

ROBERTA DELLI PRISCOLI

La «Medea» di Ludovico Dolce fra tradizione e innovazione.

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROBERTA DELLI PRISCOLI

La «Medea» di Ludovico Dolce fra tradizione e innovazione.

La Medea di Dolce, pur costruita sul modello euripideo, presenta non poche novità sia riguardo ai personaggi, sia nel disegno delle situazioni tragiche. La protagonista, in Euripide, è dominata da un amore indomabile e feroce, che si tramuta in odio e in brama di vendetta, ma è anch'essa una vittima, che con i suoi delitti fa la propria infelicità; nel dramma di Dolce, invece, Medea prende una connotazione demoniaca e diventa incarnazione del male, in una fosca temperie di stampo controriformistico. Nell'evidente proposito di modernizzare il dramma e con riferimento a Machiavelli, Dolce rappresenta Giasone dominato da un'aspirata sete di dominio. La tragedia contamina il modello euripideo con quello senecano e rivela, altresì, l'influsso di Terenzio nella tematica del prologo.

Ludovico Dolce fu un fecondissimo poligrafo, autore di svariatissime opere: commedie e tragedie, poemi e satire, biografie di sovrani e saggi di argomento tecnico. Fu anche instancabile traduttore di classici: volgarizzò in prosa o in versi, a volte parafrasando, Omero, Catullo, Cicerone, Orazio, Virgilio, Ovidio, Giovenale, il romanzo di Achille Tazio, la *Historia de gl'Imperatori Greci* di Niceta Coniate, la *Historia* di Niceforo Gregora¹ e ancora altri scrittori. Collaborò a lungo a Venezia con il libraio e tipografo Giovanni Gabriele Giolito de' Ferrari, non solo come traduttore, ma anche come curatore di edizioni di opere antiche e moderne. Fu, insomma, un vero «operaio della letteratura», «un operaio o artigiano con bottega propria», secondo la felice definizione di Dionisotti.²

Nell'ambito della tragedia la sua produzione si dispiega tra il 1543 e il 1567: nel 1543 pubblica il *Tieste*, rifacimento della tragedia senecana, e l'*Ecuba*, modellata sull'omonimo dramma euripideo. Seguono la *Didone*, ispirata dall'episodio virgiliano, nel 1547; la *Giocasta*, libero rimaneggiamento delle *Fenicie* di Euripide, nel 1549; l'*Ifigenia* e la *Medea*, rispettivamente nel 1551 e nel 1557, di matrice euripidea;³ la *Marianna*, tratta dalla tragica storia della moglie di Erode il Grande, narrata da Giuseppe Flavio,⁴ nel 1565; le *Troiane*, rielaborazione della tragedia senecana contaminata con l'omonima tragedia euripidea, nel 1567. Nel 1560 pubblicò la traduzione di tutte le tragedie di Seneca.

*Marianna*⁵ e *Didone* sono generalmente giudicate le tragedie in cui Dolce si esprime con maggiore originalità e più vivo sentimento poetico. La *Medea*⁶ si colloca all'apice del percorso drammaturgico di Dolce. Un'approfondita analisi del testo italiano, condotta con la sistematica collazione del modello greco⁷ sia riguardo al contenuto sia sotto il profilo della tecnica

¹ La traduzione di queste due opere di storia bizantina fu pubblicata postuma a Venezia nel 1569, per i tipi di Gabriele Giolito. Per quanto riguarda Niceta, Dolce segue la traduzione latina di Geronimo Wolf, apparsa a Basilea nel 1557 insieme con il testo greco, e, più ancora, le traduzioni italiane di Giuseppe Dondi dell'Orologio (Venezia, 1562) e di Fausto da Longiano (Venezia, 1562); per Niceforo Gregora, segue la traduzione latina dello stesso Geronimo Wolf, apparsa a Basilea nel 1562 insieme con il testo greco. Cfr. R. MAISANO, *Niceta e la cultura occidentale*, OPAR. L'Oriente Open Archiv, pp. 5-12 (on line).

² C. DIONISOTTI, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967 e 1999, pp. 213-214.

³ L'*Ifigenia* è modellata sull'*Ifigenia in Aulide* di Euripide. Nel 1566 furono ristampate sei tragedie: *Le tragedie di M. LODOVICO DOLCE, cioè Giocasta, Didone, Thieste, Medea, Ifigenia, Hecuba, di nuovo ricorrette e ristampate* in Venetia, appresso Domenico Farri, 1566.

⁴ *Antichità giudaiche*, XV, 202-242

⁵ Cfr. L. DOLCE, *Marianna*, a cura di S. VILLARI, Torino, Edizioni Res, 2012.

⁶ L. DOLCE, *Medea*, Testo e note a cura di O. SAVIANO, Nota critica di F. SPERA, Torino, Edizioni Res, 2005: da questa edizione sono tratte tutte le citazioni. Dolce aveva a disposizione il testo greco della *Medea* nell'edizione Aldina, curata da Giano Lascaris nel 1496; nel 1541 Rudolphus Collinus pubblicò a Basilea la traduzione latina di tutti i drammi euripidei. R. Cremante [IDEM (a cura di), *Teatro del Cinquecento*, tomo I: *La tragedia*, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editore, 1988, p. 732] osserva che per la *Medea* e le *Troiane* Dolce tenne presenti i rifacimenti latini di Coriolano Martirano, stampati a Napoli nel 1556.

⁷ Si è affermato che Dolce ignorasse la lingua greca: cfr. G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1996, p. 145. Con maggiore cautela Francesco Spera (in

drammatica, potrà offrire elementi decisivi per valutare la posizione dell'autore rispetto ad Euripide: imitatore o emulatore?

Il dramma si apre con un prologo, recitato dal capocomico: diversamente dai prologhi euripidei, il testo di Dolce non espone l'antefatto dell'azione, ma ha un carattere marcatamente personale, configurandosi come una sorta di manifesto del programma letterario e civile dell'autore. Dolce apre il prologo con la rappresentazione della Fortuna, una sorta di demone tra pagano e cristiano, che suscita e capricciosamente governa le vicissitudini dei mortali; sotto il suo segno sono i delitti e la malvagità umana, e lo stesso genere letterario della tragedia da lei prende ispirazione e materia. Più facile e agevole sarebbe coltivare il genere comico, nel quale agiscono personaggi di bassa condizione sociale, in contrapposizione alla tragedia, che in stile nobile ed elevato porta in scena personaggi di altissimo rango.⁸ I personaggi della commedia, secondo Dolce, sono

...un vecchio avaro, un giovanetto
prodigo, un parasito lusinghiero,
un ruffiano astuto, un servo ingrato,
una matrona onesta, et a l'incontro
colei che vende se medesima a prezzo
disonesto, sfacciata e fraudolenta.⁹

Questo elenco di tipi comici rinvia inequivocabilmente a Terenzio, che nei prologhi delle commedie *Heauton timorumenos* ed *Eunuchus* presenta un catalogo di tipi simili.¹⁰ D'altra parte, tutto il prologo di Dolce è costruito sul modello dei prologhi terenziani, in cui l'autore svolge la propria difesa dagli attacchi degli avversari ed espone i criteri letterari che guidano la composizione delle sue commedie. Come Terenzio, così Dolce dà informazioni sul testo che presenta al pubblico, ricordando le altre sue opere già andate in scena con successo. Altro elemento di contatto tra i due scrittori è il rivolgersi direttamente al pubblico presente, con un vivace passaggio dal modello greco all'attualità. Alle dame gentili e sensibili, che assistono alla rappresentazione, «ornamento di Vinegia, e 'nsieme / d'Italia», Dolce contrappone Medea, «ch' a tanta crudeltà discende, / che fa di sé contro di sé vendetta», uccidendo i propri figli. Nella sua *Nota critica* lo Spera¹¹ propone un parallelismo tra Medea e il personaggio dantesco di Pier della Vigna: colpiti entrambi da una ingiusta persecuzione, l'una da parte di Giasone che le preferisce la nuova moglie, l'altro da parte degli invidiosi cortigiani di Federico II, con estrema malvagità uccidono l'una i propri figli, l'altro se stesso. A mio avviso, per un più preciso riferimento dantesco si potrebbe richiamare il canto XVIII dell'*Inferno*, dove il seduttore Giasone è condannato per avere abbandonato Medea: «e anche di Medea si fa vendetta» (v. 96). Con una suggestiva variazione del verso dantesco, di cui è conservata la parola chiave «vendetta», Dolce trasferisce la punizione di Giasone dall'aldilà al mondo terreno, attribuendo a Medea stessa l'esecuzione della vendetta mediante l'uccisione dei figli avuti da Giasone.

Il prologo si chiude (vv. 71-80) con una *captatio benevolentiae*, che prende la forma di un enfatico elogio di Venezia e delle dame veneziane:

DOLCE, *Medea...*, p. 112) solleva dei dubbi sull'argomento. Sembra improbabile che Dolce non possedesse almeno una conoscenza superficiale del greco, avendo studiato a Padova e operando a Venezia, città in cui era cospicua la presenza di dotti bizantini. Certo è, tuttavia, che si avvalsesse anche di traduzioni latine, seguendo una prassi molto diffusa.

⁸ È evidente il riferimento alla *Poetica*, 1449a-b; cfr. ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. GALLAVOTTI, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1987, pp. 16-19.

⁹ Vv. 19-24.

¹⁰ Cfr. TERENCE, *Le commedie*, Introduzione e traduzioni di F. BERTINI e V. FAGGI, Note di G. REVERDITO, Milano, Garzanti, 2001, vol. I, pp. 140-141 e 262-267.

¹¹ DOLCE, *Medea...*, pp. 113-114.

A voi, speme d'Europa, onor di quanto
 Appennin parte, e il mar circonda e l'Alpe,
 per cui cinta d'oliva, ornata d'oro,
 l'amata da Caton più che la vita
 qui pose e serba il suo bel seggio eterno,
 non sarà grave di prestarci intanto
 benigne orecchie, sollevando in parte
 i saggi animi e più da l'alte cure,
 le quali per commun riposo nostro
 di sollecito amor v'ingombran sempre.

In questi versi la scrittura di Dolce si impreziosisce di citazioni da Dante e Petrarca, come è stato indicato dallo Spera.¹²

Dopo il prologo Dolce dà inizio all'azione tragica, seguendo, ma solo esteriormente, l'intreccio del dramma euripideo,¹³ che rielabora a fondo con l'introduzione di numerose e rilevanti innovazioni e con significative contaminazioni con la *Medea* di Seneca.

La scena prima riprende molto liberamente i versi del prologo euripideo, esponendo l'antefatto dell'azione. Parla la Nutrice, che, dilatando il modello, lo arricchisce di nuovi particolari. Mentre in Euripide la sanguinosa vendetta di Medea e, in particolare, l'uccisione dei figli sono soltanto adombrate nei presentimenti e nei timori espressi dalla Nutrice, questa, in Dolce, preannuncia chiaramente i fatti funesti ricorrendo all'espedito di due sogni. La Nutrice stessa ha sognato che un incendio violento distruggeva il palazzo di Creonte, facendo morire il re e la figlia, futura sposa di Giasone; i figli di Medea, a loro volta, hanno visto in sogno un serpente che veniva a divorarli. Appare qui evidente la ricerca dell'orribile, che è prevalente nel teatro tragico del Cinquecento.

La scena seconda è costruita sulla linea dei successivi versi del prologo euripideo. Entrano in scena il Balio dei figli di Medea, la Nutrice di Medea e i figli. Per quanto riguarda i figli, Dolce introduce una forte novità rispetto al modello euripideo: mentre in questo i figli sono personaggi muti sulla scena¹⁴, nel testo di Dolce i fanciulli, visibili agli spettatori, interloquiscono con gli altri personaggi; inoltre al primo di essi è attribuita l'età di sette anni,¹⁵ particolare assente in Euripide. Il motivo prevalente di questa sezione è la notizia, data dal Balio, che Creonte si accinge a bandire dal regno Medea e i suoi figli. Dolce, come ha osservato Spera,¹⁶ attribuisce al Balio sentenze di stampo machiavelliano sullo spregiudicato cinismo dei principi, che, per sete di potere, non esitano a uccidere anche i propri figli:

E molti son ch'hanno i figliuoli uccisi
 per cagion di regnar senza sospetto.
 Che se bene i Signor le leggi fanno,
 non vogliono però lor sottoporsi
 tanto, che quando l'utile gl'invita,
 non possano dispor come lor piace.
 Né m'affaticherò d'addurti esempi,
 che ve ne son fra quanto vede il sole.¹⁷

¹² DOLCE, *Medea...*, p. 7, nota e p. 114.

¹³ Per il testo della tragedia euripidea, cfr. EURIPIDE, *Medea, Ippolito*, Introduzione e traduzione di U. ALBINI, note di M. MATTEUZZI, Milano, Garzanti, 1999.

¹⁴ Ivi, vv. 46, 89, 950, 956. Soltanto ai vv. 1271-1272, 1277-1278, al momento di essere uccisi, pronunciano brevi battute, non sulla scena, ma dall'interno della casa di Medea, non visibili agli spettatori.

¹⁵ vv. 100; cfr. v. 1276.

¹⁶ DOLCE, *Medea...*, p. 115.

¹⁷ Ivi, p. 14.

Alla fine della scena la Nutrice manifesta chiaramente il timore che la vendetta di Medea possa colpire i figli anziché i nemici, diversamente dal testo euripideo in cui quel timore è velatamente espresso. Qui, come altrove, Dolce tende a dare risalto agli aspetti truculenti e orrendi della vicenda tragica.

Nella scena terza Dolce modifica il modello con una variante di grande rilievo sotto il profilo della tecnica drammatica: Medea, che nella corrispondente sezione della tragedia euripidea parla dall'interno della casa, senza mostrarsi agli spettatori, nel testo italiano esce di casa e appare sulla scena, imprimendo con la sua presenza un ritmo più violento al dialogo con gli altri due personaggi presenti, la Nutrice e il Coro. Nel mostrare fin dall'inizio Medea sulla scena, Dolce trae ispirazione dall'omonima tragedia senecana, in cui Medea, quando interviene, è sempre visibile agli spettatori.

Nel testo italiano, inoltre, traspare chiaramente la preoccupazione dell'autore di prevenire l'accusa di avere portato sulla scena un personaggio del tutto difforme dall'etica cristiana. Mentre in varie battute l'effeatezza e la disumana perversità di Medea sono severamente condannate, la Nutrice, facendo eco al Coro che auspica un ravvedimento di Medea, rivolge a Dio un'invocazione di chiara matrice cristiana. Il riferimento a Medea è soltanto implicito, ma non per questo meno chiaro: alla luce della teologia della grazia, la scellerata donna è considerata l'unica responsabile dei delitti che sta per commettere, poiché, con la sua volontà pervicacemente volta al male, respinge per sua libera scelta qualsiasi aiuto divino. Dopo l'atto primo Dolce introduce un canto corale, che non trova nessun riscontro nel dramma euripideo e si configura come un autentico intermezzo, con la funzione di segnare una cesura dell'azione drammatica e, al tempo stesso, di farsi veicolo delle idee dell'autore. In generale, nei canti corali, Dolce con grande libertà inventiva introduce tematiche nuove rispetto al modello e prive di organico legame con l'azione scenica: sotto questo aspetto egli segue il modello senecano.

L'atto secondo riprende il primo e il secondo *episodio*¹⁸ del dramma di Euripide. Nella prima scena Dolce introduce un articolato dialogo fra Medea e le donne del Coro, arricchendolo di temi nuovi rispetto al modello. Medea narra con dovizia di particolari la sua infelice storia a cominciare dal suo primo incontro con Giasone (vv. 467-539), che a tanti benefici ha risposto con l'ingratitude e il tradimento coniugale. Nella scena terza il lungo monologo euripideo, in cui Medea esprime i suoi propositi di vendetta contro Giasone, Creonte e Creusa, è trasformato in un vivace dialogo tra Medea e il Coro. Dolce, molto significativamente, tralascia i versi conclusivi del monologo di Medea, in cui Euripide dà voce alla sua aspra misoginia: «... e inoltre siamo donne; incapaci, per natura, di fare del bene, ma espertissime in ogni specie di male».¹⁹

La scena quarta è costruita sul modello del secondo *episodio* euripideo: arriva Giasone e si accende un violento e spietato dibattito tra lui e Medea, con pochi e limitati interventi del Coro. Medea rinfaccia al consorte i benefici grandi e molteplici resigli, Giasone si difende affermando che si è volto a nuove nozze con una principessa greca per garantire un futuro migliore a Medea e ai figli; ma costei ha vanificato tutto con la sua ira e la sua scoperta ostilità a Creonte. In tal modo si è meritato l'esilio per sé e per i figli. Tra il testo antico e quello moderno, però, intercorrono alcune sostanziali differenze. Dolce attenua gli aspetti negativi di Giasone, presentandolo come un re e un cavaliere, «che con virtù, con laude e con onore / ha la sua dignità servata sempre» (vv. 949-950). A tal fine elimina dal suo testo sia i riferimenti, frequenti nel testo greco, alla sofisticata eloquenza del principe, sia la sua feroce invettiva contro le donne, incapaci di andare oltre la dimensione del sesso.

Dopo lo scontro tra Medea e Giasone, Dolce, discostandosi dal modello, inserisce una nuova scena, in cui agiscono Creonte e un personaggio assente nel testo euripideo: il Consigliere. Questi osserva che il re non avrebbe dovuto concedere a Medea la proroga di un giorno prima dell'esilio: la maga barbara potrebbe approfittarne per preparare con sortilegi e filtri un malefizio a danno del re e di sua figlia. La pietà – osserva il Consigliere – incoraggia i malvagi,

¹⁸ EURIPIDE, *Medea*..., pp. 16-26 (vv. 214-409): 28-38 (vv. 446-626).

¹⁹ Ivi, p. 27 (vv. 407-409).

che, al contrario, dall'esempio di un tempestivo castigo potrebbero essere tratti dal delinquere. Secondo Spera, Dolce, modernizzando il dramma, ha voluto esplicitare il principio machiavelliano che i nemici vanno soppressi prima che possano nuocere; inoltre, attraverso le parole del Consigliere, ha accentuato la natura malefica della protagonista e ha così preparato lo spettatore allo scatenamento delle forze demoniache.

Dopo questa scena Creonte non comparirà più; la sua morte atroce sarà narrata dal Nunzio, come in Euripide. La sua figura, a cui Dolce ha dato maggiore risalto rispetto al testo greco, risulta alquanto contraddittoria, poiché Dolce, di volta in volta, caratterizza Creonte secondo la mutevole prospettiva del personaggio che parla, e lo presenta come un principe virtuoso e generoso, incline ad usare pietà verso i nemici. Dopo l'atto secondo il Coro intona un canto sul tema della radicale infelicità della vita umana e della vanità dei beni terreni. Ricchi e poveri si affannano per correre dietro ai miraggi di un'effimera ricchezza, di cui li spoglierà il sopraggiungere della morte. Nei vv. 1079-1085, sulla scorta di modelli classici, prospetta l'insolubile tragicità dell'esistenza. Nell'atto terzo Dolce rimodula con grande libertà inventiva il terzo e il quarto *episodio* del dramma euripideo.²⁰ Nel terzo *episodio* del testo greco Medea incontra il re ateniese Egeo, che si trova a passare per Corinto, reduce dall'oracolo di Delfi, a cui si è rivolto per avere suggerimenti sul modo come vincere la sua sterilità. Egeo promette a Medea che le darà un asilo sicuro ad Atene. L'offerta di Egeo si inserisce coerentemente nell'architettura del dramma euripideo: già precedentemente, Medea aveva dichiarato al Coro che avrebbe messo in atto la sua vendetta solo quando avesse trovato un ospite, che le offrisse asilo nella sua terra.²¹ La certezza di avere un rifugio sicuro le consente di dare esecuzione al suo feroce disegno di vendetta.

In Dolce l'ordine dei fatti è ribaltato. Nelle prime due scene Medea espone al Coro il piano dettagliato della sua vendetta, che inizia subito a porre in atto, fingendo di rappacificarsi con Giasone e inviando a Creusa i figli con i doni esiziali. Soltanto nella scena successiva incontra Egeo, da cui ottiene la promessa di asilo in Atene. Con questa innovazione Dolce accentua la spietata determinazione di Medea, che inizia la sua opera di vendetta senza preoccuparsi di garantirsi prima un rifugio sicuro. Nel dramma greco tale preoccupazione è prevalente, tanto che, nell'incontro con Egeo, Medea insiste perché questi s'impegni con un solenne giuramento a non cacciarla da Atene. Dolce tralascia il particolare del giuramento, che in Euripide ha un ampio sviluppo. In entrambi i drammi Egeo ignora i propositi omicidi di Medea, che adduce come causa della sua richiesta di aiuto l'esilio che Creonte ha prescritto, per lei e per i figli secondo Dolce, per lei sola secondo Euripide.

La scena quarta tra Egeo e il Vecchio è un'invenzione di Dolce, che, modernizzando l'azione, la rende conforme al cerimoniale delle corti del suo tempo. Egeo, giunto a Corinto nel giorno della festa nuziale di Creusa, è invitato alle nozze da Creonte per il tramite del Vecchio che lo accompagna; ma Egeo, ansioso di tornare al più presto ad Atene, declina l'invito. Anche qui il giudizio su Creonte è rapportato da Dolce alla peculiare prospettiva del personaggio che di volta in volta parla. Mentre Medea, nella scena terza, porgendo il suo caloroso e interessato saluto a Egeo, definisce Corinto «di ladroni spelonca e di tiranni» (v. 1395), il Vecchio enfatizza la cortesia e la correttezza di Creonte nei confronti di Egeo. Tutta la scena quarta, poi, come si è detto, corrisponde ad uno stereotipo drammaturgico prediletto da Dolce.

Nella scena terza si può cogliere un altro riferimento dantesco. Medea, augurando a Egeo di avere un figlio che ne perpetui la stirpe e che sia giusto come il padre, afferma: «perché di rado avien che da la pianta / tralignino i rampolli» (vv. 1411-1412). Dolce, implicitamente richiamando il canto di Carlo Martello, ne mette in discussione la tesi degli influssi astrali, predisposti dalla provvidenza divina per vincere l'inclinazione naturale che farebbe i figli sempre uguali ai padri.²² All'atto terzo segue un canto corale, in cui le donne di Corinto intonano un

²⁰ Ivi, pp. 40-49 (vv. 663-823); 52-58 (vv. 866-975).

²¹ Ivi, p. 24 (vv. 386-391).

²² *Paradiso* VIII, 91-135.

inno alla fortuna. Lo scrittore latino più largamente seguito è Seneca tragico. I primi versi del coro (1490-1509) enunciano chiaramente il tema:

Sovente avien che l'onorate imprese
 Fortuna ingiuriosa,
 come cieca e ritrosa,
 i magnanimi cuor cieca abbandona:
 così togliendo a l'uom scettro e corona.
 Quanto più in alto ascese,
 tanto lo caccia giù nel maggior fondo;
 e mentre regge come vuole il mondo,
 benigna ella ne porge
 ne l'opre inique e crude
 le man di pietà ignude,
 et al bramato fin ne guida e scorge.

Il tema dei potenti, che sono in balia della fortuna più degli umili, rinvia a tre cori senecani, rispettivamente della *Fedra*, del *Tieste* e dell'*Agamennone*, nonché ad un carme di Orazio.²³ Il motivo della instabilità e della mutevolezza della fortuna richiama Machiavelli: in particolare, i *Ghiribizi* a Giovan Battista Soderini, il *Capitolo Di Fortuna*, dedicato allo stesso Soderini, e il *Principe*. A partire dal v. 1510 il Coro torna al caso specifico di Medea, alla cui scelleratezza la fortuna arride, e di Creusa, le cui nozze si volgono in tremenda sventura. Nell'atto quarto, articolato in due sole scene, il Balio ha un ruolo di maggior rilievo rispetto al pedagogo euripideo. Nelle parole, che rivolge a Medea nella prima scena, prevale il tono sentenzioso e moraleggiante, che acquista più vivo risalto dai frequenti riferimenti agli autori latini, con i quali Dolce, dotto umanista, aveva consuetudine. Alla fine della scena²⁴ Medea si raffigura come un personaggio infernale, dominato da forze tenebrose, precludendo così all'orrore della catastrofe.

La scena si chiude con un canto del Coro. Il tema dominante è l'infelicità dei genitori, che sono angosciati da mille preoccupazioni per i figli, per il loro avvenire, di cui ignorano l'esito. Preferibile la condizione di chi non ha figli. L'unica differenza sostanziale tra il testo euripideo e Dolce è alla fine del canto. Il testo euripideo prospetta un'estrema sventura per i genitori: se anche un figlio cresce virtuoso e dispone di risorse sufficienti, può essere stroncato da una morte prematura, il più crudele dolore che gli dei possano infliggere a chi desidera avere figli. Dolce alla morte del figlio sostituisce la morte del padre: anche se il figlio cresce buono, la gioia del padre non dura, poiché è spenta dal sopravvenire della morte. Errata interpretazione del testo greco da parte di Dolce o consapevole modifica? Propenderei per la seconda ipotesi: la morte prematura del figlio, presentata da Euripide come un evento disposto dalla divinità, poteva configurarsi come una grave aporia rispetto alla dottrina della provvidenza divina.

La seconda scena dell'atto quarto ripropone il contenuto della seconda parte del quinto episodio. I personaggi sono gli stessi in entrambi i testi: Medea, Nunzio, Coro; l'argomento principale è la descrizione dell'atroce fine di Creusa e Creonte. Rispetto a Euripide, però, Dolce porta a un più esasperato registro l'orrore dei fatti narrati dal Nunzio, introducendo la descrizione di particolari orripilanti e raccapriccianti, come lo strazio del corpo del padre: questi si getta sulla figlia agonizzante e l'abbraccia, rimanendo avvinto in una stretta di morte; se tenta di staccarsi, le sue carni si strappano rimanendo attaccate alla veste letale tra fiotti di sangue. Il racconto del Nunzio è interrotto da più frequenti interventi di Medea e del Coro. La figura di Medea si tinge di colori foschi e demoniaci e appare più vicina alla visione cristiana di una donna posseduta dal diavolo che all'immagine euripidea di una madre e sposa segnata da incertezze, patimenti, angosce, ma alla fine decisa a distruggere spietatamente l'uomo che l'ha tradita. Se nel dramma greco prevale l'idea della vendetta sanguinosa, in Dolce a questo

²³ Cfr. SENECA, *Fedra*, vv. 1123-1143; *Tieste*, vv. 596-622; *Agamennone*, vv. 57-107; ORAZIO, *Carmina*, II, 10, vv. 9-12.

²⁴ vv. 1689-1693.

sentimento si congiunge una volontà perversa, ostinatamente volta al male sotto la sollecitazione di forze oscure e tenebrose, emergenti dal profondo di un inferno di stampo cristiano più che greco. Medea è veramente una Furia uscita dall'inferno, «donna infernal», come la definisce il Nunzio²⁵ e come ella stessa si presenta nei vv. 1939-1952.

Nella narrazione del Nunzio sono amplificate, rispetto al modello, le conseguenze della vendetta di Medea su Creonte e Creusa: insieme con il re e sua figlia bruciano in un incendio spaventoso anche il palazzo reale e molti invitati alle nozze.²⁶ L'incendio della reggia, assente in Euripide, è tratto da Seneca, che, nella sua parossistica ricerca di particolari terrificanti, fa dire al Nunzio che quell'incendio minaccia l'intera città: «urbi timetur».²⁷

A rendere ancora più violento e truce il quadro della spietata crudeltà di Medea, contribuisce un altro particolare, inventato da Dolce: Creonte e Creusa accolgono con affetto i figli di Giasone, portatori dei funesti doni, e li baciano, mostrando sentimenti di umana bontà di contro all'efferatezza di Medea.²⁸ Noto in questa scena appare la tendenza di Dolce a modernizzare il dramma. Il Nunzio descrive la calorosa accoglienza dei figli di Giasone nel palazzo di Creonte; Medea, a sua volta, replica: «Suol così far l'adulatrice turba, / di cui sono ad ognor le corti piene». Queste battute traspongono la reggia e i dignitari di Corinto nella cornice di una corte rinascimentale, con i suoi fasti e le sue menzogne.

Il canto corale che segue all'atto quarto, come tutti gli altri, è indipendente dal modello. Le donne del Coro concludono il loro canto con una invocazione al Sole, perché non faccia più risplendere la sua luce sulla terra di Corinto e la immerga in un'apocalittica oscurità, in cui i fiumi si disseccano e non germogli più nessuna pianta. Se si consideri che nel mito, accolto da Euripide,²⁹ il Sole è l'avo paterno di Medea e che sarà proprio lui a fornirle un carro alato per la sua salvezza, questa preghiera finale, introdotta da Dolce, non può non apparire del tutto incongrua e inappropriata rispetto alla tradizione. Se Dolce ha introdotto con una precisa finalità questa sorprendente invocazione al Sole, si dovrà concludere che egli volesse così pronunciare una condanna senza appello contro Medea, presentando il suo avo come punitore dell'inaudito, «orrido scempio» (v. 2023). In tal modo, innovando e modificando i dati del mito, egli evita di raffigurare il Sole come alleato e protettore dell'empia Medea, alla quale nessuna divinità celeste deve dare aiuto. Significativamente, nella scena finale del dramma, Giasone dice a Medea, definita «iniqua fiera, iniquo mostro»: «Né vorrà Giove, ch'è nimico espresso / di crudeltà, che le virtù maghe / vagliano in tua difesa a questa volta».³⁰ Anche qui, probabilmente, Dolce è spinto da preoccupazioni di ordine religioso a non contaminare le divinità supere, sia pure pagane, con la demoniaca malvagità di Medea, che comunica solo con i numi degli inferi. D'altra parte, coerentemente con questa innovazione, egli ignora, nella scena finale dell'atto quinto, il carro del Sole: Medea esce di scena, fuggendo con i cadaveri dei figli su un carro comune.

Nell'ultimo atto, Dolce introduce efficaci e diffuse innovazioni, dilatando in tre scene il modello con l'introduzione di nuovi temi e di un lungo dialogo iniziale tra il Balio e la Nutrice. Nel discorso, che il Balio rivolge alla Nutrice, prende spazio una dettagliata esposizione della *poena cullei*: il reo sarebbe stato prima flagellato a sangue con verghe e poi cucito in un sacco con una scimmia, una serpe e un gallo; infine sarebbe stato gettato in un fiume. Balio e Nutrice si augurano, quindi, di essere cattivi profeti di sventura e che Medea non giunga all'atroce delitto.

Con un immediato contrasto, nella scena successiva, Medea porta a compimento l'uccisione dei figli. Nella sceneggiatura di quest'azione drammatica le divergenze tra Dolce e il modello sono ancora più vistose. I due figli sono presenti sulla scena, insieme con Medea e il Coro, e invocano aiuto contro la madre, che si avventa su di loro e li trascina all'interno della casa. Da

²⁵ v. 1736.

²⁶ vv. 1746-1750.

²⁷ SENECA, *Medea*, vv. 855-857.

²⁸ vv. 1804-1815.

²⁹ vv. 1321-1322.

³⁰ vv. 2292-2294.

qui giungono agli spettatori le voci disperate dei figli, che stanno per essere trucidati.³¹ La battuta finale del Coro conferma che l'inaudito delitto è compiuto. Pur dando maggiore spazio all'intervento dei figli nell'azione scenica, Dolce, tuttavia, evita di rappresentare innanzi agli occhi degli spettatori l'uccisione dei ragazzi. In questo egli segue il modello euripideo, discostandosi da Seneca, che, nel suo esasperato compiacimento dell'orribile e del mostruoso, porta in scena Medea che sgozza i figli *coram populo*. Il forte risalto, dato da Dolce al ruolo dei fanciulli, suscitando negli spettatori sentimenti di pietà e commozione, svolge anche la funzione di fare da contrappeso alla demoniaca ferocia di Medea e di attuare l'aristotelica catarsi, cristianamente interpretata e riproposta.

Nella scena terza e quarta la fosca raffigurazione di Medea tocca il suo apice. Giasone, dopo averle attribuito l'appellativo di «Megea crudele»³², ne delinea un raccapricciante ritratto:³³

Di Giove in odio e de la gente umana,
non pur di me, ribaldo infame mostro,
ch'essendo madre sostener potesti
d'insanguinar la man nei tuoi figliuoli,
e me far d'ambidue misero et orbo
con tutto ciò sei temeraria tanto
ch'ardisci di mirar l'occhio del Sole!

Il v. 2224, «ch'ardisci di mirar l'occhio del Sole!», non è in alcun modo da collegare con il dio avo di Medea, ma è soltanto un'espressione metaforica per dire che purtroppo la sciagurata vive ancora, si aggira sulla terra, anziché inabissarsi nelle tenebre dell'inferno. L'identificazione di luce e vita era stata proposta al v. 2209, in cui è Medea a dichiarare aspramente a Giasone che per il suo tradimento gli «dovrebbe / la vita e questa luce esser a sdegno».

Il dramma, pur costruito sul modello euripideo, va ben oltre i limiti di una semplice ripresa o di una libera parafrasi: esso si configura piuttosto come originale rielaborazione del testo greco. Nella *Medea* di Dolce, come in quella di Seneca, non mancano sonorità ampollose e difetti di struttura, molesta abbondanza di sentenze, evidenti propositi didattici, politici e morali. Sulla scia di Seneca egli tende a trasformare il modello euripideo da dramma della gelosia e della vendetta in dramma della regalità, dove lo Stato è concepito in dipendenza dal monarca e la ragione di Stato diventa *suprema lex*. In questa tragedia Dolce ha fatto opera di letterato dotto e versatile, ma gli sono mancati quel sentimento e quel vigore, che avrebbero dovuto investire la materia per trasfigurarla in autentica poesia. Anche la tecnica drammatica rivela, molto spesso, un procedimento fiacco e prosaico. Frequentemente i personaggi dialogano senza contatti di anime, pronunciano battute che non si integrano l'una nell'altra; i particolari più ripugnanti e disumani non sono ravvivati da un forte senso di coinvolgimento emotivo, ma sono retoricamente volti a suscitare orrore e riprovazione negli spettatori. E, tuttavia, sono proprio questi difetti, non pochi e non lievi, a rivelare nell'autore il proposito di staccarsi dal modello per tentare di costruire una tragedia nuova, sulla base di una libera inventiva.

La *Medea* di Dolce è, per così dire, il primo segmento di quel lungo percorso letterario, in cui il personaggio di Medea sarà di volta in volta ripreso e rimodellato in una diversa caratterizzazione, in un nuovo disegno dell'azione, in una variata cornice ideologica. È una ricca e multiforme storia, che va da Corneille ad Anouilh, da Gotter a Grillparzer, da Klinger a Hoffmann-Cherubini, da Lars von Trier a Christa Wolf, da Alvaro a Pasolini.³⁴

³¹ Mentre in Euripide i due fanciulli pronunziano ciascuno due esametri, in Dolce le battute sono ampliate: un figliuolo pronunzia tre settenari e un endecasillabo, l'altro quattro settenari e un endecasillabo.

³² DOLCE, *Medea...*, v. 2175.

³³ vv. 2218-2227.

³⁴ Cfr. L. TORRACA, *Il vento di Medea*, in U. TODINI (a cura di), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 83-93; M. FUSILLO, «Niente è più possibile, ormai», ivi, pp. 95-114; D. DEL CORNO, *Medea in musica: una figura del mondo classico nel melodramma*, in R. UGLIONE (a cura di), *Atti*

delle giornate di studio su Medea (Torino 23-24 Ottobre 1995), Torino, Celid Editrice, 1997, pp. 197-115; P. FORNARO, *Medea italiana*, ivi, pp. 117-163; M. RUBINO, C. DEGREGORI, *Medea contemporanea*, Genova, erredi grafiche editoriali, 2000; A. GRANESE, *Menzogne simili al vero. Epifania del Moderno: il mito, il sacro, il tragico*, Salerno, Edisud, 2010, pp. 113-176.