

Slavica Stojan

Darsa e i suoi personaggi nella quotidianità della Ragusa rinascimentale

Se fissiamo al 1508 l'anno di nascita di Marino Darsa (Marin Držić), dovremmo quest'anno festeggiare il cinquecentesimo anniversario del drammaturgo croato sicuramente più famoso. I dati biografici, è ovvio, non sono sufficienti per mettere in rilievo tutte le sfaccettature della sua opera. Tuttavia, viste le numerose reminiscenze autobiografiche di cui è permeata l'opera del Darsa, ritengo utile approfondire alcuni aspetti che riguardano la vita quotidiana della città di Ragusa al tempo in cui visse (Krekić: 10-14). Seguendo la traccia dei possibili incontri che egli poteva avere quotidianamente con i suoi conoscenti, amici e parenti, con gli attori che interpretavano le sue opere o i mecenati che le sostenevano, ed anche con i suoi oppositori e persecutori, ho quindi provato, in questa massa di gente che popolava la Ragusa rinascimentale, a individuare quali potessero essere le reali persone che gli servirono da modelli. Nonostante l'abbondanza degli studi critici dedicati al nostro drammaturgo, risulta evidente che sono rimasti molti punti oscuri (basti ricordare ad esempio che non siamo nemmeno certi della sua data di nascita e che ignoriamo il suo aspetto fisico) ed è pertanto stata per me una notevole sfida percorrere un itinerario finora inedito per cercare di avvicinarmi meglio a questo scrittore.

Ho cercato quindi di documentarmi su Marino Darsa applicando lo strumentario della storia della quotidianità, una disciplina da noi praticata solo in tempi relativamente recenti che, com'è noto, studia la storia dell'uomo basandosi su manifestazioni locali e singoli fenomeni, indaga sull'individuo ed il suo ambiente, esamina l'intreccio dei rapporti sociali, la vita, la prassi, l'esperienza personale, e cerca di svelarne i suoi simboli.

A questo scopo ho provato a leggere Darsa con gli occhi del suo tempo, ossia leggendo parallelamente le sue opere e i documenti di archivio (Laslett 1987): verbali dei Consigli, testamenti, contratti matrimoniali, e simili. Di particolare utilità si sono dimostrati i verbali e gli atti della Cancelleria del Tribunale penale raguseo, i libri comunemente chiamati *Lamenta del criminale* che riproducono a perfezione il volto della città di Ragusa¹.

¹ Archivio di Stato di Ragusa (Državni arhiv u Dubrovniku, in seguito DAD), *Testamenta Notaria*, ser. 10, *Lamenta de intus*, ser. 51, *Lamenta de intus et de foris*, ser. 53, *Libro. rosso – nunc "Matica"*

Affrontando questo tipo di ricerca vanno fatte alcune precisazioni metodologiche. Va in primo luogo evitato il pericolo di generalizzare il rilievo di questi documenti e di leggerli come se la maggior parte della popolazione ragusea fosse composta di ladri notturni, delinquenti, ubriaconi, bestemmiatori o lussuriosi (Bahtin 1978: 133): bisognava saper distinguere come in una fotografia l'immagine in negativo da quella in positivo. Accade d'altra parte che gli studiosi della storia culturale di Dubrovnik (in particolare per la cultura della vita quotidiana) spesso non si rendano conto che l'idealizzazione della Repubblica e le lodi alle sue istituzioni – sicuramente favorite dalla bellezza architettonica della città e dal suo indubbio fascino – derivino in buona parte dalla retorica rinascimentale che nella letteratura si esprimeva mettendo l'accento su fatti emotivi piuttosto che su dati concreti. Il mito da cui nasceva e su cui si reggeva la Repubblica di Ragusa si palesava attraverso i suoi rituali e le sue manifestazioni pubbliche. La sua fama storica quale incarnazione di bellezza, di fede, di ordine e di pace va attribuita alla sua enfasi umanistica piuttosto che alla diretta conseguenza della vita reale. La vita quotidiana, infatti, scorreva all'aperto, per le vie e le piazze della città, e seguiva spesso vie proprie, indipendenti dai riti ufficiali, seguiva una logica propria.

Darsa non sceglieva i suoi personaggi a caso. Nel corso della sua analisi della realtà umana e della quotidianità, certe figure gli comparivano davanti quasi in modo naturale, semplicemente si imponevano alla sua attenzione per qualche loro caratteristica quasi emblematica (che poteva essere l'aspetto fisico, il mestiere che facevano, i modi di fare e di agire, o addirittura il semplice soprannome), e questo li rendeva perfetti per la trasposizione drammaturgica. Si può ritenere certo che molti di loro, oltre all'interesse che presentano dal punto di vista della loro dimensione umana in relazione all'ambiente e all'atmosfera locale, dovevano aver avuto un qualche ruolo nelle vicende private, negli incontri e nei ricordi di Marino Darsa. Non potevano mancare i tipi originali e buffi che, con la loro semplice presenza, indipendentemente dal posto in cui si trovavano e dal ruolo che esercitavano, suscitavano risate, per cui erano adattissimi alla sua *vis comica*. Alcuni di loro si sono semplicemente trasferiti sulla scena, continuando a vivere la loro vita originaria, mantenendo spesso – sotto le nuove vesti di personaggi scenici – l'identità di partenza, soprattutto i soprannomi (Burke 1988: 1551-1553). Il Darsa cercava e riusciva a scovare proprio quei concittadini dei quali era sicuro che sarebbe bastato pronunciare anche solo il nome per attirare l'attenzione del pubblico: egli sapeva che la loro mera presenza, entrando in rapporto diretto con altri elementi del suo messaggio poetico, avrebbe reso più credibile la finzione. Armonizzando l'artificio con il documentarismo, egli puntava sul fatto che gli spaccati di quotidianità, abilmente mescolati alla finzione avrebbero prodotto un effetto comico – il che è del resto uno dei principali compiti di ogni commediografo. Intento dell'autore era proprio questo tipo

sed non recte dictus (partem ultimam scripsit Nicolaus, filius Antonii Cancelarii), DAD ser. 12 (Cathastichum), sv. 4, *Matrikula bratovštine Antunina*, ser. 22.1, *Acta Consilii Minoris*, ser. 5, *Pacta Matrimonialia*, ser. 33, *Leges et Instructiones*, ser. 21.1, *Acta Consilii Rogatorum*, ser. 3, *Liber Maleficiorum*, ser. 50.1.

di riconoscibilità immediata (quasi fosse un segnale), questa ‘offerta mirata’ che contava su un inevitabile impatto sul pubblico. Per questo motivo, presso gli spettatori odierni, il nome di una Milašica, del calzolaio Šile, oppure di Pietro Čičiliano, del commerciante Pietro Longo, dell’orefice Đanpjetro o dell’assicuratore Đanpavula e tanti altri, non può innescare quella serie di associazioni e ricordi che divertivano il pubblico di Marino, nonostante già i primi studiosi dell’opera darsiana avessero notato l’indubbia appartenenza dei suddetti personaggi alla sua epoca. Collocandoli nel suo mondo virtuale con nomi, soprannomi e mestieri autentici, con le loro caratteristiche fisiche e caratteriali, i luoghi che frequentavano, dove abitavano e lavorano, l’autore costruisce il suo personale intreccio comico.

Alcuni nomi hanno addirittura fatto sorgere qualche equivoco. Il ben noto critico Kolendić ad esempio, seguendo una pista sbagliata, cercava l’orafo Đanpjetro, menzionato da Popiva nello *Zio Maroje*, tra gli orafi famosi della Roma rinascimentale della prima metà del ’500, indicando come possibili riferimenti per il Đanpjetro darsiano il Gianpietro delle Scale e il Giovanni Pietro de Crivelli (Tadić 1939: 27). Kolendić non si chiedeva quale effetto comico avrebbe potuto avere nell’impianto darsiano un orafo romano sconosciuto anche ai più abienti ragusei, per non parlare del popolino al quale il Darsa si rivolge direttamente nel “Prologo del Naso Lungo” (*Zio Maroje*). Tra l’altro anche il ritratto della grandiosa Roma che il negromante Naso Lungo ha dipinto così bene al pubblico, in realtà non è altro che l’immagine riflessa di Ragusa. In questa proiezione anche il virtuale orafo romano non poteva essere che un orafo raguseo (anche se di origini italiane), probabilmente uno di quelli che avevano la bottega lungo la Placa, e che il pubblico di Darsa conosceva bene non solo nell’aspetto o per il suo talento, ma forse anche per una pronuncia buffa del croato. Gianpietro era infatti un italiano di Brescia, menzionato nei *Lamenta del criminale* per la prima volta l’11 agosto 1550 quando sporse denuncia contro il lanaiolo/pannaiolo Pavle Radić accusato di avergli picchiato la moglie. Nella matricola della Confraternita di S. Antonio Abate viene citato nel 1559 col nome di Gian Piero di Giacomo: si trattava di un artigiano noto, ben introdotto nell’ambiente locale poiché gli stranieri erano presenti in numero esiguo in questa confraternita che annoverava tra i suoi membri i più ricchi ed eminenti cittadini ragusei (Partridge 1969: 28-32; Rheubottom 2000: 79).

Dipingendo la sua città natale, inserendo nel contesto artistico delle commedie i suoi contemporanei che vivevano e operavano in diverse parti della Ragusa rinascimentale, Darsa oltre a documentare i tratti salienti ed il ritmo della vita urbana, ha abbozzato la visione della struttura urbanistica della città. Da tempo gli storici della letteratura hanno rilevato come le indicazioni toponimiche suggeriscano che Darsa abbia conferito uno spirito locale a tematiche universali. Si tratta in realtà di molto di più di semplici indicazioni topografiche. La via è il luogo contraddistinto dalla calca cittadina e dai contatti tra la gente che, nell’opera del Nostro, non sono mai superficiali ed anonimi. Il quotidiano nel Darsa ha un valore particolare, esso è pieno di calore e di umanità. La vita della sua città è contrassegnata da uno spazio in cui le persone s’incontrano spesso

negli stessi luoghi, indipendentemente dal fatto se si amano o si odiano, in ogni caso non possono fare a meno una dell'altra (Rapoport 1977: 30-33).

Se osserviamo uno ad uno i luoghi d'incontro e di comunicazione tra il Darsa e i suoi concittadini, emerge il reticolato urbano del centro con le sue arterie longitudinali: *Ulica velike crevjari* (via dei Calzolari), *Placa* (oggi meglio conosciuta come lo Stradone), *Priječko* (Altra sponda), *Peline* (via delle Pelli), seguita dalle sue traverse *Garište*, *via della S. Barbara* (oggi via Božidarević), *Kriva ulica* (via Storta, oggi non esiste più) oppure *Dučina* (via di Doimo), cioè la parte superiore dell'odierna Palmotićeveva che scorre sul lato opposto della Placa, e via dicendo. A questo elenco possiamo aggiungere le strade menzionate indirettamente in riferimento al gioco a palla come le vie *Iza Roka* (dietro S. Rocco) e la *Široka* (via Larga) insieme allo slargo davanti alla Chiesa dei Frati minori, parte meno trafficata della Placa, dove nelle ore pomeridiane si giocava a calcio. Nello *Zio Maroje* (primo atto, scena nona) – cercando di rendere più plastica l'ambientazione virtuale della commedia nonché lo sgomento misto a meraviglia della fidanzata di Maro che per la prima volta vede Roma, – l'autore raffronta la lunghezza della via romana dapprima con la *Via Storta* (all'epoca una delle più trafficate vie ragusee che affiancava l'odierna piazza Gundulić, scomparsa nel grande terremoto del 1667), e indi, applicando alla sua scenografia la prospettiva lineare di tipo serliano, sfodera un altro esempio: la distanza che scorre tra la chiesa di S. Annunziata – sita fuori le mura, esattamente in cima al monte che sovrasta la sponda sinistra della foce del fiume Ombla – ed il centro di Ragusa. Inoltre vi usa come importanti punti di riferimento e paragone la Grande Fontana di Onofrio all'entrata occidentale della città e la Loggia con la statua di Orlando nei pressi della Porta Orientale (Novak 1995: 83).

Tra i numerosi calzolari e ciabattini che avevano la bottega in via *Medju velike crjevari* (via dei Calzolari) abbiamo trovato Đuro detto Šilo (in italiano sarebbe il Punteruolo) menzionato dalla servetta Omakala nella commedia *Grižula*. Tra loro spesso scoppiavano tafferugli, a volte sorgevano incomprensioni anche con i clienti troppo esigenti. La clientela era molto varia: cittadini ragusei, signore, commercianti venuti da fuori, villani, serve, marinai ed altra gente di passaggio. Essi ordinavano o compravano ogni tipo di calzature: dalle scarpe eleganti fino ai rozzi *opanci*, dai sandali agli zoccoli alla veneziana, dalle pantofole con sughero (*ohšubre*) alle ciabatte. I campioni erano numerosi ma per le facoltose signore dai piedini delicati i calzolari di fiducia (sia locali che stranieri) confezionavano modelli personalizzati e su misura. Le scarpe smesse delle padrone spesso passavano alle serve, naturalmente un po' adattate, come ce lo documenta Nalješkić nella sua *Settima commedia (Komedia VII)*: “Chi t'ha fatto quelle scarpe, che ti stan sì ben, che ti stan sì ben?”, canta in italiano Popiva alla sua Petrunjela, e ci parla in modo indiretto dell'importanza delle scarpe quale apprezzato accessorio di moda e di civetteria. Nell'*Avaro*, la signora Dobre, suocera della bella Adrijana, critica l'eccessivo interesse delle giovani mogli per la moda, si lamenta dei loro lussi comprese le compere presso il calzolaio Čičilio. Inoltre, la madre di Kamilo, allude al mastro Pietro Siciliano, abile calzolaio, all'epoca molto popolare tra la giovane clientela femminile della città. Era

sposato con una ragusea. Negli atti giudiziari troviamo segnato il suo nome per la prima volta il 9 gennaio del 1550 in seguito ad una lite con il tabaccaio Angiulio detto il Milanese: a questo, seguirono altri episodi simili. Dai casi esaminati si evince che le botteghe dei calzolai, oltre alla funzione di semplice laboratorio artigianale, avevano una funzione sociale in quanto luoghi di ritrovo o d'incontro di gente varia; ivi confluivano notizie di ogni tipo e provenienza. Oltre a passeggiare per la via principale, la Placa, i nobili ragusei e i cittadini in vista, frequentavano anche la via dei Calzolai; a volte entravano nelle botteghe per scambiare due parole e sentire, oltre ai soliti pettegolezzi, qualche notizia utile o tastare il polso del popolino. Le botteghe dei calzolai, piene di giovani garzoni, erano ambienti in cui le servette, dopo aver consegnato gli ordinativi per le padrone, potevano fermarsi e tirare il fiato dalle fatiche quotidiane scrutando i ragazzi e sentendo le novità e i pettegolezzi per poterli in seguito diffondere magari con l'aggiunta di nuovi particolari (Gulin Zrnić 1999: 99-101). Nella via dei Calzolai, più che nelle altre parti della città, scoppiavano liti, si menavano le mani e capitavano anche scontri brutali (Huizinga 1964: 35). È rimasto documentato negli archivi che nell'aprile del 1548, passeggiando proprio per quella via insieme all'amico Martin Šumičić, don Marino Darsa ebbe uno spiacevole incontro con un marinaio di nome Biagio di Stefano Kanjica che lo colpì col bastone².

Il ritmo quotidiano della città con i suoi innumerevoli contatti tra i ragusei e i forestieri, gli isolani e la gente del retroterra, i servi e i ricchi commercianti, è particolarmente presente nello *Zio Maroje* con tutta una galleria di figure inserite tra i diretti protagonisti o appena menzionate nei loro dialoghi.

Probabilmente vi erano casi in cui alcuni di questi personaggi reali, recitavano nelle commedie di Marino interpretando se stessi. Presentarsi davanti al pubblico raguseo nelle vesti comiche di qualche concittadino per metterlo alla berlina, oltre alla bravura artistica e notevoli capacità canore, richiedeva parecchio coraggio, perché le reazioni del pubblico a volte erano violente, specialmente se i diretti interessati vi si riconoscevano. I lanci di frutta marcia o l'aggressione fisica non erano inusuali. Capitava di dover soccorrere qualche attore gettato a terra, massaggiandogli i polsi con sali profumati. Per il ruolo di Bokčilo, il vecchio taverniere nella commedia *Zio Maroje*, pare che l'attore non abbia dovuto temere più di tanto il raffronto diretto con il suo prototipo, ossia col vero Bokčilo: portarlo sulla scena non dovette però essere un compito facile.

Numerosi indizi ci portano a considerare che il taverniere Bokčilo, che nella commedia accompagna il vecchio avaro nell'incerto viaggio intrapreso nella speranza di recuperare il tesoro affidato al figlio scapestrato, in realtà non era altri che l'oste Nikola Bočinović (o Bočilović), il cui nome viene citato a più riprese nei verbali stilati dalla cancelleria del Tribunale penale raguseo tra il 1533 ed il 1557³. Originario della Valle dei

² Su questo episodio cf. Foretić 1995: 13; sull'attacco a Marin Držić sulla via principale di Placa, cf. Rešetar 1930. Per un altro attacco a Rožat (Rijeka dubrovačka) cf. *Lamenta de intus* (in seguito: *Lam. Int.*) sv. 97, f. 120v. DAD.

³ *Lam. Int.*, ser. 51, sv. 82, f. 41, DAD.

Canali, Bokčilo era un rustego dai modi e dalla parlata tipica dei villani venuti in città, per cui offriva al nostro autore numerosi spunti per la caratterizzazione comica. Per la figura del servo del bizzarro e taccagno vecchietto, Darsa ha utilizzato un personaggio che aveva a portata di mano: l'ormai traballante e poco affidabile anziano taverniere che amava ogni tanto alzare il gomito. Lo fece senza nemmeno cambiargli il nome.

Come nella vita reale, così pure nella finzione artistica Bokčilo non vanta particolari virtù: egli pensa solo a mangiare, bere e andar di corpo, per cui più di ogni altro personaggio darsiano assomiglia ai grotteschi protagonisti rabelaisiani che dediti alla vita materiale seguono i loro istinti fisiologici⁴.

Nikola Bočinović, da giovane, precisamente il 22 gennaio 1533, venne accusato di un grave reato: avrebbe violentato la serva di Gabriele Drumpalica, una certa Dragna detta Vilana. Mentre la povera ragazza stava passando vicino alla sua taverna, Bočinović l'avrebbe tirata con la forza dentro il locale, pestata selvaggiamente e poi stuprata. Sui banchi d'accusa egli si è trovato varie volte, sia come testimone sia come vittima di molti fatti violenti accaduti dentro e fuori la sua bettola. Il primo settembre del 1542 Nikola Bočinović venne picchiato violentemente mentre era pacificamente seduto davanti alla sua taverna che si trovava proprio di fronte alla chiesa di S. Barbara (oggi a ricordarla c'è la piccola stradina chiamata via Vara, che è un'abbreviazione del nome Barbara)⁵. Il 12 marzo 1557 il suo nome compare per l'ultima volta in un verbale della cancelleria giudiziaria in qualità di teste. Si trattava di una rissa e scambio di insulti tra due pettinatori di lana.

Ai tempi dello *Zio Maroje* Bokčilo era ormai avanti con l'età. Darsa lo dipinge come un vecchio piagnone che, costretto a seguire il padrone per il mondo, non vede l'ora di tornarsene alla rassicurante quiete del suo focolare. La sua unica ossessione è come rimpinzarsi e non avere la gola secca. Spaesato e intimorito, non conoscendo né usi né costumi della grande città, egli arranca con i suoi zoccoli per le vie e le piazze romane in cerca di qualche compaesano, che gli parli in una lingua che capisca e gli offra ristoro. Seppur ancora di corporatura robusta e abbastanza alto ("un pezzo d'uomo"), Bokčilo (scherzosamente chiamato "eroe"), viene presentato come uno spaurito e debole anzianotto che ogni tanto invoca i santi protettori, mentre nei momenti decisivi si vota alla Vergine Madre e ricorre al rosario.

Il personaggio femminile più pittoresco è sicuramente la servetta Petrunjela dello *Zio Maroje*. Sebbene la sua collocazione nella commedia faccia pensare ad una figura virtuale, Petrunjela, con ogni probabilità, trae origini da una delle tante donne al margine della complessa società ragusea del Rinascimento. Essa va cercata tra la miriade di serve e servette ragusee di nome Milica perché lo stesso Darsa ci rivela il suo nome di battesimo nella scena in cui i tre giovani ragusei Niko, Pijero e Vlaho riconoscono nella Petrunjela *romana* la loro corteggiatissima compaesana Milica.

⁴ *Lam. Int.* sv. 86, f. 166.

⁵ Ancora oggi si vedono i resti della chiesa distrutta dal terremoto del 1667. Sull'argomento cf. Beretić 1956: 31.

Nei secoli passati il sistema antroponomastico ha subito forti cambiamenti in funzione dei mutamenti nella società. In ogni caso, nell'antica Ragusa andavano distinti due regimi onomastici: uno che vigeva in città e uno che regolava l'onomastica nei territori fuori le mura. Con il cambiamento del tipo di vita, come per esempio il trasferimento in città a servizio di qualche famiglia, mutavano anche le abitudini delle giovani contadine (Kapetanić, Vekarić 1990: 153). Per integrarsi nel modo migliore possibile nel nuovo ambiente, la contadinella spesso abbandonava il suo nome di battesimo originario con tutte le implicazioni e la simbologia che esso comportava. Il nome femminile Mila (Cara) e Dobra (Bona) da portare come amuleto o dato per scaramanzia, come nel caso di Gruba (Sgorbia), in città diventavano un fardello. La funzione scaramantica e augurale di questi nomi popolari col tempo è stata sostituita dai nomi votivi dei santi. Lo stesso Darsa ha potuto osservare da vicino nella sua città la progressiva estinzione degli ormai arcaici nomi femminili (come Gruba, Dobre, Vukava, Milica) e maschili (tipo Grubiša, Radat, Vukota, Dragić) a favore dei nuovi nomi di ispirazione religiosa. Il fenomeno, infatti, non lo lascia indifferente ed egli lo registra puntualmente nelle sue opere.

Nella commedia *Skup* (*L'Avaro*) la servetta Gruba (in italiano sarebbe sgorbia), scontenta del proprio nome, affronta con veemenza chiunque la chiami per nome:

SGORBIA: Sgorbia la padrona tua e pure il nome, e chi me l'ha messo! Come faccio a campare, disgraziata, con questo nome di malaugurio!

SGORBIA: Sgorbia la loro madre e chi li ha fatti!⁶

Il fenomeno del cambiamento del nome non interessa solo la classe contadina ma anche il ceto cittadino presso cui si verifica molto prima. I nomi legati alla tradizione cedono il passo a quelli d'estrazione cristiana e magari dei loro equivalenti in italiano. Il fenomeno era stato favorito anche dalla sempre più marcata insistenza della Chiesa a battezzare i bambini coi nomi dei maggiori santi o comunque di quelli più popolari. Siccome l'ambiente cittadino era più esposto agli influssi d'importazione, anche il cambiamento del sistema onomastico ha avuto un corso più veloce.

Una volta molto diffuso e popolare, il nome Milica nel Cinquecento sembra fosse riservato solo alle popolane, alle servette. Insieme al nome esse mutavano atteggiamento, le vecchie abitudini si perdevano come annotato dal Darsa nel *Dundo Maroje*: “Le nostre Milice, come sono sparite! Appena si arriva in Italia, si diventa altri. Quella, con il nome, ha cambiato anche i costumi”.

Milica Nikolina (Milica moglie di Nikola, maestro nella conciatura delle pelli), della quale ho intuito si potesse trattare del personaggio che ha ispirato Darsa per la sua Petrunjela, di fatto portava il soprannome Pjera. In data 6 aprile 1548, Mara, moglie di Ivaniš Rčanin, ha citato la summenzionata Milica di Nikola detta Pjera, perché quest'ul-

⁶ Marino Darsa Raguseo, *L'Avaro*, trad. di S. Glavas e R. Morabito, a cura di R. Morabito, Lecce (in corso di stampa): atto I, scena I.

tima l'avrebbe ripetutamente offesa in presenza di alcuni uomini (Petar il muratore ed altri) in via Deriković. Negli atti del Tribunale Penale relativi al periodo tra il 1542 ed il 1558, Milica moglie di Nikola, di mestiere pellicciaio, è presente a più riprese⁷. La sua carriera di moglie non proprio esemplare, è stata preceduta da una fase ancor più movimentata in cui faceva la serva⁸. Così la nostra Milica, che a tutti i costi voleva diventare Petrunjela, è entrata a far parte della lista di personaggi dal grande potenziale comico.

Ilija Mazija (“masija” dalla parola *mas* che vuol dire il mosto) compare nella settima scena del quarto atto in *Dundo Maroje*. Pomet gli si rivolge chiamandolo scherzosamente calunniatore⁹, adulatore¹⁰, malandrino¹¹, nonché ubriacone. Sebbene da questi attributi si potrebbe pensare che Pomet si rivolgesse ad un qualsiasi perditempo locale, il calore umano misto ad una certa confidenza che traspare dal dialogo tra Pomet e Mazija, il loro scambio di “complimenti” ad effetto comico, in verità parlano del rapporto amichevole tra Mazija e lo stesso Darsa (Dinić 1957: 50). Trattandosi di una piccola parte in cui il personaggio deve mettere in scena un breve dialogo con Pomet per informarlo sulle novità e notizie da Ragusa, viene il dubbio che sia stato proprio Ilija Mazija, magari su richiesta dell'autore, a interpretare la parte di portalettere davanti al pubblico raguseo, suscitando l'entusiasmo in tutti coloro che riconoscevano nel suo esilarante ruolo la loro vecchia guardia cittadina (Rešetar 1923: 97-106).

Anche per il ruolo di Drijemalo (Dormiglione), pigro e svogliato rustego della commedia *L'Avaro*, nella vita quotidiana un macellaio raguseo, potrebbe esser successa una cosa del genere: così sembra si possa dedurre da uno dei documenti dei *Lamenti*¹².

Inoltre, il Darsa verifica il potere evocativo della realtà ragusea, menzionando, in due sue commedie, il nome di una tale Milašica¹³. Questa venditrice di formaggio davanti alla statua di Orlando, non compare mai sulla scena. In *Venere e Adone*, Milašica appare come una metafora della costanza, quasi un dettaglio scultoreo della città alla stregua del suo Orlando: aveva la funzione di punto di riferimento nello spazio cittadino (Zeldin 2005: 139). Darsa arriva a definirla, forse in segno di sincero affetto, una rosa¹⁴.

Nella commedia *Dundo Maroje*, rappresentata nello splendido Palazzo del Consiglio il 1 oppure l'8 febbraio del 1551, alla domanda di Pomet sulle novità da Ragusa, Mazija risponde elencando scherzosamente una serie di immagini tipiche della vita cittadina che potevano essere ancora vivissime nella memoria di coloro che da anni mancavano da Ragusa per motivi di lavoro. Mazija dunque umoristicamente elenca scene di vita quo-

⁷ *Lam. Int.* sv. 93, f. 19v.

⁸ *Lam. Int.* sv. 93, f. 19v.; *Lam. Int.* sv. 95, f. 31.

⁹ Nella vers. it. della Missoni (cf. Držić 1989): birbone.

¹⁰ Nella vers. it. della Missoni: adescatore.

¹¹ Nella vers. it. della Missoni: filibustiere.

¹² *Lam. Int.* sv. 96, f. 42v.

¹³ *Lam. Int.* sv. 76, f. 262.; *Lam. Int.* sv. 102, f. 198v.

¹⁴ A questo proposito cf: King 2000.

tidiana, che nonostante epidemie, terremoti, costruzioni, restauri, partenze, spozalizi e nascite, rimangono costanti: “C’è di nuovo che Milašica vende il formaggio, davanti alla statua di Orlando si dà voce per il vino, gli uomini gagliardi lo bevono, davanti alla Loggia non manca il pane né acqua della fontana”¹⁵, dice, alludendo a tutto quello che è immutato o che allora sembrava tale, come per esempio l’immobile sagoma della città racchiusa nel suo guscio di pietra. Dunque, come l’acqua che sgorga instancabile dalla bocca della fontana, come il lapideo Orlando ancorato davanti alla Loggia, come il vino che viene annunciato dalle grida dei venditori ambulanti e bevuto dagli uomini, mentre l’odore di pane appena sfornato si diffonde dai forni arroventati; così anche la Milašica – quasi dimenticata dal tempo – vende impassibile il suo formaggio proprio davanti all’Orlando (Burckhardt 1987: 283). Tutto lì – viene da chiedersi? Perché mai una Milašica poteva interessare o addirittura divertire il pubblico darsiano?

Come nei casi precedenti, andando in cerca della Milašica fra gli antichi verbali del Tribunale penale di Ragusa, si sono rivelate esatte alcune mie supposizioni: infatti, Milašica aveva frequentato più volte la suddetta istituzione, comparendovi ora in veste di testimone, ora in quella di accusata, oppure in quella di accusatrice. Nonostante la natura stringata di questi verbali redatti dai cancellieri in modo da riassumere in poche parole le deposizioni delle parti e dei testimoni, facendone contemporaneamente una versione in italiano (per quanto ci riuscivano!), ho potuto ricostruire la personalità di questa originale donna della Dubrovnik rinascimentale (Cohn 1981: 515-533).

Il suo vero nome era Đivana Milašica e per la prima volta compare negli atti giudiziali il 30 aprile del 1526 quando, a nome del nipote Milić, sporge denuncia contro un uomo che lo avrebbe picchiato¹⁶. Đivana abitava a Peline, in una via sotto le mura settentrionali dove si conciavano le pelli degli animali scuoiati il che causava una costante puzza. La casa della Milašica si trovava in uno dei quartieri più poveri abitati dal popolino e da donne di dubbia condotta (Foretić 1949: 1-6). Milašica aveva un figlio, con ogni probabilità nato fuori dal matrimonio. Passava le sue giornate in centro vendendo il formaggio tra le “venderigole” del mercato. Era riuscita ad accaparrarsi il banco proprio sull’asse cittadino, ai piedi di Orlando. Da lì poteva vedere tutto e tutti; era la prima a vedere chi veniva in città e con quale merce; era al corrente di tutti gli scandali e i pettegozzetti: lei sapeva benissimo chi aveva litigato con chi e chi aveva avuto la meglio¹⁷. Assisteva ad ogni sorta di scherzi, a tutti i tipi di scontri che non mancavano mai nel cuore della città dove i marinai e i commercianti dell’entroterra si mischiavano con la popolazione locale. Accanto a lei si vendeva la merce al dettaglio e all’ingrosso, i nobili vi passavano per andare alle sedute del Consiglio, le dame in abiti di fruscante raso, accompagnate dalle serve, si recavano alle funzioni mattutine e serali nella vicina chiesa di San Biagio o nella Cattedrale, le serve correvano su e giù con la spesa (con fagottini

¹⁵ Cf. Držić 1989: 85 (atto IV, scena IV).

¹⁶ *Lam. Int.* sv. 76, f. 262.

¹⁷ *Lam. Int.* sv. 89, f. 20v.

di pesce fresco o pezzi di carne appena tagliata dal macellaio) fermandosi ogni tanto a comprare qualche verdura dalle donnette. Davanti alla colonna d'Orlando le adulate e le prostitute venivano punite con frustate sulle natiche nude, le guardie scortavano i condannati, e i soldati della Loggia giocavano d'azzardo sotto il sole invernale¹⁸. La Loggia era un porticato a lato nord della chiesa di San Biagio, che serviva come luogo di ritrovo per i nobili e i forestieri, vi si giocava a dadi e a scacchi, inoltre vi aveva sede la Grande guardia. Era questa la scena che si presentava agli occhi della nostra Milašica, ma anche a quelli di tutti i passanti, occasionali o non, che potevano vederla e magari coinvolgerla, indipendentemente dalla sua volontà, nelle loro beghe, litigi, conflitti¹⁹. Comunque la Milašica è stata una presenza quasi costante della cancelleria penale ragusea per oltre quarant'anni. La sua scomparsa dagli atti probabilmente coincide con il suo ritiro, quando smise di vendere il formaggio sotto la statua d'Orlando. Sebbene appartenesse al ceto più basso, Milašica era conosciuta e riconosciuta non solo per la sua inconfondibile fisionomia, ma anche per il suo decennale ruolo nella vita cittadina. Quando il Darsa, da buon conoscitore della natura umana e della mentalità locale, menziona Milašica, egli si riferisce ad un particolare tipo di emancipazione in cui la donna, alla stregua dell'uomo, affronta coraggiosamente le sfide e le avversità della vita, e con determinazione quasi virile cerca di farsi spazio nella società e di acquistare la considerazione degli altri dando il massimo di sé (Burckhardt 1997: 362).

Questa esposizione sarebbe incompleta senza gli esempi tratti da *La beffa di Stanac*, ritenuta da molti critici come l'opera migliore del Darsa. Questa commedia, tutta incentrata sulla vita notturna di Ragusa, è stata rappresentata nel 1551 in occasione delle nozze di Martolica, figlio di Vito Zamagna Hajdinov (1530-1578), e di Anica, figlia di Frano Caboga²⁰. La cerimonia nuziale con i relativi festeggiamenti si svolse nel magnifico palazzo a quattro piani del padre della sposa (palazzo Caboga) che possiamo ammirare ancor oggi in via Bandureva al civico 3. Con ogni probabilità la rappresentazione si svolse nel grande salone del secondo piano (Grujić 1987: 308).

In quasi tutte le opere darsiane (come d'altronde in quelle della maggior parte degli scrittori rinascimentali) è presente il desiderio dell'arrivo dell'alba, della luce del giorno. La notte è fonte di angosce e di paure: il Darsa la paragona addirittura all'inferno e aggiunge che "la notte è buona solo se porta con sé il dolce ristoro" (cioè se trascorsa nel sonno). Ufficialmente la notte iniziava abbastanza presto, al terzo rintocco della campana, attorno alle diciannove (Ravančić 2001: 75-84). Oggi, per noi è difficile immaginare quel buio pesto che avvolgeva la città e rendeva alquanto scomodo nonché pericoloso il cammino per le erte vie a gradini. Ci è ancor più difficile immaginare tutte le insidie che minacciavano il passante notturno ad ogni angolo, dietro ogni porta: egli poteva essere derubato, colpito per vendetta oppure aggredito per un semplice capriccio. *La Beffa di*

¹⁸ *Lam. Int.* sv. 87, f. 102.

¹⁹ *Lam. Int.* sv. 92, f. 81v.

²⁰ *Pacta Matrimonialia, P.M.* sv. 8, DAD, 1549. godina.

Stanac è l'unica opera darsiana ambientata di notte e interamente dedicata alla descrizione della vita notturna della Ragusa rinascimentale. Durante una notte di carnevale, Vlaho, Miho e Dživo, tre giovani scapestrati, decidono di divertirsi. Mentre i giovani perlustrano la città in cerca di qualche ignara vittima, il povero Stanac – che come forse ricorderete, aveva portato con sé un capretto per venderlo – veglia aspettando con ansia le prime luci dell'alba.

In questa commedia si verifica un caso singolare: una compagnia teatrale interpreta sulla scena una “compagnia di sera”. Quando si parla della Ragusa rinascimentale questi due tipi di compagnie non vanno confuse. A differenza delle compagnie teatrali che univano gente di varia estrazione socio-culturale (sebbene per l'obbligo di scolarizzazione vi prevalessero i nobili), le cosiddette “compagnie di sera” erano fortemente condizionate dall'appartenenza allo stesso ceto (Burke 1988: 91). Se le prime rispecchiavano gli elevati standard e la particolare atmosfera culturale che regnavano nella città, le compagnie di sera, composte da giovani nobili, detti compagni, avevano un unico scopo – quello di divertirsi ad ogni costo. Nelle loro bravate non rifuggivano nemmeno dall'uso delle armi. I nomi dei compagni (che tra sé si chiamavano *cumpari*) raramente comparivano nei verbali del Tribunale penale, perché le vittime difficilmente potevano individuare i volti degli aggressori protetti dall'oscurità della notte, e qualora vi riuscissero, spesso non facevano niente per semplice paura di qualche ritorsione (Janeković Römer 2003: 32-34).

Per arginare il fenomeno, in data 4 giugno 1535, il Gran Consiglio stabilì delle sanzioni per i giovanotti che di giorno importunassero le donne per strada e di notte si fermassero davanti alle case altrui, vi si intrufolassero o facessero qualsiasi tipo di cosa sconveniente. Di notte la città era avvolta nel buio anche durante il plenilunio, per cui era difficile capire chi ti stesse venendo incontro e quali intenzioni avesse, e molti giravano con un coltello o una spada sempre a portata di mano. Nella *Beffa di Stanac*, ad esempio, Dživo ammonisce così il suo amico fraterno Miho che gli si stava avvicinando celato dalle tenebre: “Sta' alla larga, non ti avvicinare, se no ti stroppio!”. Miho propone allora al *cumpare* di riporre le armi nel fodero per non farsi del male a vicenda.

Il fatto che i giovani patrizi, magari quindicenni, si potessero incontrare di notte con le spade sguainate è stato severamente criticato da don Marino. L'arte della scherma era diffusa tra i ragazzi di buona famiglia, spesso ad istruirli venivano ingaggiati dei maestri stranieri. Essere un abile spadaccino incuteva rispetto tra i coetanei. Sovente, però, invece di confrontarsi in eleganti sfide, tutto finiva a rudi colpi di spada tra appartenenti a compagnie rivali, che mettevano in pericolo le vite di coloro che passavano di là per caso.

Nella *Beffa di Stanac*, carnascialesca in versi, Darsa offre una fedele riproduzione delle scene di vita notturna ragusea. Nei compagni Miho, Vlaho e Dživo Pešica il pubblico può riconoscere non solo gli attori della compagnia teatrale ma anche personaggi appartenenti alla buona gioventù ragusea, tanto più che il nostro autore li presenta con la loro vera identità. Inoltre, in questa commedia che è tutta un gioco delle parti, lo spet-

tatore può riconoscere nei panni di Pešica l'interprete del vecchio Radat nella pastorale *Tirena* (Miho: "Oh fratello Dživo, vieni qui da noi; oh, il nostro buon vecchio Radat, sicuramente verrai con noi"). Più tardi, lo stesso Pešica presentandosi al vecchio villano dice: "Mi chiamo Settimo marito, di cognome Naso lungo" (v. 151). Tutto ciò ci porta a concludere che Dživo Pešica, attore nonché protagonista in *Tirena* e in *Stanac*, avrebbe interpretato anche il complesso ruolo del Negromante nello *Zio Maroje*.

È necessario chiedersi a questo punto chi fosse quel Dživo Pešica, questo attore di primo piano nel teatro darsiano. Sicuramente non si tratta di un plebeo, perché i documenti dell'epoca non registrano nessun popolano con questo appellativo. Darsa, quando si tratta di personaggi particolari, nel ruolo o nel messaggio, per delicatezza, preferisce usare solo nomi virtuali. Nel caso di Dživo Pešica, invece, non abbiamo motivi per dubitare si tratti di un rispettabile contemporaneo dello stesso Darsa, perché abbiamo già potuto constatare la propensione del nostro commediografo a servirsi di protagonisti autentici. Così, nella pastorale egli affida la parte del vecchio contadino Radat al bravo attore Dživo detto il Pešica, e nella *Beffa*, invece, preferisce presentarlo con la sua vera identità artistica (Garin 2000: 180-184). Alcuni critici hanno visto in Pešica – a mio avviso erroneamente – un semplice cittadino raguseo. A me pare che Dživo vada cercato tra l'aristocrazia ragusea e l'appellativo Pešica considerato il suo soprannome individuale oppure quello di famiglia. Identificarlo, oggi, attraverso il soprannome è assai difficile se non impossibile, perché nei documenti i nobili venivano registrati solo con il loro nome di battesimo seguito dal nome paterno e dal cognome. Cercando Dživo – uomo versatile, ludico, abile nei travestimenti, nello stesso tempo savio, maestro di vita, tipico protagonista rinascimentale, attivo fautore della vivacità del clima culturale – ho proceduto per eliminazione per scoprire chi potesse nascondersi sotto questo nome d'arte.

Ad una prima ipotesi si potrebbe trattare di Dživo Palmotta (1514-1571), fratello di Sabo Gajčin²¹: si tratterebbe proprio di quel Sabo di Gaio Palmotta in onore delle cui nozze celebrate nel marzo del 1555 fu rappresentata la commedia *L'avaro*. Nella commedia recitò anche il fratello della sposa Stijepo Cerva, mentre Dživo allora interpretò la parte dell'amico di Dobre. Il monologo di Dživo sulla natura animalesca dell'uomo con il quale inizia l'ottava scena del quarto atto ne *L'avaro* ricorda per molti aspetti quello pronunciato dal Negromante in *Zio Maroje*. Con molta probabilità le due parti furono affidate allo stesso attore. Nel 1548 i verbali del Tribunale penale registrarono Dživo Palmotta come "capo della compagnia" (anche se non espressamente definita come teatrale). Dživo Palmotić morì all'età di 57 anni e non si sposò mai (Rheubottom 2000: 17).

Torniamo ora alla commedia in questione. A seguire nella burla il più esperto e maturo Dživo, troviamo il giovane Vlaho e un giovanissimo Miho, il ragazzo che riesce ad ingannare il padre calandosi dalla finestra per unirsi agli amici. Dživo ha il ruolo portante nella commedia, mentre i due giovani praticamente gli fanno da spalla. Con ogni probabilità il ruolo di Vlaho fu interpretato da Vlaho Držić, figlio di Nikola Držić, cugi-

²¹ *Testamenta Notaria*, T.N. sv. 48, f. 104v-106. DAD.

no di Marino, nonché suo mecenate (lo aiutò economicamente a pubblicare a Venezia le sue *Poesie* e la commedia pastorale *Tirena*)²². Questo esempio concreto di distribuzione dei ruoli nella *Beffa di Stanac* ci autorizza a confutare definitivamente la tesi che le compagnie teatrali all'epoca di Darsa venissero costituite esclusivamente da appartenenti allo stesso cetò e per lo più coetanei.

In questa commedia, inoltre, vengono nominate (come presunte fate) quattro professioniste di un bordello raguseo. La prima è Pavica, *abadessa* di codesto ritrovo frequentato dalla locale gioventù libertina, dai marinai, dai commercianti, dai forestieri. Le altre tre sono sue dipendenti, nonché vecchie conoscenze delle cronache scandalistiche: Kiti-ca, Perlica e Profumanica²³. Orbene, in data 5 maggio 1542, Milica detta Perlica testimonia insieme ad altre due sue colleghe su una zuffa avvenuta in Placa tra una certa Miljahna Radonjina e la venditrice Ljubica Pinatura²⁴. Kata Matkova Profumanica di via Duičina, poi, pare abbia goduto di una certa popolarità nell'ambiente e abbia attirato l'interesse del Darsa proprio per la sua aggressività e il coinvolgimento in episodi criminali.

Per quanto riguarda i luoghi in cui vennero rappresentate le commedie di Marino, vorrei ricordare ancora la commediola *Pjerin*²⁵. Di quest'opera, giuntaci purtroppo solo in frammenti, sappiamo che fu allestita nell'estate del 1552 in occasione delle nozze di Junije di Miho Bona (1529-Venezia 1589) e Dživa Gradi. Non fu possibile però rispettare il 'patto matrimoniale' firmato il 23 aprile del 1552, aspettando un anno per celebrare le nozze nel consueto periodo di Carnevale: la necessità di concludere la cerimonia al più presto pare fosse stata dettata dall'irrequietezza del giovane fidanzato. Dunque, i festeggiamenti ebbero luogo lo stesso anno durante la bella stagione e con ogni probabilità proprio nella fastosa villa di campagna dei Bona che il padre dello sposo fece costruire nel 1525 sulla foce del fiume Ombla. Che si trattasse della villa e non del loro palazzo in città lo confermerebbero le parole di uno dei personaggi della commedia: "Andammo sopra sul terrazzo per fare il giro della casa". Esse sintetizzano benissimo la singolare architettura di questa villa rinascimentale, che si apriva sul paesaggio con arcate ed un enorme terrazzo, offrendo un ideale spazio scenico incorniciato dalla piccola cappella privata e dal boschetto (Fisković 1969: 41-44; Grujić 1987: 310). Tali possibilità teatrali non potevano sfuggire ad un intenditore teatrale qual era Držić!

Tuttavia nelle opere darsiane l'architettura non costituisce un fattore determinante: sono le figure umane, i personaggi quelli che governano e determinano il suo spazio. Essi conferiscono un forte senso d'identità all'ambientazione anche quando sono in pietra, come nel caso di Orlando oppure nelle varie raffigurazioni plastiche di San Biagio. Più delle imponenti mura cittadine, più dell'arredo urbano, a Darsa interessa l'uomo²⁶.

²² *Lam. Int.* Sv.117, f. 177, 23 aprile 1584.

²³ *Lam. Int.* sv. 90, f. 40v.

²⁴ *Lam. Int.* sv. 86, f. 206.

²⁵ *Pjerin*, Atto 5., (Držić 1987: 779).

²⁶ Tanto che nella commedia *Arkulin* il personaggio omonimo dirà: "Quell'Orlando lì in Placa è morto; io ho paura dei diavoli vivi." (*Arkulin*, III/1 in: Držić 1987: 541sg.).

Tenendo conto di quanto detto, possiamo considerare una buona parte della sua attività di letterato e commediografo sotto il profilo di una perenne esplorazione nel variegato mondo delle taverne, delle botteghe degli speziari, dei calzolai, dei sarti, dei fornai e di altri spazi aperti della sua città. Trattasi di una ricerca volta a scavare dei personaggi e tratti umani emblematici per ogni singolo ambiente e cetto sociale, che a loro volta portano i segni del proprio cammino attraverso il tempo e lo spazio.

La topografia, l'ambiente, il suo *genius loci* forgiavano gli individui determinando i loro percorsi sociali. Darsa, di riflesso, presenta l'individuo come protagonista attivo di quella società per rendere più vivida la percezione della sua città, per rivelare i suoi aspetti più intimi, con il risultato che nella maggior parte dei personaggi darsiani la forte personalità dell'individuo finisce per imporsi sul luogo che rappresenta e dominare l'ambiente dal quale proviene.

L'esempio di Đivana Milašica e di numerosi altri abitanti della Ragusa rinascimentale inseriti nei testi teatrali di Marino Darsa, sottolineano la dimensione letteraria dell'esperienza sociale, mentre la loro presenza negli archivi conferma l'importanza di questi documenti storici per la letteratura innalzandoli a suoi diretti interlocutori. Tutto ciò avviene in risposta alla sempre più pressante necessità di un approccio più complesso e meno discriminatorio nel concepire la storia in cui proprio le vicende della quotidianità acquistano un ruolo importante. Questi elementi, corroborati da documenti e messi in stretta relazione con le nozioni e l'analisi letteraria, allargano gli orizzonti della storiografia letteraria oltre i suoi tradizionali confini aprendosi al *New Historicism* e alle *Cultural Poetics*, due prassi interpretative particolarmente utili per approfondire le conoscenze sulla nostra letteratura passata.

Bibliografia

- Bahtin 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd 1978.
- Beretić 1956: L. Beretić, *Ubikacija nestalih građevinskih spomenika u Dubrovniku*, "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", X, 1956, pp. 15-94.
- Burckhardt 1997: J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, Zagreb 1997.
- Burke 1988: P. Burke, *Narodna kultura između povijesti i etnologije*, "Naše teme", XXXII, 1988, 6, pp. 1551-1559.
- Cohn 1981: S.C. Cohn, *Donne in piazza e donne in tribunale a Firenze nel Rinascimento*, "Studi storici", XXII, 1981, pp. 515-533.
- Dinić 1957: M.J. Dinić, *Iz dubrovačkog arhiva* (sv. 1), "Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda", 3. odj., XVII, 1957, pp. 7-390.
- Držić 1987: M. Držić, *Djela*, a cura di F. Čale, Zagreb 1987.
- Držić 1989: M. Držić, *Dundo Maroje*, trad. di L. Missoni, Milano 1989.

- Fisković 1969: C. Fisković, *Likovna umjetnost u djelima i vremenu Marina Držića*, in: J. Ravlić (a cura di), *Zbornik radova o Marinu Držiću*, Zagreb 1969, pp. 33-55.
- Foretić 1949: V. Foretić, *Zgrada glavne straže u Dubrovniku*. "Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku", LII, 1949, pp. 1-6.
- Foretić 1965: V. Foretić, *O Marinu Držiću*, "Rad JAZU", 1965, 338, pp. 5-146.
- Garin 2000: E. Garin, *Il filosofo e il mago*, in: Id. (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Roma-Bari 2000, pp. 169-202.
- Grujić 1987: N. Grujić, *Reprezentativna stambena arhitektura*, in: *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće*, Zagreb-Dubrovnik 1987, pp. 307-320.
- Gulin Zrnić 1999: V. Gulin Zrnić, *Mediteran iz mediteranskog kuta: renesansni Dubrovnik*, "Književna smotra", 1999, 112-113 (31), pp. 95-103.
- Huizinga 1964: J. Huizinga, *Jesen srednjega vijeka*, Zagreb 1964.
- Janeković Römer 2003: Z. Janeković Römer, *Nasilje zakona: Gradska vlast i privatni život u kasnosrednjovjekovnom i ranonovovjekovnom Dubrovniku*, "Anali Zavoda HAZU u Dubrovniku", XLI, 2003, pp. 9-43.
- King 2000: M.L. King, *La donna del Rinascimento*, in: E. Garin (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Roma-Bari 2000, pp. 273-327.
- Kapetanić, Vekarić 1990: N. Kapetanić, N. Vekarić, *Utjecaj kršćanstva na izbor osobnih imena u selima Dubrovačke Republike*, "Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku", XXVIII, 1990, pp. 145-167.
- Krekić 1988: B. Krekić, *Slike iz gradske svakodnevnice: prilozi proučavanju života u Dubrovniku u doba humanizma i renesanse*, "Anali Zavoda za povijesne znanosti JAZU u Dubrovniku", XXVI, 1988, pp. 7-27.
- Laslett 1973: P. Laslett, *The world we have lost*, Old Tappan (NJ) 1973.
- Novak 1995: S.P. Novak, *Figure straha*, Durieux, Zagreb 1995.
- Novak 1995: S.P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti. Raspeta domovina*, I, Split 2004.
- Partridge 1969: M. Partridge, *Odnosi Dubrovnika s Londonom u vrijeme Marina Držića (1508-1567)*, in: J. Ravlić (a cura di), *Zbornik radova o Marinu Držiću*, Zagreb 1969, pp. 28-33.
- Rapoport 1977: A. Rapoport, *Human aspects of urban form*, Oxford 1977.
- Ravančić 2001: G. Ravančić, *Život u krčmama srednjovjekovnog Dubrovnika*, Zagreb 2001.
- Rheubottom 2000: D. Rheubottom, *Age, Marriage, and politics in fifteenth-century Ragusa*, Oxford 2000.
- Rešetar 1923: M. Rešetar, *Stari dubrovački teatar*, "Narodna starina", 1923, 2, pp. 97-106.

- Rešetar 1930: M. Rešetar, *Prilog biografiji Marina Držića*, "Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor", X, 1930, 2, pp. 219-221.
- Stojan 2005: S. Stojan, *Autentični stanovnici Držićeva Njarnjas-grada*, "Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku", XLIII, 2005, pp. 9-40.
- Tadić 1939: J. Tadić, *Promet putnika u starom Dubrovniku*, Dubrovnik 1939.
- Zeldin 2005: Th. Zeldin, *Intimna povijest čovječanstva*, Zagreb 2005.
- Zemon Davis 1987: N. Zemon Davis, *Fiction in the Archives: Pardon Tales and Their Tellers in Sixteenth-Century France*, Stanford 1987.

Abstract

Slavica Stojan

Marin Držić and His Characters in the Everyday Life of Renaissance Dubrovnik

This paper aims to shift the focus of attention from Držić's fictional world to the playwright's experience and reality, but also his living models viewed from the perspective of the history of everyday life traced in the archival documents of the Dubrovnik Republic, filed at the State Archives in Dubrovnik. The presence of Držić and his characters in archival sources confirms the literary significance of the historical documents, offering yet another interpretation of Držić's literary work.