

MARTA FUMI

NOTE SUL TEATRO PASTORALE DI LUIGI GROTO
E SUI SUOI RAPPORTI CON GIOVAN BATTISTA GIRALDI CIN-
THIO: *LA CALISTO* E *IL PENTIMENTO AMOROSO*

Escluso il dramma sacro *Lo Isac* e altre storie sacre giovanili versificate per il teatro, delle quali non è giunta a noi traccia, le favole pastorali *La Calisto* e *Il pentimento amoroso* costituiscono, considerando la cronologia, le prime prove sceniche di più ampio respiro di Luigi Groto, le opere mediante le quali egli desiderava proporsi al suo pubblico come autore drammaturgico¹. È degno di nota che si sia messo alla prova precocemente con il genere pastorale, il più semplice, per certi aspetti, ma anche il più problematico all'epoca quanto a modelli e statuto teorico, operazione che lo dimostra attento ai dibattiti teorici del suo tempo e attraverso la quale il suo tea-

¹ L'articolo offre un primo contributo relativo al teatro pastorale di Luigi Groto nell'ambito del progetto, attualmente in corso all'Université de Fribourg, volto ad approntare un'edizione critica e commentata dell'intera produzione drammaturgica del Cieco d'Adria. Il progetto, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (2019-2022), è diretto dalla dott.ssa Sandra Clerc e prevede la partecipazione di chi scrive e di Edoardo Simonato. Cfr. S. CLERC, *Tradizione, sperimentalismo, innovazione. Per l'edizione delle opere teatrali di Luigi Groto*, in questo stesso fascicolo, pp. 95-110, e E. SIMONATO, *Le commedie di Luigi Groto: questioni di datazione, rapporto con le fonti latine e volgari*, ivi, pp. 141-80.

tro si configura come essenzialmente “militante”. Groto, che non si è mai cimentato in trattati teorici a riguardo, prende la parola *in re*, desiderando entrare a far parte del dibattito sul genere per mezzo del suo teatro.

La Calisto e Il pentimento amoroso, componimenti pastorali in cinque atti preceduti da un prologo, separati da “canzoni in musica per intermedi”, sono caratterizzati dall’adozione dell’endecasillabo sdrucchiolo, il metro di cui Groto farà uso anche nelle sue successive prove comiche, ma che non compare nel dramma sacro giovanile *Lo Isac* né nelle tragedie².

La rima sdrucchiola è il metro delle cinque commedie di Ariosto (da lui considerato il più adatto a rendere il ritmo del trimetro giambico latino) e si riscontra anche, accanto ad altri metri, nell’*Arcadia* di Sannazaro. È, quest’ultimo, un testo ben presente al Groto pastorale, come dimostrano la ripresa parodica della figura del pastore-incantatore Enareto nel personaggio del «dotto Eugenio» della *Calisto* e l’adozione di un nome già sannazariano per il pastore più fortemente caratterizzato del *Pentimento amoroso*: Ergasto. Questo testo aleggia anche, inaspettatamente, nel dramma sacro giovanile, nel prologo del quale è citato un sintagma dell’*Arcadia* che ha creato qualche difficoltà agli stampatori delle edizioni successive («incerate canne»: *Lo Isac*, Proemio, 11; cfr. Sannazaro, *Arcadia*, Prologo, [2])³.

² Mi ripropongo di trattare con maggior dettaglio il dramma sacro grotiano in un successivo articolo di approfondimento.

³ Il sintagma, virgiliano, che allude alle canne unite con la cera («*fistula cera | iuncta*»: *Bucoliche* III 25-26, ripreso anche, in prosa, dal Boccaccio della *Comedia delle ninfe fiorentine*: «incerata canna», XIII 5), deve aver creato perplessità negli stampatori, dal momento che nelle edizioni del 1592, 1605^a, 1605^b, 1612 del dramma sacro si riscontra «increate» (ma la lezione non dà senso), che diviene poi «forate», *lectio faciliior*, nell’ed. Lupardi 1673 (descritta dell’ed. 1612).

1. Delle due pastorali la più antica è *La Calisto*, rappresentata per la prima volta ad Adria nel 1561 e poi di molto rielaborata in occasione della rappresentazione del 24 febbraio 1582, e successivamente ancora in vista della prima stampa (1583)⁴, come è testimoniato anche solo dai numerosi ricordi tassiani tratti dell'*Aminta* (uno tra tutti: i primi quattro versi⁵ del Prologo, che si apre all'insegna di Amore, sembrano essere un condensato del prologo del capolavoro pastorale di Tasso, composto nel 1573 e pubblicato la prima volta nel 1580).

Nell'opera si riscontrano tratti sperimentali insieme ad elementi ancora in parte debitorici della tradizione rappresentativa del tardo Quattro e del primo Cinquecento⁶, mentre il

⁴ Groto stesso ci informa di queste due rappresentazioni nelle righe che seguono la tavola dei personaggi in tutte le stampe della *Calisto* e ci rende noto, nel Prologo, di essere intervenuto sul testo (vv. 53-57: «E come ha ripolito il viso e l'abito | a Calisto sua figlia, che già sedeci | anni comparve sopra questi pulpiti, | così potrà, con la sua penna, accrescere | il rosso alla sua donna»). Tutte le citazioni delle opere teatrali di Luigi Groto sono tratte dalle edizioni *principes*. Per favorire la leggibilità dei passi citati intervengo sulla grafia in direzione di un moderato ammodernamento.

⁵ Prologo, vv. 1-4: «Amore è pur cagion delle bell'opere. | Credette, spettatori, che quest'egloga | si recitasse oggi da noi, senz'opera | d'Amor? Ch'il crede, inganna se medesimo». Oltre al protagonismo di Amore, in questi primi quattro versi si consideri, in particolare, la doppia ripresa del termine "opera", parimenti utilizzato dall'Amore tassiano per designare il risultato del proprio intervento in Arcadia, cfr. *Aminta*, Prologo, v. 68: «[AMORE IN ABITO PASTORALE]: E, per far sì bell'opra a mio grand'agio» (cito dall'edizione TORQUATO TASSO, *Aminta*, a cura di M. CORRADINI, Milano, Rizzoli, 2018).

⁶ Nel momento in cui vide la luce, negli anni '60, *La Calisto* doveva ancora ricordare assai le forme dell'egloga amorosa e mitologica, verosimilmente vicina agli spettacoli in versi imparentati con il filone letterario della bucolica attraverso l'egloghistica rappresentativa e il romanzo pastorale tardo-quattrocenteschi. Nella *Calisto* l'azione ha ancora il predominio sull'eloquenza e lo spettacolo doveva ricollegarsi «alla rudimentale

Pentimento amoroso, la cui *editio princeps* risale al 1576 ma che viene elaborato già nella prima metà degli anni Sessanta, si adatta perfettamente alle innovazioni del genere che fanno seguito alle teorizzazioni della seconda metà del Cinquecento: probabilmente anche in questo aspetto affondano le radici del suo maggior successo rispetto alla *Calisto*.

Le due favole pastorali ebbero infatti differente fortuna, testimoniata dalle ristampe che vennero approntate, nonché dalle traduzioni e dai rifacimenti. Tre edizioni postume, tutte veneziane, seguirono la *princeps* della *Calisto* (Fabio e Agostino Zoppini, 1583): Fabio e Agostino Zoppini, 1586; Agostino Zoppini e nipoti, 1599; Antonio Turino, 1612. *Il pentimento amoroso*, edito due volte nel 1576 per i tipi veneziani di Bolognino Zaltiero e di Francesco Rocca a Sant'Aponal all'Insegna del Castello (ma il testo si presenta identico in ogni sua parte, finanche nella *mise en page*, pertanto occorrerà parlare di due emissioni), conobbe altre due edizioni vivente Groto (Venezia, Fabio e Agostino Zoppini, 1583 e poi 1585⁷) e ben quattro edizioni postume, anch'esse tutte veneziane (Fabio e Agostino Zoppini, 1592; A Sant'Anzolo, all'Insegna della Verità, 1605; Alessandro de' Vecchi, 1606; Antonio Turino, 1612). Si aggiunga, indice della fecondità dell'opera, un rifacimento in tre atti che prende l'avvio dal tema dello scambio di ghirlande (un motivo che risale al *Filocolo* e che rivela la sua vitalità in ambito teatrale o ballettistico fin dal tardo Quattrocento), tut-

teatralità del filone nenciale e rozzesco», senza ricorrere agli artifici (musicali, coreografici, del meraviglioso e del metamorfico) che avranno il predominio in seguito nel genere pastorale (M. PIERI, *L'Arcadia in Polesine*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, vol. I, Firenze, Giunti Barbèra, 1985, pp. 409-25: 410-13).

⁷ Dal momento che il decesso di Groto avvenne il 13 dicembre di quell'anno, è probabile che l'edizione datata 1585 vide la luce quando Groto era ancora in vita.

tora inedito: *La ghirlanda, pastorale cavata dal S. Luigi Groto Cieco d'Adria da Lotto del Mazza*⁸.

Degne di rilievo, inoltre, sono le traduzioni o rielaborazioni in francese e in neogreco cui andarono incontro i due drammi verso la fine del XVI secolo⁹. Considerare e studiare

⁸ Ms. Ital. IX 294 (6075) della Biblioteca Marciana di Venezia (il dramma pastorale è ai ff. 262r-280v). La segnalazione si deve a Marina Vecchi Calore, in PIERI, *L'Arcadia in Polesine*, p. 423, nota 34. Poche sono le notizie giunte a noi su Lotto del Mazza († 1598), calzaiuolo fiorentino. Le uniche opere che gli si attribuiscono con certezza sono la commedia *I Fabii*, rappresentata nel 1568 a Palazzo Vecchio e stampata in quell'anno per i tipi di Panizzi e Peri a Firenze, e una farsa in tre atti dal titolo *Il ricatto*, recitata nel 1578 nella casa di Carlo Pitti e stampata nel 1588 a Firenze presso Bartolomeo Sermartelli. Non si conoscono edizioni successive delle due opere (I. INNAMORATI, *Del Mazza, Lotto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1990, pp. 113-15).

⁹ Per il *Pentimento amoroso* ad opera di Roland du Jardin, Sieur de Roches, in un testo tradito da un manoscritto della Bibliothèque de l' Arsenal di Parigi datato 1590 (*Le repentir amoureux. Eglogue traduite de l'italien en François par R.D.J.*), e di Rolland Brisset (*La Diéromène ou le Repentir d'amour, pastorale imitée de l'italien de L.G.C.D.H.* [Luigi Groto Cieco Di Hadria] par R.B.G.T. [Rolland Brisset gentilhomme tourangeau], Tours, Le Mercier, 1592; *Le Repentir d'amour de Diéromène, pastorale imitée de l'italien de L.G.C.D.H.* par R.B.G.T., Paris, George Drobet, 1595; Paris, Abel l'Angelier, 1595; Paris, Guillemot, 1598). Per *La Calisto* si registra un rifacimento ad opera di uno dei drammaturghi e tragediografi protagonisti della cosiddetta "Rinascenza cretese", Georgios Chortatsis, che compose la sua *Παρώγια* fra il 1590 e il 1600. Di questo testo disponiamo oggi di un'edizione critica e commentata a cura di Emmanouël Kriarà, rivista da Comnini D. Pidonia (Γεώργιος Χορτάτσες, Πανώρια. Κριτική έκδοση με εισαγωγή σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά. Αναθεωρημένη με επιμέλεια Κομνηνής Δ. Πεδώνια, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2007). Dobbiamo queste informazioni a Barbara Spaggiari, che ha curato il repertorio completo delle opere di Luigi Groto in *Le Rime di Luigi Groto, Cieco d'Adria*, edizione critica a cura di B. SPAGGIARI, Adria (Ro), Apogeo editore, 2014, pp. LIX-LXXXVII (cfr. in particolare le pp. LXV-LXVI). La curatrice rimanda anche a F. RIZZO NERVO, *L'Italia centro di "smistamento"*

questi rifacimenti, in particolare quelli francesi, può rivelarsi utile per indagare eventuali punti di contatto e relazioni tra l'opera di Groto e la produzione pastorale in Francia tra XVI e XVII secolo.

Per quanto riguarda la vitalità del *Pentimento amoroso* in area anglosassone, ci è giunta notizia di una rappresentazione in versione latina (col titolo *Parthenia*) svoltasi a Cambridge intorno al 1600¹⁰. Indice della sua fortuna nella medesima area culturale è inoltre una traduzione quasi letterale della prima scena del primo atto nella *Queen's Arcadia* di Samuel Daniel (I, II), del 1605¹¹: si tratta di tessere che contribuiscono alla composizione del mosaico delle influenze di Groto in Inghilterra (tema peraltro già in parte illuminato dalla critica¹²), dove il Cieco d'Adria, secondo le parole del drammaturgo Ben Jonson (1572-1637), godeva di una fama non inferiore a quella di Tasso e di Guarini.

La Calisto, riprendendo un mito narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (II, 401-533), è ambientata in Parrasia ed espone la storia della ninfa Callisto che viene concupita e violata da Giove: si tratta di un mito eziologico, poiché da questa unione feroce nascerà Arcade, che darà il nome alla mitica regio-

degli esuli bizantini, in *Storia della Letteratura Italiana*, dir. da E. Malato, vol. XII, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 163-72: 162.

¹⁰ PIERI, *L'Arcadia in Polesine*, p. 423, nota 28.

¹¹ V. M. JEFFERY, *Italian and English Pastoral Drama of the Renaissance. III. Sources of Daniel's «Queen's Arcadia» and Randolph's «Amyntas»*, «Modern Language Review», XIX, 4 (Oct., 1924), pp. 435-44.

¹² Ricordo G. CAVAZZINI, *Dall'«Adriana» a «Romeo and Juliet»: problemi di un rapporto*, in G. BRUNELLO - A. LODO, *Luigi Groto e il suo tempo (1541-1585)*. Atti del Convegno di studi (Adria, 27-29 aprile 1984), Rovigo, Minelliana, 1987, pp. 337-53; G. BAZOLI, *Groto e Shakespeare: un confronto possibile?*, «Quaderni veneti», XXXIX (2004), pp. 7-27; 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's Sonnets»*, Wien, LIT Verlag, 2019.

ne. L'episodio di Callisto portato sulla scena da Groto esclude il momento preliminare dell'incendio nella casa del padre di lei, Licaone, poi tramutato in lupo da Giove (comunque presupposto dalla vicenda narrata, in quanto in quel momento Gemulo, il pastore che la salvò dalle fiamme, si innamorò di lei), per concentrarsi sulla vicenda amorosa tra Callisto e Giove, che arriva fino allo stupro (rigorosamente perpetrato non in scena)¹³, seguito dalle nozze riparatrici con il pastore, escludendo parimenti il momento della doppia trasformazione della ninfa in orsa, cui segue il catasterismo (un'operazione tipica delle trasposizioni teatrali dei miti, per motivi legati alla verosimiglianza). Né la coppia Giove-Callisto è l'unica presente nel dramma: a Giove infatti, sin dal primo atto della prima scena, viene affiancato Mercurio, inizialmente come suo aiutante, poi a sua volta invaghito di una ninfa, Selvaggia, che riesce parimenti a violare.

Gli dei celesti, per ottenere i loro scopi, assumono le sembianze di Diana (Giove) e della ninfa Isse (Mercurio), travestimenti che generano una serie di equivoci che sollecitano il riso e danno occasione a Groto di contaminare il mito ovidiano, in modo del tutto originale, con l'*Amphitruo* di Plauto. La seconda scena del primo atto riprende molto da vicino tale modello classico ed è tutta incentrata sugli equivoci che si generano tra l'ignara ninfa Isse e un Mercurio burlone che ha assunto le sue fattezze, a danno, naturalmente, della ninfa, alla quale vengono solamente risparmiate le botte riservate in Plauto allo schiavo Sosia; alle citazioni puntuali si aggiungono

¹³ Si ricordi in proposito GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso over lettera [...] intorno al comporre delle commedie et delle tragedie*, in ID., *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, pp. 237-38.

diverse battute forgiate sul testo plautino, del quale questa scena grotiana rappresenta una vivace riscrittura.

Un ulteriore dio celeste compare sulla scena all'inizio del terzo atto, Febo: esiliato in Parrasia da Giove in seguito al disastro compiuto da suo figlio Fetonte, trascorre il suo tempo cantando travestito da pastore e corteggiando invano la ninfa Isse di cui si è invaghito. Il suo ruolo non è solamente strutturale, venendo a costituire la terza coppia dio-ninfa, bensì anche legittimato dalla necessità di introdurre un nobile personaggio degno di elogiare la casa d'Este. Groto viene così a costruire un personaggio bifronte: da un lato il cantore delle glorie di Alfonso II d'Este, dedicatario dell'opera, in ottave stilisticamente elevate, dal tono quasi tragico; dall'altro un personaggio "basso" e "comico" che ha i tratti del satiro, essendo beffato per ben due volte dalla ninfa Isse e poi addirittura da Mercurio¹⁴. La ninfa, se riesce due volte a sfuggirgli grazie alla propria astuzia, capitola però alla fine (ma la notizia arriva solo nell'ultima scena dell'ultimo atto, e il lettore è come sospinto dalla speranza che fino alla fine la ninfa riesca a sfuggire al dio bramoso). Le tristi vicende hanno poi un esito "felice", poiché le tre ninfe violate da Giove, Mercurio e Febo, ripudiate da Diana, sono date in spose ai due pastori da tempo innamorati di loro (Gemulo e Silvio) e al capraio Melio, e la favola si chiude così con l'annuncio delle triplici nozze.

In questa pastorale si ha l'impressione che i pastori siano introdotti solo per realizzare la possibilità di un finale felice. Topico è il loro ruolo di innamorati non ricambiati, che si manifesta in sequenze tradizionali quali il lamento d'amore, il racconto dell'innamoramento, il desiderio di morire per le pene d'amore. Senonché Groto prende spunto dal fatto, apparentemente paradossale, che le ninfe, dopo averli a lungo

¹⁴ Mercurio, con una differente beffa, si prende gioco di Febo in veste di pastore anche in OVIDIO, *Metamorfosi*, II, 675-707.

respinti, acconsentano improvvisamente a sposarli, per costruire una scena originale e dalla comicità brillante: su istigazione di Mercurio, i due pastori si rivolgono a un mago, il dotto Eugenio, che conosce ogni arte d'incanti, fra i quali ne spicca uno in grado di far innamorare le ninfe. La prospettiva appare irresistibile per i due pastori, che si affrettano a rivolgersi al mago, le cui qualità mirabili sono elogiate a lungo da Mercurio e puntualmente (e comicamente) dissacrate dal capraio Melio, a tal punto che Febo dice di lui «quel che tra lor par più pazzo è più savio» (III, III, 696). La scena è ben costruita e divertente e non poteva non ricordare ai lettori del dramma grotiano (ma forse anche agli spettatori) *l'Arcadia* di Sannazaro, di cui il passo ricordato costituisce una riscrittura dissacrante e parodica (si confronti in particolare la prosa IX)¹⁵. Così, agli occhi degli ingenui pastori, il subitaneo mutamento di pensiero delle ninfe è dovuto alla potenza degli incanti, naturalmente inefficaci. Delle “nozze riparatrici” e del problema di giustificare agli occhi dei pastori la mutata volontà delle ninfe discutono Giove e Mercurio già nella prima scena del primo atto, prevedendo già la conclusione della favola certi del proprio successo; la scena del dotto Eugenio viene così a costituire la realizzazione di una sagace idea di Mercurio, che a tale problema ha trovato una soluzione astuta e raggirante, ovviamente nei confronti dei poveri pastori innamorati.

La presenza di Giove, Mercurio e Febo e il loro ruolo di protagonisti è senz'altro degna di attenzione: sono essi i veri motori dell'azione e in questo loro ruolo in *Arcadia* consiste la novità della proposta grotiana. L'introduzione di tre dèi celesti tra i maggiori in una favola pastorale che tematizza quello che è possibile definire il mito fondativo dell'*Arcadia* si configura come un atto di nobilitazione di questa mitica re-

¹⁵ La segnalazione compare già in LUIGI GROTO, *La Calisto*, a cura di L. GIACHINO, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2018, p. 18.

gione e quindi, per luce riflessa, della favola pastorale stessa; in questo senso è un'operazione opposta a quella proposta da Giovanni Fratta nella sua *Nigella (editio princeps* Verona, Bastiano Dalle Donne, 1582), in anni che precedono di poco l'edizione principe del primo dramma pastorale grotiano¹⁶: Groto si riallaccia, piuttosto, all'illustre precedente dell'*Egle* di Giraldi¹⁷.

Come è noto, mediante l'*Egle*, primo esempio di pastorale regolare, Giraldi mirava consapevolmente a rifondare in senso classicistico le rappresentazioni boscherecce di natura amorosa; per farlo egli si riallacciava direttamente al terzo genere indicato da Orazio nell'*Ars poetica*, il nebuloso dramma

¹⁶ L'autore veronese, intimo amico e corrispondente di Groto, si inseriva nel dibattito sulle origini del dramma pastorale proponendone una rifondazione verso il basso, più umile, che contemporaneamente sanciva un allontanamento dai due generi maggiori: la tragedia e la commedia. Ciò è evidente innanzitutto a livello strutturale, come dimostrano la scansione in tre atti e l'assenza del prologo e dei cori (GIOVANNI FRATTA, *Nigella, favola pastorale*, a cura di P. LASAGNA, Bologna, ArchetipoLibri, 2012, pp. 19-35). Groto invece, che pure a Fratta aveva chiesto l'invio della sua favola pastorale per sistemare le sue (il 9 luglio 1582 gli scrive infatti: «passato il mese ascolterò più volentieri la sua pastorale [La *Nigella*] accioché, dovendo stamparne una delle mie tra pochi mesi [*La Calisto*, ed. princeps 1583], e ristamparne un'altra già stampata questi anni adietro [*Il pentimento amoroso*, che nel 1576 aveva già conosciuto due emissioni], allo specchio infallibile della sua possa venir raddrizzando e raccorciando le mie»), dimostra di ricollegarsi piuttosto a Giraldi Cinthio, discostandosi dalla proposta di Giovanni Fratta, del quale non ha recepito la lezione strutturale a sua volta innovativa. Cito dall'edizione moderna delle *Lettere famigliari* di Luigi Groto, che prende a riferimento l'edizione a stampa ritenuta più completa a confronto con le altre (Venezia, Giuliani, 1616): *Le «Famigliari» del Cieco d'Adria*, a cura di M. DE POLI, L. SERVADEI e A. TURRI, saggio introduttivo di M. NANNI, Cornuda (Treviso), Antilia, 2007, p. 307.

¹⁷ Che Groto avesse «l'ambizione di riprendere il modello illustre della recente *Egle*» era già stato proposto da PIERI, *L'Arcadia in Polesine*, p. 412.

satiresco, che a differenza di commedie e tragedie classiche era giunto ai suoi tempi nel solo esempio del *Ciclope* di Euripide. L'operazione "filologica" di Giraldi era volta proprio a dare un fondamento illustre alle rappresentazioni pastorali, cercando di ridurre la discrepanza problematica che sussisteva al suo tempo tra i modelli, ben chiari e codificati, disponibili per la commedia e per la tragedia, e il carattere più indefinito e vago del terzo genere, che andò incontro a regolamentazione solo a partire dalla metà del Cinquecento¹⁸.

Lo sperimentalismo giraldiano, evidente soprattutto nella presenza degli dei silvestri, che introducono in Arcadia l'elemento divino, nella scelta del finale infelice (poi teorizzato nella *Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena*) e nelle preoccupazioni moralistiche, restò senz'eco, facendo dell'*Egle* «un fenomeno isolato, ingiustamente avvolto nel silenzio da parte dei contemporanei»¹⁹. Ancora più significativo, pertanto, diviene il recupero grotiano dell'elemento della presenza divina in Arcadia nella *Calisto*.

¹⁸ Giraldi Cinthio fu autore di una duplice operazione "militante": pratica (la composizione dell'*Egle*) e teorica (il trattato *Lettera ovvero discorso di messer Giovan Battista Giraldi Cinthio sopra il comporre le satire atte alla scena, a messere Attilio dall'Oro*, che però non ebbe una circolazione cinquecentesca). La satira giraldiana, se da un lato fu in grado di sancire l'abbandono dell'ottava e l'introduzione di una struttura che la avvicinava alle altre forme teatrali maggiori (la suddivisione in cinque atti e la presenza del prologo, unita al rispetto dei dettami aristotelici in materia di unità di tempo e di luogo), per altri aspetti non venne accolta e non riuscì ad imporsi come modello.

¹⁹ M. PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 167-68. Che l'esperimento giraldiano non sia stato del tutto dimenticato è messo in luce da Laura Riccò, che ricorda come Agostino Beccari, nel prologo del *Sacrificio* (1555), si confronti apertamente con Giraldi richiamando il prologo dell'*Egle* (cfr. L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 41).

Giraldi Cinthio fu certamente un autore molto apprezzato da Groto, da lui incluso, nella lettera dedicatoria dell'*Emilia*, in un celebre terzetto tragico accanto a Sofocle e a Seneca, come rappresentante e “specialista” della tragedia in volgare²⁰. Lo troviamo ancora citato, due volte, in una lettera grotiana “dedicatoria” datata 24 settembre 1582, dove il Giraldi “pastorale”²¹ viene inserito in una rassegna di autori illustri²², della quale occupa la quarta posizione accanto a Virgilio, Ariosto, Bembo, gli scrittori spagnoli, Tasso, Trissino, Petrarca, Valerio Massimo, Groto stesso²³. La presenza di Giraldi è evocata nuovamente nel prosiegua della lettera, nuovamente accanto a grandi autori, i cui personaggi hanno compiuto il viaggio infernale: Virgilio con Enea, Ariosto con Astolfo, Boccaccio con Teseo, Giraldi con Ercole, Dante e Giordano²⁴ che «vi portaron se stessi»²⁵. Giraldi è dunque un autore che Gro-

²⁰ *La Emilia*, Lettera dedicatoria, Venezia, Francesco Ziletti, 1579, p. a4r: «Anzi non si è ancora fin qui trovato tragico alcuno che con felice riuscita si sia posto a scriver comedie, o comico che si sia dato a compor tragedie: perché l'impossibil tenta colui che tenta in ciascuna di queste due professioni scoprirsi eguale. Così Sofocle in greco, Seneca in latino e il Giraldi in volgare, intenti con Eraclito alle lor reali e lagrimose tragedie, non han mai calzato il comico socco».

²¹ Dice infatti di lui Groto «volendosi mostrar grato al suo prencipe, gli offerse in dono boschi habitati da ninfe ingannate e da satiri ingannatori» (GROTO, *Le Famigliari*, p. 322).

²² Essi sono evocati con riferimento ai “territori” di cui fecero dono ai dedicatari mediante le loro opere, un *topos* amato particolarmente da Groto.

²³ Dice di sé Groto, con riferimento alle sue pastorali: «Io parimente feci doni reali, e donai hora il paese di Parrasia nella mia *Calisto*, quando questo paese medesimo, ma con nome d'Arcadia, nel mio *Pentimento Amorososo*» (GROTO, *Le Famigliari*, p. 323).

²⁴ Probabilmente Jean de Meung, poeta francese che fiorì nella seconda metà del sec. XIII; la sua opera più celebre fu la continuazione del *Roman de la Rose*. Ringrazio Sandra Clerc per il suggerimento.

²⁵ GROTO, *Le Famigliari*, p. 323.

to ritiene degno di accompagnarsi agli altri e del quale conosce bene l'intero orizzonte dell'opera.

La Calisto si mostra vicina all'*Egle* per ispirazione e riprese e forse non è del tutto improbabile ipotizzare che proprio la satira giraldiana abbia potuto offrire all'autore adriese l'abbrivo per la composizione della sua prima favola pastorale. Pur essendo protagonisti della satira gli dei silvestri, quelli celesti sono comunque in più luoghi evocati; sono personaggi *in absentia* e motori dell'azione: di essi si dice che, innamorati delle ninfe, discenderanno dal cielo per godere del loro amore ed è proprio questo sospetto che muove gli dei silvani a voler ghermire le ninfe per primi²⁶.

La presenza degli dei celesti nel mondo boschereccio dell'*Egle* è duplice: da un lato, il loro avvento appare imminente e non ancora avvenuto:

EGLE Vi fa saper che son gli dèi del cielo
Non men che voi di queste ninfe accesi;
E che, tosto che 'l sol tolga la luce
A le cose mortai, voglion dal cielo

²⁶ [SATIRO] «Qualor io penso meco che son tali | Le nostre ninfe, ch'ì celesti dèi | Cosa da lor le tengono e dal cielo | Voglion discender, per goder di loro. | O di che ben saremo privati noi, | Se ne fossero tolte da le mani | Le nostre ninfe! FAUNO Il lamentarsi è vano | Quando non ponno le querele aiuto | Porgere a chi si duole; e però prima | Che dal cielo discendano nel bosco | Gli dèi, buon fia che noi prendiamo il tempo | D'averle ne le man prima di loro. | Dunque, pria che sia Giove et gli altri dèi | Possessori di quel che a noi si deve, | Mentre l'abbiam qui ne le forze nostre, | È da cercar che cel godiamo noi» (*Egle*, I, II, 100-15). Tutte le citazioni dell'*Egle* sono tratte da: GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Egle; Lettera sovra il comporre le Satire atte alla scena; Favola Pastorale*, ed. critica a cura di C. MOLINARI, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1985. Nella satira giraldiana, a differenza del testo di Groto, le ninfe sembrano ricambiare l'amore verso gli dei del cielo, anche se ciò in realtà è soltanto simulato, perché «così pensan pregio | acquistarsi e dovere esser più care | a' loro amanti» (*Egle*, I, II, 153-55).

MARTA FUMI

Venirsi ne le selve a goder d'esse.
FAUNO Ohimè! SATIRO Io non vo' già ciò dolermi;
Prima di loro i' me n'andrò a la caccia.
EGLE E ch'essi, per non esser conosciuti,
Sotto mentita forma a lor verranno. (*Egle*, II, II, 86-94)

Gli dei del cielo sono indicati ad esempio per i silvani per la loro capacità di soddisfare le proprie brame amorose ricorrendo ad inganni e astuzie:

[EGLE] Però esempio vi dian gli dèi del cielo,
I quai conducon con inganni a fine
I lor disiri e con inganno ancora
Pensan di queste ninfe oggi godere. (*Egle*, II, II, 130-33)

Gli «inganni» alludono senz'altro alle trasformazioni mitologiche cui Giove si prestò per poter giacere, di volta in volta, con le sue numerose amanti, provocando sempre le ire di Giunone; nel terzo atto dell'*Egle* vengono richiamate numerose figure femminili amate da Giove e da Febo, fra le quali è citata anche Callisto, al terzo posto dopo Io e Semele e in posizione forte, in finale di verso (qui la presenza degli dei celesti in Arcadia è presentata come già avvenuta):

[EGLE] [...] Appresso, se vorrete
Discorrere e veder che fine avuto
Abbian le donne di che goduto hanno
Gli dèi del ciel, veder potrete chiaro
Che non è il loro amor se non di danno.
Io vi sia esempio e Semele e Calisto
E la misera Clizia e la dolente
Madre di Febo e di Diana vostra,
La qual, prima che lor portasse a Delo,
Tante fatiche e tant'aspre sostenne,
Che vi puon distornar d'amar costoro. (*Egle*, III, I, 209-19)

Il mito ovidiano di Callisto, in particolare, aleggia anche in un altro passo dell'*Egle*, quando Pan, innamorato, desiderando soddisfare i suoi desideri dice di sé «Ma mi farei Diana, come Giove | si fece per Calisto» (*Egle*, IV, 1, 52-53).

Non è improbabile, pertanto, ipotizzare che proprio dall'*Egle* Groto possa aver attinto un primitivo spunto per comporre la sua *Calisto*, stuzzicato dalla possibilità di rappresentare questi «dei del cielo» che, ardendo d'amore per le ninfe, «per non esser conosciuti, | sotto mentita forma a lor verranno» per condurre «con inganni a fine | i lor disiri» (sono parole tratte dall'*Egle*, ma che si adattano perfettamente alla *Calisto*)²⁷.

La circostanza, di per sé, si prestava a dar luogo a situazioni divertenti (come avviene infatti nella pastorale grotiana per i personaggi di Giove, Mercurio e Febo “travestiti”), soprattutto se contaminata con il tema plautino del doppio: ecco allora che nella *Calisto* Giove e Mercurio sono personaggi consapevoli del doppio e che dominano gli scherzi, mentre Febo ne è vittima (di Isse e di Mercurio, che della ninfa ha assunto le sembianze).

Della coralità dell'*Egle* nella *Calisto* non resta traccia, se non *a latere*, nelle canzoni in musica cantate per intermedio che chiudono gli atti²⁸; parimenti non si può parlare di una presenza di satiri, dal momento che essa è evocata in appena un verso («GEMULO Dunque tu credi pur ch'abbian fatt'opera | i

²⁷ Anche i versi dell'*Egle* in cui si allude alla discesa degli dei celesti «tosto che 'l sol tolga la luce | a le cose mortai», che potrebbero senz'altro alludere alla notte, avrebbero potuto rappresentare uno spunto per Groto per l'introduzione del personaggio di Febo come terzo dio celeste in Parrasia, lì giunto dopo che il disastro provocato da Fetonte ha tolto luce al cielo e a tutta la Terra. La scelta risulta d'altro canto suffragata dalle *Metamorfosi* ovidiane, che presentano il dramma di Febo e di Fetonte immediatamente precedente alla storia di Callisto.

²⁸ Esse sono cantate rispettivamente dalle tre Grazie (atto I), da quattro cigni (II), dagli alberi (III), dalle nuvole (IV).

nostri incanti? FEBO Il credo. MELIO Han fatto ridere | i pastori, le ninfe, i fauni e i satiri», *La Calisto*, V, VI, 1-3): il personaggio che più si avvicina alla figura del satiro è Febo, che viene beffato da Isse e da Mercurio, ma che alla fine riesce a godere della ninfa che brama.

Se *La Calisto* non può essere definita «satira» in senso giralduano (le manca la presenza di «Satiri, Titiri, Silvani et Pani» e del «fine infelice»)²⁹, il rapporto con Giraldu si rivela comunque fecondo: l'accoglimento della presenza divina in Arcadia ha sicuramente in Groto un esito originale.

L'introduzione degli dei celesti in scena è un'operazione, infatti, che porta ancora più avanti lo sperimentalismo giralduano in tale direzione, avvicinando *La Calisto* alla commedia plautina. Plauto è espressamente evocato nel prologo della *Calisto* come autore di un'opera nella quale gli dei compaiono in scena («Qui parleran gli dei, come già in Plauto, | e come ne le selve già parlarono», *La Calisto*, Prologo, 85-86). Proprio questa volontà grotiana di avvicinamento al classico fa sì che il modello giralduano, seppur presente, non sia menzionato esplicitamente (a meno di ravvisarne una celata presenza in quel «e come ne le selve già parlarono»)³⁰.

Dietro la citazione di Plauto da parte di Groto si può forse ravvisare la volontà di instaurare un legame tra la propria pa-

²⁹ Non sarà inutile richiamare la definizione giralduana di satira: «La satira è imitatione di attione perfetta di dicevole grandezza, composta al giocoso et al grave con parlar soave, le membra della quale sono insieme al suo luogo per parte et per parte divise, rappresentata a commovere gli animi a riso et a convenevole terrore et compassione» (*Letera overo discorso di messer Giovan Battista Giraldu Cinthio sopra il comporre le satire atte alla scena, a messere Attilio dall'Oro*, in GIRALDU CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, 2002, pp. 328-29).

³⁰ Il passo citato potrebbe anche alludere, d'altro canto, alla presenza divina nelle selve delle *Metamorfosi* di Ovidio (che però non è un testo teatrale).

storale e la commedia latina, per creare una continuità ed inserire la propria opera nella scia del tracciato aperto dalla commedia classica. Lo sperimentalismo grotiano, attento alle sollecitazioni degli uomini del suo tempo, accoglie la proposta innovativa di Giraldi riguardo alla presenza divina in Arcadia, ma non la segue pedissequamente, dimostrando di nutrirsi di una propria vena. L'operazione giraldiana è così traghettata da Groto verso un esito originale: in questo l'esperimento grotiano porta a compimento ciò che Giraldi Cinthio si augurava nella lettera di dedica della satira, quando confessava che lo aveva spinto alla pubblicazione anche la persuasione che

questa mia nuova favola potrebbe essere duce a' gentili spiriti a farli giungere, in questa maniera di scrivere, là ov'io forse non sono arrivato³¹.

2. La presenza di Giraldi si mantiene salda anche nella seconda favola pastorale composta da Groto, *Il pentimento amoroso* (*princeps* 1576), a partire dalla lettera di dedica, dove, andando oltre i motivi topici, il Cieco d'Adria sembra riprendere e polemizzare con alcuni spunti giraldiani esposti nella lettera dedicatoria dell'*Egle*³².

I tre macro-temi che si susseguono in entrambe le lettere sono l'argomentazione iniziale a scansione ternaria, la pubblicazione (con la rivendicazione di un primato) e la dedica. Simile è l'avvio dei due testi:

Tre cose tra le altre, magnifico messer Bartolomeo, sono sovente principale cagione che i nuovi componimenti che da sé sono degni

³¹ GIRALDI, *Egle*, Lettera dedicatoria, p. 5.

³² Se qui Groto sembra prendere le distanze dal comportamento di Giraldi nei confronti della pubblicazione, ciò non toglie che l'autore adriese abbia apprezzato l'*Egle*, dalla quale, come ho cercato di dimostrare, attinse utili spunti per la propria opera.

di loda appresso qualche torto giudizio ricevan biasimo. L'una delle quali è l'ignoranza altrui, l'altra il troppo persuadersi di sapere, la terza l'altrui invidia. Perché coloro che non sanno non stimano buono se non quello ch'è lor proprio, ciò è l'ignoranza. E quelli che si persuadono di sapere tutte le cose, veggendosi non essere iti con lo 'ngegno tanto oltre, quanto alle volte veggono andare altri, cercano col biasimare gli apportatori delle cose nuove serbarsi quella riputazione ch'essi s'hanno acquistata appresso tale che si ha creduto poter sapere, col mezzo loro, ogni lodevole cosa. E gli invidiosi che sempre con dolente occhio mirano il bene altrui, quanto più vaghe veggono apparir le cose nuove e più atte ad accrescere pregio a' loro auttori, tanto più cercano macchiarle col loro veleno, acciòché meno vaghe e men leggiadre si scuoprano agli occhi di chi le dee mirare. (*Egle*, Lettera dedicatoria, p. 4)

Tre son le maniere de gli uomini, illustre signore, che lasciano il lodevole e fruttuoso essercizio del comporre opere: alcuni per ignoranza, e questi sono degni di scusa per aver taciuto e di loda per aver conosciuto se stessi; altri per dapocagine, per li quali è da pregare Iddio che lor perdoni il passato e li corregga per l'avvenire; gl'ultimi si restano spaventati dalle punture delle lingue mormoratrici, e questi son dignissimi dell'aspra verga d'ogni riprensione, perché nel comporre un'opera o il giudizio o il desiderio è buono. Se 'l giudizio è buono, l'opera è buona; se buono è il desiderio, buona è la intenzione: dunque l'opera composta merita d'esser lodata o perché fu buona, o perché fu desiderato che buona fosse. (*Il pentimento amoroso*, Lettera dedicatoria, p. A2r)³³

L'argomentazione di Giraldis indaga le cause che possono arrecare danno alla fama di componimenti di per sé degni di lode; nel prosieguo della lettera, egli confida al dedicatario dell'opera di essersi fatto frenare da queste paure:

³³ Le citazioni del *Pentimento amoroso* sono tratte dall'edizione di Venezia, per Francesco Rocca a Sant'Aponal, all'Insegna del Castello, 1576, ma con un adattamento ai criteri dell'edizione a mia cura, in allestimento.

Per questo adunque, veggendo io a che rischio i' mi poneva e quanto gran campo io dava a simili genti di lacerarmi, s'io dava fuori la satira mia, cosa non pur nuova, ma s'io non me 'nganno né anche conosciuta da molti a' tempi nostri, meco avea deliberato tenerla ascosa e nel seno godermi d'esser stato io il primo che dopo mill'anni e più avessi posto in questo campo il piede³⁴.

Groto sembra polemicamente rispondere ai timori di Giraldi quando non mostra indulgenza verso coloro che sono «spaventati dalle punture delle lingue mormoratrici» e per questo motivo «lasciano il lodevole e fruttuoso esercizio del comporre opere». Sembra inoltre voler “rassicurare” Giraldi quando tenta di dimostrare che non solo i «savii» (assimilabili ai «dotti» giraldiani) e i buoni, ma anche gli sciocchi e i malvagi non saprebbero dirne male:

Oltre a ciò, l'opera composta capita in man o di savii e buoni o di sciocchi e malvaggi. Il savio non sa dir male, il buono non può dir se non bene; lo sciocco, poi, come può biasimar le azzioni altrui, se non regola né conosce le proprie? Il malvagio come può dir male, sapendo che se dice mal de' malvaggi, dice mal di se stesso, se dice mal de' buoni, non è creduto da gl'altri? (*Il pentimento amoroso*, Lettera dedicatoria, pp. A2r-v)

Giraldi, infine, si risolve a pubblicare la sua opera confidando in una ricezione positiva grazie al giudizio sincero dei dotti e sottolinea, in un inciso, di essere stato spinto alla pubblicazione proprio grazie alla loro insistenza³⁵. Il Cieco d'Adria ri-

³⁴ GIRALDI, *Egle*, Lettera dedicatoria, pp. 4-5.

³⁵ GIRALDI, *Egle*, Lettera dedicatoria, p. 5: «Ma dopoi, sapendo ch'i dotti, che sono d'animo sincero, prendono piacere di quello che a quegli altri è di noia e bramano ch'ogni di appaia cosa onde si destino i belli ingegni ad arricchire questa nostra volgar favella, ho voluto più tosto piacere a questi pochi tali (che dopo che la mi fero porre in scena, più e più volte chiesta la mi hanno) che per la moltitudine di quegli altri essere tenuto da questi poco cortese».

prende e sviluppa ampiamente questo tema rivendicando invece, con orgoglio, di essere giunto alla pubblicazione dell'opera solo perché lo desiderava:

Saprei ben dire anch'io d'averla dato fuori a' comandi e a' preghi de' mei signori e amici (sì come in vero la composi e la feci recitar l'anno adietro in Adria a' comandi ed a' preghi del clarissimo misier Michiel Marino, di preciosa ricordanza, che allora giustissimamente e felicissimamente reggeva questa città), ma non voglio, perché confesso non aver né signor né amico sì possente per propria autorità, né sì poco tenero del mio onore, che potesse o volesse sforzarmi a porre alle stampe un'opera contra mia voglia. Potrei dir che i miei amici la mi avessero involato e publicatola o contra o senza il consenso mio³⁶ (il che agevolmente si crederebbe, per esser io privo di vista), ma non vo' dirlo, perché né gli amici con cui pratico son sì malvaggi che mi involassero le mie opere, né io sì sciocco che le mi lasciassi involare, né le mie opere sì belle che si rendano degne d'essere involate; oltre che i giustissimi signori viniziani, sì come non comportano alcuna ingiustizia, così non concedono che si stampi opera senza licenza dell'auttore. Saprei dir d'averla publicata per breve diporto del mondo, ma ciò sarebbe una pazza superbia, o una superba pazzia, perché se 'l mondo è vissuto quasi settemila anni senza questa mia pastorale, e' potrebbe senza essa ben anco vivere insino al fine. Potrei dir d'averla data³⁷ fuori per aver occasione di consacrarla alle illustri Signorie Vostre, ma mi si potrebbe poi anco argomentar contra che bastava mandarne una copia a penna: dunque si conosce ch'io l'ho data fuori perché ho voluto, e che ho voluto, perché l'ho data fuori. (*Il pentimento amoroso*, Lettera dedicatoria, pp. A2v-A3v)

Anche questo aspetto, di per sé topico, diviene il bersaglio delle frecce polemiche di Groto: dietro quel «saprei ben dire *anch'io*» potrebbe forse celarsi, insieme agli altri autori che fanno uso di questo *topos*, l'ombra di Giraldo, e in questo sen-

³⁶ La situazione è topica, si pensi ad esempio al caso delle commedie di Ariosto.

³⁷ «publicata [...] data»: nella *princeps* le due forme compaiono al maschile.

so il passo grotiano ricordato potrebbe forse aggiungersi al precedente nel costituire un ulteriore richiamo, polemico, alla lettera prefatoria dell'*Egle*.

Come Giraldi sottolinea il primato della propria operazione drammaturgica, anche Groto, dopo aver sussurrato «nell'orecchio» del lettore le altre due motivazioni che lo hanno spinto alla pubblicazione del *Pentimento amoroso*, rivendica un primato, ben diverso da quello di Giraldi perché del tutto “provinciale”, ma che ben sottolinea il forte legame, mai celato ma al contrario orgogliosamente esibito, tra l'autore adriese e il proprio pubblico: Groto è il primo autore a «favella» «delle giovani d'Adria», dal momento che di esse «né al primo tempo, né dopo la ristorazion di cotal cittade ha favellato alcuno scrittor se non io, che pur sono stato il primo»³⁸. E alle belle donne di Adria è effettivamente dedicata una sequenza nella terza scena del terzo atto.

Le due lettere si concludono poi con la *laudatio* dei rispettivi dedicatari, Bartolomeo Cavalcanti e Vincenzo e Marina Naldi; brevissima nel testo di Giraldi, ampiamente sviluppata in Groto.

Le riprese giraldiane non sono assenti neanche nel corpo del testo teatrale, come dimostra la presenza di una vivida immagine, quella dell'orsa gravida morente, che, morente, dà alla luce i suoi piccoli³⁹:

PANURGIA Hai visto caccia mai più dilettevole,
sorella?

³⁸ GROTO, *Il pentimento amoroso*, Lettera dedicatoria, p. A3v.

³⁹ La presenza di un'orsa gravida morente, che dà alla luce il figlio prima di spirare, si riscontra in PAUSANIA, *Descrizione della Grecia* VIII 3, 6 e in APOLLONIO, *Biblioteca* III 8, con riferimento al mito di Callisto. L'immagine necessita sicuramente di studi più approfonditi, in particolare per il suo impiego in ambito pastorale. Ringrazio Amelia Juri per la segnalazione.

MARTA FUMI

FENICIA Certo no!

PANURGIA Oh, quel notabile
colpo che ha fatto la nostra Amarilide
quando, da lei ferita, un'orsa gravida
morendo ha parturito i figli, e 'l vivere
in morte ha dato a quei, corsi pericolo
di perir quasi pria che nati siano!
E la madre pareva dir: "Fa' pur ampia
la piaga, accioché meglio i mei figli escano!"
(*Il pentimento amoroso*, II, I, 1-9)

AMADRIADI Ma chi avria pensato di vedere
Che quella gravida orsa, che trafisse
Con il dardo Diana, partorire
Devesse per la piaga i cari figli,
Sì che l'istessa man ch'a lei diè morte
Fosse a i figli cagion del nascimento? (*Egle*, IV, IV, 485-90)

Il pentimento amoroso è una favola pastorale inconsueta, nella quale troviamo un'Arcadia dipinta a tinte fosche e a tratti macabre, dove aleggia costantemente la presenza della violenza e della morte: il primo atto, appena più luminoso, non si spinge oltre l'effetto di lumeggiarla appena. La trama, davvero intricata, ruota attorno alle vicende amorose di tre coppie ninfa-pastore: Dieromena e Nicogino (che si amano reciprocamente), Panurgia e Menfestio (la ninfa desiderata riama l'innamorato, ma si mostra ritrosa), Filovevia ed Ergasto (ella ama follemente il pastore ma quest'ultimo sogna l'amore di Dieromena). Il primo atto, composto da sei scene, è dedicato ai pastori Nicogino ed Ergasto che si contendono l'amore per Dieromena, alla quale infine si rivolgono chiedendole di svelare a chi dei due lei desideri donare il suo cuore. La ninfa per rispondere compie un gesto enigmatico, dietro il quale si cela l'elezione di Nicogino: dona a lui la propria ghirlanda e prende su di sé quella di Ergasto. I due pastori, confusi, chiamano il dio Pan in veste di giudice per aiutarli; il dio conferma la

vittoria di Nicogino. Nel secondo atto è introdotto il personaggio della ninfa Filovevia, che ama intensamente Ergasto, non riamata. Il suo monologo sofferente è seguito dalla scena in cui ella interroga Eco, ricevendo risposte che fanno presagire il lieto fine. Ergasto intanto è deciso a non rassegnarsi e a conquistare ad ogni costo l'amore della bella Dieromena, che dal canto suo, monologando, dichiara fermissimo il suo amore per Nicogino. L'atto si chiude con Nicogino che chiede alla ninfa di godere del suo amore, ma ella si ritrae. Segue un canto amebeo tra i due innamorati. Il terzo atto si apre con il *topos* del bacio rubato che vede protagonisti Menfestio e Panurgia addormentata, occasione per Groto per ricordare la propria *Calisto* mediante la citazione di Giove che nel sonno godette di lei; quando Panurgia si risveglia si incollerisce col pastore e lo scaccia; salvo poi pentirsi del suo gesto, perché ne è innamorata. Dopo l'insero "provinciale" nel quale Groto omaggia le belle donne di Adria per bocca della ninfa Fenicia, estranea alle vicende amorose in quanto convintamente dedita a Diana, a partire dalla quarta scena del terzo atto il racconto si movimentata e le vicende si intrecciano e amplificano in un vivace *allegro* fino alla conclusione. Panurgia ed Ergasto, molto amici, si chiedono reciprocamente aiuto per ottenere ciò che desiderano: rispettivamente, la riconciliazione con Menfestio e l'amore di Dieromena. Ergasto, in particolare, vuole mettere discordia tra la "sua" ninfa e Nicogino e per farlo chiede la complicità di Panurgia nell'inscenare, all'insaputa dei due innamorati, un raggio a loro danno: fingerà che Nicogino ami Panurgia e farà in modo che Dieromena assista ad una finta scena d'amore, con la speranza di allontanare il cuore di lei dal pastore che ama. Panurgia sa che sta per compiere un atto sleale, ma per l'antica amicizia che la lega ad Ergasto si presta al terribile gioco. La messa in scena ha luogo, provocando la disperazione di Dieromena e di Menfestio, che colmo d'ira vuole denunciare a Diana l'infedeltà della sua Panur-

gia, affinché la dea le dia un aspro supplizio. Nicogino incontra Dieromena, adirata con lui, che non ne comprende il motivo; disperato, si ritiene vittima di un'ingiustizia e desidera morire. Contemporaneamente Ergasto, approfittando dell'amore di Filovevia, le chiede di intercedere per lui presso Dieromena. La ninfa, pur con il cuore spezzato, compie quanto Ergasto desidera, ma Dieromena si mostra risoluta nel non voler concedere ad Ergasto il proprio cuore. Nel quarto atto Ergasto, ritenendo che Dieromena lo rifugga a motivo dell'amore che Filovevia prova per lui, si spinge ancora oltre nella sua malvagità e ordina al capraio Melibeo di uccidere la ninfa fedele. Il capraio però la risparmia, commosso delle parole di lei: anche davanti alla terribile sentenza, si mostra fermissima nel suo amore e lieta di morire per l'amato, se è ciò che desidera. Nel frattempo Dieromena viene a conoscenza della messa in scena attuata a suo danno da Panurgia e si pente di essere stata crudele con Nicogino. All'inizio del quinto atto Fenicia rivela a Menfestio che la sua Panurgia, per volere di Diana, dovrà sottoporsi ad un combattimento con l'orso; quasi nulle sono le possibilità che sopravviva. Menfestio allora si pente di averla accusata, e decide di morire per lei o con lei; pertanto va incontro all'orso, ma travestito in modo da non essere riconosciuto. Segue il monologo di addio alla vita di Nicogino, che desidera morire; senonché Dieromena riesce a fermarlo in tempo: i due si riappacificano e desiderano accogliersi reciprocamente come sposi (v, iv). Anche Panurgia e Menfestio si riconciliano e i due con Dieromena e Nicogino (v, v). La risoluzione della vicenda che vede coinvolti Ergasto e Filovevia è più difficile, dal momento che Pan, per punire Ergasto, ordina ai silvani di legarlo a un albero e di ucciderlo. Il capraio Melibeo, intanto, vuole condurre Filovevia davanti a Pan in modo che il dio la scorga viva e risparmi Ergasto. Filovevia, dal canto suo, è felice di potergli salvare la vita. Inizialmente Pan è irremovibile, poi Filovevia in uno slancio d'amore si

propone di morire al posto di Ergasto. Pan accetta e ordina di procedere; il dio però non intende sacrificare davvero Filovevia, ma solo far prova a Ergasto del grande amore che la ninfa prova per lui. A questo punto Ergasto si pente di essere stato tanto tardo ad amare la ninfa e le chiede perdono; Filovevia per la troppa gioia sviene, e quando ritorna in sé, accetta la proposta di Ergasto di sposarla (V, VII).

Come si nota l'intreccio è sommamente avviluppato; le ninfe e i pastori tornano ad essere i protagonisti, mentre le divinità maggiori, Pan e Diana, ricoprono il ruolo di giudici e di garanti dell'ordine in Arcadia; temi ricorrenti sono l'amore e la morte, cui si accompagnano l'inganno e la finzione: i personaggi recitano essi stessi, in un gioco metateatrale che si rivela foriero di malintesi e sventure.

Dieromena, la ninfa da cui prende avvio la vicenda portata in scena, è il personaggio al quale le rielaborazioni francesi hanno dato ampio risalto dedicandogli il titolo dell'opera. Ma i veri motori dell'azione sono la fissazione amorosa di Ergasto per Dieromena e la costanza di Filovevia: è infatti la risolutezza di Ergasto che mette in moto l'inganno ai danni di Nicogino e Dieromena (per il quale potrà aver agito la memoria dell'episodio di Polinesso, Ariodante e Ginevra del canto V dell'*Orlando Furioso*⁴⁰, con l'importante differenza che alla fine il malvagio Polinesso, di cui Ergasto è figura, muore), inganno da cui poi dipenderà anche la sventura di Menfestio e Panurgia, ed è parimenti per la testardaggine di Ergasto nei confronti di Dieromena che l'omicidio di Filovevia viene ordinato. Alla costanza della ninfa, irremovibile nel suo amore nonostante le ingiurie subite, si deve invece il lieto fine: è unicamente grazie al suo atto d'amore generoso e smisurato che il finale luttuoso è scongiurato.

⁴⁰ La segnalazione compare già in PIERI, *L'Arcadia in Polesine*, p. 417.

Proprio la ninfa Filovevia è il personaggio che si imprime più a fondo nella memoria del lettore: il suo amore disperato e intaccabile, la sua granitica fedeltà, anche di fronte alla più infame ingiustizia subita, quella della morte, sono dotati di una grande forza drammatica e drammaturgica. La sua figura è estremamente interessante se la si considera in rapporto dialettico con altre figure femminili appartenenti al filone delle cosiddette «eroine tragiche»⁴¹: la ninfa di Groto, in particolare, rivela interessanti punti di tangenza con due eroine giraldiane, che trovano un loro comune prototipo nella Griselda di Boccaccio (*Decameron*, X 10)⁴².

Agata e Filareta, due figure femminili presenti negli *Ecatommiti*, si mostrano vicine a Filovevia nell'incarnare un ideale muliebre di costanza e perseveranza (opposto al *topos* della volubilità delle donne) e di eccezionale perdono. Nella vicenda di Agata (*Ecatommiti*, III 5), che scampa all'uxoricidio, le tangenze con la storia di Filovevia riguardano la fedeltà al marito nonostante i propositi assassini di lui e il tema del salvataggio dalla pena capitale: Agata salva il marito Consalvo da morte certa, alla quale è condannato per il tentato omicidio di lei (esattamente come avviene per Ergasto e Filovevia, anche se il pastore e la ninfa non sono marito e moglie). L'atto generoso della donna ha il potere di disporre l'animo di Consalvo ad amarla e l'uomo parimenti prende consapevolezza dei suoi errori (proprio come Ergasto), ripristinando così l'unione tra i due, portando al lieto fine e alla esaltazione della fedeltà, virtù salvifica in grado di opporsi al male e alla morte.

⁴¹ A questo tema è stato dedicato un convegno internazionale svoltosi all'Université de Fribourg il 29-30 novembre 2017; il volume degli atti è stato recentemente pubblicato (*Eroine tragiche nel Rinascimento*, a cura di S. CLERC e U. MOTTA, Bologna, I libri di Emil, 2019).

⁴² Il rapporto tra queste due eroine di Giraldo e la Griselda di Boccaccio è stato recentemente indagato da S. VILLARI, *Le eroine "tragiche" delle novelle giraldiane*, in *Eroine tragiche nel Rinascimento*, pp. 201-20.

La Filareta di Giraldi (*Ecatommiti*, intr. nov. 9), vicina a Filovevia anche nel nome grecizzante (rispettivamente: ‘amante dell’onore’ e ‘amante di ciò che è certo, saldo’) mostra, parimenti, grande costanza nel continuare ad amare il marito Gianni, nonostante egli l’abbia abbandonata per una fallace convinzione, e clemenza nei confronti di Ginetta e Ringuzzo, che avevano macchinato un inganno dannoso per loro: l’intervento di Filareta fa sì che ai due malfattori venga risparmiata la pena capitale, tramutata in ergastolo⁴³.

Simile è inoltre il ruolo “giudiziario” dell’autorità preposta alla tutela dell’ordine pubblico nelle due novelle giraldiane e nel *Pentimento amoroso*: nella novella di Agata è il podestà che, ammirato dalla costanza della donna, risparmia la morte a Consalvo; in quella di Filareta l’autorità preposta dichiara di non poter condonare del tutto la pena per motivi di giustizia, ma è disposta ad una riduzione di essa in accordo con la volontà della donna. Nella favola pastorale, similmente, è il dio Pan che, garante dell’ordine in Arcadia, dichiara inizialmente di non potersi sottrarre dal mandare a morte Ergasto, per esigenze di giustizia e per non creare un precedente; mostra poi, fingendo, di accettare il sacrificio della ninfa innamorata, pronta a morire al posto del suo carnefice, per rivelare infine che il tutto non era che un piano per far brillare la virtù di lei agli occhi di Ergasto, che alla fine si pente e accetta di sposarla. L’intervento di Pan e di Filovevia evita così il “doppio finale”, felice per i buoni e tragico per i malvagi (ma un finale tragico per Ergasto lo sarebbe stato, inevitabilmente, anche

⁴³ Come si può notare, per la costruzione del personaggio di Filovevia avrà senz’altro agito la memoria di queste due eroine giraldiane, unitamente alla Griselda boccacciana, alle quali si può aggiungere la figura dell’Alcesti euripidea, pronta a sacrificarsi per il marito Admeto: un testo che era presente a Groto anche per quanto riguarda la menzione di Febo in Tessaglia nella *Calisto*.

per Filovevia), traghettando la conclusione della favola pastorale verso il lieto fine anche per la terza coppia ninfa-pastore.

Nel *Pentimento amoroso* alla figura di Filovevia si aggiunge quella di Dieromena come esempio di fermezza femminile e di costanza nel proprio amore. Le due ninfe lo sono in due diversi gradi: mentre Dieromena, in un breve monologo (II, VII), dichiara il suo amore per Nicogino fermissimo (ma si tratta in questo caso di un amore ricambiato), quello di Filovevia appare sin da subito come disperato e ricambiato con odio. Questo tuttavia non scalfisce minimamente il suo amore ma, al contrario, lo porta alla luce e sembra farlo ancor più brillare. Le “avversità della fortuna” che si abbattano su di lei e che rendono il suo amore lancinante e doloroso sono incarnate nella malvagia volontà di Ergasto, ma hanno l’effetto, inspiegabilmente, di rendere il suo sentimento verso il pastore ancora più granitico:

[FILOVEVIA] [...] Il cor mio, simile
ad una pianta cresciuta a la debita
altezza, con la piega ben può rompersi,
ma non drizzarsi o in altra parte vogliersi.
Tua fui, sono e sarò; tua voglio vivere
e tua morir. Tormentami pur, usami
quanta crudeltà sai, sprezzami, scacciami
ch’io, come cagnolin battuto e spinto dal
padron, tornerò sempre a te più umile.
(*Il pentimento amoroso*, II, IV, 57-65)

[ERGASTO] [...] Costei, che a pena sapea muovere
il passo e la favella diè principio
ad amarmi, e quantunque ella poi abbia
auto assai che l’han pregata e pregano,
quantunque il padre antico ognor la stimuli
a maritarsi, è stata ognor più immobile
in questo amor sì infruttuoso ed aspero.
Né so come abbia auto pazienza
a sopportarle tanti scherni, strazii
e ingiurie che le ho fatto [...]. (*Il pentimento amoroso*, II, V, 3-12)

Resta problematico, per la Filovevia di Groto, l'elemento, aristotelico, dell'«errore»⁴⁴ grazie al quale il personaggio tragico possa definirsi mezzano; ma ella si dichiara vittima di Amore: in questo risiede la sua *hamartia* (colpa involontaria)⁴⁵.

Se il paradigma di obbedienza e sopportazione ha una chiara matrice cristiana (incarnato, più che tutti, dalla figura di Giobbe), non è un caso che, in una favola pastorale nella quale l'elemento del pentimento assume un ruolo centrale, si innesti alla fine anche il tema, pure cristiano, del perdono: ecco quindi che la coincidenza della risoluzione dell'intreccio con quanto Filovevia aveva desiderato e il perdono di Ergasto vengono a determinare il trionfo del bene mediante «un accordo tra leggi morali e affettive e diritto» e a conferire, in tal modo, «un valore etico al lieto fine»⁴⁶.

Come si è cercato di dimostrare, il Cieco d'Adria si propone come autore teatrale offrendo, anzitutto, due drammi pastorali che colgono e sviluppano fruttuosamente le sollecitazioni che potevano giungergli dall'opera drammaturgica e novellistica di Giraldi Cinthio. La produzione boschereccia di

⁴⁴ ARISTOTELE, *Poetica*, 53a.

⁴⁵ «FILOVEVIA Così non vuol Amor, vuol ch'io ti seguiti» (*Il pentimento amoroso*, II, IV, 34). Del resto l'amore di Filovevia per Ergasto, di cui la ninfa Fenicia dice «Faria meglio a lasciar amor, la misera» (*Il pentimento amoroso*, II, I, 28), è presentato da subito, nel monologo mediante il quale il personaggio della ninfa è introdotto sulla scena, come disperato e «male indirizzato»: «[FILOVEVIA] Amor [...] | ha dentro agli occhi mei posto la imagine | di quel crudel che vive del mio straccio, | perché 'l sòno mai più non possa chiuderli» (II, II, 7-13); «[...] io, misera, | visto colui che nacque per uccidermi, | son costretta a seguirlo e andar vogliendomi | sempre d'intorno a lui finché avrò spirito» (II, II, 57-60). Qui naturalmente il riferimento è al fatto, tipico, che la ninfa si senta uccisa a motivo del suo amore non ricambiato, ma la frase assume una valenza macabra e profetica dal momento che, come il lettore-spettatore scoprirà più avanti, il pastore ordinerà davvero il suo assassinio.

⁴⁶ VILLARI, *Le eroine "tragiche"*, p. 204.

MARTA FUMI

Luigi Groto mostra, pertanto, la volontà del suo autore di inserirsi attivamente nel dibattito sul terzo genere con un proprio progetto teatrale, caratterizzato da esiti originali.

Abstract

Note sul teatro pastorale di Luigi Groto e sui suoi rapporti con Giovan Battista Giraldi Cinthio: «La Calisto» e «Il pentimento amoroso».

L'articolo si sofferma sulle due favole pastorali composte da Luigi Groto, detto il Cieco d'Adria (Adria 1541 - Venezia 1585): *La Calisto* (*editio princeps* 1583) e *Il pentimento amoroso* (*editio princeps* 1576). Di esse vengono richiamate la trama e la fortuna editoriale tra Cinque e Seicento. Vengono indagati, in particolare, i rapporti che legano le due pastorali con la produzione drammaturgica e novellistica di Giovan Battista Giraldi Cinthio (*Egle*, *Ecatommiti*), per mostrare come il Cieco d'Adria, nel suo sperimentalismo, abbia accolto e sviluppato gli stimoli che potevano giungergli dall'opera del ferrarese.

Notes on Luigi Groto's pastoral drama and its relations with Giovan Battista Giraldi Cinthio: «La Calisto» and «Il pentimento amoroso».

The article deals with the two pastoral plays composed by Luigi Groto, known as “il Cieco d'Adria” (Adria 1541 - Venice 1585): *La Calisto* (*editio princeps* 1583) and *Il pentimento amoroso* (*editio princeps* 1576). This paper recalls the plays' plot and their editorial success between the sixteenth and seventeenth centuries. In particular, the article examines the relationships that link Groto's pastoral plays with Giovan Battista Giraldi Cinthio's dramaturgical and novelistic production (*Egle*, *Ecatommiti*), in order to show how Groto's experimentalism developed the stimuli that came from Giraldi's work.

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 / 2020.6.111-140