

**NOVELLIERI ITALIANI IN EUROPA**  
**testi e studi**

ISSN 2421-2040

collana diretta da

**Aldo Ruffinatto, Guillermo Carrascón**

comitato scientifico

**Pierangela Adinolfi, Erminia Ardissino, Daniela Capra,  
Davide Dalmas, Marina Giaveri, José Manuel  
Martín Morán, Consolata Pangallo, Monica Pavesio,  
Patrizia Pellizzari, Laura Rescia, Roberto Rosselli del Turco,  
Iole Scamuzzi, Chiara Simbolotti, Carla Vaglio**

aA



**«In qualunque  
lingua  
sia scritta».  
Miscellanea  
di studi  
sulla fortuna  
della novella  
nell'Europa  
del Rinascimento  
e del Barocco**

**a cura di  
Guillermo Carrascón**

aA

«In qualunque  
lingua  
sia scritta»

Questa miscellanea di studi si integra tra i risultati del Progetto di Ricerca “Italian Novellieri and Their Influence on Renaissance and Baroque European Literature: Editions, Translations, Adaptations” dei **Dipartimenti di Studi Umanistici** e di **Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne** dell’**Università degli Studi di Torino**, finanziato dalla **Compagnia di San Paolo** attraverso l’accordo con l’Università per il potenziamento della ricerca scientifica.

Volume stampato con il contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici  
dell’Università degli Studi di Torino

aA

© 2015  
Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando  
info@aAccademia.it

prima edizione ottobre 2015  
isbn 978-88-99200-57-2  
edizioni digitali [www.aAccademia.it/novellieri2](http://www.aAccademia.it/novellieri2)  
<http://books.openedition.org/aaccademia>

book design boffetta.com  
stampa Digital Print Service, Segrate (MI)

<b>Introduzione</b>	Guillermo Carrascón	VII
<b>«In qualunque lingua sia scritta». Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco</b>		
<b>La fortuna francese delle <i>Facezie</i> di Poggio Bracciolini</b>	Pierangela Adinolfi	3
<b>«Nichts-für-ungut»: satira, ironia e polemica religiosa in alcuni componimenti di Hans Sachs</b>	Raffaele Cioffi	15
<b>Tra narrazione e trattato morale: la questione dell'onore negli <i>Ecatommiti</i> di Giraldo Cinzio</b>	Chiara Fenoglio	36
<b>Gli ortaggi di settembre e <i>La Zucca del Doni en Español</i></b>	Daniela Capra	67
<b><i>Le Horas de recreación</i> di Vicente de Millis</b>	Iole Scamuzzi	85
<b>Hierónymo de Mondragón traduttore de <i>L'hore di recreatione</i> di Messer Lodovico Guicciardini Patritio Fiorentino</b>	Maria Consolata Pangallo	133
<b>Traduzioni addomesticanti: Lope de Vega e l'adattamento teatrale di <i>Decameron x 10</i></b>	Guillermo Carrascón	147
<b>«Fa di me ciò che ti piace», ossia come A. Zeno adattò la storia di Griselda in un libretto</b>	Liana Püschel	182
<b>Indice dei nomi</b>		205

## Traduzioni addomesticanti: Lope de Vega e l'adattamento teatrale di *Decameron* x 10

Guillermo Carrascón

aA

### 1. *Griselda* personaggio drammatico

Secondo un'ipotesi plausibile, attorno al 1600, magari un po' prima, il drammaturgo spagnolo Lope de Vega prese spunto dalla materia narrativa dell'ultima novella, x 10, del *Decameron* – la storia di Gualtieri marchese di Saluzzo e di sua moglie Griselda – per comporre un'opera teatrale intitolata *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* (“L'esempio per le donne sposate e la prova della pazienza”), probabilmente concepita come *pièce* d'occasione, destinata a essere rappresentata durante i festeggiamenti nuziali in una casa nobile (questione sulla quale poi torneremo). La *comedia* si pubblicò per la prima volta solo nel 1615, cioè, com'era abituale all'epoca, molti anni dopo la sua composizione, quando la compagnia teatrale che la possedeva (avendo acquistato dall'autore il manoscritto e con esso implicitamente tutti i diritti) probabilmente l'aveva già sfruttata abbastanza sui palcoscenici ed era quindi diventata “vecchia” per la rappresentazione. Ma invece di apparire a stampa in una delle cosiddette *Partes de comedias* in cui dal 1606 alcuni editori intraprendenti andavano raccogliendo, a ragione di dodici per tomo, le opere del *Fénix de los ingenios*, come chiamavano i contemporanei il prolifico drammaturgo madrileno, *El ejemplo* venne inclusa

147

nel volume collettaneo – una rarità, quindi, per le commedie di Lope – intitolato *Flor de las comedias de España, de diferentes autores. Quinta parte. Recopiladas por Francisco de Ávila, vezino de Madrid* e stampato «en Alcalá [de Henares] por la viuda de Luys Martínez, a costa de Antonio Sánchez mercader de Libros»<sup>1</sup>.

Nella sua scelta di quella particolare storia del *Decameron* come materia narrativa di base per un suo rifacimento drammatico, Lope seguiva una tradizione paneuropea. Pri-

1. Il titolo del volume è ambiguo: la dicitura *Quinta parte* allude alla serie delle precedenti quattro *Partes de comedias* di Lope già pubblicate, come se questo volume fosse una quinta uscita. In realtà non lo è poiché fra le opere in esso contenute solo la prima è di Lope de Vega, come d'altronde lo stesso titolo indica con la dicitura «de varios autores». Di questo volume edito ad Alcalá si conservano due copie nella British Library di Londra (con le collocazioni 11726 g.27 e 11726 g.4) e un'altra a Madrid, nella Biblioteca Real (XIX/2007; per questi riferimenti si rimanda all'edizione del testo di M.-F. DÉODAT-KESSEDJIAN, E. GARNIER (a cura di), *Quinta parte de las comedias de Lope de Vega*, Milenio, Lérida 2004, pp. 15-16); altre due, a quanto pare entrambe inutili, si trovano in Italia: una copia con delle curiose particolarità, il cui testo segue qui, nella Biblioteca Palatina di Parma (cc iv.28033 78; la commedia lopiana occupa i fogli 4r-24v) e un'altra nella Casanatense di Roma (Coll. T I 5), che per quel che riguarda il testo di nostro interesse, come già scrisse Antonio Restori (in A. RESTORI, *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola*, Leo S. Olschki, Genève 1927, pp. 18 e sgg.) è identica alla copia parmense. La Biblioteca Nacional di Madrid possiede soltanto una copia (R 13856) della seconda edizione, realizzata l'anno successivo a quello della prima, 1616, a Barcellona, dallo stampatore e libraio Sebastián de Cormellas. Questo volume è consultabile on line nella Biblioteca Digital Hispánica ([http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=1674253&custom\\_att\\_2=simple\\_viewer](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=1674253&custom_att_2=simple_viewer)). Di esso si è servita la casa editrice Chadwyck per il testo accuratamente trascritto nel suo database *Teatro Español del Siglo de Oro* (consultabile per sottoscrizione all'URL <http://teso.chadwyck.co.uk/>), nonostante sia molto più affidabile e corretto il testo della prima edizione, come hanno constatato le editrici moderne Déodat-Kessedjian e Garnier (ed. cit., pp. 17-24). Queste stesse studiose accertano pure il fatto che, se mai fossero esistite le altre edizioni antiche delle quali avevano parlato studiosi dell'Ottocento e quindi anche H.A. RENNERT, A. CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, Gredos, Madrid 1968, p. 217, n. 48, sono al giorno d'oggi irrimediabilmente e sconosciute. Della commedia di Lope sono infine state fatte due edizioni moderne, quella di Marcelino Menéndez Pelayo, prima pubblicata nel XV e ultimo volume dell'edizione delle *Obras de Lope de Vega* (Madrid 1913) patrocinata dalla Real Academia Española tra il 1890 e 1915 e poi ristampata nella Biblioteca de Autores Españoles, vol. 249, nelle pp. 19-70 del XXXIII tomo delle commedie di Lope (Atlas, Madrid 1972) e infine quella già due volte citata, che fa parte dell'edizione critica delle *Partes de Comedias* di Lope che porta avanti il gruppo di ricerca Prolope di Barcellona, della quale costituisce l'XI volume, a cura di M.-F. Déodat-Kessedjian e E. Garnier. Tra i tanti spunti interessanti del loro lavoro, queste editrici suggeriscono che sia stata la compagnia di Pinedo a rappresentare la commedia di Lope e a vendere successivamente il testo al compilatore della v parte, Francisco de Ávila. Le stesse studiose avevano precedentemente pubblicato una versione francese del testo di Lope: LOPE DE VEGA, *L'exemple pour les femmes mariées et l'épreuve de la patience, 1601* (?), introduction et traduction de E. Garnier, M.-F. Déodat-Kessedjian, in *L'histoire de Griselda: une femme exemplaire dans les littératures européennes, Tome II: Théâtre*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2002, pp. 127-234.

ma, infatti, che lui ne facesse una delle sue *comedias*, la storia di Gualtieri e Griselda aveva goduto in tutta l'Europa Occidentale e anche, quindi, nella Penisola Iberica di un notevole successo come fonte d'ispirazione letteraria, a parte il fatto che fosse diventata, chi sa se dopo oppure già prima dell'originaria stesura letteraria a opera di Boccaccio, oggetto di trasmissione orale e popolare<sup>2</sup>, anche se in realtà è possibile affermare che quasi sin dai primi momenti della sua diffusione le svariate versioni, sia ispaniche sia europee, si fossero ispirate alla rielaborazione e traduzione latina che Petrarca inviò all'amico Giovanni Boccaccio attorno al 1373 (inclusa nei suoi *Rerum senilium libri* con il numero XVII, 3 e 4) e non all'originale versione letteraria del certaldese<sup>3</sup>. Infatti furono in realtà la fama immensa che godeva il Poeta Laureato e il prestigio della lingua latina a gonfiare le vele per la traversata europea di Griselda.

## 2. *La tradizione ispanica*

D'altro canto, forse non bisogna nemmeno ricordare che Lope non fu il primo in Spagna a portare a termine la sua peculiare traslazione transemica, dalla diegesi alla mimesi, dal racconto alla rappresentazione: prima del suo adattamento scenico della storia di Griselda ce n'era già stato almeno un altro in spagnolo (oltre a quelli francesi). Non è da escludere, però, che il Fénix non conoscesse l'opera del suo precursore Navarro<sup>4</sup>; ma non ci sarebbe nemmeno da stupirsi che il

2. Un utile riassunto sugli aspetti folkloristici della diffusione e dell'origine della storia di Griselda si trova in J.C. CONDE, V. INFANTES, *La historia de Griseldis (c. 1544)*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca 2000, pp. 21-25 e 35-38. Sulla diffusione in generale della tematica griseldiana, R. MORABITO (a cura di), *Griselda: la circolazione dei temi e degli intrecci narrativi*, Japadre, L'Aquila 1988.

3. Sul *De insigni obedientia et fide uxoria* di Petrarca, oltre ai lavori di G. ALBANESE, *Fortuna umanistica della "Griselda"*, ne *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo. Atti del Convegno internazionale, Firenze, 19-22 maggio 1991*, «Quaderni Petrarcheschi», IX-X (1993), pp. 571-627, e *La novella di Griselda: «De insigni obedientia et fide uxoria»*, in *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, a cura di M. Guglielminetti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1994, pp. XIX-XLIX) e oltre all'edizione comparata a cura di L.C. Rossi, *Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca: Griselda* (Sellerio, Palermo 1991), con i suoi utili preliminari, indico solo J.C. CONDE, V. INFANTES, *La historia* cit., pp. 25-36; come afferma pure Henri Lamarque, la bibliografia sull'argomento è ormai sterminata (H. LAMARQUE, *Introduction générale a L'histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, tome I: *Prose et poésie*, sous la direction de J.-L. Nardone et H. Lamarque, P.U. du Mirail, Toulouse 1999, pp. 11-27, pp. 13 e ss).

4. *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluzia, llamada Griselda. Compuesta por el vnico*



suo proposito nel prendere in mano la famosa storia della paziente Marchesa di Saluzzo fosse invece anche quello di raddrizzare a modo suo gli abusi e le storpiature che alcuni dei suoi precedenti visitatori le avevano inflitto, anche se in realtà egli fu solo leggermente più fedele all'originale dei suoi precursori.

### 2.1. Bernat Metge e altre primizie petrarchesche

Infatti, prima di questo adattamento scenico a opera del Fénix spagnolo<sup>5</sup>, troviamo come capostipite ispanico la versione, ancora molto fedele, che l'umanista barcellonese Bernat Metge fece della lettera petrarchesca del 1374 nella sua lingua catalana verso il 1388, versione poi ripresa praticamente inalterata nella prima traduzione integrale (anonima) del *Decameron* in catalano (Sant Cugat del Vallés, 1429)<sup>6</sup> al posto di quella che sarebbe stato lecito aspettarsi, cioè una traduzione del testo originale di Boccaccio. Sin dai suoi primi passi oltre i Pirenei, quindi, come hanno già segnalato in tanti, Griselda coprì la sua pudica camicia con il manto esemplare della virtù cristiana con cui l'aveva rivestita il Petrarca; manto che non avrebbe più tolto, poiché non solo quella catalana, ma anche la sua prima apparizione in lingua castigliana è pure un addattamento di *Seniles* xvii, 3: si tratta di un racconto esemplare e moraleggiante incluso questa volta

*poeta y representante Nauarro* [senza luogo né editore] con licencia, 1603. Una copia di questa *suelta* conservata nella sezione di rari della Biblioteca Nacional de Madrid con la collocazione R 12024 servì per l'edizione moderna realizzata da Caroline B. BOURLAND, *Comedia muy exemplar de la marquesa de Saluzia, llamada Griselda*, «Revue Hispanique», IX (1902), pp. 331-354.

5. Fornisco solo un veloce riassunto dell'itinerario ispanico della storia di Griselda, già tracciato da Ruffinatto, da Conde e prima ancora da Conde con Infantes, per menzionare solo gli ultimi studi sull'argomento: A. RUFFINATTO, *Una Griselda senza Boccaccio (e senza Saluzzo)*. *Itinerario di Dec. x, 10 nella Penisola Iberica* in *Griselda. Metamorfosi di un mito nella società europea*, *Atti del Convegno Internazionale a 80 anni dalla nascita della Società per gli Studi Storici della Provincia di Cuneo*, a cura di R. Comba e M. Piccat con la collaborazione di G. Coccoluto, «Bolletino della Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo», 144 (2011), pp. 177-189. J.C. CONDE, *Un aspecto de la recepción del Decamerón en la Península Ibérica, a la sombra de Petrarca. La historia de Griselda*, «Cuadernos de Filología Italiana», 2001, n° straordinario, pp. 351-371 (a pagina 353 altri riferimenti a lavori precedenti che hanno seguito il percorso del racconto in terre iberiche). J.C. CONDE, V. INFANTES, *La historia* cit., pure con bibliografia esauriente sull'argomento.

6. Su questa traduzione si vedano i lavori di Roxana Recio, in particolare R. RECIO, *Autor y lector en la traducción catalana del "Decameron" de Boccaccio: análisis de una asimilación*, «Scripta», II (2013), pp. 283-309 (<https://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/3095/2674>; DOI :10.7203/SCRIPTA.2.3095, 1 settembre 2014), dove si trova ulteriore bibliografia.

nel trattatello anonimo *Castigos e dotrinas que un sauijo daua a sus hijas* (“Avvisi e insegnamenti che un uomo saggio dava alle sue figlie”), un’opera breve di letteratura didascalica che occupa i fogli dall’85 al 103 del manoscritto a-v-5 della Biblioteca del Monastero dell’Escorial. Questa versione – piuttosto un riassunto dal quale sono stati eliminati i nomi dei personaggi – della storia di Griselda, databile nella seconda metà del xv secolo, è forse più moderna del primo manoscritto pervenutoci di una traduzione castigliana del *Decameron*, che si trova pure nella Biblioteca dell’Escorial (ms. J-II-21)<sup>7</sup>; ma si tratta della prima testimonianza della Griselda in castigliano in quanto nella traduzione, pur nel caso che essa fosse precedente, si possono leggere, in disordine, solo cinquanta delle cento novelle boccacciane, tra le quali non si conta la nostra (in più sono state tradotte solo le novelle senza la cornice, modalità che verrà poi sancita dalla prima traduzione castigliana a stampa del capolavoro di Boccaccio). Nei *Castigos*, invece, la novella x, 10, passata attraverso la versione del Petrarca, risulta essere l’unico apologo o storia lunga portata dall’anonimo autore a mo’ di *exemplum* (trovato «in un libro di cose vecchie») <sup>8</sup>, in questo caso per illustrare la virtù dell’ubbidienza. Le dissertazioni sulle altre nove qualità che la sposa dovrà dimostrare nei confronti del proprio marito vengono al massimo arricchite da qualche breve aneddoto, nonostante il fatto che su alcune di loro, come la *honestidad*<sup>9</sup>,

7. Questo manoscritto è stato pubblicato da Mita Valvassori con il titolo *Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo: manuscrito J-II-21*. Biblioteca de San Lorenzo del Escorial in un numero speciale della rivista «Cuadernos de Filología Italiana», 2009. In precedenza l’aveva editato, ma senza apparato critico e con discutibile rigore ecdotico, Fonger de Haan, *El Decameron en castellano. Manuscrito de El Escorial*, in AA. Vv., *Studies in Honor of Marshall Elliot*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1911, pp. 1-235. Altra bibliografia al riguardo si può vedere nell’articolo della stessa M. VALVASSORI, *Observaciones sobre el estudio y la edición de la traducción castellana antigua del Decameron*, «Cuadernos de Filología Italiana», 2010, vol. extraordinario, pp. 15-27.

8. Fol. 86v. Cito per l’edizione dei *Castigos* a cura di R. Herrera Guillén per la Biblioteca Saavedra Fajardo: <http://saavedrafajardo.um.es/biblioteca/biblio.nsf/porano/918FE6C1720E041DC1256F9300418EB3?OpenDocument>. Se mai ci fosse bisogno di una conferma dell’origine di questa versione castigliana basta leggere nella frase iniziale «en una parte de Italia, en una tierra que se llama de los salucios» (*ibid.*): questa denominazione castigliana, *tierra de los salucios*, non può provenire dal toponimo “Saluzzo” usato dal Boccaccio, che sarebbe risultato in “Saluzo” in spagnolo, ma è ovvia traduzione, con tanto di plurale, dal latino petrarchesco “terra salutarum”, fatta da qualcuno che probabilmente di Saluzzo non aveva mai sentito parlare.

9. Che non corrisponde, va detto, all’italiano “onestà” (in spagnolo, *honradez*), ma si riferisce specificamente a quello che all’epoca si considerava un comportamento in materia

la trattazione si dilunghi molto di più di quanto non lo faccia sulla convenienza di adeguarsi al volere dello sposo. Quindi possiamo dedurne che, per quanto riguarda le virtù matrimoniali, la storia dei marchesi “de los salucios” avesse raggiunto anche in Castiglia, già nella seconda metà del Quattrocento, una posizione di spicco, un’esemplarità proverbiale: come diceva il suo primo traduttore al catalano più di settanta anni prima, «tanto è nota che la raccontano già per intrattenere le veglie mentre filano d’inverno attorno al focolare».

## 2.2. Tradizione, traduzioni e tradimenti

Questa versione della Griselda, prima testimonianza in castigliano della vita indipendente dal suo originario alveo che il Petrarca affrancò per il nostro racconto, si colloca, magari, dal punto di vista cronologico, molto vicina alla prima traduzione stampata in Spagna delle novelle del Boccaccio. Ma sarebbe fuorviante parlare di traduzione dell’opera boccacciana senza menzionare almeno velocemente il fatto che si tratta ancora, come accennavo prima, di un lavoro a dir poco deficitario o riduttivo nei confronti del suo originale: infatti, *Las .c. novelas de Juan Bocacio* (come s’intitola l’incunabolo pubblicato nel 1496 a Siviglia presso la stamperia di Meinardo Ungut e Stanislao Polono) contiene quasi tutte le storie del *Decameron* (alcune sono state soppresse e sostituite da altre) ma disposte in un ordine arbitrario e sprovviste della cornice, come già succedeva nella precedente traduzione parziale contenuta nel ms. escorialense<sup>10</sup>. In più, la storia di Gualtieri e Griselda che appare in questo centone boccaccesco con il numero 79 non solo è, come succedeva già nella prima traduzione catalana, traduzione della versione di Petrarca, ma in questo caso si tratta di una traduzione fatta non direttamente dal testo latino, bensì da quello francese che si può leggere in un incunabolo del 1484, derivato a sua volta dalla traduzione completa di *Seniles* xvii, 4 contenuta nel ms./fr 12459 della Bibliothèque Nationale de Paris, come hanno dimostrato Conde e Infantes<sup>11</sup>.

sessuale adeguato alla moglie virtuosa, in sostanza ridurre al minimo imprescindibile le relazioni di qualsiasi tipo con ogni uomo al di fuori del proprio marito.

10. In quanto a questo incunabolo, continua a essere fondamentale il lavoro di C.B. BOURLAND, *Boccaccio and the “Decameron” in Castilian and Catalan Literature*, «Revue Hispanique», XIII (1905), pp. 1-232. Conde ne offre un utile riassunto in *Un aspect* cit.

11. Nel loro più volte citato studio di un’edizione sivigliana unicamente di questo testo: *La*

Le conseguenze di questa sostituzione non sono da poco, poiché tutte le successive edizioni cinquecentesche del *Decamerón* castigliano<sup>12</sup>, costituiscono, come indica Conde<sup>13</sup>, «ristampe con minimi cambiamenti dell'incunabolo di Siviglia e quindi veicolo di trasmissione della versione anonima di veste petrarchesca della storia di Griselda soppiantatrice di quella boccacciana». Quindi sia che il nostro drammaturgo avesse acquisito la storia di Griselda che servì da base alla sua commedia *El ejemplo de casadas* attraverso la lettura di un *Decamerón* castigliano, sia che l'avesse letta direttamente nel latino petrarchesco, è ovvio che aveva avuto più possibilità di conoscere la versione allegorico-morale del poeta di Arezzo che quella un po' scanzonata e dissacratoria del novelliere di Certaldo, come d'altronde succedeva a ogni lettore spagnolo. Ciò nonostante, se da una parte bisogna ricordare che Lope poteva benissimo leggere il racconto della fedeltà e ubbidienza della pastorella divenuta marchesa nella versione originale, poiché conosceva abbastanza la lingua toscana e non mancavano nelle biblioteche madrilene copie della rassetatura di Salviati, e dell'edizione conosciuta come dei Deputati<sup>14</sup>, dall'altra è necessario dire, per completezza, che le ricreazioni della storia del marchese di Saluzzo e di sua moglie che Lope avrebbe potuto conoscere (e probabilmente conosceva) non si riducono a quelle già sommariamente descritte fin qua.

Infatti se, come si è visto, fino al Cinquecento c'erano state poche traduzioni del *Decameron* al castigliano, è proprio in quel secolo che cominciano a proliferare, insieme alle ristampe della traduzione sivigliana già menzionate, nuovi adattamenti di alcuni dei suoi racconti nelle più svariate forme. In particolare la storia di Griselda riappare nella traduzione al castigliano del *Supplementum chronicarum orbis ab initio mun-*

*historia*. Anche in questo caso la forma che adotta in castigliano il toponimo, «Saluces», è un chiaro indizio del passaggio del testo attraverso la lingua francese. Sulla prima edizione spagnola in generale, adesso, A. RUFFINATTO, *Una Griselda senza Boccaccio* cit., pp. 181 e sgg., con abbondante bibliografia.

12. Juan de Villalquirán, Toledo 1524; Nicolas Tierri, Valladolid 1539; Pedro de Castro, Medina del Campo 1543; Juan de Villalquirán, Valladolid 1550.

13. J.C. CONDE, *Un aspecto* cit., p. 358. Traduzione mia.

14. Come osservavano già M.-F. DÉODAT-KESSEDJIAN, E. GARNIER, *Introduction* cit., p. 129, n. 6, il testo della novella di Griselda non ha subito alcuna variazione in queste edizioni "censurate" del *Decameron*.

di di Iacopo Filippo Foresti eseguita da Narcís Viñoles: la *Suma de todas las crónicas del mundo*, stampata a Valencia da Jorge Costilla nel 1510<sup>15</sup>; e ritorna nel 1567 come secondo racconto della raccolta intitolata *El patrañuelo* dalla mano del libraio, editore e divulgatore Joan de Timoneda, che ne altera lo sviluppo e introduce, mettendo persino a rischio la verosimiglianza e coerenza della storia, cambiamenti notevoli nella linea argomentale, nei quali si vede il chiaro influsso del gusto truce imposto all'epoca dalla tragedia seneciana spagnola insieme a una certa volontà di riscatto nei confronti del Marchese<sup>16</sup>. Il fatto che su Timoneda si sia basata la versione portoghese inclusa da Gonçalo Fernández Trancoso come «conto v» della «terceira parte» dei *Contos e historias de proveito e exemplo* (1575, pubb. 1595) ci interessa tanto ora come il fatto che un drammaturgo pressoché sconosciuto, Navarro, si sia o no servito della traduzione del *Supplementum* di Foresti a opera di Viñoles per comporre la sua *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluzia, llamada Griselda*<sup>17</sup>, o che un

15. Un'edizione moderna di questo testo fu pubblicata da C. B. Bourland insieme al testo dell'opera teatrale di Navarro citato *infra*.

16. Cfr. A. RUFFINATTO, *Una Griselda senza Boccaccio* cit., p. 186 sul significato di *patraña* e pp. 185-187 per le modifiche introdotte dal valenciano. Tuttavia sembrano necessarie alcune puntualizzazioni sui rapporti che legano la seconda *patraña* alla commedia di Lope de Vega che ci interessa qui, rapporti che si potrebbero immaginare più stretti di quanto non siano a prendere *ad pedem litteram* la seguente frase di Ruffinatto (*ivi*, p. 187): «la versione di Timoneda confluisce quasi subito in un dramma di Pedro Navarro [...] e più tardi nella commedia lopesca intitolata *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*». In realtà è facile constatare che non c'è assolutamente alcuna dipendenza tra la rielaborazione di Lope e i due precedenti citati. È molto probabile che Timoneda conoscesse la storia attraverso la già menzionata traduzione catalana di Metge; Romera Castillo ha dedicato numerosi lavori a dimostrare questa ascendenza: J. ROMERA CASTILLO, *En torno a «El Patrañuelo»*, Uned, Madrid 1983; *Prólogo* a J. TIMONEDA, *El Patrañuelo*, Cátedra, Madrid 1986; *El doble filo de la "imitatio": La Patraña Segunda de J. Timoneda*, in I. ARELLANO, J. CAÑEDO (a cura di), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Pamplona, Universidad de Navarra, abril 1990*, Castalia, Madrid 1991, pp. 459-491 (poi nel suo volume *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*, Uned, Madrid 1998, pp. 340-372); e *Ecos de la literatura medieval en El patrañuelo*, in *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, a cura di A.A. Nascimento e C. A. Ribero, Cosmos, Lisboa 1993, vol. III, pp. 203-207. E si veda F.J. RODRÍGUEZ MESA, *La segunda «Patraña» e "Decameron" x, 10: la interpretazione di Griselda di Joan de Timoneda*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi nel Settimo Centenario della nascita di Boccaccio, Torino 13-15 dicembre 2013*, a cura di E. Ardissino et al., «Levia Gravia», XV-XVI (2013-2014), pp. 355-368. A ogni modo tra le *patrañas* la seconda non è l'unica che rielabora un racconto del *Decamerone*: su II.9 si basa la *patraña* 15, su x.8 la 22, mentre VI.4 e x.1 servono da fonte rispettivamente ai racconti 49 e 124 della *Sobremesa y alivio de caminantes*, un'altra raccolta di Timoneda.

17. La data di pubblicazione di questo dramma è il 1603, ma come nel caso di Lope, è

altro scrittore spagnolo, Juan Pérez de Moya, accolga una nuova versione del racconto nella sua opera *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo género de virtudes. Recopilada de varios autores* (Francisco Sánchez, Madrid 1583) sotto il titolo «Griseldes Marquesa de Saluces» (mettendo così in rilievo, di nuovo, la lingua francese del suo ipotesto). È proprio la comparsa in opere di diversa indole – anche se tutte segnate dall'esemplarità – della storia del matrimonio del marchese di Saluzzo che ci sembra significativa in quanto testimonianza della diffusione raggiunta dalla proverbiale pazienza della brava pastorella “educata nella maggior povertà così che nel suo petto virgineale batteva un cuore virile e persino senile”<sup>18</sup>. Come afferma Conde, la storia di Griselda era diventata durante il Cinquecento un mitema, parte di un patrimonio comune di storie, miti, racconti folklorici, a disposizione di chiunque volesse esercitare su di essa la propria creatività letteraria<sup>19</sup>.

### 3. *Le scelte di Lope*

Questa ampia diffusione del tema Griselda costituisce un elemento significativo per la scelta lopesca non perché agevolasse il poeta nella ricerca di un modello per la sua opera teatrale di tema matrimoniale, ma perché sottolinea il fatto che per le sue opere drammatiche Lope prediligeva sempre di più, a mano a mano che maturava la sua formula drammatica, proprio questo tipo di storie già note, e ben note, al suo

chiaro che si tratta di un'opera scritta in precedenza, probabilmente molti anni prima, in vicinanza della versione di Timoneda, dalla quale in realtà, nonostante la citazione nel prologo, non c'è diretta dipendenza, come non sembra ce ne sia, non esclusiva al meno, da Foresti-Viñoles: in questa versione si silenzia l'insistenza dei sudditi come causa diretta del matrimonio del Marchese, mentre Navarro la riporta (vv. 21-26, p. 336), fedele alle versioni precedenti; egli introduce invece le sue modifiche semplificative nella storia, con contaminazioni di origine religiosa e folklorico-fiabesca, come si può vedere nell'edizione moderna [Pedro?] NAVARRO, *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluzia, llamada Griselda* cit. Molto di più di queste opere sembra aver esercitato la propria influenza sul dramma di Lope, a partire dal titolo stesso, l'opera teatrale francese della fine del Trecento intitolata *L'Istoire de Griseldis* [...] *appellé Le miroir de dames mariées*, ispirata all'adattamento francese del testo latino di Petrarca eseguito da Philippe de Mézières; cfr. in proposito l'eccellente edizione M. PICCAT, L. RAMELLO (a cura di), *Lo spettacolo di Griselda. «L'Istoire de Griseldis»* (*BnF ms. fr. 2203*), Società per gli studi storici di Cuneo, 2011). Ci sono buoni motivi per sostenere che Lope conoscesse il testo francese, tema sul quale intendo ritornare.

18. «in summa semper inopia educata [...] sed virilis senilisque animum virgineo latebat in pectore»: Petrarca *apud* Rossi, ed. cit., § 9, p. 35.

19. J.C. CONDE, *Un aspecto* cit., pp. 360-61.

pubblico<sup>20</sup>: il successo della *comedia nueva* spagnola poggiava anche su quell'equilibrio, che così bene ha descritto Stefano Arata, tra novità e notorietà, o visto nella prospettiva del pubblico, tra conoscenza della storia e curiosità di vedere la sua originale presentazione scenica<sup>21</sup>. Di questa ricetta Lope era maestro e anche volendo ammettere il fatto incerto che la data di questo dramma, l'anno 1600 circa (o persino 1612-1615, ammettendo l'ipotesi di un ritocco per i matrimoni reali di questi anni), corrispondesse ancora al periodo di transizione verso la maturità nel suo mestiere teatrale<sup>22</sup>, non

20. Solo in alcuni dei suoi drammi della prima epoca Lope creò trame originali, sovente dallo sfondo autobiografico. In generale, invece, prendeva spunto da storie probabilmente note al suo pubblico: *romances* (genere al quale non sarebbe sfuggita nemmeno Griselda), libri di cavalleria o poemi epici, cronache più o meno storiche o leggendarie o avvenimenti di attualità fornivano alle sue rielaborazioni drammatiche una materia che il suo pubblico poteva già conoscere. Per quel che riguarda la novellistica italiana, Lope de Vega scrisse quasi una cinquantina di commedie rapportabili in diverso grado ad altrettante novelle di Boccaccio, Matteo Bandello e Giovan Battista Giral di Cinzio; si veda in proposito J.R. MUÑOZ SÁNCHEZ, «Yo he pensado que tienen las comedias los mismos preceptos que las novelas»: de Boccaccio a Lope de Vega, in I. COLÓN CALDERÓN, D. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (a cura di), *Estelas del "Decameron" en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, «Analecta Malacitana», número monográfico-anejo, XCV (2013), pp. 163-186, con ricche indicazioni bibliografiche tra le quali i lavori precedenti dello stesso autore; G. CARRASCÓN, *Otra vez sobre Lope y Bandello*, in L. FUNES (a cura di), *Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Buenos Aires, 15-20 de julio de 2013*, in corso di stampa; I. RESTA, D. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Lope de Vega reescritor de Giral di Cinzio: la construcción dramática de una novela de los "Hecatomithi"*, in G. CARRASCÓN et al. (a cura di), «Deste artife». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2014, pp. 157-172; A. GASPARETTI, *Giovan Battista Giral di e Lope de Vega*, «Bulletin Hispanique», XXXII (1930), n. 2, pp. 372-403; C. HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, *Presencia del cuento italiano en textos literarios españoles*, <http://www.chvalcarcel.es/MASTER/05 Italia y Esp/5.2.htm>

21. S. ARATA, *Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros*, in L. GARCÍA LORENZO, J.E. VAREY (a cura di), *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Tamesis, Londra 1991, pp. 327-336. Poi in F. ANTONUCCI, L. ARATA, M. DEL V. OJEDA (a cura di), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ETS, Pisa 2002, pp. 21-30.

22. La data della commedia di Lope, come si evince dalle sue caratteristiche strofiche, anche se quelle drammaturgiche potrebbero indicare una data precedente, si colloca tra il 1599 e il 1603 (si veda S.G. MORLEY, C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid 1968, p. 319; M.-F. DÉODAT-KESSEDJIAN, E. GARNIER, *Prólogo* alla loro edizione della *Quinta parte* cit., pp. 35-48, in particolare p. 35; e *Introduction* alla loro traduzione, p. 128). Il fatto che il dramma fosse stato pubblicato nelle due edizioni antiche insieme a una *loa* (*pieces* brevi con cui si introducevano le commedie nella rappresentazione) che si poteva datare con buon fondamento nel 1612, indusse J.H. ARJONA (*La fecha del "Ejemplo de casadas y prueba de la paciencia" de Lope de Vega*, «Modern Language Notes», LII (1937), pp. 249-252) ad affermare che la commedia fosse stata scritta nello stesso anno e per la stessa occasione (il compromesso matrimoniale dell'*Infanta Ana Maurizia*, figlia di Filippo III di Spagna, con Luigi XIII di Francia) della *loa* con cui veniva pubblicata. In realtà non si può affermare con certezza nemmeno che la *loa* sia stata scritta contemporaneamente alla stesura della commedia, ma soltanto in coincidenza con l'ultima rappresentazione,

c'è invece dubbio che nell'*Ejemplo de casadas* Lope raggiunse un notevole equilibrio tra la fedele aderenza al noto sviluppo della storia di Griselda come cristallizzata da Boccaccio e da Petrarca e l'estrema abilità nella creazione delle modifiche introdotte nello sviluppo dell'impianto e dell'azione drammatica, destinate ad adattarlo sia alle esigenze e alle regole della formula teatrale da lui stesso configurata, sia alle circostanze concrete per le quali presumibilmente la commedia era stata scritta.

Infatti con questo adattamento drammatico a cavallo di due secoli ci troviamo di fronte a ciò che, dopo le variazioni introdotte dalle versioni ispaniche cinquecentesche nella trama presente nell'ipotesi italiano e latino, potremmo considerare per certi versi come un ritorno alle fonti: Lope, probabilmente consapevole del fatto che la storia era ormai molto diffusa, ma anche di quanto fosse stata storpiata dalle precedenti rendizioni moderne, in particolare da Timoneda, prende le distanze da tutte quante queste variegiate rendizioni spagnole e segue Petrarca – ormai riconosciuto, ma quasi dimenticato, padre putativo di Griselda – e forse anche Boccaccio, l'ancor più dimenticato genitore naturale<sup>23</sup>. Ma non solo: desideroso di fare sfoggio di una cultura

che potrebbe essere avvenuta in occasione del regio finanziamento del 1612. Inoltre, se attraverso la *loa* si potesse datare la commedia, lo stesso ragionamento si potrebbe seguire per quanto riguarda l'altra *pièce* breve che precede il testo di Lope nelle edizioni antiche, cioè il *Bayle del ay, ay, ay, y el Sotillo*, ma questo invece è databile con ragionevole certezza nel periodo in cui la capitale spagnola si trasferì da Madrid a Valladolid, il 1601-1606, e più probabilmente nel 1601 (il trasferimento si portò a termine l'11 gennaio di quell'anno), come si può dedurre dai versetti in cui un personaggio dice: «Dije yo Manzanares, / dijo él Pisuerga, / levantamos las voces / y hubo pendencia» alludendo alle discussioni che tra il popolo madrilenò suscitava lo spostamento della Corte reale dalla città del fiume Manzanarre a quella del Pisuerga, come aveva già indicato Eugene Kohler nel suo articolo E. KOHLER, *A propos de la date de composition de "El ejemplo de casadas" de Lope* («Bulletin Hispanique», XLVIII (1946), n. 3, pp. 264-269, p. 267). In realtà ciò che in questo come nella maggior parte dei casi non è possibile fare è stabilire dei rapporti fra la data di scrittura di un'opera teatrale e quella delle operette corte che la precedono nell'edizione, poiché come abbiamo già detto le opere teatrali si stampavano in genere solo molti anni dopo la loro composizione. La migliore valutazione globale delle diverse ipotesi sulla data, o le date, di composizione della commedia è quella di M. TRAMBAIOLI, *Lope de Vega y la casa de Moncada*, «Críticón», 2009, n.106, pp. 5-44, 15 e sgg.: mentre la prima redazione, risalente approssimativamente all'anno 1600, potrebbe essere stata fatta per un battesimo della famiglia Moncada – propone la professoressa di Vercelli –, la *loa*, alcune allusioni interne e la stessa data di pubblicazione possono fare pensare a una serie di ritocchi aggiunti dallo stesso Lope in occasione del compromesso matrimoniale di Anna di Austria, figlia di Filippo III di Spagna, con il monarca francese (1612) e della successiva *boda regia* (1615).

23. Si veda G. CARRASCÓN, «*Che riuscita ne fosse una bella roba*»: *Griselda de Petrarca a Lope*,



classica che probabilmente non possedeva, Lope si premurò di lasciare traccia lessicale della sua lettura latina; senza bisogno di andare oltre, se nei primissimi versi l'incarnazione lopedevghesca del marchese di Saluzzo afferma «deseo la sucesión, / el matrimonio aborrezco» non è che per chiarire ai più dotti del suo pubblico che egli, Lope, si è abbeverato nelle più pure fonti e quindi si fa eco di quel marchese petrarchesco che nel racconto latino *De insigni obedientia et fide uxoria*, «ab ipsis quoque coniugii consiliis abhorreret»<sup>24</sup>.

Per valutare sia i cambiamenti sull'impianto originario della storia che Lope ha dovuto introdurre nel testo del suo dramma per adattare un'opera di natura diegetica alla rappresentazione mimetica, sia le altre modifiche con cui la sua immaginazione vulcanica ha ritenuto opportuno ornare o completare la propria versione della storia originale, ci lasceremo portare dalla linea diegetica sulla quale si articola questo adattamento teatrale.

#### 4. *Griselda va a Barcellona (e cambia nome, ma non vita)*

La prima cosa che salta agli occhi a chi legge il testo de *El ejemplo de casadas* è il fatto che Saluzzo, il marchese, Griselda e in genere tutta l'ambientazione boccacesca e poi petrarchesca «ad Italiae latus occiduum» e «ad radicem Vesulli» che si era più o meno mantenuta per più di duecento anni, è scomparsa, sostituita da una localizzazione prettamente ispanica, seppur specificamente catalana: Gualtiero, marchese di Saluzzo, è diventato Enrico<sup>25</sup> de Moncada, conte di Barcel-

*pasando por Boccaccio*, in I. COLÓN CALDERÓN et al. (a cura di), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española de los Siglos de Oro*, Sial, Madrid 2013, pp. 165-176.

24. Cito il testo di Lope dalla prima edizione, già descritta in n. 1 supra, ammodernando grafia e punteggiatura; questi versi si trovano a p. 4 a [v. 4]; il testo di Petrarca è citato dall'edizione citata a cura di L.C. Rossi, p. 31. Probabilmente il dramma lopiano fu scritto in prima istanza per una festa privata nella residenza di uno dei Moncada, una famiglia della più alta e antica nobiltà catalana e spagnola, il che permette di supporre un primo destinatario di livello culturale superiore alla media del pubblico potenziale della *comedia nueva*. Le commedie d'occasione furono sempre per Lope uno strumento per cercare di progredire nella corte e in questo modo tentava di mettersi in una luce favorevole facendo sfoggio di cultura. Si vedano in proposito M. TRAMBAIOLI, *Lope y la casa de Moncada* cit.; e T. FERRER VALLS, *El diálogo militar a honor del marqués de Espínola: Lope de Vega y el afán de proyección social*, in S. FERNÁNDEZ MOSQUERA (a cura di), *Diferentes y escogidas. Homenaje al Prof. Luis Iglesias Feijoo*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Francoforte 2014, pp. 163-182.

25. Resta il fatto che Lope dia al suo protagonista un nome italianeggiante (in castigliano sarebbe Enrique e in catalano, Enric) ma se da una parte questa forma non è totalmente insolita all'epoca, dall'altra i nomi di risonanza italiana sono frequenti nella *comedia*, un

lona e del Roussillon; Griselda, rimasta umile pastorella, si chiama ora Laurencia, probabilmente in allusione all'alloro di mitologica memoria, ma magari in particolare a quello che coronava la fronte del Petrarca; il suo anziano e saggio padre non risponde più al nome di Giannucolo, ma riceve da Lope, coerentemente, il nome di Lauro; e allo stesso modo che attorno a Enrico fiorisce un ambiente cortigiano popolato da cavalieri come Roselio ed Elarino, dal Cameriere del Conte, Tibaldo, e da altre figure (ma fin qui si tratta solo della necessaria materializzazione drammatica dei vassalli del marchese Gualtieri originario), Laurencia si vede a sua volta trasportata in un folto *entourage* pastorale, quasi completamente assente da Petrarca, da Boccaccio e dalle altre versioni precedenti<sup>26</sup>, nel quale spicca come la più bella e saggia pastorella<sup>27</sup>, in un ambiente idillico caratterizzato dai dialoghi sull'amore, ma anche, come succede non di rado nelle opere del Lope

altro modo di sottolineare il ruolo di modello esercitato dalla cultura italiana nella letteratura spagnola dell'epoca. Sicuramente si tratta di un nome scelto affinché non possa far pensare ad alcun Moncada storico realmente esistito, ma non è da escludere il riferimento implicito a Enrico VIII d'Inghilterra (non di rado chiamato così, Enrico, piuttosto che Enrique, come fa ad esempio Malón de Chaide ne *La conversión de la Magdalena*), che era diventato famoso per i suoi sei matrimoni, le esecuzioni di alcune delle sue mogli (Anna Bolena, Caterina Howard) e al quale sembra alludere anche la storiella dell'uomo che si era sposato sette volte, avvelenando (come nei racconti popolari che cristallizzerebbero alla fine del secolo nel Barablù di Perrault) le sue coniugi nel primo atto della commedia (cfr. M. MUÑOZ BENÍTEZ, *La teatralización del mito de Griselda en "El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia"*, relazione presentata al Convegno Internazionale di Studi «I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco», Torino, 14 maggio 2015).

26. Inclusa quella di Navarro, nella quale, nonostante l'impostazione del primo incontro tra i due futuri sposi in campagna durante una partita di caccia del Marchese sia parallela a quella usata da Lope, rimangono notevoli differenze. C. SORIANO, *El ejemplo de casadas de Lope de Vega, estudio comparativo*, «DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica», C (1991-92), pp. 293-326, in uno studio pregevole ma non esente da inesattezze, attribuisce al caso questo primo incontro (pp. 299-300: «se insinúa el tema del azar»), ma dal testo si evince subito che nella prima versione teatrale, come nelle fonti e al contrario di quello che succederà in quella di Lope, il Marchese Galtiero è andato di proposito a incontrare Griselda, che conosceva già, per chiedere la mano di lei. Si veda [P.?] NAVARRO, *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluzia, llamada Griselda* cit., vv. 191-200, p. 339; LOPE DE VEGA, *L'exemple pour les femmes mariées* cit., f. 8v b. Bisogna comunque indicare che l'adattamento drammatico della storia di Griselda alla situazione archetipica della *pastourelle* provenzale, con ambientazione pastorale inclusa e con dialoghi comici fra i pastori, si trova già nell'*Istoire de Griseldis* cit.

27. Per questi cambiamenti si vedano le particolareggiate osservazioni di C. SORIANO, *El ejemplo de casadas de Lope de Vega* cit., pp. 299-301, 303 e 304-305, anche se i suoi giudizi psicologici sul carattere di Enrico vanno ben al di là di quello che si addice all'analisi di un personaggio drammatico.

della prima epoca, da alcune figure comiche che preludiano il suo caratteristico *gracioso* e discendono, in questo caso, in linea diretta dal *pastor bobo* del primitivo teatro spagnolo e solo indirettamente dai pastori filosofi della *novela pastoril* cinquecentesca<sup>28</sup>.

Il primo atto del nostro dramma è diviso in due quadri. Il primo, di ambiente cortigiano, incentrato sul protagonista maschile, comprende a sua volta due scene: nello scorrersi del sipario vediamo Enrico, conte di Barcellona, che ragiona con due cortigiani sul suo matrimonio in un dialogo artificioso, intriso di allusioni storico-mitologiche a donne famose dell'antichità classica, e presenta i motivi per i quali non desidera sposarsi; ciò nonostante, acconsente sin dall'inizio, benché di malavoglia, al matrimonio richiesto dai sudditi. Cambiando scena, un breve interludio senza il nobile protagonista lascia spazio alle considerazioni tra tre cortigiani sull'atteggiamento di Enrico nei confronti del matrimonio e porta in primo piano, seguendo da vicino i modelli latino e italiano, il motivo della caccia, pressoché unica occupazione del Conte: Tibaldo, il suo Cameriere, sta organizzando la prossima uscita venatoria di Enrico. Nel frattempo il Conte si reca in prigione dove, come vediamo nella scena successiva, ha modo di giudicare tre detenuti i cui reati hanno tutti direttamente a che fare, in un modo o in un altro, con problemi coniugali. È questa una scena tratta dal repertorio lopian, spassosa, comica e movimentata, che dà agilità al ritmo dell'opera e nel contempo contribuisce a delineare ancora di più il personaggio principale nel suo caratteristico rifiuto del matrimonio. Ci spostiamo quindi in campagna e nel secondo quadro, dove incontriamo Laurencia, che in compagnia di una sua amica e poi di alcuni altri pastori dibatte sulla gelosia. Ci si presenta così la protagonista, questa Griselda catalana e pastorale, nel suo ambiente, nel quale regna sovrana, circondata da pastori che la apprezzano anzitutto per la sua intelligenza. I dibattiti pastorali sull'amore vengono interrotti per l'arrivo di Enrico, che in mezzo alla battuta di caccia si ferma

28. L'assenza di un vero e proprio personaggio comico, il caratteristico *gracioso* della *comedia nueva*, è uno degli elementi che puntano verso una datazione più antica dell'*Ejemplo*, poiché come ha mostrato Jesús Gómez (J. GÓMEZ *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Alfar, Sevilla 2006), a partire dal 1604 il *gracioso* tipico è completamente maturo e s'impadronisce in buona misura del protagonismo della commedia.

a riposare facendo così in quel momento la conoscenza di Laurencia. Senza dichiarare la sua vera identità, ma spacciandosi per un anonimo cortigiano, Enrico chiacchiera con la pastorella e infine riceve da lei un consiglio, destinato al Conte, sul matrimonio; rimane così impressionato dalla saggezza e *discreción* della fanciulla che immediatamente va incontro a Lauro, il padre della giovane, e gli chiede sua figlia in sposa; nel frattempo Laurencia finisce la conversazione con i suoi amici lasciata in sospeso per l'arrivo del Conte, proponendo agli altri pastori un indovinello. Arrivata Laurencia a casa sua, trova lì il Conte che con Lauro ha disposto il matrimonio e anche se lei protesta per la precipitazione<sup>29</sup> – contrariamente a Griselda, che non ha nemmeno tempo di fiatare che si trova già ignuda al cospetto dei cortigiani «e d'ogn'altra persona» per rivestire i panni di Marchesa, o a Griseldis che si limita ad asserire «ego ... tanto honore me indignam scio» –, non c'è più niente da discutere: il Conte la presenta subito al suo Cameriere e ai pastori, che arrivano cercandolo, come sua sposa. Questa reazione di Laurencia, spontaneamente e inizialmente avversa al matrimonio, contribuisce in buona misura a completare la caratterizzazione iniziale della protagonista come donna intelligente, vivace e al centro del suo mondo. Il quadro finisce con una breve scenetta di chiusura a carico dei quattro pastori che offrono una prima soluzione – sbagliata – all'indovinello proposto prima da Laurencia. La storia originale è stata così adeguata alle convenzioni letterarie della *comedia nueva*, con il tipico incontro di stirpe provenzale tra il cavaliere e la pastorella e il non meno tipico “amore a prima vista” del Conte per la figlia del suo suddito Lauro, completamente diverso da quello di Gualtieri a cui «erano buona pezza piaciuti i costumi» di quella che decide di far diventare sua moglie, e da quello di Valterius, che passando sovente davanti alla capanna di Griseldis aveva già messo su di lei gli occhi e intuito le sue rare virtù<sup>30</sup>.

All'aprirsi del secondo atto (f. 11v a) la focalizzazione

29. Il personaggio di Lope impreca così al Padre: «¡Padre mío! / ¿Cómo os habéis cegado dessa suerte, / pues a un hombre y en traje cortesano / que no vistes jamás days vuestra hija, / criada tan sin madre que sospecho / que podrían decir que es vuestro el parto? / ¿Qué es esto, Lauro?» (f. 11r a). Boccaccio e Petrarca sono citati dall'edizione citata a cura di L.C. Rossi, rispettivamente a p. 36 (§ 19) e a p. 39 (§ 15).

30. Si veda l'edizione citata a cura di L.C. Rossi, a p. 32 (§ 9) per Boccaccio e a pp. 35-36 (§ 10) per Petrarca.

consecutiva sui due mondi, cortigiano e pastorale, che trovavamo nel primo prende un'andatura diversa, poiché ormai i due ambienti contrapposti si sono fusi in quello *palaciego*, che è diventato quello proprio di Laurencia e nel quale l'azione drammatica si andrà allontanando sempre di più dall'impianto primitivo della trama italiana: all'inizio vediamo due dei pastori – uno di loro è Belardo, frequente *alter ego* drammatico di Lope<sup>31</sup> – che sono andati a Palazzo per cercare di incontrare Laurencia; sono trascorsi due anni dal matrimonio del conte con la pastorella (e dalla fine del primo atto, quindi) e quel giorno tutta la Corte è sottosopra per il battesimo del secondo figlio di Enrico e Laurencia, un maschietto. In un lungo *romance* narrativo (ff. 11v b-12r a), Belardo racconta all'altro pastore, che si era assentato per il matrimonio di Laurencia, che ama senza speranza, quanto è capitato durante questi due anni, occasione che gli permette di palesare il grande apprezzamento che i cortigiani nutrono per Laurencia a palazzo e come sia riverita e amata da tutti i sudditi, «que la adoran y bendicen al conde» per il suo matrimonio. Nel frattempo il Conte esce con il suo Cameriere Tibaldo, con il quale ordisce la prima prova, istruendolo affinché tolga a Laurencia la figlia primogenita e dica alla madre che deve morire perché i vassalli sono scontenti delle sue umili origini; il Cameriere, contro la sua volontà, è costretto a fare quanto ordinato dal suo signore e così Laurencia sopporta la prima prova con grande forza d'animo, come riconosce il Conte, che ha visto tutto da un nascondiglio. Non solo, ma immediatamente dopo, con un altro cambiamento di scena, Laurencia incontra i suoi antichi amici pastori e nemmeno a loro racconta la sua disgrazia, ma si limita a ragionare su quanto più felice sia la vita umile delle campagne di quella sfarzosa di palazzo, in una elaborazione

31. Su quest'identità drammatica lopianica, dai primi studi di Américo Castro (A. CASTRO *Alusiones a Micaela de Luján en las obras de Lope de Vega*, «Revista de Filología Española», V (1918), pp. 256-291) e Courtenay Bruerton (C. BRUERTON, *Lope's Belardo Lucinda Plays*, «Hispanic Review», V (1939), n. 4, pp. 309-315) è stato scritto molto. Da ultimo, sono di grande interesse i lavori di Marcella Trambaioli (in particolare M. TRAMBAIOLI, *Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política*, in *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro. (II Seminario Glesoc, Universidad Complutense de Madrid, 17-18 de diciembre de 2007)*, a cura di E. Borrego Gutiérrez e C. Buezo Canalejo, Visor, Madrid 2009, pp. 167-191), che evidenzia come Lope si servisse di questi alter ego drammatici per cercare di agevolare le proprie pretese di carriera a corte.

topica del luogo comune del *beatus ille*, tanto frequente nella letteratura spagnola dell'epoca. Per rallegrarla, i suoi amici cantano e ballano una canzone pastorale – tipica scena ornamentale della *comedia* della quale Lope si serve come pretesto per introdurre un altro dei suoi piccoli episodi inventati –, ma sono interrotti dall'arrivo del Conte che li caccia via in malo modo, rimproverando sua moglie per queste vili distrazioni, anche se in realtà si tratta di una nuova prova della sua pazienza. Questa scenetta creata da Lope, per quanto si tratti di una modifica di poca entità, costituisce una chiara dimostrazione della notevole abilità con cui il drammaturgo riesce a fondere in sequenze drammatiche polifunzionali i topoi e i luoghi comuni caratteristici della sua formula teatrale con *amplificationes* della linea diegetica utili sia allo sviluppo drammatico della storia ipotestuale sia alla definizione caratteriologica dei personaggi.

Non ancora soddisfatto della positiva reazione di Laurencia, mite e sottomessa come al solito, Enrico pone immediatamente a nuova prova la moglie, dicendole che i suoi sudditi non si sono placati con la morte della bambina e chiedono pure quella del figlio appena battezzato. Nelle due scene consecutive, prima Enrico, poi Laurencia spiegano alle rispettive spalle/confidenti le proprie idee: lui vuole portare fino in fondo la prova che gli permette di constatare la perfezione di sua moglie nonostante le sue umili origini. Lei accetta con rassegnazione la morte dei figli poiché si rende conto di aver sbagliato a sposare qualcuno tanto altolocato. Durante queste spiegazioni, con le quali Lope introduce una prospettiva psicologica sull'intimità dei personaggi che non è stata sviluppata allo stesso modo nei suoi variegati ipotesti, arriva di nuovo Enrico che la sottomette alla terza prova, penultima tra quelle canoniche: il popolino, le racconta, non è ancora soddisfatto della morte dei suoi successori e vuole uccidere pure la moglie, indegna della posizione che occupa; per evitarle la morte, il Conte le chiede di separarsi da lui e tornare da suo padre. Praticamente tutte le prove della pazienza e sottomissione della moglie, tranne l'ultima, sono state concentrate da Lope in questo rapido crescendo di tensione drammatica che segna il climax del secondo atto. Laurencia, avatar drammatico di Griselda, accetta tutto umilmente e chiede solo di riavere i suoi vestiti, che in questa versione, a differenza di quanto succedeva nel racconto originale, aveva portato

con sé a palazzo immediatamente dopo il suo matrimonio (non essendo opportuno, dal punto di vista del drammaturgo, presentare in scena la svestizione di Griselda davanti ai cortigiani, nemmeno protetta dagli sguardi dal cerchio di donne proposto dal Petrarca). Enrico glielo concede e Laurencia parte, mentre i cortigiani presenti si meravigliano della sua capacità di sopportazione e recriminano il Conte; egli stesso sembra profondamente conturbato dall'atteggiamento di sua moglie: «a llorar me voy», esclama, una volta partita la donna, facendosi di nuovo eco dei sentimenti di Gualtieri, il quale pure quando congedava la moglie, ci dice Boccaccio, «maggior voglia di piangere aveva che d'altro»<sup>32</sup>. Ma ciò nonostante, spinto dal suo destino tracciato, mentre esce, mettendo fine al secondo atto, sta già macchinando, sordo agli avvertimenti del suo fedele cameriere Tibaldo, la nuova e ultima angheria che disporrà per la sua infelice coniuge: Enrico, in effetti, seguendo il copione stabilito dai suoi modelli, prepara già il suo finto nuovo matrimonio, che si risolverà in realtà, come nelle varie versioni dell'ipotesto, nel ritorno dei suoi figlioletti, apparentemente assassinati, e nella fine delle sofferenze della fedele Laurencia.

Prima di arrivare a questa soluzione, però, in apertura del terzo e ultimo atto (f. 17v b), Enrico comunica ai suoi desolati sudditi ciò che – passando dalla descrizione della mimesis al confronto tra le varie versioni della fabula – possiamo considerare, ancor più della concentrazione temporale delle prove che abbiamo già segnalato, la più notevole alterazione della trama tradizionale introdotta dal drammaturgo spagnolo nel racconto originale di Boccaccio. In effetti, il lopedevghesco Conte di Barcellona espone la sua intenzione, presto portata a termine, di partire per le Crociate in compagnia di Riccardo Cuor di Leone e di Alfonso di Castiglia (si veda la nota 34). Durante questa lunga assenza del Conte, Laurencia rimane a casa di suo padre e lì, dopo cinque anni<sup>33</sup> di ritorno alla sua vita pastorale, nella quale è sempre rimasta fedele al

32. LOPE DE VEGA, *L'exemple pour les femmes mariées* cit., f. 17v; Rossi, ed. cit., p. 50, § 46. Anche in Petrarca Valterius va via piangendo: «Abundabant viro lacrimae ut contineri amplius iam non posset: itaque, faciam avertens, "Et camisiam tibi unicum habeto", verbis trementibus vix expressit, et sic abiit illacrimans» (Rossi, ed. cit., p. 55, § 42).

33. Come si evince dalle parole con cui risponde al suo sempiterno *pastoril* spasimante: «Ya cinco vezes, Danteo, / el Sol del Aries al Pez / vio el cielo y ningún juez / vio mudança en mi desseo» (f. 21 r b).

suo legittimo sposo, nonostante le reiterate professioni di amore del pastore Danteo, si dovrà confrontare con la più dura prova della sua fedeltà, attraverso un nuovo episodio che a quanto mi risulta potrebbe essere stato rimaneggiato da Lope per aggiungere altri elementi non meno estranei alla storia originale del viaggio di Enrico in Terra Santa. Seguendo di nuovo l'ipotesto, anche nella nostra tragicommedia – ma, in questa versione, al ritorno della Crociata – il Conte di Barcellona decide di sottomettere la ripudiata moglie alla quarta e definitiva prova, quella di farla tornare in quello che è stato il suo palazzo, ma in qualità di serva per le nuove nozze dell'ex marito. Quello che Lope aggiunge a questo episodio delle sofferenze di Griselda è una notevole *amplificatio* – che altrove<sup>34</sup> ho messo in rapporto con un giudizio dell'originario narratore boccaccesco, Dioneo –, poiché fa sì che la sua Laurencia debba scegliere tra due chiamate ben diverse, persino opposte: quella del marito che la richiede come serva temporanea per servire gli invitati al suo nuovo matrimonio e quella del Visconte di Bearn (sempre un componente della famiglia dei Moncada, non a caso, fatto diventare all'uopo Principe da Lope) che invece, rimasto vedovo e innamorato di lei solo per la fama delle sue virtù, manda i suoi emissari per chiederla in sposa. Ovviamente anche in questa occasione Laurencia, che si era già convenientemente allenata rifiutando durante i cinque anni della sua permanenza nella casa paterna le avances pastorali del suo sempiterno spasimante, non esita nemmeno per un momento e davanti allo stupore dei suoi amici pastori e degli inviati dei due nobili, risponde che «andrà a servire il Conte» con la stessa prontezza e decisione con cui Griselda aveva detto «Signor mio, io son presta e apparecchiata» e Griseldis, «non libenter modo, sed cupide», aveva affermato: «et hoc et quecunque tibi placita sensero faciam semper». Potremmo quindi dire che Lope, con questa aggiunta allo schema della storia di partenza, si è limitato a dar concretezza a quell'ipotetico personaggio che nell'originale boccaccesco si offriva, per dirlo nei termini grossolani con cui lo immaginava Dioneo, a «scuotere il pillicione» della paziente moglie «fuori in camiscia cacciata»,

34. G. CARRASCÓN, «*Che riuscita ne fosse una bella roba*» cit.



aggiungendo in più alla sua offerta quella «bella roba» del Principato di Bearn.

Per le ultime scene, la commedia torna sul lieto fine della novella del *Decameron*, con il ricongiungimento familiare che si rappresenta in termini molto simili a quelli in cui viene descritto dai due narratori italiani.

### 5. *Teatro, novella e valori*

Fin qui abbiamo incardinato al filo dello sviluppo diegetico i principali cambiamenti che Lope introduce nella sua versione della storia di Griselda. Occorre ora ragionare sulle implicazioni che tali modifiche possono significare, sia dal punto di vista tecnico-drammatico sia, sul versante semantico, sull'impianto assiologico dell'opera. Il cambiamento d'identità del personaggio principale va probabilmente letto, come Kohler suggerì in due articoli degli anni '40, come il risultato di un semplice adeguamento all'occasione che giustificò la stesura originaria del dramma verso il 1600: infatti questo studioso proponeva che *El ejemplo de casadas* fosse stato scritto da Lope su ordinazione per le feste matrimoniali di un membro della nobile famiglia catalana dei Moncada, della quale Kohler ricordava la figura di Francisco de Moncada y Moncada (1586-1635), III Marchese di Aytona, Visconte di Bas, di Cabrera e di Illa e più di venti volte Barone, contemporaneo, anche se di venticinque anni più giovane, di Lope, «generale illustre, governatore delle Fiandre e storico di una certa fama»<sup>35</sup>. Mentre c'è quindi una ragione precisa e deter-

35. Apud M.-F. DÉODAT-KESSEDJIAN, E. GARNIER, *Prólogo* cit., pp. 35-48; la citazione a p. 36. E. KOHLER, *La date de composition de "El ejemplo de casadas de Lope" et la valeur chronologique du "gracioso"*, «Bulletin Hispanique», XLVII (1945), n. 1, pp. 79-91 e *A propos de la date de composition* cit. Ciò nonostante la storicità del personaggio teatrale lopiano non è attendibile: Enrico de Moncada, conte di Barcellona e del Rosellón e Cerdaña non corrisponde, come già accennato, a nessun Moncada realmente esistito, poiché non era possibile attribuire a un personaggio storico i fatti astorici provenienti da una finzione letteraria e inoltre probabilmente Lope considerò rischioso nei confronti dei discendenti associare un personaggio così poco simpatico come Gualtieri con qualcuno realmente esistito. M. TRAMBAIOLI, *Lope de Vega y la casa de Moncada* cit., pp. 5-44, ha studiato in maniera molto approfondita i rapporti tra la famiglia Moncada e Lope de Vega e ha dimostrato che non di rado Lope ebbe dei problemi come conseguenza delle sue opere genealogiche tese a lodare casati nobili. La stessa studiosa ha suggerito inoltre che la *comedia* potrebbe essere stata scritta per un battesimo, piuttosto che per un matrimonio. L'antica e potentissima famiglia dei Moncada non detenne mai i titoli nobiliari che le si attribuiscono nell'opera, di Conti di Barcellona, Rossellón e Cerdaña, ma è vero che all'epoca in cui Lope situa l'azione i Moncada ostentavano da più di cento anni il titolo non meno importante di Siniscalchi (*senescales*)

minante, esterna alle dinamiche e alle esigenze della creazione drammatica, per le trasformazioni a cui è stato sottoposto il protagonista maschile del dramma, non succede lo stesso, a parer mio, per le parallele modifiche subite da Griselda per diventare una *pastora de comedia*. In linea con la creazione, a partire dal boccaccesco esempio di pazienza, del personaggio di Laurencia, d'altro canto, Lope introduce nella sua *comedia* nuziale un paio di motivi tipici della sua drammaturgia – e dell'epoca –, ingredienti principali del successo della sua maturanda formula teatrale; si può quindi pensare che sia per muoversi con maggiore libertà che lui reinterpreta a modo suo nella sua protagonista la figura ormai proverbiale che incarna la pazienza coniugale.

Al primo di questi motivi, che potremmo classificare come assiologico, ho già accennato: attraverso lo sviluppo

della Contea di Barcellona, titolo che poco dopo diventò Siniscalco di Catalogna, ed erano diventati nel Cinquecento Maestres Racionales de Cataluña, antica carica con competenze finanziarie su tutti i possedimenti della Corona di Aragona. Guillem Ramón, El Gran Senescal (? -1173) era stato il personaggio più influente della corte di Ramón Berenguer IV, Conte di Barcellona (1131-1162), e favorì il matrimonio del Conte stesso con Petronila d'Aragona che comportò l'unione definitiva della Contea alla Corona di Aragona. Il suo primogenito, Guillén de Moncada, diventò Visconte di Bearne sposando nel 1171 Marie de Gabarret, erede del titolo, e quindi anche il principe di Bearne che appare come personaggio della commedia lopiana era nella realtà storica e verso il 1190 un membro della famiglia Moncada, più precisamente Gastón IV de Moncada, Visconte di Bearne, il cui nome di battesimo coincide con uno di quelli che nella commedia di Lope si dà al figlio di Enrico de Moncada (e con quello del personaggio protagonista dell'omonima commedia di Giacinto Andrea Cicognini). In vita di Lope, diversi Moncada, marchesi di Aytona, si succedettero nelle cariche di Viceré di Valencia e di Catalogna, ed è stato indicato come Lope poté conoscere personalmente durante il suo esilio a Valencia (1588-1590) il Viceré Don Francisco de Moncada e Folch de Cardona. Un altro ramo della famiglia era quello costituito dai Principi di Paternò (i cui antenati erano stati Capitani Generali della Sicilia), ramo che all'epoca di scrittura della commedia possedeva il ducato di Montalto insieme ad altri titoli (come si può leggere pure nella loa, poiché a questo ramo appartiene il «Montalto Pascual de Moncada» in essa citato, probabilmente corrispondente a Luis Guillén de Moncada y Aragón, VII duca di Montalto che nel 1611 riunì i due rami della famiglia sposando Catalina de Moncada y de Castro, figlia del citato Francisco de Moncada y Moncada). L'unico episodio storico al quale si allude esplicitamente nel terzo atto dell'opera, la seconda spedizione della terza Crociata organizzata da Riccardo Cuor di Leone nell'anno 1190, è falsato con una mai avvenuta partecipazione del re castigliano Alfonso VIII, nella cui compagnia si fa partire Enrico (ma bisogna avvertire che Lope forse credeva veramente a questo "fatto storico non avvenuto", cioè Lope pensava in buona fede che Alfonso VIII avesse partecipato alla Terza Crociata, come si desume dalla dedica della *Jerusalem conquistada* a Filippo III). Ma la presenza nell'opera di questa estemporanea crociata potrebbe derivare dalle menzioni che di essa si fanno nei modelli francesi, sia quello drammatico, *L'histoire de Griseldis*, sia i suoi ipotesti, cioè le precedenti stesure a opera di Mézières, che fu un impulsore degli ordini militari e cercò di promuovere una nuova crociata. Si veda l'introduzione di Marco Piccat alla citata edizione de *Lo spettacolo di Griselda*, pp. 15-16.

dell'ambiente naturale della pastorella destinata a diventare marchesa, la cui vita felice nell'idillico ambiente rurale si trasformerà davanti agli occhi degli spettatori in un calvario matrimoniale, Lope propone sulla scena il tema, diventato un luogo comune nella Spagna del Cinquecento<sup>36</sup>, del «menosprecio de Corte y alabanza de aldea»: i vantaggi della pace e della modesta contentezza della vita rustica sono in fin dei conti di gran lunga preferibili da ogni punto di vista alle angherie e ai continui soprassalti della vita nelle grandi corti. Anche se i testi originali non prendevano specificamente in considerazione questo aspetto, lontano dalla mentalità del Trecento italiano, bisogna riconoscere che il motivo, con il suo contrasto latente tra Corte e campagna, e quello tra nobile e plebeo, già presente nelle conclusioni di Dioneo<sup>37</sup>, si prestava bene a sviluppare un *topos* caro al pubblico del teatro classico spagnolo. Lope, in cerca sempre di quella specie di simbiosi ideologica con il destinatario che caratterizza il suo prodotto drammatico – e che è stato sovente preso per “conformismo” dalla critica –, non spreca certamente l'occasione. La topica caratterizzazione negativa della corte si rispecchia già nelle mille curiose domande con cui Laurencia assale il Conte, senza conoscere ancora la vera identità di costui, ma credendolo un cortigiano qualsiasi, nel primo loro incontro:

Decidnos, por vida mía,  
qué pasa en esa ciudad,  
o cómo va la verdad  
qué siente la cortesía,  
qué dicen los agraviados,  
cómo viven los quejosos,  
en qué entienden los ociosos,  
qué hay de los pobres honrados,  
¿es el Conde buen señor?  
¿no se casa? ¿en qué se emplea?

(f. 9r col. a)

36. Come aveva già sottolineato C. SORIANO, *El ejemplo de casadas de Lope de Vega* cit. e come testimoniano numerose opere letterarie tra le quali l'*Epistola moral a Fabio* del Capitán de Andrada, il *Beatus ille* di Fray Luis de León o le popolarissime *Epístolas familiares* di Fray Antonio de Guevara.

37. Le parole di Dioneo a cui alludo sono queste: «Che si potrà dir qui? Se non che anche nelle povere case piovono dal cielo de' divini spiriti, come nelle reali di quegli che sarien più degni di guardar porci che d'aver sopra uomini signoria» (Rossi, ed. cit. p. 62, § 68).

Nuove allusioni al *topos* si trovano ancora qua e là, adornando il pensiero dell'anziano Lauro, ad esempio quando si chiede se deve acconsentire ai desideri del Conte e dargli sua figlia in sposa: «¿Igualaré el sayal al terciopelo, / la paz del campo en la continua guerra / de la ciudad?» (f. 10v col. a) o quando rifiuta l'offerta di andare a vivere a palazzo poiché «como en el campo amanecer no vea / [...] contadme por difunto» (*ibid.*). Ma il motivo della sicurezza della povertà e di quanto sia preferibile la calma umile e tranquilla dei poveri villici ai continui timori a cui sottopone i cortigiani la vita in palazzo si vede più ampiamente sviluppato in bocca alla stessa Laurencia, in primo luogo in un breve monologo, all'inizio del secondo atto, nel momento in cui il pubblico la rivede trasformata in contessa di Barcellona; collocato immediatamente prima della scena in cui il Cameriere del Conte arriva a chiederle sua figlia per ucciderla (e Lope fa diventare esplicita la finta finalità del prelevamento della bambina che rimaneva sottintesa negli ipotesti originali), questo sonetto di Laurencia, in cui increpa i ricchi palazzi perché in loro non è possibile trovare la contentezza che offre una vita povera e umile, ma sicura, funge da presentimento drammatico della disgrazia che sta per abbattersi sulla protagonista<sup>38</sup>:

Soberbios edificios, torres bellas,  
dorados paramentos y techumbres  
cuyas piramidales pesadumbres  
quieren servir de basa a las estrellas;  
vosotros que las sierras, porque en ellas  
nací, tenéis en poco y de las cumbres  
que ven primero las celestes lumbres  
altivos murmuráis, tan lejos de ellas,  
palacios ricos ¿dónde está el contento?  
¿está en vuestros tesoros y riquezas  
o en la seguridad del pensamiento?  
¡Oh, cuán seguro estado es la pobreza,  
pues no puede temer que humille el viento  
su miserable estado a más baja!

(ff. 13r col. b e 13v col. a)

38. Associato al tipico dell'umile sicurezza rustica e dell'ingannevole mutevolezza cortigiana si trova il motivo delle due facce della volubile Fortuna, che non a caso è donna, come esprime Laurencia a Tbaldo: «De la Fortuna desde hoy / sabrás que tiene dos caras. / Mostróme la alegre ayer, / hoy me ha mostrado la triste; / ¡mira tú en lo que consiste: / en volver, o no volver! / No hay cosa segura alguna / porque está en volver la cara / esta Fortuna, y repara / en que es muger la Fortuna». (f. 14r col. a).

Poi, dopo aver già subito, come il suo modello Griselda, senza alcuna rimostranza, il terribile strappo della sua figlioletta, i termini in cui Laurencia si lamenta della sua disgrazia, quando i suoi vecchi amici pastori vengono a trovarla, sono precisamente nient'altro che un paragone tra la «semplice verità» dell'«amata solitudine» della vita rustica e il «finto bene» della «grandezza immensa» di quella cortigiana:

¡Ay, cuánto perdí aquel día  
que vi esta grandeza inmensa!  
¡Ay, amada soledad,  
donde con tosca llaneza  
trataba simple verdad,  
adornando mi cabeza  
verde laurel de humildad!  
¿Qué sirve verla ceñida  
de hojas de oro y real corona?  
¡Todo este bien es fingido!

(f. 15r col. a)

Quindi da una parte, Griselda, convertita dalla mano di Lope nella *labradora*<sup>39</sup> Laurencia, diventa subito veicolo di una *forma mentis* prettamente ispanica – e quindi una “Griselda” profondamente ispanizzata – attraverso la sua incarnazione di quel motivo tanto radicato e centrale al “disinganno” pre-barocco spagnolo che sostiene che in fondo la vita del povero è preferibile a quella del *poderoso*<sup>40</sup>; dall'altra, Lope formula pure il contrasto tra nobile e plebeo – che per Boccaccio si riassume nella morale che «anche nelle povere case piovon dal cielo de' divin spiriti, come nelle reali di quelli che sarien più degni di guardar porci» e per Petrarca si risolveva nel riconoscimento della superiore nobiltà naturale che è la virtù – attraverso l'idea radicata nella cosmovisione del suo

39. Chiamata dal Conte anche «aldeana» [f. 9r col. a], nomi da leggere nel senso generico di “contadina”.

40. Góngora, esponente dell'ideologia tradizionale ispanica, lo esprimeva così in una *letrilla*, con il solito piglio cinico caratteristico del genere: «Coma en dorada vajilla / el príncipe mil cuidados / como pildoras dorados / que yo en mi pobre mesilla / bien prefiero una morcilla / que en el asador reviente / y riase la gente. Cuando cubre las montañas / de blanca nieve el enero / tenga yo lleno el brasero / de bellotas y castañas / y quien las bellas patrañas / del rey que rabió me cuenta / y riase la gente.» Non voglio entrare qui nella questione ideologica di quanto contribuisca al mantenimento dello status quo e quindi quanto sia conservatrice una tale concezione: mi interessa soltanto sottolineare il suo valore assiologico, di cui Lope si serve, più o meno consapevolmente, per costruire il proprio successo teatrale.

pubblico che concede alla sicurezza dell'umile vita campagnola, più autentica, tutto il vantaggio nei confronti dei falsi fasti e degli ingannevoli lussi cortigiani; e solo attraverso questa tensione stereotipata il drammaturgo spagnolo permette al suo personaggio di esprimere una mesta rimostranza – che nelle Griselde originarie comunque non c'è.

Il secondo motivo drammatico menzionato sopra, caratteristico dell'operato teatrale del Fénix, è proprio la creazione di una protagonista bella e intelligente, tanto affascinante quanto arguta e ingegnosa: questo tipo di carattere femminile abbonda nelle *comedias* del poeta madrileno, che sia nella vita sia nella sua creazione drammatica sembra abbia cercato donne con queste caratteristiche. Ma già in primo luogo la semplice presentazione di Laurencia in scena costituisce una notevole *amplificatio* nei confronti di quella già tanto amplificata (in confronto alla fanciulla boccacesca) descrizione di Griseldis in *Seniles* xvii, 3. Com'è noto, Boccaccio risolve la descrizione di Griselda in poche parole, due pennellate succinte che mostrano i tratti della ragazza dalla prospettiva del suo futuro marito: a Gualtieri «erano da una pezza piaciuti i costumi» di Griselda e «gli pareva bella assai». Tutto lì.

Petrarca, certamente, si dilunga molto di più nella descrizione delle qualità della giovane donna: la sua bellezza fisica («forma corporis satis egregia») ma soprattutto la perfezione morale della sua Griseldis, che si declina variamente nella puntuale indicazione della sua ignoranza dei piaceri e dei pensieri voluttuosi, della sua forza e solidità d'animo, paragonabile a quella di un uomo maturo se non vecchio, della sua dedizione ai lavori domestici in servizio e in ubbidienza del suo anziano padre, unico destinatario di tutti i suoi affetti; la descrizione particolareggiata di queste virtù e dello svolgimento di tutti i compiti annessi alla sua povera e umile vita – insieme all'encomio delle sue qualità che, palesandosi nel momento in cui diventerà marchesa, le permetteranno persino di amministrare il governo in assenza del marito – fanno di Griseldis una controfigura della donna forte della Bibbia. In più Petrarca mette a fuoco questo ritratto non più in termini relativi al punto di vista di Valterius, come aveva fatto Boccaccio, ma come una presentazione assolutamente oggettiva. Solo una volta che la fanciulla è stata descritta in tutte le sue perfezioni si comunica al lettore che

era proprio su quella ragazza che Valterius aveva messo gli occhi «non iuvenile lascivia, sed senile gravitatis»<sup>41</sup>.

Lope procede con la stessa oggettività nel presentare Laurencia nel suo ambiente, tra i suoi simili e amici, i pastori, e proprio attraverso i giudizi che questi esprimono su di lei, ma concedendo a questa finalità ancora maggiore spazio di quanto non facesse Petrarca, come si può dedurre dal fatto che dedichi alla prima apparizione di Laurencia una lunga scena di 175 versi, più di quanto lo sia la scena iniziale (165 vv.) destinata a presentare il Conte e la sua avversione per il matrimonio. In più, come accennavo prima, tra tutte le virtù che la sua fonte latina concede a Griselda, Lope, nel modellare la sua Laurencia, ne predilige in particolare due, oltre la scontata bellezza fisica (sin da subito ostentata, d'altronde, in teatro): in primo luogo, interpreta il «virilis senilisque animus» nel senso preciso, indicato sopra, di intelligenza e ingegno, qualità più saliente della sua protagonista, della quale si fanno eco i pastori. Infatti essi la riveriscono come «aquella que en discreción / admira los pensamientos, / que de la esfinge de Tebas / puede descifrar la enigma» (f. 8r col. b), quella che per il suo ingegno è da tutti ammirata poiché sarebbe in grado di decifrare persino l'enigma della Sfinge di Tebe, come la saluta il pastore Belardo quando propone ai suoi compagni di sottoporre al superiore arbitrio di Laurencia il dibattito teorico sulla gelosia che li vede contrapposti. In secondo termine passano gli altri aspetti considerati con tanta cura dal Petrarca, come la bellezza già menzionata («hermoso retrato del cielo», la descrive *en passant* Lucindo pochi versi dopo la citazione precedente), o la domestica operosità, quasi assolutamente dimenticata da Lope, mentre la sua caratterizzazione di Laurencia sì che si sofferma, invece, dopo averne asserito l'ingegno straordinario, sul fatto che non ha mai conosciuto l'amore, non sa proprio cosa sia innamorarsi, interpretando di nuovo a modo suo la descrizione petrarchesca della giovane che «in summa semper inopia educata, omnis inscia voluptatis, nil molle nil tenerum cogitare didicerat»<sup>42</sup>.

Ma il fatto che la sua dote più pregiata sia la *discreción*, l'intelligenza, l'acutezza di giudizio, l'ingegno, prima virtù che avverte in lei pure il Conte (ff. 8v col. b - 9r col. a) come

41. Rossi, ed. cit., p. 32, § 9; p. 35, § 9, 10.

42. *Ibid.*

abbiamo sottolineato, è un tratto che Lope, a cui era particolarmente caro, legge tra le righe del testo petrarchesco e mette in un assoluto primo piano nella costruzione del suo personaggio. Quindi Lope nell'adattare il testo narrativo latino, con l'aiuto di Boccaccio e forse della rappresentazione francese, ai suoi bisogni drammatici, ne reinterpreta, pur nella relativa fedeltà della sua lettura, i contenuti in accordo non solo con gli orizzonti di attesa del suo pubblico e con le coordinate assiologiche del mondo possibile della *comedia nueva*, ma anche con le sue preferenze e inclinazioni personali.

Il Conte non riceve invece da parte di Lope un trattamento così intensamente modificatore come quello dedicato a sua moglie: oltre alla modifica "su commissione" subita dai suoi connotati anagrafici, Enrico de Moncada è un ritratto abbastanza fedele del suo originale, Gualtieri/Valterius fino al punto che a volte il suo comportamento maniacale pare ubbidire soltanto all'imperativo di un obbligo che al personaggio drammatico arriva imposto dal modello tracciato dai suoi predecessori narrativi. Pare appropriato fare riferimento in questo caso non solo al Valterius petrarchesco ma anche al suo predecessore Gualtieri per il fatto che forse seguendo la *dispositio* del primitivo racconto<sup>43</sup>, è al suo Conte che Lope fa aprire il testo della commedia. Infatti, come succedeva nella novella del Boccaccio, a lui spetta la prima battuta dell'opera per rispondere alle sollecitazioni dei sudditi, qui impersonati da Roselio e Elarino, ammettendo la giustizia della loro richiesta ma dilungandosi sulla propria aversione per il matrimonio. Questa diventa la caratteristica basilare e quasi l'unica giustificazione del comportamento di Enrico, che la ragiona in termini nei quali si mescolano i concetti boccaceschi con quelli aggiunti al discorso di Valterius dal Petrarca e con altri ancora, non di poca entità, introdotti da Lope nel pensiero del suo protagonista, adeguandolo così, di nuovo, alla mentalità ispanica cinque-seicentesca. Le prime battute di Enrico, comunque, seguono più da vicino le parole di Gualtieri di quelle di Valterius, come si evince da questo confronto:

43. In Boccaccio, come si ricorderà, c'era proprio il passaggio dall'iteratività descrittiva del primo paragrafo alla narrazione puntuale dei fatti attraverso la risposta faticosa, in stile diretto, in cui il Marchese prometteva ai suoi uomini di sposarsi purché loro accettassero la sua scelta della sposa; mentre in Petrarca, invece, la prima voce che si sente è quella di quel suddito che essendo più autorevole o forse avendo più confidenza con il suo signore, trasforma in stile diretto la richiesta esposta in stile indiretto dal narratore boccacesco, aggiungendo una lunga riflessione sull'imprevedibilità della morte.



Amici miei, voi mi strignete a quello che io del tutto aveva disposto di non far mai, considerando quanto grave cosa sia a poter trovar chi co' suoi costumi ben si convenga, e quanto del contrario sia grande la copia, e come dura vita sia quella di colui che a donna non bene a se conveniente s'abbatte. E il dire che voi vi crediate a' costumi de' padri e delle madri le figliuole conoscere, donde argomentare di darlami tale che mi piacerà, è una sciocchezza; con ciò sia cosa che io non sappia dove i padri possiate conoscere né come i segreti delle madri di quelle; quantunque, pur conoscendoli, siano spesse volte le figliuole a' padri e alle madri dissimili, ma poi che pure in queste catene vi piace di annodarmi, e io voglio esser contento; e acciò che io non abbia da dolermi d'altrui che di me, se mal venisse fatto, io stesso ne voglio essere il trovatore, affermandovi che, cui che io mi tolga, se da voi non fia come donna onorata, voi proverete con gran vostro danno quanto grave mi sia l'aver contra mia voglia presa moglie a' vostri preghi.

Cogitis me, amici, ad id quo mihi in animum nuquam venit; delectabar omnimoda libertate, que in coniugio rara est. Ceterum subiectionum, mihi voluntatibus, me sponte subicio, et prudentie vestre fides et fidei. Illam vobis quam offertis querende curam coniugis remitto eamque humeris meis ipse subeo. Quid unius enim claritas confert alteri? Sepe filii dissimillimi sunt parentum. Quicquid in homine boni est, non ab alio quam a Deo est. Illis ego et status et matrimonii mei sortes, sperans de sua solita pietate, commiserim; ipse michi inveniet quod quieti mee sit expediens ac saluti. Itaque, quando vobis placitus est, uxorem ducam: id vobis bona fide polliceor vestrumque desiderium nec frustrabor equidem nec morabor. unum vos michi versa promittite ac servate: ut quamcumque coniuge ipse delegero, eam vos summo honore ac veneratione prosequamini, nec sit ullus inter vos qui de meo unquam iudicio aut litiget aut queratur. Vestrum fuerit me omnium quos novissem liberrimum iugo subiecisse coniugii; mea sit iugi ipsius electio; quecumque uxor mea erit, illa, ceu Romani principis filia, domina vestra sit.

Vasallos, yo os agradezco /vuestra justa pretensión; /deseo la sucesión, /el casamiento aborrezco. /Fui de mi padre averdido / [...] /que no escogiese muger /la vista sino el oído. /Y decía muchas veces /que del pleito de casar eran de todo el lugar /ojos y lenguas jüezes. /Quien con justa elección /buena mujer escogía, /hallaba un sol que ceñía /de luz su buena opinión. /Y que no siendo escogida /tal, llevaba en su rigor /una noche de su honor /y una infamia de su vida. Estas y otras muchas cosas /me hicieron considerar /que quiere espacio el tratar /materias tan peligrosas. /Yo lo veré, yo os daré /ese gusto lo más presto /que pueda [...] Yo os juro determinarme /lo más presto que yo pueda, /que no es poco que os conceda /la voluntad de casarme. /Que os juro que antes entrara /de una tigre en una cueva /y con fuerza heroica y nueva /de los pechos le quitara /un hijo, [...] /que casarme ni vivir /una hora sola casado, /porque un casamiento errado /no es tanta pena morir. [...] Ahora bien nada me agrada /como dezirme los dos /que de la mano de Dios /viene la muger honrada. /Eso espero y eso creo, /eso Le pido; y os juro /que sola virtud procuro, /que es el dote que desseo. /No hayáis miedo que me lleguen /cantidad ni calidad, /virtud, fama, honestidad, /me den, lo demás me nieguen. /Yo escogeré tal mujer /y la probaré de modo /que la halle buena en todo, /porque en todo lo ha de ser.

aA

Se si analizzano i contenuti di questi tre discorsi si vede subito che Petrarca ha ridotto sensibilmente il ragionamento, centrale per il personaggio di Boccaccio, sull'impossibilità di giudicare i figli attraverso i genitori; ha invece introdotto l'idea cristiana, completamente assente dal pensiero di Gualtieri, dell'importanza del ruolo della divina provvidenza nella scelta della moglie, mentre amplificando le battute finali sulla promessa che ai sudditi chiede il loro signore – accettare con il dovuto rispetto la moglie che lui stesso si cercherà, chiunque essa sia – ha però anche notevolmente ammorbidito i termini in cui Gualtieri minacciava delle ritorsioni ai suoi uomini nel caso la futura marchesa non fosse da loro onorata. Infine non si trova in Petrarca traccia delle prime riflessioni dell'originario marchese su quanto sia difficile trovare la donna giusta e quanto sia poi dura la vita di chi sbaglia la scelta, se non in una del tutto originale e autonoma indicazione, ripetuta poi alla fine, sulla libertà del celibe, in cui Valterius vive felice. Lope opera rispetto ai suoi predecessori delle scelte autonome e abbastanza eclettiche, prendendo un po' dall'uno e un po' dall'altro: vediamo subito che il drammaturgo spagnolo, dopo aver riassunto all'estremo in quel «el matrimonio aborrezco» le dichiarazioni di Gualtieri e Valterius sulla loro precedente decisione di non sposarsi, ha del tutto soppresso le battute di Gualtieri sulle differenze tra figli e genitori, già ridotte da Valterius, ma invece ha introdotto una menzione completamente originale sugli insegnamenti ricevuti dal suo proprio padre; e infine ha mantenuto, amplificandole con variazioni ispaniche, le riflessioni boccacesche sulla difficoltà della scelta della moglie giusta, sui vantaggi di un matrimonio azzeccato e i pericoli di una unione mal combinata. Più avanti invece, nelle battute successive, qui non riportate completamente per brevità, il dialogo tra Enrico e i suoi cortigiani, oltre a ribadire con dovizia di esempi dotti e paragoni mitologici l'avversione di Enrico per il matrimonio e la difficoltà di trovare una buona moglie, rileverà anche altri concetti tra quelli che Petrarca più che Boccaccio aveva enfatizzato, come il fatto che «de la mano de Dios viene la mujer honrada»<sup>44</sup>.

44. La stessa idea appare più avanti in bocca a Laurencia quando, credendo di parlare con un cortigiano, gli dà un consiglio sul matrimonio per il Conte: «Es cristiano y caballero [...] encomiende el caso a Dios» (f. 9r col. b). Invece, nelle parole di Elarino – uno dei cortigiani – in particolare in quelle da me sottolineate nella successiva citazione, appare

Ma soprattutto ciò che subito emerge nella prima battuta di Enrico è il modo in cui Lope di nuovo trasforma i concetti di Boccaccio per ricodificarli nei termini del discorso dominante della mentalità spagnola dell'epoca, introducendo i motivi della Fama e della *honra*: la moglie si sceglie con l'udito, non con la vista, cioè per quello che di lei si sente dire, per la sua fama e non per la sua bellezza; e se è cattiva, la moglie infama il marito e progetta «la notte» sul suo onore, poiché tutta la collettività è pronta a giudicare se il matrimonio ha giovato o meno alla «honra» e alla «buena opinión», l'immagine pubblica e la buona fama dello sposo. In Enrico le preoccupazioni di Gualtieri su una piacevole convivenza coniugale diventano ispanico e ossessivo *punto de honor*.

Inoltre Lope sostituisce la richiesta di rispetto per la futura moglie, chiunque essa sia, presente nei due italiani, con l'annuncio da parte di Enrico che lui stesso ha intenzione di trovarsi una moglie perfetta e di assicurarsi che lo sia attraverso una prova («la probaré de modo / que la halle buena en todo»), anticipando così quello che costituirà il nodo tematico dell'opera, le terribili prove dell'ubbidienza di Laurencia/Griselda. Dal punto di vista drammaturgico questa indicazione nell'apertura del dramma contribuisce ad alimentare le aspettative di un pubblico che sa già, grosso modo, quale sia il contenuto della storia alla cui rappresentazione sta per assistere, incrementando sin dall'inizio la tensione drammatica.

Comunque Lope configura il suo protagonista maschile, come abbiamo visto che fa con il personaggio femminile, per adeguarlo sia alle sue idee personali, sia soprattutto ai moduli espressivi del dramma barocco spagnolo. Come succedeva nel caso di Laurencia, anche la personalità schematica di Enrico è definita da due caratteristiche molto amplificate da Lope: il suo amore per la caccia e il suo timore della *deshonra* e conseguente orrore verso il matrimonio. Queste due caratteristiche, la seconda delle quali è abbondantemente analizzata ed esposta nella prima conversazione con i sudditi, sono

di nuovo un concetto petrarchesco, anche se invertito nel suo senso e leggermente modificato. Elarino, tra i motivi che esclude per l'avversione di Enrico verso il matrimonio menziona la totale libertà, che va qui capita nel senso specifico di un comportamento sessuale libertino: «Da este gusto a tus vasallos, noble Enrico [...] que si no hubieran mirado /que no hay cosa que te mueva, /o la que a algun libre lleva /huyendo de ser casado, /lo que es imposible en ti, /no te dieran priesa agora /para que les des señora.»

ancora motivo di ulteriori commenti da parte dei cortigiani quando Enrico abbandona la scena dopo il primo dialogo con loro:

ELARINO: Enrico es hombre prudente.

ROSELIO: ¿Prudencia es la remisión?

¿qué teme este hombre?

ELARINO: No sé.

ROSELIO: ¿Por qué cela el casar mal?

ELARINO: Si un hombre tan principal

lo teme, él sabe porqué.

ROSELIO: Aunque por Astrología

le hubieran adivinado

que había de ser mal casado...

[...] *Sale Tibaldo camarero y dos caçadores.*

TIBALDO: Esté todo apercebido.

CAZADOR I: Perros y halcones lo están.

TIBALDO: Traiga Ardenio el gavilán

que está herido de la garza,

aunque pienso que desea

matar algún jabalí.

ELARINO: (*aparte, a Roselio*) ¿No ves lo que passa aquí?

en esto su vida emplea.

ROSELIO: Y acierta, porque la caza

digna de Príncipes es.

ELARINO: Todo cuanto en ella ves

es de la guerra una traza.

Hace muy fuertes los hombres,

cría gallardos soldados...

[...]

TIBALDO: (*A Roselio y Elarino*) Va esta tarde su excelencia

a caza, como otras veces.

ROSELIO: Justa privanza mereces

por tu ingenio y diligencia.

¿A dónde va?

TIBALDO: A Mirafior.

ROSELIO: ¿Volverá presto?

TIBALDO: No sé,

que como en ocio se ve

trátale el campo mejor.

ELARINO: Mucho huye de la Corte.

TIBALDO: Es todo filosofía.

ELARINO: ¿Trata el casarse?

TIBALDO: Querría,

mas no hay quien mujer le corte

a medida de su idea,

que la ha bien imaginada:  
Lucrecia en el ser honrada,  
en amor Ysiratea,  
Nicostrata en el saber,  
Iudith en la fortaleza,  
y Edbanes en la firmeza.

ELARINO: Y ¿dónde habrá tal mujer?

TIBALDO: Muchas hay y muchas tiene  
y ha tenido el mundo tales.

ELARINO: En príncipes sus iguales  
menos, Tebaldo, conviene  
tan alta filosofía.<sup>45</sup>

Inoltre, sull'indecisione matrimoniale del Conte si costruisce tutto un lungo episodio, il secondo quadro del primo atto, che sebbene abbia una chiara funzione distensiva, umoristica e ornamentale, serve nuovamente per ribadire i timori e i dubbi che assalgono Enrico davanti all'idea stessa dello sposalizio. In questa scena infatti il Conte si reca in prigione per esercitare le sue funzioni di giudice nei confronti di alcuni sudditi che si trovano lì in stato di fermo perché sospetti di diversi reati. Ebbene, come ho già indicato, tutti i casi che Enrico si trova a dover giudicare, trattati in modo piuttosto buffo e caricaturale, hanno a che fare con liti e problemi matrimoniali: così una donna accusata di aver ucciso il marito per sposare il servo gli fa subito esclamare «¡Bien digo yo que ha de ser / muy pesado y muy temido / esto de buscar mujer!». In secondo luogo, un'altra donna che esige il matrimonio da un uomo che accusa di averla forzata promettendole di sposarla, spinge Enrico a consigliare all'uomo: «cuéstete el hallar mujer / mil años de pensamiento». Il terzo e ultimo caso, che riecheggia il racconto tradizionale di Barbablù, è quello di un uomo che, rimasto vedovo sette volte, è accusato dall'ottava moglie di aver ucciso tutte le precedenti. Davanti a quest'uomo, Enrico meravigliato afferma: «Lo que a la razón repuna / [...] es tu animosa fortuna / en casarte siete veces / y que yo tiemble de una. / [...] La admiración que me has dado / me hace dejar esta audiencia, / y el ver que, por darme enfado, / cuanto viene a mi presencia / es casarse»<sup>46</sup>. Questa esagerazione della fobia di Enrico per il matrimonio

45. LOPE DE VEGA, *El ejemplo de casadas* cit., f. 5r.

46. Tutte le citazioni da *ivi*, ff. 5v-6v.

si potrebbe spiegare in funzione del desiderio del drammaturgo di fornire una giustificazione alla crudeltà innegabile, la «matta bestialità» del personaggio, che la renda più accettabile e più verosimile. Inoltre una tale scelta potrebbe ubbidire all'intenzione di seguire da vicino una tendenza già molto chiaramente marcata in Petrarca, che come abbiamo visto nel caso del discorso iniziale, aveva di molto mitigato la negatività con cui Boccaccio aveva caratterizzato il suo Gualtieri, «più degno di guardar porci che d'avere sopra uomini signoria».

L'altro tratto caratteristico del personaggio del Conte, cioè la sua passione per la caccia, già presente sin dal primo Gualtieri nei modelli di Lope, permette al drammaturgo di introdurre una modifica nella disposizione degli episodi che li omologa alla serie di situazioni già stereotipate e precodificate dalla formula drammatica della *comedia nueva* – e ancor prima da una larga tradizione folklorica e popolare – e li rende così di nuovo più vicini alle attese del pubblico. Mentre, come abbiamo già indicato, negli ipotesti di Boccaccio e di Petrarca il Marchese conosceva già la fanciulla che avrebbe scelto come moglie poiché essa abitava nelle vicinanze di palazzo, nell'*Ejemplo de casadas* Enrico trova per la prima volta la sua futura moglie durante una battuta di caccia in uno stereotipico incontro fortuito tra cavaliere e pastorella, che farà nascere l'amore a prima vista. Il nobile scopre subito l'acutezza e l'ingegno della pastorella e rimane folgorato dalla sua bellezza e dalla sua intelligenza, così che, convinto di averla incontrata per opera della Provvidenza (così si compie la premonizione iniziale secondo la quale «la buena mujer viene por mano de Dios», ribadita come si è visto, dalla stessa Laurencia durante questo primo incontro) si decide nello stesso istante, su due piedi, a sposarla, risolvendo così in un colpo solo le richieste dei sudditi e la sua situazione personale: dopo aver velocemente apprezzato le virtù della donna, subito si reca nella vicina capanna dove si trova il padre di Laurencia per chiedergli la mano della figlia.

Con la stessa finalità di accrescere la verosimiglianza, oltre a quella di ottenere una maggiore funzionalità nei confronti dei tempi drammatici, che non permettono le dilazioni della narrazione, bisogna interpretare un'altra modifica molto cospicua introdotta da Lope nell'assetto diegetico. Nelle versioni di Boccaccio e di Petrarca, che segue da vicino in questo

il modello italiano, i rapimenti e finte morti dei due figli di Griselda avvengono in momenti separati, almeno di qualche anno. Durante tutto questo tempo il Marchese persiste nella sua mania di provare la pazienza e l'ubbidienza della moglie, una prima volta con la figlia, poi dopo più di un anno di nuovo col maschietto, poi «essendo più anni passati dopo la natività della fanciulla» (Rossi, ed. cit., p. 48) con il finto annullamento del matrimonio (pietosamente modificato già dal Petrarca). Quindi l'ansia provatoria si prolunga nel tempo per un periodo di circa dodici anni. Invece Lope dispone la distribuzione cronologica delle prove in un modo diverso: dopo la nascita del figlio maschio, quando la primogenita ha già due anni, il Conte decide di provare la moglie e in uno stesso giorno, a quanto si può dedurre dalla scansione del tempo drammatico, si susseguono filicidî e ripudio<sup>47</sup>. Di conseguenza le tre prime prove si concentrano in un breve lasso: prima avviene il sequestro della figlia; quasi immediatamente dopo, adducendo che i sudditi non sono ancora contenti, si richiede la supposta eliminazione dell'erede; infine, di nuovo invocando la immaginaria ribellione dei sudditi, si impone a Laurencia di ritornare dal padre poiché questo sarà l'unica cosa che calmerà le ire del popolo. L'ossessione ispanica per l'*honor* e il fatto che le tre prime prove distanti nel tempo diventino solo una, anche, per così dire, se in tre puntate correlate alle fasi dell'impianto originario, rende l'idea fissa di Enrico un po' più credibile di quanto non fosse la matta bestialità di Gualtieri, e la sua rappresentazione scenica un po' più compatibile con i tempi e i ritmi della *comedia nueva*.

#### 6. *Adattamento: traduzione transemica*

Anche se non sarebbe difficile portare avanti quest'analisi, abbiamo individuato fin qui le principali modifiche con cui – sulla falsariga della versione latina del Petrarca, utile al drammaturgo dal punto di vista assiologico in quanto avvicina la proposta originaria all'universo di riferimenti culturali

47. Una modifica parallela si può anche vedere nel *mistère* francese più volte citato per quanto riguarda la separazione dei due figlioletti, che – dovuto alla particolare disposizione scenica del teatro medievale francese *en ronde* dove tutti gli attori erano contemporaneamente presenti e i vari dialoghi si succedevano senza pausa – sembra prodursi senza soluzione di continuità, anche se il testo specifica come siano passati due anni tra le due adduzioni. Si veda M. PICCAT, L. RAMELLO (a cura di), *Lo spettacolo di Griselda* cit., pp. 11 e 111-129.

del nuovo pubblico a cui si destina l'opera teatrale – Lope interviene sulla traccia della versione boccaccesca per configurare la propria versione drammatica della vecchia e famosa storia della pazienza coniugale di Griselda. Ci sarebbero ancora molti altri particolari di questo processo di adattamento degni di essere presi in considerazione ma quanto evidenziato può bastare ad affermare che Lope porta a termine una vera e propria traduzione non solo translinguistica, ma soprattutto transculturale e transemica/transmesica; una complessa operazione di transcodificazione a più livelli per la quale il Fénix adopera delle raffinate strategie che vanno dalla amplificatio alla compensazione, dalla riformulazione alle diverse trasposizioni, e che come ogni «riscrittura è manipolazione, intrapresa – magari – al servizio del potere» ma «presa nel suo aspetto positivo può contribuire all'evoluzione di una letteratura»<sup>48</sup>. Con notevole maturità e con completo dominio di un medium che ha già fatto suo, il drammaturgo madrileno riesce così ad adattare un ipotesto complesso, la cui sfera assiologica di destinazione iniziale è ormai lontana dall'orizzonte di aspettative del pubblico dei teatri di corte, ai nuovi, stretti canoni del genere drammatico *comedia nueva*, che si va configurando come antesignano del teatro moderno.

48. Siri NERGAARD, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 1933, p. 21.