

**LA GIOCASTA DI LODOVICO DOLCE:  
NOTE SU UNA RISCRITTURA EURIPIDEA**

0. Lodovico Dolce, attivissimo poligrafo, amico di Pietro Aretino, Tiziano Vecellio, Francesco Sansovino, nacque a Venezia nel 1508 da una famiglia di ormai decaduta nobiltà, perse prestissimo il padre ed ebbe modo di studiare a Padova, grazie all'intercessione di due grandi famiglie del patriziato veneziano (Loredan e Cornaro).<sup>1</sup> Terminati gli studi universitari, fece ritorno nella sua città, trovando occupazione come precettore privato e soprattutto come operatore editoriale presso varie importanti officine tipografiche, svolgendo, di volta in volta, il lavoro di revisore e correttore di stampe, traduttore, editore e curatore, trattatista, commentatore, storico, antologista, ma anche rimatore, poeta drammatico (comico e tragico), narrativo (romanzi, poemi epici ed eroici), satirico e burlesco: un'attività intensissima e un'imponente produzione, fatalmente gravata dalle tare dell'eccesso, della fretta, del condizionamento commerciale, talvolta dalla corrività.<sup>2</sup> Morì nel 1568 dopo una fastidiosa malattia e in condizioni di povertà.

---

<sup>1</sup> Per il quadro biografico cfr. E. A. CICOGLIA, *Memoria intorno la vita e gli scritti di Messer Lodovico Dolce, letterato veneziano del secolo XVI*, in 'Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti', vol. 11, 1862, pp. 93-200; C. DIONISOTTI, *Dolce, Lodovico*, in 'Enciclopedia dantesca', Roma, Istituto dell'Enciclopedia, 1970, pp. 534-35; G. ROMEI, *Dolce, Lodovico*, in 'Dizionario Biografico degli Italiani', Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 399-405.

<sup>2</sup> Su Lodovico Dolce in generale cfr. la monografia di R. H. TERPENING, *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto, University of Toronto Press, 1997. Fra le opere del Dolce degne di nota, oltre alle commedie e alle tragedie di cui diremo più avanti, si ricordino almeno i dialoghi *Della institution delle donne* (1554) e *Della Pittura, intitolato l'Aretino* (1557); i poemi cavallereschi di ispirazione ariostesca *Dieci canti di Sacripante* (1537) e *Le prime imprese del conte Orlando* (postumo, 1572); i trattati

Decisivo fu il ruolo del Dolce in qualità di editore delle opere più rappresentative della letteratura italiana dal Trecento al Cinquecento, secondo tacitamente accolte direttive bembiane: da ricordare almeno il *Decameron* (Bindoni e Pasini, 1541) e il *Corbaccio* (Giolito, 1541); l'importante edizione dei *Rerum vulgarium fragmenta* secondo il ms. Vaticano Latino 3195, già di proprietà di Pietro Bembo, e dei *Trionfi* nel 1547 (Giolito); la fondamentale stampa della *Commedia* dantesca, per la prima volta definita *Divina* nel titolo (Giolito, 1555).

E ancora citiamo: l'*Orlando furioso* (Bindoni e Pasini, 1535),<sup>3</sup> immediata reazione alla terza edizione del poema, e le *Rime* e *Satire* di Ariosto (Giolito, 1557); il *Cortegiano* del Castiglione (Giolito, 1552); le *Rime* del Poliziano nel 1552 e le sue *Stanze per la giostra* nel 1560; il *Libro di natura d'amore* di Mario Equicola (Giolito, 1554) e le *Prose della volgar lingua* del Bembo nel 1556 (Giolito); l'*Arcadia* e le *Rime* di Iacopo Sannazaro (Giolito, 1552 e 1553); le *Rime* e l'*Amadigi* di Bernardo Tasso (Giolito, 1555 e 1560). Come si vede, si tratta di un enorme lavoro di curatela ed edizione, contrassegnato talvolta da veri e propri interventi ecdotici, talaltra da una modesta azione di revisione o correzione dei manoscritti e delle stampe utilizzati. Chiaro è nel tempo il progetto di supportare le opere proposte con paratesti esplicativi (tavole, allegorie, annotazioni, luoghi difficili, indici lessicali, postille, etc.): anche grazie alla lungimiranza del Dolce e di Gabriele Giolito de' Ferrari, suo editore di riferimento, si consolidò il prestigio dei nuovi classici volgari della cultura italiana, che vennero ad integrare (se non a sostituire) il vasto e consolidato patrimonio degli *auctores* greci e latini e che furono stampati soprattutto per venire incontro ad un pubblico di ceti medi non umanisti, colto ma non coltissimo e certo incapace di leggere il latino e il greco.

In questa direzione va anche la colossale mole di vere e proprie traduzioni compiute dal Dolce nel corso della sua poliedrica e impegnatissima carriera letteraria. Tra le altre cose, ricordiamo *La Poetica d'Horatio tradotta* in endecasillabi sciolti (Bindoni e Pasini, 1535 o 1536); la *Paraphrasi nella sesta satira di Giuvenale* (Navò, 1538); il *Dialogo de l'Oratore* di Cicerone (Giolito, 1547); le *Trasformazioni* da Ovidio (Giolito, 1553), in ottava rima; quindi *I dilettevoli sermoni, altrimenti detti satire, e*

---

linguistici *Osservazioni nella volgar lingua* (1550) e *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua* (1554).

<sup>3</sup> Con l'aggiunta di una *Apologia contra i detrattori de l'Autore*.

*le morali epistole di Horatio* (Giolito, 1559) e le *Orationi di Marco Tullio Cicerone, con la vita de l'autore* (Giolito, 1562), *L'Enea, tratto da l'Eneide di Vergilio* (Varisco, 1568) e *L'Achille e l'Enea* (Giolito, 1570), per concludere con il postumo *L'Ulisse* (Giolito, 1573), traduzione del poema omerico, etc.

Ricordiamo infine, a dimostrazione di un dinamismo traduttorio invero eccezionale, i poemi cavallereschi in ottave tratti da originali spagnoli in prosa: il *Palmerino* (Sessa, 1561) e il *Primaleone, figliuolo di Palmerino* (Sessa, 1562).

1. Ciò detto, è soprattutto la produzione scenica del Dolce, tragica e comica, che pare dotata di un significativo carattere di originalità e che si rivela, pertanto, degna di interesse.<sup>4</sup> In particolare, trascurando qui necessariamente il versante comico, occorre subito rilevare la lunga consuetudine del Dolce con le pratiche della scrittura coturnata: ben diciotto testi tragici (fra traduzioni, rifacimenti, opere originali) composti fra il 1543 e il 1567.

Con le sue prime due tragedie,

L'esito è quello di due tragedie ibride sul piano delle forme e delle strutture, dello stile, dell'elocuzione, fatalmente caratterizzata da una pluralità non sintetizzabile di materiali lessematici,<sup>6</sup> con cui Dolce, se rifiuta, da un lato, l'*outrance* erudita e grecizzante della *Sofonisba*, l'orrore senecano come dispositivo di smascheramento delle contraddizioni del reale presente nell'*Orbecche*, la cantabilità premelodrammatica della *Canace*, mutua peraltro da esse alcuni tratti pertinenti, declinandoli secondo la logica di un classicismo sobrio, decoroso, medio, quantunque non privo di qualche accensione manieristica.<sup>7</sup>

Centrale sembra sempre per Dolce e per i suoi editori la questione della fruibilità scenica e tipografica delle tragedie:<sup>8</sup> obiettivo dichiarato dell'editoria veneziana del tempo erano infatti i ceti medi non umanisticamente preparati, inabili a leggere in latino e in greco e che, peraltro, manifestavano una certa curiosità per la produzione tragica classica, soddisfatta proprio dalle traduzioni, dai rifacimenti, dalle riscritture emulative. Questa attenzione alle esigenze dei fruitori impose al Dolce un'energica riduzione dei tratti anfibologici della dizione tragica degli originali; la quasi totale liquidazione dell'erudizione mitologica, etnografica, onomastica, geografica; il rifiuto di qualsiasi allusività e del

---

<sup>6</sup> In cui accanto al testo originale esercitano la propria energica influenza Petrarca e i petrarchisti, ma anche Dante e Poliziano, Bembo e Ariosto.

<sup>7</sup> Cfr. R. CREMANTE, *Appunti sulla grammatica tragica di Lodovico Dolce*, cit., p. 288: «la strategia teatrale del Dolce non poteva che attestarsi su una linea mediana, di ragionevole compromesso. [...]. Attraverso una vasta gamma di realizzazioni che va dall'*imitatio* all'*aemulatio*, dalla traduzione al rifacimento, egli persegue un'opera di selezione e di amalgama, di mediazione e di divulgazione, di accorto dosaggio degli ingredienti euripidei e di quelli senecani, di contaminazione del modello trissiniano con quello dell'*Orbecche* (ma anche dell'antagonista *Canace*)». Sulla natura manieristica di certo teatro del Dolce mi permetto di rinviare a un mio contributo di prossima pubblicazione su «Forum Italicum»: cfr. S. GIAZZON, *Il Manierismo a teatro: l'Ifigenia (1551) di Lodovico Dolce*.

<sup>8</sup> Escludendo *Hecuba* e *Tieste*, su cui non possediamo indicazioni, le altre tragedie del Dolce furono certamente rappresentate: ad esempio, la *Didone* fu messa in scena a Venezia da Pietro d'Arman nel 1546; la *Giocasta* fu rappresentata nel 1549 e abbiamo testimonianze di una ripresa viterbese del 1570. Sulla questione cfr. G. DAMERINI, *Il sodalizio artistico di Lodovico Dolce con Antonio Molino detto il Burchiella*, in «Il Dramma», 41, n. 342, marzo 1965, pp. 37-44. Per quanto concerne la diffusione a stampa delle tragedie, va detto che a Dolce (e al Giolito) si riconosce storicamente l'invenzione del maneggevole *libro de theatro*, che riproponeva puntualmente per un pubblico di lettori le *fabulae* rappresentate.

metaforismo; un lavoro di disinnescamento complessivo della connotatività, in modo da ottenere una pronunzia poetica il più possibile perspicua e inequivoca o, al limite, per permettere agli spettatori/lettori di ridurre la figuralità al grado zero della referenzialità.

Il percorso cotornato del Dolce procede, dopo le prime due prove, senza che i tratti pertinenti della sua opera subiscano significative deflessioni, con la suggestiva *Didone* (1547), tratta da Virgilio (già soggetto tragico per Pazzi de' Medici e Giraldo Cinzio), e con la *Giocasta* (1549), riscrittura delle *Phoinissai* euripidee di cui ci occuperemo distesamente nel presente contributo. Ancora ad Euripide, ma tramite la non eludibile mediazione erasmiana,<sup>9</sup> Dolce tornerà con l'*Ifigenia* (1551), uno dei testi capitali del teatro tragico cinquecentesco e, dopo un silenzio di qualche anno, con la *Medea* (1557).

Tradurrà poi nel 1560 (primo a compiere l'impresa in una lingua volgare) l'intero *corpus* tragico di dieci *fabulae* attribuito a Seneca e con la *Marianna* (1565), la cui materia è prelevata dal *Bellum Iudaicum* di Giuseppe Flavio, e *Le Troiane* (1567), ancora su spartito euripideo-senecano, suggellerà il suo personale itinerario tragico.

Non revocabile in dubbio è, quale che sia il reale valore delle sue tragedie, il ruolo di mediatore forte che il Dolce esercitò per tutta la poesia scenica, seria e no, del Tardo Cinquecento (Battista Guarini, Luigi Groto, Torquato Tasso, Pomponio Torelli, etc.).

2. La «periodicità biennale»<sup>10</sup> che segna, forse per ragioni di politica editoriale, la pubblicazione delle tragedie di Lodovico Dolce, è ancora rispettata con la sua quarta prova: la *Giocasta*, messa in scena nel 1549 e stampata da Paolo Manuzio nello stesso anno.<sup>11</sup> La dedicatoria, assai

---

<sup>9</sup> Come detto sopra, a Erasmo da Rotterdam si deve anche una *Iphigenia in Aulide* latina.

<sup>10</sup> Cfr. R. CREMANTE, *Appunti sulla grammatica tragica di Ludovico Dolce*, cit., p. 280.

<sup>11</sup> L. DOLCE, *La Giocasta di M. Lodovico Dolce*, Venezia, Aldi Filii (Paolo Manuzio), 1549. Verrà poi ripubblicata nelle edizioni complessive del teatro tragico dolciano (1560 e 1566) e nell'edizione settecentesca del Savioli. Nel corso del presente lavoro si citerà dall'edizione giolitina del 1560; qualora ce ne discosteremo, lo motiveremo. Va ricordato che prima della riscrittura del Dolce, le *Phoinissai* di Euripide erano state tradotte in volgare dal fiorentino Michelangelo Serafini, il quale però non pubblicò mai il suo lavoro, comunque collocabile non prima del 1548. Se si tiene presente che la prima rappresentazione scenica di *Giocasta* a Venezia è databile al 1548, si inferisce *ipso facto*

convenzionale, è indirizzata a Jean de Morville, ambasciatore a Venezia per conto di Francesco I di Valois.<sup>12</sup>

Dolce decide di mutare il titolo originale, avvertito comprensibilmente come troppo decentrato e marginale rispetto al cuore delle vicende della *fabula* sceneggiata, con quello di *Giocasta*.<sup>13</sup> Il coro di donne fenicie, del tutto inspiegabile per il pubblico cinquecentesco e in qualche misura un poco cervelotico (forse) anche per il pubblico ateniese di Euripide, viene liquidato e sostituito con un più ragionevole coro di donne tebane.

La scelta compiuta è perfettamente giustificabile in sede drammaturgica, *Giocasta* essendo il vero personaggio-fulcro della tragedia eponima, in qualità di

- 1) madre-moglie di Edipo;
- 2) madre di Eteocle, Polinice, Antigone, Ismene;
- 3) sorella di Creonte;
- 4) zia di Meneceo ed Emone;

È insomma l'unico personaggio che abbia una qualche relazione con tutti gli altri ed è anche l'unica donna che muoia nel corso della tragedia. Punto di partenza per la composizione della *fabula* è, come parzialmente anche per la *Hecuba* del 1543 e sempre tenendo per buone le conclusioni cui sono giunti vari studiosi riguardo l'inaccessibilità linguistica dell'originale greco per Dolce, la già citata prima traduzione integrale in latino delle tragedie euripidee curata dall'umanista Doroteo Camillo.<sup>14</sup>

---

che assai difficilmente Dolce poteva avere contezza del lavoro del Serafini: la sua tragedia è pertanto autonoma. Per qualche approfondimento cfr. A. PORRO, *Volgarizzamenti e volgarizzatori di drammi euripidei a Firenze nel Cinquecento*, in «Aevum», LV, 1981, pp. 481-508. Per un'introduzione alla tragedia cfr. P. MONTORFANI, *Giocasta, un volgarizzamento euripideo di Lodovico Dolce (1549)*, in «Aevum», LXXX, settembre-dicembre 2006, pp. 717-39.

<sup>12</sup> Ulteriore dimostrazione di una certa elasticità del Dolce, dei suoi editori e della cultura veneziana (ma non solo) verso possibili alleati politici della Serenissima, se è vero che i dedicatari delle opere mutano per ragioni eminentemente extra-letterarie e a causa della ridefinizione, nel tempo, del quadro politico europeo. Naturalmente la dedicatoria cade nelle successive edizioni della tragedia.

<sup>13</sup> Dolce è il primo autore europeo, a mia conoscenza, ad operare questa scelta.

<sup>14</sup> *Euripidis Tragoediae XVIII per Dorotheum Camillum et Lati[n]o donatae, et in lucem editae: Hecuba, Orestes, Phoenissae, Medea, Hippolytus, Alcestis, Andromache, Supplices, Iphigenia in Aulide, Iphigenia in Tauris, Rhesus, Troades, Bacchae, Cyclops,*

Non va trascurata la capacità di suggestione esercitata dalle *Phoenissae* di Seneca (tragedia-torso, come noto, essendo stata tradita in forma largamente mutila), autore molto caro al Dolce.

La *fabula* è preceduta da un prologo separato,<sup>15</sup> in cui Dolce pare davvero proporre, specie nell'*incipit*, come significativa conseguenza della visione dello spettacolo la catarsi (ed è la prima volta in lui, cronicamente alieno da sforzi teorici e certo non troppo disponibile nei confronti di Aristotele): vedere rappresentate le sofferenze altrui ha un formidabile potere terapeutico e didattico; insegna a sopportare con animo più equilibrato gli eventuali capricci con cui Fortuna, tirannica e volubile, ci affliggerà:

PROLOGO, A SODISFATTION DEGLI SPETTATORI, RECITATO DA UN FANCIULLO

Debito officio è d'uom, che non sia privo  
 D'humanitate, ond'ei riceve il nome,  
 Haver pietà de le miserie altrui:  
 Che chi si duol de gli accidenti humani,  
 Con che sovente alcun Fortuna afflige,  
 Conosce ben, che quelli, e maggior mali  
 Avenir ponno similmente a lui:  
 Ond'ei per tempo s'apparecchia et arma  
 A sostener ciò che destina il cielo.  
 E tanto più nel suo dolor conforto  
 Prende costui; quant'ha veduto, o letto  
 Alcun, che più felice era nel mondo,  
 Esser nel fine a gran miseria posto.  
 Onde se punto a lagrimar v'indusse  
 Il mal gradito amor di quella Donna,  
 Che tradita da Enea se stessa uccise:  
 Hor non chiudete a la pietade il core;  
 Che sete per veder su questa scena

---

*Heraclidae, Helena, Ion, Hercules furens*, Basilea, Robert Winter, 1541. Ogni tragedia è preceduta da un *Argumentum* ed è anche possibile che proprio utilizzando queste sezioni peritestiuali, Dolce abbia esemplato le sue tragedie euripidee. Ricordiamo che Doroteo Camillo (1499-1578), calvinista, fu professore di greco presso l'Università di Zurigo e ambasciatore presso la Repubblica di Venezia e la corte francese.

<sup>15</sup> È la prima tragedia dolciana in cui troviamo un prologo separato e autonomo rispetto alla *fabula*. Sicura è, per questo particolare, l'influenza giraldiana.

L'infelice Reina de' Thebani  
 [...]
   
Per soverchio dolor trafitta, e morta.  
 Che più? Vedrete et udirete insieme  
 Di crudeltade i più crudeli effetti,  
 Che mai per carte o per altrui favelle  
 Pervenir a l'orecchie de' mortali.  
 Hora pensate di trovarvi in Thebe,  
 [...]
   
Poi lodate il fattor de gli elementi,  
 Che fece il natal vostro in questa Illustre  
 Cittade, honor non pur d'Italia sola,  
 Ma di quanto sostien la terra e 'l mare:  
 Ove mai crudeltà non hebbe albergo,  
 Ma pietade, honestà, giustizia, e pace.  
 In tanto, se l'Autor non giunge a pieno  
 Col suo stile a l'altezza, che convene  
 A tragici Poemi, egli v'afferma  
 (Con pace di ciascun) che in questa etade  
 Fra molti ancor non v'è arrivato alcuno.  
 E si terrà d'haverne laude assai,  
 Se tra gli ultimi voi non lo porrete;  
 E ascoltarete con silentio, quanto  
 Al bel fiume Thoscan dal Greco Ilisso  
 Per gradir pur a voi riduce e porta.  
 Ma ecco la Reina. O Sole ascondi  
 I raggi tuoi, come già festi prima  
 A la mensa crudel del Re Thieste;  
 Per non veder gli empi homicidi, c'hoggi  
 Debbon far il terren di sangue pieno. (vv. 1-55)

Dolce accenna al valore consolatorio e risarcitorio che possiede la rappresentazione della caduta di coloro che sono tradizionalmente ritenuti i detentori della felicità e quindi, con significativa movenza metaletteraria (con citazione della sua *Didone*), illustra le coordinate della nuova tragedia, invitando lo spettatore a stipulare una sorta di patto,<sup>16</sup> in modo da evocare lo scenario della città di Tebe, teatro delle cupe vicende sceneggiate. Per

---

<sup>16</sup> Per una analoga dinamica cfr. G. B. GIRALDI CINZIO, *Orbecche*, vv. 61-96, in cui non Tebe, ma Susa viene evocata.



contrasto lo stesso pubblico è poi invitato ad esaltare Venezia, ancora una volta epifania storica e ideologica dell'*aurea aetas*.<sup>17</sup> Cospicuo, va da sé, l'elenco delle *dramatis personae*: un Servo, Giocasta, un Bailo, Antigone, il Coro di donne tebane, Polinice, Eteocle, Creonte, Meneceo, Tiresia, Manto, un Sacerdote, un Nunzio, un secondo Nunzio, Edippo.<sup>18</sup>

Del più vivo interesse mi pare il fatto che la prima tragedia regolare della letteratura inglese, la *Jocasta* di George Gascoygne e Francis Kinwelmershe,<sup>19</sup> sia totalmente esemplata (quantunque il debito venga taciuto) sul modello fornito dalla *Giocasta* del Dolce, risultandone di fatto una traduzione.<sup>20</sup>

3. Ad aprire l'atto è una scena dialogata in cui parlano Giocasta e un vecchio Servo (vv. 1-234): la donna racconta all'interlocutore, che peraltro già tutto sa (e dunque ad esclusivo beneficio del pubblico di lettori e/o spettatori), gli orrori che hanno segnato la sua esistenza e che si celano dietro il suo attuale stato di disperata miseria.<sup>21</sup> Questa è una sequenza dagli spiccati tratti narrativi e caratterizzata dalla messa in opera di una macrologica *expolitio*: la mole di informazioni fornita è perfettamente supervacanea per chi abbia familiarità con il complesso mitico riguardante Edipo.<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Per l'idea di Venezia nella storia vd. F. GAETA, *L'idea di Venezia*, in 'Storia della Cultura Veneta', 3/III: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a c. di M. PASTORE STOCCHI e G. ARNALDI, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 565-641.

<sup>18</sup> Da notare la venezianizzazione cui Dolce sottopone il personaggio euripideo del Pedagogo che diventa un Bailo.

<sup>19</sup> Cfr. *A Tragedie written in Greeke by Euripides translated and digested into Acte by George Gascoygne and Francis Kinwelmershe of Grayes Inne, and there by them presented*, 1566.

<sup>20</sup> L'elenco degli *Interloquutors* della *Jocasta* è totalmente mututato da quello del Dolce: *Jocasta, Servus, Bailo, Antygone, Chorus (= foure Thebane dames), Pollynices, Eteocles, Creon, Meneceus, Tyresias, Manto, Sacerdos, Nuntii, Oedipus*.

<sup>21</sup> Nell'ordine: le nozze con Laio; la sua *curiositas* riguardo al destino dei figli e la mostruosa profezia dell'oracolo delfico; l'esposizione del neonato Edipo, la sua casuale salvezza ad opera di un pastore e la sua adozione da parte di Polibo e Merope; l'attuazione della profezia; l'autoaccecamento edipico; lo scontro politico fra Eteocle e Polinice che ha portato all'attuale situazione: Tebe è assediata dalle truppe argive di Adrasto e di Polinice, che vuole risolvere militarmente il conflitto (dinastico e politico) che lo oppone al fratello.

<sup>22</sup> Tutta la scena è, in sostanza, una sorta di drammatizzazione narrativa con pura funzione informativo-espositiva della tragica vicenda di Edipo. Cfr. EURIPIDE, *Phoinissai*, vv. 1-77, dove il prologo, affidato alla sola Giocasta, ha la consueta funzione riepilogativa

Da notare il corredo di *sententiae*, vero e proprio puntello dell'architettura della poesia tragica cinquecentesca, tra cui almeno un paio meritano qualche attenzione: la prima si riferisce al perfetto personaggio tragico – secondo l'armatura prescrittiva attribuita al pensiero estetico e poetico aristotelico – ovvero Edipo: «Non pecca l'uom che, non sapendo, incorre/In alcun mal, da cui fuggir non puote» (vv. 122-23); la seconda (v. 127: «E morte è fin de le miserie umane»), perfetto prelievo di un desolato verso rucellaiano della *Rosmunda*.<sup>23</sup>

Il ruolo modellizzante che ha Seneca per la scrittura tragica dolciana è all'opera nella descrizione delle maledizioni che Edipo, profeticamente, ha scagliato addosso ai figli di Giocasta, Eteocle e Polinice:

GIOCASTA

Ecco perché del mal concetto seme  
 Non si sentisse il miser cieco [Edipo *scil.*] allegro:  
 I due figliuol, da crudeltà sospinti,  
 A perpetua prigion dannaro il padre:  
 La 've, in oscure tenebre sepolto,  
 Vive dolente e disperata vita,  
 Sempre maledicendo ambi i figliuoli,  
 E pregando le furie empie d'Inferno  
 Che spirin tal velen ne i petti loro,  
 Che questo e quel contro sé stesso s'armi;  
 E s'aprano le vene, e del lor sangue  
 Tingano insieme le fraterne mani  
 Tanto, che morto l'un e l'altro cada.  
 E ne vadano a un tempo a i Regni stigi. (vv. 130-143)

SENECA, *Phoenissae*

OEDIPUS

---

che serve a meglio precisare il momento nel quale l'azione è avviata. Euripide conferisce un maggiore rilievo al motivo della genealogia della famiglia reale tebana (con sfoggio di preziosismi onomastici che Dolce, naturalmente, liquida) e, in più, vi è un ben diversamente calibrato rispetto dei tempi scenici, con qualche ellissi e maggiore economia informativa: Dolce ritiene indispensabile – è un suo tratto caratterizzante – informare con puntualità su tutto ciò che può essere non solo oggetto di equivoci o fonte di dubbi (sciogliendoli, se necessario), ma anche causa di una non perfetta intelligenza dello sviluppo della tragedia da parte degli spettatori. Talvolta, ottiene questo risultato sacrificando parzialmente coerenza ed efficacia drammatica.

<sup>23</sup> G. RUCCELLAI, *Rosmunda*, v. 58: «La morte è fin de le miserie umane».

Tumet animus ira, feruet immensum dolor.  
 Maiusque quod casus, et iuuenum furor  
 Conatur, aliquid cupio. non satis est adhuc  
 Ciuile bellum, frater in fratrem ruat.  
 Nec hoc sat est. quod debet ut fiat nefas  
 De more nostro, quod meos deceat toros,  
 Date arma patri. (vv. 356-62a)

SENECA, *Thyestes*

MEGAERA

Certetur omni scelere, et alterna uice  
 Stringantur enses, ne fit irarum modus,  
 Pudorue, mentes saecus instiget furor.  
 Rabies parentum duret, et longum nefas  
 Eat in nepotes. nec uacet cuiquam uetus  
 Odisse crimen, semper oriatur nouum.

[...]

Fratrem expauescat frater, et natum parens,  
 Gnatusque patrem, liberi pereant male.  
 Peius tamen nascantur. (vv. 25-42a)<sup>24</sup>

Ed ecco la restituzione di Gascoygne e Kinwelmershe:

JOCASTA

Now to the ende this blinde outrageous fire  
 Should reape no joye of his unnaturall fruite,  
 His wretched sons, prickt foorth by furious spight.  
 Adjudge their father to perpetuall prison:  
 There, buried in the depthe of dungeon darke,  
 Alas! he leades his discontented life,  
 Accursing still his stony harted sonnes,  
 And wishing all th'inferrall sprites of hell  
 To breathe suche poysned hate into their brestes  
 As eche with other fall to bloody warres.  
 And so with pricking poynt of piercing blade  
 To rippe their bowels out, that eche of them

---

<sup>24</sup> Sequenza che dipende a sua volta da OVIDIO, *Metamorphoses*, I, vv. 144 ss.. Cfr. anche L. DOLCE, *Tieste*, vv. 42-44: «MEGERA: Fa' che li duo fratelli,/A te nipoti degni,/Tingan nel sangue lor gli acuti ferri». Mi permetto di citare dalla mia edizione: cfr. L. DOLCE, *Tieste*, a c. di S. GIAZZON, Torino, RES Edizioni, 2010.

With others bloud might strayne his giltie hands,  
 And bothe at once, by stroke of speedie death,  
 Be forthwith throwne into the Stigian lake.

(I, 1, vv. 144-158)<sup>25</sup>

L'oltranza espressivistica di questi versi del Dolce non è evidentemente motivabile invocando le *Phoinissai* euripidee, molto più sobrie.<sup>26</sup> Qui, andando addirittura oltre il dettato senecano, Dolce inserisce l'icastico e raccapricciante particolare dello svenamento reciproco dei fratelli. L'azione scenica vera e propria inizia solo dopo questa francamente verbosa sezione analettica: Giocasta ha ottenuto dai figli la promessa della tregua di un'ora, nella quale Eteocle e Polinice si incontreranno per provare a comporre la contesa che li vede opposti:

GIOCASTA

Ho fatto sì con le preghiere mie,  
 Ch'oggi, che si dovea dar la battaglia  
 A la cittade, o che le genti nostre  
 Uscissero di fuori a la campagna,  
 Tanto di tregua conceduto m'hanno  
 I due fratelli, anzi nimici fieri,  
 Ch'io tenti, pria che tra lor movan l'armi,  
 S'acquetar posso le discordie loro,  
 Assegnandomi a questo un'ora sola. (vv. 177-185)

Il Servo viene inviato a convincere definitivamente Eteocle, evidentemente ancora titubante. Egli, prima di compiere l'ambasciata impostagli, recita un sentenzioso e topico monologo, di preciso sapore stoico, sugli affanni del potere:

SERVO

Color, che i seggi e le reali altezze  
 Ammiran tanto, veggono con l'occhio  
 L'adombrato splendor, ch'appar di fuori,

---

<sup>25</sup> Cfr. *Supposes and Jocasta, two plays translated from the Italian, the first by George Gascoygne, the second by George Gascoygne and Francis Kinwelmershe*, Boston and London, D.C. Heath & Co. Publishers, 1906, a c. di J. W. CUNLIFFE, pp. 149-150. Da notare che la precisazione *translated from the Italian* non è nella stampa del 1566: si tratta di una aggiunta delle edizioni più recenti.

<sup>26</sup> Cfr. EURIPIDE, *Phoinissai*, vv. 66-68.

Scettri, gemme, corone aurati panni;  
 Ma non veggon dappoi con l'intelletto  
 Le penose fatiche, e i gravi affanni,  
 Le cure, e le molestie a mille a mille,  
 Che di dentro celate e ascose stanno.  
 Non san, che come il vento e le saette  
 Percuotono sempre le maggiori altezze:  
 Così lo stral de la fortuna ingiusta  
 Fere più l'huom, quanto più in alto il trova.  
 Ecco Edippo pur dianzi era Signore  
 Di noi Thebani, e di sì bel domino  
 Stringea superbo, et allentava il freno,  
 Et era formidabile a ciascuno:  
 Hora, sì come prigionero afflitto,  
 Privo di luce in fiero carcer chiuso,  
 È giunto a tal, che ha in odio l'esser vivo.  
 Quinci i figliuoli hanno rivolte l'armi  
 L'un contra l'altro; e la città di Thebe  
 È per cader (se 'l ciel non la sostiene)  
 Nel grave assedio, ond'è per tutto cinta.  
 Ma nel modo, ch'al dì la notte segue,  
 A la felicità va dietro il pianto. (vv. 208-232)<sup>27</sup>

La seconda scena d'atto (= vv. 235-405) è occupata da un dialogo fra il Bailo di Polinice<sup>28</sup> e Antigone: la guerra è alle porte e il Bailo si sorprende di trovare una fanciulla fuori casa in questo frangente; efficace pare qui la rappresentazione acustica della guerra fornita dal Bailo:

BAILO  
 Gentil figlia d'Edippo, e pia sorella  
 De l'infelice giovane, sbandito  
 Dal suo fratel de le paterne case:

---

<sup>27</sup> I vari motivi qui proposti sono ricorrenti nel *corpus* tragico (ma non solo) di Seneca: vd. *Hercules furens*, vv. 159-201, *Agamemnon*, vv. 57-107, *Thyestes*, vv. 339-403, 446-470, 596-622, *Phaedra*, vv. 483-525, *Octauia*, vv. 377-384 e 896-898, *Hercules Oetaeus*, vv. 644-657. Il modello fondamentale è certamente e platealmente ORAZIO, *Carmina*, II. 10 e III. 29. Fra i moderni vd. almeno F. PETRARCA, *Triumphus Mortis*, I, vv. 79-92 e G. B. GIRALDI CINZIO, *Orbecche*, vv. 611-625.

<sup>28</sup> *Bailo* equivaleva a *balio*, ovvero colui che allevava e faceva crescere culturalmente un fanciullo.

A cui ne i puerili e tener'anni  
 Fui (come saper dei) bailo e custode:  
 Esci, poi che 'l concede la Reina;  
 E fa, ch'io sappia la cagion, ch'adduce  
 Così honesta fanciulla a porre il piede  
 Fuor de' secreti suoi più cari alberghi  
Hor che per tutto la cittade è piena;  
Di soldati e di bellici istrumenti;  
Né viene a nostre orecchie altro concerto,  
Ch'annitir di cavalli, e suon di trombe:  
Il qual par, che scorrendo in ogni parte  
Formi con roche voci sangue e morti.  
 Non mostra il Sol quel lucido splendore,  
 Ch' e' suol mostrar, quando conduce il giorno;  
 E le misere Donne hor vanno insieme  
 Per la mesta città, cercando tutti  
 I Tempi, e a i Dij porgendo humilmente  
 Honesti voti e affettuosi preghi. (vv. 235-55)

La bella tessera descrittiva è debitrice, ma con una significativa torsione acustica, nei confronti di una sequenza della *Sophonisba* trissiniana:

G. G. TRISSINO, *Sophonisba*  
 In ogni parte ov'io rivolgo lj'ocki  
 Veggio annitir cavalli e muover arme,  
 Onde mi sento il cuor farsi di giaccio;  
 E temo sì che 'l campo non trabocchi. (vv. 1139-42)

Antigone, che parteggia per Polinice, esemplarmente delinea con le sue parole di chiara caratura politica la dialettica fra potere tirannico rappresentato da Eteocle e, in prospettiva, da Creonte (moralmente illegittimo, anche se giuridicamente fondato), e potere monarchico, di cui sarebbe perfetto interprete e detentore legittimo Polinice, appunto:

ANTIGONE  
 Ambi son miei fratelli, et ambedoi  
 Gli amo, quanto più amar sorella deve.  
 Ma l'ingiuria, c'ha fatto a Polinice  
 Questo crudel, c'ha effetto di Tiranno,  
 M'induce ad amar più la vita e 'l bene

Di Polinice, ch'i non fo di lui:  
 Oltre, ch'essendo Polinice in Thebe,  
 Mostrò sempre ver me più caldo amore,  
 Che non fec'egli; a cui par ch'io mi sia  
 Caduta in odio; anzi io mi sono accorta,  
 Che vorria non vedermi, e forse pensa  
 Tormi di vita: e lo farà, potendo.  
 Onde questa da me bramata nuova  
 M'è cara pel desio, c'ho di vederlo.  
 Ma la tema del mal, quanto piu l'amo,  
 Tanto più 'l dolce mio cangia in amaro.  
 [...]  
 [...] Appresso mi spaventa  
 Certo sospetto (io non so donde nato)  
 C'ho preso già più di sopra Creonte,  
 Il fratel di mia madre. Io temo lui  
 Più ch'io non fo d'altro periglio. (vv. 323-43)<sup>29</sup>

Conclude il primo atto, surrogando la scena epicheggiante dell'euripidea *teichoskopìa*,<sup>30</sup> la semplice e geometrica descrizione del campo nemico da parte del Bailo, senza indugi sui nomi o sulla genealogia dei prestigiosi condottieri (Ippomedonte, Tideo, Partenopeo, Polinice, Adrasto, Anfiarao, Capaneo):

ANTIGONE  
 Caro a me in questo mezo intender fora  
 L'ordine de l'esercito; e se questo  
 È tal, che basti ad espugnarne Thebe:  
 Che grado tiene il mio fratello, e dove  
 Trovato l'hai, e quai parole ei disse  
 [...]  
 BAILO  
 [...]

---

<sup>29</sup> Inopinata, a questo punto della vicenda, l'affermazione di Antigone su Creonte, ma interessante perché chiaro segnale della pressione interdiscorsiva che induce Dolce ad attivare, certo desultoriamente, altre linee drammatiche, potenzialmente decettive per lo spettatore, ma capaci anche di sollecitarne la cooperazione interpretativa in modi non banali. Nelle parole e nei comportamenti di Antigone sembra esservi, per così dire, traccia della sua personale tragedia.

<sup>30</sup> Cfr. EURIPIDE, *Phoinissai*, vv. 117-181.

Giunto, ch'io fui nel campo, ritrovai  
 L'esercito ordinato, e tutto in armi,  
 Come volesse alhor dar la battaglia  
 A la cittade. L'ordine diviso  
 È in sette schiere; e di quelle ciascuna  
 È di buon Capitan posta in governo.  
 A ogn'un de Capitani è dato cura  
 D'espugnar una porta: che ben sai,  
 Che la nostra cittade ha sette porte. (vv. 346-75)<sup>31</sup>

Tratto questo di spiccata originalità nella riscrittura dolciana: quando Antigone aveva espresso il desiderio di vedere il campo di battaglia, subendo la pressione intertestuale delle coordinate diegetiche tradizionalmente inerenti al suo personaggio, il Bailo aveva risposto che questa sarebbe stata un'operazione impossibile, perché concretamente troppo lontano dalla città era il campo medesimo:

ANTIGONE  
 Un ardente desio m'infiamma ogn'hora  
 Di veder Polinice: ond'io ti prego,  
 Che in una de le Torri mi conduchi  
 Donde si veggon le nimiche squadre:  
 Che pur, ch'io pasca alquanto gli occhi miei  
 De la vista del caro mio fratello;  
 S'io ne morrò dapoi, morrò contenta.  
 BAILO  
 Real figliuola la pietà, che serbi  
 Verso il fratello, è d'ogni lode degna.  
Ma brami quel che non si può ottenere,  
Per la distanza ch'è dalla cittade  
Al piano, ove l'esercito è accampato.  
 Appresso non conven, ch'una pulcella  
 Veder si lassi in luogo, ove fra tanti  
 Nuovi soldati et huomini da guerra  
 È il buon costume, e l'honestà sbandita.  
 Ma rallegrati pur, che 'l tuo desio  
 Contento fia tra poco spatio d'hora  
 Senza disturbo alcun, senza fatica:

---

<sup>31</sup> Da notare la superflua *expolitio* esplicativa dei due ultimi versi.



Però, che qui fia tosto Polinice. (vv. 267-86)

Mi pare un'operazione di riscrittura parodica del testo primo: Dolce ricusa di venire corivamente incontro all'orizzonte d'attesa del pubblico colto, che certo conosceva la scena di Antigone e il successivo catalogo delle armi nelle *Phoinissai* euripidee, e lo elude/delude, ricorrendo a un dato razionalistico di preciso realismo pragmatico.<sup>32</sup> La notazione, quantunque apparentemente impoetica o prosaica, lueggia efficacemente, a mio parere, la pratica di scrittura drammatica di Dolce, aliena dal concedere con troppa facilità alle *auctoritates* adibite a modello l'ultima parola, soprattutto qualora sia in gioco la verosimiglianza della rappresentazione: non esistendo le condizioni minime di realizzabilità scenica di una *teichoskopia*,<sup>33</sup> poco servirebbe all'azione riproporla, per di più punteggiando il testo di preziosi nomi grecizzanti, difficilmente noti ad un pubblico veneziano medio.

Il coro I<sup>34</sup> ha ben poco a che spartire con la pàrodo delle *Phoinissai* – anche perché, lo ribadiamo, neutralizzata *ab origine* è la possibilità che a recitarlo siano le donne fenicie che in Euripide danno addirittura il titolo alla tragedia – ed ha una forte, topica, temperatura gnomica: è un canto sulla prepotente tracotanza di Fortuna, *instabil Diva* che tutto sovrasta, e sulla *vanitas* di *bona* terreni (bellezza, potere, ricchezza), invero solo presunti e destinati invece a divenire *fumo et ombra*.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Al di là delle materiali condizioni teatrali in cui la tragedia fu rappresentata (che evidentemente non agevolavano la realizzabilità di una scena di *teichoskopia* credibile), qui avvertiamo anche l'orrore di Dolce per le sequenze poco verosimili. In Euripide, quali che siano la diversa altezza poetica della sua tragedia rispetto a quella del Dolce e le profonde, sostanziali, giustificazioni culturali, letterarie e topiche che portano a inserire la scena di *teichoskopia* e il contestuale catalogo delle armi nemiche (riconducibili forse anche alla pressione intertestuale esercitata dagli *Hepta epì Thebas* di Eschilo), questa sezione risulta comunque lievemente stucchevole, digressiva, decentrata nella sua descrittivistica epicità. Devo a Matteo Residori, che ringrazio, questa felicissima notazione: qualche decennio dopo, Galileo Galilei muoverà nelle sue *Considerazioni al Tasso* una analoga obiezione razionalistica alla *teichoskopia* di Erminia nella *Gerusalemme liberata*.

<sup>33</sup> Per la scena di *teichoskopia* cfr. anche STAZIO, *Thebais*, VII, vv. 243 ss..

<sup>34</sup> Quattro stanze di canzone con schema [AbC. BaC. cDEeD. FF] e congedo di cinque versi.

<sup>35</sup> I motivi sono piuttosto topici. Tra i recenti cfr. F. PETRARCA, *Triumphus Mortis*, I, vv. 79-92, *Triumphus Temporis*, vv. 37-48 e 112-120, ma anche (per qualche elemento

La sezione più suggestiva mi pare quella in cui Dolce assegna al coro una riflessione ideologica sulla relazione fra potenti e sottoposti in cui, in una sorta di decostruzione demistificante della concezione (oraziana, senecana, stoica, cinica) secondo cui la *tranquillitas animi* e la *quies* inerebbero naturalmente alla vita di coloro che vivono umilmente, viene contestato esplicitamente quanto sostenuto in precedenza dal Servo (vd. vv. 208-32): qui mi pare di cogliere l'amara lucidità del Dolce che sa quanto questo motivo fosse stato generato dalla topica della tradizione classica, tragica e no:

CORO  
 Da grave error fu circondato e cinto  
 Quei, che tranquilla vita  
 Pose nella volgar più bassa gente.  
 Quando la luce a chi regge è sparita,  
 A noi si asconde il giorno,  
 E sdegnà il Sol mostrarsi in Oriente:  
 Né può sì leggermente  
 Il Principe patir ruina o scempio,  
 Che 'l suddito meschin non senta il danno.  
 E di ciò d'anno in anno  
 Scopre il viver human più d'uno esempio.  
 Così delle pazzie de' Real petti  
 Ne portano il flagel sempre i soggetti. (vv. 432-444)

Il coro si conclude con un'invocazione a Dioniso, protettore di Tebe, affinché protegga la città da Marte che sembra ormai prendere il sopravvento.<sup>36</sup>

4. Polinice entra in scena nel secondo, monumentale atto della tragedia (= vv. 463-1198), titubante per la lunga lontananza da Tebe e per i sospetti nei confronti del fratello, suo più temibile *hostis*.<sup>37</sup> In una movenza assai

---

microtestuale) *Rvf*, 156, v. 4, *Africa*, II, vv. 348-350, *Rerum memorandarum libri*, III, 80, 2.

<sup>36</sup> Qui vi è la riformulazione di alcuni motivi della pàrodo delle *Phoinissai* euripidee.

<sup>37</sup> Scorgiamo analogie, dinamiche e attanziali, con la scena I del terzo atto del *Tieste* (vv. 596-626), in cui Tieste recupera la patria dopo l'esilio. Naturalmente, se è legittimo vedere in Polinice un nuovo Tieste, è perfettamente logico pensare a Eteocle come nuovo Atreo.

scenografica e fortemente connotata dalla deissi, Polinice presenta i punti di riferimento civile, culturale, affettivo della sua città:

POLINICE

Questa è pur la città propria e natia:  
 Questo è il paterno mio diletto nido.  
 Ma bench'io sia tra le mie stesse case,  
 E 'nsieme securtà me ne habbia data  
 Colui, che gode le sostanze mie:  
 Non debbo caminar senza sospetto;  
 Poi, ch'ove e 'l mio fratello, ivi bisogna,  
 Ch'io tema più, che fra nemiche genti.  
 È ver, che mentre ne la destra mano  
 Sostegno questa giusta e invitta spada,  
 S'io morirò, non morirò senza vendetta.  
 Ma ecco il santo Asilo, ecco di Bacco  
 La veneranda Imago, ecco l'altare,  
 La dove il sacro foco arde e risplende;  
 E dove nel passato al nostro Dio  
 Tante già di mia man vittime offersi.  
 Veggo dinanzi un honorato coro  
 Di Donne: e sono a punto de la corte  
 Di Giocasta mia madre. Ecco sì come  
 Son vestite di panni oscuri et negri,  
 Color, ch'altrove mai per altri danni  
 A miseri non fu conforme tanto.  
 Ch'in breve si vedran (mercé del folle  
 E temerario ardir del suo Tiranno)  
 Prive, altre de' figliuoli, altre de' padri,  
 Et altre de' mariti, e amici cari. (vv. 463-88)<sup>38</sup>

In coda irrompe il coro di Donne vestite petrarchescamente di «panni oscuri et negri»<sup>39</sup> e, ben al di là dell'originale euripideo, viene riproposto un motivo molto caro a Dolce: quello della polemica contro la guerra, orrore

---

<sup>38</sup> Mi pare nel complesso interdotta a Dolce la possibilità di motivare in maniera autenticamente efficace questa sequenza descrittiva che in lui suona piuttosto esornativa; in Euripide i vari edifici elencati hanno la funzione, non trascurabile, di assicurare Polinice, assai timoroso nei confronti del fratello.

<sup>39</sup> Variazione di *Rvf*, 29, v. 1.

che accumula vittime di ogni genere.<sup>40</sup> Il successivo incontro fra Giocasta e il figlio (vv. 500-700 = *Phoinissai*, vv. 301-442) viene condotto dal Dolce secondo una riscrittura a basso gradiente di originalità rispetto al modello euripideo (mediato verosimilmente, va sempre ricordato, dalla traduzione latina di Doroteo Camillo).<sup>41</sup>

A questo punto, introdotto dalle parole del coro, entra in scena il tiranno Eteocle: comincia un'altra pletorica scena di dialogo tra i fratelli (vv. 707-1061 = *Phoinissai*, vv. 446-637), sapientemente gestita da una Giocasta che per l'occasione diviene una sorta di direttrice di scena e giudice insieme.<sup>42</sup> Eteocle è dominato dalla fretta e in cuor suo ha già stabilito che non ci sarà nessun accordo col fratello: tutta la sequenza è contrassegnata dallo stigma dell'*expolitio*, essendo essa duplicazione distesa di informazioni che possediamo già: scenicamente non efficacissima, quantunque Dolce rispetti la sostanza della tragedia euripidea. Emerge perfettamente dal dialogo il fatto che Eteocle ragiona con coordinate logiche e ideologiche irriducibili alla semplice dialettica vero~falso, essendo ormai la sua mente preda di un devastante *furor*.<sup>43</sup> dopo aver sostenuto il radicale relativismo di ogni

---

<sup>40</sup> Oltre alla sicura emersione di una sinopia pacifista di matrice erasmiana è forse possibile invocare, almeno parzialmente, un recupero di alcune coordinate del pensiero del Trissino, per il pacifismo (strategico e interessato) del quale, si rinvia a M. ARIANI, *Utopia e storia nella 'Sofonisba' di Giangiorgio Trissino*, in ID., *Tra Classicismo e Manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 9-51.

<sup>41</sup> Solo parzialmente sfruttata la rapidità e allusività che Euripide ottiene (cfr. *Phoinissai*, vv. 389-426), con l'uso della sticomitia. Polinice racconta comunque che si era recato ad Argo perché aveva sentito parlare di una oscura profezia che preconizzava un doppio matrimonio per le figlie del re della città, Adrasto, secondo cui egli avrebbe dato in sposo le figlie ad un cinghiale e ad un leone. Poiché l'insegna di Polinice reca un leone (nuova naturalizzazione veneziana di un motivo altrimenti declinato in *Phoinissai*?), egli aveva interpretato positivamente il segno e tentato la sorte, avendo incontrato in effetti i favori del re.

<sup>42</sup> La dinamica della sequenza deve molto, come spesso nel teatro greco, alla retorica giudiziaria. Non intendiamo troppo soffermarci sulla questione.

<sup>43</sup> Come esemplarmente chiarisce Giocasta appena entra in scena il figlio (vd. vv. 715 ss.): «Raffrena, figliuol mio, l'impeto e l'ira/Ch'offuscano la mente di chi parla/In guisa, che la lingua, a mover pronta/Di rado può formar parola honesta./Ma quando con lentezza e senza sdegno/L'huom scorrendo quel, che dir conviene,/Voto di passion la lingua scioglie,/Alhor escono fuor sagge risposte,/E di prudenza ogni suo detto è pieno./Rasserena il turbato aspetto o figlio,/E non drizzar in altra parte gli occhi,/Che qui non miri il volto di Medusa,/Ma si trova presente il tuo fratello».

giudizio umano, egli compie una spudorata e interessata (auto-)a-pologia del potere tirannico, con una schiettezza che è anche nel testo primo euripideo:

ETEOCLE

Se quello, che ad alcun assempra honesto  
 Paresse honesto parimente a tutti,  
 Non nasceria giamai contesa o guerra.  
 Ma quanti huomini son, tante veggiamo  
 Essere l'openion; e quel, che stima  
 Altri ragion, ad altri è ingiuria e torto.  
 Dal parer di costui [Polinice *scil.*] lungo camino  
 Madre (per dire il vero) è il mio lontano.  
 Né vi voglia occultar, che s'io potessi  
 Su nel cielo regnar, e giù in Inferno,  
 Non mi spaventeria fatica e affanno  
 Per ritrovar al mio desio la strada  
 Di gire in questo, o di salir in quello.  
 Onde non è da creder ch'io commetta,  
 Che del dominio, ch'io possego solo  
 Altri venga a occupar alcuna parte:  
 Ch'egli è cosa da timido et da sciocco  
 Lasciar il molto per haver il poco.  
 Oltre di questo, ne verria gran biasmo  
 Al nome mio; se costui, ch'è mosso  
 Con l'armi per guastar i nostri campi,  
 Ottenesse da me quel che vorria.  
 [...]  
 Non di meno, s'ei vuol ne la cittade  
 Habitar, come figlio di Giocasta,  
 Non come Re di Thebe, io gliel concedo.  
 Ma non istimi già che, mentre io posso  
 Comandar ad altrui, voglia esser servo.  
 Mova pur contra noi le genti armate,  
 E i fuochi e i ferri: ch'io per me giamai  
 Non son per consentir, che meco regni. (vv. 790-827)

Giocasta risponde con un discorso di alto valore etico e parentetico in cui, conformemente all'originale euripideo (vd. *Phoinissai*, vv. 528-85), vengono contrapposte la *Philotimìa* (vv. 838-39: «L'ambition, ch'è la più

cruda peste/Che ne infetti le menti de' mortali») e la *Isotes* (v. 850: «L'equità: questa le città mantiene»). Mentre la prima

[...] ne le cittadi, e nei palagi  
 Entra sovente, e sempre seco adduce  
 E lascia al possessor danno et ruina.  
 Questa distrugge l'amicizia: questa  
 Rompe le leggi, la concordia abbatte,  
 E sossopra ne volge imperii et regni. (vv. 840-45)

la seconda è interpretata non solo come principio politico, ma cosmico:

E lega l'huom con stretto, et saldo nodo  
 D'amica fune che non rompe mai.  
 [...]  
 Questa divide fé con giusta meta  
 Le ricchezze, e i terreni, e questa eguali  
 Rende i giorni a le notti: e l'esser vinto  
 Ora il lume da l'ombra, or da la luce  
 Il fosco manto che la notte spiega,  
 Ad alcun d'essi invidia non apporta. (vv. 851-61)

Radicalmente civile e politico, nella sua *mesotes* pacifista e autenticamente orientata alla tutela degli interessi pubblici (diversamente trascurati da entrambi i contendenti), è il calibratissimo ragionamento di Giocasta che, se da un lato invita Eteocle a impostare il proprio potere su coordinate diverse, non può, d'altro canto, esimersi dal rimproverare Polinice, che si è trasformato in un insensato *hostis publicus* e cui certo poco potrà giovare l'eventuale distruzione della patri.

Il vero e proprio dialogo fra i fratelli, corpo a corpo oratorio che prefigura il tragico duello che li opporrà nel prosieguo, inizia al v. 948; Giocasta è costretta nel ruolo di madre che cerca di scongiurare lo scontro fatale. Autonoma innovazione del Dolce è la patetica conclusione affidata alla regina che si rivolge a se stessa:

GIOCASTA  
 O misera Giocasta, ove si trova  
 Miseria, ch'a la tua sen vada eguale?  
 Deh foss'io priva di quest'occhi, e priva  
 Di queste orecchie oimè, per non vedere,

Et udir quel, ch'udir et veder temo.  
 Ma che mi resta più, se non pregare  
 Il dolor, che mi sia tanto cortese,  
 Che mi tolga di vita, avanti, ch'io  
 Intenda nuova, ch'a pensar mi strugge:  
 Donne restate fuor, pregate i Dei  
 Per la salute nostra: ch'io fra tanto  
 Mi chiudo in parte, ove non vegga luce. (vv. 1040-53)

Conclude l'atto una scena (vv. 1062-1198) che in Euripide coincide con l'intero secondo *epeisodion*,<sup>44</sup> in cui Eteocle e Creonte (suo consigliere principale a questa altezza della *fabula* e del mito) si consultano sulle strategie belliche da adottare: esemplare prodotto del montaggio e della ridistribuzione cui Dolce sottopone il materiale testuale euripideo. Il coro II<sup>45</sup> riprende, con minore ricchezza e originalità e con il consueto abbassamento di registro, provocato dalla cassazione di tutte le allusioni genealogiche, geografiche e mitologiche in esso contenute, il primo stasimo delle *Phoinissai*, in cui si inveisce contro Ares in difesa della pace e della prosperità. Ecco la prima stanza:

CORO  
 Fero e dannoso Dio;  
 Che sol di sangue godi,  
 E volgi spesso sottosopra il mondo:  
 Perché crudele e rio,  
 Turbi la pace, et odi  
 Lo stato altrui tranquil, lieto, e giocondo?  
 Perch'empio e furibondo  
 Col ferro urti e percuoti  
 La cittade innocente  
 Di quel giusto e possente  
 Dio, che n'ingombra il cor de' suoi divoti  
 Di contento e di gioia,  
 E scaccia di qua giù tormento o noia? (vv. 1199-1211)

<sup>44</sup> Cfr. EURIPIDE, *Phoinissai*, vv. 690-783.

<sup>45</sup> Formato da quattro stanze con schema [abC. abC. cdeeD. ff] e un congedo di tre versi, modellato su F. PETRARCA, *Rvf*, 126.

Relativamente poco articolata è la sovrapposizione, su cui molto gioca invece Euripide, di feroce invasamento prodotto da Marte e festoso *enthousiasmòs* dionisiaco (Dioniso è il protettore di Tebe).

5. Il terzo atto, ancora piuttosto ampio (= vv. 1254-1602), si apre con l'ingresso di Tiresia e Manto, preannunziato in precedenza da Eteocle.<sup>46</sup> Dolce colloca qui una delle sue *amplificationes*: a differenza delle *Phoinissai* dove, piuttosto rapidamente e senza troppo peritarsene, Tiresia confessa a Creonte che dovrà purificare Tebe con una vittima umana, individuata in Meneceo suo figlio,<sup>47</sup> il tragediografo veneziano opta per una soluzione dilatoria e l'indovino risponde allusivamente così:

TIRESIA  
 Per cagion d'Eteocle molti mesi  
 Chiudendo per timor la bocca ogn' hora,  
 Rimasi in Thebe di predir il vero.  
 Ma poi che tu mi chiedi il gran bisogno,  
 Ch'io t'apra il vel de le celate cose,  
 A bene universal de la cittade,  
 Son contento di far, quanto ti piace.  
 Ma prima è di mestier, ch'al vostro Dio  
 Hora si faccia sacrificio degno  
 Del più bel capro, che si trovi in Thebe:  
 Dentro gli exti di cui guardando bene  
 Il Sacerdote; e riferendo, come  
 Gli troverà, a me stesso; io spero darti  
 Di quanto far conviene aviso certo. (vv. 1309-22)

Ove pare già di scorgere qualche segnale della pressione esercitata dal macrotesto tragico senecano e segnatamente dalla suggestiva scena ieroscopica dell'*Oedipus*,<sup>48</sup> che ben più potentemente verrà recuperata nei versi successivi. Immediata è la transizione al sacrificio: il Sacerdote presiede il rituale mentre Tiresia funge da guida pratica; in seguito

---

<sup>46</sup> Cfr. *Giocasta*, vv. 1174-78: «Però vo che tu mandi il tuo figliuolo/Per Tiresia indovin, ch'a te ne venga;/Che ben so che venir per nome mio/Non vorebb'egli, perché alcune volte/Vituperai quest'arte, e lo ripresi».

<sup>47</sup> Cfr. EURIPIDE, *Phoinissai*, vv. 834-959.

<sup>48</sup> Cfr. SENECA, *Oedipus*, vv. 291-402.



l'indovino, sfruttando le indicazioni fornite dal ministro del culto,<sup>49</sup> decodificherà il sacrificio, informando astanti e pubblico:

TIRESIA

Reca la salsa mola; e spargi d'essa  
Il collo de la bestia, il resto poni  
Nel sacro foco; et ungi poi d'intorno  
Il coltel destinato al sacrificio.

[...]

SACERDOTE

Questo officio ho fornito.

TIRESIA

Il capro svena.

SACERDOTE

Tu figlia di Tiresia entro quel vaso  
Con le vergini man ricevi il sangue:  
Quinci divota l'offerisci a Bacco.

MANTO

Santo di Thebe Dio, ch'apprezzi ed ami  
La pace, e sdegni di Bellona e Marte  
I noiosi furor, le ingiurie, e l'armi,  
Dator d'ogni salute, e d'ogni gioia;  
Gradisci o Bacco, e con pia man ricevi  
Questo debito a te sacro olocausto:  
E, come questa alma città t'adora;  
Così per te, che lo puoi far, respiri,  
E da nimici oltraggi illesa resti.

SACERDOTE

Hor col tuo santo nome apro col ferro  
La vittima.

TIRESIA

Mi di', sì come stanno

L'interiora.

SACERDOTE

Ben formate e belle

Son per tutto. Il fegato è puro, e 'l core  
Senza difetto; è ver, ch'egli non have  
Più ch'una fibra; appresso cui si vede

---

<sup>49</sup> Medesima funzione attanziale e informativa mi pare avere Manto in Seneca, *Oedipus*, vv. 303-83.

Un non so che, che par putrido e guasto:  
 Il qual levando, ogn'intestino resta  
 Intatto e sano.

TIRESIA

Hor pon nel sacro foco  
 Gli odoriferi incensi: indi m'avisa  
 Del color de le fiamme, e d'altre cose  
 Convenienti a vaticinio vero.  
 SACERDOTE  
 Veggo la fiamma di color diversi,  
 Qual sanguigno, qual negro, e qual in parte  
 Bigio, qual perso, e qual del tutto verde. (vv. 1336-73)

I prelievi testuali senecani paiono indiscutibili:

*Oedipus*

et sparge salsa colla taurorum mola (v. 335)

*Thyestes*

tangensque salsa uictimam culter mola (v. 688)

*Oedipus*

sede ede certas uiscerum nobis notas (v. 352)

*Oedipus*

cor marcet aegrum penitus ac mersum latet  
 liuentque uenae; magna pars fibris abest  
 et felle nigro tabidum spumat iecur,  
 ac (semper omen unico imperio graue)  
 en capita paribus bina consurgunt toris (vv. 356-60)

*Oedipus*

MANTO

Iam tura sacris caelitum ingessi focus

TIRESIA

Quid flamma? largas iamne comprehendit dapes? (vv. 306-7)

*Oedipus*

Non una facies mobilis flammae fuit:  
 imbrifera qualis implicat uarios sibi  
 Iris colores, parte quae magna poli  
 curuata picto nuntiat nimbo sinu

(quis desit illi quiue sit dubites color),  
 caerulea fuluis mixta oberrauit notis,  
 sanguinea rursus; ultima in tenebras abit. (vv. 314-20)<sup>50</sup>

Non revocabile in dubbio è una qualche edulcorazione dell'orrore che percorre la pagina latina: con scoperto *ludus* analogico, le interiora del capro sacrificato non sono collocate in mostruoso disordine (come in Seneca) e sono di fatto sane, perché fondamentalmente sane sono le metaforiche membra di Tebe; hanno bisogno solo di un piccolo intervento di eliminazione di una piccola fibra «putrida e guasta» (= Meneceo), che rischia di compromettere la salute del sistema nel suo complesso. Come già in *Didone*,<sup>51</sup> Dolce monta in maniera personale il materiale testuale prelevato da Seneca e colloca in conclusione la descrizione dei colori della fiamma del fuoco culturale, secondo una modulazione cromatica di sapore dantesco e petrarchesco.<sup>52</sup>

Tiresia decifra il significato del rito, ma esibisce *in cauda*, a differenza del più risoluto personaggio euripideo, una prolungata aposiopesi rivelatrice del suo turbamento, autocensurandosi – con notevole finezza psicologica – rispetto al terribile contenuto della ieroscopia (= l'uccisione purificatoria del giovane Meneceo, figlio di Creonte, come unica soluzione alla crisi che incombe):

TIRESIA

Hor basti questo haver veduto e inteso.  
 Sappi Creonte, che la bella forma  
 De gli exti, appresso quel, che mi dimostra  
 Il Signor, ch'ogni cosa intende e vede,  
 Dinota, come la città di Thebe  
 Contra gli Argivi vincitrice fia,  
 Se averrà, che consenti. Ma non voglio  
 Seguir più avanti.

CREONTE

Deh per cortesia

Segui Tiresia, e non haver rispetto

<sup>50</sup> Citiamo per comodità dall'edizione critica oxoniense di Otto Zwierlein.

<sup>51</sup> Cfr. L. DOLCE, *Didone*, vv. 750-763.

<sup>52</sup> Cfr. D. ALIGHIERI, *Inferno*, VII, v. 104 e F. PETRARCA, *Rvf*, 29, v. 1 e *Triumphus Cupidinis*, IV, v. 123.

Ad huom, che viva, a raccontar il vero.  
 [...]
   
TIREZIA
   
Contra di quel, c'ho detto, il fero incesto,
   
E 'l mostruoso parto di Giocasta
   
Cotanto ha mosso in ciel l'ira di Giove,
   
Che inonderà questa citta di sangue;
   
Correrà vincitor per tutto Marte
   
Con fochi, uccision, rapine, e morti:
   
Cadranno gli edifici alti e superbi,
   
E 'n breve si dirà, qui fu già Thebe.
   
Solo una strada a la salute io veggio:
   
M'a te non piacerà Creonte udirla,
   
Et a me forse il dir non fia sicuro.
   
Però mi parto. (vv. 1374-1400)

Ma non si può però prolungare all'infinito la *reticentia*:

TIREZIA
   
Intenderai Creonte,
   
Che la via di salvar questa cittade
   
È tal: conven, che 'l tuo figliuolo uccidi;
   
Conven, che per la patria del suo corpo
   
Vittima facci. Hor ecco quel, che cerchi
   
Di saper: e da poi, che m'hai sforzato
   
A dirti cosa, ch'io tacer volea,
   
S'offeso t'ho con le parole mie,
   
Di te ti duol', e de la tua fortuna. (vv. 1425b-33)

Nei versi seguenti Creonte, un po' sorprendentemente forse, sembra proclive a subordinare la Ragion di Stato ai suoi privati *bona*: cfr. v. 1439 «Pera la patria: io non consento a questo» e 1441 «È crudel chi non ama i suoi figliuoli», etc..

Poi, uscito di scena Tiresia, restano in scena Creonte e Meneceo che fin da subito, senza le peritanze che distinguono l'analogo personaggio euripideo, pare teso nello sforzo di eludere le attenzioni paterne, in modo da realizzare indisturbato il proprio progetto di suicidio politico (già

perfettamente delineato):<sup>53</sup> da autentico *sapiens* che sentenzia filosoficamente sulla morte come approdo felice di una vita tragicamente intesa come travaglio,<sup>54</sup> Meneceo, con impressionante maturità, ritiene un privilegio poter morire per la patria, secondo coordinate tipiche dell'etica eroica antica:

MENECEO

Sapete padre mio la vita nostra  
 Esser fragile e corta, e veramente  
 Non altro tutta, che travagli e pene:  
 E morte, ch'ad alcun par tanto amara,  
 Porto tranquil de le miserie humane:  
 A la qual chi più tosto arriva, è giunto  
 Più tosto da gli affanni al suo riposo.  
 Ma posto che qua giù non si sentisse  
 Punto di noia, e non turbasse mai  
 Il bel nostro seren l'empia fortuna:  
 Essendo io nato per morir, non fora  
 Opra di gloria e chiaro nome degna  
 A donar a la patria, ov'io son nato  
 Per lungo bene un breve spazio d'anni?  
 Io non credo, ch'alcun questo mi neghi.  
 Hor se a vietar sì gloriosa impresa  
 Cagion sola di me padre vi move;  
 V'aviso, che cercate di levarmi  
 Tutto il maggior honor, ch'acquistar possa.  
 Se per vostra cagion, dovete meno:  
 Però, che quanto maggior parte havete  
 In Thebe, tanto più dovrete amarla.  
 A presso havete Hemon, ch'in vece mia  
 Padre mio caro rimarrà con voi,  
 Onde, benché di me sarete privo,  
 Non sarete però privo di figli. (vv. 1490-1515)

<sup>53</sup> Cfr. *Giocasta*, vv. 1484-86: «Anzi dovete consentir ch'io mora,/Padre, da poi che 'l mio morir fia quello/Ch'apporti a la città vittoria e pace».

<sup>54</sup> Per alcune declinazioni del motivo vd. almeno CICERONE, *Cato maior de senectute*, XIX, 71; SENECA, *Epistulae morales ad Lucilium*, II, 19. 2; D. ALIGHIERI, *Convivio*, IV, 28, 2-3; F. PETRARCA, *Rvf*, 126, 20-26; 317, v. 1 ; 332, vv. 69-70; 365, vv. 9-10.

La coda dell'intervento di Meneceo suona tragicamente ironica, dal momento che Emone morirà suicida con Antigone proprio per gli eccessi legalistici del padre. Nel successivo dialogo fra Creonte e il figlio si infittiscono progressivamente le allusioni alla morte:<sup>55</sup>

CREONTE

Io non posso figliuol, se non biasmare  
 Questo, c'hai di morir troppo desio  
 Che se de la tua vita non ti cale,  
 Ti dovrebbe doler di me tuo padre;  
 Il qual, quanto piu inanzi vo poggiando  
 Ne la vecchiezza, tanto ho piu bisogno  
 Della tua aita. Io già negar non voglio,  
 Che 'l morir per la patria non apporti  
 A gentil cittadin gloria et honore:  
 M'alhor, quando si muor con l'arme in mano,  
 Non, come bestia, in sacrificio uccisa.  
 E se pur deve consentir alcuno  
 Per tal cagione a volontaria morte  
 Debbo esser io quell'un; che essendo visso  
 Assai corso di tempo, è breve e poco  
 Quel che mi resta di fornir ancora:  
 Et utile maggior la patria nostra  
 Può sperar figliuol mio da la tua vita,  
 Che sei giovane e forte, che non puote  
 Sperar da un vecchio homai debole e stanco.  
 Vivi adunque figliuol; ch'io morir voglio,  
 Come di te già di morir piu degno.

MENECEO

Degno non è si indegno cambio farsi.

CREONTE

Se in tal morir è gloria, a me la dona.

MENECEO

Non voi, me chiama a questa morte il cielo.

CREONTE

Ambi siamo un sol corpo, ambi una carne.

MENECEO

---

<sup>55</sup> I versi in questione presentano una proliferazione del tutto eccezionale, e certo non casuale, di vari lessemi riconducibili alla morte.

Padre io debbo morir non voi.

CREONTE

Morendo

Tu, non pensar figliuol, ch'io resti in vita.  
Lassa adunque ch'io mora, che in tal modo  
Morrà figlio chi deve, e morrà un solo. (vv. 1516-45)

Procedendo: Meneceo, convinto nel suo progetto di morte, finge di accogliere l'invito di Creonte di andare a rifugiarsi a Dodona in Epiro; a differenza di Euripide che inserisce un demistificante *a solo* nel quale il giovane rivela di aver ingannato il padre,<sup>56</sup> qui nulla viene rivelato delle sue reali volontà e Dolce decide di connotare allusivamente, anfibologicamente, le ultime parole del giovane che fa riferimento alla partenza, senza che il lettore possa decidere se si tratta di quella reale per Dodona o di quella, simbolica e definitiva, per l'oltretomba:<sup>57</sup>

MENECEO

Ecco ch'io parto.  
Donne pregate voi pel mio ritorno.  
Vedete ben, come malvagia stella  
M'induce a gir de la mia patria fuora:  
E, s'egli avviene, ch'io finisca avante  
Questa mia giovenil dolente vita,  
Honoratemi voi del vostro pianto.  
In tanto anch'io per la salute vostra  
Pregherò sempre, ov'io men vada, i Dei. (vv. 1594-1602)

Il coro III<sup>58</sup> si concentra su Fortuna, padrona delle vicende umane ed è tipicamente adeguato alle coordinate della grammatica tragica rinascimentale, non esistendo paralleli con l'originale euripideo:<sup>59</sup>

<sup>56</sup> EURIPIDE, *Phoinissai*, vv. 991 ss..

<sup>57</sup> Del progetto di morte di Meneceo siamo semmai informati nel suo dialogo col padre: Dolce cerca di mantenere la tensione riguardo al destino di morte che incombe sul ragazzo. Come noto, la vicenda di Creonte e Meneceo è tematicamente rilevante nello sviluppo di una *fabula* programmaticamente poco coesa e policentrica quale *Phoinissai*.

<sup>58</sup> Composto da cinque stanze di canzone con schema [AbC. ABC. dee. FF] e congedo.

<sup>59</sup> Cfr. EURIPIDE, *Phoinissai*, vv. 1018-1066.

CORO

Quando colei, ch'in su la rota siede  
 Volge il torbido aspetto  
 A l'huom, che 'l suo seren godea felice:  
 Non cessa di girar l'instabil piede  
 Fin, ch'ad ogni miseria il fa soggetto:  
 E come pianta svelta da radice  
 Egli non più ritorna,  
 Onde l'ha spinto quella  
 Del nostro ben rubella:  
 E se pur torna, non pò gir di paro  
 Il dolce suo col già gustato amaro.

Dura necessità ben pose il cielo  
 Sovra l'humane cose:  
 Che per vedere il nostro male avanti  
 (Come bendasse gli occhi oscuro velo)  
 Perché non sian le voglie al ben ritrose,  
 Non possiamo trovar riparo a i pianti.  
 Onde la sorte ria  
 Chi contende, per forza  
 Tira; e chi a la sua forza  
 Cede, adduce in un punto a la ruina,  
 Che 'l ciel per nostro mal spesso destina.

Saggio nocchier, s'a gran periglio mira  
 Il combattuto legno  
 Hor quinci, hor quindi da contrari venti,  
 Là, 've grave del ciel lo caccia l'ira,  
 Solca l'ondoso regno,  
 Quantunque del suo fin tremi e paventi:  
 Perché conosce e 'ntende,  
 Ch'a chi col ciel contrasta  
 Human saper non basta:  
 Ond'ei ponendo in Dio tutto 'l conforto,  
 Sovente arriva al desiato porto.  
 Sciocco è chi crede, che 'l gran padre eterno,  
 Che là su temprà e move  
 Ad uno ad uno i bei lucenti giri,  
 Non habbia di qua giù tutto 'l governo,  
 A tal, che non si trove  
 Poter che senza lui si stenda, o giri.  
 O noi ciechi del tutto





*Didone*

E sto, sì come combattuta nave  
 In mezo l'onde da diversi venti,  
 C'hor da quel lato, hor da quest'altro inchina. (vv. 479-81)

G. B. GIRALDI CINZIO, *Orbecche*

Perché, come sapete, è proprio questa  
 Nostra vita mortale  
 Quasi nave che in mar sia a i venti e a l'onda.  
 Ch'or da crudel tempesta,  
 Che d'improvviso con furor l'assale,  
 Combattut'è sì ch'or da l'una sponda,  
 Ora da l'altra oppressa,  
 Si vede a canto aver la morte espressa. (vv. 506-13)

La quarta stanza ribadisce la totale, assoluta subordinazione dell'uomo alle volontà di Dio e si conclude ancora con un lessico e con forme di ascendenza petrarchesca prelevate specialmente dai *Trionfi*:

Miser chi speme in cosa mortal pone  
 (ma chi non ve la pone?) e se si trova  
 a la fine ingannato, è ben ragione.  
 O ciechi, el tanto affaticar che giova?  
 Tutti tornate alla gran madre antica,  
 e 'l vostro nome a pena si ritrova.  
 (*Triumphus Mortis*, I, vv. 85-90)

ben che la gente ciò non sa né crede:  
 cieca, che sempre al vento si trastulla,  
 e pur di false opinion si pasce,  
 lodando più il morir vecchio che 'n culla.  
 Quanti son già felici morti in fasce!  
 Quanti miseri in ultima vecchiezza!  
 Alcun dice: – Beato chi non nasce! –  
 (*Triumphus Temporis*, vv. 132-138)

Misera la volgare e cieca gente,  
 che pon qui sue speranze in cose tali  
 che 'l tempo le ne porta sì repente.  
 (*Triumphus Eternitatis*, vv. 49-51)

O tempo, o ciel volubil, che fuggendo  
inganni i ciechi et miseri mortali.  
(*Rvf*, 355, vv. 1-2)

6. Il quarto atto (vv. 1661-2002) contempla l'ingresso del primo Nunzio della *fabula*: come di consueto, Dolce seleziona funzionalmente i nuclei dello spartito euripideo: una significativa sezione del racconto del Nunzio a Giocasta (cfr. *Phoinissai*, vv. 1098-1171) viene ritenuta esornativa ed è sottoposta a una radicale potatura (è una sequenza di versi preziosi ed eruditi che forniscono la descrizione precisa delle porte tebane e dei condottieri argivi: conformemente con le sue pratiche di riscrittura, Dolce ne decreta l'inutilità).<sup>61</sup> Solo a partire dall'ingresso del più noto fra i guerrieri assediati Tebe (Capaneo), Dolce recupera il testo euripideo: con la morte dello spergiuro, la città è salva e salvi sono anche Eteocle e Polinice; purtroppo però la frattura fra l'ordine politico e quello privato trova qui una delle sue esplicitazioni drammatiche: quando Giocasta invita il Nunzio a proseguire il suo racconto, egli, dopo una qualche titubanza iniziale, non può esimersi dal rivelare che i due figli della regina si sono sfidati a singolar tenzone per stabilire a quale esercito si debba assegnare la vittoria (= vv. 1778-1827).

Terminato il resoconto del Nunzio, Giocasta invita Antigone ad uscire dal palazzo reale, divenuto icasticamente una «casa di mestizia e pianto» (v. 1829), per cercare di dissuadere i fratelli dal progetto di duello mortale: il nuovo ingresso scenico della fanciulla segna l'avvio di una sequenza fortemente connotata in senso lirico e patetico, con netta prevalenza di settenari, in cui sembra davvero di presentire un'atmosfera più consona alla pastorale o al melodramma.<sup>62</sup> Il coro, che funge da raccordo nel dialogo fra

---

<sup>61</sup> Va anche aggiunto che quasi tutti gli editori e gli interpreti di Euripide ritengono la lunga sequenza frutto di interpolazioni posteriori: Dolce sembra aver intuito la natura spuria dei versi in questione, verosimilmente più per ragioni di coerenza drammatica, che per precise intuizioni critico-testuali.

<sup>62</sup> Vd. *Giocasta*, vv. 1835-1929. Solo sedici gli endecasillabi su 94 vv.. Qui rileviamo almeno: varie dittologie (*mestizia e pianto, paura et horrore, fiero e miserabil, affanno e duolo...*); *geminatio* e *redditio* al v. 1835; un'assonanza ai vv. 1835-1836 (*madre-formate*); rime ai vv. 1837, 1838, 1843 (*accenti-dolenti-spentì*), 1841-1842 (*mio-Dio*), 1861-1862, 1889-1892 e 1894-1896; un polittoto al v. 1841; una *geminatio* composta al v. 1839 («Che

Giocasta e la figlia, anticipa l'ingresso di Creonte e di un nuovo Nunzio che, nella scena conclusiva del quarto atto (= vv. 1930-2002), racconterà con precisione al padre la morte di Meneceo: Dolce decide di tematizzare – attribuendogli un rilievo assolutamente notevole – il suicidio del giovane, le cui severe parole politiche sono riportate in *sermocinatio* dal Nunzio:

NUNZIO

Sappiate signor mio, che 'l vostro figlio  
 Venne inanzi a Eteocle, e disse a lui  
 Con alta voce, che ciascuno intese.  
 – Re la vittoria nostra, e la salute  
 De la città non è riposta in arme,  
 Ma consiste signor ne la mia morte:  
 Così ricerca, anzi commanda Giove.  
 Onde sapendo il beneficio, ch'io  
 Posso far a la patria, ben sarei  
 Di sì degna cittade ingrato figlio,  
 Se al maggior uopo io ricusassi usarlo.  
 Qui pria vestei Signor la mortal gonna,  
 E qui honesto fia ben, ch'io me ne spogli.  
 Però dappoi, che così piace a i Dei,  
 Uccido me, perché viviate voi.  
 Cortesi cittadin l'officio vostro  
 Sarà poi d'honorar il corpo mio  
 Di qualche sepoltura; ove si legga  
 Qui Meneceo per la sua patria giace –.  
 Così disse, e col fin de le parole  
 Trasse il pugnol, e se l'ascose in petto. (vv. 1959-79)

---

vi molesta, ohimè? Che vi molesta?»); l'anafora dell'esclamativo *ohimè* ai vv. 1844 e 1845 (con *simploche* nel primo dei due versi: «Ohimè, che dite, ohimè, che cosa dite?»); un perfetto chiasmo con *reduplicatio* ai vv. 1850-1851 («Eteocle crudele:/O crudele Eteocle»), con puro valore enfatico; la rima a distanza *vivo-privo* (vv. 1846 e 1856); un'altra *geminatio* al v. 1858 (*andiamo, andiamo*: ripresa perfettamente al v. 1873, ma in punta di verso); l'allitterazione della [v] ai vv. 1859-1860 («Dove volete voi,/Madre, ch'io venga?»); una rima interna, ma a distanza ai vv. 1893-1897 (*dolente-possente*); altra rima ai vv. 1902-1903 (*dolore-core*); una nuova *geminatio* composta al v. 1907 («Io tremo, tutta, io tremo»); l'allitterazione di [s] al v. 1911 («Che sono un sangue istesso»); una rima interna ai vv. 1913-1914 e ancora una rima ai vv. 1917-1919 (*infelice-genitrice*); per concludere con l'epifora di *morte* (vv. 1920-1921), con ripresa anaforica interna al v. 1923.

Meneceo è ipostasi di uno dei termini dell'opposizione ideologica ed etica fra valorizzazione del politico e sua subordinazione alle passioni personali (in Eteocle e Polinice). In Euripide Creonte raccoglie i miseri resti del corpo del figlio dopo che quegli si è gettato dalla rupe del drago (*Phoinissai*, vv. 1310-21), luogo altamente simbolico nella storia mitologica di Tebe:<sup>63</sup> Dolce decide invece di utilizzare un pugnale, l'arma forse più adeguata alla scena tragica cinquecentesca e certo la più consentanea (assieme al veleno) a certe pratiche diffuse nelle corti rinascimentali.

Un poco sorprendente, perché inopinata, ma efficace, sembra la torsione politica che Dolce impone a Creonte ai vv. 1981 ss.:

CREONTE

Poiché 'l mio sangue deve  
 Purgar l'ira di Giove, et esser quello  
 Che solo pace a la cittade apporti;  
 È ben anco ragion, ch'io sia signore  
 Di Thebe: e ne sarò forse col tempo  
 Per bontade o per forza. Questo è il nido  
 De le scelerità. La mia sorella  
 Sposò il figliuol, che prima uccise il padre  
 E di tal empio abominoso seme  
 Nacquero i due fratei, c'hor son trascorsi  
 A l'odio sì, ch'o questo, o quel fia spento.  
 Ma perché tocca a me? Perché al mio sangue  
 Portar la pena de gli altrui peccati?  
 O felice quel nuntio, che mi dica,  
 – Creonte i tuoi nipoti ambi son morti –.  
 Vedrassi alhor, che differenza sia  
 Da signor a signor; e quanto nuoce  
 L'haver servito a giovane alcun tempo.  
 Io vo di qui per far, ch'al mio figliuolo  
 S'apparecchin l'esequie: che saranno  
 Debitamente accompagnate forse  
 Da l'esequie del corpo d'Eteocle. (vv. 1981-2002)

Creonte dichiara il proprio progetto politico, anche alla luce del sacrificio sproporzionato che lui ha dovuto subire; durissima la requisitoria contre

---

<sup>63</sup> Tale sequenza, senza la culta allusione alla caverna del drago, è utilizzata da Dolce più avanti (inizio dell'atto V), con una dislocazione piuttosto tipica.

Tebe, sentina di «scelerità» inenarrabili, e contro i nipoti, di cui lo zio si augura la contemporanea morte: che Creonte sia squassato dal *daimon* della vendetta non deve sorprendere, data la sua situazione emotiva; nondimeno, che venuto a conoscenza del terribile suicidio di Meneceo, si trasformi *ipso facto* in un tiranno *in pectore* è perlomeno curioso ed è probabile indizio, a mio avviso, della volontà del Dolce di far sentire qualche suggestione sofoclea nel personaggio: nulla di tutto ciò è presente in Euripide, dove, anzi, Creonte sembra emotivamente coinvolto nella sciagura che colpisce l'intera famiglia reale di Tebe, senza contrapporre (in una logica, per così dire, atreica) la propria discendenza a quella della sorella e dei nipoti. Dolce propone un Creonte più moderno, condizionato nelle sue scelte politiche da precise sollecitazioni private e affettive e dominato dal *furor regni*: un Creonte, insomma, aggiornato alle condizioni delle corti rinascimentali.

Il coro IV<sup>64</sup> esibisce la, fatalmente un po' retorica, invocazione alla Concordia, unica divinità in grado di riportare la *harmonia mundi*, di salvare l'uomo dalla rovina, di aiutare Tebe:

CORO

Alma concordia; che prodotta in seno  
 Del gran Dio de gli Dei  
 Per riposo di noi scendesti in terra:  
 Tu sola cagion sei  
 Che si governi il ciel con giusto freno;  
 E che non sia tra gli elementi guerra.  
 In te si chiude e serra  
 Virtù tanto possente,  
 Che quei regge, e mantiene:  
 E da te sola viene  
 Tutto quel ben, che fa l'humana gente  
 Gustar, quanto è giocondo  
 Questo, che da' mortali è detto mondo.  
 Tu pria da quel confuso antico stato,  
 Privo d'ogni ornamento  
 Dividesti la Machina celeste.  
 Tu facesti contento  
 De l'influsso e de l'ordine a lui dato  
 Ogni Pianeta: e per te quelle e queste

---

<sup>64</sup> Sei stanze con schema [AbC. bAC. cdeeD. fF] e congedo.

A girar così preste  
Stelle vaghe et erranti  
Scoprono a gli occhi nostri  
I lor bei lumi santi:  
E tosto, che dal mar Febo si mostri,  
Per te lieto et adorno  
Risplende il ciel di luminoso giorno.  
    Tu sola sei cagion, ch'a Primavera  
Nascano herbette e fiori,  
E vada estate de' suoi frutti carica.  
Tu sola a nostri cori  
Spiri fiamma d'amor pura e sincera,  
Per cui non è la stirpe humana parca  
(Mentre a morte si varca)  
Di propagar sua prole,  
Tal ch'ogni spetie sempre  
Con dolci amiche tempore  
Si perpetua quà giù fin che 'l ciel vole:  
Onde la terra è poi  
D'huomini e d'animai ricca fra noi.  
    Per te le cose humil s'ergono al cielo,  
E ovunque il piè si move,  
Pace tranquilla i cuor soave e cara:  
Per te di gioie nove  
Sempre l'huomo è ripieno al caldo, e al gelo:  
Ne lo turba giamai novella amara.  
Per te sola s'impara  
Vita senza martire:  
E per te al fin si regge  
Con ferma e salda legge  
Qui ciascun Regno, e non può mai perire  
Mortal Dominio; se 'l tuo braccio eterno,  
Madre di tutti i ben, tiene il governo.  
    Ma senza te la legge di natura  
Si solverebbe; e senza  
Te le maggior città vanno a ruina.  
Senza la tua presenza  
La madre col figliuol non è sicura,  
È zoppa la ragion debole e china.  
Senza di te meschina  
È nostra vita ogn' hora;

E, s'io dritto discerno,  
 Il mondo oscuro inferno  
 D'ogni miseria: e sasselo hoggimai  
 Questa nostra città più ch'altra mai.  
 Già mi par di sentir lagrime e pianti  
 Risonar d'ognintorno,  
 E le voci salir sino a le stelle;  
 Veggio il caro soggiorno  
 Quinci e quindi lasciar meste e tremanti;  
 E per tutto gridar Donne e Donzelle.  
 Già le nuove empie e felle  
 Mi sembra udir, ond'io  
 Chiamo felice sorte  
 Quella, ch'a darsi morte  
 Conduسه Meneceo benigno e pio  
 Verso la patria: e voglia Dio, che sia  
 Salva col suo morir la città mia.  
 Santo cortese padre  
 A te mi volgo, e sprezzo ogn'altra aita:  
 Soccorri a la città: che solo puoi.  
 Fa che l'error d'altrui non nuoccia a noi. (vv. 2003-83)

Tale coro è l'esito di un prezioso lavoro di intarsio letterario, chiaramente modellato non tanto su qualche *stasimon* euripideo, quanto sui primi cori delle due più importanti tragedie del Cinquecento italiano: la *Sofonisba* e l'*Orbecche*.<sup>65</sup>

7. Creonte è anche colui cui spetta il compito di avviare l'azione nel quinto, pletorico, atto della tragedia (= vv. 2084-2725), recuperando alla lettera il v. 1310 delle *Phoinissai* euripidee: «Oimè, che far debb'io?» (v. 2084a).<sup>66</sup> Parzialmente placata l'ira che lo aveva caratterizzato nel precedente intervento collocato alla fine del IV atto, Creonte sta cercando la sorella Giocasta per lavare il corpo del figlio morto, quando sopraggiunge un secondo Nunzio a portare altre notizie terribili: Eteocle e Polinice si sono

<sup>65</sup> Cfr. G. G. TRISSINO, *Sophonisba*, vv. 596-681 e G. B. GIRALDI CINZIO, *Orbecche*, vv. 320-83, ma anche vv. 2357-2439.

<sup>66</sup> EURIPIDE, *Phoinissai*, v. 1310. Perfettamente adeguata al modello del Dolce è la restituzione di Gascoygne e Kinweltershe, dove Creon esordisce nel V atto così: «Alas! what shall I do?» (v. 1).



reciprocamente uccisi e «Con i figliuoli la Reina è morta» (v. 2141). Retoricamente elaborata è, va da sé, questa sezione:<sup>67</sup> la *dictio* tragica è sbilanciata su tinte platealmente patetiche e prefigura negli eccessi smodati e nella mobilitazione di molti fatti stilistici che paiono meri espedienti decorativi la torsione melodrammatica di certa pronunzia tragica manierista.

Come di prammatica in questi casi, il punto di vista dello spettatore/lettore si identifica totalmente con quello scenico di uno dei personaggi: in questo caso è Creonte che vuole avere informazioni dettagliate e che pertanto invita il Nuntio al racconto. Inizia qui una colossale sequenza, caratterizzata prevalentemente da moduli epici e narrativi e nella quale, ricorrendo anche ad alcune *sermocinationes*, il messo fa un preciso resoconto del duello che ha visto soccombere sia Eteocle sia Polinice. Lo scontro nel quale si sono combattuti li ha trasformati in *ferae*: v. 2197: «Come Serpi o Leon di rabbia ardenti» e vv. 2209 ss.: «Dimostravano ben, che nel suo petto/Fosse quant'odio mai, disdegno, et ira/Esser possa in due cor di Tigre o d'Orso».<sup>68</sup>

Giocoforza molto patetica è la pietosa scena dell'arrivo di *Giocasta* e *Antigone*, impotenti, sul campo ove si sono appena uccisi Eteocle e Polinice: se il primo si congeda da noi con una misurata grammatica di muti gesti

NUNTIO

Al suon di tai lamenti il Signor nostro  
Mandò con gran fatica fuor del petto  
Un debole sospiro, e alzò la mano,  
Quasi mostrando, di voler alquanto  
Racconsolar la madre, e la sorella:  
Ma in vece di parole fuor per gli occhi  
Gli uscir alcune lagrime, e dappoi  
Chiuse le mani, e abandonò la luce. (vv. 2267-74)

---

<sup>67</sup> Senza alcuna pretesa di completezza, diamo conto qui di una serie di procedimenti stilistici: si va dalla replicazione anaforica su *misero me* con *geminatio* al v. 2121, all'anafora di *quai* e *nuntio* e quasi rima *volte-morte* con cui esordisce il Nunzio; dalla *reddutio* di *nuova* con *reduplicatio* al v. 2132, alle anafore di *misero* e *miseria* (vv. 2137-40), al perfetto chiasmo trimembre dei vv. 2142-43, a suo modo memorabile («Piangete, Donne, oimè/Oimè, Donne, piangete»), alle varie rime, etc..

<sup>68</sup> Questa seconda coppia è di legalità petrarchesca: cfr. *Rvf*, 152, v. 1 e 283, v. 14.

Polinice, al contrario, riesce, del tutto innaturalmente viste le sue condizioni di moribondo, ad articolare un compiuto discorso, riportato in *sermocinatio* dal Nunzio, in cui si disperava per Giocasta e Antigone, si duole della morte del fratello e infine chiede di essere sepolto nella sua città (quasi presentando che la questione non è del tutto pacifica, essendo lui un esule e un *hostis publicus*). Dolce rispetta qui in sostanza l'originale euripideo.

Apice e centro dell'orrore della *fabula* è la subitanea decisione di Giocasta di darsi la morte: impugnato il coltello, raccolto accanto al cadavere di Polinice, la donna si trapassa il collo e spira:

NUNTIO

Ma la madre vedendo ambi i figliuoli  
Morti, vinta dal duol, tolse il pugnale  
Di Polinice, e si passò la gola,  
E cadde in mezo a i suoi figliuoli morta. (vv. 2296-99)  
G. GASCOYGNE-F. KINWELMERSHE, *Jocasta*

NUNCIUS

The mother, thus beholding both hir sonnes  
Ydone to death, and, overcome with dole,  
Drewe out the dagger of hir Pollinice  
From brothers brest, and gorde therewyth her throte.  
Falling betweene hir sonnes. (V, 2, vv. 173-77)

La tragedia è, sul piano drammatico, compiuta. Il coro, con un breve intervento a fine scena, riporta dalla *fictio* del terribile resoconto del Nunzio alla realtà effettuale dei tre cadaveri ostensivamente esibiti *on stage*, in una scena di forte impatto visivo e che certo doveva costituire un momento di particolare effetto durante la rappresentazione: «Ma quel, ch'è più crudel veggiamo ancora/I tre corpi defunti: eccogli avanti» (vv. 2325-26 = *Phoinissai*, vv. 1481 ss.).

Segue un *kommos* recitato da Antigone e dal coro, ove alto è il gradiente patetico e conseguentemente molti sono i settenari: complessa pare la rappresentazione che del dolore di Antigone propone Dolce, poiché in lei si mescolano compianto funebre, disperazione per il proprio destino di solitudine, un chiaro *cupio dissolvi*. Proponiamo, come *pars pro toto*, una sequenza di Antigone:

ANTIGONE

Madre, perduto io v'ho, perduto insieme

Ho i miei cari fratelli.  
 O Polinice mio tu col tuo sangue  
 Hai posto fine a la crudel contesa  
 C'havevi con colui,  
 Che già ti tolse il Regno:  
 E finalmente t'ha la vita tolta.  
 Che non può l'ira oime, che non può l'ira?  
 Lassa, che far debb'io?  
 Già voi vivendo, era mia speme viva  
 Di vedermi gioire  
 Di fortunate nozze,  
 E sentirmi chiamar donna e Reina.  
 Hor col vostro morire  
 È la speranza morta;  
 E non spero giamai  
 Se non tormenti e guai,  
 Se pur questa mia man fia tanto vile;  
 Che non sappia finire  
 Questa misera vita. (vv. 2352-71)

Versi nei quali notevole pare, oltre alla consueta evidenza delle strategie retoriche, l'efficacia di alcune riprese tematiche: il v. 2360 è, per esempio, perfetto recupero del v. 2084a, con cui Creonte aveva avviato l'atto, e serve a rappresentare la sicura relazione fra i due personaggi, da questo momento in poi gli autentici protagonisti della *fabula*.

In conclusione, ella convoca in scena il padre Edipo (sinistramente presente nel corso dell'intero sviluppo drammatico, ma, per così dire, rinchiuso in una sorta di spazio separato – il carcere – che solo la morte di tutti i protagonisti permette di aprire): vera e propria ipostasi della genealogica maledizione che ha insanguinato la casata reale tebana, Edipo è, pur nel perimetro del suo modesto ruolo scenico, personaggio robustamente delineato (del resto alle spalle c'è Sofocle): la cecità, la sua condizione subumana, la sofferenza come stigma della sua tormentata condizione esistenziale sono tratti pertinentemente definiti da Dolce. Inoltre, con movenza che ricorda il Tantalò del *Tieste*,<sup>69</sup> Edipo non vuole uscire dal suo *albergo*:

---

<sup>69</sup> Cfr. L. DOLCE, *Tieste*, vv. 1-8.

EDIPPO  
 Perché figliuola mia  
 Uscir fai questo cieco  
 Dal suo cieco et oscuro  
 Albergo di miserie e di lamenti  
 A quella luce chiara,  
 Che di veder fui indegno?  
 E chi potrà veder senza tormento  
 (Ahi fato acerbo e forte)  
 Questa non d'huom, ma imagine di morte? (vv. 2407-15)

A contrastare questa cupa atmosfera funebre, interviene un energico Creonte (vd. vv. 2468 ss.: «Donne lasciate omai querele e pianti,/Che tempo e già di sepellir il corpo/Del vostro Re con onorate esequie»), che annuncia la volontà di dare corso ai progetti già avviati dal predecessore Eteocle: Antigone sposerà Emone; Edipo lascerà per sempre Tebe, perché *pharmakòs* non ulteriormente tollerabile;<sup>70</sup> Polinice resterà insepolto e sarà «esca a gli uccelli».<sup>71</sup> In una efficace sticomitia (vv. 2555-2605 = *Phoinissai*, vv. 1646-1706), Creonte e Antigone recitano la loro tragedia, dialetticamente contrapposti: nel rispetto della volontà di Eteocle il primo; in difesa delle ragioni familiari la seconda. Frequenti – tratto caratteristico delle sticomitie – le *reduplicationes* (tre consecutive ai vv. 2556-59; poi ancora a cavallo dei vv. 2561-62), e notevole l'uso, anche in questo contesto di forte tensione drammatica, di varie tessere di origine petrarchesca (tra cui cfr. almeno il v. 2577: «Sono le tue parole al vento sparse»<sup>72</sup>).

Antigone minaccia di uccidere, come una nuova Danaide, il marito Emone (figlio di Creonte) durante la prima notte di nozze e poi sceglie l'esilio con il padre:

ANTIGONE  
 Viva non sarò mai moglie di Hemone.  
 CREONTE  
 Ricusi d'esser moglie al mio figliuolo?

<sup>70</sup> Edippo risponde agli ordini di Creonte impiegando ancora una tessera petrarchesca da *Rvf*, 216, v. 11, inserita nei vv. 2572-75: «O crudel mio destin ben fatto m'hai/Nascer a le miserie e a le fatiche/Di questa morte, che si chiama vita,/Più c'huom mortal, che mai nascesse in terra».

<sup>71</sup> Tutta questa parte, spuria, anticipa diegeticamente lo scontro tra Creonte e Antigone.

<sup>72</sup> Cfr. F. PETRARCA, *Rvf*, 90, v. 1; 143, v. 9 e *Triumphus Cupidinis*, III, v. 136.

ANTIGONE  
 Non voglio esser di lui, né d'altri moglie.  
 CREONTE  
 Farò, che ci sarai, vogli, o non vogli.  
 ANTIGONE  
 Ti pentirai d'havermi usato forza.  
 CREONTE  
 E che potrai tu far, ond'io mi penta?  
 ANTIGONE  
 Con un coltel reciderò quel nodo.  
 CREONTE  
 Pazza sarai, se te medesma uccidi.  
 ANTIGONE  
 Io seguirò lo stil d'alcune accorte.  
 CREONTE  
 T'intenderò, se tu più chiaro parli.  
 ANTIGONE  
 L'ucciderò con questa mano ardita.  
 CREONTE  
 Temeraria e crudel ardisci questo?  
 ANTIGONE  
 Perché non debbo ardir sì bella impresa?  
 CREONTE  
 A che fin pazza queste nozze sprezzi?  
 ANTIGONE  
 Per seguir ne l'esilio il padre mio.  
 CREONTE  
 Quel, ch'in altri e grandezza, è in te pazzia. (vv. 2587-2602)

In questo frangente, la tipica ansia di semplificazione e illimpidimento del Dolce cozza con un oggettivo incremento di *obscuritas*, a causa della strategia perifrastica che caratterizza alcune risposte. Nell'originale euripideo, il riferimento alle Danaidi è preciso e inequivocabile (cfr. *Phoinissai*, v. 1675); non così in *Giocasta*, dove le celebri figlie uxoricide di Danao sono nominate mediante la *iunctura* allusiva *alcune accorte*, senza che il Dolce riesca a rendere perspicuo il riferimento. Si dovrà inoltre rilevare la cospicua (e poco elegante, per la verità) allitterazione di [z] ai vv. 2600-2.

Edippo, alle parole della figlia, la scongiura di rimanere: errerà da solo per boschi e spelonche (difficile non ripensare al motivo tiesteo, ma non

solo, della contrapposizione fra città e natura); poi invoca Giocasta, con una *dictio* che davvero manieristicamente sembra preludere addirittura a certe soluzioni shakespeariane (ancor più evidenti, va da sé, nella *Jocasta* di Gascoygne e Kinweltershe):

<p>EDIPPO          N'andrò figliuola, ove vorrà la sorte,          Riposando il meschin corpo dolente          Dovunque gli farà coperta il cielo.          Che in cambio di palagi e ricchi letti          Le selve, le spelunche, e gli antri oscuri,          Misero vecchio mi daranno albergo.          [...]          O madre, o moglie, misera egualmente:          Addolorata madre,          Addolorata moglie;          Oimè volesse Dio, volesse Iddio          Non fossi stata mai moglie né madre.          (vv. 2613-32)</p>	<p>OEDIPUS          O wife, O mother, O both wofull          names,          O wofull mother, and O wofull wyfe,          O woulde to God, alas, O would to          God,          Thou nere had bene my mother nor my          wife!          (V, 5, vv. 163-66)</p>
--	---

Il dialogo fra Antigone e il padre procede e ad un certo punto, quasi dissimulata, scorgiamo una riflessione che ci pare degna di nota:

ANTIGONE  
 Padre mio, la giustitia non riguarda  
 Con diritt'occhio i miseri; e non suole  
 Gastigar le pazzie di chi comanda. (vv. 2668-70)

In queste parole sembra sentenziosamente ribadito, con sicura capacità di demistificazione del funzionamento del potere, il fatto che la giustizia non rimunera i miseri e non punisce le scelleratezze dei potenti. Edippo prosegue utilizzando un significativo vocabolario petrarchesco:

Misero me, quanto mutato io sono  
Da quel, ch'i fui. (vv. 2671-72)

O sola del mio mal dolce conforto. (v. 2692)

Hor drizziamo il camin figliuola adunque  
 Verso i più aspri e più sassosi Monti,

Dove vestigio uman non si dimostri (vv. 2705-07)

F. PETRARCA, *Rvf*, 1, v. 4  
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono

*Rvf*, 28, v. 10  
d'un vento occidental dolce conforto

*Rvf*, 35, v. 4  
Ove vestigio human la rena stampi

A suggellare la vicenda tragica appena sceneggiata, troviamo il consueto coro madrigalistico (vv. 2726-2736); ciò che sorprende un poco è che, contrariamente al protagonismo di *Giocasta*, esibito fin dal titolo, oggetto della riflessione finale (ancora fortemente politica e didattica, ancorché topica), in cui viene ribadita la tirannia assoluta della Fortuna,<sup>73</sup> sia Edipo:

CORO  
Con l'esempio d'Edippo  
Impari, ogniun, che regge,  
Come cangia fortuna ordine e stile:  
Tal, che 'l basso et humile  
Siede in alto sovente;  
E colui, che superbo  
Hebbe già signoria di molta gente,  
Spesso si trova in stato aspro et acerbo.  
Onde, sì come di splendor al Sole  
Cede la bianca Luna;  
Così ingegno e virtù cede a Fortuna.

**Stefano GIAZZON**  
**Università di Padova**

---

<sup>73</sup> Chiaramente avvertibile l'influsso del coro finale di G. RUCELLAI, *Rosmunda*, vv. 1226-28: «Ciascun che regge, impari/Dal dispietato Re che morto iace/A non esser crudel, che a Dio non piace».