

# La presenza della *Celestina* nelle commedie di Luigi Groto, Liquidì e Ruzante

Edoardo SIMONATO  
*Université de Fribourg*  
 Orcid: 0000-0002-3441-2172

*Abstract:* L'articolo mostra come la commedia *Il Tesoro* (1583) di Luigi Groto, il Cieco d'Adria, rappresenti uno degli esempi più fulgidi della fortuna della *Celestina* nel teatro italiano del Rinascimento. Una fortuna che è stata per lo più negata dalla critica, ma di cui invece si rilevano tracce evidenti in una "linea veneta" di personaggi di ruffiane comiche che muove da Ruzante per arrivare fino a Groto, passando per il teatro della "scuola d'i Liquidì". Proprio questi esempi veneziani di primo e medio Cinquecento guidarono il Cieco (autore pienamente inserito nel contesto teatrale veneto) verso il tardo *repêchage* del testo spagnolo.

*Keywords:* Groto, *Celestina*, Ruzante, Liquidì, Ruffiana

## I. Diffusione e fortuna veneta di un capolavoro del teatro spagnolo.

La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* di Fernando De Rojas, meglio nota come *La Celestina*, è uno dei capolavori del teatro umanistico spagnolo ed europeo. Il titolo vulgato discende dal nome della vecchia Celestina, personaggio memorabile al confine tra la ruffiana, la levatrice di orfane e la strega, che nell'opera propizia la relazione extramatrimoniale tra i giovani Calisto e Melibea. Il personaggio ha tratti in comune con le ruffiane comiche già plautine: è una vecchia brutta, avara e amante del vino, che si guadagna da vivere facendo prostituire giovani donne; ma alla caratterizzazione consueta abbina una domestichezza con le arti magiche che chiama in causa fonti latine parallele a quelle teatrali (le terribili *sagae* degli *Epodi* di Orazio, delle elegie di Ovidio, Properzio e Tibullo, ma anche le maghe di Apuleio e di Lucano), oltre a un sostrato di tradizioni popolari<sup>1</sup>. La sua è una magia 'pratica', a diffusione matrilineare e che perciò interessa soprattutto l'universo femminile; prevede la costruzione di oggetti per lanciare il malocchio, filtri d'amore e altre sorte di aiuti a donne amorose: il tutto nascosto dietro una facciata di devota religiosità cristiana. Nella primissima battuta con cui è introdotta in scena, Sempronio, servo di Calisto, la definisce «una uecchia barbata [...], factò chiara [fattucchiera], astuta, sagace in quante tristitie son

<sup>1</sup> Una rassegna esaustiva delle fonti della *Celestina* si trova nel monumentale Lida de Malkiel (1962: 27-79, 224 et seq.).



al mondo. E credo che passano de cinque milia uirginita quele che se son facte e disfacte per lauctorita sua in questa terra. Costei li duri scogli promouerebbe aluxuria se uolesse» (De Rojas 1973: 58)<sup>2</sup>; rincara Parmeno, altro seruo di Calisto, poco oltre:

Ella ha sei arti, che ti conuien saperlo: ricamatrice, profumatrice, maestra de fa [sic.] belletti e raconciar le uirginita perdute, tabacchin, et un poco factochiara. Era larte prima coperta de tutte laltre, sotto specie dela quale multe giouanne seruente intrauano in sua casa a lauorarse et allauorar camise, gorgiere, scuffie et altre cose assai (De Rojas 1973: 62).

Il testo ebbe una vasta e precoce fortuna in Italia: la prima traduzione in italiano risale al 1506, e ne furono stampate ben 13 edizioni fino al 1543, quando il concilio di Trento consigliò maggiore prudenza agli editori e preparò la strada alla definitiva messa all'Indice dell'opera nel 1590<sup>3</sup>. A questi numeri, tuttavia, non sembra essere corrisposta un'influenza determinante sui commediografi italiani, che pure ricorsero volentieri al tipo fisso della ruffiana: la struttura eslege dell'opera (è in 21 atti, viola l'unità di tempo, destina personaggi umili a un finale tragico) la rese difficile da imitare seguendo i precetti della *Poetica* di Aristotele; le ruffiane plautine e i primi esempi volgari del personaggio (la Lena di Ariosto, le numerose meretrici e ruffiane aretiniane) si imposero presto come modelli.

In questo quadro però costituiscono una curiosa eccezione una serie di ruffiane dai tratti evidentemente celestineschi che si riscontra nelle commedie della «scuola d'i Liquidi»: una congrega informale di autori 'post-ruzantiani' di area veneziana attivi tra gli anni '40 e '50 del Cinquecento<sup>4</sup>. A margine del commento alle commedie in pavano del *liquido* Gigio Artemio Giancarli, Lucia Lazzerini segnalava l'influsso del modello spagnolo su questo «sottobosco» di singolari commediografi (Giancarli 1991: XXI n). In effetti, allargando il campo anche oltre le segnalazioni di Lazzerini, le ruffiane

2 Tutte le citazioni dalla *Celestina* provengono dalla prima traduzione in italiano del 1506, di cui De Rojas 1973 è, nella sostanza, una riproduzione anastatica: ne riproduce dunque anche le norme di scrittura e gli errori patenti. Si è scelto di citare dalla traduzione antica perché i riscontri intertestuali che saranno presentati in molti casi dimostrano che gli autori leggevano l'opera in questa traduzione. Si è scelto poi di attenersi a De Rojas (1973) poiché è di più facile reperibilità rispetto alla cinquecentesca e ciò agevola i rimandi bibliografici.

3 Assente dall'indice paolino, è però inclusa nell'*Index* romano del 1590 (De Bujanda *et alii*, p. 366). La bibliografia sull'intricata tradizione della *Celestina* è ricchissima anche in ambito italiano, dacché la traduzione del 1506 ha un ruolo stemmatico di fondamentale importanza (risulta essere il più antico esemplare della forma completa, in 21 atti, della *Tragicomedia*: traduce una versione spagnola perduta databile presumibilmente al 1502). Rimando ai contributi di Baldelli (1950), Scoles (1961 e 1964), Dionisotti (2009 [1964]), Norton (1966). Più recenti i contributi di Kish (2009), Lampugnani (2015), Paccagnella (2016).

4 Sul teatro dei *liquidi*, vedi almeno Vescovo (1988), oltre alle introduzioni di D'Onghia a Calmo (2006), di Vescovo a Calmo (1985 e 1996) e di Lazzerini a Calmo (1979) e Giancarli (1991).

Agata nella *Zingana* di Giancarli (1545), Nastagia e Onesta nella *Notte* e nel *Pellegrino* di Girolamo Parabosco (1546<sup>5</sup>, 1552), ma, si vedrà, anche Cortese nel *Travaglia* di Andrea Calmo (1556) mostrano tratti che, almeno in superficie, le rendono assai prossime alla figura di Celestina: di Agata si dice che è «pelosa», che «ha certi peluzzi», poi che «ha la barba» (*Zigana* I 138; I 252), come l'aveva Aloigia, almeno nella prima stesura della *Cortigiana* di Aretino (veneziano d'adozione)<sup>6</sup>; Nastagia, tra le altre doti, racconcia verginità con «acque di pigna» che restringono la vulva e «tinture cremisine» che simulano sversamenti di sangue (Parabosco 1546: 12r)<sup>7</sup>; Agata e Onesta bazzicano in casa delle giovani donne e aiutano le madri a celare parti clandestini<sup>8</sup>; alcune sono fattucchiere e praticano forme di magia popolare (chi «butta la

5 In particolare, punti di contatto tra la *Celestina* e alcuni luoghi della *Fantesca* di Parabosco sono segnalati in D'Onghia (2007).

6 *Cortigiana* 1525, II XIV «[Rosso.] Oh, l'è gran ribalda, questa Aloigia. E' l'ha più punti che non hanno mille sarti, barbata, strega, suocera de Sathanaso, avola del'Aversiera e madre de Antecristo!». Nella *Cortigiana* 1534, la battuta II XIV suona così: «[Rosso.] Aluigia, ah? guarda la gamba! oh che lana! Ella ha più animo che non ebbe Desiderio, che mentre era atanagliato rideva». Sui rapporti tra la *Celestina* e la prima *Cortigiana* cfr. la nota introduttiva di Trovato a *Cortigiana* 1525a, pp. 35-36, e soprattutto le note di commento di D'Onghia a *Cortigiana* 1525b. Così Lazzerini sulla figura di Agata, un esempio particolarmente caro a Groto, forse anche per la vicinanza geografica con l'autore, originario di Rovigo: «Basti osservare che, tra le mezzane più celebri, né la Lena ariosteata, né la «pollastriera» della Raffaella di Alessandro Piccolomini, né l'Aluigia aretiniana risultano vistosamente irsute: Agata invece ha «certi peluzzi» (I 138), anzi «ha la barba (I 252) come Celestina, la «vieja barbuda», e al pari della collega spagnola «perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito herchiera» fabbrica belletti, «cava li vermi del culo a i fandulini» [...] ed è in odore di stregoneria. Non solo: i suoi consigli (II 6), puntualmente messi in pratica dalla servetta di messer Acario, s'ispirano all'attività sommersa di Celestina [...]» (Giancarli 1991: XXI). Le notazioni su Aluigia sono da riferirsi evidentemente alla stesura 1534.

7 Inoltre, punti di contatto tra la *Celestina* e le commedie di Parabosco sono segnalati in D'Onghia (2007): 117-119 (*Fantesca*) e nel commento di A. Lommi al *Pellegrino* (Parabosco 2008). Aggiungo che lo stesso metodo per la ricostruzione delle verginità è evocato dalla ruffiana Santina nell'*Hermafrodito* sempre di Parabosco: «mi darebbe l'animo di vender l'adulterio per castità se pigne e sangue saranno in Vineggia et la cosa andarà bene» (Parabosco 1560: 19r). L'autore, nelle commedie *Il Viluppo* e *Il Pellegrino* arriva a menzionare direttamente Celestina quale «madre» di tutte le ruffiane. Così il servo Viluppo, rivolto alla ruffiana Colombina: «io gli parlai di te, ponendoti sopra la madre Celestina: et questo ho fatto accioche tu, che mi sei amica, buschi questi quattrini» (Parabosco 1596: 20v); così invece Finocchio rivolto a Onesta «E sai l'arte più che Celestina» (Parabosco 2008: 83).

8 Agata nella *Zingana* «cava li vermi del culo a i fandulini, e chiè fa anga cagar le fiuli a cheste scuzagne...» («toglie i vermi dal culo ai bambini e fa anche cacar figlioli a queste clandestine», *Zingana*, I 139. Trad. Lazzerini, colorita precisazione di un passaggio oscuro tanto nel testo spagnolo quanto nella traduzione, «Haziase física de niños» / «Faceuase física de mammoli». La lezione di Giancarli è vicina a un passaggio del *Pellegrino* di Parabosco: Onesta «fa eletuari per la madre e incanta | i vermi ai mamolini» (Parabosco 1552, 10r), dove *mamolini* è forse un segno del contatto con la traduzione della *Celestina*. Che dietro alla cura dei bambini e a molte delle erbe magiche presenti nel laboratorio di Celestina vi sia un'allusione a pratiche ostetriche illecite è sostenuto anche in Dumora (2010).

cera» per leggere il futuro, chi legge nei fenomeni naturali auspici di sorte buona o avversa<sup>9</sup>), tutte nascondono le loro reali attività dietro alla sartoria, alla preparazione di belletti e alla religiosità ostentata. Certo nessuno di questi personaggi raggiunge lo spessore del personaggio di Celestina, protagonista *de facto* dell'omonima tragicommedia; l'intreccio in cui si muovono è al più simile a quello tratteggiato nel prologo del *Marescalco* di Aretino, profondo conoscitore della letteratura spagnola: un contesto borghese che prevede amori adulterini e scambi di lettere, e che relega la mezzana *trotaconventos* al ruolo ancillare di mediatrice<sup>10</sup>.

## II. Il caso del *Tesoro* di Luigi Grotto.

Questa “linea veneziana” di ruffiane celestinesche è, credo, una delle ragioni di un clamoroso *repêchage* del testo spagnolo operato, molto più tardi, da un altro autore di area veneta, polesano come Giancarli: Luigi Grotto. Nel 1583 vide le stampe a Venezia la sua seconda commedia, *Il Tesoro*. Viene messa in scena una burla tesa a un vecchio gelosissimo ed avaro, Zelotipo. Il giovane Ginofilo, travestito da ‘trova tesori’ indiano, finge insieme all'amico Lepido di dover dissotterrare un antico e prezioso tesoro, sepolto nel giardino del vecchio: una volta entrato in casa sua con questa scusa, può godere della sua giovanissima moglie, Licinia. L'organizzazione della ‘burla del tesoro’ occupa quasi per intero il terzo e il quarto atto, ma i primi due sono dominati dal personaggio di Donnola, la ruffiana a cui Ginofilo si rivolge per organizzare un primo scambio di lettere amorose con Licinia. Il suo ingresso in scena è anticipato da una lunga descrizione – oltre quaranta versi – riferita dal servo Cornacchia nella seconda scena del primo atto:

COR. Presso la casa di messer Zelotipo,  
marito della vostra Licinia, abita  
una vecchia barbata alla qual lagrima  
sempre un occhio, e per farsi mei' conoscere  
ha il viso attraversato d'un notabile  
freggio. Le ciglia irsute si congiungono,  
ha più lingue che denti in bocca, il carico

9 È sempre Agata (*Zingana* I 291) che butta la cera, un rito amoroso/apotropico menzionato in moltissimi processi di stregoneria. Sul motivo della superstizione e dell'ornitomanzia, vedi oltre.

10 «Se io fossi, una Ruffiana, con riverenza parlando, io mi vestirei di bigio, e discinta e scalza con due candele in mano, masticando paternostri, ed infilzando avemarie, dopo l'aver futate tutte le chiese, spierei che 'l Messere non fosse in casa, [...] ed in tempo le [alla moglie rimasta sola] pianterei una letterina in mano, e non mi mancherebbono scuse, cogliendomici il suo marito. E forse li saprei dire altro che lino da filare e uova da covare.» (*Marescalco* 1534, Prologo).

degli anni la fa sempre a terra pendere,  
 e cadrebbe s'a un baston continua-  
 mente non s'appoggiasse, e però portalo  
 in man, nell'altra la corona. Ha l'abito  
 bigio, va a quante messe, a quanti vesperi  
 suonano, a quante chiese son in Adria.  
 Bacia la terra, arde candele, visita  
 altari, e, se sta il giorno in chiesa, pratica  
 tutta la notte poi ne' cimiterii  
 o tra le forche dove i rei s'appiccano.  
 Segna e acconcia quanti infermi muoiono.  
 Se tele, o panni, o s'altro hanno da vendere  
 o da comprar, tutte le nostre femmine  
 alla vecchia ch'io dico si rivolgono.  
 Toglie a filar poi in un luogo e portalo  
 in un altro, e con questo ha scusa e comodo  
 d'entrare in ogni casa, in ogni camera.  
 Mette e disvia fantesche, e sempre un numero  
 grande ne tien in casa. Insegna a leggere,  
 a ricamar, a cucire e trapungere  
 e ancor qualche mestier più dilettevole  
 alle fanciulle. [...]

Quante donne si pelano,  
 passan tutte o le più per le sue forbici.  
 Incanta febbri e ogn'altro male. Ha pratica  
 poi, quanta aver si può, negli incantesimi,  
 nelle fatture, e fa parer miracoli  
 nel far amar, dar martel, poi discordie.  
 Aiuta a partorir le donne gravide  
 (massimamente quelle che si celano),  
 sa racconciar verginità, fa muovere  
 con le parole sue sole a lussuria  
 le Lucrezie, le Porzie e le Penelopi.  
 Già un anno con costei presi amicizia,  
 e tengo ancor. Se costei... GIN. Dunque spacciati,  
 va', corri, vola, ritrovala, parlale... (*Tesoro* I II, vv. 133-160; 165-178).

Nella lunghissima descrizione sono elencati tratti inequivocabilmente celestineschi, con un grado di fedeltà se possibile ancora maggiore rispetto alle commedie venete già menzionate. Donnola, che, si scoprirà, vive insieme a una fantesca di nome Elicia, lo stesso nome della fantesca di Celestina, è subito definita una «vecchia barbata», come nella battuta iniziale di Sem-

pronio<sup>11</sup>; anche lo sfregio sul volto («notabile | freggio», vv. 137-138), assente nelle ruffiane dei *Liquidi*<sup>12</sup>, connota invece l'aspetto di Celestina:

[PARENNO] Et un poco de balsamo teneua in una ampolluzza, chella guarda-  
ua per quel fregio che gliatrauersa el naso. (De Rojas 1973: 64); «ALISA. Con  
che parli, Lucretia? LUCRETIA. Con quella uecchia che ha la cortellata per lo  
naso che soleua habitare in questa contrada appresso il fiume.» (93); «[MELI-  
BEA.] Così dio maiuti, chio non te recognoscea, saluo per questo segnuzo che  
tu hai nel uiso (97).

Nel finale del brano, Groto cita la racconciatura delle verginità e l'aiuto alle partorienti, che si può spiegare sia con il confronto con la *Celestina*, sia con quello, più cogente per quanto riguarda il secondo particolare, con Giancarlo e Parabosco. Vi sono alcuni punti in cui il testo sembra poi rassettare in endecasillabi la prosa della traduzione italiana. I versi «Toglie a filar poi in un luogo e portalo | in un altro, e con questo ha scusa e commodo | d'entrare in ogni casa, in ogni camera» sono assai vicini a «[Celestina] pigliaua lino in un loco et daualo a filare in unatro per hauer scusa dintrare per tutte le case» (De Rojas 1973: 63). Allo stesso modo, i versi sulla frequentazione di messe e vesperi ad Adria aggiungono un dettaglio geografico al passaggio «mai lassauane misse ne uespero, ne lassaua conuenti de frati ne de monache» (De Rojas 1973: 63). Anche Donnola dissimula il mestiere di ruffiana e strega dietro la sartoria, la profumeria e lo smercio di fantesche; come Celestina, sa piegare le donne all'infedeltà. L'idea che il confronto diretto con *La Celestina* integri la tradizione veneta, oltre che dai (e forse più dei) particolari catalogati, è rafforzata dalla stessa struttura a elenco dell'intervento del servo Cornacchia. Le commedie dei *Liquidi* non offrono niente di paragonabile in termini retorici: i particolari che connotano l'aspetto delle ruffiane al più sono sparsi qua e là nelle battute serrate dei dialoghi di queste con i servi. Lida de Malkiel, autrice di un fondamentale studio sul capolavoro spagnolo, segnalava invece tra le forme tipiche dei dialoghi di De Rojas i *diálogos de largos parlamentos y réplica breues*: lunghissime battute, generalmente in bocca a un solo personaggio, alternate a brevi repliche di un interlocutore<sup>13</sup>. Scrive la studiosa che nei *largos parlamentos* trovano spazio il più delle volte mosaici di citazioni dai «tópicos de la sabiduria medieval [...]»; la *gozosa enumeración de realidades concretas [...]*; y lo *desahogos de apasionada elocuencia*: tra le esorbitanti enumerazioni cita proprio gli interventi iniziali dei due ser-

11 «Molti di sonno chio cognosco al fin di questa contrada una uecchia barbuta che se chiama Celestina» (De Rojas 1973: 58).

12 Ma accennato nella Gemma dell'*Iprocrito* di Aretino: «TROCCIO. Mo che vuol dir questo, Gemma? GEMMA. È possibile che mi raffiguri? TROCCIO. Ringraziane il fregio che ti mina la faccia» (*Iprocrito* I VII).

13 Lida de Malkiel (1962: III et seq.), da cui provengono le citazioni successive.

vi di Calisto, nei quali vengono rivelate tutte le turpitudini del personaggio di Celestina. Al netto del rallentamento del ritmo della scena causato da questo tipo di sequenze, non si può non sottolineare con de Malkiel «el exceptional vigor y fuerza persuasiva de estas tiradas»<sup>14</sup>. Non è strano che Groto abbia ceduto al fascino di queste tirate insieme potenti e disfunzionali: come la critica in tempi recenti non ha mancato di sottolineare, già la sua versificazione lirica (così come le sue orazioni) si caratterizzano per una verbosità a tratti estenuante, per l'«accumulo di serie isometriche» e per una «sintassi additiva» che si sviluppa «quasi sempre ripartendo con un nuovo elemento dell'elenco all'inizio di una nuova partizione metrica» (Galavotti 2017: 227). Nella descrizione di Donnola riportata sopra la schematicità è appena smussata dai frequenti *enjambement*, ma la si riconosce nei verbi che cadenzano la descrizione in principio di verso (*bacia, segna, toglie, mette, incanta, aiuta, sa*; e a inizio proposizione: *ha, va, visita, insegna, fa*). Una panoramica sull'intervento di Parmeno (pure scorciato per brevità) dà l'idea della somiglianza, evidente già dall'accumulo degli imperfetti:

[PARMENO.] Nissuna veniva senza provisione: come e presutto, grano fari(n) a, boccali de vino: et altre cose che a loro patrone potevano robare – ancora altri furti de maggior qualità. Et li se recopriva ogni cosa. Era assai amica de studianti; de despensieri, canovari, et famigli de preti. A questi tali vendeva ella lo sangue delle povere mischi(n)elle; [...] Costei facea profumi in sua casa, falsificaua storace, bengioi, ambra, zibetto, mosco, poluere de cipri et altri profumi assai. [...] Et remediaua per carita a molte orfane errante che si recomandauano a lei. Et in unaltro luogo hauea soi aparecehi per dar remedio al amore et per farse ben uolere. Hauea ossi de cor de ceruo, lingue de uipere, teste de quaglie [...] A multi, pingea littere con zaffarano nele palme dele mani; ad alcuni daua certi cori de cera, pieni de agucie rotte [...] Chi te porria contare quello che questa uecchia faceua? E tutte erano ciancie e bugie CALISTO. Basta per adesso, Parmeno. E lassa queste cose per tempo piu oportuno. Assai da te sono informato (De Rojas 1973: 62-65).

È chiaro che, impostato retoricamente il discorso in questo modo, Groto può poi sbizzarrirsi nell'arte che meglio domina: la citazione. Una pratica che può condurlo fuori dal modello spagnolo ma in prossimità della esigua tradizione celestinesca che l'ha preceduto. Ecco che, ad esempio, il parti-

14 La particolare natura di questi *parlamentos* non finisce di stupire il lettore. Anche Cesare Segre, nella sua introduzione alla *Celestina*, sulla scorta di Lida de Malkiel, segnalava la presenza di «lunghi discorsi costellati di erudizione» rintracciandone le fonti nella letteratura medievale, in particolare nel *De Remediis* petrarchesco (una delle opere più saccheggiate da De Rojas) e nella *Fiammetta* di Boccaccio (De Rojas 1980: 13). Non a caso, il lungo e dettagliatissimo elenco del laboratorio di Celestina attirerà l'attenzione di Francesco Orlando, che ne terrà conto nel suo catalogo di 'oggetti desueti' (Orlando 1993: 179-183).

colare della gobba e del chinarsi su un bastone, tratto topico e vagamente accennato nella *tragicomedia*, è già della ruffiana Agata della *Zingana* di Giancarli<sup>15</sup>. Sempre Agata, a differenza di Celestina, per «vadagnar el viver per sta settemana» depila le amiche (I 291). La trasmissione matrilineare di saperi teorici e pratici aggiunge alle prerogative celentinesche il ruolo di maestra per giovani donne, che allude alla Lena ariostesca (maestra di cucito ma anche insegnante di lettura di Licinia<sup>16</sup>) e alla Gemma dell'*Ipocrito* aretiniano<sup>17</sup>. La componente magico-religiosa di Donnola, molto blanda se la si compara alle esagerazioni celestinesche, sembra avere più in comune con il prototipo scherzoso della ruffiana del prologo del *Marescalco* aretiniano: tornano l'«abito bigio», le «candele» e l'assidua frequentazione di chiese e funzioni religiose. Nel passo grotiano non mancano poi precisi riferimenti a *topoi* latini, a dimostrazione che entro una griglia retorica simile *tout se tient*: il tratto (inedito nella tradizione volgare, Celestina compresa) della lacrimazione da un solo occhio, che suggerisce un parallelismo tra l'asimmetria fisica e l'ipocrisia del personaggio, rimanda alle figure del *luscus* e della *lusca* che popolano molti epigrammi di Marziale, e che nella variante femminile hanno l'aspetto di vecchie megere tanto laide quanto sessualmente promiscue: «Filenide piange sempre da un occhio solo. Com'è possibile, mi chiedete? È guercia.» (III 65, ma vedi anche III 11, III 39); «Vuoi che ti dica in due parole, o Fabullo, quanto sia spaventosamente guercia Filenide? Se Filenide fosse cieca, sarebbe meno brutta» (XI 73). Quando declinato al maschile, il *topos* rivela i suoi lati moralmente abietti, riallacciandosi peraltro ad altri *topoi* (già plautini) della rappresentazione delle ruffiane: il latrocinio e la sete di vino: «Era cieco da un occhio Frige, noto bevitore» (VI 78); «Lo vedi quel tale che si accontenta di un occhio solo [...]? Non sottovalutare l'individuo: non v'è uno più ladro di lui» (VIII 59). Un'ultima nota di commento merita la locuzione «dar martel» del v. 170 («nel far amar, dar martel, poi discordie»). «Avere il martello» nel senso di «soffrire per amore» è locuzio-

15 «...dolor dele cose passate, pena dele cose presenti, pensieri tristi dele cose future, uicina la morte, uinchastro de uinchio [giunco] che con poca soma se piega.» (De Rojas 1973: 94-95); «[ACARIO] ...dingo una sgomba, picciglina, chî porta una mazetta...» (*Zingana*, I 138). Per i *topoi* della bruttezza senile, vedi almeno Bettella (1998 e 2005), Cosentino (2016). Tanto più si addensano i *topoi*, tanto più è difficile rintracciare precisi rimandi intertestuali: nondimeno, segnalo che anche la maga Alcina dell'*Orlando Furioso*, sciolto l'incantesimo che la rendeva bellissima agli occhi di Ruggero, rivelerà avere una bocca sdentata (OF, VII, 73 «ogni dente di bocca era caduto»). Le ottave 70-75 del canto contengono uno dei più noti ritratti di vecchia strega del nostro Rinascimento.

16 Si noti, lo stesso nome della giovane del *Tesoro*: «[LENA] Or nulla vagliono | le virtuti che insegno e che continua- | mente ho insegnate a vostra figlia? FAZIO. Vagliono | assai, non voglio negar. LE. Ch'a principio | ch'io venni a abitar qui, non sapea leggere | ne la tavola il pater pur a compito, | nè tener l'ago.» (*Lena* II 1, vv. 355-361).

17 «È forza, s'io voglio vivacchiare, di tenere un pocolino di scuola: dieci bamboline mi bastano» (*Ipocrito* II XVI).

ne ben attestata nella commedia cinquecentesca, e non fanno eccezione le commedie venete già menzionate. Alla voce *martello* il GDLI registra anche un «dare martello a qualcuno» nel senso di «farlo ingelosire fingendo freddezza in amore» (con attestazioni in Aretino e Niccolò Franco), ma in questo contesto il significato è in parte diverso. L'espressione trova riscontro però nelle deposizioni di processi di stregoneria di area polesana, e da quel che si può intendere indica un incantesimo che rende condiscendenti gli amati ritrosi. Stefania Malavasi, cui si deve la pubblicazione di alcuni degli atti processuali cui mi riferisco, ha dedicato diversi interventi ai processi per stregoneria in Polesine, riportando alla luce un fenomeno radicato sul territorio per tutto il XVI secolo, soprattutto a Rovigo e nel rovigotto<sup>18</sup>. Certo sulla scelta di rappresentare un personaggio come Donnola questo contesto avrà influito, ma la descrizione della vecchia denuncia tutta la sua matrice letteraria.

### III. *La Celestina* tra Ruzante, i *Liquidi* e Groto.

Un aspetto di solito sottovalutato, quando si indaga l'influsso della *Celestina* sulla commedia italiana, è il ruolo giocato dal modello al di fuori della descrizione fisica e professionale della vecchia. Tanto è memorabile il suo aspetto che si tende a dare per scontato che se un'influenza c'è stata, vada cercata lì e non in altri luoghi dell'intreccio. Eppure, un'altra *gozosa enumeración* che esibisce tratti vistosamente celestineschi si trova in *Tesoro* II II, luogo che rifà l'inizio di *Celestina* IV. In entrambe le sequenze, Celestina/Donnola si sta recando alla casa di Melibea/Licinia per renderle noto l'amo-

18 Tra gli studi vedi almeno Malavasi (1987 (e relativa bibliografia) e 2017), dove la storica menziona anche un brano della descrizione di Donnola (236). Per l'uso di *dare martello* e casi di uomini *marteladi*, in Malavasi (1987) si cita un processo del 1597 contro la rodigina Costanza Fattirolla: una presunta strega che era stata in grado di creare attorno a sé un giro di giovani prostitute 'apprendiste' stregone (definite *puttinate*), specializzate nella magia *de amore* e in «pratiche abortive» (54). Una certa Elena, conoscente della strega, interrogata sulle sue frequentazioni con quest'ultima, dice: «...io era maritata... et ho tenuta poco pratica de costei, perché non tengo conto de simil donne... perché teneva mala vita, perché si diceva che *dava martello* e faceva fatture...» (52). Il malcapitato 'martellato' fu un tale Pellegrino Carraro, che aveva rifiutato il matrimonio con una parente di Elena per godere di una donna più giovane. C'è poi un fatto di grande interesse: in un'altra deposizione, sempre relativa alla stessa vicenda, Elena sostiene che un'allieva della Fattirolla lanciò le sue fatture durante la messinscena di una commedia: «mentre in casa mia si faesse una comedia, la Catherina putinata trette addosso all'Antonia le fatture drio le spale, et che all' hora entrò nel corpo il spirito, et che erano presenti la Fratirola et la Lucia predetta». In Malavasi 2017 la studiosa rimanda a Milani (1985a), uno studio del processo veneziano del 1586 a Emilia Catena nei cui atti con 'martello' si indica sempre un incantesimo amoroso: «Un giorno [Emilia], volendo far tornare a sé due innamorati che sembravano sfuggirle, decise di tentare un *martello* più potente dei soliti e, non fidando nelle proprie forze e capacità, ricorse all'aiuto della vecchia Anastasia, che godeva di larga fama di strega» (76). Per un caso simile si veda anche Milani (1985b).

re di Calisto/Ginofilo. Le due ruffiane, prima di cimentarsi in un'impresa non priva di rischi, riflettono sulle difficoltà del loro mestiere in un vivace monologo. Tuttavia, una serie di buoni auspici sembra questa volta favorire la riuscita dei loro piani:

[DONNOLA.] Occorsi oggi mi son tutti gli augurii  
buoni stamane, e tutt'oggi mi occorrono.  
Io non ho cespitato ancora a un minimo  
sasso, stanca non son, né (come sogliono)  
le falde della vesta m'impediscono.  
Non ho veduto né udito per l'aria  
oggi augel nero, solo augei bianchissimi.  
Le mie galline han fatto una cantepola<sup>19</sup>  
grande. La prima parola oggi dettami  
d'amore è stata, di letizia e d'utile.  
Nessun cane oggi mi ha abbaiato: è un ottimo  
augurio, tutti li soggella. Vegggiola,  
è dessa nella strada. Ecco Lincinia! (*Tesoro* II II, vv. 19-30).

[CELESTINA.] Tutti li augurii se son mostrati in mio fauore, o io non so niente de questarte. Quattrhuomini o trouati per la uia, li tre se chiamano Ianni e li dui son cornuti. La prima parola che o udita per la uia estata de amore. Mai ho scappucciato como o facto altre uolte; pare che le pietre se scansano e me diano luogo che io passi. Ne me danno impaccio le falde come soleno e mancho mi sento stracca nel caminare. Ogni huomo me saluta. Ne mai cane me ha abaito [sic] ne uccello negro ho uisto, ne storno, ne coruo, ne cornacchia, ne merlo, ne altra natura de uccelli negri. E lo meglio de tutto e che io uedo Lucretia cusina de Elicia, in sula porta de Melibea... (De Rojas 1973: 92).

L'elenco degli auspici è ripreso quasi *ad verbum* dal modello spagnolo: Groto vi aggiunge un accenno erudito agli *auspicia pullaria* di epoca romana ed elimina il riferimento alquanto oscuro all'incontro con uomini di nome Gianni/Giovanni, probabilmente perché non ne intende il senso. Il passo, scarsamente glossato anche dai commentatori spagnoli odierni, viene di solito ricondotto al personaggio welleristico «Juan de buen alma» o «Juan buen hombre», nel quale a un nome comune e per nulla sofisticato corrisponde un carattere altrettanto ingenuo (da «bobo»)²⁰. Un primo incontro con uomini di poco senno (tanto da non sospettare i tradimenti delle mogli) preluderebbe dunque ad altri incontri con uomini simili, incapaci di riconoscere le malizie dei truffatori. Esempi teatrali di ornitomanzia e di interpretazione degli auspici non sono di per sé inediti: si riscontrano già nelle commedie di Aristofane e soprattutto in bocca al mercante Libano

20 Per un riscontro vedi soprattutto De Rojas (1931: 156, 1996: 154, 2011: 113, 2015: 150-151).

nell'*Asinaria* di Plauto, commedia che prevede tra i personaggi una delle più compiute ruffiane della palliata, Cleareta<sup>21</sup>. Non mi sembra sia stato altrove rilevato però che l'ornitomanzia e l'interpretazione degli auspici diventano, sulla scia di Celestina, prerogative di due ruffiane della linea veneta, la (solita) Agata della *Zingana* di Giancarli (I I e 291) e, con una vicinanza maggiore al modello spagnolo, la greca Cortese nel *Travaglia* di Calmo (III 255): in quest'ultima, l'incontro con Giovanni "buon'anima" è sostituito da quello con un frate libertino, e si fa esplicito riferimento alla visione di uccelli bianchi come nel passo grotiano:

CORTESE. Me sé vegnúo vendura infra la pie: passando fora de chesta cale me scutrà in la Troilo chié vende la fúlenghe e cusí in catro baroli ho cumprà per otto soldi una paro [...] chié ancúo tunde le mie conse va' de bé in meio. Mi sé vegnúa fora del mio casa in bonura, ponso diri, chesta matina e cusí scutrà una fraros chié anveva dormío cu la so mronsa, chié m'ha fando bó augurio, può semble fina chesta sera mi ha visto cotinamendi agnemali uselli tundi bianghi e tunda la notte chié pansà, da càò l'aldro, me sognò in feste, nonze, traonfi, e saltareli [...] (Calmo 1996 [1556]: 176)<sup>22</sup>.

AGATA. «E' me ne vago fuora de casa la mattina in la bon'ora, de nissuna cosa strania no sia desiderosa, né in acqua né in terra no sia spaurosa, da bona zente sia saludà e con bon presenti sia ben cortizà...». [...] Sia laudà m[esser] san Nichetto! E' son insia de ca', stamattina, col buon pè ananti. E squasi squasi che me 'l pensava de sta ventura, perché 'l mio gattesin tutta sta notte sgraffava el storuol del cao de la litiera, e quando dixema le mie 'razion, el me licava el còmeo (Giancarli 1991 [1545]: 209, 243)<sup>23</sup>.

In questo caso, per quanto riguarda Groto, il riferimento al testo spagnolo ha soppiantato quello ai testi di area veneziana, che alludono alle competenze di Celestina ma ne riducono e banalizzano le battute; è importante segnalare però che, nell'impossibilità di riportare entro la struttura di una commedia regolare tutte le sfaccettature del personaggio, Groto sceglie di introdurre un aspetto che godeva già di una comprovata fortuna nelle ruffiane a lui più prossime. Fortuna che, se ho ragione, non si limita peraltro ai soli casi appena mostrati. In precedenza, ho menzionato il caso di ornitomanzia che si riscontra nell'*Asinaria* di Plauto. È noto che Ruzante abbia seguito, in molti casi alla lettera, il testo dell'*Asinaria* nella stesura della *Vaccaria*. Tra le battute prelevate dal testo latino, riscritte e ampliate, figura anche

21 «[LIBANO.] Auspici, augùri: tutto fatto; gli uccelli sono favorevoli a qualsiasi iniziativa. Picchio e cornacchia a sinistra, corvo e upupa a destra m'incoraggiano. Per Ercole! son deciso a seguire il vostro parere. Ma che succede? Il picchio dà il becco nell'olmo? Non è un avvenimento casuale. Ma sì, per Ercole!». (*Asinaria* II, vv. 259-262. Trad. Mario Scàndola).

quella in cui il mercante Libano interpreta il comportamento degli uccelli. In bocca al mercante ruzantiano Vezzo, suona così (*Vaccaria*, II 3):

[VEZZO.] A' te 'l dirè mi, zà che te n'he negun che te 'l dighe. A' he mo stranuò tre bote, daspuò ch'a' he catò el muò d'i dinari per lo me paron zoveneto, né, vegnanto, a' no ha incontrò femene. E el primo ch'a' scontriè ha lome Zane: tuti buoni segnale che la me de' anar fata. A' no he sentio çigar zoete, né sgrolezarme drio osiegi cativi, tanto che spiero ch'arè pensò ben (Ruzante 1967: 1069)<sup>24</sup>.

I precisi riferimenti plautini a picchi, cornacchie, upupa e corvi e ai loro comportamenti sono da un lato semplificati e dall'altro arricchiti con particolari più intellegibili dal pubblico: Ludovico Zorzi nel commento riconduce gli starnuti e il mancato incontro con le donne a credenze popolari, mentre per l'incontro con Giovanni/Zane osserva, in maniera un po' apodittica, «Zane, ipocoristico di Giovanni, nome augurale (dal nome del Battista, che annunciò la venuta del Signore)» (Ruzante 1967: 1532). Personalmente invece non escluderei l'ipotesi che il passo ruzantiano alluda al «Quattrhuomini o trouati per la uia, li tre se chiamano Ianni e li dui son cornuti» di *Celestina* IV: la contaminazione con il testo spagnolo deriverebbe dalla necessità di «svecchiare» la battuta plautina, dalla vicinanza tematica tra i due luoghi, e sarebbe anche giustificata dal contesto, giusta l'interpretazione che i commentatori spagnoli danno al nome/personaggio di Giovanni: nel passo, Vezzo è in procinto di truffare il padron vecchio Placido, e ha tutto da guadagnare dall'incontro con ingenui che non possano smascherarlo<sup>25</sup>. Non sarebbe strano poi immaginare la *Celestina* sullo scrittoio di Ruzante durante la composizione della *Vaccaria*, che vede tra i protagonisti il bel personaggio della ruffiana Célega: la battuta in questione è anzi un tassello in più che va aggiunto all'aria celestinesca che avvolge Célega e l'intreccio<sup>26</sup>.

25 A riprova della fortuna del monologo degli augùri, del suo legame intrinseco con la *Celestina* e poi col personaggio della ruffiana, segnale che Robert C. Melzi ha ritrovato un luogo simile in una tarda e sconosciuta commedia romana, l'*Agnella* di Carlo Turco (1585): entro un elenco di segnali propizi, la vecchia ruffiana Agnella dice di aver incontrato «due omni soli, & amendue son cornuti». Per ulteriori dettagli rinvio a Melzi (2000), premettendo però che gli altri rilievi proposti dallo studioso non sempre convincono.

26 Menzionata già da Padoan per poi essere subito accantonata per insufficienza di prove: «Non ho mai cessato di meravigliarmi per la constatata assenza, nel teatro italiano della prima metà del '500, di influssi della *Celestina*, nonostante che quella commedia fosse ripetutamente stampata, anche a Venezia, sia in lingua originale sia in traduzione. Troppo generico è l'accenno della *Vaccaria*, atto IV, § 60, alle «ruffianelle che vanno per le case contaminando l'onestà delle donne con berta di vendere filo o lana o lino» (come appunto fa *Celestina*: cfr. atto IV, scena II) per trarvi una conclusione contraria» (Padoan 1968: 183 n). Un altro possibile indizio della vicinanza tra Célega e le ruffiane di tipo celestinesco si può trovare in *Vaccaria* III II. Forbino, servo della vecchia, è mandato alla piazza «per [comprare] acqua di pigna, per sullimato, o per biaca, o per pezze rosse». Si tratta di acquisti che alludono alla pratica del

Un altro momento che in Groto mostra una simile strategia intertestuale, capace di tenere insieme *Celestina* e commedie di area veneziana, è il principio dell'atto quinto. La scena si apre con i due servi di Ginofilo e Lepido, Cornacchia e Corbaccio, che sorvegliano l'incontro dei loro padroni con Licinia e Fulvia. Corbaccio ha paura, ed è così armato da non potersi quasi muovere; Cornacchia si farà suggestionare dalla paura dell'amico: dopo un breve scambio di battute, i due pianificano di abbandonare le armi per darsi alla fuga. La dinamica della scena ricalca quella del primo incontro tra Calisto e Melibea nel dodicesimo atto della *Celestina*. I due servi di Calisto, Parmeno e Sempronio, di notte, armati e nascosti a sorvegliare l'appuntamento, intrattengono conversazioni dello stesso tenore:

[SEMPRONIO.] Sta pure attento, et ala prima uoce che odirai, mostramo ad ogniomo li calcagni. PARMENO. Tu hai lecto il mio libro; un soggetto haue-mo in dui cori. Mostraro li calcagni et anchora laschiena (De Rojas 1973: 183).

COR. Che faresti pensier dunque di correre?

CORB. No?! Che pensiero fai tu? Che t'ammazzino?

Chi fugge, un'altra volta può combattere:

il capitano ha da salvar l'essercito!

Fo pensier di fuggir, certo [...] (*Tesoro* V 1, vv. 46-50).

Anche in questo caso, Groto non rinuncia a uno sfoggio di erudizione. Il tema del soldato che abbandona le armi chiama in causa una tradizione lirica greco-latina che muove almeno da Archiloco e che, passando per Orazio, giunge fino ad alcuni episodi descritti nelle *Notti attiche* di Aulo Gellio: e infatti, la battuta di Corbaccio «chi fugge, un'altra volta può combattere» è traduzione letterale di una frase che Gellio attribuisce a Demostene (*Notti attiche*, XVII, XXI, 31): Ἀνὴρ ὁ φεῦγων καὶ πάλιν μαχήσεται<sup>27</sup>.

Ma ancora una volta, è il caso di dire che la *Celestina*, come il diavolo, sta nei dettagli: il legame intertestuale si fa più profondo quando il modello spagnolo presenta le descrizioni minuziose e particolareggiate che tanto incontrano il gusto di Groto, dando luogo a precisazioni così simili da far escludere la poligenesi. Per esempio, si notino le somiglianze tra l'armamentario dei servi e le loro azioni mentre si apprestano alla fuga:

---

raccocciamento delle verginità: come si è visto anche Nastagia e Santina, ruffiane della commedia di Parabosco, si servono degli stessi mezzi, in particolare dell'acqua di pigna e tinture rosse. Sui rapporti tra Ruzante e la *Celestina* si tornerà poco oltre.

27 Questo il contesto: «Da quella battaglia [la battaglia di Filippi] l'oratore Demostene trovò scampo con la fuga; e per essere fuggito gli furono mosse pesanti rampogne, che egli stornò citando il proverbiale verso: Soldato che scappa, buono per un'altra battaglia». Sul *topos* del soldato che abbandona le armi, vedi Perotti (2011), da cui ricavo la citazione.

[CORB.] Che ho io? Ho più che la balestra, quindici polzoni, la mia targa da difendermi, la storta cinta, e per ogni occorrenza il mio spadon da duo piedi? COR. Se correre ti bisognasse non potresti moverti. CORB. Vedresti ben se ti parrei un lepore. [...]  
Fo pensier di fuggir, certo: succintomi ho le falde del saio, giù rivoltomi la cappa al braccio, e nel cappuccio postomi la celata. Gittar l'arme fia facile, sto col piè manco innanzi per andarmene (*Tesoro V* 1, vv. 30 et seq.).

PARMENO. Ho aperte le gambe a mezo lato, col pie mancino dauanti posto in fuga, le falde del saio ligate ala cintura, la targa sottol braccio per che non me dia impaccio quando curro. Che per Dio teiuro che io fuggeria come un ceruo, tanta e la paura che ho de sta qui! [...] SEMPRONIO. Meglio sto io, che ho ligato il brocchierri et la spada con le corregie per che non me casche quando fuggo, et ho messa la celata nel cappuccio dela cappa. PARMENO. E le pietre che portai in esso? SEMPRONIO. Tutte le gettai per andar piu ligiero. Che assai fatiga ho a portar questa corazza che mhai facta uestir per importunita (*De Rojas* 1973: 188-189).

Tuttavia, come nei casi precedenti, il modello della *Celestina* non esaurisce da solo il tessuto intertestuale della sequenza, che chiama in causa (almeno) un'altra celebre 'sequenza notturna' della commedia rinascimentale veneta. Nella prima scena del quinto atto della *Moschetta*, Ruzante e Menato escono di notte, armati, per guastare l'incontro tra Betia e Tonin. Luca D'Onghia, nel commento alla commedia, evidenziava come la sequenza ruzantiana abbia molto in comune con la prima scena del quinto atto della *Lena* di Ariosto (e, di conserva, si noterà come entrambe siano assai simili alla situazione messa in scena da Grotto):

Ma c'è un altro punto della *Lena* in cui – quale che sia la direzione del dare e dell'avere – la vicinanza con la *Moschetta* pare plausibile. Si tratta dell'inizio del quinto atto: Corbolo e Pacifico si apprestano a uscire armati sul far della sera, proprio come Ruzante e Menato; la coppia presenta un'identica distribuzione dei ruoli, con uno dei due personaggi pavido e recalcitrante (Pacifico e Ruzante) e l'altro intento a spronarlo per poterlo meglio manovrare (Corbolo e Menato). [...] Spicca, facendo il confronto con la *Moschetta*, la comune paura di finire in mano alle autorità («s' a' catessan i zaffi, e che i ne pigiasse e incrosarne le brazze co' se fa le ale a gi ocatti, que dissé-vu?» V 3) [...]. Anche in questo secondo esempio non sembra pacificamente decidibile chi si ispiri a chi [...] (*Ruzante* 2010: 53-54<sup>28</sup>).

È difficile dimostrare, e non è questa la sede adatta, una possibile derivazione delle due sequenze dall'omologa sequenza della *Celestina*<sup>29</sup>. È riconoscibile, tuttavia, una somiglianza di impianto (nel caso di Ruzante, forse più ancora che con il parallelo ariostesco), e faccio notare che il gesto di mettere il piede innanzi per prepararsi alla fuga e la dichiarazione di lasciare indietro le armi sono gli stessi di Ruzante personaggio in *Moschetta*, V 53: «A' vuo' asiarme per muzzare, ch'a' n'abbia briga, se no de muzzare. S'a' sento gnente a' me vuo' conzare con sto pe' inanzo, e la ruella drio la schina. A' butterè via sta spa' se la me darà fastibio»<sup>30</sup>. Ciò che più conta, nel caso di Groto, è che la simmetria con le sequenze di Ariosto e Ruzante, poste entrambe in apertura di quinto atto, difficilmente sarà casuale, e che almeno ai suoi occhi doveva esserci una certa vicinanza tra queste e la *Celestina*. In particolare, dall'esempio ruzantiano, più lungo e articolato di quello ariostesco, Groto sembra aver ricavato ciò che 'manca' nella *Celestina*. Innanzitutto, la «distribuzione dei ruoli» (rilevata da D'Onghia) tra un servo pavido (Corbaccio), che nasconde la sua paura dietro le armi e una facciata da spaccone, e un altro, se non zelante, più sicuro, più a suo agio nella "missione" di sorveglianza (Cornacchia). Poi, la paura di essere catturati dalle guardie, che nella *Celestina* era al massimo paura di incappare in Pleberio (padre di Melibea) e i suoi servi<sup>31</sup>: le scene di Ruzante e Groto si svolgono infatti *intra moenia*, l'una tra le viuzze del centro storico di Padova, l'altra di quello di Adria, luoghi in cui è vietato girare armati sul far della sera<sup>32</sup>. Infine, la scena presenta una serie di riprese intertestuali minute, e si direbbe quasi gratuite, perché mentre in Ruzante aggiungono particolari utili allo svolgimento delle scene successive, in Groto sembrano solo arricchire un mosaico di citazioni. Mi riferisco in particolare all'osservazione di Corbaccio, che nell'elenco delle strategie di fuga afferma: «Lasciato ho l'u-

29 Sortite notturne di servi armati chiamano certo in causa il Sosia nell'*Amphitruo*, che però è solo. Non è però da escludere che costituissero (in Ruzante, ma forse già nella *Celestina*) una sorta parodia del topos epico, di origine omerica, della sortita notturna dei valenti eroi amici (Ulisse e Diomede, Eurialo e Niso, e per il XVI secolo Cloridano e Medoro, Clorinda e Argante...). Si noti peraltro che la stesura della *Moschetta* (1529-1532) è successiva almeno alle prime due stesure del *Furioso*.

30 «Se sento qualcosa mi voglio sistemare con questo piede davanti, e lo scudo dietro la schiena. Butterò via questa spada se mi darà fastidio.» (Trad. D'Onghia).

31 «[PARMENO.] Che se nostro patrone e sentito, non temo che possa scampare del agente de Pleberio, per che poi ce possa domandare come se portasse nela briga et incusarne nostra fuga.» (De Rojas 1973: 184).

32 «RUZANTE. A' n'he paura, mo a' m'he pensò: s'a' catessan i zaffi, e che i ne pigiasse e incrostarne le brazze co' se fa le ale a gi ocatti, que dissé-vu? Menato. Potta, a' ve pensè le gran noelle! No i sentiron-gi? No i pagheron de calcagni?» («Non ho paura, ma ho pensato: se trovassimo gli sbirri, e quelli ci prendessero e ci facessero incrociare le braccia come le ali dei paperi, che direste?») (*Moschetta* V 3. Trad. D'Onghia). / «CORB. Se il cavalier, se i birri ne trovassero? | COR. Li farem correr. Non ti basta l'animo? | CORB. Sì, ma noi correremo innanzi.» (*Tesoro* V 1, vv. 41-43).

scio aperto, se ne dessero | la fuga, da potersi ire a rinchiudere.» (V 44-45), un particolare vicino a Ruzante, *Moschetta* V 29: «RUZANTE. Aldì compare: a' he ditto alla femena che laghe avertò l'usso... s'el besognasse... ho-ggi fatto ben?»<sup>33</sup>. Ora, se nella *Moschetta* il dettaglio è importante, perché Menato entrerà proprio da quella porta impedendo a Ruzante di entrare a sua volta, in Groto lo stesso dettaglio è del tutto anodino dal punto di vista scenico, a meno che non si voglia leggersi una sottolineatura della codardia di Corbaccio. Anche la richiesta di Cornacchia a Corbaccio di dividersi in due cantoni diversi, in chiusura di scena, è speculare a quella di Menato a Ruzante (*Tesoro* V I, vv. 57-60 = *Moschetta* V 48): ma di nuovo, mentre Menato si separa dal compagno prima per picchiarlo e poi per entrare in casa di Betia alle sue spalle, i servi di Groto nella scena successiva saranno di nuovo insieme e anzi dialogheranno come se tra loro non vi fosse distanza.

#### IV. Ragioni geografiche e culturali di un legame intertestuale.

Si è tentato di dimostrare come, da un lato, la fortuna della *Celestina* in area veneziana, il suo influsso sulle commedie dei Liquididi e, in via ipotetica, su quelle di Ruzante; e dall'altro, l'affinità estetica tra le enumerazioni esorbitanti e *flamboyant* di alcuni luoghi della *Celestina* e il manierismo di Groto, abbiano condotto l'autore polesano verso il recupero del classico spagnolo. Un recupero difficilmente spiegabile con la sola erudizione, ma che risulta più chiaro considerando gli anni in cui la commedia fu scritta, e soprattutto il pubblico per cui fu messa in scena. Come detto, il *Tesoro* fu stampato nel 1583, ma un primo accenno al titolo compare già nella lettera dedicatoria della sua favola pastorale *Il Pentimento Amorososo*, stampata nel 1576. La gestazione è dunque piuttosto lunga e coincide con un periodo fortunato della biografia dell'autore. In quegli anni, Groto amplia la rete dei suoi contatti letterari al di fuori dell'area polesana, che fino a quel momento l'aveva visto coinvolto in accademie importanti ma certo non tutte di grido; quella degli *Addormentati* a Rovigo, dei *Pastori Fratregiani* nella zona della Fratta in Polesine, e quella adriese degli *Illustrati* da lui stesso fondata. Grazie al tramite di una sua scolara, la giovane poetessa in lingua e in rustica pavana Issicratea Monti, intorno agli anni '80 Groto è introdotto nel circolo vicentino riunito intorno al ricco mecenate Francesco Trento conte di Costozza di Longare. È la cosiddetta *Accademia dell'Eolia*, dal nome della villa teatro degli incontri (oggi, fatalmente, un ristorante)<sup>34</sup>. Ne fanno parte una schiera di rimatori

33 «[RUZANTE.] Sentite compare: ho detto alla donna che lasci aperta la porta... in caso ce ne fosse bisogno... ho fatto bene?» (Trad. D'Onghia).

34 Agli anni 'vicentini' di Groto accennano Valentina Gallo nella voce *Luigi Groto* curata per il DBI e Spaggiari (2015). Una trattazione più estesa si trova in Mantese Nardello (1974: 15-39).

in pavano di terza generazione, tra i quali spiccano il poeta-pittore Giovan Battista Maganza detto *Magagnò*, Agostino Rava detto *Menón*, Marco Thiene detto *Begotto* e la stessa Monti. In Accademia si fanno feste e si recitano commedie, con ogni probabilità dello stesso Groto, che sarà proposto dal Trento quale principe dell'Accademia<sup>35</sup>. Sono peraltro gli anni in cui lo stesso Groto si cimenta nella composizione di sonetti in pavano, che compariranno nella *Quarta parte* delle rime del Magagnò (1584) e, postume, nelle sue *Rime*<sup>36</sup>. La frequentazione dell'Eolia di Costozza è il primo passo che condurrà Groto a recitare nell'*Edipo re*, importante messinscena che inaugurerà il palladiano teatro Olimpico di Vicenza del 1585. Questo è il contesto, geografico e culturale, entro il quale collocare la commedia *Il Tesoro*: un testo sì, formalmente iper-classico, di oltre tremila endecasillabi sdruciolati ancora alla maniera di Ariosto, ma debitore di un clima culturale non più solo adriese, frivolo ma aperto alla sperimentazione, erede (pur di qualità minore) dell'esperienza teatrale di Ruzante, e soprattutto del sodalizio comico dei Liquidi, i cui testi godevano di buona circolazione, con ristampe ancora negli anni '60 del Cinquecento. I riferimenti alla *Celestina* e contestualmente al teatro veneto rientrano in pieno nell'orizzonte d'attesa degli spettatori privilegiati della commedia.

Questo peculiare *milieu* veneziano-polesano-vicentino spiega e 'giustifica' la ripresa tarda del testo spagnolo nei Liquidi e soprattutto in Groto: viene però da chiedersi se si tratti di un caso (geograficamente) isolato, oppure se la fortuna italiana della *Celestina* sia continuata, in maniera più o meno sotterranea, anche durante gli anni della Controriforma. Allo stato attuale delle ricerche i risultati sono ancora pochi. L'unico saggio che offra degli spunti sulla tarda fortuna della *Celestina* è quello, citato in precedenza, di R. C. Melzi, ai quali mi sento di aggiungere il ricordo di «Celestina Ruffiana» nel discorso *Dei ruffiani e delle ruffiane* di Tommaso Garzoni, inserito nel libro-monstrum *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* del 1585 (Garzoni 1996: 975). Qualcosa di più emerge sotto l'aspetto della filologia materiale. Ancora nel 1553 e nel 1556, Gabriele Giolito licenziava a Venezia due edizioni in spagnolo della *Celestina* (la seconda una ristampa della prima, ma con un diverso dedicatario): un'operazione editoriale pensata non solo

35 «...V. Signoria nostra desiderar d'intitolarmi capo, onore e sostegno di cotesta Accademia [...]» (Mantese Nardello 1974: 19). Se ben si intende il proseguo di questa lettera, che Groto invia al conte Trento il 13 dicembre 1580, è possibile che gli stessi accademici (nella figura di Trento) promettessero a Groto aiuti economici per la stampa delle sue opere: «[...] ringrazio V. Signoria di quel che opera e di quel che non può operare, di quel che spera e di quel che brama per me. Restami dire com'io ho finita la mia Pastoral e non udendone altro la manderò alle stampe, perché già lo stampatore me ne importuna».

36 Si tratta di «Frello a son frollo, le pive xe rotte» (Magagnò 1584: 83r), «Parona Sarenissima, a gh'hi habù» (125r); «Paronetta me d'oro, e de velù» (II, 627), «Sta notte a n'è arposò lomè sette hore» (III, 57). Per un approfondimento su questi testi, vedi Spaggiari (2015).

per il pubblico ispanofono ma anche per il pubblico italofono colto, dal momento che entrambe le edizioni sono corredate di una grammatica spagnola ad uso degli italiani e di un piccolo dizionario spagnolo-italiano. Salvatore Bongi, nei suoi preziosissimi *Annali*, spiega bene che la scelta di Giolito si inserisce nella fortuna editoriale delle *spagnolerie* (cioè di grandi classici della letteratura spagnola) tra le aristocrazie italiane nella seconda metà del secolo (Bongi 1890, I, XLVIII). Una copia dell'edizione 1553 conservata alla Biblioteca Universitaria di Padova reca nel frontespizio, scritta a penna, la nota di possesso di *Pompeo Caimo*<sup>37</sup>. Un lettore davvero insospettabile. Nato a Udine nel 1568 fu un medico brillante: verso la fine del secolo fu in stretti contatti con la curia romana, gli fu addirittura proposto di diventare medico personale di papa Paolo V, e grazie ai suoi contatti cardinalizi insegnò per molti anni alla facoltà di medicina della Sapienza e poi a Padova (dove è effigiato in un busto della Basilica del Santo). Chissà quali altri riscontri potrebbe fornire un'analisi sistematica di stampe postillate. La sensazione è che col passare del tempo la *Celestina*, da una curiosità della letteratura popolare, sia stata progressivamente consacrata quale classico della letteratura spagnola (e vero e proprio testo di studio): la sua diffusione europea senza precedenti in virtù delle numerose traduzioni poté più della censura.

## Bibliografia

- Aretino, Pietro, *Teatro. Tomo I. Cortigiana (1525 e 1534), Tomo II. Il Marescalco. Lo Ipocrito. Talanta*, Edizione Nazionale a cura di P. Trovato e F. Della Corte, Roma, Salerno, 2010.
- . *Teatro comico. Cortigiana (1525 e 1534), Il marescalco*, a cura di L. D'Onghia, introduzione di M.C. Cabani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2014.
- Ariosto, Ludovico, *Lena*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di C. Segre, 4 voll. (vol. 4, *Commedie*, a cura di A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi), Milano, Mondadori, 1984.
- Baldelli, Ignazio, «Ghirolamo Claricio editore della «Celestina», in GSLI, CXXVII, 1950, pp. III-III.
- Bettella, Patrizia, «La vecchiaia femminile nella poesia Toscana del xv secolo», *Quaderni di italianistica*, 19 (2), 1998, pp. 7-23.
- . *The ugly woman. Transgressive Aesthetic Models In Italian Poetry From The Middle Ages To The Baroque*, Toronto, University Press of Toronto, 2005.
- Bongi, Salvatore, *Annali di Gabriel Giolito De' Ferrali da Trino di Monferrato [...]*, I, Roma, Principali Librai, 1890.

37 L'esemplare da me consultato appartiene alla Biblioteca Universitaria di Padova, collocazione: A.57.a.188.

- Calmo, Adrea, *La Rodiana*, testo critico, tradotto e annotato a cura di P. Vescovo, Padova, editrice Antenore, 1985.
- *Il Travaglia*, testo critico, tradotto e annotato a cura di P. Vescovo, Padova, editrice Antenore, 1996.
- *Il Salutzza*, a cura di L. D'Onghia, Padova, Esedra, 2006.
- Cosentino, Paola, «L'invettiva misogina: dal Corbaccio agli scritti libertini del '600», in *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, a cura di G. Crimi e C. Spila, Atti di convegno, 16 aprile 2015, Roma, RomaTrePress, 2016.
- D'Onghia, Luca, «Sulla «Fantasca» di Parabosco: a proposito di una recente edizione», *GSLI*, CLXXXIV, 2007, pp. 116-127.
- De Bujanda, Jesús Martínez; Davignon, René; Stanek, Ela; Richter, Marcela, *IX. Index de Rome, 1590, 1593, 1596. Avec étude des index de Parme 1580 et Munich 1582*, Sherbrooke-Genève, Centre d'études de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrooke, Librairie Droz, 1994.
- De Rojas, *La Celestina*, a cura di Julio Cejador y Fralica, Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, S.A, 1931.
- *An edition of the first italian translation of the Celestina*, a cura di K. V. Kish, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1973.
- *La Celestina*, a cura di C. Alvaro, introduzione di C. Segre, Milano, Bompiani, 1980.
- *La Celestina*, a cura di D. S. Severin, Madrid, Catedra, 1987
- *La Celestina*, a cura di J. Rodríguez-Puertolas, Madrid, Akal, 1996.
- *La Celestina*, edizione e studi di F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzalluz, F. Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- Dionisotti, Carlo, «Girolamo Claricio» (1964), in *Id. Scritti di storia della letteratura italiana*, II, 1963-1971, a cura di T. Basile et al., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 141-171.
- Dumora, Florence, «La matière médicinale de La Celestina: donnée culturelle et enjeu dramatique», *Babel. Littératures plurielles*, 22, 2010, pp. 53-73.
- Garzoni, Tommaso, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Chierchi e B. Collina, 2 voll., Torino, Einaudi, 1996
- Giancarli, Gigio Artemio, *Commedie. La Capraia - La Zingana. Con un'appendice sulla «Medora» di Lope de Rueda*, edizione critica, note e glossario a cura di L. Lazzerini, Padova, editrice Antenore, 1991.
- Kish, Kathleen V., «Celestina as chameleon: the early translations», *Celestinesca*, 33, 2009, pp. 87-98.
- Lampugnani, Raffaele, *La prima traduzione italiana de La Celestina. Primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2015.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1962.

- Malavasi, Stefania, «Esempi di magia e stregoneria a Rovigo durante il secondo Cinquecento», in *Eresia, magia, società in Polesine tra '500 e '600*, a cura di A. Olivieri, Atti del XIII Convegno di Studi Storici, Rovigo, 21-22 novembre 1985, Rovigo, Minelliana, 1987, pp. 47-57.
- , *Piante magiche, segreti arcani. Simbologia e proprietà delle piante. Erbari, Libri di Segreti, incanti delle streghe*, Padova, Cleup, 2017.
- Mantese, Giovanni; Nardello, Mariano, *Due processi per eresia. La vicenda religiosa di Luigi Groto, il "Cieco d'Adria", e della nobile vicentina Angelica Pigafetta - Piovene*, Vicenza, Officine Grafiche STA, 1974.
- Marziale, *Epigrammi*, 2 voll., Milano, BUR, 1996 (costantemente ristampato).
- Melzi, R. C., «Celestina Italian Style», *Rivista di studi italiani*, XVIII (2), 2000, pp. 32-43.
- Milani, M., «Il caso di Emilia Catena «meretrice, striga et herbera», *Museum Patavinum*, III, 1985a, pp. 75-97.
- Milani, M., *La verità, ovvero il processo contro Isabella Bellocchio (Venezia, 12 gennaio-14 ottobre 1598)*, 2 voll., Centrostampa Palazzo Maldura, Padova, 1585b.
- Norton, Frederick John, *Printing in Spain. 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.
- Paccagnella, Ivano, «Fortuna veneziana della Celestina», in *Lingua, letteratura e umanità. Studi offerti dagli amici ad Antonio Daniele*, a cura di V. Formentin et al., Padova, Cleup, 2016, pp. 155-165.
- Padoan, Giorgio, «Angelo Beolco da Ruzante a Perduoçimo», *Lettere Italiane*, Aprile-Giugno 1968, 20 (2), pp. 121-200.
- Parabosco, Girolamo, *La Notte*, Venezia, Botietta, 1546.
- , *Il Pellegrino*, in *Due commedie patetiche del Cinquecento. Il Pellegrino di Girolamo Parabosco. I Fidi Amanti di Francesco Podiani*, a cura di A. Lommi, Milano, Unicopli, 2008, pp. 49-145.
- , *Il Viluppo*, Venezia, Bonibelli, 1596 (1° ed. 1547).
- , *L'Hermafrodito*, Venezia, Giolito, 1560 (1° ed. 1549).
- Perotti, Pier Angelo, «La "parmula" di Orazio (carm- 2, 7, 9-12)», *Latomus*, 70, 2011, pp. 80-95.
- Plauto, *Asinaria*, Milano, BUR, 1994 (costantemente ristampato).
- Ruzante, *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.
- , *Moschetta*, edizione critica e commento a cura di L. D'Onghia, Venezia, Marsilio, 2010.
- Scoles, Emma, Note sulla prima traduzione italiana della Celestina, Roma, Tipografia della Pace, 1961.

- «La prima traduzione italiana della «Celestina»: repertorio bibliografico», in *Studi di letteratura spagnola*, a cura di C. Samonà, Roma, Società filologica romana, 1964, pp. 209-230.
- Spaggiari, Barbara. «Le rime «in lingua rustica» di Luigi Groto (il Cieco d'Adria)», *Quaderni Veneti*, 4 (2), Dicembre 2015, 241-278.
- Vescovo, Pier Mario, «L'Accademia e la “fantasia dei brighenti”. Ipotesi sul teatro dei Liquidi (Andrea Calmo, Antonio Molin, Gigio Artemio Giancarli)», *Biblioteca Teatrale*, 5-6, 1988, pp. 53-86.

