



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI BARI
ALDO MORO



DIPARTIMENTO JONICO IN SISTEMI
GIURIDICI ED ECONOMICI DEL MEDITERRANEO
SOCIETÀ, AMBIENTE, CULTURE
IONIAN DEPARTMENT OF LAW, ECONOMICS
AND ENVIRONMENT

ANNO VII ANNALI 2019 DEL DIPARTIMENTO JONICO ESTRATTO

GABRIELLA CAPOZZA

Lodovico Dolce e «La tragedia nova»*



DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO

Riccardo Pagano

DIRETTORE DEGLI ANNALI

Nicola Triggiani

COMITATO DIRETTIVO

Nicola Triggiani, Paolo Pardolesi, Giuseppe Tassielli,
Danila Certosino, Laura Costantino, Nicola Fortunato,
Patrizia Montefusco, Angelica Riccardi, Maurizio Sozio

COMITATO SCIENTIFICO

Maria Teresa Paola Caputi Jambrenghi, Daniela Caterino, Domenico Garofalo,
Concetta Maria Nanna, Bruno Notarnicola, Riccardo Pagano, Paolo Pardolesi,
Giuseppe Tassielli, Nicola Triggiani, Antonio Felice Uricchio, Massimo Bilancia,
Annamaria Bonomo, Gabriele Dell'Atti, Michele Indellicato, Ivan Ingravallo,
Antonio Leandro, Giuseppe Losappio, Pamela Martino, Francesco Moliterni,
Fabrizio Panza, Umberto Salinas, Paolo Stefanì, Laura Tafaro, Umberto Violante

RESPONSABILE DI REDAZIONE

Patrizia Montefusco

Contatti:

Prof. Nicola Triggiani
Dipartimento Jonico in Sistemi Giuridici ed Economici
del Mediterraneo: Società, Ambiente, Culture

Convento San Francesco
Via Duomo, 259 - 74123 Taranto, Italy
e-mail: annali.dipartimentojonico@uniba.it
telefono: + 39 099 372382 • fax: + 39 099 7340595

<https://www.uniba.it/ricerca/dipartimenti/sistemi-giuridici-ed-economici/edizioni-digitali>

SAGGI

Gabriella Capozza

LODOVICO DOLCE E «LA TRAGEDIA NOVA»*

ABSTRACT

La Medea di Dolce, più che una traduzione, risulta essere una riscrittura in cui convivono molteplici ascendenze culturali e le diverse posizioni teoriche che hanno attraversato il fervido dibattito cinquecentesco sul genere tragico. In un'*ars combinatoria* di impronta divulgativa, che vede lo snellimento dell'elemento erudito rispetto al modello euripideo e che realizza una particolare rilettura del personaggio di Medea, si colgono le tracce di un'intera epoca segnata da un profondo senso di instabilità ma, al contempo, dalla fiducia nelle potenzialità dell'uomo che, attraverso la saggezza e l'equilibrio, può limitare le avversità che si abbattano sulla sua esistenza.

Dolce's *Medea*, rather than a translation, turns out to be a rewriting in which multiple cultural ancestries and the different theoretical positions that have gone through the fervent debate of the sixteenth century on the tragic genre coexist. In a *combinatory ars* with a popular imprint, which sees the streamlining of the erudite element with respect to the Euripid model, and which realizes a particular reading of the character of Medea, there are traces of an entire era marked by a deep sense of instability but, at the same time, by the trust in the potential of man who, through wisdom and balance, can limit the adversities that come upon its existence.

PAROLE CHIAVE

Dolce – Medea – tragedia

Dolce – Medea – tragedy

SOMMARIO: 1. Premessa. – 2. La scelta del genere tragico. – 3. La *Medea* di Lodovico Dolce. – 4. Conclusioni.

1. Autore di un imponente *corpus* di opere drammatiche che ha avuto fortuna anche in ambito europeo, Lodovico Dolce si inserisce con un ruolo di tutto rilievo, quale mediatore della cultura classica, nel panorama teatrale cinquecentesco attraverso un infaticabile lavoro di traduzione fondato sulla convinzione che le opere dei classici siano opere vive e pertanto meritevoli di esser fruite da chiunque abbia desiderio di conoscenza, anche se sprovvisto di rudimenti di lingua greca e latina¹. Di qui un'operazione culturale tesa a indirizzare i testi classici a un ampio pubblico, attraverso l'elaborazione di riscritture depurate dalla presenza esasperata

* Saggio soggetto a referaggio secondo il sistema del doppio cieco.

¹ Cfr. R.H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 1997, p. 165.

dell'elemento mitologico così come di quello erudito, in favore di espedienti divulgativi quali l'uso di ripetizioni, di esemplificazioni, di riflessioni di carattere didascalico e in favore di forme di un lirismo stilistico, di una musicalità e piacevolezza formali ascrivibili a una matrice di stampo petrarchesco e bembesco².

Dopo aver dato già alle stampe le riscritture di *Tieste*, *Hecuba*, *Didone*, *Giocasta*, *Ifigenia*, Dolce nel 1557 dà alle stampe a Venezia presso Giolito una riscrittura della *Medea* di Euripide³. L'operazione di recupero della tragedia da parte dell'autore, pur risentendo dei prestigiosi e fondamentali precedenti costituiti dall'*Orbecche* di Giraldi Cinzio, dalla *Canace* di Speroni, dall'*Orazia* dell'Aretino, ne rifugge gli elementi più innovativi e sperimentali, prediligendo un approccio creativo più fedele ai canoni della tragedia regolare, oltre che alla lezione del Trissino e del Rucellai, in un'*ars combinatoria* di notevole interesse.

2. La scelta di correlarsi al genere tragico risponde, in Dolce, alla presa d'atto, come lo stesso autore illustra nel Prologo della *Medea* (pp. 5-7), del grande spazio ricoperto nella vita umana dalla Fortuna, da quella «iniqua Empia tiranna» che conduce inevitabilmente a scrivere «di morte, di dolor, di guerre e pianti» e, dunque, a privilegiare le tragedie a scapito delle Commedie (per quanto vivo fu l'interesse di Dolce anche per la commedia)⁴. Dolce cerca un punto di equilibrio tra l'altezza della materia e la fruibilità del testo, realizzando un nuovo oggetto letterario che si colloca a metà strada tra *imitatio* e *aemulatio*, tra esigenze di fedeltà ed esigenze divulgative, in una zona franca che sancisce anche la sua autonomia rispetto alle diverse teorie impostesi nel fervido dibattito cinquecentesco intorno al genere tragico⁵.

² Giazzon, al proposito, parla di una sorta di «paradigma della razionalizzazione esplicativa e della chiarificazione comunicativa». Cfr. S. Giazzon, *La Hecuba di Lodovico Dolce: appunti per una analisi stilistica*, in *Lettere italiane*, vol. 63, 2011, n. 4, p. 587.

³ Dolce realizza tre edizioni della *Medea*: 1) *La Medea. Tragedia di M. Lodovico Dolce*. In Vinegia appresso Gabriel Giolito De' Ferrari. MDLVII; 2) *Tragedie di M. Lodovico Dolce. Cioe, Giocasta, Didone, Thieste, Medea, Ifigenia, Hecuba, Di nuovo ricorrette et ristampate*. In Venetia, appresso Gabriel Giolito De' Ferrari. MDLX; 3) *Le Tragedie di M. Lodovico Dolce. Cioe, Giocasta, Didone, Thieste, Medea, Ifigenia, Hecuba, Di nuovo ricorrette et ristampate*. In Venetia, appresso Domenico Farri. MDLXVI. Quest'ultima edizione manca della lettera dedicatoria *Al Magnifico e virtuosissimo Signore, il S. Odoardo Gomez, nobile lusitano*.

Le citazioni della *Medea* di Dolce del presente lavoro, indicate nel corpo del testo attraverso il numero di pagina posto tra parentesi, sono tratte dalla seguente edizione: L. Dolce, *Medea*, Res, Torino, 2005. Per quanto riguarda il testo di Euripide si farà riferimento alla seguente edizione: Euripide, *Medea*, Introd. di V. Di Benedetto, trad. di E. Cerbo, BUR Rizzoli, Milano, 2016. Per le relative citazioni si indicherà tra parentesi, nel corpo del testo, il verso di riferimento.

⁴ Numerosi furono i suoi rifacimenti di commedie: *Il Ragazzo*, *Casina*, *Capitano*, *Il Marito*, *Miles Gloriosus*, *Amphitruo*, *Il Roffiano*.

⁵ In relazione ai caratteri fondanti l'operazione letteraria di Dolce e al rapporto con modelli di riferimento in un'ottica di attualizzazione dell'antico, cfr. R. Cremante, *Appunti sulla grammatica tragica di Lodovico Dolce*, in *Cuadernos de Filología italiana*, 5, 1998, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, pp. 279 ss.; Riguardo la tragedia del Cinquecento, cfr. M. Ariani, *Il Teatro italiano*, tomo II: *La tragedia del Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1977.

Dolce, un vero e proprio «operaio della letteratura», come ebbe a definirlo Carlo Dionisotti⁶, e artefice di un imponente numero di traduzioni-rifacimenti, non conoscendo la lingua greca, si rifà, per quanto attiene alle tragedie euripidee, alle traduzioni latine di Doroteo Camillo, di Erasmo e per la *Medea*, in particolare, così come per *Le Troiane*, anche a quelle di Coriolano Martirano stampate a Napoli nel 1556⁷. L'originale stile di Dolce si pone in una posizione intermedia tra le teorie giraldiane e quelle speroniane, andando a definire una scrittura tragica che, pur rifacendosi al modello greco, accoglie istanze di stampo senecano, anche se ne stempera l'elemento orroroso attraverso l'eliminazione della morte in scena⁸. Al contempo, se accoglie la giraldiana divisione della tragedia in atti, la versificazione prevalente dell'endecasillabo scioltto, la funzione senecana del coro, l'introduzione di un prologo non convenzionale, Dolce inserisce elementi di matrice speroniana quali il disimpegno ideologico dei personaggi, la libertà da uno stringente rigore retorico, l'accoglimento del settenario rimato e una ricercata piacevolezza formale⁹. Su tutto condivide con Giraldo Cinzio la convinzione che i modelli classici e il principio di autorità debbano essere collegati al contesto in cui si immettono, così da (come ebbe a dire Giraldo Cinzio nel Prologo delle *Altile*) «servire a l'età, agli spettatori e a la materia»¹⁰. Difatti Dolce nel prologo della *Medea*, pur presentando quella che è la traduzione di una tragedia euripidea, non esita a definirla «tragedia nova» in quanto viene «con nuovi panni vestita». «Dolce faceva parte di quei primi scrittori di professione ai quali si aprivano nuove possibilità nella produzione, distribuzione e

⁶ C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967, p. 173.

⁷ Cfr. R. Cremante (a cura di), *Teatro del Cinquecento*, tomo I: *La Tragedia*, R. Ricciardi Editore, Milano, Napoli, 1988, p. 732.

⁸ Sul dibattito sviluppatosi tra Giraldo e Speroni e in relazione all'elemento orroroso in scena, si veda il lavoro di V. Gallo, *Contro l'«ingiuria». La Medea di Maffeo Galladei*, in B. Alfonzetti, D. Quarta, M. Saulini (a cura di), *Gran teatro. Scritti in onore di Franca Angelini*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 27 ss.; D. Colombo, *La postilla sulla morte in scena nei «Discorsi» di Giraldo Cinzio*, in C. Milanini, S. Morgana (a cura di), *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, Milano, Cisalpino-Monduzzi Editore, 2007, pp. 137 ss.

⁹ Sulle teorie del tragico in Dolce, poste in una zona intermedia tra quelle di Giraldo e quelle di Speroni, cfr. S. Giazzon, *Il Thyeste (1543) di Lodovico Dolce*, in R. Cavalluzzi, W. de Nunzio, G. Distaso, P. Guaragnella (a cura di), *La Letteratura italiana a Congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, tomo II, Pensa Multimedia, Lecce, 2008, pp. 325 ss. Per la teoria del tragico in Giraldo Cinzio, cfr. anche R. Morace, *La teoria del tragico nel Giraldo (con incursioni nell'epico)*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Atti del Convegno di studi (Salerno, 15-16 novembre 2012), Liguori, Napoli, 2013, pp. 169 ss.; G. Ricci, *Tanatologia ferrarese: un'atmosfera per le tragedie del Cinzio?*, in *Critica Letteraria*, n. 2-3, 2013, pp. 387 ss.; M. Maslanka-Soro, *Il tragico nella tragedia italiana del Cinquecento alla luce della tradizione classica*, in *Rivista di Letteratura italiana*, n. 1, 2013, pp. 27 ss.; L. Ventricelli, *'Tanatos' in scena: suicidi, omicidi, agonie*, in *Studi Rinascimentali*, n. 7, 2009, pp. 31 ss.

¹⁰ G.B. Giraldo Cinzio, *Altile. Tragedia*, Giulio Cesare Cagnacini, Venezia, 1583, p. 9.

vendita sul mercato librario. [...] Con le sue opere si rivolgeva a quella nuova sfera di fruitori non istruiti che conoscevano poco o appena il latino»¹¹.

3. *La Medea* di Dolce, costituita da cinque atti in endecasillabi e settenari variamente rimati si apre con un *Prologo* che, tra echi danteschi e petrarcheschi, ha la funzione di introdurre l'opera e fornire al lettore chiavi di lettura chiare e definite di orientamento interpretativo. Medea, difatti, nel prologo viene subito presentata icasticamente come un personaggio crudele e vendicativo («Medea, ch'a tanta crudeltà discende,/ che fa di sé contra di sé vendetta»), una sorta di dannato infernale non meritevole di alcuna «pietade» e «compassion» da parte del pubblico, costituito dalle «sagge Donne ornamento di Venegia». Secondo Francesco Spera, è rinvenibile l'assimilazione della figura di Medea a quella di Pier della Vigna, come si può evincere dal riecheggiamento del celebre verso 72 del canto XIII (Giasone e Medea, peraltro, sono espressamente richiamati nel canto XVIII dell'*Inferno*). Medea è colpita ingiustamente dal destino, proprio come il personaggio dantesco, e diviene peccatrice perché uccide non se stessa, come accade per Pier della Vigna, ma parte di sé, il sangue del suo sangue, ossia i figli. In tale parallelismo si evidenzia la visione cristiana che sottende la riproposizione dell'intera vicenda di Medea e che è tesa a condannare quanto di ardito e sacrilego caratterizza quel personaggio¹². Le sagge donne veneziane sono, invece, espressione di quella moderazione che contraddistingue la città di Venezia e che si pone al polo opposto della barbarie e della scelleratezza di Medea. Il richiamo in termini positivi di Venezia, con intromissioni, dunque, della contemporaneità nell'opera, è da ricollegare al ruolo di grande potenza economica e militare, nonché culturale che rivestì la città all'interno del panorama politico italiano segnato da debolezze interne, instabilità politica, domini stranieri, chiusure dogmatiche, contrasti religiosi¹³.

Ecco che Dolce, già attraverso il Prologo, instrada il lettore lungo binari definiti e privi di quella ambiguità interpretativa che è propria della scrittura tragica greca, caratterizzata da personaggi caleidoscopici e complessi che sfuggono a letture univoche. Dolce, difatti, nella sua *Medea* attenua l'aspetto doloroso e pietoso del

¹¹ A. Neuschäfer, *Da Thieste (1543) a Le Troiane (1566): le tragedie di Lodovico Dolce tra traduzione e rifacimento*, in *La parola del testo*, Semestrale di Filologia e Letteratura italiana e comparata dal Medioevo al Rinascimento, anno V, 2001, fasc. 2, p. 362. In relazione a Dolce traduttore, cfr. A. Paladini, «Ornamenti» e «bellezze» la tragedia secondo Lodovico Dolce, in Aa. Vv., *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, tomo II, Mondadori, Milano, 1983, pp. 35 ss. Per un'analisi del rapporto dell'autore con il mercato editoriale proprio di un contesto vivace e «festaiolo» quale era quello di Venezia, e in relazione alla natura dell'operazione di traduzione compiuta da Dolce, esplicitata attraverso un focus su *Didone*, cfr. S. Giazzon, *Su Lodovico Dolce*, in S. Tommasini (a cura di), *Lodovico Dolce, Didone Tragedia*, Archivio Barocco Edizioni Zara, Parma, 1996, pp. VIII ss.

¹² Cfr. F. Spera, *Nota critica a L. Dolce, Medea*, Res, Torino, 2005, pp. 113-114.

¹³ Riguardo all'elogio di Venezia, quale vero e proprio *topos* nella letteratura veneziana contemporanea a Dolce, cfr. R. Cremante, *Appunti sulla grammatica tragica*, cit., pp. 281-284.

personaggio, proprio della “vittima”, per enfatizzare quello ferino e crudele di carnefice, che è al fondo degli atti mostruosi di cui la donna si macchierà¹⁴.

In apertura del I atto, le parole della Nutrice hanno la funzione di anticipare, per quanto sotto forma di ipotesi, quello che sarà il dipanarsi dei funesti eventi. Attraverso una sorta di sintesi-spiegazione, ella espone i gesti eccezionali che Medea ha compiuto per amore di Giasone (il tradimento della sua famiglia, l’uccisione del fratello, la sottrazione al suo popolo del sacro Vello d’oro) e che hanno sancito il suo assoluto distacco dal mondo di origine della Colchide. Sempre in ottemperanza a un criterio teso ad annullare ambiguità o complessità interpretative, anche Giasone, appena entra in scena, viene definito «ingrato» e «infido», per aver ricambiato l’amore totale di Medea con l’oltraggio e l’abbandono, visto che sta per sposare Creusa, la figlia del re di Corinto. La prostrazione di Medea sarà così profonda da trasformarsi, ben presto, in furia distruttiva, ancor più temibile perché sostenuta dai poteri magici che la donna possiede e che gettano un’ombra sinistra sugli eventi.

Anche il racconto dei due sogni premonitori¹⁵, posto nella prima parte del I Atto e del tutto assente nella versione euripidea, nei quali, nel primo, la Nutrice ha visto le fiamme divorare il palazzo reale e insieme «la figliuola e ’l padre» e, nel secondo, i bambini si son visti divorare da un serpente, inquadra perfettamente la vicenda permettendo al lettore di averne il pieno dominio.

Il personaggio di Giasone, definito nel carattere monocorde dell’uomo di governo ritratto nella dimensione del potere che annichilisce ogni altra sfera dell’esistere, anche quella degli affetti familiari, pare risentire della contemporanea riflessione politica *de infelicitate principis*, qui letta nella chiave di un impudente cinismo di matrice machiavelliana¹⁶. Se in Euripide Giasone non si oppone per puro egoismo

¹⁴ Per un’analisi della *Medea* di Dolce cfr. R. Delli Priscoli, *La “Medea” di Lodovico Dolce fra tradizione e innovazione*, in B. Alfonzetti, G. Baldassarre, F. Tomasi (a cura di), *I cantieri dell’Italianistica Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI*. Atti del XVII congresso ADI – Associazione degli italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), Adi editore, Roma, 2014, pp. 1 ss. Inoltre, si vedano le pagine relative alla *Medea* nel lavoro di S. Giazzon, *Note sul teatro tragico di Lodovico Dolce*, in P. Marini, P. Procaccioli (a cura di), *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I. Passioni e competenze del letterato*, Vecchiarelli, Manziana, 2016, pp. 217 ss. Per un’analisi del mito di Medea nella letteratura antica, moderna e contemporanea, cfr. G. Tellini, *Storie di Medea*, Le Lettere, Firenze, 2012 (in relazione alla *Medea* di Dolce, cfr. pp. 153-155); Inoltre si veda E. Adriani, *Medea: fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Esedra, Padova, 2006. Per una trasposizione cinquecentesca, cfr. M. Fusillo, *Medea sulla scena barocca*, in S. Carandini (a cura di), *Teatri barocchi: tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra ‘500 e ‘600*, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 125 ss.

¹⁵ Il sogno premonitore costituisce un *topos* della tragedia classica greca, che viene ripreso a piene mani e in maniera massiccia nel teatro tragico cinquecentesco. Nella *Medea* di Dolce esso è inserito nel testo pur non essendo presente nel modello di riferimento.

¹⁶ Sul rapporto “rappresentazione del potere/immagine del teatro”, legato all’arte del simulare e del dissimulare, espressione della infelice sorte dei re e dei governanti, cfr. D. Canfora, “*Reges veluti homines*”: le maschere umanistiche del potere, in S. Castellaneta, F. Minervini (a cura di), *Ragion di stato a teatro*, Atti del Convegno Foggia, Lucera, Bari 18-20 aprile 2002, Lisi, Taranto, 2005, pp. 287 ss.; Id., *Sulla follia dei principi: la visione tragica di Poggio e la prospettiva comica di Erasmo*, in

alla decisione di Creonte di allontanare definitivamente da Corinto Medea e i suoi figli, essendo interamente proiettato nel presente e già dimentico dei vecchi legami, in Dolce vi è un'enfatizzazione del tema del potere. Secondo la chiave interpretativa fornita dal BALIO e dalla NUDRICE, difatti, la ragione dell'accettazione di tale decisione da parte di Giasone sarebbe da ricondurre alle sue ambizioni di potere, in quanto quell'allontanamento rappresenterebbe l'eliminazione di future pretese di governo da parte dei figli, temute anche in prospettiva di nuove nascite dalle nozze con Creusa. Eloquenti, a tal proposito, le massime di carattere filosofico espresse dal Balio: «E molti son c'hanno uccisi i figliuoli/ Per cagion di regnar senza sospetto» (p. 14); «ma cred'io ben, che di Corinto ami più la corona che i figliuoli» (p. 16). Del tutto assenti in Euripide, esse esplicitano il tema assai caro alla riflessione teorica e drammatica cinquecentesca del dissidio ragion di Stato/ragioni sentimentali che costituisce una profonda critica al cinismo di un potere che, rincorrendo gloria e ambizione, sacrifica i sacri vincoli della famiglia; così come una critica, più implicita e di ascendenza machiavelliana, è quella rivolta a un tipo di sovranità acquistata non certo per virtù ma attraverso calcoli e strategie tese all'utile, secondo approcci, peraltro, già presenti nella *Sofonisba* e nella *Rosmunda*¹⁷.

Le insinuazioni fatte dal BALIO nei confronti di Giasone, che ancora una volta intendono fornire un orientamento interpretativo al lettore, renderanno ancor meno credibili le parole che Giasone proferirà nel IV atto in risposta alle accuse di tradimento rivoltegli da Medea, quando affermerà che il matrimonio con Creusa è pensato soltanto per garantire ai suoi figli, nati da madre barbara, vincoli parentali nobili e regali. Attraverso queste continue intromissioni dell'autore, assenti nell'originale, si vanno a definire con chiarezza le figure antitetiche e a tutto tondo di Medea e Giasone: la prima barbara, primitiva, irrazionale, crudele e mossa da impeti incontenibili di vendetta che la condurranno a efferatezze indicibili, il secondo, uomo falso e ingannatore, espressione dell'opportunismo calcolatore teso unicamente al raggiungimento del potere e del proprio tornaconto personale. L'inconciliabilità delle due figure, appartenenti a due concezioni opposte dell'esistenza, porterà inevitabilmente alla catastrofe finale.

L'amore tradito e oltraggiato scatenerà nell'animo sanguinario di Medea una furia indomabile del tutto irrazionale, eppure incanalata in un piano rigorosamente meditato, che rivela, ancora una volta, il carattere ossimorico del personaggio, che sfugge a classificazioni semplificatorie. Una semplificazione, invece, continuamente ricercata da Dolce che tende a ingabbiare, in maniera rassicurante, quella

Giornale della letteratura italiana, vol. 578, 2000, pp. 186 ss. Inoltre, si veda F. Minervini, *Aspetti seicenteschi della fictio tra politica e teatro*, in *New Studies on Machiavelli and machiavellismo. Approaches and historiographi*, Ars Docendi, Bucarest, 2014, pp. 99 ss.

¹⁷ Per un'analisi del rapporto verità/menzogna nella tragedia del Cinquecento, cfr., tra gli altri, S. Clerc, *Verità e potere, ubbidienza e menzogna nella tragedia italiana del Cinquecento (1550-65)*, in *Annali d'Italianistica*, 2016, 34, *Speaking truth to power from medieval to modern Italy*, pp. 219 ss.

caleidoscopica figura entro la cornice univoca del personaggio crudele e diabolico, accecato dall'ira e, dunque, da condannare e a cui negare qualsiasi compassione: «Onde, se ben, giovani accorte, udrete/ Medea dolersi, e ragionar in modo/ Che di compassion vi parrà degna,/ Deh non vi movan le parole false» (p. 7).

In relazione all'operazione compiuta da Dolce di neutralizzare la complessità della protagonista, appare significativo l'accento posto nel dialogo del II atto tra Medea e Creonte sul carattere subdolo della donna, dotata di una fine dialettica persuasoria e di una lucidità diabolica anche nel momento di massima disperazione. Medea, infatti, per convincere Creonte a concederle un giorno in più di permanenza a Corinto (giorno indispensabile per poter concretizzare il suo mostruoso piano), si definirà «infelice femmetta» (p. 34), proprio a evidenziare, ingannevolmente, la sua natura innocua e del tutto inoffensiva. In Euripide, al contrario, alle accuse di Creonte di tramare qualcosa di malvagio contro Creusa, come le voci di città riferiscono, la donna replicherà riconducendo tali voci allo stato di emarginazione in cui ella si trova a causa del suo essere saggia e colta («σοφὴ» v. 285) e, pertanto, considerata dalla collettività figura pericolosa e scomoda. Anche in questo caso Dolce compie una ridefinizione monocorde della figura di Medea tutta in chiave negativa, di contro all'identità poliformica della stessa che si rintraccia nell'originale greco, inserendo, inoltre, attraverso il discorso persuasorio della donna, il tema relativo al rapporto dialettica/simulazione, davvero cruciale nella trattatistica politica e nella produzione letterario-teatrale del tempo¹⁸.

L'aver accettato il volere di Medea di permanere ancora un giorno a Corinto, ossia, l'aver disatteso al principio machiavelliano di schiacciare il nemico negandogli generosità¹⁹, costituirà per Creonte un errore fatale che darà a Medea la possibilità di portare a termine la sua vendetta, come avrà a dire ella stessa: «Ch'io non mi partirò senza vendetta» (p. 38). Una vendetta che grazie alla sue abilità dialettiche e alla sua determinazione sta trovando il pieno espletamento, come le riferisce il Nunzio. Nel IV atto quest'ultimo, attraverso un resoconto ampio e denso di particolari macabri di matrice senecana del tutto assenti in Euripide, le racconta la morte atroce di Creusa e di Creonte, dopo che la principessa ha indossato la corona e l'abito pestiferi («In lei non apparea più d'occhi forma/ Né 'l volto somigliava aspetto umano,/ E da la testa distillava il sangue/ Mescolato col foco, e le sue membra,/ Spiccandosi per tutto a poco a poco/ Mostravan l'ossa in molte parti ignude» (pp. 82-83). A quelle notizie che descrivono la terribile morte della donna, Medea, priva di alcun cedimento o rimorso, gioisce ringraziando Giove e Plutone e inneggiando alla sua malefica

¹⁸ Ampia e significativa è la trattazione del tema della dissimulazione quale «scudo della veritate», per usare una definizione di Bruno, nella riflessione letterario-politica e teatrale del tempo. Per un'analisi di aspetti relativi al tema, cfr. S. Castellaneta, *In margine ad un manoscritto secentesco: metafore della sovranità fra teatro, politica e filosofia morale*, in *Ragion di stato a teatro*, cit., pp. 131 ss. Inoltre, si veda O. Catanorchi, *Tra politica e passione. Simulazione e dissimulazione in Leon Battista Alberti*, in *Rinascimento*, vol. 45, 2005, pp. 137 ss.

¹⁹ F. Spera, *Nota critica*, cit., p. 116.

grandezza: «E 'l nome di Medea/ Fia spaventoso al mondo» (p. 85). E questa parziale vittoria la spingerà, senza più alcun tentennamento, a uccidere i suoi figli.

Il coro supplicherà la donna di modificare il suo volere, ma impotente di fronte all'inesorabilità degli eventi, in un affranto monologo invocherà gli dei a che intervengano per fermare l'empio proposito. In chiusura del IV atto il coro ritrae, dunque, una Medea «crudele» e «malvagia» verso la quale, a differenza del coro euripideo, non mostra alcuna commiserazione in ordine alla sua rovina. Se nel monologo euripideo del coro, accanto a una definizione di Medea quale «funesta» (v. 1253) e «sanguinaria Erinni» (v. 1260), vi è anche quella di donna «infelice» (v. 1265), proprio perché in preda a un'ira che sancirà anche la sua assoluta distruzione, Dolce pone, invece, l'accento unicamente sul suo essere intrisa di «crudeltate», sul suo essere donna «malvagia», «fiera» che «s'apparecchia di bagnar l'empie mani [...] nel suo medesimo sangue» (p. 86) e già macchiatasi, in ottemperanza alla sua indole infernale di donna selvaggia e barbara, della tremenda uccisione del fratello, quando ha gettato brandelli delle sue membra esangui dal carro in corsa, così da rallentare l'inseguimento del padre.

Nella tragedia di Dolce si ha una rimodulazione del V atto, rispetto all'originale euripideo, attraverso amplificazioni, ripetizioni e aggiunte, come nel caso del colloquio posto in apertura tra la NUDRICE e il BALIO. Compiono in Dolce, ad esempio, riflessioni del BALIO sulla crudeltà umana che pare non avere confini, superando ogni limite immaginabile; tanto che, se pur i legislatori non hanno previsto il reato di parricidio, ritenendo che «in petto humano» mai potesse generarsi «tanta sceleritate», l'uomo nella storia è stato capace di macchiarsi anche di tale orrendo crimine, uccidendo il proprio padre. Tale digressione, con una lunga descrizione della pena inflitta ai parricidi in epoca romana, pare abbia la funzione di introdurre e preparare il lettore all'atroce uccisione da parte di Medea dei suoi figli: non a caso essa si pone all'inizio del V atto, immediatamente prima dell'incontro di Medea con i figli, che si concluderà con l'efferato omicidio.

In Euripide si ripercorrono gli atti terribili dell'uccisione attraverso il risuonare dall'interno delle grida dei bambini che cercano di sfuggire alle mani della madre e attraverso le parole del secondo figlio che afferma: «siamo ormai vicini al cappio di questa spada» (v. 1278), usando la metafora della caccia con le reti. Dopo tale frase si ha la certezza che i figli di Medea e Giasone sono morti.

In Dolce il cruento evento è amplificato con particolar patetismo dall'apostrofe rivolta alla madre da parte dei figli: «Madre apritemi il petto:/ O segate col ferro/ Questo misero collo,/ Oimè» (p. 93). Riguardo alla mancata rappresentazione della morte in scena, cara a Seneca, al Giraldis e, in genere, al gusto tardo-cinquecentesco, Dolce dimostra, dunque, di seguire pienamente il testo euripideo e la teoria oraziana²⁰, in accordo con quanto Dolce affermerà nel Prologo della *Marianna*: «Né

²⁰ Orazio, *Ars Poetica*, v. 185, «*Nec pueros coram populo Medea trucidet*».

però mi ricorda unqua fra i Greci/ Né fra Latin ch'alcun de' miei seguaci/
Consentisse, ch'innanzi a' riguardanti/ Homicidio d'altrui si commettesse:/ Ch'oltre
ch'è cosa horribile a vedere/ Privar di vita un'huom bench'ei sia degno»²¹.

4. Medea, in linea con la coerente lettura del personaggio che caratterizza il testo di Dolce sin dalle prime battute, viene definita da Giasone, a conclusione del V atto, «infame mostro», «barbara», «cruda», «traditrice», «empia homicida», rivelandosi un vero e proprio «fiero spirito dell'inferno» (p. 97) e demone del male. Personaggio di inaudita crudeltà che realizza il suo riscatto sancendo la sua condanna, fuggirà, sparendo velocemente e lasciando Giasone nella più totale disperazione, laddove in Euripide si allontanerà su un carro alato, in una spettacolare conclusione legata alle ragioni della messa in scena. La *Medea* di Dolce si conclude con la dolorosa affermazione del coro secondo cui è impossibile per l'uomo «Antiveder i mali» che lo affliggeranno, in quanto in preda alla «fortuna» e al «fato» (p. 101) che, inesorabilmente, disegnano la sua esistenza²².

La Fortuna, tuttavia, può esser contrastata attraverso l'assunzione di comportamenti improntati ai valori della saggezza e dell'equilibrio, come espresso nel prologo, e che, proprio per essere stati disattesi da Medea e Giasone, hanno sancito la loro distruzione. Nella traduzione di Dolce, che risulta essere un vero e proprio rifacimento, convivono molteplici ascendenze letterarie e si colgono, tra le righe, le tracce di un'intera epoca segnata da un senso profondo di instabilità, ma anche da una grande fiducia nelle potenzialità dell'uomo che, con il suo libero arbitrio, può guidare la sua esistenza. Di qui, la forte condanna nei confronti di Medea, artefice volontaria della sua rovina, che diviene un monito alla moralità e al dominio della ragione, in linea con quanto recita, in nome di una sorta di circolarità che caratterizza il *corpus* letterario di Dolce, la sentenza finale del coro della tragedia *Marianna*: «Vedete, egregi mortali,/ Come l'ira è cagione/ D'incomparabil mali./ Però non vi lasciate uscir di mano/ Il fren de la ragione, / Se poi doler non vi volete invano»²³.

²¹ L. Dolce, *Prologo primo*, in *Marianna. Tragedia di M. Lodovico Dolce, Recitata in Vinegia nel Palazzo dell'eccellentiss. S. Duca di Ferrara, con alcune Rime e Versi del Detto*. Con Privilegio. In Venegia Appresso Gabriel Giolito De' Ferrari. MDLXV, pp. 7-8.

²² Sulla condizione mutevole del potere immessa in una considerazione di generale instabilità della condizione umana, si veda G. Distaso, *L'“instabil scena” del potere nella tragedia politica italiana del seicento*, in *Ragion di stato a teatro*, cit., pp. 161 ss.; Id., *Metamorfosi di un mito Una ‘curiosa’ “Medea” del primo Seicento*, in F. Tateo, R. Cavalluzzi (a cura di), *Forme e contesti*. Studi in onore di Vitilio Masiello, Laterza, Bari, 2005, pp. 153 ss.

²³ L. Dolce, *Marianna. Tragedia*, cit., p. 147. Riguardo il *topos* dell'ira nella *Marianna*, cfr. S. Villari, *Introduzione a L. Dolce, Marianna*, a cura di Ead., Torino, Res, 2011, p. XVI.