riesce ad ottenere la mano della ninfa solo perché appartiene alla classe sociale dei pastori/nobili, mentre Grdan, il quale corrompe i giudici con il proprio oro, non solo rappresenta la lotta sociale interna a Ragusa nel XVII secolo, ma il suo comportamento consente a Gundulić di criticare senza soluzione di continuità la classe mercantile, la quale, come dimostrano le azioni di Grdan, è disposta a utilizzare tutti gli stratagemmi necessari per ottenere il potere, qui rappresentato metaforicamente da Dubravka.

³⁸⁰ Jaška Ravlić, *Ivan Gundulić, u: Suze sina razmnetnoga; Dubravka, Ferdinandu drugomu od Toskane* [Ivan Gundulić, le lacrime del figliol prodigo, Dubravka e a Ferdinando II di Toscana], Zagabria, Matika Harvatska, 1962, pp. 7-30. Dragoljub Pavlović, *Iz naše starije književnosti: studije i članci* [Della nostra letteratura più antica: studi e articoli], Sarajevo, Svjetlost, 1964, p. 164. Secondo la critica croata, Gundulić mette in scena la lotta tra la classe patrizia, la quale nel XVII secolo versava in condizioni di aperta crisi economica, e la classe mercantile, che, al contrario, grazie ai mercati, si era via via arricchita e chiedeva una propria rappresentazione politica. I primi dieci anni del XVII furono per la nobiltà ragusea e per la città degli anni di piena crisi economica che forzò il senato ad annettere tra le fila dei nobili nuove famiglie, le quali sino a quel momento facevano parte proprio di quella classe mercantile priva di qualsivoglia peso politico nella politica interna ed estera della città.

La *Dubravka* di Gundulić va letta dunque nel contesto sociale dell'epoca, come una testimonianza diretta della realtà ragusea di inizio XVII secolo. È significativa, in tal senso, la sovrapposizione voluta da Gundulić tra lo spazio ameno della Dubrava e la geografia di Dubrovnik, con una scelta che appare dettata dalla tradizione del genere letterario ma che, allo stesso tempo, riconfigura quella topica in senso politico ed encomiastico. Il fotogramma impresso su carta da Gundulić, infatti, testimonia le qualità intrinseche della Repubblica, tra cui spiccano l'amore per la libertà e l'incrollabile fede ai precetti della Controriforma da parte del patriziato cittadino e dello stesso poeta. Non sorprende quindi se tra gli esempi italiani di drammi pastorali quello più in linea con il progetto politico-culturale promosso da Gundulić sia il *Pastor Fido*. Guarini, con la sua idea di rifondare il dramma pastorale, allontanandolo dalla libertà sensuale tassiana per avvicinarlo invece ad un progetto di teodicea in forma tragicomica, ha profondamente influenzato il poeta raguseo. Ad esempio, il ricorso al provvidenziale intervento divino, che consente ai due giovani Miljenko e Dubravka di unirsi in matrimonio, riprende l'atto finale del *Pastor Fido* e risulta funzionale a Gundulić per sottolineare come l'unione tra la nobiltà e la città sia legittimata e protetta dal volere divino. Gundulić, però, pur partendo senza dubbio dall'esempio guariniano, adattò quel modello a un contesto politico assai differente. Ne testimonia, in particolare, la sua idea di libertà, che appare connotata non soltanto in senso religioso, ma anche in accezione repubblicana. Infatti, la glorificazione del patriziato rappresenta uno dei punti cardine dell'opera. L'appartenenza alla classe patrizia di Gundulić comporta per il poeta la necessità di distinguersi dai precedenti autori, quali Držić e Kabužić, componendo un testo in cui l'esaltazione di qualità quali l'incondizionata adesione ai precetti controriformati e la capacità di mantenere libera Ragusa, non solo non vengono mai messi in discussione, ma rappresentano anche il *fil rouge* della pastorale. In tal modo, il poeta asseconda perfettamente la richiesta del patriziato di essere rappresentato come l'unica classe in grado di governare con rettitudine e secondo i precetti controriformati la Repubblica.

L'innovazione gondoliana, quindi, riguarda la difesa della classe patrizia e il mantenimento dello *status quo* da una parte, e la critica ai costumi contemporanei dall'altra. Il poeta, va ricordato, è un patrizio che scrive della e per la sua stessa classe sociale, la quale, al tramonto del Cinquecento e nei primi anni del Seicento, conobbe una profonda crisi economica, che spinse i ricchi mercanti ragusei ad attaccarla proprio nel suo momento di massima fragilità. Gundulić, in risposta a questo quadro di crisi sociale, propone la riscoperta dei valori cristiani, attraverso i quali, sostiene il poeta, sarà possibile redimere la città,

allontanandola definitivamente dalla sete di oro e dall'avidità, vizi che nel dramma connotano per lo più la classe mercantile.

La celebrazione delle qualità della Repubblica viene messa in scena dal poeta raguseo anche attraverso il confronto con Venezia, descritta come il luogo in cui si concentrano tutti i vizi peggiori: dall'avidità alla sete dell'oro, dalla tirannia alla violenza. Possiamo quindi notare come la *Dubravka*, per chiare ragioni politiche, restituisca un'immagine di Venezia molto lontana da quella promossa dalla tragicommedia di Cremonini, che, come abbiamo avuto modo di osservare, identificava la città lagunare come la diretta discendente di Atene e Roma. Questo gioco antitetico tra le due realtà repubblicane ci consente di rileggere la *Dubravka* come un dramma pastorale in cui la creazione del mito di Dubrovnik si manifesta solo in seguito alla delazione di Venezia, dando vita ad una costruzione retorica che vede Ragusa come l'unica Repubblica libera nell'Adriatico. A Ragusa la libertà non ha prezzo, essendo un bene ricevuto direttamente da Dio che la cittadinanza è chiamata a salvaguardare a ogni costo.

L'esaltazione dell'aristocrazia ragusea e del suo ruolo dominante nelle dinamiche politiche è un *leitmotiv* nella produzione letteraria di Dubrovnik. Come vedremo nel capitolo seguente, questi temi non sono certo limitati al genere del dramma pastorale, ma costituiscono una solida impalcatura anche per testi di diversa natura, come il dramma *Pavlimir* (1632) di Junije Palmotić. Qui la difesa a oltranza delle ragioni del patriziato si tradurrà nella ricerca di un'origine mitica della nobiltà ragusea.

3. La nascita di Venezia e Dubrovnik tra epica e dramma

3.1 Inquadrare l'*epos* barocco

Prima di addentrarci nello studio delle ricadute politiche, sociali e culturali dei testi epici presi in esame in questo capitolo – dalla *Venetia Edificata* di Giulio Strozzi (1624) all'*Aquileia distrutta* di Belmonte Cagnoli (1628) fino al *Pavlimir* di Junije Palmotić (1632) – è opportuno ripercorrere sinteticamente le traiettorie del genere epico nel corso del primo Seicento. Data la notorietà dell'argomento, in questo primo paragrafo si cercherà di fornire un quadro riassuntivo ma esemplificativo delle maggiori questioni riguardanti l'*epos* barocco, fornendo così una stampella critica con cui sarà possibile muoversi, senza troppi inciampi, nell'analisi degli esemplari considerati. Una volta stabilite le caratteristiche tipiche del genere epico nel corso del Seicento, ampio spazio verrà dedicato all'analisi dell'impatto che la vittoria di Lepanto (1571) ebbe sulla produzione letteraria veneziana. Come vedremo, la celebrazione della flotta della Serenissima e dei suoi capitani, esponenti del patriziato lagunare, divenne il principale argomento nella realizzazione di opere che glorificassero Venezia. A distanza di anni dall'evento bellico, la persistenza dei temi quali la fede, l'onore e il martirio continuò a connotare i testi epici lagunari, i quali restituivano l'immagine di Venezia come *respublica christiana* e braccio armato dell'ecumene cattolico, consentendo al mito della Serenissima di arricchirsi ancora una volta di nuovi significati. Va precisato, inoltre, che l'indagine prenderà in considerazione, per quanto riguarda il versante raguseo, anche un testo scritto per il palcoscenico. Infatti, sebbene sia l'epica il genere da sempre deputato alla trattazione della fondazione di una civiltà – si pensi al caso esemplare dell'*Eneide* – a Dubrovnik anche il dramma, di cui il *Pavlimir* risulta essere uno dei più fulgidi esempi nella letteratura ragusea di medio Seicento, si mostra vitale per questo tipo di argomento, consentendoci di inserire all'interno del presente capitolo opere che appartengono a due forme letterarie diverse. Inoltre, riprendendo quanto esposto nei precedenti capitoli, si fornirà un ulteriore strumento per poter meglio comprendere quanto la narrazione attorno al mito fondativo e la creazione dei mitologemi, che da esso svilupparono, divennero un fertile terreno da cui poter partire nella composizione di testi epici e drammatici aventi per argomento la celebrazione tanto di Venezia quanto di Dubrovnik nel corso del Seicento. All'interno dei prossimi paragrafi si cercherà di mettere in dialogo la teoria letteraria, per comprendere i fini propagandistici e latamente politici dei testi presi in esame, con le finalità encomiastiche dell'epica post tassiana

nel quadro dell'evoluzione del genere, per indagare il ruolo che i miti di fondazione repubblicani hanno in questa tradizione testuale.

Come ampiamente dimostrato dai numerosi lavori critici in merito³⁸¹, una prima causa della difficoltà nel delineare i contorni dell'epica barocca risiede nella ben nota diatriba sulla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, iniziata nel 1584 con la pubblicazione del *Carrafa* di Camillo Pellegrino³⁸² e diventata subito un fertile terreno di scontro per assegnare il primato della poesia epica ad Ariosto o a Tasso. Il testo di Pellegrino, che ridistribuiva i meriti ai due autori, si prefiggeva come obiettivo la risoluzione dell'annosa questione del riconoscimento di un modello al fine di delineare un canone epico da seguire, dando adito a una lunga sequenza di repliche. A fronteggiarsi apertamente sul campo erano due fazioni di intellettuali: da un lato i sostenitori della *Liberata* e dall'altro quelli che, ancora a quest'altezza cronologica, cercavano di difendere la posizione del *Furioso*, ormai vacillante soprattutto in seguito alla scelta di ricorrere all'autorità aristotelica nell'argomentazione.³⁸³

Il poema epico cinquecentesco segnava una svolta rispetto agli esempi precedenti, dettata soprattutto dal passaggio da una forma libera dell'avventura individuale del cavaliere errante – di ascendenza medievale – a una dimensione compatta e strutturalmente definita.³⁸⁴ Nonostante le scelte di Ariosto e Tasso condividano lo scarto con la tradizione precedente, che hanno innovato profondamente ricorrendo a principi di unità strutturale estranei ai romanzi medievali, la differenza tra i due autori venne sottolineata sin dal Cinquecento e poi nei secoli a seguire. Nell'*Estetica* Hegel, per esempio, sottolineava la ridicolizzazione del mondo cavalleresco operata da Ariosto e la proiezione moderna di Tasso, che nel suo poema

³⁸¹ Guido Arbizzoni, *Un'ipotesi secentesca di poesia eroica*, Urbino, Argalia, 1977; Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa nel poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982; Id., *Ancora sulla cronologia dei «Discorsi dell'arte poetica» (e filigrane tassesse)*, in «Studi Tassiani, XXXII, 1984, pp. 99-110; Riccardo Bruscelli, «Romanzo» ed «epos» dall'Ariosto al Tasso, in *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1987, pp. 53-71; Andrea Battistini, *Retoriche del Barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno di Lecce 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno, pp. 71-110; Id., *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2002; Pietrantonio Frare, *Poetiche del Barocco*, in *I Capricci di proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, pp. 25-40; Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002; Id., *Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia*, in «Studi rinascimentali», 2, 2004, pp. 69-82; Claudio Gigante e Francesco Sberlati, *La polemica sul poema eroico e le discussioni sull'Orlando Furioso e sulla Gerusalemme Liberata Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. XI. *La critica letteraria dal due al Novecento*, coordinato da P. Orvieto, Roma, Salerno, 2003, pp. 369-435; Daniela Foltran, *Per un ciclo tassiano. Imitazione, invenzione e 'correzione' in quattro proposte epiche fra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005; Tancredi Artico, *Anatomia dell'epica da Tasso a Grazianni*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2016/2017 presso l'Università degli Studi di Padova, relatore G. Baldassarri; Id., *Itinerari e percorsi dell'epica barocca. Modi, modelli e forme nella prima metà del Seicento*, Beau Bassin, Edizioni Accademiche Italiane, 2018, Corrado Confalonieri, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La Gerusalemme Liberata e una nuova teoria dell'epica*, Roma, Carocci, 2022.

³⁸² Camillo Pellegrino, *Discorso dell'epica poesia*, Firenze, Sermartelli, 1584.

³⁸³ Artico, *Anatomia dell'epica da Tasso a Grazianni*, pp. 9-10.

³⁸⁴ Jossa, *La fondazione di un genere*, p. 11.

aveva sostituito valori cavallereschi (onore, amore, fedeltà) con il senso dello Stato e della legge.³⁸⁵ In tal modo, Hegel considerava Ariosto come l'ultimo degli esponenti del mondo medievale, escludendolo dalla modernità e relegandolo ad un piano subalterno rispetto a Tasso. Tale esclusione venne tuttavia messa in discussione da buona parte della critica novecentesca, che ha considerato Ariosto come il «vero precursore del gioco col tempo e con i personaggi, dell'andamento sospensivo e deviante della narrazione, dell'intervento autoriale e dello svelamento della macchina costruttiva del testo che sono tipici del romanzo moderno».³⁸⁶

Nonostante la grande fortuna del *Furioso* nella cultura di metà Cinquecento, il testo divenne oggetto di innumerevoli critiche. In particolare, ad essere maggiormente attaccati furono i temi e moduli narrativi scelti dal poeta, ritenuti non idonei nell'identificazione di un modello di riferimento che fosse al contempo rassicurante e ideologicamente schierato. Come espose Pellegrino nel *Carrafa*, il cuore della diatriba sulla paternità del genere epico riguardava principalmente l'esigenza di creare una separazione netta tra epica e romanzo. L'autore, adottando un punto di vista per certi aspetti simile a quello tassiano, rifletteva, attraverso un dialogo tra i personaggi del *Carrafa*, sulle differenze tra i vari generi letterari e ne stabiliva incidentalmente una gerarchia, che vedeva l'epica in una posizione preminente. Eppure, Pellegrino non negava la presenza di componenti epiche nel *Furioso*, le quali tuttavia non soddisfacevano i requisiti aristotelici necessari a renderlo un modello di riferimento su cui costruire una solida tradizione moderna.³⁸⁷ Nonostante l'autore del *Carrafa* fosse conscio dei luoghi problematici della *Liberata*,³⁸⁸ la scelta ricadde proprio sul poema tassiano in quanto, come dichiarava Pellegrino, il merito di Tasso fu quello di aver composto un'epica in volgare a differenza di Trissino e Alamanni, i quali sostenevano «che la volgar lingua per natia debolezza non era atta a sostener il peso della eroica dignità».³⁸⁹

La risposta della Crusca non si fece attendere e nel 1585 a Firenze venne data alle stampe la *Stacciata prima*, curata da Bastiano de' Rossi, segretario dell'Accademia. Si trattava

³⁸⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 778 e 1467-1468. Sui rapporti tra estetica e romanzo cfr. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

³⁸⁶ Jossa, *La fondazione di un genere*, p. 13. Eleazar Meletinskij, *Dalla parodia del romanzo cavalleresco al romanzo moderno: «Don Chisciotte»*, in *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 319-336. Sulla riabilitazione del *Furioso* e sulla sua collocazione tra i moderni si vedano Sergio Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Pisa, Pacini-fazzi, 1990; Roberto Bigazzi, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996; Brusciagli, *Romanzo ed «epos» dall'Ariosto al Tasso*, pp. 53-69.

³⁸⁷ Artico, *Anatomia dell'epica da Tasso a Graziani*, p.7.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ Pellegrino, *Discorso dell'epica poesia*, p. 167.

di un testo in cui l'autore, pur sostenendo un'unità dei generi narrativi, difendeva l'opera ariostesca attraverso quegli stessi strumenti critici che ammettevano una divisione netta tra romanzo ed epica. Il cortocircuito che si venne a creare sottolineava la volontà della Crusca di dare forma non tanto a un'arringa difensiva poggiata su solide basi critiche, quanto di attaccare senza ulteriori indugi sia Pellegrino sia Tasso. Il campano rispose con una *Replica*, stampata per i tipi di Cacchi nel 1585, in cui, avvalendosi delle teorie di Giraldi Cinzio e Pigna circa la netta separazione tra i generi del romanzo e dell'epica, arrivava alla conclusione che il *Furioso* avesse molte imperfezioni come testo epico, ma che fosse «perfettissimo come romanzo».³⁹⁰ La replica dei sostenitori della Crusca questa volta giunse tramite Leonardo Salviati, che, nel 1588 a Firenze, pubblicò *Lo 'nfarinato secondo*, con cui l'autore, attraverso il ricorso a teorie poetiche precise, tentava di ammettere nel novero dei testi epici anche il *Furioso*. La strategia utilizzata da Salviati si basava principalmente sulla negazione delle idee di Giraldi e di Pigna, poiché anch'essi inosservanti dei principi aristotelici; eppure, gli esiti ottenuti non si discostarono di molto da quelli della *Stacciata* di de' Rossi.

La discesa in campo di Tasso, quando ancora si trovava rinchiuso a Sant'Anna, avvenne in seguito alla pubblicazione dell'*Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata* (1585):³⁹¹ un testo composto per confutare le idee dei suoi avversari e grazie al quale il poeta pensava di portare a termine, a suo favore, la querelle. Tasso, riprendendo quanto già esposto da Pellegrini, asseriva che unità, soggetto, costume e sentenza erano le caratteristiche che differenziavano due realtà, quella romanzesca e quella epica, che facevano tuttavia parte di uno stesso genere. In tal modo, il poeta si assicurava una linea difensiva inattaccabile, soprattutto da coloro che lo avessero accusato di utilizzare strumenti narrativi tipici del romanzo. Inoltre, a differenza di Pellegrino, Tasso sosteneva che l'errore commesso nel poema del suo predecessore risiedesse non tanto nella scelta del genere del romanzo, quanto nella volontà di non prendere una posizione netta tra i due generi, creando così un ibrido che rendeva difficile ogni possibile arringa difensiva ai suoi sodali. Il *Furioso* per Tasso non era dunque né un perfetto romanzo né un poema epico, ma un ibrido.

Nei primi anni del Seicento, il prestigio di Tasso e soprattutto il merito di aver fornito un moderno modello epico, in grado di superare e sostituire gli esempi antichi di Omero e

³⁹⁰ Camillo Pellegrino, *Replica alla risposta degli Accademici della Crusca*, Mantova, Francesco Osanna, 1586, p. 95. Per ulteriori informazioni in merito si veda inoltre Sergio Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, Stefano Jossa, *Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto*, in «Critica Letteraria», 2013, 159-160, pp. 533-552.

³⁹¹ Torquato Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, Ferrara, appresso Giulio Cesare Cagnacini, 1585.

Virgilio, divennero oggetto del noto commento di Paolo Beni intitolato *Goffredo ovvero La Gierusalemme liberata del Tasso*.³⁹² L'opera costituiva per l'autore un'integrazione alla *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato*³⁹³, in cui Beni intendeva la *Liberata* (sebbene passibile di migliorie) come il testo che concludeva il percorso iniziato con i poemi omerici ed entro il quale il *Furioso* non costituiva né un elemento di discontinuità, né un'opera contraria alla norma aristotelica.³⁹⁴ Proprio il rapporto tra la tradizione classica, e in particolare tra la *Poetica* di Aristotele, e l'opera tassiana rappresentava il fulcro principale della trattatistica seicentesca, mossa dalla ricerca dei canoni poetici da adottare. Ad attirare maggiormente l'attenzione fu una delle prime pagine dei *Discorsi dell'arte poetica* (1594) in cui Tasso scriveva:

La novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udita, ma consiste nella novità del nodo e dello scioglimento della favola. Fu l'argomento di Tieste, di Medea, di Edippo da varii antichi trattato, ma, variamente tessendolo, di commune proprio e di vecchio novo il facevano: sì che novo sarà quel poema in cui nova sarà la testura de i nodi, nove le soluzioni, novi gli episodii che per entro vi saranno traposti, ancoraché la materia sia notissima e da altri prima trattata.³⁹⁵

Il poeta fondava quindi una nuova forma di *inventio* attraverso «un'impalcatura dialettica di opposti: nuovo *vs* finto e non udito, nuovo *vs* già trattato e notissimo»³⁹⁶ che connotò l'intera produzione tassiana e venne presa a modello dai poeti successivi a Tasso.

³⁹² Paolo Beni, *Goffredo ovvero la Gierusalemme Liberata del Tasso col commento del Beni dove non solo si dichiara questo nobil poema e si risolvono vari dubbi e molte opposizioni con spiegarsi le sue vaghe imitationi et insomma l'artificio tutto di parte in parte, ma ancora si paragona con Homero e Virgilio, mostrando che giuga al sommo e perciò possa e debba riceversi per esempio et idea dell'heroico poema*, Padova, per i tipi di Francesco Bolzetta, 1616.

³⁹³ Paolo Beni, *Comparatione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio insieme con la difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero. Opera sommamente necessaria a chi brama poetar regolarmente e con lode, con indice copiosissimo nel fine*, Padova, per i tipi di Battista Martini, 1612. Si segnala inoltre una prima edizione del testo, composta da soli sette discorsi, a fronte dei dieci dell'edizione accresciuta del 1612, intitolata: *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato. Et a chi di loro si debba la palma dell'Heroico Poema. Del quale si vanno anche riconoscendo i precetti con dar largo conto de'Poeti Heroici, tanto Greci, quanto Latini et Italiani. Et in particolare si fa giudicio dell'Ariosto*, Padova, Lorenzo Pasquati, 1607.

³⁹⁴ Guido Arbizzoni, *Vicende e ambagi dell'epica seicentesca*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del convegno di Studi Urbino, 15 e 16 giugno 2004, Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli (a cura di), Padova, Antenore, 2005, p. 11.

³⁹⁵ Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica, Discorso primo*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, (a cura di) Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 5.

³⁹⁶ Clizia Carminati, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, ETS, 2020, p. 9.

Secondo recenti studi critici in merito, la «novità del poema» consentirebbe di mettere in rapporto i *Discorsi* «con la riflessione seicentesca sul rapporto tra tradizione e modernità e sul ruolo dell'imitazione nella creazione di quel rapporto». ³⁹⁷ L'obiettivo di Tasso era quello di instaurare un dialogo con la tradizione, dove la difficile relazione tra nuovo e finto veniva superata grazie ad una invenzione che guardava al passato ma, al contempo, lo superava, giungendo ad un grado di novità che fosse superiore proprio perché filtrato. ³⁹⁸ All'interno di questa superiorità risiedeva la riflessione critica tardo cinquecentesca e seicentesca attorno alle teorie aristoteliche, che portò allo scioglimento dell'unitarietà del concetto di *mimesis*, così come postulato da Aristotele. In primo luogo, lo sdoppiamento previsto da questa riflessione prevedeva che la *mimesis* venisse slegata dal suo significato etimologico di rappresentazione in favore di un rapporto di somiglianza più stretto tra oggetto e prodotto artistico. ³⁹⁹ Secondariamente, già a partire dal Rinascimento, l'imitazione assunse un valore programmatico che coincise con la ripresa di immagini e parole degli artisti precedenti. ⁴⁰⁰

I numerosi commenti alla *Poetica* di Aristotele, che abitarono le biblioteche di intellettuali e poeti per tutto il Cinquecento, accettavano senza troppi affanni l'affermazione aristotelica che la poesia fosse imitazione, ascrivendola al dominio della verosimiglianza. ⁴⁰¹ Al contrario, i pochi poeti che ne presero le distanze adottarono la via del finto, da cui tuttavia Tasso si allontanò, in seguito alla creazione di una dialettica di opposti (nuovo *vs* finto e non udito, nuovo *vs* già trattato e notissimo) che seguiva un percorso contrario al cammino intrapreso dagli altri intellettuali. Proprio all'interno di questa dialettica, Tasso prima e Marino poi crearono «piccoli spazi per l'elaborazione di un concetto diverso di novità che sarà alla base di tutta la stagione barocca, pur rimanendo poco sviluppato sul piano teorico». ⁴⁰² Ad

³⁹⁷ *Ibidem*. Si veda per quanto concerne le novità rivendicate dal genere nuovo seicentesco del romanzo Clizia Carminati, *Romanzo storico seicentesco?*, «Studi Seicenteschi», LVIII, 2017, pp. 34-56.

³⁹⁸ Maria Teresa Girardi, *In margine a un postillato tassiano dell'Ars Poetica di Orazio*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, (a cura di) Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 229-231.

³⁹⁹ Carminati, *Tradizione, imitazione, modernità*, p. 11. Sul tema si rimanda alla puntuale trattazione di Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002, cap.12.

⁴⁰⁰ Per ulteriori informazioni in merito si rimanda a Giancarlo Alfano, Claudio Gigante, Emilio Russo, *Il Rinascimento*, Roma, Salerno, 2015, pp. 149-170.

⁴⁰¹ Per maggiori informazioni sul concetto di verosimiglianza nel Rinascimento come strumento fondamentale per ogni poeta si veda Francesco Patrizi da Cherso, *Deca Disputata* (1586) e in particolare il III libro che affronta il tema della coincidenza tra imitazione e rassomiglianza: Francesco Patrizi da Cherso, *Della Poetica*, (a cura di) Danilo Aguzzi Barbagli, Firenze, Olschki, 1969, vol. II, p. 83. Per uno studio aggiornato dell'opera di Patrizi rimando a Andrea Elmer, *Francesco Patrizi: Poetik und Psychologie de Staunens*, in *Sola Admiratio Quaeritur*, Leida, Brill, 2021, pp. 205-249; Lina Bolzoni, *La "Poetica" di Francesco Patrizi da Cherso: il progetto di un modello universale della poesia*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», 1975, vol. 152, fasc. 477, pp. 33-56.

⁴⁰² Carminati, *Tradizione, imitazione, modernità*, p. 14.

animare questi nuovi nuclei di dibattito intellettuale era principalmente la presa di coscienza che il rapporto di un testo con la tradizione creava un prodotto testuale superiore rispetto a qualsiasi opera assolutamente nuova. Nasceva così un orgoglio dell'imitazione, come dichiarò apertamente Giovan Battista Marino nella *Lettera Claretti* e nella *Lettera IV* a Claudio Achillini⁴⁰³, che consentiva agli autori sia di legittimare le proprie opere sia di farle entrare nella modernità.

Nonostante la presenza di un filone critico anti-tassiano, gli autori del primo Seicento fecero del poema di Tasso un modello diegetico da imitare, con riferimento soprattutto a elementi quali la guerra d'assedio e l'inserzione di fattori di "disturbo" allo svolgimento della guerra (quali l'azione dei demoni), controbilanciati però da interventi divini pronti a riportare l'intreccio all'ordine. Tutti questi espedienti ritardavano il ritmo narrativo e portavano al declassamento dei *topoi* tradizionali, conferendo però maggior respiro all'intreccio.⁴⁰⁴ Inoltre per alcuni autori, nei poemi di primo Seicento⁴⁰⁵, la costanza dell'intervento divino, che tutto regolava nel plot narrativo, non metteva in secondo piano le qualità proprie dei personaggi quali ad esempio l'ingegno, le abilità e il valore, dando ampio spazio, a livello allegorico, allo scontro metafisico tra bene e male.

A quest'altezza cronologica, un ulteriore fattore dirimente per gli sviluppi dell'epica fu senza ombra di dubbio il marinismo. In seguito alla pubblicazione dell'*Adone* nel 1623, all'interno della società letteraria italiana nacque una diatriba, analoga alla querelle Ariosto-Tasso, riguardante, ancora una volta, il genere di appartenenza del testo. Lo scontro sull'opera⁴⁰⁶ prendeva in considerazione non sempre ragioni poetiche, come dimostrava il mancato accenno all'agnizione all'interno della diatriba: un espediente narrativo che rappresentava nel corso del Cinquecento sia una questione fondamentale per il

⁴⁰³ Cfr. Emilio Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 138-184.

⁴⁰⁴ Artico, *Anatomia dell'epica da Tasso a Graziani*, pp. 167-169.

⁴⁰⁵ Si pensi ad esempio al *Boemondo* di Giovan Mario Verdizzotti, stampato per i tipi di Rampazetto a Venezia nel 1607, che, in controtendenza al modello tassiano, compone un testo privo di uno schema epico preciso. L'incipit ricalca quello della *Liberata* tranne per alcuni dettagli di non poco conto: già dal primo canto è presente il concilio infernale e il finale si chiude in modo ambiguo, con Boemondo che scambussola l'unità del campo per una sortita.

⁴⁰⁶ L'area romana di papa Urbano VIII rappresentava uno dei principali focolai di avversari per Marino. Qui, Tommaso Stigliani assemblò l'*Arte Poetica* in cui si premurava di prendere le distanze dalle correnti poetiche in voga in quegli anni in primis quella che faceva capo a Marino. Inoltre, come si vedrà oltre, spinto da un forte sentimento antimarinista, Stigliani compose *L'Occhiale* nel 1627 in cui mosse pesanti critiche e altrettanto dure censure all'*Adone* di Marino. Cfr. Tommaso Stigliani, *L'arte poetica del cav.re Fra Tomaso Stigliani, distinta in sei libri e i libri in capitoli, nella quale con nuovo modo e con ordine non più usato s'insegna il favoleggiare e tutte l'altre parti appartenenti al poeta*, Roma, Biblioteca Casanatense, segnatura ms1265/ 1-4, cc. 1-100. Id., *Dello Occhiale, opera difensiva*, Venezia, Carampello, 1627. Cfr. Andrea Lazzarini, *Una testimonianza di Tommaso Stigliani. Palazzetti e libri di disegno di una dichiarazione di poetica mariniana*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 2011, vol. 40, No. 1, pp. 73-85.

miglioramento del genere sia il raggiungimento di una compiutezza eroica. In tal modo, le opere polemiche che vennero composte evidenziavano la perdita di efficacia dei modelli cinquecenteschi utilizzati per analizzare queste nuove forme narrative. Come ampiamente messo in luce dalla critica, la polemica ravvisava da un lato «l'aprirsi di un moto di ricostruzione, indagato soltanto per ciò che riguardava l'*elocutio*, del fare poesia seicentesco»;⁴⁰⁷ dall'altro consentiva di poter identificare una categoria di barocco moderato che ben si poteva applicare alla scrittura epica.⁴⁰⁸

Ad alimentare ulteriormente la diatriba era la natura ibrida dell'*Adone*, che rendeva difficile un qualsivoglia tentativo di ingabbiamento del testo in precisi schemi teorici, i quali, ormai, in seguito alla querelle tra il *Furioso* e la *Liberata*, avevano dettato le linee guida per l'aggiornamento e la definizione del genere epico. L'esigenza di porre la questione del genere dell'opera di Marino in maniera flessibile portò per diversi secoli all'idea che con l'autore napoletano si fosse giunti al capolinea dell'epica seicentesca. Un'idea che poggiava le proprie basi sulla mancanza di una vera rivoluzione, come avvenne nel caso di Ariosto e Tasso, e che decretò un doppio fallimento, da un lato dell'*Adone*, poema sì meraviglioso ma troppo leggero se paragonato alla tradizione classica, dall'altro del codice epico in generale dopo la fortunata stagione tassiana.⁴⁰⁹

La riabilitazione dell'*Adone* nel panorama letterario seicentesco consente di intenderlo non come il canto del cigno dell'epica, ma, al contrario, come un testo che scardina e smuove le fondamenta del genere stesso, partecipando attivamente all'evoluzione dell'eroico laddove l'opera offre un tratto di novità, cioè nella retorica e nello stile. Pertanto, si tratta comunque di una rivoluzione anche se dai risultati più sottili rispetto a quella tassiana, perché «il poema di Marino viene accettato su un principio non di opposizione, ma, viceversa di integrazione»⁴¹⁰, che comporta sia l'assimilazione del poema tassiano come grammatica dell'eroico sia il suo arricchimento per mezzo del filtro marinista. Marino, infatti, intuì che il gareggiamento con la *Liberata* non poteva avvenire in maniera frontale, ma andava adottato un piano ben più elaborato che consentisse di attaccarla ai fianchi e che permettesse all'*Adone*

⁴⁰⁷ Artico, *Anatomia dell'epica da Tasso a Graziani*, p. 206.

⁴⁰⁸ Cfr. Franco Croce, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966; Jon R. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 2005.

⁴⁰⁹ Sul tema si veda la precisa panoramica data da Russo e una prima classificazione delle posizioni dei singoli autori. Cfr. Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, pp. 344-350. Inoltre, Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008.

⁴¹⁰ Artico, *Anatomia dell'epica da Tasso a Graziani*, p. 210.

di poter convivere con il poema tassiano.⁴¹¹ Il napoletano offriva così una nuova idea di eroico fondata sullo stile, sull'*inventio* e sull'ampliamento delle fonti, cercando una propria autonomia dalla *Liberata* ed evitando il paragone con essa.

Il tentativo di invalidare lo statuto epico dell'*Adone* fu di Tommaso Stigliani, che nel 1627 dette alle stampe per i tipi di Carampello a Venezia il noto trattato intitolato *Dello Occhiale*, nel quale, unendo considerazioni teoriche a esempi pratici, riprese i modi della discussione di fine Cinquecento sulla *Liberata*. Di fatto, la scelta di riattualizzare le modalità di dibattito della querelle Ariosto-Tasso consentì ai sodali di Marino di non curarsi troppo delle sue stoccate, ma anzi di poter difendere l'*Adone* facendo leva soprattutto sulla sua fortuna editoriale.

Tuttavia, anche i contemporanei di Marino non identificarono l'*Adone* come quel gran poema in grado di superare la tradizione, in quanto da un lato i difensori del napoletano negavano una lettura epica del testo e ancor di più la sua annessione ai classici, dall'altro Stigliani poneva l'attenzione sul costume, l'*elocutio*, sull'«cattivo annodamento» della fabula, sulla «poca appartenenza» e sulla «troppa quantità» dell'*Adone*.⁴¹²

La scelta di Stigliani di porre il testo di Marino nella tradizione epica era funzionale a mettere in luce tutti gli errori commessi dal rivale, ma l'effetto sortito fu lontano dalle sue aspettative, poiché evidenziò la natura ibrida dell'*Adone*, scoprendo così il fianco dell'*Occhiale* ai sodali di Marino. Accanto a questa scelta di Stigliani se ne affiancò una seconda che consisteva principalmente nel ridurre la sua analisi ad un sistema logico che lo portava inevitabilmente a scontrarsi con i paradossi del testo e con i fenomeni retorici.⁴¹³ Il rifiuto del materano per alcune figure retoriche quali l'*hysteron proteron*, lo zeugma e la *rapportatio* lo portò a cercare invano un ordine verticale all'interno dell'*Adone*, fondando in tal modo il suo giudizio su una serie di pure deduzioni e congetture. La critica mossa da Stigliani non si limitò al solo aspetto retorico, ma nell'*Occhiale* l'autore denunciò in maniera concitata i furti commessi da Marino nella stesura dell'*Adone*, dove, secondo il materano, ad essere

⁴¹¹ Marino applicava quindi una strategia fatta principalmente da incursioni mirate in specifiche zone, che si manifestava sia attraverso recuperi settoriali sia in un contesto di revisione stilistica.

⁴¹² «In tutte queste tre colpe inciampa l'*Adone* quasi sempre, perché i suoi episodi si attaccano male, appartengono quando poco e quando nulla, e sono infiniti di numero. Anzi tutto il libro non è altro ch'una grandissima farragine di digressioni, le quali stanno appiccate una all'altra senza appoggio di favola, in quella guisa, appunto, che le foglie di fichi d'India s'uniscono tra sé senza aver troncone o pedale». Stigliani, *Dello Occhiale*, p. 39.

⁴¹³ Artico, *Anatomia dell'epica da Tasso a Graziani*, p. 225.

maggiormente depredato fu il suo testo epico *Mondo Nuovo*.⁴¹⁴ Inoltre, Stigliani concludeva che l'opera del napoletano rappresentava il simbolo di un'età minore della classicità, scatenando le pronte reazioni dei marinisti.

I sodali di Marino non tardarono a pubblicare opere in cui difesero il letterato napoletano dall'attacco di Stigliani, componendo testi i cui fili conduttori tra i vari esemplari erano sia l'attribuzione del merito a Marino di aver portato nuova linfa nello stile e nell'*inventio* sia la natura composita dell'*Adone*, che di fatto lo alienava dall'epica.⁴¹⁵ Tale natura rendeva la categorizzazione del testo alquanto difficile e la conseguenza fu la creazione, come si legge nella *Difesa* di Girolamo Aleandro, di una macro-categoria che consentiva di inserire tutte quelle opere la cui catalogazione risultava ancora complicata, tra cui l'*Adone*. L'opera di Aleandro, in risposta al capitolo XXVII dell'*Occhiale*, definiva l'*Adone* come un poema divino per la materia e non un romanzo come, al contrario, lo intendeva Stigliani, affrancandolo in tal modo dal confronto con la *Liberata* e l'*Iliade*.⁴¹⁶ Di opinione diversa fu Scipione Errico che nel 1629 pubblicò l'*Occhiale appannato* in cui esclude l'*Adone* dal genere epico, inserendolo tra le tipologie di poesia lunga, le egloghe di Virgilio e gli Idilli di Teocrito. Per sconfessare quanto precedentemente esposto da Stigliani, il messinese sostenne che, sebbene l'*Adone* fosse stato composto in ottave, la mancanza di una «favola d'uomini valorosi»⁴¹⁷ non gli consentiva di rientrare nel genere eroico.⁴¹⁸

L'intervento di Angelico Aprosio sancì la fine della polemica attorno al testo di Marino, sebbene egli non fosse di certo uno specialista in questioni riguardanti l'epica. In difesa dell'*Adone*, a differenza degli altri marinisti, Aprosio decise di allargare il suo campo d'azione comprendendo anche il *Mondo Nuovo* di Stigliani, che divenne oggetto di dure invettive volte principalmente a mettere in luce tutti gli errori che il materano imputava a

⁴¹⁴ Tommaso Stigliani, *Il Mondo Nuovo*, Piacenza, per Alessandro Bazacchi, 1617. Cfr. Marco Corradini, *Questioni di famiglia. Tasso, Marino, Stigliani*, in «Studi Secenteschi», 2005, vol. 46, pp. 45-69; Carla Aloè, *Gomitoli letterari nel Mondo Nuovo di Tommaso Stigliani*, in «Italique: Poésie italienne de la Renaissance», 2016, XIX, pp. 265-297.

⁴¹⁵ Data la notorietà dell'argomento trattato si forniscono qui alcuni titoli dei testi scritti dai sodali di Marino in difesa dell'*Adone*: Girolamo Aleandro, *Difesa dell'Adone*, Venezia, Scaglia, 1629; Id., *Difesa seconda*, Venezia, Scaglia, 1630; Scipione Errico, *Occhiale appannato*, Napoli, Matarozzi, 1629; Angelico Aprosio, *Il Vaglio critico di Masoto Galistoni da Terama sopra il Nuovo Modo del cav. Tomaso Stigliani da Matera*, Treviso, per i tipi di Girolamo Righettini, 1637; Id., *L'Occhiale Stritolato di Scipio Glareano, per risposta al signor cavaliere Tomaso Stigliani*, Venezia, Taddeo Pavoni, 1641; Id., *La Sferza poetica, di Saprício Saprıcı, lo scantonato accademico eteroclitico. Per risposta alla prima censura dell'Adone del Cavalier Marino, fatta dal cavalier Tomaso Stigliani*, Venezia, per i tipi della stamperia Guerigliana, 1643; Id., *Del Veratro, apologia di Saprício Saprıcı, per risposta alla seconda censura dell'Adone del Cavalier Marino, fatta dal cavalier Tomaso Stigliani*, Venezia, appresso Matteo Leni, 1647.

⁴¹⁶ Cfr. Artico, *Anatomia dell'epica*, p. 216.

⁴¹⁷ Errico, *Occhiale appannato*, p. 41; sul confronto con Stigliani si vedano le pp. 8-10.

⁴¹⁸ Sui contenuti della diatriba tra le due fazioni si rimanda a Russo, *Marino*, pp. 340-353 ed Eraldo Bellini, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 33-47.

Marino. La prima opera composta in tal senso fu il *Vaglio Critico* nel 1637, dove il frate senza troppi giri di parole denunciava l'incapacità poetica di Stigliani, causata principalmente da uno stile rozzo e del tutto inadeguato al genere eroico.⁴¹⁹ Le stoccate di Apro시오 non si limitavano al solo stile, ma, deciso ad affondare il colpo nel *Mondo Nuovo*, prese in esame anche il costume utilizzato da Stigliani nella descrizione di Colombo, il quale, secondo il frate, pareva più «un guardiano di porci e non un capitano di soldati»⁴²⁰ e quest'ultimi venivano descritti in maniera così mediocre da sembrare degli eroi comici al pari di «Don Quisiotte della Mancia, Sancio suo scudiero, il conte Culagna, Fraudator de gli Avvisi e Titta di Cola».⁴²¹

Anche le successive opere del frate di Ventimiglia erano dello stesso tenore del *Vaglio*. Infatti, se nell'*Occhiale stritolato* (1641) i numerosi riferimenti eruditi di Apro시오 servivano per mettere in ridicolo Stigliani, nei due veratri (*Veratro primo* del 1647 e *Veratro secondo* 1645) l'abbondanza dei materiali contro il materano veniva utilizzata per deridere l'*Occhiale*. La *Sferza Poetica* (1643) mostrava apparentemente una natura diversa rispetto alle opere precedenti, in quanto l'autore decise di abbandonare la linea difensiva sin qui adottata per scendere sul piano della teoria letteraria. Eppure, anche in questo testo Apro시오 non riuscì a individuare una teoria definitiva dell'eroico. Si trattava di una mancanza che non dipendeva di certo dal frate, ma, al contrario, si legava all'impossibilità di ingabbiare l'*Adone* nelle griglie teoriche di un genere definito. Nella *Sferza Poetica* Apro시오 mostrava interesse a confutare le sole idee di Stigliani, senza mai affrontare apertamente il tema del genere eroico, dando vita così a un'opera in cui le bordate critiche mosse dal materano trovavano una risoluzione «capziosa e di pura facciata».⁴²²

Alla luce di quanto sin qui preso in esame, è evidente che l'eroico barocco si sviluppò nel segno di Marino, in quanto la rivoluzione stilistica adottata dal napoletano verrà presa a modello dagli autori successivi, i quali compongono opere in cui lo stile non è più confinato al campo della tecnica, ma investe più liberamente le ragioni dell'estetica.⁴²³

⁴¹⁹ Apro시오, *Vaglio critico*, p. 15: «Se il vostro stile è rozzo e voi lo conoscete, tale fu temerità la vostra in adoperarlo a lodar quella nazione».

⁴²⁰ Ivi, p. 35.

⁴²¹ Ivi, p. 53.

⁴²² Artico, *Anatomia dell'epica da Tasso a Graziani*, p. 319. Nel capitolo XXVII, Apro시오 affronta in maniera cursoria il tema dell'*Adone* epico. Secondo il frate, Marino non poteva in alcun modo intendere il suo testo come un romanzo perché conscio dell'imperfezione di questo genere, ma, nonostante ciò, Apro시오 non chiarifica in alcun modo il genere d'appartenenza dell'*Adone*.

⁴²³ Mi riferisco in particolar modo a quei testi che da prospettive diverse fanno di Marino il loro punto di partenza, piegandolo tuttavia a finalità diverse. Le due opere che meglio rendono chiaro il salto di qualità dell'epica barocca e sottolineano il segno lasciato da Marino sono la *Giuditta Trionfante* di Giacinto Branchi, stampata a Verona per i tipi di Francesco Rossi nel 1642, e la *Cleopatra* di Girolamo Graziani, pubblicata a Modena da Soliani nel 1632.

Nell'evoluzione del genere epico nel corso del Seicento pesarono non solo fattori di natura squisitamente letteraria, ma anche, come vedremo, pressioni “esterne” di natura militare e politica, che ebbero un forte impatto sulla cultura di tardo Cinquecento. Tra queste spicca, per l'ampiezza del fenomeno, per la sua risonanza letteraria e per l'importanza delle sue ricadute, la battaglia di Lepanto. L'esaltazione dell'evento bellico consente infatti non solo di celebrare la vittoria cristiana sulla flotta ottomana, ma, in particolare a Venezia, anche di glorificare il governo aristocratico che, tramite i suoi ammiragli, ha guidato le galeazze veneziane alla vittoria, assicurando così alla Laguna tanto la libertà quanto la salvezza dalla minaccia ottomana.

3.2. L'impatto di Lepanto nell'«*epos*» veneziano

«Le Muse, che stavano retire, meste, solinghe e tacite sono in questi avventurosi giorni uscite fuori piene di gioia e di spiriti divini, e da ogni parte si sentono nuovi Apolli, nuovi Orfei e nuovi Arrioni a cantare inni, cantici e carmi in ogni idioma e maniera con sommo diletto e meraviglia d'ascoltanti»⁴²⁴: con queste parole il letterato e notaio veneziano Rocco Benedetti, nel 1571, annunciava la nascita di una florida produzione letteraria dedicata alla celebrazione di Lepanto (7 ottobre 1571). Si trattava di un evento senza pari nella cultura europea del tempo, una vera e propria cesura nella produzione letteraria tardo cinquecentesca, che spinse numerosi autori, sparsi per l'Europa, a comporre opere che celebrassero la vittoria cristiana sul mondo musulmano.⁴²⁵ A godere maggiormente dell'effetto galvanizzante di Lepanto fu sicuramente Venezia, che, conscia del ruolo di assolute protagoniste delle sue galeazze, guidate dal capitano da mar Sebastiano Venier (1496-

⁴²⁴ Rocco Benedetti, *Ragguaglio delle allegrezze, solennità e feste fatte in Venetia per la felice Vittoria*, Venezia, appresso Grazioso Perchaccino, 1571, c. B1-v.

⁴²⁵ Nessun altro evento storico ebbe una risonanza così forte nell'immaginario letterario europeo e in particolare italiano tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII secolo. Lo studio condotto da Simona Mammana nel 2007 ha portato alla luce la presenza di circa 233 titoli di sonetti, madrigali, poemi e di altri generi ibridi composti in italiano, latino e diverse forme dialettali tra il 1571 e il 1573. Cfr. Simona Mammana, *Lepanto: Rime per la vittoria sul Turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni, 2007. Fondamentale per comprendere l'impatto di Lepanto nella cultura italiana è il contributo di Carlo Dionisotti, *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, in «Lettere Italiane», 1971, vol.23 n.4, pp. 473-492; si vedano poi Mercedes Blanco, *Cantastes, Rufo tan heroicamente: la batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico*, in *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, (a cura di) J. Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla, Cilengua-SEMYR, 2010, pp. 477-512; e Alberto Casadei, *Panegirici per la vittoria*, in *Atlante della letteratura italiana*, (a cura di) S. Luzzato e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2011, pp. 227-228.

1578)⁴²⁶ e da Agostino Barbarigo (1516-1571)⁴²⁷, accolse la notizia del trionfo militare con sontuosi festeggiamenti, come rivela lo storico Paolo Paruta. Scrive Paruta in occasione del rientro in laguna della galera *Arcangelo Gabriele*, comandata da Onfrè Giustinian:

Frattanto il generale Veniero, sapendo niuna cosa poter alla patria sua giunger più cara né più desiderata della nuova d'una tanta vittoria, attese ad ispedire con ogni celerità la galea di Onfredo Giustiniano: il quale usando nel viaggio somma diligenza, in dieci giorni si condusse a Venezia: ove è cosa veramente impossibile a narrare, quanta fosse in tutti gli uomini d'ogni ordine e d'ogni condizione, l'allegrezza di questo felice successo [...] s'udì da quelli della galea gridare ad alta voce *vittoria, vittoria*; fu con allegrissimi gridi nella piazza corrisposto *vittoria, vittoria*: e in un punto volando questa nuova in tutta la città, tirò subito da ogni parte il popolo alla piazza di San Marco, facendosi da tutti dimostrazioni di così smisurata allegrezza, che quelli che s'incontravano per le strade allegravansi l'un l'altro con tanto affetto, che s'abbracciavano non pur gli amici ed i parenti, ma popolarmente tutti, siccome ciascuno s'abbatteva.⁴²⁸

Come è noto, Lepanto, a livello geopolitico, fu una vittoria mutila per il governo veneziano, in quanto la Serenissima, a breve distanza da quei fatti (1573), dovette pagare lo scotto di una pace separata, che costò a Venezia la perdita definitiva di Cipro e di Famagosta, vanificando così l'eroica resistenza del comandante in loco Marcantonio Bragadin. Proprio in questo quadro, dai tratti tutt'altro che gioiosi per Venezia, si inserì però la progressiva trasformazione simbolica della vittoria da parte del governo, che rielaborò il significato di Lepanto alla luce della perdita di egemonia nel Mediterraneo da parte della Repubblica. La vittoria lepantina consentì a Venezia di adottare una retorica celebrativa che soddisfò pienamente le pretese della classe nobiliare di rivendicare per la Repubblica un'autorità e un prestigio pari a quello delle grandi monarchie. La Serenissima, come vedremo, attraverso il sacrificio dei suoi militari, elevati al pari dei martiri cristiani, venne dotata nella retorica celebrativa di una *dignitas* regia, grazie alla quale la città poté proclamare la sua supremazia

⁴²⁶ Sulla biografia di Sebastiano Venier si rimanda a Giuseppe Gullino, *Venier Sebastiano*, DBI, 2020; e ad Andrea Da Mosto, *I Dogi di Venezia*, Milano, Giunti, 2003, pp. 287-295.

⁴²⁷ Cfr. Aldo Stella, *Barbarigo, Agostino*, DBI, 1964.

⁴²⁸ Paolo Paruta, *Storia della Guerra di Cipro. Libri tre*, Siena, tipografia di Pandolfo Rossi, All'insegna della Lupa, 1827, pp. 295-297.

nell'Adriatico. Il dominio veneziano venne quindi celebrato nelle orazioni, nei testi encomiastici e nelle raffigurazioni (dalle medaglie dogali all'allestimento di Vasari per la *Talanta* di Aretino a palazzo Corner, fino alla grande tela di Tintoretto al centro del soffitto nel Senato) con il ricorso ad epiteti quali "Regina Adriaci Maris" o "Vergine Adria".

Si trattava di una rivoluzione della dialettica del potere veneziano che non si esaurì negli anni seguenti il trionfo militare, ma che continuò a condizionare la retorica repubblicana anche a distanza di un decennio dal glorioso avvenimento. Ad essere maggiormente investita da questa trasformazione tematica fu sicuramente l'arte figurativa, come rivelano i cicli di affreschi presenti nella Sala del Maggior Consiglio, ovvero nel luogo deputato all'accoglienza dell'assemblea generale del governo, i quali potevano vedere tradotto in immagini, in un unico ciclo pittorico comprendente anche la sala dello Scrutinio, il trionfo veneziano contro la flotta turca.⁴²⁹ L'obiettivo era dunque «far chiaro al mondo, che dal nascimento della città fino li tempi presenti sempre è stata illustrata questa Repubblica così di Vittorie, come da atti virtuosi de suoi cittadini»⁴³⁰, ponendo l'attenzione soprattutto sulla trasposizione in immagini del valore di Venezia, che, attraverso i suoi coraggiosi cittadini, aveva contribuito ad allontanare la minaccia ottomana.

Il sacrificio dei veneziani, celebrato attraverso la retorica del martirio, faceva di Venezia non solo una *respublica christiana*, pronta a perdere i suoi migliori uomini per la causa cattolica, ma, in un'ottica mitizzante dell'evento bellico, sottintendeva l'identificazione della Repubblica come entità sociopolitica destinata a un ruolo centrale nella storia dell'uomo e nel cammino verso la redenzione umana. Dopo Lepanto, l'idea di una "predestinazione" salvifica della Serenissima permise al governo di configurare i conflitti sostenuti da Venezia entro la dialettica delle guerre sante, combattute non solo per la fede ma anche e soprattutto per la salvaguardia della libertà contro la tirannia. La sconfitta del tiranno musulmano veniva quindi ad associarsi con la difesa della libertà veneziana⁴³¹ e l'eliminazione dell'Infedele coincideva con l'inizio di una nuova era finalmente cristiana, resa possibile dalle gesta eroiche dei patrizi della Serenissima, trasfigurate letterariamente attraverso il topos del *miles christianus*.

⁴²⁹ Per un'approfondita analisi del ciclo pittorico della Sala del Maggior Consiglio si rimanda a Giorgio Tagliaferro, *Martiri, eroi, principi e beati. I patrizi veneziani e la pittura celebrativa nell'età di Lepanto*, in *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, (a cura di) Federico Doglio e Myriam Chiabò, Roma, Torre d'Orfeo, 2006, pp. 337-374.

⁴³⁰ Ivi, p. 339.

⁴³¹ Mi riferisco in particolare al ciclo pittorico della Sala dello Scrutinio in cui la supremazia veneziana sul nemico turco viene sia celebrata sia messa in dialogo con la tela in cui viene glorificata la libertà della Serenissima, la quale resiste al fallimentare tentativo di conquista di Pipino re dei Franchi (809). Ivi, p. 342.

In particolare, la morte eroica di Agostino Barbarigo, fedele funzionario e diplomatico al servizio della Serenissima, venne presentata nei termini del martirio secondo uno schema dialettico che ripercorreva quanto già fatto in precedenza per il grande difensore di Famagosta, Marcantonio Bragadin. Come già ampiamente esposto in recenti lavori critici in merito alla figura di Barbarigo,⁴³² nella *Lettera* di Girolamo Diedo (1588) è possibile vedere come la descrizione della morte del comandante veneziano ripercorra le traiettorie dei primi martiri cristiani, facendo della vicenda di quest'ultimo il primo martirologio lepantino:

l'eccellentissimo Barbarigo, proveditor generale, morto per la ferita dell'occhio tre giorni dopo la battaglia, con infinito dispiacere non solamente di chi 'l conobbe, ma di questi ancora ch 'l sentirono ricordare. E dobbiamo credere che l'anime di tutti questi siano salite subitamente a godere l'eterno bene, come avrebbono fatto anco tutti gli altri, se in questo gran fatto d'arme passati fossero all'altra vita, perciò ché allora, insieme con l'ardente desiderio di francamente difender la patria e la pubblica libertà, si vide tanta prontezza in ciascun di spendere la vita per lo nome di Gesù Cristo, che seguitando i santi martiri tutti andarono animosamente incontro a tanto pericolo e alla morte manifesta. Questi gentiluomini di così bell'animo, e tanto valorosi meritano veramente che la nostra Repubblica faccia nelle sue istorie dar vita alle così degne operazioni di ciascuno di loro, e specialmente a quelle del savissimo e valorosissimo Barbarigo, per la cui perdita a tutti coloro che mirino più dentro le cose, si è scemato in gran parte l'allegrezza della vittoria.⁴³³

A distanza di anni dalla gloriosa morte di Barbarigo, la sua identificazione attraverso i canoni di martire della Repubblica non si esaurì, ma, al contrario, continuò a connotare la biografia del comandante, come riporta l'immagine tratteggiata da Gabriello Chiabrera di «Barbarigo altero» nella canzone a lui dedicata, dove viene descritto come: «flagel de

⁴³² Mammana, *Lepanto: rime per la vittoria sul Turco*, p. 98.

⁴³³ Cecilia Gibellini, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 79. Sulla *Lettera* di Diedo cfr. *Lettera del clarissimo s. Girolamo Diedo nobile venetiano all'Ill.mo sig. Marcantonio Barbaro allhora dignissimo bailo in Costantinopoli, et hora meritissimo procurator di S. Marco: nella quale, così fedelmente, come particolarmente, et a pieno si describe la gran battaglia navale seguita l'anno 1571 a' Curzolari*, Venezia, eredi di Francesco Ziletti, 1588, parte seconda, ottave 31-36.

l'Ottomano impero; / già gran folgore armato, / ora nume d'Italia in ciel traslato». ⁴³⁴ Il suo vittorioso sacrificio fu per Venezia un motivo di riscatto in seguito alla turbolenta morte di Bragadin, scuoiato vivo dai turchi, che aveva sconvolto l'opinione pubblica veneziana. La vittoriosa spedizione di Lepanto sfumava le responsabilità del governo nei confronti del massacro di Famagosta, dove i militari veneziani d'istanza sull'isola vennero abbandonati al loro destino dalla Repubblica, alterando così la tragica realtà storica nell'immagine nobilitante del martirio. ⁴³⁵ Il destino di questi valorosi uomini non veniva segnato solamente dall'abilità e dal valore militare, ma trovava la sua massima espressione nella sopportazione di ogni tipo di vessazione, perché nella loro eroica morte si inverava la grazia divina e la tenacia nel momento della tortura li avvicinava all'esperienza dolorosa di Cristo.

Le celebrazioni dei caduti di Lepanto rinverdivano la tradizionale dialettica del "mito" veneziano, ⁴³⁶ il quale veniva arricchito di nuovi significati simbolici che fissavano nell'immaginario artistico e letterario l'idea di Venezia come braccio armato della cristianità. La Serenissima si faceva così garante dell'azione salvifica del Redentore redistribuendola a beneficio dei suoi sudditi e dell'intera ecumene cattolica. ⁴³⁷ Il risultato di questo mutamento era la creazione del binomio tra sacrificio e sovranità, stabilito attraverso l'etica del martirio, che equiparava il sangue versato da Cristo con quello dei veneziani, legittimando la similarità dell'azione salvifica dell'uno e degli altri. In tal modo, il sacrificio e la sovranità risultavano due concetti indivisibili tra loro e saldamente fissati nella celebrazione di Venezia e in particolare del buon governo repubblicano. ⁴³⁸

⁴³⁴ Gabriello Chiabrera, *Per Agostino Barbarigo. Provveditore dell'armata, morì d'una freccia nella battaglia contra il Turco a Lepanto*, in *Delle Canzoni. Libro Secondo*, 1587, IV; ora in Gabriello Chiabrera, *L'opera Lirica*, Torino, Res, 2006, vol. I, pp. 48-50.

⁴³⁵ L'interpretazione più efficace del martirio di Barbarigo è il ritratto del condottiero, oggi al Museum of Art di Cleveland, realizzato da Paolo Veronese. Il dipinto, composto nel 1571 e forse commissionato dagli stessi familiari di Barbarigo, ritrae il comandante di tre quarti, utilizzando la tipologia figurativa fissata del ritratto di tre quarti su sfondo neutro largamente diffusa nella ritrattistica veneziana di quel periodo. L'attributo iconografico, che sublima l'immagine del martire, è la freccia che gli ha trafitto l'occhio sinistro e che viene presentata allo spettatore. L'ambientazione semplice della scena, in cui spiccano solamente una colonna, una tenda, l'armatura di Barbarigo e la freccia, contribuisce a togliere qualsiasi materialità al personaggio, ponendolo su un piano superiore della storia.

⁴³⁶ Sulla bibliografia del mito veneziano cfr. *supra*, pp. 33-65

⁴³⁷ Cfr. Giorgio Tagliaferro, *Il "Mito" ripensato: trasformazioni della pittura veneziana tra Lepanto e l'Interdetto*, in *Celebrazione e autocritica: la Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento. Venetiana (14)*, (a cura di) P. Benjamin, Roma, Viella, 2014, pp. 215-216.

⁴³⁸ Oltre al tema cristologico si faceva strada anche un'intonazione universalistica, grazie alla quale Venezia si definiva come paladina della cristianità contro il turco e protettrice dell'Adriatico. La Serenissima ripercorreva così le traiettorie della propaganda utilizzata dalla monarchia asburgica. In tal modo Venezia pretendeva di incarnare il modello del Monarca Universale e di esercitare la propria egemonia sulla penisola italiana. Cfr. Gaetano Cozzi, Michael Knapton, Giovanni Scarabello, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, Torino, UTET, 1986, vo.2, pp. 100-101.

Se alla figura di Barbarigo si tributarono onori di ogni tipo e forma, il rientro a Venezia del capitano da mar Sebastiano Venier venne accolto in maniera più moderata. La Repubblica, da sempre attenta a non incentivare il culto della persona, decise di non organizzare per lui un trionfo simile a quelli che vennero allestiti a Roma per Marcantonio Colonna e Giovanni d'Austria. La modestia dell'accoglienza riservata a Venier non metteva tuttavia in secondo piano la grande ammirazione che tutti i veneziani nutrivano per il settantacinquenne comandante, come dimostravano le parole del letterato Traiano Boccalini che definiva il generale di Lepanto come il perfetto *exemplum* di «que' soggetti di valore, che con l'istromento di rara virtù, di singolar merito, in una ben regolata elezione di più virtuosi elettori si avevan saputo acquistar il principato».⁴³⁹

Venier divenne oggetto di numerosi sonetti e canzoni in cui si rievocavano le gesta eroiche di Lepanto, la temerarietà e il vigore del comandante. Il sonetto di Bartolomeo Malombra celebra le gesta di Venier e sottolinea il coraggio del vecchio soldato, che, nonostante l'avanzata età, non si nega alla battaglia:

In fianco antico un giovenil valore
fra le morti scoprir vita e salute
ne gli orrori del mal crescer virtute,
e mostrar in un punto odio et amore

scorgeste mai? Scorgeste e 'n sì poc' ore
spezzar del rio Dracon le corna acute,
ond'or le turbe d'Asia appaion mute,
che pur dianzi facean tanto rumore?

Mirate il gran Veniero, occhi miei, solo
in cui la Natura unitamente impresse
questo, e quanto in altrui cercate indarno:

lui solo, che soccorrendo al patrio duolo
a nemico furor co' l petto resse
quasi giovine Scipio in ripa d'Arno.⁴⁴⁰

⁴³⁹ Traiano Boccalini, *De Raguagli di Parnaso*, Milano, Giovanni Battista Bidelli compagni, 1614, ragguaglio V.

⁴⁴⁰ Bartolomeo Malombra, *In lode dell'invittissimo generale Sig. Sebastiano Veniero*, in *Nuova canzone nella felicissima vittoria contra Infideli*, Venezia, s.n., 1571.

Del medesimo tenore è il sonetto di Giovanni Gradenigo dove Venier viene presentato come *exemplum* di costanza:

Venier, che l'alma a le crudel percosse
di fortuna indurate, e quasi un sasso
che tempestoso mare unqua non mosse,
chiudete a l'onde degli affetti il passo,

se quel martir che di mill'altri scosse
ben fondato valor e pose al basso,
come se nato a vostro pregio fosse,
de l'usata virtù non v'ha ancor casso,

perché da così nobile vittoria
si move a perturbar le nostre menti
di dolor nembo e di pietoso affetto,

se rende esempio di più vera gloria
l'aver ben cinto di costanza il petto
che 'l superar con l'armi invitte genti?⁴⁴¹

L'elezione a doge di Venier, in seguito alla morte di Alvise Mocenigo, il 4 giugno 1577, fu frutto del voto unanime degli elettori, i quali sembrava avessero ascoltato i desideri della cittadinanza veneziana che chiedeva a gran voce la nomina dogale del vecchio comandante. Il generale di Lepanto si ritrovava ora a sommare due ruoli di primissimo rilievo: quello di eroe vittorioso di guerra e quello di corpo biologico e simulacro della Repubblica. Insieme a Barbarigo e Bragadin, Venier si fissò nell'immaginario mitico di Venezia, divenendo l'ultimo elemento di una triade eroica che rappresentava il valore e il coraggio veneziano nella guerra di Cipro.

La celebrazione letteraria della vittoria di Lepanto fu amplissima e superiore a qualsiasi altro evento bellico nell'Italia di quegli anni. La centralità dell'evento, inteso come ripensamento dei rapporti tra Islam ed Europa, abitò per molto tempo la letteratura italiana

⁴⁴¹ Giorgio Gradenigo, *Rime e lettere*, (a cura di) M.T. Acquaro Graziosi, Roma, Bonacci, 1990, sonetto IV.

e soprattutto i poemi eroici, portando al mutamento della percezione dell'alterità musulmana che, a quest'altezza cronologica, rappresentava l'essenza dell'epica italiana.⁴⁴² Anche a distanza di decenni dal trionfo militare, la riproposizione di temi quali la fede, l'onore e il martirio, sui quali si fondava la dialettica del potere veneziano post Lepanto, continuò a connotare i testi epici lagunari, nei quali Venezia manteneva lo status di *respublica christiana* e braccio armato dell'ecumene cattolico. La natura cristologica della Serenissima si mantenne viva per tutto il Seicento e con essa anche la celebrazione della libertà della Repubblica, le quali assunsero ancor più vigore dopo la guerra di Morea (1684-1699), quando al generale Francesco Morosini⁴⁴³ vennero tributati i medesimi festeggiamenti e onori di Venier. I temi portanti dell'epica lepantina rimasero ben presenti nella produzione eroica veneziana, come avremo modo di vedere nei due testi presi in esame (*Venetia Edificata* e *Aquileia Distrutta*), in cui si rintracceranno tutti quegli elementi retorico-celebrativi che da Lepanto in poi connotarono la dialettica autocelebrativa del governo della Serenissima.

3.2.2. La *Venezia Edificata* (1624) di Giulio Strozzi

All'immortalità del nome della Serenissima Repubblica di Venetia, erede dell'antico valore, propugnacolo d'Italia, ornamento d'Europa, meraviglia dell'universo, sostegno della christiana religione, primogenita di santa chiesa, oracolo di tutti i principi, splendore di tutti i secoli, seminario d'invitti eroi, stanza di vera libertà gloriosissima in pace, fortissima in guerra, sempre magnanima. Questo breve compendio delle venete lodi riverentemente porge, dona e consacra, Giulio Strozzi umil servo e ammiratore di tante virtù.⁴⁴⁴

⁴⁴² Per una ricostruzione dell'epica cinquecentesca si rimanda a Giuseppe Mazzotta, *Italian Renaissance Epic*, in *The Cambridge Companion to the Epic*, (a cura di) C. Bates, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 93-118. Si segnala inoltre il saggio di Emma Grootveld, in cui la studiosa avanza una nuova interpretazione della costruzione del binomio tra Islam e Inferno nell'epica cinquecentesca. Cfr. Emma Grootveld, *Trumpets of Lepanto: Italian narrative poetry (1571-1650) on the war of Cyprus*, in «Journal Iberian and Latin-American Studies», 24, 2018, pp. 135-154.

⁴⁴³ Patricia Fortini Brown, *The other Francesco Morosini*, in «Artibus et historiae: an art anthology», 84, 2021, pp. 149-194.

⁴⁴⁴ Giulio Strozzi, *La Venetia Edificata. Poema eroico di Giulio Strozzi con gli argomenti del Sig. Francesco Cortesi*, Venezia, appresso Antonio Pinelli, 1624. Per ulteriori informazioni si rimanda allo studio di Ulrich Pfisterer, *Giulio Strozzi: La Venetia edificata... Poema Eroico (Venedig 1624). Das 11. Kapitel zur Personifikation der 'Kunst' und zur Galleria del Cielo*, in «Fontes», 2008, pp. 2-79. Preciso sin da ora che l'opera di Strozzi non rappresenta l'unico esempio di poema epico a tema encomiastico di Venezia in quegli anni; basti pensare alle opere di Giovanni Nicolò Doglioni, *Venetia trionfante et sempre libera*, Venezia, appresso Andrea Muschio, 1613 e Alberto di Bartolomeo Querini, *La divina Venetia togata*, Venezia, 1623.

Con queste parole Giulio Strozzi (1583-1652) dedicava a Venezia l'opera che più di tutte gli assicurò una certa notorietà: la *Venezia edificata*, stampata nel 1624 per i tipi del tipografo dogale Antonio Pinelli. Il testo, pubblicato a un anno di distanza dall'*Adone* di Marino e solo in seguito a una travagliata gestazione,⁴⁴⁵ esaltava l'origine e la costruzione della Repubblica attraverso la fortunata leggenda di Attila.⁴⁴⁶

Definito da Sebastiano Mazzoni come «gran precettore di poesia»⁴⁴⁷, Strozzi raggiunse la fama sia per la sua produzione poetica, sia grazie al fortunato sodalizio artistico con Claudio Monteverdi, che mise in musica alcuni libretti dell'amico quali *La Finta Pazza Licori* (1627), la *Proserpina Rapita* (1630) e la *Veremonda* (1652).⁴⁴⁸ Figlio illegittimo del banchiere Roberto Strozzi, membro della ricca e nobile famiglia fiorentina⁴⁴⁹, Giulio Strozzi nacque a Venezia nel 1583.⁴⁵⁰ Formatosi tra Venezia e Pisa, dove ottenne la laurea in diritto, si trasferì a Roma come decano dei protonotari apostolici e qui contribuì alla fondazione dell'Accademia degli Ordinati in casa del cardinale Giovan Battista Deti nel 1608. All'inizio degli anni '20 faceva ritorno a Venezia, dove nel 1621 tenne l'orazione funebre per Cosimo II de' Medici con la collaborazione di Monteverdi, che compose la musica per la celebrazione.⁴⁵¹ Il trasferimento in Laguna sancì per Strozzi l'abbandono della carriera ecclesiastica e l'inizio di una ricca attività letteraria. Nella rinnovata veste di letterato, Strozzi si unì all'Accademia degli Incogniti, fondata da Giovan Francesco Loredan nel 1630, e fondò a sua volta altre due accademie: una in casa dei marchesi Martinenghi Malpaga e una in casa

⁴⁴⁵ Nel 1621, sempre a Venezia, presso lo stampatore Ciotti, Strozzi diede alle stampe *I primi dodici canti della Venetia Edificata*.

⁴⁴⁶ Come vedremo più avanti, la vita di Attila fu di grande interesse per gli intellettuali veneti e non solo che si interessarono alle origini delle città della Repubblica. In particolare, ad essere maggiormente apprezzata fu l'*Attila* di Giovenco Celio Dalmatino (vescovo di Cinque Chiese in Ungheria nel XII secolo), la quale era già conosciuta a Venezia a partire dal 1502, ma di cui non circolavano molti esemplari nel Seicento. Come dichiara il Foscarini nella *Letteratura veneziana*, l'opera venne stampata per conto di Girolamo Squarciafico, alla fine della sua opera *Plutarchi Vitae: nuper quam diligentissime recognitae: quibus tres virorum illustrium vitae aditae fuerunt: et in fine voluminis apositae*, Venetiis, per Dominum Pincium, 1502. Cfr. Marco Foscarini, *Dell'letteratura veneziana e altri scritti attorno ad essa*, Venezia, Gattei, 1854, pp. 264-265.

⁴⁴⁷ Cfr. Paolo Benassi, *Sebastiano Mazzoni (1611-1678)*, Milano, Hoepli, 2019.

⁴⁴⁸ Sul felice sodalizio tra Monteverdi e Strozzi e sulla fortunata stagione veneziana del compositore si rimanda a Rodolfo Baroncini, *Monteverdi a Venezia: l'azione in città*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020, pp. 155-183.

⁴⁴⁹ Isabella Cecchini, *Florence on the Lagoon: A Strozzi Company in Early Modern Venice*, in *Union in separation. Diasporic groups and identities in the eastern Mediterranean (1100-1800)*, (a cura di) G. Christ et alii, Roma, Viella, 2015, pp. 679-697.

⁴⁵⁰ Cfr. Paolo Cecchi, *Strozzi, Giulio*, DBI, 2019.

⁴⁵¹ Giulio Strozzi, *Oratione di Giulio Strozzi recitata da lui in Venetia nell'esequie del Serenissimo Duca Cosimo II quarto duca di Toscana, fatte dalla Nazione Fiorentina il dì 25 di Maggio 1621*, Venezia, Ciotti, 1621.

sua, l'Accademia degli Unisoni. La morte lo colse a Venezia nel 1652, lasciando in eredità alla figlia adottiva Barbara Strozzi, una delle più famose cantanti dell'epoca, tutti i suoi beni.

La carriera letteraria di Strozzi fu particolarmente florida per quanto riguarda il genere del dramma per musica. Suoi furono i madrigali composti per la figlia, oltre a *La finta pazza Licori* del 1627, la *Proserpina rapita* (1630) per Monteverdi e *La Delia o sia La Sera sposa del sole* (1639) per Francesco Manelli. Il maggior successo di Strozzi come librettista fu *La finta pazza*, composta per Francesco Saccati, che andò in scena a Venezia nel 1641 e successivamente in diverse corti europee, tra cui Parigi nel 1645 dove venne allestito un sontuoso spettacolo grazie alle macchine sceniche di Giacomo Torelli e le coreografie di Giovan Battista Balbi.⁴⁵²

Per quanto riguarda la produzione non operistica, Strozzi compose la tragicommedia *Erotilla* (1615) in occasione delle nozze di Camilla Orsini e Marcantonio Borghese, nipote del cardinale Scipione Caffarelli Borghese, protettore del poeta quando si trovava a Roma.⁴⁵³ Nel 1621 pubblicò una prima versione della commedia *Il natal di Amore*⁴⁵⁴, a cui seguì una seconda edizione accresciuta nel 1629, realizzata durante una rappresentazione carnevalesca per il duca di Urbino tenutasi alla corte di Casteldurante. L'opera venne apprezzata anche da Giovan Battista Marino, come dimostrano le parole d'elogio spese in una lettera scritta il 5 gennaio 1621 Parigi e indirizzata a Strozzi:

Ho veduto il vostro dramma, e dopo l'averlo trangugiato tutto in un boccone la prima sera, l'ho anche riletto altre due volte, ed insomma mi piace oltremodo. Trovo che vi siete avanzato straordinariamente nello stile, il quale è puro, lucido ed ornato secondo la convenienza; il che oggidì s'intende e si pratica sì poco, che la buona maniera dello scrivere pare affatto smarrita.⁴⁵⁵

In due occasioni Strozzi compose anche testi epici: la *Venetia edificata* (1624), appunto, e *Il Barbarigo ovvero L'amico sollevato*, stampato a Venezia da Girolamo Piuti nel 1626. Quest'ultimo fu un curioso esperimento di opera eroico-civica che si ispirava a eventi della

⁴⁵² Sull'opera e sulla sua rappresentazione si rimanda a Nicola Michelassi, *La doppia "Finta Pazza". Il viaggio di un'opera veneziana nell'Europa del Seicento*, Firenze, Olschki, 2017.

⁴⁵³ Giulio Strozzi, *Erotilla di Giulio Strozzi per le nozze de gli eccellentissimi principi D. Marcantonio Borghese et D. Camilla Orsina*, Venezia, appresso Giacomo Violati, 1615.

⁴⁵⁴ L'opera venne ristampata a Venezia nel 1621 per i tipi di Giovanni Alberti. Giulio Strozzi, *Il Natal di Amore. Anacronismo di Giulio Strozzi*, Venezia, Appresso Giovanni Alberti, 1621. Per l'edizione critica del testo si veda Giulio Strozzi, *Il Natal di Amore. Anacronismo*, (a cura di) Marco Arnaudo, Roma-Padova, Antenore, 2009.

⁴⁵⁵ Giovan Battista Marino, *Lettere*, Torino, Einaudi, 1966, p. 292.

politica veneziana degli anni '20, ovvero l'aiuto economico che il nobile Nicolò Barbarigo diede all'amico Marco Trevisan.⁴⁵⁶ Il caso divenne un esempio di eroica amicizia tra due uomini nobili, ma di condizioni economiche diverse, in un momento molto particolare per la storia della Serenissima, quando i patrizi meno abbienti iniziarono a far sentire a gran voce il loro malumore per la mancanza di riconoscimento politico nel governo cittadino.

Giungendo infine alla *Venezia edificata*, occorre sottolineare lo spiccato interesse dimostrato da Strozzi verso la storia di Venezia. Il testo, che si inserisce in quel filone epico-celebrativo della Serenissima tratteggiato nel paragrafo precedente, vide le stampe, nella sua versione definitiva, nel 1624 per i tipi dello stampatore dogale Antonio Pinelli. L'edizione era stampata *in folio* e riccamente illustrata da un fitto apparato iconografico realizzato dall'incisore Francesco Valesio. Il suo lavoro artistico arricchiva sia il frontespizio dell'opera, sia tutti i ventiquattro canti, capitoli, introdotti da tavole a piena pagina che riassumevano in immagini il contenuto del testo. Prima di analizzare quali e quanti elementi della retorica lepantina vengano utilizzati da Strozzi nell'opera, occorre riassumere brevemente il contenuto dei vari canti, in modo tale da fornire sia una visione d'insieme degli stessi sia una loro possibile campionatura, soffermandosi unicamente su quelli aventi come tema centrale la celebrazione di Venezia.

Canto I: si apre con la narrazione della seconda discesa di Attila in Italia e spiega il motivo per cui l'ira del re degli Unni sia così grande. Egli, innamorato di Onoria, decide di prenderla con la forza, in quanto l'imperatore Valentiano, fratello della donna, non solo gli ha negato la mano della sorella, ma ha architettato un piano per nasconderla, rinchiodandola nel castello imperiale di Ravenna. Il malumore di Attila viene percepito anche dalla maga Irene, parente del re, la quale si reca a Dania per aiutare con i suoi incanti il re Alfone, cugino di Attila. La maga, durante il tragitto, viene vessata e oltraggiata dalle truppe del re dei Franchi Maroveo.

Canto II: narra della fuga di Onoria per mano del suo fedele servitore Alcippe verso Venezia. Valentiniano, intesa la fuga della sorella, è sconvolto e irato, ma l'attenzione dell'imperatore è rivolta

⁴⁵⁶ Per un inquadramento storico del noto episodio di cronaca veneziana si rimanda a Gaetano Cozzi, *L'«eroica amicizia»*, in *Venezia Barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venezia, Il Cardo, 1999, pp. 327-409. Tra i primi letterati ad interessarsi alla vicenda dei due patrizi vi fu Ludovico Zuccolo che nel 1625 pubblicò un trattatello: *Della nobiltà et heroica* in cui ben due capitoli parlavano di Barbarigo e Trevisan come due campioni di nobiltà. Tra gli altri anche Francesco Pona compose nel 1629 un panegirico in onore di Cecilia Dandolo, moglie del Barbarigo, in cui celebrava l'amicizia dei due nobili. Cfr. *Panegirico di Francesco Pona, scritto alle illustrissime et gloriose signore la signoria Cecilia Barbariga e le Signore Paolina, Angela, Chiara, Marietta, Daria, figliole di tanta matrona*, Venezia, appresso Marco Giammi, 1629, Id., *I preludi delle glorie degl'illustrissimi signori Nicolò Barbarigo et Marco Trevisano patrizii venetiani primi veri et unici fondatori dell'amicitia heroica, consecrati all'illustr. Sig. Giovanni Tiepolo fu dell'illustrissimo signor Francesco Pona*, Venezia, appresso Francesco Baba, 1630; la miscellanea: *L'amicitia incomparabile de gl'illustrissimi signori Nicolò Barbarigo et Marco Trevisano [...] celebrata con diverse maniere di poesie et altre compositioni volgari et latine da molti eccellenti ingegni del nostro secolo*, Venezia, Ginammi, 1627; Luigi Manzini, *Gli amici eroi, favola tragicomica boscareccia di Luigi Manzini all'illustrissimo signore Zaccaria Salomone*, Venezia, Ginammi, 1628.

verso l'assedio delle truppe di Maroveo, il quale è stato chiuso fra due montagne dall'esercito di Attila. In soccorso del re dei Franchi giunge il generale romano Flavio Aetio.

Canto III: L'assedio di Aquileia occupa tutto il terzo canto, dove vengono presentati Rodaspe e Velemiro, fedeli generali di Attila. Le mura della città, ormai indebolite dall'assedio nemico, resistono strenuamente e con esse anche gli abitanti di Aquileia, i quali grazie all'arrivo delle truppe di Aetio riescono a dar ancora battaglia. Attila, udendo la venuta del generale romano, manda a chiamare Velemiro per poter sferrare l'assalto finale. Il re degli Unni però non si rende conto che mentre il generale si affretta a dare il colpo letale, gli abitanti e i soldati che la presidiano sono riusciti a trarsi in salvo e ad architettare un piano per poter difendere la città.

Canti IV-V-VI: vengono narrate le fasi della battaglia tra l'esercito di Attila e quello di Aetio e la prigionia di Riccardo, alleato del generale romano, il quale in un impeto di follia getta la sua spada, raccolta poi da Velemiro che la identificherà come il flagello di Dio promesso ad Attila. Il generale dell'esercito Unno viene poi affrontato e sconfitto da Aetio. Attila, volendo aiutare il prode Velemiro, lascia aperto un varco per l'esercito dei Franconi, i quali, sotto la guida del re Maroveo riescono a liberarsi dalla stretta morsa in cui li ha imprigionati.

Canto VII: l'esercito romano è impegnato a difendere il Tagliamento ma invano. Attila non solo varca il fiume, ma si spinge fino nel Trevigiano. Intanto, Valentiniano, che si trova ancora a Ravenna, viene a conoscenza della fuga della sorella a Venezia e chiede al senato veneziano di riaverla. Tuttavia, la richiesta viene negata e Onoria ottiene la protezione della città. Aetio, deluso per la risposta dei veneziani e dolente per la costante avanzata del nemico, si serve di un «mirabile Occhiale», dato dal mago Merlino a Oddo Francone, per poter osservare a distanza l'esercito unno.⁴⁵⁷ Grazie al cannocchiale, Aetio passa in rassegna tutto l'esercito di Attila, riconoscendo i vari generali e lo stesso re.

Canto VIII: narra dell'amore tra Adelberto, soldato romano, e la bella Rucidilla, la quale, secondo quanto detto da Merlino, dovrà uccidere la perfida regina Candace, che aveva imprigionato Riccardo, zio di Argisto, fedele commilitone di Aetio. Per poter portare a termine la sua missione, Rucidilla dovrà scegliere la lancia o dell'amato Adelberto o del di lui fratello Nadasto.

Canto IX: Le due si affrontano a cavallo e Rucidilla riesce a sconfiggere Candace, la quale cade a terra trafitta dalla lancia. Intanto, continuano i combattimenti tra i due eserciti: il soldato Ferondo racconta i successi di Attila e il suo arrivo nel trevigiano dopo aver passato indenne il Tagliamento. La sconfitta di Candace, trafitta dalla lancia di Nadasto, consente ai romani di conquistare la fortezza di Montargiro, poiché Valmoro, re di Suetia e amante della defunta regina, intesa la sorte della donna, scappa portando con sé il manipolo di soldati posti in difesa del castello. La conquista di Montargiro porta alla liberazione di Riccardo, il quale, messi in fuga anche gli ultimi soldati nemici, si reca dai nipoti Nadasto e Adelberto per portar loro soccorso. A guardia della fortezza rimane Adelberto mentre Riccardo, Nadasto, Rucidilla, Orimedonte e Ferondo, messaggero di Aetio, fanno ritorno festanti al campo romano.

Canto X: Attila non solo ha lasciato scoperto il varco che ha assicurato la fuga a Maroveo, ma ha perso anche la spada di Velemiro, ritenuta il flagello del genere umano e donatagli da Dio. L'avanzata unna giunge fino alla paludosa Marghera, dove il generale e il suo esercito intravedono in lontananza la città di Venezia. Attila, consigliato dal fedele Eugenio, il quale aveva grandemente a cuore Venezia, si decide a non invadere la laguna e a riversare tutta la sua ira sulla vicina Padova. Mentre gli unni si incamminano verso le terre patavine, la maga Irene irrompe sulla scena e porta con

⁴⁵⁷ La presenza del cannocchiale all'interno della *Venetia* rappresenta un omaggio fatto da Strozzi all'amico Galileo, sul tema cfr. Crystal Hall, *Galileo, Poetry and Patronage: Giulio Strozzi's Venetia edificata and the Place of Galileo in Seventeenth-Century Italian Poetry*, in «Renaissance Quarterly», 2013, 66, pp. 1296-1331.

sé Valmoro ed entrambi sono dolenti per la morte di Candace e per la perdita di Montargiro. Attila, ancora di più irato per la perdita della fortezza, con grande impeto fa bruciare Padova, mal difesa dai suoi cittadini. Frattanto, Attila si decide a valicare i Colli Euganei, mentre la scaltra Irene si finge Oriana, regina dei Dalmati, per poter sbarcare a Venezia. Grazie all'aiuto di alcune donne, fedeli alla maga, che si trovavano in Laguna, Irene riesce nel suo intento e, per creare malumori in città e discordia tra i nobili, si decide a prendere marito tra i patrizi veneziani.

Canto XI: Strozzi concentra il suo omaggio a Venezia. Ad assurgere a protagonista è l'Arte, la quale, sofferente per gli incendi di tante città e per la discordia che serpeggiava a Venezia, si risolve di ascendere in Cielo per poter narrare a Dio le sue disgrazie e chiedergli una Città eterna, dove la libertà e il culto della vera fede vi possano abitare felici. Dio risponde all'Arte che tale città esiste già e che altri non è che Venezia, la quale è posta sotto la protezione di San Marco, dopo che a questi gli unni avevano tolto il seggio di Aquileia. A questo punto l'Arte viene portata da Dio in una Celeste Galleria dove in splendidi affreschi sono prefigurate le glorie di Venezia.

Canto XII: si concentra ancora su Venezia, ma, a differenza del precedente, non viene fatto alcun accenno alla sua celebrazione. Infatti, la narrazione è completamente incentrata sulla vicenda di Irene e sulla divisione in fazioni del patriziato veneziano. Il disordine regna dunque sovrano in laguna.

Canto XIII: la narrazione si sposta sul campo di battaglia dove si fronteggiano gli eserciti. Come a Venezia, anche tra i Franchi e Romani regna la discordia, che porta Maroveo a voler abbandonare il campo di battaglia per recarsi in Franconia, duramente attaccata da Alfone re dei Dani. Maroveo, vedendosi negata da Aetio la possibilità di far ritorno in patria, persuade il figlio Lottario a uccidere il generale romano. Lottario si reca nella tenda di Aetio, ma questi riesce a difendersi e rimane lievemente ferito. Deciso a ottenere vendetta, il generale manda il reo Lottario da suo padre affinché riceva la sentenza e il giusto castigo per il suo errore. Maroveo, dopo che il figlio l'ha incolpato di così efferata azione, decide di ucciderlo. A questo punto appare Gelderico, il quale, ingannato da Belfagor, si era recato nell'isola d'Olanda, dove, secondo la legge del conte Bramino, il più bello che si presentava a corte prendeva in sposa Hippalca, figlia del conte. Gelderico viene da subito escluso da questa gara e in guisa da pellegrino si reca nelle montagne per chiedere asilo a Merlino.

Canto XIV: Gelderico, dopo vari ammaestramenti e profezie fatte dal mago, si reca nel campo di battaglia dove viene a conoscenza della sorte di suo fratello Lottario. Sdegnato scappa e si reca nell'accampamento dei ribelli. Maroveo decide di issare su una pala la testa del figlio e di condurla da Gelderico. Il canto si chiude con il pentimento di Maroveo.

Canto XV: Imperversa la battaglia tra Attila e il campo romano. Con il favore della notte la giovane Renea e Gelderico riescono a fuggire dal campo.

Canto XVI: Renea, dopo aver perso Gelderico nelle tenebre della notte, si reca al Bacchiglione dove si accorcia la chioma e si traveste da uomo. Sotto il nome di Ruggiero raggiunge Venezia insieme a Fortunio, nocchiero padovano. Intanto, Gelderico, non trovando più la sua amata Renea, torna al campo e chiede ad Aetio di poter lasciare la battaglia per andare a cercare la donna amata. Aetio acconsente. Frattanto, Renea e Fortunio assistono al gravissimo tumulto causato da Irene a Venezia.

Canto XVII: vengono scoperti gli inganni di Irene. Il senato decide di mandare due ambasciatori da Attila per chiedere che questo abbandoni il progetto di invadere Venezia e si rechi definitivamente in Ungheria. Tra gli accordi di pace, i veneziani si impegnano a rendere al re degli Unni la giovane Onoria.

Canto XVIII: Aetio necessita di un maggior numero di uomini e capisce che il prode Adelberto, lasciato in difesa della fortezza di Montargiro, è l'uomo di cui ha bisogno. Tuttavia, egli non può far ritorno nel campo a causa della rivalità con il fratello Nadasto, dopo che questi ha sposato Rodicilla. Fortunio, che accompagnava gli ambasciatori dal senato veneziano per trattare la pace con

Attila, scopre vicino alla sua barca il giovane Gelderico e decide di portarlo con sé a Venezia, dove questi spera di ricongiungersi con la bella Renea.

Canto XIX: Gelderico giunge a Venezia per vedere esalare l'ultimo respiro dell'amata Renea, la quale, una volta deceduta, viene con tanti onori del senato veneziano condotta al sepolcro. Gelderico fa quindi ritorno al campo e, grazie all'intercessione di Aetio, si ricongiunge con il padre. Intanto, Attila nega la liberazione di Idilia, amata da Aetio, e imprigiona gli ambasciatori veneziani. Il generale romano, rinvigorito nello spirito e nel numero di soldati, va alla coda di Attila per muovere ancora battaglia, la quale viene interrotta da un violento nubifragio, che causa il suo spostamento al giorno seguente.

Canto XX: a Venezia Irene continua a muover battaglia e, facendo ricorso alle sue arti magiche, irretisce il nobile Raniero e lo convince a impadronirsi della città. Raniero, colto da gelosia nei confronti del rivale Anasesto, uccide Irene e tornato in patria chiede perdono. Sull'isola su cui risiedeva la maga, Raniero fa costruire per la città un tempio a San Giorgio. Giunge a Venezia la lettera degli oratori veneziani tratti in prigionia da Attila e il senato si adopera per trovare rimedio.

Canto XXI: l'azione si sposta nella stanza di Onoria, la quale si è innamorata di Anasesto. Roberto, figlio del senatore romano Valerio, si reca per volere del senato a firmare la pace con Attila e rinnova al re la benevolenza veneziana nel lasciare libera Onoria. Intanto, Anasesto convince la donna a non sposarsi con Attila, vanificando il piano ordito dal senato. I messaggeri unni vengono catturati e posti sotto custodia dai veneziani, che intimano ad Attila la liberazione dei loro oratori. Il re sorpreso e irato per il trattamento ricevuto si decide a muovere guerra a Venezia, la quale verrà combattuta solo dopo che egli avrà devastato Roma e preso la corona imperiale.

Canto XXII: Attila passa il Po, mentre Idilia brama di ucciderlo, rivelando il suo piano nelle lettere inviate all'amato generale romano. Papa Leone riceve in sogno San Pietro che gli comanda di recarsi in persona da Attila, evitando così che questi raggiunga Roma. Egli riesce nel suo intento e Attila abbandona l'idea di prendere la corona imperiale e viene schernito dai suoi soldati. Le brame di conquista di Attila si concentrano ora solo su Venezia.

Canto XXIII: le navi unne entrano in laguna non prima di aver mosso battaglia ai romani. Il campo di Aetio regge l'urto di Attila e lo scaccia, ma Nadasto incontra la morte per vendicare la ferita riportata da Rocidilla. La donna riceve in sogno molte profezie della sua vita futura.

Canto XXIV: gli ambasciatori veneti insieme a Roberto fanno ritorno a Chioggia e anche ai legati unni viene data la libertà come d'accordi. Onoria sposa Anasesto con il benestare del senato, mentre la guerra stringe Venezia in una morsa sempre più stretta. Intanto, Idilia mette in atto il suo piano e, con il favore della notte, dopo essere stata mandata nella tenda di Attila per giacere con lui, lo uccide. La donna viene tratta in salvo da Foresto che la riconduce nel campo dell'amato Aetio.

L'impianto epico-cavalleresco confezionato da Strozzi, che risente dei modelli eroici di Ariosto e Tasso, è ricco di complicazioni amorose, fatte di sospiri, lacrime, promesse, sorrisi e didascaliche celebrazioni della città di Venezia e del suo buon governo. È proprio nella glorificazione della Serenissima che Strozzi cerca l'immortalità letteraria, come fa chiaro

in un mannello di strofe poste in premessa al poema – di fatto un panegirico alla Repubblica – firmate dal poeta Incognito Francesco Busenello⁴⁵⁸:

La regina del Mar, la dea dell'onde,
metropoli di Fé, nido di pace,
che sola a se medesima corrisponde,
ch'accende in libertà perpetua face,
che nel ciel di sue glorie altro non vede
se non se propria di se stessa erede,
la sorella d'Astrea, l'alma donzella
che in sacre leggi i suoi vassalli bea,
quella ch'è di se stessa polo e stella,
né teme rabbia d'influenza rea,
canta pur, loda pur in mille modi:
te stesso eternerai nelle sue lodi.

Se l'immagine restituita da Busenello ricalca perfettamente quale lezione Venezia voleva sentirsi ripetere dai suoi letterati, ovvero regina del mare e albergo di libertà e pace, il poeta aggiungeva un tassello non trascurabile nel mosaico dell'encomio cittadino. Secondo Busenello, infatti, la celebrazione dei consueti miti della dominante non solo eternizzava la memoria mitica della Repubblica, ma, al contempo, tramandava ai posteri anche il nome dell'autore che li aveva composti, assicurandogli in tal modo un posto di primo piano nel panorama letterario cittadino. L'encomio a Venezia, quindi, rappresentava non tanto un obbligo quanto un privilegio che veniva dato dalla Repubblica ai suoi letterati.

Tornando alla *Venezia edificata*, nel canto undicesimo Strozzi compone un lungo encomio della Dominante, attraverso la descrizione degli splendidi quadri che vengono svelati di volta in volta all'Arte nella sontuosa Galleria Celeste. A introdurre la donna nella corte divina è San Marco, al quale, rende subito noto Strozzi, gli Unni hanno tolto il seggio di Aquileia. Si tratta di un'informazione fondamentale nella celebrazione di Venezia: la Repubblica, cristiana sin dalla sua fondazione, ha ereditato un importante primato spirituale

⁴⁵⁸ Per ulteriori informazioni sulla produzione letteraria di Busenello si rimanda a Jean-Françoise Lattarico, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, Id., *Busenello drammaturgo. Primi appunti per un'edizione critica dei melodrammi*, in «Chroniques Italiennes», 2006, 77/78, pp. 1-20.

dai fuggiaschi di Aquileia, di Padova e delle città limitrofe in seguito alla discesa in Italia di Attila.

L'idea di una Venezia nata nel segno della fede cristiana emerge con forza dalle parole di Arte rivolte al Sommo Monarca:

Io pur bramava una Cittade un giorno
formarti, in cui (se può Cittade eterna
la Terra aver) la santa Fé soggiorno
facesse ad onta dell'invidia inferna.
E dopo aver considerato intorno,
ho di Venezia la palude interna
scelto alla bella impresa, ed ivi ho tutti
i tuoi diletti in libertà ridutti.⁴⁵⁹

Tuttavia, la devastazione portata da Attila nelle terre venete sconvolge Arte, che sconsolata vede infrangersi il sogno di creare una città votata a Dio:

Ma nata appena l'unica Fenice
dall'incendio fatal di tante Madri,
veggo ben mille insidie all'infelice,
che la tesson' artigli invidi e ladri.
Tu, Fattor immortal, cui tutto lice,
se a cuor ti sono i miei pensieri leggiadri,
gradisci il gran lavoro e fa che sia
Vergine e immortal la Città mia.⁴⁶⁰

La risposta di Dio non si fa attendere e le riferisce che la città che tanto brama di fondare esiste già ed è Venezia:

Figlia (Dio le rispose) a cui divina
mente died' io, ch'ì miei gran cenni 'ntende,
Città, che 'n sen fondasti alla marina,
Io già sottrassi alle mortal vicende;

⁴⁵⁹ Strozzi, *Venetia edificata*, p. 107, stanza 16.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, stanza 17.

Questa vogl' io, finché do vita al Mondo
Che sia delle mie grazie un Ciel secondo.⁴⁶¹

E ancora la rassicura dicendole che:

Architetto di questa esser vogl' io:
onde sì fido, e prezioso pegno
di ragion sarà caro all'occhio mio:
né mai possesso avrà nel suo bel Regno
idolatria malvagia, o culto rio.
E, acciò tu sia del mio voler sicura
Per sé medesimo il tuo Signor Te 'l giura.⁴⁶²

La nascita di Venezia avviene dunque per volontà divina: Dio non solo rincuora Arte, confessandole che la città da tempo bramata verrà edificata, ma, al contempo, dichiara che sarà egli stesso a occuparsi della sua costruzione. Infatti, Dio fonderà una città in cui l'unica fede che verrà celebrata sarà quella cristiana e lì altre idolatrie o culti non vi troveranno mai asilo. A protezione della cristianità, Dio nomina San Marco, il quale, coadiuvato da quattro angeli, difenderà la città da ogni assalto e nei segni della vera fede veglierà su di essa:

Scenda pur Marco là, dov' ei gli ha scelte
stanze di libertà pregiate, e sante;
dove lo renderà più d'ogni muro
la maestà della virtù sicuro.

E 'nvece d'Aquileia, ch'a lui disfatta
dinanzi a l'unghero ferro, oggi gli ha reso
seggio più degno, e cattedra, che fatta
di molte fu, che l'inimico ha preso.
L'Arte al ritorno all'or lieta s' adatta;
ch' a' detti del suo Dio l'animo ha inteso;
e la partenza affretta, or, c' ha potuto
aver dal Ciel sì poderoso aiuto.

⁴⁶¹ *Ibidem*, stanza 18.

⁴⁶² *Ibidem*, stanza 19.

Già seco ha Marco, e quei ministri eletti,
alla difesa della nobil greggia,
e mentre par, ch'ella d'uscir s'affretti
contenta fuor della celeste Reggia,
Dio, che conosce in lei sì cari affetti,
degn la fa, che prima ell' antiveggia
quanto all'ora, e poi quanto alla giornata
ei sia per far della cittade amata.⁴⁶³

Arte, rincuorata dalla promessa fattale da Dio, entra nella Celeste Galleria, dove le vengono svelate diverse raffigurazioni che preannunciano l'edificazione di Venezia, la sua genesi e soprattutto le sue vittorie militari. La prima tavola che viene descritta riguarda l'iconografia della città: Venezia è raffigurata attraverso i tratti femminili di gran donna seduta sul dorso di un leone e avente rispettivamente nella mano destra uno scettro e nella sinistra un timone aureo. È evidente che si tratti di attributi che identificano l'*imperium* veneziano tra la terraferma (lo scettro) e il mare (il timone) e che dunque prefigurano le importanti conquiste della Serenissima tanto nell'Adriatico quanto nell'entroterra veneto e lombardo:

Era 'l quadro, ch'a gli occhi 'l primo apparse
d'un superbo Leone un bel composto
di biondo pel, di chiome lunghe, e sparse,
e gran Donna sul dorso anco s'ha posto
se le tempie di gemme avea cosparse
in regio mant' il corpo era nascosto;
tien la destra lo scettro; ed ha nell'altra
aureo timon la donzelletta scaltra.

Stende 'l fiero animale i primi piedi
oltre il mare, e gli altri in terra ei posa,
dinanzi a cui ben lungi aperto vedi
un libro scritto in dilettevol prosa
che pace annuncia a Marco: e se tu chiedi

⁴⁶³ *Ibidem*, stanze 22-23-24.

chi la donzella sia vag' amorosa.
Questa è la donna altissima dell'acque,
che custode di pace in guerra nacque.⁴⁶⁴

Ai due attributi precedenti si aggiunge il leone marciano, il quale è raffigurato con le zampe anteriori nell'acqua e quelle posteriori ben salde nel terreno (una tradizione iconografica consolidata, si pensi solo al Leone di Vittore Carpaccio)⁴⁶⁵, a significare che il suo dominio si estenderà dal mare sino alla terra. Inoltre, l'animale ha posto davanti a sé un libro che riporta la famosa scritta *pax tibi Marce evangelista meus*, ovvero il motto di Venezia, preannunciando così la natura evangelica della Serenissima.

La città inizia così a prendere forma e a presentarla è un angelo che svela ad Arte il dipinto dove: «già di palazzi e d'alte chiese è pieno / v'eran dei cittadini gli studi e l'opre / gli spessi ponti e l'abito non meno / le distinte isolette, i bei canali / e le barche frequenti, e gli arsenali».⁴⁶⁶ A questo punto vengono svelati in sequenza una serie di quadri in cui il tema centrale è la libertà. A testimonianza dell'alta considerazione data alla libertà a Venezia, intesa come una qualità intrinseca della Repubblica sin dalla sua fondazione (cfr. supra cap. I), Strozzi decide di onorarla attraverso il ricorso alla storia veneziana, principiandone l'elogio con il fallimentare tentativo di invasione di Venezia dalle truppe franche di Pipino nel 809-810 d.C. La stanza 37 però interrompe il ritmo celebrativo della libertà veneziana, ripreso poi nella parte centrale del canto, in quanto viene inserito l'episodio della traslazione delle reliquie di San Marco da Alessandria d'Egitto a Venezia (828-829 d.C.). La scelta di Strozzi di porre l'evento proprio in questa precisa posizione nel testo non ha solo una causa cronologica (la traslazione è posteriore di pochi anni alle guerre tra i Franchi e Venezia), ma assume pure un'altra funzione, poiché porta definitivamente a compimento l'associazione tra la città e l'Evangelista.

Le successive stanze sono un distillato di storia veneziana che principia con la supremazia della Serenissima sulle repubbliche marinare, continua con l'omaggio al veneziano Marco Polo e culmina con la vittoria di Lepanto. Nel mezzo di questa lunga panoramica, trova ampio spazio anche la celebrazione della potenza militare di Venezia.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 108, stanze 29-30.

⁴⁶⁵ Sulla biografia di Carpaccio cfr. Franco R. Pesenti, *Carpaccio, Vittore*, DBI. Per l'opera pittorica si rimanda a Stefania Mason, *Carpaccio. I grandi cicli pittorici*, Losanna, Skira, 2000; Marco Zanetto, *San Marco: un santo, un simbolo una gente: la leggenda, la storia e la simbiosi religioso-politica tra l'Evangelista patrono e la Serenissima*, Venezia, Biblioteca dei Leoni, 2022.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, stanza 31.

Infatti, nonostante la rovinosa sconfitta di Agnadello (1509) contro la Lega di Cambrai e la conseguente perdita di buona parte dei domini di terraferma, l'esercito veneziano, racconta Strozzi, non ha perso coraggio e, una volta riassetato, ha mosso guerra ai sodali della Lega di Cambrai, riconquistando i territori persi.

All'interno di questa lunga sequenza riguardante la storia della Serenissima, uno dei nuclei più importanti riguarda la battaglia di Lepanto, che, come si è detto, diviene l'evento centrale nella retorica celebrativa veneziana:

Alla luna di Tracia iniqua e altera
fiaccar le corna si vedeano all'ora
il veneto Leon, l'Aquila ibera,
e 'l vicario del Ciel, che gli avvalora,
e con battaglia sanguinosa, e fiera
vittoria riportar chiara e sonora
ma con frutto però poco o nessuno
Città non si riebbe o Regno alcuno.⁴⁶⁷

A distanza di anni dalla vittoria lepantina, il conflitto si era cristallizzato nella retorica degli intellettuali veneziani come l'evento che più di tutti simboleggiava gli ideali cristiani e la volontà di martirio dell'esercito della Serenissima. Di fatto, nella celebrazione della vittoria si inveravano diversi elementi caratterizzanti il "mito" della Repubblica nella panegiristica coeva e successiva all'evento, la quale interpretava il successo militare veneziano come la vittoria di Cristo, il cui sangue era stato versato per salvare gli uomini come nella «battaglia sanguinosa, e fiera» era stato versato sangue veneziano per salvare la Fede. Venezia si configurava così come l'unica *Respublica Christiana* nell'Adriatico, che sotto i segni della vera fede e la protezione dell'evangelista Marco («vicario del Ciel») aveva sacrificato i suoi uomini in difesa della cristianità. In tal modo, la panegiristica veneziana non solo celebrava la sconfitta dell'Infedele, ma, al contempo, fondava i presupposti per un'immagine rinnovata del "mito", in cui il destino della città e della sua cittadinanza poteva compiersi solo attraverso la sconfitta del Turco. La predestinazione di Venezia si innestava così sul tema della guerra santa, che designava i patrizi e, più in generale, il governo aristocratico veneziano come *milites christiani*, arricchendo l'immagine del buon governo repubblicano anche della virtù eroica.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 110, stanza 62.

Strozzi, trascorsi ormai cinquant'anni dalla vittoria di Lepanto, restituisce un ritratto molto realistico dell'evento, mostrando come a quest'altezza cronologica la visione della battaglia sia mutata rispetto alla fine del Cinquecento. Infatti, se nella celebrazione di Strozzi della Repubblica da un lato rimangono forti le idee della predestinazione veneziana, della vittoria dal sapore ecumenico, che unisce e concilia i regni cristiani («veneto Leon, l'Aquila ibera») nella lotta contro l'infedele, del prestigio militare di Venezia e della protezione divina della Serenissima, di contro il poeta si discosta dalla sistematica celebrazione di Lepanto, riportando la narrazione dell'evento su un piano di realtà e rivelando altresì il disincanto prodotto da tale scelta. Gli ultimi due versi sono rivelatori di questa nuova interpretazione della battaglia, la quale resta pur sempre un trionfo militare, ma, riferisce Strozzi «con frutto però poco o nessuno», in quanto la pace separata firmata da Venezia con la Sublime Porta nel 1573 decreta la fine della supremazia veneziana nel Mediterraneo. Insieme alla Serenissima, continua il poeta, nessuna «Città non si riebbe o Regno alcuno», evidenziando in tal modo come la battaglia ha sì segnato una tappa fondamentale nella guerra contro il Turco, ma, di contro, gli equilibri geopolitici nel Mediterraneo sono mutati in negativo per Venezia, che pur glorificandosi come vera vincitrice della battaglia ha dovuto cedere all'Impero il pieno controllo di Cipro.

Terminata la celebrazione delle imprese militari della Serenissima, la parte conclusiva dell'undicesimo canto è una colossale galleria di eroi che hanno reso famosa la città: dogi, papi, santi, cardinali e dotti (da Ermolao Barbaro, definito «onor delle Adriatiche paludi», a Bembo e a Navagero «due chiari lumi della Veneta gloria», al «gran» Paruta, fino a Venier che «al patrio mirto aggiunse/ il toscano alloro»). Ad essi, Strozzi aggiunge anche le grandi casate patrizie che hanno contribuito con le loro gesta a eternare la memoria di Venezia, inserendo lunghe genealogie di famiglie illustri: dai Molino ai Venier, dai Mocenigo ai Grimani, fino ai Barbaro e i Contarini. La piramide dei trionfi e delle glorie venete raggiunge il culmine con la visione profetica dell'eternità di Venezia del quattordicesimo canto:

Quella ch' in grembo al mar sorge felice
durar vegg' io fin che la terra ha vita,
che tanto ad altre sin ad or non lice
perch' han la vera fé da lor sbandita

[...]

La veneta donzella opra del Cielo
in nascendo sacrò se stessa la vero
autor di libertà, né mai di Belo
gl'idoli alzò dentro al suo giro altero

[...]

La veneta città chiamar poss' io
nuova Gierusalem dal ciel discesa,
sposa gentil che per isposo ha Dio,
a cui s'orna, a cui serve amante accesa.

[...]

Quali glorie e trofei, quali antiveggio
palme e trionfi alla città diletta
che dove fé verace ha nobil seggio
quivi dal Ciel piove ogni grazia eletta.

[...]

Cresci città ben nata e largo impero
al tuo senno e valore il ciel conceda
e porga a te d'ogni nemico altero
vittoria illustre e preziosa preda.⁴⁶⁸

Ancora una volta Strozzi recupera l'immagine, ormai diventata canonica, di Venezia nelle vesti di una giovane donna, alla quale vengono aggiunti altre due caratteristiche intimamente legate: la città è la sposa di Dio e dunque è la culla della vera fede. A questa descrizione della Serenissima il poeta aggiunge un nuovo tassello encomiastico attraverso l'identificazione della città come nuova Gerusalemme. Grazie al felice sposalizio con Dio, ci avvisa Strozzi, Venezia crescerà e creerà un vasto e felice impero con il benessere del Cielo. Tale benevolenza divina consentirà alla stella di Venezia di fissarsi saldamente nell'empireo

⁴⁶⁸ Ivi, p. 140 stanze 28-29-30-32-38.

celeste, permettendole altresì di porre in una posizione subalterna le altre realtà repubblicane del Mediterraneo.

All'interno del testo eroico di Strozzi, Venezia è una città che sin dagli arbori della sua fondazione è abitata da due stirpi di senatori: da un lato quelli di discendenza troiana, dall'altro quelli di origine romana, diretti discendenti di Ottaviano Augusto, che attraverso Anasesto finiscono per sposare Onoria, ex promessa di Attila. In particolare, è all'interno dell'XII canto, quando la maga Irene giunge sotto falsa identità a Venezia, che Strozzi dedica ampio spazio alla discendenza di Raniero e Anasesto, due nobili veneziani, che irretiti dalle arti magiche della donna cadono sotto il suo sortilegio:

Fra gli amanti più fervidi, e che forse
atti meglio stimav' al rio disegno,
due scelse Irene, in cui saggia s'accorse
esser pronta la man, vario l'ingegno:
l'un'è Rinier, che fuggitivo corse
nella nuova città forse 'l più degno,
che dal sangue d'Antenore per cento
e cent'avi spargeva 'l nascimento.

[...]

Anasesto fu l'altro, illustre meno
in questo sol dall'Antenore duce,
che un grand' avolo suo venne dal seno
d'illegittima donna a questa luce.
Ottavio all'or, che posto al mondo 'l freno,
a dolcissima pace ei lo riduce
negli ozi d'Aquileia, d'Aquileia bella
ha due figliuoli, un maschio e una polcella.

L'uno in fasce morì, l'altra per tema
di Livia inesorabile e gelosa
fu dall'Augusto padre in parte estrema
tenuta in vano ingiustamente ascosa,
che mentre par, che poco ella gli prema

pietoso amor la fè diletta e sposa
del più leggiadro cavalier che splenda
nelle glorie di Marte e Amor' intenda.

[...] con bel nome roman si chiamò Sesta
ma la prole gentil da lor concetta
l'un nome all'altro illustremente innesta
e da sì bell'innesto indi fu detta
la stirpe nobilissima Anasesta
e visse in Aquileia ricca e possente
sinché pasto fu d'unghera gente.⁴⁶⁹

Ciò fornisce al poeta un pretesto per richiamare allegoricamente la doppia natura romana e troiana di Venezia, la quale tuttavia verrà messa in discussione nel libretto de *La finta pazzia* del 1641, dove il poeta afferma che Venezia non sia figlia di Roma ma di Troia. Tale differenza si lega agli intenti della scrittura librettistica, che mira a descrivere Venezia in ottica contrastiva con la Roma papalina. In questo dramma per musica, Strozzi crea un'associazione, già imbastita nella *Venetia edificata*, su uno stesso livello gerarchico tra la Serenissima e il Papato, dando vita non tanto a un semplice ossequio quanto, al contrario, ad una reale provocazione. Secondo Strozzi, infatti, se comparate le rispettive costituzioni, è possibile notare come l'aristocratica Venezia rappresenta i valori repubblicani della Roma degli albori, mentre il monarchico papato, a causa della sua politica estera soffocante (l'affaire dell'Interdetto si era appena conclusa e i rapporti tra Roma e Venezia erano ancora lontani dall'essere distesi), non può che incarnare l'involuzione dell'età regia o la decadenza imperiale.

L'encomio composto da Strozzi per la Serenissima all'interno della *Venetia Edificata* ripercorre il fitto reticolo di tessere che caratterizzano il "mito" veneziano. Partendo dalla retorica celebrativa veneziana post Lepanto, il poeta celebra tutte le qualità della Repubblica: dalla sua natura di *Respublica Christianissima* alla possibilità per Venezia di ratificare la sua *auctoritas* sulle provincie soggette attraverso la predisposizione al martirio dei nobili veneziani. In tal modo, Strozzi rinnova l'associazione post lepantina tra la nobiltà di sangue e l'elezione morale degli eroici difensori della libertà veneziana, glorificando così la posizione primaria del governo aristocratico nelle dinamiche politiche della Repubblica. Inoltre, la classe patrizia,

⁴⁶⁹ Ivi, p. 123, stanze 91, 93, 94, 95.

cui Strozzi dedica il lungo e puntuale elenco dell'undicesimo canto, permette inoltre a Venezia tanto di poter ampliare i propri domini quanto di salvaguardare la libertà della Repubblica da qualsiasi nemico, poiché quest'ultima qualità rappresenta l'elemento che più di tutti assicura l'unicità veneziana. È proprio la libertà che ritorna in maniera ciclica all'interno del testo, come rivelano la presenza degli esuli che cercano la libertà e asilo in Laguna dopo che Aquileia è stata distrutta – connotando sin da subito Venezia come un luogo libero e ospitale per chiunque cerchi riparo – e la guerra contro l'infedele combattuta in nome della libertà e grazie alla libertà. Venezia, nella visione profetica del quattordicesimo canto, è in grado di sopravvivere a qualunque difficoltà e di durare in eterno. Ad assicurare la longevità della Repubblica è direttamente Dio, il quale protegge la città come una figlia, assicurandole pace e prosperità, una protezione che viene contraccambiata dalla Dominante con l'evangelizzazione dei suoi territori, unificati sotto le leggi veneziane direttamente approvate da Dio. Nella *Venetia*, la descrizione della Repubblica riprende l'iconografia della Vergine, la quale allude alla percezione dell'autorità civile e istituzionale conforme al Mito e fondata sulla visione provvidenzialistica e universalistica di Venezia. Strozzi dunque fa proprio il Mito veneziano e lo utilizza come scheletro narrativo, senza mai discostarsi dal cammino tracciato dalla narrazione mitica della Repubblica, ma, anzi, arricchendolo di nuovi particolari e personaggi, come la presenza della componente magica interpretata dal mago Merlino, che fornisce il cannocchiale al re dei Franchi, garantendogli un vantaggio su Attila, e di nuove interpretazioni sugli eventi successivi alla battaglia di Lepanto, le quali rivelano sì una mutata percezione della situazione geopolitica mediterranea nel primo ventennio del Seicento, ma, al contempo, continuano a celebrare l'unicità, la grandezza e la potenza veneziana.

3.2.3. *L'Aquileia distrutta* (1625) di Belmonte Cagnoli

Edita per la prima volta nel 1625 e tradata in quattro esemplari,⁴⁷⁰ l'*Aquileia distrutta* di Belmonte Cagnoli (1565-1639) venne pubblicata a Venezia per i tipi dello stampatore

⁴⁷⁰ Del testo epico di Cagnoli si tramandano diversi materiali che ancora risultano insondati. Tuttavia, la recente edizione critica dell'opera, a cura di Tancredi Artico, ha portato alla luce la presenza di quattro esemplari di cui lo studioso ha fornito una siglatura e che provvedo ad adottare: V25 (*editio princeps*), V25ca, in cui sono presenti correzioni autografe a margine ed è conservato presso la Biblioteca Gambalunga di Rimini nella Collezione Gambetti [SC-MS. 722], V28 (seconda edizione pubblicata sempre presso Baba a Venezia) e V28ca dove l'autore torna sul testo e inserisce di nuovo note autografe a margine e conservato anch'esso presso la Biblioteca

Francesco Baba, inserendosi nella florida produzione epico-encomiastica del governo della Serenissima. A rivelare questa appartenenza non fu solamente la dedica alla Repubblica posta in apertura della *princeps*, bensì anche la scelta di utilizzare le vicende dalla vita di Attila, che rivelava una particolare attenzione di Cagnoli a quella che era la richiesta editoriale del mercato librario lagunare del periodo.

Belmonte Cagnoli nacque a Montescudo, nei pressi di San Marino, nel 1565.⁴⁷¹ Intrapresi gli studi in legge a Cesena si trasferì a Padova presso il vescovo Marco Corner, fino a quando venne destinato all'esercizio del sacerdozio a Rimini. Il ministero riminese ebbe una durata piuttosto breve, di circa tre anni, anche a causa dell'irrequietezza che contraddistingueva la vita del giovane autore. Lasciata Rimini, Cagnoli tornò temporaneamente a Padova sempre presso Corner, per poi recarsi a Roma dove entrò in contatto con il *milieu* intellettuale locale. Qui conobbe Giovan Vittorio Rossi, detto l'Eritreo, il quale gli dedicò un affettuoso profilo nella sua *Pinacotheca*⁴⁷², e frequentò l'Accademia degli Umoristi, nelle cui adunate il giovane Belmonte si cimentò nella declamazione di alcune sue composizioni. Cagnoli fu autore di diverse opere a contenuto religioso in versi e in prosa, alcune delle quali vennero pubblicate a Venezia,⁴⁷³ mentre altre rimasero inedite se non ancor oggi introvabili.⁴⁷⁴ Di ritorno nella natia Montescudo, Cagnoli coltivò l'attività letteraria fino alla sua morte nel 1639.

A Venezia, Cagnoli pubblicò l'*Aquileia distrutta* in venti libri e in due edizioni a stampa: la prima del 1625 e la «seconda impressione corretta e migliorata in più di tre mille luoghi»⁴⁷⁵ del 1628 con dedica all'arcivescovo Ottavio Corsini, nominato presidente di Romagna nel 1625 per volere di Carlo Barberini. L'opera sfidava apertamente il canone tassiano del poema eroico e rappresentava il tentativo dell'autore di superare la lezione impartita dalla *Liberata*. Il testo, stroncato dalla critica sette e ottocentesca,⁴⁷⁶ rappresentava comunque un prodotto

Gambalunga di Rimini [SC-Ms. 735]. Cfr. Belmonte Cagnoli, *Aquileia distrutta*, (a cura di) Tancredi Artico, Treviso, B#S Edizioni, 2021, p. 24.

⁴⁷¹ Martino Capucci, *Cagnoli Belmonte*, DBI, 1973.

⁴⁷² Giovan Vittorio Rossi, *Iani Nicii Eritibai Pinacotheca imaginum, illustrium, doctinae vel ingenii laude, virorum, qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, Amsterdam, Edgmont, 1643, il ritratto di Cagnoli si trova alle pp. 19-23.

⁴⁷³ Si tratta di testi quali: *La vita di San Giuliano Martire*, Venezia, Baba, 1622; *La morte del peccatore*, Venezia, Baba, 1622; *Le lagrime di Santa Maria Maddalena*, Venezia, Baba, 1622; *La vita del beato Lorenzo Giustiniano*, Venezia, Baba, 1624 e *l'Orazione di Sant'Antonio di Padova*, Venezia, Baba, 1627.

⁴⁷⁴ Rimando alla voce di Capucci presente nel DBI.

⁴⁷⁵ Tale è la definizione data da Cagnoli nel frontespizio dell'edizione del 1628.

⁴⁷⁶ Per dare un'idea dell'atteggiamento della critica ottocentesca nei confronti dell'opera di Cagnoli si segnala il commento di Antonio Belloni ne *Gli Epigoni*, che analizzando la tavola di comparazione tra la *Liberata* e l'*Aquileia distrutta* composta da Cagnoli per l'edizione del 1628 diceva: «per dare un'idea al lettore di quanto potesse la vanità nello strano animo» del poeta, o ancora D'Ancona nell'*Introduzione*, pp. XCIV-XCV sostiene: «fu tutta la vita travagliato d'invidia contro il sommo Torquato». Cfr. Antonio Belloni, *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»*,

originale che batteva strade ancora inesplorate degli altri «epigoni» tassiani, senza però essere in grado di sostenere il paragone con la *Liberata*.

Il gareggiamento con il modello tassiano si evinceva già dall'argomento scelto. L'interesse verso la caduta di Aquileia del 452 per mano di Attila, uno degli eventi più famosi della storia tardo-imperiale, lasciava intendere una stretta vicinanza di Cagnoli con i gusti di un'epica a lui precedente, si pensi ad esempio all'*Italia liberata da' Goti* di Gian Giorgio Trissino,⁴⁷⁷ per allontanare il suo poema da quelli più legati alla tradizione tassiana. Le ragioni di tale lontananza con il modello tassiano risultano per lo più di natura formale: da un lato l'opera del riminese affrontava in maniera assai particolare il secolare conflitto tra il mondo cristiano e pagano; dall'altro l'esito raggiunto dal racconto si scostava di molto dai parametri stabiliti dalla *Liberata* e dai *Discorsi*.

Le lunghe digressioni sui popoli dell'Europa orientale (libro II) non rivelavano un reale interesse di carattere etnografico e culturale di Cagnoli, ma risultavano solo funzionali alla narrazione: i cavalieri di Attila vennero infatti concepiti come dei soggetti privi di qualsiasi peculiarità e soprattutto ricordavano gli eroi erranti del *Furioso* e lo stesso Attila ricalcava i tratti del sultano ottomano. Inoltre, nell'*Aquileia distrutta* l'autore selezionò un argomento lontano da quelli proposti nei *Discorsi*, optando per una narrazione *ab ovo* (i libri II-IV narrano tutte le fasi che precedono l'assedio) più vicina al genere storiografico che a quello epico. La seconda differenza con il modello tassiano riguardava l'argomento e l'epilogo del testo. Come già avvenne con il *Morgante* di Pulci, anche nell'*Aquileia distrutta* la fazione cristiana non risultò vincitrice nel conflitto con l'alterità in questo caso pagana. Il motivo di questo rovesciamento del modello tassiano si poteva rintracciare nel contesto di provenienza del testo e dell'autore, il quale, come ricordato in precedenza, passò diverso tempo a Padova, dove si respirava la stessa inquietudine che vi era a Venezia rispetto alla questione ottomana. Alla luce di ciò, non sorprende la scelta di impostare la figura di Attila come alter ego del sultano turco o il paragone della caduta di Aquileia con quella di Rodi nel 1522 (libro XIV), poiché il testo fu «ideato in una zona di frontiera, a un forte ibridismo, che rende meno improbabile il capovolgimento degli istituti base del codice».⁴⁷⁸

Il *setting* scelto da Cagnoli per l'erranza dei personaggi riguardava tutta l'area del Mediterraneo: dal Friuli, zona di confine con la Sublime Porta, alla Dalmazia, raggiunta

Padova, Draghi, 1893, pp. 247-248 e Alessandro D'Ancona, [Introduzione], in *Attila flagellum dei. Poemetto in ottava rima riprodotto sulle antiche stampe*, Pisa, Nistri, 1864, pp. I-XCVII.

⁴⁷⁷ Cfr. Cagnoli, *Aquileia distrutta*, p. 11.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 12.

attraverso i Balcani, dal Danubio all'Egeo, da Rodi alle coste siriane fino a toccare la Spagna e Cartagine. In tal modo, l'autore abbandonava quelle spinte centripete della *Liberata* in favore di una cartografia dal raggio molto ampio e più vicina alla lezione ariostesca che a quella tassiana. Tuttavia, a differenza del *Furioso*, nel testo di Cagnoli Aquileia non fungeva da centro calamitante come era Parigi per Ariosto; infatti, la città dapprima attraeva a sé i cavalieri, giunti in sua difesa dall'attacco unno, ma successivamente li respingeva portandoli all'erranza tra gli innumerevoli luoghi citati nell'opera.

La scelta di narrare l'erranza degli eroi cristiani (Torrismondo ritorna in Spagna, Gualtieri si sposta a Rimini e Lucenzio fugge alla volta di Damasco in cerca dell'amata Ismeria) non rappresentava l'incapacità di Cagnoli di comporre un testo epico, ma, al contrario, era volutamente inserita dall'autore. Attraverso la loro defezione, l'autore tramandava il messaggio critico del testo, secondo il quale la sconfitta dell'esercito cristiano e la conseguente caduta di Aquileia era il frutto di una mancanza di unità all'interno delle fila imperiali, a differenza della totale coordinazione e coesione dell'esercito di Attila. Cagnoli, rifacendosi a questo famoso episodio di storia tardo-imperiale, volgeva lo sguardo anche alla situazione italiana dei suoi anni, in cui l'unità politica degli stati era ancora lontana dal raggiungere il suo pieno compimento e per questo motivo «la riduzione dei compagni erranti sotto il vessillo crociato è sostituito dal suo esatto contrario, cioè dalla loro dispersione».⁴⁷⁹

Il rovesciamento del finalismo della *Liberata* rappresentava un passaggio fondamentale per l'impianto narrativo e soprattutto per la finalità celebrativa dell'*Aquileia distrutta*. Infatti, se l'opera tassiana narrava di un evento deciso sin dall'inizio da Dio, il testo di Cagnoli riprendeva il modello fornito dalla *Liberata*, ma ne invertiva il senso: Dio ha deciso di far cadere Aquileia e perciò, al posto di tormentare il campo di battaglia del generale Littorio, come avviene nell'*Iliade* e nel poema tassiano, impedisce l'arrivo dei rinforzi, lasciando sguarnita e portando allo stremo delle forze la difesa della città. Tuttavia, da questa negazione e dalla conseguente caduta di Aquileia, Cagnoli costruiva le basi per il lungo encomio alla Serenissima che occupa tutto il libro XVII, e in cui l'autore esprimeva l'idea che Venezia fosse nata per volere divino.

Al fine di favorire una maggior comprensione dell'opera di Cagnoli e l'elemento encomiastico presente di cui essa si fa portatrice, si fornirà una breve sinossi dei vari capitoli,

⁴⁷⁹ Ivi, p. 15.

soffermandosi successivamente sul libro XVII, in cui la visione di papa Leone funge da escamotage che consente all'autore di imbastire un lungo encomio di Venezia.

Libro I. L'assedio di Aquileia dura da ormai tre anni. Attila passa in rassegna i suoi capitani e costruisce nuove armi d'assalto per colpire le ormai stremate difese della città. Marciano, da Bisanzio, chiede che il legato Prisco torni in patria e che lo ragguagli sulle imprese militari degli Unni. Prisco, a causa di una tempesta, si trae al sicuro a Zara e dopo due giorni giunge a Bisanzio dopo aver navigato lungo le coste balcaniche e greche.

Libro II. Prisco narra le origini degli Unni e della gioventù di Attila. Dopo la nomina regale, Attila affronta e sconfigge Teodosio, invade la Francia dove trova l'opposizione di Aezio. Decide di accamparsi a Tolosa e corrompe Singabro, alleato di Aezio, per vincere a tradimento. Il generale romano Aezio convoca un consiglio e si decide che sarà Torrismondo a prendere la collina che domina il campo. Aezio sogna la vittoria, mentre Attila viene rassicurato riguardo la sua vittoria da Singabro. La mattina fervono i preparativi della battaglia e Aezio scopre il tradimento di Singabro.

Libro III. Comincia la battaglia. Aezio manda Torrismondo a conquistare il colle come d'accordi e inizia la lotta tra il suo manipolo di uomini e gli Unni. Torrismondo è accerchiato da un gran numero di nemici e in suo aiuto giunge Lucenzio contro cui combatte la valorosa Ismeria. Il combattimento si risolve in una situazione di stallo tra i due eserciti. Per questo motivo entrambi gli schieramenti decidono di tornare nel campo principale a dare battaglia. Attila manda rinforzi dove la guarigione romana è più scoperta. Teodorico viene ucciso da Andarico. I romani riescono a conquistare il colle e irrompono sugli Unni, obbligando Attila alla ritirata in un vallo.

Libro IV. L'imperatore romano uccide Aezio. Attila convoca i suoi e propone di marciare su Roma. Uccide suo fratello Bleda e intima al suo esercito di distruggere tutto ciò che si frappone fra loro e Roma. L'imperatore sbarra il cammino di Attila e lo blocca ad Aquileia. Littorio è mandato a presidiare la città. L'assedio di Aquileia si protrae per due anni: la città riesce a difendersi, ma Foresto, tra i più valorosi difensori, muore. Termina il racconto di Prisco.

Libro V. Ismeria torna a Damasco, dopo che Gerlando ha attaccato la città. La donna giunge in patria attraverso Bisanzio, dove trova una barca per proseguire il suo viaggio. La nave è attaccata dai corsari nell'Ellesponto, ma la coraggiosa Ismeria li vince, facendo una strage. Tuttavia, verso sera una tempesta sorprende la donna e tutto l'equipaggio. Perso il controllo della nave, giunge a Rodi, dove viene a conoscenza che un drago infesta l'isola. Ismeria decide di vincerlo: mentre lo spia, un romito le dona un'ampolla di acqua santa e la invita a battezzarsi. La lotta con il drago inizia sfavorevolmente per la donna, fino a quando, tra sé e sé, decide che si batteggerà e vince. Festa degli isolani per la sconfitta del Drago. Gerlando, impaurito dal coraggio di Ismeria, si ritira da Damasco.

Libro VI: Lucenzio a Roma viene a conoscenza delle imprese di Ismeria e decide di partire. Giunto a Taranto scopre che la donna è ora alla volta di Aquileia. A Tronto libera Laura che gli narra le sue tristi vicende. Lui la ricovera in un convento ad Ancona, giunge a Padova e si ferma. Ismeria utilizza come insegna il drago e giunge ad Aquileia, nel mentre anche Lucenzio giunge in città.

Libro VII: Dopo la vittoria di Tolosa, Torrismondo torna in Spagna, celebra il funerale del padre e mette ordine al suo regno. Vuole partire per vendicarsi di Andarico. Giunge a Genova per poi raggiungere Aquileia dove, insieme a Lucenzio, architetta un piano per cogliere di sorpresa Andarico e Ismeria nel bosco. Torrismondo e Andarico si affrontano in un cruento duello. Lucenzio e Ismeria interrompono lo scontro e curano i due uomini. Giunge un corriere.

Libro XVIII: Giunge Alvida, sorella di Torrismondo, a Toledo dopo che il fratello è partito. Narra di come il marito, Unrico, re vandalo, le abbia fatto tagliare il naso. I fratelli di Alvida, Eurico e Teodorico vogliono sfidare a duello Unrico per vendicare il torto subito dalla sorella. Il consiglio è

diviso. Prevale la fazione di Vallia e viene deciso di mandare una spia a Cartagine e un messo a Torrismondo: fervono i preparativi di un esercito per invadere l'Africa. Eredia si traveste da numida e si reca a Cartagine. Errera, messo designato, giunge ad Aquileia e informa Torrismondo che si decide di tornare in patria.

Libro IX: Gualtieri assembla un esercito a Rimini, descrizione di tutti gli eroi. Gualtieri arriva ad Aquileia dove rompe gli Unni e si ricongiunge con gli assediati. Assalta di notte i nemici: è una disfatta e si ritira. Lucenzio esce dalla città e cerca Ismeria, la incontra, ma i due vengono interrotti da una schiera di Unni. I fuggitivi rientrano in città grazie a Lucenzio.

Libro X: Gualtieri, dopo l'approvazione di Littorio, sfida gli Unni a un torneo: ventiquattro guerrieri si affronteranno a due a due. Estrazione delle coppie. Inizia il torneo e si duella con la spada. Ismeria viene ferita e insegue Dioneo fino nel fiume, dal quale non riemerge e viene data per morta. Finisce il duello e Attila manda molti soldati a cercare la donna. Lucenzio interroga Dioneo. Andarico si duole per Ismeria.

Libro XI: Ismeria è salvata da un eremita, la cura e la convince a battezzarsi. Dio ferma Lucenzio prima che si uccida e si mette a cercare Ismeria. La donna è istruita alla vera fede e chiede all'eremita chi sia il cavaliere che dovrà sposare: sarà Lucenzio e con lui convertirà il regno di Damasco. Dopo essere stata battezzata parte diretta verso la sua patria. Lucenzio giunge al tugurio dell'eremita che lo informa della conversione di Ismeria e lo invita a tornare ad Aquileia. Ismeria rimpatria, destando reazioni opposte tra i due campi. Il narratore si congeda.

Libro XII: Andarico lascia il campo e corre da Ismeria. Nel suo viaggio incontra una tempesta a Zara: la nave affonda, ma riesce a trarsi in salvo a Traù. Arrivato in una casa pastorale l'ospite, Vitale, gli narra le vicende della sua vita e gli dà informazioni su come tornare ad Aquileia. Una visione notturna invoglia Andarico a cercare l'amata: chiede a Vitale di preparare una barca con la quale raggiungerà Ragusa. Arriva però un dispaccio di Attila che lo richiama al campo: sconcolato Andarico ritorna ad Aquileia.

Libro XIII: Attila e Littorio preparano gli eserciti allo scontro. Il re degli Unni dispone che le macchine d'assalto siano poste in prossimità delle mura e dà ordine di sommergere la città da una pioggia di proiettili. Gualtieri riesce a bruciare alcune torri e Lucenzio affronta gli Unni che sono riusciti a scalare le mura e li vince. Viene distrutto l'ariete. L'esercito unno chiede ad Attila di combattere con loro. Lucenzio e il re degli Unni si affrontano: Attila rompe la spada ma il romano non infierisce. Littorio suona la ritirata e anche Attila lascia il campo.

Libro XIV: Le città di Romagna si ribellano a Rimini e Gualtieri deve tornare in patria a sedare la rivolta. Littorio incoraggia chi ancora è rimasto in città. Lucenzio abbandona la città per recarsi a Damasco, promettendo che farà ritorno. Littorio manda Tiburzio a Roma a chiedere aiuti. Giunto a Rimini, Gualtieri mette in fuga i ribelli. Attila intanto fa preparare nuove macchine d'assalto. Tiburzio arriva a Roma e prega papa Leone di convincere l'imperatore a inviare rinforzi, ma Valentiniano è indeciso.

Libro XV: Contargo uccide il cane di Valamiro, il quale lo sfida a duello. La zuffa viene sedata a fatica e nel campo unno giunge la voce che i due siano morti. Attila frena le due schiere dall'affrontarsi e pacifica i due duellanti, ma li divide: Contargo assedia Altino e Valamiro presidia la bocca del fiume di Aquileia. Littorio manda Attico ad assalire le fortificazioni di Valamiro sul fiume. Contargo espugna Altino e Valamiro escogita un piano per non far affluire le navi al porto.

Libro XVI: Eustachio parte da Ancona con un contingente pontificio. Leone prega la Vergine e Dio perché scaccino gli Unni. Appare San Pietro in visione e gli rivela che Aquileia è destinata a cadere e con lei anche l'Impero. La missione di Eustachio fallirà, ma la sua ambasciata ad Attila andrà a buon fine, ma non impedirà il sacco di Roma da parte dei Vandali. L'impero cadrà e verrà fondata Venezia da Dio.

Libro XVII: San Pietro narra la fondazione di Venezia, dei suoi istituti politici, della sua pietas e dei suoi costumi. Descrive la sua gloria militare e i suoi celebri oratori. Leone si desta dal sonno ed è rincuorato.

Libro XVIII: Andarico incontra Selvaggio che lo invita nel suo castello. L'ospite, Lucrezio, gli racconta di come soffre per la perdita di Porzia, sua amata. Andarico gli promette che riavrà la sua amata al torneo indetto da Gernando. Porzia si dispera, ma una visione la rassicura. Gernando sconfigge i duellanti, ma cade morente dopo il duello con Andarico, che viene ringraziato con dei doni e si decide a ripartire. Arriva a Gorizia e affronta sei fratelli che gli impediscono il passaggio: li vince e rientra ad Aquileia.

Libro XIX: Ad Aquileia giunge notizia dell'arrivo del contingente pontificio guidato da Eustachio. L'armata incontra una tempesta a Grado e la flotta è completamente affondata. Solo il messo che ha portato la triste notizia al campo si è salvato e narra nel campo la morte gloriosa di Eustachio. Littorio esorta l'esercito sfiduciato a resistere. Intanto a Roma la moglie di Eustachio e Leone si disperano per la notizia. Valamiro racconta ad Attila il naufragio della flotta di Eustachio e gli dona la spada dell'eroe romano.

Libro XX: Attila decide di sferrare l'attacco definitivo alla città: circonda le mura ma viene respinto da Littorio. Attila viene quasi colpito da un masso lanciato dalle mura. Andarico sale le mura e apre un varco. Gli Unni entrano in città. Degna si suicida stoicamente e Attico muore. Littorio uccide Contargo, ma è finito da Andarico, che risparmia sua moglie Lucrezia. Attila è ferito e per vendetta brucia vivi i restanti difensori di Aquileia ormai caduta.

Al netto della qualità del testo, che il critico Martino Capucci ha definito «grigia opera di scuola, decorosa certo, ma stanca e priva d'estro, viziata alla radice dalla velleitaria intenzione di gareggiare col Tasso»⁴⁸⁰, qui interessa sottolineare che la celebrazione di Venezia occupa buona parte della sezione finale del testo. Il tema compare già verso la fine del libro XVI, quando San Pietro, cercando di rincuorare Leone per la sorte segnata di Aquileia, lo porta sui Colli Euganei e da una nube gli mostra Venezia e gli preannuncia:

Nulla s'io guardo
di presente vegg'io ch'abbia virtute,
ma s'il tempo avvenir miro, vi vedo
gloria e grandezza tal, che più non chiedo.
Città più che real qui nasce deve
che Venezia fia detta, al mondo sola,
il cui natale ha da seguire in breve
in questa del mar d'Adria angusta gola.
Fora il dir le sue lodi impresa greve
a l'orator de la romana scola.

⁴⁸⁰ Capucci, *Cagnoli*.

Non vi sarà chi di lodarla baste,
tanto a lingua mortal fia che sovraste.⁴⁸¹

San Pietro fornisce così le coordinate geografiche precise dove nascerà Venezia: l'angusta gola del mare d'Adria sarà il luogo predisposto per questa nuova città, la quale verrà edificata solo dopo la distruzione di Aquileia. Il sacrificio di quest'ultima consentirà tuttavia alla fama di Venezia, ci avvisa il Santo, di non avere alcun rivale e che addirittura sarà talmente grande che nemmeno la lingua umana sarà in grado di omaggiarla, e incalza:

Ma perché scoprirti ad una ad una
le meraviglie di Venezia bramo,
Venezia, cui non fu sotto la luna,
se dal principio comminciar vogliamo
del mondo, o fia città mai pare alcuna,
io ti farò veder, mentre che stiamo
vicini assai, Venezia appunto come
a l'or fia quando avrò provincie dome.⁴⁸²

La visione di Leone prosegue nel libro seguente, in cui San Pietro elogia la città sotto ogni punto di vista, principiandone l'encomio attraverso l'identificazione di Venezia come un luogo d'asilo per tutti i rifugiati in cerca di una nuova patria e guidati dal desiderio di libertà:

Così color ch'a Dio dal gran periglio
per sua piacque salvar somma pietade,
oltre il proprio valor, oltre al consiglio,
sol per meglio schifar nimico artiglio,
verranno ad abitar l'erme contrade
co' figli lor, co' le dilette mogli,
per non mai più soffrir barbari orgogli.⁴⁸³

⁴⁸¹ Cagnoli, *Aquileia distrutta*, p. 585.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ *Ivi*, p. 589.

È quindi il senso di libertà che muove i primi abitanti di Venezia a fondare la città; in tal modo anche Cagnoli celebra la libertà come qualità costitutiva della Serenissima, partecipando di una retorica celebrativa, che riprende i temi del Mito veneziano, costitutiva di Venezia fino alla sua caduta nel 1797. Inoltre, continua San Pietro: «Venezia non avrà sue porte chiuse, / [...] né men fia poi che d'introdur ricuse / i peregrini, o neghi lor l'entrata»,⁴⁸⁴ sottolineando ancora una volta quanto, sin dalle sue origini, sia forte la pietas e la benevolenza veneziana per chiunque sia bisognoso di protezione. A questo punto della celebrazione, San Pietro ricorda a Leone lo stretto rapporto tra la città e il mare, che renderà Venezia un luogo sicuro e soprattutto inespugnabile per qualsiasi nemico:

Quivi l'acqua sarà muraglia e torre,
eccelsa rocca, inespugnabil masso,
fossa profonda, onde non possa tòrre
le difese il nemico e aprirsi il passo.
L'acqua, che senza mai fermarsi scorre
e gir sempre si vede or alto or basso,
benché liquida e molle, ha tanta forza
che dal nimico non si vince o sforza.⁴⁸⁵

Difesa dal mare, Venezia crescerà forte e in libertà grazie alla benevolenza concessagli da Dio, il quale ha stabilito non solo la fondazione della città, ma ha permesso anche a San Pietro di poter vedere il suo futuro così da poterlo annunciare a Leone. Ad incalzare il ritmo encomiastico di Venezia è la celebrazione anche del governo cittadino:

Ma di tiranno sempre odiato il nome
sarà in Venezia, ove non deve un solo
ma molti e tutti di canute chiome
regger di quei soggetti il grande stuolo.
Potrà 'l mondo veder chiaro a lor come
(cerchisi pur da l'uno o a l'altro polo)
nullo con giusta lance e certa legge,
com'essa, i buoni esalta e i rei corregge.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ *Ibidem.*

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 590.

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 594.

La città sarà quindi retta non da un tiranno ma da un consesso di uomini anziani che opereranno per il bene comune, facendo ricorso ad una legge giusta che esalterà i buoni e condannerà i colpevoli. Infatti, prosegue San Pietro, anche Venezia non sarà avulsa da colpi di stato interni ai suoi cittadini, i quali tenteranno di ottenere il potere con la forza per proprio tornaconto personale, ma verranno puniti con la morte: «dove che, s'in Venezia alcun tentasse / d'insignorirsi, fora tosto oppresso. / Contro la patria chi sol ciò pensasse, / pria del pensier la morte avrebbe appresso».⁴⁸⁷

La benevolenza del Cielo permetterà a Venezia di non essere mai assediata da alcun nemico e godrà di «illustri fregi/ più d'ogni altra città» perché «ch'avrà cristiani fondatori egregi, / né d'empia infedeltà tartareo limo / il candor macchierà di quella fede / che nel suo nascimento il Ciel le diede».⁴⁸⁸ L'elemento della cristianità di Venezia come qualità propria della Repubblica rappresentò un capo saldo nelle trasposizioni storiografiche, letterarie e sceniche del mito di Venezia e, soprattutto, fu una componente fondamentale nelle dinamiche politiche di primo e medio Seicento, quando la Serenissima, dopo la perdita di buona parte del suo dominio marittimo, cercò di risollevarle le sorti di una politica estera a lei sfavorevole. Le parole di San Pietro rinverdiscono quindi il mito della *Respubblica Christianissima* e fissano nell'immaginario veneziano l'idea dell'unicità della città:

Niuna altra città cristiana nacque,
Venezia sola avrà sì nobil vanto,
onde d'ogn'altra vinta in terra giacque,
de' feriti suoi figli udendo il pianto,
questa, che' il fondamento avrà su l'acque,
vivrà da l'armi altrui sicura, in tanto
che nimico furor non potrà farle
danno alcuno, o temenza a pena darle.⁴⁸⁹

E Pietro prosegue:

E se verrà talor dal Ciel percossa,

⁴⁸⁷ *Ibidem.*

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 595.

⁴⁸⁹ *Ibidem.*

con mano a gli occhi altrui severa e grave,
perché da qualch'erro venga rimossa,
troppo non avverrà che' il mal s'aggrave.
L'ira divina, da pietà commossa,
seco si mostrerà nel fin soave,
fia di padre il castigo, onde si renda
più pronta a far da le sue colpe ammenda.⁴⁹⁰

Il rapporto filiale che si genera tra Venezia e il Cielo non esclude che quest'ultimo possa punire la figlia qualora esca dal tracciato che Dio ha stabilito per lei, ma, come in una qualsiasi famiglia, la punizione non sarà una condanna, bensì sarà uno strumento di crescita grazie al quale potrà redimere le sue colpe. La protezione che il Cielo assicura alla Repubblica sarà perpetua e qualora «avverrà che da guerrier insulto / Venezia resti attorniata e cinta» il «Ciel, propizio ognor, che la difende, / a porla in libertà non sarà tardo» e «Venezia tornerà lieta e più bella».⁴⁹¹ Il rappresentante celeste a Venezia, scelto direttamente da Dio, che stabilirà una connessione diretta tra la città e il Sommo Monarca sarà San Marco, il quale difenderà e salvaguarderà la vera fede e, sotto i suoi segni, la città espanderà i propri confini nel Mediterraneo.

A questo punto della visione, San Pietro preannuncia a Leone la potenza militare di Venezia attraverso l'esaltazione dei suoi «guerrieri invitti / a sparger pronti per la patria il sangue»⁴⁹², riattivando la natura martilogica delle battaglie veneziane. Il coraggio, la forza e la scaltrezza militare dei comandanti veneziani consentiranno alla città di ampliare i propri domini sotto il vessillo di San Marco e di diffondere i segni della vera fede in tutto il Mediterraneo:

Onde potrassi dilatar l'impero
anco fuor de l'Europa, in Oriente,
dove di Cipro e Tiro il regno altero
aura dolce si gode e 'l giel non sente.
Di dominare il mare avran pensiero,
co' legni armati loro andran sovente
del mar Egeo d'intoro a l'alte rive,

⁴⁹⁰ *Ibidem.*

⁴⁹¹ *Ivi*, p. 596.

⁴⁹² *Ivi*, p. 600.

per far le lor memorie ivi più vive.⁴⁹³

Le gesta eroiche di questi uomini verranno tramandate ai posteri dagli oratori veneziani, poiché «goderà d'orator Venezia tanta / copia, dotati poi d'alti costumi / che, posti in prova lor Latini e Greci, / appena esser potranno un contro dieci».⁴⁹⁴ Venezia, prosegue San Pietro, sarà la nuova Atene e in essa troveranno un porto sicuro tutti gli intellettuali e gli artisti che qui chiederanno asilo, i quali arricchiranno la città con sonetti, dipinti e opere architettoniche. Proprio quest'ultime vengono prefigurate a Leone attraverso la ricca descrizione della bellezza delle piazze, dei ponti e delle chiese:

La real piazza e le colonne scopre,
i marmorei edifici intorno,
che de' prischi migliori agguaglian l'opre,
se pur non fanno a l'opre antiche scorno.
Di Fidia ammira poi di bronzo l'opre,
quattro destrieri, ond'è 'l gran tempio adorno,
benché il tesoro ascosto appena veda,
non però de' suoi pregi avvien chieda.

Gira le luci ed archi vede e ponti,
di cui quella città fornita è molto,
perché a passar gli abitator sian pronti
e l'intoppo de l'acque a lor sia tolto,
ma benché gli archi sian superbi e conti
ha 'l guardo di ciascuno in sé rivolto
quel di Rialto, il qual pompa e fasto
fia più tardi costruito immenso e vasto.⁴⁹⁵

La descrizione delle bellezze architettoniche della città principia con una particolare attenzione per piazza San Marco, in cui il poeta dedica ampio spazio alla presentazione della basilica dedicata all'evangelista, dei cavalli bronzei apposti sulla sua facciata e del palazzo ducale, giungendo fino alle varie procuratorie che su di essa si affacciano. In aggiunta, la

⁴⁹³ *Ibidem.*

⁴⁹⁴ Ivi, p. 601.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 608.

precisa descrizione di San Marco è introdotta da un breve riferimento alla processione dogale: essa rappresentava un particolare momento della liturgia statale che si manifestava in tutta la sua portata simbolica alla cittadinanza, la quale era chiamata a prendervi parte e a tributare il massimo rispetto al doge, simulacro della Repubblica, come ricorda anche San Pietro: il «duce, in più real maniera, / esce da la magion dove alloggia [palazzo ducale] / sotto ombrella di seta: ovunque passa, / il popol riverente il capo abbassa». ⁴⁹⁶ L'alta considerazione data al doge è figlia di un sistema sociale che San Pietro non manca di omaggiare. In particolare, ad essere maggiormente celebrato è il senato che opera secondo il bene della comunità, compiendo sempre scelte prudenti al fine di evitare il collasso della Repubblica:

Quivi il senato, che di core in guisa,
comunica vigore a l'altre parti,
insieme unito, saggio ognor divisa
ciò che voglion di guerra e gli usi e l'arti.
Sempre tra lor sta la prudenza assisa,
la cui virtù, se vo' palese farti,
ne l'opre sue sì la vedrai sovrana,
che più celeste apparirà ch'umana. ⁴⁹⁷

E prosegue:

La patria manterran saggi ed arditì,
più di servaggio che di morte schivì,
e l'imperio sarà tanto accresciuto
che riverito fia di par temuto. ⁴⁹⁸

È dunque il senato che reggerà le sorti della città e sotto la guida celeste opererà nel bene dello stato, amplierà i confini della Repubblica e sarà da molti temuto e ammirato. San Pietro non risparmia però di tributare i giusti onori anche al Gran Consiglio, elogiandone i meriti e i patrizi che ne faranno parte:

⁴⁹⁶ Ivi, p. 607.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 602.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 603.

La nobiltà del gran consiglio tutta
per dare i carchi a chi lor gli merti,
con ordine gentil vede ridutta
in grandissima sala, ove son certi
i giudici di tanti ov'è distrutta
l'invidia e la superbia, e i passi aperti
sempre sono al valor, né la virtute
da tanti avvien giamai che si rifiute.⁴⁹⁹

L'immagine restituita dal santo di una città giusta, pia e pura permette al papa di poter identificare Venezia come il luogo in cui Astrea, dea dell'innocenza e della purezza, celebrata da Virgilio nell'*Ecloga IV*, «tiene il seggio».⁵⁰⁰ La sovrapposizione tra la dea e la città, cristallizzata già nell'immaginario mitico di Venezia, sottintende la superiorità della Repubblica rispetto a qualsiasi altra realtà politica, in quanto solo grazie all'intercessione della Serenissima il mondo potrà ritornare alla perduta età dell'oro.

Anche nell'opera di Cagnoli la vittoria di Lepanto risulta un momento fondamentale della sezione celebrativa della città, ma a differenza di quanto fatto da Strozzi nella *Venetia edificata*, il riminese non guarda al trionfo militare con uno sguardo malinconico, bensì si limita a celebrare la portata simbolica dell'evento:

Vede de l'abbattuta orrida serpe
in battaglia naval le tolte insegne,
e dove prima tutto atterra e sterpe
e i regni d'ingojar par che s' ingegne,
per le laterbe ora fuggendo serpe,
e le sue spoglie più temute e degne
al vincitor lasciando, ivi di quelle
l'arsenal varie parti e fa belle.⁵⁰¹

Cagnoli intende dunque la sconfitta dell'«orrida serpe» ottomana come una prima battuta d'arresto per la Sublime Porta che rinvigorisce l'animo e le speranze del mondo cristiano, alimentando l'idea di una vicina liberazione dall'Infedele. La concezione circa

⁴⁹⁹ Ivi, p. 610.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 612.

⁵⁰¹ Ivi, p. 614.

l'invincibilità ottomana viene così a mancare e la sua reinterpretazione comporta l'ascesa di Venezia a paladina della cristianità e unica città predestinata a diffondere il credo cristiano nel mondo. Sulla scia di questo entusiasmo, le galeazze veneziane fanno ritorno in Laguna portando con sé le insegne del nemico conquistate in battaglia, affinché queste possano essere esposte insieme ad altri cimeli nell'Arsenale, ovvero il luogo in cui sono state create quelle navi che ora trionfanti vi fanno ritorno.

Leone, destatosi dal sonno, guarda con occhi speranzosi alla nascita di Venezia e costantemente ripensa alle sue bellezze e alle sue eccellenze. Umile si rimette al volere divino che ha predisposto che dalle ceneri di Aquileia prenderà forma una nuova città pia, giusta e cristiana e: «poi per Venezia prega, / né solo ai prieghi suoi Dio porge orecchio, / ma d'esserle propizio insieme il piega».⁵⁰² Il raggiungimento della completa consacrazione di Venezia a Dio si raggiunge negli ultimi tre versi del libro XVII, i quali stabiliscono senza fraintendimenti la totale devozione della città al Cielo:

O d'ogni alma virtù, Venezia, specchio,
maraviglia non è se non si nega
a te grazia dal Ciel, mentre man sacra,
pria che tu nasca, a Dio t'offre e consacra.⁵⁰³

All'interno delle due opere epiche veneziane prese in esame si ritrovano tutti quegli elementi che compongono il mito fondativo di Venezia. La città, infatti, luogo in cui albergano la vera fede e la libertà, è governata da leggi giuste e approvate direttamente da Dio ed è retta da un governo di savi che operano per il bene pubblico e non per il proprio tornaconto personale. Pertanto, il miracolo politico veneziano, la sua lunga durata e la formazione singolare della città diventano un fertile terreno per i letterati che compongono quelle opere che fissano, tramandano e perpetuano l'univocità veneziana. Venezia diventa così non solo una nuova Gerusalemme e una nuova Atene, in cui prosperano religione e arte, ma, al contempo, un nuovo Aeropago dove la coesistenza tra classi sociali diverse è resa possibile dal buon governo patrizio, il quale realizza la coincidenza degli opposti e l'unione dei contrari, rendendo la città un perfetto corpo in armonia. La strutturazione piramidale della società veneziana, al cui vertice è posta la classe nobiliare, permette agli intellettuali di

⁵⁰² Ivi, p. 617.

⁵⁰³ *Ibidem*

celebrare il patriziato attraverso la riattivazione dell'idea di repubblica di stampo aristotelico e platonico, secondo la quale solo l'aristocrazia è in grado di creare un perfetto stato e di mantenere le diverse membra che compongono il corpo sociale in assoluta felicità ed equilibrio.

3.3. Il *Pavlimir* (1632) di Junije Palmotić: un esempio di dramma patriottico raguseo

L'origine della città di Ragusa – l'attuale Dubrovnik – si perde in un passato piuttosto fumoso e sbiadito e, pertanto, come vedremo, risulta difficile operare una scissione netta fra il dato mitico e il fatto storico. Il ricorso al racconto mitico, che sostanzia l'intera produzione letteraria di primo e medio Seicento raguseo, assurge alla funzione di nobilitare, attraverso un prodotto letterario (nella maggior parte dei casi epopee epiche, drammi pastorali o drammi patriottici), la storia della libera Repubblica, paragonandola così alle grandi realtà politiche italiane quali Roma, Firenze e Venezia.

Ad apportare un'ulteriore difficoltà nella ricerca del fatto storico si pone la sapiente attività manipolatoria del governo aristocratico raguseo. Risulta chiaro, infatti, come i prodotti narrativi creati dovessero essere funzionali a legittimare la superiorità politica, economica e culturale della classe aristocratica – la classe dominante a Ragusa, vera e propria mente della Repubblica – tra le altre città balcaniche. Proprio in questo gioco autocelebrativo del potere aristocratico si inserisce il dramma patriottico *Pavlimir* di Junije Palmotić.⁵⁰⁴

Junije Palmotić nacque da una nobile famiglia a Ragusa nel 1607 e qui vi morì nel 1657. Come ogni giovane nobile raguseo, all'età di vent'anni, entrò a far parte del Gran Consiglio della Repubblica, ricoprendo incarichi di notevole responsabilità, venendo per due volte nominato governatore a Konavli (Canali) e Lastovo (Lagosta). Di indole incline agli studi umanistici, il giovane Junije venne educato prima dallo zio Miho Gradić, che condivideva con il nipote i medesimi interessi culturali, per poi entrare nella scuola dei Gesuiti

⁵⁰⁴ Junije Palmotić, *Pavlimir*, in *«Izabrana Djela»*, Rafo Bogišić (a cura di), Zagabria, Matica Harvastka, 1995, pp. 160-211. Si fornirà da qui in avanti la traduzione in italiano dell'opera palmottiana da me curata e da Neira Mrcep. Sulla biografia di Palmotić si rimanda ad Arturo Cronia, *Storia della letteratura serbo-croata*, Milano, Nuova Editrice, 1956, p. 79; Franjo Trogračić, *Storia della letteratura croata*, Roma, Studium, 1953, p. 45; Francesco Maria Appendini, *Notizie storico-critiche sulle antichità. Storia e letteratura de' Ragusei*, 2 voll., Ragusa, per le stampe di Antonio Martecchini, 1803, pp. 285-289. Inoltre, va ricordato, che buona parte delle informazioni che possediamo sulla biografia di Palmotić vennero pubblicate dal raguseo Stjepan Gradić nella prefazione al libro *Christiade*, traduzione della *Christias* di Girolamo Vida (1490-1566), pubblicata a Roma nel 1670. Cfr. Junije Palmotić, *Christiade*, Roma, Jacopo Moscardich, 1670.

dove solidificò le sue conoscenze letterarie, filosofiche e poetiche. I primi scritti, per lo più in latino, composti da Palmotić furono: un panegirico per il gesuita Bargiocco, un panegirico per Cristina di Svezia, due panegirici e l'epicedio per Miho Gradić, un'ode a Stjepan Gradić e due epigrammi per Ivan Bunić.⁵⁰⁵

Il vivace clima culturale raguseo degli anni Venti del Seicento spinse Palmotić a comporre opere anche nella sua lingua madre, presumibilmente in seguito al grande successo riscosso dal più famoso poeta di quegli anni Ivan Gundulić, che, come analizzato nel capitolo precedente, scrisse opere in lingua štokava. Palmotić iniziò quindi a comporre opere di vario genere: da una raccolta di poesie epitalamiche e conviviali, di cui si è conservata solo la *Muže na piru* (*Muse a nožžje*)⁵⁰⁶, a una satira, composta su modello dell'Aretino, *Gomnaida*⁵⁰⁷ e diversi testi a contenuto religioso, tra i quali spiccava la traduzione croata della *Christias* di Girolamo Veda, pubblicata a Roma nel 1670.

Tuttavia, Palmotić fu soprattutto un drammaturgo. Le sue maggiori opere drammaturgiche furono: *Došašće od Enee k Ankižu njegovu ocu* (1628 circa); *Atalanta* (1629); *Ipsile ed Armida* (tra il 1629 e il 1632); *Pavlimir* (1632); *Andromeda* (1634); *Elena ugrabljena* (1640 data questa non di composizione ma della sua rappresentazione); *Akile* (1637); *Natjecanje Ajačai i Ulisa za oružje Akilovo* (1639); *Danica* (1640); *Alčina* (1647); *Lavinija* (1648); *Captislava* (1652) e *Bisernica* (dopo il 1652).⁵⁰⁸ Chiudevano il panorama del teatro palmottiano i tre intermezzi scenici, di cui non sono pervenute la data di composizione e di rappresentazione: *Glas*, *Kolombo*, *Gosti grada Dubrovnika*.

Il *Pavlimir*, rappresentato davanti al Palazzo dei Rettori⁵⁰⁹, cuore nevralgico della Repubblica e sede del potere cittadino, il 22 febbraio del 1632, ricalcava perfettamente il progetto politico promosso dal governo aristocratico, ripercorrendo in tre atti l'origine della città attraverso le gesta dell'eroe Pavlimir.⁵¹⁰ Questi, essendo nipote del famoso re bosniaco Radoslav e figlio di una nobildonna romana, consentì alla città di Dubrovnik di vantare

⁵⁰⁵ Cfr. Milivoj Šrepel, *Latinske pjesme Junija Palmotića* [Poesie latine di Junije Palmotić], Zagreb, JAZU, GPKH I, 1987, pp. 10-38; Đuro Körbler, *Latinske pjesme Junija Palmotića*, Zagreb, JAZU, GPKH VII, 1912, pp. 367-392.

⁵⁰⁶ Milan Rešetar, *Sitniji prilozi*, Zagreb, Jazu, GPKH IX, 1920, pp. 64-86.

⁵⁰⁷ Đuro Körbler, *Palmotićeva Gomnaida*, Zagreb, JAZU, GPKH X, 1927, pp. 127-143.

⁵⁰⁸ Si riporta qui la divisione cronologica delle opere drammaturgiche di Junije Palmotić seguendo la cronologia fornita da Potthoff. Cfr. Wilfried Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1975.

⁵⁰⁹ Sugli spazi scenici ragusei e sulla loro importanza istituzionale si rimanda a Nella Lonza, *Kazalište vlasti. Cerimonijal i državni blagdani Dubrovačke Republike U 17. I 18. Stoljeću*, HAZU, Zagreb-Dubrovnik, 2009, Ivana Brković, *Vrijednosne konotacije povijesnih prostora u Dubrovačkoj književnosti 17. Stoljeća*, in «Dani hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu», 35, I, 2009, pp. 255-276.

⁵¹⁰ Sulla biografia di Pavlimir e la sua importanza nell'area slava si segnala Kowalski Wawrzyniec, *The King of the Slavs*, Leida, Brill, 2021, pp. 179-250.

un'ascendenza al tempo stesso slava e romana, ponendo definitivamente tutte le altre realtà balcaniche su un piano di subalternità rispetto a Ragusa.

Prima di addentrarci nell'analisi del testo palmottiano, occorre far chiarezza su quali siano state le fonti utilizzate dal poeta nella stesura della sua opera.⁵¹¹ Secondo la tradizione ragusea, l'origine della città può essere tracciata seguendo una triplice narrazione: epidauria, romana e slava.

La prima venne tratteggiata dall'imperatore bizantino Costantino Porfirogenito che nel suo *De Administrando Imperio*⁵¹² descrisse come la prestigiosa diocesi romana di Epidauro (Cavtat in croato) venne distrutta dalle invasioni barbariche tra la fine del VI e l'inizio del VII secolo. In seguito alla distruzione della città per mano dei Goti, gli abitanti che sopravvissero alla devastazione, scrive Porfirogenito, si rifugiarono nei monti e nelle selve vicino alle rovine del sito, trovando salvezza su un monte in particolare, il monte Srd, che ancora oggi si erge maestoso dietro le possenti mura di Dubrovnik. La cronaca redatta dall'imperatore bizantino risolveva in prima battuta la necessità patrizia di costruire una propria ascendenza classica, fornendo elementi utili ad arricchire la retorica celebrativa della classe dirigente, la quale poté contare su una narrazione mitica per poter rivendicare la propria superiorità sul resto dei Balcani, che, nella maggior parte dei casi, erano carenti di una trasposizione letteraria delle proprie origini e soprattutto di un filo diretto con il mondo romano.⁵¹³ Tuttavia, tale rivendicazione non interessava solo il milieu politico e sociale, ma riguardava anche la potente diocesi ragusea, la quale, sostenendo un'ascendenza diretta con Epidauro e, di conseguenza, con la sua eredità istituzionale in campo religioso, poteva così reclamare il suo status di diocesi (e di città) *christianissima* sin dalla sua fondazione.⁵¹⁴

⁵¹¹ Sul tema si segnalano gli studi di Fedora Ferluga-Petronio, *Del Teatro di Junije Palmotić*, Udine, Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale, 1992, Id., *Fonti italiane e slave nel teatro di Junije Palmotić*, Udine, ILLEO, 1991.

⁵¹² Costantino Porfirogenito, *De Administrando imperio*, Gyula Moravcsik (a cura di), tradotto in inglese da Romilly J.H. Jenkins, [Corpus fontium historiae Byzantinae, vol. 1], Washington, Dumbarton oaks Center for Byzantine Studies, 2006, pp. 134-142. Preme qui inoltre ricordare che Porfirogenito fu il primo a identificare la città di Dubrovnik con il nome Rausia (Ragusa), in quanto edificata sulla scogliera greca di Laus, aprendo di fatto la strada alla lunga trattazione medievale e rinascimentale in merito scattata in seguito alla sua pubblicazione.

⁵¹³ Lovro Kunčević, *The Myth of Ragusa: Discourses on Civic Identity in Adriatic City-State (1350-1600)*, Doctoral dissertation, CEU, 2012, pp. 21-25; Zdenka Janeković Römer, *The Frame of Freedom. The Nobility of Dubrovnik between the Middle Ages and Humanism*, Zagabria-Dubrovnik, HAZU, 2015, pp. 34-35.

⁵¹⁴ La cronaca *Historia Salonitata* dello storico Tommaso Arcidiacono di Spalato, redatta durante il tredicesimo secolo, riferisce che la diocesi di Epidauro, già a partire dal V secolo, era sotto la giurisdizione della più ricca e grande città di Salona, sita vicino alle coste dalmate. Cfr. Toma Arhiđakon, *Historia Salonitana povijest salonitanskih i splitskih prosvćenika*, (a cura di) Olga Perić, Spalato, Književni krug, 2003, inoltre, sul tema si rimanda a Lovro Kunčević, *The Myth of Ragusa*, pp. 22-24, Dino Demicheli, *Salonitani extra fines Dalmatiae (IV)*, «Tusculum», 8,

Se Porfirogenito sottolineava una doppia discendenza (romana ed epidauria) della città, la nota cronaca del tredicesimo secolo intitolata *Ljetopis popa Dukljanina* (Cronache del prete di Dioclea), riferiva non solo che la città di Ragusa avesse origini slave, sostenendo addirittura l'esistenza di un mitico "Regno degli Slavi", ma a questi vi aggiungeva anche un'ascendenza romana.⁵¹⁵ Il testo godette di ampio successo soprattutto a partire dall'epoca rinascimentale, quando la produzione storiografica sulle origini di Ragusa divenne molto consistente come si evince dal susseguirsi delle pubblicazioni sul tema almeno a partire dalla fine del XV secolo.⁵¹⁶ La fortuna di questa linea storiografica slava non si limitò al solo periodo rinascimentale, ma perdurò fino all'inizio del Seicento, quando lo storico raguseo Mauro Orbini pubblicò nel 1601 *Il Regno degli Slavi*, utilizzando a più riprese il testo medievale della cronaca di diocletate e, soprattutto, dedicando molto spazio al racconto di Pavlimir.

Come vedremo più avanti, nella versione più comune del mito, ripreso anche da Palmotić, il cammino di Pavlimir per la riconquista del suo trono bosniaco ricalcava a più riprese quello di Enea, il quale, non solo fondò una nuova civiltà, ma, al contempo, gettò le basi per la fondazione dell'Impero Romano, sposando la giovane e nobile latina Lavinia. Il testo palmottiano, infatti, giocava molto su questa sovrapposizione tra Enea e Pavlimir, in quanto, così come l'eroe troiano sposò una giovane donna romana, fondendo di conseguenza il mondo troiano con quello romano, l'unione tra Pavlimir e la bella Margarita, di nobili origini (come Lavinia), sancì la creazione di una stirpe nobile nelle cui vene scorreva sangue sia slavo sia romano.

2015, pp. 59-77. Su un primo confronto tra le varie versioni delle cronache circa la storia della fondazione di Ragusa si rimanda a Radoslav Katičić, *Aedificaverunt Ragusinum et habitaverunt in eo*, «SHP», 18, 1988, pp. 5-38.

⁵¹⁵ La cronaca medievale del prete Diocletate, secondo quanto riportato da Orbini, condensava al suo interno una serie di informazioni storiche circa la nascita di Ragusa e la sua fondazione grazie all'intervento di Pavlimir, ricalcando così nei contenuti la grande epopea mitica di Enea e della fondazione di Roma. Cfr. Mauro Orbini, *Il Regno de gli Slavi hoggi corrottamente detti Schiavoni*, Pesaro, Girolamo Concordia, 1601. Tuttavia, la critica si è interrogata circa l'autenticità del testo medievale, giungendo alla conclusione che si tratti di un chiaro esempio di falso storico. Cfr. Solange Bujan, *La Chronique du prêtre de Dioclée. Un faux document historique*, in «Revue des études byzantines», 66, 2008, pp. 5-38, Tibor Živković, *Gesta Regnum sclavorum*, Belgrado, Institute of History Belgrade and Ostrog Monastery, voll. 2, 2009. Per una lettura integrale del testo si rimanda a Ferdo Šišić, *Ljetopis Popa Dukljanina*, Belgrado, Srpska Krljevska Akademia, 1925, si segnala anche un resoconto inglese in merito pubblicato da Zdenko Zlatar, *Our Kingdome Come*, pp. 367-374.

⁵¹⁶ Poiché l'obiettivo del capitolo poggia su altre basi, basterà qui ricordare che ad inaugurare la fortunata stagione storiografica ragusea fu la pubblicazione degli *Annales Ragusini Anonymi*, nel 1480, di cui tuttavia non è sopravvissuto l'autografo, ma le informazioni che in esso si conservavano ci sono giunte grazie a tre differenti manoscritti. Sul tema si veda Natko Nodilo, *Annales Ragusini Anonymi itaem Nicolai de Ragnina*, Monumenta Spectantia historiam Sclavorum meridiolanum 14, Zagabria, Academia scientarum et artium Slavorum meridionalium, 1883, pp. 3-163, Id., *Prvi ljetopisci i davna historiografija dubrovačka* [I primi cronisti e l'antica storiografia di Dubrovnik], in «Rad Jazu», 65, 1883, pp. 92-128, Vikentij Makušev, *Izsljedovanja ob historičeskib pamjatnijah ni bitopisateljah Dubrovnika* [Ricerche sui più memorabili storici e biografi di Dubrovnik], San Pietroburgo, Imperia Academy of Sciences, 1867.

Il particolare interesse verso la figura di Pavlimir e le sue gesta spinse Palmotić, il quale, va ricordato, apparteneva ad una delle più ricche famiglie nobili cittadine, a comporre un dramma che portasse sulla scena quelle inclinazioni e quei discorsi dal sapore squisitamente erudito che animavano i salotti culturali dei palazzi cittadini. La sapiente operazione palmottiana di assemblaggio dei tre filoni narrativi sin qui analizzate venne arricchita dalla presenza di un certo gusto barocco per la dimensione fantastica della narrazione che connotava la moda letteraria dell'epoca. L'opera non solo rispecchiava gli interessi culturali della classe nobiliare ragusea, ma, al contempo, rispondeva alle continue pressioni governative riguardanti le proprie origini. Infatti, durante la prima metà del diciassettesimo secolo, il senato cittadino rinnovò una particolare attenzione nella ricostruzione delle origini mitologiche della città, seguendo di fatto la tendenza auto-rappresentativa aristocratica che aveva caratterizzato l'Europa di quegli anni. Il cammino da seguire venne quindi ben delineato dal governo, il quale puntava a celebrare le due grandi qualità principali della Repubblica, la libertà e la fede cattolica, ma soprattutto se stesso poiché, grazie al suo operato, aveva salvaguardato la diffusione e la sopravvivenza di queste specificità ragusee, assicurando così alla classe patrizia la posizione più alta nella piramide sociale.⁵¹⁷

Cronologicamente il *Pavlimir* apriva la stagione del dramma storico nella produzione palmottiana, completata da altri tre drammi storici/patriottici: *Danica*, *Captislava* e *Bisernica*. Tuttavia, *Pavlimir* si discostava da questi componimenti proprio per il tema trattato. Mentre le tre opere precedentemente menzionate rappresentavano i rapporti tra Dubrovnik e i vicini regni slavi, *Pavlimir* raccontava la storia delle origini della città, assorbendo quella specifica ideologia patrizia che ci permette di avanzare un'interpretazione politica del dramma.

Al fine di rendere noto il contenuto dell'opera palmottiana, le sue possibili ricadute politiche, i riferimenti al mito fondativo raguseo e lo stile letterario di Palmotić si provvede anche in questo caso a fornire una breve sinossi del testo, composto da un prologo e tre atti.

Prologo: A parlare è la città di Epidauro, antica colonia greco-romana, che racconta le sue vicende storiche: la distruzione da parte dei Goti prima e dei Saraceni poi, la popolazione in fuga alla ricerca di una nuova città in cui trarsi in salvo. Preannuncia poi alla platea l'arrivo di Pavlimir, nipote del re Radoslav, il quale fonderà una città pia, libera e giusta, ma prima dovrà affrontare i tranelli che le potenze demoniache, incarnate dal mago Tmor e la strega Šniježnica, hanno in serbo per lui. Nel

⁵¹⁷ Lovro Kunčević, *The city whose "ships sail on every wind": representations of diplomacy in the literature of the early modern Ragusa (Dubrovnik)*, in *Practices of diplomacy in the early Modern world (1410-1800)*, Tracey A. Sowerby, Jan Hennings (a cura di), Londra, Routledge, 2017, pp. 65-79.

frattempo, Epidauro racconta la storia di Pavlimir, di come il nonno Radoslav ha perso il suo trono dopo il colpo di stato ordito dal figlio Časlav e della sua fuga a Roma, dove nascerà il giovane eroe. Il popolo, insorto contro l'usurpatore del trono, propone a Pavlimir di far ritorno in patria e di riprendere il trono degli avi. Il prologo si chiude con l'avviso agli spettatori che sarà Pavlimir a fondare Dubrovnik nella vicina Epidauro distrutta, ma sarà un'impresa difficile per l'eroe che, ancor prima di arrivare nella terra dei suoi avi, dovrà fare i conti con la terribile tempesta che il mago Strmogor, re delle forze malefiche, ha scatenato per mano dei suoi due scagnozzi, Tmor e Šniježnica, contro la flotta di Pavlimir, della quale solo una nave arriverà a Gruž (Gravosa).

Atto I. Scena I: Le forze infernali si riuniscono in un gran consiglio presieduto da Strmogor. Il pericolo è grande: Pavlimir fonderà una città dove verrà professata una nuova religione (il cristianesimo). Strmogor racconta di nuovo la storia di Pavlimir e dei suoi antenati e ordina a Tmor e Šniježnica di affrontarlo: il mago dovrà presentare l'eroe al popolo come un tiranno, mentre Šniježnica dovrà aizzargli contro i popoli dell'entroterra, della Bosnia e dell'Erzegovina.

Scena II: Pavlimir rincuora i suoi compagni sfuggiti alla tempesta nel porto di Gruž. Lungo monologo dell'eroe che dà libero sfogo alla sua angoscia: teme che il popolo di quelle zone possa rivelarsi inospitale. Da lontano vede avvicinarsi un gruppo di pastori e si nasconde.

Scena III: I pastori sono guidati dal giovane Dubravko, il quale in un lungo monologo, intervallato dai canti dei pastori inneggianti S. Ilario, vincitore del drago Boas, narra della celebrazione della festa di S. Ilario che si sta svolgendo in quei luoghi. Il pastore loda l'eremita Srd e le virtù di sua nipote Margherita. Lunga descrizione della vittoria di Ilario sul drago Boas che molti anni prima dell'arrivo di Pavlimir infestava la città: dopo la sconfitta di quest'ultimo nel territorio di Epidauro venne costruita una chiesa in onore del santo e venne professata la religione cristiana.

Scena IV: Arriva Margarita con un gruppo di *vile* (giovani fanciulle) e insieme ai pastori loda le gesta del santo con canti e balli.

Atto II. Scena I: aperta dal lungo monologo di Pavlimir dopo aver visto le danze e aver ascoltato le canzoni delle *vile* e dei pastori. Si dichiara innamorato di Margarita e vorrebbe prenderla in moglie.

Scena II: due commilitoni di Pavlimir lo avvertono che gli abitanti della cittadina dove hanno fatto naufragio sono discendenti di Epidauro e professano la fede cristiana. Inoltre, lo informano che proprio oggi durante i festeggiamenti di S. Ilario hanno visto una giovane donna contesa da tutti i principi del mondo. Si chiedono se possa essere destinata al loro re e si domandano se alla restante parte dell'equipaggio siano forse destinate le altre fanciulle.

Scena III: incontro tra Srd, i pastori, le *vile* e Pavlimir, che si presenta narrando la sua storia e il motivo che l'ha spinto a dirigersi in quei luoghi.

Scena IV: Margarita è a colloquio con la sua ancella Dubravka e le confessa di essersi innamorata di Pavlimir.

Scena V: un pastore interrompe la conversazione tra le due donne e chiede a Margarita di recarsi da suo zio Srd perché Pavlimir vuole chiederla in moglie.

Scena VI: Tmor e Šniježnica complottano contro Pavlimir. La strega si è recata fino al Flegetonte per rafforzare le sue forze magiche e, in sella ad un ariete alato, raggiunge Trebinštica sobillando la popolazione contro Pavlimir con successo. Tmor, da parte sua, ha convinto gli abitanti di Epidauro che Pavlimir nasconde un'indole da tiranno e che vuole privarli della loro libertà. Inoltre, vuole presentarsi al giovane eroe travestito dal più fidato dei suoi compagni, Krstimir, per avvisarlo che la rimanente flotta che era partita con lui è tutta affondata e non è rimasto nessun superstita. Šniježnica manifesta l'intenzione di voler eliminare Pavlimir: con una fiaccola magica lo farà addormentare e nella notte lo trafiggerà con un pugnale.

Scena VII: Šniježnića raduna le forze infernali e si fa portare la fiaccola che provoca il sonno mortale. È impaziente di uccidere Pavlimir e di bere il suo sangue.

Scena VIII: Tmor si presenta a Pavlimir travestito da Krstimir e distrugge le ultime speranze dell'eroe di rivedere la sua flotta. Pavlimir fa erigere nove pire funerarie e ordina che vengano bruciate per commemorare i suoi caduti.

Scena IX: La cerimonia è interrotta da un soldato che avvisa Pavlimir di scappare perché il popolo è insorto contro di lui e minaccia di bruciare la sua nave. L'eroe vuole attaccare i nemici, ma un consigliere gli ricorda che prima di tutto bisogna portare in salvo la nave. A malincuore acconsente e si reca verso il porto.

Scena X: Tmor, sempre travestito da Krstimir, riferisce ai compagni di Pavlimir come gli slavi non vedano l'eroe come il loro re, sminuendo così la loro fiducia.

Scena XI: Margarita viene a conoscenza della fuga di Pavlimir e si strugge dal dolore perché non riesce a capire il motivo di questo abbandono. Vorrebbe seguire Pavlimir anche come schiava. La donna è disperata: vuole gettarsi in mare, seguire a nuoto la nave di Pavlimir e morire per lui. Si allontana rapidamente verso il porto, mentre le compagne la seguono preoccupate.

Scena XII: chiude il secondo atto il coro dei pastori che si ribellano al domino di Pavlimir, perché temono la fine della loro libertà che da anni ha caratterizzato la Dubrava (la selva in cui si svolge narrazione e luogo in cui Pavlimir edificherà Dubrovnik) ed è definita come il bene più prezioso dell'umanità.

Atto III. Scena I: Srd raduna i pastori e li convince delle buone intenzioni di Pavlimir. Inoltre, li avvisa di aver ricevuto in una visione la visita di S. Ilario che gli ha confessato la vera ragione dell'arrivo di Pavlimir: egli non sarà il distruttore di Epidaurò, ma il fondatore di una nuova città che darà lustro alla Dubrava. Srd confessa ai pastori che sono stati Tmor e Šniježnića a diffondere le malelingue contro Pavlimir circa i suoi progetti bellicosi. Le parole del vecchio saggio confortano e tranquillizzano il popolo e la rivolta è sedata.

Scena II: Šniježnića si innamora di Pavlimir. A raccontarlo è la stessa maga che nel lungo monologo racconta di come ha addormentato Pavlimir con la fiaccola magica, ma in quel momento, vedendolo dormire, l'odio si è trasformato in amore.

Scena III: Tmor e Šniježnića si confrontano: entrambi sono impotenti contro Pavlimir. Tmor si reca sulle tombe dei due potenti maghi Mrkan e Bobar, i cui spiriti gli rivelano che ormai la rivolta che aveva aizzato nella Dubrava è stata sedata da Srd. Si fa portare una coppa contenente dell'acqua prodigiosa dove vede il futuro della città che Pavlimir fonderà. Sarà assediata da molti nemici ma non cadrà mai. Tmor disperato si rifugia nelle montagne, mentre Šniježnića non si dà per vinta.

Scena IV: Šniježnića decide di fare un sortilegio a Margarita, facendola cadere in un sonno simile alla morte. In tal modo, prenderà le sue sembianze e sposterà Pavlimir.

Scena V: Pavlimir spiega a Margarita il motivo della sua repentina fuga e le confessa che non l'avrebbe mai abbandonata perché la ama. Si avvicina l'ora del matrimonio.

Scena VI: Fervono i preparativi e i pastori si avvicinano festanti a Pavlimir intonando canti in cui lodano le future glorie di Dubrovnik.

Scena VII: le navi che erano partite con Pavlimir non sono affondate e sono in viaggio verso la Dubrava guidate dal fedele Krstimir. Pavlimir si rende così conto dell'inganno di Tmor.

Scena VIII: Pavlimir e i compagni si riuniscono. Questi raccontano a Pavlimir di come si siano tratti in salvo dalla tempesta sull'isola di Mljet (Meleda) e di come abbiano cercato per lungo tempo la sua nave senza mai trovarla. Pavlimir spiega loro il volere del Cielo, secondo il quale in questo luogo (Dubrava) egli dovrà fondare una nuova città e sposare una fanciulla di nobili origini, Margarita. Inoltre, prosegue Pavlimir, sarebbe ottima cosa se anche loro potessero unirsi in matrimonio con le fanciulle della Dubrava.

Scena IX: La vila Dubravka racconta a quattro giovani fanciulle che è giunto il momento della scelta dello sposo. Il piano di Šniježnica è stato scoperto da Srd ed è stata cacciata con ignominia dalla Dubrava.

Scena X: Breve monologo di Šniježnica che, mentre sta fuggendo verso le montagne, maledice Tmor per averla iniziata alle arti magiche.

Scena XI: Srd in un momento di preveggenza svela a Pavlimir le bellezze della futura Dubrovnik elencando le chiese che verranno costruite (fra cui quella a S. Biagio, protettore della città), i conventi francescani e domenicani, il Palazzo dei Rettori e la potenza della flotta da tutti temuta nel Mediterraneo.

Scena XII: giunge un araldo che avvisa Pavlimir dell'arrivo degli ambasciatori locali per riconoscere il matrimonio con Margarita.

Scena XIII: canti festanti dei pastori e dei compagni di Pavlimir: i primi lodano la stupenda cornice naturale in cui verrà edificata Ragusa; mentre i secondi celebrano Pavlimir paragonandolo ad Enea. Come con l'arrivo di Enea nel Lazio Roma nacque dalle ceneri di Troia, in maniera analoga sorgerà Ragusa con l'unione della popolazione di Epidaurò.

Scena XIV: giungono gli ambasciatori delle terre bagnate dai fiumi Drina, Sava e Drava e proclamano Pavlimir il loro re, consegnandoli lo scettro. Pavlimir incorona anche Margarita. Nel mentre si sono sposati anche i compagni di Pavlimir con le giovani fanciulle.

Scena XV: coro di pastori che chiude il melodramma che esaltano Ragusa come la perla della Dalmazia, protetta da Dio e destinata ad essere celebrata da tutti i popoli. Omaggio anche a S. Ilario, poiché proprio nel giorno della sua festa si sono svolti i fatti rappresentati.

Poste in apertura del dramma, le parole della città di Epidaurò manifestano da un lato l'abilità del poeta di fondere in un'unica narrazione le due cronache (Porfirogenito e Dioclea) riguardanti la fondazione di Ragusa; dall'altro preannunciano la fondazione della città di Dubrovnik e rendono note le funzioni dei vari personaggi sulla scena:⁵¹⁸

⁵¹⁸ Palmotić, *Pavlimir*, p. 160. Si propone al lettore una traduzione dell'opera che non sempre riproduce la scansione metrica croata (giocata sul continuo interscambio di ottonari e senari), in quanto l'obiettivo del lavoro qui proposto è di far luce sul significato politico e simbolico del testo palmottiano. Pertanto, a discapito di un'analisi metrico-formale, che, tuttavia, avrebbe potuto complicare la comprensione e la ricezione della portata innovativa del verso palmottiano, si è qui preferito optare per una traduzione che sottolineasse l'unicità del testo e la sua indipendenza dal modello italiano. Inoltre, risulta interessante, per quanto detto sinora, sottolineare due dati presenti all'interno del prologo, i quali rendono chiaro sin da subito l'abile lavoro di comparazione delle fonti attuato dal poeta. Infatti, Palmotić decide di dar vita ad una narrazione sulla caduta di Epidaurò, che fa riferimento alle due cronache più antiche, ovvero quella di Porfirogenito e quella di Dioclea. La loro messa in comunicazione traspare nella descrizione della distruzione di Epidaurò, in quanto della prima Palmotić utilizza il riferimento ai Goti, al quale aggiunge la presenza dei Saraceni, quest'ultimi menzionati solo nella versione di Dioclea.

Prolog
Epidavro Grad

Ja sam drazi moji građani,
kijeh sloboda slatka vlada,
Epidavro grad poznani,
stan čestiti vaš njekada
Vrha dođe môj visini
bojnijeh Gota sila od prijje,
paka silni Saracini,
čeljad vrla od Libije.

Prologo
La Città di Epidauro

Io sono, miei cari cittadini,
voi che la dolce libertà governa,
Epidauro, la città illustre
la vostra antica dimora lucerna.
La mia grandezza fu sottomessa
dalle forze armate dei Goti
e poi ancora dai potenti Saraceni
dalla Tripolitania, conquistatori noti.

Epidauro, dopo aver illustrato le ragioni che hanno portato alla sua distruzione, avvisa lo spettatore dell'imminente arrivo sulla scena della nave di Pavlimir e dei suoi compagni, grazie ai quali l'eroe potrà fondare una nuova città sulle sue rovine e, al contempo, rivendicare il trono sottratto al nonno con un colpo di stato:⁵¹⁹

Nu se sada ne čudite,
da me u ruhu od gorkosti
s groznijem plačom ne vidite
plakat stare me žalosti,
er vrh ovijeh oštrijeh hridi,
ke mjesto ovo Lavim zove,
gluho more gdje se vidi
razbijati sve valove,
ima iz praha danas moga
pun neumrle niknut hvale

Non vi dovete meravigliare adesso,
se non sto indossando l'abito di amarezza
e non mi vedete in un pianto disperato
a piangere la mia antica tristezza,
perché sopra questi scogli appuntiti
della scogliera che Laus si chiama,
dove il mare sordo e sonoro si scorge
mentre rompe le onde che brama
perché dalle mie ceneri oggi colme
di una vivace lode, dove germoglierà

⁵¹⁹ Ivi, p. 161. La presenza del termine Laus per indicare il luogo su cui sorgerà Dubrovnik appare già in Orbini, *Il Regno de gli Slavi*, p. 209. Si noti come il termine «dausio» citato nel manoscritto di Orbini subisca diverse modifiche nel corso della narrazione. Infatti, se inizialmente il termine descriveva il castello (o rocca in slavo) costruito dal nobile Pavlimir (mitico eroe fondatore della futura Repubblica di Dubrovnik), con l'incedere delle sequenze narrative «dausio» diventa «Rausa» e successivamente «Dubrovnik» in onore dei fondatori, che, giunti dalla selva (dubrava), costruirono la nuova città.

Dubrovnika grad, slavnoga
nad slovinske grade ostale.
Ovi svijetli grad čestiti,
svjetlos moju ki ponovi,
dvoriti će i častiti
dalmatinski svi gradovi.
Eto je veće zlobna mora
pridobio poraz ljuti
kralj Pavlimir, ki će odskora
bijeće mire podignuti.
Put slovinske kraljevine,
gdi djed njegov jur kraljeva,
priko morske on pućine
množ vodišaše brzijeh drijeva.
I hrabrene cvijet mladosti,
koju slavni Rim odhrani,
u veselju i u radosti
bješe digo k rodnoj strani

la famosa città di Dubrovnik
che sopra le città slave si innalzerà.
Questa illustre città gloriosa
il mio splendore riprenderà;
sarà servita, accolta e radiosa,
tra tutte le città dalmate brillerà.
Ecco che il maligno mare
procurò una sconfitta efferata
al re Pavlimir, che tra breve
ergerà le mura bianche e l'arcata.
Verso un nuovo regno slavo,
dove suo nonno già regnò,
attraverso la distesa del mare
una moltitudine di navi veloci guidò.
Il fior fiore della gioventù coraggiosa,
nutrita dalla lupa della celebre Roma,
in gioia, con fierezza e in allegria
portò verso la loro sponda natia.

Tuttavia, non sarà una missione facile per Pavlimir, poiché le forze malefiche, afferenti al mondo pagano slavo, metteranno costantemente a repentaglio sia la fondazione di Dubrovnik sia la vita stessa di Pavlimir e del suo equipaggio, come narra Epidaurò:⁵²⁰

⁵²⁰ Palmotić, *Pavlimir*, p. 161. L'etimologia del re delle forze maligne deriva dall'aggettivo "strmo" con il significato di ripido, erto, scosceso e dal sostantivo "gora" con il significato di monte, montagna. Il "Monte scosceso", a capo del concilio dei maghi, descrive perfettamente l'ambiente nel quale è immersa la storia narrata e che verrà più volte ripreso nel corso del poema palmottiano. I due personaggi rappresentano la personificazione delle forze demoniache. A sud di Dubrovnik, sopra la città di Cavtat (Epidaurò), è situato il colle Snježnica, mentre la cima più alta della zona è quella del monte Tmor (899m) tra l'entroterra croata e l'Erzegovina. *Snježiti* in croato significa nevicare, mentre *timor*, una parola di origine illirica, ha il significato di suolo calcareo e roccioso.

kad Strmogor kralj prokleti,
ki vilinje vlada vijeće,
kom su vazda na pameti
bune, raspi, štete i smeće,
u studenu Vjetrnjicu,
koja uzdrži vjete prike,
posla Tmor i Sniježnica,
nemilosne vilenike:
oni vojsku od vjetara
podignuše, da njih sila
satre noćas i pohara
slavna drijeva, Bogu mila

Quando Strmogor, il re maledetto
che il concilio delle streghe guida
e che ha solo e sempre in mente
ribellioni, distruzioni e disordine omicida,
nella fredda grotta della ventosa Vjetrnjica
che ospita i venti crudeli,
mandò i demoniaci Tmor e Sniježnica,
stregoni spietati ad egli fedeli;
loro un furioso esercito di vento
alzarono, affinché la forza dell'oblio
stanotte distrugga e devasti
le gloriose navi, care a Dio.

Infatti, lo stregone Strmogor, a capo del concilio infernale, decide insieme ai due fidati scagnozzi, il mago Tmor e Sniježnica, bellissima e potente strega, di fermare l'avanzata di Pavlimir, utilizzando qualsiasi mezzo in loro potere. La loro presenza all'interno della narrazione svolge una doppia funzione: se da un lato assolvono perfettamente il ruolo di antagonisti, dall'altro interpretano una parte ancora più importante, in quanto la loro esistenza manifesta la lotta tra il mondo cristiano, celebrato dagli abitanti di Epidaurò, e il mondo pagano delle origini. Palmotić, quindi, mette in scena un dramma nel quale la celebrazione della sua città natale passa attraverso l'identificazione di Dubrovnik come uno spazio di fede, dove la vittoria di Pavlimir (campione cristiano per eccellenza) contro le forze malefiche permetterebbe la buona riuscita del piano che Dio ha in serbo per la futura Dubrovnik, ovvero la creazione di uno stato in cui la religione cristiana è la sola e unica fede promossa.⁵²¹

Nu što višnja moć odredi,
na svrhu ima svoju doći,
zaman pakò tamni i blijedi
opire se višnjof moći.

Ma ciò che il potere celeste decide
al suo proposito deve arrivare;
invano l'inferno oscuro ed esangue
il potere divino brama offuscare.

⁵²¹ Ivana Brković, *Povijesni prostori u pseudopovijesnim tragikomedijama Junija Palmotića* [Spazi storici nelle tragicommedie pseudostoriche di Junije Palmotić], in «Umjetnost riječi», LII, 2008, pp. 177-213. Per la citazione del dramma cfr. Palmotić, *Pavlimir*, p. 162.

Questo riferimento alla vera Fede sottoscrive perfettamente il progetto politico patrizio, poiché, in seguito all'identificazione di Ragusa come *Antemurale Christianitatis*,⁵²² permette al senato cittadino di giocare un ruolo importante nel contesto geopolitico del Mediterraneo, rinforzando la già solida alleanza con la Santa Sede. A sottolineare quanto la componente religiosa sia presente nella narrazione, Palmotić decide di collocare l'arrivo di Pavlimir nella Dubrava (Selva in italiano) in concomitanza con la festa di Sant'Ilarione,⁵²³ il quale, come riferisce la sua agiografia, dopo aver sconfitto il drago Boas,⁵²⁴ riesce a convertire gli abitanti di Epidauro al cristianesimo, consentendo così al poeta di identificare Dubrovnik come un luogo di fede, ancor prima che questa venga fondata.⁵²⁵

na dan ovi rados nova	in questo dì la nuova allegria
svako ljeto njim dohodi,	ogni anno da loro viene,
odkli od gnjiva drokunova	da quando dall'ira del drago
Ilar sveti njih slobodi.	Sant'Ilarione pose fine alle loro pene.

⁵²² L'identificazione di Ragusa come Antemurale della cristianità appare già nel ricco carteggio tra Francesco Gondola, ambasciatore raguseo a Roma, e Sebastiano Menze, noto intellettuale di Dubrovnik. Sul tema rimando a L. Graf Voinovich, *Depeschen des Francesco Gondola. Gesandten der Republik Ragusa bei Pius V und Gregor XIII (1570-1573)*, Wien, Hölder, 1909, p. 52 (per il riferimento all'Antemurale della cristianità).

⁵²³ Sant'Ilarione di Gaza (291-371). I versi che seguono si rifanno alla *Vita S. Hilarionis* di San Girolamo. Stando a questa agiografia, Ilarione giunse ad Epidauro per cercare un luogo adatto alla contemplazione solitaria di Dio: «Duxit itaque illum ad Epidaurum, Dalmatiae oppidum, ubi paucis diebus in vicino agello mansitans non potuit abscondi. Siquidem drac mirae magnitudinis, quos gentili sermone 'boas' vocant, eo quod tam grande sint, ut boves glutire soleant, omnem late vastabant provinciam, et non solum armenta et pecudes, sed agricolas quoque et pastores, tractos ad se vi spiritus, absorbebat. Vui com pyram iussisset praeparari et oratione ad Christum emissa evocato praecepisset struem lignorum scandere, ignem supposuit. Cunctaque spectante plebe immanem bestiam concremavit (28, 2-3)». Cfr. Hieronymus Stridonensis, *Vita S. Hilarionis*, in *Hieronymi historica et hagiographica*, Bazylj Degórski (a cura di), Roma, Hieronymi Opera 15, 2014, pp. 170-171.

⁵²⁴ Cfr. Ivi. L'etimologia del nome Boaz, secondo quando riferito da Girolamo nell'agiografia di Sant'Ilarione, sembra derivare dal sostantivo maschile *boas* (*boae*), che identifica un serpente di grandi dimensioni. Il termine Boaz è definito da Gerolamo come una variante diatopica del meglio conosciuto sostantivo latino: «quos gentili sermone 'boas' vocant».

⁵²⁵ Palmotić, *Pavlimir*, pp. 163-164.

Strašni Voaz i nemili,
strah svijeh stada i pastira,
u Šipunu staše spili
polak starijeh mojijeh mira;
strašni Voaz, štetan toli,
koga ovako ljudi zvahu,
er se od njega cijeli voli
er se od njega cijeli voli
jasnijem ustim proždirahu.
Ah, koliko zmaj prihudi,
pun otrovi, pun čemera,
njive, dubja, stada, ljudi
splesa, obori, pokla, izdera!
Nu dobrzo srdi kletoj
vrha dođe Ilar znani,
tjsem se crkvi njemu u svetoj
ovi odluči dan svečani.

Il terribile Boaz, il funesto,
di ogni gregge e pastore il terrore,
che nella grotta di Šipun stava
accanto al mio antico muro posteriore;
il terribile Boaz, assai dannoso,
che la gente così volle nominare,
che la gente così volle nominare,
perché gli riusciva interi buoi
con la bocca spalancata divorare;
ah, quanto male riuscì a fare il drago
pieno di veleno, colmo d'amarezza,
le coltivazioni, i boschi, i greggi e gli uomini,
schiacciò, abbatté e sgozzò con crudeltà!
Ma ben presto alla sua furia dannata
pose fine l'illustre Ilarione:
perciò nella chiesa a lui dedicata,
viene celebrata questa solenne giornata.

La celebrazione di Ragusa traspare anche nella visione dell'eremita Srd, nell'undicesima scena del terzo atto, dove egli preannuncia a Pavlimir la struttura architettonica cittadina e la creazione della potente flotta ragusea. In particolare, Srd descrive i più importanti spazi cittadini quali il Palazzo dei Rettori e la cattedrale di San Biagio (patrono di Dubrovnik), attirando così l'attenzione degli spettatori che stavano assistendo allo spettacolo, i quali vedevano osannati tutti gli spazi più importanti della città.⁵²⁶

⁵²⁶ Ferluga-Petronio, *Del Teatro di Junije Palmotić*, p. 59. Per il testo citato si veda Palmotić, *Pavlimir*, pp. 180-181.

Crkve će ove sveca slavna,	La chiesa di codesto famoso Santo
ki će našu branit sreću,	che la fortuna nostra difenderà
bit nablizu straža spravna	la più vicina guardia farà
gospodskomu dvoru i vijeću.	al Palazzo dei Signori e al consiglio.
Vidim gdje se od mramora	Vedo che dal marmo
u velikojh slavi gradi	con gran pompa si costruirà
svijetla građa lijepa dvora,	un bel palazzo, l'illustre costruzione,
izabrane stan čeljadi.	dimora della gente nobile sarà.
Zakoni će tuj slobodni	Qui per sempre le libere leggi,
i zakonja pisma stati,	i libri e gli statuti abiteranno
kijem Dubrovnik, nebu ugodni,	con i quali gli amati dal Cielo
skladno će se sveđ vladati.	in armonia Dubrovnik governeranno.

Inoltre, Palmotić, seguendo la versione slava del mito della fondazione della città di Dubrovnik, fonde nel suo dramma importanti riferimenti al mondo slavo, ad esempio, alcuni nomi dei personaggi, come Sniježnića, Srd e Brgat, derivano da toponimi slavi di montagne (Sniježnića, Srd) e di paesi (Brgat) nelle vicinanze di Dubrovnik.⁵²⁷ L'ulteriore passo compiuto dal poeta è quello di lavorare, parallelamente al racconto slavo, anche a quello di Epidaurò e della conseguente fondazione romana della città di Dubrovnik, consentendo così una connessione diretta tra Ragusa e l'eredità romana. Questa scelta, va ricordato, permetteva al ceto aristocratico raguseo di rappresentarsi attraverso una discendenza diretta da un eroe patrizio, Pavlimir, al contempo sia slavo sia romano, solidificando ancora una volta l'immagine dell'origine nobile della cittadinanza ragusea. Per supportare il progetto di autorappresentazione della classe patrizia, Palmotić crea una sovrapposizione tra il governo aristocratico cittadino e i personaggi di nobili origine del dramma che agiscono per il bene della comunità e decidono il suo destino usando quei modelli politici aristocratici, tipici dell'epoca moderna, che determinano anche nella Dubrava una precisa gerarchizzazione dell'ambiente sociale analoga a quella della Dubrovnik di medio Seicento.

Prefigurato dalla visione di Srd, l'arrivo di Pavlimir e il conseguente matrimonio con la bella Margarita (nipote dell'eremita) nella Dubrava consente al poeta, per bocca dell'anziano saggio, di definire Dubrovnik la più lucente corona della Dalmazia. Inoltre, la visione di Srd diventa uno strumento narrativo non solo per celebrare la nobile ascendenza

⁵²⁷ Brković, *Povijesni prostori*, p. 191.

della classe patrizia, ma anche per sottolineare la libertà ragusea, la quale rappresenta una delle qualità fondamentali della città: «da tua fama ogni angolo raggiungerà/e nota la tua eterna libertà sarà» (III, XI).⁵²⁸ Il tema centrale della libertà, che connota l'intero dramma, ritorna anche nel II atto nella decima scena, quando Tmor travestito da Krstimir, uno dei più fedeli compagni di viaggio di Pavlimir, avvisa i pastori della Dubrava che Pavlimir è giunto nella loro selva per stabilire un governo tirannico, distruggendo così la loro libertà. Il piano operato dalle forze malefiche consiste nel far insorgere contro Pavlimir non solo l'intera Dubrava, ma anche le realtà limitrofe ad essa quali Trebinje e i territori dei Morlacchi come dimostrano le parole di Snježnica (I, I):⁵²⁹

ja ću činit da na njega	Io farò in modo che su di egli
građani se svi nabune	il popolo intero insorga,
od Trebinja sred kojega	sono incoronati i re bosniaci
bosanski se kralji krune;	da Trebinje che in se racchiude
ime nosi slično dilu,	il verbo che la distruzione descrive
er u svomu hrani krilu	perché nel suo grembo intende custodire
što je bojnóm bjenju trijebi.	ciò che in guerra è necessario compiere.
Njih i Vlahe njim susjede	Sia loro che i vicini Morlacchi,
ki ne znadu još da iz Rima	ancora ignari che da Roma
neprijatelj zlobni grede	il nemico malvagio sta arrivando
za kraljevat Slovinima,	per regnare sugli Slavi,
lasno ćemo podignuti	facilmente aizzeremo
kad im damo razumjeti	quando li inganneremo
da gre s mora gusar ljuti,	che dal mare un iroso nemico arriva
tešku plijenu ki im prijeti.	e che saranno la sua preda definitiva.

⁵²⁸ Palmotić, *Pavlimir*, p. 198.

⁵²⁹ Ivi, p. 163. Travunija, in latino *Tribunia*, è il nome dell'entità storica che comprendeva una parte della Dalmazia meridionale. Ad essa si ascrivevano i luoghi che andavano dal litorale a Cattaro e Dubrovnik, dall'Erzegovina orientale e al Montenegro. È nota sotto la denominazione Trebinje. Difatti, il verbo nella lingua originale è *trijebiti*, con il significato di mondare, per dividere il grano dalla pula, mentre *istrijebiti* significa sterminare, annietare, distruggere, sradicare, estirpare, in altre parole tutto quello che Snježnica si augura facciano gli abitanti di Trebinje al re Pavlimir e ai suoi cavalieri. In originale *vlabi* o *vlas* – valacchi, tradotto con Morlacchi. Con questo termine Dubrovnik chiamava i paesani dell'entroterra erzegovese.

Kad uzbunom mjesta ovoga,
što njegove nijesu osude,
dio puka slovinskoga
suproč sebi vidjet bude:
sumnju imajuć da za kralja
njegovi ga primit neće,
iz ovezijeh tja zemalja
pun gorkoga straha utećće.

Quando il tumulto che si alzerà
per ragioni a lui sconosciute,
una parte del popolo slavo
di fronte a sé combattere vedrà;
con il dubbio che come re
la sua gente non lo accoglierà
e da queste terre, pieno di
amara paura, scappare egli dovrà.

I pastori, spaventati dall'idea che Pavlimir possa instaurare un regime di tirannia, come annunciatogli da Tmor, chiudono la dodicesima scena del II atto con un lungo coro in cui decidono di insorgere contro Pavlimir per difendere la loro libertà, la quale è considerata il loro bene più prezioso:⁵³⁰

II PASTIR

Ne pustimo da sloboda
hrabrena se na tle obali,
od naroda do naroda
ku smo dosle uživali.
Epidavro, naš grad stari,
koga bojni Rim porodi
ničē, uzrastje, i ostari,
i umrijet će u slobodi.

II PASTORE

Non lasciamo che la libertà
coraggiosa in terra venga abbattuta,
da generazione in generazione
fino a questo momento goduta.
Epidaurum, la nostra vecchia città,
che Roma guerriera partorì,
germoglia, cresce e invecchia
e morirà libera con tutti noi liberi.

A riabilitare l'onore di Pavlimir, in seguito alle calunnie diffuse da Tmor e Sniježnića, è Srd, il quale convince i pastori che l'eroe straniero sia giunto nella Dubrava con intenzioni pacifiche:⁵³¹

⁵³⁰ Ivi, p. 192.

⁵³¹ *Ibidem*.

Nije došo, moji drazi,
Pavlimir kralj odi
da vam kraj porazi
ni da vam gospodi;
ovo je oni znan
vitez pun uresa,
vam davno obećan
i određen s nebesa
koga vi od mene

u skrovnoj tamnosti
većekrat hvaljene
čuste pjet kreposti.
On će ovu dubravu
učinit svijetlu; a vi
na nju bunu nepravu
digoste sumnjivi.

Vaše će on ime
do neba dignuti;
a vi boj biti s njime
hoćete priljuti.
Njega je čes vesela
za vaše čestite
koristi donijela;
a vi ga gonite.

Non venne, compagni cari,
Pavlimir il re qui
né per sconfiggervi
né per dominare queste parti;
questo è quel famoso
cavaliere di fregi colmo
a voi da tanto promesso
e dai Cieli designato
del quale da me

nel buio segreto
tante volte lodate sue
virtù sentiste cantate.
Egli questa selva
radiosa farà;
e voi su di lui
la ribellione ingiusta

Egli il vostro nome
ai cieli può innalzare
e voi una battaglia feroce
contro egli volete fare.
Egli la buona sorte
per i vostri onesti vantaggi
qui decise di portare
e voi compireste linciaggi.

L'eremita riesce così a tranquillizzare i pastori poiché racconta loro che durante la notte gli è apparso in sogno Sant'Illarione, il quale gli ha rivelato le reali intenzioni di Pavlimir: fondare una nuova città che darà eterno prestigio alla Dubrava (III,I):⁵³²

⁵³² Ivi, p. 193

Tako drž'te, moji ljubjeni;
Ilar slavni, Bogu mili,
sve objavi ovo meni
u čestitoj svojoj spili.

[...] da zamjerne vidim slike,
er se ončas meni ukaza
pun svjetlosti, pun uresa
jedan starac vedra obraza,
drag dvoranin od nebesa.
Pustinjak sam Ilar, reče,
pođ' navijesti tvomu puku,
na oružje da ne teče,
da ostavi smionu odluku;
Pavlimir je u ove strane
cijeca vaše došo česti,
koju moguć nije smesti
da vas na nju pakò ustane.
On će od mnoge dike i cijene
odi čestit grad zgraditi,
i s vam druge sve hrabrene
s vašom voljom sjediniti,
u kraljestvo pak će svoje
kraljevati miran poći,
neka sumnje vam nikoje
od njegove nije moći.

Così sia, miei amati,
l'illustre Ilarione da Dio amato
tutto questo a me annunciò
nella sua onorata grotta mi si rivelò.

[...] e subito una figura notai,
perché mi apparve pieno di grazia
in un cerchio di luminosità
un vecchio di sembianze oneste,
caro cortigiano della Corte celeste.
Ilarione l'eremita sono, disse,
al tuo popolo va' ad annunziare
di non correre alle armi,
l'audace decisione di abbandonare,
che Pavlimir in questa terra
per vostra felicità venne,
e che nulla potrà turbare
né inferno stesso la potrà fermare.
Egli colmo di valore e lodi sarà
qui una città giusta edificherà
e con voi i suoi compagni
con il vostro beneplacito unirà,
dopo nel suo regno egli andrà
a regnare in pace egli vorrà
nessun dubbio dovete avere
riguardo al suo immenso potere.

La rivelazione di Sant'Ilarione consente dunque a Srd di quietare la rivolta dei pastori contro Pavlimir e, al contempo, rivela quanto l'intero dramma sia pienamente inserito nel clima di controllo spirituale che caratterizza la stagione controriformista, i quali vedono nella componente divina, in questo caso Ilarione, l'unico strumento grazie al quale l'intera narrazione può volgere verso un lieto fine. Il ricorso alla figura del santo permette a Srd di far leva sul forte sentimento cristiano dei pastori, che, venuti a conoscenza della volontà divina, non possono far altro che accettare l'arrivo dell'eroe.

Per sottolineare l'unicità di Dubrovnik, Palmotić, all'interno del dramma, inserisce una comparazione con le altre città della Dalmazia quali Hvar, Sibenico, Zara, Kotor, Trogir e Spalato, poiché, a differenza di quest'ultime, Ragusa è libera da qualsiasi dominazione straniera. In aggiunta, la libertà non diventa solo un argomento politico, ma, al contempo,

rappresenta anche una questione cruciale a livello sociale, in quanto consente al governo raguseo di definire la propria città come uno spazio sicuro per tutti coloro i quali chiedono rifugio al senato cittadino, come riferisce il quinto pastore nella sesta scena del III atto, prima di elencare tutti i re, i bani e gli alti dignitari che giungeranno a chiedere asilo nella libera Dubrovnik.⁵³³

On će mirnim zakonima
vladati se sam po sebi,
razgovorno nevoljnima
utočište pri potrebi.
Vidjeli ste slike mile
ke za ures ovoj strani
posred svoje slavne spile
davno udjelja Ilar znani.

Koja će odi teć gospoda,
ki kraljevi, koji bani,
naša mila da sloboda
sačuva ih i obrani!

Essa con il buon governo
applicato da sola si governerà,
la speranza per gli sfortunati
e il loro rifugio essa diverrà.
Vedrete le care immagini,
l'ornamento di questa terra,
che nella sua famosa grotta
tempo fa fece il noto Ilarione.

Che gran signoria qui verrà,
quali re e quali bani,
che la nostra cara libertà
li salverà e li difenderà!

Partendo quindi dall'interconnessione tra la politica e le sfere sociali, Palmotić rende omaggio sia al governo sia alla Repubblica in generale, la quale è descritta come un luogo misericordioso in cui fieri sventolano gli stendardi della libertà e i vessilli della fede cattolica. Inoltre, la relazione tra Dubrovnik e le altre città della Dalmazia all'interno del dramma sottende un progetto politico di Palmotić ben preciso: Ragusa dovrà guidare l'unione delle popolazioni degli slavi del sud, i quali saranno quindi riuniti da una lingua comune e sotto la fama di Dubrovnik.

A partire dal diciannovesimo secolo, molti studiosi croati identificarono il dramma palmottiano come un prematuro esempio di ideale panslavista, in quanto l'interpretazione romantica che ne era stata data sosteneva che l'opera fosse una celebrazione dell'identità slava in generale. Tuttavia, l'obiettivo di Palmotić era completamente differente. Infatti, non bisogna trascurare che, in virtù della sua fervente fede cattolica, il poeta non potesse parlare

⁵³³ Palmotić, *Pavlimir*, p. 198.

di panslavismo secondo l'ottica romantica⁵³⁴, poiché sarebbe stato del tutto inappropriato che un autore cattolico considerasse come suoi simili gli slavi ortodossi o le realtà musulmane balcaniche.

A riprova di ciò, Palmotić eleva il cristianesimo a vero motore narrativo del dramma che appare nell'opera sotto diverse forme: da San Ilarione alla battaglia tra le forze del male e la fazione cristiana, rappresentata da Pavlimir e dai suoi compagni, sino alla nascita di Dubrovnik per volontà divina. Non sorprende quindi che la cornice nella quale è inserita la narrazione sia la celebrazione di San Ilarione, patrono della Dubrava dopo la sua liberazione dal drago Boas. Nel III atto, nella quindicesima scena, il coro di pastori rende omaggio a San Ilarione proprio perché li ha salvati dalle tenebre del paganesimo per condurli nella salvifica luce cristiana, preannunciando l'edificazione di una chiesa a lui dedicata:⁵³⁵

O Ilare, sveče izbrani,	[...] Oh, Ilarione, santo prescelto
koga slava slove svuda,	che la gloria ovunque segue,
na kojega dan svečani	in questa giornata a te dedicata
zgodiš se ova čuda,	questi miracoli sono successi;
čestitoga tvoga imena,	del tuo nome glorioso,
ko i dostoji vječne slave,	come si addice all'eterna gloria,
živjeti će sveđ spomena	per sempre vivrà la memoria,
sred čestite sej države.	di questa Repubblica la vittoria.
Nu ako u pozna tebi ljeta	Se negli anni a venire
sred lijepa se zgradi grada	nella bella città sarà edificata
od mramora crkva sveta,	una chiesa di marmo ornata,
vele ljepša, negli je sada.	molto bella sarà e pregiata.

Inoltre, in aggiunta alla festa di San Ilarione, la Dubrava è attraversata anche da un'altra celebrazione importante: le nozze tra Pavlimir e Margarita, le quali ancora una volta sottolineano le supposte ascendenze di Dubrovnik, stabilendo la natura slavo-romana di Ragusa. Infatti, sarà proprio il matrimonio di Pavlimir e la conseguente concessione fatta ai

⁵³⁴ Brković, *Povijesni prostori*, pp. 177-180. Sul tema si vedano anche Wilfried Potthoff, *O dramskoj funkciji zboru u Palmotića* [Sulla funzione drammatica del coro in Palmotić], in «Dubrovnik», 3, XII, 1969, pp. 42-50, Vinko Foretić, *Povijest Dubrovnika do 1808* [Storia di Dubrovnik fino al 1808], Zagabria, Nakladni zavod MH, 1980, Stjepan Ćosić, Nenad Vekarić, *Dubrovačka vlastela između roda i države: salamankezi i sorbonezi* [I nobili ragusei tra famiglia e stato: salamanca e sorbona], Zagabria, HAZU, 2005.

⁵³⁵ Palmotić, *Pavlimir*, p. 210.

suoi cavalieri di stirpe romana di unirsi con le giovani *vile* (ninfe) che abitano la Dubrava che formerà una nuova civiltà sia slava sia romana:⁵³⁶

Tako bojni	Così guerriera
i dostojni	e benemerita
svake slave Rim nekada	di ogni lode l'antica Roma,
svijeto uzrasti	con luce
s mnogom časti	e con gli onori sostenuta,
iz pepela Troje grada.	dalle ceneri di Troia fu cresciuta.
Nu je veća	Ancor più grande
naša sreća,	è la nostra fortuna,
zašto silom sve desnice	perché con la forza delle mani
izabrani	che i gloriosi
jur Rimljani	Romani
ugrabiše vjerenice.	le Sabine rapirono.
Mi bez boja	Noi senza battaglia,
sred pokoja	nella pace
i razbude mile i blage	e nel dolce piacere,
u mirnomu	nella quiete
mjestu ovomu	di questo luogo
sad stječemo ljubi drage:	vinciamo le dolci amate
obljubjenu	innamorate,
vil žuđenu	le Vile desiderate
vele ljepše jes prositi,	è più bello chiedere in sposa
neg nemilom	che usare la brutta
hitrom silom	e l'impietosa forza
nepravedno ugrabiti.	dell'ingiusta rapina.

Di conseguenza, Dubrovnik non diventa solo uno spazio in cui la cristianità è l'unica fede celebrata, ma anche l'unica città fondata da un eroe slavo/romano, permettendo così al governo aristocratico cittadino di rivendicare un ruolo primario nei Balcani proprio in virtù di questa ascendenza, come fa chiaro il coro di pastori posto in chiusura dell'opera (III, XV):⁵³⁷

⁵³⁶ Ivi, p. 208.

⁵³⁷ Ivi, p. 217.

Rasti, rasti, o slobodni	Cresci, cresci libera
Dubrovniče, rasti veće	Dubrovnik, in altro cresci,
rasti, nebu grade ugodni,	cresci, città al Signore cara,
na velike česti i sreće.	in gran gioia e di gran pregi.
Hvar, Šibenik, Zadar ravni,	Pharos, Sebenico e Zara pianeggiante,
Kotor, Trogijer, Spljet hrabreni,	Cattaro, Traù e Spalato audace
tvoj će vazda ures slavni	il tuo glorioso esempio brillante
u velikoj držat cijeni.	terranno in gran considerazione.

Alla luce di quanto analizzato, è chiaro che Strozzi, Cagnoli e Palmotić utilizzino l'elemento celebrativo perpetuato dalla retorica del Mito fondativo come l'argomento basilare per la composizione tanto di testi epici quanto di drammi patriottici. Nonostante la differenza di genere dei tre testi presi in esame, si possono ritrovare temi tipici della narrazione mitica delle due città, rivelando una stretta vicinanza tra due realtà simili, ma al contempo profondamente diverse per ragioni storico-economiche come Venezia e Dubrovnik. Infatti, l'essenza narrativa dei due Miti è pressoché la medesima: così come Venezia sostiene di essere stata fondata dai rifugiati provenienti dall'importante diocesi di Aquileia e da Padova, anche Dubrovnik afferma di essere stata costruita dagli abitanti di Epidauro, dopo che questa è stata distrutta dai Goti prima e dai Saraceni poi. Grazie a questa narrazione, la diocesi veneziana può rivendicare una posizione di rilievo nel panorama ecclesiastico italiano in virtù dello stretto legame che la lega ad Aquileia e, in maniera analoga, quella ragusea reclama la sua superiorità sugli altri vescovadi presenti nei Balcani grazie alla sua discendenza diretta con Epidauro. Inoltre, in tutti i testi presi in esame ricorrono sistematicamente alcuni temi centrali dei Miti fondativi, quali il culto della libertà e la rivendicazione della nascita della città per volontà divina, e ciò consente agli autori di inserire lunghe digressioni celebrative del buon governo cittadino, il quale garantisce la sopravvivenza della libertà e della fede cristiana, operando per il bene della comunità attraverso un corpus di leggi approvate direttamente da Dio. In tal modo, i poeti, celebrando il governo aristocratico, cristallizzano e legittimano la posizione privilegiata della nobiltà: quella veneziana, soprattutto dopo Lepanto, assume sia i tratti eroici sia quelli dei martiri cristiani, quella ragusea invece discende direttamente da Pavlimir e dai suoi commilitoni, i quali, dopo aver sposato le giovani nobili slave della Dubrava, hanno fondato una nuova stirpe romano-slava. È dunque in questa valenza politica

della trasposizione letteraria delle proprie origini che risiede la stretta vicinanza tra Venezia e Dubrovnik, due città che condividono lo stesso ordinamento politico: da un lato Venezia, come sostiene Strozzi, si pone in aperta competizione con la Santa Sede, recuperando il modello della Roma antica non nella declinazione regia e imperiale come voleva la politica culturale del papato, bensì i valori della Roma repubblicana; dall'altro Dubrovnik rivendica la sua superiorità politica, economica e culturale sulle altre realtà dei Balcani, le quali non hanno un passato classico e un'ascendenza mitica comparabile con quella ragusea.

BIBLIOGRAFIA

FONTI E TESTI

- Alberti Leandro, *Descrittione di tutta l'Italia e isole a essa pertinenti*, Venezia, Porta, 1581.
- Aleandro Girolamo, *Difesa seconda*, Venezia, Scaglia, 1630.
- , *Difesa dell'Adone*, Venezia, Scaglia, 1629.
- Annales Ragusini Anonymi item Nicolai de Ragnina*, Natko Nodilo (a cura di), Zagabria, ex officina societatis typographicae, 1883.
- Appendini Francesco Maria, *Memorie sulla vita e sugli scritti di Giovan Francesco Gondola*, Ragusa, Martecchini, 1827.
- , *Notizie storico-critiche sulle antichità. Storia e letteratura de'Ragusei*, 2 voll., Ragusa, per le stampe di Antonio Martecchini, 1803.
- Aprosio Angelico, *Del Veratro, apologia di Sapricio Saprici, per risposta alla seconda censura dell'Adone del Cavalier Marino, fatta dal cavalier Tomaso Stigliani*, Venezia, appresso Matteo Leni, 1647.
- , *La Sferza poetica, di Sapricio Saprici, lo scantonato accademico eteroclito. Per risposta alla prima censura dell'Adone del Cavalier Marino, fatta dal cavalier Tomaso Stigliani*, Venezia, per i tipi della stamperia Guerigliana, 1643.
- , *L'Occhiale Stritolato di Scipio Glareano, per risposta al signor cavaliere Tomaso Stigliani*, Venezia, Taddeo Pavoni, 1641.
- , *Il Vaglio critico di Masoto Galistoni da Terama sopra il Nuovo Modo del cav. Tomaso Stigliani da Matera*, Treviso, per i tipi di Girolamo Righettini, 1637.
- Arhiđakon Toma, *Historia Salonitana povijest salonitanskih i splitskih prosvećenika*, Olga Perić (a cura di), Spalato, Književni krug, 2003.
- Argelati Filippo, *Bibliotheca Scriptorum mediolanensium*, II, I, Mediolani, 1745.
- Aristotele, *Poetica*, Pierluigi Donini (a cura di), Torino, Einaudi, 2008.
- Beccari Agostino, *Il Sacrificio favola pastorale del Signor Agostino Beccari*, Ferrara, ad istanza di Alfonso Caraffa, 1587.
- , *Il Sacrificio favola pastorale di Agostino Beccari da Ferrara*, Ferrara, appresso Francesco di Rossi di Valenza, 1555.

Benedetti Rocco, *Ragguaglio delle allegrezze, solennità e feste fatte in Venetia per la felice Vittoria*, Venezia, appresso Grazioso Perchaccino, 1571.

Beni Paolo, *Goffredo overo la Gierusalemme Liberata del Tasso col commento del Beni dove non solo si dichiara questo nobil poema e si risolvono vari dubbi e molte opposizioni con spiegarsi le sue vaghe imitationi et insomma l'artificio tutto di parte in parte, ma ancora si paragona con Homero e Virgilio, mostrando che giuga al sommo e perciò possa e debba riceversi per essemplio et idea dell'heroico poema*, Padova, per i tipi di Francesco Bolzetta, 1616.

_____, *Comparatione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio insieme con la difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero. Opera sommamente necessaria a chi brama poetar regolarmente e con lode, con indice copiosissimo nel fine*, Padova, per i tipi di Battista Martini, 1612.

_____, *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato. Et a chi di loro si debba la palma dell'Heroico Poema. Del quale si vanno anche riconoscendo i precetti con dar largo conto de'Poeti Heroici, tanto Greci, quanto Latini et Italiani. Et in particolare si fa giudizio dell'Ariosto*, Padova, Lorenzo Pasquati, 1607.

Boccalini Traiano, *De Ragguagli di Parnaso*, Milano, Giovanni Battista Bidelli compagni, 1614.

Bodin Jean, *De respublica libri sex*, Parigi, Iacobum Dupuys, 1586.

Botero Giovanni, *Della Ragion di Stato*, Venezia, Gioliti, v. 4, 1589.

Branchi Giacinto, *Giuditta Trionfante*, Verona, per i tipi di Francesco Rossi, 1642.

Brusantini Vincenzo, *L'Angelica innamorata*, c. XVII, 61, Venezia, Antonelli, 1837, col. 212.

Cagnoli Belmonte, *Aquileia distrutta*, (a cura di) Tancredi Artico, Treviso, B#S Edizioni, 2021.

Camilli Camillo, *Cinque Canti di Camillo Camilli, aggiunti al Goffredo del Sign. Torquato Tasso*, Venezia, Salicato, 1583.

Cassiodori Magni Aurelii, *Variarum libri XII*, Å.J. Fridh (a cura di), Turnhout, Brepols, 1973.

Chiabrera Gabriello, *L'opera Lirica*, Torino, Res, 2006.

Contarini Francesco, *L'edificazione di Venetia*, in *Intermedi rappresentati nella Finta Fiammetta*, Venezia, Ambrogio Dei, 1611, pp. 10-18.

_____, *La fida ninfa*, Padova, Bolzetta, 1598.

Contarini Gaspare, *De magistratibus et republica Venetorum*, Parigi, Michaëlis Vascosani, 1543.

Conversini di Giovanni da Ravenna, *Dracmalogia de eligibili vite genere*, B.G. Kohl e H.L. Eaker (a cura di), Lewisburg-London, Bucknell University Press, 1980.

- Corner Flaminio, *Laurentii de Monacis Veneti Cretae cancellarii Chronicon de rebus Venetis ab urbe condita ad annum MCCCLIV*, Venezia, Remondiniana, 1758
- Cremonini Cesare, *Il Ritorno di Damone, ovvero la Sampogna di Mirtillo, Favola Silvestre*, Venetia, 1622.
- _____, *Il Nascimento di Venezia*, Bergamo, per i tipi di Valerio Ventura & fratelli, 1617.
- _____, *Apologia dictorum Aristoteli De via lactea. De facie in orbe lunae, Disputatio de coelo*, Venezia, Tommaso Baglioni, 1613.
- Id., *Le pompe funebri, ovvero Aminta, e Clori. Favola silvestre di Cesare Cremonino*, In Ferrara, Per Vittorio Baldini, 1590.
- da Canal Martino, *Les estories de Venise. Cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, Alberto Limentani (a cura e trad. di), Firenze, Olschki, 1972.
- Dandolo Andrea, *Chronica per extensum descripta*, Ester Pastorello (a cura di), Ester Pastorello (a cura di), in *Rerum Italicarum Scriptores*, nuova ed., Bologna, Zanichelli, 1938-1958.
- de Belges Jean Lemarie, *La Légende des Vénitiens*, Lyons, Jehan de Vingle, 1509.
- de Diversis Philippus, *Opis slavnog Dubrovnika* [La descrizione della gloriosa Dubrovnik]; Zdenka Janeković-Römer (a cura e trad. di), Zagreb, Dom i svijet, 2004.
- _____, *Dubrovački govori u slavu ugarskih kraljeva Sigismunda i Alberta* [Le orazioni ragusee in onore dei re ungheresi Sigismondo e Alberto], Zdenka Janeković Römer (a cura di), Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU, 2001.
- Dei Benedetto, *La cronica dall'anni 1400 all'anno 1500*, R. Barducci (a cura di), Monte Oriolo, 1985.
- Diacono Giovanni, *Istoria Veneticorum*, L. A. Berto (a cura di), Bologna, Zanichelli, 1999.
- Diedo Girolamo, *Lettera del clarissimo s. Girolamo Diedo nobile venetiano all'Ill.mo sig. Marcantonio Barbaro allhora dignissimo bailo in Costantinopoli, et hora meritissimo procurator di S. Marco: nella quale, così fedelmente, come particolarmente, et a pieno si describe la gran battaglia navale seguita l'anno 1571 a' Curzolari*, Venezia, eredi di Francesco Ziletti, 1588.
- Diplomatarium relationum reipublicae ragusanae cum regno Hungariae*, Giuseppe Gelcich e Lajos Thaloczy (a cura di), Budapest, Históriaantik Könyvkiadó, 2012 [ristampa della prima edizione del 1887].
- Documenti relativi alla storia di Venezia anteriori al Mille*, Roberto Cessi (a cura di), Padova, Gregoriana, 1942, I, Secoli V-IX.

- Doglioni Giovanni Nicolò, *Le cose notabili et meravigliose della città di Venezia*, Venezia, Cestari, 1692.
- ___, *Venetia trionfante et sempre libera*, Venezia, appresso Andrea Muschio, 1613.
- Držić Marin, *I nobili ragusei (Dundo Maroje)*, Kosta Spaic, Lino Carpinteri, Mariano Faraguna (a cura di), Udine, Del Bianco, 1969.
- du Fresne-Canaye Philippe, *Le voyage du Levant de Venise à Constantinople, l'émerveillement d'un jeune humaniste*, Parigi, Ernest Laroux, 1897.
- Errico Scipione, *Occbiale appannato*, Napoli, Matarozzi, 1629.
- Ferrarius Philippus, *Lexicon Geographicum Universi Orbis Oppida, Urbes, Regiones, Provinciae, Regna, Emporia, Academiae, Metropoles, Fontes, Flumina et Maria Antiquis Recentibusque Nominibus appellata, suisque distantis descripta recensentur*, Londra, ex officina Regeri Danielis, 1667.
- Foscarini Marco, *Dell letteratura veneziana e altri scritti attorno ad essa*, Venezia, Gattei, 1854.
- Guarini Battista, *Compendio della poesia Tragicomica tratto dai Duo Verrati*, in Venezia, appresso Gio. Battista Ciotti, 1602.
- ___, *Il Pastor Fido*, Elisabetta Selmi (a cura di), Venezia, Marsilio, 1999.
- Giraldi Cinthio Giovan Battista, *Commentario delle cose di Ferrara e de' principi d'Este*, Venezia, Rossi, 1556.
- ___, *Lettera overo sovra il comporre satire atte alla scena*, in «Egle. Lettera sovra il comporre atte alla scena. Favola pastorale», Carla Molinari (a cura di), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985.
- Gradenigo Giorgio, *Rime e lettere*, (a cura di) M.T. Acquaro Graziosi, Roma, Bonacci, 1990.
- Graziani Girolamo, *Cleopatra*, Modena, Soliani, 1632.
- Goy Ned, *Dubravka: a pastoral play in 3 acts*, Bristol, British Croatian Society, 1976.
- Gundulić Ivan, *Ferdinandu drugomu od Toskane*, Zagreb, Matica Hrvastka, 1964, pp. 153-161.
- ___, *Djela Giva Fran Gundulica*, Djuro Köber (a cura di), Zagreb, Yugoslav Academy of Sciences and Arts, 1938.
- ___, *Osmanide*, Antonio Vidovich (trad. da), Ragusa, Martecchini, 1838.
- Harry George Owen, *The Genealogy of the High and Mighty Monarch, James, by the Grace of God, King of Great Brittain*, London, imprinted by Simon Stafford, for Tomas Salisbury, 1604.
- I trattati con Bisanzio 992-1198*, Marco Pozza e Giorgio Ravegnani (a cura di), Venezia, Il Cardo, 1993.

Ingegneri Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Maria Luisa Doglio (a cura di), Modena, Panini, 1989.

Kanavelović Petar, *Ivanu Sobieski kralu polaćkomu osloboditelu Bečka* [Ivan Sobieski re dei liberatori polacchi di Vienna], Dubrovnik, Martecchini, 1850.

La Boetie Étienne, *Le Discours de la Servitude Volontaire*, Pierre Léonard (a cura di), Parigi, Payot, 1976.

Lazio Volfango, *De Gentium aliquot migrationibus, sedibus fixis, reliquiis, linguarumque initijs et immutationibus ac dialectis, libri XII*, Basilaee, per Ioannem Oporinum, 1557.

Livio Tito, *Storia di Roma. Dalla sua fondazione*, Milano, BUR, 2021.

Luccari Giacomo, *Copioso ristretto de gli annali di Rausia, Libri Quattro*, Venezia, Antonio Leonardi, 1603.

Lucić Hannibal, *Pjesnička djela* (Izbor), priredio Nikica Kolumbić, Zagreb, Erasmus, 1997.

Makušev Vikentij, *Materialy dlja istorii snošenij Rossii s Raguzskoj Republikoj. Iz istorii unešenij raguzskoj respubliki* [Materiali per la storia della Russia e della Repubblica di Dubrovnik. Dalla storia della Repubblica di Dubrovnik], Moskva, V universitetskoj tipografii, 1865.

Malombra Bartolomeo, *In lode dell'invittissimo generale Sig. Sebastiano Veniero*, in *Nuova canzone nella felicissima vittoria contra Infideli*, Venezia, s.n., 1571.

Manzini Luigi, *Gli amici heroi, favola tragicomica boscareccia di Luigi Manzini all'illustrissimo signore Zaccaria Salomone*, Venezia, Ginammi, 1628.

Mazzucchelli Gianmaria, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, presso a Giambatista Bossini, I, II, 1753.

Marino Giovan Battista, *Lettere*, Torino, Einaudi, 1966.

Moriggia Paolo, *Historia dell'antichità di Milano, divisa in quattro libri, del r.p.f. Paolo Moriggia milanese, dell'Ordine de' Giesuati di san Girolamo. Nella quale si racconta breuemente, et con bell'ordine da quante nationi questa città è stata signoreggiata, dal principio della sua fondatione sino l'anno presente MDXCI. Et chi primieramente diede il battesimo a' Milanesi, col numero de gli arcivescovi, santi, chiese, monasterij, discipline, case pie, & scuole. Con l'antichità, e nobiltà di molte famiglie, et huomini illustri, così nell'armi, come nelle lettere, et altre professioni; insieme con altre cose degne di memoria, auenute non solo in questa città, ma anco in diuerse parti del mondo, di tempo, in tempo*, Venezia, Guerra, 1592.

Nalješković Nikola, *Dialogo sopra la sfera del mondo*, Francesco Ziletti, Venezia, 1579.

_____, *Djela*, Rafo Bogišić (a cura di), Zagabria, Matika Harvastka, 1965.

- Nodilo Natko, *Annales Ragusini Anonymi itaem Nicolai de Ragnina*, Monumenta Spectantia historiam Sclavorum meridiolanum 14, Zagabria, Academia scientarum et artium Slavorum meridionalium, 1883.
- Orbini Mauro, *Il Regno de gli Slavi hoggi corrottamente detti Schiavoni*, Pesaro, Girolamo Concordia, 1601.
- Origo civitatum Italiae sue Venetiarum (Chronicon Altinate et Chronicon Gradense)*, Roberto Cessi (a cura di), Roma, Istituto Storico per il Medioevo, 1933.
- Palmotić Junije, *Christiade*, Roma, Jacopo Moscardich, 1670.
- _____, *Izabrana Djela*, Zagreb, Matica Hrvastka, 1995.
- Paruta Paolo, *Storia della Guerra di Cipro. Libri tre*, Siena, tipografia di Pandolfo Rossi, All'insegna della Lupa, 1827.
- Patrizi da Cherso Francesco, *Della Poetica*, (a cura di) Danilo Aguzzi Barbagli, Firenze, Olschki, 1969.
- Pellegrino Camillo, *Replica alla risposta degli Accademici della Crusca*, Mantova, Francesco Osanna, 1586.
- _____, *Discorso dell'epica poesia*, Firenze, Sermartelli, 1584.
- Petrarca Francesco, *Le Familiari*, Vittorio Rossi (a cura di), Firenze, Sansoni, 1937.
- _____, *Res Seniles*, Silvia Rizzo (a cura di), Firenze, Le Lettere, Vol. I, 2006.
- Pigna Giovan Battista, *Gli Heroici*, Vinegia, appresso Gabriele Giolito de Ferrari, 1561.
- Pignoria Lorenzo, *L'origine di Padova*, Padova, Pietro Tozzi, 1625.
- Pona Francesco, *I preludi delle glorie degl'illustrissimi signori Nicolò Barbarigo et Marco Trevisano patrizii venetiani primi veri et unici fondatori dell'amicitia heroica, consecrati all'illustr. Sig. Giovanni Tiepolo fu dell'illustrissimo signor Francesco Pona*, Venezia, appresso Francesco Baba, 1630.
- _____, *Panegirico di Francesco Pona, scritto alle illustrissime et gloriose signore la signoria Cecilia Barbariga e le Signore Paolina, Angela, Chiara, Marietta, Daria, figliole di tanta matrona*, Venezia, appresso Marco Giammi, 1629.
- Porfirogenito Costantino, *De Administrando imperio*, Gyula Moravcsik (a cura di), tradotto in inglese da Romilly J.H. Jenkins, [Corpus fontium historiae Byzantinae, vol. 1], Washington, Dumbarton oaks Center for Byzantine Studies, 2006.
- Pribojević Vinko, *De origine succesibusque Slavorum*, Venezia, 1532.

- Pyrrhus Didacus, *De origine domus Mensiae apud Rhacusanos*, in Urbanus Appendini, *Carmina (accendunt selecta illustrium Ragusinorum poemata), pars prima*, Ragusa Martecchini, 1811.
- Querini Alberto di Bartolomeo, *La divina Venetia togata*, Venezia, 1623.
- Razzi Serafino, *La storia di Raugia*, Lucca, Vincenzo Busdraghi, 1595.
- Resti Junio, *Chronica ragusina ab origine urbis usque ad annum 1451, item Ioannis Gundulae (1451-1484)*, Natko Nodilo (a cura di), Zagabria, JAZU, 1893.
- Rossi Giovan Vittorio, *Iani Nicii Erithaei Pinacotheca imaginum, illustrium, doctinae vel ingenii laude, virorum, qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, Amsterdam, Edgmont, 1643.
- Sanudo Martin il Giovane, *De origine situ et magistratibus urbis Venetiae, ovvero la città di Venezia*, A. Caracciolo (a cura di), Milano, Aricò, 1980.
- Sansovino Francesco, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Sansovino, 1581.
- _____, *Delle cose notabili della città di Venetia*, Venezia, Domenico de' Franceschi, 1565.
- Sardi Gasparo, *Libro delle Storie Ferraresi*, Ferrara, Francesco Rossi, 1556.
- Šime Ljubić, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Dalmazia*, Vienna, Rod. Lechner, 1856.
- Stigliani Tommaso, *L'arte poetica del cav.re Fra Tomaso Stigliani, distinta in sei libri e i libri in capitoli, nella quale con nuovo modo e con ordine non più usato s'insegna il favoleggiare e tutte l'altre parti appartenenti al poeta*, Roma, Biblioteca Casanatense, segnatura ms1265/ 1-4, cc. 1-100.
- _____, *Dello Occhiale, opera difensiva*, Venezia, Carampello, 1627.
- _____, *Il Mondo Nuovo*, Piacenza, per Alessandro Bazacchi, 1617
- Stridonensis Hieronymus, *Vita S. Hilarionis*, in *Hieronymi historica et hagiographica*, Bazyli Degórski (a cura di), Roma, Hieronymi Opera 15, 2014.
- Stringa Giovanni, *Vita di S.Marco evangelista , protettore ...della Sereniss.Repubblica di Venetia, con la traslatione & apparitione del sacro suo corpo , fatta nella nobilissima chiesa al nome suo dedicata , opera scritta già & divisa in III libri, da Giovanni Stringa,...et hora dal medesimo riveduta & corretta , & dal Quarto libro ...ampliata , con una breve descrizione di detta chiesa & delle cose più notabili che vi si contengono... - La Chiesa di S.Marco, capella del serenissimo Principe di Venetia, descritta brevemente*, Venezia, Rampazzetto, 1610.
- Strozzi Giulio, *La Venetia Edificata. Poema eroico di Giulio Strozzi con gli argomenti del Sig. Francesco Cortesi*, Venezia, appresso Antonio Pinelli, 1624.
- _____, *Oratione di Giulio Strozzi recitata da lui in Venetia nell'esequie del Serenissimo Duca Cosimo II quarto duca di Toscana, fatte dalla Nazione Fiorentina il dì 25 di Maggio 1621*, Venezia, Ciotti, 1621.

____, *Il Natal di Amore. Anacronismo di Giulio Strozzi*, Venezia, Appresso Giovanni Alberti, 1621.

____, *Erotilla di Giulio Strozzi per le nozze de gli eccellentissimi principi D. Marcantonio Borgese et D. Camilla Orsina*, Venezia, appresso Giacomo Violati, 1615.

____, *Il Natal di Amore. Anacronismo*, (a cura di) Marco Arnaudo, Roma-Padova, Antenore, 2009.

Tasso Torquato, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, Ferrara, appresso Giulio Cesare Cagnacini, 1585.

____, *Aminta*, Paolo Trovato e Davide Colussi (a cura di), Torino, Einaudi, 2021.

____, *Discorsi dell'arte poetica, Discorso primo*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, (a cura di) Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.

Aa. Vv., *L'amicitia incomparabile de gl'illustrissimi signori Nicolò Barbarigo et Marco Trevisano [...] celebrata con diverse maniere di poesie et altre compositioni volgari et latine da molti eccellenti ingegni del nostro secolo*, Venezia, Ginammi, 1627.

Tiraboschi Girolamo, *Riflessioni su gli scrittori genealogici*, Padova, stamperia del Seminario appresso Tommaso Bettinelli, 1789.

Tubero Cerva Ludovicus, *Commentariorum de rebus, quae temporibus eius in illa Europae parte, quam Pannonii et Turcae eorumque finitimi incolunt, gestae sunt, libri XI, summa fidelitate nec non diligentia descripti*, Francofurti, Impensis Claudij Marnij, et heardum Ioannis Aubrij, 1603.

Turmair Johannes, *Ioannis Aventini Viri Cl. Annalium Boiorum sive Veteris Germaniae libri VII. In quibus non solum Boiariae sive Bavariae Regionum, Urbium, Fluminum, et Sylvarum, sed etiam Germanicae veteris descriptio Chorographica populorum, religionis, legum, constitutionum et morum, ut et Herorum, Ducum, et Regum veterum et recentiorum Germaniae, bellorum et rerum gestarum, migrationum et expeditionum historia adeo luculenta et fidelissima habetur, ut non tam Bavariae quam totius Germaniae Chronicon dici mereatur*, Francofurti, impensis Ludovici Regis, 1627.

Villani Giovanni, *Nuova Cronica*, Giuseppe Porta (a cura di), Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1990.

Virgilio, *Eneide*, Ettore Paratore (a cura di) e Luca Canali (trad. di), Milano, Mondadori, 1989

STUDI CRITICI

Ajdinović Irena, *Five Osmons. The Ottoman Crisis of 1622 in Early Seventeenth Century Literature*, Istanbul, Isis Press, 2016.

Alerić Danjel, *Slavensko ime grada Dubrovnika*, «Filologija», 1980/81, 10, pp. 69-92.

Aloè Carla, *Gomitoli letterari nel Mondo Nuovo di Tommaso Stigliani*, in «Italique: Poésie italienne de la Renaissance», 2016, XIX, pp. 265-297.

Alfano Giancarlo, Gigante Claudio, Russo Emilio, *Il Rinascimento*, Roma, Salerno, 2015.

Andrisano Angela Maria, *La lettera ovvero discorso di G. Giraldo Cinzio sopra il comporre le satire atte alla scena: tradizione aristotelica e innovazione*, in *Giovanni Battista Giraldo Cinzio*, Paolo Cherchi, Micaela Rinaldi, and Mariangela Tempera (Ed. by), Firenze, Leo Olschki, 2008, pp. 17-27.

Angelini Franca, *Barocco italiano*, «Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno: Cinquecento e Seicento», Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), Torino, Einaudi, 2000, vol. I, pp. 71-95.

—, *Eros e nomos nel Pastor Fido di Guarini*, «Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600», Roma, Bulzoni, 2000, pp. 396-404.

Anglo Sydney, *The British history in Early Tudor Propaganda*, in «Bulletin of John Rylands Library», 1961, vol. 44, pp. 46-48.

Arbizzoni Guido, *Vicende e ambagi dell'epica secentesca*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del convegno di Studi Urbino, 15 e 16 giugno 2004, Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli (a cura di), Padova, Antenore, 2005, p. 11.

—, *Un'ipotesi secentesca di poesia eroica*, Urbino, Argalia, 1977.

Arnaldi Girolamo, *Andrea Dandolo doge-cronista*, in *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, Agostino Petrusi (a cura di), Firenze, Olschki, 1970.

Artico Tancredi, *Itinerari e percorsi dell'epica barocca. Modi, modelli e forme nella prima metà del Seicento*, Beau Bassin, Edizioni Accademiche Italiane, 2018.

—, *Anatomia dell'epica da Tasso a Graziani*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2016/2017 presso l'Università degli Studi di Padova, relatore G. Baldassarri.

Autografi dei Letterati Italiani, Il Cinquecento, Matteo Motolese, Emilio Russo Paolo Procaccioli (a cura di), Roma, Salerno Editrice, vol. 3., 2022.

- Avirovic Ljiljana, *La traduzione poetica in Croazia: il caso dell'Aminta di Torquato Tasso*, Padova, CLEUP, 1999.
- Avellini Luisa, Michelacci Lara, *Battista Guarini e la retorica dell'altrove politico: un genere fra epistola, relazione diplomatica e resoconto di viaggio*, Città di Castello, Emil, 2009.
- Bakhtin Mikhail, *The dialogic imagination*, Texas, University of Texas, 1981.
- _____, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Balard Michel, *La lotta contro Genova*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima: La formazione dello stato patrizio*, Girolamo Arnaldi, Giorgio Cracco e Alberto Tenenti (a cura di), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, 3 voll., pp. 87-126.
- Baldassarri Guido, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa nel poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.
- _____, *Ancora sulla cronologia dei «Discorsi dell'arte poetica» (e filigrane tasseseche)*, in «Studi Tassiani, XXXII, 1984, pp. 99-110.
- Baroncini Rodolfo, *Monteverdi a Venezia: l'azione in città*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020, pp. 155-183.
- Baroni Giorgio, Benussi Frandoli Cristina, *Letteratura dalmata italiana: atti del convegno internazionale, Trieste, 27-28 febbraio 2015*, Serra, Pisa, 2016.
- Barberi Squarotti Giorgio, «*La tragicità dell'Aminta*». *Fine dell'idillio. Da Dante a Marino*, Genova, Il Melagno 10, 1978, pp. 139-173.
- Baron Hans, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1955, I, pp. 108-120.
- Barthes Roland, *Mythologies*, New York, Hill and Wang, 1972.
- Battistini Andrea, *Il Barocco*, Roma, Salerno, 2012.
- _____, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2002.
- _____, *Retoriche del Barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno di Lecce 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno, pp. 71-110;
- Bauman Zygmunt, *In Search of Politics*, Cambridge, Polity Press, 1999.
- Baurina Natka, *La rappresentazione del governo veneto e la critica dell'età dell'oro nella Dubravka di Ivan Gundulić*, «*Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico (secoli XV-XIX)*», S. Gracinotti (a cura di), Roma, Il Calamo, 2001, pp. 269-292.

- Beaune Colette, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985.
- Beccari Agostino, Lollio Alberto, Argenti Agostino, *Introduzione*, in *Favole*, Fulvio Pevere (a cura di), Torino, RES, 1999.
- Belamarić Joško, *Sveti Vlaho i dubrovačka obitelj svetaca zaštitnika* [San Biagio e la famiglia dei santi protettori ragusei], in *Tisuću godina dubrovačke (nad)biskupije. Zbornik radova u povodu tisuću godina uspostave dubrovačke (nad) biskupije/metropolije (998.-1998)* [Mille anni dell'arcivescovato/metropoli di Dubrovnik (998-1998)], Želimir Puljić e Nedeljko A. Ančić (a cura di), Dubrovnik-Spalato, Biskupski ordinarijat, Crvka u svijetu, 2001, pp. 703-731.
- Bellini Eraldo, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica e 'ars historica'*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 33-47.
- Bellio Anna, *Letteratura italiana in Dalmazia dalle origini al Settecento*, «Civiltà italiana e geografie d'Europa. XIX Congresso AISLLI 19-24 settembre 2006 Trieste Capodistria Padova Pola», Da Rif Bianca Maria (a cura di), UTET, Trieste, 2009, pp. 92-101.
- Belloni Antonio, *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»*, Padova, Draghi, 1893.
- Benassi Paolo, *Sebastiano Mazzoni (1611-1678)*, Milano, Hoepli, 2019.
- Beniscelli Alberto, *I pericoli della pastorale: natura, istituzione, utopia*, «La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e pervorsi», Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla e Simona Morando (a cura di), Bologna, Archetipolibri, 2013, pp. 385-450.
- Benussi Antonije, *Jedan nepoznati dubrovački novac. Prilog dubrovačkoj numizmatici* [Uno sconosciuto esempio del conio raguseo. Un contributo alla numismatica di Ragusa], in *Zbornik iz dubrovačke prošlosti: Milanu Rešetaru o 70-og godišnjici života prijatelji i učenici*, Vladimir Ćorović (a cura di), Dubrovnik, Jadran, 1931.
- Benvenuti Anna, *Secondo che raccontano le storie: il mito delle origini cittadine nella Firenze comunale*, in *Il senso della storia nella cultura medievale italiana (110-1350)*, Pistoia, Centro italiano di studi di storia e d'arte, 1995, pp. 205-252.
- Berger Stefan, *On the Rule of Myths and History in the Construction of National Identity in Modern Europe*, in «European History Quarterly», 2009, vol. 39, pp. 497-498.
- Bergonzi Elena, *Cremonini scrittore: gli anni padovani e le opere della maturità*, «Aevum», 1994, 68, 3, pp. 617-622.
- Bertelli Sergio, *Trittico: Lucca, Ragusa, Boston: tre città mercantili tra Cinque e Seicento*, Donzelli, Roma, 2004.

- Bettini Maurizio, *Vale la pena di studiare i Miti? Tra Grecia, Roma e Melanesia*, in *Miti di Città*, Maurizio Bettini, Maurizio Boldrini, Omar Calabrese e Gabriella Piccini (a cura di), Siena, Salvietti & Baruffi, 2010.
- Biegman Nicolaas H., *The Turco-Ragusan Relationship According to the Firmāns of Murād III (1575-1595) Extant in the State Archives of Dubrovnik*, The Hauge-Paris, Mouton, 1967.
- Bigazzi Roberto, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996.
- Bigi Emilio, *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989.
- Bizzocchi Roberto, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, il Mulino, 1995.
- Blanco Mercedes, *Cantastes, Rufo tan heroicamente: la batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico*, in *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, (a cura di) J. Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla, Cilengua-SEMYR, 2010, pp. 477-512.
- Blažević Zrinka, *The image of the Wall The Antemurale Christianitatis Myth from an Imagological perspective*, in «National Stereotyping, Identities Politics, European Crisis», Jürgen Barkoff e Joep Leerssen (a cura di), Leiden, Brill, 2021, pp. 160–172.
- Blumenbeg Hans, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, Manfred Fuhrmann (a cura di), Monaco, Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- , *Work on Myth*, Cambridge, MA: MIT Press, 1985.
- Bogišić Rafo, *Marin Držić sam na potu*, Zagabria, Hazu, 1996.
- , *Tragovima starih*, Split, Književni krug, 1987, pp. 109-117
- , *Narodnosni prdijev u brvatskih renesansnih pjesnika*, «Jezik», 1986, 3-4, pp. 129-160.
- Bolzoni Lina, *La "Poetica" di Francesco Patrizi da Cherso: il progetto di un modello universale della poesia*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», 1975, vol. 152, fasc. 477, pp. 33-56.
- Bonazza Sergio, *Ivan Gundulić nella scienza letteraria italiana*, in «Srpske akademije nauka i umetnosti. Odeljenje jezika i književnosti», knj. 15, Glas CCCLXXIX, 1996, pp. 115-126.
- Borchardt Frank, *German Antiquity in Reinassance Myth*, Baltimora, John Hopkins University Press, 1971.
- Borsari Elisa, *Dal primo al secondo Sacrificio del Beccari*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 17, 2010, pp. 100-126.

Borsellino Nino, «*S'ei piace, ei lice*». *Sull'utopia erotica dell'Aminta*, «*Torquato Tasso e la cultura estense*», Gianni Venturi (a cura di), Firenze, Olschki, 1999, vol. III, pp. 957-969.

—, *Rozzji e Intronati. Esperienze e forme del teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1976.

Bottici Chiara, *A Philosophy of Political Myth*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Božić Ivan, *Dubrovnik i Turska u XIV i XV veku* [Ragusa e la Turchia nel Quattordicesimo e Quindicesimo secolo], Belgrade, SAN, 1952.

Braccesi Lorenzo, *La leggenda di Antenore. Dalla Troade al Veneto*, Venezia, Marsilio, 1997.

Branca Vittore, Graciotti Santi, *Barocco in Italia e nei paesi slavi del sud*, Olschki, Firenze, 1983.

Braudel Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, A. Colin, 1966.

Brett Annabel, *Scholastic Political Thought and the Modern Concept of the State*, in *Rethinking the Foundations of Modern Political Thought*, Annabel Brett e James Tully (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 349-358.

Bruscagli Riccardo, «Romanzo» ed «epos» dall'Ariosto al Tasso, in *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1987, pp. 53-71.

—, *L'Aminta del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, in «*Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*», Roma, Salerno, 1985, I, pp. 279-318.

Brković Ivana, *Političko i Sveto. Identite prostora i prostori identiteta u Dubrovačkoj književnosti 17. Stoljeća*, Zagreb-Dubrovnik, HAZU, 2018.

—, *Vrijednosne konotacije povijesnih prostora u Dubrovačkoj književnosti 17. Stoljeća*, «Dani hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu», 35, I, 2009, pp. 255-276.

—, *Povijesni prostori u pseudopovijesnim tragikomedijama Junija Palmotića*, «Umjetnost riječi», LII, 2008, pp. 177-213.

Bujan Solange, *La Chronique du prêtre de Dioclée. Un faux document historique*, «Revue des études byzantines», 66, 2008, pp. 5-38.

Burke Peter, *Myth, Memories and The Representation of Identities*, Brighton, Edward Everett Root, 2019.

—, *Foundation Myths and Collective Identities in Early Modern Europe*, in *Europe and the Other and Europe as the Other*, (a cura di) Bo Stråth, Germany, Peter Lang, 2010, pp. 113-121.

- Buzzoni Andrea, *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Bologna, Nuova Alfa, 1985.
- Calabrese Omar, *La storia simbolica delle origini. Il mito e la fondazione delle culture*, in *Miti di città*, Maurizio Bettini, Maurizio Boldrini, Omar Calabrese e Gabriella Piccinni (a cura di), Siena, Salvietti & Baruffi, 2010.
- Čale Franjo, *Torquato Tasso e la letteratura croata*, «Studia Romanica et Anglica Zagradiensia: Revue publiée par les Sections romane, italienne et anglaise de la Faculté des Lettres de l'Université de Zagreb», No. 27-28, 1969, pp. 169-194.
- Capei Pietro, *Saggio di «atti e documenti nella controversia di precedenza tra il duca di Firenze e quello di Ferrara» negli anni 1562-1573*, «Archivio Storico Italiano», VII, 1857, t. 2, pp. 93-116.
- Carandini Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma, Laterza, 2013.
- Carducci Giosuè, *Su l'Aminta di Torquato Tasso*, Firenze, Sansoni, 1896.
- Carile Antonio, Giorgio Fedalto, *Le origini di Venezia*, Bologna, Patron, 1978.
- Carminati Clizia, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, ETS, 2020.
- _____, *Romanzo storico secentesco?*, «Studi Secenteschi», LVIII, 2017, pp. 34-56.
- _____, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008.
- Casadei Alberto, *Panegirici per la vittoria*, in *Atlante della letteratura italiana*, (a cura di) S. Luzzato e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2011, pp. 227-228.
- Casini Matteo, *Fra città-stato e Stato regionale: riflessioni politiche sulla Repubblica di Venezia in età moderna*, in «Studi Veneziani», 2002, XLIV, pp. 15-36.
- Cassier Ernst, *The Myth of the State*, New Heaven, CT: Yale University Press, 1973.
- Cavallini Ivano, *Two Unknown Cases of Printed Incidental Music in the Sixteenth- and Seventeenth-Century Italian Theatre*, «De Musica Disserenda», 2015, 11, pp. 107-124.
- Cavicchi Adriano, *Ancora sull'Aminta del Belvedere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, Gianni Venturi (a cura di), Firenze, Olschi, 1999, pp. 1151-1163.
- Cecchini Isabella, *Florence on the Lagoon: A Strozzi Company in Early Modern Venice*, in *Union in separation. Diasporic groups and identities in the eastern Mediterranean (1100-1800)*, (a cura di) G. Christ et alii, Roma, Viella, 2015, pp. 679-697.
- Cervelli Innocenzo, *Machiavelli e la crisi dello stato veneziano*, Napoli, Guida, 1974.

Chiappini Luciano, *La società ai tempi di Torquato Tasso*, «*Torquato Tasso e la cultura estense*», Gianni Venturi (a cura di), Firenze, Olschki, 1999, vol. III, pp. 1319-1326.

_____, *Gli Estensi*, Varese, Dall'Oglio, 1967.

Chiodo Domenico, *Tra l'Aminta e il Pastor fido*, «*Italianistica*», 1995, Vol.24. N. 2/3, pp. 559-575.

Cicogna Emmanuele, *Sulla persona e sull'opera di Martino da Canale*, «*Archivio Storico Italiano*», 1845, VIII, pp. 29-30.

Concolino Mancini Abram Bianca, *Una commedia pastorale: Aretusa di Alberto Lollio*, in «*Il mito d'Arcadia. Pastori e amori nelle Arti del Rinascimento*», Danielle Boillet and Alessandro Pontremoli (ed. by), Firenze, Olschki, 2007, pp. 37-47.

Confalonieri Corrado, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La Gerusalemme Liberata e una nuova teoria dell'epica*, Roma, Carocci, 2022.

Cooper R. Henry Jr., *Torquato Tasso in Eastern Europe*, «*Italica*», 1974, vol. 51, n. 4, pp. 423-434.

Cordes Lisa Sophie, *Le iscrizioni sulle tombe di Antenore e di Lovato Lovati: una testimonianza del preumanesimo padovano*, Padova, saggio disponibile solo on line, 2007, <http://cem.dissgea.unipd.it/Antenore-Lovato.pdf> [11.10. 2022].

Corradini Marco, *L'Aminta dei moralisti e l'Aminta dei libertini*, in «*Lettere Italiane*», 68, 2, 2016, p. 266-305.

_____, *Questioni di famiglia. Tasso, Marino, Stigliani*, in «*Studi Secenteschi*», 2005, vol. 46, pp. 45-69;

Corsaro Antonio, *Inquietudini filosofiche del Tasso. In margine ad una rilettura dell'Aminta*, in *Torquato Tasso e l'Università*, W. Moretti e I. Pepe (a cura di), Firenze, Olschki, 1997, pp. 249-277.

_____, *Percorsi dell'Incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno, 2003.

Ćosić Stjepan, Vekarić Nenad, *Dubrovačka vlastela između roda i države: salamankezi i sorbonezi*, Zagabria, HAZU, 2005.

Cozzi Gaetano, *Venezia barocca. Conflitti di uomini e di idee nella crisi del Seicento Veneziano*, Venezia, Il Cardo, 1995.

_____, Michael Knapton, Giovanni Scarabello, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, Torino, UTET, 1986, vo.2, pp. 100-101.

- Croce Franco, *La teatralità dell'Aminta*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Atti del Convegno di Roma, 23-26 maggio 1991, M. Chiabò e F. Doglio (a cura di), Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1992, pp. 131-157.
- _____, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966
- Cronia Arturo, *Le Influenze della Tirena di Marino Darsa nella Dubravka di Giovanni Gondola*, «Ricerche Slavistiche», 1961, IX, pp. 36-66.
- _____, *Storia della letteratura serbo-croata*, Milano, Nuova Editrice, 1956.
- _____, *Teatro serbo-croato*, Nuova Accademia, Milano, 1955.
- _____, *Il Seicento nella letteratura serbo-croata di Dalmazia. La catarsi nell'atmosfera della controriforma*, Padova, Zanocco, 1947.
- _____, *Des relations culturelles italo-yugoslaves*, «Slavia», 1936.
- _____, *Relazioni culturali fra Ragusa e Rinascimento*, «Archivio storico per la Dalmazia», XX, 1935/36.
- Curta Florin, *The making of the Slavs between ethnogenesis, invention, and migration*, «Studia Slavica et Balcanica Petropolitana», 2008, 2 (4), pp. 155-172.
- Cynarski Stanislaw, *The Shape of Sarmatian Ideology in Poland*, in «Acta Poloniae Historica», 19, 1968, pp. 5-17.
- D'Ancona Alessandro, [Introduzione], in *Attila flagellum dei. Poemetto in ottava rima riprodotto sulle antiche stampe*, Pisa, Nistri, 1864.
- Da Mosto Andrea, *I Dogi di Venezia*, Milano, Giunti, 2003, pp. 287-295.
- Dayre Jean, *Dubrovačke Studije O dubrovačkoj književnosti*; Zagreb, Matika Hrvatska, 1938.
- de Belges Jean Lemarie, *La Légende des Vénitiens*, Edition critique par Anne Schoysman, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1999.
- Deanović Mirko, *Les influences italiennes sur l'ancienne littérature yougoslave du littoral adriatique*, «Reveu de littérature comparée», Parigi, 1934.
- Del Bianco Valnea, *L'approccio di Arturo Cronia alla letteratura croata*, in *Arturo Cronia: l'eredità di un maestro a cinquant'anni dalla scomparsa. Atti del Convegno di Studi (Padova, 20-21 novembre 2017)*, Rosanna Benacchio e Monica Fin (a cura di), Padova, Esedra, 2019.
- _____, *Talijanski kroatist Arturo Cronia* [Arturo Cronia: il croatista italiano], Split, Književni krug, 2004.

- Del Torre Maria Assunta, *Studi su Cesare Cremonini. Cosmologia e logica nel tardo aristotelismo Padovano*, Padova 1968.
- Demicheli Dino, *Salonitani extra fines Dalmatiae (IV)*, «Tusculum», 8, 2015, pp. 59-77.
- Descendre Romain, *Venezia*, in *Enciclopedia Machiavelliana*, Gennaro Sasso e Giorgio Inglese (a cura di), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, vol. II, pp. 654-658
- Devyver André, *Le sang épuré, les préjugés de race chez les gentilshommes français de l'Ancien Régime, 1560-1720*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1973.
- Di Benedetto Arnaldo, *L'Aminta e la pastorale cinquecentesca in Italia*, «Torquato Tasso e la cultura estense», Gianni Venturi (a cura di), Firenze, Olschki, 1999, vol. III, pp. 1121-1149.
- Dinić-Knežević Dušanka, *Dubrovnik i Ugarska u srednjem veku* [Ragusa e il Regno d'Ungheria in epoca moderna], Novi Sad, Filozofski fakultet u Novom Sadu, 1986.
- Dionisotti Carlo, *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, in «Lettere Italiane», 1971, vol.23 n.4, pp. 473-492
- Divna Mrdeža Antonina, *Slavenske teme prema klasičnima u melodramskim tekstovima Junija Palmotića*, «Croatica», 1992/1993, XXIII-XXIV, pp. 217-228.
- Držić Marin, *Urotnička pisma Marina Držića*, S P Novak (a cura di), Zagabria, SNL, 1989.
- Doglio Maria Luisa, *La letteratura ufficiale e l'oratoria celebrativa*, in *Storia della cultura veneta*, 1983, IV, 1, pp. 167-183.
- Donati Claudio, *L'idea di nobiltà in Italia: secoli XIV-XVIII*, Roma, Laterza, 1995.
- Elmer Andrea, *Francesco Patrizi: Poetik und Psychologie de Staunens*, in *Sola Admiratio Quaeritur*, Leida, Brill, 2021, pp. 205-249.
- Fališevac Dunja, *Dubrovnik otvoreni i zatvoreni grad*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.
- _____, *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*, Zagreb, Hrvatska Sveučilišna Naklada, 2007.
- _____, *Kaliopin vrt*, Split, Književni krug, 1997.
- Fantoni Marcello, *La sorte del Granduca. Forme e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1994.
- Fattori Maria Teresa, *Diritto feudale e rafforzamento dello stato territoriale nella devoluzione di Ferrara alla fine del Cinquecento*, in «Annali di storia moderna e contemporanea», 2009, 15, pp. 231-250.
- Fasoli Gina, *I fondamenti della storiografia veneziana*, in *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, Agostino Petrusi (a cura di), Firenze, Olschki, 1970.

- _____, *La "Cronique des Veniciens" di Martino da Canal*, in «Studi Medievali» 1961, s.3, II, pp. 42-74.
- _____, *Nascita di un mito*, in AA.VV., *Studi storici in onore di Gioacchino Volpe*, Firenze, Sansoni, 1958, I, pp. 445-479.
- Fenzi Enrico, *Il potere dell'amore e l'amore come potere. Note per una rilettura dell'Aminta*, «Italiqne», XXI, 2018, pp. 249-272.
- Ferluga Petronio Fedora, *Fonti italiane e slave nel teatro di Junije Palmotić*, Udine, Istituto di lingue e letterature dell'Europa orientale, 1992.
- _____, *Fonti greco-latine nel teatro di Junije Palmotić*, Abano Terme, Piovan, 1990.
- Ferrando Monica, *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico*, Vicenza, Neri-Pozza, 2018.
- Fine John V.A. Jr., *When ethnicity did not matter in the Balkans. A Study of Identity in Pre-Nationalist Croatia, Dalmatia, and Slavonia in the Medieval and Early-Modern Periods*, Michigan, University of Michigan press, 2006.
- _____, *The Early Medieval Balkans. Critical Survey from Sixth to the Late Twelfth Century*, Michigan, University of Michigan Press, 1991.
- Fisković Igor, *Kameni likovi svetoga Vlaha u Dubrovniku* [Le statue di pietra di San Biagio a Ragusa], «Dubrovnik», 1994, 5, pp. 94-112.
- Foltran Daniela, *Per un ciclo tassiano. Imitazione, invenzione e 'correzione' in quattro proposte epiche fra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- Foretić Vinko, *Povijest Dubrovnika do 1808*, Zagreb, Fortuna, 2019, Voll. 2.
- _____, *Godina 1358 u povijesti Dubrovnika* [L'anno 1358 nella storia di Dubrovnik], in *Studije i rasprave iz hrvatske povijesti*, Split, Književni krug Split i Matica Hrvatska Dubrovnik, 2001, pp. 229-254.
- Fortini Brown Patricia, *The other Francesco Morosini*, in «Artibus et historiae: an art anthology», 84, 2021, pp. 149-194.
- Frare Pietrantonio, *Poetiche del Barocco*, in *I Capricci di proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, pp. 25-40.
- Gaeta Franco, *Storiografia, coscienza nazionale e politica culturale nella Venezia del Rinascimento*, in *Storia della cultura veneta dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Girolamo Arnaldo e Manlio Pastore Stocchi (a cura di), Vicenza, Neri Pozza, 1980.

_____, *L'idea di Venezia*, in *Storia della cultura veneta dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Girolamo Arnaldo e Manlio Pastore Stocchi (a cura di), Vicenza, Neri Pozza, 1980, vol. 3.II, pp. 565-641.

_____, *Machiavelli e Venezia*, in «Annali dell'Università degli Studi de L'Aquila», 1970, pp. 3-39.

Gallo Valentina, *Il satiro, la natura e il linguaggio: aspetti della pastorale del Seicento*, in *Tra Boschi e marine: verità della pastorale nel Rinascimento e nell'Età Barocca*, Daria Perocco (a cura di), Bologna, CLEUB, 2012, pp. 217-309.

Garaffo Antonella, *Il satiro nella pastorale ferrarese*, in «Italianistica», 14, 2, 1985, pp. 185-201.

Gibellini Cecilia, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2003.

Gigante Claudio, *Tasso*, Roma, Salerno, 2007.

_____, Francesco Sberlati, *La polemica sul poema eroico e le discussioni sull' Orlando Furioso e sulla Gerusalemme Liberata Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. XI. *La critica letteraria dal due al Novecento*, coordinato da P. Orvieto, Roma, Salerno, 2003, pp. 369-435.

_____, «*Vincer pariami più sé stessa antica*». *La Gerusalemme Conquistata nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996.

Gilbert Felix, *The date of the composition of Contarini's and Giannotti's books on Venice*, in «Studies in the Renaissance», 1967, XIV, pp. 172-184.

Girardi Maria Teresa, *In margine a un postillato tassiano dell'Ars Poetica di Orazio*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, (a cura di) Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 229-231.

Godard Alain, *Sul momento ferrarese dello Sfortunato di Agostino Argenti*, in «*Il mito d'Arcadia. Pastori e amori nelle Arti del Rinascimento*», Danielle Boillet and Alessandro Pontremoli (ed. by), Firenze, Olschki, 2007, pp. 49-63.

Grabovac Nevenić Darinka, *Poema Ilije Crijevića De Epidauru*, in «*Živa antika*» 1970, XX, pp. 241-29.

Graciotti Santi, *La Dalmazia e l'Adriatico dei pellegrini «veneziani» in Terrasanta (secoli XIV-XVI). Studio e testi*, La Musa Talia, Venezia, 2014.

Graciotti Santi, *Il libro nel bacino adriatico: sec. 15.-18*, Firenze, L. S. Olschki, 1992.

Graf Voinovich L., *Depeschen de Francesco Gondola. Gesandten der Republik Ragusa bei Pius V und Gregor XIII (1570-1573)*, Wien, Hölder, 1909.

- Grootveld Emma, *Trumpets of Lepanto: Italian narrative poetry (1571-1650) on the war of Cyprus*, in «Journal Iberian and Latin-American Studies», 24, 2018, pp. 135-154.
- Hall Crystal, *Galileo, Poetry and Patronage: Giulio Strozzi's Venetia edificata and the Place of Galileo in Seventeenth-Century Italian Poetry*, in «Renaissance Quarterly», 2013, 66, pp. 1296-1331.
- Halliwell Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002.
- Harding Alan, *The origin of the Concept of the State*, in «History of the Political Thought», 1994, 15, pp. 57-72.
- Harris Robert, *Storia e vita di Ragusa- Dubrovnik, la piccola repubblica adriatica*, Treviso, Santi Quaranta, 2008.
- Hay Denis, *Europe: The Emergence of an Idea*, Edimburgo, University Press, 1957.
- Hobsbawn Eric J., Terence Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 2002.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Horvat Josip, *Kultura Hrvata kroz 1000 godina*, Zagreb, Globus, 2 voll., 1939-1942.
- Hotman Fraçoise, *Franco-Gallia, or the account of the Ancient Free State of France*, London, BiblioBazaar, 2007.
- Ivaldi Armando Fabio, *L'esordio del dramma pastorale*, in *Il Teatro italiano del Rinascimento*, Maristella de Panizza Lorch (a cura di), Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 381-386.
- _____, *Il «Sacrificio» di Agostino Beccari. Per l'edizione critica del testo*, in «Atti e Memorie della Deputazione provinciale Ferrarese di Storia Patria», III, XXIV, 1977, pp. 87-136.
- Jacks Philip, *The Antiquarian and the Myth of Antiquity. The Origins of Rome in the Renaissance Thought*, Cambridge- New-York, Cambridge University Press, 1993.
- Jameson Fredric, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1981.
- Janeković Zdenka Römer, *The closing of nobility and council of Dubrovnik in the political and social context of the Thirteenth and Fourteenth century*, «Dubrovnik annals», 2017, 23, pp. 7-36.
- _____, *The Frame of Freedom. The Nobility of Dubrovnik between the Middle Ages and Humanism*, Zagreb-Dubrovnik, HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, 2015.
- _____, *Višegradski ugovor. Temelj Dubrovačke republike* [Il Trattato di Visegrad. La fondazione della Repubblica di Ragusa], Zagreb, Golden Marketing, 2003.

_____, *Stijecanje Konavala: Antička tradicija i mit u službi diplomatije* [L'acquisizione di Konavle: il mito classico e la tradizione nei servizi diplomatici], in *Konavle u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Zbornik radova sa znanstvenog skupa "Konavle u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti održanog u Cavtatu od 25. do 27. studenog 1996 godine. Svezak 1*, Vladimir Stipetić (a cura di), Dubrovnik, HAZU, 1998, pp. 31-44.

_____, *Javni i rituali u političkom diskursu humanističkog Dubrovnika* [I rituali pubblici nei discorsi politici dell'umanistica Dubrovnik], in «Radovi Zavoda za hrvatsku povijest», 1996, 29, pp. 74-75.

Jossa Stefano, *Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto*, in «Critica Letteraria», 2013, 159-160, pp. 533-552.

_____, *Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia*, in «Studi rinascimentali», 2, 2004, pp. 69-82.

_____, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.

Jouanna Arlette *Ordre Social*, Paris, Hachette, 1978.

_____, *Mythes d'origine et ordre social dans les 'Recherches de la France*, in «Estienne Pasquier», Paris, 1991, pp. 105-120.

Kadić Ante, *The Croatian Renaissance*, «Slavic Review», 1962, XXI, 1, pp. 65-88.

Karaman Lj., *Dalmazija kroz Vjekove*, Split, Hrvatska štamparija gradske štednice 1934.

_____, *La Dalmatie à travers les âges, Son histoire et ses monuments*, Split, Hrvatska štamparija gradske štednice, 1933.

Katičić Radoslav, *Aedificaverunt Ragusium et habitaverunt in eo. Tragom najstarijih dubrovačkih zapisa*, «SHP», 1988, 18, pp. 5-38.

Kennedy Leonard A., *Cesare Cremonini and the Immortality of the Human Soul*, in «Vivarium», 1980, 18, pp. 143-144.

Körbler Đuro, *Iz mladih dana triju humanista Dubrovčana 15. vijeka (Karlo Pavov Pucić, Ilija Lampričić Crijević i Damjan Paskojević Benešić)* [Dai primi giorni dei tre umanisti ragusei del XV secolo Karlo Pavov Pucić, Ilija lampričić Crijević e Damjan Paskojević Benešić], in «Rad JAZU», 1915, 206, pp. 218-252.

Kombol Mihovil, *Poviest Hrvatske Književnosti od Preporoda*, Zagreb, Matika Hrvatska, 1945.

Körbler Đuro, *Palmotičeva Gomnada*, Zagreb, JAZU, GPKH X, 1927, pp. 127-143.

_____, *Dubrovačka republika i zapadne evropske države: veze Dubrovnika s Napuljem, Sicilijom, Francuskom i Španolskom* [La Repubblica di Ragusa e gli stati dell'Europa occidentale: le relazioni di Ragusa con Napoli, la Sicilia, la Francia e la Spagna], in «Rad JAZU», 1916, 93, pp. 165-252.

_____, *Latinske pjesme Junija Palmotića*, Zagreb, JAZU, GPKH VII, 1912, pp. 367-392.

Košuta Leo, *Il mondo vero e il mondo a rovescio in "Dundo Maroje" di Marino Darsa (Marin Držić)*, «Ricerche Slavistiche», Roma, XII, 1964, pp. 65-122.

_____, *Siena nella vita e nelle opere di Marino Darsa*, in «Ricerche slavistiche», 1961, IX, pp. 67-121.

Krekić Bariša, *Dubrovnik and Venice in the Thirteenth and Fourteenth Century: a short survey*, in «*Unequal Rivals. Essays on Relations Between Dubrovnik and Venice in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*», Zagreb-Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 2007, pp. 9-47.

_____, *Developed Autonomy: the Patricians in Dubrovnik and Dalmatian cities*, in *Dubrovnik: A Mediterranean Urban Society 1300-1600*, London, Routledge, 1997, pp. 185-215.

_____, *Dubrovnik: a Mediterranean Urban Society, 1300-1600*, London, Routledge, 1997.

_____, *Dubrovnik in the 14th and 15th centuries: A city between the East and West*, Norman, University of Oklahoma press, 1972.

Kristeller Paul Oskar, *The Myth of Reinescence Atheism and the French Tradition of Free Thought*, «Journal of the History of Philosophy», 1968, 6, pp. 233-243.

Kristeva Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980.

Kunčević Lovro, *Vrijeme Harmonike. O razložima društvene i političke stabilnosti Dubrovačke Republike* [Il tempo dell'armonia: le ragioni della stabilità politica e sociale nella repubblica di ragusa], Zagreb-Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU, 2020, pp. 88-95.

_____, *The city whose "ships sail on every wind": representations of diplomacy in the literature of the early modern Ragusa (Dubrovnik)*, in *Practices of diplomacy in the early Modern world (1410-1800)*, Tracey A. Sowerby, Jan Hennings (a cura di), Londra, Routledge, 2017, pp. 65-79.

_____, Káemán Gábor, *The European Tributary State of the Ottoman Empire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Leiden-Boston, Brill, 2013.

_____, *Dubrovačka slika Venecije I venecijanska slika Dubrovnika u ranom novom vijeku*, «Annali Zavoda za Povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 2012, 50, pp. 9-37.

- _____, *The Myth of Ragusa: Discourses on Civic Identity in an Adriatic City-State (1350-1600)*, Doctoral dissertation, CEU, 2012.
- _____, «*Ipak nije na odmet sve čuti*»: medicjski pogled na urotičke namjere Marina Držića, «Annali Dubrovnik», 2007, 45, pp. 9-46.
- _____, Domagoj Madunić, *Venice and Dubrovnik. The great earthquake of 1667*, «Dubrovnik Annals», 19, 2005, pp.7-56.
- Lattarico Jean-Françoise, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- _____, *Busenello drammaturgo. Primi appunti per un'edizione critica dei melodrammi*, in «Chroniques Italiennes», 2006, 77/78, pp. 1-20.
- Latin Benyovsky Irena, *Grad i zaleđe u narativnim vrelima: konstruiranje tradicije o ranosrednjovjekovnim doseljenjima u Dubrovnik iz slavenskog zaleđa*, in «Acta Histriae», 2017, 25, 2017, pp. 478-479.
- Lavocat Françoise, *La syrinx au bûcher. Pan et le à la Renaissance et a l'âge baroque*, Genève, Broz, 2005.
- Lazzarini Andrea, *Una testimonianza di Tommaso Stigliani. Palazzj e libri di disegno di una dichiarazione di poetica mariniana*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 2011, vol. 40, No. 1, pp. 73-85.
- Leghissa Giovanni, *Mito, dogma e genesi del moderno in Hans Blumenberg*, in *Il futuro del mito*, Hans Blumenberg (a cura di), Milano, Medusa, 2002.
- Ljubić Šime, *O odnošajih medju Republikom Mletačkom I Dubrovačkom. Od početa do njihove propsti*, Zagreb, Tisak Dioničke Tiskare, 1881, voll. III.
- Lonza Nella, *Kazalište vlasti. Cerimonijal i državni blagdani Dubrovačke Republike U 17. I 18. Stoljeću*, HAZU, Zagreb-Dubrovnik, 2009.
- Lorenz Chris, *Drawing the Line: "Scientific History" Between Myth-Making and Myth-Breaking*, in *Narrating the Nation: Representation in History, Media and Arts*, Stefan Berger, Linas Eriksonas and Andrew Mycock (a cura di), Oxford, Berghan, 2008, pp. 35-55.
- Lupić Ivan, *Marulić u Dubrovniku*, «Coloquia Maruliana», 2021, XXX, pp. 5-52.
- _____, *Italian Poetry in Early Modern Dalmatia: The Strange Case of Hannibal Lucić (1485-1553)*, «Colloquia Maruliana», 2018, XXVII, pp. 5-41
- _____, *Posvetne poslanice u drugom Izdanju Držićeve Tirene (1607)*, in «Filologija», 2016, 67, pp. 65-98.

- Makušev Vikentij, *Izsljedovanja ob historičeskib pamjatnijab ni bitopisateljab Dubrovnika*, San Pietroburgo, Imperia Academy of Sciences, 1867.
- Mali Josep, *Mythistory. The Making of a Modern Historiography*, Chicago, Chicago University Press, 2003.
- Mammana Simona, *Lepanto: Rime per la vittoria sul Turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni, 2007.
- Mannori Luca, *Il sovrano tutore: pluralismo istituzionale e accentramento amministrativo nel principato dei Medici (secoli XVI-XVIII)*, Milano, Giuffrè, 1994.
- Margaritoni Marco, *Saint Blaise. History and legends*, Dubrovnik-Zagreb, Church of Saint Blaise, 2004.
- Marinković Ana, *Social and Territorial Endogamy in the Ragusan Republic: Matrimonial Dispenses during the Pontificates of Paul II and Sixtus IV (1464-1484)*, in *The Long Arm of Papal Authority Late Medieval Christian Peripheries and Their Communications with the Holy See*, Gerhard Jaritz, Torsten Bo Jørgensen e Kirsi Salonen (a cura di), Bergen-Busapest-Krems, CEU Press & Medium Aevum Quotidianum, 2005, pp. 135-156.
- Maroević Tonko, Mirko Tomasović, *Čestiti Dubrovnik*, «Dubrovnik», 1992, 1, pp. 46-49.
- Mason Stefania, *Carpaccio. I grandi cicli pittorici*, Losanna, Skira, 2000.
- Matas Ante Konstantin, *Miletii Versus*, Dubrovnik, J. Flori, 1882.
- Matić Tomo, *Hrvatski književnici mletačke Dalmacije i život njihova doba*, Zagreb, Matika Hrvatska, 1928.
- Matković, Petar *Putovanja po Balkanskom poluotoku za Srednjega vijeka* [I viaggi nella Penisola Balcanica durante il Medioevo], in «Rad JAZU», 1878, 42, pp. 103-127.
- Maver Giovanni, *La Letteratura Croata in rapporto alla letteratura italiana, Italia e Croazia*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942, pp. 455-522.
- Mazzotta Giuseppe, *Italian Renaissance Epic*, in *The Cambridge Companion to the Epic*, (a cura di) C. Bates, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 93-118.
- McNeill William, *Mythistory, or truth, Myth, History and Historians*, in «The American Historical Review», 1986, vol. 91, n. 1, pp. 1-10.
- Medini Milorad, *Dubrovnik Gučetića* [Ragusa dei Gučetići], Belgrade, Srpska akademija nauka, 1953.

- Meletinskij Eleazar, *Dalla parodia del romanzo cavalleresco al romanzo moderno: «Don Chisciotte»*, in *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 319-336.
- Mello Alberto, *Isaia, introduzione e commento*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2012.
- Meloni Giuseppe, *Sull'alleanza veneto-Aragonese all'epoca di Pietro il Cerimonioso*, in *Medioevo Catalano. Studi (1966-1985)*, Sassari, Edes saggi, 2012, pp. 37-54.
- Metlica Alessandro, *Reshaping the Republican Ritual: The Entry of the Procurators of St Mark in Early Modern Venice*, in *Discourses of Decline. Essays on Republicanism in Honor of Wyger R.E. Velema*, Joris Oddens, Mart Rutjes e Arthur Westeijn (a cura di), Leida, Brill, 2022, pp. 168-181.
- _____, *La macchina mitologica della venezianità. Retorica barocca e imperialismo fascista*, in «SigMa», 2021, 5, pp. 343-370.
- Michelassi Nicola, *La doppia "Finta Pazza". Il viaggio di un'opera veneziana nell'Europa del Seicento*, Firenze, Olschki, 2017.
- Mondaini Giuseppe, *La questione di precedenza fra il Duca Cosimo I de' Medici e il duca Alfonso II d'Este*, Firenze, Raffaello Ricci, 1898.
- Montanari Ugo, *L'opera letteraria di Cesare Cremonini*, in *Cesare Cremonini (1550-1631). Il suo pensiero e il suo tempo*, Convegno di studi di Cento, 7 aprile 1984, Cento, Cassa di Risparmio, 1990, pp. 125-247.
- Morando Simona, *Un'ipotesi di lavoro per Aminta nella Ferrara dei figli illegittimi*, «La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi», Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla e Simona Morando (a cura di), Bologna, Archetipolibri, 2013, pp. 179-204.
- Moroni Marco, *L'impero di San Biagio: Ragusa e i commerci balcanici dopo la conquista turca (1521-1620)*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Muir Edward, *Il Rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma, Il Veltro, 1984.
- Musarra Antonio, *Il Grifo e il Leone. Genova e Venezia in lotta per il Mediterraneo*, Roma, Laterza, 2020.
- Nedeljković Branislav M., *Položaj Dubrovnika prema Ugarskoj (1358-1460)* [La posizione di Ragusa durante il Regno di Ungheria (1358-1460)], in «Godišnjak Pravnog fakulteta u Sarajevu», 1967, 15, pp. 447-463.
- Nodilo Natko, *Prvi ljetopisci i davna historiografija dubrovačka*, in «Rad Jazu», 65, 1883, pp. 92-128.
- Ortalli Gherardo, *Venezia inventata. Verità e Leggenda della Serenissima*, Bologna, Il Mulino, 2021.

Paljetak Luko, Fališevac Dunja e Foretić Miljenko, *Sveti Vlaho: dubrovački parac u hrvatskoj književnosti* [San Biagio: il patrono di Ragusa nella letteratura croata], Dubrovnik, Matika hrvatska, 2001.

Panaite Viorel, *The Ottoman Law of War and Peace. The Ottoman Empire and Tribute Payers*, Boulder, East European Monographs, 2000.

Papponetti Giuseppe e Giavarina Adriano Ghisetti, *Un'effigie quattrocentesca di Ovidio*, in «Italia medioevale e umanistica», 1986, XXIX, pp. 283-297.

Passerini Luisa, *Il mito d'Europa: radici antiche per nuovi simboli*, Firenze, Giunti, 2002

Pavličić Pavao, *Barokni stih u Dubrovniku*, Dubrovnik, Matika Hrvatska, 1995.

Pavlović Cvijeta, *Njegov je dub najbliži dubu nacije «od Palmotića do Voltaire»*, «Dani Hvarškoga kazališta: [Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu](#)», 2019, 45, 1, pp. 5-25.

Pavlović Dragoljub, *Iz naše starije književnosti: studije i članci*, Sarajevo, Svjetlost, 1964.

Pedullà

Venturelli Pietro, *La costituzione mista e il "mito" di Venezia nel Rinascimento. Alcune considerazioni sugli scritti etico-politici di Donato Giannotti e di Gasparo Contarini*, in *Studi di storia della cultura. Sibi suis amicisque*, D. Felice (a cura di), Bologna, CLUEB, 2012, p. 135-182.

Gabriele, *Humanist Republicanism: Towards a New Paradigm*, in «History of the Political Thought» XLI, 1, 2020, pp. 43-95.

Perillo Francesco Saverio, *La letteratura barocca di Dalmazia e Croazia, «Il barocco letterario nei paesi slavi»*, Giovanna Brogi Bercoff (a cura di), Roma, NIS, 1996, pp. 37-75.

—, *Le sacre rappresentazioni croate*, Napoli, Apagraf, 1975.

Pešorda-Vardić Zrinka, *U predvorju vlasti. Dubrovački antunini u kasnom srednjem vijeku* [Sulla soglia del potere: gli Antunini di Dubrovnik nel tardo medioevo], Zagreb-Dubrovnik, Hrvatski institut za povijest, Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 2012, pp. 176-181.

Péter Lázló, *The Holy Crown of Hungary, Visible and Invisible*, in «Slavonic and East European Review», 2003, 81, vol. 3, pp. 442-443.

Petrusi Agostino, *Laurent de Monacis chancelier de Crète (1388-1428) et les sources byzantines de son ouvrage historique*, in «Κρητικά Χρονικά», 1968, 18, pp. 207-211.

—, *Le fonti greche del «De gestis, moribus et nobilitate civitas Venetiarum» di Lorenzo Monacis, Cancelliere di Creta (1388-1428)*, in «Italia Medioevale e umanistica», 1965, 8, pp. 161-211.

_____, *Quaedam regalia insignia. Ricerche sulle insegne del potere ducale a Venezia durante il Medioevo*, in «Studi Veneziani», 1965, VII, pp. 3-123.

Peyer Hans Conrad, *Stadt und Stadtpatron in mittelalterlichen Italien. Habil.*, Zurigo, Europa Verl., 1955.

Pfisterer Ulrich, *Giulio Strozzi: La Venetia edificata... Poema Eroico (Venedig 1624). Das 11. Kapitel zur Personifikation der 'Kunst' und zur Galleria del Cielo*, in «Fontes», 2008, pp. 2-79.

Pieri Marzia, *Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, in «Il castello di Elsinore», 68, 2013, pp. 9-34.

_____, *Narrare, cantare, recitare: appunti sullo spettatore cinquecentesco, «Por tal variedad tiene Beleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti»*, Antonella Gallo e Katerina Vaiopoulos, Firenze, Alinea, 2012, pp. 115-12

_____, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983.

_____, *Selve e giardini nella scena europea di Ancien Regime*, «Jardins littéraires», 8, 2004, pp. 189-207.

Pinelli Paola, *Firenze Dubrovnik all'epoca di Marino Darsa (1508-1567)*, Atti della Giornata di Studi- Firenze, 31 Gennaio 2009, Firenze, University Press, 2010.

Pocock John G. A., *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1975.

_____, *Machiavelli and Republicanism*, Gisela Book, Quentin Skinner, Maurizio Viroli (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

_____, *Liberty before Liberalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Polidori Filippo Luigi, *La "Cronique des Veniciens" de Maistre Martin da Canal*, «Archivio Storico Italiano», 1845, VIII, pp. 168-706.

Pomian Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999.

_____, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.

Popović Toma, *Turska i Dubrovnik u XIV veku* [La Turchia e Ragusa nel Sedicesimo secolo], Belgrade, Srpska književna zadruga, 1973.

Poppi Antonio, *Cremonini e Galilei inquisiti a Padova nel 1604: nuovi documenti d'archivio*, Padova, Antenore, 1992.

Potthoff Wilfried, *Die Dramen des Junije Palmotić. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Dubrovnik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH, 1973.

- _____, *O dramskoj funkciji zborna u Palmotića*, in «Dubrovnik», 3, XII, 1969.
- Povolo Claudio, *The Creation of Venetian Historiography*, in *Venice Reconsidered: The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*, John Martin e Dennis Romano (a cura di), Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2000, pp. 491-519.
- Preto Paolo, *Venezia e i Turchi*, Firenze, Sansoni, 1975.
- Prlender Ivica, *Dubrovačko posvajanje sv. Vlaha* [L'adozione ragusea di San Biagio], «Dubrovnik», 1994, 5/5, pp. 9-22.
- Prosperi Valentina, *Omero sconfitto. Ricerche sul mito di Troia dall'Antichità al Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.
- Rački Franjo, *Iz djela E. L. Crevića Dubrovčanina* [Dall'opera di E. L. Crević il raguseo], in «Starine», 1872, 4, pp. 155- 200.
- Radonić Jovan, *Dubrovačka akta i povelje*, Beograd, SKA, 1934.
- Raines Dorit, *L'invention du mythe aristocratique. L'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2006.
- Raukar Tomislav, *Hrvatsko Srednjovekovlje. Prostor, ljudi, ideje* [Il Medioevo croato: spazio, persone e idee], Zagreb, Školska knjiga, Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog Fakulteta u Zagrebu, 1997.
- Ravegnani Giorgio, *Venezia prima di Venezia. Mito di Fondazione della città lagunare*, Roma, Salerno, 2020.
- _____, *Insegne del potere e titoli ducali*, in *Storia di Venezia. Le testimonianze*, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1992, I, VIII, pp. 829-846.
- Ravlić Jaška, *Ivan Gundulić, u: Suze sina razmnetnoga; Dubravka, Ferdinandu drugomu od Toskane*, Zagabria, Matika Harvatska, 1962.
- Rebecchi Guido, *Monumenti e identità. La cultura urbana del rinascimento*, in *Miti di città*, Maurizio Bettini, Maurizio Boldrini, Omar Calabrese e Gabriella Piccinni (a cura di), Siena, Siena, Salviati & Baruffi, 2010.
- Residori Matteo, *Tasso*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- _____, *Vedere il suo in man d'altri. Note sulla presenza dell'Aminta nel Pastor Fido*, in «Chornique Italiennes», 2004, 5, pp.
- Riccò Laura, *Il Sacrificio del Beccari e le nozze di Pio Farnese del 1587*, in «Studi Italiani», XX, 2, 2008, pp. 1-47.

- _____, "Ben mille pastorali". *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004
- Righini Giulio, *Due donne nel destino di casa d'Este. Marchesella degli Adalardi, Laura Dianti*, ADFSP, n.s., XXVII, pp. 77-165.
- Rešetar Milan, *Sitniji prilozi*, Zagreb, Jazu, GPKH IX, 1920, pp. 64-86.
- Rezar Vlado, *Dubrovački humanistički histograf Ludovik Crijević Tuberon* [Lo storiografo umanista raguseo Ludovik Crijević Tuberon], in «Annali zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku», 1999, 37, pp. 47-94.
- Russo Emilio, *Goffredo e Solimano. Geometrie e rifrazioni omeriche nella Liberata*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCIV, 2017, pp. 481-498.
- _____, *Guida alla Gerusalemme Liberata di Tasso*, Bari, Laterza, 2014.
- _____, *Marino*, Roma, Salerno, 2008
- _____, *Canto X*, in *Lettura della Gerusalemme Liberata*, Franco Tomasi (a cura di), Alessandria, Edizione dell'Orso, 2005, pp. 255-280.
- _____, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005.
- Sabbatucci Dario, *Il mito, il rito e la storia*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Sampson Lisa, *Pastoral drama in Early modern Italy*, Oxford, Legenda, 2006.
- Sánchez Manuel Herrero, *Líneas de análisis y debates conceptuales en torno el estudio de las repúblicas y republicanismo en la Europa moderna*, in *Repúblicas y republicanismo en la Europa Moderna (siglos XVI-XVIII)*, Manuel Herrero Sánchez (a cura di), Madrid, FCE, 2017, pp. 17-92.
- Šapro-Ficović Marica and Željko Vegh, *The History of Jesuit Libraries in Croatia. An overview*, «Journal of Jesuit Studies», Leiden, Brill, Vol. 2, Issue 2, 2015, pp. 283-301.
- _____, *Knjižnica isusovaca u Dubrovniku: od Collegium Ragusinuma do današnje Rezidencije Družbe Isusove*, «Kukuljevićevi dani u Varaždinskim toplicama», Vol.50, Issue 3, 2007, pp. 16-30.
- Sasso Gennaro, *Machiavelli e Venezia (Considerazioni e appunti)*, in Id., *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, t. III, pp. 3-46.
- Scarpati Claudio, *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995.
- _____, *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1982.
- Schiffler Ljerka, *Venezia: mito e antimito nelle opere di Francesco Patrizi da Cherso (Frane Petrić), Nicolò Vito di Gozze (Nikola V. Gučetić) e Matteo Ferbio (Matija Frkić)*, «Mito e antimito di Venezia

- nel bacino adriatico (secoli XV-XIX)*, S. Gracinotti (a cura di), Roma, Il Calamo, 2001, pp. 77-94.
- Schmitz Werner, *Südslavischer Buchdruck in Venedig (16-18. Jh.): Untersuchungen und Bibliographie*, Gissen, Wilhelm Schmitz Verlag, 1977.
- Selmi Elisabetta, *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.
- _____, *Nodo d'amore e d'eroismo: riscrittura e allegoria nelle pastorali di primo Seicento*, «Tra Boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'età barocca», Dara Petrocco (a cura di), Bologna, Archetipo, 2012.
- _____, *«Classici e Moderni» nell'officina del Pastor Fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Seragnoli Daniele, *Il Teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Skinner Quentin, *From the State of Princes to the Person of the State*, in *Vision of Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, vol. 2.
- _____, *The Foundations of the Modern Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, vol. 2.
- Šišić Ferdo, *Letopis Popa Dukljanina*, Belgrado, Srpska Krljevska Akademia, 1925.
- Smith Antony D., *Myths and Memories of the Nation*, Londra, Routledge, 1999.
- Smith Logan Pearsall, *The Life and Letters of Sir Henry Wotton*, Oxford, Clarendon Press, 1907.
- Snyder Jon R., *L'estetica del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Skok Petar, *Dolazak Slovena na Mediteran*, Split, Hrvatska štamparija gradske štednice 1933.
- _____, *Les origines de Raguse. Etude de toponymique et de linguistique*, «Slavia», 1930, vol. 10, n. 3, pp. 449-500.
- _____, *Imena pastira u dubrovačkoj pastorali*, in «Prilozi za književnost jezik, istoriju i folklor», 1922, II.2, pp. 139-144.
- Škunca Stanislav *Aelius Lampridius Cervinus Poeta Ragusinus (Saec. XV)*, Roma, Edizioni francescane, 1971.
- Skurla Stijepo, *Sveti Vlaho. Biskup i mučenik od Sevasta* [San Biagio. Vescovo e martire da Sebaste], Dubrovnik, Tiskum Dragutina Pretnera, 1887.

- Solerti Angelo, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei gentiluomo ferrarese*, Città di Castello, Lapi, 1900.
- Spruit Leen, *Cremonini nelle carte del Sant'Uffizio romano*, in *Cesare Cremonini, aspetti del pensiero e scritti*, Ezio Riondato e Antonino Poppi (a cura di), Padova, Accademia Galileiana di scienze, lettere ed arti, 2000, vol. 1, pp. 193-204.
- Šrepel Milivoj, *Latinske pjesme Junija Palmotića*, Zagreb, JAZU, GPKH I, 1987, pp. 10-38.
- Stella Aldo, *L'Università di Padova al tempo del Cremonini*, in *Cesare Cremonini (1550-1631), il suo pensiero e il suo tempo. Atti del convegno di studi - Cento, 7 aprile 1984*, Cento, 1990, pp. 79-81.
- Stipčević Ennio, *La Serenissima, l'Istria e la Dalmazia. Contatti e interferenze musicali nel Cinque e Seicento*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 24, 1, 1993, pp. 23-44.
- Stipčević Sveltana, «*La Gerusalemme Liberata*» e il dramma raguseo del primo Seicento, in *Barocco in Italia e nei Paesi Slavi del Sud*, (a cura di) Vittore Branca e Sante Gracinotti, Firenze, Olschki, 1983, pp. 375-386.
- Stojan Slavica, *Darsa e i suoi personaggi nella quotidianità della Ragusa rinascimentale*, «Studi Slavistici», 2008, V, pp. 49-64.
- Stok Fabio, *I poeti di Federico da Montefeltro*, in *Acta Conventus Neo-Latini Vindobonensis*, Astrid Steiner-Weber e Franz Römer (a cura di), Brill, Leida, 2018, v. 16, pp. 102-125.
- Storia della letteratura dalmata italiana*, Giorgio Baroni (a cura di), Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2022.
- Sträh Bo, *Myth and Memory in the Construction of Community*, Bruxelles, Peter Lang, 2000.
- Stulli, Bernard, *Povijest Dubrovačke Republike* [Storia della Repubblica di Dubrovnik], Dubrovnik, Časopis, 1989.
- Bernard Stulli, *Dubrovačke odredbe o Konavlima* [I decreti ragusei riguardo Konavle], in *Stuije iz povijesti Dubrovnika*, Zagreb, Konzor, 2001.
- Šižgorić Juraj, *O smještaju Ilirije i grada Šibenika* [Sul territorio dell'Iliria e la città di Šibenik], Šibenik, Muzej grada Šibenika, 1981.
- Švelec Franjo, *I poemi epici nell'età barocca e la tematica storica nella letteratura croata*, in *Barocco in Italia e nei Paesi Slavi del Sud*, (a cura di) Vittore Branca e Sante Gracinotti, Firenze, Olschki, 1983, pp. 347-354.

Tabacchini Paolo, *La voce del satiro. Eros e thanatos nell'Aminta di Tasso*, «Estudios Románicos», 2020, 29, pp. 409-417.

Tadić Jurjo, *Promet putnika u starom Dubrovniku* [Il traffico dei viaggiatori nella vecchia Dubrovnik], Dubrovnik, Izdanje Turističkog saveza u Dubrovniku, 1939.

_____, *Španija i Dubrovniku u XVI veku* [Spagna e Dubrovnik nel XVI secolo], Belgrade, SKA, 1932.

Tagliaferro Giorgio, *Il "Mito" ripensato: trasformazioni della pittura veneziana tra Lepanto e l'Interdetto*, in *Celebrazione e autocritica: la Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento. Venetiana (14)*, (a cura di) P. Benjamin, Roma, Viella, 2014, pp. 215-216.

_____, *Martiri, eroi, principi e beati. I patrizi veneziani e la pittura celebrativa nell'età di Lepanto*, in *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, (a cura di) Federico Doglio e Myriam Chiabò, Roma, Torre d'Orfeo, 2006, pp. 337-374.

Tasso Torquato, *Teatro*, (a cura di) Marziano Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1985.

Teszelszky Kees, *A Holy Crown for a Nation. The Symbolic Meaning of the Holy Crown of Hungary and the Construction of the Idea of Nation*, in *Building the Past/ Konstruktion der eigenen Vergangenheit*, Rudolf Suntrup e Jan R. Veenstra (a cura di), *Medieval to Early Modern Culture/Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*, vol. 7, Francoforte sul Meno, Peter Lang, 2006, pp. 247-259.

Thomas David, Chesworth John, *Christian-Muslim relations. A biographical history. Ottoman and Savid Empire 1600-1700*, Leida-Boston, Brill 2017, voll. 7 e 10.

Tolomeo Rita, *Marino Darsa e il suo tempo*, Venezia, La musa Talia, 2010.

Tomasović Mirko, *Pabirici*, Zadar, Sveučilište u Zadru, 2017.

_____, *Un pretenzioso pasticcio*, in «Colloquia Maruliana», 2011, XX, pp. 349-366.

_____, *La letteratura croata pre-risorgimentale vista dagli slavisti italiani*, in «La Divina Traduzione. Tradurre in croato all'italiano», Mirko Tomasović e Ljiljana Avirović (a cura di), Trieste, EUT, 2006.

Tomić Franić Viktorija, Novak Prosperov Slobodan, Stipčević Ennio, *The Italian opera libretto and Dubrovnik theatre (17th and 18th century)*, Vienna, Hollitzer, 2020.

Torbarina Josip, *Italian Influence on the poets of the Ragusan Republic*, Londra, Williams and Norgate, 1931.

- Tramontin Silvio, *Realtà e leggenda nei racconti marciiani veneti*, in «Studi Veneziani», 1970, vol. 12, pp. 35-58.
- Trogrančić Franjo, *Letteratura Medioevale degli Slavi Meridionali*, Roma, 1950. Id., *Storia della Letteratura Croata*, Roma, 1954.
- Id., *Storia della letteratura croata*, Roma, Studium, 1953.
- Tudor Henry, *Political Myth*, Londra, Macmillan, 1972.
- Vaillant André, *Marin Držić et le "Dit de l'Inde opulente"*, «Prilozi za književnost, jezik i folklor», XXX, 34, 1964, pp. 269-270.
- Vanino Miroslav, Miklobušec Valentin, *Isusovci i hrvatski narod*, Zagreb, Filozofsko-Teleološki Institut Družbe Isusove, 2005.
- Varezić Nikša, *Dosta je reći u Rimu da bi se reklo čitavom svijetu. Dubrovačka Repulika i Sveta Stolica tijekom 16. i 17. stoljeća* [È sufficiente dire che Roma ha l'intero mondo conosciuto: la Repubblica di Dubrovnik e la Santa Sede nel Sedicesimo e Diciassettesimo secolo], Zagreb-Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU u dubrovniku, 2018.
- Vekarić Nenad, *The nobility of Dubrovnik: Roots, Structure and Development*, Zagreb-Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU, 2019, pp. 211-258.
- , *Vlastela grada Dubrovnika, 4. Odabrane biografije (A-D)* [La nobiltà di Dubrovnik, 4, biografie selezionate (A-D)], Zagreb-Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU, 2013,
- , *Nevidljive pukotine: dubrovački vlasteoski klanovi* [Scollature invisibili: I clan del patriziato raguseo], Zagreb-Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU, 2009.
- , *The Lastovo rebels of 1602*, «Dubrovnik Annals, 10, 2006, 59-86.
- Verdino Stefano, *Allegoria politica nella tragedia del tardo Cinquecento*, in *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, Elisabetta Selmi ed Enrico Zucchi (a cura di), Bologna, EMIL, 2016, pp. 10-25.
- Vigna Guido, *Storia di Mantova. Da Manto a capitale della cultura*, Venezia, Marsilio, 2016.
- Viroli Maurizio, *Repubblicanesimo*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Visceglia Maria Antonietta, *Il contesto internazionale della incorporazione di Ferrara allo stato ecclesiastico (1597-1598)*, in «Schifanoia: notizie di studi rinascimentali di Ferrara», 2010, 38/39, pp. 113-130.
- Vojnović Kosta, *Crkva i država u dubrovačkoj republici* [La Chiesa e lo Stato nella Repubblica di Ragusa], in «Rad Jazu», 1894, 119, pp. 32-142.

- Vojnović Lujko, *Istorija Dubrovačke republike*, Beograd, Ars Libri, 2018.
- Vratović Vladimir e Anto Lešić, *Crijević, Ilija*, in *Hrvatski biografski leksikon*, vol. 2, Aleksandar Stipčević (a cura di), Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža," 1989, pp. 716-719.
- Wawrzyniec Kowalski, *The King of the Slavs*, Leida, Brill, 2021, pp. 179-250.
- Woolf Daniel Robert, *The Idea of History in Early Stuart England. Erudition, Ideology, and «the Light of Truth» from the Accession of James I to the Civil War*, Toronto, University Press, 1990.
- Zanetto Marco, *San Marco: un santo, un simbolo una gente: la leggenda, la storia e la simbiosi religiosopolitica tra l'Evangelista patrono e la Serenissima*, Venezia, Biblioteca dei Leoni, 2022.
- Zani Sofia, *Pietro il Grande e la Repubblica di Ragusa. Un idillio breve e intenso: la storia incontra la letteratura*, in *Nei territori della Slavistica. Percorsi e intersezioni. Scritti per Danilo Cavaion*, Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati (a cura di), Padova, Unipress, 2006, pp. 443-461.
- Žanić Ivo, *Šimbolični identite Hrvatske u trokutu raskrižje-predziđe-most* [L'identità simbolica della Croazia nel triangolo incrocio- baluardo-ponte], in *Historijski mitovi na Balkanu* [I miti storici nei Balcani], Husnija Kamberović (a cura di), Sarajevo, Institut za istorija, 2003, pp. 161–202.
- Zatti Sergio, *Natura e potere nell'Aminta, «Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600»*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 377-394.
- _____, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Pisa, Pacini-fazzi, 1990.
- _____, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme liberata»*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- Zebić Ivona, *Komparativističke varijacije o vezi Mavra Orbini, Williama Shakespearea i Junija Palmotića*, in «Zadarka Smotra. Časopis Kulturu, znanost i umjetnost», Zara, 2014, LXIII, 1-2, pp. 42-66.
- Žibović Tibor, *Gesta Regnum Sclavorum*, Belgrade, Institute of History Belgrade and Ostrog Monastery, 2009, voll.2.
- Živković Tibor, *Gesta Regnum sclavorum*, Belgrado, Institute of History Belgrade and Ostrog Monastery, voll. 2, 2009.
- Zlatar Zdenko, *The Epic Circle: Allegoresis and the Western Epic Tradition from Homer to Tasso*, New York, Edwin Mellen, 1997.
- _____, *The Slavic Epic: Gundulić Osman*, New York, Peter Lang, Balkan Studies, 1995.

_____, *Between the double eagle and the crescent: The Republic of Dubrovnik and the origins of the eastern question*, Boulder: East European Monographs, 1992.

_____, *Our Kingdom Come: The Counter-Reformation, the Republic of Dubrovnik and the Liberation of the Balkan Slavs*, New York, Columbia University Press, 1992.

_____, *The Crisis of the Patriciate in Early Seventeenth-Century Dubrovnik: A Reappraisal*, «Balcanica», 6, 1975, pp. 111-131.

Zucchi Enrico, *Repubblicanesimo antico e moderno. La Genova del Seicento alla prova della teoria della scuola di Cambridge*, in «Studi Seicenteschi», LXIII, 2022, p. 161-179.

Riassunto

Inserito all'interno del progetto *Republics on the Stage of Kings. Representing Republican State Power in the Europe of Absolute Monarchies, late 16th – early 18th century*, finanziato dal programma dell'Unione Europea Horizon 2020 Research and Innovation Programme (G.A. 758450 – ERC-StG2017), il presente studio, adottando uno sguardo interdisciplinare (dalla letteratura alla pratica scenica e dalla storiografia alla storia delle idee), indaga in che modo l'*establishment* delle Repubbliche di Venezia e di Dubrovnik nel corso del Seicento ha utilizzato i temi appartenenti alle narrazioni attorno al mito di fondazione delle due città per legittimare la sua posizione dominante all'interno del tessuto sociale cittadino. Una volta chiarita la natura e la funzione politica di alcuni mitologemi (la cui scelta è stata dettata dalla loro ricorsività all'interno della produzione letteraria presa in esame) quali la libertà, la fondazione troiana-attiliana per Venezia, epidauria slavo-romana per Ragusa, e la componente religiosa espressa rispettivamente da San Marco e San Biagio, si sono messe in comunicazione opere di autori nella maggior parte dei casi veneziani (o che comunque hanno contribuito a celebrare la Serenissima) quali il *Nascimento di Venezia* di Cesare Cremonini (1550-1631), *Gli Intermezzi della Finta Fiammetta* di Francesco Contarini (fine XVI- prima metà del XVII secolo), la *Venezia Edificata* di Giulio Strozzi (1583-1652) e *l'Aquileia Distrutta* di Belmonte Cagnoli (1565-1639), con la produzione letteraria cinquecentesca di Marin Držić (1508-1567) e seicentesca di Ivan Gundulić (1588-1638) (*Dubravka*) e Junije Palmotić (1606-1657) (*Pavlimir*), evidenziandone tanto i punti di contatto quanto le rispettive novità. Dall'analisi di questi testi – indagati accanto alle cronache storiografiche, alle opere letterarie, ai dispacci diplomatici e all'analisi dei rituali civici e delle produzioni artistiche – è emerso sia in che modo il governo patrizio delle due Repubbliche faccia ricorso alle strategie comunicative tipiche del mito di fondazione, sia l'esistenza di un modello narrativo dell'identità collettiva sovrapponibile fra Venezia e Dubrovnik.