



Saturno, Giove, Giano e Nettuno.  
In Rabano Mauro, *De universo*, 1023 circa



Saturnalia

38

(Collana diretta da Paolo Scaglietti)



BLOSSIO EMILIO DRACONZIO

# Medea

a cura di Fabio Gasti  
testo latino a fronte



Redazione: Gianna Di Iorio

Prima edizione: aprile 2016

Proprietà letteraria riservata  
© 2016 La Vita Felice - Milano  
ISBN 978-88-7799-792-0  
[www.lavita felice.it](http://www.lavita felice.it)  
[info@lavita felice.it](mailto:info@lavita felice.it)

## INTRODUZIONE

### *Quadro storico-biografico*

L'Africa proconsolare – corrispondente grosso modo alle odierne Libia, Tunisia e Algeria – insieme alla Gallia è una regione dove la tradizione latina è molto forte in termini di valore dei modelli letterari e di produzione letteraria in prosa e in poesia nei diversi generi. Tale fioritura si deve a una partecipata tradizione scolastica, che raggiunge livelli molto alti, come dimostra il caso di sant'Agostino, maestro di retorica a Cartagine, prima di “emigrare” verso Roma e Milano; ma avviene anche grazie alla politica dei Vandali, che invadono questa terra e la sottomettono nel 430. Essi si rivelano da subito spietati nelle devastazioni e negli eccidi e, essendo per di più ariani, attuano nei confronti degli scrittori cristiani una vera e propria persecuzione ideologica e dottrinale; tuttavia, sul versante della cultura scelgono di non soffocare la tenace tradizione latina precedente. I letterati possiedono ancora un buona cultura classica e sono animati dal desiderio di conservarla, anche se in questo periodo la letteratura greca progressivamente decade fino a essere sempre meno conosciuta; senz'altro, tuttavia,

nel cinquantennio che va dalla caduta dell'Impero romano d'Occidente (476) alla fine della dominazione vandalica (533) la letteratura africana mostra un fermento di ripresa e, talvolta, di originale innovazione dei generi letterari: un'attività di buon livello che, al contrario, non sarà più possibile sotto la dominazione bizantina, risoluta in sostanza a cancellare ogni traccia dei predecessori anche in campo culturale.

La personalità letteraria di Blossio Emilio Draconzio documenta in modo assai preciso ed esemplare l'ambiente in cui si trova a operare. Le notizie sullo scrittore provengono da scarse testimonianze successive, ma soprattutto dalle annotazioni sui manoscritti stessi che ci tramandano le sue opere.

Nato subito dopo la metà del V secolo da una famiglia romana (o campana) di tradizione senatoria e cristiana probabilmente a Furnos Minus (una località non molto lontana da Cartagine), riceve la formazione retorica conveniente alla sua estrazione a Cartagine, alla scuola del grammatico Feliciano. Del maestro lo scrittore, in due prefazioni a suoi componimenti, ricorda con affettuosa riconoscenza l'impegno profuso per la salvaguardia della tradizione latina e gli riconosce il merito di avergli fatto amare a tal punto la poesia da farlo diventare a sua volta poeta. Al termine del percorso scolastico esercita la professione di avvocato, sbocco naturale per chi frequenta la scuola di retorica (in alternativa all'insegnamento), e, pare, di giudice:



probabilmente infatti a questa carriera fanno pensare il titolo di *togatus fori proconsulis almae Karthaginis*, presente in un manoscritto, e anche la particolare attenzione mostrata nella sua scrittura poetica per elementi di lingua giuridica.

L'antica passione per la retorica e per la letteratura gli fanno coltivare anche la poesia ed è proprio per questo che Draconzio passa seri guai: siccome in un *carmen ignotum* si spinge a lodare un personaggio illustre che non avrebbe dovuto neanche nominare (Zenone, imperatore d'Oriente, oppure anche, in ambito italico, Odoacre o Teoderico, ma non mancano altre ipotesi), un delatore lo denuncia al re Gunthamundo (484-496), che lo fa arrestare e imprigionare accusandolo di non riconoscere la sovranità del re legittimo; e nonostante il poeta dalla prigionia scriva la *Satisfactio*, lamentando il proprio stato e invocando clemenza, viene liberato soltanto intorno al 496, dopo l'ascesa al trono di Thrasamundo, grazie all'intervento di amici vicini al sovrano.

L'evento segna il letterato, perché vi fa riferimento più volte in diverse opere (oltre alla *Satisfactio*, il III libro delle *Laudes Dei*, e due carmi profani, il 6 e il 7), ma i particolari e la vera motivazione della condanna sono tutt'altro che chiari, tanto più che essa si inserisce in una politica del tutto avversa al cattolicesimo, poi di molto edulcorata dal nuovo re. Di fatto questa vicenda rappresenta per noi l'ultimo evento noto della

vita di Draconzio, che della propria vita dopo la liberazione non ci parla mai.

### *Draconzio letterato e poeta*

Della produzione letteraria di Draconzio possediamo soltanto testi poetici, che testimoniano la presenza di una duplice tradizione letteraria nell'Africa vandalica, una di ispirazione religiosa e una di carattere profano: è infatti autore di componimenti di contenuto cristiano e di altri sostanzialmente pagani per argomento e impostazione.

Nella storia della critica una tendenza oggi superata considerava i due ambiti di scrittura appartenenti a due distinte fasi della poesia draconziana, applicando alla vicenda poetica del nostro il modello comune a tanti autori precedenti e contemporanei, che vede cioè la conversione esistenziale accompagnarsi a quella della produzione letteraria come necessario risvolto di essa: i componimenti di argomento profano cronologicamente precederebbero quindi quelli "confessionali".

Anche se è plausibile che i testi di argomento profano rappresentino un prodotto di scuola o comunque influenzato dalla pratica scolastica, e pertanto possano collocarsi nella fase giovanile, c'è il dato assodato che nei due epitalami (6 e 7 della raccolta profana) sono comprese allusioni alla permanenza in carcere e che

quindi sono almeno contemporanei alla *Satisfactio*. I moderni orientamenti al riguardo sostengono insomma l'unitarietà dell'ispirazione poetica e la relativa contemporaneità della composizione sui due versanti.

Infatti la scrittura, costantemente sostenuta dal gusto del particolare, è soprattutto arricchita grazie al ricorso ai dati della memoria letteraria in direzione degli autori della grande tradizione latina, sia sul versante contenutistico sia su quello formale, e la sostanziale retoricità d'impianto sostiene tutti i carmi, a prescindere dal contenuto. In altri termini è l'atteggiamento del poeta nei confronti della sua produzione che risulta comune ai componimenti pagani come a quelli cristiani.

Anche dal punto di vista contenutistico, la critica non da ora ha sottolineato come anche nei carmi profani non sono assenti elementi di ispirazione religiosa e che peraltro anche il trattamento dei soggetti mitologici avviene ormai sempre secondo l'ottica cristiana, alimentata dalla scuola tradizionale ma altrettanto fermamente cresciuta nell'insegnamento patristico. Così, nell'ovvia differenziazione dei contenuti e delle finalità delle singole opere, i due versanti della poesia draconziana rivelano caratteri poetici assolutamente analoghi, testimoniando peraltro una tendenza generale condivisa da molti letterati dell'epoca nel Nordafrica e anche in Gallia (per esempio Sidonio Apollinare).

## *Opere religiose*

Durante i difficili momenti della prigionia Draconzio compone la *Satisfactio*, che verosimilmente viene pubblicata nel 493. Si tratta di un carme di poco più di trecento versi in distici elegiaci in cui il poeta si rivolge al re Gunthamundo e lo prega di perdonare il suo errore, presentato come un annebbiamento della propria volontà conseguente alla volontà divina di fargli espriare peccati precedenti. Il titolo allude al lessico giuridico, in cui *satisfactio* indica la “riparazione” nei confronti della parte lesa, ma assume anche il valore tutto cristiano di “atto di contrizione”, in cui il poeta da cristiano si rivolge in primo luogo a Dio misericordioso quale modello di clemenza e lo propone al re stesso. L’adozione del metro, il contenuto e l’atteggiamento generale dell’autore farebbero allineare l’opera al genere elegiaco: è infatti significativa l’imitazione dei *Tristia* di Ovidio; ma d’altra parte è forte anche la suggestione per certe movenze riscontrabili in alcuni salmi dell’Antico Testamento.

Anche la seconda opera d’ispirazione cristiana – che è la più estesa di tutta la produzione poetica di Draconzio – è forse da collocare nel periodo della prigionia, ma senz’altro viene pubblicata successivamente, dopo la morte di Gunthamundo (496): è un poema in tre libri di circa 800 esametri l’uno, comunemente intitolato *Laudes Dei* anche se manoscritti e edizioni

antiche riportano titolature diverse, come *Carmen de Deo* o *Hexaemeron*. Il contenuto è piuttosto vario e pare addirittura disarticolato, come se si trattasse di un'opera che raccoglie tre poemetti originariamente autonomi, il primo sulla creazione, il secondo sulla redenzione, il terzo sul premio della vita eterna illustrato da una serie di esempi dalla Bibbia e dalla storia antica; l'elemento unificatore va semmai ravvisato nella determinazione dell'autore a celebrare la gloria, la potenza e la bontà misericordiosa di Dio. Dal punto di vista letterario la narrazione rivela che il poeta, oltreché un cristiano che magnifica la potenza del suo Dio, è soprattutto un retore che guarda con interesse alla tradizione e che intende confrontarsi con i generi letterari più praticati dagli autori pagani e cristiani di riferimento generale, come l'epica di argomento biblico, l'inno, il panegirico. Tutta cristiana è infine la tendenza a strutturare la lode nella forma della preghiera sul modello dei *Salmi*, soprattutto nella parte finale del libro III, in cui il contenuto del poema assume referenze maggiormente autobiografiche.

### *Opere profane*

Il resto della produzione poetica di Draconzio, che è più variegata, appartiene all'ambito profano e dà l'impressione di una poesia dall'ispirazione disorganica, quanto a contenuti e forme testuali adottate,

che tuttavia trova il suo centro di riferimento nella scuola di retorica, cioè nell'adozione di stilemi e forme compositive consacrate dalla tradizione.

Anzitutto un manoscritto di Napoli (fine XV secolo) tramanda una raccolta di dieci componimenti di contenuto ed estensione diversa, cui la tradizione assegna il titolo generico di *Carmina profana* o anche quello di *Romulea*, cioè “componimenti romani”, nel senso di opere di contenuto non cristiano. Fra questi troviamo anzitutto due epitalami (il 6 *In fratribus* e il 7 *Iohannis et Vitulae*: il secondo, per Giovanni e Vitula, scritto in carcere, il primo per le nozze dei fratelli Vittoriano e Rufiano, esponenti di quella famiglia influente che favorisce la liberazione del poeta): in essi alla forma letteraria e ai contenuti di repertorio tipici del genere epitalamico classico si associa la tendenza – caratteristica dell'età tarda – all'autobiografismo, cioè all'inserimento da parte del poeta di temi e sentimenti personali (non è infatti un caso che anche qui troviamo i riferimenti alla condizione di prigionia). Altri tre componimenti partecipano al genere declamatorio e perciò sono strettamente legati alle abitudini scolastiche delle recitazioni e appunto delle declamazioni, una specie di esercizio di composizione: il carme 4 (*Verba Herculis cum videret Hydrae serpentis capita pullare post caedes*) è tecnicamente una etopea, cioè un esercizio preparatorio dedicato a riprodurre le immaginarie parole di un determinato personaggio in

un momento particolare, qui quelle di sorpresa pronunciate da Ercole osservando la ricrescita delle teste dell'Idra appena mozzate; il 5 (*Controversia de statua viri fortis*) è appunto una controversia, cioè la trattazione di un ipotetico caso giudiziario in cui la bravura dell'avvocato deve risaltare facendo prevalere la tesi più opportuna fra le due possibili; il 9 (*Deliberativa Achillis an corpus Hectoris vendat*) è una suasoria, cioè un monologo attribuito a un personaggio in dubbio su quale decisione prendere: qui doveva fungere da completamento dell'episodio del riscatto del corpo di Ettore da parte di Priamo narrato al termine dell'*Iliade*. Molto brevi infine (una ventina di versi) i carmi 1 e 2, entrambi dedicati al maestro Feliciano, qualificati entrambi come *praefatio*, secondo l'uso invalso in età imperiale di far precedere certi componimenti da introduzioni in versi o in prosa, e relativi rispettivamente al carme 2 e al 4.

I carmi letterariamente più interessanti tramandati dal codice *Neapolitanus* sono però i tre appartenenti al genere dell'epillio, la forma di narrazione epicomitologica di stampo alessandrino con contenuto variamente amoroso (spesso contrastato o comunque romanzato): in essi il poeta si compiace di seguire varianti peregrine e fantasiose dei vari miti (e spesso addirittura inventa), e adotta uno stile che la critica a ragione definisce "prezioso", cioè estremamente elaborato; oltre alla nostra *Medea*, che è l'epillio più esteso

(carne 10), vanno ricordati l'*Hylas* (2), che racconta la storia di Ila, il ragazzo amato da Ercole e rapito per la sua bellezza dalle ninfe, e il *De raptu Helenae* (8), relativo al momento iniziale della guerra di Troia.

Alla stessa stregua dei cosiddetti poemetti va infine considerata l'*Orestis tragoedia*, un componimento di poco meno di mille esametri sul mito di Oreste che ci è giunto privo del nome dell'autore e che Angelo Mai per primo attribuisce a Draconzio, una paternità a lungo e variamente dibattuta dalla critica ma oggi non più messa in dubbio. Nonostante il titolo, che peraltro non andrebbe considerato autentico, il componimento va inserito decisamente nella tradizione dell'epillio piuttosto che in quella tragica: è stato infatti sufficientemente mostrato che gli aspetti compositivi, lo stile e la disposizione del poeta nella rappresentazione dei personaggi e delle loro azioni sono in tutto paragonabili a quelli presenti nei carmi 8 e 10 del *Neapolitanus*.

Ancora, l'erudito milanese Bernardino Corio nella sua *Historia di Milano* (1554) tramanda due brevi componimenti attribuiti concordemente al poeta, il *De mensibus* (24 esametri) e il *De origine rosarum* (14 versi elegiaci); infine un frammento di tre esametri attribuito a Draconzio è conservato in un *Florilegium Veronense* (1329) e un altro di due nella *Historia patria* del milanese Tristano Calco (1627-1628). Al contrario, per ragioni essenzialmente stilistiche pare ormai



certo che non siano draconziani – ma opera di imitatori – l'*Aegritudo Perdicae*, un epillio di circa trecento esametri sull'amore incestuoso del giovane Perdicca, figlio del re di Macedonia, per la madre, e l'*In laudem Solis* (60 esametri).

### *La forma dell'epillio*

La *Medea* va dunque rubricata come un epillio di consapevole tradizione, che rappresenta in modo molto tipico un certo modo di trattare poeticamente argomenti mitologici fra IV e VI secolo. È vero infatti che la prima comparsa del genere dell'epillio a Roma data, in verità in modo piuttosto isolato, dal carne 64 di Catullo e che a questa stregua vanno considerate anche la *Ciris* e la *Culex* della cosiddetta *Appendix virgiliana*; tuttavia l'evidenza della tradizione concentra in un periodo storico-letterario successivo un numero di testi in proporzione ben maggiore (quattro solo di Draconzio, compresa l'*Orestis tragoedia*, e poi il *De raptu Proserpinae* di Claudiano, il *De concubitu Martis et Veneris* di Reposiano e l'anonima *Aegritudo Perdicae*). Dobbiamo quindi immaginare che nell'età di Draconzio il gusto del pubblico e la pratica scolastica rendessero attuale questa forma poetica, quando alcuni orientamenti che avevano rappresentato una novità nella letteratura alessandrina, e che in parte lo erano stati anche per l'età catulliana, tornano a interpretare

le istanze, in senso stilistico e anche contenutistico, della produzione letteraria soprattutto profana di età tardoantica.

In età cristiana, infatti, gli argomenti mitologici ben presto si emancipano dal ruolo di elemento ornamentale all'interno del testo letterario, un ruolo "di contorno" che pure rappresenta un risultato significativo per un'ideologia come quella cristiana, inizialmente avversa a tutto quanto proviene dal modo pagano e solo in un secondo tempo disposta a valorizzarlo in senso strumentale. La mitologia così diventa una risorsa per l'ispirazione dei poeti e materia preferita per l'epillio, soprattutto quando le storie raccontate aggiungono ai contenuti di per sé fantasiosi del mito temi "moderni" o perlomeno considerati più vicini alla sensibilità del periodo: la tendenza generale all'individualismo, al ripiegamento e allo scavo interiore, alle incertezze e alle oscillazioni della coscienza esclude storie centrate sulle gesta – appunto "epiche" – dell'eroe, finalizzate alla fondazione di una cultura e alla celebrazione di una storia patria e al destino di una *gens* o di un popolo intero. Autore e pubblico si interessano insomma alle storie dei singoli, alla vita privata, all'amore, trattando i personaggi della tradizione mitologica – e perfino gli stessi dei – come persone capaci di emozioni sperimentabili da tutti.

Dal punto di vista storico-letterario il risultato è che nei testi osserviamo il permanere dell'impalcatura

compositiva convenzionale a livello di lingua e di immagini (cioè di retorica di genere), ma questa appare animata da una nuova ispirazione che si concretizza nell'attenzione ai particolari, all'espressione di certi sentimenti, al rilievo di gesti e comportamenti "privati" che calano la tradizione in una realtà psicologica diversa. La scuola di retorica, all'interno della quale il poeta si è formato, offre senz'altro strumenti stilistici ed espressivi per creare un'opera nuova, rispondente cioè al gusto nuovo, a partire da materiale di consolidata tradizione; e perfino nel vasto e per noi spesso difficilmente ricostruibile repertorio delle varianti dei miti, il poeta attinge risorse per la propria narrazione, mantenendo ad arte volutamente sempre labile il confine fra conformismo e innovazione.

### *Medea nella tradizione letteraria*

A prescindere dalla maestria poetica di Draconzio e dalla sua capacità di avvicinare il lettore con uno stile espressivo e prezioso, le storie relative al mito di Medea e Giasone contengono molti ingredienti potenzialmente interessanti per i lettori della sua età. Ma a dire il vero, in diversi momenti della storia letteraria di Roma questa vicenda fra l'avventuroso, l'erotico e il tragico, probabilmente a causa della forte personalità della protagonista e dell'epilogo patetico, che ne fa una delle figure femminili più note della mitologia,

è stata oggetto di trattamento letterario, non sempre verificabile da parte nostra.

Infatti – per quanto ne sappiamo – nel mondo greco Medea compare già nella *Pitica IV* del poeta Pindaro (462 a.C.), che dedica un’ampia sezione al mito argonautico, ma è senz’altro grazie alla tragedia di Euripide (*Medea*, del 431 a.C.) che la figura assume una statura letteraria e psicologica che accompagnerà le valutazioni successive della protagonista fino all’età contemporanea. Eppure per la sorte letteraria del mito, soprattutto nella prospettiva dei prodotti latini, un’importanza non secondaria rivestono soprattutto le *Argonautiche* di Apollonio Rodio (pieno III sec. a.C.), un poema epico che dedica alla storia di Medea i libri III e IV (sul totale di quattro) e che presenta alcune caratteristiche narrative e descrittive molto innovative rispetto all’epica tradizionale di stampo omerico e obbedienti a una nuova poetica – quella appunto alessandrina – destinate ad avere fortuna anche a Roma; ai contenuti tragici infatti si aggiungono elementi narrativi di altro tipo e destinazione diversa, particolari avventurosi, romanzeschi e più “borghesi” che passano naturalmente a generi derivati dall’epica ma rispondenti a istanze nuove. Probabilmente di questo tono dovevano essere le *Argonautiche* in prosa di cui parla Diodoro Siculo, attribuite a un tale Dionisio di Mileto, forse da identificare con il grammatico Dionisio Scitobrachione (II-I sec. a.C.): in esse per

esempio si troverebbe una caratterizzazione diversa di Medea, persona buona e generosa, oppressa dal padre e rinchiusa nel tempio di Artemide, da dove fugge e incontra Giasone sulla spiaggia.

La letteratura latina testimonia per la storia di Medea un significativo interesse da parte dei poeti, perché opere dedicate a raccontarla, soprattutto in ambito tragico, sono attestate fin dalle origini: una *Medea* hanno scritto infatti Ennio (fra III e II sec. a.C.), Pacuvio (figlio di una sua sorella) e Accio (II-I sec. a.C.), e di tutti questi testi abbiamo soltanto pochi versi giuntici per tradizione indiretta; frammentaria è anche la nostra conoscenza degli *Argonautae* di Varro-Atacino, di età ciceroniana, probabilmente una traduzione dotta del poema di Apollonio da parte di un *poeta novus*, come tale attento ad aspetti linguistici e compositivi abbastanza comparabili con quelli di Draconzio. Una tragedia che non è stata conservata scrive anche Ovidio, ma il poeta augusteo dedica all'eroina anche testi a noi noti: la dodicesima delle *Epistulae Heroidum* (le lettere poetiche che si immaginano scritte da donne famose del mito ai loro rispettivi uomini e amanti) e un'ampia sezione del libro VII delle *Metamorfosi* (vv. 1-424). Molta fortuna in età tardolatina ha poi la *Medea* di Seneca che, come già Euripide, naturalmente si concentra nella sua versione drammatica sul momento terminale della storia, appunto la parte tragica: oltre alla rappresentazione degli eventi e dei

sentimenti fortemente incentrata sulla protagonista, l'elemento più fortunato in prospettiva – e quindi anche per Draconzio – è l'espressività del linguaggio, sia quando intende descrivere pateticamente fatti emotivi e caratteriali, sia quando utilizza le note macabre e sensazionali per evocare omicidi e scene di magia. Su questa linea particolare di rappresentazione possiamo collocare anche gli *Argonautica* di Valerio Flacco (fine I sec. d.C.), un poema epico di formale imitazione virgiliana che si propone di riprendere in ambito latino la materia del poema di Apollonio: qui la figura di Medea vede accentuarsi il ruolo di sacerdotessa e maga legata ai riti negromantici di Ecate, e configura un contributo al trattamento particolare del mito certamente interessante per Draconzio.

Ancora, alcune notizie sul personaggio provengono ai letterati di età tardoimperiale dalla fortunata opera di un mitografo, le *Fabulae* di Igino (probabilmente da identificarsi con un letterato di età antonina se non con il noto grammatico di età augustea), che dedica a Medea tre testi della sua raccolta (25-27): in ambito latino solo qui troviamo per esempio riportato il nome dei bambini e di Glauce (rispetto al più accreditato Creusa), nonché la notizia della morte di Giasone con la moglie e il suocero nell'incendio del palazzo. In tempi poi più vicini a Draconzio va infine collocata un'opera particolare per forma, che documenta l'interesse per Medea nel III secolo, opera

di Osidio Geta: si tratta di un centone virgiliano intitolato *Medea*, cioè di un testo che oggi definiremmo virtuosistico, composto utilizzando esclusivamente esametri o emistichi di Virgilio liberamente disposti a creare un testo nuovo di argomento (ma non metro) tragico, seguendo abbastanza da vicino la successione degli eventi della tragedia senecana. Possiamo dunque osservare che la storia di Medea ha avuto in latino diversi trattamenti letterari documentati da vari generi e in varie epoche storiche; il tassello rappresentato dall'epillio è opera del nostro Draconzio, che dunque vediamo sperimentare le possibilità di un genere nuovo per un contenuto noto.

### *La Medea di Draconzio*

L'interpretazione che Draconzio offre di un mito così fortunato in primo luogo rappresenta un contributo importante alla fortuna del mito stesso, anche perché non si limita a riprodurre una versione specifica ricavata da un'opera letteraria precedente – come per esempio dichiarano di voler fare sia Varrone Atacino sia Valerio Flacco – bensì produce una propria versione che da molti punti di vista possiamo considerare originale.

Anzitutto la forma dell'epillio è nuova fra i trattamenti letterari del mito di Medea e dobbiamo immaginare che l'attenzione del poeta-retore fosse atti-

rata particolarmente da una storia così presente nella letteratura tragica ed epica, oggetto anche di esercizi virtuosistici e perfino di performance più popolari come la pantomima. Draconzio intende dunque cimentarsi in un argomento trattato da altri autori, ma sceglie una forma poetica a lui congeniale (è l'unico poeta latino a noi noto autore di ben quattro componimenti del genere), che altresì doveva incontrare il gusto educato dei contemporanei e garantire insieme all'autore una buona accoglienza del prodotto.

Le tendenze della poetica di età tardolatina, incline a rendere sempre più labili le differenze stabilite fra generi letterari, consentono tuttavia al nostro autore di sfruttare la forma dell'epillio come contenitore prevalente e generale della storia, ma di accogliere altre suggestioni di genere, in direzione cioè di altre forme testuali, allo scopo di conferire all'opera un aspetto meno ingessato e fundamentalmente meno prevedibile.

Così notiamo concessioni alla forma dell'inno e della preghiera (che per quanto ricorre va considerata anche molto gradita al poeta), a quella dell'idillio (cioè il quadretto naturalistico o familiare), a quelle più specificamente legate agli esercizi scolastici e alla tradizione declamatoria (più di tutte la suasoria), a quella di stampo comico-bozzettistico (quando narra gesti e atteggiamenti di deciso realismo quotidiano lontani dalle gesta eroiche). Se poi comprendiamo an-



che gli inserti tipicamente descrittivi e le digressioni, dobbiamo riconoscere che il carme si presenta composito, volendo perfino frammentato, probabilmente per il desiderio dell'autore di comprendervi le diverse potenzialità narrative consacrate dalla tradizione.

Anche dal punto di vista stilistico non possiamo dire di trovarci di fronte a un prodotto di osservante imitazione di un determinato modello a preferenza di altri. Non sono assenti in alcuni punti del componimento reminiscenze letterali dei grandi classici di tradizione scolastica (Virgilio, Ovidio, Lucano, Seneca, Stazio) o dei “nuovi” classici (cioè autori più recenti, ma comunque da subito percepiti come modelli, per esempio Claudiano); tuttavia l'impressione è che Draconzio operi preferibilmente a livello di più ampia suggestione compositiva piuttosto che sul filo della costante e precisa allusione letterale. Così, nelle scene narrative, nei dialoghi e nelle descrizioni lo vediamo debitore dell'intera tradizione poetica latina, erede consapevole di una sorta di vulgata poetica epicheggiante che ha imparato con la lettura costante degli autori: l'ambientazione macabra è educata dall'assimilazione di Lucano, di Seneca, di Stazio, le aperture descrittive e paesaggistiche sono sensibili allo stile virgiliano (del modello – intendo – e degli epi-goni), la rappresentazione quotidiana nei rapporti fra dei e personaggi può risentire dell'epica “modernista” di Claudiano, e così via.

La varietà di letture del nostro poeta senz'altro influisce sul suo modo di scrivere sia dal punto di vista stilistico sia anche da quello compositivo. Va detto a tal proposito che comunque non ci è sempre possibile rintracciare fonti e modelli, perché è difficile seguire precisamente la circolazione dei testi nell'antichità e anche perché non siamo sicuri di quali autori (latini, e a maggior ragione greci) Draconzio avesse conoscenza diretta. La stessa circostanza per la quale alcuni particolari del mito presenti nell'epillio non ricorrono in nessun'altra opera precedente potrebbe documentare una plausibile creazione originale dell'autore, ma non ci fa neppure escludere in linea di principio che derivino da una fonte nota al poeta ma sconosciuta a noi moderni.

In ogni caso, quello che è certo e che dal nostro punto di vista è importante, è che Draconzio ha saputo produrre un'interpretazione interessante del mito di Medea, nuova dopo quella, diversa per forma testuale e per ispirazione, di Osidio Geta di due secoli prima, un ambiente del tutto diverso. Come sempre l'opera ci rivela gli interessi dell'autore, e così ne osserviamo il disinteresse per alcuni dettagli propriamente narrativi e la parallela tendenza a focalizzare l'attenzione sui personaggi, sul loro carattere e sulle loro azioni: Medea in particolare è seguita nelle sue oscillazioni, ma anche gli altri, perfino quelli che compaiono nel breve spazio di pochi versi o quelli normalmente stere-

otipati nel loro ruolo, riescono a risaltare per qualche particolare che si fa ricordare, addirittura in modo più icastico del comprimario, il personaggio negativo per eccellenza, Giasone. Eppure anche di quest'ultimo, che – coerentemente con la tradizione e, va detto, con le attese del pubblico di allora come di oggi – corrisponde in pieno all'immagine prevedibile di subdolo opportunisto, in realtà Draconzio sa dipingere dei particolari di gesti e di atteggiamenti che non lo fanno completamente sbiadire fino a diventare una comparsa (per esempio quando lo descrive darsela a gambe sulla spiaggia oppure quando ne sottolinea il carattere ansioso).

Senza dunque rappresentare un'opera d'arte paragonabile ad altre obiettivamente considerate già dagli antichi più rilevanti nella tradizione del mito e da subito diventate un punto di riferimento (come la *Medea* senecana), la nostra *Medea* bene rappresenta il gusto di un'epoca e il modo di lavorare con i classici da parte dei letterati. Il pubblico di Draconzio doveva provare piacere nel leggere un prodotto di tradizione ma insieme innovativo, capace di riproporre una storia nota in modo gradevole e a tratti sorprendente, sia per contenuto che per stile. Il poeta-retore raggiunge così egregiamente il suo scopo.



## BIBLIOGRAFIA

I titoli sono esito di una selezione che intende privilegiare opere e articoli riguardanti aspetti significativi del momento storico-culturale, della personalità letteraria di Draconzio e del suo epillio (non in assoluto di ogni sua opera); non vi sono pertanto compresi contributi su aspetti molto generali o al contrario molto specifici, come discussioni sui dati della tradizione manoscritta o su circoscritti elementi stilistici o linguistici, proposte di restauro testuale, ricostruzioni di tipo antiquario o storico di pratiche e ambienti.

### *Edizioni*

- Ae. BAEHRENS (1883): *Poetae Latini minores*, V, Lipsiae: edizione critica nella «Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana».
- J.M. DIAZ DE BUSTAMANTE (1978): *Draconcio y sus Carmina profana*. Estudio biográfico, introducción y edición crítica, Santiago de Compostela: edizione critica con ampia introduzione e note di commento.
- F. DUHN (1973): *Dracontii carmina minora plurima inedita ex codice Neapolitano*, Lipsiae: edizione dei poemi profani, da considerare alla stregua di una *editio princeps*.

- A. GRILLO (2015): Draconzio, *I carmi profani (Romulea)*. Traduzione integrale con testo a fronte e interventi testuali, Messina.
- H. KAUFMANN (2006): Dracontius *Romul. 10 (Medea)*. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, Heidelberg: edizione critica con traduzione tedesca e ampio commento.
- F. VOLLMER (1905): *Fl. Merobaudis reliquiae. Blossii Aemilii Dracontii carmina. Eugenii Toletani episcopi carmina et epistulae. Cum appendicula carminum spuriorum*, Berolini: edizione critica miscellanea con note lessicali e linguistiche nella raccolta «Monumenta Germaniae historica» (AA 14).
- F. VOLLMER (1914): *Poetae Latini minores*, V, Lipsiae: nuova edizione critica nella «Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana».
- É. WOLFF (2006): Dracontius, *Œuvres*. Tome IV: *Poèmes profanes VI-X. Fragments*, Paris: edizione critica con traduzione francese e note della «Collection des Universités de France» (Les Belles Lettres).

### *Rassegne bibliografiche*

- A. BISANTI (1983), *Rassegna di studi su Draconzio (1959-1982)*, «Schede Medievali», 5, pp. 5-25.
- L. CASTAGNA (1997) (a cura di), *Studi draconziani (1912-1996)*, Napoli.
- A. STOEHR-MONJOU (2015), *Dracontius, Poèmes profanes VI-X, épigrammes et fragments. Bibliographie commentée (1996-2015)*, «Vita Latina», 191-92, pp. 199-210.

### *Studi generali*

- F. BERTINI (1974), *Autori latini in Africa sotto la dominazione vandalica*, Genova.
- A. BISANTI (2010), *Retorica e declamazione nell'Africa vandalica: Draconzio, l'Aegritudo Perdiccae, l'Epistula Didonis ad Aeneam*, in *Studia... in umbra educata. Percorsi della retorica latina in età imperiale*, a cura di G. Petrone - A. Casamento, Palermo, pp. 189-221.
- D.F. BRIGHT (1987), *The Miniature Epic in Vandal Africa*, Norman-London.
- F.M. CLOVER (1993), *The Late Roman West and the Vandals*, Brookfield.
- M. DE GAETANO (2009), *Scuola e potere in Draconzio*, Alessandria.
- I. GUALANDRI (1999), *Gli dei duri a morire: temi mitologici nella poesia latina del quinto secolo*, in *Prospettive sul tardoantico*. Atti del convegno di Pavia (27-28 novembre 1997), a cura di G. Mazzoli - F. Gasti, Como, pp. 49-69.
- H. LAAKSONEN (1990), *L'educazione e la trasformazione della cultura nel regno dei Vandali*, in *L'Africa romana*. Atti del VII Convegno di studio (Sassari, 15-17 dicembre 1989), a cura di A. Mastino, Sassari, pp. 357-61.
- B. LUISELLI (1992), *Storia culturale dei rapporti tra mondo romano e mondo germanico*, Roma.
- K. POLLMANN (2001), *Das lateinische Epos in der Spätantike*, in *Von Göttern und Menschen erzählen. Formkonstanzen und Funktionswandel vormoderner Epik*, Hg. J. Rüpke, Stuttgart, pp. 93-129.

M. SIMONETTI (1986), *La produzione letteraria latina fra Romani e Barbari (sec. V-VIII)*, Roma.

*Draconzio*

- J. BOUQUET (1982), *L'imitation d'Ovide chez Dracontius*, in *Colloque Présence d'Ovide*, par R. Chevallier, Paris, pp. 177-87.
- J. BOUQUET (1996), *L'influence de la déclamation chez Dracontius*, in *Les structures de l'oralité en latin*. Colloque du Centre Alfred Ernout, Université de Paris IV (2, 3 et 4 juin 1994), par J. Dangel - C. Moussy, Paris, pp. 245-55.
- D.F. BRIGHT (1999), *The Chronology of the poems of Dracontius*, «C&M», 50, pp. 193-206.
- J.-L. CHARLET, *L'hexamètre de Dracontius dans les Romulea*, «Vita latina», 2015, 191-192, pp. 143-53.
- F. CHÂTILLON (1952), *Dracontiana*, «RMAL», 8, pp. 177-212.
- E. CLERICI (1973), *Due poeti: Emilio Blossio Draconzio e Venanzio Fortunato*, «RIL», 107, pp. 108-50.
- C. CURTI (1985), voce *Draconzio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma.
- D. KUIJPER (1958), *Varia Dracontiana*, Den Haag.
- P. LANGLOIS (1973), voce *Dracontius* in «RLAC», IV, 26 coll. 250-269, Stuttgart.
- C. MOUSSY (1985), *Introduction*, in *Dracontius, Œuvres*, tome I: *Louanges de Dieu*, livres I et II, par C. Moussy - C. Camus, Paris, pp. 7-136.
- C. MOUSSY (1989), *L'imitation de Stace chez Dracontius*, «ICS», 14, pp. 425-33.



- E. PROVANA (1912), *Blossio Emilio Draconzio. Studio biografico e letterario*, «MAT» II, 62, pp. 23-100.
- A.M. QUARTIROLI (1946; 1947), *Gli epilli di Draconzio*, «Athenaeum», 24, pp. 160-87; 25, pp. 17-34.
- D. ROMANO (1959), *Studi draconziani*, Palermo.
- G. SANTINI (2006), *Inter iura poeta. Ricerche sul lessico giuridico in Draconzio*, Roma.
- D. SELENT (2011), *Allegorische Mythenklärung in der Spätantike. Wege zum Werk des Dracontius*, Rahden.
- R. SIMONS (2005), *Dracontius und der Mythos*, München.
- F. VOLLMER (1905), voce *Dracontius*, in «RE», V, pp. 1635-44.
- A.M. WASYL (2011), *Genres rediscovered. Studies in Latin miniature epic, love elegy, and epigram of the Romano-Barbaric age*, Kraków.
- É. WOLFF (1998), *Dracontius revisité: retour sur quelques problèmes de sa vie et de son oeuvre*, in *Moussyllanea. Mélanges de linguistique et de littérature anciennes*, par B. Bureau - Chr. Nicolas, Louvain-Paris, pp. 379-86.
- É. WOLFF (2004), *Poeta inclusus: le cas de Dracontius*, in *Carcer 2. Prison et privation de liberté dans l'empire romain et l'Occident médiéval*. Actes du colloque de Strasbourg (1<sup>er</sup>-2 décembre 2000), par C. Bertrand-Dagenbach, A. Chauvot, J.-M. Salamito et D. Vaillancourt (dir.), Paris, pp. 123-28.
- É. WOLFF (2009), *Les préfaces programmatiques de Dracontius dans ses œuvres profanes*, in *Manifestes littéraires dans la latinité tardive. Poétique et rhétorique*. Actes du colloque international de Paris (23-24 mars 2007), par P. Galand-Hallyn - V. Zarini, Paris, pp. 133-43.

## Sulla Medea

- A. ARCELLASCHI (1990), *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Roma.
- M.T. BELTRÁN NOGUER - A. SÁNCHEZ-LAFUENTE ANDRÉS, Ángela (1998), *¿Es la figura de Medea de Draconcio la Medea de Séneca?*, in *Corolla Complutensis in memoriam Josephi S. Lasso de la Vega - Homenaje al profesor José S. Lasso de la Vega*, L. Gil, M. Martínez Pastor, R.M. Aguilar curr., Madrid, pp. 295-302.
- J.M. DÍAZ DE BUSTAMANTE (2002), *El epilio Medea de Draconcio*, in López - Pociña (2002), pp. 697-718.
- G. D'IPPOLITO (1962), *Draconzio, Nonno e gli "idromimi"*, «A&R», 7, pp. 1-14.
- G. DI RUSSO (2009), *Valerio Flacco fonte di Draconzio? A proposito di Romuleon 10, 52-80*, «Hermes», 137, pp. 233-51.
- W.-H. FRIEDRICH (1966), *Medea in Kolchis*, «A&A», 12, pp. 3-28, ora in W.-H. Friedrich, *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*, Göttingen 1967, pp. 57-87.
- M. GNEA (1999), *La scena divina nella Medea di Draconzio. Introduzione, traduzione e commento filologico*, mémoire di licenza, Università di Friburgo.
- A. GRILLO (2000), *Linguaggio tecnico-scientifico in carmi draconziani e pseudo-draconziani. Per l'esegesi e la sistemazione di versi problematici*, in *Letteratura scientifica e tecnica greca e latina. Atti del Seminario internazionale di studi (Messina, 29-31 ottobre 1997)*, a cura di P. Radici Colace - A. Zumbo, Messina, pp. 193-207.

- S. HINDS (1992), *Medea in Ovid: scenes from the life of an intertextual heroine*, «MD», 30, pp. 9-47.
- H. KAUFMANN (2006), *Intertextualität in Dracontius' Medea* (Romul. 10), «MH», 63, pp. 104-14.
- R. KLEIN (2001), *Medea am Ausgang der Antike. Bemerkungen zum Epyllion "Medea" des christlichen Dichters Dracontius*, «WJA», 25, pp. 229-38.
- M. LAURÀ (1996), *Strutture verbali e cesure nell'esametro della Medea di Draconzio*, «BollStLat», 26, pp. 568-96.
- A. LÓPEZ - A. POCIÑA (eds.) (2002), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2. voll., Granada.
- M. MALAMUD (2012), *Double double: two African Medeas*, «Ramus» 41, pp. 161-89.
- D. PANIAGUA (2009), *Tres notas de lectura a los epilios profanos de Draconcio*, «ExClass», 13, pp. 143-52.
- D. SANSONE (2000), *Iphigeneia in Colchis*, in *Apollo-nius Rhodius*, ed. by M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakkerpp, Leuven (etc.), pp. 155-72.
- W. SCHETTER (1980), *Medea in Theben*, «WJA», 6, pp. 209-21, ora in *Kaiserzeit und Spätantike. Kleine Schriften 1957-1992*, hrsg. O. Zwierlein, Stuttgart 1994, pp. 314-27.
- W. SCHUBERT (1998), *Medea in der lateinischen Literatur der Antike*, in *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. A. Kammerer, M. Schuchard, A. Speck, Heidelberg, pp. 55-91.
- F. SPERANZA (1961), *Noterelle critiche alla Medea di Draconzio*, «A&R», 6, pp. 168-73.
- A. STOHER-MONJOU (2013), *Le char de Médée, symbole du Mal chez Dracontius* (Romul. X, 556-569): *une ekphra-*

- sis tardive entre traditions poétique et iconographique*, «AntAfr», 49, pp. 161-76.
- A.M. WASYL (2007), *Le metamorfosi di Medea in Ovidio*, *Metamorphoses VII, e Draconzio*, Romulea X, «Eos», 94, pp. 81-99.
- É. WOLFF (1988), *Quelques précisions sur le mot "epyllion"*, «RPh», 62, pp. 299-303.
- D. VAN ZYL SMIT (2003), *A Christian Medea in Vandal Africa? Some Aspects of the Medea of Blossius Aemilius Dracontius*, in *Literature, art, history. Studies on classical antiquity and tradition. In honour of W. J. Henderson*, by A.F. Basson, W.J. Dominik, Frankfurt (etc.), pp. 151-60.

**MEDEA**

Fert animus vulgare nefas et virginis atrae  
captivos monstrare deos, elementa clientes,  
naturam servire reae, servire puellae,  
astra poli et Phoebi cursus et sidera caeli  
5 arbitrio mulieris agi, pendere Tonantem,  
quod iubeat Medea nefas, ubi mittere flammam  
imperet aethereas. Penetrat vox illa per auras,  
cum vitas mortisque facit, cum fata retorquet  
ad cursus quoscumque velit. Licet hospite caeso  
10 serviat et Scythicae currat per templa Dianae,  
possidet astrigerum funesto pectore caelum  
et superos impune premit prece nixa virago  
invitos parere sibi. Quae carmina linguis  
murmuret aut urens species quae nomina dicat,  
15 haec vatem nescire decet; quae nosse profanum est,  
quod fuerit vulgasse nefas! Nos illa canemus,  
quae solet in lepido Polyhymnia docta theatro  
muta loqui, cum nauta venit, cum captus amatur  
inter vincla iacens mox regnaturus Iason;  
20 vel quod grande boans longis sublata cothurnis  
pallida Melpomene, tragicis cum surgit iambis,  
quando cruentatam fecit de matre novercam

L'ispirazione mi induce a divulgare un atto nefando e a mostrare che gli dei sono prigionieri di una vergine infernale e a lei succubi gli elementi, la natura schiava di questa dannata, schiava di una ragazza, che al volere di questa donna si muovono gli astri del firmamento, i corsi di Febo e le costellazioni del cielo [5], e che il Tonante resta in attesa di quale atto nefando Medea disponga, dove gli comandi di scagliare le fiamme del cielo. La sua voce attraversa lo spazio, quando determina la vita e la morte, quando costringe i fati a procedere in qualunque direzione le piaccia. Sebbene sia al servizio della scitica Diana uccidendo ogni forestiero, [10] e corra per il suo tempio, questa virago nel suo cuore funesto domina il cielo stellato e con i suoi incantesimi impunemente costringe gli dei a obbedirle contro la loro volontà. Le formule magiche che la sua lingua sussurra o i nomi che pronuncia bruciando spezie [15] non è bene che siano conosciuti dal poeta: e ciò che è empio sapere, quale nefandezza sarebbe divulgarlo!

Noi canteremo i contenuti che la dotta Polimnia normalmente tratta senza parlare in un teatro di tono leggero: Giasone, destinato a essere presto re, che arriva per mare, viene imprigionato e poi amato; [20] e anche quelli che recita la pallida Melpomene, gridando in tono solenne sollevata sugli alti coturni quando inizia con i giambi della tragedia: il furore misto ad amore che ha fatto di una madre una matrigna san-

mixtus amore furor dotata paelice flammis,  
squamea viperei subdentes colla dracones  
25 cum rapuere rotis post funera tanta nocentem.  
Te modo, Calliope, poscunt optantque sorores:  
dulcior ut venias (nec te decet ire rogatam)  
ad sua castra petunt. Lauro succincta poetae  
Pegaseo de fonte veni, quo rore medullas  
30 et sensus infunde meos. Cur hospes amatur,  
qui mactandus erat, vel cur mactatur amatus?

Dives apud Colchos, Phrixei velleris aurum,  
pellis erat, servata diu custode dracone.  
Hanc propter pelagi temerator primus Iason  
35 venerat, ut rutilas subduceret arbore lanas.  
Ut Scythia conspexit Graiam de litore puppim  
ire per undosum proscissis fluctibus aequor,  
expavit, nam monstra putat: quis crederet umquam  
per freta, per rabidas hominem transire procellas?  
40 Barbarus ignaro regi iam nuntius ibat,  
quae nova perferret pelagus; sed callidus heros  
solus Iason adhuc vento currente carina  
prosilit in fluctus et litora visa natatu  
nudatus ceu nauta petit. Sed Colchis alumnus,



guinaria, dopo che la concubina aveva avuto fiamme in dote, e i draghi anguiformi, che piegano sotto il giogo il loro collo squamoso, [25] rapire su un carro la responsabile dopo una così tremenda serie di omicidi.

E a questo punto te, o Calliope, invocano e aspettano le tue sorelle: ti chiedono di giungere nei loro accampamenti mostrandoti più disponibile (non ti si addice muoverti solo su richiesta). Incoronata del lauro dei poeti, vieni dalla sorgente di Pegaso [30] e aspergi con la sua acqua la mia ispirazione dal profondo. Perché uno straniero destinato a essere ucciso viene amato e perché viene ucciso se è stato amato?

C'era in Colchide una pelle preziosa, il vello d'oro di Frisso, da tempo custodito da un drago postovi a guardia. Per questo era venuto Giasone, il primo a sfidare il mare, [35] per sottrarre dall'albero quella lana rilucente. Non appena uno scita avvistò dalla costa la nave greca avvicinarsi dopo avere solcato le onde nella distesa del mare si spaventò, considerandola un prodigio: chi mai poteva credere che un essere umano potesse superare i marosi e furiose tempeste?

[40] Il barbaro già si recava dal re ignaro ad annunciare che cosa straordinaria il mare portasse; per parte sua Giasone, astuto eroe, mentre ancora la nave corre spinta dal vento, da solo si getta fra le onde e, nudo come un marinaio, raggiunge a nuoto la costa ormai in vista. Ma il nativo della Colchide, [45] quello che

45 nuntius ille, redit secum comitante iuventa,  
ut nosset quid puppis erat, quid vela, quid arbor.  
Membra viri mox nuda vident fugientis ad undas;  
quem sequitur directa manus capiuntque paventem  
et manibus post terga ligant. Tunc Iuno Cytherem,  
50 ut vidit iuvenem Scythicas artasse catenas  
et pavidos fugisse simul cum puppe sodales,  
adloquitur: «lasciva Venus, iucunda modesta  
blanda potens mitis fecunda, venustas amoris,  
pulchra voluptatum genetrix et numen amantum,  
55 te divum regina precor, matrona Tonantis:  
est nimis acceptus iuvenis mihi pulcher Iason,  
qui gelidum quondam mecum transnaverat Istrum  
et nunc infelix trahitur captivus ad aulam  
Aeetis immitis forsán mactandus ad aras.  
60 Eripe captivum, retinent quem mille catenae,  
mitte pharetratum puerum, mea Cypris, Amorem,  
igne tuo flammata cadat furibunda virago,  
discat amare furor, tandem sit blanda sacerdos,  
templa pharetratae contemnat virgo Dianae,  
65 despiciat delubra deae. Licet immemor exstet  
religionis amor timeant nec fulmen amantes,  
te solam putet esse deam, te numen adoret,  
te metuat metuenda deis, te iudicet unam,

aveva portato la notizia, torna accompagnato da una moltitudine di giovani, per capire che cosa fosse una nave, che cosa fossero le vele, che cosa l'albero. Scorgono l'uomo nudo che fugge e torna verso l'acqua, in gruppo lo inseguono in quella direzione, lo catturano pieno di paura e gli legano le mani dietro la schiena.

Allora Giunone, [50] non appena vide che le catene degli sciti avevano immobilizzato il giovane e che per la paura i suoi compagni erano fuggiti con la nave, si rivolge a Citerea: «Venere lasciva, gioiosa, modesta, dolce, potente, mite, feconda, grazia dell'amore, amabile madre dei piaceri e protettrice di chi ama: [55] io, che sono la regina degli dei e la moglie del Tonante, sono a pregare te. Mi è assai caro un giovane, il bel Giasone, che una volta aveva attraversato a nuoto con me il gelido Istro e ora – poveretto – viene trascinato prigioniero al palazzo del crudele Eeta forse per essere sacrificato su un altare. [60] Libera il prigioniero dalle mille catene che lo legano; manda, o mia Cipride, il fanciullo con la faretra, Amore: quella virago possa cadere nel delirio infiammata dal tuo fuoco, il furore impari ad amare, la sacerdotessa finalmente diventi mite, la vergine disprezzi il tempio di Diana armata di faretra, [65] volti le spalle al santuario della dea. E anche se l'amore finisce per non curarsi della religione e gli innamorati non hanno paura del fulmine divino, lei consideri te l'unica dea, adori la tua potenza, abbia paura di te, che gli dei devono temere, e creda che

quam mare, quam tellus, quam numina cuncta  
[fatentur

- 70 imperio subiecta tuo per templa per aras  
esse voluptatum dominam. Quae corda parentis  
flectis et exutum telo candente Tonantem  
despiciat me saepe iubet nec castus Olympum  
destituat: sit ut imber, olor, bacchetur adulter  
75 vel quodcumque meum placuit mutare maritum,  
non queror: Aesonidem tantum peto filia regis  
nunc amet et laudet; mox hunc suspiret anhelet,  
quem mactare parat; solvat cervice catenas  
torpescens armata manus, cui brachia collum  
80 circumdent mucroque cadat ieiunus ad aras».

- Finierat matrona Iovis. Sic orsa Dione:  
«Me Venerem me, Iuno, decet me, blanda noverca,  
imperio parere tuo. Quid plura loquemur?  
oderunt mea castra moras». Sic fata Cythere  
85 quaerit amoriferum per tota rosaria natum.  
Ille deas ponti telo flammabat in undis  
maternis submissus aquis. Hymenaeus ad illum  
mittitur. Hic fluctus produnt fumantibus undis.  
Ut pelagus caluisse videt «Hic aliger – inquit –  
90 hic latet Idalius. Sed non latet, aequora fervent:

solo tu sei quella che il mare, la terra e ogni divinità [70], sottomessa al tuo volere, professa nei templi e agli altari come signora del piacere. Tu che sai toccare il cuore di tuo padre e spesso fai sì che il Tonante deponga il suo strale fiammeggiante e mi trascuri, lasciando sguarnito l'Olimpo con intenzioni non caste, vagando come una baccante in forma di pioggia, di cigno, quell'adultero, [75] e in qualunque aspetto mio marito assume a tuo piacimento. Ma non sono qui per lamentarmi. Chiedo soltanto che la figlia del re ora si innamori e ammiri l'Esonide; presto sospiri e aneli a colui che si prepara a immolare, la sua mano armata si irrigidisca e liberi il suo collo dalle catene, lo abbracci [80] e il pugnale cada davanti all'altare senza averlo toccato».

Aveva terminato la consorte di Giove, e così prese a dire Dione: «O Giunone, mite matrigna, è giusto che io, io che sono Venere, obbedisca al tuo comando. Che cos'altro dovremo dire? I miei eserciti odiano perdere tempo!».

Così affermò Citerea, [85] e per tutto il roseto va in cerca di suo figlio, che accende l'amore. Quello, immerso nelle acque da cui nacque sua madre, con il suo strale stava infiammando le divinità del mare. A lui viene inviato Imeneo: le onde gli rivelano che è lì, fra gli spruzzi dell'acqua. Come vede il mare ribollire dice: [90] «Qui è il fanciullo alato, qui si nasconde l'Idalio. Anzi, non è nascosto, perché la superficie del

agnosco stridere fretum, ceu Phoebus anhelos  
oceano demergit equos, cum nocte propinqua  
luna venit stellante polo pendentibus astris.  
Huc ades, o lascive puer, te mater ubique  
95 quaerit et e cunctis vestrum me misit alumnum,  
ut venias parcente mora». Sic fatus. At ille  
fluctibus e mediis surgens rutilante capillo  
excussit per inane caput, quatit impiger alas,  
ut pinnas desiccet aquis: micat ignis ut astra  
100 plausibus excussus pueri, per cuncta videres  
scintillare diem, volitant super aequora flammae.  
Sic, ubi puniceos rutilans Aurora capillos  
pectinat ante diem, quae mox perfundat Eoum,  
phoenix, sola genus, senio lassata vetusto,  
105 cinnama cui folium nardum tus balsama amomum  
informant post saecla pyram reditura, sepulchrum  
conscendit factura rogos et verberat alas  
ut flammam adsciscat avis (sic nascitur ignis  
ante alitem ambrosios iam consumpturus odores);  
110 sic puer Idalius spargebat plausibus ignes:  
piscis aves armenta pecus fera pastor anhelant  
flammigero surgente deo. Volat inde per altum.  
Iam volucer non udus erat: quocumque propinquat

mare è agitata: riconosco il fragore dei marosi, come quando Febo inabissa nell'oceano i suoi cavalli ansimanti nel momento in cui sul far della notte compare la luna nella volta stellata fra gli astri alti su di noi. Vieni qui, fanciullo lascivo! Tua madre ti sta cercando ovunque [95] e fra tutti ha mandato me, vostro servitore, affinché tu mi segua senza perdere tempo». Così parlò, e quello, nell'emergere dall'acqua, scosse all'aria il capo dai capelli lucenti e sbatté prontamente le ali per asciugare le penne: diffuso dai movimenti del fanciullo, il fuoco brilla come le stelle, [100] per ogni dove si poteva vedere il giorno scintillare, le fiamme continuano a volare sulla distesa del mare. Così, quando la splendente Aurora prima che faccia giorno si pettina i capelli color porpora per prepararsi a illuminare l'Eoo, la fenice, unico esemplare della sua specie, stremata da lunga vecchiaia, [105] sale sul proprio sepolcro intenzionata ad accendersi il rogo: quando si compirà il suo ciclo vitale, cannella, foglie di nardo, incenso, profumi e amomo costituiranno la pira, e quell'uccello sbatte le ali per alimentare le fiamme; in tal modo sotto al volatile divampa il fuoco destinato a consumare i profumi immortali. [110] Così il fanciullo idalio con i suoi movimenti faceva estendere le fiamme. Pesci, uccelli, mandrie, greggi, belve e pastori sospirano quando si leva in volo il dio che infiamma. E di lì si innalza in volo nel cielo. Ormai il fanciullo alato non era più bagnato: ovun-

aut ubicumque fuit, blando fervore vaporat,  
115 quem sequitur vernalis odor; via pulchra rosarum  
tenditur et violas pallentes candida peplo  
lilia distingunt ac florea semita crescit:  
persulcans per inane polos micat orbita florum.

Cypris odoriferos sensit fraglare volatus:  
120 «Natus adest» inquit, «multis iam spargitur aer  
floribus, ambrosio totum respirat odore».  
Dum loquitur lasciva Venus, venit ecce Cupido  
fessulus et gremio matris libratur anhelans,  
quo sessurus erat. Quem protinus illa volantem  
125 occupat et crines componit mater Amori  
ac puerum complexa fovet dans oscula nato.

Sic blandita iubet: «Pyrois, mens ignea mundi  
atque vapor fecunde poli, successio rerum,  
affectus natura genus fons auctor origo,  
130 tu vitae fecunda salus, tu blanda voluptas,  
tu princeps pietatis, Amor, te praeduce mundo  
alternant elementa vices et non perit orbis,  
cum pereant quaecumque creat, nec sentit ademptum  
successu redeunte novo. Venit ecce noverca,  
135 in manibus iam Iuno meis supplexque precatur  
quae fuerant optanda tibi: Medea sacerdos,



que si diriga e dovunque si avvicini, tutto riscalda di piacevole tepore, [115] e lo segue il profumo della primavera. Davanti a lui si stende una strada abbellita di rose, i gigli dalla candida veste si alternano alle viole tenui: si snoda un sentiero floreale, si staglia nello spazio una via di fiori che solca completamente il cielo.

Cipride avvertì la fragranza del volo profumato, [120] e disse: «Mio figlio è qui: molti fiori sono sparsi nell'aria e tutto spira profumo di ambrosia». Mentre ancora parla Venere lasciva, ecco che arriva Cupido, un po' stanco, e si libra ansimando in grembo alla madre per posarvisi. Quella subito lo afferra al volo, [125] come una mamma sistema i capelli ad Amore, abbraccia il fanciullo e lo stringe a sé dando baci a suo figlio.

Dopo averlo così vezzeggiato gli dà un incarico: «O Focoso, anima fiammeggiante dell'universo e calore fecondo del cielo, principio della riproduzione delle cose, germe, creatore, fonte, autore, origine di questo sentimento, [130] tu che sei feconda salvezza della vita, carezzevole piacere, condizione dell'affetto, o Amore: per tuo impulso nell'universo gli elementi compiono il loro ciclo, il mondo non si esaurisce, anche se si esaurisce qualunque cosa egli produca, e non si sente depauperato grazie a questo rinnovato avvicendamento. Ecco arriva la mia matrigna, Giunone, [135] si mette nelle mie mani e in ginocchio mi chiede ciò che tu non puoi che desiderare: Medea, la

sacrilega quae voce solet compellere caelum,  
invitos accire deos, urgere Tonantem,  
dum precibus elementa quatit mare sidera terras,  
140 naturam turbare simul, tua tela medullis  
excipiat (hoc Iuno petit) iuvenemque Pelasgum  
diligat optet amet cupiat suspiret anhelet.  
Sollicitus tamen ista para cautusque memento:  
Medeam fixurus eris». Sic fata Dione.  
145 Risit Amor matrisque sinu se subtrahit ales;  
spicula saeva legit, quibus olim Luna per umbras  
pastorem flammata tenet nec sustinet ignes  
Luna Cupidineos, Solis quae sustinet orbem  
et fratris radiis conceptus lucis adoptat.  
150 «Hoc» ait ignipotens, «telo Medea cremetur,  
quo Scythicam succendit Amor, dominaeque favillas  
excutiam per templa volans, et virgo cruenta  
adprobet hos arcus dominae plus posse pharetris.  
namque Diana feras, cervos et figere dammas  
155 adsolet: hoc telum reges et numina figit.»  
Quattuor interea niveas adstare columbas  
Cypris amoena iubet: roseis frenantur habenis,  
candida puniceis subduntur colla rosetis

sacerdotessa che con voce sacrilega è abituata a dare ordini al cielo, a sollecitare gli dei contro il loro volere, a fare pressioni sul Tonante, mentre sovverte con le sue formule gli elementi, il mare, gli astri e la terra, [140] insomma a sconvolgere la natura, deve essere raggiunta dai tuoi strali fin nel profondo – questo chiede Giunone –, si affezioni al giovane Pelasgo, lo desideri, ami, brami, a lui sospiri e aneli. Ma occupati di questo con cura e ricorda di fare attenzione: è Medea che stai per trafiggere!». Così parlò Dione.

[145] Amore sorrise e volando via dal grembo della madre si dilegua: sceglie le frecce terribili per effetto delle quali una volta la Luna, infiammata d'amore, trattenne con sé il pastore nell'oscurità: non riesce la Luna a resistere al fuoco di Cupido, lei che pure sopporta la vista del disco solare e che dai raggi del fratello mutua il principio della propria luce. [150] «Medea» disse il signore del fuoco «sia infiammata da questo strale, con questo Amore appicca il fuoco alla ragazza Scitica. Possa io diffondere le scintille volando per il tempio della sua signora, e la vergine sanguinaria sperimenti che questo arco è più potente della faretra della sua signora. Infatti Diana usa trafiggere animali selvatici, cervi, daini: [155] questo strale invece trafigge re e divinità!»

Intanto la graziosa Cipride ordina a quattro colombe color della neve di presentarsi: vengono frenate con briglie di rosa e il loro candido collo si piega sotto un

(nam iuga sunt compacta rosis), fert dextra flagellum  
160 purpura quod mollis, tenuis quod sericus ornat.  
Iam volucer conscendit aves et blanda Voluptas  
it comes, Amplexus veniunt, Hymenaeus adhaeret,  
Gaudia concurrunt, Risus atque Oscula pergunt.  
Nam licet Idalias sociarint frena columbas  
165 et iunctae per cuncta volent, tamen impiger ales  
nunc hanc nunc illam residet gaudetque iugales  
iam relevare suas et se pensare volatu  
(sublatum propriis persentit in aera pinnis  
aurigam quadriga volans) iterumque columbas  
170 adpetit et pharetris concludit dorsa volantum.  
Nondum per Scythicas glacies stat barbara Colchis,  
et iam bruma rigens Arctoi tristior axis  
torpebatque coacta gelu † et pinniger audax  
et magis accessu pueri plaga maesta serenat  
175 adventum testata dei: mox tetra fugantur  
nubila, caeruleos excludit flammiger imbres.  
Impia iam Colchis, iam saevior ara Dianae  
coeperat ostendi: iam tunc mandante tyranno  
ecce trahebatur ceu taurus pulcher Iason,  
180 quem sequitur Medea nocens urguetque ministros  
nudato mucrone furens. Delubra subibant

roseto purpureo (il giogo, infatti, è di rose intrecciate); la sua destra brandisce un frustino [160] adornato di delicata porpora e da seta sottile. Subito il dio alato prende posto sugli uccelli e gli fa da compagna la dolce Voluttà, vengono gli Amplessi, accanto si pone Imeneo, accorrono i Gaudi, i Sorrisi e i Baci si fanno avanti. E così, anche se le colombe idalie sono unite dai finimenti [165] e volano per ogni dove aggio-gate, tuttavia instancabile il fanciullo alato si posa ora su una e ora su un'altra e si diverte a rilasciare le loro briglie e a lasciarsi penzolare in volo (la quadriga mentre vola si rende conto che l'auriga è sostenuto in aria dalle proprie ali), e poi di nuovo [170] si fa vicino alle colombe e con la sua faretra chiude la fila alata.

La barbara Colchide non è ancora coperta dalle nevi Scitiche ma già il clima rigido più inospitale del Carro artico era come intorpidito, immobilizzato dal gelo; [...] l'animoso alato, e quanto più si avvicina il fanciullo quella regione triste si mitiga, [175] testimoniando l'arrivo del dio: subito le nuvole minacciose sono disperse, il dio che infiamma scaccia le livide piogge.

Ormai cominciava ad apparire l'empia Colchide e l'altare tanto crudele di Diana: in quel momento, per ordine del sovrano, ecco il bel Giasone veniva trascinato come un toro; [180] lo segue Medea come carnefice e incita i collaboratori, fuori di sé, con il pugnale sguainato. Entravano nel santuario e già si

iamque propinquabant aris. Sic numen amantum  
furtim templa petit: sonuerunt tela pharetris.  
Exultat gavisam nimis Medea sacerdos:  
185 telorum strepitum castae putat arma Dianae  
increpuisse tholo, credit sua vota sacerdos  
ante preces audisse deam. Mox numen adorans  
«Omen adest» inquit, «Triviam te, Luna Diana,  
confiteor perstans, heres Proserpina mundi;  
190 nam tria regna tenes: tu caelo Cynthia regnas,  
venatrix terrena micans, capis atria Ditis,  
tempora distribuens regnis et cursibus apta:  
iam grates audita loquor. Iacet hostia templis  
per fluctus advecta tuis». Sic fata per aras  
195 virgo cruenta molam perfert. At mystica nutrix  
fessa licet tremebunda gemat, tamen ipsa iacentem  
tendere colla iubet vel pectora prona supinet.  
Ergo peregrinus cum iam versatur Iason,  
forte oculos per tecta levat: videt ecce volantem  
200 atque salutantem puerum. Sed nauta precatur  
murmure sollicito: «Numen, quod mundus adorat,  
si caelum, si terra tui sunt, alme, triumphum  
vel quidquid natura creat, si sanguinis expers

avvicinavano all'altare. Allora il dio degli innamorati si introduce furtivamente nel tempio: risuonarono i dardi all'interno della faretra. La sacerdotessa Medea si rallegra ed esulta all'eccesso: [185] pensa che quel rumore di dardi sia stato provocato dalle armi della casta Diana dalla sommità della volta, crede la sacerdotessa che la dea abbia ascoltato i suoi voti prima che fossero stati formulati in preghiera. E così adora la sua potenza e dice: «Questo è un presagio! Io fermamente professo la mia fede in te, o Trivia, che sei la Luna, Diana e Proserpina erede del mondo. [190] Sono tre i tuoi domini: regni in cielo con il nome di Cinzia, sulla terra ti distingui come cacciatrice, frequenti gli atri di Dite, assegnando tempi stabiliti ai tuoi domini e ai tuoi passaggi dall'uno all'altro. Io ti rendo grazie perché sono già stata esaudita. La vittima arrivata per mare è qui nel tuo tempio». Dopo queste parole [195] la vergine sanguinaria sparge il farro rituale sull'altare. E la nutrice, sua assistente al rito, pur fra i gemiti, inquieta e tremante, è lei comunque a invitarlo a porgere la gola e mostrare il petto prima nascosto.

Mentre dunque Giasone, lo straniero, si gira, alza gli occhi verso la volta, ed ecco che vede il fanciullo che vola [200] e che lo saluta. Così, pieno di ansia, il marinaio lo implora sussurrando: «O dio che l'universo adora, se è vero che tu trionfi in cielo e in terra, o datore di vita, e su qualunque creatura, se è vero che non hai a che fare con il sangue e con la morte infau-

mortis et infaustae sed sunt tamen hostia flores  
 205 matris et insertae pendent per templa coronae  
 sanguine virginei tantum contenta pudoris:  
 eripe me his, invicte, malis. Ego victima servor,  
 atque utinam server, iaceo feriendus in aris.  
 Audiit ignipotens (hominum nam murmura sentit)  
 210 et ridens gavisus ait: «Pirata decore,  
 quid metuis, quem fata manent, cum vita superstes  
 restat adhuc quem regna petunt, cui pellis aurata  
 imminet et coniux dabitur Medea sacerdos?  
 Sed memor esto mei, ne te fortuna superbum  
 215 reddat et incipias iterum ceu nauta venire».  
 Dum loquitur pinnatus Amor, iam virgo levabat  
 dextris mucrone manum. Captivus Iason  
 exclamat: «Succurre Venus, succurre Cupido!  
 iam ferior, Medea ferit!». Sic fatus. At ille  
 220 ignea sidereo componit spicula nervo,  
 misit harundineum per flammae cornua ferrum,  
 stridula tela volant: rapiunt praecordia flammis,  
 corda calent oculique labant, suspiria rumpunt,  
 marcida funereum laxavit dextera ferrum.  
 225 Sed nutrix mirata moras «Dic, virgo, quid haeres?»  
 increpat, «ecce feri! fibrae rapiantur et exta,  
 consultum det fata iecur. Medea moraris?»



sta, ma tua vittima sacrificale sono i fiori [205] sacri a tua madre e ghirlande sono appese ai tuoi templi, che si appagano soltanto del sangue del pudore di una vergine, portami via, o invito, da questo pericolo! Mi conservano come vittima sacrificale, e voglia il cielo che io possa conservarmi: sono già sull'altare pronto a essere immolato!». Lo udì il signore del fuoco (è attento ai sussurri degli uomini), [210] si rallegrò e sorridendo disse: «O avvenente predone, di che cosa hai paura? il fato ti attende, la tua vita ti è risparmiata e prosegue, a te spetta il regno, il vello d'oro è in mano tua e la sacerdotessa Medea ti sarà data in moglie. Però ricordati di me, il tuo destino non ti renda superbo [215] e non riprendere a navigare come un marinaio!».

Mentre Amore alato stava parlando, già la vergine con il coltello in pugno alzava la mano. Giasone prigioniero esclama: «Aiuto, Venere! Aiuto, Cupido! sto per essere colpito, ed è Medea a colpirmi!». Così disse, e quello [220] adatta le frecce di fuoco all'arco celeste, scocca l'asta ferrea fra le estremità fiammeggianti, i dardi volano con un sibilo: il petto si incendia, il cuore brucia, gli occhi vacillano, esplodono i sospiri, la mano infiacchita ha già fatto cadere il pugnale letale. [225] A questo punto la nutrice, stupita per l'esitazione, la richiama: «Ragazza mia, dimmi, perché ti sei fermata? dai, colpisci! Devi strappargli le fibre e i visceri, ispeziona il fegato perché riveli i fati. Medea,

Occidimus: torpescit iners antistita Phoebes  
permixto pallore rubens, non lumina vibrat,  
230 non furit aut tremuli strident in murmure dentes.  
Cur homicida vacas et stas rea? sed rea non es,  
si fueris homicida magis. Cur explicat artus  
aut tangit cur saepe caput, quid spirat hiatus  
oris et ad zonam digiti mittuntur inermes?  
235 an magus est pirata iacens et sacra Dianae  
murmure sollicito prohibet solvitque profanus?».   
Dixerat et gladium dextrae revocabat inerti  
impia turpis anus. Rursus conclamat Iason:  
«Victima sum, pereo: iugulis male mucro minatur!».   
240 Pinnatus subrisit Amor rursusque sagittas  
iecit et ardentis nutantia corda fatigat.  
Aestuat interea sacris repetita sacerdos  
ignibus. Effatur: «Non est haec victima digna:  
non torta cervice iacet, male palpitat, artus  
245 erigit impatiens et saucius ante dolorem:  
sanguine merabra carent; iam non erit hostia grata,  
quae sicco mucrone cadet». Conversa sacerdos  
ad iuvenem: «Dic, nauta fugax, pirata nefande:  
est consors matrona decens an caelibes vita

stai esitando? Siamo perduti! La sacerdotessa di Febe non sa che fare, è intorpidita, il volto trascolora fra rossore e pallore, i suoi sguardi non sono accesi, [230] non è preda di furore né digrigna i denti a mezza voce. Perché desisti dall'ucciderlo e hai un atteggiamento colpevole? ma colpevole non la sei, se sarai ancora più motivata a ucciderlo! Perché apre braccia e gambe, e perché si tocca ripetutamente il capo, perché esce un sospiro dalla sua bocca e le dita corrono alla cintura disarmate? [235] Forse il predone che giace qui è un mago ed è pronto a mormorare formule in modo sacrilego per impedire e vanificare i riti di Diana?». Aveva parlato, la vecchia sacrilega e brutta, e cercava di rimettere il pugnale in quella mano priva di forza.

Di nuovo Giasone grida: «Sono una vittima sacrificale, sono morto! Il coltello è minacciosamente alla mia gola!». [240] Sorrise Amore alato e per la seconda volta scagliò le sue frecce e dà il colpo di grazia al cuore in bilico della donna già nel fuoco della passione. Intanto la sacerdotessa arde, raggiunta di nuovo dal fuoco del dio, e dichiara: «Questa vittima non è degna: non giace con il capo reclinato, ha degli scatti come non dovrebbe, [245] solleva le braccia per l'agitazione, sembra ferito prima di essere colpito; le sue membra sono povere di sangue, e non sarà gradita la vittima che cadrà colpita da un pugnale asciutto». La sacerdotessa si rivolge al giovane: «Dimmi, marinaio in fuga, predone sacrilego: sei sposato secondo le re-

250 degis adhuc nullumque domi <tibi> pignus habetur?».
 «Solutus» ait captivus, «ego: mihi pignora nulla
 coniugis aut sobolis.» Dictis gavisus virago
 blanda refert: «Vis ergo meus nunc esse maritus?».
 «Servus» Iason ait, «tantum ne vita negetur
 255 te precor et dominam fateor!» Sic fatus. At illa
 rumpit vincla umeris virgo, suspendit ab aris
 ut facinus purget; proprium vocat ipsa maritum
 vestibibus indutum Tyriis, quas sericus ambit
 mollis et in medio fulvum distinxerat aurum,
 260 blattea puniceo radiabant stamina filo.
 Expavit nutrix, omnes stupuere ministri;
 at puer ignipotens victor per templa triumphat.
 Nudus ludit Hymen, mollis Lascivia saltat,
 blanda Libido coit, simplex Affectus inhaeret,
 265 ludicra puniceis resonabant Oscula labris,
 dant faciles plausus Concordia Gratia Lusus:
 sponsus Iason erat gaudens et sponsa sacerdos
 ad thalamos post templa ducit. Tunc pronuba Iuno
 adfuit et grates Veneri facunda canebat.
 270 Ecce triumphantem Ingratia dura iugales
 consequitur, gressus consors Oblivio iungit.
 Marcidus interea domitis rediebat ab Indis
 Liber, anhelantes residens post proelia tigres;

gole con una donna oppure conduci una vita ancora celibe [250] e in patria non hai legami di sorta?». «Io sono solo» risponde il prigioniero, «e non ho alcun legame, né moglie, né figli.» Allietata da queste parole, la virago ribatte con dolcezza: «Dunque ora vuoi essere mio marito?» «Tuo servo!» risponde Giasone, «Soltanto ti imploro di non togliermi la vita [255] e ti riconosco mia signora.» Questo affermò, e la vergine gli fa spezzare le catene dalle spalle e le appende all'altare per espiare il peccato; lo chiama marito e gli fa indossare vesti tirie, ornate di seta raffinata e ricamate all'interno con biondo oro, [260] l'ordito di porpora risaltava per il filo vermiglio.

La nutrice trasalì e ammutolirono i servitori, mentre il fanciullo signore del fuoco celebra vittorioso il suo trionfo nel tempio. Nudo Imeneo esulta, la Lascivia danza languida, si aggrega la dolce Libidine, il puro Affetto è vicino, [265] i Baci spensierati risuonavano sulle labbra purpuree, la Concordia, la Grazia e il Divertimento applaudono spontaneamente. Giasone, pieno di gioia, era sposo, e la sacerdotessa, ora sposa, dopo il tempio lo conduce al talamo. Allora Giunone si affiancò come pronuba e con trasporto cantava un inno di ringraziamento a Venere. [270] Ecco, segue il trionfale corteo nuziale l'ostinata Ingratitudine, cammina con lei l'Oblio, suo compagno di sorte.

Nel frattempo, Libero tornava ubriaco dopo avere conquistato gli Indi, cavalcando le tigri ansimanti

quem sequitur iucunda manus saltare parata  
275 ebria pampineis miscens vestigia thyrsis.  
sensit amoriferum Scythicam fixisse sagittis  
et volucrum puerum populatum templa Dianae:  
«Illo iam gressus» dixit, «convertite, tiges:  
estis opus, mea turba, deo. Properate, ministri:  
280 pinniger Idalius minor est sine munere nostro».   
Dixerat et Scythiam vacuus iam sponte petebat:  
iam venit ad Colchos, iam se Semeleia iungunt  
agmina, Bybliades saltant Bacchaeque rotantur.  
Venatu interea rediens delubra petebat  
285 plectriferi germana dei, mirata repente  
quod sileat templum, subito quod sparsus ubique  
ambrosius sic fraglet odor; sonuere per aures  
fescennina deae: «Pulchrorum vota geruntur,  
iungitur Aesonidi fulgens Medea marito!».   
290 Erubuit doluitque simul: «Non omine fausto  
coniungatur» ait, «nec prospera flammea sumat:  
displiceat quandoque viro, cui turpiter audax  
sacrilegus processit amor. Sed iustius opto:  
perfidus egregiam contemnat nauta iugalem,  
295 dulcior affectus vel amara repudia mittat;  
funera tot videat fuerint quot pignora mater,

dopo i combattimenti; lo segue una festosa comitiva pronta a danzare, [275] che muoveva passi da ebro con i tirsi avvolti di pampini. Comprese che il fanciullo alato che accende d'amore aveva trafitto la ragazza Scitica e aveva depredato il tempio di Diana, e disse: «Là dunque, o tigri, dirigete il vostro passo: il dio ha bisogno di voi, mio seguito. Affrettatevi, servi miei, [280] perché l'alato Idalio è meno efficace senza il nostro aiuto!». Aveva parlato, e da solo e ben intenzionato già le precedeva in Scizia: ormai arriva fra i colchi, già si aggregano le schiere di Semele, le Bibliadi danzano e le Baccanti volteggiano.

Nel frattempo, di ritorno dalla caccia, raggiungeva il suo santuario [285] la sorella del dio che tiene il plectro, e si stupisce che nel tempio regni improvvisamente il silenzio e che si avvertisse così immediatamente il profumo di ambrosia diffuso ovunque. Alle orecchie della dea risuonarono i fescennini: «Di due bei ragazzi si consacrano le promesse, Medea radiosa si unisce in sposa all'Esonide!». [290] Avvampò d'ira e insieme si addolorò: «Si unisca in matrimonio con un presagio non fausto» disse, «e il velo che assume non sia di buon augurio: non piaccia più, un giorno, a suo marito, verso il quale l'ha spinta in modo orribile un amore sfrontato e sacrilego. Anzi, ho desideri ancor più giusti: il marinaio tradisca la sua nobile moglie e la disprezzi, [295] l'affetto così dolce sfoci nel rifiuto più sgradito; la madre assista a tante morti quante

orba parens natos plangat, viduata marito  
 lugeat et sterilem ducat per saecula noctem.  
 Advena semper eat, se tanti causa doloris  
 300 auctorem confessa gemat». Sic fata Diana  
 tristis abit. Delubra tacent, sacraria maerent,  
 sanguine templa carent. Nutrix tamen atria tantum  
 templorum servabat anus; haec anxia crimen  
 virginis et raptum deflebat maesta pudorem.  
 305 Qualis in hexaustis per sordida tecta ruinis  
 strix nocturna sonat rostro stridente per umbras,  
 qualis et horrendus funesto carmine bubo  
 conqueritur deflenda gemens, dum tristia maestus  
 funerea sub nocte canit, sic anxia nutrix  
 310 ingemit et tremulas diffundit maesta querellas.  
 Nuntius interea maesto volat ore satellites  
 ad regem subvectus equo natamque tyranno  
 indicat ignoto passim nupsisse marito.  
 Expavit genitor: sic quondam tristis Agenor  
 315 concidit Europae senior fraudatus amore,  
 cum nesciret adhuc generum meruisse Tonantem.  
 <Ira dolor> numen pietas iniuria regnum  
 <concuti>unt franguntque virum, iubet arma  
 [ministris  
 <expediant>, nam fama ducem rapiebat in enses.



saranno le persone care: genitrice orbata, pianga i suoi figli, e privata del marito si affligga e viva per i secoli una notte sterile; vaghi sempre in terre straniere [300] e gema riconoscendo di essere stata causa di tanto dolore!». Così affermò Diana, e si allontana triste. Il santuario è nel silenzio, l'edificio sacro nell'afflizione; il tempio è privo di sangue sacrificale. Soltanto la vecchia nutrice tuttavia continuava a restare negli atri del tempio: piena di angoscia e tristezza piangeva sul sacrilegio compiuto dalla vergine e sul pudore sottrattole. [305] Come in mezzo a macerie fumanti per squallide case la strige che ama la notte fa sentire il suo verso con il becco stridulo nell'oscurità, e come anche il temibile gufo con la sua lugubre nenia si lamenta gemendo in modo da provocare il pianto, mentre di notte mestamente leva il suo canto triste e funesto, così la vecchia piena di angoscia [310] geme e con voce mesta e tremante diffonde il suo lamento.

Nel frattempo un servo triste in volto vola al galoppo dal re per portare la notizia e riferisce al sovrano che la figlia sconsideratamente si era sposata con un uomo sconosciuto. Il padre trasali: così un tempo il povero vecchio Agenore [315] venne meno quando fu privato dell'amata Europa, non sapendo ancora di avere acquisito come genero il Tonante. L'ira, il dolore, la dea, l'affetto, l'oltraggio, il regno tormentano e abbattono l'uomo: ordina ai suoi di impugnare le armi, perché lo spingeva alla spada il suo buon nome

- 320 Cum poenas mortesque parat, venit Indus ad aulam  
Liber et egregia compressit voce furem:  
«Sic tibi, rector» ait, «mentem possedit inanis  
religio? sic pignus amas ut tela parentur?  
Qui furis, exspecta dulces de prole nepotes.
- 325 Virginitatis onus melior tolerare sacerdos  
non potuit: fervescit amans et casta Diana  
pastorem confessa virum». Haec Liber aiebat.  
mulcentur iam corda ducis natamque tyrannus  
purgat et extemplo Medae laudat amorem:
- 330 sic meruit veniam generum confessus Achilles,  
sic pater ignovit Lycomedes pectore natae  
et Pyrrhum suscepit avus gremioque nepotem  
fovit et ad Troiam post crimina misit Achillis.  
Ut Scytha mollitus blanda pietate mitescit,
- 335 mox iubet ut generum vel pignus regis ad aulam  
eiecto terrore rogent. Tunc regia lauro  
cingitur et postes soceri piaserta coronant.  
Mox thalamos subiere pares: laetatur Iason  
sponsus et in castris Veneris Medea triumphat.
- 340 Quattuor interea Phoebus transegerat annos,  
sed natos Medea duos fecunda marito

di condottiero. [320] Mentre sta preparando ritorsioni e uccisioni, si presenta a palazzo Libero, l'Indo, e con nobili parole lo fece ritornare in sé dal furore: «O re» disse, «così labile è il senso del sacro che hai dentro di te? vuoi così bene a tua figlia da preparare le armi? Ora sei furente, ma aspetta di vedere i tuoi cari nipoti, nati da tua figlia. [325] Neppure una sacerdotessa migliore avrebbe potuto rispettare l'impegno della verginità: anche la casta Diana arde d'amore, e si è dichiarata al suo uomo, che è un pastore!». Queste parole Libero pronunciava. Già si intenerisce il cuore del condottiero, il sovrano giustifica la figlia e di punto in bianco apprezza l'amore di Medea. [330] Così ottenne il perdono Achille, dichiarando a Licomede di essere suo genero, così quello in cuor suo perdonò la figlia e, come fanno i nonni, prese il nipote Pirro per tenerlo sulle ginocchia e poi, dopo la morte di Achille, lo mandò a Troia. Non appena lo scita si rasserena, intenerito dal dolce affetto, [335] dà subito ordine che si facciano venire a palazzo, senza timore, il genero e la figlia del re. Allora la reggia viene adornata di alloro e gli stipiti del suocero vengono decorati con ghirlande votive. Quindi entrarono insieme nel talamo: Giasone si rallegra di essere marito e Medea trionfa nei campi di battaglia di Venere.

[340] Nel frattempo Febo aveva percorso quattro anni e Medea nella sua fecondità aveva dato al ma-

ediderat, cum nocte iacens suspirat Iason  
 nec gemitus latuere magam: «Quam, callide, fraudem  
 quodve nefas moliris?» ait, «non fallis amantem.  
 345 Dulcia saepe vigil contrectans pectora coniux  
 agnovi quia furta paras, quia mente fugaci  
 infaustum quodcumque cupis. Secreta polorum  
 cognosco, si morbus erit, si bella parentur,  
 si pluet aut flamma caelum rutilante coruscet:  
 350 et tu Medeam credis quia fallis, Iason?».  
 Tunc sic Aesonides stimulet quae forma medullas  
 indicat et pellis causas vel tempore tanto  
 quod lateat socios quia iam sic regnat amicus,  
 consumptum quem morte putant planguntque  
 [parentes:  
 355 «Optarem revidere meos iterumque reverti  
 ad thalamos, regina, tuos, monstrare Pelasgis  
 quid coniux, quid fata valent». Medea marito  
 «Iam pariter pergamus» ait, «sic aurea pellis  
 tollatur, lateant vastum ut mea facta draconem».  
 360 Dixerat et stratis rapitur sub nocte silenti.  
 Astra vocans et signa ciens iubet illa Soporem  
 in nemus ad pellem vel templum Martis abire.  
 Dormierat serpens: pellis subtracta marito

rito due figli, quando una notte mentre era a letto Giasone emette un sospiro e i gemiti non sfuggirono alla maga. «Quale inganno o quale azione nefanda stai macchinando nella tua astuzia?» disse. «Non puoi ingannare chi ti ama. [345] Spesso, mentre ero sveglia ti accarezzavo l'amato petto, come fa una moglie, e ho capito che stai preparando un tradimento, che nel tuo animo volubile tu desideri tutto ciò che porta cattivi auspici. Io conosco le vie nascoste del cielo, so se si diffonderà una pestilenza, se si preparano guerre, se pioverà o se il cielo lampeggia di bagliori di fuoco: [350] e tu, Giasone, credi di poter ingannare Medea?» Allora l'Esonide rivela quale sia l'idea che lo tormenta nel profondo, tutta la questione del vello, il fatto che da tanto tempo sta nascondendo ai suoi compagni che il loro amico ormai è re, mentre i suoi genitori lo ritengono morto e sepolto e si disperano: [355] «Mi piacerebbe rivedere i miei e poi ritornare al tuo talamo, o regina, e far vedere ai Pelasgi di che cosa sia capace mia moglie e di che cosa il fato». Medea risponde al marito: «Allora andiamoci insieme: prendiamo il vello d'oro, e farò in modo che l'enorme drago non se ne accorga».

[360] Aveva parlato, e nella notte silenziosa si precipita fuori dal letto. Evocando gli astri e chiamando le costellazioni lei ordina al Sonno di andarsene nel bosco sacro al vello fino al tempio di Marte. Il rettile si era assopito: prende il vello e lo consegna al marito,

traditur, et pariter fugerunt fratre necato.  
365 Accipiunt natos et singula pignora portant.

Ventum erat ad Thebas, pellis datur aurea regi.  
Miratur rex ipse Creon, laudatur Iason  
quod freta quod terras sic felix praedo vagetur.  
Regis nata decens fuerat pulcherrima Glauce,  
370 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.  
Tunc rector Thebanus ait: «Si Iuppiter auctor,  
375 si Lachesis, si fata iubent, nil ipse morabor.  
Progenies mea turpe cupit: Fortuna favorem  
praestet et innumeri laudent per saecula nepotes.  
Virgineo dabitur pellis cum dote pudori».  
Finierat senior. Votum cognovit Iason  
380 et grates electus agit. Praecepta tyrannus  
diffundit per regna nocens, invitat iniquus  
ut veniant ad vota duces. Dum festa parantur,  
cognovit Medea nefas nec tardius illud  
credidit; ingratum nam senserat ipsa maritum.  
385 Ante diem tamen illa dolens, cum cerneret aulam

e, ucciso il fratello, sono già lontani insieme. [365]  
Prendono con sé i figli: ciascuno porta un bambino.

Si era giunti a Tebe, si consegna il vello d'oro al re. Lo stesso re Creonte è sorpreso, e lodi vanno a Giasone, perché vaga per mari e per terre come predone cui arride il successo. Il re aveva una nobile figlia, la bellissima Glauce, [370] la cui verginità, maturata negli anni, era ormai in fiore. Quando vide il giovane, infiammata dallo splendore di quello, si infervora e ammira il suo corpo e desidera che diventi il suo uomo anche se era il marito di un'altra. La cosa arrivò all'orecchio del padre, e allora il re di Tebe disse: «Se Giove è l'ispiratore, [375] se Lachesi e il fato lo ordinano, non sarò proprio io a impedirlo. Mia figlia nutre un desiderio sconveniente: le assicuri il suo favore la Fortuna, e innumerevoli per le generazioni la lodino i discendenti. Il vello sarà dato come dote al pudore virginale». Aveva terminato il vecchio. Giasone venne a sapere di questa intenzione [380] e rese grazie per essere stato scelto. Il malvagio sovrano fa divulgare nel suo regno un editto e, scorretto com'era, invita i capi a partecipare al matrimonio.

Durante i preparativi dei festeggiamenti Medea venne a conoscenza del gesto nefando e non tardò a credervi, perché si era resa conto dell'ingratitudine del marito. [385] Tuttavia, prima che facesse giorno, mentre osservava il palazzo e la dimora del re in fermento

et regis fervere domum, cum magna parantur  
prandia, venturi mittebant praemia reges,  
signorum cursus et plenae cornua lunae  
captabat Medea furens: iam clauserat orbem  
390 Cynthia sidereis transcendens saltibus astra.  
Mox Colchis se spargit aquis et sulphura lauro  
cum taedis fumans purgabat membra sacerdos  
et campum secreta petens, ubi mille sepulchra,  
astabat deiecta oculos, confessa reatum,  
395 et Lunam manibus tensis cum voce precatur:  
    «Astrorum princeps, signorum gratia fulgens  
et caeli stellantis honos, caliginis hostis  
ac nocturnorum triplex regina polorum  
atque tenebrarum splendens patrona mearum,  
400 cui cancer domus <est>, ora clarissima mundi,  
brachia contorquens stellis, quae mense peragras  
quod Phoebus radians toto vix explicat anno,  
corporis et dominam verax quam turba fatetur,  
tu nemorum custos, tu mors pinnata ferarum  
405 (ursus cervus aper pantherae damma leones,  
retia cum veniunt aut cum venabula vibrant,  
ante necem tua praeda iacent); te tertius heres  
participem regni, consortem iuris amari  
optavit mundumque dedit tibi dona secundum  
410 (sub tua terribilis rapiuntur scepra tyranni,



(si preparava il grande banchetto e i re in procinto di partecipare inviavano doni), Medea, fuori di sé, spiava il corso delle stelle e i contorni della luna piena: ormai Cinzia aveva completato il suo giro [390] e nelle altezze del cielo aveva superato gli altri astri. Subito la colca si asperge di acqua e con fumi di zolfo da fiaccole di alloro la sacerdotessa purificava le sue membra; si dirige senza essere vista in un campo dov'erano migliaia di sepolcri e stando in piedi, con lo sguardo rivolto a terra, riconosce la propria colpa, [395] e a gran voce con le mani protese supplica la Luna:

«O signora degli astri, grazia fulgida delle costellazioni e decoro del cielo stellato, nemica dell'oscurità, regina triforme del regno della notte e arbitro splendente delle tenebre che amo, [400] tu che, luminosissima ai confini del mondo, dimori nel Cancro, che protende le sue chele fra le stelle, tu che in un mese percorri il cammino che a stento il raggiante Febo svolge in un intero anno, tu che la gente riconosce come effettiva signora del corpo, custode dei boschi, alata morte delle fiere [405] (l'orso, il cervo, il cinghiale, le pantere, i daini, i leoni, quando compaiono le tue reti o quando sibilano i tuoi spiedi, cadono preda ai tuoi piedi prima ancora di essere uccisi), con te il terzo erede ha voluto condividere il regno come compagna della sua triste giurisdizione e ti ha concesso in dono l'altro mondo [410] (a un cenno del tuo scettro vengono portati via temibili sovrani;

dives pauper inops raptor pirata sacerdos  
advenient sub lege pari, non sorte sub una:  
tu punis post fata reos et viscera saevo,  
Persephone, das nostra cani), post regna barathri  
415 quae vultum mutare soles visura Tonantem:  
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  
420 ipse fuit: miseram solus non puniat, oro,  
qui mecum feriendus erat; cuicumque iubebis  
colla paro: feriat, tantum ne virgo Creontis  
discidium pariat nautam ductura maritum.  
Exaudi famulam: dolor est, non zelus Iason.  
425 Quinque dabo inferias (sat erint pro crimine nostro)  
inlustres animae: niveam cum Iasone Glaucen,  
mortibus amborum regem superaddo Creonta  
et natos miseranda duos, mea pignora, supplex  
offero, sacrilegos nostro de corpore fructus,  
430 ne prosit pecasse mihi.» Sic fata sacerdos  
suscepit non ire polos nec Luna videtur

il ricco e il povero, chi non ha niente e chi ruba, il predone e il sacerdote arriveranno per effetto di una legge uguale per tutti, anche se non in base a un'unica sorte: in quanto Persefone, tu dopo la morte punisci i colpevoli, e getti le nostre viscere al cane crudele), tu che dai regni dell'abisso [415] sei solita cambiare il tuo volto per visitare il Tonante, concedimi il tuo perdono. Sono io, Medea, a implorarti: agli dei non si addice l'ira unita alla sconfitta dei loro fedeli! Per il mio peccato merito una punizione, ma a patto che sia tu a infliggermela e non che il tuo esecutore sia, o regina, quel pezzente di Giasone, proprio lui che quel peccato l'ha commesso! [420] A punire un'infelice, ti prego, non sia colui che doveva essere colpito insieme a me. A chiunque tu ordinerai offro la testa: colpisca pure, purché a provocare la mia separazione da lui non sia la figlia di Creonte, che vuol prendere come marito quel marinaio. Ascolta la tua serva: Giasone per me significa sofferenza e non più amore! [425] Ti darò cinque vittime (per espiare il mio peccato possono bastare), anime illustri: Glauce, candida come la neve, insieme a Giasone, aggiungo alla morte di entrambi il re Creonte, e poi – mi compiangiranno! – come supplice ti offro i miei due figli, che sono parte di me, frutto sacrilego del mio corpo: [430] così dall'aver peccato non avrò soddisfazione alcuna!»

Così parlò. Poi la sacerdotessa alzò lo sguardo e vede che i cieli non si muovevano e la Luna non incalza-

sic tauros urguere suos, sed cursibus astra  
 ignitis responsa dabant. Gavisus sacerdos  
 vertit ad infernum gemitus regemque barathri  
 435 securus iam voce ciet Furiasque precatur:  
 «Impie rex Erebi, qui formidabile regnum  
 Mortis habes, quem terra premit, qui funera mundi  
 excipis et tantis non exples luctibus aulam;  
 anguicomae vos quoque deae, quibus – impius  
 [horror! –  
 440 turpia viperae funduntur membra cerastae  
 (plurimus ora tegit pendens de vertice serpens  
 et sinuant orbis per pallida colla dracones):  
 si manibus laniata meis mala victima vestros  
 ad manes pervenit homo, si viscera matris  
 445 vos propter scindens homines in ventre necavi,  
 nunc nostras audite preces. Regnator Averni,  
 crastina cum Glauce veniet nuptura marito,  
 mox Furias admitte tuas; properate, sorores  
 Tartareae: Thebis iterum iam vota geruntur.  
 450 Currite, per thalamos Iocastae frater et heres  
 coniungit natam. Gens <haec> est vestra: dicavit  
 mortibus impietas, affectus funera praestant.  
 Cur mora? nam nihil est quod non me exaudiat  
 [umquam.  
 Virginitas si casta placet, retinere pudorem  
 455 si libet et numquam contagia blanda mariti

va i suoi tori, ma gli astri continuavano nel loro corso fiammeggianti e davano così il responso. La sacerdotessa si rallegra e indirizza i suoi gemiti all'aldilà, [435] con voce ormai sicura evoca il re dell'abisso e rivolge una preghiera alle Furie: «O empio re dell'Erebo, che detieni il tremendo regno della Morte, tu che la terra sovrasta, che accogli chi muore in questo mondo e pur con tanti decessi non riesci a riempire il tuo palazzo; e anche voi, divinità dai capelli di serpente, sulle quali – orrore empio! – [440] si avvolge il disgustoso corpo di rettili squamosi (un enorme serpente vi pende dal capo e vi copre il volto, e dei draghi distendono le spire sul vostro collo livido): se è vero che ai vostri mani è giunto un essere umano, vittima dannata smembrata dalle mie mani, se per causa vostra ho aperto le viscere di una madre [445] e ho ucciso gli esseri umani nel suo ventre, ascoltate ora le mie preghiere! O sovrano dell'Averno, quando domani Glauce arriverà per prendere marito, subito fa' intervenire le tue Furie. Avanti, o sorelle del Tartaro: a Tebe già si scambiano per la seconda volta le promesse; [450] accorrete, il fratello ed erede di Giocasta concede la figlia in matrimonio. Questa famiglia è cosa vostra! Ve l'ha consacrata l'empietà attraverso gli omicidi, gli affetti procurano delitti. Perché aspettare? Non c'è creatura che non mi dia ascolto. Se vi aggrada la casta verginità, se vi piace mantenere il pudore [455] e non cercate la dolce unione con un marito, dovete

quaeritis, innuptae nuptam exhorrete sorores.  
Si Furias saevire precor nec sponte nocetis,  
non estis Furiae: nomen mutate domosque,  
ponite serpentes, alienas reddite flammās  
460 et puerum Veneris, quem iam tempersistis, amate!».   
Dixerat et terra spatium tremibunda ciebat:  
quo steterat Medea loco, telluris hiatus  
finditur. Attonitas inclinat cautior aures  
et surgens «Audimur» ait, «nam terra tremescit,  
465 verbera plaudentum resonant per inane sororum,  
sibila vipereis vibrant sub dentibus angues.  
Res melior tempusque monet redeatur ad urbem.  
Ante tamen fluvio corpus mergatur et undis».   
Quod maga digrediens mox perficit et petit urbem.  
470 Exilit interea tecturus Lucifer astra  
puniceo praevectus equo rutilusque micansque  
concusso de crine iubar diffundit in orbem  
flammigeri roseas praecedens solis habenas:  
coeperat aula ducis strepitu resonare clientum.  
475 Iam Phoebus scandebat equos et luce rubebat  
post noctem ventura dies, iam tecta Creontis  
regibus implentur, iam proxima virgo marito  
sederat et tabulas calamo sulcabat Iason:  
«Conventum pactumque» sonat signatque tabellas

inorridire, o sorelle non sposate, se una si sposa! Se io imploro voi, le Furie, di accanirvi e voi non inferite spontaneamente, non siete le Furie! cambiate nome e dimora, deponete i serpenti, restituite le fiamme che non vi appartengono [460] e vogliate bene al figlio di Venere, che un tempo avete disprezzato!».

Aveva detto, e la terra tremava e scuoteva la superficie: nel luogo dove si era fermata Medea si apre una fenditura nel terreno. Attonita, con maggiore cautela avvicina l'orecchio e rialzandosi dice: «Mi ascoltano! La terra comincia a tremare, [465] nell'aria schioccano i colpi di frusta delle sorelle, i serpenti fra i denti di vipera fanno vibrare il loro sibilo. La circostanza è più favorevole, e l'ora mi invita a tornare in città; prima però devo immergere il mio corpo nelle acque del fiume». La maga lo fa sulla via del ritorno, e si dirige in città.

[470] Nel frattempo sorge Lucifero a far scomparire le stelle, portato in alto da un cavallo purpureo, e, fiammeggiante e splendente, scuote la chioma e diffonde la sua luce sul mondo, precedendo il roseo carro del sole che infiamma. Il palazzo del condottiero aveva iniziato a risuonare del vociare degli ospiti. [475] Già Febo saliva sul carro e, terminata la notte, il giorno agli albori rosseggiava di luce; già la casa di Creonte si riempie di re, già la vergine era seduta vicina al marito e Giasone scriveva con il calamo sulle tavolette: «È stato convenuto e pattuito!» proclama.

480 horrida Tartareo veniens de gurgite virgo  
Tisiphone signumque premit gavisia Megaera,  
Allecto testis ceras adamante notavit:  
anguibus horrendis per regia tecta flagellant.

Interea Medea novam formare coronam  
485 coeperat et niveis miscebat sulphura ceris,  
pix et stuppa ligat, species dat quattuor artis  
mascula tura cremans, sterili suffire cypresso  
cura fuit cyproque ligat, quod naufraga puppis  
perdiderat; cristata manus sancire iubetur:  
490 lambere caeruleis permisit sarta cerastis.

Exitiale repit mox praemia taetra venenum,  
atque aurum mentita nocens radiare corona  
creditur et gemmas flores imitantur iniqui.

Dum funus Medea parat haec munera Glaucae,  
495 processit roseis sol mundum amplexus habenis.  
At maga sulphuream ponens ad busta coronam  
haec ait: «O mundi facies pulcherrima, Titan,  
naturam fervore tenens, elementa coartans,  
ne dispersa fluant aut mundi machina mergat,  
500 stelligeri iubar omne poli, quem sphaera polorum  
sustinet et prohibet rutilam plus ire per aethram,



Sigla le tavolette [480] Tisifone, l'orribile vergine, giungendo dal gorgo del Tartaro, e Megera esultante imprime il suo sigillo, Alletto come testimone firmò le tavolette cerate con stilo di diamante: per la reggia fanno schioccare i loro terribili serpenti.

Nel frattempo Medea aveva cominciato a dar forma a una corona come mai se ne sono viste: [485] mischiava zolfo alla cera bianca come la neve, pece e stoppa le danno consistenza, e una volta compattato il tutto aggiunge quattro spezie bruciando incensi maschi, quindi con cura l'affumica con il cipresso sterile e dà consistenza con il rame che una nave aveva perso nel naufragio. Invita la schiera crestata a dare l'assenso, [490] offrì la corona da leccare ai lividi serpenti. Subito il veleno mortale penetra nel sinistro dono: la corona letale sembra luccicare simulando l'aspetto dell'oro e fiori velenosi riproducono la forma delle gemme.

Mentre Medea preparava con questo dono la morte di Glauce, [495] il sole si levò, distendendo sul mondo le sue rosee briglie. La maga allora tenendo la corona di zolfo rivolta verso le tombe dice: «O Titano, sembiante meraviglioso dell'universo, tu che governi la natura con il tuo calore, che agglomeri gli elementi perché non si disperdano ovunque o si inceppi il meccanismo che fa funzionare l'universo; [500] o luce di tutto il cielo stellato, tu che la volta celeste contiene impedendoti un percorso più ampio attraverso

dum contra rapis axe rotas et colligis ignes;  
ipse pias animas mittis et claudis in aevum  
orbe tuo: miserere tuae, deus optime, nepti.  
505 insidant haec sarta comis et virginis ora  
digna corona premat: sint, inquam, regis in aula  
munera nostra rogi, dent praemia tanta sepulchrum,  
ignea mors rapiat sponsum cum paelice busta».   
Sic effata minax Solis mox numen adorat.  
510 «Tempus adest, pergamus!» ait. Sic fata coronam  
tollit et insontem fingens ad tecta Creontis  
venerat, oblata sponsae dat sarta puellae:  
«Accipe, virgo, libens auratam in fronte coronam,  
quam captiva dabo, qualem mea pignora sumant».  
515 Dixerat et capiti, quod iam diademate regni  
splendebat, fera sarta locat. Laudata recedit  
Colchis, et infaustas vomuerunt munera flammis:  
has radians nam Phoebus alit. Iam creverat ignis:  
uritur ingratus usta cum virgine nauta;  
520 cum genero nataeque parat succurrere rector,  
uritur ipse Creon; rogi est mox aula tyranni.  
Diffugiunt omnes, populi conviva ministri,  
saltantum fugere chori, nam festa canentes

lo spazio fulgido, quando tu con il tuo carro prendi velocità e trasporti il fulgore in senso opposto; proprio tu rendi libere le anime pie e le fissi per sempre all'interno della tua orbita. Abbi pietà, o dio ottimo, di tua nipote! [505] Questa ghirlanda sia posta sui capelli della vergine e una degna corona cali sul suo volto: il mio dono – questo affermo – possa produrre un rogo nel palazzo del re, un così grande regalo li porti al sepolcro, una morte fra le fiamme divori lo sposo con la sua amante in cenere!». Così proclamò minacciosa, e adora la potenza del Sole.

[510] «È giunto il momento, andiamo!» dice. Così dicendo prende la corona e, arrivata alla reggia di Creonte con l'aria innocente, dà la ghirlanda in dono alla fanciulla sposa: «Ricevi sulla fronte di buon grado, o vergine, questa corona d'oro: te la voglio offrire da prigioniera, e una simile la ricevano coloro cui voglio bene». [515] Aveva detto, e impone la terribile ghirlanda sul capo di quella, dove già risplendeva il diadema regale. Dopo essere stata ringraziata, la colca si ritira, e il dono vomitò le malaugurate fiamme, ed è infatti Febo ardente ad alimentarle. E già il fuoco era divampato: brucia l'ingrato marinaio insieme alla vergine avvolta dalle fiamme; [520] mentre cerca di portare aiuto al genero e alla figlia brucia lo stesso re Creonte; ben presto il palazzo del sovrano è un rogo. Tutti fuggono qua e là, la gente, gli invitati, i servi; fuggono i gruppi di danzatori, e quelli che cantavano

ambusti lamenta sonant nec tympana plausu  
525 percutiunt, sed turba gemens hinc inde lacertos  
verberat et flentes sed non sua funera plangunt.

Stabat sola nocens necdum satiata sacerdos  
nec segura tamen: numquam sic posse venena  
credidit aut precibus tantum servire furores.

530 Sed postquam solos quos iusserat ignis adussit,  
tunc natos furibunda premit. Nam Mermerus insons  
et Pheretes matrem blanda pietate vocabant.

Ut flammam vitare queat, infantia simplex  
affectu petit ipsa necem vel sponte pericla  
535 quaerit inops, passura necem mucrone parentis,  
ignari, quae mater erat quid saeva pararet.

Tunc genetrix furibunda manum suspendit et ensem  
ac fatur: «Sol, testis avus, Sol, Persice Mithra,  
Luna, decus noctis, Furiae, Proserpina, Pluton:  
540 accipe, Sol radians, animas, tu corpora, Luna,  
nutrimenta animae; fundit quem mucro cruorem  
sumite vos, Furiae; noctis rex exigat umbras;  
spiritus in ventos...

... satis est punisse nocentes  
insontesque simul. Miseros hoc ense necabo,  
545 quo genitor feriendus erat: nihil ipsa dolebo,

inni di gioia fanno risuonare lamenti tra le fiamme e non ritmano più colpendo i tamburi; [525] ovunque la folla fra i gemiti si colpisce le braccia, piangono ma non riguarda loro la morte per cui si straziano.

Sola stava la sacerdotessa, la responsabile, non ancora soddisfatta né tuttavia libera dai suoi pensieri: mai avrebbe confidato che il potere dei veleni fosse tale e che il furore avesse tanto corrisposto alle preghiere.

[530] Ma dopo che l'incendio divorò le sole persone che lei aveva stabilito, allora fuori di sé si rivolge ai propri figli. Mermero e Ferete, innocenti, chiamavano la madre con toccante affetto: per poter evitare le fiamme i bambini candidamente vanno incontro loro stessi alla morte per amor filiale e, bisognosi d'aiuto, spontaneamente si espongono al pericolo, [535] destinati ad avere la morte dal pugnale di chi li ha messi al mondo: non immaginano che cosa crudelmente stava preparando quella che per loro era la mamma. Dunque la madre fuori di sé solleva la mano con la spada e dice solennemente: «O Sole, mio avo e testimone, Sole che sei Mitra per i Persiani, Luna, ornamento della notte, Furie, Proserpina, Plutone; [540] ricevi queste anime, o Sole raggiante, e tu, o Luna, questi corpi, alimento dell'anima; il sangue versato dal pugnale raccoglietelo voi, o Furie, il re della notte pretenda le loro ombre, il loro spirito ai venti [...] È sufficiente punire insieme colpevoli e innocenti. Degli infelici ucciderò con questa spada, [545] con la quale avrebbe dovuto

si ingrata maneat nullus de gente superstes». Haec ait et geminos uno simul ense noverca transegit pueros. Quos sic portabat ad arcem (ut proceres videre nefas, timuere cruentam et doluere simul), ceu quondam baccha Lyaei  
550 saeva caput iuvenis mater gestabat Agave. «His» inquit Medea, «rogis, ubi pulchra noverca et pater ipse Creon vel perfidus arsit Iason, vos, miseri, commendo, meis.» Sic fata minorum  
555 corpora saeva parens funestos mittit in ignes et currus metuenda petit. Venere dracones viperea cervice iubas et colla levantes squamea, cristato radiabant vertice flammae. Currus taeda fuit, sulphur iuga, temo bitumen  
560 et rota cupressus, solidarat frena venenum, plumbeus axis erat raptus de quinque sepulchris. Occupat illa gravem funesto corpore currum, ire furore sidens taetros simul imperat angues. Tolluntur celeres, mox se tellure levabant,  
565 iam nutant per inane rotae hinc inde labantes, aera saeva petit volitans quadriga venena et poterat fuscare diem, corrumpere ventos,

essere colpito loro padre: quanto a me, non proverò dolore alcuno se di una stirpe ingrata non rimane in vita nessuno!». Questo disse, ed entrambi i bambini trapassò con un solo colpo di spada, quella matrigna. E li portava sulla rocca (come i nobili videro l'atto nefando ebbero paura di quella sanguinaria [550] e insieme provarono dolore), come una volta Agave, la crudele baccante di Lio, portava in giro il capo del giovane figlio. «A questo rogo provocato da me» disse Medea, «nel quale sono stati arsi la bella matrigna, suo padre Creonte e Giasone il traditore, affido voi, o miseri!» Così disse, [555] e la madre crudele getta il corpo dei piccoli nel fuoco funesto e, incutendo terrore, si dirige verso il suo carro.

Arrivarono i draghi dalla testa di vipera, alzando la criniera e il collo squamoso, e divampavano fiamme dalla cresta del capo. Il carro era una fiaccola, il giogo era zolfo, il timone bitume [560] e le ruote di cipresso; del veleno aveva rinforzato le briglie, l'asse di piombo era stato sottratto a cinque tombe. Quella prende posto sul pesante carro con il suo funesto corpo, e subito mettendosi a sedere fuori di sé ordina ai rettili spettrali di procedere. Velocemente si alzano, in un attimo si sollevano da terra, [565] le ruote già girano nel vuoto vacillando da ogni parte; la quadriga dei terribili veleni volteggiando si dirige verso il cielo e avrebbe potuto offuscare la luce del giorno e corrompere l'aria se Febo, il nonno, non si fosse vergognato del delitto

ni Phoebus rubuisset avus de crimine neptis  
et totum meliore coma perfunderet orbem.

- 570 Saeve Furor, crudele Nefas, infausta Libido,  
Impietas, Furiae, Luctus, Mors, Funera, Livor,  
linquite mortales miseroque ignoscite mundo,  
parcite iam Thebis, diros cohibete furores.  
Inde venit quodcumque nefas: sic Cadmus <aratro>  
575 obruit infaustis crudelia semina sulcis,  
inde seges ferrata micat vel Martis anheli  
heu male conceptis praegnatur terra venenis:  
emicuit galeata cohors aciesque nefanda,  
rumperet ensiferis cum ferrea messis aristis,  
580 insurgunt clipeis, rapiunt simul arma phalanges  
mortibus alternis et mutua fata minantur  
fraternumque nefas qui gessit vindicat ensis;  
inde Athamas miserandus erat, miser inde Palaemon,  
inde Iocasta fuit, turpis fuit Oedipus inde,  
585 inde Eteocles erat frater Polynicis et hostis,  
et Polynices inops germani morte peremptus.  
Blanda Venus, lascive puer, Semeleie Bacche,  
parcite vos saltim Thebis, quibus auctor origo  
aut soboles praeclara fuit: tibi mater, Iacche,  
590 Thebana de stirpe † tartara tibi diones †



della nipote e non spargesse su tutto il mondo una chioma di luce più propizia.

[570] Terribile Furore, crudele Nefandezza, infau-  
sta Libidine, Empietà, Furie, Lutto, Morte, Uccisioni,  
Livore, lasciate i mortali e siate indulgenti con un  
mondo infelice; risparmiatemi ormai Tebe, trattenete la  
vostra rabbia tremenda. Ogni atto nefando proviene  
di lì: così Cadmo con l'aratro [575] coprì le crudeli  
sementi nei solchi infausti; di lì spunta una messe  
armata e la terra è gravida dei veleni dell'affannato  
Marte, ahimè generati a fare il male: uscì fuori una  
coorte di soldati con l'elmo, una schiera nefanda,  
quando la messe armata balzò fuori dalle spighe con-  
tenenti spade; [580] le falangi si gettano sugli scudi  
e a un tempo afferrano armi, si uccidono a vicenda  
e si minacciano reciprocamente di morte, e la spa-  
da che ha compiuto l'assassinio nefando del fratello  
lo rivendica. Di lì veniva Atamante, che dobbiamo  
compiangere, di lì il povero Palemone, di lì nacque  
Giocasta, Edipo, motivo di vergogna, nacque di lì,  
[585] di lì veniva Eteocle, fratello e nemico di Polini-  
ce, e Polinice, stroncato dalla morte una volta privo  
del fratello.

Dolce Venere, fanciullo lascivo, Bacco figlio di Se-  
mele, almeno voi risparmiatemi Tebe, che ha avuto fon-  
datore, origine e progenie di alta nobiltà; o Bacco, tu  
hai una madre [590] di stirpe tebana, e tramandano

Harmoniam nupsisse ferunt: pro munere Thebae  
et pro tot meritis sic funera tanta merentur?

595 Crimen erit genuisse deos! iam Creta Tonantem  
depositum nutrisse neget, iam Delos in undas  
fluctuet et paveat partus meruisse deorum,  
te Venerem freta vestra negent, abiuret Amores  
Cyprus et Idalium pigeat coluisse Dionem,  
Vulcanus Lemno, Iuno spernatur ab Argis,  
600 Gorgone terribilis Pallas damnetur Athenis,  
sitque nefas coluisse deos, quia crimen habetur  
relligionis honos, cum dat pro laude pericla.

che Armonia, figlia di Dione, sposò [...]. E Tebe come ricompensa e in cambio di tanti meriti deve ricevere tanto grandi lutti?

Finirà per essere una colpa avere generato dei! Allora Creta neghi di avere nutrito il Tonante, che lì era stato lasciato, Delo galleggi in balia delle onde [595] e abbia paura per avere meritato che lì fossero partoriti dei, te Venere rinneghino i flutti che sono vostri, Cipro ripudi gli Amori e a Idalio dispiaccia di avere reso onore a Dione, Vulcano sia disprezzato a Lemno, Giunone da Argo, Pallade temibile per la Gorgone sia rifiutata da Atene. [600] Dunque sia una nefandezza avere onorato gli dei, perché osservare il culto è considerato una colpa, quando assicura pericoli e non lodi.



## NOTA AL TESTO LATINO

I dieci componimenti profani sono tramandati da un unico codice, il manoscritto IV E 48 della Biblioteca Nazionale di Napoli (fine XV secolo o inizi XVI), scoperto all'inizio dell'Ottocento dal bibliotecario Cataldo Iannelli. Soltanto la *Medea* compare nel *Neapolitanus* due volte, dapprima alle pagine 77-96 e poi alle pagine 97-115, con una scrittura diversa rispetto alla prima: la versione che precede nel codice viene tradizionalmente contrassegnata con la sigla *n*, quella che segue con *N*.

Il nostro testo prende come base l'edizione Wolff 1996 (la più recente ad avere considerato l'insieme dei carmi profani di Draconzio). In alcuni punti ci siamo allontanati dall'edizione base (che in molti casi si allinea a edizioni precedenti) in genere privilegiando la lezione dei codici, in alcuni casi finendo per riprodurre le scelte di Kaufmann 2006:

44 Colchis *nN*: Colchus Wolff

46 nosset *nN*: nossent Wolff

71 quae *nN*: quod Wolff

182 sic *nN*: sed Wolff

204 sed *nN*: es et Wolff

212 quem *nN*: cum Wolff

212 aurata *N* (amata *n*): arietis Wolff

256 umeris Kaufmann: iuvenique *nN*: humeri Wolff

- 268 ducit. Tunc *Kaufmann* : ducit et hunc *nN* : duci  
tunc *Wolff*
- 331 Lycomedes pectore *Kaufmann* : Lycomedes, pec-  
tore *Wolff*
- 391 sulphura lauro *nN* : sulphure puro *Wolff*
- 425 erint *nN* : erunt *Wolff*
- 563 furore sidens *nN* : Furor residens *Wolff*
- 590 tartara tibi diones *nN, cruc. Kaufmann* : et, ara-  
tor, tibi Diones *Wolff*

## COMMENTO

### *Proemio (vv. 1-31)*

Secondo le convenzioni dell'epica, e quindi anche dell'epillio, il componimento è aperto da un proemio che svolge una triplice funzione: connotare la protagonista (1-16), presentare la materia trattata (16-25) e infine contenere la tradizionale invocazione del poeta alla Musa (25-31). L'elemento unificante della sezione va ravvisato senz'altro nell'affermazione del ruolo svolto dalla poesia nel raccontare episodi mitologici anche in presenza di contenuti altrimenti "indicibili" (questa l'etimologia del termine-chiave *nefas*): il poeta cioè, se convenientemente aiutato dall'ispirazione (*animus*) e dalla padronanza delle tecniche di scrittura (metaforizzate nella Musa), può comunicare fatti sensazionali rispetto all'etica e alla sensibilità del lettore proprio perché è in grado di trasfigurarli e pertanto "neutralizzarli" grazie alla propria arte.

**1-16:** Medea è presentata fin dall'inizio con i caratteri di una maga in grado di piegare alla propria volontà gli elementi naturali, il destino e perfino gli dei, e di decidere in merito alla morte e alla vita delle persone: una caratterizzazione insistita, insomma, che pone il personaggio al di fuori della sfera del lecito e del naturale, e perfino dell'umano, in netta contrapposizione con il suo

essere una ragazza (da *virgo* e *puella* diventa *virago*, cioè donna forte e mascolina) e soprattutto opportunamente sottolineata per dare risalto alla metamorfosi dovuta poi all'innamoramento. In particolare sono due gli atteggiamenti di Medea rappresentati a effetto dal poeta e basati su attributi che la tradizione letteraria riconosce invece per altre figure femminili: il primo è quello per cui Medea è una sacerdotessa di Diana, custode del suo santuario, che uccide ogni forestiero che si presenta sacrificandolo come vittima alla dea e svolgendo dunque il ruolo che un filone mitologico (seguito p. es. da Euripide nella sua *Ifigenia in Tauride*) vuole per la figlia di Agamennone; il secondo avvicina la protagonista alla figura di Eritto, la maga esperta di negromanzia che, nella versione accolta nella *Pharsalia* di Lucano, abita in Tessaglia fra le tombe ed è in grado di fare predizioni risuscitando cadaveri da interrogare sul futuro. Compagno tuttavia anche riferimenti testuali più precisi agli autori precedenti: in particolare ha risonanze chiaramente letterarie il riferimento all'ispirazione poetica, perché riproduce esattamente un'espressione dell'incipit delle *Metamorfosi* di Ovidio (*in nova fert animus mutatas dicere formas/ corpora*: ma l'espressione ricorre anche in *Ars* 3,467 e almeno in Lucano 1,67, Persio 4,7, Stazio, *Silv.* 4,4,49) e pertanto doveva essere recepita dai lettori come un'allusione volontaria che conferisce spessore alla solennità del proemio. Draconzio peraltro non nasconde la propria formazione retorica: di sapore senz'altro scolastico è – sempre al v. 1 (e poi 15) – l'antitesi *vulgare nefas*, dove l'idea della divulgazione contraddice il significato dell'oggetto *nefas* (= non dicibile), e pure l'attenzione alle figure di



suono, che per i latini fin dalle origini rappresentano uno strumento per caratterizzare il registro stilistico (cfr. p. es. l'insistita allitterazione in /p/ ai vv. 11-13); di tradizione epica infine è poi il lessico, basato p. es. sugli epiteti (qui Giove è "il Tonante", Diana è "scitica") e sugli aggettivi composti (11 *astriger*, di uso raro e tardo).

16-25: Il poeta sintetizza i momenti fondamentali del mito che fa oggetto del proprio componimento e obbedisce così alla convenzione epica di inserire all'inizio la protasi, cioè appunto l'anticipazione del contenuto. La sezione si apre con un chiaro riferimento testuale alla funzione poetica, e cioè con il verbo *cano*, che designa la solennità del poetare (la stessa radice si trova nel sostantivo *carmen*, "poesia", "poema"), come mostra soprattutto il famoso incipit dell'*Eneide* (1,1 *arma virumque cano*). I tratti salienti del mito di Medea e Giasone sono esposti in modo senz'altro originale: vengono cioè individuati due nuclei narrativi, diversi per atmosfera e tono, e ciascuno viene rapportato alla modalità di performance poetica coerente a esso, identificato in metafora dalla musa di riferimento. Così il poeta cita in primo luogo Polimnia, musa della pantomima, a proposito della prima parte del mito (l'arrivo di Giasone in Colchide, il suo arresto e il capovolgimento della situazione con l'innamoramento e il matrimonio), che non solo al tempo di Draconzio costituisce un soggetto caro a rappresentazioni di quel tipo (la musa appunto è *muta* perché si tratta di mimo), come sappiamo fra l'altro da testimonianze di Apuleio, *Apol.* 78,4, e Sidonio Apollinare, *Carm.* 23,268-299. La seconda parte del mito, incentrata

sulla trasformazione di Medea, sulla sua vendetta e sugli omicidi, come tale è materia della letteratura tragica (scritta in metro giambico: 21 *tragicis... iambris*), e per questo viene rappresentata da Melpomene, musa della tragedia, convenzionalmente raffigurata con una maschera tragica (appunto *pallida*), con i coturni, cioè i tradizionali sandali alti indossati dagli attori, e capace di «gridare in tono solenne», perché la tradizione retorica considera la tragedia come il genere letterario più solenne (*genus grande*).

26-31: Secondo le convenzioni, alla protasi fa seguito l'invocazione alla musa coerente al genere letterario intrapreso, e cioè qui Calliope, musa del poema epico, che si incarica di rimodulare su base appunto epica la materia dominata dalle due sorelle precedentemente citate (le nove muse sono figlie di Zeus e Mnemosyne). La rappresentazione della figura mitologica è del tutto tradizionale: alla musa infatti sono riconosciuti gli attributi tipici della poesia, e cioè la corona di lauro, che identifica l'eccellenza del poeta, e l'acqua dell'Ippocrene, la sorgente scaturita sul monte Elicona in Beozia in seguito a un calcio sferrato dallo zoccolo di Pegaso, abbeverarsi alla quale è considerato – da Esiodo in poi – fonte certa di ispirazione. L'invocazione si concretizza nella richiesta da parte del poeta di assicurarsi la disponibilità della musa (*dulcior* qui vale in effetti “disponibile”, “predisposta”) e di conseguenza l'efficacia della propria ispirazione: *sensus* esprime infatti il contenuto dell'ispirazione, la capacità di padroneggiare la materia, e *medullae* (letteralmente “il midollo”) indica metaforicamente la parte più riposta del corpo e quindi l'intimità da

cui si traggono pensieri ed emozioni. La sezione si conclude con due domande retoriche (*cur... vel cur...?*) relative all'*hospes*, cioè a Giasone – e quindi, curiosamente, non alla protagonista dell'epillio –, caratterizzate da figure retoriche e dalla studiata ripetizione variata di termini in linea con il consueto gusto tardoantico per il gioco di parole: le domande ricordano la pratica scolastica della proposizione di temi per far esercitare gli allievi (le cosiddette “suasorie”, presenti anche nella produzione dello stesso Draconzio) e ciascuna si riferisce volutamente a una delle due parti in cui, nella sezione precedente, il poeta distingue la storia da raccontare, in una formulazione efficacemente giocata sui verbi *amare* e *mactare*, allusivi alla coppia amore/morte attorno alla quale si svolge in sostanza il mito di Medea.

*Prima parte: gli eventi in Colchide (vv. 32-339)*

La prima parte è ambientata in Colchide, la regione affacciata sul Ponto (oggi Mar Nero), parte dell'attuale Georgia, e quindi confinante a nord – ma non coincidente – con la Scizia, che si estende invece per una zona molto più ampia. Evidentemente quando Draconzio usa il toponimo *Scythia*, il sostantivo *Scytha* o l'aggettivo *Scythicus* a proposito della Colchide e dei suoi abitanti lo fa per estensione di referenza oppure anche per tradizione letteraria (così p. es. Valerio Flacco, e Diana è qualificata come *Scythica* anche da Ovidio, *Met.* 14,331 e Lucano 1,446).

La collocazione in Colchide inoltre rispetta la tradizione mitologica a proposito della storia di Frisso, figlio del re

della Beozia Atamante, costretto a fuggire per l'avversità della matrigna Ino e arrivato appunto in Colchide sorvolando il Ponto sulla groppa di un magico ariete dal vello d'oro: dopo avere sacrificato l'animale per ringraziamento a Zeus, ne dona il prezioso vello al re colco Eeta, padre di Medea, il quale a sua volta lo consacra a Marte (cfr. v. 362) appendendolo a una quercia in un bosco sacro e mettendovi a guardia un drago che non si addormentava mai. D'altra parte le allusioni alla Scizia sono funzionali alla presentazione di Medea come sanguinaria sacerdotessa di Diana e custode del suo tempio, con l'incarico di uccidere ogni forestiero, secondo il modello di un filone del mito di Ifigenia, la figlia di Agamennone: la ragazza, destinata a essere immolata per favorire la partenza della flotta achea per la guerra di Troia, per intervento divino viene salvata all'ultimo e trasportata in Tauride, l'odierna Crimea, appunto in Scizia, al servizio di Artemide-Diana, cui è costretta a immolare ogni straniero. Quest'ultima caratterizzazione rappresenta una significativa variante del mito di Medea e in letteratura non si trova prima di Dracconzio: svolge comunque anche una funzione narrativa, perché anticipa il tratto crudele della protagonista e connota i futuri omicidi come offerte sacrificali.

**32-39:** L'avvio del racconto, che manifesta tipici tratti narrativi ("C'era una volta..."), è dedicato a contestualizzare in modo opportunamente sintetico (l'attenzione del poeta è infatti concentrata su altro, e cioè sulla storia di Medea, e non sui presupposti) le azioni all'interno del mito di Frisso (32-33) e degli Argonauti (34-35). Il lettore trova

qui condensata una serie di luoghi comuni del trattamento letterario del mito argonautico, ben noti al pubblico di Draconzio perché materia di lettura nelle scuole del tempo. Anzitutto Giasone è presentato come il primo navigatore in assoluto (34 *primus*) e la nave Argo come prima imbarcazione, un elemento che non manca mai dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio in poi e quindi anche nella tradizione latina di riferimento; tuttavia questo cimento, e cioè la violazione del mare da parte di chi è nato per restare sulla terraferma, viene considerato anche come un gesto di *hybris*, cioè di prepotenza da parte dell'essere umano nei confronti della natura, sia dal punto di vista fisico che da quello della divinità: la qualifica di *temerator* (34) attribuita a Giasone partecipa proprio di questa idea variamente espressa dagli scrittori e in particolare da Seneca, quando dedica al tema il secondo coro della sua *Medea*, che inizia proprio accostando in negativo – come qui – l'idea della prima volta a quella dell'audacia (301 *audax nimium qui freta primus/ rate tam fragili perfida rupit*). L'arrivo della nave produce stupore e spavento in chi non ha mai visto prima un'imbarcazione e la crede un *monstrum* (38: qualifica così la nave Argo anche Catullo 64,15): la circostanza è rappresentata già da Apollonio Rodio, che descrive i pastori che lasciano le greggi sui prati per accorrere ad ammirare un *theras* (che corrisponde a *mostrum*: 4,316-319), e in latino è ripresa e amplificata nel prologo della *Medea* di Accio, un frammento tramandato e contestualizzato da Cicerone (*Nat. Deor.* 2,89: non è forse un caso che la struttura *ut... conspexit* usata da Draconzio ricorra proprio qui).

40-49: La narrazione si fa poi più vivace, e se vogliamo più vicina a movenze tipiche della pantomima, quando descrive l'azione, cioè l'arrivo di Giasone e il suo arresto da parte degli sciti. Da un lato c'è il nativo, che dapprima è atterrito dalla vista di Argo e poi si affretta ad andare ad avvisare il re del pericolo: il poeta si riferisce a lui dapprima chiamandolo genericamente *Scytha* (14), poi convenzionalmente *barbarus* (40: *barbara* d'altra parte è anche Medea per Ovidio, *Epist.* 6,19 e *Met.* 7,144; e cfr. anche qui, 171 *barbara Colchis*) e infine, più precisamente, *Colchis alumnus* (44); la paura della nave si traduce in concitazione collettiva, che il poeta riesce a rendere con lo strumento stilistico della triplice anafora (46 *quid... quid... quid...*). Analogamente in termini generici è sempre designato il re Eeta (o Eete): mentre infatti nella tradizione il padre di Medea svolge un ruolo definito nella storia, perché è un significativo interlocutore di Giasone, gli nega il vello e gli impone di superare alcune prove, qui si tratta di un personaggio tutto sommato di secondo piano, certamente perché il poeta intende enfatizzare il rapporto della sua protagonista con Diana. L'entrata in scena di Giasone vive poi di un particolare certamente curioso (probabilmente per l'impazienza di portare a termine la missione, l'eroe si getta in acqua prima ancora che la nave sia ormeggiata e raggiunge a nuoto la riva: 42-44) e di un altro vicino a certe rappresentazioni comiche (il tentativo di fuga per riguadagnare il mare e la nave quando si vede braccato: 47); quanto importa sottolineare è la connotazione generalmente negativa che Draconzio suggerisce del personaggio, messo in cattiva luce già come *temerator* (34)

e qui ulteriormente determinato come *callidus* (41), un aggettivo che fa pensare all'astuzia finalizzata all'inganno (è usato anche più avanti, sempre attribuito a Giasone ma da parte non del narratore ma da Medea, in un contesto che certamente non lascia dubbi al proposito: 343), e quindi come *pavens* (48), in un atteggiamento impaurito e vigliacco di fuga di fronte al nemico che poco dopo è segnalato anche a proposito dei suoi compagni (51 *pavidos... fugisse sodales*) e che sicuramente non appartiene all'immagine e all'etica dell'*heros*.

**49-80:** Ha inizio qui una lunga sezione, che si protrae fino al v. 170, che – secondo un uso normale per l'epica, fin dai poemi omerici – vede per protagonisti le divinità, alle quali nello specifico spetta modificare radicalmente la situazione di prigionia e di imminente morte di Giasone. Dopo tre versi di collegamento (49-52) il poeta inserisce un lungo discorso di Giunone, preoccupatissima per la sorte dell'eroe greco che protegge, a Venere: nella clausola del v. 49 (*Iuno Cytherem/ ... adloquitur*) i nomi delle due divinità sono a effetto accostati fra loro (per Venere troviamo l'epiteto di gusto classico che ricorda il culto particolare tributato alla dea nell'isola di Citera nell'Egeo, dove era approdata una volta nata dall'acqua del mare) e sono uniti al verbo tecnico indicante la *adlocutio*, cioè il discorso formale originariamente rivolto in momenti decisivi dal comandante ai propri soldati (e non mancano nel nostro contesto termini caratterizzanti questo specifico campo semantico) e poi in generale ogni discorso di un certo impegno. La circostanza non rappresenta un'innovazione

di Draconzio, perché si trova, pur se in momenti diversi della storia, sia in Apollonio Rodio (3,6-153) che, nella letteratura latina, in Valerio Flacco (5,278-296): comunque, i poeti vi insistono per preparare con la dovuta enfasi l'entrata in scena di Venere come evento fondamentale ai fini dello svolgimento del racconto mitologico. Il discorso di Giunone è concepito da Draconzio come un testo che accoglie in sé diverse modalità comunicative. La prima parte di esso (52-55) è concepita come l'enumerazione di epiteti, facoltà e caratteri di Venere in una forma che i retori chiamavano *cumulatio* ("accumulo") e che sostanzialmente esagera la tendenza, tipica della forma classica dell'inno, a descrivere e celebrare la potenza della divinità in ogni sua manifestazione: anche il v. 55, in cui Giunone riconosce l'eccezionalità del fatto che sia lei, *divum regina... matrona Tonantis* (ovviamente studiata la formulazione del verso, aperto dal pronome *te*, con il verbo-chiave *precor* al centro fra i due gruppi in posizione chiasmica), a pregare una "semplice" dea non fa che dare risalto alla destinataria della preghiera stessa. Segue una parte narrativa (56-59) in cui la dea motiva la sua predilezione per Giasone (il riferimento è all'episodio del mito in cui è proprio l'eroe il solo ad aiutare Giunone, fintasi vecchia e bisognosa d'aiuto per attraversare un fiume impetuoso – l'Istro, cioè il Danubio, secondo la variante qui seguita – allo scopo di metterlo alla prova) e ne descrive la mutata condizione (58 *nunc infelix*) di prigioniero e il pericolo di vita. Più estesa è la sezione che contiene la richiesta in forma di preghiera (60-80), costruita sui modi verbali opportuni (imperativo e congiuntivo esortativo) e sul vocativo (61 *mea Cypris*: il possessivo



affettivo *mea* ha la funzione di edulcorare la forma dell'imperativo; "Cipride" è l'epiteto classico più usato per Venere, dall'isola di Cipro particolarmente consacrata alla dea): qui Giunone dichiara il proprio piano per salvare la vita al suo protetto, sollecitando l'intervento di Amore per provocare l'incredibile cambiamento in Medea che da *furibunda* diventa *blanda* (62-63) e insomma trascuri il culto di Diana (sottolineano il concetto l'uso notevole a breve distanza delle due coppie sinonimiche *templa/delubra* e *contemnati/despiciat* in posizione chiasmica, e l'incipit del verso 65 con suono /d/ allitterante) per votarsi completamente a quello di Venere. Comunque, in quest'ultima parte "dispositiva" del discorso di Giunone di fatto le richieste effettive sono collocate all'inizio (inviare Amore) e al termine (Medea si innamori di Giasone e non lo uccida: il patronimico di tono epico "Esonide", cioè figlio di Esone, conferisce solennità): al centro è collocato un vero e proprio elogio dell'amore e di Venere come forza dominante in natura e incontrastabile *domina* perfino degli dei: significativa è a tal proposito l'intelaiatura retorica del testo, basato su figure come allitterazioni, anafore, poliptoti, e altresì il gioco allusivo p. es. al tema della forza di Venere come *voluptas* della natura (in particolare 69) che ricorda Lucrezio (anche per la lingua: cfr. 1,1014 *nec mare nec tellus neque caeli lucida templa*), mentre pare più "borghese", se non addirittura comico-mimica, la rappresentazione del *ménage* familiare e delle scappatelle di Giove (71-75), descritto dalla moglie come un banale *adulter* agitato come una baccante (le seguaci invase del dio Bacco) che si spoglia del fulmine, suo attributo divino, e lascia di nascosto l'Olimpo per assumere

forme contemplate dai racconti mitologici (pioggia d'oro per sedurre Danae, cigno per Leda).

81-84: Alla *adlocutio* di Giunone, ampia e articolata come un vero e proprio discorso strutturato in parti funzionali allo scopo, segue una brevissima risposta di Venere che occupa soltanto due versi e mezzo ma che, con tale concisione, vuole suggerire la risolutezza della dea, che aderisce alla causa, non perde tempo e agisce immediatamente (così d'altronde anche in Apollonio Rodio 3,79-82). Chiude il discorso precedente e introduce la risposta un verso tipicamente narrativo (81) e tuttavia impreziosito dalla perifrasi per indicare Giunone e da un ulteriore epiteto per Venere (Dione in realtà è il nome della divinità madre di Venere stessa, ma la tradizione classica lo usa come se si trattasse di un epiteto, che più propriamente sarebbe "Dionea"). Le prime parole di Venere presentano una forma molto studiata e solenne, con l'anafora del pronome *me*, l'accostamento dei nomi delle due dee (cfr. v. 49), la presenza del verbo *decet* (che in latino individua il campo semantico dell'impegno anche di tipo morale) e la coppia *blanda noverca*, in cui il sostantivo è puramente descrittivo (come a 134) e non implica, a differenza che altrove, un'accezione negativa (22, 547: di Medea) o ironica (552: Medea di Creusa). Il campo semantico militare, costruito dalla menzione dell'*imperium* di Giunone (è naturalmente cerimonioso, da parte della destinataria, considerare la preghiera un comando) e dalla frase di tono proverbiale con l'immagine dei *castra*, è in realtà coerente con chi parla, perché la metafora della battaglia e del servizio militare è

normalmente utilizzata dalla letteratura amorosa per connotare le schermaglie fra amanti e inoltre allude alle armi utilizzate da Amore per colpire le sue vittime.

**84-118:** Venere manda a chiamare il figlio Cupido-Amore, dio dell'innamoramento, qui descritto secondo le convenzioni iconografiche più diffuse: un bambino giocherellone, dotato di ali e armato di faretra e frecce infallibili, con le quali colpisce le vittime, di qualunque razza o specie esse siano (cfr. la *cumulatio* con *climax* ascendente del v. 111), accendendo in esse il fuoco dell'amore; se facciamo eccezione per l'epiteto classico "Idalio" (derivato dal santuario della città cretese di Idalio, sede di un culto peculiare a Venere, che pure annovera "Idalia" fra i suoi numerosi epiteti), il primo aggettivo che connota il personaggio (85 *amorifer*, un composto alla moda epica: letteralmente "che porta amore"), usato poi anche al v. 276, è una creazione lessicale del nostro poeta per enfatizzare la presentazione e alludere all'azione risolutiva della prima parte del racconto. Il personaggio di Imeneo, che si definisce *alumnus* di Venere e Amore (95), figura del corteggio della dea che qui svolge la funzione del messaggero – un ruolo di comparsa ricorrente nei racconti epici (basta pensare alla figura di Mercurio, che porta gli ordini di Giove) – per poi ricomparire soltanto citato nel corteo nuziale al v. 263, favorisce ulteriormente la creazione di un ambiente dedicato al trionfo dell'amore. Draconzio utilizza infatti strumenti sia linguistici che compositivi per inquadrare efficacemente il protagonista di questa sezione, impiegando la sua competenza retorica per una rappresentazione ricca di particolari che

possiamo a buon diritto chiamare barocca. Anzitutto l'ambientazione naturalistica è dominata dal tema del fuoco, che risalta anche perché viene associato ai giochi d'acqua (Amore è alle prese con le ninfe del mare: al v. 87 le acque sono definite "materne" perché è appunto dalle acque che nasce Venere) in una trovata, senz'altro sorprendente, che avvicina due elementi per natura inconciliabili; il tema è amplificato inoltre da due similitudini, quella del carro del Sole che si inabissa nel mare sul far della sera facendo ribollire le acque mentre compare la Luna (91-93) e quella, molto più elaborata per immagine e per stile (basta notare la *cumulatio* di aromi al v. 105), della fenice – l'uccello mitologico che tanto fascino esercita sugli scrittori pagani e cristiani a causa del valore simbolico facilmente attribuibile alla sua vicenda – mentre sbatte le ali per alimentare il fuoco che la incenerisce per provocarne così la rinascita continua (102-109); a queste possiamo aggiungere anche la cursoria menzione dell'Aurora, che per Omero ha "le dita di rosa" e qui è più sfolgorante (*rutilans*), sempre legata classicamente al colore rosa-porpora, ma ritratta vivacemente nel gesto indimenticabile di pettinarsi (102-103). Il secondo campo di spiegamento di abilità compositiva ed espressiva è la descrizione della natura, che culmina nella rappresentazione finale della "via floreale" che accompagna il volo di Amore verso la dimora di Venere, un tema – insieme a quello della primavera (115) – tradizionalmente legato all'amore e rappresentato principalmente dalla rosa (è nei *rosaria* che Venere cerca in primo luogo il figlio al v. 85, e la *via pulchra* è anzitutto *rosarum* al v. 115, come di rosa saranno poi le briglie del carro di Venere ai vv.

156-157): l'insistenza sui fiori e anche sul profumo (115, e poi anche 119 e 121), oltre a offrire al poeta occasione di cimento descrittivo, obbedisce a creare una gradevolezza di ambientazione che la retorica cataloga come una risorsa compositiva (il cosiddetto *locus amoenus*) per conferire maggiore potenza alla scena.

**119-126:** L'arrivo di Amore e l'incontro affettuoso con Venere (che non rappresenta una novità nella tradizione letteraria: per la contestualizzazione cfr. p. es. Apollonio Rodio 3,129,153) consente a Draconzio di creare una scena estremamente plausibile e concreta, secondo la tendenza – rintracciabile in molti inserti mitologici nella letteratura prima ellenistica e poi tardolatina – a rappresentare il mondo divino e le relazioni fra gli dei con tratti della più sperimentabile quotidianità (così anche ai vv. 72-75). I primi due versi (119-120) sono di passaggio: servono infatti a introdurre la scena e annunciano l'arrivo in volo di Amore citando i tre elementi per così dire identificativi, e cioè i fiori, il profumo e l'ambrosia (il cibo mitologico destinato agli dei: letteralmente significa “non mortale”), e che pertanto connota in assoluto l'essenza del divino. I versi successivi rappresentano una scena davvero “borghese” e intimamente umana, dai toni di affetto quali convengono all'incontro fra un bambino e la madre, e non invece a due divinità per il resto molto determinate nelle loro azioni. Evidentemente molto caratterizzato l'atteggiamento materno di Venere, che afferra il figlio ancora in volo, se lo pone sulle ginocchia, gli ricompone i capelli (che dobbiamo immaginare scompigliati prima dall'acqua

e poi dal volo), lo abbraccia e lo bacia; ma molto realistico anche quello di Amore, che, a seguito dei giochi in acqua e del volo, arriva comprensibilmente stanco e con il fiatone: degno di nota l'aggettivo *fessulus* (123), creazione lessicale di Draconzio, che consiste nel diminutivo dell'aggettivo *fessus* ("stanco") e conferisce a quest'ultimo un valore fra l'affettivo e l'approssimativo (come l'italiano "stancuccio") che sigla icasticamente un quadretto familiare.

127-144: Il discorso di Venere ad Amore presenta una struttura articolata, che conferisce al testo un ampio respiro e ne accresce il tono solenne, come abbiamo rilevato nella *adlocutio* di Giunone; la stessa frase di introduzione nella sua brevità è significativa, perché il verbo di dire, che normalmente viene usato in questi casi, è sostituito da un verbo di comando (*iubet*) e, anche se attenuato dall'affetto del rapporto madre-figlio (cfr. il participio congiunto *blandita* che retoricamente configura un caso di antitesi), da un lato presenta le parole di Venere come un mandato da eseguire, dall'altro allude ancora alla semantica militare, così consueta nelle immagini relative all'amore e all'innamoramento. Con tutto ciò, come nel caso precedente, il discorso riveste un prevalente carattere di preghiera – secondo la forma dell'inno classico –, componendosi di una parte di elogio, una di narrazione e infine quella specificamente di richiesta. La parte elogiativa (127-134) si basa sull'idea abbastanza consueta dell'amore come principio della vita e quindi del continuo perpetuarsi delle generazioni (che naturalmente condivide con Venere, come rappresentazione mitologica di esso), e condensa particolari e prevedibili cu-

re stilistiche e retoriche, come la *cumulatio* (127-131), che ormai identifichiamo come un procedimento caro al nostro poeta (qui caratterizzata peraltro dall'uso di sostantivi astratti), l'anafora con poliptoto del pronome di II persona singolare (130-131), l'allitterazione di /p/ nell'espressione *princeps pietatis* (131); spicca in apertura l'epiteto greco *Pyrois* (dal greco *pyr*, "fuoco") allusivo al legame con il fuoco (cfr. anche *mens ignea* e *vapor*), che in realtà nella tradizione classica è il nome di uno dei cavalli del Sole e che Claudiano attribuisce a un personaggio del corteggio di Amore ma non a quest'ultimo. La parte narrativa è breve (134-136) e, secondo la consuetudine, prepara la richiesta-ordine: Venere rivela al figlio la venuta di Giunone e, ormai lontana dalle attenzioni di circostanza riservate alla *noverca* al termine del discorso (82-83), condensa nel v. 135 indizi relativi all'atteggiamento sottomesso di quest'ultima (l'idea di porsi "nelle mani" di Venere, il predicativo *supplex* e il verbo *praecor*); inoltre, per suscitare l'interesse di Amore, anticipa che i contenuti della preghiera di Giunone sono perfettamente allineati con le attese del dio (*optanda*). Per questo motivo, la parte finale e "dispositiva" delle parole di Venere (136-144) rappresenta di fatto l'esposizione di tali contenuti, che tuttavia è ritardata e si contiene nei vv. 140-142, non a caso inframmezzati da un opportuno inciso che richiama l'assunto (141 *hoc Iuno petit*): il mandato di Venere è esposto in maniera sintetica nei suoi due momenti cruciali (i *tela* di Amore e il conseguente innamoramento), e non sorprende quindi notare un altro esempio di *cumulatio* (142) riguardante i congiuntivi esortativi che, con una *climax* ascendente, descrivono il crescendo del

sentimento di Medea nei confronti del “giovane Pelasgo” (il termine, originariamente indicante l’insieme dei popoli preellenici, in letteratura diventa un sinonimo generico di “greco”) dalle prime attenzioni ai sospiri di desiderio. I versi immediatamente precedenti (136-140) concentrano i caratteri negativi di Medea, in particolare nei confronti degli dei e della natura (efficace l’elenco in asindeto del v. 139), e quindi sembrano una ripetizione di concetti già espressi (cfr. p. es. l’uso di *Tonans, invitus, elementa* in questo contesto anche ai vv. 5, 13 e 2 rispettivamente), con l’unica funzione qui di enfatizzare il cambiamento implicato dall’intervento di Amore. Il richiamo alla pericolosità di Medea produce l’avvertimento finale e l’esortazione alla cautela (143-144): questa aggiunta svolge una funzione pratica e coerente ai contenuti del discorso di Venere (dal momento che Medea impone la propria volontà addirittura sugli dei, Amore deve prestare attenzione perché non si tratta di una vittima qualsiasi), ma partecipa altresì dell’atmosfera affettuosa e materna con cui il poeta ha connotato l’incontro fra madre e figlio rappresentando dunque in modo realistico la preoccupazione della prima per la sorte del secondo; dal punto di vista strettamente linguistico in *fixurus eris* va notato l’uso postclassico della forma perifrastica attiva al futuro in luogo del semplice futuro o della perifrastica semplice all’indicativo.

145-155: Di fronte all’ordine di Venere, che di fatto esorta il figlio a impegnarsi in un compito molto gradito (136 *optanda tibi*), la reazione di Amore è istantanea e corrisponde all’immagine giocosa e fanciullesca che il poeta



ha costruito fin qui per il personaggio: Amore ride (il riso caratterizza il personaggio anche in Apollonio Rodio e in poeti latini come Ovidio) e volando lascia il grembo della madre per trasegliere le frecce più adatte allo scopo, cioè *saeva* (“terribili”, “crudeli”, che non perdonano, un aggettivo variamente riferito ad Amore dalla tradizione letteraria), quelle che – aggiunge in modo pertinente il poeta in una breve digressione (146-149) – già avevano colpito la Luna (una delle manifestazioni della dea Diana) accendendola d’amore per il pastore Endimione al punto di chiedere a Giove di renderlo immortale, ma di lasciarlo in un sonno continuo per poter stare con lui ogni notte; la storia, che si legge a partire da Saffo (fr. 199 Voigt), è associata al mito di Medea anche in Apollonio Rodio 4,54-65 e Valerio Flacco 8,27-31. La conclusione che la Luna si giova del fuoco del Sole, suo fratello (Apollo e Diana sono entrambi figli di Latona e Giove), eppure non ha resistito al fuoco di Amore, è una tipica antinomia di gusto retorico (notevole la ridondanza *sustinet... sustinet...* ai vv. 147-148 nella stessa sede metrica, e l’uso del sostantivo astratto *conceptus* al 149) ma non è solamente ornamentale, perché qui sottolinea l’idea dominante della potenza di quest’ultimo. Il breve discorso di Amore (150-155), che dobbiamo immaginare parlare reggendo in mano la freccia destinata alla sua vittima (*hoc... telo*), si presenta composto da una parte espositiva, in cui annuncia le proprie intenzioni di colpire Medea e di spargere fuoco volando nel tempio di Diana (che per la seconda volta viene citata come vittima illustre), e di una argomentativa, in cui dimostra che le proprie frecce sono ben più efficaci e potenti di quelle di

Diana visto che queste ultime raggiungono la selvaggina – secondo la consueta rappresentazione di Diana cacciatrice – quelle amorose invece addirittura le divinità (ancora una ridondanza verbale in *figere... figit* ai vv. 154-155: il verbo è lo stesso usato da Venere al v. 144). Questa affermazione finale, dotata di particolare forza, è debitrice delle movenze tipiche dell'oratoria, quando l'oratore per sostenere la tesi secondo i dettami scolastici cita *exempla* e arricchisce il proprio dettato con elementi di retorica dimostrativa, corrispondenze, parallelismi, antinomie e contraddizioni. Qui Amore presenta in modo definito l'orizzonte di Medea nel quale Diana, e tutto ciò che la dea rappresenta, sta per essere spodestata da Amore che provoca un cambiamento radicale; sarà la stessa Diana a rendersene conto con amarezza (284 ss.).

156-170: La circostanza per cui Amore deve raggiungere la Colchide per realizzare il suo piano fornisce al poeta il pretesto per inserire nel racconto una digressione sul carro di Venere e sul suo corteggio di personificazioni (156-163), e quindi sui divertiti giochi di Amore durante il volo (164-170). La descrizione del carro obbedisce a un luogo comune letterario che diventa caratteristico nel genere dell'epitalamio (lo stesso Draconzio ne offre un'altra descrizione nell'epitalamio *In fratribus: Carm.* 6,75-79), dove in effetti viene invocata la partecipazione di Venere e dei vari personaggi del suo seguito a consacrare le nozze; è evidentissimo e voluto il contrasto con la descrizione del carro di Medea, che partecipa di tutt'altra tradizione, ai vv. 556 ss. Troviamo qui condensata una serie di attribu-

zioni di Venere, tutte di repertorio letterario, che hanno la funzione di comunicare un'atmosfera di delicatezza, leggerezza e piacevolezza (l'aggettivo *amoenus*, riferito a Venere-Cipride al v. 157, in realtà può connotare tutta l'ambientazione): le colombe bianche, le briglie e i gioghi fatti di rosa (interessante il sostantivo *rosetum* al v. 158, che significa letteralmente "corona di rose", raro ma presente in Virgilio, *Buc.* 5,17: praticamente in ogni verso il poeta cita la rosa, fiore tipico di Venere, peraltro già descritta come circondata da *rosaria*, v. 85), il colore bianco e purpureo, la seta. I vv. 161-163 contengono la menzione dei personaggi del corteggio di Venere che, secondo l'uso, accompagnano Amore nelle sue trasferte: si tratta di un vero e proprio catalogo di personificazioni del tutto tradizionale, stilato facendo ulteriore ricorso alla pratica della *cumulatio*, ma qui impreziosito anche dal gioco della variazione sostanzialmente sinonimica dei verbi (*it, comes, veniunt, adhaeret, concurrunt, pergunt*) che obbedisce a una ricerca di effetto di gusto tutto alessandrino, condiviso dai poeti latini a partire da Ennio. La sezione finale, riguardante i giochi di Amore, ritorna alla caratterizzazione fanciullesca del personaggio, sempre in movimento (*impiger* è detto di Amore anche al v. 98) e qui nelle vesti di auriga, e alla rappresentazione quotidiana delle divinità cui Draconzio e certa tradizione tarda di ispirazione alessandrina ci ha abituato. Interessante notare il generale utilizzo del lessico tecnico che riguarda la guida dei carri e la cavalleria (*frenare, habenae, iuga, flagellum, conscendere, iungere, iugales, auriga, quadriga, concludere*: quest'ultimo verbo usato evidentemente in luogo del semplice *cludere* nelle espressioni

del tipo *claudere agmen*): l'uso concentrato di un certo lessico è una pratica legata alle esercitazioni scolastiche di scrittura, e quindi dobbiamo vedere qui un ulteriore documento della formazione dell'autore.

171-176: Conclusa l'ampia sezione riguardante le divinità, il racconto torna in Colchide, riprendendo dal punto in cui era stato interrotto per descrivere il colloquio fra Giunone e Venere e fra questa e Amore: la scena in cui ora si muovono i personaggi è il tempio di Diana (171-271). La ripresa narrativa è assicurata da una sezione di trapasso che sposta la scena sia dal punto di vista ambientale (dal mondo indefinito e ameno degli dei ai rigori della Colchide *barbara*) sia da quello dei personaggi (dai rapporti cerimoniosi degli dei a quelli feroci degli uomini). Amore rappresenta semmai un punto di intersezione delle due dimensioni così opposte e contrastanti, perché al suo arrivo il clima rigido e aspro si addolcisce: il luogo comune letterario dell'influenza positiva della comparsa delle divinità sulle apparenze naturali, altrimenti sgradevoli (p. es. Lucrezio 1,6-9 immagina l'intera natura rasserenarsi all'*adventus* di Venere, e Virgilio, *Aen.* 1,255 descrive lo sguardo di Giove che *tempestates... serenat*), ha qui un valore più specifico, in quanto Amore non si limita a modificare il clima, ma rasserena altresì la vicenda di Giasone salvandogli la vita. Il testo presenta un problema nella tradizione manoscritta e probabilmente si deve presupporre la perdita di uno o più versi: chiaramente tuttavia la prima parte, prima della lacuna segnalata dalla *crux* del filologo, è dedicata a descrivere la terra inospitale e fredda con toni esagerati, allo

scopo di dare risalto all'azione rasserenatrice del dio. In tutta la sezione comunque il poeta insiste su scelte lessicali che significativamente torneranno a connotare lati negativi e spaventosi di Medea e di personaggi da lei evocati (gli aggettivi *tristior*, *maesta*, *taetra*, *caeruleos*), con un passaggio dall'ambiente naturale all'indole delle persone che costituisce una risorsa ornamentale e argomentativa in molti testi letterari (si pensi p. es. alla tragedia); prezioso, ma perfettamente tradizionale, il riferimento al "carro polare", per indicare astronomicamente il Nord: *Arctos* (con desinenza greca) indica infatti l'Orsa maggiore (ma anche minore) e *Arctous*, qui usato concordato con *axis* (a sua volta sineddoche per indicare l'intero carro, e non soltanto l'asse), è un aggettivo di uso raro.

177-197: Con un procedimento quasi cinematografico di progressiva restrizione di campo, per cui le scene cambiano a mano a mano che Amore si avvicina in volo sul carro di Venere, l'attenzione del lettore si sposta dalla visione generale della Colchide a quella particolare dell'altare di Diana; compare quindi una sorta di processione, che entra nel tempio e si avvicina all'altare, aperta da Giasone, trascinato al sacrificio, e composta – come sarà presto evidente – dalla sacerdotessa Medea che regge il coltello sacrificale, dai suoi *ministri* e dalla vecchia nutrice. L'ambientazione ostile è dichiarata immediatamente anche dall'aggettivazione: la Colchide è *impia* (177), l'altare *saevior* (178) e Medea naturalmente *nocens* (180) e *furens* (181). È senz'altro la sacerdotessa che occupa la scena da protagonista: il poeta la descrive nella sua smania di portare a termine il sacri-

ficio a Diana, mentre fa fretta ai ministri (180), impugna il coltello già a lama nuda, cioè pronto per essere usato (181), e quando è fuori di sé per la felicità (184 *exultat gavis*): l'uso dell'indicativo e del participio predicativo di due verbi di significato simile ha appunto la funzione di enfatizzare il sentimento) perché scambia – un elemento di ironia tragica – il rumore della faretra di Amore per quello della faretra di Diana che così mostrerebbe il proprio apprezzamento prima ancora di essere invocata (187 *ante preces*). L'intervento del *numen amantum* (182: la perifrasi per designare Amore è qui molto circostanziata), descritto in modo rapido e quasi cronachistico (182-183), rappresenta quasi un dettaglio in questa sezione dedicata sostanzialmente a Medea e ai preparativi del sacrificio: il poeta si limita a dire del suo ingresso di nascosto (*furtim*), e poco dopo apprendiamo che si colloca nel punto più alto del tempio (186 *tholo*: il termine tecnico greco prestato al latino si riferisce propriamente alla sommità conica di edifici a pianta circolare, ma qui ha evidentemente un valore generico o può designare la cupola di un edificio di gusto orientale), da dove segue gli eventi nel modo migliore, pronto a intervenire al momento giusto. Intanto Medea, in atteggiamento supplice (187 *numen adorans*: il verbo è solenne, e il poeta vi ricorre sempre in contesti appropriati, in genere rituali: 67, 201, 509), pronuncia la preghiera di rito (188-194: Plinio il Vecchio, *Nat.* 28,10, testimonia in effetti che è inefficace e controproducente *victimae caedi sine precatione*), che consiste di fatto in una *confessio* (189 *confiteor*), cioè una professione di fede in Diana in ogni sua forma e manifestazione, e conseguen-

te *gratiarum actio* (193: *grates... loquor*), cioè un solenne ringraziamento: nella preghiera Diana (*Cynthia* è epiteto derivato dal monte Cinto nell'isola di Delo dove la tradizione la fa nascere con il fratello Apollo) compare nel suo carattere distintivo di "Trivia", un appellativo tradizionale che allude alle tre forme corrispondenti alle sue tre sfere di influenza, i suoi *tria regna* (Luna in cielo, Diana cacciatrice sulla terra, Ecate negli inferi, che qui Draconzio assimila a Proserpina, moglie di Plutone), con facoltà di stabilire i *tempora* di permanenza in ciascuno per un accordo stipulato fra Plutone e Cerere, madre di Proserpina, in seguito al rapimento di quest'ultima da parte del re degli inferi (sei mesi sulla terra e sei nell'aldilà). Le ultime parole di Medea consistono nella presentazione della vittima del sacrificio, specificandone la provenienza (194 *per fluctus advecta*): possiamo immaginare che si tratti di un adempimento rituale, come il gesto di porre mano alla *mola*, una miscela di farina di farro e sale (*mola salsa*) preparata nell'antica Roma dalle Vestali, che doveva essere cosparsa sulla testa della vittima oppure impastata a formare focacce da distribuire ai partecipanti al sacrificio. Il racconto assume così tono e lessico appropriato: in tal senso dobbiamo interpretare il termine *mystica* (195), riferito alla nutrice (un grecismo che dal significato originario di "iniziato ai misteri" passa a significare in genere il sacerdote o chi lo assiste in un rito), e l'intervento di quest'ultima – un personaggio per ora marginale, ma destinato ad assumere una sua fisionomia più avanti – nel far assumere alla vittima la posizione corretta (Giasone è comprensibilmente ripiegato su di sé, in quanto terrorizzato, mentre deve porsi in

posizione supina, mostrando il collo e il petto ai colpi del coltello sacrificale): l'andamento solenne di questi versi è sottolineato dall'allitterazione in /p/ nell'ultimo emistichio (197: *pectora prona supinet*).

**198-215:** La posizione della vittima prescritta per il sacrificio si rivela anche un elemento narrativo fondamentale, perché è proprio una volta cambiata la posizione che Giasone è l'unico in grado di notare Amore, che per parte sua dall'alto lo saluta, in un gesto spontaneo e infantile del tutto coerente con la presentazione del personaggio. In quel momento cruciale, Giasone non ha altra risorsa che pregare il dio, e la sua preghiera avviene comprensibilmente *murmure sollicito* (201), cioè a mezza voce (per non essere sentito da chi gli sta intorno) e in uno stato di tensione e paura (che abbiamo visto caratterizzare in questa fase il personaggio: cfr. 47-48). La preghiera (201-208) ha uno svolgimento simile a quelle finora incontrate e alle successive: inizia con le tradizionali *laudes* della divinità, esposte in tono solenne (p. es. la triplice anafora della particella *si*: 202-203) e con allusioni letterarie (202: il vocativo *alme*, letteralmente "datore di vita", non può non richiamare l'invocazione *alma Venus* del proemio del poema di Lucrezio, che svolge nel suo complesso tematiche analoghe); naturalmente non manca un riferimento non esplicito alla situazione, quando si parla (203-204) delle conquiste incruente di Amore e della sua alterità all'idea della morte, e quando il poeta adotta le trovate preziose dei fiori (già considerati altrove elemento centrale della rappresentazione di Venere e Amore) come vittima sacrificale gradita al dio e



del sangue virgineo come unica offerta cruenta apprezzata. La richiesta finale della preghiera di Giasone è breve ed efficace (207-208) ed è impreziosita da un riferimento a Virgilio (l'emistichio *eripe... malis* riproduce esattamente *Aen.* 6,365: l'anima di Palinuro chiede a Enea la sepoltura) e da una formulazione basata sul gioco linguistico (*servor... server*) e concettuale (si offre come *victima* ad Amore per non essere *hostia* di Diana). Alla preghiera Amore risponde anzitutto rallegrandosi (210: *gavisus*: è lo stesso verbo che connota anche Medea, *gavisus* però per errore: 184) e ridendo (*ridens*, come *risit* al v. 145 dopo avere ascoltato la madre), e quindi rincuorando il supplice e facendo in sostanza una profezia sul futuro di quello (211-213: notare le continue riprese allitteranti *quid, quem, cum, quem, cui*, con la funzione di conferire alle parole un tono solenne), che comprende tutti i passaggi fondamentali dell'immediato futuro, e cioè la salvezza, il regno, il vello d'oro e il matrimonio con Medea; tuttavia, con l'invito a non insuperbirsi (214-215: il tema della superbia umana, la *hybris*, che dimentica il debito di riconoscenza nei confronti degli dei e del fato, è centrale nella mentalità antica e soprattutto nella tragedia classica) la profezia allude anche agli eventi successivi e stende l'ombra sulla possibilità di un lieto fine. Non passa inosservata la formula *pirata decore* (210) con cui Amore si rivolge al suo protetto: anzitutto il termine *pirata*, che è tardo e appartiene in origine a un linguaggio tecnico della navigazione (in letteratura si trova soltanto in un componimento della cosiddetta *Antologia latina*, 223,18: qui è usato anche dalla nutrice al v. 235 e dalla stessa Medea al v. 248), è usato con una funzione simile a

quella dei sostantivi *nauta* (più volte, e anche qui, riferito a Giasone con una venatura negativa) e *praedo* (368); inoltre, l'uso dell'aggettivo *decorus* in questo contesto, come altre connotazioni riferite alla bellezza del giovane (*pulcher*: 56, 179), contribuisce a sostenere lo stereotipo dell'avventuriero seducente che molta fortuna ha nella letteratura romanzesca di ogni tempo.

216-238: La situazione precipita: Medea è pronta a colpire la vittima sacrificale e Giasone, che prima parlava a mezza voce con Amore (201 *murmure*), ora grida (218 *exclamat*): si tratta di un grido d'aiuto, come dimostra la ripetizione (*succurre... succurre... ferior... ferit*) che qui non rivela la strutturazione retorica della frase ma è un modo per riprodurre la concitazione di chi si vede perduto; quest'ultimo poi non si limita a invocare il dio da cui ha avuto rassicurazioni, ma altresì la madre stessa di quest'ultimo, in un'ulteriore frenetica richiesta di garanzia. Amore allora aggiusta la freccia all'arco e scocca: che la freccia sia l'elemento centrale di questa cronachistica descrizione dell'azione del dio è dimostrato anche dalla ricerca di variazione sinonimica, dal momento che in tre versi il poeta utilizza ben tre sostantivi per designarla (220 *spicula*, 221 *ferrum*, 222 *tela*: non dev'essere casuale nemmeno l'alternanza fra plurale poetico e singolare); in questo contesto è connotativa anche l'aggettivazione che lega le armi di Amore al fuoco, s'intende della passione (*sidereo... nervo; flammae cornua*). Ai vv. 222-224 un'ulteriore sezione descrittiva, sintetica come la precedente, racconta l'effetto della freccia di Amore e il progredire dell'innamoramento

di Medea attraverso brevi frasi (si noti p. es. la struttura trimembre soggetto + predicato del v. 223) che sfrutta alcune immagini letterarie tradizionali della fenomenologia amorosa, almeno da Saffo in poi: le fiamme che incendiano il cuore (da notare la ridondanza *praecordia... corda*), il vacillare dello sguardo, il prorompere dei sospiri (*rumpere* nel contesto è usato intransitivamente, come se fosse *erumpere*, secondo un uso non isolato in Draconzio: p. es. anche 579); l'effetto più evidente è quello descritto nel v. 224 – verso dalla studiata struttura retorica – e cioè la caduta del coltello (*ferrum*, non a caso, in precisa corrispondenza lessicale con il *ferrum* scagliato da Amore), che interrompe così il rito. A questo punto il seguito della scena ci viene descritto in modo mediato: il poeta cioè, con una trovata senz'altro a effetto, fa sì che la narratrice sia la nutrice di Medea, che abbiamo visto nel suo ruolo tutto sommato marginale di *mystica* (195), e che ora si stupisce (225 *mirata moras*: allitterazione in /m/) e insieme si rivolge a Medea per esortarla a procedere, svolgendo il ruolo che la tradizione riconosce a personaggi di questo tipo, ma anche parla tra sé (e quindi a noi), in un'alternanza di forme comunicative che bene riproduce il suo stato d'animo. Le parole di apostrofe a Medea riguardano anzitutto l'esecuzione di gesti del rito, che in verità, più che un sacrificio vero e proprio, qui sembra la dissezione di una vittima da parte di un indovino per trarne auspici grazie all'osservazione dei visceri (226-227: il lessico è tipico dell'aruspicina: *fibrae, exta, consultum, iecur*: il fegato infatti era oggetto della specifica pratica dell'epatoscopia); in secondo luogo la vecchia cerca di risolvere quello che

immagina un complesso di colpa della ragazza, cioè quello di sentirsi *rea* nel caso in cui sia *homicida* (231-232): qui il discorso assume brevemente il tono e la forma della suasoria, cioè del discorso atto a convincere, che si può basare sul paradosso, cioè sulla ripetizione di certi elementi del discorso della controparte rovesciandone le teorie (qui appunto *homicida e rea*). Quanto alla parte descrittiva, da un lato viene ripreso l'elenco degli elementi della fenomenologia amorosa: l'intorpidimento, il trascolorare dal pallore al rossore, la fissità dello sguardo, il tremore della bocca (228-230), e ancora la stranezza di certi gesti quasi meccanici, come toccarsi ripetutamente il capo o la cintola e l'emettere sospiri (232-234). La conclusione del discorso della nutrice (235-236), che configura una domanda retorica, non è che la logica conseguenza di quanto esposto: se sta avvenendo qualcosa di inspiegabile e di nuovo, è Giasone che in qualche modo l'ha provocato in quanto *magus e profanus*, recitando formule *murmure sollicito* (il sintagma riproduce esattamente quello usato al v. 201 per descrivere effettivamente il modo usato dalla vittima per rivolgersi ad Amore: va però apprezzato il diverso valore da attribuirsi all'aggettivo *sollicitus*, che là esprime l'ansia e la fretta di chi sta per essere ucciso, qui la cura e l'osservanza con cui si pronunciano incantesimi). Non mancano elementi di stilizzazione: in particolare l'espressione di tono formulare *antistita Phoebes* (228) si segnala perché contiene un sostantivo sconosciuto al lessico rituale classico, ma in uso nella liturgia cristiana a designare il vescovo, e l'appellativo greco *Phoebe* (qui al genitivo greco) a designare Diana (appunto sorella di Febo-Apollo), poco usato nella

tradizione latina e mai prima di Virgilio. L'immagine finale della vecchia nutrice è patetica: la donna cerca invano di rimettere il coltello nella mano senza vigore di Medea (postclassica questa accezione del verbo *revocare*), e la duplice connotazione *impia* e *turpis* chiude la scena in modo da far risaltare il contrasto con la giovinezza e la bellezza dei due ragazzi.

**238-260:** La descrizione viene quasi interrotta da un nuovo grido di Giasone (238 *conclamat*: verbo corradicale di *exclamat* del v. 218; e l'allitterazione in /m/ del secondo emistichio del v. 239 lo fa risuonare), che evidentemente – la circostanza partecipa della valutazione sostanzialmente negativa del personaggio – è così terrorizzato da non potersi rincuorare nonostante quanto sta avvenendo intorno a lui. Dal canto suo Amore, raffigurato nella sua posa stereotipa di sorridere (240 *subrisit*), scaglia la sua seconda *sagitta* (il plurale va considerato ancora poetico, come ai vv. 220 e 222) che, provocando in Medea nuove fiamme “sacre” (242: l'aggettivo naturalmente significa che provengono dal dio), ha funzione di tradurre in azione amorosa l'intorpidimento causato dalla prima. In questo contesto la parte narrativa è estremamente sintetica per lasciare la scena alla protagonista, che dapprima si rivolge in modo formale e solenne al suo seguito (il verbo introduttore *effor*, 243, non è infatti un semplice verbo di dire, e così si trova anche nella tradizione epica: analoga portata al v. 509) e poi, sempre con tono altero, alla sua vittima. Il discorso di Medea agli astanti (243-247) consiste nell'affermazione che il rito deve interrompersi in quanto la vittima (*victi-*

*ma, hostia*: variazione sinonimica nel giro di quattro versi), cioè Giasone, non è *digna*, cioè non risponde al *decus*, agli standard previsti affinché il sacrificio sia regolare e gradito alla divinità: la sacerdotessa elenca così una serie di caratteristiche che variamente la tradizione letteraria e antiquaria documenta per descrivere l'inadeguatezza dell'animale che deve essere immolato (in sostanza problemi fisici, ma anche comportamentali, come essere *impatiens*) al punto da vanificare il sacrificio stesso o addirittura renderlo controproducente. Prima di porre formalmente fine al sacrificio e decretare la libertà di Giasone, Medea gli si rivolge per sapere della sua situazione (248-250), ed è la prima volta nel componimento che i due vengono rappresentati in dialogo: in realtà le parole della giovane hanno il tono e la forma di un interrogatorio, più che di un dialogo, come indicano le due espressioni con cui designa l'interlocutore (248 *nauta fugax, pirata nefande*), che, essendo coerenti al clima ostile che ha connotato finora i rapporti, non farebbero in effetti presagire l'oggetto della domanda; inoltre il lessico adoperato è per così dire ufficiale, giuridico, pienamente coeso insomma con il contenuto, come dimostra l'uso di termini come *consors* (usato nel significato "tecnico" etimologico: "che vive insieme", "che ha la stessa sorte"), *matrona, caelebs, pignus*, e anche la determinazione di luogo *domi* ha i due significati di "in casa" (privato) e "in patria" (formale-giuridico). La risposta di Giasone (251-252), che innesca un breve dialogo di due battute, è pure essenziale e si limita a fornire all'interlocutrice le risposte desiderate, specificando in particolare la duplice valenza del sostantivo *pignus* usato prima da lei in termini

di matrimonio e di paternità: la posizione incipitaria di battuta e di esametro dell'aggettivo *solus* (peraltro isolato dal resto della frase dall'inciso narrativo: ugualmente poi *servus* al v. 254) sottolinea l'idea principale ed è quindi molto funzionale, nelle intenzioni del parlante, a scongiurare definitivamente il pericolo di essere ucciso. Medea naturalmente se ne compiace (252 *gavisa*) e, cambiando atteggiamento, fa la sua lapidaria proposta di matrimonio (253) che Giasone – né poteva essere diversamente, vista la situazione – accoglie senza esitazione (255-256). Da notare nel dialogo la caratterizzazione dei due interlocutori: Medea non pare mutare il piglio autoritario che la connota dall'inizio, nemmeno una volta raggiunta dalle frecce di Amore e quindi in preda alla passione così ampiamente descritta, e perfino quando propone a Giasone di sposarla è *virago* (come al v. 12), anche se – con un gioco retorico per cui i termini opposti sono in enjambement – *blanda refert* (253); anche il giovane non perde la sua connotazione originaria di pavido e ansioso egoista, e il poeta lo rappresenta mentre si adegua rapidamente alla situazione a qualunque costo, come quando, in tutta risposta alla proposta di matrimonio, dichiara (255 *fatus*: il verbo è semanticamente connotato) di essere disposto perfino a essere uno schiavo pur di avere salva la vita (254: è ovviamente voluto l'accostamento in enjambement dei due termini chiave *maritus* e *servus*). La parte finale della sezione riguarda il cambiamento di prospettiva e di status dei due protagonisti: Medea fa togliere le catene che imprigionano Giasone (ancora al v. 251 è *captivus*) e, secondo una pratica antica, le appende nel tempio per espiare il proprio *facinus* (257: l'unione

del termine al verbo *purgare* costituisce un'espressione tipica), cioè il sacrilegio di avere tradito quello che immaginiamo un voto di fedeltà a Diana; quindi il matrimonio è celebrato: lo apprendiamo da un solo emistichio, che sicuramente riproduce una formula (257 *proprium vocat ipsa maritum*), tuttavia in modo ben più sintetico rispetto alla rappresentazione formale del successivo matrimonio a Tebe (477 ss.); più ampia invece – in quanto coerente con la tendenza del nostro poeta a privilegiare il particolare descrittivo – la descrizione della nuova veste di Giasone, che, da quando si era gettato in mare, era *nudatus* (44): il color porpora del tessuto (l'aggettivo *Tyrius*, frequente in poesia, si riferisce alla città fenicia di Tiro, capitale della fabbricazione e dell'esportazione della porpora; a sua volta *blatteus*, aggettivo raro e tardo, evidentemente indica un rosso di tonalità diversa) e i ricami d'oro e di seta in realtà, oltretutto al matrimonio, rinviano anche alla dignità regale, anticipata da Amore (212), che Giasone assume sposando la figlia di Eeta.

261-271: Concluso il matrimonio, le reazioni degli altri personaggi sono del tutto consequenziali, e il poeta in due versi (261-262) descrive, da un lato, lo sgomento della nutrice e lo stupore dei collaboratori (si noti il parallelismo strutturale delle due coppie verbo/soggetto), d'altro lato l'esultanza di Amore, in un esametro martellante e marziale, scandito dall'allitterazione in /p/, che anche nel ritmo riproduce la celebrazione di un trionfo (la riuscita di tipo "militare" del personaggio è suggerita anche dal lessico: nello spazio di un solo verso si concentrano non a caso



*ignipotens, victor e triumphat*). Successivamente Draconzio coglie l'occasione per inserire nel suo racconto un elemento compositivo tradizionale nella rappresentazione dei matrimoni, e cioè il catalogo delle personificazioni che caratterizzano la forma letteraria dell'epitalamio (263-271): originariamente trasposizione poetica della celebrazione del matrimonio, che accompagna gli sposi fino al talamo, cioè alla camera nuziale, con la menzione della varie divinità e personificazioni di buon augurio che formano una specie di corteo, l'epitalamio da forma letteraria autonoma si presenta spesso come una risorsa ornamentale, cioè una digressione che offre ai poeti come il nostro l'occasione per dotare il proprio testo di un'ulteriore forma convenzionale; anche Seneca, nella sua *Medea*, fa recitare un epitalamio al Coro (56-115). Di tutte le personificazioni citate, variamente presenti nella tradizione epitalamica perché attinenti al rapporto fra coniugi e in particolare alla sfera sessuale, quella sempre presente – che non a caso anche qui apre il catalogo – è Imeneo (le forme *Hymenaeus* e *Hymen* non sono che varianti), che già abbiamo incontrato come messaggero di Venere (87 ss.), e che qui svolge il suo ruolo principale, in quanto è recepito dalla tradizione come nume identificativo del matrimonio (non a caso l'“imeneo” è il canto eseguito mentre gli sposi si recano al talamo, che conosciamo p. es. attraverso l'interpretazione che Catullo ne dà nel carme 61). Il poeta cura l'aggettivazione, per arricchire l'elenco di particolari connotativi, e così tutte le personificazioni sono accompagnate da un aggettivo (ma un intero esametro è dedicato agli *Oscula*, e l'aggettivo *faciles* si riferisce insieme alle tre del v. 266). Alla festa non

possono naturalmente mancare le due dee che l'hanno consentita: Giunone svolge le mansioni della *pronuba*, cioè la matrona che assiste la sposa durante la cerimonia (funzione poi diventata onorifica, che peraltro negli epitalami cristiani è talvolta impersonata dalla Vergine Maria), e Venere è ritratta mentre canta appunto l'imeneo (l'aggettivo *facunda*, che allude alla maestria nello svolgere questo ruolo, si sovrappone per paretimologia voluta a *fecunda*, epiteto tradizionale della dea, appropriato al contesto nuziale). Il corteo rappresentato si chiude infine con la menzione di due personificazioni di segno completamente diverso (270-271), rappresentate mentre celebrano il loro trionfo (*triumphantes*) non meno che Amore, che naturalmente alludono al seguito della storia e che pertanto agli occhi del lettore risaltano in modo efficace: si tratta di *Ingratia*, che nel componimento torna a connotare Giasone (384; 519) e la sua stirpe (546), e *Oblivio*, in effetti *consors* alla prima nel senso che – non a caso come marito e moglie – le è strettamente legata.

272-283: Quanto avvenuto non ha risonanza soltanto all'interno del tempio, ma la notizia si sparge e raggiunge anche gli dei che sono lontani. Il primo dio di cui Draconzio inscena la reazione è Bacco (l'appellativo di *Liber* fa riferimento a un'antica divinità italica dalle stesse caratteristiche con cui viene presto identificato), qui rappresentato di ritorno dalla vittoriosa campagna in India di cui parla la tradizione mitologica sul suo carro trainato da felini (qui tigri, ma variamente qualificati altrove come linci e pantere). Ancora pienamente compreso nel suo ruolo di guerriero

vittorioso (percepisce infatti gli eventi in Colchide come una vera e propria battaglia: 276 *fixisse*, 277 *populatum*), il dio si affretta (279 *properate*) a portare il proprio indispensabile contributo all'azione di Amore. Non emerge subito perché il poeta abbia inserito questa sezione riguardante proprio Bacco, peraltro destinato ad avere un ruolo nel prosieguo del racconto, quando convince Eeta ad accettare la scelta della figlia (321 ss.): di fatto la menzione del dio non è assente dalla letteratura epitalamica (p. es. compare nella chiusa del coro epitalamico della *Medea* senecana, 110-115) e comunque aspetti significativi e tragici del mito bacchico riguardano proprio la città di Tebe, dove la nostra storia si conclude (e lo stesso Bacco sarà citato insieme a Venere e Amore al v. 587); quello che è certo è che qui Draconzio è mosso da una motivazione anche letteraria, perché nel comporre il quadro del trionfo di Bacco sugli Indi si compiace di descriverne, seppur in sintesi, il carro e il corteggio come prima ha fatto con il carro di Venere e con il corteo di personificazioni. Il corteo del dio al seguito del carro viene ugualmente descritto in sintesi (282-283), ma il lettore percepisce le caratteristiche appunto dionisiache dei gruppi scatenati di *ministri* (274 *manus*; 279 *turba*; 283 *agmina*) che lo accompagnano e che vengono esortati a dirigersi verso la Colchide per partecipare alla festa: questi *Semeleia agmina* di adoratori-servitori (l'aggettivo collega Bacco alla madre Semele e tornerà, come epiteto del dio, al v. 587) sono qui soltanto femminili – escludono cioè i satiri – e annoverano le Bibliadi (dalla città di Byblos in Siria, dove Venere aveva fondato un santuario di Adone: Draconzio le comprende anche nel corteo

dell'epitalamio scritto per Giovanni e Vitula, *Carm.* 7,33, questa volta insieme ai satiri) e le Baccanti, rappresentate tipicamente nella loro danza invasata e scomposta (283 *saltant... rotantur*). L'aggettivazione è convenzionale ma curata: Bacco è *marcidus*, cioè ubriaco, secondo la rappresentazione tradizionale del dio del vino che però qui si vale di un aggettivo non consueto (ma significativamente attribuito a Imeneo nel coro epitalamico senecano, *Med.* 69), le tigri *anhelantes*, come in genere i cavalli al galoppo, la schiera del corteggio del dio è *iucunda* e muove passi *ebria* (anche l'Imeneo senecano cammina *gradu... ebrio*) reggendo tirsi *pampinei* (il tirso nella tradizione bacchica è un bastone sacro sormontato da una pigna e avvolto di pampini o edera, e veniva agitato dal dio stesso e appunto dai suoi seguaci, satiri e menadi).

**284-310:** Una reazione di segno comprensibilmente opposto ha Diana, e il poeta ne descrive il ritorno, la sorpresa e l'ira che giunge alla maledizione con un generale tono di delusione e tristezza (301 *tristis*), più che di semplice collera, capace di coinvolgere anche l'ambiente in cui la scena si svolge, cioè il tempio, trasformato presto da luogo di festa in luogo solitario e desolato. I primi versi (284-289) sono introduttivi alla scena principale, perché con movenze narrative (l'avverbio *interea* usualmente identifica l'inizio di sezione) raccontano il "ritorno a casa" della dea dalla sua partita di caccia: se il tono generale della rappresentazione è obiettivamente familiare, il lessico riporta la scena al livello degli dei (impegnativi da questo punto di vista i sostantivi *delubra*, a breve distanza dal più prosaico *templum*, e *germa-*

na, frequente in espressioni giuridiche o solenni, e senz'altro di tono epico il composto *plectifer* che designa Apollo, fra l'altro dio della musica e in questa veste rappresentato con la cetra e appunto il plettro, una creazione lessicale del nostro poeta). La sorpresa, relativa a elementi di stranezza del luogo (il silenzio e l'odore di ambrosia, che caratterizza specificamente Amore anche al v. 287, e comunque tutte le altre divinità partecipanti al corteo nuziale), si risolve in precisa consapevolezza dell'avvenuto grazie ai fescennini, cioè i canti di origine popolare e preletteraria con generica funzione di scacciare il malocchio e pertanto coerenti con le celebrazioni di trionfi militari e di matrimoni, elemento decorativo del repertorio epitalamico (valore dunque tecnico-giuridico ha in questo contesto il sostantivo *vota*, come poi ai vv. 382 e 449). La reazione di Diana, insieme di collera (il verbo *erubuit* indica propriamente l'avvampare del volto, segno di ira) e di dolore, partecipa a un luogo comune della letteratura antica, anche specificamente nel trattamento letterario del mito di Medea (Valerio Flacco attribuisce un analogo sfogo alla dea Ecate: 4,495-502) e qui assume la forma solenne (300 *fata*) di una doppia maledizione (290-300, scandita nelle sue parti dal v. 293): il primo augurio è che il matrimonio non abbia buona sorte (sono negati gli aggettivi-chiave *faustus* e *prosper*, che costituiscono tipicamente oggetto dell'augurio epitalamico; il sostantivo *flammea*, al plurale poetico, indica il velo color rosso aranciato che assumevano le spose) perché basato su un amore sacrilego che di per sé non può avere un futuro felice; di conseguenza, il secondo augurio, presentato come più appropriato alle premesse (*iustus*), dapprima si

riferisce al *nauta* (solita connotazione dispregiativa), di cui si anticipa il tradimento (dal punto di vista compositivo è voluto l'accostamento di coppie di opposti: *perfidus/legregiam*, *nautaliugalem*, *dulcior affectus/amara repudia*), poi più diffusamente a Medea, rappresentata nella sua terribile e lacrimosa solitudine – madre senza figli, moglie senza marito e forestiera senza patria – in una perenne sofferenza di cui solo lei è responsabile (insistito tramite i verbi *plangat*, *lugeat*, *gemat* il concetto centrale del pianto e della sofferenza, e tramite gli aggettivi *orba*, *viduata*, *sterilem* quello della privazione); senza contare che la prospettiva di essere per sempre *advena* condanna l'ex sacerdotessa a rivestire il ruolo negativo da lei stessa fin qui riconosciuto a Giasone. Con l'uscita di scena di Diana torna a regnare il silenzio, che domina insieme a un triste senso di perdita, e i versi che seguono (301-310) riescono a descrivere questo ambiente, composto di spazi vuoti e privi di vita (notare la solita variazione sinonimica: *delubra*, *sacraria*, *templa*), con la sola patetica presenza della nutrice, descritta a due riprese mentre piange sull'accaduto (notevole la ripetizione enfatica dell'aggettivo *anxia*, in acuta consonanza con *nutrix*, ai vv. 303 e poi 309, e l'insistita allitterazione in /t/ del v. 302); secondo un procedimento ornamentale tipico di tutta la poesia classica, l'idea è efficacemente sostenuta grazie all'inserimento di una duplice similitudine tratta dal mondo animale, e in particolare notturno, riguardante due uccelli tradizionalmente legati, anche per il loro verso lugubre, al cattivo augurio, ai presagi di morte e a paesaggi desolati, la strige e il gufo (non è banale osservare che entrambi ricorrono in Lucano 6,689 – il libro della maga Eritto – e in

particolare nella *Medea* senecana, 734: *maestique cor bubonis et raucae strigis*): anche in questa parte è funzionalmente insistito il lessico relativo ai concetti centrali, e cioè la notte (*nocturna, per umbras, sub nocte*) e la desolazione e la morte (*sordida, horrendus, funesto, maestus, funerea*), mentre la figura di suono al v. 306 (*/str/*) intende riprodurre il verso stridulo della strige.

311-339: Dopo avere descritto la reazione di Diana, il poeta si occupa della problematica accettazione del cambiamento di vita di Medea anche in Colchide, e segnatamente da parte del re Eeta, suo padre: questi dapprima si mostra violentemente contrario all'unione – e in questo Draconzio si allinea ai contenuti della tradizione mitologica, sebbene secondo il suo uso arricchisca di particolari lo spunto –, ma in un secondo tempo, grazie alla mediazione di Bacco, l'accoglie di buon grado ricevendo a palazzo gli sposi. Questa innovazione contenutistica aggiunge un lieto fine romanzesco all'ostilità del padre e dal punto di vista compositivo individua un ruolo funzionale alla presenza di Bacco in Colchide, non limitandola alla sola partecipazione al corteo epitalamico; ma soprattutto concentra le vere contrarietà, gli omicidi (Draconzio citerà solo cursoriamente al v. 364 l'uccisione di Absirto, il fratello di Medea, preso in ostaggio dagli sposi in fuga una volta sottratto il vello d'oro) e insomma la parte tragica della storia al di fuori della terra di Medea. La scena è brevemente introdotta (311-313) dal movimento narrativo del *satelles* che galoppa dal re, *nuntius* (come al v. 40) dell'accaduto: il problema non è soltanto – com'era invece agli occhi di Diana – che Medea si è

sposata, ma che si è unita a un *ignotus*, e la circostanza era potenzialmente pericolosa anche per la solidità del regno. La prima reazione di Eeta alla notizia (314-319) è anzitutto di paura: il personaggio è descritto come un padre (dopo essere designato come *rex* e *tyrannus*, qui è *genitor*) che sta perdendo la figlia, ed è per questo paragonato al re di Tiro, Agenore, la cui figlia Europa viene rapita da Giove trasformatosi per l'occasione in toro; poi prevale la valutazione "politica", e il re è descritto in preda a sentimenti diversi, che riguardano il culto, l'onore, la sicurezza (al v. 317 è da notare la solita *cumulatio* cara al poeta), fino a prendere le armi per punire e uccidere (320: rispettivamente Medea e Giasone). A questo punto interviene l'elemento risolutore, e cioè l'intercessione di Bacco, qui designato con l'epiteto *Indus* in riferimento alla campagna appena conclusa (320-327): il dio rivolge a Eeta un breve discorso per convincerlo, una piccola suasoria dotata di alcuni accorgimenti retorici di tradizione scolastica come le domande retoriche, il rovesciamento dell'argomentazione, il richiamo a un'analogia vicenda di rilievo (*exemplum*) e infine il ricorso al mito; naturalmente il riferimento alla vicenda amorosa di Diana si rivela una risorsa argomentativa vincente, siccome mostra che anche la dea che condanna l'innamoramento della sua sacerdotessa in realtà si è innamorata e l'ha anche confessato (già Amore menziona tale circostanza e il rapporto con il *pastor* Endimione ai vv. 146-149). L'efficacia del discorso del dio si manifesta immediatamente, e la parte finale (328-339) racconta l'istantaneo (329 *extemplo*) cambiamento d'animo del re nei confronti della figlia (è significativo che Giasone resti sostanzialmente sullo sfondo): sottolinea la



circostanza un ulteriore elaborato (quattro versi) riferimento mitologico, questa volta ad Achille e alla sua permanenza a Sciro nella reggia di Licomede, dove la madre Teti lo colloca per evitarne il coinvolgimento nella guerra di Troia e dove sposa Deidamia, la figlia del re, dalla quale ha Pirro-Neottolemo, anche lui partito per la guerra in un secondo tempo, dopo l'agguato mortale (*crimina*) al padre. Il lieto fine prevede a questo punto che Eeta accolga gli sposi con quel sentimento di *pietas* (334) che caratterizza fra l'altro il rapporto di amore paterno, l'addobbo festivo del palazzo reale e il momento dell'unione sponsale della coppia nel talamo: il finale, icastico ed essenziale, ci mostra la felicità di Giasone, che ha raggiunto la serenità, e il trionfo di Medea innamorata, con l'immagine militaresca tradizionalmente legata a Venere. Nel nome della dea dell'amore, protagonista dell'azione risolutiva, e con il verbo-chiave *triumphat* si conclude così felicemente la vicenda dell'innamoramento di Medea e della salvezza di Giasone.

*Intermezzo: il furto del vello d'oro e la partenza dalla Colchide (vv. 340-365)*

Fra gli eventi che hanno portato alle nozze di Medea e Giasone e quelli tragici collocati a Tebe, Draconzio inserisce una sezione del componimento con la funzione di rappresentare un tramite fra i due momenti, la trattazione dei quali costituisce senz'altro l'interesse principale del poeta. È infatti chiaro che l'ispirazione e la personalità stilistica di quest'ultimo si concentrano sugli elementi meglio su-

scettibili di un trattamento insieme patetico ed espressivo, adatto al suo modo di poetare e insieme gradito al gusto dei contemporanei; e tuttavia altri particolari, variamente contemplati dalle diverse trattazioni del mito in letteratura, non possono essere completamente trascurati, anche perché rappresentano elementi di un certo rilievo per il prosieguo della storia. Draconzio dunque li tratta in modo sintetico, per non dire cursorio, ma non perde l'occasione di inserire alcuni particolari che fanno luce su aspetti del carattere dei due protagonisti: è questo infatti a garantire omogeneità fra il prima e il dopo, e trasforma dunque in risorsa narrativa una parte a prima vista soltanto utile a raccordare il contenuto.

**340-359:** La sezione ha un inizio tipicamente narrativo, e in due versi apprendiamo che quanto si sta per raccontare avviene quattro anni dopo il matrimonio (340: la permanenza in Colchide per un periodo tanto esteso è, a quanto ne sappiamo, un'innovazione di Draconzio) e che nel frattempo sono nati due figli (341: notevole la clausola d'esametro in cui sono a effetto avvicinati l'aggettivo *fecunda* al dativo *marito*). Questa sorta di introduzione apre una scena familiare in cui i coniugi sono a letto, discutono della loro condizione attuale e pianificano il loro futuro: Medea, con il carattere risoluto e pratico che la contraddistingue qui come in ogni rappresentazione letteraria, percepisce la scontentezza del marito, gliene chiede la causa e, una volta appresala, prospetta la soluzione. Quanto importa qui sottolineare è la rappresentazione dei personaggi: Giasone, mentre sospira e nasconde i suoi veri sentimenti, è descritto

dalla moglie come il *callidus* (l'aggettivo qui naturalmente ha valore negativo, o tutt'al più ironico) capace di *fraus* e *nefas* (343-344), che cerca di *fallere* (344; 350) e preparare *furta* nella sua mente *fugax* (346) che aspira all'*infaustum* (347), insomma come una persona del tutto inaffidabile, sempre nel ruolo del personaggio negativo o comunque ambiguo che dall'inizio non ha mai abbandonato, tale cioè da far apparire insincera, o comunque strumentale, perfino l'ammissione della comprensibile nostalgia dei *parentes* (355-357); dal canto suo, nelle parole rivolte al marito Medea stessa si qualifica come *amans* che non vuole essere ingannata (344) e come moglie affettuosa ma attenta, nondimeno come *maga* (343) dai poteri sovrumani (347-349), secondo il cliché che persiste e che l'azione di Amore non ha cancellato ma soltanto posto in secondo piano. Il poeta ricompone un quadro caratteriale e – bisogna riconoscere – anche psicologico, ma non è soltanto attento al contenuto, bensì alla forma, che arricchisce in riferimento ai modelli: impossibile p. es. che il lettore non riconoscesse nella chiusa del v. 344 un preciso parallelo linguistico a proposito dell'altrettanto sfortunata coppia Didone ed Enea (Virgilio, *Aen.* 4,296-298: *at regina dolos – quis fallere possit amantem? –/ praesensit*); oppure con le figure di suono, come la marcata allitterazione in /p/ e /t/ nel v. 354 e l'anafora di *quid* al 357; o ancora con certa aggettivazione ricercata, come nel caso di *vastum... draconem* (359), una coppia aggettivo-sostantivo che, prima che qui, si trova una volta sola in Ovidio (*Met.* 4,647: a proposito dei pomi d'oro di Atlante).

360-365: Vengono qui selezionati e sintetizzati, per esigenze di mero raccordo, contenuti fondamentali del mito di Medea e Giasone che determinano la partenza della coppia dalla Colchide. Quelli sottacciuti in realtà non sono particolari secondari: il fatto che Eeta imponga a Giasone il superamento di una serie di prove per concedergli il vello d'oro (uccidere il drago, seminarne i denti aggiungendo due tori che spirano fuoco e sconfiggere gli armati nati dai denti stessi) e che, di fronte alle ulteriori resistenze da parte del re, alla fine sia necessario rubare il vello e fuggire non rappresentano solo elementi favolistici, ma un modo in più per sottolineare sia l'indispensabile apporto di Medea alla riuscita del marito (è infatti grazie alle arti magiche di questa che il greco riesce nell'impresa argonautica) sia di conseguenza l'ingratitude di quest'ultimo; ma evidentemente a Draconzio interessa concentrarsi sugli elementi amorosi, più "patetici". La sezione si apre così con un verso di collegamento, che ha la funzione di sottolineare ulteriormente il decisionismo di Medea, l'efficacia nel realizzare il suo progetto (360 *rapitur*: il verbo dà l'idea dell'immediatezza) e ne colloca le azioni nel silenzio della notte, un contesto opportuno per le arti della maga. I vv. 361-362 descrivono infatti Medea all'opera mentre invoca gli astri – un atteggiamento che identifica le arti magiche e come tale subito riferito in sede di presentazione del personaggio (6-7) – qui finalizzate all'evocazione del Sonno (personificato a partire da Omero ma, nella memoria letteraria dei latini, da Virgilio, *Aen.* 6,278 *consanguineus Leti Sopor*), che non è un dettaglio, visto che il drago secondo il mito non dorme mai ed è fondamentale che dorma perché il vello possa

essere sottratto dal bosco sacro al tempio di Marte dove lo custodisce; da notare la secca frase *pellis... maritol/ traditur* (363-364, in enjambement), in cui la costruzione passiva priva del complemento d'agente sottilmente allude alla responsabilità principale e al personale cimento di Medea nell'impresa. Anche lo scarno ablativo assoluto *fratre necato* (364) risolve in una sintesi molto reticente – comprensibile solo per un pubblico che conosce la storia – l'assassinio da parte di Medea del fratello Absirto, preso in ostaggio dalla coppia in fuga, fatto a pezzi e gettato in mare per rallentare l'inseguimento da parte di Eeta e dei suoi uomini. L'ultimo verso (365) aggiunge il particolare dei figli e nella sua formulazione ridondante (le due brevi frasi hanno come oggetto i sinonimi *natos* e *pignora*) indirizza l'attenzione del lettore verso l'evoluzione della storia al di fuori della Colchide, dove i due bambini finiranno per essere protagonisti della tragedia.

*Seconda parte: gli eventi a Tebe (vv. 366-569)*

Secondo il mito Giasone e Medea arrivano a Iolco, in Tessaglia (e non quindi a Tebe), da dove il primo era stato inviato in Colchide alla conquista del vello d'oro dal re Pelia, l'usurpatore del trono del fratello Esone, padre di Giasone; poi, dopoché Medea uccide Pelia in seguito al rifiuto da parte di quest'ultimo di cedere il legittimo regno al marito nonostante il superamento della prova, la coppia fugge ancora, e trova rifugio a Corinto dal re Creonte, ed è questa dunque la scena della tragedia. Draconzio invece,

intervenendo in modo significativo, fa giungere i protagonisti a Tebe, dove in effetti il mito conosce un altro re di nome Creonte, il fratello di Giocasta, che assume il regno in seguito all'esilio di Edipo e al suicidio della sorella.

Non è certamente ipotizzabile al riguardo una confusione da parte del nostro poeta sulla base dell'omonimia dei due re, anche perché comunque esistono varianti del mito (tarde o addirittura medievali, come componimenti della cosiddetta *Antologia latina* o gli scoli alla *Tebaide* di Stazio) che documentano trattamenti diversi, quanto a luoghi e persone, e non sempre a noi noti. Probabilmente il nostro poeta ha sfruttato l'omonimia perché sente più congeniale la localizzazione a Tebe: in questo scenario infatti la tragedia che si sta preparando assume un carattere più funesto e fatale in quanto si inserisce all'interno della sanguinosa e drammatica saga dei Labdacidi (Labdaco è padre di Laio e quindi nonno di Edipo e bisavolo di Eteocle e Polinice), cui in effetti si fa con enfasi riferimento nell'epilogo del nostro componimento; non solo, ma il mito prevede la somiglianza fra l'episodio della semina dei denti del drago da parte di Giasone per ordine di Eeta e uno molto simile che vede protagonista Cadmo, nonno di Labdaco e fondatore di Tebe (cfr. vv. 574-582). Esiste pertanto un complesso di fattori – anche specificamente letterari: basta pensare alla *Tebaide* di Stazio come uno dei potenziali modelli stilistici (a partire dall'evidente richiamo in apertura: v. 366) – che rende, agli occhi di Draconzio, molto efficace localizzare a Tebe la parte più drammatica della storia e collegarla, proprio per la sua tragicità, a un sistema di miti esemplare per il suo fondamentale carattere di *nefas*.

366-382: I primi tre versi raccontano molto cursoriamente la consegna del vello d'oro, la gloria di Giasone e la sorpresa di Creonte e concludono in tal modo la fortunata vicenda degli Argonauti: l'aggettivo *felix* (368) riguarda infatti propriamente il successo e il lettore sa che tale *felicitas* è dovuta principalmente a Medea; *praedo* inoltre, qui sprovvisto di connotazione negativa, concentra in effetti l'attenzione del lettore sull'atteggiamento di sottrarre e su quello di vagare per mari e per terre (si noti l'anafora enfatica *quod... quod...*). L'attacco è di tono narrativo, ma rappresenta una specifica allusione letteraria in direzione della *Tebaide* staziana di cui riproduce alla lettera un emistichio (2,65 *ventum erat ad Thebas*) introducendo il lettore in un ambiente anche mitologico dai presagi fortemente negativi. Analogo tono narrativo mantiene anche l'inizio del vero e proprio racconto dei fatti tebani, che narra anzitutto l'innamoramento di Glauce (369-373) e presenta la figlia di Creonte con una serie di caratteristiche convenzionali in modo se vogliamo perfino eccessivo, ma adatto allo scopo (bellezza: *decens, pulcherrima*; età da marito: il *tumor*, cioè il gonfiore, della verginità e la maturità di essa partecipano all'immagine del fiore che sboccia, tipicamente letteraria: p. es. Stazio, *Ach.* 1,292 *virginitas matura toris annique tumentes*): il poeta insiste sia sulla passione amorosa con il solito tema del fuoco (*flammata, aestuat*) e con la precisazione che si tratta in primo luogo di un amore fisico (*laudans... membra*), sia tuttavia sulla circostanza che l'oggetto del desiderio è marito di un'altra (i potenziali sinonimi *maritum... virum* sono usati in senso antitetico). Dal punto di vista della tradizione letteraria

latina, va detto che per la figlia di Creonte il nome Glauce è conservato solo da Igino, mentre in genere è ricordata come Creusa (p. es. Ovidio, *Epist.* 12 e Seneca, *Medea*). Le parole di Creonte alla notizia (374-379) sono riportate con un tono espressivo di grande ufficialità, che si basa sul rivestimento retorico per rendere il discorso grave e compassato (anafora: *si... si... si...*; allitterazioni in /p/ e /f/ a 376 e in /d/ e /p/ a 378), e d'altra parte il personaggio è *genitor* ma anche *rector* e il poeta tiene a manifestarne la formalità anche nel linguaggio (la stessa espressione *rector Thebanus* è formulare): il padre riconosce l'indecenza (376 *turpe*: l'aggettivo sostantivato riguarda insieme la sfera estetica e quella etica) del desiderio della figlia, ma nello stesso tempo lo accetta come evento ineluttabile in quanto legittimato dal fato, qui rappresentato anche da Giove, come massima divinità (ma in particolare anche garante dell'ospitalità), e da Lachesi, qui citata per antonomasia come una delle tre Parche, le divinità che regolano il destino dell'uomo. Gli ultimi versi (379-382) sono dedicati alle conseguenze della risoluzione di Creonte: il poeta concede brevissimo spazio alla reazione di Giasone, ritratto unicamente nello scialbo atteggiamento di ringraziare per essere stato scelto, e quindi accenna ai preparativi per le nozze, che il re organizza con solennità, come richiede l'etichetta, invitando convenientemente ospiti di riguardo. Creonte è rappresentato in due antitetici atteggiamenti: dopo avere impersonato il padre comprensivo, anche quando l'etica comune lo sconsiglierebbe, infine torna a essere il *tyrannus* (380), cioè a rivestire un ruolo ufficiale, e il poeta ne stigmatizza il comportamento incline ad andare contro



l'etica sociale per compiacere la figlia (nello stesso v. 381 sono presenti due predicativi di segno negativo: *nocens* e *iniquus*; in enjambement l'allitterazione in /v/ – che è lo stesso suono che /u/ – conferisce peraltro un tono lugubre, in chiara allusione all'esito della festa di nozze).

**382-395:** La reazione di Medea è ovviamente descritta con cura e occupa una sezione molto estesa di questa parte del componimento. Anzitutto il poeta nei primi versi (382-384) racconta che Medea ha appreso la notizia durante i preparativi delle nozze (in Seneca addirittura sente cantare l'imeneo: *Med.* 116) e con sottigliezza psicologica non le concede neppure la consolazione del dubbio (383 *nec tardius illud/ credidit*), perché sapeva che il marito è un ingrato (probabilmente si riferisce a contenuti del mito che Draconzio non contempla, come i rapporti di Giasone con Eeta e con Pelia): Medea insomma, che è sempre stata descritta con caratteristiche di determinatezza e forza (una *virago*), oltreché come maga, appare qui in un atteggiamento di profonda umanità (è infatti strano che non si sia accorta di nulla nonostante abbia affermato con sicurezza che nulla le può sfuggire: 347-350); ma è chiaro che la valutazione della circostanza ora appare dal punto di vista di Medea, come dimostra l'uso del termine *nefas* (383) a indicare le nozze, che Creonte prima si era limitato a definire *turpe* (376), con un significativo passaggio dall'ambito dell'etica a quello del sacrilegio. Poi, mentre sullo sfondo proseguono i preparativi in un clima di generale partecipazione, e pertanto si stabilisce un'efficace antitesi fra il clima della festa e la sofferenza della protagonista (385 *do-*

*lens*), quest'ultima è ritratta nel suo atteggiamento di maga (385-390), secondo la topica cui Draconzio ci ha abituato, che prevede uno stato d'animo protervo e aggressivo (389 *furens*), l'ambientazione notturna (385 *ante diem*) e l'osservazione programmatica del movimento degli astri e in particolare qui della luna piena (perché manifestazione di Diana, qui con l'epiteto di Cinzia come al v. 190), descritta con tono debitamente solenne come mostra l'allitterazione in /s/ (390). Infine Medea assume nuovamente il ruolo di sacerdotessa (392 *sacerdos*) e l'ultima parte della sezione è dedicata a descrivere una preparazione rituale (391-395) che precede l'accorata preghiera alla dea triforme: la purificazione della persona con elementi di tradizione specifica sia religiosa sia magica (acqua, zolfo, alloro), l'ambientazione in un sepolcreto che salda il legame con il mondo dell'aldilà presto evocato (i "mille sepolcri" del v. 393 naturalmente rappresentano un'iperbole; non va dimenticata poi, fra le altre, la suggestione letteraria della maga Eritto in Lucano, che appunto interroga i cadaveri), la postura in piedi, con gli occhi bassi in segno di pentimento e le mani protese in segno di supplica.

**396-430:** La preghiera di Medea è insieme confessione, richiesta di perdono e offerta di sacrificio espiatorio (tra le vittime è la stessa supplice, che offre i figli), e rappresenta un elemento sempre presente – pur con variazioni legate alla sensibilità dei poeti – nei diversi trattamenti letterari del mito a causa delle potenzialità espressive e patetiche di cui la circostanza è suscettibile. La struttura corrisponde grossomodo a quella delle altre preghiere che Draconzio,

amante di questo tipo di forma poetica, ha inserito fin qui nel poemetto, e prevede una tripartizione: dapprima l'invocazione e la lode, quindi la specifica richiesta e infine l'offerta espiatoria. La prima parte (396-415) è la più estesa, anche perché ritrae solennemente la dea nelle sue tre forme di manifestazione (398 *triplex*) come già la sacerdotessa ha fatto nella preghiera – questa volta rituale – ai vv. 188-193, di cui questa sezione potrebbe essere considerata una compiuta *amplificatio* retorica. Diana infatti è anzitutto celebrata come Luna in cielo (396-403), definita addirittura *astrorum princeps* con un'espressione in genere attribuita semmai al Sole (p. es. Cicerone, *Rep.* 6,17 *dux et princeps et moderator luminum reliquorum*) e ritratta con una serie di espressioni e immagini di tradizione o comunque di tono letterario sostenuto (p. es. l'efficace antitesi *tenebrarum splendens*, 399) ma non senza riferimenti astronomici (400: la menzione della *domus* nel Cancro dipende dalla convinzione degli astrologi che ogni pianeta ha il proprio domicilio in un segno zodiacale, come p. es. il Sole nel Leone; l'espressione *ora... mundi* riguarda poi l'assetto tolemaico del cielo, per cui l'orbita della Luna racchiude immediatamente la terra e in qualche modo funge da limite a essa) e biologici (403: l'influsso lunare sul ciclo mestruale; in generale comunque si attribuiva alla Luna la gestione del corpo, al Sole quella dell'anima); quindi compare come Diana cacciatrice sulla terra (404-407) in un gruppo di esametri molto stilizzati, come mostra da subito l'anafora *tu... tu...* (404), l'ermetica espressione *mors pinnata* (costruita sul sostantivo *pinna*, che indica anche una parte della freccia, arma preferita da Diana), la *cumulatio* (405) e la ripetizione

di *cum* e /u-v/ al v. 406; infine è ricordata l'assimilazione a Proserpina o Persefone (407-415), moglie di Plutone (407 il "terzo erede", s'intende dopo Giove in cielo e Nettuno nel mare, un'espressione che risale a Catullo 64,346), in un ruolo di accompagnatrice delle anime e giudice delle stesse che parte della tradizione mitologica riconosce invece a Ecate: anche qui non mancano artifici stilistici, come l'allitterazione in /t/ e /r/ al v. 410, la *cumulatio* al 411 e la reminiscenza letteraria del solito episodio di Eritto in Lucano, da cui deriva l'immagine della carne dei dannati data in pasto a Cerbero formulata in modo molto simile (6,702 *qui viscera saevol spargis nostra cani*). La seconda parte (416-424) inizia solennemente con la richiesta di perdono, che rappresenta il fulcro della preghiera, e con il riconoscimento del proprio errore da parte di Medea, per concludersi con la richiesta di aiuto (424 *exaudi* è in questo senso un verbo tecnico, anche nella liturgia cristiana), ma contiene anche una partecipata *argumentatio* da parte dell'"imputata", con lo scopo di far ricadere la colpa del matrimonio sacrilego in Colchide soprattutto su Giasone (connotato con gli epiteti dispregiativi *mendicus* e *nauta*, mentre Medea si considera *misera*): questa si basa sul paradosso che non sarebbe Diana a punirla, ma lo stesso correo, l'ex marito, mentre in lui va visto il *criminis auctor* (419) nei confronti della ragazza, che non a caso torna a rappresentare se stessa come *famula* di Diana (424). La parte finale (425-430) contiene le premesse della tragedia che si sta per compiere, perché Medea promette alla dea il sacrificio di cinque vittime come espiazione del *crimen* (si tratta del consueto uso rituale di offrire per avere, sintetiz-

zato nella nota formula *do ut des*; in *illustres animas* si può vedere forse un richiamo a Virgilio, *Aen.* 6,757, all'inizio della celebre parata dei discendenti della *Dardania proles*): comprensibilmente patetico il v. 428 (l'offerta dei figli), costituito interamente dai due sostantivi che designano i figli (*natos... pignora*) e dai due aggettivi riferiti alla madre (*miseranda... supplex*), oltreché dal possessivo (*mea*), per focalizzare l'attenzione del lettore sulla tragicità della circostanza.

**430-460:** La drammatica preghiera di Medea a Diana sembra avere sortito l'effetto desiderato, e la supplice lo apprende da inequivocabili segni celesti, dai quali sa trarre *responsa* grazie alle proprie arti magiche (430-433): da un lato, con l'immagine dell'arresto del carro della Luna (la tradizione lo immagina trainato da cavalli o, come Draconzio, da tori), il poeta rappresenta l'immobilità dei cieli, normalmente in incessante movimento di rotazione attorno alla terra; dall'altro descrive gli astri che invece si muovono secondo orbite fiammeggianti, una circostanza che nell'immaginario antico segnala cambiamenti e sciagure (p. es. stelle cadenti, apparizioni di comete ecc.). Confortata dalla situazione (433 *gavisa*, un participio usato altrove dal poeta), la sacerdotessa si rivolge alle divinità infernali – e cioè Plutone, come re dell'Erebo (si tratta del nome di un'antica divinità del buio usato in genere per indicare il regno dei morti), e le tre Furie, divinità della vendetta (le tre sorelle Alletto, Tisifone e Megera: anche la Medea di Seneca le invoca ai vv. 13 ss.) – in una nuova ampia e strutturata preghiera (356-460), formulata con

toni, ambientazione e corredo di immagini tipici dei riti di negromanzia, per cui il testo letterario di riferimento, per contesto, ambientazione e lessico, è senz'altro l'episodio di Eritto del VI libro di Lucano. Nella prima parte Medea si rivolge ai suoi interlocutori infernali (questa è la referenza da riconoscere qui all'aggettivo *impius*, riferito a entrambi: 436 e 439) con una serie di attributi e immagini di sapore retorico: a proposito di Plutone (436-438) rappresenta un'acutezza l'idea che, nonostante le continue morti degli uomini, il suo palazzo (*aula*) non è mai pieno, mentre deriva alla lettera da Stazio, *Theb.* 4,473, l'espressione in enjambement *formidabile regnum/ Mortis*; molto più elaborati i versi relativi alle Furie (439-446), dal respiro di una vera e propria duplice digressione descrittiva dapprima sulla caratteristica peculiare dei serpenti al posto dei capelli (l'epiteto composto *anguicomae*, di sapore epico, è raro e si trova una sola volta in Ovidio mentre è soprattutto presente in Stazio) e quindi sulle pratiche negromantiche di Medea basate sul sezionamento di cadaveri o sulla vivisezione di vittime (cfr. quanto dice la nutrice ai vv. 226-227) e in particolare sul sacrificio di feti umani (p. es. Lucano 6,558-559), qui riportate in tono coerentemente truculento. Dopo un'invocazione desunta alla lettera dalla preghiera di Didone morente (Virgilio, *Aen.* 4,612 *et nostras audite preces*), Medea avanza la propria richiesta (446-452) che le Furie stesse (*sorores/ Tartareae* è pure espressione virgiliana, *Aen.* 7,327, in riferimento al Tartaro, uno dei nomi per indicare in antico il regno di morti) partecipino alle nozze in programma per il giorno seguente, evidentemente per portare morte ai protagonisti dell'evento: la richiesta vie-

ne sostenuta con il riferimento al matrimonio nefando di Edipo con la madre Giocasta (di cui Creonte è fratello ed erede del regno), celebrato appunto con l'intervento delle Furie (ecco perché a proposito di Giasone e Glauce si parla di nozze in programma *iterum* a Tebe: 449), riconoscendo quindi un legame familiare (451 *gens*) nel segno del *nefas* e della morte. La preghiera si conclude con l'esortazione alle Furie a intervenire senza indugio (452-460), che assume le forme di una vera e propria suasoria, dotata di accorgimenti retorici, come l'antitesi e il paradosso, e di immagini efficaci allo scopo di scongiurare il disinteresse alla causa da parte delle divinità infernali: Medea dimostra che il loro intervento non rappresenta se non la coerente dimostrazione dell'essenza vera e crudele delle Furie stesse, mentre l'atteggiamento contrario lo negherebbe; il paradosso finale che le raffigura innamorate di Amore, visto come divinità senz'altro opposta e inconciliabile, costituisce la punta dell'argomentazione retorica.

**461-469:** Medea ha la certezza che, anche in questo caso, la sua preghiera è accolta: se Diana aveva mostrato di gradire il pentimento della sua sacerdotessa manifestandolo con segni celesti (430-433), le divinità infernali secondo tradizione lo manifestano con segni provenienti dal sottosuolo, in questo caso un terremoto che apre una fenditura nel terreno (metricamente al v. 461 *terra*, che è il soggetto, costituisce un caso di allungamento in arsi davanti a cesura) dalla quale le Furie fanno chiaramente percepire all'interessata la propria adesione alla causa. In particolare queste mostrano apprezzamento agitando i serpenti del

loro capo come colpi di frusta (i *verbera* o altrimenti i *flagella* delle Furie sono presenti nella tradizione letteraria, p. es. in Virgilio, *Aen.* 6,557, che li definisce *saeva*) e facendoli sinistramente sibilare (l'espressione *sibila... vibrant* è fortemente brachilogica e quindi molto espressiva, perché unisce l'idea del sibilo dei serpenti a quella del caratteristico movimento della lingua di questi; più narrativa invece al confronto la descrizione di Virgilio nell'episodio di Laocoonte: *Aen.* 2,211 *sibila lambebant linguis vibrantibus ora*). Così, certa dell'esito della preghiera e convinta che la situazione si sia risolta a suo vantaggio (466 *res melior*), Medea torna in città; prima tuttavia deve purificarsi nel fiume: la purificazione rituale mediante aspersione o abluzione è prevista prima di rivolgersi agli dei celesti (come al v. 391) e dopo avere avuto contatti con il regno dei morti; l'idea è linguisticamente sottolineata dall'endiadi *fluvio... et undis*. Nell'ultimo verso ha particolare risalto la connotazione della protagonista come *maga*, che ne identificherà la personalità e il comportamento di qui in poi, in chiara allusione ai riti negromantici in seguito descritti.

470-483: Un cambio di scena apre un ambiente completamente diverso dal precedente: con pochi particolari il poeta riesce a descrivere il progressivo animarsi all'alba della reggia di Creonte, dove sta per essere celebrato il matrimonio, con l'arrivo di *clientes* (474) e poi di *reges* (477). Rimarca la differenza d'ambiente anche l'insistenza descrittiva sul passaggio dalla notte al giorno e dal buio alla luce (in particolare la luce color rosa-porpora, nella tradizione epica tipica dell'aurora), qui rappresentato attraverso l'adozione



di due immagini astrologiche tradizionali: dapprima quella di Lucifero, la stella del mattino che – come dichiara l’etimologia – “porta la luce” facendo scomparire le stelle e annuncia l’aurora, rappresentato convenzionalmente su un cavallo purpureo che Draconzio immagina pittoricamente spargere luce scuotendo la criniera (470-473), e poi quella del Sole che sale sul suo carro fiammeggiante per portare definitivamente il giorno (475-476). L’ambientazione lascia spazio quindi al momento centrale, e cioè il matrimonio (477-479), qui descritto in modo più formale e quasi burocratico rispetto a quanto era avvenuto a proposito del matrimonio con Medea, quando il poeta ha preferito descrivere il clima festoso e il corteo epitalamico con la partecipazione delle divinità: qui i due sposi sono ritratti, come in un’istantanea, mentre siedono e firmano le *tabulae* (o *tabellae*) *nuptiales*, una sorta di contratto in merito al quale abbiamo documentazione letteraria almeno a partire dall’età augustea; nel contesto non stupisce l’adozione di un lessico specialistico, evidente nell’uso del verbo *sulcare* (478: in ambito scrittorio non prima del IV sec.) e soprattutto al v. 479 in quella che configura una vera e propria formula giuridica per siglare un contratto (ricordata già da Cicerone, *Caecin.* 51 *pacti et conventi formula*). Il contesto giuridico offre a Draconzio l’occasione per una trovata a effetto: al contratto matrimoniale partecipano invisibili anche le Furie (479-483), evocate dal mondo dei morti e spaventose nell’aspetto (il v. 480 deve intendersi riferito a tutte e tre le sorelle: l’aggettivo *Tartareus*, che al v. 448 connota loro, qui è riferito al *gurgo*, cioè la voragine dell’Averno, un sostantivo che può anche

designare in generale i fiumi infernali), che rispondono in tal modo alla preghiera di Medea svolgendo ciascuna una mansione di tipo notarile; l'immagine finale dei serpenti agitati come fruste all'interno del palazzo di Creonte – un modo che la tradizione adotta per descrivere il coinvolgimento e l'azione delle divinità anguicrinite – rappresenta plasticamente la presa di possesso del luogo da parte delle Furie e insiste sul senso di generale orrore (cfr. 480 *horrida*; 483 *horrendis*).

484-493: Medea è qui raffigurata nelle sue vesti di maga mentre prepara il sortilegio destinato a mettere in atto il suo piano omicida: dopo avere cursoriamente citato le pratiche magiche della protagonista in sede di presentazione del personaggio (13-14: l'uso di *species* compare anche qui al v. 486), Draconzio inserisce nel suo racconto una compiaciuta digressione per descrivere nei particolari la confezione di una corona affatturata destinata a Glauce, un dono nuziale capace in realtà di provocare la morte e di dare compimento quindi alla tragedia. Se il particolare del dono intinto di veleni letali appartiene alla tradizione del mito di Medea, i diversi trattamenti letterari di questo mostrano di seguire varianti al proposito: la corona è di fatto l'elemento ricorrente, ed è come tale ricordata anche da autori che non trattano specificamente la storia (p. es. Ovidio, *Ibis* 603; Apuleio, *Met.* 1,10,2); alcuni autori ne aggiungono tuttavia altri: p. es. in Euripide compare anche un peplo (*Med.* 784-786) e in Seneca sia la *palla* (un mantello di famiglia, dono del Sole a Eeta) sia anche un *monile fulgens* (*Med.* 570-574). Il nostro poeta dal canto

suo descrive in dettaglio la preparazione della corona anzitutto specificandone l'eccezionalità (484 *novam... coronam*: l'aggettivo vale "nuova", "mai vista", e qui mette in rilievo i poteri della maga) e quindi suggerendo il duplice letale obiettivo dell'incantesimo: da una parte sprigionare un violento incendio (485-488: tutti gli ingredienti utilizzati dalla maga sono infiammabili o comunque sono coerenti con il fuoco e con il fumo; va notato anche l'uso di attributi o immagini di uso letterario, come l'incenso "maschio" – particolarmente forte – ricordato già da Virgilio, *Ecl.* 8,65 e Ovidio, *Med.* 94, il cipresso "sterile" – secondo una testimonianza di Plinio, *Nat.* 16,140, che peraltro ricorda che è sacro a Dite-Plutone – acuisce l'ambientazione funerea; ed è Apuleio, *Met.* 3,17,4 che informa che i relitti dei naufragi erano ricercati per gli incantesimi), e dall'altra impregnarsi e quindi rilasciare i più potenti veleni (489-491: l'evocazione della *cristata manus* di serpenti velenosi, oltre a richiamare la collaborazione con le Furie, rimanda volutamente alla *squamifera... turba* di rettili mortali chiamata da ogni parte dalla Medea di Seneca come primo momento del suo rito negromantico in *Med.* 681-704). Al termine il poeta dedica due versi a un particolare originale allo scopo di dare risalto all'inganno pianificato dalla protagonista: insiste cioè sulla natura intimamente ingannevole dell'oggetto in sé (anche lessicalmente: *mentita; imitantur*), a partire dal materiale di cui è composto, in quanto l'oro e le gemme sono soltanto apparenza; partecipa all'idea dell'incantesimo anche la trovata di personificare il dono e renderlo capace di azione e sentimento ostile: la corona è *nocens e mentita*, i fiori velenosi *iniqui e imitantur*.

494-509: Dopo una breve sezione di trapasso che convenzionalmente segnala la collocazione cronologica degli eventi narrati con l'immagine mitologica dell'alzarsi del carro del Sole (495; al v. 475 il poeta aveva ritratto Febo in un momento precedente, quando cioè stava salendo sul carro preceduto da Lucifero), un verso è dedicato a introdurre un'ulteriore preghiera di Medea, questa volta al Sole, raffigurando la supplice in un contesto cimiteriale già descritto dal poeta (393), in modo coerente con certe pratiche magiche e comunque allusivo allo scopo di queste ultime. La preghiera al Sole a ben vedere rappresenta per Draconzio un'occasione compositiva e stilistica poiché, dal punto di vista meramente narrativo, i contenuti della richiesta in sé – cioè la morte di Giasone e di chi è dalla sua parte – erano già stati presentati a Diana e da quest'ultima anche avvallati (431-433). Eppure rivolgersi al Sole a questo punto della storia appare pertinente da diversi punti di vista: anzitutto, per la sua natura di astro fiammeggiante dotato di un carro di fuoco, esso è l'interlocutore naturale per l'auspicio di una *ignea mors* (508; più avanti d'altra parte si dice che è proprio Febo ad alimentare l'incendio: 518); poi perché Medea gli è legata da vincoli di parentela, essendo sua nipote (504; cfr. *avus* a 538 e 568), in quanto Eeta è figlio del Sole e dell'oceanina Perseide; infine anche perché proprio al Sole, peraltro con l'epiteto di Titano (come qui al v. 497: il Sole è infatti figlio del titano Iperione), si rivolge enfaticamente Medea nei primi versi della tragedia senecana (5-6 e 28-36, in cui si augura che Corinto, scena della tragedia, finisca incendiata dalle fiamme del carro del Sole). La preghiera ha una struttura

chiaramente bipartita: nella prima parte (497-504) come al solito si affollano le lodi del dio e della sua duplice azione di moderare i movimenti del cosmo e di liberare le anime dal corpo a tempo debito assegnando loro la loro posizione definitiva nel suo cielo; qui Draconzio è debitore di diverse teorie antiche fra cosmologia, astrologia, filosofia e religione (basti pensare ai culti di Mitra, citati non a caso più avanti: 538), ma anche di diverse suggestioni letterarie (l'espressione *mundi machina* p. es. è lucreziana, 5,96, e l'intero emistichio *stelligeri iubar omne poli* deriva da Stazio, *Theb.* 12,565). La partecipata invocazione del v. 504 (chiaramente ricalcata su quella della personificazione di Roma a Giove in Claudiano, 15,35 *miserere tuae, pater optime, gentis*) funge da passaggio alla parte vera e propria di preghiera (505-508): questa è articolata in cinque richieste, tutte relative al buon fine del progetto di morte dei novelli sposi e scandite ciascuna da un congiuntivo esortativo (la presenza dell'inciso *inquam* conferisce inoltre alle parole di Medea un tono particolarmente oratorio), in un crescendo di immagini che culmina nella visione dei due avvolti dalle fiamme.

**510-526:** Dopo i versi dedicati alla preghiera il componimento torna alla modalità narrativa in due momenti che raccontano in sequenza la consegna del dono e il conseguente divampare dell'incendio con la morte degli sposi e di Creonte. Nella prima parte (510-516) il lettore assiste all'arrivo di Medea a palazzo, alla consegna del dono accompagnato dalle sue parole remissive e alla sua uscita di scena: al centro è la protagonista, di cui il poeta fa risaltare

la malizia (il participio *fingens* esprime infatti il concetto-chiave) nel proporsi apparentemente docile, non vendicativa, e nel riconoscersi addirittura prigioniera (*captiva*); la determinazione di Draconzio di concentrare l'attenzione su essa fa sì che, nell'interpretazione del poeta, sia proprio lei a consegnare il dono alla rivale, mentre in altri autori di assoluto riferimento al proposito (p. es. Euripide e Seneca) il tramite sono i figli. La seconda parte (516-526) inizia con un'osservazione di ironia tragica (Medea viene ringraziata per il pensiero) per poi diffondersi a descrivere il divampare delle fiamme opportunamente alimentate da Febo, la morte di Glauce insieme a Giasone (nuovamente connotato con il dispregiativo *nauta*, come se la scena fosse raccontata dalla stessa protagonista) e del re nel tentativo di aiutarli nel rogo generale del palazzo (da notare anche la ripetizione verbale *uritur... usta... uritur* per rendere con strumenti lessicali il completo avvolgimento dei personaggi nel fuoco); il compiacimento descrittivo del poeta allarga quindi l'immagine a comprendere tutto l'ambiente circostante, in cui vediamo riprodotta con indubbio realismo la generale confusione di tutti i presenti, servitori e invitati (degno di nota il particolare che riguarda i ballerini e i musici, che testimonia il gusto per il dettaglio), e il passaggio dal clima di festa all'atmosfera lacrimosa di morte.

527-529: Il poeta dedica tre versi di passaggio a raffigurare la protagonista e a descriverne in modo plastico le sensazioni. In mezzo alla confusione generale, alle urla di dolore e all'orrore della morte, con un gioco di grande contrasto la figura di Medea si erge (in latino è pregnante il signifi-

cato del verbo *stare*) nella sua solitudine, nel suo silenzio e insieme nella sua determinazione al male. Invece di limitarsi a descriverla soddisfatta e compiaciuta della riuscita di buona parte del suo piano, Draconzio inserisce veloci osservazioni psicologiche di grande effetto, in particolare quando vediamo la protagonista paradossalmente sorpresa per l'incredibile efficacia sia del suo incantesimo sia delle sue preghiere per realizzare i suoi *furores* (529: il plurale rende concreto il *furor*, caratteristica dello stato d'animo tipico del personaggio tragico, e in qualche modo sembra incarnarlo nelle sue diverse applicazioni quante sono le morti che produce). E tuttavia non è tutto: a Medea ancora non basta, non è ancora *secura* (*cura* indica infatti la preoccupazione, il pensiero fisso), perché sarà completamente *satiata* solo quando avrà realizzato il proprio piano con l'infanticidio. La cura stilistica non è meno evidente di quella descrittiva: il v. 527 è scandito dalle allitterazioni in /s/ e /n/, e il suono /s/ torna anche in apertura del verso successivo a concludere la frase sintattica. Così, l'immagine della protagonista si staglia nell'ambiente, fisico e umano, che i suoi *furores* hanno completamente sovvertito: si realizza in tal modo l'anticipazione contenuta nel prologo, quando Draconzio si dice pronto a descrivere in tono tragico un *amor* trasformato in *furor* (23). Non è inoltre certamente casuale che il poeta torni a usare l'appellativo *sacerdos*, come a presentare gli omicidi come l'estremo sacrificio promesso a Diana e alle divinità infernali: il completamento della tragedia è imminente e Medea vi si dedica con almeno apparentemente impassibile determinazione.

530-556: L'uccisione dei figli costituisce il fulcro della tragedia di Medea ed è per questo il momento più patetico del racconto in ogni trattamento letterario del mito; anche qui la protagonista si accinge all'ultimo momento della sua vendetta dopo averla compiuta sugli altri personaggi, coinvolti nell'incendio scatenato dalla corona (530), e quindi portando alle estreme conseguenze il *furor* che ne sta governando le azioni (531 *furibunda*, ripetuto non a caso al v. 537; partecipa allo stesso campo semantico anche il neutro sostantivato *saeva*, 536). Nella sua interpretazione Draconzio struttura questa parte in modo complesso ed enfatico, prevedendo un momento introduttivo, una preghiera di consacrazione dei figli alle divinità che li stanno per accogliere (il manoscritto mostra in questa sezione una perdita di testo, ma il senso è comunque chiaro), il racconto dell'uccisione e l'estremo saluto. La descrizione dei figli e del loro atteggiamento nei confronti della madre (531-536) insiste realisticamente su caratteri tipici dei bambini (notevole il raro uso dell'astratto collettivo *infantia*), che in un momento di pericolo come il terribile incendio divampato nella reggia chiamano la mamma e cercano aiuto in lei, finendo per incappare – sottolinea l'ironia tragica del poeta – in un pericolo maggiore, cioè nella morte certa; è interessante osservare che Draconzio non omette il nome dei due bambini, che invece non è ricordato da Euripide, Ovidio, Seneca, ma ricorre in testi di tradizione antiquaria o scolastica come Apollodoro, 1,146, e Pausania, 2,3,6, e soprattutto per l'ambito latino in Igino, 25 (e anche 239). In tutta risposta Medea – qui designata pateticamente *genitrix* (537), come prima *ma-*



*ter* (532) e *parens* (535) – si accinge a uccidere i bambini interpretando l'infanticidio come il supremo sacrificio alle divinità che hanno costituito fino a questo momento i suoi interlocutori e i destinatari delle sue preghiere, e in questo il poeta si allinea a una tradizione rappresentata p. es. da Seneca (970: sacrificio all'anima di Absirto) e da Osidio Geta (a Giove Stigio): la preghiera di consacrazione è pensata da Draconzio come un momento solenne (cfr. a 538 il verbo *fatur*), una sorta di complessiva ricapitolazione della storia attraverso le varie divinità via via invocate (e loro epiteti, attribuzioni e ambiti di competenza), l'intervento delle quali ha accompagnato lo sviluppo del racconto, e che ne enfatizzano qui il tragico epilogo (preghiera al Sole: 497-508, qui arricchita dal riferimento al culto persiano di Mitra, radicatosi in Occidente grazie alla cultura sincretistica dell'età imperiale; alla Luna e Proserpina con Diana: 188-194 e 396-430; alle Furie: 439-446 e 448-460; a Plutone: 436-438 e 446-448); quindi Medea termina inserendo l'uccisione dei figli nel complessivo programma di vendetta che prevede appunto la morte come punizione insieme di *nocentes* e *insontes* (544-545: voluto l'accostamento dei termini-chiave in enjambement), pur riconoscendo la piena responsabilità a Giasone per l'ingratitudine che è tratto caratterizzante la stirpe (547 *ingrata... de gente*: anche Pelia, zio di Giasone, nel mito si mostra ingrato con il nipote stesso; e per Giasone cfr. vv. 384 e 519; d'altra parte *Ingratia* era fra i partecipanti al corteo nuziale in Colchide: 270) e che inevitabilmente ricade pure sui suoi figli per la concezione antica dell'eredità delle colpe. Del tutto cronachistico il racconto dell'uccisione, che

occupa soltanto un verso e mezzo (548-549), ma il poeta riesce a inserirvi a effetto l'immagine dell'unico colpo di spada che trafigge entrambi, che naturalmente enfatizza la forza di Medea e la parallela delicatezza dei bambini (notevole l'accostamento terminologico *geminos uno* che crea la figura dell'antitesi), e l'appellativo di *noverca* per Medea, che le nega in qualche modo lo statuto materno per assimilarla piuttosto a una quasi-madre caratterizzata convenzionalmente da sentimenti negativi (cfr. già icasticamente al v. 23 *cruentatam... de matre novercam*). Più descrittivo e particolareggiato invece il racconto delle mosse successive dell'infanticida (549-556), che preludono alla sua sensazionale uscita di scena: Medea porta i cadaveri dei figli sulla rocca, il punto più alto di Tebe, e li getta nelle fiamme dell'incendio da lei stessa provocato (*rogis... meis*), ma tiene a presentare questo gesto come l'estremo tributo funebre ai bambini da parte di una madre amorevole, e per questo si riferisce a Glauce come *noverca* (552: risalta il cambiamento di prospettiva rispetto al v. 548 e l'antitesi con *parens* del v. 555) e a Giasone come *perfidus* (553); la caratterizzazione della protagonista è decisamente finalizzata a mettere in rilievo i caratteri terribili del suo comportamento sia grazie al lessico (*cruentam, saeva, metuenda*), sia tramite la similitudine mitologica (sempre dal ciclo tebano) di Agave che, come baccante invasata da Bacco (l'epiteto di Lio, dal verbo greco *lyo* = "sciolgo", significa "che scioglie le membra" s'intende con il vino), inconsapevolmente fa a pezzi il figlio Penteo, fiero oppositore all'introduzione del culto del dio, e al termine delle *Baccanti* di Euripide ne solleva vittoriosamente la testa; il

termine senz'altro più pregnante è però *nefas* (550) che sintetizza il giudizio sul gesto di Medea da parte di chi assiste terrorizzato alla scena e che pertanto costituisce il punto di vista del poeta e del lettore, un concetto-chiave chiaramente riproposto al termine del racconto tragico a completamento del discorso iniziale sull'oggetto del componimento (soprattutto vv. 1 e 16).

556-569: L'uscita di scena della protagonista a bordo dello scenografico carro trainato da draghi alati costituisce un momento spettacolare – una specie di apoteosi negativa e drammaturgicamente senza dubbio una “scena madre” – cui i letterati difficilmente rinunciano e che semmai ripropongono personalizzando la circostanza dal punto di vista lessicale o contenutistico; nella letteratura latina la menzione del carro si trova infatti sempre, per quanto ne sappiamo a partire da Pacuvio, e che si tratti di un elemento fondamentale nella generale percezione della storia di Medea è testimoniato perfino da Agostino, che lo ricorda come uno di quei contenuti – una delle *grammaticorum et poetarum fabellae* – insegnati a scuola ai ragazzi e a lui poco graditi (*Conf.* 3,6,11). Draconzio evidentemente lo considera irrinunciabile al punto da citarlo già all'inizio del componimento, quando sintetizza il versante tragico della storia che sta per raccontare (24-25), e da dedicargli qui una tipica digressione ornamentale, volutamente speculare rispetto a quella, del tutto diversa, del carro di Venere ai vv. 156 ss. In una prima parte (556-561) il poeta descrive il carro che arriva sulla rocca di Tebe a prelevare Medea, soffermandosi dapprima sui draghi fiammeggianti e velenosi

che lo trainano (descritti con un lessico del tutto prevedibile: è certa in un particolare la dipendenza da Claudiano, *rapt.* 1,12 *squamea.../ colla levant*) e quindi sul particolare materiale di costruzione del carro stesso, che richiama l'infiammabilità e che pertanto riproduce in parte, con ovvie variazioni e notazioni di tipo tecnico, la descrizione della corona poi donata a Glauce, compresa la menzione del veleno a rendere il tutto esiziale da ogni punto di vista; il particolare di una parte del carro (l'asse) proveniente da tombe non fa parte di un ornato generico o del gusto per il macabro, ma riproduce una pratica tipica della magia nera, e in tal senso presente anche con risonanze lessicali sia in Seneca (*Med.* 799 *rapta sepulchro*) sia in Lucano (6,526 *rapuit... sepulchro*, a proposito di Eritto). Poi due versi di carattere più narrativo sono dedicati a Medea che prende posto sul carro stesso e ordina la partenza (562-563): qui la memoria letteraria del poeta riproduce, con necessario rovesciamento ma con chiara allusione, l'esametro di Ovidio che descrive Fetonte in procinto di salire sul carro del Sole, suo padre, che gli sarà fatale (*Met.* 2,150 *occupat ille levem iuvenali corpore currum*). Infine (564-569) viene descritto il decollo del carro funesto, e dobbiamo apprezzare la tendenza del poeta a insistere con realismo sull'idea del sollevamento (*tolluntur, levabant, volitans*) e della conseguente oscillazione (*nutant, labantes*) con l'attenzione al gustoso particolare delle ruote che, staccatesi da terra, continuano a girare sollevate in aria. L'ulteriore riferimento al veleno dei draghi (al v. 566 sintatticamente *saeva... venena* va considerata un'ardita apposizione al soggetto della frase *quadriga*) porta al paradosso finale riguardante

la potenziale opera di sovvertimento della natura da parte di Medea nel suo volo spaventoso, descritto come esatta antitesi rispetto agli effetti positivi e rigeneranti del volo di Amore sul carro di Venere (113-118): se la maga è stata presentata fin dall'inizio come in grado di piegare la natura (e gli dei) al proprio volere, qui se ne descrive la capacità di contaminare tutto quanto la circonda con l'atmosfera macabra e infetta che ha saputo creare. Eppure Draconzio sembra voler ristabilire il corretto stato degli elementi, anche dal punto di vista morale, e fa intervenire il Sole: questi, che, secondo le convenzioni del genere tragico, usa nascondere il proprio volto davanti a situazioni nefande producendo un'oscurità contro natura, immagine del buio morale dei protagonisti del racconto, qui agisce invece in modo positivo e, pur avendo aiutato la nipote a realizzare il suo piano, a questo punto della storia se ne vergogna e non esita a dissipare le tenebre per porre termine agli eventi tragici.

### *Epilogo (vv. 570-601)*

La presenza di un epilogo non è convenzionale nel genere epico e nemmeno è prevista nella forma letteraria dell'epililo: in effetti un momento in cui il poeta si incarica di trarre una sorta di morale dagli eventi raccontati e di renderne partecipe il proprio pubblico appartiene a forme testuali diverse, di tono e contenuto oratorio o argomentativo, che possiamo collocare opportunamente all'interno della pratica scolastica, come le "suasorie" o comunque testi in

cui la narrazione e la descrizione costituiscono elementi da utilizzare per dimostrare qualcosa e non soltanto materiale fruibile essenzialmente in sé. Quello che colpisce il lettore infatti è il tono decisamente oratorio di questo finale, e tuttavia Draconzio deve considerare tale elemento compositivo estremamente congeniale al proprio modo di poetare, dal momento che un epilogo di tono (e contenuto) analogo si trova anche nella *Orestis tragoedia*. La forma di testo assume sostanzialmente un aspetto deprecativo: il poeta si rivolge a divinità e personificazioni di sentimenti e moti dell'animo per implorare un atteggiamento benevolo da parte loro nei confronti di Tebe, scena della tragedia: l'invocazione *parcite... Thebis* (574 e 588) costituisce infatti una specie di refrain che suggerisce una scansione del testo. In realtà l'intento del poeta pare implicare riflessioni più generali, che riguardano il rapporto con il divino, ma, secondo la sua consuetudine, questo discorso è soltanto accennato.

**570-586:** La prima parte dell'epilogo comprende dapprima l'invocazione a divinità e personificazioni negative e infernali (570-573), che qui giocano un ruolo particolarmente significativo nell'evoluzione della storia di Medea e sono pertanto causa della tragedia che si è consumata a Tebe: mentre il secondo esametro elenca, con la solita tecnica della *cumulatio*, una serie di sei vocativi (la prima posizione è occupata dalla *Impietas*, che non riguarda soltanto il rapporto fra uomo e dio ma soprattutto qui i rapporti fra membri della stessa famiglia), il primo è strutturato in tre membri paralleli di coppie aggettivo-sostantivo (il

totale è comunque di sei termini, non casuale); non sorprende trovare in posizione preminente il *Furor*, che ha connotato Medea sia all'inizio della storia in Colchide sia nella parte tebana, la *Libido*, che ha prodotto l'innamoramento di Medea e poi quello di Glauce, quindi – in posizione volutamente centrale d'esametro fra le prime due personificazioni – il *Nefas*, che costituisce il concetto centrale di tutta la narrazione, sia in senso contenutistico sia dal punto di vista dell'atto stesso del raccontare; solenne l'apostrofe del v. 572, come sottolinea la triplice allitterazione in /m/. Alla preghiera fa seguito una parte relativa alla storia mitica di Tebe (574-586), con la funzione di dimostrare l'opportunità di un atteggiamento benevolo da parte delle divinità nei confronti della città e di motivarlo con il riferimento proprio agli antecedenti mitici di cui l'epilogo della storia di Medea è inevitabile conseguenza: il fulcro della serie di avvenimenti viene individuato ancora nel carattere di *nefas* di essi e di quanto nasce da essi. La storia parte naturalmente dal fondatore, Cadmo, cui viene dedicata la parte maggiore (574-582) anche perché la sua vicenda bene si prestava all'elaborazione stilistica: mentre è alla ricerca della sorella Europa (cfr. 314-316) l'oracolo di Delfi gli impone di fondare una città, la futura Tebe, e per questo deve uccidere un drago messo a guardia di una sorgente (secondo varianti del mito da parte di Marte, di cui sarebbe addirittura figlio), seminarne i denti e superare i giganti nati in armi dai denti stessi (i cosiddetti Sparti, che in greco significa "seminati"), che tuttavia finiscono per uccidersi a vicenda iniziando peraltro la tradizione delle uccisioni fraterne che molta parte ha nella storia tebana:

Draconzio insiste espressivamente sul particolare più sensazionale, cioè la nascita degli armati dalla terra, creando ad arte le immagini simili della *seges ferrata* (576), della *ferrea messis* (forse è presente alla memoria Virgilio, *Aen.* 12,663 *seges.../ferrea*) e delle *ensiferae... aristae* (579), e tornando sul concetto del *nefas* (582) qui specificato come *fraternum* perché allude alle uccisioni in famiglia. I versi successivi sintetizzano il triste destino di altri personaggi della saga tebana, re di Tebe o aspiranti tali, elencati in successione strutturata sulla ripetizione enfatica del sintagma *inde fuit/erat* e accompagnati eventualmente da un aggettivo: Atamante, padre di Frisso ed Elle (e pertanto legato anche al mito argonautico), tradisce la moglie Nefele con Ino, figlia di Cadmo, da cui ha due figli, Learco e Melicerte, ma reso folle da Giunone ne uccide uno e provoca la morte in mare dell'altro e della compagna; Melicerte viene infine trasformato insieme alla madre in una divinità marina, cambiando il nome originario in Palemone; anche Edipo discende da Cadmo (perché suo padre Laio è pronipote del mitico fondatore) e la vicenda che lo vede inconsapevole assassino del padre e sposo di sua madre Giocasta è fra le più citate in letteratura: è significativo l'aggettivo *turpis* che connota il personaggio, perché è lo stesso usato da Creonte a proposito della passione di Glauce per Giasone (376) e indica ciò che è contrario alla convenienza e al decoro sia dal punto di vista estetico che da quello morale; infine sono citati i due figli di Edipo, Eteocle e Polinice, che, in disaccordo sulle modalità di regno, si fanno guerra a vicenda (è questo l'argomento della *Tebaide* di Stazio) finendo per uccidersi l'un l'altro secondo la maledizione



del padre: la citazione si basa su giochi di antitesi, come la doppia connotazione *fratris... et hostis* (che è concettualmente un ossimoro) dell'uno e l'acutezza che fa l'altro *inops* del fratello solo nel momento della morte, perché i due muoiono contemporaneamente. In tutte le storie mitiche qui accennate è evidente il *nefas* che riguarda i rapporti all'interno della famiglia e che variamente li connota come debitori di un destino avverso e funesto.

587-592: All'elenco di personificazioni divine e di personaggi negativi e tragici della saga tebana il poeta fa seguire un altro catalogo, improntato a tutt'altra atmosfera ma comunque legato ai miti di Tebe, alla ricerca di numi tutelari che possano garantire una svolta nel destino della città disgraziata, e si rivolge a essi in tono più retorico che supplice per raccomandare interessamento e favore. L'elenco, alternativo al precedente, non può che aprirsi nel nome di Venere e di Amore, che, pur avendo parte fondamentale nella creazione delle premesse della tragedia di Medea, per statuto mitologico rappresentano una serie di valori positivi improntati all'amore e al piacere, del tutto opposti a quelli evocati dal catalogo precedente (tornano qui gli aggettivi *blanda* e *lascivus*, variamente utilizzati nel componimento, al fine di ricreare l'atmosfera dell'inizio); terza divinità positiva è poi Bacco (la variante onomastica *Iacchus* del v. 589 obbedisce al gusto alessandrino di far convivere nomi diversi), che abbiamo visto svolgere un ruolo coerente nella storia e di cui qui si riconosce uno strettissimo legame con Tebe nel nome della madre Semele, figlia di Cadmo e Armonia (l'aggettivo *Semeleius*, già usato

al v. 282 per connotare gli *agmina* di Bacco, qui funge propriamente da patronimico come nella tradizione epica). Anche se il secondo emistichio del v. 590, come tramandato dai manoscritti, risulta privo di senso, si comprende bene il riferimento ad Armonia, figlia di Giove e Venere (*Diones* è la forma di genitivo greco dell'epiteto usato anche ai vv. 81, 144 e 597): non sorprende che il poeta citi il matrimonio del fondatore di Tebe, perché il mito vuole che si tratti del primo in assoluto, celebrato solennemente con la partecipazione straordinaria di tutti gli dei, e pertanto rappresenta un elemento argomentativo da non trascurare per sostenere la dignità della città (*tot merita*) in grado di bilanciare la tradizione funesta (*funera tanta*).

**593-601:** La svolta in senso argomentativo assunta dall'esposizione al termine della sezione precedente trova una conveniente amplificazione a conclusione del componimento, in linea con i dettami della retorica che consigliano un particolare dispiego di strumentazione persuasiva al termine del testo, sia che si tratti di un'orazione sia di una declamazione o una suasoria, le sole forme oratorie in uso in età imperiale. Il poeta-oratore, portando al paradosso l'osservazione precedente – che cioè Tebe ha fama per i suoi grandi meriti e non soltanto per le tragedie familiari che ha ospitato nella sua storia –, inizia la sezione finale con una provocazione: se è vero che Tebe è terra funesta e tragica, allora va considerato un *crimen* avere ospitato divinità e specificamente avere dato i natali a esse. L'esclamazione ha chiaro valore programmatico di tesi, e i versi seguenti ne rappresentano l'illustrazione, perché Draconzio cita una

serie di città o luoghi che rimpiangono i rapporti annosi con gli dei, opportunamente variando la formulazione e creando quindi un momento di sfoggio retorico fra antiquaria e declamazione. Si comincia – com'è giusto – con Creta, dove Rea nasconde il figlio Giove sul monte Ida per sottrarlo alla furia del padre Crono-Saturno che divorava i suoi figli temendo di essere spodestato da uno di essi; l'isola di Delo aveva dato i natali ai gemelli Febo-Apollo e Diana accogliendo la madre Latona che nessun luogo voleva ospitare per timore delle ritorsioni di Giunone: in antico le si riconosceva la peculiarità di essere un'isola galleggiante, ma viene finalmente ancorata al sottosuolo dopo la nascita degli dei; Venere (caro al poeta l'epiteto Dione) è nata dall'acqua del mare, a seconda delle versioni dalla schiuma delle onde o dal seme di Crono-Saturno caduto in acqua: a Cipro, e in particolare nel santuario di Idalio (come ad Amatunte e a Pafo), era oggetto di culto particolare insieme al suo corteggio di personaggi designati complessivamente come Amori (o Amorini); il v. 698 contiene due località in struttura parallela: sull'isola di Lemno Vulcano era stato gettato dalla madre Giunone, per nascondere agli altri dei la sua deformità (era zoppo) o, secondo un'altra versione, dal padre Giove perché gli si era opposto, mentre Argo era una delle città preferite da Giunone; infine viene citata la predilezione di Atena (Pallade è un epiteto vulgato che in origine significa “giovane”) per la città di Atene, e il poeta non perde l'occasione di impreziosire la citazione con il particolare della testa anguicrinita della Gorgone (cioè di Medusa, una delle tre Parche, decapitata da Perseo), donata appunto alla dea, che ne aveva ornato lo scudo per suscita-

re terrore negli avversari. Agli ultimi due versi (600-601) compete la sintesi dell'argomentazione di questa chiusa tramite l'efficace accostamento paradossale dei termini-chiave *nefas* e *crimen* all'idea del culto divino: l'opinione di Draconzio – che cioè *coluisse deos e religionis honos* costituiscono un chiaro merito – risalta così per antifrasi, cioè per opposizione concettuale, e deriva la propria forza proprio dall'evidenza del discorso. In questa idea finale, sostenuta con argomenti derivati dalla mitologia pagana, non è azzardato ravvisare il contributo del poeta a un'etica religiosa generica, universale, ma che il cristianesimo, abituato a leggere per via metaforica i contenuti della letteratura dei grandi classici, può ormai serenamente fare propria.

## INDICE

- 7 *Introduzione*
- 29 Bibliografia
- MEDEA**
- 93 Nota al testo latino
- 95 Commento



## SATURNALIA

### ULTIMI VOLUMI PUBBLICATI

19. Teofrasto, *I profumi*, a cura di F. Focaroli, introduzione di S. Beta, testo greco a fronte, 3<sup>a</sup> ed.
20. Luciano di Samosata, *Il simposio o i Lapiti*, a cura di A. Zanotti Fregonara, testo greco a fronte
21. Dionigi di Alicarnasso, *Lo stile di Lisia*, a cura di P. Scaglietti, testo greco a fronte
22. Pseudo Virgilio, *Ciris*, a cura di P. Gatti, testo latino a fronte
23. Bacchilide, *Ditirambi*, a cura di R. Sevieri, testo greco a fronte
24. Anonimo, *La ricetta di immortalità*, a cura di M. Zago, testo greco a fronte, 2<sup>a</sup> ed.
25. Democrito, *Massime*, a cura di G. Ruiu, testo greco a fronte, 3<sup>a</sup> ed.
26. Plutarco, *Sulla loquacità*, a cura di S. Micheletti, testo greco a fronte
27. Timoteo, *I Persiani*, a cura di R. Sevieri, testo greco a fronte
28. Ovidio, *Il trucco delle donne*, a cura di Francesca Focaroli, testo latino a fronte
29. Platone, *Gorgia*, a cura di P. Scaglietti, testo greco a fronte
30. Diogene, *Le incredibili avventure al di là di Thule*, a cura di R. Sevieri, testo greco a fronte
31. Mecenate, *Frammenti e testimonianze latine*, a cura di S. Costa, testo latino a fronte
32. Marz Valerio Marziale, *Epigrammi erotici*, a cura di A. Pellegrino, testo latino a fronte
33. Platone, *Minosse o Della legge*, a cura di P. Scaglietti, testo greco a fronte
34. Euripide, *Baccanti*, a cura R. Sevieri, testo greco a fronte
35. Lucio Anneo Seneca, *De tranquillitate animi*, a cura S. Costa, testo latino a fronte
36. *I lirici greci*, a cura di E. Boncinelli, testo greco a fronte
37. Posidonio, *Frammenti etnografici*, a cura di M. Ruggeri, testo latino e greco a fronte

MEDEA

scritto da Blossio Emilio Draconzio  
curato da Fabio Gasti  
stampato da Tempo Libro  
in Milano  
il giorno di santa Giuliana di Nicomedia

16 aprile 2016

MILANO  
MMXVI