

FEDERICA BOERO

Tieste di Seneca: da Lodovico Dolce al XXI secolo

1. Premessa

Dopo il lavoro di età bassomedievale sul *Tieste* di Seneca¹ e il riferimento alla vicenda mitica nel *De casibus virorum illustrium* di Giovanni Boccaccio², il primo e miglior rifacimento teatrale di età media è la «tragedia nova³» di Lodovico Dol-

¹ Verso la fine del XIII secolo, il ritrovamento ad opera di Lovato Lovati nella biblioteca dell'Abbazia di Pomposa del *codex Etruscus* (oggi *Laurentianus Plut.* 37.13, sec. XI) segnò la riscoperta del *corpus* tragico senecano in Europa (cfr. MACGREGOR 1983, 171-85; DE ROBERTIS, RESTA 2004). All'inizio del XIV secolo le tragedie di Seneca divennero oggetto di studio: il domenicano Nicola Trevet ne scrisse gli *argumenta* e commentò l'intero *corpus* nella sua *Expositio* (cfr. FRANCESCHINI 1938, 1-104; PITTALUGA 1998, 265-79), mentre Albertino Mussato, ispirandosi al modello senecano, scrisse *l'Ecerimis* e decretò l'inizio di una fase di sperimentazione, durante la quale Seneca divenne spunto per volgarizzamenti e riscritture, in cui variamente è possibile notare un debito nei suoi confronti (cfr. il contributo di Rino Modonutti in questo volume). Momento cruciale per la sua consacrazione a modello formale fu la messinscena dell'*Orbecche* di Giambattista Giraldi Cinzio (1541) (cfr. il contributo di Marzia Pieri in questo volume). In merito alla fortuna delle tragedie senecane in epoca bassomedievale vd.: CAPIROSSI 2020, spec. 179-299.

² Nel *De casibus virorum illustrium* (1373) Boccaccio immagina una 'visione' in cui ha la possibilità di conversare con alcuni tra i personaggi letterari, biblici e storici più celebri dall'antichità fino all'età a lui contemporanea, la cui esistenza sia stata segnata da avvenimenti tragici che ne hanno determinato la caduta in disgrazia. Nel capitolo intitolato *Thiestis et Atrei iurgium* (*De casibus*, I 9), *Tieste* prende la parola per narrare l'assassinio dei suoi figli da parte del fratello. Questi interviene nella seconda parte del capitolo per spiegare le ragioni che hanno motivato la sua condotta, prima fra tutte il tradimento della moglie con *Tieste*: «*Ergo infelix ego uxoris adulterio. Infelix fraude fratris. Infelix expiationis desiderio, quod mortalium mentium communis est morbus. [...] Meum violaverat thorum. Eius violavi mensam; in meo utero suos genuerat filios. In suo alvo condendos existimavi*» (BOCCACCIO 1983, 50).

³ La definizione è utilizzata da Lodovico Dolce nel Prologo di *Medea*, al v. 44, in cui egli motiva la sua predilezione per le tragedie, in quanto luogo privilegiato per osservare l'azione della Fortuna, «iniqua Empia tiranna» (5-6), sulle vicende umane. L'aggettivo «nova» indica la volontà di rivendicare il carattere di originalità dell'operazione letteraria, tra *imitatio* ed *aemulatio* dei classici, utile a rendere fruibili i testi della tradizione anche a chi non aveva conoscenza delle lingue greca e latina. Cfr. in proposito: CAPOZZA 2019, 92.

ce⁴, il cui merito fu quello di proporre una produzione di ispirazione classica accessibile a un pubblico mediamente colto, ricorrendo a un lavoro di 'semplificazione' che non banalizzava l'archetipo, ma lo rendeva fruibile anche a chi non possedesse un bagaglio culturale umanistico adeguato a un approccio diretto. Ciò andava incontro alle nuove strategie editoriali, che miravano a catturare l'interesse degli acquirenti anche tramite edizioni in formati più maneggevoli e corredate di materiali di supporto alla lettura.

Questo articolo propone l'analisi della tecnica di rielaborazione del testo attuata da Lodovico Dolce nel rifacimento del *Tieste* senecano, attraverso il confronto di brani rilevanti e soffermandosi più specificamente sulla riproposizione in volgare cinquecentesco di alcuni temi e stilemi del poeta latino, in particolare il termine *furor* e l'apostrofe esortativa a se stessi. Ad oggi, nonostante esistano edizioni piuttosto recenti delle tragedie dolciane, accompagnate da analisi esaurienti, *Thieste*⁵ risulta poco studiato. Nella seconda parte del contributo si offre una panoramica sulle riletture della tragedia successive a quella dolciana, dal XVI al XXI secolo, al fine di individuare i rapporti di filiazione esistenti e il determinarsi di una tendenza a stemperare la crudezza

4 Lodovico Dolce si distinse nell'attività di recupero dei classici trecenteschi secondo i principi dell'Umanesimo volgare di stampo bembiano e curò le edizioni e la divulgazione di 'nuovi classici' in volgare, tra cui l'*Orlando furioso* di Ariosto (1535). Compose testi per la scena, antologie liriche, epistolari e rime burlesche, partecipando con fervore al dibattito letterario del XVI secolo. Tradusse l'intero *corpus* tragico di Seneca (1560) e fu autore di numerose riletture di tragedie classiche: oltre a *Thieste* (1543), tratto da Seneca, pubblicò *Hecuba* (1543), *Ifigenia* (1551), *Medea* (1557), ispirate a Euripide, *Giocasta* (1549), che rilegge *Le Fenicie* euripidee, *Le Troiane* (1567), tratte da Seneca con contaminazioni euripidee, *Didone* (1547), ispirato all'episodio virgiliano, e *Marianna* (1565), che rielabora un episodio narrato nelle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio (XV 202-42), ma è caratterizzata anche da consistenti echi senecani. Cfr. in merito alla biografia dolciana: GIAZZON 2010, 77-9; GIAZZON 2011b, 2.

⁵ Il rifacimento venne pubblicato inizialmente con il titolo *Thyeste*, modificato in *Thieste* in occasione della sua terza edizione. I testimoni a stampa del *Thieste* di Dolce curati dall'autore sono quattro: le prime due edizioni, risalenti al 1543 e al 1547, riportano unicamente il testo della tragedia (*Thyeste, tragedia di M. Lodovico Dolce, tratta da Seneca*), invece le successive, datate 1560 e 1566, contengono anche i testi degli altri rifacimenti di ispirazione classica (*Tragedie di M. Lodovico Dolce, cioè Giocasta, Didone, Thieste, Medea, Ifigenia, Hecuba. Di nuovo ricorrette e ristampate*). L'edizione su cui si basa la presente analisi è quella risalente al 1566. Cfr. in proposito alle principali varianti tra i testimoni: GIAZZON 2010, 82-5.

del modello, amplificando la portata delle vicende amorose tra Tieste ed Eroe o tra personaggi di nuova creazione, per andare incontro al gusto del pubblico.

2. *Lodovico Dolce, temi e problemi di una «tragedia nova»*

Seppure il *Tieste* di Seneca fosse già tra le fonti dell'*Orbecche* di Giambattista Giraldi Cinzio (1541), in cui la vendetta del re Sulmone si abbatte sulla figlia tramite l'uccisione dei nipoti e lo strazio dei loro corpi⁶, Lodovico Dolce fu il primo a pubblicare nel 1543 un rifacimento dell'intera tragedia senecana⁷. Il testo risulta estremamente fedele all'archetipo nella scansione dei cinque atti e delle parti corali, cui viene aggiunto *ex novo* soltanto un ultimo coro moraleggiante, che chiude la *pièce* con la previsione del futuro castigo celeste per l'assassinio. Non si tratta di una traduzione⁸, eppure da un confronto attento si nota lo sforzo di rileggere la tragedia latina verso per verso, adattandola al clima e al pubblico veneziano senza snaturarla, sfooltandone i riferimenti mitologici e geografici troppo eruditi, che non sarebbero risultati più comprensibili⁹. Un intento

⁶ Si veda: G.B. Giraldi Cinzio, *Orbecche*, 100-287, in ARIANI 1977.

⁷ «Dolce definisce, con queste due opere [i.e. *Thieste* ed *Hecuba*], le coordinate grammaticali della sua poetica tragica, guardando, per certi aspetti, alle caratteristiche salienti del testo capitale di Giraldi Cinzio (destinazione rappresentativa; prologo separato; divisione in atti; presenza di cori modellati sulla lirica petrarchesca; netta prevalenza di endecasillabi sciolti; *sermo gravis*, essenzialmente esemplato sulla rilettura strategica e interessata che il Cinquecento aveva fatto del Petrarca dei *Triumph* e basato, non senza ambiguità, su una razionalistica *perspicuitas*; tensione etica e ragionativa; utilità didattica e morale della poesia tragica; *pathos*, orrore, compassione, ecc.); per altri alla *Canace* di Sperone Speroni (liquidazione della dimensione politica dei personaggi o suo ridimensionamento; prevalenza di settenari, talvolta in rima; *sermo suavis* modellato su Petrarca lirico, in dialettica senza sintesi con l'immorale terribilità delle vicende sceneggiate; valorizzazione di una fonicità densa e ricca; cantabilità melica; qualche apertura realistica, ecc.)» (GIAZZON 2011a, 31-2).

⁸ Lodovico Dolce curò anche la traduzione dell'intero *corpus* delle tragedie senecane, pubblicato nel 1560 (*Le tragedie di Seneca tradotte da M. Ludovico Dolce, con privilegio*, Venezia 1560).

⁹ La tragedia è scritta in volgare cinquecentesco, con echi da Dante, Petrarca, Ariosto e Bembo. Assai ricorrente è l'utilizzo delle figure di suono.

di natura, per così dire, teatrale. Vedi il prologo della tragedia dolciana (vv. 1-30):

TANTALO

Qual mi toglie *furor*? Qual empia forza
dal cieco regno de l'eterno pianto?
Dove per doppio mal di tempo in tempo
il desiato frutto e l'acqua chiara
da le mie labbra s'allontana e fugge? 5
Qual dio, per crescer doglia al mio tormento,
di novo a riveder Tantalo adduce
i lieti alberghi de la gente viva?
Deh, puossi qui trovar pena maggiore
ch'arder sempre nel cor di fame e sete? 10
Debbo forse portar sopra le spalle
il grave sasso ond'è Sisifo iniquo
in un medesimo tempo oppresso e stanco?
O por le membra a la dolente rota
che sempre volge tra gli acuti denti 15
di fiere serpi, che gli stan d'intorno,
l'empio Isione in un veloce giro?
Debbo, sì come Tizio, eternamente
pascere del cor, ch'a lui sempre rinasce,
il sanguinoso et affamato augello? 20
A qual mandato son nel mondo scempio?
Se quel non basta ch'io patisco ognora,
o tu de l'alme sciolte acerbo e fiero
giudice, qual ti sei, ch'a noi comparti
uguali ai falli uman supplici degni; 25
se aggiunger si po' male al mal ch'io sento,
giungilo: acciò, che tremi ne l'inferno
Cerbero, che tremar tutto l'abisso
fa, mentre aprendo l'orgogliose bocche
di spaventosi gridi ingombra Averno¹⁰. 30

Come nel prologo del *Tieste* di Seneca, apre la tragedia con il suo lamento di fronte alla reggia di Micene l'ombra di Tantalo, destinata a nuovi tormenti. Parola centrale nel primo endecasillabo è *furor*, assente nel monologo senecano, in cui è il più indeterminato *quis*, posto a inizio verso, a sottolineare l'incredulità del

¹⁰ GIAZZON 2010, 1-30.

personaggio, che si domanda chi l'abbia strappato al suo castigo perenne. Dolce introduce sin dall'inizio il termine chiave senecano¹¹, che nella tragedia latina viene impiegato per la prima volta nel monologo di risposta della furia, al v. 27 (*mentes caecus instiget furor*), tuttavia lo scopo del suo utilizzo non doveva essere quello di colpire il pubblico, che non avrebbe posseduto i mezzi culturali per coglierne il valore semantico nell'ambito della poesia senecana. *Furor*, insieme a «qual *empia* forza», sempre al v. 1, e «qual *dio*» al v. 6, entrambe assenti in Seneca, sembra suggerire l'atteggiamento, si direbbe oggi, scenico del personaggio. Tantalò viene senza dubbio fortemente definito come personaggio, *ab initio*. A questa definizione concorrono: l'accumulo di interrogative dirette (5 in Seneca, 9 in Dolce); la semplificazione del corredo di riferimenti alla mitologia (vedi al v. 17, ove viene nominato «l'empio Isione», legato a una ruota che eternamente gira. Nel *Tieste* senecano, il supplizio è citato al v. 8 insieme a quelli di Sifiso e di Tizio, all'interno di un'unica lunga interrogativa diretta, in cui il nome di Isione resta implicito: *aut membra celeri differens cursu rota*).

Un caso analogo è la citazione di Cerbero al v. 28. Al cane infernale allude senza nominarlo anche Seneca al v. 16, nella sua qualifica di *custos carceris diri*, tuttavia il riferimento alle «orgogliose bocche» è un'aggiunta dolciana, così come l'espressione «che *tremar* tutto l'abisso fa». Quest'ultima, in particolare, trova corrispondenza nella parentetica senecana *ad cuius metum nos*

¹¹ «Al di là della varietà dei casi mitici, anche in altre tragedie il male coincide con una passione abnorme che i personaggi sentono e manifestano, ogni volta in maniera monomaniacale poiché la loro vita è occupata da un'unica idea ossessiva. Il male, quindi, è sempre scatenato dal *dolor*, un dolore che è pervasivo e devastante, in quanto danno che il personaggio subisce distrugge proprio la sostanza della sua personalità, del suo io. Il *dolor* uccide l'io dell'eroe (o dell'eroina), che risponde, di necessità, patologicamente con la follia. La follia o *furor* che consegue ad un siffatto *dolor* provoca non solo lo scatenamento e la liberazione dell'energia necessaria all'azione, ma, soprattutto, l'alienazione da sé, che porta il personaggio, di fuori, esterno ormai a sé, in un'altra dimensione, che è quella della follia lucida e rigorosa, nella quale egli elabora i suoi meditati e razionali piani di vendetta. Il personaggio alienato, folle e lucido, è interamente occupato, ancora una volta, da una sola idea: una vendetta che sia eccezionale, in rapporto al *dolor* eccezionale» (NENCI 2002, 56-7).

quoque tremamus (vv. 17-8), riferita all'Acheronte, non citato nel rifacimento probabilmente sempre per questioni di comprensione. Come per compensare la 'semplificazione' lessicale e mitologica operata, il poeta ricorre a uno stile ricercato e traboccante di figure retoriche¹².

Anche il monologo di Megera ripropone tutti i punti toccati dalla furia in Seneca. Si citano di seguito i due brani a confronto¹³:

MEGAERA

Perge detestabilis
 umbra, et penates impios furiis age.
 Certetur omni scelere, et alterna vice 25
 stringantur enses¹⁴, ne sit irarum modus,
 pudorve, mentes caecus instiget *furor*.
 Rabies parentum duret, et longum nefas
 eat in nepotes. Nec vacet cuiquam vetus
 odisse crimen, semper oriatur novum. 30
 Nec unum in uno. Dumque punitur scelus
 crescat¹⁵.

MEGERA

Moviti crudel ombra,
 et i crudel palazzi 40
 empi di furia e di veneno acerbo!

¹² Si notano allitterazioni (della *r*, 10; della *s*, 11-13), anafore (*qual*, 1 e 6, *debbo*, 11 e 18), ripetizioni (*qual*, 1, *tempo*, 3), chiasmi (4 e 8), poliptoti (*male/mal*, 26; *tremil/tremar*, 27-28), *enjambements*, dittologie (5, 13, 20, 23), etc. Nel prologo del *Thieste* di Dolce, così come nell'intero rifacimento, sono poi numerosi gli echi dalla *Divina Commedia* di Dante (ad esempio, al v. 2, l'espressione «cieco regno» richiama *If. IV 13*, «or discendiam qua giù nel cieco mondo» e dal *Canzoniere* di Petrarca (al v. 13, l'endiadi «oppresso e stanco» ricorda *RVF 198.14*, «et di tanta dolcezza oppresso et stanco»). Fonte di ispirazione per Dolce furono anche le opere di Bembo, Boiardo, Bernardo Tasso, Ariosto, Poliziano, Giraldo Cinzio e di altri autori a loro contemporanei. Cfr. GIAZZON 2010, spec. 92-3.

¹³ Le citazioni dal *Tieste* di Seneca sono tratte dall'edizione delle tragedie stampata da Giunti nel 1513, per poter analizzare le analogie e le differenze rispetto all'archetipo, basandosi sul testo in uso all'epoca: *Senecae Tragoediae*, Florentiae. Sumptibus Philippi de Giunta Florentini. M.D.XIII. Mense Iulio. Per la numerazione dei versi si è proceduto a un riscontro con l'edizione oxoniense di ZWIERLEIN 1986.

¹⁴ *Stringatur ensis; nec sit irarum modus* (ZWIERLEIN 1986). Le varianti che costituiscono modifiche sostanziali al testo saranno segnalate in nota, con l'indicazione dell'edizione tra parentesi.

¹⁵ *Sen. Thy. 23-32*.

Fa' che li duo fratelli,
 a te nipoti degni,
 tingan nel sangue lor gli acuti ferri.
 L'ira mortal ogni termine avanzi. 45
 Né la consumi il tempo,
 anzi prenda vigore:
 et al vecchio peccato nasca il nuovo,
 e succeda vendetta a la vendetta,
 né senta alcun di loro 50
 ora dolce e tranquilla¹⁶.

Dolce rilegge il monologo eliminando il *furor* e l'intera espressione contenuta ai vv. 26-7 del modello senecano. Ad agitare il cuore dei fratelli e della loro discendenza è così unicamente l'«ira mortal», una passione del tutto umana. Allo stesso modo Dolce interviene sulle ultime battute di Megera, che chiude il primo atto, dove ai versi di Seneca

FURIA
 Nunc o *furorem* divide in totam domum¹⁷,
 sic sic ferantur, et suum infensi invicem
 sitiant cruorem¹⁸.

corrisponde nel rifacimento:

MEGERA
 Or entra, ch'io ti seguo. 175
 Così l'un l'altro s'odî,
 e l'un l'altro mai sempre
 sia del suo sangue istesso
 sitibondo et avaro¹⁹.

Dolce elimina anche in questa sede il riferimento al *furor*, mantenendo inalterato il concetto successivo, evidenziato dalla ripetizione di «l'un l'altro» (espediente retorico già presente in Seneca), dall'ossimoro «mai sempre» e dalla vistosa allitterazione della *s*.

¹⁶ GIAZZON 2010, 39-51.

¹⁷ *Hunc, hunc furorem divide in totam domum* (ZWIERLEIN 1986).

¹⁸ Sen. *Thy.* 101-3.

¹⁹ GIAZZON 2010, 175-9.

La parte finale della battuta (e del prologo) risulta estremamente ridimensionata: benché siano recuperati l'immagine del palazzo, che inorridisce per il ritorno del dannato, e il sovvertimento dell'ordine naturale al suo passaggio (i rivi prosciugati, l'erba seccata, il mare che si ritira, etc.), si preferisce eliminare i riferimenti geografici più specifici all'Istmo di Corinto, a Lerna, alle acque del Foroneo, all'Alfeo, al Citerone e ad Argo stessa. Si tratta di un altro caso di 'semplificazione', che tocca i passi senecani dedicati alla 'geografia mitica', giudicata troppo erudita e ridondante²⁰.

Nel secondo atto, durante il dialogo tra Atreo e il consigliere, si parla di nuovo di *furor*:

ATREUS

Novi ego ingenium viri
indocile, flecti non potest, frangi potest. 200
proinde antequam se firmet, aut vires paret²¹,
petatur ultro, ne quiescentem petat.
Aut perdet aut peribit: in medio est scelus
positum occupanti²².

ATREO

Ei non si po' piegar, ma romper puossi,
come verga talor nodosa e secca.
Però, pria che si fermi o prenda forza,
buon consiglio mi par d'offender lui,
avanti che 'l crudel me stesso offenda, 315
benché a l'offese sue non resta loco.
Senta egli il mio *furor*! La somma è tale
ch'ei perir deve od io per le sue mani.
L'opera scelerata è posta in mezzo:
e sarà di chi pria l'occupa e prende²³. 320

²⁰ Un altro esempio di questa tecnica di sfrondataura è visibile nei versi iniziali del primo coro (197-200): «Se alcun celeste Dio / ama benigno e lieto / Argo, Pisa, Micena e 'l bel Corinto». Essi rileggono Sen. *Thy.* 122-31, versi in cui abbondano i riferimenti geografici: *Argos, de superis si quis Achaicum, / Piseasque domos turribus inclytas, / Isthmi si quis amat regna Corinthii, / et portus geminos, et mare dissidens, / si quis Taygeti conspicuas nives, / quas cum Sarmaticus tempore frigido, / in summis Boreas composuit iugis, / aestas veliferis soluit Ethesiis, / quem tangit gelido flumine lucidus / Alpheus, stadio notus Olympico.*

²¹ *Proinde antequam se firmit, aut vires parat* (ZWIERLEIN 1986).

²² Sen. *Thy.* 199-204.

²³ GIAZZON 2010, 311-20.

Anche qui Dolce aggiunge un riferimento al *furor* non presente nel testo senecano, inserito all'interno di un'autoesortazione che spezza la continuità logica del monologo, con l'intento di conferirgli maggior enfasi. Sono Tantalò e i suoi discendenti i *furentes*, non l'Inferno, non le vittime.

Altrove *furor* viene mantenuto nella stessa collocazione del modello, ma è sempre Atreo che parla (v. 403):

ATREUS

Excede pietas, si modo in nostra domo
unquam fuisti. Dira Furiarum cohors, 250
discorsque Erynnis veniant, et geminas faces²⁴
Megaera quatiens. Non satis magno meum
ardet *furore* pectus. Impleri iuvat
maiore monstro²⁵.

ATREO

Se pietà s'annida
dentro il palazzo mio, subito sgombri.
Vengan le infernal Furie ad abitarvi, 400
con le teste crinite di serpenti;
ed entri il lor venen dentro il mio petto.
Poco è, a quel che debb'io, *furor* umano:
spirate il vostro in me terribil mostri,
tanto ch'a la vendetta il cuor s'inaspri 405
che faccia di pietà fuggir il sole²⁶!

In questa occasione *furore* indica una passione irrazionale, una forza che Atreo chiede alle Furie di instillargli nel petto, in modo da trovare il coraggio per portare a compimento i propri progetti. Il termine connota il personaggio di Atreo; viceversa, se in latino si cita il *furor regni* di Atreo (v. 303), Dolce traduce «alto desio / del regno antico» (vv. 471-2). Il furore è solo quello che possiede e identifica il protagonista.

In conclusione, Seneca utilizza il termine *furor* in cinque casi, per voce della Furia (v. 27, v. 101), di Atreo (v. 253, v. 302) e del

²⁴ *Discorsque Erinys veniat et geminas faces* (ZWIERLEIN 1986).

²⁵ Sen. *Thy.* 249-54.

²⁶ GIAZZON 2010, 398-406.

coro (v. 339). In quest'ultima occorrenza, Dolce 'traduce' *furor* con l'espressione «orrido male, desir spietato e reo» (vv. 537-8). Nel rifacimento il termine è impiegato sei volte: nel monologo di Tantalò (v. 1), nelle parole di Atreo (v. 317, v. 403), nei cori (v. 853, v. 893) e nel monologo del nunzio (v. 1028). Nei versi del coro, la parola 'furor' viene introdotta *ex novo* e non c'è corrispondenza con i versi senecani²⁷, mentre la definizione del nunzio, «scele-rato Atreo di furor pieno», traduce il *furens* [...] *Atreus* di Seneca (vv. 682-3).

Sicuramente Dolce intende come il *furor* sia un cardine, che anima i piani di vendetta dei Tantalidi ai danni della propria stirpe e lo colloca al centro del primo verso della tragedia. Tuttavia, all'interno di un preteso rifacimento che spesso è traduzione, è interessante rilevare come egli decida di volta in volta di eliminarlo dal testo, di sostituirlo con un elemento diverso (ad esempio, con «desio») oppure di aggiungerlo dove l'archetipo non lo cita. Soltanto in due casi, al v. 403, recitato da Atreo, e al v. 1028, durante il discorso del nunzio, c'è piena corrispondenza tra i due testi a livello di significante e di significato. È chiaro come il riutilizzo del termine *furor* abbia costituito un problema per l'autore a livello testuale, forse perché in epoca di Controriforma (il Concilio di Trento fu convocato nel 1545) poteva far gioco porre l'accento sulla mentalità machiavellica di Atreo, votato alla vendetta e alla distruzione dei suoi nemici, piuttosto che far risaltare una follia instillata nell'animo da forze demoniache e comunque ultraterrene come le Furie.

Alla fine del secondo atto, dopo che Atreo ha rivelato al consigliere i propri propositi di vendetta, il coro, come in Seneca portavoce del popolo e fiducioso nella pace ritrovata tra i fratelli, definisce vero re l'uomo saggio che, seguendo i principi stoici, non è agitato da ricchezze e ambizione, ma si ritira dal mondo. Il coro cinquecentesco rielabora i temi trattati dal coro senecano,

²⁷ I vv. 852-3 del rifacimento, «però che 'l vero amore / acqueta ogni furore», corrispondono a Sen. *Thy.* 558-9: *opprimit ferrum* [...] / *pietas*. In questo caso, più che una rilettura del termine pare vi sia la volontà di cambiare il senso dell'affermazione, sostituendo *ferrum* con «furore».

ma sfrondando molto la parte centrale (vv. 350-92), in cui più frequenti sono i riferimenti geografici puntuali, ad esempio a mari e a fiumi (l'Adriatico, il Caspio, il Danubio), a venti (l'Euro) e a popoli con cui un re avido di ricchezze potrebbe scontrarsi in battaglia (i Dai, i Sarmati, i Seri, i Parti). Dolce mantiene come unico riferimento geografico quello al fiume Tago (v. 560) e cita *ex novo* il gigante Anteo, vinto da Eracle, come inserto mitologico erudito. Sono eliminate dall'elenco di ciò che non si conviene a un re saggio le azioni che si riferiscono alla guerra e di conseguenza alla politica, un ambito caro a Seneca, specie all'interno di questo coro nel quale tratteggiava un ritratto ideale di sovrano. Nel rifacimento, il coro cita comportamenti genericamente riferibili all'ambito etico-morale:

Questi chiamato dal suo di fatale, lieto gli occhi chiudeo: senza lagrima altrui, che finta piove sopra il tiran, ch'era di vita indegno, u' la finta pietà va colorita, e tal poi manca, quale in piaggia aprica erbetta e fior novelli.	565
Brami pur, chi si vuol, farsi immortale come chi vinse Anteo; over si ponga a più lodate prove, acciò paia di lui ciascun men degno ²⁸ .	570 575

L'ultima sezione del coro viene, invece, mantenuta e leggermente ampliata con l'introduzione di un riferimento alla sfera personale degli affetti familiari, al v. 584, assente nel modello:

Me piccol cibo a piccol stato uguale: e i frutti d'Imeneo rendon pago e contento; ov'io mi trove godo pace e riposo: e non mi sdegno s'alcuno mi schernisce o se m'addita. Meco i miei figli e la moglier pudica vivano, et io con elli.	580 585
--	----------------------------

²⁸ GIAZZON 2010, 565-75.

E quando il giorno fia
 ch'io renda questo corpo ond'egli è nato,
 sarà la morte mia,
 quantunque scura e umile,
 riposata e tranquilla. 590
 A quelli è morir grave
 che troppo noti al mondo
 ne' regni lor concessi
 muoiono tra gemme et oro
 vili e ignoti a se stessi²⁹. 595

Si noti l'inserimento prezioso dell'espressione «i frutti d'I-meneo» non presente nell'archetipo; Seneca, infatti, non allude nello specifico alla sfera amorosa, ma soltanto a un *lene otium* (v. 395)³⁰.

La prima scena del terzo atto, con il dialogo tra Tieste e il figlio resta fedele al modello per gli argomenti toccati dal dialogo, ma Filistene pare, rispetto al suo *alter ego* classico, maggiormente attratto dall'idea che il potere dello zio passi un giorno nelle mani sue e dei fratelli:

FILISTENE
 Vincete, padre mio, quanto impedisce 660
 il felice cammin che vi conduce
 al dolce regno de la vostra gioia.
 [...]
 Se 'l regnar non v'è grato per voi stesso,
 dev'esser per li figli, a cui, morendo,
 (il che fia dopo noi, ma se fia inanzi 670
 come par che dover sia di natura)
 lasciar potrete il regno.
 [...]
 Voi potete, mio padre, esser felice
 e ricercate la miseria vostra³¹. 675

²⁹ Ivi, 579-95.

³⁰ A livello di stile, l'alternarsi di endecasillabi e settenari dà musicalità al coro. Si notano, in particolare, le ricorrenti dittologie tipiche di Dolce e le allitterazioni (della s ai vv. 582-3; della *m*, al v. 584), nonché la rima finale *concessi/stessi*.

³¹ GIAZZON 2010, 660-75.

Dal confronto con le rispettive battute di Filistene in Seneca³², si nota un ampliamento del discorso, in cui trova spazio, come aggiunta dolciana, anche l'ironia tragica posta tra parentesi ai vv. 670-1.

L'elemento forse più vistoso, però, è l'introduzione nella tragedia latina della morale cristiana. Negli anni in cui Dolce scrive il suo *Tieste* e ne cura le edizioni 'ricorrette', tra il 1543 e il 1566, la Chiesa cattolica è in pieno fermento controriformista. Nella seconda scena del terzo atto, durante l'incontro tra Atreo e Tieste in cui si concretizza la finta pacificazione tra i due, si possono riscontrare numerose tracce di un andamento 'cristianizzato', vedi la risposta di Tieste alla calorosa accoglienza del fratello:

TIESTE

Io ben dovrei, se tu non fossi or tale, 770
caro fratel, con qualche grave pena
sentir del fallo mio giusto gastigo.

Ma quanto è più lo biasmo di chi offende,
tanto è maggior l'onor di chi perdona.

Questa nuova *pietà*, ch'in te si mostra, 775
è veramente tal ch'io non so dire
se non che tutto è tuo, quanto a me doni:

ch'io da te riconosco la mia vita,
la qual non era più di viver degna.

Onde a me basterà che tu mi tenga 780
per un de' servi tuoi; ch'io non sono indegno,
né merto d'essere detto tuo fratello.

Intanto questi miei figli innocenti
ricevi per ostaggio e certo pegno
di fede, che fia in me casta e sincera,
più che dianzi non fu falsa e impudica.

785

Or baciàrò queste ginocchia pie³³.

Per evidenziare il rinnovato affetto con cui Tieste si riavvicina al fratello, sono amplificati da Dolce alcuni concetti già

³² PHYLISTHENES *Vince quidquid obstat, et mentem impedit, / reducemque quanta praemia expectent vide, / pater potes regnare. [...] Summa est potestas. [...] Gnatis relinques. [...] Miser esse mavult, esse qui felix potest?* (Sen. *Thy.* 440-5).

³³ GIAZZON 2010, 770-87.

presenti nel modello; così, ai vv. 779-80, l'affermazione di non avere più una vita «di viver degna» suona eccessiva, in contraddizione rispetto a quanto sostenuto dal personaggio nella scena precedente. L'affermazione del Tieste senecano, che dice al fratello che lui è il primo ad averlo visto supplice al proprio cospetto (*supplicem primus vides*, v. 517), è sostituita con «a me basterà che tu mi tenga per un de' servi tuoi», in cui il termine 'servo' sembra sottintendere una seconda lettura, intesa in senso religioso. Anche il concetto di «merto», assente in Seneca, è di chiara ispirazione cristiana. Infine, il gesto del bacio, ulteriore invenzione dolciana (in Seneca, Tieste si limita a toccare con la mano le ginocchia del fratello, al v. 521), potrebbe essere ispirato alla prostrazione divina dei fedeli di fronte alle statue dei santi, di cui si baciavano i piedi e le ginocchia in atto di adorazione. Anche il successivo monologo di Atreo contiene elementi di matrice simile:

ATREO

Non far fratello mio, ch'io ciò non merto.

Ma con le braccia tue mi cingi il collo
e insieme bacia me, com'io te bacio.

790

Venite ancora voi nipoti cari:

sian benedette queste bocche e questi
occhi. Non sete voi del sangue mio?

Caro mio Filisten, mentre io ti veggo,
veggo ne la tua faccia il padre tuo.

795

Questi son gli occhi suoi, questo è il suo volto;
questo il suo aspetto allor ch'era fanciullo.

Caro mio Filisten, un'altra volta
ti bacio, e mentre bacio questa bocca,
bacio quella del padre³⁴.

800

Questo passo rilegge ampliandoli i vv. 521-4 della tragedia latina. Torna il riferimento al concetto di «merto» cristianamente inteso, già individuato al v. 782, mentre le bocche e gli occhi dei figli di Tieste sono definite da Atreo «benedette». Inoltre, l'immagine del bacio, presente al v. 790 con il poliptoto «bacia»/«bacio»

³⁴ Ivi, 788-800.

(si noti anche il chiasmo) e al v. 799 con la ripetizione di «bacio», rimanda a Giuda e al tradimento per eccellenza raccontato nei Vangeli. Motivata dal clima moralista post-tridentino sarebbe anche l'espunzione della descrizione di Filistene dalle ultime due edizioni del dramma (quelle del 1560 e del 1566), «liricamente sconveniente» per la sua sfumatura erotica³⁵.

L'accuratezza stilistica che contraddistingue gli snodi fondamentali del *plot* si manifesta in questo monologo tramite numerose figure retoriche. In particolare, aggiunge pathos al passo l'anafora dell'espressione affettuosa, rivolta da Atreo all'indirizzo del nipote: «Caro mio Filisten» (vv. 794 e 798)³⁶.

La sezione ove Dolce muta poco rispetto al modello è l'ultima parte del racconto del nunzio (vv. 964-1207), con identico corollario di dettagli orrorifici e di fenomeni sovranaturali rispetto all'archetipo. Di seguito si mettono a confronto l'ultima sezione del racconto in Seneca e in Dolce:

NUNTIUS

O Phoebe patiens fugeris retro licet,
 medioque ruptum meriseris caelo diem,
 sero occidisti laniat gnatos pater,
 artusque mandit ore funesto suos,
 nitet fluente madidus unguento coma,
 gravisque vino saepe praeclusae cibum
 tenere fauces, in malis hoc unum tuis
 bonum est Thyesta, quod mala ignoras tua.
 Sed et hoc peribit, verterit currus licet

780

³⁵ Cfr. GIAZZON 2010, 110-1. La digressione era inserita a partire dal v. 794: «Questi i capelli suoi ch'assemblan l'oro / de quai più d'una donna invidia n'ebbe. / Ecco le rose e 'l minio che solea / dolcemente segnar le belle guance; / ecco l'avorio de le bianche carni».

³⁶ Potrebbe essere conseguenza della 'cristianizzazione' del testo anche l'eliminazione dei vv. 285-6 di Seneca (*Quod est in isto scelere praecipuum nefas, / hoc ipse faciet*), che non trovano corrispondenze all'interno del rifacimento. Il monologo di Atreo, infatti, termina ai vv. 439-41 con: «Ponga nel ventre suo le proprie carni. / Ma perché tanto tempo ingiusto e vile / ho diferito far cosa sì degna?» Viene espunto il riferimento alla colpa di cibarsi dei figli, che il fratello imputa a Tieste, nonostante questi ignori quanto architettato ai suoi danni. Si tratta di un concetto di colpa oggettiva, che non può essere concepito dal Cristianesimo, secondo cui la colpa ricade soggettivamente su chi commette, essendone consapevole, il peccato.

sibi ipse Titan, obvium ducens iter, 785
 tenebrisque facinus obruat taetrum novis,
 nox missa ab ortu tempore alieno gravis,
 tamen videndum est, tota patefient mala³⁷.

NUNZIO

O Febo, ancor che tu ritorni a dietro
 e nel mezzo del dì rendi la notte,
 tardo ascoso ti sei, tardo fuggito.
 Ora il misero padre allegro a mensa,
 de la real corona ornato il capo, 1195
 mangia de' figli suoi le proprie carni,
 che poste in vasi d'or, fumanti e calde,
 gli fa recar dinanzi il suo fratello.
 Restò più volte ne le fauci il cibo
 e più volte cercò d'uscir di fuori. 1200
 Oh, misero Tieste, hai ne' tuoi mali
 questo di ben: che ancor non gli conosci!
 Ma tosto ei perirà, quantunque, o chiara
 luce del mondo, ritornando a dietro
 lasci che si ricopra e che si veli 1205
 d'inusitate tenebre la terra,
 pur tutto si vedrà chiaro e palese³⁸.

Dolce mantiene l'invocazione a Febo, eliminando l'aggettivo *patiens*; pone sul capo di Tieste una «real corona», simbolo del potere condiviso col fratello, mentre il protagonista senecano ha la chioma ricoperta di unguenti ed è definito *gravis vino*; conserva l'immagine del cibo che, in maniera innaturale, cerca di uscirgli dalla bocca e l'apostrofe a Tieste, ma elimina il riferimento al Titano, Elio, che inverte la rotta del carro del Sole, sostituendolo con l'apostrofe diretta alla «chiara luce del mondo», di più immediata comprensione³⁹.

Tornando alla prima parte e al primo monologo di Atreo, quello che fa intuire una qualche tendenza 'teatrale' nel Dolce

³⁷ Sen. *Thy.* 776-88.

³⁸ GIAZZON 2010, 1190-1207.

³⁹ Si distinguono, come consuetudine stilistica dolciana, ripetizioni (1193 e 1199-1200), dittologie (1197 e 1207), allitterazioni (della *s*, 1190-3), *enjambements* (1201-2, dove è presente anche un'anastrofe, e 1203-4).

è la valorizzazione del vocativo *anime* o simili per creare situazioni di monologo. Dolce è il primo a 'tradurre' l'*age anime* senecano, espressione che sarà riadattata da Shakespeare, più di cinquant'anni dopo, nell'«About, my brains»⁴⁰, con cui Amleto sprona se stesso ad architettare il suo piano di vendetta. Stessa situazione, stessi termini. Riporto di seguito parallelamente il 'modello' e la traduzione oppure il 'trattamento' del termine *anime*:

1) ATREUS

Age anime, fac quod nulla posteritas probet.
Sed nulla taceat, aliquod audendum est nefas
atrox, cruentum, tale quod frater meus
suum esse mallet.
(Sen. *Thy.* 192-5).

ATREO

Opra bisogna ordir cruda e spietata,
animo vile, e sanguinosa, e fiera
tanto, ch'al mio fratel dolga esser nato.
(Dolce, 299-301).

2) ATREUS

Ita sit. Hoc, *anime*, occupa
(dignum est Thyeste facinus et dignum Atreo,
quod uterque faciat).
(Sen. *Thy.* 270-2).

ATREO

Io non so ben ancor. Ma guardo e cerco
sorte di nuovo mal tanta e sì fiera
che tal non fero Antropofagi o Sciti.
(Dolce, 424-6).

⁴⁰ «This is most brave, / that I, the son of a dear father murder'd, / prompted to my revenge by heaven and hell, / must like a whore unpack my heart with words / and fall a-cursing like a very drab, / a scullion! Fie upon't! Foh! / About, my brains! Hum – I have heard / that guilty creatures sitting at a play / have, by the very cunning of the scene, / been struck so to the soul that presently / they have proclaim'd their malefactions. / For murder, though it have no tongue, will speak / with most miraculous organ» (*Hamlet* II.ii.578-90).

3) ATREUS

Tota iam ante oculos meos
 imago caedis errat, *anime* quid rursus times?
 Et ante rem subsidis? Audendum est, *age*.
 (Sen. *Thy.* 281-4)⁴¹.

ATREO

Ma perché tanto tempo ingiusto e vile
 ho diferito far cosa sì degna?
 (Dolce, 440-1).

4) ATREUS

Male agis, recedis *anime*, si parcis tuis,
 parces et illi.
 (Sen. *Thy.* 324-5).

ATREO

Ahi, che dico? Che penso? S'io perdono
 a' miei figliuoli, a lui perdono ancora!
 (Dolce, 511-2).

5) THYESTES

Quid *anime* pendes? Quidve consilium diu
 tam facile torques rebus incertissimis?
 (Sen. *Thy.* 423-4).

TIESTE

Torna a dietro Tieste; a dietro torna!
 Né ti fidar nel don incerto e finto
 del tuo fratello e ti pentisca poi,
 allor che poco il pentimento giova.
 (Dolce, 630-4).

⁴¹ *Tota iam ante oculos meos / imago caedis errat, ingesta orbitas / in ora patris – anime, quid rursus times / et ante rem subsidis? Audendum est, age* (ZWIERLEIN 1986). La numerazione dell'edizione oxoniense include un verso in più, assente nella versione del testo edita nel 1513.

- 6) THYESTES
Pectora longis hebetata malis,
iam sollicitas ponite curas.
Fugiat maeror, fugiatque pavor.
 (Sen. *Thy.* 920-3).

TIESTE
 Fuggite dal mio petto
 cure noiose e gravi,
 fuggasi la tristezza,
 la paura e 'l dolore.
 (Dolce, 1396-9).

Ad eccezione del primo passo, in cui il Tieste dolciano insulta la propria esitante inerzia («animo vile»), in tutti gli altri casi si nota l'eliminazione dell'intero concetto oppure la sua sostituzione con un'interrogativa in prima persona o con un'esortazione al proprio nome, che restituisce in parte il trasporto emotivo del dialogo del personaggio con il suo io. Al punto 6, l'apostrofe di Tieste ai *pectora longis hebetata malis*, che apre il monologo, in cui egli esprime il disprezzo per la miseria patita, viene 'rovesciata' conservando gli elementi del discorso: *pectora*, da soggetto dell'invocazione, diventa il luogo dal quale gli affanni fuggono alla luce del potere riacquisito.

Dopo una rilettura del quinto atto senza particolari stravolgimenti a livello di struttura, in cui le battute dei protagonisti, ora più lunghe ora più brevi di quanto lo siano nel modello, vengono comunque tutte mantenute, il *Thieste* si conclude con l'aggiunta di un ultimo coro, che si può dire costituisca l'innovazione di maggior rilievo:

CORO
 L'almo Fattor del mondo,
 giusto e pietoso Dio,
 non lascerà giamai
 senza giusta vendetta
 questo peccato rio,
 ch'ogni peccato altrui vince d'assai.
 Sia pur l'empio tiran lieto e giocondo:

degnò gastigo aspetta,
se ben l'ira del cielo
non vien con molta fretta⁴².

1730

Dopo gli abomini descritti nel racconto del nunzio nel quarto atto e l'orrore del banchetto, Dolce sceglie di avvertire il pubblico delle conseguenze in cui i peccatori incorrono, presto o tardi, per le loro malefatte. Tale espediente risponde al fine didattico del teatro tardocinquecentesco, che intende trasmettere una morale tramite la rappresentazione, ottenendo la catarsi spirituale di chi assiste alla messa in scena. Enumerate le azioni empie, reiterate di generazione in generazione, di dannati, traditori e assassini, culminate nell'appello di Tieste affinché gli dèi (pagani) vendichino la morte dei suoi figli («le mie degne vendette / faranno tosto i Dei»)⁴³, a chiudere il cerchio è invocato Dio, quello cristiano, «giusto e pietoso»⁴⁴, pronto a sanzionare il peccatore con un «degnò gastigo». Analoghi appelli a Dio, invocato affinché riconosca al tiranno una pena ultraterrena, sono presenti nella *Marianna*⁴⁵, nei cori posti a conclusione del primo⁴⁶ e del terzo atto⁴⁷. Bersaglio di tali invocazioni è Erode, che condivide con l'Atreo del *Thieste* le peculiari caratteristiche del tiranno, prime fra tutte la paura di essere oggetto di cospiri-

⁴² GIAZZON 2010, 1723-32.

⁴³ Ivi, 1718-9.

⁴⁴ Nell'intera tragedia, ad esclusione dell'ultimo coro, Dolce conserva i riferimenti e le invocazioni agli dèi pagani, fedele alla nomenclatura impiegata da Seneca.

⁴⁵ La trama della tragedia, in sintesi, ruota attorno alle azioni tiranniche e sanguinarie del re Erode. Di ritorno da una missione al fianco dei Romani, istigato dalle calunnie della sorella Solome, egli si convince che la moglie Marianna abbia tramato per avvelenarlo e che lo abbia tradito. Dopo aver giustiziato il presunto amante di lei e i parenti che cercavano di difenderla, il re ordina di decapitarla. Nell'epilogo, pentitosi di quanto compiuto, si arrende a piangere per il resto della vita il proprio peccato e l'ingiusta morte di Marianna. Per un'analisi approfondita dell'intreccio e dei temi del dramma, si rimanda a: VILLARI 2011, XXV SS.

⁴⁶ «E, se prego mortale / ti sospinge et inchina / a dar ai peccator giusto flagello, / il re, fiero e rubello / a le tue sante leggi, / Signor, punisci con supplicio degno [...]. Scenda adunque con fretta / la tua giustizia, padre, / sovra di lui, crudel più d'ogni fera» (ivi, 736-41; 761-3).

⁴⁷ «Distrugga, sommo Dio, questo tiranno / tua forte man con meritata morte. / Fa' che 'l sol porti questo lieto giorno, / che con giusta vendetta abbiano fine / gl'aspri flagelli, et i penosi danni / de le meschine e travagliate genti» (ivi, 2114-9).

razioni da parte dei familiari e la capacità di compiere atti di disumana violenza nei loro confronti. L'interesse per queste figure dispotiche fu ispirato probabilmente, oltre che dal clima di instabilità politica della penisola nel Cinquecento, dalle analisi sull'argomento condotte dalla trattatistica coeva, prima fra tutte quella di Niccolò Machiavelli⁴⁸.

3. *Tieste dal XVI al XXI secolo*

A fine '500, in Italia, la tragedia eredita da Seneca 'tipi' ricorrenti come la nutrice, il consigliere, il messo e il fantasma, oltre al gusto del macabro⁴⁹. L'infanticidio, in particolare, è ripreso nell'*Acripanda* di Antonio Decio (1592), in cui il re Ussimano uccide la moglie incinta ed espone il loro primo figlio, che, salvatosi, si vendica sui fratellastri⁵⁰, e nella *Semiramis* di Muzio Manfredi

⁴⁸ Nel 1532, pochi anni prima che fosse stampata la prima edizione del *Thyeste* di Dolce, Machiavelli nel *Principe* affronta la questione del 'male' compiuto per fini politici, giustificando come talora necessari gli atti efferati che il principe si trova costretto a compiere per mantenere il controllo del potere: «E hassi ad intendere questo, che un principe, e massime un principe nuovo, non può osservare tutte quelle cose, per le quali gli uomini sono tenuti buoni, essendo spesso necessitato, per mantenere lo Stato, operare contro alla umanità, contro alla carità, contro alla religione. E però bisogna che egli abbia un animo disposto a volgersi secondo che i venti e le variazioni della fortuna gli comandano; e, come di sopra dissi, non partirsi dal bene, potendo, ma sapere entrare nel male, necessitato.» (Machiavelli, *Il Principe*, XVIII, in MACHIAVELLI 1850, 545).

⁴⁹ Cfr. in proposito: MIOLA 1992, 1-10; BOYLE 1997, 153-66.

⁵⁰ Il re Ussimano fa esporre il figlioletto, che però sopravvive e cresce alla corte del nonno, il re d'Arabia, dal quale in età adulta è riconosciuto e aiutato nel suo progetto di vendetta ai danni del padre. Divenuto egli stesso re, marcia contro l'Egitto e, sconfitte le truppe di Ussimano, finge di voler stipulare una pace in cambio di alcune cessioni territoriali e ricevendo come ostaggi i gemelli, figli del re e di Acripanda. Sono le ombre dei due giovinetti ad avvertire la madre del misfatto, di cui è successivamente messa a parte nei particolari più macabri dal 'cameriere'. Di seguito un brano tratto dal resoconto di quest'ultimo, in cui è presente una descrizione 'senecana' della Natura che reagisce al duplice assassinio: «CAMERIERE Qual'erta torre, o qual'alpestre scoglio, / o quercia annosa sovra l'alpi stassi / al soffiare d'Euro, o d'Aquilone immota, / tal'egli in mezzo al sangue, e in mezzo à tante / crudeltadi, et horror duro rimase: / ma il campo tutto si velò di benda / gli occhi per non mirar fatto sì crudo. / L'ombre de i guerrieri morti in su la riva / udite fur con gran romor lagnarsi, / tremò il picciol colle, e per l'immensa / scossa che diede, intorbidi il Nilo, / il Nil, che volse doloroso a dietro / per la pietà de' suoi signori il corso» (DECIO 1592, 122).

(1593), in cui la protagonista uccide i nipoti di fronte agli occhi della nuora⁵¹.

In area anglosassone l'interesse per le tragedie di Seneca è alimentato dalla pubblicazione delle *Tenne tragedies of Seneca* (1581), una raccolta di traduzioni più o meno letterali del *corpus* tragico senecano, in cui confluisce il lavoro di quattro letterati dell'epoca⁵², tra i quali Jasper Heywood, la cui traduzione – seppur libera – di *Tieste* era già stata data alle stampe nel 1560. Heywood, che nella prefazione al lavoro descrive una visione in cui il fantasma di Seneca lo incarica di «rinnovare il suo nome»⁵³, traduce il testo latino in rima, adattandolo alla dizione inglese e aggiungendo versi di sua creazione, oltre a una scena che fa da epilogo alla tragedia, un monologo, in cui Tieste fa appello alle forze infernali per portare a compimento il suo desiderio di vendetta⁵⁴.

In seguito all'edizione inglese, il rinnovato interesse per il teatro senecano, anche grazie al tramite shakespeariano – è del 1593 la messa in scena del *Tito Andronico*, in cui all'imperatrice Tamora sono serviti i figli a banchetto – porta alla composizione di numerose riletture di *Tieste* in Inghilterra tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Nel 1674 John Wright è autore di una traduzione della tragedia, alla quale allega una versione parodica in versi (*Thyestes a tragedy, translated out of Seneca to which is added mock-Thyestes, in burlesque*), ove i figli di Tieste sono sostituiti

⁵¹ Semiramis, mossa dall'insana passione che nutre nei confronti del figlio Nino (il suo *furor* ha per modello la *Fedra* senecana), uccide successivamente anche la nuora Dirce. Nino vendica la strage della sua famiglia assassinando la madre e, infine, si suicida: «NINO Questa, opra empia non è; ma di pietate. / Una, ch'uccida i figli del suo figlio; / merta il castigo haver per man del figlio» (MANFREDI 1593, 48).

⁵² Gli autori coinvolti nel progetto furono: Jasper Heywood (*Hercules furens, Thyestes, Troas*), John Studley (*Hippolytus, Medea, Agamemnon, Hercules Oetaeus*), Thomas Newton (*Thebais*), Alexander Neville (*Oedipus*), Thomas Nuce (*Octavia*). Cfr. SPEARING 1909, 437. Vd. in proposito il contributo di Masolino D'Amico in questo volume (97-105).

⁵³ Il fantasma di Seneca dice che sta cercando «Some one / that might renewe my name / and make me speake in straunger speche / and sette my woorks to sight, / and skanne my verse in other tongue / then I was woont to wright» (Prefazione, 6,3-8, citato in: O'KEEFE 1974, 119).

⁵⁴ Gli ultimi versi del monologo recitano: «By seas, by lands, by woods, by rocks, in darke I wander shall: / and on your wrath, for right rewarde to due deserts, will call. / Yee scape not from me, so yee Gods, still after you I goe, / and vengeaunce aske on wicked wight, your thunder bolte to throe» (HEYWOOD 1560, V.iv., 63-6).

tuiti dai suoi amati gatti, che il fratello gli serve a banchetto per vendicarsi del tradimento con la moglie⁵⁵. Nel 1681, viene messo in scena al Theatre-Royal di Londra il *Thyestes* di John Crowne, che egli riadatta in modo da renderlo più in linea con il gusto del suo pubblico, introducendo i personaggi del figlio di Tieste e della figlia di Atreo⁵⁶: la coppia, innamorata e osteggiata dai padri, richiamandosi al *Romeo and Juliet* shakespeariano diventa protagonista di nozze funeste, in seguito alle quali Philistenes viene ucciso dallo zio (e servito al banchetto nuziale) e Antigone si suicida alla vista del suo cadavere⁵⁷. Crowne tenta di 'stempe-

⁵⁵ Si tratta di un'edizione regalo che l'autore dedica al Lord Salusbury e che fa precedere da una premessa, in cui mette in guardia il lettore dalla natura giocosa di quello che lui ha concepito come un passatempo. Si riportano qui le battute conclusive della rilettura: «ATREUS Reeling, that's my Cue. Now I may / discover the Intrigue o'th' Play. / Since in that door the Wind is got, / 'tis time to reconcile the Plot. – / How do you like your Cats my Friend? THYESTES Well; but I dare not much commend / for fear you steal em; nor is this same / fear vain and Pannique, for I miss 'em. ATR. 'Las they've miscarri'd all to day, / some hang'd, some drown'd, as one may say / and 'cause they should not basely fall, / 'twas I, dear heart, that kill'd 'em all. THY. Was this done like a loving Brother? / Or like a Friend? Sure neither nother. / but let that pass. I'll spare my Curses – / their skins will make me three good purses / I'll goe and flea 'em. ATR. But the Jest is / you 'ave dined upon 'em, dear Thyestes. / and I both Butcher was, and Cook / to serve you Sir. THY. Now I could puke / o Cuckold Cook to Treat me thus! / O hated Hang-dog to hang Puss! / O Son of an old rotten Whore! / In fine – I'll sleep and tell you more. (Lies down). ATR. Io, Victoria! Now at last / by me, and Fortune thou art cast. / Lye there. such Victories as these are / will swell me up as big as Caesar. / When the High Germans he bumbasted. / Less Triumph and content he tasted. / Even now, since thus my Brother fell, / I seem as tall as a High Constable» (WRIGHT 1674, 138-40). Una curiosa analogia lega la *pièce* di John Wright a *Theater of Blood*, film tragicomico del 1973 diretto da Douglas Hickox, in cui un attore shakespeariano fallito (interpretato da Vincent Price) si vendica dei critici che hanno da sempre stroncato le sue *performance* teatrali, architettando per loro assassinii ispirati alle tragedie di William Shakespeare. In particolare, l'uccisione dei figli di Tamora nel *Tito Andronico* è modello dichiarato per l'ultimo delitto della serie, in cui alla vittima sono serviti i due amati barboncini in un pasticcio di carne. La tragicomicità è amplificata dalle battute del critico che, intento a mangiare, si chiede: «I wonder where my babies have gone to [...]. I wish they were here to share this with me». L'espressione è un richiamo a Sen. *Thy.* 974-5 (*augere cumulus hic voluptatem potest, / si cum meis gaudere felici datur*), cui sembra parodicamente alludere anche la successiva esibizione delle teste dei barboncini da sotto una *cloche*.

⁵⁶ Cfr. PATERSON 1873, 8.

⁵⁷ Nella rilettura di Crowne, Tieste ha violentato Aerope ed è fuggito. La donna, ingiustamente accusata dal marito di tradimento, viene tenuta in prigione. Mentre il padre medita vendetta, Antigone si innamora di Filistene, il figlio di Tieste e pianifica di vivere insieme a lui in esilio; tuttavia, durante il tentativo, il giovane viene catturato

rare' il carattere cupo e orrorifico del *Tieste* di Seneca, dando per primo spazio a una storia d'amore, le cui vicende si intrecciano con il *plot* originale fin quasi a porre in secondo piano le azioni legate alla vendetta di Atreo sul fratello per motivi dinastici, e inaugurando un filone 'sentimentale' che prosegue in Francia con l'*Atrée et Thyeste* di Prosper Jolyot de Crébillon (1707)⁵⁸ e con i *Pélopidés* di Voltaire (1772)⁵⁹.

Pochi anni dopo la messinscena di Crébillon, nel 1721, Petros Katsaitis, poeta e drammaturgo originario di Cefalonia, compone il suo *Thyestes* ispirandosi principalmente alla rilettura di Lodovico Dolce, di cui traduce parti significative e di cui ripropone l'insistere su di un senso di Giustizia cristianamente intesa, derivante in maniera diretta da Dio. Per rimarcare tale aspetto, Katsaitis affida il prologo proprio alla Giustizia personificata,

dalle guardie di Atreo. Il re escogita così un piano ai danni del fratello, dando il benvenuto al nipote e fingendo che i suoi propositi di vendetta siano venuti meno. Promette a Filistene la mano della figlia, qualora egli induca il padre a tornare ad Argo per riconciliarsi. Anche Aerope viene ricevuta dal re e rivestita con abiti sontuosi per suggellare la loro ritrovata armonia. Intanto Tieste, che si è sinceramente pentito, pur sospettando della buona fede del fratello, acconsente a tornare. Celebrate le nozze, durante il banchetto nuziale, Atreo serve al fratello le carni e il sangue del figlio. Antigone si suicida. Aerope strappa il pugnale ad Antigone e, dopo aver colpito a morte Tieste, si uccide.

⁵⁸ *L'Atrée et Thyeste* pone al centro la tematica amorosa sin dall'antefatto, in cui Tieste rapisce Eope sul punto di convolare a nozze con il fratello e la restituisce a quest'ultimo incinta di Plistene, che sarà considerato figlio di Atreo. Successivamente Plistene salva Tieste da una tempesta e lo conduce ad Argo. Il giovane si innamora di Teodamia, figlia che Tieste ha avuto da un'altra donna, e non acconsente ad uccidere Tieste come a lui richiesto da Atreo, cosicché questi porta a compimento la sua vendetta da solo, porgendo al fratello una coppa contenente il sangue del figlio. Inorridito, Tieste si suicida. La tragedia conosce un successo immediato, suscitando lo scandalo per la ferocia dei temi affrontati: «Par le choix d'un sujet aussi contraire aux principes classiques, Crébillon fait montre d'une irrévérence et d'un indépendance qui lui vaudront autant de reconnaissances que de condamnations. Le risque encouru en valait pourtant la peine puisque le choc provoqué par le dernier acte de la tragédie fera de lui le premier tragique français selon nombre de ses contemporains» (BRILLAUD 2007, 38).

⁵⁹ I *Pélopidés* di Voltaire ripropongono l'antefatto con il rapimento di Eope, che però non viene restituita ad Atreo se non alla fine di una guerra tra fratelli, che culmina con la rivelazione delle nozze già celebrate tra Eope e Tieste, e della nascita di un figlio. Fingendo di rassegnarsi, Atreo riconsegna la donna, ma rapisce il bambino e nel momento della riconciliazione porge la tazza con il sangue del figlio a Tieste, che sceglie il suicidio, come nell'epilogo della rilettura di Crébillon (vd. VOLTAIRE 1785, 265).

che sancisce come sia Tieste sia Atreo debbano essere puniti per i peccati commessi da Tantalo. Segue l'entrata in scena dell'ombra di quest'ultimo, che reca testimonianza delle pene sofferte nell'Oltretomba da coloro che non si comportano correttamente in vita⁶⁰. Se le vicende narrate, considerando il tramite dolciano, seguono sostanzialmente il *plot* classico, l'innovazione più vistosa, coerente con il messaggio moraleggiante di Katsaitis, è l'aggiunta di 762 versi all'epilogo: con un *flash forward* di vent'anni viene descritta la morte di Atreo, punito per le sue colpe da Clitennestra ed Egisto mentre il figlio Agamennone è a Troia⁶¹.

Sempre nel XVIII secolo, nella Germania illuminista, Christian Felix Weiße pubblica *Atreus und Thyest* (1766), la cui fonte principale è Igino (*Fabulae*, 88), se pure è chiara la conoscenza da parte sua sia del modello senecano sia dell'*Atrée et Thyeste* di Crébillon⁶². La riscrittura per la prima volta mette in scena le vicende successive all'infanticidio: Atreo è perseguitato dalle Erinii – rappresentate come forze psicologiche interiori, che lo tormentano perché Tieste è ancora in vita – e invia Egisto – creduto suo figlio, ma in realtà nato da un abuso commesso ai danni della madre dallo stesso Tieste – a consultare l'oracolo di Delfi, perché la città di Micene è afflitta da fame e pestilenza. Egisto ritorna da Delfi con Tieste, che conduce con sé per pietà, e con il responso dell'oracolo, secondo il quale soltanto altro sangue potrà lavare il sangue già versato⁶³. L'orrore determinato dall'infanticidio è

⁶⁰ Cfr. CARPINATO 2006, 211-2.

⁶¹ Cfr. PUCHNER 2017, 182-3. Il modello dell'epilogo – seppur rimaneggiato, alterando il racconto mitologico in maniera sostanziale – sembrerebbe a tutti gli effetti l'*Agamennone* di Eschilo. In questo caso, Egisto assume il ruolo di giusto vendicatore, con una caratterizzazione del tutto positiva, così come quella di Clitennestra, sotto vari aspetti tormentata dal suocero.

⁶² Cfr. SGOURIDOU 2017, 13.

⁶³ La vicenda così prosegue: sebbene il sacerdote della città suggerisca che una riconciliazione tra i due fratelli potrebbe portare alla salvezza di tutti, Atreo continua a meditare la morte di Tieste. Anche Pelopia spinge il figlio Egisto a uccidere lo zio per essere il solo successore al trono, tuttavia egli non riesce a portare a termine l'impresa e, grazie a una spada appartenuta allo sconosciuto stupratore della madre, da lei ancora custodita, viene a scoprire di essere figlio di Tieste. Un ulteriore colpo di scena rivela che anche Pelopia è, in realtà, figlia di Tieste. La regina si suicida ed Egisto uccide Atreo (cfr. *ivi*, 12-4).

sostituito da un'angosciante sequela di violenza e di incesto, da cui emerge la fragilità della condizione umana, il costante rischio che l'irrazionalità, il *furor*, prevalga sulla ragione, l'insorgere del rimorso (in Tieste) e della pietà (in Egisto), passione che costituisce, secondo Gotthold Ephraim Lessing, il fine ultimo cui tende lo stesso atto teatrale, perché gli spettatori giungano a una vera catarsi tramite l'illusione scenica⁶⁴.

La caratterizzazione di Atreo tiranno è il punto focale della seconda grande rivisitazione 'italiana' di *Tieste*, quella di Ugo Foscolo. Si tratta della prima tragedia del poeta, messa in scena nel 1797, ma già ultimata nel 1795, quand'egli aveva 17 anni, come confermato dalla lettera inviata a Melchiorre Cesarotti il 30 ottobre 1795: «Ardii scrivere una tragedia sopra un soggetto che fu già toccato da Crébillon e dal gran Voltaire. Sì; scrissi il *Tieste*, e con quattro attori soltanto»⁶⁵. Foscolo non cita dunque Lodovico Dolce tra le fonti. Indubbiamente numerose caratteristiche confermano la dipendenza dai due testi, in particolare dai *Pélopidés* sia per la trama sia per i personaggi (sette in totale), tra i quali sono presenti Eropé (che in Crébillon risulta già morta) e Ippodamia. Foscolo apre il suo dramma con un dialogo tra le due donne, in cui Eropé lascia in custodia a Ippodamia il figlioletto suo e di Tieste, che ha sottratto alle guardie di Atreo (atto I, scena II). Il dialogo trova diretta ispirazione nella terza scena del primo atto dei *Pélopidés*, in cui avviene il medesimo incontro. L'importanza data al rapporto amoroso che lega Eropé e Tieste, e alla discordia da esso generata tra i fratelli è un tema che Foscolo non accoglie pedissequamente, ma smorzandone gli effetti più patetici e conferendo al personaggio di Eropé maggiore autonomia. Il Tieste di Foscolo, esiliato dal fratello, torna ad Argo poiché gli è giunta voce della morte di Eropé. Rassicurato dalla madre, incontra poi l'amata che gli rivela di aver generato un figlio suo. Le donne tentano di convincere Tieste a fuggire, ma invano: Atreo scopre che egli è a palazzo

⁶⁴ Cfr. CHIARINI 1975, 201.

⁶⁵ CARLI 1970, 19-20.

e lo cattura insieme ad Erope. Nell'epilogo, come in Crébillon e in Voltaire, Atreo finge di riconciliarsi col fratello offrendogli una coppa su cui giurare concordia eterna, che tuttavia si rivela colma del sangue del figlioletto ucciso. Tieste si suicida ed Erope perde i sensi. Le due riletture francesi, così come quella di Foscolo, diminuiscono l'orrore, introducendo l'*escamotage* della coppa che evoca il massacro avvenuto. Tuttavia tutta la riletture foscoliana è percorsa da un «gusto delle apparizioni spettrali», dei «preannunci tenebrosi» del tutto senecano, ad esempio nelle parole di Erope, che allude a una misteriosa voce notturna che preannuncia la morte del figlio, «pasto [...] dei padri suoi» (atto I, v. 152)⁶⁶. Lo stesso espediente si concretizza nelle parole di Atreo, che al fratello rinfaccia ben prima che si concretizzi il suo piano: «O come l'arti / del tiranno possiedi! In cor furore, / pace nei detti; [...] pietà con pompa / mostrar, e beber sangue»⁶⁷. Direttamente a Seneca si ispira, poi, la caratterizzazione del tiranno Atreo che, al contrario di quanto accade nelle tragedie di Crébillon e di Voltaire, in Foscolo medita a lungo la vendetta e la attua tramite un piano messo a punto da tempo⁶⁸,

⁶⁶ Cfr. PARATORE 1988, 269-70. In merito a questo aspetto, Paratore cita altri due casi presenti nella tragedia di Foscolo: i vv. 254-8, «Il Ciel non cessa / di punire le colpe: orrida pena / della colpa di Tantalo, tu incalzi, / e piaghe a piaghe aggiungi, e truci a truci / opre», pronunciati da Ippodamia, che fanno riferimento alla maledizione gettata sulla stirpe dalla colpa di Tantalo, e i vv. 132-9, con cui Erope rivela inconsciamente quale sarà la vendetta di Atreo: «Ippodamia, scordasti, / quel momento terribile, che vide / il figlio pargoletto? Ei fra le braccia / forte serrollo: ei gridò sì, che ancora / nell'alma mi ripiomba il truce grido. / Te, sì, te sol testimone esecrando / dell'onte mie vedrò compiere un giorno / le mie vendette». Paratore sostiene, inoltre, che Foscolo si ispiri alla prima scena del *Tieste* di Seneca, quasi 'scambiando' Tieste per l'avo Tantalo, nelle allusioni alle Furie che emergono in due diversi passi della riletture: ai vv. 214-7 («O infernale voragine, spalancati; / Sorgete, furie! Voi mi strascinate / lungi da questa terra: io no, non volgo / orma senza di voi») e ai vv. 106-17 («Ombra... gigante / qui dinanzi non vedi? Ha fiamma il crine, / sangue negli occhi bolle, e di atro sangue / sprazzi li grondan dalla bocca; mira... / Sul mio volto gli slancia. Ella mi tragge / pel braccio - Vengo, vengo [...]. Vengo, vengo: / sangue chiedi? L'avrai. Quelle grand'orme / che tu stampi di foco... sieguo. - Oh lampo! / Oh! tenebre! Oh singhiozzi moribondi! ... / Lo spettro è, che scortavami? Lo voglio, / lascia, seguir»). Le citazioni dal *Tieste* di Foscolo seguono l'edizione di BEZZOLA 1961, 3-57.

⁶⁷ BEZZOLA 1961, IV, 230-6.

⁶⁸ Cfr. PARATORE 1988, 263.

determinato ad agire con il più terribile dei delitti al fine di anticipare le mosse del fratello. In relazione a questo tema, i versi foscoliani «di morte / punir chi morte dar voleami⁶⁹» riecheggiano Seneca, vv. 193-6: *aliquod audendum est nefas / atrox, cruentum, tale quod frater meus / suum esse mallet – scelera non ulcisceris, / nisi vincis*.

Il debito di Foscolo nei confronti di Seneca è, inoltre, evidente nella quarta scena del secondo atto, il dialogo tra Atreo e Ippodamia, in cui quest'ultima ha la funzione del *satelles* del secondo atto della tragedia classica:

IPPODAMIA

Infausto è il regno; e infausto
più, se temuto è il re. Di schiavi e vili
tu se' accerchiato; ognun t'adora, e sorte
t'arride amica. Ma se' pago? Tremi, 130
diffidi; e a dritto. Traditori, un giorno
ti porranno le mani entro le chiome;
strapperanti il diadema, e riporranno
ad altri in capo. – Pur... se d'un fratello
l'amor qui fosse... di temer sì grande 135
uopo, Atreo, non avresti⁷⁰.

Il tema della paura, che motiva l'adulazione del popolo nei confronti del tiranno e rende egli stesso suo schiavo nel timore di essere tradito, è affrontato dalla guardia senecana ai vv. 207-8 (*quos cogit metus / laudare, eosdem reddit inimicos metus*) e nel secondo coro vv. 348-52 (*rex est qui posuit metus / et diri mala pectoris; / quem non ambitio impotens / et numquam stabilis favor / vulgi praecipitis movet*). Anche le parole di Ippodamia circa l'utilità di mantenere al proprio fianco il fratello (II 134-6) trovano ispirazione in Seneca, nella considerazione espressa dalla guardia al v. 219: *nefas nocere vel malo fratri puta*.

In conclusione, non ci sono evidenze che facciano supporre una lettura del *Thieste* di Lodovico Dolce da parte di Ugo Foscolo. Tuttavia, Foscolo dimostra di aver letto Seneca, da cui trae

⁶⁹ BEZZOLA 1961, IV, 258-9.

⁷⁰ Ivi, II, 127-36.

ispirazione anche per quanto concerne lo stile e l'espressività linguistica del suo *Tieste*. E su questa fonte, tace.

Nel XIX secolo vengono composte tre riletture, ispirate principalmente ai testi francesi: *l'Atreus and Thyestes* di Edward Sinnet (1822) e il *Tieste* di Tommaso Sgricci (1827) – che dipendono principalmente dalle vicende dell'*Atrée et Thyeste* di Crébillon – e il *Tieste* di Angelica Palli (1822), che ha come fonte principale i *Pélopidés* di Voltaire⁷¹. Angelica Palli, livornese di famiglia epirota⁷², focalizza l'attenzione sul tradimento di Eroe e sul figlio da lei generato con Tieste. Assumono particolare importanza nella tragedia le dinamiche che intervengono tra i personaggi femminili, in particolare tra Eroe e Ippodamia. Quest'ultima, dapprima schierata a favore di Atreo («che d'Atreo son madre / sol mi rammento», I 2, vv. 66-7), dopo il riconoscimento del bambino di Eroe come figlio di Tieste, lo accoglie e acconsente a difenderlo dall'ira dello zio («qual colpa è in lui? Vieni infelice, vieni / fra le mie braccia, a te sicuro asilo / ognor saranno... ad ogni costo a morte / sottrarti voglio... e alla mortale angoscia / di conoscer te stesso», I 4, vv. 120-4)⁷³. Nella rilettura è amplificata la forza dei personaggi femminili, che oppongono al Fato l'amore materno, facendo da contraltare alla violenza di Atreo e Tieste nell'inutile tentativo di salvare la loro discendenza. In quest'ottica 'femminile', anche l'epilogo risponde all'esigenza di attenuare l'orrore senecano eliminando la scena del banchetto e facendo intravedere ai genitori il corpo del figlioletto tra due guardie, dopo che l'uccisione è avvenuta fuori scena.

⁷¹ Nel XIX secolo sono pubblicate in Italia altre due *pièce* ispirate al mito dei Pelopidi, la *Pelopea* di Francesco Benedetti (1817) e *l'Atreo* di Antonio Viviani (1833). Esse tuttavia mettono in scena accadimenti successivi all'arco temporale del *Tieste* senecano e per questo non sono inseriti tra le riletture qui analizzate. Nella *Pelopea*, trent'anni dopo l'assassinio dei nipoti, Atreo progetta di uccidere Tieste tramite il figlio che questi ha incestuosamente generato dalla sua primogenita Pelopea. Nell'*Atreo*, anch'esso ambientato dopo l'infanticidio, Atreo uccide Tieste, innocente e da lui ingiustamente perseguitato, per poi essere ucciso a sua volta nell'epilogo da Egisto. Per un'analisi dettagliata dei drammi, cfr. ROSSI LINGUANTI 2020, 364-8.

⁷² Cfr. FAVARO 2018, 1.

⁷³ Le citazioni sono tratte da: *ivi*, 6.

La quarta rivisitazione di *Tieste* composta in Italia è quella di Tommaso Sgricci, uno tra gli ultimi esponenti della poesia estemporanea toscana di tradizione bernesca⁷⁴. La rilettura dimostra una dipendenza dall'*Atrée et Thyeste* di Crébillon, in quanto grande spazio è dedicato alla storia d'amore di Falanto, figlio presunto di Atreo, e di Argenide, figlia di Tieste⁷⁵. Seppure la prima preoccupazione dimostrata da Atreo sia scoprire se il figlio sia davvero suo⁷⁶ – questione messa in rilievo dalle riletture francesi, più attente al lato sentimentale della vicenda – traccia della lettura senecana traspare nella caratterizzazione di Atreo come tiranno spietato, che teme il suo potere insidiato dal fratello e dalla sua discendenza, e che, in preda al *furor*, uccide entrambi i

⁷⁴ Il 10 novembre 1827, al Teatro Aretino, durante una serata dedicata all'improvvisazione, viene sorteggiato come tema per la messinscena il mito di Tieste. In una nota premessa al testo nell'edizione del 1828, si legge: «Fattosi Atreo in un subito (personaggio suggerito dall'Uditorio per dar principio), proruppe in note tremende di vendetta e di sospetto. All'ansietà universale succedettero allora altri affetti per tutto il corso dell'Azione, e fu da notare che, quantunque il numero dei versi sia pressoché il medesimo e nel *Crispo* e nel *Tieste*, mentre durò la prima due ore e mezza, la seconda per la concitazione con che fu declamata durò poco più di due ore» (SGRICCI 1828, 8-9).

⁷⁵ La vicenda può essere così riassunta: Falanto, presunto figlio di Atreo, chiede al padre di concedere il perdono allo zio, senza rivelargli di essere innamorato della cugina Argenide. Atreo acconsente, ma in realtà trama di sfruttare la situazione per vendicarsi di Tieste, che gli ha insidiato il regno e la moglie, e che sospetta sia il vero padre di Falanto. Messo a parte dal servitore Creonte dell'amore del figlio per la giovane, il re riceve un foglietto che la moglie, prima di morire, aveva chiesto al sacerdote di corte di consegnargli, in cui ella confessa che Falanto è figlio di Tieste. Chiamate le Erinni a raccolta, il re si appresta alla vendetta, chiedendo al figlio di uccidere Tieste che trama nell'ombra contro il regno. Tieste si rifiuta e Atreo minaccia di uccidere Argenide, qualora non compia il delitto. Tuttavia, il giovane non riesce a portare a termine la missione, cosicché Atreo lo rinchiude in prigione insieme ad Argenide. Creonte descrive il sacrificio dei due innamorati, in cui il re non risparmia nessuna pena a Falanto, facendolo assistere all'agonia di Argenide. Servite le carni dei nipoti a Tieste, nell'epilogo il re consegna al fratello un'urna in cui dovrebbero essere contenute le insegne regali e lo scettro di Pelope, ma che invece custodisce le teste mozzate dei due giovani. Tieste è tenuto in vita, imprigionato nei sepolcri degli avi.

⁷⁶ «Quand'ei favella, rimirar mi sembra / la gioventù del perfido fratello! / Così portava maestosamente / la fronte giovenil, così spargeva / sovra gli omeri il crin, così sprezzante / in negletta beltà pari ai Superni / gettava un guardo vincitor che tutte / L'alme gl'incatenava di dolcezza. / Con queste arti quel perfido sedusse / l'incauta moglie disleal, con queste / m'insidiava il trono» (SGRICCI 1828, I, 3, 17).

nipoti, tagliando loro le vene nel corso di un sacrificio descritto da Creonte nei più macabri dettagli⁷⁷.

Nel XX secolo il mito dei Tantalidi è riproposto tramite racconti (Isolde Kurz, *Das Haus des Atreus*, 1939) e poesie (Louis MacNeice, *Thyestes*, nella raccolta *Springboard*, 1943; Donald Davie, *Thyestes*, nella raccolta *Brides of Reason*, 1955). Un'originale riscrittura italiana di *Tieste* è il dialogo intitolato 'In famiglia', tratto da *I dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese (1947). Protagonisti del dialogo sono Castore e Polideute, che riflettono sul fato e sulle sue dinamiche all'interno della famiglia degli Atridi, di cui sono entrate a far parte le loro sorelle, Elena e Clitennestra. In particolare, Polideute si chiede se sia il caso di intervenire a Troia in difesa della sorella, ma Castore frena il fratello, esprimendo l'idea che debbano essere gli Atridi a risolvere la situazione:

- POLIDEUTE Chi sa che faranno adesso gli Atridi per riscatto del sangue. Non è gente che sopporti un'ingiuria. Il loro onore è come quello degli déi.
- CASTORE Lascia stare gli déi. È una famiglia che in passato si mangiavano tra loro. Cominciando da Tantalo che ha imbandito il figliolo...
- POLIDEUTE Sono poi vere queste storie che raccontano⁷⁸?

Dopo uno scambio di idee sui discendenti di Tantalo e sulle loro preferenze in fatto di donne, la conclusione cui giungono i

⁷⁷ Anche il riferimento del coro di sacerdoti e donne ad Apollo, che durante il sacrificio inverte il corso del suo carro è senecano: «SACERDOTI O madri dolenti, / Sciogliete gli accenti / del mesto dolor: / sia vinto ogni cor / di doglia e d'affanno. / Impugna il tiranno / con destra che al mal farà mai si rifiuta / della vendetta la spada temuta. // Se avvien che si accenda / sua rabbia fremente / ei Giove disfida / nell' alma omicida. [...] DONNE Mugge orrendo un suon di sistri, / mugge un fremito di tromba, / onde il ciel tutto rimbomba. / Che sarà? Ci ricuopre oscurità. // Vedi il giorno / che non sorge e là ritorno: / pur dovrebbe aver disciolto / Febo il crin lucido e folto, / e i riposi abbandonare / alla notte in sen del mare, / e degli occhi radianti / l'alma terra rallegrare» (ivi, IV 7, 62-4). Il concetto è ribadito da Creonte, durante il racconto del sacrificio: «E mentre arde gl' incensi, in ciel non vede / che attonito sospende il cocchio d' oro / Apollo, e nega rischiarar gli atroci / colpi onde il Re contaminato ha il serto, / e il nome d' uomo che per lui copriasi d' indelebile macchia» (ivi, V.2, 66).

⁷⁸ PAVESE 1999, 127.

Dioscuri è che la stirpe di Agamennone e di Menelao scelga da sempre appositamente per proprio gusto donne, che «dopo un po' inferociscono e smaniano, versano sangue e ne fanno versare»⁷⁹.

Tieste torna ad essere rivisitato in forma di tragedia dallo spagnolo José Maria Pemán y Pemartín (*Tyestes, la tragedia de la venganza*, 1955) e dal belga Hugo Claus (*Thyestes*, 1966). Il dramma di Pemán consta di un prologo – in cui protagonisti sono Tantalò, la Furia e le personificazioni di Ira, Vendetta, Sangue, Morte, Sete, Fame e Desiderio – e di due parti. Un'innovazione apportata al testo è il riconoscimento di Tieste e dei due figli, costretti all'esilio e vaganti per i boschi, da parte di alcuni cacciatori che sottraggono loro una catena d'oro appartenuta ad Eroepe. Il riconoscimento del fratello riaccende in Atreo la sete di vendetta, che si concretizza infine nel consueto banchetto, nel corso del quale si odono fuori scena le grida dei figli di Tieste – qui non uccisi per mano dello zio. L'originalità dell'epilogo segna, tuttavia, il trionfo di Tieste, che ribadisce l'indissolubilità del proprio matrimonio con Eroepe e la propria trasfigurazione, insieme a lei, in divinità. Il *Thyestes* di Hugo Claus, traduzione piuttosto fedele del modello senecano, si ispira al teatro di Antonin Artaud e alla messinscena del *Tieste* di Vittorio Gassman per la regia di Luigi Squarzina, al Teatro Valle di Roma⁸⁰. Sulla scena un doppio trono simboleggia la lotta di potere che agisce tra i due fratelli, di cui le didascalie mettono in risalto l'aspetto a tratti ferino e i gesti di impressionante violenza⁸¹.

Un ultimo accenno, infine, a due adattamenti di fine '900: il *Thyestes* di Caryl Churchill, andato in scena al Royal Court Theatre di Londra il 7 giugno 1994, e il *Tieste (la tragedia)* di Sylvano

⁷⁹ Ivi, 128.

⁸⁰ Lo spettacolo debuttò il 6 febbraio 1953 ed ebbe il merito di dimostrare concretamente la rappresentabilità della tragedia senecana in epoca contemporanea, favorendone la riscoperta sul palcoscenico. Il suo successo fu determinato, tra l'altro, dalla riduzione firmata da Vittorio Gassman e dai costumi di Emanuele Luzzati. Cfr. il contributo di Alessandro Tinterri in questo volume.

⁸¹ Per un'analisi dettagliata dei due drammi cfr. ROSSI LINGUANTI 2020, 368-71.

Bussotti, scritto tra il 1989 e il 1993, e rappresentato al Teatro dell'opera di Roma nel 2000⁸². Caryl Churchill è autrice di una traduzione interamente in versi, che sfronda le tortuosità retoriche del testo, mantenendo il linguaggio e l'elemento orrorifico senecano⁸³, mentre Sylvano Bussotti introduce la musica nella rappresentazione, fondendo recitazione e canto⁸⁴.

Per tentare qualche punto fermo in una tradizione ancora in gran parte da studiare, dopo la pubblicazione del *Thieste* di Lodovico Dolce e delle prime edizioni in lingua moderna dell'intero *corpus* tragico nel XVI secolo, i rifacimenti della tragedia senecana (il *'Mock-Thyestes'* di John Wright, il *Thyestes* di John Crowne e *l'Atrée et Thyeste* di Prosper Jolyot de Crébillon) si allontanano sensibilmente dall'archetipo classico e stemperano la crudezza della tragedia facendo ricorso alla parodia o all'elemento sentimentale. Successivamente, in base a un meccanismo che scatta ovvio e inesorabile, nell'intera tradizione del teatro latino, sono le riletture stesse a essere fonte per nuovi rifacimenti, scritti da autori che non necessariamente avevano letto Seneca. Tra il XVIII e il XIX secolo, ad eccezione del *Thyestes* di Petros Katsaitis (che si ispira al rifacimento di Lodovico Dolce) e dell'*Atreus und Thyest* di Christian Felix Weiße (che dipende

⁸² Oltre che regista del dramma, Bussotti fu anche autore della musica e del testo, nonché attore-protagonista nella parte di Atreo. Per la composizione, egli dichiarò di aver trovato ispirazione nel *Tieste* di Gassman, del quale fu spettatore. Cfr. BENTIVOGLIO 2000.

⁸³ La rappresentazione del *Thyestes* di Caryl Churchill avviò alla lettura diretta di Seneca la giovanissima Sarah Kane, che con *Phaedra's love*, riscrittura della *Fedra* senecana, andò in scena al Gate Theatre di Londra nel 1996 (cfr. RUBINO 2008, 95). Le due autrici inaugurarono nell'Inghilterra degli anni '90 una grande stagione di revival del teatro tragico senecano, rimettendone in circolo i modi e il linguaggio, nonché una tendenza horror capace di esprimere i turbamenti della loro società. Caryl Churchill compose, inoltre, una seconda riletture del mito dei Tantalidi in *Kill*, un breve monologo portato in scena al Royal Court Theatre il 18 settembre 2019 (cfr. il contributo di Monica Capuani in questo volume).

⁸⁴ Sylvano Bussotti è autore del testo, della regia e della musica di *Tieste (la tragedia)*, in cui recitò nei panni di Atreo. Innovativa è la presenza di Seneca in qualità di personaggio, nella funzione di coro, di nunzio e, talvolta, di 'sostituto' di Atreo. Nel 1996, Bussotti firmò anche una traduzione-riscrittura della tragedia senecana, *Lettura del Tieste*, non destinata alle scene. Cfr. ROSSI LINGUANTI 2020, 371-2.

principalmente dalle *Fabulae* di Igino), tutte le rivisitazioni, sulle orme di Crowne e di Crébillon, pongono in primo piano la storia d'amore tra Tieste ed Eropè (i *Pélopides* di Voltaire e il *Tieste* di Angelica Palli) o tra i figli di Tieste e di Atreo (*l'Atreus and Thyestes* di Edward Sinnet e il *Tieste* di Tommaso Sgricci). La vendetta del re è principalmente scatenata dal tradimento della moglie e dalla scoperta che suo figlio è stato generato dall'unione con Tieste, mentre la lotta per il potere è relegata in secondo piano. Un caso a parte è rappresentato da Ugo Foscolo, che nel suo *Tieste* combina il dato amoroso con la caratterizzazione di Atreo tiranno, trovando piuttosto in Seneca che nei suoi epigoni una consonanza con la propria ossessione antitirannica ancora *in nuce*. Nel XX secolo e agli inizi del XXI la fortuna di *Tieste* conosce forme diverse di riscrittura oltre il teatro: poesia, dialogo, lirica. L'ultima rivisitazione, messa in scena nel settembre 2005 a Bruxelles, è infatti un dramma lirico in quattro atti musicato dal compositore olandese Jan van Vlijmen, che si basa su una riduzione in francese del *Thyestes* di Hugo Claus, composta dall'autore stesso. Van Vlijmen definisce il mito di Tieste ancora attuale nella nostra società, nel perpetuarsi della gelosia, dell'odio e della vendetta connaturate all'uomo, citando i genocidi in ex Jugoslavia o in Ruanda come esempi di lotta fratricida, in cui una cieca brama di uccidere ha messo uno contro l'altro padri, figli, fratelli, vicini, amici⁸⁵.

⁸⁵ Si fa riferimento alla dichiarazione di van Vlijmen: «De mythologische thematiek van Thyeste staat ogenschijnlijk ver van onze samenleving, maar in de kern is dat natuurlijk niet zo. Het thema van gefnuikte verbondenheid, jaloezie, haat en wraakzucht is nog altijd actueel en zal dat helaas wel blijven zolang de mens bestaat, ook in een breder verband: zie bijvoorbeeld de volkerenmoord in ex-Joegoslavië, Rwanda, noem maar op. In zekere zin is dat óók broederstrijd; vaders, zonen, broers, burens, vrienden ↯ als de lont wordt aangestoken, is de moordlust blind» (vd. https://www.gerardjanrijnders.nl/actueel_frame_thyeste.html – ultimo accesso: 29/11/2022).

Autore	Titolo	Genere	Data
Giovanni Boccaccio	<i>De casibus virorum illustrium</i> (Thiestis et Atrei iurgium)	Biografia	1373
Lodovico Dolce	<i>Thieste</i>	Tragedia	1543
Jasper Heywood	<i>Thyestes</i>	Traduzione in rima	1560
John Wright	<i>Mock-Thyestes</i>	Parodia	1674
John Crowne	<i>Thyestes</i>	Tragedia	1681
Prosper Jolyot de Crébillon	<i>Atrée et Thyeste</i>	Tragedia	1707
Simon-Joseph Pellegrin	<i>Pélopée</i>	Tragedia	1710
Petros Katsaitis	<i>Thyestes</i>	Tragedia	1721
Christian Felix Weiße	<i>Atreus und Thyest</i>	Tragedia in versi	1766
Johann Jakob Bodmer	<i>Atreus und Thyest</i>	Tragedia	1767
Voltaire	<i>Les Pélopidés, ou Atrée et Thieste</i>	Tragedia	1772
Ugo Foscolo	<i>Tieste</i>	Tragedia	1795
Francesco Benedetti	<i>Pelopea</i>	Tragedia	1817
Angelica Palli	<i>Tieste</i>	Tragedia	1822
Edward Sinnet	<i>Atreus and Thyestes</i>	Tragedia	1822
José María de Heredia y Campuzano	<i>Atreo</i>	Tragedia	1825
Tommaso Sgricci	<i>Tieste</i>	Tragedia	1827
Antonio Viviani	<i>Atreo</i>	Tragedia	1833
John Byrne Leicester Warren	<i>The Threshold of Atrides</i>	Poesia	1861
Isolde Kurz	<i>Das Haus des Atreus</i>	Narrativa	1939
Louis MacNeice	<i>Thyestes</i>	Poesia	1943
Cesare Pavese	<i>In famiglia</i>	Dialogo	1947
Vittorio Gassman	<i>Tieste</i>	Tragedia	1953
Donald Davie	<i>Thyestes</i>	Poesia	1955
José Maria Pemán y Pemartín	<i>Tyestes, la tragedia de la venganza</i>	Tragedia	1955
Hugo Claus	<i>Thyestes</i>	Tragedia	1966
Sylvano Bussotti	<i>Tieste (la tragedia)</i>	Opera	1989-1993
Caryl Churchill	<i>Thyestes</i>	Teatro	1994
Sylvano Bussotti	<i>Lettura del Tieste</i>	Tragedia	1997
Jan van Vlijmen	<i>Thyeste</i>	Opera	2005
Caryl Churchill	<i>Kill</i>	Teatro	2019

FEDERICA BOERO
 Università degli Studi di Trento
 federica.boero@unitn.it

ENGLISH TITLE

Seneca's *Thyestes*: From Lodovico Dolce to the 21st Century

ABSTRACT

The essay presents the *Fortleben* of Seneca's *Thyestes* from the 16th century to contemporary times. The first part focuses on Ludovico Dolce's vernacular rewrite (1543), the first and best complete rewrite of the Renaissance, dwelling in particular on the vernacular's repetition of certain themes and stylistic features by the Latin poet, with particular attention to the term *furor* and the exhortatory apostrophe to the 'T'. The second part of the essay reviews the main rewritings of the *Thyestes* between the 16th and 20th centuries, highlighting their links, the tendency to mitigate the rawness of the model, to emphasize the love relationships and to create new characters, with the aim of procuring the audience's favor.

KEYWORDS

Thyestes — Seneca — Lodovico Dolce — Ugo Foscolo — Rewritings — *Fortleben*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARIANI M., *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze 1974.

ARIANI M. (ed.), G.B. Gibaldi Cinzio. *Orbecche*, in *Il teatro italiano II. La tragedia del Cinquecento*, t. I, Torino 1977, 150-5.

BATTISTINI L., CAPUTO V., DE BLASI M., LIBERTI G.A., PALOMBA P., PANARELLA V., STABILE A. (edd.), *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Napoli, 7-10 settembre 2016*, Roma 2018.

BELLA C., *Eros e censura nella tragedia dal '500 al '700*, Firenze 1981.

BENTIVOGLIO L., *L'opera totale di Bussotti*, «la Repubblica», 4 giugno 2000 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/06/04/opera-totale-di-bussotti.html>, ultimo accesso: 29/11/2022).

BEZZOLA G. (ed.), *Ugo Foscolo, Tragedie e poesie minori*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, vol. II, Firenze 1961.

- BOCCACCIO G., *De casibus virorum illustrium*, in V. BRANCA (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano 1964-98, vol. IX, *De casibus virorum illustrium*, a c. di P.G. Ricci, V. Zaccaria..
- BOYLE A.J., *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*, London 1997.
- BRILLAUD J., *La Coupe d'Atrée: Crébillon et La Réinvention Du Théâtre Tragique Au 18e Siècle*, «Dalhousie French Studies» 78, 2007, 35-42.
- BUSSOTTI S., *Lettura del Tieste da Seneca*, Roma 1996.
- BUSSOTTI S., *Tieste. La tragedia. Una trama di Seneca*, Ancona 2000.
- CAPIROSSI A., *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzamenti*, Firenze 2020.
- CAPOZZA G., *Lodovico Dolce e la «tragedia nova»*, «Annali del Dipartimento Jonico» 7, 2019, 91-9.
- CARLI P. (ed.), *Ugo Foscolo, Epistolario. Volume I (ottobre 1794-giugno 1804)*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, vol. XIV, Firenze 1970.
- CARPINATO C., *Varia posthomerica neograeca*, Milano 2006.
- CHIARINI P. (ed.), *Gotthold Ephraim Lessing. Drammaturgia d'Amburgo*, Roma 1975.
- CLAUS H., *Thyestes: toneelstuk naar de tragedie van Seneca*, Amsterdam-Antwerpen 1966.
- CRÉBILLON P.J. DE, *Atrée et Thyeste*, Paris 1709.
- CUNLIFFE J.W., *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*, London-New York 1893.
- D'AGOSTINO N. (ed.), *William Shakespeare. Amleto*, Milano 1999.
- DAVIDSON REID J., *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, New York-Oxford 1993.
- DAVIE D., *Brides of Reason. A Selection of Poems*, Swinford-Eynsham 1955.
- DECIO A., *Acripanda, tragedia del signor Antonio Decio da Horte*, Firenze 1592.
- DE ROBERTIS T., RESTA G. (edd.), *Seneca. Una vicenda testuale*, Firenze 2004.
- FAGGI V. (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Le tragedie*, Torino 1991.
- FAVARO F., *Il 'Tieste' di Angelica Palli: una tragedia di sangue, senza sangue*, in BATTISTINI, CAPUTO, DE BLASI, LIBERTI, PALOMBA, PANARELLA, STABILE 2018, 1-9 < [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/3_Favaro%20\(Alfonzetti\)\(1\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/3_Favaro%20(Alfonzetti)(1).pdf) > ultimo accesso: 4/2/2023.

- FRANCESCHINI E., *Il commento di Nicola Trevet al Tieste di Seneca*, in Id., *Studi e note di filologia latina medievale*, Milano 1938, 1-104.
- GASSMAN V., *Tieste di Seneca: riduzione italiana di Vittorio Gassman*, Bologna 1953.
- GIAZZON S. (ed.), *Lodovico Dolce. Tieste*, Torino 2010.
- GIAZZON S., *La 'dictio tragica' di Lodovico Dolce fra Classicismo e manierismo*, «Rivista di Letteratura Teatrale» 4, 2011, 29-59, 31-2. [a]
- GIAZZON S., *La Giocasta di Lodovico Dolce: note su una riscrittura euripidea*, «Chroniques italiennes» 20.2, 2011, 1-47. [b]
- HEYWOOD J., *The seconde tragedie of Seneca entituled Thyestes, faithfully Englished by Iasper Heywood Fellowe of Alsolne College in Oxforde*, London 1560 <<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A11909.0001.001/1:5?rgn=div1;view=fulltext>> ultimo accesso: 29/11/2022.
- KRIARAS E. (ed.), *Petros Katsaitis, Ifigéneia–Thyestis*, Athènes 1950.
- KURZ I., *Das Haus des Atreus. Der griechischen Mythe nacherzählt*, Tübingen 1939.
- MACGREGOR A.P., *L'Abbazia di Pomposa, centro originario della tradizione «E» delle tragedie di Seneca*, «La Bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia» 85, 1983, 171-85.
- Le tragedie di Seneca tradotte da M. Ludovico Dolce, con privilegio*, Venezia 1560.
- MACHIAVELLI N., *Il Principe*, in *Opere complete di Niccolò Machiavelli*, vol. I, Milano 1850.
- MACNEICE L., *Springboard, poems 1941-1944*, New York 1945.
- MANFREDI M., *La Semiramis, tragedia di Mutio Manfredi il Fermo*, Bergamo 1593.
- MASTROIANNI M. (ed.), *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, Torino 2015.
- MIOLA R.S., *Shakespeare and Classical Tragedy. The influence of Seneca*, Oxford 1992.
- NENCI F. (ed.), *Seneca. Tieste*, Milano 2002.
- NEWTON T. (ed.), *Seneca. His Tenne Tragedies, translated into English*, Manchester 1887.
- O'KEEFE J.J., *An Analysis of Jasper Heywood's Translations of Seneca's Troas, Thyestes, and Hercules furens, Dissertations*, Chicago 1974 <https://ecommons.luc.edu/luc_diss/1354> ultimo accesso: 29/11/2022.

- PALLI BARTOLLOMEI A., *Tieste. Tragedia di Angelica Palli*, Livorno 1820.
- PARATORE E., *Il «Thyestes» di Seneca e il «Tieste» del Foscolo*, in *Atti dei convegni foscoliani*, Venezia, ottobre 1978, vol. II, Roma 1988, 269-70.
- PATERSON W. (ed.), *The Dramatic Works of John Crowne, with prefatory memoir and notes*, vol. II, Edinburgh-London 1873.
- PAVESE C., *Dialoghi con Leucò*, Torino 1999.
- PEMÁN J.M., *Tyestes: la tragedia de la venganza*, Madrid 1958.
- PETRONE G. (ed.), *Storia del teatro latino*, Roma 2020.
- PITTALUGA S., 'Tamquam teterrimum pelagus'. Scuola e metodo nel Commento di Nicola Trevet alle tragedie di Seneca, «Paideia» 53, 1998, 265-79.
- PUCHNER W., *Greek Theatre between Antiquity and Indipendence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge 2017.
- ROSSI LINGUANTI E., *Sulle tracce di Tieste*, in PETRONE 2020, 357-72.
- RUBINO M., *Fedra. Per mano femminile*, Genova 2008.
- SGOURIDOU M., *The Atrides Saga and Power Play: The Dilemma Between Freedom and Death on the Theatrical Scene*, «European Journal of Language and Literature Studies» 3, 2017, 10-7.
- SGRICCI T., *Tieste*, in *Tragedie del Sig. Tommaso Sgricci improvvisate in Arezzo*, vol. II, Arezzo 1828.
- SPEARING E.M., *The Elizabethan 'Tenne Tragedies of Seneca'*, «The Modern Language Review» 4.4, 1909, 437-61.
- VILLARI S. (ed.), *Ludovico Dolce. Marianna*, Torino 2011.
- VOLTAIRE, *Les Pelopides, ou Atrée et Thieste, tragedie*, in *Théâtre. Oeuvres complètes de Voltaire*, vol. 6, Kehl 1785.
- WEISSE C.F., *Atreus und Thyest: Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Berlin 2013.
- WRIGHT J., *Thyestes a tragedy, translated out of Seneca to which is added mock-thyestes, in burlesque*, London 1674 <<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A59185.0001.001/1:9?rgn=div1;view=fulltext>> ultimo accesso: 29/11/2022.
- ZWIERLEIN O. (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia*, Oxford 1986.