

LE METAMORFOSI DI MEDEA IN OVIDIO, *METAMORPHOSES* VII,
E DRACONZIO, *ROMULEA* X¹

Di

ANNA MARIA WASYL

ABSTRACT: This paper juxtaposes two poetic portraits of Medea by Ovid (*Met.* VII 7–424) and Dracontius (*Rom.* X). Unlike other works dedicated to this particular mythic figure, the two treatments do not focus on one individual episode of Medea's life, being it either *Medea amans* in Colchis or *Medea furens* in Greece, but tell the story in a linear narrative. Therefore, what is emphasized in both texts is the complex, metamorphic nature of the protagonist.

Si propone, con quest'articolo, una lettura comparata di due trattazioni poetiche in latino della figura di Medea, una protagonista – sarebbe tutt'altro che necessario ricordarlo – non meno terrificante che affascinante per gli autori, classici e moderni, che si ispirarono al mito antico². Il primo dei testi in questione è un episodio del VII libro delle *Metamorfosi* ovidiane (vv. 7–424), il secondo – il decimo dei cosiddetti *carmina profana* (i *Romulea*) di Blossio Emilio Draconzio, uno dei poeti latinofoni di maggior rilievo dell'ultimo ventennio del V secolo, attivo a Cartagine dominata dai Vandali.

I due epilli che saranno analizzati qui (naturalmente, la parola 'epillio', termine tecnico nel caso del carne draconziano, se riferita anche ad una singola

¹ Il titolo dell'articolo intende richiamarsi al titolo del saggio di Newlands 1997: 178. Anche Newlands nella sua analisi sottolinea la disparatezza delle due immagini di Medea nelle *Metamorfosi*: la Medea giovane in Colchide e la Medea maga in Grecia. La studiosa propone una lettura dell'episodio in prospettiva intratestuale, insieme ad altri racconti delle *Metamorfosi* dedicati alle protagoniste femminili, Procne (VI 424–676), Scylla (VIII 1–151) e Procris (VII 694–865). Il mio invece è un approccio intertestuale; mi concentro sul motivo della metamorfosi di Medea come tale e la sua realizzazione in due diversi carmi epici.

² Al problema delle interpretazioni e reinterpretazioni del mito di Medea nella letteratura e nell'arte antica e moderna sono stati dedicati parecchi studi monografici; per menzionare le tre collane pubblicate nell'ultimo decennio dagli studiosi spagnoli, italiani ed americani, rispettivamente: López, Pociña 2002; Gentili, Perusino 2000; Clauss, Johnston 1997. Un articolo sull'epillio draconziano si può trovare solo nella pubblicazione spagnola: López, Pociña 2002: 697–718, si tratta del saggio di Diaz de Bustamante ristampato da: Diaz de Bustamante 1978: 223–242.

narrazione che fa parte della macrostruttura delle *Metamorfosi* ovidiane va usata solo nel senso traslato, in quanto sinonimo della voce ‘episodio’) presentano una somiglianza rilevante. A differenza degli altri autori, sia Ovidio nelle *Metamorfosi* che Draconzio nel *Romuleon X* si propongono di riunire in un unico racconto le due fasi del mito tradizionalmente distinte³: (1) gli avvenimenti in Colchide la cui protagonista è la Medea giovane, una figura femminile, per così dire, quasi romanzesca, che, innamoratasi di Giasone, lo aiuta a recuperare il vello d’oro per lasciarsi poi rapire dal ‘brigante straniero’⁴ – i motivi sfruttati nelle produzioni epiche dedicate al tema degli *argonautikà* (Apollonio Rodio, Valerio Flacco), e (2) la *persona* della Medea furente, l’infanticida, richiamata dai tragediografi (per menzionare solo Euripide e Seneca).

Quest’analogia compositiva ci induce a rileggere i due testi insieme, non tanto perché ci siano degli echi letterari molto evidenti (non sembra che Draconzio richiamasse l’episodio ovidiano in modo diretto)⁵, ma piuttosto per indagare come i nostri autori realizzino questa loro idea comune di raccontare la vicenda di Medea nella sua totalità, ‘dall’inizio alla fine’; come riprendano, anzi, come si impadroniscano di un tema, e di una protagonista, così particolare.

Pare idonea la domanda ‘come si impadroniscono’, dato che un personaggio-combinazione di due immagini tanto disparate quanto, infatti, lo erano la *Medea amans* e la *Medea furens* non potrebbe risultare che eterogeneo, proteiforme, proprio ‘metamorfico’, come si è già suggerito nel titolo del presente articolo. Sembra però che ambedue i poeti ne fossero ben consapevoli e non intendessero affatto ridurla ad un’eroina ‘*simplex et una*’. Al contrario, è proprio la metamorfosi di Medea, la capacità di trasformarsi codificata in questa figura mitologica, a costituire il motivo-chiave delle loro impostazioni della storia. Nel contempo, sono due versioni del tutto autonome ed originali. Ciò che attira l’attenzione del lettore è la disinvoltura con cui entrambi gli autori trattano il tema, accentuando, amplificando o, all’opposto, marginalizzando, a volte anche tacendo certi particolari del mito, a seconda delle proprie preferenze compositive ed estetiche. È forse la più comune caratteristica dei due testi. In ognuno di essi il mito in quanto materia rivela pienamente la sua plasmabilità.

³ Sulla pluridimensionalità del mito di Medea Graf 1997: 21–43. In margine, vale la pena accennare ad un’interpretazione contemporanea che si rifà al mito di Medea nel suo complesso – il film di Pier Paolo Pasolini, *Medea*, del 1969.

⁴ Per usare l’espressione delle *Heroides* 12: «virginitas facta est peregrini praeda latronis» (v. 111).

⁵ Sulle imitazioni ovidiane in Draconzio Bouquet 1982, secondo il quale Draconzio, quantunque legga attentamente le *Metamorfosi* trattandole come un serbatoio di temi mitologici, si ispira soprattutto alla poesia dell’esilio. Imprigionato lui stesso, si immedesima nelle esperienze di Ovidio relegato. Sull’interstualità nella *Medea* draconziana recentemente Kaufmann 2006. Purtroppo non ho ancora potuto consultare l’edizione critica della *Medea* draconziana preparata da Kaufmann.

È ovviamente ben noto che per Ovidio stesso Medea fu un tema, e una protagonista, particolarmente ispirante, il cui carattere egli cercò di rendere più volte e attraverso vari generi letterari: tragedia, epistola elegiaca, carme epico. Occorre inoltre aggiungere che certe tendenze a trattare le vicende di Medea nel loro complesso sono già presenti nella lettera 12 delle *Heroides*. Idonea risulta qui la forma epistolare. Raccontare la storia tramite una lettera dettata dalla protagonista permette non solo di soggettivarla, presentando tutti i fatti come vissuti e visti da lei stessa, ma anche di sintetizzarla (come osserva H. Jacobson, «a letter freezes time»)⁶. Incontriamo Medea nel momento in cui, avendo appena udito i carmi nuziali cantati per Giasone e Creusa («ut subito nostras Hymen cantatus ad aures / venit et accenso lampades igne micant», vv. 137 sg.), cerca di commuovere il marito, ricordandogli ogni dettaglio della loro vita insieme, sino dal primo incontro in Colchide. Le ultime scene del dramma ci saranno però risparmiate. Il racconto si interrompe con la frase «nescio quid certe mens mea maius agit» (v. 212), dunque, il completamento della storia è possibile solo, se il lettore si vorrà servire della propria memoria letteraria. In aggiunta, la narrazione in 1^a persona fa sì che tutti gli atti richiamati, compresi quelli più crudeli: l'uccidere, anzi: dilacerare Absirto, l'indurre le figlie di Pelia ad assassinare il proprio padre, si potrebbero motivare con l'ardore del fatale, accecante sentimento per Giasone. Il monologo di Medea, benché emozionalmente marcato, non è quindi privo di una certa logica dell'argomentazione. Di conseguenza, la protagonista può veramente sembrare ciò che vuole sembrare⁷: una donna innamorata, abbandonata dal marito per cui, senza esitare (un dettaglio importante), ha sacrificato tutto – allora un carattere, sebbene spaventoso, comprensibile e coerente con sé stesso⁸.

La Medea delle *Metamorfosi* invece è, già dai primi versi, presentata in quanto un personaggio pieno di contraddizioni, oscillante fra *ratio* e *furor* («concipit

⁶ Jacobson 1974: 337.

⁷ È molto suggestiva l'interpretazione di Jacobson 1974: 109–123, secondo il quale la Medea delle *Heroides* non è soltanto ben consapevole di tutto ciò che ha compiuto, ma sa anche, con una grande abilità, giustificare sé stessa, scaricando la colpa su Giasone, anzi, presentandosi, ossia travestendosi da una *credula*, una ragazza ingenua, costretta al delitto: «numen ubi est? ubi di? meritas subeamus in alto, / tu fraudis poenas, credulitatis ego» (vv. 119 sg.); «ut culpant alii, tibi me laudare necesse est, / pro quo sum totiens esse coacta nocens» (vv. 131 sg.). Infatti, non pare casuale che nelle *Heroides* 12 Ovidio richiamasse questa versione del mito in cui è la Medea stessa ad aver ucciso suo fratello, e non le altre varianti, presentanti la protagonista sotto una luce un po' più favorevole: in Apollonio Rodio Absirto non è un bambino ma un giovane uomo e viene ucciso da Giasone, non da Medea; in Sofocle, *Scitai*, Absirto è solo un fratellastro di Medea. In tal contesto la maestria retorica – se vogliamo accettare la lettura di Jacobson – sembra essere indizio di un carattere quasi psicopatico, profondamente amorale. Notiamo che Medea osa chiamarsi una ragazza *credula* perché si è lasciata ingannare da un brigante straniero subito dopo aver confessato l'assassinio (la dilacerazione) del proprio fratello e un momento prima di raccontare in maniera piuttosto disinvolta la vicenda delle figlie di Pelia.

⁸ Cf. Newlands 1997: 179 sg.

interea validos Aetias ignes / et luctata diu, postquam ratione furorem / vincere non poterat», vv. 9–11)⁹, *mens e cupido* («aliudque cupido, / mens aliud suadet», vv. 19 sg.). Si tratta dunque, occorre notare, di una ripresa della *persona* ben conosciuta dagli *Argonautikà* di Apollonio Rodio: la Medea giovane, ansiosa e inesperta, che non sa scegliere fra l'amore per il 'nauta straniero' e la lealtà verso il padre e la patria, che si pente anche delle decisioni già prese e, tormentata dai rimorsi, considera il suicidio.

Il famoso monologo (*Met.* VII 11–73) con la sua struttura dialogata riflette in modo perfetto la lotta interna che Medea, anzi, le due Medee conducono fra di sé. *Ratio e mens* le suggeriscono di rimanere figlia pia («ante oculos rectum pietasque pudorque / constiterant», vv. 72 sg.) di Eeta, della sua barbara terra, della sua stirpe reale (è Medea stessa a chiamarsi *regia virgo*, v. 21); *furor e cupido* la spingono a sperimentare lo sconosciuto. Troviamo quindi nella Medea delle *Metamorfosi* proprio ciò che – ripetiamo – mancava alla Medea delle *Heroides*: il senso del dovere, il quale non si può però adempiere, e, ne conseguente, uno stato di tensione, se non di frustrazione, tutto epitomato in modo geniale nella conosciutissima frase «video meliora proboque, / deteriora sequor» (vv. 20 sg.).

Qual è il ritratto di Medea che noi, lettori, possiamo ricostruire analizzando questo suo soliloquio? Soprattutto è un ritratto emozionale. La Medea dei versi 9–73 è una somma dei sentimenti che prova:

– l'incertezza: la fanciulla, non avendo mai sperimentato una cosa simile, non sa neanche definire con termini precisi il proprio stato d'animo:

nescio quis deus obstat, ait, mirumque quid hoc est,
aut aliquid certe simile huic, quod amare vocatur (12 sg.);

– la paura: Medea teme per Giasone, ma teme anche perché egli la tradisca:

cur, quem modo denique vidi,
ne pereat, timeo? quae tanti causa timoris? (15 sg.)

prodamne ego regna parentis,
atque ope nescio quis servabitur advena nostra,
ut per me sospes sine me det linthea ventis
virque sit alterius, poenae Medea relinquer? (38–41)

per freta longa ferar: nihil illum amplexa verebor,
aut, siquid metuam, metuam de coniuge solo (67 sg.);

– la commozione e la compassione: la figlia di Eeta non resta indifferente vedendo un giovanotto dotato di tanti valori:

⁹ Il testo delle *Metamorfosi* secondo l'edizione di Anderson 1991.

quem, nisi crudelem, non tangat Iasonis aetas
 et genus et virtus? quem non, ut cetera desint,
 ore movere potest? certe mea pectora movit (26–28).

Al contempo, nello stesso monologo si rivelano anche altri tratti di Medea, per ora – sembra – dimostranti solo la sua nobiltà, coraggio e sapienza, nei quali però – come osserva giustamente R.J. Tarrant¹⁰ – ogni lettore sarebbe pronto a riconoscere un preannuncio di tutto ciò che determinerà l'agire della protagonista tragica (anche se, come sarà dimostrato più sotto, la Medea delle *Metamorfosi* non diverrà mai una vera *persona tragica*). La giovane principessa non cede al destino, lotta, rispetta e chiede rispetto per la propria dignità, cercando di prevedere e di provvedere ai pericoli del futuro:

quamquam non ista precanda,
 sed facienda mihi (37 sg.)

si facere hoc aliamve potest praeponere nobis,
 occidat ingratus! sed non is vultus in illo,
 non ea nobilitas animo est, ea gratia formae,
 ut timeam fraudem meritique obliviam nostri.
 et dabit ante fidem, cogamque in foedera testes
 esse deos (42–47).

Si potrebbe allora constatare che nei versi 9–73 delle *Metamorfosi* VII Ovidio conferisce a Medea le qualità della, soprammenzionata, eroina romanzesca per eccellenza. Occorre inoltre aggiungere che anche nelle scene successive, in cui – notiamo questo cambiamento del *focus* narrativo – Medea non è più la protagonista principale, o almeno non quella unica, la figlia di Eeta assomiglia ad una donna giovane ed emozionata. Seguendo come si svolge il primo incontro di Medea e Giasone nel bosco accanto all'altare di Ecate (vv. 74–99), il lettore può osservare la reazione della principessa alla vista dello straniero (vv. 76–88) – Ovidio si serve qui del motivo elegiaco degli *erotikà pathemata*:

et iam fortis erat, pulsusque recesserat ardor,
 cum videt Aesoniden extinctaque flamma reluxit.
 erubere genae, totoque recanduit ore (76–78).

Nel lungo passo narrativo dedicato a Giasone e le sue gesta (vv. 100–156), dove Medea è quasi assente, il narratore accenna solo alla sua (guarda caso) inquietudine,

¹⁰ Tarrant 1995: 222 sg. Tarrant richiama la famosa constatazione della *Medea* senecana: 'Medea – Fiam' (v. 171), la quale, probabilmente nel miglior modo possibile, riassume la sua letterarietà (*literariness*) in quanto *persona*. Il lettore, sia antico che moderno, non può fare a meno di guardare ogni nuova rappresentazione di Medea attraverso tutto ciò che ne già sa.

alla sua paura quando vede i guerrieri germogliati dai semi sparsi da Giasone e alla sua gioia, che le è tanto difficile celare, dopo la vittoria del giovane Pelasgo:

ipsa quoque extimuit, quae tutum fecerat illum.
utque peti vidit iuvenem tot ab hostibus unum,
palluit et subito sine sanguine frigida sedit (134–136)

tu quoque victorem complecti, barbara, velles;
sed te, ne faceres, tenuit reverentia famae:
obstitit incepto pudor. at complexa fuisses (144–146).

Di conseguenza, il lettore può pienamente simpatizzare con Medea. Tanto più che nei versi 156–158, richiamanti il motivo-chiave degli *argonautikà* (significativa questa riduzione di un tema così ricco ad un cenno di tre versi): la fuga di Medea e Giasone e il loro ritorno in Grecia, l'uccisione di Absirto non viene neanche menzionata¹¹:

spolioque superbus [*scil.* heros Aesonius]
muneris auctorem secum, spolia altera, portans
victor Iolciacos tetigit cum coniuge portus (156–158).

Alla luce dei fatti presentati nel testo Medea sembra una persona del tutto innocente, anzi, innocua. Notiamo che nella scena dell'incontro nel bosco sacro la principessa soltanto consegna le erbe incantate a Giasone e gliene insegna la modalità d'impiego. Se allora c'è qualcosa che la contraddistingua, si tratta piuttosto di una scienza particolare – occulta, se si vuole – che delle capacità soprannaturali, sovrumane:

creditus accepit cantatas protinus herbas
edidicitque usum laetusque in tecta recessit (98 sg.).

La metamorfosi avviene in modo tanto subitaneo che, quasi, impercettibile. Ovidio ad un tratto passa al raccontare un'altra vicenda della storia: il ringiovanimento di Esone (vv. 164–296). Alla preghiera di Giasone di togliergli i suoi anni di vita e donarli al padre, Medea si sdegna e offre un'altra soluzione. Leggiamo attentamente questa sua risposta:

quod inquit
excidit ore tuo, coniunx, scelus? ergo ego cuiquam
posse tuae videor spatium transcribere vitae?
nec sinat hoc Hecate, nec tu petis aequa; sed isto,
quod petis, experiar maius dare munus, Iason.

¹¹ Il che, ovviamente, non è conforme alla versione di Apollonio Rodio. D'altronde, come si è già detto (n. 7), anche Apollonio cerca di sminuire la colpa di Medea.

arte mea soceri longum temptabimus aevum,
non annis renovare tuis, modo diva triformis
adiuvet et praesens ingentibus adnuat ausis (171–178).

La protagonista, quasi a nome di Ecate, promette di rendere giovane il suocero tramite la sua arte (*arte mea*, v. 176). È la prima volta che Medea, Medea stessa, così apertamente dichiara la sua abilità nell'arte magica. È la prima volta che si rivela *maga*; paragoniamo i versi 98 sg., dove la giovane colchica pareva piuttosto un' 'erborista' che una maga.

Non si dovrebbe tralasciare un altro dettaglio compositivo. I versi successivi offrono la descrizione dell'*aspectus* di Medea, del suo aspetto fisico. Prima, soprattutto tramite il famoso soliloquio della protagonista (vv. 11–73), il testo ovidiano focalizzava solo la sua psiche, le sue emozioni: inquietudine, paura, compassione, le emozioni, occorre ripetere, femminili. Ora il lettore non sente più Medea esitare, immaginandosela come una fanciulla, sente invece una promessa spavalda e vede una creatura dai capelli sparsi sulle spalle, vestito sciolto, piedi nudi – una maga o, per usare la comparazione proposta nei versi 257 sg., una baccante celebrante riti in onore della sua dea. Cambiata la prospettiva, cambia anche la nostra percezione e, pian piano, il nostro approccio alla protagonista:

egreditur tectis vestes induta recinctas,
nuda pedem, nudos umeris infusa capillos (182 sg.)

passis Medea capillis
bacchantum ritu flagrantem circuit aras (257 sg.).

All'atmosfera, sempre più misteriosa, magica, corrisponde benissimo il tono della preghiera che la colchica rivolge a Ecate, Notte, Luna e Terra (vv. 192–219).

In tal contesto il narratore per la prima volta fa cenno ad un vero e proprio attributo-chiave di Medea, e, al contempo, ad un altro motivo che rinvia all'intertesto, soprattutto al grande paradigma euripideo: il carro del Sole (Elio) con cui sua nipote viene portata via. Molto rilevante è però una differenza rispetto alla versione tradizionale. In Euripide, anche in Seneca, il carro appare nella scena finale della tragedia: dopo l'infanticidio Medea sale sul carro tirato da draghi, sfuggendo a Giasone. Osservano giustamente parecchi commentatori che la Medea euripidea gradualmente perde tutte le qualità umane: della moglie, della madre, rompe anche tutti i vincoli che la univano con il mondo umano, un punto culminante – e un simbolo chiaro – di questa sua disumanizzazione essendo proprio il sollevarsi, il volare via. Nelle *Metamorfosi* ovidiane Medea sale sul carro e si stacca dal suolo non nel finale, ma solo alla metà della storia raccontata (v. 220); vola per raccogliere erbe dalle quali preparerà il sugo vivificante per Esone. Diventa ancor più evidente che sotto gli occhi del lettore avviene una metamorfosi della protagonista: da una ragazza innamorata per la prima volta,

ma che sta coi piedi per terra, in una maga che sa volare. Il mondo reale cede a quello fantastico.

La descrizione del ringiovanimento di Esone abbonda di elementi fantastico-magici, basta analizzare i versi 262–278, la lista degli ingredienti da cui Medea prepara la sua mistura miracolosa. Vale la pena notare una certa ironia, se non disgusto, con cui il narratore commenta la scena. Significativo anche l'aggettivo *barbara*, usato per indicare la protagonista, il quale, in questo contesto, assume connotazioni chiaramente negative:

his et mille aliis postquam sine nomine rebus
propositum instruxit mortali barbara maius (275 sg.).

L'episodio di Esone va legato alla storia delle figlie di Pelia. Ovidio rispetta quest'ordine generale, relevantissima è però un'altra sua variazione rispetto alla versione sancita dalla tradizione, anzi, ad una certa logica narrativa. Medea dovrebbe indurre le figlie di Pelia al parricidio, sfruttando la loro richiesta ingenua¹² di ringiovanire anche il loro padre, per vendicare Giasone. Pelia, come sappiamo, era zio di Giasone che, detronizzato suo fratello Esone, costrinse il nipote alla difficile prova del vello d'oro con la promessa di rendergli il regno in caso di successo; con la speranza in verità di causarne la fine. Nel libro VII delle *Metamorfosi* non c'è neanche un cenno a questa motivazione; il poeta si limita a dire che Medea, dotata sempre delle capacità soprannaturali che le permetteranno di agire malvagiamente («neve *doli* cessent», v. 297)¹³, simula l'odio per il marito e, trovato il rifugio alla corte di Pelia, si accattiva la simpatia delle sue figlie, vantandosi dei poteri magici. Tale trattazione rende l'atto di

¹² L'ingenuità delle figlie di Pelia viene sottolineata da Frécaut 1989.

¹³ Newlands 1997: 188, interpreta i versi 297–299 come una frase finale: «no motivation is provided in the *Metamorphoses* for Medea's masterminding of Pelias' murder beyond the weak transitional disclaimer with which Ovid crosses from the story of rejuvenation to that of Pelias' murder, *neve doli cessent* (her purpose was to prevent any lack of treachery, 297). [...] Medea seemingly acts alone purely for malice's sake». Così anche in alcune traduzioni inglesi ed italiane, dove i traduttori aggiungono a volte il pronome possessivo 'suo' ad es. B. More: «but so *her* malice might be satisfied / Medea feigned she had a quarrel with / her husband» (Ovid, *Metamorphoses*, edited by Brookes More, Boston 1922). Occorre notare che la subordinata sarebbe anche interpretabile come frase retorica pseudofinale che accentui il fatto che Medea rimarrà sempre («neve ... cessent») capace di esercitare magia, evidentemente con intenti malefici (*doli*), piuttosto che offrire una precisa spiegazione dei suoi motivi. Una tale sfumatura forse più percettibile nella traduzione di F.J. Miller: «That malice might have its turn, The Phasian woman feigned a quarrel with her husband» (Ovid, *Metamorphoses*, with an English translation by F.J. Miller, London 1951, vols. 1–2) o, anzi, in quella antichissima di Arthur Golding: «And lest deceitfull guile should cease, Medea found a shift / To feyne that Jason and hir selfe were falne at oddes in wroth» (Ovid, *Metamorphoses*, edited by Arthur Golding, London 1567). (I testi delle traduzioni di B. More e di A. Golding consultabili on-line: <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Ov.+Met.+7>).

Medea particolarmente ripugnante anche perché completamente inspiegabile¹⁴. Anzi, occorre notare che è Medea a dare l'ultimo colpo mortale al povero vecchio. La fanciulla che cercava di analizzare e reggere in qualsiasi modo i propri sentimenti è irrevocabilmente sparita; il suo *alter ego* sembra però difficilissimo da definire. Sarebbe esagerato vedere in esso quella vendicatrice di cui si può parlare nel caso della tragedia euripidea¹⁵ dato che ci manca, appunto, il motivo della sua vendetta: quale sarebbe la ragione di punire le povere Peliadi? Abbiamo notato che la Medea delle *Metamorfosi*, trasformandosi dalla ragazzina giovane in una *maga*, perde la sua emotività per acquistare l'*aspectus* e le capacità magiche. Paragonando i due episodi, del ringiovanimento di Esone e dell'assassinio di Pelia, si dovrebbe probabilmente aggiungere che questa sua metamorfosi va ben oltre: da una maga, dotata di mutare le leggi della natura, ma in favore degli uomini, Medea cambia in una strega che appare improvvisamente seminando orrore e distruzione, facendo torto ai mortali quasi senza il perché. Nei prossimi 75 versi Medea compare ancora due volte: quando torna da Giasone e, avendo trovato il marito ammogliato con un'altra, incendia il palazzo e ammazza i propri figli e quando, accolta profuga da Egeo, è ben vicina a persuaderlo ad avvelenare Teseo. Egeo, riconosciuto nell'ultimo momento il proprio figlio, vuole vendicarsi su Medea, ma essa fugge sparendo, questa volta per sempre, fra le nuvole:

sed postquam Colchis arsit nova nupta venenis
flagrantemque domum regis mare vidit utrumque,
sanguine natorum perfunditur inpius ensis,
ultaque se male mater Iasonis effugit arma (394–397)

excipit hanc Aegeus facto damnandus in uno;
nec satis hospitium est: thalami quoque foedere iungit.
Iamque aderat Theseus, proles ignara parenti,
et virtute sua bimarem pacaverat Isthmon:
huius in exitium miscet Medea, quod olim
attulerat secum Scythicis aconiton ab oris (402–407)

ea coniugis astu
ipse parens Aegeus nato porrexit ut hosti.
sumpserat ignara Theseus data pocula dextra,
cum pater in capulo gladii cognovit eburno
signa sui generis facinusque excussit ab ore;
effugit illa necem nebulis per carmina motis (419–424).

¹⁴ Se non proprio e solamente con la sua malignità, come vuole Newlands 1997: 188.

¹⁵ Cf. Boedeker 1997: 127, la quale cita Schlesinger 1966: 51: «Medea, the human being is dead, into her place has stepped the victorious goddess of vengeance».

Un lettore attento scorge con facilità non solo la sommarietà con cui vengono trattati questi motivi, di nuovo fondamentali della storia di Medea, specie l'episodio corinzio, cioè la vicenda di Medea, Giasone e Creusa, tragico per eccellenza, ma anche un parallelismo tra la protagonista in quanto caratterizzata, presentata tramite i fatti raccontati e il metodo narrativo come tale. Nella parte iniziale Medea con la sua lotta interna era la *persona* principale, anzi, l'unico tema del libro VII. Dopo, il suo ruolo diminuisce, l'attenzione del narratore concentrasi su altri personaggi e altri motivi: le prove di Giasone, il ringiovanimento di Esone, l'assassinio di Pelia. Pian piano, Medea smette di essere un'eroina in cui il lettore, o soprattutto la lettrice, potrebbe immedesimarsi, anche perché conosce i suoi pensieri, i suoi sentimenti, per diventare una figura surreale che appare e sparisce (leggendo i versi 350–393 si può, quasi, volare insieme a Medea e osservare dall'alto i paesaggi passati), così come fanno, nelle fiabe, proprio le maghe o le streghe, eccitando, forse, il pubblico, ma non provocando la sua empatia.

Quindi, quantunque il libro VII delle *Metamorfosi* offra una combinazione di tutti gli episodi legati al mito di Medea, quello colchico, quello corinzio, anche quello ateniese, risulta chiaro che Ovidio non tratti questi tre segmenti della storia alla pari. È sintomatico che egli non abbia affatto sfruttato la dimensione tragica dell'episodio corinzio: la sua Medea, disumanizzata già prima – simbolica è qui, come abbiamo già accennato, l'apparizione del carro del Sole¹⁶ – non può, semplicemente, provare nessun'emozione considerando, anzi, neppure commettendo l'infanticidio, non può allora diventare una vera *persona tragica*; non è più capace di soffrire. Di conseguenza, non potrebbe neanche ricevere punizione, non la sentirebbe (è una differenza notevole rispetto all'interpretazione proposta da Ovidio nelle *Heroides* 12). La vicenda presentata nelle *Metamorfosi* VII non ha, quindi, una chiara fine. Come Medea stessa, così il racconto di cui era protagonista scompare, si dilegua fra le nuvole. E il lettore, ancora prima che se ne renda conto, sarà già intento a seguire le altre storie, sempre nuove.

A differenza dell'episodio di Medea, inserito nel grande progetto epico delle *Metamorfosi*, i cui principi compositivi sono stati già esposti all'inizio del libro I, il *Romuleon X* di Draconzio costituisce un'unità a sé stante. Non pare quindi strano che l'epillio cominci con una sorta di prologo in cui vengono segnalati i più rilevanti aspetti dell'opera. È in questa parte introduttiva dove l'autore *expressis verbis* dichiara di voler riunire in un unico carne i due segmenti della storia di Medea. Il suo poemetto – annuncia – tratterà prima l'arrivo e la cattura del nauta, seguiti dal suo inaspettato trionfo, dopo – la trasformazione della madre in una matrigna crudele, causata dal furore misto all'amore, e la finale fuga dell'autrice di tanti crimini. La presente analisi non concerne la questione delle possibili fonti draconziane, occorre, nondimeno, richiamare un cenno a due

¹⁶ Cf. Newlands 1997: 189 sg.

generi cui il poeta ammette di essersi rifatto. Il motivo della *Medea furens* dovrà trovare la sua ispiratrice, quasi naturale, nella pallida Melpomene, la musa della tragedia; come la patronessa dell'episodio amoroso è indicata invece la muta Polimnia, cioè la musa della pantomima¹⁷:

Nos illa canemus,
 quae solet in lepido Polyhymnia docta theatro
 muta loqui, cum nauta venit, cum captus amatur
 inter vincla iacens mox regnaturus Iason;
 vel quod grande boans longis sublata cothurnis
 pallida Melpomene, tragicis cum surgit iambis,
 quando cruentatam fecit de matre novercam
 mixtus amore furor dotata paelice flammis,
 squamea viperei subdentes colla dracones
 cum rapuere rotis post funera tanta nocentem (16–25)¹⁸.

Pare non meno rilevante un'altra specificazione del tema dell'epillio e, di conseguenza, della sua struttura compositiva, espressa tramite la figura retorica della *praeteritio*. Esso non dovrebbe rivelare gli aspetti magici, occultistici della storia, il simbolo dei quali sarebbero le formule mormorate da Medea:

Quae carmina linguis
 murmuret aut urens species quae nomina dicat,
 haec vatem nescire decet; quae nosse profanum est,
 quod fuerit vulgasse nefas (13–16).

Draconzio sembra suggerire che intenderà concentrarsi non tanto su certi tabù cui rinvia il mito in questione, sulla magia come tale, ma soprattutto sui suoi protagonisti in quanto certe figure già conosciute dalla tradizione letteraria e, quindi, sempre leggibili anche in prospettiva intertestuale. Infatti, il poeta riduce la trama epica ad una scena quasi teatrale, molto semplificata, ascetica per così dire: non accenna neanche agli argonauti, mettendo in rilievo solo Giasone, *pelagi temerator primus* (v. 34), e il suo incontro con Medea. Colpisce però una certa staticità, o forse passività, dei protagonisti, i quali, in realtà, già dall'inizio diventano solo strumenti degli dèi, pedine nelle loro mani – un motivo del tutto assente nella versione ovidiana. Lo stesso innamoramento di Medea è, secondo Draconzio, un risultato di un intervento di Giunone. Essa, molto favorevole a Giasone (per un motivo menzionato solo brevemente: «est nimis

¹⁷ Sulle ispirazioni mimiche di Draconzio Bright 1987: 219 sg. Un'ipotesi definita come «avventurosa» da Schetter 1991: 217 sg. Va aggiunto che nei versi successivi (vv. 26–31) viene anche invocata Calliope, la vera e propria musa della poesia epica.

¹⁸ Il testo dell'epillio draconziano secondo l'edizione di Wolff 1996; per unificare la grafia dei testi latini citati nell'articolo: 'vincla'; 'noverca' invece di 'uincla'; 'nouerca', come nell'edizione di Wolff.

acceptus iuvenis mihi pulcher Iason, / qui gelidum quondam mecum tranaverat Istrum», vv. 56 sg.), chiede a Venere di salvarlo, infondendo nel cuore di Medea l'amore per il giovane, naturalmente con l'aiuto dell'insostituibile Amore-arciere. Giunone aggiunge anche un altro argomento, molto convincente, come vedremo, per Venere, la quale, rivolgendosi in seguito al figliuolo, riporta le parole della sua matrigna (*noverca*, vv. 82; 134). Medea come sacerdotessa di Diana è quasi onnipotente, esercitando questo potere anche sugli dèi (il motivo è preannunciato già nel prologo). Venere invece potrebbe, e dovrebbe, dimostrarsi superiore a Diana attraverso l'umiliazione della sua ministra:

igne tuo flammata cadat furibunda virago,
 discat amare furor, tandem sit blanda sacerdos,
 templa pharetratae contemnat virgo Dianae,
 despiciat delubra deae. Licet immemor extet
 religionis amor timeant nec fulmen amantes,
 te solam putet esse deam, te numen adoret,
 te metuat metuenda deis (62–68)

Medea sacerdos,
 sacrilega quae voce solet compellere caelum,
 invitos accire deos, urgere Tonantem,
 dum precibus elementa quatit mare sidera terras,
 naturam turbare simul, tua tela medullis
 excipiat (hoc Iuno petit) iuvenemque Pelasgum
 diligat optet amet cupiat suspiret anhelet (136–142).

Nell'impostazione draconziana la protagonista umana, Medea, non è quindi autosufficiente, non è in pieno l'autrice dei propri atti, inclusi quelli più infami. Nei versi 293–300 il poeta precisa che nella sua versione, nella sua reinterpretazione della storia anche gli eventi tragici che avranno luogo in Grecia: il tradimento coniugale di Giasone, la sua morte, la morte dei figli, l'errare senza fine di Medea, saranno, infatti, dovuti alla maledizione lanciata da Diana contro la propria sacerdotessa infedele, la sacerdotessa che si è sposata («sponsus Iason erat gaudens et sponsa sacerdos», v. 267):

sed iustius opto:
 perfidus egregiam contemnat nauta iugalem,
 dulcior affectus vel amara repudia mittat;
 funera tot videat fuerint quot pignora mater,
 orba parens natos plangat, viduata marito
 lugeat et sterilem ducat per saecula noctem;
 advena semper eat, se tanti causa doloris
 auctorem confessa gemat (293–300).

Quale, in tal contesto, sarà il ruolo della Medea draconziana? La domanda di base sarebbe proprio tale: chi è la Medea di Draconzio? Ricordiamo la

Medea ovidiana delle *Metamorfosi*, prima così profondamente umana nella sua emotività, dopo gradualmente disumanizzata, privata completamente di qualsiasi vita interiore.

Se si analizza il lessico, i termini con cui Draconzio definisce la sua protagonista, si può rispondere con una certa convinzione che, soprattutto nella prima parte dell'epillio, anch'essa viene presentata come una donna giovane: *virgo* (v. 1), *puella* (v. 3), *mulier* (v. 5), benché una vergine tutt'altro che debole, una *virago* (vv. 12 e 62), dotata di forze sovranaturali (perciò *virgo atra*, v. 1) in quanto sacerdotessa di Diana. Senza dubbio, la Medea draconziana non è caratterizzata dalla stessa profondità psicologica che ha invece la Medea ovidiana, il che, forse, potrebbe deludere un lettore moderno; il suo ritratto pare molto più povero, molto più schematizzato – d'altronde è una qualità dell'estetica tardoantica, anche dell'estetica delle arti figurative, si pensi alla scultura, specie al bassorilievo¹⁹. Inoltre, la Medea draconziana colpisce per la sua letterarietà (*literariness*) quasi non celata. Presentata come *virgo cruenta* (v. 152), *xeinoktonos*, da un lato sembra incarnare tutto ciò che raffigura e raffigurava da sempre nella letteratura greco-romana la Colchide («impia Colchis ... saevior ara Dianae», v. 177)²⁰, terra della crudeltà barbara, contrapposta alla Grecia civilizzata, dall'altro lato – non è che un riflesso, un'immagine allo specchio di un'altra protagonista mitologica e tragica, Ifigenia fra i Tauri²¹.

Sulla scia della Medea ovidiana, anche la protagonista draconziana subisce una metamorfosi da una donna innamorata in una maga onnisciente; come osserva giustamente D. Bright essa viene chiamata *maga* solo nel verso 343²². Questa trasformazione sembra però meno sorprendente, meno inaspettata che quella presentata nelle *Metamorfosi*, sia perchè già dal prologo il lettore è preavvisato che avrà a che fare con una *virgo atra*, sia per le, soprannominate, associazioni, riconoscibili in prospettiva intertestuale, con altre figure mitiche, altre *virgines cruentae*, simboli della selvatichezza, della barbarie:

quattuor interea Phoebus transegerat annos,
sed natos Medea duos fecunda marito
ediderat, cum nocte iacens suspirat Iason
nec gemitus latuere magam: «Quam, callide, fraudem
quodque nefas moliris?» ait. «Non fallis amantem.
Dulcia saepe vigil contrectans pectora coniux
agnovi quia furta paras, quia mente fugaci
infaustum quodcunque cupis. Secreta polorum
cognosco, si morbus erit, si bella parentur,

¹⁹ Cf. Bright 1987: 212–216; Roberts 1989: 69.

²⁰ Cf. ad es. Ovidio, *Tristia* III 9.

²¹ Bright 1987: 54–58; recentemente Simons 2005: 185–189.

²² Bright 1987: 63.

si pluet aut flamma caelum rutilante coruscet:
et tu Medeam credis quia fallis, Iason?» (340–350).

Comunque, nel brano sopraccitato non è solo la metamorfosi della protagonista ad attirare l'attenzione del lettore. Ancora più rilevante pare la disinvoltura con cui Draconzio tratta certi *topoi* della storia di Medea, la disinvoltura che si è manifestata anche prima, nel suo assoluto tralasciare gli argonauti (Giasone arriva solo) e, in particolare, nei versi 293–300, dove il poeta reinterpreta il motivo-chiave del mito, cioè l'infanticidio. Di nuovo occorre ricordare una simile leggerezza nel riferirsi a parecchi, sembrerebbero, punti culminanti della storia nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Il Sulmonese, come si è detto sopra, abbrevia in tre versi la fuga di Medea e Giasone, rinunciando del tutto al motivo del fratricidio. Draconzio, toccando il tema con una simile stringatezza, il fratricidio come tale lo menziona, ma negli altri dettagli supera Ovidio stesso nello scostarsi dalle versioni stabilite. Innanzi tutto pospone lo stesso momento della fuga: Medea e Giasone rimangono per quattro anni in Colchide, sempre in Colchide nascono i loro figli, e decidono di fuggire solo quando Giasone un giorno prova una nostalgia improvvisa del paese natio. Inoltre – e questo pare più sorprendente – nell'impostazione draconziana è Medea a rubare il vello d'oro²³ e a consegnarlo al marito. Il Giasone draconziano è una figura completamente passiva. Non c'è neanche un cenno a Pelia – una differenza notevole in paragone a Ovidio. E infine questo «ventum erat ad Thebas» (v. 366) – non un semplice errore draconziano, come riteneva Diaz de Bustamante²⁴, ma un altro messaggio leggibile solo in prospettiva intertestuale: una citazione della *Tebaide* di Stazio (II 65), la quale, una volta decifrata, dovrebbe rievocare alla memoria del lettore una serie di associazioni con le Tebe staziane: città maledetta, governata da una famiglia malfamata²⁵:

Astra vocans et signa ciens iubet illa Soporem
ad nemus ad pellem vel templum Martis abire.
Dormierat serpens: pellis subtracta marito
traditur, et pariter fugerunt fratre necato.
Accipiunt natos et singula pignora portant.
Ventum erat ad Thebas, pellis datur aurea regi (361–366).

Come vediamo, Draconzio non bada affatto alla scioltezza narrativa – il che, d'altronde, era caratteristico anche per Ovidio – intendendo piuttosto combinare,

²³ Nel film di Pasolini *Medea*, insieme ad Absirto (un giovane uomo, non un bambino), a cui ha chiesto aiuto, ruba il vello d'oro e lo dona a Giasone. Poi è sempre Medea ad ammazzare il fratello, Giasone rimasto inspiegabilmente passivo.

²⁴ Diaz de Bustamante 1978: 242.

²⁵ Seguo l'interpretazione convincente di Schetter 1980: 209–221. Schetter nel suo studio dimostra una continua presenza del concetto staziano di Tebe nella seconda parte dell'epillio draconziano.

o meglio giustapporre, al più presto possibile i due episodi della storia di Medea: quello colchico e quello greco, tebano nella sua versione. Un altro tratto della sua poetica che si scorge subito è il parallelismo compositivo. Nella seconda parte dell'epillio, che riguarda gli avvenimenti che hanno luogo a Tebe, appare una protagonista in cui potremmo vedere un *alter ego* della Medea in Colchide²⁶. Si tratta di Glauce, la figlia di Creonte. Interessante che questa somiglianza fra di loro concerne soprattutto l'approccio a Giasone. Giasone che, come abbiamo già suggerito, risulta una figura sorprendentemente passiva: è Medea a rubare il vello d'oro, anzi, è Medea a dichiararsi a lui (vv. 247–254). Anche per Glauce Giasone non è che un oggetto, un oggetto del desiderio che essa vorrà saziare ad ogni costo, anche violando i vincoli matrimoniali. Da notare un altro punto in comune fra Medea e Glauce: ambedue trasgrediscono le norme morali: Medea, la sacerdotessa, tradendo la sua dea, Glauce – concupiscendo un marito altrui:

Regis nata decens fuerat pulcherrima Glauce,
iam cui virginitas annis matura tumebat;
haec ubi conspexit iuvenem, flammata nitore
aestuat et laudans alieni membra mariti
optat habere virum. Sonuit genitoris ad aures (369–373)

Conversa sacerdos
ad iuvenem: «Dic, nauta fugax, pirata nefande:
est consors matrona decens an caelibe vita
degis adhuc nullumque domi tibi pignus habetur?»
«Solus», ait captivus, «ego, mihi pignora nulla
coniugis aut sobolis». Dictis gavisus virago
blanda refert: «Vis ergo meus nunc esse maritus?»
«Servus», Iason ait (247–254).

Se allora, in certo senso, Glauce diverrà la nuova Medea, quale sarà il ruolo che impersonerà quest'ultima? Una domanda interessante perché, nel fervore delle preparazioni delle nozze, tutti sembrano averla dimenticata. Infatti, Draconzio ancora una volta si allontana dalla versione canonica: Medea non viene espulsa da Tebe, non deve fuggire in esilio. Di conseguenza, il nostro poeta non può sfruttare altri motivi classici, soprattutto i famosi scontri fra Medea e Creonte e Medea e Giasone, elaborati sia da Euripide che da Seneca. Medea semplicemente viene a sapere della festa e subito decide di vendicarsi, così come ha fatto Diana in Colchide:

Dum festa parantur,
cognovit Medea nefas nec tardius illud
credidit; ingratum nam senserat ipsa maritum (382–384).

²⁶ Cf. Bright 1987: 70–72.

In tal modo si compie la finale metamorfosi della protagonista, dalla *Medea amans* nella *Medea furens* (v. 389), dalla Medea umana nella Medea quasi dea-vendicatrice:

signorum cursus et plenae cornua lunae
 captabat Medea furens: iam clauserat orbem
 Cynthia sidereis transcendens saltibus astra.
 Mox Colchis se spargit aquis, et sulphure puro
 cum taedis fumans, purgabat membra sacerdos
 et campum secreta petens ubi mille sepulchra,
 astabat deiecta oculos (388–394).

Amplificano l'atmosfera d'orrore le preghiere che essa rivolge alle forze: a Luna (vv. 396–430), a Dite e le Furie (vv. 436–460) e al Sole (vv. 497–508). Particolarmente significative sono le implorazioni a Luna, invocata quale la dea della vendetta che punisce i colpevoli²⁷. Medea ammette la propria colpa, ma indicando Giasone come il vero autore del delitto (è, d'altronde, lo stesso ragionamento che quello fatto dalla mittente delle *Heroides* 12):

da veniam, Medea precor. Cum clade suorum
 non decet ira deos. Mereor pro crimine poenam,
 te feriente tamen, non ut mendicus Iason
 sit vindex, regina, tuus, qui criminis auctor
 ipse fuit: miseram solus non puniat, oro,
 qui mecum feriendus erat (416–421).

Perciò spetterà a lei fare giustizia, essere uno strumento della pena divina, anche letteralmente perché – di nuovo Draconzio non segue la versione sancita dalla tradizione letteraria – sarà proprio Medea a regalare a Glauce la corona dalla quale, come sappiamo, prenderà fuoco l'intero palazzo reale con tutti i presenti: la fidanzata, Giasone, Creonte:

«Accipe, virgo, libens auratam in fronte coronam,
 quam captiva dabo, qualem mea pignora sumant» (513 sg.).

Uritur ingratus usta cum virgine nauta;
 cum genero nataeque parat succurrere rector,
 uritur ipse Creon, rogos est mox aula tyranni (519–521).

Al contempo però – ed ecco il punto culminante dell'opera draconziana – la pena inflitta da Medea sarà destinata non solo a Giasone ma anche a lei stessa.

²⁷ Occorre aggiungere che nella parte introduttiva della preghiera (vv. 396–415) Luna è invocata come *triplex regina* (398), sotto la sua forma celeste, terrestre ed infernale, cf. Wolff 1996: 212. Se prendiamo in considerazione che sotto la sua forma terrestre Luna è identica a Diana, la preghiera di Medea assume il valore di una particolare implorazione di perdono.

Sembra che Medea non possa, e infatti non si accontenti («necdum satiata», v. 527) di aver ucciso i propri nemici: il marito infedele, la giovane adultera e suo padre. Come ha annunciato (vv. 425–430), intende offrire un sacrificio in espiazione della sua colpa («pro crimine nostro», v. 425), un sacrificio particolare, del frutto del proprio seno:

«Quinque dabo inferias (sat erunt pro crimine nostro
illustres animae): niveam cum Iasone Glaucem,
mortibus amborum regem superaddo Creonta
et natos miseranda duos, mea pignora, supplex
offero, sacrilegos nostro de corpore fructus,
ne prosit peccasse mihi» (425–430).

Stabat sola nocens necdum satiata sacerdos
nec secura tamen: nunquam sic posse venena
credidit aut precibus tantum servire furores.
Sed postquam solos quos iusserat ignis adussit,
tunc natos furibunda premit (527–531).

Draconzio ci ha già abituati alla sua disinvoltura nel trattare i temi mitologici. Nondimeno, questa reinterpretazione dei motivi tradizionali pare nonconfrontabile con nessun'altra. Nella variante draconziana Medea commette l'infanticidio non per vendicarsi di Giasone, il quale è già morto – anche se la vendetta su Giasone era, come si sa, una costante di tutte le impostazioni tragiche, di Euripide, di Seneca, anche di Osidio Geta – ma per placare la sua dea, Diana. Non pare del tutto improbabile che il poeta tardoantico si ispirasse qui ad un motivo suggerito da Seneca, la cui Medea dichiara di aver espiato il fratello e il padre con l'uccisione dei propri due figli: «fratri patrique quod sat est, peperit duos» (*Medea*, v. 957), il senso dell'interpretazione draconziana è però più ampio; in aggiunta, determina anche la lettura del componimento come una *Ringkomposition*:

«sumite vos, Furiae; noctis rex exigit umbras;
spiritus in ventos
..... satis est punisse nocentes
insontesque simul. Miseros hoc ense necabo,
quo genitor feriendus erat: nihil ipsa dolebo,
si ingrata maneat nullus de gente superstes».
Haec ait et geminos uno simul ense noverca
transegit pueros (542–549).

Risulta chiaro che nel finale dell'epillio la protagonista ridiventa ciò che era all'inizio, riprende il suo ruolo originario: della sacerdotessa che offre sacrifici umani, della *xeinoktonos*. Ripaga per il sacrificio non compiuto, quello di Giasone, con un sacrificio moltiplicato – dei propri bambini. Essendosi resa conto della propria colpa, della *hybris* contro gli dèi, riceve una punizione, anzi, riconosce

i motivi per cui sarà necessaria, indispensabile la pena e si autopunisce. Una tale logica narrativa conferisce al poema draconziano una vera dimensione tragica – un aspetto non ritrovabile affatto nelle *Metamorfosi* del Sulmonese – secondo la logica del principio tragico *pathei mathos* (il motivo dell'autopunizione ci rinvia, volenti o nolenti, all'*Edipo re* sofocleo). A differenza del pezzo ovidiano, il racconto di Draconzio ha anche una struttura chiusa, compiuta, il cui nocciolo è la vicenda della *Medea furens* e *vindex*, la maritocida e l'infanticida; in Ovidio invece, come ricordiamo, l'uccisione dei figli era soltanto una delle ingiustizie fatte agli uomini dalla *maga* malvagia, le ingiustizie che, come pare, non avrebbero mai fine.

Perciò, questa volta sulla scia delle impostazioni tradizionali (soprattutto di Euripide e di Seneca), il poeta tardoantico fa cenno all'attributo-chiave della protagonista solo nella parte conclusiva. Nella scena finale anche la sua Medea sale sul carro del Sole per distaccarsi dalla terra, perdendo così definitivamente ogni tratto umano. Il primo sintomo di questa disumanizzazione era, come in Ovidio, lo scomparire della capacità umana di provare emozioni – notiamo che in Draconzio lo ammette ancora Medea stessa («nihil ipsa dolebo», 546), nelle *Metamorfosi* la maga non rivela più nessun sentimento.

La versione draconziana del finale non è però del tutto conforme al paradigma euripideo-senecano. La Medea del *Romuleon X* non dovrebbe, infatti, fuggire, tutti i suoi nemici, incluso Giasone, essendo già morti. Il volo di Medea in Draconzio, d'altronde così come nelle *Metamorfosi* ovidiane, ha un valore semantico piuttosto che narrativo. Nelle *Metamorfosi* Medea, distaccandosi dalla terra, smette di essere una ragazza innamorata per diventare un essere sovrumano, minaccioso e incomprensibile nella sua crudeltà. Nel *Romuleon X* Medea, privatasi, liberatasi di tutto ciò che le ha portato con sé Giasone, il quale, con l'aiuto di Venere e Amore, le ha infiammato il cuore («stridula tela volant: rapiunt praecordia flammas, / corda calent oculique labant, suspiria rumpunt», vv. 222 sg.) e l'ha fatta moglie e madre, vola per ridiventare *virgo cruenta*, per riunirsi con Diana:

Occupat illa gravem funesto corpore currum,
ire furor residens taetros simul imperat angues.
Tolluntur celeres, mox se tellure levabant,
iam nutant per inane rotae hinc inde labantes,
aera saeva petit volitans quadriga venena (562–566).

APPENDICE BIBLIOGRAFICA

- Anderson 1991: Ovidius, *Metamorphoses*, edidit W. S. Anderson, Stuttgartiae–Lipsiae 1991.
- Bouquet 1982: Jean Bouquet, *L'imitation d'Ovide chez Dracontius*, Caesarodunum XVII bis 1982, pp. 177–187.
- Bright 1987: David F. Bright, *The Miniature Epic in Vandal Africa*, Norman–London 1987.
- Clauss, Johnston 1997: James J. Clauss, Sarah Iles Johnston (a cura di), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton 1997.
- Díaz de Bustamante 1978: José M. Díaz de Bustamante, *Draconcio y sus «Carmina profana». Estudio biográfico, introducción y edición crítica*, Santiago de Compostela 1978.
- Frécaut 1989: J.M. Frécaut, *Une double antithèse oxymorique, clefd'un épisode des Métamorphoses d'Ovide: Le meurtre de Pélias par Médée*, RPh LXIII 1989, pp. 67–74.
- Gentili, Perusino 2000: Bruno Gentili, Franca Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000.
- Graf 1997: Fritz Graf, *Medea, the Enchantress from Afar. Remarks on a Well-known Myth*, in: Clauss, Johnston 1997, pp. 21–43.
- Jacobson 1974: Howard Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton 1974.
- Kaufmann 2006: Helen Kaufmann, *Intertextualität in Dracontius' Medea (Romul. 10)*, MH LXIII 2006, pp. 104–114.
- López, Pociña 2002: Aurora López, Andres Pociña (a cura di), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vols. 1–2, Granada 2002.
- Newlands 1997: Carole E. Newlands, *The Metamorphosis of Ovid's Medea*, in: Clauss, Johnston 1997, pp. 178–208.
- Roberts 1989: Michael Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca 1989.
- Schetter 1989: Willy Schetter, *Medea in Theben*, WJA N.F. VIa 1980, pp. 209–221.
- Schetter 1991: Willy Schetter, [ricensione di Bright 1987:] *Gnomon* LXIII 1991, pp. 213–223.
- Schlesinger 1966: E. Schlesinger, *Zu Euripides' Medea*, *Hermes* XCIV 1966, pp. 26–53.
- Simons 2005: Roswitha Simons, *Dracontius und der Mythos: christliche Weltansicht und pagane Kultur in der ausgehenden Spätantike*, München 2005.
- Tarrant 1995: Richard J. Tarrant, *Greek and Roman in Seneca's Tragedies*, HSCPh XCVII 1995, pp. 215–230.
- Wolff 1996: Dracontius, *Œuvres*, t. IV: *Poèmes Profanes VI–X, Fragments*, texte établi et traduit par Étienne Wolff, Paris 1996.

