« Pleurez mes yeux ! » Le tragique autoréférentiel de Luigi Groto, l'aveugle d'Adria (1541-1585)

«Piangete, occhi miei!» Il tragico autoreferenziale di Luigi Groto, il Cieco di Adria
(1541-1585)

“Cry, My Eyes!” The Self-Referential Tragic of Luigi Groto, the Blind of Adria
(1541-1585)

Françoise Decroisette

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/2190>

DOI : 10.4000/cei.2190

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 165-184

ISBN : 978-2-84310-285-1

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Françoise Decroisette, « « Pleurez mes yeux ! » Le tragique autoréférentiel de Luigi Groto, l'aveugle d'Adria (1541-1585) », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2016, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/2190> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.2190>

« PLEUREZ MES YEUX ! »
LE TRAGIQUE AUTORÉFÉRENTIEL DE LUIGI GROTO,
L'AVEUGLE D'ADRIA (1541-1585)

Françoise Decroisette
Université Paris 8

Dans la comédie *Volpone* (1606) de Ben Jonson, alors que le riche marchand vénitien, exaspéré par les caquetages de Lady Would Be, cite, pour la faire taire, un « poète aussi ancien que Platon », la gêneuse répond : « Lequel de vos poètes ? Pétrarque, ou Tasse, ou Dante ? Guarini ? Arioste ? Arétin ? Cieco d'Adria ? Je les ai tous lus¹. »

Qui peut encore aujourd'hui se vanter d'avoir lu le Cieco d'Adria avec le même intérêt que Dante, Pétrarque, Arioste ou Tasse ? Qui oserait l'inclure sans aucune distinction de qualité, dans la liste des écrivains majeurs de la littérature italienne ? Sait-on même que sous ce pseudonyme se cache Luigi Groto, né en 1541 à Adria, petite ville de la province de Rovigo, coincée entre Ferrare et Venise, où il meurt en 1585, auteur prolifique de *Lettres familières*, de poésies, de discours, et de quelques 16 textes théâtraux, parmi lesquels un drame sacré *Isac* (1558), une églogue et une pastorale, *La Calisto* (1561) et *Il Pentimento amoroso* (1565, et revue en 1575), trois comédies, *La Emilia* (1579), *Il Tesoro* (1580), *La Alteria* (1580), et six tragédies, *La Ginevra*, *L'Isabella*, *Mirra*, *Progne*, *La Dalida* et *L'Adriana*, écrites entre 1566 et 1580, dont seules les deux dernières ont été publiées, à Venise, en 1572 et en 1578 ?

Pourtant les pièces éditées circulent largement. En France, l'églogue *Il Pentimento amoroso* (dont la première représentation remonterait à 1565 et la publication à 1576), et *La Emilia* (écrite et publiée en 1579) sont

1. *Volpone or the Fox*, a comedy written by Ben Jonson, printed for T. Johnson, in the year 1714 (III, 4).

traduites dès 1590². Le transit vers l'Angleterre s'opère peut-être par les comédiens italiens qui arrivent à Londres pendant le carnaval 1578³, ou par l'intermédiaire des voyageurs qui auraient pu assister à Venise en 1579 au spectacle des *Gelosi* de Francesco Andreini, où, sans le connaître personnellement, les comédiens rendaient hommage à l'auteur en plaçant des vers à sa louange dans la bouche de Pétrarque⁴.

Sa gloire *post mortem* est par ailleurs non négligeable. Non seulement ses œuvres sont régulièrement rééditées au XVII^e siècle, mais il a les honneurs de la critique. Girolamo Ghilini loue en 1647 sa grande érudition dans la langue latine comme dans la langue italienne et la beauté de ses sentences⁵. Soixante ans plus tard, Vincenzo Gravina, insère toujours Groto dans un canon d'auteurs comiques jugés de «bons auteurs» parce qu'imitateurs des Grecs et des Latins contre l'usage contemporain d'imiter les œuvres étrangères, et associe sans restriction ses comédies à celles de l'Arioste, de Machiavel, de Trissino, de Firenzuola ou de Della Porta⁶. Crescimbeni, puis Quadrio reprennent les mêmes éloges en 1730⁷ et 1743⁸, et Luigi Riccoboni explique dans l'*Histoire du théâtre italien* (1727) que les acteurs de *commedia dell'arte* de son temps utilisent toujours ses comédies pour leurs canevas. Lui-même considère *La Emilia*, dont il possédait la traduction de 1609, comme l'«une des meilleures pièces de son siècle», affirmant qu'il l'avait «représentée à Paris avec succès sous le nom des Fourberies de Scapin⁹».

C'est Girolamo Tiraboschi, à la fin du XVIII^e siècle, qui signe le bannissement de Luigi Groto, en affirmant dans sa *Storia della letteratura*

2. *Le repentir amoureux élogue traduite de l'italien en François par R. D. J. (Roland Du Jardin, sieur des Roches), avec une lettre du traducteur à sa maîtresse*, manuscrit daté du 6 août 1590. *La Dieromène ou le repentir d'amour, Pastorale imitée de l'italien de L. G. C. D'H. par R. B. G. T. (Roland Brisset, gentilhomme tourangeau)*, Lyon, J. Roche, 1595. *La Emilia comédie nouvelle de Loys Groto, L'Aveugle d'Hadria*, traduite d'italien en français pour ceux qui désirent l'une et l'autre langue, Paris, Guillemot, 1609.

3. S. Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Bari, Laterza, 2006, p. 37-39.

4. L. Groto, Lettre au Père Pietro Martire Locatelli, 9 avril 1579 : «J'ai entendu la faveur notable que m'ont faite, de façon indigne les comédiens Gelosi, à Venise, en ces jours de carnaval, sans me voir et sans me connaître, en faisant apparaître l'ombre de Pétrarque pour parler de moi avec tout l'honneur que me décrit Votre Seigneurie [...]» (Dans *Lettere famigliari scritte in diversi generi e in varie occasioni con molta felicità e di nobilissimi concetti ornate*, Venise, Brugnolo, 1601, p. 110.)

5. G. Ghilini, *Teatro d'huomini letterati*, vol. I, Milan, Gio. B. Cerri et C. Ferrandi, s. d., p. 304.

6. V. Gravina, *Della ragion poetica libri due*, Rome, F. Gonzaga, 1708, p. 199.

7. G. M. Crescimbeni, *Comentari [...] intorno alla sua Istoria della Volgar Poesia*, Venise, L. Basegio, 1730, p. 114.

8. F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milan, F. Agnelli, 1743, p. 74.

9. L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la Comédie latine*, t. 1, Paris, Cailleau, 1731, p. 72.

italiana que s'il eut du succès, il ne le doit qu'à son handicap, la cécité qui le frappe dès son plus jeune âge et lui vaut le surnom de Cieco d'Adria¹⁰.

À partir de là toutes les histoires de la littérature ou histoire du théâtre italiens restent évasives sur l'œuvre théâtrale du Cieco d'Adria, stigmatisé à cause du baroque de son écriture¹¹, « les métaphores excessives et le vice des raffinements recherchés » (Tiraboschi, 1801, p. 591). Il faut attendre 1970 pour que la critique se penche sur ses œuvres théâtrales dans le cadre du renouveau des études sur le maniérisme¹². Dans ce cadre, Marco Ariani réévalue positivement la place centrale de l'*Adriana* à l'intérieur de ce qu'il appelle la « dissolution de la structure tragique », aux côtés du *Torrismondo* du Tasse¹³, et en propose une édition moderne, la seule qui existe à ce jour pour une œuvre de Groto¹⁴.

Il suffit en réalité de penser que Groto s'impose non pas *grâce* à, mais *malgré* un handicap majeur pour un homme de lettres. Sa vitalité et son activité littéraire, lisibles dans ses publications et enregistrées dans diverses biographies écrites à la fin du XVII^e et au XIX^e siècle¹⁵, sont remarquables. Doté d'une mémoire prodigieuse, il réussit à mener une brillante carrière de lettré et d'érudit, à peine ralentie en 1567 par un procès en hérésie qu'il doit affronter pour avoir détenu des livres interdits et de les avoir fait lire aux jeunes adolescents qui lui servent de lecteurs : des ouvrages de chiromancie et de philosophie occulte, onze titres d'ouvrages de l'Arétin, deux volumes des *Istorie fiorentine* de Machiavel, *L'Opus macaronicum* de Folengo, les *Dialogues* de Bernardino Occhino, et plusieurs livres

10. G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana, compendiata dall'abate Zenoni*, Venise, s. éd., 1801, p. 590-591.

11. De même F. Neri, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Florence, Galletti e Cocci, 1904, p. 105-106, 118 et 142; E. Bertana, *La tragedia*, Milan, Vallardi, 1905, p. 85-86. Dans les années 1950, ses comédies sont toujours jugées d'une superficialité « facile et présomptueuse » (C. Falconi, *Dizionario letterario Bompiani di tutti gli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. II, Milan, V. Bompiani, 1957).

12. G. R. Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, Milan, Garzanti, 1965; D. Alonso, *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971; E. Taddeo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del Tardo Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1974; M. Ariani, « Giovan Battista Strozzi, il Manierismo e il Madrigale del '500: strutture ideologiche e strutture formali », dans G. B. Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti*, éd. M. Ariani, Urbino, Argalia, 1975.

13. M. Ariani, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Florence, Olschki, 1974, p. 212-230.

14. L. Groto, *La Adriana*, dans M. Ariani (éd.), *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*, t. I, Turin, Einaudi, 1977, p. 281-424.

15. L. A. Groto, *Notizie intorno alla vita del celebre Luigi Grotto (Cieco d'Adria), date l'anno 1769 da un altro Luigi della stessa famiglia*, Mantoue, Pazzoni, 1772; G. Groto, *La vita di Luigi Grotto, Cieco d'Adria*, Rovigo, Miazzi, 1777 con l'elenco di tutte le opere edite e inedite; V. Turri, *Luigi Groto (Cieco d'Adria)*, Lanciano, Carabba, 1885; F. Bocchi, *Luigi Groto: il suo tempo la sua vita, le sue opere*, Adria, Guarnieri, 1886. Les biographies les plus récentes sont : G. Benvenuti, *Il Cieco d'Adria. Vita e opere di Luigi Groto*, Bologne, Forni, 1984 et V. Gallo, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 60, 2003 (Treccani.it).

d'Érasme¹⁶. Il est membre de plusieurs académies : celle des *Addormentati* de Rovigo, puis des *Pastori fratteggianti* qu'il anime en collaboration avec Giovan Maria Bonardo, l'un des plus importants propriétaires terriens de la Polésine. Il est un orateur apprécié du *Studio ferrarese*, et a laissé de nombreuses *Orationi*. Surtout il s'attache à réactiver le dynamisme économique et culturel de sa ville alors déclinante, coincée qu'elle est entre Venise, Padoue et Ferrare, en promouvant un système de protection contre les inondations trop fréquentes qui la menacent, puis en la dotant en 1565 de la seule académie qui y ait été active, les *Illustrati*, à laquelle il assigne une mission « civilisatrice » et pédagogique, en particulier à travers l'organisation de fêtes et de spectacles contrôlés visant à animer la communauté urbaine en la soustrayant aux vices qui risquent de la détruire¹⁷. Il obtient ainsi pour sa ville d'Adria, en 1579, la construction d'un théâtre fixe auquel il assigne une fonction d'éducation morale pour la jeunesse¹⁸, et où il fait représenter ses dernières œuvres comiques, les précédentes ayant été représentées dans plusieurs lieux publics et privés de la ville d'Adria, l'église de Santa Maria della Tomba pour *Isac*, la *Loggia* du Palais municipal pour *Il Pentimento amoroso*, la *Loggia piccola* d'Adria pour *La Dalida*¹⁹. Il a aussi une pratique directe de la scène : à 17 ans, il interprète le rôle-titre de son premier essai théâtral, *Isac*, et juste avant sa mort, il triomphe à Vicence dans le rôle-titre (après avoir été prévu pour le rôle Tirésias) de l'*Edipe roi* de Sophocle, donné pour la inauguration du célèbre théâtre de l'Académie Olympique²⁰.

16. L'Index de Paul IV est publié en 1559, et celui de Pie IV en 1564. Pour les actes du procès, voir G. Mantese et M. Nardello, *Due processi per eresia*, Vicence, Off. Grafiche, 1974.

17. L. Groto, *Orationi volgari da lui medesimo recitate in diversi tempi, in diversi luoghi, e in diverse occasioni*, Venise, Zoppini, 1602 (1586'), discours pour l'inauguration de l'académie des *Illustrati*, 1^{er} janvier 1565 : « Nous avons réuni cette petite république contre les bêtes féroces, les lions de l'orgueil, les lynx de l'envie, les satyres de la luxure, les chiens de la gourmandise, les ours de la colère, les Oryx de l'*acidia*, et les loups de l'avarice ; car ici, en nous exerçant dans une louable étude et une assemblée vertueuses, tous les vices pourront être par nous, ou éteints par notre valeur, ou chassés par notre émulation, ou évités par notre prudence, ou méprisés par notre magnanimité, ou relégués dans l'oubli par le temps et par les occupations de ce commerce honorable. » (f. 20 recto/verso)

18. Dédicace de *La Emilia, comedia nova di Luigi Groto, recitata in Adria il primo di marzo 1579*, Venise, Ziletti, 1579. Dans la comédie, par la bouche d'une des protagonistes, Erifila, il dénonce l'interdiction faite aux filles de se rendre aux spectacles comiques (III, 4) : « Les jeunes gens / Ne veulent plus jouer, car leurs amoureuses / Ne vont pas au théâtre. Fous qu'ils sont / Comme sont ceux qui ne les laissent pas / Y aller. Si les filles connaissent le mal / Elles n'apprendront rien. Si elles sont innocentes / Elles ne comprendront pas ce qui se dit, / Surtout si la comédie est faite par une personne sensée / Qui couvre les choses d'un double sens. / Car enfin si les filles lisent / Arioste, Boiardo, Tristan, Amadis / de Gaule et Palmerin de Oliva, j'imagine / qu'elles peuvent tout entendre ! »

19. A. Bocca, *Annali adriensi (1506-1649)*, A. Lodo (éd.), Rovigo, 1985.

20. *Edipo Tiranno*, traduction de Orsatto Giustiniano représenté, les 3 et 5 mars 1585. Voir L. Schrade, *La Représentation de L'Edipo tiranno au teatro Olimpico*, Paris, CNRS, 1960.

Groto occupe donc une place singulière dans la production tragique du XVI^e siècle. D'abord parce qu'il exerce ses talents dans tous les genres dramatiques, « tour de force inouï », jamais réalisé par aucun auteur avant lui, prétend-il dans la dédicace de *La Emilia* ; mais surtout — et les deux choses sont évidemment liées — parce que son intérêt pour l'aspect matériel du théâtre et sa propre pratique de la scène le distinguent des « lettrés » érudits qui réfléchissent de façon essentiellement théorique sur l'écriture tragique. Néanmoins, par sa situation géographique au carrefour entre Padoue — où les *Inflammati* proposent des lectures publiques des œuvres de Sperone Speroni —, Venise — où Groto fait publier toutes ses œuvres en les dédiant à de hauts dignitaires de la Sérénissime — et Ferrare, patrie de Giraldo Cinzio, ainsi que par ses fréquentations académiques, il se situe au cœur des débats théoriques sur le théâtre et la tragédie de la deuxième moitié du siècle, qui s'intensifient précisément après 1541²¹. Ainsi, à l'intérieur de l'académie des *Addormentati*, il fréquente Antonio Riccoboni, natif de Rovigo, auteur en 1585 d'un commentaire en latin de la poétique aristotélicienne, les trois livres du *De usu Artis rhetoricae Aristotelis commentarii vingintiquinque*, et ses *Lettres familières* nous apprennent qu'il correspond dès 1566 avec Angelo Ingegneri à propos d'une comédie que ce dernier, alors jeune auteur débutant, avait écrite et qu'il lui avait lue lui-même en excitant son imagination²². On comprend qu'Ingegneri, chargé de la programmation et de l'organisation de l'événement, l'associe vingt ans plus tard à l'inauguration du théâtre Olimpico, en lui confiant un rôle dans l'*Edipo tiranno*. Cette ultime participation concrète à l'histoire de la tragédie le rapproche aussi de Niccolò Rossi, auquel fut finalement confié le rôle du devin Tirésias et qui écrivit en 1590 un *Discorso intorno alla tragedia*, et le relie étroitement à la grande synthèse publiée par Ingegneri en 1598, le fameux traité *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* qui conclut la phase d'expérimentation productive de la tragédie en entérinant sa défaite et la victoire du nouveau genre tragicomique, plus universel, plus délectable, plus économique et à la portée de tous²³.

21. M. Pieri, *La nascita del teatro moderno tra XV e XVI s.*, Turin, Bollati Boringhieri, 1989, p. 145.

22. L. Groto, *Lettere famigliari*, ouvr. cité, Lettre du 20 mars 1566 à Angelo Ingnignero, à Rovigo : « Bien que je ne l'aie jamais entendu réciter, mais seulement lire grâce à la courtoisie de V. M., ce qui est différent comme une chose peinte est différente d'une chose vivante, je me l'imagine de la meilleure façon que je puis. » (p. 39)

23. A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, publié à Ferrare en 1598. Cité dans F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milan, Feltrinelli, 1974, p. 275-276. Voir aussi C. Lucas, *De l'horreur au lieto fine, le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldo Cinzio*, Rome, Bonacci, 1984, p. 7.

Comme l'ont fait remarquer Marco Ariani et plus récemment Antonio Lodo dans une publication des *Lettere familiari* de Groto²⁴, cet éclectisme et ce pragmatisme amènent le Cieco d'Adria à expérimenter dans son écriture, surtout tragique, des voies nouvelles, «en dehors de la stricte observance des règles» (Ariani, 1974, p. 179), et à s'émanciper des modèles. Ce sont ces voies sur lesquelles je voudrais ici m'arrêter rapidement.

Contrairement à Riccoboni, Rossi ou Ingegneri, Groto n'a laissé ni discours, ni traités, ni «commentaires» autour de sa pratique du théâtre. On ne saurait mettre cela au compte de sa cécité. Comme beaucoup de ceux qui associent la théorie et la pratique, et pour qui la première découle le plus souvent de la seconde, il s'exprime avant tout dans le paratexte des éditions de ses œuvres, la plupart du temps retardées par rapport à la première représentation parce que, comme il l'explique dans la dédicace du *Pentimento amoroso* de 1576, il redoute les publications sauvages, non autorisées par lui, que certains, profitant de sa cécité, risqueraient de faire paraître, ainsi que la trop grande subjectivité des lecteurs potentiels. Cela l'amène aussi à choisir avec soin des dédicataires auxquels il confie la protection de ses œuvres, des dames qui figurent dans ses *Lettere familiari*, comme la Signora Alessandra Volta à qui il dédie sa *Dalida*²⁵, et d'éminents personnages de la vie politique et artistique vénitienne (*La Adriana* est dédiée à Paolo Tiepolo, procureur de Saint-Marc). Il utilise donc à des fins argumentatives l'espace du prologue séparé d'essence giraldienne, qu'il adopte systématiquement, et la dédicace, bien loin de n'être qu'encomiastique, prend toujours chez lui un volume exceptionnel. L'analyse conjugée des deux séries de textes permet de tracer les grandes lignes de sa poétique, dont il est ensuite aisé de vérifier les échos dans les textes eux-mêmes.

Une première remarque s'impose. Dans la mesure où l'élaboration de *La Dalida* peut être située en 1566 et que les dernières tragédies non publiées ont été probablement écrites entre 1573 et 1580, l'exercice de la tragédie traverse toute la carrière de Groto. Cela le conduit à penser la tragédie en termes de confrontation intra-générique, non pas en soi. Cette orientation se manifeste dès son premier essai tragique, même s'il ne s'est probablement pas encore confronté à la comédie²⁶. Ainsi, dans le prologue

24. L. Groto, *Le famigliari del Cieco di Adria*, M. de Poli, L. Servadei et A. Turri (éd.), Adria, Antilia, 2007, *premessa*, p. 2.

25. Dame bolonaise, d'une famille sénatoriale, chantée par Muzio Manfredi, et amie de Groto.

26. Dans la dédicace de l'édition de 1576 du *Pentimento amoroso*, insistant sur sa capacité à affronter tous les genres dramatiques, il affirme «qu'il a généré *La Ginevra*, *La Calisto* et *La Emilia*». Bien que représentée et publiée en 1579, cette dernière œuvre était donc déjà élaborée en 1576.

particulièrement développé de *La Dalida* (140 vers), s'adressant comme il se doit aux spectateurs, il dissuade de rester ceux qui seraient venus pour voir un spectacle divertissant (*dilettevole*), une comédie ou une pastorale, et introduit sa présentation de la tragédie qui va suivre à partir de la définition des deux autres genres :

Si certains pensent entendre les arguties et les plaisanteries
 Salées proférées par Sofia ou Siro,
 Qui font cligner les yeux et froncer les sourcils
 En produisant le rire, et veulent admirer
 Les jeux et les mariages de la plèbe,
 Ils peuvent partir et laisser la place
 À d'autres, qui pourront mieux y entrer [...]
 Si de même quelqu'un venait ici
 Rempli de la fausse espérance, mal fondée
 D'écouter les amours simples et agréables
 Des nymphes mignonnes et légères
 Et les vers chantés par les bergers [...] ²⁷.

Comme on le voit, la comédie est caractérisée de façon très classique, d'abord par sa langue et son style, avec une double allusion intéressante, de caractère érudit, au répertoire de la comédie estudiantine — Sofia fait peut-être allusion à la protagoniste de la *Sophia* de Giovan Brusonio ²⁸ —, et Siro au chef d'œuvre de Machiavel, puis par les effets qu'elle doit produire sur les spectateurs (le rire qui déforme le visage), enfin par ses intrigues (les tromperies et les mariages) et ses personnages plébéiens. La pastorale est elle aussi caractérisée par ses intrigues amoureuses plaisantes et légères et ses personnages caractéristiques (nymphes et bergers), ainsi que par son style d'où émerge déjà l'idée d'une poésie chantée.

Le glissement vers la tragédie s'opère en revanche de façon peu académique, à travers l'évocation du décor classique de la Pastorale que le spectateur, auquel Groto a déjà proposé une *Calisto*, et une première version du *Pentimento amoroso* (1565), s'attend découvrir à la tombée du rideau, caractérisé comme il se doit par des éléments champêtres (feuillages, fleurs, herbes et collines délicieuses), mais que, contre son attente, il ne découvre pas :

27. *Dalida*, prologue, v. 1-12 : « S'alcuno aspetta udire le argutie e i motti / Di sal conditi da Sofia o da Siro, / Che asconder gli occhi ed increspar le ciglia / Li facciano col riso, e mirar brama / I giuochi e i maritaggi de la plebe, / Può ben partirsi e agevolare la stanza / A gli altri, i quai caper vi possan meglio. [...] / Se parimente alcun qui si condusse / Scorto da falsa e in van nata credenza / D'ascoltar qui gli amor semplici e vaghi / De le vezzose e leggiadrette ninfe, / E le rime cantate da pastori [...] ».

28. G. Brusonio, *Sophia, commedia studentesca del secolo XVI*, S. Mamone (éd.), préface de L. Zorzi, Ferrare, Italo Bovolenta, 1983. Cette comédie estudiantine avait été publiée en 1550 chez l'éditeur padouan Fabriano.

(Bien que, les toiles tombées lui ayant ouvert la vue,
 Il dut s'apercevoir de son erreur
 Quand il ne vit pas les frondaisons espérées
 Trembler sous la brise, ni les collines
 Herbeuses parsemées de fleurs)
 De la part de l'auteur je lui donne licence
 De s'en aller en paix²⁹.

L'artifice rhétorique est doublement important. D'une part, la réflexion sur la tragédie est proposée par défaut, non par ce qu'elle est mais par ce qu'elle n'est pas : elle n'est pas la comédie, elle ne fait pas rire ; elle n'est pas la pastorale, elle n'est pas délectable ; elle est réservée à ceux qui ne viennent pas au théâtre pour le seul divertissement, ce qui déjà laisse supposer que Groto penche plus pour *l'utile* que pour le *diletto*. Par ailleurs, par ce biais, Groto place au centre de sa réflexion un point obscur de la poétique aristotélicienne qui alors faisait débat : la question du spectacle ou de l'appareil scénique qu'Aristote évoque sans la développer, que Groto au contraire rend essentielle. De cette manière aussi, il centre avant tout sa réflexion autour de l'effet que doit produire la tragédie sur le spectateur, et entre dans le débat sur la catharsis en privilégiant l'aspect spectaculaire et « l'étonnement » plus que la « terreur », comme le font, dans les mêmes années, Ingegneri et le mantouan Leone De' Sommi dans ses *Quatre dialogues*³⁰.

Il n'aborde qu'à la toute fin du prologue d'autres points alors débattus : le choix du sujet et le style, et la structure à privilégier, notamment l'adoption du prologue « autonome ». Sur ces points, il s'affirme totalement libéré des règles et des modèles imposés : le sujet de sa tragédie — qualifiée de nouvelle — est, dit-il, puisé dans des livres qui ont brûlé en Égypte et dont personne ne sait comment il a pu en prendre connaissance :

Parmi lesquels il puisa cette histoire
 Qu'il entend aujourd'hui vous présenter
 Racontée dans des livres qui brûlèrent en Égypte
 Et révélée à lui par je ne sais quelle voie³¹.

29. *Dalida*, prologue, v. 17-23 : « (Benché a l'aprirsi de' caduti panni / Accorger del suo error costui si debbe / Quando non vide le aspettate fronde / A l'aura tremolar, nè vide i poggi / D'erba minuta e di fioretti sparsi) / Da parte de l'Autor buona licenza / Li dò di andarsi in pace. »

30. L. De' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, F. Marotti (éd.), Milan, Il Polifilo, 1968. Ce traité singulier, resté longtemps inédit, n'est pas daté, mais certainement rédigé entre 1579 et 1587, années au cours desquelles Leone De' Sommi est actif à la cour de Mantoue comme *corago*.

31. *Ibid.*, v. 110-113 : « Tra quai li fè innanzi questa istoria / Che di rappresentarvi oggi disegna, / Posta ne' libri ch'arsero in Egitto / E rivelata a lui non so in che guisa. »

Il élude ainsi toute critique et toute discussion sur la vérité ou le vraisemblable de la représentation. Son style étant, poursuit-il, « opposé aux modèles antiques », il peut revendiquer une paternité sans faille, ce qu'il illustre par le rapprochement de sa tragédie avec Pallas sortant du crâne de Jupiter, rappelant derechef la « nouveauté » de sa démarche créative, et affirmant son individualité d'auteur et son autorité absolue sur ses œuvres.

Notre tragédie sortira donc
De l'auteur lui-même, et non comme fille d'un autre,
Née, de façon nouvelle, du chef de son père
Comme autrefois Pallas naquit de Zeus³².

Non qu'il ne place pas, par ailleurs, son écriture tragique dans une continuité, dans une lignée : dans la dédicace de cette même *Dalida*, comme dans celle de l'*Adriana*, il ne manque pas, comme le font d'autres auteurs, de confronter ses œuvres aux tragédies italiennes antérieures. Dans celle de *Dalida*, par le biais de la louange dédicatoire, sa tragédie — assimilée ici aussi, comme dans le prologue, selon le *topos* éculé de l'écriture comme accouchement et de l'œuvre comme substitut de paternité, à sa « fille » — est mise en parallèle avec une série de tragédies antérieures identifiables grâce à leur dédicataires : une *Gismonda*³³, l'*Orbecche*³⁴, une *Medea*³⁵, une *Cleopatra*³⁶, et *La Sofonisba* de Trissino³⁷ :

De même que le chevalier de Jérusalem ne méprisa pas la très gracieuse *Gismonda*, ni le très excellent duc de Ferrare l'*Orbecche*, modèle des autres, ni le Roi Catholique d'Espagne la très noble *Medea*, ni l'évêque de Terracina la très belle *Cleopatra*, ni le très saint Pape Leon X la *Sofonisba*, reine de toutes ces matrones, ainsi Votre Seigneurie Illustrissime ne méprisera pas ma *Dalida* qui, bien qu'elle reste inférieure de beaucoup aux autres tout comme moi-même suis loin de leurs géniteurs, porte en elle le nom héroïque de tragédie³⁸.

32. *Ibid.*, v. 114-117 : « Uscirà dunque la tragedia nostra! De l'autor proprio, e non d'altri figliuola! Novellamente dal capo del padre! Nata, come già Pallade da Giove. »

33. Sans doute la *Gismonda* de Girolamo Razzi (Florence, B. Sermartelli, 1569), dédiée à Onofrio Accaiuoli, chevalier de l'ordre de Jérusalem.

34. L'*Orbecche* de Giraldo Cinzio (Venise, Figliuoli d'Aldo, 1543, puis Giolitto, 1551). La première est dédiée au duc Ercole II d'Este, en date du 20 mai 1541, date de la première présentation à Ferrare, chez l'auteur, en présence du duc.

35. Attribution plus incertaine. Dolce avait fait publier une *Medea* tirée d'Euripide chez Giolitto en 1557, republiée en 1558 avec une dédicace à Odoardo Gomez. Il avait traduit aussi la *Medea* de Sénèque en 1560. En 1558, est aussi publiée la *Medea* de Maffeo Galladei (Venise, G. Griffio, 1558).

36. Il s'agit de *La Cleopatra* d'Alessandro Spinello, dédiée à Ottaviano Ravenna, évêque de Terracina, jouée à Venise en 1549, (édition : P. Niccolini da Sabio, 1550). La dédicace mentionne une *Progne* du même Spinelli.

37. *Sofonisba* de Trissino (1515, publiée à Rome, L. Scrittore et L. Perugino, 1524). Dédiée au pape Léon X.

38. *Dalida*, dédicace : « E si come il Cavaliere Gerosolomitano non isprezzò la gentilissima Gismonda, nè l'ecellentissimo duca di Ferrara la Orbecche modello dell'altre, nè il Cattolico rè di Spagna la nobilissima Medea, nè il Vescovo di Terracina la vaghissima Cleopatra, nè il santissimo Papa Leon Decimo la Sofonisba, Reina di cotai

Pour l'*Adriana* la liste est plus ample : une *Altea*, [celle de Bongiani Gratarolo di Salò, Venise, 1556 ou celle de Niccolò Carbone, Naples, 1559], la *Canace* [de Sperone Speroni, Venise, 1542, publiée en 1546], et la *Rosmunda* [de Giovanni Ruccellai, 1516, première édition, 1525], s'ajoutent notamment à la liste précédente aux côtés de la *Dalida*, sa «sœur aînée» qui a déjà trouvé sa place dans ce «répertoire» prestigieux. Groto remonte même le temps pour intégrer à ses «références» des modèles gréco-latins, Sophocle, Euripide, Sénèque :

Si bien que, si mon *Adriana* cède à ma *Dalida*, sa sœur aînée, à *Altea* pour son histoire plus ancienne, à *Canace* pour l'excellence de l'auteur, à *Cleopatra* pour la renommée des personnages, à *Gismonda* pour la noblesse du nouvelliste dont elle est traduite, à *Orbecche* pour ses discours moraux, à *Rosmunda* pour la brièveté, à *Sofonisba* pour la nouveauté du style, aux filles de Sophocle pour l'art, à celles d'Euripide pour les passions, et à celles de Sénèque pour les sentences, elle ne cédera à aucune pour la dignité de la personne à qui on la dédie³⁹.

Il est clair qu'en citant ainsi toutes ces tragédies par leur seul titre, sans nom d'auteurs sauf pour les maîtres de l'Antiquité, il les renvoie au domaine de la simple érudition, et évacue les débats sur la théorie tragique qu'elles avaient suscitées et suscitaient encore, que ce soit ceux qui opposent Trissino et Giraldis, ou Speroni et Giraldis. Dans la dédicace de l'*Adriana*, il affecte toutefois chaque œuvre mentionnée d'une marque d'«excellence», d'essence aristotélicienne, qui la relie aux points débattus : le sujet (*Altea*), les sources (*Gismonda*), les personnages (*Cleopatra*), la moralité (*Orbecche*), la durée (*Rosmunda*), le style (*Sofonisba*), l'expression des passions (Euripide), les sentences (Sénèque), l'art (Sophocle). Il opère donc un classement, très personnel et non argumenté, des tragédies en fonction des composantes canoniques de la tragédie, celles-là même dont il se détache dans le prologue et qu'il vide ainsi sciemment de leurs contenus problématiques. Quoiqu'il fasse siennes, dans *La Dalida* comme dans *La Adriana*, les formules du Ferrarais pour expliquer son emploi du prologue autonome : «C'est pourquoi moi aussi, hors de l'ancien usage / je vins à vous avec cette partie⁴⁰» et «Pour t'excuser de cela tu as licence /

matrone, così V[ostre] S[ignoria] Ill[ustri]ssima non isprezzi la mia Dalida, la quale, ancorché si rimanga tanto di sotto all'altre quanto io resto da i lor genitor lontano, porta pur seco questo nome heroico di Tragedia.»

39. *Adriana*, dédicace : «Sicché, se questa mia Adriana cederà alla mia Dalida, sua sorella nella primogenitura, ad Altea nell'antichità della historia, a Canace nell'eccellenza dell'autore, a Cleopatra nella illustratezza delle persone, a Gismonda nella nobiltà dello scrittore dalle cui novelle è tradotta, a Orbecche nei discorsi morali, a Rosimonda nella brevità, a Sofonisba nella novità dello stile, alle figliole di Sofocle nell'arte, a quelle di Euripide negli affetti, e a quelle di Seneca nella sentenze, non cederà ad alcuna nella dignità della persona a cui si consacrà.»

40. *Dalida*, prologue, v. 125 : «Per questo anch'io fuor de l'antica usanza / Con questa parte a voi venni.»

d'ajouter une partie avant le début⁴¹ », la proximité qu'il affiche avec Giraldi Cinzio est en fait contournée par ce classement paradigmatique et très personnel du répertoire tragique antérieur. Dans la dédicace de *La Dalida*, les tragédies *rinascimentali* fondatrices perdent même totalement leur identité propre, et deviennent simplement « *le Rosimonde, le Canaci, le Didoni* », où le pluriel sonne comme la dénonciation de la répétition inlassable des sujets, que lui cherche au contraire à renouveler. Ayant ainsi fait table rase des modèles et des différences, il peut introduire un élément de caractérisation qui lui est propre, qu'il est même le seul à pouvoir proposer, et à travers lequel il invente sa propre interprétation de la catharsis tragique.

S'il passe ainsi de la pastorale à la tragédie, affirme-t-il, ce n'est pas pour aller vers le genre noble, l'écriture haute, ni par la conviction de devoir fournir au public une possibilité de purgation, quelle qu'elle soit. Il choisit la tragédie avant tout parce que les « plaisirs délectables et divertissants des nymphes et des demi-dieux » propres à la pastorale ne conviennent pas à son « humeur », à son esprit et à son état singuliers.

Car notre auteur n'a pas encore suffisamment...

Appris de ses expériences

Qu'à des études si douces et plaisantes

Il ait pu disposer son âme⁴².

Étant par nature et par nécessité plus proche d'Héraclite que de Démocrite, comme il écrit plus bas, et donc étant lui-même au premier chef un personnage tragique, Groto peut confondre ses malheurs et ceux de ses personnages, et les pleurs qu'il verse sur ses malheurs font des larmes l'élément central de la catharsis.

Vivez si vous voulez parmi les fleurs, les sons et les chants

Mais notre auteur dans une ténébreuse horreur

Vivra sans cesse avec Héraclite, pleurant,

Avec des cris affligés, dans un style funeste et âpre,

Ses propres peines grâce aux misères d'autrui⁴³.

41. *Adriana*, prologue, v. 89-90 : « *Del che per iscusarti hai qui licenza / D'aggiungere una parte anzi il principio.* »

42. *Dalida*, prologue, v. 8-11 : « *Però che l'autor nostro ancora tanto / Non ha impetrato da le sue venture / Che a così dolci e dilettesi studi / Abbia potuto l'animo disporre.* »

43. *Ibid.*, v. 29-32 : « *Viva fra i fior chi vuol, fra i suoni e i canti / Che l'autor nostro in tenebroso orrore / Con Eraclito gno'or vivrà piangendo / In meste strida, in tristo ed aspro stile, / Con le miserie altrui le proprie pene.* »

Le sujet de *Dalida* était encore très giraldien : la protagoniste, Dalida, épouse secrète de son cousin Candaule, lâche assassin de son père Moleonte, est contrainte par la seconde épouse de Candaule, la jalouse et stérile Berenice, à égorger de ses propres mains les enfants qu'elle a eu de Candaule, avant de se donner la mort ; Berenice, aidée par un fidèle secrétaire, sert ensuite les restes démembrés des malheureux défunts à son mari dans un banquet macabre dont elle-même ne sort pas vivante. Il s'agissait donc d'assurer une surenchère de l'horreur, en mêlant diverses inspirations légendaires (Danaé, Médée, peut-être la Gorgone...). Mais pour l'*Adriana*, Groto prend une autre voie : il choisit une histoire essentiellement sentimentale qu'il situe, dès le prologue, dans la lignée des grandes histoires d'amour tragiques de l'antiquité citées explicitement (Égée et Rhodope, Énée et Didon, Pyrame et Thisbé, Éros et Léandre), mais qu'il tire en fait, sans les citer, des nouvelles de Da Porto, Bandello, et d'autres, sur les amants de Vérone⁴⁴. Il transpose symboliquement l'intrigue dans les temps plus anciens, celui des luttes entre le roi, roi d'Adria, Atrio, père de l'héroïne Adriana, et le roi du Latium, Messenzio, père de Latino, le jeune homme dont elle tombe éperdument amoureuse en le voyant combattre du haut de l'enceinte de la ville assiégée. Étant aussi, ne l'oublions pas, un acteur, Groto peut ainsi mieux appliquer le précepte horatien : « Si tu veux me tirer des larmes, tu dois d'abord en verser toi-même ; alors seulement je serai touché de tes misères » (*Art Poétique*, v. 99-105), et confondre les pleurs, abondants, voire surabondants, que ses malheurs font jaillir à flots de ses yeux morts, avec ceux que la tragédie doit provoquer chez les spectateurs. C'est ce qu'il expose dès les premiers vers du prologue de *La Adriana* :

Si une tragédie offerte à vos yeux
 En a jamais de force tiré humeur compatissante,
 Spectateurs bienveillants, celle
 Qui aujourd'hui vient, dolente, s'offrir à vous
 Peut tirer de votre cœur et de vos yeux
 Un Etna de soupirs et une mer de pleurs.
 Car l'auteur qui l'a ourdie pour vous
 Est rempli d'infortunes obscures et tragiques.
 Ayant les yeux fermés dans une nuée éternelle
 Il n'est pas surprenant qu'il répande
 Une éternelle pluie de larmes, et les suscite en autrui⁴⁵.

44. L. Zampolli, « Les voyages du témoin : le "destinataire privilégié" de l'*Istoria novellamente ritrovata di due nobilissimi amanti* (1524) de Luigi da Porto, à *La Adriana* de Luigi Groto (1578) », dans F. Decroisette (dir.), *Les traces du spectateur. XVII^e-XVIII^e siècles*, Saint-Denis, PUV, 2006, p. 63-82.

45. *Adriana*, prologue, v. 1-11 : « *Se mai tragedia a gli occhi vostri offerta, / Indi pietoso umor per forza trasse, / Propizii spettatori, questa ch'oggi / Viene a farvi di se dolente mostra / Può trar dal petto vostro e da le ciglia /*

Le passage est important. Non pas tant par le foisonnement maniériste des métaphores météorologiques ou géologiques par lesquelles Groto tente de définir les larmes que les spectateurs ne manqueront pas de verser à la vue de la tragédie qui s'annonce, métaphores qui, non remplacées dans l'intention profonde de l'auteur, lui ont valu tant de critiques, mais par les verbes qui les accompagnent. Tirer de force des larmes compatissantes du cœur et des yeux des spectateurs laisse entrevoir une interprétation de la purgation propre à la représentation théâtrale, orientée vers le médical, voire le psychologique, plutôt que le moral ou le politique. Groto semble même anticiper la lecture « mithridatique⁴⁶ » de la catharsis tragique que Lorenzo Giacomini propose en 1586 dans son traité sur la tragédie en reprenant l'idée d'Aristote (*De Anima*) suivant laquelle « toutes les affections de l'âme sont données avec un corps⁴⁷ », dont il tire que la purgation tragique est une purgation du corps, et qu'elle s'opère avant tout, comme pour la mélancolie, par « l'évacuation des pensées douloureuses et des afflictions [...] au moyen des larmes⁴⁸ ». Or dès 1579, revenant sur la tragédie dans la dédicace de sa première comédie, *La Emilia*, Groto utilise le terme *melancolia* (« mélancolie »), anticipant Giacomini, et Ingegneri qui parle lui aussi des tragédies comme de « spectacles mélancoliques », dans le sens fort des humeurs noires, de l'*acidia* :

Cette juste mélancolie m'a porté, sans aucune grâce ni gloire, à l'étude des tragédies, qui doivent être mortifiées par des misères, des humeurs noires et des larmes, tellement différentes des comédies, comme les malheurs des bonheurs, les morts des noces, et les pleurs du rire⁴⁹.

La confusion entre auteur et personnage permet à Groto d'aller encore plus loin. L'écriture tragique devient avant toute chose une purgation

Un'etna di sospiri, e un mar di pianto. / Tra per l'autore ch'a voi la ordisce e trama, / Pien d'ogni oscuro e tragico accidente. / Che chiusi avendo in nube eterna gli occhi / Meraviglia non è s'eterna pioggia! / Di lacrime ne sparge, e altrui le move [...]. »

46. T. Chevolet, « La Catharsis tragique d'Aristote chez les Poéticiens italiens de la Renaissance », *Études Épistémé*, n° 13, printemps 2008, p. 58-61.

47. *Ibid.*, p. 61.

48. « Pour éloigner la douleur, pour s'alléger et se libérer de l'anxiété, il [le cœur] remue tout comme le poumon et les autres organes de la voix, l'on pousse des cris et des gémissements, si l'esprit ne les contient pas. Par ces moyens, l'âme chargée de mélancolie [...] évacue les pensées douloureuses et les afflictions qui étaient en elles. Après quoi elle reste libre et légère, à tel point que, même si elle le désirait, elle ne pourrait plus pleurer, les vapeurs qui remplissaient sa tête s'étant consumées [...] et cette purgation, cet allègement, elle le fait au moyen des larmes. » (L. Giacomini, *Della purgazione della tragedia*, dans *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1972, vol. III, p. 356.)

49. *La Emilia, comedia nova di Luigi Groto, recitata in Adria il primo di marzo 1579*, Venise, Ziletti, 1579, dédicace : « *La qual giusta malinconia mi ha inchinato benché con nessuna grazia ne gloria, allo studio delle tragedie, le quali si hanno ad amareggiare di miserie, di malinconie, e di lagrime, si diverse dalle commedie come le disgrazie dalle venture, le morti dalle nozze, ed il pianto dal riso.* »

bénéfique pour l'auteur lui-même, en se faisant, sinon autobiographique ou subjective, ce qui serait anachronique, tout au moins clairement auto-référentielle.

Le terme de *rimembranza* (« remémoration ») situé au centre du prologue de la *Dalida*, qui devient plus loin *sovviengli* (« il se souvient », v. 70), est sur ce point très éclairant. À partir de là, le personnage-prologue, ayant rassemblé autour de lui des spectateurs capables de comprendre et de partager les souffrances des personnages — et donc de l'auteur qui s'identifie à eux —, détaille les malheurs conjugués et sans cesse accumulés, qui l'ont frappé, la perte de la vue et la perte des richesses⁵⁰, une double privation qui lui dénie toute relation amoureuse réussie⁵¹. De cette manière, la réflexion sur les ressorts dramatiques de l'action tragique est tout entière ramenée au questionnement sur le pourquoi de l'acharnement du destin contre le malheureux auteur :

Voilà que tandis qu'il se plaint de ce mal
Un souvenir plus triste le blesse,
Donc les pleurs de l'auteur redoublent
Tandis que sa cécité revient à son esprit.
Alors il se désole en cherchant
À cause de quel manquement, dès la naissance,
À peine avait-il vu, il devint aveugle,
Si avant de naître il n'avait pas déjà péché⁵².

Cet aspect mémoriel et autoréférentiel à visée « purgative » est encore plus évident, dans les dédicaces où il peut s'exprimer à la première personne. Celle de la *Dalida*, qui s'ouvre sur un « *Io* » péremptoire, le pose d'emblée comme la proie d'un destin (*natura* et *fortuna* conjuguées) éminemment « tragique » qui ne lui permet pas d'aimer et d'enfanter :

Moi qui, accablé dans l'état où me jetèrent dès l'abord la nature et la fortune conjuguées contre moi pour me perdre, la première en me privant de la vue, la seconde en me privant de toute richesse, je ne puis trouver, et même je ne dois pas chercher, d'épouse⁵³.

50. Selon ses biographes, Groto fut frappé de cécité à huit jours. Il perd son père à l'âge de trois ans, et peu après, les terres de son héritage sont détruites par une inondation du Po. Si l'on ajoute le procès en hérésie qu'il dut affronter, et un tremblement de terre qu'il évoque dans une lettre à Alessandra Volta en 1569, on comprend son pessimisme.

51. Sur ce point, Groto exagère son malheur. Il eut deux fils d'une servante, Catherine, qu'il épousa en 1580.

52. *Dalida*, prologue, v. 57-64 : « *Ecco mentre si duol di questo male, / Una più triste rimembranza il punge. / Qui vi il pianto dell'autor raddoppia a l'ora, / Che la sua cecità li torna a mente. / A l'ora ei si rammarica cercando / Per qual demerto suo, tosto che nacque, / Veduto appena il di cieco divenne, / Se innanzi al nascere suo non fè peccato.* »

53. *Ibid.*, dédicace : « *Io, che per giacer nello stato in cui senza mai rilevarmene mi gettarono da prima la natura e la fortuna congiurate a miei danni, quella con lo spogliarmi della luce e questa col privarmi d'ogni ricchezza, non posso trovare, anzi non debbo ricercar moglie.* »

Groto décline sous toutes ses formes et de façon insistante tout au long de ses dédicaces le *topos* éculé la paternité de l'auteur et du statut filial des œuvres — assimilées à des filles pour les titres au féminin et à des fils pour les titres au masculin —, sur qui il doit veiller. Son état toutefois fait qu'il le revivifie. D'une part, parce qu'il opère une confusion entre vie et activité d'écriture : l'on sait ainsi que son premier fils naît en 1572, année où il se décide à publier la *Dalida*, et le second en 1579, année où il fait jouer et publier l'*Emilia* ; d'autre part, parce qu'il développe parallèlement l'idée, plus originale, que sa cécité lui fait courir, plus qu'aux autres auteurs, le risque de voir ses œuvres « volées » dans ses coffres, divulguées sans son autorisation, et donc « ses filles » exposées au déshonneur d'une critique exagérée ou ignorante. Le *topos* de la filiation est déjà présent dans les listes qu'il donne des tragédies antérieures, dont il essaie de se démarquer, mais, chez Groto, il déborde le cadre du paratexte où on le trouve généralement, et il est exploité dans les œuvres elles-mêmes de façon très novatrice.

Quoique très giraldienne dans sa structure et dans ses contenus (l'inceste, les meurtres sanglants voire cannibales accumulés...), *La Dalida* présente en effet une correspondance étroite entre l'histoire racontée — volontairement « non vérifiable » puisque les sources ont « brûlé » — et l'autorité que Groto entend affirmer par et sur ses accouchements théâtraux. Ainsi, la fin tragique de la princesse Dalida est décidée dès la première scène par son père traîtreusement assassiné. L'Ombre funeste et courroucée de Moleonte apparaît au début du premier acte, en compagnie de la Mort, et il condamne sa fille sans aucune pitié pour n'avoir pas su résister aux assauts de son cousin, et avoir ainsi commis une double faute impardonnable : un inceste et, plus grave, la négation de son autorité de père. Il explique longuement qu'il l'avait enfermée dans un château secret pour la soustraire aux regards des hommes en lui interdisant de se montrer, et qu'elle aurait dû mourir plutôt que de se livrer à Candaule. Or dans la dédicace de l'œuvre, pour la publication, Groto développe de façon hypertrophique la métaphore de l'enfantement. Il imagine en particulier un dialogue imaginaire avec sa première fille tragique (*Dalida* tragédie), qu'il a élevée avec la plus grande attention en dehors de toute contamination, sans ornements, qu'il a tenue recluse pendant 6 ans (de 1566 à 1572 exactement) pour la garder vierge, pure et non souillée par les lecteurs, et qu'il n'accepte de laisser « prendre époux », *id est* de laisser paraître sur la page, que parce qu'il la place sous la bonne garde de la dédicataire-amie. Dans *La Adriana*, il va beaucoup plus loin, c'est ce qui fait la valeur de nouveauté absolue de l'œuvre. Comme on a vu, il refuse tout modèle tragique antérieur en se rattachant simplement à la tradition des histoires

d'amour de l'Antiquité. Toutefois, comme l'a montré Luciana Zampolli (2006, p. 72-73), à partir des novellistes antérieurs, non cités mais bien présents en hypotexte, il forge un cadre narratif totalement nouveau, la fiction de l'écriture déléguée à l'auteur par le personnage lui-même. La protagoniste, Adriana, avant de mourir sur le corps mort de son amant, ordonne en effet que son histoire soit gravée sur une stèle de marbre afin qu'elle soit plus tard écrite sous une forme représentative, donc théâtrale, et accède à l'éternité :

Qu'un auteur, poussé par la pitié, dans les années
 À venir la réduise dans une forme qui
 Puisse être représentée aux amants fidèles
 Qui de leurs chauds soupirs, de leurs larmes
 Compatissantes orneront sa mort,
 Et que de notre tombe ce lieu prenne
 Et conserve éternellement le nom⁵⁴.

Désigné ainsi par son héroïne elle-même comme « l'auteur compatissant » chargé d'immortaliser son destin, Groto est autorisé à toutes les transgressions. C'est ce qu'affirme le personnage-prologue qui dévoile au départ où l'auteur a trouvé son histoire et comment il a été délégué pour la raconter et exempté de tout respect envers l'unité de temps :

[Les amants] Dont l'histoire, écrite sur de durs marbres
 (Moins durs cependant que leur fidélité)
 Fut trouvée par l'auteur avec cette inscription :
 « À toi qui trouveras après tant d'années
 L'inscription gravée de cette histoire amère,
 On ordonne que tu la disposes
 De sorte qu'on puisse la représenter,
 Offrant aux jeunes gens et jeunes femmes
 De cette époque un exemple vivant d'amour fidèle,
 Bien qu'il te faille étirer l'espace du temps
 Plus que l'usage ne l'autorise [...] »⁵⁵.

Mieux encore. La mort tragique des deux amants, qui suscite les larmes de l'assistance, ne constitue pas la conclusion de la tragédie. Après que

54. Adriana, V, 8, v. 63-69 : « *Qualche autor, mosso a pietà, negli anni / Avvenir la riduca in forma ch'ella possa / Rappresentarsi a' fidi amanti / Che de' caldi sospir, de le pietose / Lacrime loro, ornin la nostra morte, / E da la nostra tomba questo loco / Prenda, e conservi eternamente il nome.* »

55. Adriana, prologue, v. 78-88 : « *[Gli amanti] La cui istoria scritta in duri marmi / (Ma men duri però della lor fede) / Trovò l'autor, con queste note chiusa. / A te che troverai dopo tanti anni / La scoltura di questo acerbo caso, / Si commette che tu debbi disporlo / In guisa che rappresentar si possa, / Porgendo un vivo esempio in quella etate / D'un amor fido ai giovani e a le donne, / Benché più lungo spazio ti convenga / Stringer di tempo che non porta l'uso [...]* ». »

le corps de la protagoniste morte a été déposé dans un sépulcre où le Magicien (le Frère Laurent de Da Porto) promet de faire graver les mots destinés aux auteurs futurs, et qu'il en a tiré une morale raisonnable destinée aux amants (« Apprenez, demoiselles, / À ne pas vous marier / Contre la volonté de vos pères⁵⁶ »), la tragédie est relancée. La mort des amants n'est pas source de paix, le processus de vengeance continue, attisé même par Latino qui a chargé son père de le venger. Toutefois cette vengeance ne provoque pas une effusion de sang. Elle provoque le déclenchement d'un déluge torrentiel qui inonde la ville où s'est déroulée l'action, l'antique Adria, autrefois florissante. Le tableau apocalyptique de cette inondation dévastatrice où le ciel et la mer se confondent et confondent leurs eaux, emportant indifféremment gens, bêtes, végétation, hommes — la précision dans l'observation nous rappelle que Groto a vécu tragiquement plusieurs inondations et s'est battu pour faire élever des digues protectrices — finit par ramener sur le devant de la scène le présent la ville d'Adria, et donc le présent de Groto, par la bouche du Messenger qui exhorte le chœur à fuir (V, 9). Par ce déplacement temporel inédit, qui comme le prologue l'avait annoncé, va contre toutes les règles, *La Adriana* devient la tragédie de la ville d'Adria et de ses habitants. C'est sa décadence actuelle, celle du présent de la représentation, que l'auteur pleure et demande que l'on pleure. Dans le « Ne pleurez pas, femmes, votre malheur / Pleurez en même temps la cité toute entière⁵⁷ » du Messenger, Groto confond les pleurs des femmes du chœur avec ceux des spectateurs. Et les derniers vers, inexorablement, ramènent ces pleurs de la communauté urbaine vers les misères accumulées d'un seul être, l'auteur, sur lesquelles la tragédie se conclut :

Un mal n'arrive jamais seul,
 Mais ils s'avancent toujours en troupe.
 La fortune ne se met pas avec légèreté
 À persécuter un malheureux. Elle le presse
 Et tandis qu'il pleure, dans le même temps,
 Elle lui prépare la cause de nouveaux pleurs⁵⁸.

56. *Ibid.*, V, 8, v. 118-120 : MAGO : « [...] *Imparate donzelle / Non maritarvi senza / Voler de' vostri padri* [...] »

57. *Ibid.*, V, 9 : MESSO : « *Non lacrimate, donne, il vostro male, / Tutta piangete ad un tempo la cittade.* »

58. *Ibid.* : MESSO : « *Sol mai non giunge un mal, giungon molti, / Sempre in drappel raccolti. / Per poco mai fortuna non comincia / A perseguitar un misero. Ella il preme, / E mentre ei piange, in tanto / Gli apparecchia cagion di nuovo pianto.* »

Bibliographie

Œuvres de Luigi Groto

- GROTO Luigi, *La Dalida, tragedia*, Venise, sans éd., 1572¹ ; puis Venise, Zoppini, 1583.
- , *Il Pentimento amoroso, nuova favola pastorale di Luigi Groto Cieco di Hadria, recitata nell'anno 1575 sotto 'l felice regimento del Clarissimo M. Michiel Marino*, in Hadria, Venise, F. Rocca, 1576.
- , *La Hadriana, tragedia nuova*, Venise, D. Farri, 1578¹, *nuovamente ristampata*, Venise, Zoppini, 1583.
- , *La Emilia, comedia nova di Luigi Groto, recitata in Adria il primo di marzo 1579*, Venise, Ziletti, 1579.
- , *Lettere famigliari scritte in diversi generi e in varie occasioni con molta felicità e di nobilissimi concetti ornate*, Venise, Brugnolo, 1601.
- , *Orationi volgari da lui medesimo recitati in diversi tempi, in diversi luoghi, e in diverse occasioni*, Venise, Zoppini, 1602 (1586¹).

Éditions modernes

- GROTO Luigi, *La Adriana*, dans Marco Ariani (éd.), *Il teatro italiano, II. La tragedia del Cinquecento*, t. I., Turin, Einaudi, 1977.
- , *Le famigliari del Cieco d'Adria*, Marco de Poli, Luisa Servadei et Antonella Turri (éd.), Adria, Antilia, 2007.

Traductions

- La Dieromène ou le repentir d'amour, Pastorale imitée de l'italien de L. G. C. D'H. par R. B. G. T.* (Roland Brisset, gentilhomme tourangeau), Lyon, J. Roche, 1595.
- La Emilia comédie nouvelle de Loys Groto, L'Aveugle d'Hadria*, traduite d'italien en français pour ceux qui désirent l'une et l'autre langue, Paris, Guillemot, 1609.
- Le repentir amoureux églogue traduite de l'italien en François par R. D. J.* (Roland Du Jardin, sieur des Roches), avec une lettre du traducteur à sa maîtresse, manuscrit daté du 6 août 1590.

Biographies de Groto

- BENVENUTI Giovanni, *Il Cieco d'Adria. Vita e opere di Luigi Groto*, Bologna, Forni, 1984.
- BOCCHI Francesco Antonio, *Luigi Groto: il suo tempo la sua vita, le sue opere*, Adria, Guarnieri, 1886.
- GALLO Valentina, *Dizionario biografico degli italiani*, volume 60, 2003 (Treccani.it).

GROTO Giovanni, *La vita di Luigi Grotto, Cieco d'Adria*, Rovigo, Miazzi, 1777.

GROTO Luigi Andrea, *Notizie intorno alla vita del celebre Luigi Grotto (Cieco d'Adria), date l'anno 1769 da un altro Luigi della stessa famiglia*, Mantoue, Pazzoni, 1772.

TURRI Vittorio, *Luigi Grotto (Cieco d'Adria)*, Lanciano, Carabba, 1885.

Traité contemporains

DE' SOMMI Leone, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, F. Marotti (éd.), Milan, Il Polifilo, 1968.

INGEGNERI Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrare, Baldini, 1598.

Études

ALONSO Dámaso, *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971.

ARIANI Marco, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Florence, Olschki, 1974.

—, «Giovann Battista Strozzi, il Manierismo e il Madrigale del '500: strutture ideologiche e strutture formali», dans G. B. Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti*, M. Ariani (éd.), Urbino, Argalia, 1975.

BERTANA Emilio, *La tragedia*, Milan, Vallardi, 1905.

BOCCA Arnaldo, *Annali adriensi (1506-1649)*, A. Lodo (éd.), Rovigo, 1985.

CHEVROLET Teresa, «La Catharsis tragique d'Aristote chez les Poéticiens italiens de la Renaissance», *Études Épistémé*, n° 13, printemps 2008.

CRESCIMBENI Gian Mario, *Comentari [...] intorno alla sua Istoria della Volgar Poesia*, Venise, L. Basegio, 1730, vol. III, l. II.

GHILINI Girolamo, *Teatro d'huomini letterati*, vol. I, Milan, Gio. B. Cerri et C. Ferrandi, s. d.

GIACOMINI Lorenzo, *Della purgazione della tragedia*, dans Bernard Weinberg (éd.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1972.

GRAVINA Vincenzo, *Della ragion poetica libri due*, Rome, F. Gonzaga, 1708.

HOCKE Gustav René, *Il manierismo nella letteratura*, Milan, Garzanti, Il Saggiatore, 1965.

LUCAS Corinne, *De l'horreur au lieto fine, le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldo Cinzio*, Rome, Bonacci, 1984.

MANTESE Giovanni et NARDELLO Mariano, *Due processi per eresia. La vicenda religiosa di L. Grotto, il «Cieco d'Adria», e della nobile vicentina Angelica Pigafetta-Piovene*, Vicence, Off. Grafiche, 1974.

- MAROTTI Ferruccio, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milan, Feltrinelli, 1974.
- NERI Ferdinando, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Florence, Galletti e Cocci, 1904.
- PIERI Marzia, *La nascita del teatro moderno tra XV e XVI s.*, Turin, Bollati Borlinghieri, 1989.
- QUADRIO Francesco Saverio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milan, F. Agnelli, 1743.
- RICCOBONI Luigi, *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la Comédie latine*, Paris, Cailleau, 1731².
- SCHRADE Léo, *La Représentation de L'Edipo tiranno au teatro Olimpico*, Paris, CNRS, 1960.
- TADDEO Edoardo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del Tardo Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1974.
- TIRABOSCHI Girolamo, *Storia della letteratura italiana, compendiata dall'abate Zenoni*, parte III, libro III, § XLVIII, «Il Cieco d'Adria», Venise, s. éd., 1801.
- ZAMPOLLI Luciana, «Les voyages du témoin : le “destinataire privilégié” de l'*Istoria novellamente ritrovata di due nobilissimi amanti* (1524) de Luigi da Porto, à *La Adriana* de Luigi Groto (1578) », dans F. Decroisette (dir.), *Les traces du spectateur. XVII^e-XVIII^e siècles*, Saint-Denis, PUV, 2006.