

EDOARDO SIMONATO

LE COMMEDIE DI LUIGI GROTO: QUESTIONI DI DATAZIONE,
RAPPORTO CON LE FONTI LATINE E VOLGARI

Il presente articolo conclude la serie di contributi dedicati alla produzione teatrale di Luigi Groto, nati contestualmente all'avvio del progetto «*Un cieco è poi l'autor de la commedia. | Vedete mò, che lume vi può essere*». Edizione commentata e studio critico della produzione teatrale di Luigi Groto, *il Cieco d'Adria*¹. Saranno presentati i primi risultati della ricerca che porterà alla realizzazione dell'edizione critica e commentata delle tre commedie *Emilia*, *Tesoro* e *Alteria*. In particolare, ci si concentrerà sullo studio delle fonti latine e volgari delle commedie grotiane, non tanto per compilarne la rassegna (che sarebbe al momento necessariamente parziale) ma per meglio inquadrare i tre testi e la figura di Groto nel percorso di rinnovamento degli stilemi del genere comico nel valico tra Cinque e Seicento².

¹ Progetto coordinato dalla dott.ssa Sandra Clerc e finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (FNS). Cfr. S. CLERC, *Tradizione, sperimentalismo, innovazione. Per l'edizione delle opere teatrali di Luigi Groto*, in questo stesso fascicolo, pp. 95-110; M. FUMI, *Note sul teatro pastorale di Luigi Groto*, ivi, pp. 111-40.

² Un primo studio sulle fonti grotiane, limitato all'influenza di Ruzante, era stato abbozzato in G. PADOAN, *Per la fortuna del Beolco: echi ruzanteschi nelle commedie del Groto*, «Quaderni Veneti», XXIII (1996), pp. 133-39.

Gli estremi cronologici entro i quali collocare l'esperienza del Groto commediografo sono il 1576 e il 1584, con un possibile slittamento a ritroso del *terminus post quem* fino al 1571-72.

Per il *terminus ante quem* fa fede la lettera dedicatoria della terza ed ultima commedia, l'*Alteria* (*princeps*: Venezia, f.lli Zoppini 1587, postuma), datata 2 dicembre 1584. Il *terminus post quem* è meno preciso, poiché non si sa fino a che punto prestar fede alle parole dell'autore quando nella lettera dedicatoria del *Pentimento amoroso*, datata 5 marzo 1576, afferma:

([...] io generai la *Dalida* e poco appresso mostrerò d'aver generato la *Ginevra*³, la *Calisto*, e la *Emilia*, l'una tragedia, l'altra egloga, la terza comedia), ma si veggia ch'io genero ancora figliuoli maschi, quale è quest'egloga nomata il *Pentimento amoroso*, e qual sarà la comedia intitolata il *Tesoro*⁴.

Stante la data della dedicatoria, il passaggio consentirebbe di retrodatare la completa stesura dell'*Emilia* ad un periodo pre-1576 (Groto ne parla infatti al passato, «aver generato», pur proiettando nel futuro prossimo il momento della stampa), da far risalire al massimo fino al 1571-72, dacché nella commedia si fa esplicito riferimento alla morte di Marcantonio Bragadin e Astorre II Baglioni, il primo rettore di Famagosta e il secondo condottiero perugino di parte veneziana, trucidati dai turchi nell'agosto del 1571 (*Emilia*, III, III; III, IV). Tuttavia, nel passo citato Groto intende presentarsi come “padre” di una “figlia” per ciascun genere teatrale, secondo un *topos* che riprenderà anche nella dedicatoria dell'*Emilia*, ed è possibile (come credo) che stia presentando come già compiuto un lavoro *in fieri*, magari solo abbozzato negli anni del

³ Nelle edizioni del *Pentimento amoroso* a partire dal 1585, il titolo *Ginevra* (tragedia non pervenutaci) sarà sostituito con *Adriana*.

⁴ LUIGI GROTO, *Pentimento Amoroso*, Venezia, Rocca, 1576, A3v, corsivi miei.

Pentimento amoroso, per motivi prettamente retorici. Laddove il motivo retorico glielo consente, infatti, l'autore parla della commedia il *Tesoro* come di un lavoro che «sarà», da intendersi come ancora da ultimare, non soltanto da stampare.

La menzione del *Tesoro* (*princeps*: Venezia, f.lli Zoppini, 1583) già a questa altezza cronologica consente di datare il lavoro di stesura della seconda commedia al quinquennio 1576-1580 (la dedicatoria è datata 19 novembre 1580), ed una decina di versi estratti dall'atto IV collocano più precisamente la composizione almeno degli ultimi due atti negli anni 1578-1580. Nel lustro 1576-80 Groto lavora anche alla composizione dell'*Adriana*, pubblicata nel 1578, ed in *Tesoro*, IV, II 105-11, nel racconto dei due falsi maghi, compare un breve ma chiarissimo accenno al *milieu* mitologico e alla scena finale della tragedia:

[...] a l'or, che quel diluvio
innondò la cittade, e il territorio
con ruina si lunga e si terribile,
uscendo da quei monti, che tagliarono
crudi nimici al tempo del Re Atrio,
de la bella Adriana, e del buon Prencipe
Latino, abbiám fatto portarsi in Adria [...].

Di nuovo, pochi versi più avanti, i due giovani imbroglioni inventano un tesoro nascosto «dentro al cimiterio | qui ne la tomba, che era del Re Atrio», rinsaldando con una ulteriore citazione il legame tra le due opere che formano una sorta di “dittico adriese”⁵. Si tratta di un gioco, di un ammiccamento

⁵ In una lettera del 24 settembre 1582 Groto scrive di aver metaforicamente donato ai dedicatari delle sue opere teatrali le città in cui ha ambientato la scena: «quando la mia patria nella sua antica grandezza nella mia *Adriana*. Hora la stessa patria nel suo stato presente nel mio *Tesoro*»;

di Groto al pubblico del suo «laboratorio teatrale provinciale»⁶ (le autocitazioni sono tanto evidenti quanto scenicamente inessenziali): per innescare un tale dialogo va però presupposto che il pubblico avesse visto in scena la tragedia due anni prima, e ciò colloca la composizione degli atti IV e V in un periodo successivo alla stesura e alla rappresentazione dell'*Adriana*, quindi post-1578.

Dalla rappresentazione alla stampa del *Tesoro* trascorsero tre anni. Un tempo che potrebbe sembrare lungo se si legge la lettera di Groto ad Antonio Beffa Negrini del 27 novembre 1580⁷ in cui l'autore parla della commedia come di un'opera in attesa di essere stampata: «Verrà la mia *Calisto*, nova favola pastorale, e con lei il mio *Tesoro*, nova comedia (quando le stampe avranno loro aperte le porte) a vostra signoria». Non si tratta però di tempistiche esageratamente dilatate, tanto più che, se si segue la dedicatoria del *Pentimento amoroso* già evocata, sarebbe lo stesso tempo occorso tra composizione e stampa dell'*Emilia* (1576-1579). Eppure sarà forse per quel riferimento ai torchi datato 1580, o forse per la data della dedicatoria anteposta alla *princeps* dell'1583⁸, che nelle pagine critiche dedicate a Groto aleggia spesso il “fantasma” di una edizione del *Tesoro* risalente al 1580, irreperta e quando nominata mai accompagnata da una precisa collocazione in biblioteche, di cui si dichiara l'esistenza nell'edizione moderna delle *Famigliari* (p. LVII) e ancora nella recentissima edizione della *Calisto* a cura di Luisella Giachino⁹, probabilmente sulla scorta di Mar-

cfr. *Le Famigliari del Cieco d'Adria*, a cura di M. DE POLI, L. SERVADEI e A. TURI, saggio introduttivo di M. NANNI, Treviso, Antilla, 2007, p. 323.

⁶ Cfr. M. PIERI, *Il “laboratorio” provinciale di Luigi Groto*, «Rivista italiana di drammaturgia», IV (1979), pp. 3-35.

⁷ *Le Famigliari*, p. 288.

⁸ 19 novembre 1580.

⁹ Cfr. LUIGI GROTO, *La Calisto*, a cura di L. GIACHINO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, p. 32, nota 10.

zia Pieri che parla di una rappresentazione nel 1580 (dato anche questo da verificare)¹⁰.

Allo stato attuale delle ricerche, credo che l'ipotesi di una edizione 1580 del *Tesoro* sia da respingere, se non altro per la mancanza materiale dell'edizione e di attestazioni autoriali specifiche che ne affermino l'esistenza (e saggiamente B. Spaggiari non ne fa mai cenno nella sua edizione delle *Rime* del Cieco¹¹): il fatto che Groto nella lettera a Negrini parli di una stampa congiunta per *Calisto* e *Tesoro* dimostra piuttosto che già nel 1580 preparava il progetto, che si concretizzerà effettivamente nel 1583, di mandare ai torchi «il *Pentimento amoroso*, poi la *Calisto*, poi la *Emilia*, poi il *Tesoro*, poi la *Dalida* e l'ultima [...] l'*Adriana*» raggruppate sotto l'unico titolo di «Tutte le sceniche composizioni di Luigi Groto, Cieco d'Adria», come da lui espresso in un'altra lettera, datata 23 ottobre 1582, alla confidente di una vita e sua tutrice nel mercato letterario Gasparina Pittoni¹². Peraltro, nel seguito della lettera il Cieco disegna un quadro abbastanza travagliato della sua esperienza con gli stampatori: pare aver perso traccia dei suoi manoscritti, finiti nelle mani del «Massa negocioso» e del «signor Celio»¹³ senza la sua autorizzazione, il che potrebbe ben spiegare il lasso di tempo dal 1580 al 1583 prima che il *Tesoro* potesse vedere finalmente la luce¹⁴.

¹⁰ PIERI, *Il "laboratorio"*, p. 29, nota 58, dove si parla anche di una presunta edizione 1584 dell'*Alteria*, pure irreperta.

¹¹ LUIGI GROTO, *Rime*, a cura di B. SPAGGIARI, Adria (Rovigo), Apogeo, 2014.

¹² *Le Familiari*, p. 327.

¹³ Non identificati per ora, ma si presume siano revisori/censori.

¹⁴ A meno che la scelta del 1583 per la stampa dei suoi *opera omnia* teatrali non sia voluta, e non si ipotizzi che Groto intendesse sfruttare la scia della pubblicazione, in quello stesso anno, di tutte le tragedie di Giraldo per le cure del figlio Celso.

Salta all'occhio come nell'elenco della lettera alla Pittoni manchi la terza commedia, l'*Alteria*, mai menzionata dal Groto né qui né altrove nemmeno come opera in fase di stesura, per la quale si dovrà dunque ipotizzare una composizione veloce, databile al biennio 1583-1584; ipotesi confermata dall'*incipit* della lettera dedicatoria che apre la *princeps*, dove si parla di una ispirazione tardiva e non preventivata. A favore di una composizione occasionale va anche il dedicatario dell'opera: Giovanni Maria Bonardo, pastore dell'Accademia Fratregiana, fedele amico di Groto che per lui fu anche curatore delle sue fatiche letterarie. Figura culturalmente e politicamente marginale di per sé, spicca al ribasso se comparata con i dedicatari scelti dall'autore per le commedie precedenti, il Procuratore di San Marco Giovanni da Legge per l'*Emilia*, nientemeno che Alfonso II d'Este per il *Tesoro*. Dopo la stagione "autopromozionale" del Groto commediografo, dopo il tentativo (riuscito) di provincializzare la sua figura di intellettuale e poeta¹⁵, e conclusi gli impegni editoriali dell'edizione 1583, è possibile che con l'*Alteria* l'autore abbia colto l'occasione per poter finalmente omaggiare un amico "vero".

1. *Emilia*

Un commentatore ottocentesco, postillando il catalogo di libri antichi stilato da Nicola Francesco Haym, la *Biblioteca Italiana*, ragguagliava così a proposito dei contenuti di *Emilia*, *Tesoro* ed *Alteria*: «Queste commedie del Groto sono ingegnose, e ben ravviluppate, ma quanto al costume si vorrebbero più

¹⁵ Nei suoi ultimi anni di vita Groto sarà infatti integrato nell'importante progetto della rappresentazione inaugurale dell'*Edipo* al teatro Olimpico di Vicenza, e gli sarà attribuita la cattedra di Filosofia nella Scuola di Rialto di Venezia (1585).

castigate»¹⁶. Al netto di un certo moralismo che oggi può far sorridere, questo giudizio epigrammatico coglie a suo modo nel segno. Un ricercatore che voglia sobbarcarsi la lettura, quandanche non propriamente analitica e minuziosa (e condotta per così dire *in corpore vili*), di una selezione delle numerosissime commedie letterarie del Cinquecento per compararle poi con gli esiti del Groto comico, non stenterà a riconoscere al Cieco due pregi: il primo, una notevole abilità tecnica nel condurre a termine trame per nulla scontate in modo lineare, mai sbilanciato, senza salti logici né accelerazioni all'altezza del "quarto atto e mezzo", quando l'ansia di riallacciare in fretta i fili avrebbe potuto guastare l'epilogo; il secondo, l'abbandono di una certa *pruderie* nel parlare del (e nel far parlare il) sesso femminile, mettendo in scena polemiche tipiche della *querelle des femmes* con una franchezza di nuovo non scontata ma nemmeno volgare (diffuse sono polemiche sul matrimonio, sull'opportunità o meno della fedeltà coniugale, sull'auspicio che le donne possano *testare* gli uomini in ogni ambito prima di doverli sposare). L'impressione d'insieme è che la perizia nell' "artigianato scenico" e l'ottemperanza piuttosto ligia alle leggi linguistiche di un toscano post-bembesco che non conosce sperimentalismo lessicale né mistilinguismo¹⁷ in qualche modo consentano a Groto di levare il piede

¹⁶ *Biblioteca italiana ossia notizia de' libri rari italiani divisi in quattro parti cioè istoria, poesia, prose, arti e scienze già compilata da Niccola Francesco Haym [...] Volume secondo*, Milano, Giovanni Silvestri, 1803, p. 163. Peraltro il catalogo, che menziona le edizioni antiche delle opere, non cita la fantomatica edizione 1580 del *Tesoro*, segno che già tra XVII e XVIII secolo non se ne conosceva l'esistenza.

¹⁷ Vi sono naturalmente delle deroghe, ma le «divagazioni realistiche, al limite del *nonsense*» (PIERI, *Il "laboratorio"*, p. 28) sono poche, e quando appaiono sembrano comunque mediate da precedenti illustri. Il passo citato da Pieri nell'articolo, per esempio (la vertiginosa lista dei vari tipi di tessuti e delle tecniche di cucito), è la resa in volgare di un passo

dal freno quando si tratta di contenuti licenziosi: nelle vesti di commedie colte, di una cultura quasi di retroguardia se si considera che nel secondo '500 la maggior parte degli autori comici aveva abbandonato il verso per la prosa¹⁸, l'autore riesce ad inscenare trame di grande vivacità sapientemente organizzate.

In un lucido momento di autoesegesi all'interno del prologo del *Tesoro*, Groto getta qualche lume in più sugli strumenti e sulle modalità del suo lavoro di commediografo. Dentro un polemico attacco alla eccessiva tipizzazione dei generi letterari, tragedia, oratoria, storiografia e commedia (tre dei quattro da lui stesso frequentati), l'autore parla appunto anche dei commediografi, colpevoli di essersi ormai fermati alla ripetizione dei meccanismi di agnizione di stampo latino, dissimulandoli entro contesti più o meno moderni¹⁹. All'apparenza, non bisogna cercare troppo lontano per trovare il bersaglio di queste accuse: solo pochi anni prima infatti Groto nel comporre la sua *Emilia* aveva sostanzialmente riscritto l'*Epidicus* plautino (con il suo corredo di colpi di scena e riconoscimenti

dell'*Epidicus* di Plauto (II, II, 225-35): «Tunicam ralam, tunicam spissam, linteolum caesicium, | Indusiatam, patagiatam, caltulam aut crocotulam...».

¹⁸ Si veda il De Sommi: «i nostri [versi] son troppo mal atti a tal poema, et la principale cagione è che il nostro verso di undeci sillabe, contrario a' latini, a' greci et ebraici, corre troppo veloce a terminarsi con un certo suono continovato, talmente che non si può fuggire che in esso non si conosca una certa catenatura et rissonanza che affettazione chiamar si potrebbe, rispetto al ragionar domestico che comunemente si costuma»; cfr. LEONE DE' SOMMI, *Quattro Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1968, p. 21.

¹⁹ Prologo, vv. 1, 10-14: «Una gran cosa certo, che [...] ne in somma i comici | sappian mettere il fine a una comedia | senza far, che fratelli, figli, o suoceri | presi nel sacco di Roma, o di Napoli, | di Messina, o d'Algier si riconoscano». Tutte le citazioni sono tratte dalla *princeps*, LUIGI GROTO, *Il Tesoro*, Venezia, f.lli Zoppini, 1583.

di parentadi) ambientandolo durante la Guerra di Cipro (1570-1573). Non che tale scelta sia andata a scapito dell'esito finale dell'opera, che anzi mescola sapientemente struttura latineggiante ed elementi di attualità colti però *in partibus infidelium* (la scena è ambientata a Costantinopoli); ma la svolta poetica annunciata in questo prologo (che così prosegue: «l'autor della comedia [...] ha voluto fare esperientia, | se si può far una nova comedia, | senza che parentadi al fin si trovino», vv. 15, 17-20) formalizza con chiarezza due grandi coordinate evolutive nel percorso di rinnovamento dei codici espressivi della commedia letteraria, ravvisabili già nell'*Emilia*, che pure, dalle parole di Groto, sembrerebbe starne al di qua: il progressivo allontanamento dalle fonti latine; la scelta di un rapporto più saldo con il proprio pubblico fedele (dal momento che passando dall'*Emilia* all'*Alteria* si passa dalle battaglie chiave per le sorti della Serenissima ad una atmosfera stracittadina dove si scontrano la nobiltà locale adriese e la nuova ricchezza borghese), con un'opzione che, dal punto di vista tecnico, si traduce nel sempre maggiore debito dell'autore nei confronti della commedia dell'arte. Partiamo però dal principio del percorso, dall'*Emilia*, e dal primo tentativo di svecchiare i propri strumenti da lavoro, mettendone in luce il rapporto con le fonti.

In moderata controtendenza rispetto alla commedia colta del XVI secolo, Groto per l'*Emilia* si basa su un soggetto di Plauto, preferito a Terenzio nonostante l'autorevole parere contrario, tra gli altri, del Giraldi teorico. La parola "soggetto", preferita a "fonte", merita un breve approfondimento lessicale. Nel lessico teatrale fino almeno al XVII secolo era adoperata sia nell'ambito della drammaturgia d'autore, sia in quello della recitazione all'improvviso: con essa ci si riferiva al contenuto drammatico di un'opera distesa (volgarmente, la trama) ma anche alla «tessitura delle scene sopra un argomento formato, dove in compendio si accenna un'azione che deve

dirsi e farsi dal recitante all'improvviso»²⁰ (in sostanza, la traccia scritta, suddivisa in atti e scene, che guidava l'improvvisazione dei comici di professione): il modo in cui Groto si servì della commedia plautina sembra fondere entrambe queste accezioni.

Il testo è infatti trattato dall'autore quasi come fosse una bozza scritta di suo pugno, una sorta di trama-*ossatura* parzialmente già verseggiata, da ampliare poi nell'assetto finale²¹. Non è infrequente, infatti, trovare nell'*Emilia* versi o brani tradotti e trasportati per intero dal precedente latino: ma se si sospende il pregiudizio di disvalore innescato dalle 'imitazioni' troppo scoperte, ci si accorge di una prassi compositiva viceversa interessante. L'*Epidicus* è una commedia dal ritmo serrato, che all'interno del *corpus* plautino si fa notare per la sua esiguità (poco più di 700 versi²²): la trama dell'*Emilia*, a partire dalla terza scena del secondo atto, si sovrappone a quella dell'*Epidicus*, e da lì in poi fonte e riscrittura procedono di pari passo; nella trasposizione delle scene, però, i versi chiave del precedente latino reggono come dei puntelli fissi un'impalca-

²⁰ Si cita dal trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Parti Due. Giovevole non solo a chi si diletta di Rappresentare; ma a' Predicatori, Oratori, Accademici, e Curiosi del Dottor Andrea Perrucci [...]*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1699, p. 351. Il testo è consultabile nella biblioteca digitale della Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli all'indirizzo <http://digitale.bnnonline.it/perrucci/indice.htm>.

²¹ Per le questioni di lessico teatrale, rimando al contributo di P. VESCOVO, "Farvi sopra le parole": *scenario, ossatura, canovaccio*, «Commedia dell'arte», III (2010), pp. 95-116 e P. VESCOVO, *Discorso sull'Arte*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», XXIII (2017), pp. 203-28.

²² Per fare un paragone, la *Casina* ne conta 1018, lo *Pseudolo* 1335, il *Miles Gloriosus* 1422, l'*Anfitrione* 1146, i *Captivi* 1036. I dati fanno riferimento all'edizione BUR delle opere plautine. Anche Guido Paduano, nella sua introduzione all'*Epidicus*, nota la «singolare brevità» e il «ritmo accelerato»; cfr. PLAUTO, *Epidicus*, prefazione di C. QUESTA, introduzione di G. PADUANO, traduzione di M. SCÀNDOLA, Milano, BUR, 2007 p. 66.

tura comica di battute e situazioni inedite, inserimenti di nuovi personaggi, che portano l'*Emilia* ad avere un volume più che quintuplicato – 3963 versi – pur seguendo, *mutatis mutandis*, lo stesso intreccio della commedia plautina. Si intende che, da un punto di vista puramente quantitativo, le due opere sono incommensurabili: sarebbe dunque improprio, nonostante le indubbie somiglianze, parlare per l'*Emilia* di “rifacimento plautino”. L'effetto finale non è un esercizio di rielaborazione, ma piuttosto una *pièce* in cui i versi latini hanno il ruolo di marcatori di inizio/fine scene, al cui interno i contenuti sono però in larga parte originali e talvolta toccano temi di stretta attualità²³.

²³ La scena è a Costantinopoli. Il giovane nobiluomo turco Polipo è appena tornato in segreto dalla battaglia di Nicosia, nel contesto della Guerra di Cipro (1570-1573). Il padre Polidoro l'aveva mandato a combattere affinché una “salutare” guerra gli facesse scordare l'amore (ricambiato) per Flavia, donna di dubbia fama che vive protetta dal lenone Arpago. Polipo però, prima di partire, aveva incaricato il servo Crisoforo di procurargli con ogni mezzo Flavia, in modo da poterne godere al ritorno. Nel primo atto il servo escogita un piano: convince il padron vecchio che Flavia sia in verità Emilia, sua figlia naturale avuta vent'anni prima a Cipro dalla nobildonna persiana Lucida e mai più vista da allora, facendogli credere che la giovane sia stata fatta schiava e venduta ad Arpago dopo l'assedio di Nicosia. Il piano va a buon fine e Flavia viene riscattata, ma nel secondo atto si scopre che il volubile Polipo a Nicosia si è innamorato di un'altra giovane, che si rivelerà essere proprio la sorellastra Emilia, effettivamente fatta schiava e condotta a Costantinopoli, la quale con la sua bellezza ha fatto innamorare di lei anche Neofilo, fedele compagno di battaglie di Polipo. Crisoforo a questo punto si trova costretto a cacciare di casa Flavia e a riscattare Emilia per il padron giovane, che ancora non sa di amare la sorellastra: ordisce quindi una seconda truffa ai danni di Polidoro, dal quale si fa dare dei soldi per comprare provvisoriamente “Flavia” (in verità si tratta di Erifila, una cortigiana), assicurandogli che potrà poi rivenderla a capitano Fracassa (un soldato fanfarone anch'egli innamorato di Flavia), liberandosi così per sempre di lei. La storia a questo punto si avvia al suo *dénouement*: Fracassa si accon-

La sensazione che Groto avesse ben presente le messinscene dei comici di professione era già stata rilevata da Marzia Pieri e poi confermata da Anna Maria Testaverde nella prefazione al millennio Einaudi dedicato alle raccolte di “canovacci”²⁴: credo tuttavia che il caso dell’*Emilia* dimostri come tale influenza non si riverberi tanto sulla trama delle opere, dove il rapporto tra fonte ed esito è più spesso invertito, quanto più in profondità, su quella che oggi chiameremo “regia”, quindi sulla struttura compositiva di atti e scene, sul loro ritmo, sul numero e sui ruoli dei personaggi, nonché sulla capacità di tastare il polso al pubblico. Completando le parole con cui Niccolò Barbieri, il Beltrame, descriveva il metodo per comporre testi per la scena, si può dire che Groto «traduce, adorna, inventa, imita, amplifica»²⁵ il suo soggetto, ma alla fine del processo, a differenza dei comici di professione, scrive, ed è come se restituisse delle fotografie di momenti tradizionalmente delegati all’improvvisazione.

Per uscire dalla teoria, si guardi ad *Emilia*, II, IV: prima di riferire al servo Crisoforo della nuova fanciulla incontrata a Cipro, Neofilo e Polipo, giovani turchi tornati vincitori dalla guerra, descrivono le vicende dell’assedio di Famagosta ammettendo a bocca stretta le virtù dei soldati di parte veneziana-

tenta della cortigiana Erifila al posto di Flavia; Polipo, venuto a conoscenza dell’identità di Emilia, riscopre l’antica fiamma per Flavia, che dal canto suo non l’aveva mai dimenticato e si era mantenuta vergine per lui; si scopre che Flavia non è una donna semplice ma è la nobile figlia di Fronesio, un caro amico di Polidoro, che autorizza quindi il matrimonio tra lei e il figlio; Emilia viene promessa sposa a Neofilo; Polidoro sposa in seconde nozze madonna Lucida col benessere del figlio; il servo Crisoforo viene perdonato per le sue astuzie e liberato, e sposa Catella, serva di Lucida.

²⁴ Cfr. PIERI, *Il “laboratorio”*; *I canovacci della commedia dell’arte*, a cura di A. M. TESTAVERDE, trascrizione dei testi e note di A. EVANGELISTA, prefazione di R. DE SIMONE, Torino, Einaudi, 2007, p. LVI.

²⁵ *I canovacci*, p. XXIX.

na. La scena rielabora *Epidicus* I, II, da cui Groto ripropone fedelmente una serie di versi-puntello; uno su tutti, a titolo esemplificativo:

EP. [...] Quid retulit
Mihi tantopere te mandare et mittere ad me epistulas?
(*Epidicus*, vv. 134-35).

CRI. [...] e se avevate cotesto animo,
perché pregarmi voi dunque per lettere
tanto, ch'io la comprassi?²⁶ (*Emilia*, vv. 101-03).

Ora, per ammissione dello stesso Groto²⁷, non è infrequente trovare nelle commedie menzioni di guerre vicine alla memoria del pubblico. Molto più raro trovare accenni a guerre *così* vicine, ai nomi e ai cognomi dei singoli condottieri, al modo in cui sono morti (o a come dovranno morire, nel tempo della finzione scenica), alle leggende più eclatanti sorte intorno alla guerra. Da un lato tali informazioni rivelano un intento didattico, la volontà di istruire il pubblico sulle ultime notizie dal fronte; ma dall'altro si ha la chiara sensazione che questi versi siano l'equivalente scritto di inserti all'improvviso, innestati su una sequenza comica di per sé autosufficiente e già presente nel modello plautino (la parodica rivendicazione di pigrizia e codardia da parte del soldato).

NEOF. E chi son quei di dentro? POL. Marc'Antonio
Bragadin v'è Signor per la Republica.
Gentil uom veramente di grand'animo,
d'alto consiglio, e amor verso la patria.
NEOF. Se starà pertinace, risolvendosi
il Signor di voler la città, il povero

²⁶ Tutte le citazioni dall'*Emilia* provengono dalla *princeps*, LUIGI GROTO, *La Emilia*, Venezia, Ziletti, 1579.

²⁷ Vedi sopra, nota 12.

uom vi potria lasciar la pelle (*Emilia*, II, IV, 16-22).

L'ultima frase non è solo idiomatica, ma anzi carica il passo di una certa macabra ironia. Giovanni Pietro Contarini nella sua *Historia* del 1572²⁸, e Paolo Paruta nella *Historia Venetiana* uscita postuma nel 1605, parlano del martirio di Marcantonio Bragadin, scuoiato vivo nella piazza di Famagosta, e del suo seguito di ambasciatori:

[Mustafà] fece il Baglione, il Martinengo, il Quirini e tutti gli altri con miserabile spettacolo da' suoi soldati tagliare a pezzi, morte per certo indegna di quegli uomini valorosi. [...] Ma del Bragadino è cosa lacrimabile a raccontare, quanti, e quali martirij questi crudelissimi e sceleratissimi uomini usassero contra di lui; il quale dopo molte gravi ingiurie e scherni fu sopra la piazza di Famagosta condotto, e legato alla pietra della Berlina fu fatto vivo scorticare, stando sempre Mustafà sopra un poggiuolo del palazzo a pascere gli occhi. [...] [Mustafà] ordinò che la pelle del Bragadino fusse empita di paglia, e postala sopra una vacca...²⁹.

Continua Groto:

NEOF. E ver quel, che si dice, che una femina
abbia acceso la nave eletta, e carica
de le spoglie di Cipri di più pretio,
che si mandava al gran Signor? POL. Verissimo.
NEOF. Chi fu costei? POL. La moglie del Magnifico
Messer Pietro Pisani, donna nobile,
di generoso spirto, di magnanimi

²⁸ GIOVANNI PIETRO CONTARINI, *Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim Ottomano a Venetiani*, [...], Venezia, Francesco Rampazzetto, 1572; cfr. in particolare le cc. 31r e 31v, probabilmente una delle fonti del Groto per la ricostruzione degli eventi.

²⁹ PAOLO PARUTA, *Historia Vinetiana* [...], Venezia, Eredi Giunti e Francesco Baba, 1645, pp. 142-43.

pensieri, e d'una mente pudicissima³⁰.

L'episodio di questo eroico sabotaggio non sembra far parte della storiografia ufficiale della guerra di Cipro, e ciò conferma l'impressione che Groto stia mettendo in scena uno scambio di natura occasionale seppur molto solenne nella forma, con il suo solito compromesso tra contenuti e stile.

Se poi si comparano le sequenze grotiane con le sequenze plautine corrispondenti, questo processo di revisione e accrescimento della fonte/soggetto è ancora più evidente.

La scena dell'accordo tra Polidoro e Capitan Fracassa, ad esempio, convinti l'uno di vendere e l'altro di comprare Flavia (*Emilia* III, VI; *Epidicus* III, IV). I versi-puntello della scena sono il 457 («Meam admicam audivi te esse mercatum»), pronunciato dal *miles*, e 467-470 («Argenti quinquaginta mihi illa empta est minis: | si sexaginta mihi denumerantur minae, | tuas possidebit mulier faxo ferias | Atque ita profecto, ut eam ex hoc exoneres agro»), pronunciati da Perifane (Polidoro), spezzati da Groto e resi con un numero ben maggiore di versi (25-30): «FRAC. [...] amo una giovane [...] la qual ho udito dal roffian, che solito [...] era d'averla, aver voi oggi compera», e (65-76): «POL. [...] costami | dugento sultanini, e da voi vogliono | tanti, e cinquanta più. [...] ma con un patto. FRAC. Che patto? POL. Che subito | la conduciate via coperta, e incognita | fuor di questo paese in lontanissimo | luogo».

Su tale scambio di battute, che in Plauto sostanzialmente esaurisce la breve scena, Groto fonda una sequenza comica più ricca ed estesa, resa innanzitutto mediante il raddoppia-

³⁰ *Emilia*, II, IV, 34-41. Pietro Pisani fu consigliere di Nicolò Dandolo, luogotenente veneziano a Cipro (CONTARINI, *Historia*, c. 10v), ma non sono per ora riuscito a reperire notizie su sua moglie.

mento dei personaggi (da 2 a 4)³¹. Groto fa entrare in scena Capitan Fracassa accompagnato da Vespa, suo sagace scudiero, e da Fronesio, vecchio amico di Polidoro e suo aiutante (perlomeno nelle intenzioni) contro i tranelli di Crisoforo. Ognuno di loro assolve un preciso ruolo comico, con un grado di raffinatezza in più rispetto alle coppie intelligenti/stupido, coraggioso/codardo, o alle coppie di gemelli della commedia a braccio: il personaggio di Vespa serve a realizzare la sequenza, classica nel teatro rinascimentale (e l'occasione offerta da Plauto era troppo ghiotta per non sfruttarla), del soldato che millanta le sue gesta militari ed amorose e del garzone che sottovoce, rivolto al pubblico, ne rovescia il senso rivelando la verità (53-54: «FRAC. Per far, come fatto ho, cose incredibili. | VES. L'hai detto, a punto: son cose incredibili»). La scena, è vero, ha larga fortuna nella commedia erudita come in quella dell'arte, tuttavia credo sia significativo che Groto, se avesse voluto seguire pedissequamente l'esempio latino, avrebbe potuto ometterla dal momento che in Plauto non c'è, e non è nemmeno necessaria. Fronesio, invece, con le sue battute, crea un efficace effetto di *dramatic irony* assente nel testo plautino: dice infatti di aver seguito di nascosto Fracassa e di averlo udito mentre programmava di comprare Flavia; il che, dal punto di vista del suo personaggio, sembra confermare le parole del servo Crisoforo (62-63: «vidi esser ver tutto quel, che Crisoforo | n'avea detto»): il pubblico però già sa dalla scena precedente che tutta la sequenza dello scambio sarà vanificata proprio dall'equivoco sapientemente orchestrato

³¹ L'aumento del numero dei personaggi in scena, specie se foriero di equivoci e scambi, è espediente frequentatissimo negli scenari della commedia dell'arte, dove si raggiunge spesso l'esagerazione, se si pensa che uno degli scenari del Flaminio Scala era intitolato *Li sei simili* (cfr. *I canonacci*, p. XLVIII). Sul tema, cfr. tra gli altri G. FERRONI, *L'ossessione del raddoppiamento nella commedia dell'arte*, «La rassegna della letteratura italiana», VIII, 1 (1988), pp. 13-22.

da Crisoforo, giocato sul filo tra verità e menzogna. Anche in Plauto le vicende seguivano lo stesso *iter*, ma la esibita credulità e la buona fede di Fronesio aggiungono due ulteriori mattoni alle certezze di Polidoro, aumentando l'effetto comico del loro crollo nella scena successiva.

Un simile metodo di lavoro sulla fonte latina, in senso questa volta tragico/patetico³², è ravvisabile in un'altra scena chiave, *Emilia* IV, v (*Epidicus*, IV, 1), quella dell'incontro e del riconoscimento tra Polidoro e Lucida (Perifane e Filippa). Tutta la sequenza si basa su una serie di versi-puntello riproposti fedelmente:

534 FIL. In his dictust locis habitare mihi Periphanes
98-99 LUC. Non è questa la strada dove dicono
star messer Polidor?

535 PER. Me nominat haec; credo ego illi hospitio usus venit
100-02 POL. Coei mi nomina, [...]
de' far pensier d'alloggiar oggi a credito

543-44 FIL. Sin is est homo,
sicut anni multi dubia dant
124 LUC. Forse alquanto mutato i giorni il rendono

E gli esempi potrebbero continuare.

Di nuovo però Groto raddoppia, e accompagna in scena i due personaggi principali con due spalle non plautine: la serva

³² E ciò non sorprenda, cfr. NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica*, cit. in *I canovacci*, p. XLIII: «sotto questa voce di commedia voglio sempre inferire l'arte in genere, qual rappresenta tanto commedie quanto tragedie, pastorali, tragicommedie, pescatorie e altr'opere miste». Ma cfr. anche il titolo della raccolta dei canovacci di FLAMINIO SCALA, *Il Teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boschereccia e tragica* (1611), segno che sotto il cappello "commedia dell'arte" si trovano in realtà elementi tratti da tutti i generi.

Catella per Lucida e Fronesio per Polidoro. I due nuovi personaggi con le loro battute ritardano il momento dell'inevitabile e preannunciato incontro tra i due vecchi amanti³³ aumentando l'effetto di *suspence*; rinfocolano i loro sentimenti attraverso i ricordi del passato ma contemporaneamente instillano in loro dubbi sulla vera identità dell'altro/a (Groto non usa didascalie, ma è facile immaginare le due coppie che, partite da due lati opposti del palco, si avvicinano pian piano verso il centro della scena). La resa in versi, complicata dalla ricchezza pragmatica del passaggio, è condotta con quella che potremmo chiamare, parafrasando Spitzer, "smorzatura manieristica": le perplessità dei due amanti, che nella fonte sono affidate a brevi battute *a parte*, e.g. 538-40^a «PER. Estne ea an non east [...] Certo east!», in Groto entrano a far parte di un elaborato tessuto dialogico di sticomitie, costruito su parallelismi sintattici e lessicali che ricordano un elegante madrigale polifonico:

LUC. E mi par quello. è desso? CAT. Eh no, somiglialo bene. LUC. Io nol posso ancora ben discernere.
 POL. Mi par colei, ch'io hebbi in Cipri. Lucida mia, di cui generai la mia figlia unica.
 LUC. Mi par colui, che m'ebbe in Cipri, Polidoro, di cui partorii la nostra Emilia.
 POL. Debbo ire a la sua volta? LUC. Debbo mettermi a girgli incontro? FRO. Andiamo. CAT. Andiamo [...] (115-22)³⁴.

Un altro evidente esempio di ampliamento del canovaccio latino interessa l'intero primo atto ed *Emilia* II, I-II, ovvero

³³ Nei versi conclusivi della scena precedente, Crisoforo aveva sospirato «O maledetta sia la mia disgratia. | Ecco là di lontan madonna Lucida | donna del mio padron, madre d'Emilia», prima di scappare via per non essere riconosciuto.

³⁴ Nella fonte tutto è più sbrigativo e greve: Lucida riconosce in Polidoro colui che la violentò, Polidoro la sua un tempo giovane vittima.

quelle sequenze che non trovano riscontro puntuale nell'*Epidicus*. L'*ouverture* della commedia è infatti costruita dando corpo, battute e personaggi ad un antefatto riferito da Epidico in una lunga battuta³⁵, cioè l'acquisto della *filistinam* Flavia, fatta passare per la figlia di Perifane (Polidoro). Di nuovo si passa da un suggerimento alla messinscena: nell'*Emilia* l'organizzazione di questo scambio/truffa da parte di Crisoforo occupa l'intero primo atto. Anche in questo caso l'ampliamento, molto più rilevante dei precedenti sul piano quantitativo, va nella direzione di una migliore caratterizzazione di alcuni personaggi – penso soprattutto a Flavia e Polipo –, opposta alla «noncuranza» già rilevata (mi sentirei di ipotizzare anche da Groto stesso) nella fonte³⁶; di un innalzamento del tasso comico del testo, favorito dall'introduzione di personaggi tipici del genere ma assenti nella fonte, come il lenone; di situazioni comiche altresì assenti nell'*Epidicus*³⁷. Credo sia propriamente questa la cifra innovativa dell'*Emilia*: il tentativo di nobilitare la commedia dell'arte cogliendone il più bel fiore, ovvero il ritmo, l'esaltazione della componente dialogica a scapito dei monologhi, il rapporto elastico con le fonti, la ricerca degli umori del pubblico, senza però lasciare che il singolo episodio, il singolo lazzo, il singolo dialogo patetico diventino il fine ultimo della rappresentazione.

³⁵ Ne cito la fase conclusiva: «Ego miser perpuli | meis dolis senem, ut censere suam sese emere filiam: | is suo filio | Fidicinam emit quam ipse amat, quam abiens mandavit mihi», *Ep.* I, 1, 87-90.

³⁶ Di «sovra noncuranza» parla Paduano nell'introduzione a PLAUTO, *Epidicus*, p. 72.

³⁷ Per il personaggio del lenone Arpago, Groto si ispira al Lucramo della *Cassaria* ariostesca. Il richiamo è evidente soprattutto in *Em.* I, VIII: il rimprovero alle donne per l'eccessiva cura del proprio corpo e per il troppo tempo che dedicano ad imbellettarsi è chiaramente un omaggio a *Cassaria*, V, III. Faccio notare che ancora una volta Groto struttura in forma dialogica ciò che nella sua fonte è un monologo.

In tal senso hanno valore esemplare le prime due scene del secondo atto, dove il personaggio di Flavia ha un ruolo attivo nello scambio che la vede coinvolta, riuscendo a spacciarsi per Emilia. Innanzitutto, anche in questo caso la consistenza della fonte latina è più simile a quella di un canovaccio che di una *pièce*. Ecco come, in Plauto, Perifane parlava a Filippa della truffa di cui era stato vittima (*Ep.* IV, II, 595 e ss.):

FIL. Quid, si ob eam rem hanc emisti, quia tuam gratam es ratus,
quibus de signis agnoscebas? PER. Nullis. FIL. Qua re filiam
Credidisti nostram? PER. Servus Epidicus dixit mihi.

In Grotto, invece, Crisoforo porta Flavia davanti al padron vecchio, ma è lei a convincerlo di essere sua figlia, recitando abilmente un copione preparatole dal servo che include tutti i particolari del passato di Emilia. La sequenza doveva risolversi sul palco in una prova di bravura attoriale, in cui il personaggio di Flavia prima subisce l'interrogatorio di Polidoro, poi gli tiene testa, poi è sul punto di tradirsi, poi recupera terreno, il tutto chiosato dai commenti preoccupati a parte di Crisoforo, spettatore interessato che assiste alla scena di nascosto. Dove il copione del servo falla, e Flavia non sa più rispondere all'ultima domanda del padron vecchio, la donna riesce a salvarsi con la sua intelligenza, grazie ad una facezia dal sapore boccacciano (*Em.*, II, II, 185-89):

Io debbo domandar, che voi in cambio
di tanti segni dati a voi, quest'ultimo
diate a me per cautezza mia. Dicendomi
questo nome, del quale interrogandomi,
e nol sapendo, mi mettete in dubbio.

Il passo è uno dei più coinvolgenti e meglio scritti della commedia, ma la sua ragion d'essere va al di là del brillante scambio di battute per ripercuotersi su tutto il proseguo

dell'opera. Secondo la particolare “eugenetica” del genere comico, il fatto che Flavia sia riuscita a cavarsela con tanta prontezza certifica a Polidoro, ma anche al pubblico, che ella non può essere una semplice villanella orfana, costretta dal lenone a fare la vita, dacché tale scaltrezza e tale contegno non si imparano (specie se si è donna), ma si ereditano da un sangue nobile. Per il padron vecchio la sequenza è quindi la controprova che quella giovane è sua figlia («Che tu sii figlia mia, figlia di Lucida, | chiaro me 'l dà cotesta tua prudenzia»); mentre per il pubblico e per l'equilibrio della commedia è la prima traccia di un *omen* positivo che sarà esplicitato passo dopo passo.

2. *Tesoro*

Nel 1564 uscì a Parigi la prima edizione a stampa del *Querolus sive Aulularia*, commedia che il *Codex Vetus Camerarii* (codice del X secolo fondamentale per la tradizione delle commedie di Plauto) annoverava tra quelle plautine, ma che diligentemente il curatore Pierre Daniel dimostrava non essere dell'autore di Sarsina, bensì di un anonimo del V secolo. La commedia ebbe un discreto successo a cavallo tra Cinque e Seicento: dopo la *princeps*, fu ristampata nel 1595, 1610, 1619, 1641³⁸. Difficile provare con sicurezza, a questo punto delle mie ricerche, che l'opera fosse sullo scrittoio di Groto³⁹; certo la trama sembra lo scheletro sul quale l'autore costruì la scena

³⁸ *Querolus (Aulularia). Le Grincheux (comédie de la petite marmite)*. Texte établi et traduit par C. JACQUEMARD-LES SAOS, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. LXV.

³⁹ È invece più che probabile che Pierre Daniel avesse dei contatti con l'Italia, essendo sodale di Giuseppe Giusto Scaligero, figlio del veronese Giulio Cesare Scaligero. Cfr. A. GRAFTON, *Joseph Scaliger. A study in the history of classical scholarship. I. Textual criticism and exegesis*, New York, Oxford University Press, 1983.

madre del suo *Tesoro*⁴⁰. Euclione, padre di Querulo, nasconde le sue ricchezze in un'urna, le copre di cenere come fossero i resti dei suoi avi e le seppellisce nel giardino della casa del figlio. Poco prima di morire, Euclione manda dal figlio un suo amico/parassita perché gli riveli dove si trovano le sue ricchezze. Il parassita decide però di tenerle per sé: con l'aiuto di due servi si traveste da mago, fa credere a Querulo che dentro casa vi sia il malocchio, fa uscire tutti per compiere un rito di purificazione e trafuga il tesoro di Euclione.

⁴⁰ La scena del *Tesoro* è ambientata ad Adria, e l'antefatto della commedia ricorda quello dell'*Emilia*. Il giovane Ginofilo è appena tornato a casa dalla guerra: la madre Erifila lo aveva costretto a combattere per fargli dimenticare l'amore (corrisposto) per Licinia, figlia di una famiglia altolocata ma caduta in disgrazia. Il giovane ha tutta l'intenzione di riprendersi Licinia, ma viene a sapere dal servo Cornacchia che la giovane ha sposato, costretta dai genitori, il vecchio e ricco Zelotipo, l'unico che si è offerto di prenderla in moglie anche senza la dote. Il matrimonio è tanto sgradito a Licinia quanto a Zelotipo, che in realtà ama Erifila, tanto che i due non hanno mai consumato il loro legame: tuttavia, per paura che Licinia lo tradisca e lo disonori, Zelotipo la tiene segregata in casa. L'unico modo che hanno Ginofilo e Licinia per godere l'uno dell'altra è affidarsi alla vecchia mezzana Donnola, che si offre (dietro lauto compenso) di mettere in contatto i due giovani. Licinia organizza un piano: Ginofilo e il suo amico Lepido si travestiranno da maghi, e faranno credere all'avar Zelotipo che nel giardino di casa sua è sepolto un tesoro, "protetto" da demoni. I due giovani potranno così entrare e, con la scusa di dover mettere in atto un rito di purificazione prima di estrarlo, potranno far uscire di casa tutti meno Licinia e Fulvia, figlia di primo letto di Zelotipo, innamorata di Lepido. Il piano naufraga sul più bello: i due giovani vengono tenuti in ostaggio in casa di Zelotipo, che medita di farli condannare a morte. Nel finale si scopre che il matrimonio tra Zelotipo e Licinia non è valido, poiché mai consumato e poiché Licinia non ha mai pronunciato il sì davanti ai testimoni: Ginofilo quindi non può dirsi adultero e Zelotipo può mettere fine al matrimonio salvando l'onore. Ginofilo sposa Licinia, Fulvia sposa Lepido, ed Erifila, per la felicità di riavere il figlio sano e salvo, acconsente a sposare Zelotipo.

La scena dell'intrusione dei giovani vestiti da mago in casa di Zelotipo ha ricordato in passato la sequenza presente nel *Trinummus* plautino, scena IV, 1, dove un imbroglione si traveste da straniero per consegnare delle finte lettere del padre al giovane dissoluto Callicle⁴¹. C'è sicuramente qualche somiglianza, anche se nel *Querulus* compaiono alcuni tratti che mi sembrano più decisivi: il fatto che il parassita si travesta effettivamente da mago e riesca ad entrare in casa, mentre nel *Trinummus* l'imbroglione è travestito da straniero e il suo piano fallisce prima di iniziare; la complicità dei due servi aiutanti nel realizzare il piano (in Groto sono Cornacchia e Corbaccio); la presenza di un *tesoro*, equivalente reale del tesoro metaforico grotiano, le due giovani; il tema del malocchio/protezione demoniaca (assente in Plauto) e financo le modalità di camuffamento del tesoro (cenere nel *Querulus*, uno strato di carbone nel *Tesoro*); da ultimo, lo stratagemma di far uscire tutti di casa per compiere un rito di purificazione. L'unica obiezione che sento di muovere a me stesso, per il momento, è che non sono riuscito a trovare citazioni testuali evidenti dal *Querulus*, versi-puntello del tipo di quelli già visti nell'*Emilia*. È vero però che non ho riscontrato precisi calchi nemmeno dal *Trinummus* plautino: credo che sia il segno di uno stadio intermedio del progressivo allontanamento di Groto dalle fonti latine e di un tipo di intertestualità più debole, più "orizzontale" e meno "verticale"⁴² rispetto a quella del-

⁴¹ K. VON REINHARDSTÖTTNER, *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1886.

⁴² Riprendo i termini usati per Shakespeare da Robert Miola: «The old model of creativity was vertical and hierarchical with the author in the middle: Shakespeare read books and transformed them into works of art; subtexts lay beneath the texts of his work. The new model is horizontal and associative; texts all exist in complicated cultural relations to each other. According to some critics these days, there are no source texts,

la commedia precedente. Il tema del tesoro, vero o finto che sia, associato a pratiche di magia/negromanzia, ha infatti discreta fortuna e nella commedia latina (*Aulularia*) e nella novellistica latina e volgare, e sembra che Groto riallacci nodi provenienti da un gomitollo di varie risorse, che, non dimentichiamo, l'autore, a causa della propria cecità, non (ri)leggeva di volta in volta ma aveva memorizzato una volta per tutte.

Si prenda ad esempio il modo in cui viene smascherato nel *Tesoro* il trucco dei falsi maghi (*Tes.*, V, II), un tratto un po' greve, all'apparenza di poco conto nella messinscena della burla, che però dice molto dell'assenza di *pruderie* dell'autore. Orsola, la vecchissima guardiana della casa di Zelotipo, mentre con gli altri inquilini aspetta fuori di casa la fine del rito magico, non riesce a trattenere la sua incontinenza: «al fin più del timor potendo l'empito | de la necessità», è «astretta a gir-sene | ne l'orto a fare un suo bisogno» (84-85, e la battuta che segue pronunciata dal servo certifica, se fosse necessario, la natura di *quel* bisogno...), e scopre così che non c'è alcun rito magico in corso. A parte l'irriverente e parodica citazione dantesca («Poscia più che'l dolor poté il digiuno» // «Al fin più del timor potendo l'empito»), si direbbe che si tratti né più né meno di un particolare comico scatologico, di un'invenzione per muovere al riso spiccio. Eppure, l'associazione ricchezza - tesoro - magia - scatologia non è inedita, ma anzi si vorrebbe dire è quasi topica in novelle che riguardino la ricerca di falsi o presunti tesori nascosti⁴³. Le *Facezie* di Poggio Bracciolini ne riportano due casi: *Facezie*, 4 («Senza speranza di salvezza, [...] in cerca d'aria per non soffocare, [un avaro ebreo] uscì dal letto a sgombrarsi il ventre sul bel

only an endless and bewitching array of intertexts.»; cfr. R. MIOLA, *Shakespeare's Reading*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 169.

⁴³ Ancora utilissimo per questo tipo di ricerche D.P. ROTUNDA, *Motif-index of the italian novella in prose*, Bloomington, Indiana University, 1942.

prato di un vicino. Qui, in cerca di foglie per pulirsi, trovò in un involto di cenci diverse pietre preziose»⁴⁴; *Facezie*, 130 («Un mio vicino sognò di essere guidato dal diavolo nei campi a scavare dell'oro, e il demonio gli disse allora: “Non puoi portartelo dietro; fai un segno in questo punto, in modo che solo tu possa riconoscerlo”. Ma quale segno usare, si domandò. “Caca sul punto preciso”[...] L'uomo poi si svegliò improvvisamente, e si accorse di averla fatta a letto»⁴⁵; ma anche nella novella 164 del *Trecentonovelle* un uomo che aveva sognato di trovare un tesoro si sveglia e trova gli escrementi della sua gatta. Mi si perdonerà la breve escursione sul tema: naturalmente in questo caso non si può parlare di fonti del *Tesoro*, quanto piuttosto di testimonianze del riuso da parte di Groto di materiali vulgati, dicerie, facezie, utili all'intreccio della commedia.

Anche per la figura dei finti maghi/negromanti, i modelli canonici della commedia in volgare (Bibbiena e Ariosto⁴⁶) sono sicuramente cogenti, ma sono importanti più che altro per capire in che misura Groto li rielabora o se ne distanzia. La tendenza ad appiattare la commedia letteraria del XVI secolo entro un grande insieme può far dimenticare che dalla pubblicazione della *Calandria* a quella del *Tesoro* passarono 70 anni, 63 dalla prima rappresentazione del *Negromante* ariostesco (in prosa). Nel mezzo, il personaggio del negromante muta e acquisisce caratteristiche nuove: come prerogative di base, dice di avere il dominio degli spiriti, è un truffatore e funge da intermediario tra due amanti, ma a seconda delle esigenze sce-

⁴⁴ POGGIO BRACCIOLINI, *Facezie*, con un saggio di E. GARIN, introduzione, traduzione e note di M. CICCUTO, Milano, BUR, 1994, p. 119.

⁴⁵ BRACCIOLINI, *Facezie*, p. 257.

⁴⁶ Il *Negromante* di Ariosto è una lettura certa di Groto, che però sembra più interessato alla questione del matrimonio casto e alle lamentele sulla scarsa *verve* sessuale dei mariti, cui rinviano numerosi riferimenti che avremo modo di esplicitare in seguito.

niche è comico, affabulatore, straniero e itinerante (*Calandria*), semianalfabeta che vive di espedienti (*Negromante*), tratti che possono coesistere in commedie successive (*Il Viluppo* di Parabosco); oppure è un servo travestito che si finge tale (*Gl'Incantesimi* di Gianmaria Cecchi); oppure può avere competenze di medico/stregone (si pensi al personaggio simil-negromantico del *Pellegrino*, sempre di Parabosco), di alchimista (Scaramurè nel *Candelaio* di Bruno)⁴⁷.

I finti maghi di Groto, innanzitutto, non sono negromanti di professione, ma due giovani che scelgono la maschera del negromante per portare a termine i loro piani, simili in questo al servo/negromante di Cecchi⁴⁸. Sono peraltro gli unici esempi che mi sia capitato di trovare nella tradizione della commedia letteraria rinascimentale di “negromanti innamorati”, cioè di (finti) negromanti che, perduto il loro ruolo tradizionale di mezzani o di prezzolati del padron vecchio, diventano i protagonisti delle loro stesse vicende amorose. Si può dire inoltre che essi perdono, nel *Tesoro*, anche le loro prerogative comiche: non usano formule magiche allusive o bislacche (come nella *Calandria*), il loro linguaggio è piano e comprensibile, persino il loro travestimento non è oggetto di commenti canzonatori: è anzi, tutto sommato, più realistico che comico, come dimostra l’inventario delle «robbe» in *Tes.*,

⁴⁷ Per una rapida rassegna sulla messinscena di riti negromantici nella commedia del Cinquecento si veda M. LETA, *La riscrittura parodica del rituale magico in tre commedie del Cinquecento*, in *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. CASTELLANO, I. GAMBACORTI, I. MACERA e G. TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019 (http://www.italianisti.it/AttidiCongresso?pg=cms&ext=pe&cms_codsec=14&cms_codoms=1164)

⁴⁸ La produzione comica di Gianmaria Cecchi andrà interrogata più precisamente nel proseguo delle ricerche, in quanto l’autore, molto prolifico, è uno dei pochi di una certa rilevanza a scrivere commedie in endecasillabi sdruciolati alla maniera di Ariosto nel Cinquecento inoltrato.

IV, 1. Gli interventi ridicoli sono affidati ai servi che aiutano Ginofilo e Lepido a camuffarsi, ma l'armamentario è descritto con precisione: il quadrante, il pentacolo, l'astrolabio, la sfera, una pila di libri di Pietro d'Abano e altri astrologhi, il vestito da stranieri provenienti dalle «solitudini dell'India», la bacchetta per praticare l'«arte bacchettaria», sintagma che nei vocabolari e nei rimari fino all'Ottocento viene segnalato come *bapax* e sempre accompagnato al nome di Groto, a testimonianza della cura lessicale con cui l'autore delineò l'aspetto dei personaggi⁴⁹. La comicità è legata alla situazione più che alle battute pronunciate, e si esplicita nella preparazione della burla, più che nella burla stessa. Peraltro, cade anche un altro *topos* legato al personaggio del negromante, ovvero la controbeffa con il mago che diventa *trompeur trompé* (cfr. il *Querolus* e il *Negromante* di Ariosto, ma si tratta di una tradizione che si spinge, con le dovute distinzioni, almeno fino al dottor Dulcamara dell'*Elisir d'Amore* di Donizetti/Romani). Facendo del facile autobiografismo, autorizzato però come si vedrà dall'autore stesso, si potrebbe dire che nel *Tesoro*, in fin dei conti, *de Groto fabula narratur*, e a ciò forse si deve tanta perizia descrittiva e un certo statuto di dignità concesso alla figura del mago:

COR. [...] dove diavolo
trovato avete voi libri si stranii?
GIN. Ne gli ha pur mo prestato il Cieco d'Adria.
COR. Mi maraviglio ben, come ve gli abbia
prestato. Egli suol pur di miglior animo

⁴⁹ Cfr. il ristampatissimo PLACIDO SPADAFORA, *Prosodia italiana* (Palermo, Pietro d'Isola, 1682), p. 106: «Bacchettaria: p.b.v.g. l'arte bacchettaria, cioè magica, che comanda agli spiriti a bacchetta. L'usa Luigi Groto»; e poi GIROLAMO BARUFFALDI, *Dizionario nuovo e copioso di tutte le rime sdruciole* (Venezia, Pietro Valvasense, 1755), p. 55: «Bacchettaria, add. arte bacchettaria, l'arte negromantica, che comanda, e sforza gli spiriti colla bacchetta. Groto, *Tesor*, at. 4 sc. 1 e sc. 2».

torre un siropo d'aloë, o d'assentio,
che prestar fuori un libro. (IV, I, 30-36)

Si noti che le battute in riferimento al possesso di libri sono particolarmente sibilline, poiché Groto fu processato dall'Inquisizione tra gli anni '60 e '70 proprio per il possesso di libri proibiti⁵⁰.

Ma tornando ai negromanti, si è detto della loro riduzione a maschera, dello svuotamento del loro bagaglio linguistico e stilistico in virtù di una comicità di situazione, e della loro funzione metateatrale fatta di rinvii alla biografia del Groto, ma anche di riflessione mediata sul ruolo del negromante come truffatore per antonomasia. Ciò che va in scena è in sostanza la tipizzazione, per quanto manieristicamente adorna, di ciò che fu un personaggio: una maschera che ora è diventata spendibile in situazioni diverse rispetto a quelle per cui era nata. E se si considera l'esito che tale maschera ha avuto nei canovacci della commedia dell'arte (ancora una volta), ci si accorge che i negromanti di Groto hanno più elementi in comune con questo tipo di soluzioni che con quelle della tradizione colta. Si pensi a un canovaccio di Flaminio Scala, intitolato *Flavio finto negromante*, che sembra cavato di peso dal *Tesoro* (Licinia in questo caso da moglie di vecchio avaro ne diventa figlia), e ambientato a Pesaro:

⁵⁰ L'occasione mi permette di segnalare che autocitazioni di questo tipo, che ricordano vagamente la maniera in cui Aretino era solito citarsi nelle proprie commedie, compaiono in tutte le commedie di Groto: anche nell'*Emilia* (III, VII, 21-24) infatti Fracassa dice: «S'io pur fossi orbo, come dicono essere | l'auttor della comedia, che si recita | questa sera, potreste farmel credere»; nell'*Alteria* (IV, XII, 36-39), il goloso Branco tra i morsi della fame si lamenta: «venga il cancro | alle sue melarancie, e al Cieco d'Adria, | che questa mi par proprio una comedia | di quelle, ch'ei compone a questi giovani».

Fu in Pesaro un giovine di mediocre fortuna, il quale amava una fanciulla, figlia d'un Pantalone, ricco mercante, uomo più tosto scemo che astuto, se bene l'astuto e lo scaltro faceva. S'avvide il giovane (che Flavio si nomava) esser cosa impossibile l'aver la detta giovane per moglie, per essere ella figlia unica, e da molti, per le sue ricchezze, desiderata e richiesta; pure, facendo forza a se medemo et alla fortuna, col fingersi Negromante e facendo varie e diverse burle, acquistò la detta giovane per moglie, con grazia del padre e tutti i suoi parenti⁵¹.

L'altro tema centrale della commedia è la “questione femminile”, legata al ruolo delle donne nel rapporto matrimoniale e in famiglia. Il tema è molto frequentato dalla commedia, dalla tragedia e dalla trattatistica, e non sarà vano ricordare che l'epistolario di Groto dà testimonianza di confronti e di letture reciproche con Moderata Fonte e Maddalena Campiglia, autrice l'una del *Merito delle donne* (1600), dialogo filogino sulle disgrazie del matrimonio, l'altra famosa per aver imposto un matrimonio bianco al marito Dioniso da Colzè. A una prima analisi (perfezionabile col proseguo delle ricerche), Groto sembra avere in mente soprattutto gli esempi offerti dalle commedie di Ariosto, in particolare il *Negromante*, ma anche dalle tragedie di Giraldi, soprattutto l'*Orbecche*.

Nel *Tesoro* Groto mette a sistema tre diversi punti di vista sul matrimonio (cfr. *Tes.*, II, 1), contrapposti sul piano generazionale e sociale: Licinia, la giovane figlia forzatamente data in sposa ad un uomo che non ama e non la soddisfa; Prudenzia, sua madre, portavoce della visione tradizionale, che vuole la figlia sottomessa al padre e la moglie sottomessa al marito; e Nespola, la serva di Licinia, che in quanto serva è paradossalmente più libera nei legami sentimentali, non deve sottostare alle leggi dell'onorabilità ed ha una visione molto disincantata in fatto di tradimenti e sessualità. La scena, nella sua

⁵¹ *I canovacci*, p. 99.

costruzione, ricorda un trattato in forma dialogica: gli interventi delle tre donne sono molto estesi, sovente superano i dieci e talvolta i quindici versi; le opinioni, seppur intervallate dagli irriverenti spunti comici di Nespola, sono esposte con logica e con chiarezza declamatoria, soprattutto da parte di Licinia, cui spetta la *pars destruens* del modello familiare di cui suo malgrado è componente. Gli obbiettivi polemicici del suo discorso sono: 1) la decisione del padre, dettata dall'avidità miope di avere un genero ricco: la grande differenza d'età con il marito le preclude infatti la possibilità di avere figli, e ciò è presentato come un sovvertimento dell'ordine naturale, e animale, delle cose (64-68: «S'un padre ha ne la mandra tra le bestie | una bella vitella, cerca subito | (per trarne prole) un toro forte, e farglila | salire, e sta presente, e con le proprie | mani l'aiuta e vuol veder, che ingravidi»); 2) l'impossibilità di consumare il matrimonio (Licinia è ancora vergine), che mette in secondo piano tutto ciò che Zelotipo tenta di offrirle in cambio (ori, cibi, vestiti...); 3) il fatto che questa situazione di castità forzata la stia corrompendo, accendendo in lei il desiderio di quanto le è promesso ma poi negato, ed è questo il punto della lagnanza sul quale di gran lunga insiste di più (130-37: «Anzi sto peggio co'l vecchio, ch'è simile | a un sol di marzo, [...]. Mi mette in voglia, e poi mi dà il piantagine. | Che quel, che non si sa, non si desidera»); segue poi un dettagliato elenco delle disgrazie quotidiane che deve subire per via della vecchiaia e della smodata gelosia del marito)⁵².

Tutto l'impianto accusatorio mescola spunti che si ritrovano in due scene del *Negromante* tematicamente contigue, *Negr.*, I, 1 e

⁵² 204-05: «Il dì, e la notte medicar siatiche, | gotte, renelle, fontanelle, e fistole»; 240-43: «LICI. Li puzza poi il fiato, che par, ch'abbia | in bocca l'uova marcie. PRU. Questo è simile | a vino, ch'abbi muffa, o quercia. Bevine | cinque o sei dì, non ti dà più molestia»; 228-29: «è infermo ancor de l'animo. | Geloso matto, e scoppia, e mor di rabbia».

Negr. II, IV, in cui prima due serve, poi la serva e la madre della sposa parlano del matrimonio apparentemente maledetto. Le due sequenze ariostesche servono per calchi lessicali, oltre che tematici, e riecheggiano anche in altri luoghi della commedia⁵³:

Negr., I, I, 107-11

MARGH. Dunque non le fa il debito egli? BAL. Il debito, eh? | MARGH. Che! Non può? BAL. La infelice è così vergine, | come era inanzi questo sponsalizio.

Negr., I, I, 122-27

FANT. Non era meglio che sedessi in ozio | in casa di suo padre, che venirsene | la misera a marito, non dovendoci | aver se non mangiar, vestire e simili | cose, ch'aver potea in abbondanza | col padre ancora?

Negr., II, IV, 848-54

FANT. Io dico il ver. Mai non si compera | cosa, che prima ben non si consideri | dentro e di fuor più volte. Se in un semplice | uso il vostro dannaiò avete a spendere, | dieci volte a guardarlo bene e volgere | per man tornate: et a barlume gli uomini | si torran poi

Tes., II, I, 118-27

NESP. V'intendo, sposa. Dunque non fa il debito | nel letto il vecchio. Io vi stimava gravida. [...] | LIC. Il vero poi. Io son, madre, sì vergine | come mi partoriste.

Tes., II, I, 107-13

LIC. E ci vuol altro. Da mangiar, da bere, | e da vestire in casa vostra simile- | mente avev'io. Potea così restarmivi | dunque forse con voi, madre, mancavami | carne di pollo, bue, vitello, o lepore? | Per aver altro, le fanciulle partono | da la casa del padre.

Tes., II, I, 141-47

NESP. [...] Che s'alcuna di noi femine compera | un fuso, o un ago, il mira, il tocca, e volgelo | per veder s'è spuntato, o pigro, o debole; | e s'alcuna di noi compera una pentola, | vuole in prima tastar se forte ha il manico. | E il suocero a gatt'orba prende il genero. |

⁵³ Si cita da LUDOVICO ARIOSTO, *Tutte le commedie*, commento e cura di L. STEFANI, Perugia, Morlacchi Editore, 2007, 3 vol.

che tanto ci bisognano?

senza ch'esso, e la sposa prima il provino.

Negr., II, IV, 855-61

Tes., I, VIII, 143-46

[...] Io conobbi una savia, | già
mia vicina, che si tenne un gio-
vene | ogni notte nel letto più
di sedici | mesi, e ne fece ogni
puova possibile; | e poi che a
tal mestier ben le parve utile, |
de la figliuola sua, ch'ella aveva
unica, | lo fe' marito.

DON. Il sapeva sua madre?
(perche massima- | mente in
questa città) le madri vogliono
| far più l'amor con quei che
le figlie amano, | che le figlie
medesime.

Le lamentele di Licinia sono più che legittime e la situazione in cui si trova ha contorni tragici: tuttavia, come si evince dalle citazioni, il tenore della polemica è comico (e non a caso Groto fa usare alla donna lo stesso linguaggio della serva Nespola e delle fantesche ariostesche), a tratti grottesco, quasi inadeguato al giusto desiderio di emancipazione della giovane (che finisce col paragonarsi ad una vacca da ingravidare al momento giusto). Anche la polemica generazionale ha una portata tutto sommato limitata: l'esempio positivo offerto da Licinia in opposizione alla sua sorte infelice non è un nuovo modello femminile indipendente dall'autorità maschile, ma ricalca la situazione di sua madre Prudenzia, benedetta per aver ricevuto in sorte un padre che l'ha data in sposa a un marito bello e di una certa possanza⁵⁴. Lo sguardo di Groto sul personaggio di Licinia è dunque comprensivo ma ambiguo: accoglie le giuste rimostanze della giovane ma le schiaccia tra due posizioni in materia di matrimoni ugualmente ridicolizzate, quella troppo conservatrice della madre e quella troppo di-

⁵⁴ *Tes.*, II, I, 364-67: «era mio padre giovane | e bello, come voi, e faceva l'opera | che far denno i mariti. Onde cercarvene | altrove, a voi non era necessario».

sonorevole della serva; e Licinia a tratti sembra parteggiare per la seconda solo perché non le è toccato di godere dei privilegi della prima⁵⁵.

Nel finale si esplicita invece il debito grotiano nei confronti del Giraldi tragico e dell'*Orbecche*, in riferimento allo scioglimento del matrimonio e all'opposizione di Licinia alla volontà paterna, ed assume, a mio avviso, le forme della parodia. Innanzitutto, va detto che la *querelle des femmes* trova ampio spazio nei monologhi delle eroine tragiche giraldiane, nella fattispecie della disperata richiesta delle donne di poter scegliere il proprio marito senza sottostare alla ragion di stato o alle imposizioni famigliari⁵⁶: l'esempio più famoso è probabilmente il monologo di Orbecche in *Orb.*, II, IV, ma tutto l'arco della produzione tragica giraldiana presenta spunti simili (*Epitia*, I, III; *Arrenopia*, III, IX; *Altile*, III, IV)⁵⁷.

Nel finale del *Tesoro*, scoperto il piano dei finti negromanti, Zelotipo non ha ancora fatto uccidere il giovane Ginofilo solo per non dover ammettere il tradimento davanti a tutta Adria, ma ha mandato a chiamare Indigo, padre di Licinia, per concertare con lui la degna punizione per i due amanti. La commedia a questo punto vira verso toni tragici e il *dénouement*

⁵⁵ Il modello femminile positivo c'è nella commedia, ed è incarnato due donne molto diverse tra loro, ma entrambe pienamente indipendenti dall'autorità maschile: la ruffiana Donnola e la vedova Erifila, figura essenziale per il lieto fine della commedia. Il discorso però porterebbe troppo lontano, ed è rimandato a successivi approfondimenti.

⁵⁶ Sul legame tra questo tema e la riforma dei sacramenti voluta dal Concilio di Trento si veda F. BERTINI, «*Havere la giustizia sodisfatto*». *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008. In particolare, i capitoli *Selene, ovvero la fedeltà ricompensata* (pp. 136-60) e *Arrenopia come sintesi tragica fra guerra, fedeltà coniugale, "giudizio di Dio" e giostra d'armi* (pp. 186-216).

⁵⁷ Per le citazioni puntuali cfr. *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La Tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1987, pp. 340-43. Dallo stesso testo saranno tratte le successive citazioni dell'*Orbecche*.

è messo seriamente in discussione. Indigo entra in scena furi-bondo (V, vi) come un Sulmone in sedicesimo di taglio macchietistico, sacramentando contro la disobbedienza della figlia, rea di non essersi accontentata del marito che aveva previsto per lei (e qui davvero il ricordo di Sulmone affiora anche a prescindere dalle citazioni testuali, pure presenti), ed esprimendo il proposito di ucciderla insieme a Ginofilo; Prudenzia cerca di riportarlo a più miti consigli. La sequenza ricorda *Orb.*, III, II, con il re che confessa i suoi propositi di vendetta al consigliere Malecche: il linguaggio del breve intervento di Indigo è così infarcito di elementi violenti da risultare caricaturale, ma alcuni calchi argomentativi, lessicali e sintattici credo dimostrino che la base usata da Groto per il personaggio sia il re giraldiano:

<p>MAL. Quanto vi fia di biasimo s'or voi, che carco sete di molt'anni e saggio [...] la- sciate la ragion sì in preda a l'ira che quel che 'n gioventù biasmato avreste in qualun- que uom, vogliate ora far vec- chio? (<i>Orb.</i> III, II, 412-17)</p>	<p>PRUD. [...] temperatevi In- digo, non correte in tanta fu- ria. Fatevi riputar huom di giudicio. [...] A vostri anni maturi non convengono co- testi detti acerbi». (<i>Tes.</i> V, VI, 5- 7, 26-27)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ancora, all'inizio della scena successiva:

<p>SUL. [...] ma stia certo che sì nel sangue suo Sulmon le mani si bagnerà, che ne sarà lavata tutta questa vergogna e questa ingiuria (<i>Orb.</i>, III, III, 12-15)</p>	<p>IND. Vedrò s'avrà la carne fragile. / Laverò co'l suo san- gue, e de l'adultero / il letto marital, ch'essi macchiarono (<i>Tes.</i>, V, VI, 17-19)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Si notino poi le incalzanti interrogative retoriche di Sulmone, comparate con quelle di Indigo:

SUL. Avrò per figlia una che me da padre | non tiene?
(*Orb.*, III, II, 104-05)

IND. Che mi puo dir? che l'adulterio è lecito? (*Tes.*, V, VI, 10)

SUL. Dar mi vuoi a veder che 'l bianco è nero | e che l'espresso mal mi torna in bene, | Malecche? quasi ch'un fanciullo i' fossi | e scerner non sapessi il ver dal falso?
(*Orb.*, III, II, 136-39)

IND. Dunque ubidir non denno i padri proprii, | s'affogar, s'ammazzar ben le volessero?
(*Tes.*, V, VI, 13-14)

Il fatto che Groto stia consapevolmente riecheggiando una situazione tragica capovolgendone il senso, è dimostrato poi dall'intervento risolutivo di Menica, la serva di Zelotipo (*Tes.*, V, VIII), che si fa beffe dei due servi Corbaccio e Cornacchia, rimasti in disparte in attesa di notizie di Ginofilo e Lepido: «il lieto fine del *Tesoro* è efficacemente sospeso dal racconto di una catastrofe (falsa) secondo le leggi della tragedia»⁵⁸, racconto tanto più credibile, per personaggi e pubblico, se lo si compara agli esiti effettivamente tragici che tale intreccio ha nel precedente giraldiano.

3. *Alteria*

L'ultima (e più breve) indagine sulle fonti del teatro comico di Luigi Groto interessa l'*Alteria*, opera per cui una mera ricognizione delle fonti corre il rischio di essere oziosa o peggio inutile. Tanti e tali sono gli spunti comici offerti da questa lunga *pièce* – travestimenti, adultèri, intrighi di mezzane, amanti nella cassa, satira del villano – che sembra che Groto abbia

⁵⁸ PIERI, *Il laboratorio*, p. 27.

voluto mettere alla prova l'intero armamentario comico stratificatosi in un secolo di commedia letteraria⁵⁹.

Eppure, della innumerevole serie di lazzi (se nelle altre commedie si è parlato dell'influsso della commedia dell'arte qui il paragone è ancora più calzante) uno risulta essere chiaramente di ispirazione girdiana, frutto della combinazione degli intrecci di due novelle della quarta deca degli *Ecatommisti*. Si tratta di una articolata beffa basata su un doppio scambio di persona: Volpino (*Alteria*, II, x-xi), complice della gelosissima moglie di Androfilo, Olimpia, organizza un *rendez-vous* amoroso tra i due sposi nel buio di una camera di locanda: il padrone sarà convinto di far l'amore con Alteria ma si ritro-

⁵⁹ La scena è in Adria. La trama, complicata da lazzi e beffe che cadenzano lo scorrere dell'intreccio, è riassumibile come segue. Androfilo Bruccioli, sposato e "maturo" (ma non ancora anziano), si è invaghito di Alteria, figlia non più che dodicenne del mercante fiorentino Cosimo. Alteria, da parte sua, nonostante la giovane età, desidera il fratello più giovane di Androfilo, Isidoro, bello scapolo perdigiorno per il momento non interessato a cercar moglie. Volpino, servo di Androfilo, ed Eugenia, una vecchia mezzana, fingono di voler aiutare Androfilo. Il piano di farsi beffe di lui, dopo le prime battute (che tra l'altro portano Volpino a letto con la moglie di Androfilo), prende una piega inaspettata: Eugenia, fraintendendo le parole di Alteria (che chiama Isidoro per cognome) crede che ella ami veramente Androfilo, e si adopera per aiutarla, organizzando il trucco classico dell'amante nella cassa. Per una serie di vicissitudini, nella cassa non finirà Androfilo ma Volpino, che capirà dunque che Alteria ama in realtà Isidoro. Volpino allora si offre di salvare Alteria dal matrimonio con un volgare mercante arricchito a cui suo padre l'ha promessa. In un processo svolto nella piazza di Adria, davanti agli occhi del Podestà, Volpino riuscirà a convincere Cosimo di non aver mai promesso in sposa la figlia al mercante, e che anzi proprio lui stesso aveva organizzato il matrimonio di Alteria con Isidoro. Isidoro, vista Alteria per la prima volta, accetta di sposarla; Androfilo, viste tutte le disavventure causate dal suo desiderio adulterino, capisce di non amare più la giovane e la lascia di buon grado al fratello.

verà a letto con la moglie⁶⁰. Quando però Androfilo decide di andare personalmente a casa di Alteria, Volpino, invece di mandare a monte il piano, si sostituisce al padrone (*Alteria*, IV, III) e va a letto con Olimpia, convinta ingenuamente di far l'amore con il marito.

La seconda parte di questa beffa è evidentemente desunta da *Ecat.*, IV 4, sfrondata della chiusa tragica dell'autore ferrarese:

Un servo s'innamora della moglie del suo signore e, per venire a fine del suo amore, essendo ella del marito gelosa, le dà ad intendere ch'egli è per giacersi con un'altra giovane e con tal froda di lei si gode. La donna, avvedutasi dell'inganno, si vendica dell'oltraggio, ed ella lava la ingiuria ricevuta col suo sangue, dandosi la morte⁶¹.

Il motivo della beffa al padrone sostituisce, nell'*Alteria*, il movente amoroso, ma il resto della vicenda prosegue come nella fonte. La novella, come segnalato già da L. Di Francia con tanto di semplificazione, «non fa che trasportare da Napoli a Sulmona, con personaggi di più vile condizione, la piacevole astuzia usata da Ricciardo Minutolo verso la Catella»,⁶² con riferimento a *Dec.*, III 6:

Ricciardo Minutolo ama la moglie di Filippello Sighinolfo, la quale sentendo gelosa, col mostrare Filippello il dì seguente con la moglie di lui dovere essere ad un bagno, fa che ella vi va, e credendosi col marito essere stata, si truova che con Ricciardo è dimorata.

⁶⁰ Un raggio molto simile si trova nella *Calandria*, III, I-III: il parallelo è ancor più stringente perché nella prima fase del piano di Volpino nella camera non doveva esserci Olimpia ma una prostituta, proprio come nella commedia del Bibbiena.

⁶¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno, 2012, tomo II, p. 716.

⁶² L. DI FRANCIA, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924-1925, 2 vol., vol. II, p. 91. Catella è anche il nome della serva di Lucida nell'*Emilia*.

Dal confronto tra i due argomenti, si capisce come il sottotesto boccacciano serva al Cieco per “rovesciare il tragico in commedia”⁶³, con l’unica (ma importante) differenza che, mentre in Boccaccio la moglie si accorge di aver tradito il marito (ed è ben contenta di continuare a farlo), in Groto Olimpia non scoprirà mai la sostituzione. Per lo statuto dei personaggi (servo-padrona) l’autore ha invece buon gioco nel servirsi dell’esempio giraldiano, che si distingue anche per la sua struttura eminentemente dialogica.

Per la prima parte della beffa, e dunque per la sostituzione dell’amante con la moglie, credo possa aver influito l’esempio di un’altra novella giraldiana, poco lontana dalla precedente, *Ecat.*, IV 9, dove un uomo finisce a letto con la propria moglie, convinto però di fare l’amore con la donna di cui si è invaghito: Afrodasio ama la moglie di Cleofilo, Calotima, e osa chiedere a Cleofilo di poterla avere. Cleofilo finge di accettare, ma domanda alla propria moglie di parlare con la moglie di Afrodasio, per far sì che ella, nel buio di una camera, si finga Calotima (come la Olimpia grotiana), e faccia l’amore con il marito.

L’aspetto più interessante della commedia è però l’epilogo, con la messinscena di un lungo processo di piazza dal quale dipenderà il lieto fine della commedia, e per il quale più che di fonti si dovrà parlare di eredità di Groto. Ho intenzione di dedicare future ricerche alla fortuna del processo/intervento giudiziario come espediente comico, tema caro al Cieco ma inusuale nel ventaglio di soluzioni della commedia di XVI se-

⁶³ Parafrasando S. VILLARI, *Il rovesciamento del comico in tragedia: Silvia e Silla («Ecatommitò», I 10) e altri spunti esemplari*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 295-319.

colo⁶⁴: sarà interessante indagarne gli esiti nel teatro italiano ed europeo (si pensi al *Mercante di Venezia* shakespeariano oppure, più tardo, all'epilogo delle *Baruffe chiozzotte* di Goldoni) e le possibili fonti nel teatro classico greco, con particolare attenzione alle "commedie giudiziarie" aristofanesche (*Le rane*, *Le vespe*, *Le donne al parlamento...*).

Credo che una ricerca sull'argomento potrà mettere in rilievo l'eclettismo e la precocità di Groto nel cogliere i nuovi sviluppi del genere comico nonché l'influenza del suo teatro sui drammaturghi del Cinque-Seicento, in modo non dissimile da quanto già emerso dagli studi, tra gli altri, di Barbara Spaggiari sulla fortuna cinque-seicentesca delle sue tragedie e della sua produzione lirica⁶⁵.

⁶⁴ Si tratta di un tema più caro al genere tragico, come evidenziato nello studio già citato di Fabio Bertini (BERTINI, «*Havere la giustizia soddisfatto*») e, sempre dello stesso autore, «*Hor con la legge in man giudicheranno*». Movimenti giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano, Firenze, Società editrice fiorentina, 2010.

⁶⁵ B. SPAGGIARI, *La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani*, «*Italique*», XII (2009), pp. 173-98; EAD. *Studi su Luigi Groto e sull'epigramma nei Shakespeare' Sonnets*, Wien, LIT Verlag, 2019.

EDOARDO SIMONATO

Abstract

Le commedie di Luigi Groto: questioni di datazione, rapporto con le fonti latine e volgari.

Luigi Groto (1541 - 1585), detto “il Cieco d’Adria”, fu autore teatrale prolifico ed eclettico: la sua produzione include tragedie, favole pastorali, drammi sacri e commedie. L’articolo presenta i primi risultati del progetto che si concluderà con l’edizione critica e commentata delle tre commedie *Emilia*, *Tesoro* e *Alteria*. Nella prima parte si precisano alcune questioni riguardanti il periodo di composizione delle opere, incrociando i dati provenienti dalle lettere dedicatorie anteposte alle stampe e dalle *Lettere Familiari* dell’autore. Nella seconda si studiano le fonti latine e volgari delle commedie, allo scopo di inquadrare i tre testi e la figura di Groto nel percorso di rinnovamento degli stilemi del genere comico nel valico tra Cinque e Seicento. In particolare, soprattutto per *Tesoro* ed *Alteria*, si indagherà il debito di Groto nei confronti del Giraldis novellista, ma anche, inaspettatamente, del Giraldis tragico.

The comedies of Luigi Groto: setting a date to them, and their relationship with latin and vulgar sources.

Luigi Groto (1541 - 1585), known as “il Cieco d’Adria”, was a prolific and eclectic dramatist. His production includes tragedies, pastoral tales, sacred dramas and comedies. The paper presents the first results of the project that will lead to the critical and commented edition of the three comedies *Emilia*, *Tesoro* and *Alteria*. The first part of the paper settles some problems regarding the date of composition of the works, cross-referencing the data coming from dedicatory letters in the printed editions and from the author’s *Lettere Familiari*. The second part studies the Latin and vulgar sources of the comedies. Here, the three works and the figure of Groto will be contextualized in the path of a renewal of the comic genre between the 16th and 17th centuries. For *Tesoro* and *Alteria*, the focus is on Groto’s debt to Giraldis novels, but also, unexpectedly, to Giraldis tragedies.

Articolo presentato in gennaio 2020. Pubblicato *on line* in ottobre 2020
© 2020 dall’Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno VI, 2020
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2020.6.141-180