

Appunti sulla grammatica tragica di Ludovico Dolce

Renzo CREMANTE
Università di Bologna

Il ruolo di rilievo che l'opera di Ludovico Dolce assume nella storia del teatro cinquecentesco è stato più volte sottolineato dagli studiosi, anche se può tuttora valere per lo scrittore veneziano, da un punto di vista generale, quanto Carlo Dionisotti aveva osservato, più di trent'anni fa, a proposito degli studi giraldiani, non dissimulando la propria preoccupazione per il fatto che una fitta vegetazione critica avesse «messo o tentato di mettere radici su un terreno editorialmente intatto»; ed auspicando «un apparato storico-letterario, che dia il quadro nel quale e per il quale soltanto, un'opera così nuda di poesia e di pensiero ma indubbiamente distinta da buone intenzioni e da efficaci suggerimenti, ebbe ed ha un'importanza storica».

Quanto al raggio largamente europeo della fortuna, basti pensare alla prima tragedia "regolare" inglese, la *Jocasta* di George Gascoigne e Francis Kinwelmersh, che può essere considerata una vera e propria traduzione dell'omonima tragedia del Dolce; o alla *Dido Queen of Carthage* di Marlowe, verosimilmente dedotta, non già da quella del Giraldo, ma dalla *Didone* del Dolce (per la quale sono anche stati indicati sicuri riscontri con la *Gismonde of Salerne*); o infine, per non allontanarci dall'area iberica, alla *Nise Laureada* del Bermúdez e all'*Alejandra* dell'Argensola, i cui debiti nei confronti, rispettivamente, del *Thyeste* e della *Marianna* sono stati puntualmente riconosciuti. Il corpus teatrale di questo indefesso operaio o artigiano della letteratura (entrambe le definizioni sono ancora di Dionisotti), richiede innanzitutto di essere riguardato sotto l'aspetto quantitativo, assolutamente imponente. Esso annovera infatti non meno di tredici distinte opere drammatiche (cinque commedie e otto tragedie), alle quali occorre aggiungere ancora la traduzione integrale del teatro tragico di Seneca, che conta,

compresa l'*Octavia*, altri dieci lemmi: per un totale che sfiora le trentacinque edizioni pubblicate nel corso del Cinquecento.

Il quadro merita di essere riassunto brevemente nel suo insieme, non soltanto per illustrare i nessi cronologici e le ragioni programmatiche che legano saldamente il versante comico e quello tragico di un'esperienza drammatica fondamentalmente concepita come solidale ed unitaria, ma anche per precisarne sia le reciproche interferenze ed analogie, sia le linee interne dello svolgimento diacronico.

L'esordio risale al 1541, con una commedia in prosa, *Il Ragazzo*, ricavata dalla *Casina* di Plauto. Nel 1543 è la volta della rielaborazione di due distinti, anzi contrastanti modelli tragici dell'antichità: *La Hecuba* di Euripide e il *Thyeste* di Seneca. Nel 1545 vedono la luce due commedie, entrambe in endecasillabi sdruciolati, *Il Capitano* ed *Il Marito*: traduzione quasi letterale la prima, più libero adattamento la seconda, di due altre commedie plautine, il *Miles gloriosus* e l'*Amphitruo*. Una nuova tragedia, la *Didone*, è stampata nel 1547. Con la *Fabritia*, pubblicata nel 1549, il Dolce ritorna alla commedia in prosa; del medesimo anno è la *Giocasta*, per la quale l'autore, nella lettera di dedica "al S. Giovanni di Morvile, abate di Borgomezo, oratore del Re di Francia a Venezia", dichiara di avere «nell'istesso terreno italiano ridotto il seme dell'antico Euripide», e cioè delle *Fenicie*. La periodicità biennale della produzione teatrale dello scrittore veneziano è ancora osservata, nel 1551, con l'ultima commedia, anch'essa in prosa, *Il Roffiano*, parafrasi de *La Piovana* del Ruzante (derivata, a sua volta, dal *Rudens* di Plauto); e con una nuova tragedia, la *Ifigenia*, modellata sull'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, dal quale anche dipende *La Medea*, pubblicata soltanto nel 1558 (nella lettera di dedica di quest'ultima, indirizzata "al S. Odoardo Gomez, nobile lusitano", l'autore si mostra convinto che la trasposizione «a guisa di esempio cavato da valente pittore, non può perder tanto della sua primiera eccellenza, che non ne tenga qualche sembianza»). Tutti i testi precedentemente dati alle stampe saranno poi raccolti, nel 1560, senza sostanziali varianti, in due volumi dedicati, l'uno alle *Commedie*, l'altro alle *Tragedie*: ai quali si affianca, in quel medesimo anno, un terzo volume contenente il volgarizzamento di tutte le tragedie di Seneca. Un nuovo intervallo separa infine la pubblicazione delle due tragedie con le quali si conclude, a poca distanza dalla morte, la strenua carriera drammatica, durata più di cinque lustri, dello sfortunato poligrafo. Nel 1565 compare la *Marianna*, due anni dopo escono *Le Troiane*: adattamento, quest'ultima, delle *Troades* di Seneca, contaminate, a loro volta, con la corrispondente tragedia di Euripide. È doveroso aggiungere che le rielaborazioni euripidee del Dolce, digiuno di lettere greche, devono essere considerate alla stregua di "riscritture di riscritture", essendo esemplate, come è probabile, sulle traduzioni latine di Doroteo Camillo,

ma anche di Erasmo per *La Hecuba* e l' *Ifigenia* , di Coriolano Martirano per la *Medea* e *Le Troiane*.

Una produzione così ricca ed articolata va innanzitutto collocata sullo sfondo del vivace, sperimentale *revival* teatrale avviato, per quanto concerne in particolare la tragedia, agli inizi degli anni Quaranta a Ferrara da Giovan Battista Giraldi Cinthio con l' *Orbecche* e proseguito a Padova con la *Canace* dello Speroni, per fare finalmente capo a Venezia, con l'ambizioso disegno che l' Aretino volle affidare all' *Orazia* di trasferire sul terreno formale di una deliberata e programmatica sperimentazione anticlassicistica gli elementi strutturali, intertestuali, tecnici, topici, tematici, di poetica, intorno ai quali si era venuta organizzando nel corso di un laborioso trentennio e si era infine quasi compiutamente grammaticalizzata l'imitazione della tragedia classica greca, e latina.

La celebrazione di Venezia e del mito della libertà veneziana ricorre più volte nell'opera del Dolce. Nelle *Trasformazioni*, fra l'altro (i prelievi si riferiscono alla stampa giolitina del 1561):

Ma tu, donna del mar, tu patria mia
 In cui l'antico onor vivo risplende
 E fiorisce valor e cortesia
 E virtù sempre ogni suo lume accende,
 Tu sol de la commune peste ria
 Intatta sei, che 'l ciel te ne difende,
 In te sempre è colei più bella e chiara
 Che fu a Caton più che la vita cara.

(XII, 4)

L'elogio, intessuto di reminiscenze soprattutto dantesche, è ripreso –dall'avversativa dell' *incipit* alle rime della clausola– in un altro luogo del poema:

Ma che dirò di questa inclita e chiara
 Republica da Dio formata in terra,
 In cui quanto da stella amica e cara
 Piove bontà e virtù, tutto si serra?
 Qui v'abita la pace al mondo rara
 E tien lunge da lei sempre ogni guerra
 Giustizia et Equità che con lei nacque
 Quando al sommo Fattor fondarla piacque.

(XXIX, 8)

L'elenco potrebbe continuare. Ma i contenuti dell'elogio sono naturalmente topici, e ripetuti con alta frequenza nella letteratura veneziana contemporanea, ben a ragione, per esempio, dall' Aretino. Può tuttavia non essere inutile

verificare i termini in cui il *topos* è specificamente riferito all'occasione tragica (s'intende, per antitesi, e secondo un modello strutturale che risale all'*Orbecche* giraldiana), nei Prologhi della *Giocasta* :

Poi lodate il Fattor de gli elementi
 Che fece il natal vostro in questa illustre
 Cittade, onor non pur d'Italia sola,
 Ma di quanto sostien la terra e 'l mare;
 Ove mai crudeltà non ebbe albergo,
 Ma pietade, onestà, giustizia e pace;

della *Medea* :

O felice città, ch'in alcun tempo
 Non diede esempio tal, dove fur sempre
 Donne gentili e di pietade amiche [...],
 A voi speme d'Europa, onor di quanto
 Appennin parte e 'l mar circonda e l'Alpe,
 Per cui cinta d'oliva, ornata d'oro,
 L'amata da Caton più che la vita
 Qui pose e serba il suo bel seggio eterno;

più diffusamente nel primo Prologo della *Marianna* :

Ma felice città, città beata
 (A te dico, Vinegia, alma et illustre),
 Non tanto perché sei libera e donna
 Di così grande e fortunato impero,
 Ornamento d'Italia e parimente
 Porto e rifugio de le genti afflitte,
 Né perché il tuo leon fu sempre adorno
 Di trionfi, di palme e di trofei;
 Quanto perché, sì come vede il mondo,
 De' tuoi gran Senator l'alta prudenza,
 Il grave senno e la giustizia santa
 Non lasciò che nel suo tranquillo grembo
 Seguisser mai sì scelerati effetti.
 Dunque mai sempre il tuo dominio eterni
 L'alta bontà del creator celeste
 Che temprà i celi e l'universo regge:
 Poi che questo di quel ch'è colà suso
 È vera forma e chiaro esempio in terra.

L'assimilazione della repubblica veneziana alla "città celeste" non può non incidere profondamente sulla stessa ideologia tragica del Dolce, forzata a trasferire il proprio baricentro dal dramma "pubblico" dell'autorità e del potere al dramma

“privato” dei sentimenti e delle passioni. Vero è che Venezia rappresenta uno straordinario punto di forza, un luogo assolutamente privilegiato per lo svolgimento della sua attività teatrale, per un duplice ordine, almeno, di ragioni. Da una parte, negli anni centrali del secolo, “l’opra de le stampe e de gl’inchiostrì” (per citare un sonetto del Dolce in onore di Gabriele Giolito), il primato dell’industria tipografica veneziana (all’interno della quale il Dolce occupa una posizione di riconosciuta preminenza, rappresentando, come è stato di recente affermato, un caso piuttosto limite che medio di operatore editoriale), comportano quell’intenso processo di diffusione e popolarizzazione della cultura e della tradizione classica, di larga ed incisiva circolazione di volgarizzamenti, di rifacimenti di testi, di temi ed *exempla* anche tragici, che ha fatto esclamare una volta ad un protagonista di quella stagione, a Pietro Aretino (in una lettera a Giuseppe Betussi del gennaio 1546, poi raccolta nel terzo libro delle *Lettere*):

Vadano adagio i litterati da senno nel fatto de le traduzioni, imperochè tosto che la loro diligenza avrà fornito di tradurre nel volgar nostro ogni opra greca e latina, la prosopoea che satrapamente si mostra ne le toghe de le pedantifere legioni resterassi là, come pecore senza pascoli. Questo dico, perciocché sino a le mandre de i castroni sapran ciò che sanno eglino.

Fra le testimonianze dei contemporanei circa la funzione di mediazione culturale esercitata dal Dolce (e condivisa, fra gli altri, da Ludovico Domenichi, attivo, del pari, su entrambi i versanti della scena teatrale, con *Le due cortigiane* e la *Progne*), piace riferire, anche per l’esplicito apprezzamento della produzione tragica, quella di Luigi Groto, il Cieco d’Adria, in una lettera indirizzata allo stesso Dolce con la data di Adria, 23 febbraio 1564:

Certo è pur cosa notevole, né senza opera (ch’io mi creda) avvenuta, che appo due Ludovichi soli si serbi tutta la pratica, tutta l’arte, tutta la grazia e tutto ’l credito de’ nostri tempi nel tradur de’ libri latini in lingua materna: l’uno è il Signor Lodovico Domenichi divino non che celeste in traslatar prose; l’altro è il Signor Ludovico Dolce, unico non che raro in trasportar versi. Onde le tradozioni vostre felici m’ invitano sovente a benedir la temerità del mal consigliato Nembrotte e l’audacia della indarno cresciuta torre, la qual confuse i linguaggi, senza la cui confusione non si scovirebbono gli ingegni di sì eccellenti traducitori. Ma quai grazie credete che debia rendervi lo illustre Cieco di Smerna, il qual imaginava di sempre starsi imprigionato fra i confini della Grecia, sentendosi ora (vostra dolcissima mercé) aperta la più bella parte del mondo che è la nostra Italia? E qual obbligo pensate che tengano Euripide e Seneca a voi, il quale avete ornato le loro tragedie non pur delle preziose lagrime di Vinegia, ma ancora di tutto l’italiano paese?

Non meno determinante, in questo medesimo giro d’anni, il contesto della vivacissima vita teatrale veneziana, nello sviluppo della quale l’opera drammatica,

e specialmente tragica, del Dolce segna una tappa importante. La *Didone*, in particolare, messa in scena dal celebre Pietro d'Armano nel carnevale del 1546, aprì «in Vinègia la strada ad altrui di avezzar le orecchie, corrotte per tanti anni dai giuochi inetti di certi moderni comici, alla gravità tragica», come dichiara la lettera di dedica della *princeps*, indirizzata al senatore Stefano Tiepolo e sottoscritta dal «virtuoso fanciullo» Tiberio d'Armano, figlio di Pietro, che in quella circostanza aveva appunto recitato il Prologo nella parte di Cupido in forma di Ascanio. Quanto alle altre tragedie, sono documentate rappresentazioni veneziane –verosimilmente carnevalesche– della *Giocasta* (1549), dell'*Ifigenia* (1551), della *Marianna* (1565) e de *Le Troiane* (1566). La lettera di dedica della stampa giolitina della *Marianna*, indirizzata «Al Magnifico e virtuosissimo M. Antonio Molino» (al quale spetta «il nome del primo che in questa città si abbia lasciato giamai vedere et udire in Scena»), ragguaglia sulle *performances* della tragedia: rappresentata una prima volta, «come per prova», per iniziativa appunto del Burchiella e di altri gentiluomini, nel palazzo di Sebastiano Erizzo: «senza non pur la Musica e lo apparato della Scena [...], ma senza ancora i vestimenti, ella fu comunemente lodata da trecento e più gentiluomini che vi si erano raunati per udirla»; quindi «con gli abiti, col canto e con gli ornamenti convenevoli», fu riproposta con rinnovato successo nel palazzo del duca di Ferrara sul Canal Grande. Il Burchiella, celebrato dal Dolce in un sonetto come «un novo Roscio a l'età nostra», ebbe altresì parte nella rappresentazione de *Le Troiane*, promossa da una compagnia di cittadini egregi presieduta da Giovanni de' Martini: per compiacere i quali il Dolce si adattò a scrivere gli intermedii, mentre la musica fu composta da Claudio Merulo, l'organista di San Marco.

L'esordio tragico del Dolce, nel 1543, non va naturalmente disgiunto dall'intenso dibattito teorico e critico al quale aveva dato avvio l'anno precedente, a Padova, il contrastato esperimento della *Canace* speroniana. Un esplicito collegamento con le discussioni degli Accademici Infiammati è anzi polemicamente indicato, su un'opposta sponda, dal Giraldi, probabile autore del *Giudizio d'una Tragedia di Canace e Macareo*; al quale non poteva sfuggire, fra l'altro, la natura ibrida e composita, il seneschismo nient'affatto ortodosso del rifacimento del *Thyeste*:

De' quali versi molte fiato mi sono meco medesimo riso, veggendo che avea costui duce Seneca, grave e felicissimo in questa parte quanto in nessun' altra, e ha lasciato il suo dicevol modo di dire per accostarsi al vizioso, come anco ha fatto in molti altri luoghi e in questa Tragedia e in quella che trasse da Euripide, ma questo forse è stato uno de' frutti ch'egli ha accolto nel conversare in Padova con quelli Accademici Infiammati [...].

· L'opera di mediazione dello scrittore veneziano si sviluppa tuttavia in una direzione soprattutto pratica, operativa, quasi del tutto al di fuori delle ragioni e

delle preoccupazioni teoriche che avevano così profondamente caratterizzato la vicenda della tragedia cinquecentesca, dal Trissino, al Giraldi, allo stesso Speroni. L'indipendenza dalla norma aristotelica è già rivendicata nel Prologo della *Fabritia*:

Né si debbono le comedie pesar con le bilancie del severo e fastidioso Aristotele, come fanno oggidì alcuni di questi filosofi minuti i quali tengono più severità che dottrina, e dannando ogni componimento, essi non sanno mai far cosa che meriti laude. O quanto è più facile il riprendere una cosa, che il farla;

e ancora, in termini non dissimili, nel citato primo Prologo della *Marianna*, la cui energica apologia oraziana, a proposito della cruciale questione delle morti sulla scena, intende espressamente replicare alla opposta tesi illustrata dal Giraldi nelle riflessioni conclusive dell'*Orbecche* indirizzate da "La Tragedia a chi legge" (notevole, in ogni caso, questa rivendicazione della concreta prassi poetica, rispetto all'astratta norma filosofica, da parte di un convinto seguace dell'*Ars poetica* oraziana: dal Dolce tradotta in versi sciolti e pubblicata due volte):

Onde colui che qui condotta m'have,
Dietro la scorta di sì chiari duci,
In questo al Venusin volle accostarsi,
Che con lirici versi di lontano
Si lasciò in tutto e Pindaro et Alceo,
E non al gran discepol di Platone,
Il quale ha di me scritto ordini e leggi.
Che se ben fu Filosofo di tanto
Sonoro grido, egli non fu Poeta;
E chi vuol por le Poesie di quanti
Tragici fur dentro le sue bilancie
Non sarà degno di tal nome alcuno:
E perdonimi, s'io gli pongo avante
In ciò il giudizio di Poeta illustre,
Che con l'opre mostrò quant' ei sapea.

L'inestricabile mescolanza del socco e del coturno, della maschera tragica e di quella comica, che contrassegna la prassi teatrale del Dolce, d'altro canto, non risponde soltanto alle pur legittime esigenze e alle rinnovate sollecitazioni del consumo teatrale veneziano contemporaneo. Una congeniale, sconsolata interpretazione della comune genesi storica e della necessaria interdipendenza di tragedia e commedia, non senza un amaro e dolente accenno autobiografico, è offerta dallo scrittore nella lettera dedicatoria dell'*Hecuba*, indirizzata a Cristoforo Canale con la data di Padova, 16 giugno 1543:

La Fortuna ha tanta forza nelle cose umane che non senza cagione ne gli antichi secoli alcuni le sacrarono tempi et altari. Percioché ella gli stati bassi con gli alti agguagliando et i piaceri mescolando con le tristezze, niente lassa qua giù che non sia tocco e rivolto da lei: di maniera che sempre lo estremo de' risi tengono i pianti et alle miserie sopravengono le felicità. Là onde con tali e si diversi accidenti facendone questa conoscere niuna condizion tra' mortali esser perpetua, quegli antichi uomini i quali, prima che fossero edificate le mura di Atene, menavano la lor vita ne' campi, non senza cagione trovarono le Comedie e le Tragedie: sotto il piacevole velo di cotali avvenimenti discoprendo a poco a poco la vita migliore; et insegnando l'uomo nelle avversità non doversi sì fattamente disperare, che non pensasse a qualche tempo poter ritornare a più lieta vita; né per la felicità de' prosperi avvenimenti in modo insuperbire, che non temesse, quando che sia, al fondo delle miserie poter cadere et al fine, veggendo tra noi esser perpetua contentezza, si rivolgesse al cielo e cercasse la vera et eterna felicità di là su. Per il che io, che della dolcezza di essa Fortuna pochissima parte sempre, e delle sue amaritudini grandissima quantità ho gustato e gusto, non sapendo quello ch'io m'abbia più oggimai a sperare, né più a temere, con gli altrui esempi vo cercando di consolarmi.

Non si è più volte applicata alla tragedia del Cinquecento l'etichetta di "tragedia della fortuna", nel senso almeno, per citare le conclusioni di un saggio di Allan H. Gilbert dedicato alla *Fortune in the Tragedies of Giraldo Cintio*, che essa "can hardly be interpreted except by one who realizes how largely it is determined by rea Fortuna"?

Movendo dalla commedia, l'accennata interpretazione, forse meno convenzionale di quanto potrebbe a prima vista apparire, permette in verità di riscontrare una progressiva tensione ed una definitiva polarizzazione, a partire dalla metà del secolo, nella direzione del genere tragico; la cui dinamica è illustrata con efficacia dallo stesso poeta fin dal Prologo della *Medea*:

Questa che 'l mondo imperiosa volge
 Come a lei pare e quinci e quindi aggira
 Imperii, signorie, scettri e corone,
 A cui poser gli antichi altari e tempi,
 E la chiamar Fortuna, questa iniqua
 Empia tiranna de le cose umane,
 Questa de' beni umani involatrice,
 Porge spesso cagion ond'altri scriva
 Di morte, di dolor, di guerre e pianti.
 E quindi avien che le Comedie sono
 Tralasciate per tutto e 'n vece loro
 Con mesto suon di lagrimosi versi
 Vengono le Tragedie a farsi udire.

Mentre dunque si interroga sul significato delle rappresentazioni tragiche nella società contemporanea, il Dolce mostra di conoscere perfettamente

l'accidentato paesaggio storico della tragedia cinquecentesca, illustrandone con notevole chiarezza e lucida coscienza critica, attraverso le parole che la medesima Tragedia rivolge agli spettatori nel Prologo dell'*Ifigenia*, il canone pressoché definitivo che comprende, nell'ordine, gli esemplari del Trissino, dell'Alamanni, del Giraldi, del Rucellai, dello Speroni e dell'Aretino (dall'elenco prodotto più tardi nel primo Prologo della *Marianna* saranno esclusi l'Alamanni e l'Aretino, morti entrambi nel 1556):

E come su l'Ilisso
Stetti molt'anni, così a me non piacque
D'abitar sopra il Tebro. Or sopra l'Arno
Volger mi fece il piede assai pomposa
Quel che già pianse il fin di Sofonisba,
E quello che d'Antigone e di Emone
Rinovò la pietà, la fe' e l'amore,
E quell'altro dapoi che estinse Orbecche,
E chi cantò lo sdegno di Rosmunda,
E chi con novo e non più visto esempio
Lo scelerato amor di Macareo,
Né men quell'alto ingegno che fe' degna
L'Orazia de l'orecchie del gran padre
C'ha le chiavi del cielo e de l'inferno
E l'anime di noi sopra la terra,
Sì come piace a lui, lega e discioglie.

L'eccellenza dei predecessori non impedisce tuttavia al Dolce, dalla sua specola di osservatore attento e sensibile dei problemi del consumo e dell'industria culturale, di riconoscere con franchezza la complessiva insufficienza di quelle proposte, la loro generale inadeguatezza al paragone non soltanto degli archetipi greci e latini, ma anche dei più fortunati e popolari generi letterari fiorenti alla metà del secolo. I limiti, soprattutto formali, del *revival* tragico contemporaneo –ben compreso, naturalmente, l'onesto artigianato dell'autore– sono altrimenti indicati con chiarezza nel Prologo della *Giocasta*:

In tanto se l'Autor non giunge a pieno
Col suo stile a l'altezza che conviene
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'averne laude assai
Se tra gli ultimi voi non lo porrete.

Ed aveva perfettamente ragione. Perché dall'intero percorso della tragedia cinquecentesca, nel suo laborioso transito dall'Ilisso (e poi dal Tevere) a "l'onde

d'Arno", emerge con tutta evidenza quella stessa *impasse*, quella contraddizione di fondo che aveva già condizionato l'archetipo trissiniano della *Sofonisba*: e cioè la difficoltà di conciliare, sul piano dell'elocuzione, da una parte l'altezza, la magnificenza, gli ornamenti dello stile, dall'altra il sermone, la dialogicità e la colloquialità, l'uso "comune e consueto" della lingua; o altrimenti, per servirci di categorie retoriche trissiniane, la chiarezza, che richiede «sentenze comuni e che si stendano a tutti e siano manifeste per se stesse e non abbiano sentimento profondo, et a cui altra intelligenza si ricerchi», e la «grandezza [...] e dignità et elevazione del parlare», generate, a loro volta, «da la venerazione, da la asprezza, da la veemenzia, dal splendore, vigore e circuizione», e che ricercano, fra l'altro, «parole larghe et alte e che quasi constringano altrui ad aprir bocca nel proferirle». E non è forse un caso, in fondo, che fra i più vicini a superare tale insanabile contraddizione sia stato proprio uno scrittore anomalo ed irregolare come l'Aretino, programmaticamente inteso a provare, con l'*Orazia*, «Se più mertano in sé lode di gloria / De la Natura i discepoli, ovvero / Gli scolari dell' arte», a proclamare col fiato delle trombe della Fama il proprio "naturale" primato linguistico.

La strategia teatrale del Dolce non poteva che attestarsi, in verità, su una linea mediana, di ragionevole compromesso. Con deliberato eclettismo e lodevole scrupolo professionale, 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, del lirismo del tragico greco e del fatalismo del seguace latino, di contaminazione del modello trissiniano con quello dell'*Orbecche* (ma anche dell'antagonista *Canace*), che contribuirà non poco ad assicurare al genere, specialmente nell'area veneta, una rinnovata ed ininterrotta vitalità fin oltre le soglie del Seicento. La lettera di dedica dell'*Hecuba* è datata, come abbiamo già ricordato, 16 giugno 1543. Il primo esperimento tragico del Dolce (probabilmente non destinato alla rappresentazione, al pari del *Thyeste*, pubblicato a pochi mesi di distanza), segue di poco, dunque, la *Lettera* del Giraldi a Giulio Ponzio Ponzoni *intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie*, licenziata con la data del 22 aprile dello stesso anno (ma pubblicata soltanto nel 1554), e precede di appena un paio di settimane un altro documento capitale di quella intensa stagione polemica, il *Giudizio sopra la Tragedia di Canace e Macareo*, datato 1 luglio 1543 (ma dato alle stampe soltanto nel 1550). La scelta dei modelli più illustri e rappresentativi dei due poli alternativi della tragedia classica, rispettivamente greca e romana (largamente interpolati, del resto, nei preesistenti esemplari della tragedia volgare: il primo, soprattutto, nella *Sofonisba* e nella *Canace*, il secondo nell'*Orbecche*, l'uno e l'altro nella *Rosmunda*), indica subito con tutta evidenza

la via dell'ecllettismo e della modernizzazione dell'antico che il Dolce intende percorrere, insieme ad una presa di distanza, se non proprio ad un'equidistanza, dai due modelli prossimi, così dalla *fabula* d'invenzione proposta dal Giraldi, come da quella mitologica ripresa dallo Speroni. Ma entrambi gli esperimenti segnano anche la netta affermazione di un modello strutturale e formale che, pur rifiutandone l'oltranza grecheggianti, filologica, erudita, si fonda soprattutto sul paradigma trissiniano, del quale è ribadito, in primo luogo, l'indice metrico primario dell'endecasillabo sciolto: che neppure il Giraldi, è vero, aveva messo in discussione, ma che proprio in quel giro d'anni aveva dovuto subire la contestazione meditata e radicale della versificazione libera e "madrigalesca" della *Canace* (esplicita, al riguardo, la dichiarazione del quarto libro delle *Osservazioni*: «il medesimo sciolto, cioè lo intero, si trova molto atto e conveniente alla gravità tragica, mescolandosi il rotto e le rime ne' cori, in alcuni luoghi ove la materia ricerca, alla guisa che fece il Trissino nella Sofonisba»). Che il modello metrico del Trissino, del resto, a quella altezza cronologica, non fosse affatto passato in giudicato, lo dimostra un altro coevo rifacimento dell'*Ecuba*, anch'esso verosimilmente dedotto dall'interpretazione latina di Erasmo. Nell'omonima tragedia del Bandello, composta nel 1539 seppure destinata a rimanere inedita per quasi tre secoli, i 1295 versi della fonte euripidea sono infatti dilatati fino alla misura di 3144 endecasillabi e settenari, distribuiti in serie ininterrotte di metri, sia lirici, sia narrativi, in prevalenza canzoni petrarchesche (ed è questo un episodio curioso della fortuna e legittimazione cinquecentesca della dantesca "tragica coniugatio"), però regolarmente usate in funzione dialogica, non soltanto nei *cantica* e nelle parti corali (ma la tavola metrica registra altresì la presenza dell'ottava e della terza rima, della ballata, del madrigale, di endecasillabi incatenati con rimalmezzo, nonché di altre combinazioni).

Una pur frettolosa ricognizione intertestuale dell'intero *corpus* tragico del Dolce conferma il ruolo assolutamente preminente del modello della *Sofonisba*, continuamente elevata al rango della citabilità (secondo una tendenza già consolidata con gli esperimenti tragici del Rucellai, del Martelli e dell'Alamanni), e riguardata sotto il profilo contestuale e funzionale come un repertorio ed erario pressoché inesauribile di situazioni ed episodi, alla stessa stregua degli esemplari antichi: fra le tessere trissiniane che diventano elementi costitutivi della grammaticalizzazione del genere ricordiamo, per esempio, la convenzione del sogno o della visione profetica, o il "costume" del Coro di deplorare la propria castità insidiata dai nuovi padroni, illustrati entrambi nella *Didone*. Tale è il prestigio della *Sofonisba* che può persino accadere che nel rifacimento dell'*Hecuba* il Dolce ricorra alla lettera del Trissino per tradurre proprio quei luoghi di Euripide sui quali si era esercitata con più efficacia l'arte deliberatamente

allusiva dello scrittore vicentino. Così nelle parole del Coro, nel secondo Atto: «Qual spirito al mondo è di pietà sì nudo / A cui li caldi preghi di costei, / I dolenti sospir, l'affanno e 'l pianto / Non tirasser le lagrime da gli occhi», che riproduce esattamente il compianto del Coro per la sorte di Sofonisba, all'annuncio della disfatta di Siface: «Qual spirito al mondo è di pietà sì nudo / Che mirando or costei tenesse il pianto?»; o nella successiva invocazione di Ecuba ad Odisseo: «Ma s'a infelice prigioniera afflitta / È lecito parlar col suo Signore, / [...] / Signor de la mia vita e de la morte» (e il Trissino, che aveva tradotto Euripide con Livio e con Petrarca: «Pur s'a prigion ch'è posto in forza altrui / Lice parlare e supplicare al nuovo / Signor de la sua vita e de la morte»); o infine nella preghiera che Ecuba rivolge ad Agamennone nel quarto atto, che ricalca la corrispondente invocazione di Sofonisba a Massinissa. O si pensi alla sorprendente citazione della novella boiardesca di Iroldo e Tisbina con la quale il Trissino non aveva esitato a contaminare la memoria dell'*Alceste* di Euripide, nell'esemplare, plastica rappresentazione del gesto supremo di Sofonisba che, presa la coppa di veleno, «tutto lo bevo sicuramente / Infin al fondo del lucente vaso»; citazione che sopravvive tuttavia nella conclusione del *Thyeste*, nelle parole di Atreo quando si appresta a porgere al fratello la coppa di vino mescolato col sangue dei figli orrendamente trucidati: «E beberai l'almo liquor divino / Insino al fondo del dorato vaso». Non occorre insistere su una campionatura così abbondante e significativa (del tutto occasionali, al confronto, le sparse citazioni, quasi esclusivamente circoscritte ai cori, della *Rosmunda*, dell'*Orbecche*, e anche della *Canace*). Basti, per concludere, aver richiamato velocemente l'attenzione su alcuni aspetti della elaborazione, della costituzione e della fortuna della grammatica tragica cinquecentesca, all'interno della quale soltanto può forse trovare una giustificazione l'attenzione dedicata a testi nei quali cercheremmo invano, per citare il titolo di un vecchio saggio di Arturo Graf, «perché diletta la tragedia».
