

«SIT MEDEA FEROX INVICTAQUE, FLEBILIS INO»

Spunti di teorizzazione sul personaggio
nella letteratura latina

Benché il titolo si riferisca alla letteratura latina in generale, mi manterrò entro confini ben limitati, con drastica selezione dei materiali e dell'amplissima bibliografia. Mi soffermerò soprattutto sul brano dell'*Ars poetica* di Orazio da cui è tratta la citazione *Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino* (v. 123); chiamerò poi brevemente in causa qualche esempio dalla trattatistica greca e latina; partendo dal testo di Orazio farò infine un rapido cenno a un singolo aspetto del personaggio di Medea.

Come spesso in simili ricerche, abbiamo a che fare con dati sporadici, risultato di una tradizione in cui moltissimo è andato perduto: non dovremo quindi attenderci di poter delineare una coerente trattazione complessiva. Qualcosa tuttavia si può cercare di mettere insieme per tentar di capire a quali meccanismi obbedisse la costruzione di un personaggio, anche se il nostro principale testo di riferimento, l'*Ars poetica* di Orazio, «the most puzzling and intriguing of Roman poems»¹, non facilita certo il compito.

Ultima tra le opere di Orazio (14-10 a.C.), l'*Ars poetica*, indirizzata come epistola a tre membri della famiglia dei Pisoni (padre e due figli)² interessati a problemi letterari, è costruita con un discorso di tono colloquiale che passa da un argomento all'altro in modo volutamente casuale e per associazione di idee, talora con salti logici. Si tratta di un testo difficile, spesso tenuto sul filo di un'ironia sottile e allusiva, e che non intende presentarsi come un manuale di istruzioni, anche se poi per secoli è stato fonte di precetti, non di rado a rischio di venire fraintesi.

¹) Così Brink 1963, pp. VII-IX, i cui fondamentali lavori (Brink 1963 e 1971) sono qui costantemente presupposti; ma non va dimenticato Rostagni 1930.

²) Il padre è in genere identificato con Lucio Calpurnio Pisone, console nel 15 a.C.; vd. Brink 1963, pp. 239-240.

Data la sua natura, anche le indicazioni su ciò che si richiede per costruire i personaggi (di tragedia e commedia, ma anche dell'epos, spesso senza precisa distinzione) non si compongono in un quadro organico, ma si trovano inserite sparsamente³, per esempio nelle osservazioni sullo stile, là dove si guarda al personaggio in rapporto al modo di esprimersi che l'autore gli attribuisce, o in rapporto al modo in cui ne riferisce le emozioni e i *mores* (i costumi, il comportamento), cioè ne rappresenta il carattere⁴.

Dallo stile prende avvio anche il discorso che introduce il passo forse più interessante di tutto il poema sulle caratteristiche del personaggio (114-127):

<i>Intereit multum, divusne⁵ loquatur an heros,</i>	114
<i>maturusne senex an adhuc florente iuventa</i>	115
<i>fervidus, et matrona potens an sedula nutrix,</i>	116
<i>mercatorne vagus cultorne virentis agelli,</i>	117
<i>Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.</i>	118
<i>Aut famam sequere aut sibi convenientia finge,</i>	119
<i>scriptor. † Honoratum †⁶ si forte reponis Achillem,</i>	120
<i>impiger, iracundus, inexorabilis, acer</i>	
<i>iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.</i>	121
<i>Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,</i>	122
<i>perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.</i>	123
<i>Siquid inexpertum scaenae committis et audes</i>	124
<i>personam formare novam, servetur ad imum,</i>	125
<i>qualis ab incepto processerit, et sibi constet.⁷</i>	126

Ci sarà molta differenza se parlerà una divinità o un eroe, un vecchio avanti negli anni o un giovane rigoglioso nel fiore della giovinezza, una matrona imperiosa o una zelante nutrice, un mercante vagabondo o uno che coltiva il suo verde campicello, un Colco o un Assiro, uno cresciuto a Tebe o ad Argo. Tu che scrivi, devi seguire la tradizione, oppure inventare cose fra di loro coerenti. Se per caso vuoi rappresentare nuovamente † il celebrato † Achille, sia infaticabile, iroso, inesorabile, aspro, dica che

³) Brink 1963, p. 251; Brink 1971, p. 192.

⁴) Per trovare tracce del tema del personaggio, più che dei passi in cui appare *persona* (che significa dapprima «maschera tragica», poi, come qui al v. 126, «personaggio», ma è raro in Orazio), dovremo andare piuttosto alla ricerca di quelli in cui siano menzionati i *mores*, termine corrispettivo di *ethos*, «il carattere», che Aristotele usa nella *Poetica* per riferirsi di solito al personaggio teatrale.

⁵) Sulla variante (in genere respinta) *Davusne* per *divusne*, in riferimento a Davo, tipo di schiavo della Commedia Nuova, Brink 1971, p. 192 s.

⁶) Il testo è corrotto: vd. *ivi*, p. 199.

⁷) Di caratteri trattano altri due brani dell'*Ars*: i vv.153-178 che esemplificano quanto accennato al v. 115 sulla differenza fra le età, descrivendo come rappresentare, in personaggi teatrali, il comportamento del bambino, dell'adolescente, dell'adulto, del vecchio; e i vv. 312-318 in cui si dichiara che chi ha esperienza della vita, nei suoi diversi affetti e nelle sue varie responsabilità, è in grado di attribuire a ciascun personaggio caratteristiche ad esso adatte. Su tali aspetti cfr. Brink 1971, p. 342 s.

non vi sono leggi per lui, pretenda di risolvere tutto con le armi. Medea sia feroce e indomabile, Ino lamentosa, Issione perfido, Io vagabonda, Oreste malinconico. Ma se vuoi affidare alla scena qualcosa prima mai tentato e osi dar forma a un personaggio nuovo, fino alla fine rimanga così come si è presentato dall'inizio, e sia coerente con se stesso.⁸

Come si può osservare, il brano mette insieme elementi diversi: si comincia ai vv. 114-118 trattando del modo di esprimersi di categorie di persone, menzionate a coppie oppostive: la divinità - l'eroe, il vecchio - il giovane, la matrona - la nutrice, il mercante che viaggia - il contadino che non si muove dall'orizzonte del suo campo, il Colco, barbaro selvaggio⁹, e l'Assiro, che evoca l'idea di un lusso raffinato e molle; il Tebano e l'Argivo¹⁰. Si tratta di "tipi" generici che sembrano rinviare prevalentemente alla commedia¹¹; ma subito dopo (120 ss.) non abbiamo più a che fare con tipi, bensì con individui: si passa a singoli personaggi, indicati col loro nome, famosi nella tragedia o nell'epos (così Achille, presente in entrambi i generi¹²), e definiti in base alle loro azioni e ai loro *mores*. Come Medea, ma caratterizzata per il suo pianto dolente che a lei la contrappone, Ino è anch'essa una madre che causa la morte dei figli¹³; Issione è ricordato per il tentativo di violentare Hera; Io per il vagabondare cui fu costretta dopo essere stata trasformata in vacca; Oreste è *tristis* perché incalzato dalle Furie dopo il matricidio. L'esortazione, per chi voglia trattare questi personaggi, è ad attenersi ai tratti fissati dalla tradizione (119 *famam sequere*); o, se si vogliono introdurre caratteri nuovi, a mirare ad una loro coerenza e immutabilità assoluta (119 *sibi convenientia finge*; 125 ss. *servetur ad imum, /qualis ab incepto processerit, et sibi constet*).

È necessario a questo punto accennare a ciò che sta alle spalle del brano oraziano. Il referente più ovvio dell'*Ars poetica* sembrerebbe, ad una prima impressione, la *Poetica* di Aristotele, ma la questione è tutt'altro

⁸) Il suggerimento dei vv. 125-127 sembra in qualche modo precisato ai vv. 128-130 (*difficile est proprie communia dicere; tuque / rectius Iliacum carmen deducis in actus / quam si proferres ignota indictaque primus*), che qui è impossibile trattare data la loro complessità ed incertezza esegetica. Per il problema che essi pongono vd. Brink 1971, pp. 204-207, e la limpida messa a punto di Pace 1996.

⁹) Il richiamo alla Colchide, terra di Medea, è quasi un preannuncio del nome di lei menzionato al v. 123.

¹⁰) A due tipi di barbari (Colchi e Assiri) sono quindi accostati due tipi di Greci (Tebani e Argivi): per questi ultimi, mentre i Beoti – quindi chi è nato a Tebe – potrebbero essere chiamati in causa per scarsa presenza di spirito (cfr. Hor. *epist.* 2.1.244), meno evidente è il motivo della menzione degli Argivi (per contrasto dovrebbe essere la prontezza).

¹¹) Soprattutto la coppia vecchio-giovane; mercante-contadino; mentre la coppia matrona-nutrice si trova anche nella tragedia.

¹²) Ma forse qui si pensa all'Achille omerico, "modello di durezza" secondo Aristotele, *Poet.* 1454b14. Per la *Poetica* farò riferimento a Donini 2008.

¹³) O che comunque muore con uno di loro; la cita significativamente come tragico esempio di madre che uccide i figli il coro in Eur. *Med.* 1282 ss.

che semplice: i testi di Aristotele erano giunti a Roma in uno stato di disordine proprio nel corso del I secolo a.C.¹⁴, e sempre nel I secolo ne era stata fatta a una edizione che li riordinava¹⁵. Ma non vi sono indizi che Orazio conoscesse la *Poetica*, anzi, secondo Charles Brink, semmai qualche indicazione punta proprio in direzione contraria¹⁶.

In breve, gli elementi oraziani che presentano analogie con Aristotele, ma anche quelli che se ne differenziano, si ritiene siano mediati da un critico greco non di molto posteriore al filosofo, che ne ha riassunto e rivisto l'insegnamento sulla poesia, modernizzandolo sotto l'influenza e della scuola peripatetica e della temperie culturale alessandrina¹⁷. L'intermediario in questione viene identificato con Neotolemo di Pario, già menzionato da un antico commentatore di Orazio, Porfirione (inizio III sec. d.C.), ed ora meglio noto perché alcuni suoi precetti sono conservati nei frammenti di Filodemo di Gadara sulla poesia, recuperati nei papiri ercolanesi della villa dei Pisoni: e non a caso *ad Pisones*, a membri, cioè della medesima famiglia, è rivolta l'*Ars poetica* oraziana. A Neotolemo, e agli sviluppi d'età ellenistica, viene attribuita in particolare la fusione, che vedremo presente in Orazio, tra elementi che risalgono alla *Poetica* di Aristotele (riferita alla poesia), ed elementi che risalgono invece al suo trattato sulla *Retorica* (riferito alla prosa): inizio di quell'allargamento della retorica ad ogni aspetto dell'arte del comporre che si imporrà nei secoli. Quando menzionerò Aristotele intenderò pertanto sempre tener presente anche questa mediazione.

Per i caratteri dei personaggi Orazio mostra un'attenzione maggiore che Aristotele nella *Poetica*¹⁸, dove (6.1450a9), tra gli elementi che qualificano la tragedia il primo posto spetta al *mythos*, cioè al racconto, ai fatti, alle azioni; e il secondo agli *ethe*, ossia ai caratteri¹⁹. La diversa importanza si vede anche dalla diversa ampiezza della trattazione rivolta ai due aspetti: al *mythos* sono dedicati i capitoli 6-14, ai caratteri solo il 15. Anzi Aristotele arriva a precisare che senza azioni non c'è tragedia, ma tragedia può esservi «senza caratteri»²⁰.

¹⁴) Portativi da Silla al suo ritorno dall'Oriente nell'83 a.C.

¹⁵) Ad opera del peripatetico Andronico di Rodi, attivo a Roma fra il 40 e il 20. Sulle vicende dei testi aristotelici vd. Strabone 13.1.54.

¹⁶) Brink 1963, p. 140 s.

¹⁷) *Ibidem*.

¹⁸) Anche in questo caso Brink 1963, p. 144, pensa a Neotolemo. La scuola aristotelica ha per altro un vivo interesse per i caratteri dal punto di vista etico: vd. per esempio Aristotele, che nell'*Etica Nicomachea* analizza in termini generali i comportamenti associati a varie virtù e vizi, e il suo successore Teofrasto che ne *I caratteri* presenta invece una serie di personaggi della vita quotidiana (l'avarò, lo scortese, il maldicente, il superbo, il chiacchierone) come individui precisi, collocabili nell'Atene del IV secolo a.C. (vd. Diggle 2004, p. 6 s.).

¹⁹) Sono citati in successione: racconto, caratteri, linguaggio, pensiero, spettacolo, canto.

²⁰) *Poet.* 6.1450a23, col riferimento alla maggioranza dei tragici più recenti, interessati alla trama più che ai caratteri (Brink 1963, p. 110 s.); in *Poet.* 6.1450a38 si ribadisce che il *mythos* è «principio e quasi anima della tragedia» e al secondo posto stanno i caratteri.

Di caratteri Aristotele parla invece più ampiamente in altro contesto, cioè quello oratorio, nella *Retorica* (3.7.1408a)²¹, dichiarando che per esprimerli si dovrà tener conto di una serie di elementi divisi in due categorie fondamentali: quelli che riguardano differenze legate alla nascita o ad aspetti fisici, come l'età (un ragazzo, un uomo, un vecchio), il sesso (uomo o donna), il paese di provenienza (se è Spartano o Tessalo); e quelli che riguardano lo stato, la condizione (la posizione nella vita, se è persona colta o no, e simili). Più dettagliatamente, in *Rhet.* 2.12-17 (1388b-1391b) i vari tipi vengono classificati in base all'età (con ampia descrizione del comportamento dei giovani, dei vecchi, degli uomini nel pieno del vigore); in base alla fortuna; alla ricchezza; al potere.

Uno schema analogo si ritrova ai vv. 114-118 del nostro brano oraziano, dove le varie categorie di persone sono distinte guardando all'età (vecchio-giovane); alla condizione sociale (matrona-nutrice); al mestiere (mercante-contadino); alla nazione (Colco-Assiro); alla città (Tebano-Argivo).

In maniera simile ma con maggior ricchezza di particolari, impostava il suo catalogo Cicerone, *De inventione* 1.34, distinguendo tra «attributi delle persone» e «attributi dei fatti»: rientrano nel primo caso *nomen*; *natura* (sesso, razza, patria; parentela, età, vantaggi e svantaggi fisici e spirituali); *victus* (genere di vita: l'educazione ricevuta; gli amici che si frequentano; il mestiere o professione che si esercita; come si amministra il patrimonio familiare; quale sia il comportamento abituale); *fortuna* (la condizione sociale in cui uno si trova, se schiavo o libero, se ricco o povero etc.); *habitus* (letteralmente «abitudine»: vi rientrano la perfezione fisica e morale in qualche ambito, il possesso di una virtù, un'arte, conoscenza scientifica; la stessa salute, non come dono di natura, ma come acquisizione dovuta a *studium et industria*); *affectio* (stato affettivo, emotivo); *studium* (propensione verso filosofia, poesia, geometria, letteratura); *consilium* (la decisione di fare o non fare qualcosa); e così via²².

Come tutto ciò possa tornar utile in ambito oratorio lo spiega Cicerone stesso in questo medesimo passo, ricordando che, ad esempio, quando si fanno delle affermazioni su di un imputato è opportuno rafforzarle chiamando in causa il suo temperamento e le sue abitudini e descrivendoli accuratamente. Studi recenti del resto hanno sottolineato, nell'oratoria giudiziaria, il dispiegarsi di una vera e propria regia teatrale nel momento dell'interrogatorio dell'imputato: l'oratore che lo difende lo presenta costruendo un personaggio, o presenta come personaggio l'avversario;

²¹) Brink 1963, p. 251.

²²) Di qui dipende in larga parte Quintiliano 5.10.23, che indica le categorie di *genus*, *natio*, *patria*, *sexus*, *aetas*, *educatio et disciplina*, *habitus corporis*, *fortuna*, *condicio*, *animi natura*, *studia* etc. Per la tradizione di simili catalogazioni vd. Brink 1963, p. 99; Brink 1971, p. 191.

di più, l'oratore stesso talvolta (questo già nella grande oratoria politica dell'età dei Gracchi) si atteggia a personaggio e tien conto di tutte le possibilità che offre l'arte drammatica (dizione, gesti, accentuazione del pathos), modellando anche le proprie parole su pezzi famosi di tragedie, che il pubblico riconosce: il che testimonia della popolarità e capacità di aggregazione sia della tragedia, sia dell'oratoria²³.

Va per altro tenuto presente che nell'ultima parte del I secolo a.C. il teatro tradizionale è progressivamente in crisi, e tende a scomparire a favore di forme di intrattenimento più leggere, come il mimo e il pantomimo²⁴. Contemporaneamente nascono e si diffondono le scuole di declamazione che, sorte come palestre per la formazione degli oratori, hanno via via acquisito un carattere di spettacolo, e attirano un ampio uditorio di appassionati, riempiendo in certo senso il vuoto lasciato dal teatro.

La declamazione – un esercizio che viene proposto agli allievi delle scuole di retorica, ma in cui si esibiscono anche i maestri – richiede spesso che ci si identifichi con personaggi della storia o del mito, cogliendoli in momenti di particolare tensione emotiva, e che si immaginino le parole che avrebbero pronunciato (Alessandro Magno giunto ai limiti del mondo; Agamennone che deve decidere se sacrificare Ifigenia; Cicerone che deve decidere se umiliarsi davanti ad Antonio per aver salva la vita)²⁵.

Siamo quindi di fronte a una tradizione retorica che, in modi diversi, si è impegnata in una attenta analisi dei caratteri ed ha elaborato griglie sempre più articolate e complesse, dalla chiara funzione euristica, in grado di far da guida a chi deve costruire e far parlare un personaggio.

Ma torniamo al nostro passo oraziano. I vv. 119-120 e 125-127, come s'è visto, introducono due indicazioni: (1) seguire la *fama*, cioè la tradizione, che ha fissato nelle loro caratteristiche alcuni personaggi; (2) se si inventano dei personaggi nuovi, dare loro coerenza assoluta.

Se si pensa agli interlocutori di Orazio – i Pisoni, dei dilettanti che aspirano a farsi scrittori – questi potrebbero sembrare semplicemente consigli dettati dal buon senso: in realtà la situazione è più complessa²⁶.

La stessa giustapposizione di due serie di personaggi – i “tipi” anonimi (114-118) che rinviano soprattutto alla commedia; gli individui famosi

²³) Vd. Petrone 2004, pp. 40-60 e 142-153; Moretti 1998, p. 71 s.; per il mondo greco Castelli 2000.

²⁴) Il *Tieste* di Vario, recitato nelle celebrazioni della vittoria di Augusto ad Azio (31 a.C.) viene ricordato come l'ultimo dramma sicuramente destinato alla scena reale. Benché si abbia poi notizia di varie tragedie, ci sono dubbi sulla loro effettiva rappresentazione, almeno nei grandi teatri (si ricordi il caso dello stesso Seneca).

²⁵) Sulla stretta associazione, nel mondo romano, fra retorica e rappresentazione dei caratteri, vd. Diggle 2004, p. 11 s.

²⁶) Brink 1963, p. 104, ipotizza che qui Orazio dipenda da Neottolemo.

(120-124) che richiamano alla tragedia – sembra riprendere un aspetto del cap. 9 della *Poetica* di Aristotele (1451b11) che accenna indirettamente al problema del rapporto con la tradizione e introduce osservazioni interessanti sul modo di creare i personaggi. Vi si distingue, infatti, la maggior libertà della commedia rispetto ai vincoli che pone la tragedia: nella commedia – si dice – i poeti elaborano la trama su una serie di fatti verisimili e poi danno ai personaggi i nomi che desiderano (partono cioè da dei “tipi”, che l’attribuzione del nome trasforma in qualche modo in individui?); nella tragedia invece i nomi sono fissati dal *mythos*, e a quelli ci si deve attenere²⁷ (si parte, cioè, da individui ben definiti).

Sui vincoli posti dalla tradizione si sofferma più a lungo il cap. 14 della *Poetica* (1453b23), dove si specifica che i dati essenziali dei miti tramandati non si possono alterare (p. es. Oreste non può non uccidere Clitennestra), mentre i particolari sono aperti al mutamento²⁸. Taluni aspetti dei personaggi, quindi, non sono trasformabili; anche se, a parziale correttivo, possiamo ricordare che il mito greco si caratterizza spesso per la compresenza di molte varianti, le quali di fatto consentono notevole libertà al racconto. Un solo esempio ben noto: nell’*Ifigenia in Aulide* Euripide rappresenta Ifigenia che sta per essere sacrificata da Agamennone per consentire alla flotta greca di partire per Troia (e la sua uccisione diverrà in Lucrezio uno degli episodi più infamanti della superstizione religiosa); ma nella *Ifigenia in Tauride* il medesimo Euripide racconta un’altra storia, seguendo la versione del mito secondo cui Ifigenia non venne in realtà sacrificata da Agamennone, ma fu salvata da Artemide, che la sostituì con una cerva e la trasportò in Tauride dove divenne sua sacerdotessa.

La stessa *Medea* di Euripide potrebbe forse smentire l’idea della immutabilità della tradizione, se è vero, come tramandano fonti antiche, che l’elemento più drammatico della tragedia, ossia l’uccisione dei figli da parte di Medea per punire l’infedeltà di Giasone, sarebbe stato introdotto da Euripide stesso²⁹.

²⁷) Anche se sono possibili eccezioni (p. es. nell’*Antheus* di Agatone fatti e personaggi sono tutti inventati).

²⁸) Sui capitoli 9 e 14 della *Poetica* vd. Brink 1963, p. 104; sui caratteri Donini 2008, pp. CXLV-CLVI.

²⁹) Sul problema dell’originalità di Euripide (che secondo alcune fonti si sarebbe impossessato della tragedia omonima di Neofrone di Sicione, di cui restano solo tre frammenti) cfr. Page 1971, pp. XXX-XXXVI e XXI-XXV per le notizie antiche che attribuiscono la responsabilità dell’uccisione dei figli ora alla gente di Corinto (che, secondo una versione, ne avrebbe poi ingiustamente incolpato Medea), ora a Medea stessa, che avrebbe cercato di renderli immortali sottoponendoli a qualche trattamento magico, ma per errore li avrebbe fatti morire.

Accanto al rispetto della tradizione, e quindi alla opportunità di fissarsi su alcuni precisi personaggi dal carattere ben definito, l'ammonimento di Orazio aggiunge il criterio della coerenza³⁰.

È anche questo un principio aristotelico, ricordato nella *Poetica* (15.1454a32 s.), dove si cita come esempio di personaggio incoerente l'Ifigenia euripidea della *Ifigenia in Aulide*, indicando una contraddizione tra il momento in cui, avendo appreso di essere stata destinata a essere uccisa in sacrificio supplica disperata per la sua vita, e il momento finale in cui si avvia invece decisa alla morte³¹.

Ma nella pratica erano veramente sentiti come vincolanti simili precetti? Cercherò in breve di esaminare questo aspetto nel mondo latino, tra I secolo a.C. e I secolo d.C., proprio in riferimento al personaggio di Medea che vi era assai popolare³².

Richiamerò sinteticamente la storia di Medea, che si inserisce nella vicenda della spedizione degli Argonauti³³. Giasone è nipote del re di Iolco Pelia (che ha usurpato il potere spettante a suo fratello, padre di Giasone stesso). Pelia, per liberarsi di Giasone, lo manda alla conquista del vello d'oro, custodito in Colchide, un paese selvaggio sul Mar Nero, dal re Eeta, e sorvegliato da un drago. Insieme con un gruppo di eroi greci Giasone parte sulla nave Argo; giunto in Colchide dopo varie peripezie, con l'aiuto della figlia di Eeta, Medea, giovane maga che si è innamorata di lui e alla quale egli ha promesso il matrimonio, supera le terribili prove impostegli da Eeta stesso e si impadronisce del vello. Giasone e Medea fuggono, portando con sé come ostaggio Apsirto, fratello di Medea; per ritardare l'inseguimento da parte del padre Medea non esita a uccidere il fratello e a gettarne i pezzi in mare. Tornata a Iolco con Giasone, Medea con le sue arti magiche fa ringiovanire il padre di Giasone, e induce le figlie di Pelia a lasciarle fare una operazione analoga sul loro padre, in realtà uccidendolo e vendicando così Giasone; poi Giasone e Medea fuggono a Corinto. Qui Giasone si accorda col re del luogo, Creonte, per sposarne la figlia; Creonte decide di bandire Medea, che prima di andarsene si vendica uccidendo la promessa sposa di Giasone, Creonte stesso e infine, come punizione estrema per il tradimento di Giasone, i figli avuti da lui. Fugge poi ad Atene, dove il re Egeo ha promesso di accoglierla.

Il segmento di storia che si svolge a Corinto è notoriamente argomento della tragedia euripidea; la maggior parte dei fatti che lo precedono saranno, dopo Euripide, trattati epicamente nei due ultimi libri delle *Ar-*

³⁰) Come osserva Brink 1963, p. 108, in Orazio il tema della coerenza viene precisato per i soggetti di nuova creazione, ma dato per scontato per i personaggi del mito.

³¹) Donini 2008, pp. CXLV-VII.

³²) Si ricordino la *Medea* di Ennio e di Accio; il *Medus* di Pacuvio; la traduzione delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio di Varrone Atacino; Ovidio (sul quale vd. *infra*) e le tragedie dei suoi contemporanei Pompeo Macro e Sempronio Macro, o di Seneca e Lucano. Per la presenza del tema nel teatro latino vd. Arcellaschi 1990.

³³) Per l'insieme del mito rinvio al recente contributo di Lozza 2006; vd. anche Séchan 1927. Inutile dire che della vastissima bibliografia su Medea si daranno qui solo poche indicazioni puramente esemplificative.

gonautiche di Apollonio Rodio, dedicati alle vicende in Colchide, all'innamoramento di Medea, e così via fino alla vigilia del ritorno della coppia a Iolco. Proprio con Euripide Medea è divenuta il modello archetipico della ferocia ricordato da Orazio: *ferox invictaque*³⁴.

Una ferocia congiunta con un'intelligenza capace di ordire trame, come rivela già il suo nome, di cui era evidente la connessione etimologica con *médomai* (macchinare, tramare) e *métis* (scaltrezza, astuzia)³⁵; una ferocia così assoluta e talmente identificata con il suo personaggio, che alcuni rifiutavano ogni elemento che si discostasse da questo aspetto. Mi riferisco all'*Argumentum* premesso al testo della tragedia euripidea³⁶, che fra l'altro ci informa che ad Euripide era stata rivolta l'accusa di incoerenza, per non aver conservato fino in fondo a Medea il suo carattere, e averla raffigurata mentre si abbandona alle lacrime quando ha già meditato il suo piano di vendetta e l'uccisione dei figli³⁷: Medea non può e non deve piangere. La medesima osservazione si trova negli *scholia* al v. 922, dove si cita invece come esempio contrario e positivo l'Ulisse di Omero che (*Od.* 19.211), benché in cuor suo commosso al pianto di Penelope, non lo dimostra per non farsi riconoscere e i suoi occhi restano «fissi come corno o ferro».

Per illustrare quello che accade nel mondo latino prenderò come filo conduttore appunto le lacrime di Medea.

I frammenti della tragedia latina arcaica³⁸ non consentono osservazioni utili: anche se tale è l'accentuazione del *pathos* nelle riprese di Ennio da Euripide (da cui la *Medea* dipende *ad verbum*), che non ci stupiremmo se alla sua eroina egli avesse attribuito momenti di abbandono al pianto³⁹.

Ma sicuramente gli aspetti più interessanti si trovano in Ovidio, il poetico e geniale allievo delle scuole di declamazione, abituato a indagare i caratteri dei personaggi nelle pieghe più nascoste, a cogliere e sfruttare i contrasti, a elaborare sapientemente la tradizione, a innovarla con sottile allusività, a riprendere il medesimo tema in generi differenti con linguaggio poetico diverso, trasformandolo ed esaltandone così le potenzialità, e giocando di riferimenti a se stesso, in rimandi continui fra una e l'altra delle sue opere. Il tema di Medea è infatti da lui ripreso in ambito tragico, elegiaco, epico⁴⁰.

³⁴) *Ferox* sarà il marchio di Medea anche in età tarda: Avieno, *Descr. orbis* 1216; Claudiano, *In Ruf.* 1.153. *Atrox* la dice Quint. 11.3.73.

³⁵) Vd. Segal 1982, p. 41, e Lozza 2006, p. 15.

³⁶) E che riflette gli interessi di un ambiente ellenistico (vd. Page 1971, p. LV).

³⁷) Cfr. vv. 903-905 (Medea si dice facile al pianto e piena di paura; il suo viso è molle di lacrime), 922-924 (quando l'uccisione dei figli non è ancora avvenuta Giasone le chiede perché pianga), 1005-1012 (ancora i figli non sono stati uccisi e il pedagogo le chiede perché pianga).

³⁸) Vd. *supra*, nt. 32.

³⁹) Petrone 2004, p. 145.

⁴⁰) Nella tragedia perduta *Medea*; nella XII epistola delle *Heroides*, nella prima parte del VII libro delle *Metamorfosi* (1-424); la storia di Medea si intreccia inoltre, in *Heroides*

Come Ovidio veda Medea lo si intende dalla contrapposizione con cui egli la ricorda nell'*Ars amatoria*, collocandola in due antitetici elenchi di *exempla*: una volta (1.336) in un catalogo di eroine coinvolte in tragiche vicende d'amore, dove Medea è *nece natorum sanguinolenta parens*⁴¹; una seconda volta (3.31) invece in un elenco di *tenerae puellae* indifese di fronte all'inganno degli uomini, col *fallax* Giasone che caccia via lei *iam matrem*. Al primo aspetto – la madre assassina – avrà sicuramente dedicato la sua famosa tragedia perduta *Medea*, che si ritiene sia stata presente a Seneca; al secondo aspetto – la giovane indifesa – ma in tensione continua col precedente, ha dedicato la XII elegia delle *Heroides*, che rappresenta la lettera da lei scritta a Giasone, quando ancora non è stata bandita da Corinto e ancora non ha deciso di uccidere i figli, mentre il tradimento di lui si manifesta in tutta la sua irreparabilità⁴². La lettera rievoca, con i tratti tipici dell'elegia amorosa latina, il passato, il momento dell'incontro con Giasone, (cioè il tema trattato da Apollonio Rodio nel terzo libro), la sua fiducia di *puella simplex* di fronte alle promesse di lui. Il ricordo delle molte lacrime a suo tempo versate nello smarrimento provato di fronte alla rivelazione del sentimento d'amore è perfettamente in accordo col tono elegiaco, così come le lacrime che le vengono agli occhi ogni volta che vede i figli tanto simili al padre (190 ss.)⁴³. Questa Medea si colloca quindi nello spazio tra il passato epico, apolloniano, e l'incombente futuro tragico, euripideo: come osservano gli studiosi⁴⁴, Ovidio si è cimentato nell'impresa di innovare attraendo nel genere elegiaco un personaggio che la tradizione ha codificato in altre forme. Se mi si consente la semplificazione, direi che ha voluto rappresentare una Medea che può liberamente abbandonarsi alle lacrime, diventando *flebilis* come la Ino che Orazio voleva a lei contrapposta, così come *flebilis* è per definizione e per etimologia il genere elegiaco⁴⁵ in cui si collocano le *Heroides*; e così facendo Ovidio reagisce ad una precisa linea interpretativa, legata alla tragedia, che non lo consentirebbe. Insi-

VI, con quella di Ipsipile abbandonata da Giasone, che scaglia la sua maledizione sulla più fortunata rivale.

⁴¹) Eco di Virgilio, *ecl.* 8, 47 s. *saevus amor docuit natorum sanguine matrem / commaculare manus* (benché non si possa dare per certo che qui ci si riferisca esclusivamente a Medea). In Ovidio *Ars Medea* compare ancora come maga (2.103) e in preda ad ira vendicativa (2.381 s.).

⁴²) L'autenticità del componimento (messa in dubbio p. es. da Knox 1986) è sostenuta da Bessone 1997, p. 18 nt. 17 (al cui ottimo commento mi riferisco qui costantemente).

⁴³) *Ivi*, pp. 11-14 e 154 sul pianto di Medea in Ap. Rh. 3.1063-1066.

⁴⁴) Vd. per esempio Bessone 1997, p. 11 ss.

⁴⁵) Cfr. Ovidio, *Am.* 3.9.3 *flebilis indignos Elegia solve capillos: / a, nimis ex vero nunc tibi nomen erit*: il carne, per la morte di Tibullo, richiama al significato originario di canto funebre che il termine elegia ha in greco.

sto su questo aspetto, perché Carl Robert⁴⁶ ha dimostrato, sulla base di alcuni particolari dell'episodio dedicato a Medea nelle *Metamorfosi*⁴⁷, che Ovidio conosceva l'*Argumentum* della tragedia euripidea che ho riferito prima⁴⁸: e mi piace pensare (anche se non posso dimostrarlo), che la critica in esso contenuta sia stata sentita dal poeta come sfida a tentare di sottrarre il personaggio alla caratterizzazione che gli si voleva attribuire in ambito tragico. Ma l'impresa si rivela impossibile fino in fondo⁴⁹: il tono elegiaco viene più volte smentito dalla rievocazione dei delitti commessi per amore di Giasone; e in un crescendo continuo, via via verso la fine dell'epistola, l'ira si gonfia minacciosa, e il verso conclusivo preannuncia la tragedia: *nescio quid certe mens mea maius agitat*. Ovidio è suo malgrado obbligato a restituire Medea a se stessa, alla sua natura *ferox*; e le ultime parole del componimento, metaletterariamente, segnalano il passaggio dal *genus tenue* dell'elegia al *genus grande* della tragedia⁵⁰: appunto la *Medea* perduta⁵¹.

Nulla di *flebilis* sopravvive in Seneca, presso il quale la dimensione di ferocia del personaggio è assoluta. Anche qui l'azione si svolge a Corinto; fin dall'inizio, allorché si sente il il canto nuziale che sancisce il matrimonio di Giasone con la figlia del re, Medea preannuncia azioni atroci, delitti più gravi di quelli già commessi. La nutrice la descrive invasata come una Menade, in preda a un *furor* ancor più tremendo di quello altre volte mostrato (388, 392, 394, 396, 673); *ferox corde* la dice Giasone (442); e lei stessa (917) dice di sé *nescio quid ferox / decrevit animus intus*; lucidamente riconosce (930) che il suo è un *demens furor* e benché (937) l'ira e l'amore la trascinino in direzioni opposte e le lacrime le righino il volto (unico suo cedimento ad un pianto che non sia di ira – come invece al v. 388) decide di seguire l'ira: *ira, qua ducis, sequor* (952). Ira, furore, ferocia sono i vocaboli che costantemente ritornano, fino alla fase finale che porterà all'uccisione dei figli, ad uno stadio di delirio in cui Medea crederà di vedere l'ombra del fratello da lei anni prima assassinato. Colpisce il

⁴⁶) Robert 1881, p. 231 nt. 6.

⁴⁷) Che s'inizia con l'arrivo di Giasone in Colchide e la lotta interiore di Medea tra ragione e sentimento amoroso, prosegue poi con andamento serrato a narrare tutta la vicenda fino alla fuga di lei da Corinto, al successivo matrimonio con Egeo re di Atene, al tentativo di uccidere Teseo, figlio di Egeo, ad un'ulteriore fuga.

⁴⁸) Da esso, secondo Robert, Ovidio avrebbe tratto il particolare (*Met.* 7.294-296) che, oltre a ringiovanire Esone, padre di Giasone, Medea avrebbe compiuto la stessa operazione sulle nutrici di Bacco; ringiovanimento, quest'ultimo, che, benché accennato anche in *Hyg. fab.* 182, solo nell'*Argumentum* euripideo si trova connesso con quello di Esone.

⁴⁹) Bessone 1997, p. 12.

⁵⁰) *Ivi*, pp. 28-41; Hinds 1993, p. 40 s.

⁵¹) S'intende passaggio ideale, indipendentemente dalla successione cronologica delle opere ovidiane; per l'antiorità della *Medea* rispetto alle *Heroides* cfr. Bessone 1997, pp. 14 s., 34; Hinds 1993, p. 9.

fatto che più volte essa parli di sé dicendo «Medea» in terza persona⁵². Non è solo un modo per sottolineare la “potenziale carica emotiva” del nome⁵³, spesso messo in rilievo da Seneca anche mediante insistenti allitterazioni con vocaboli come *malum*, *mare*, *monstrum*⁵⁴, o per sottolineare con allusione etimologica il suo possibile significato in greco⁵⁵. Seneca sembra anche voler segnalare la percezione e consapevolezza che Medea ha di se stessa come personaggio, in certo senso malvagiamente proteso, nel corso del dramma, a raggiungere attraverso gli ultimi delitti una coerenza totale con se stessa. Nella parte iniziale della tragedia, alla nutrice che le si rivolge (171) chiamandola per nome, *Medea*, lei risponde: *fiam* («lo sarò»); verso la fine (909) nel momento in cui rievoca il passato che l’ha forgiata e che si salda ora al presente dichiara *Medea nunc sum: crevit ingenium malis*.

Sit Medea ferox invictaque, appunto⁵⁶.

ISABELLA GUALANDRI
isabella.gualandri@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|------------------|--|
| Arcellaschi 1990 | A. Arcellaschi, <i>Médée dans le théâtre latin, d’Ennius à Sénèque</i> , Roma 1990. |
| Bessone 1997 | P. Ovidii Nasonis <i>Heroidum epistula XII, Medea Iasoni</i> , a cura di F. Bessone, Firenze 1997. |
| Brink 1963 | C.O. Brink, <i>Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles</i> , Cambridge 1963. |
| Brink 1971 | C.O. Brink, <i>Horace on Poetry. The «Ars Poetica»</i> , Cambridge 1971. |
| Castelli 2000 | C. Castelli, <i>Meter sophiston. La tragedia nei trattati greci di retorica</i> , Milano 2000. |
| Diggle 2004 | Theophrastus, <i>Characters</i> , ed. by J. Diggle, Cambridge 2004. |

⁵²) Vd. Traina 1981, p. 127; Mazzoli 1997, p. 102; già in Ovidio, *Met.* 7.1 e 80 Medea si rivolge a se stessa come fosse un’altra persona.

⁵³) Traina 1981, p. 123

⁵⁴) Vd. p. es. 362 *maiusque mari Medea malum*; cfr. Traina 1981, p. 123.

⁵⁵) Vd. *supra*.

⁵⁶) Per utili suggerimenti ringrazio Maria Assunta Vinchesi e Paola Moretti.

- Donini 2008 Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Torino 2008.
- Hinds 1993 S. Hinds, *Medea in Ovid: Scenes from the Life of an Intertextual Heroine*, «Materiali e Discussioni» 30, (1993), pp. 9-46.
- Knox 1986 P. Knox, *Ovid's «Medea» and the Authenticity of «Heroides» 12*, «Harvard Studies in Classical Philology» 90 (1986), pp. 207-223.
- Lozza 2006 G. Lozza, *Il mito di Medea*, in L. Nissim - A. Preda (a cura di), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, Milano 2006, pp. 13-32.
- Mazzoli 1997 G. Mazzoli, *Medea in Seneca: il logos del furor*, Atti delle Giornate di studio su Medea, a cura di R. Ugliione, Torino s.d. [1997], pp. 93-105.
- Moretti 1998 G. Moretti, *Mezzi visuali per le passioni retoriche: le scenografie dell'oratoria*, in G. Petrone (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, pp. 62-96.
- Pace 1996 N. Pace, *Alcune osservazioni su Orazio*, «Ars» 128-130, «ACME» 49 (1996), pp. 37-53.
- Page 1971 Euripides, *Medea*, ed. with introd. and comm. by D.L. Page, Oxford 1971.
- Petrone 2004 G. Petrone, *La parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Palermo 2004.
- Robert 1881 C. Robert, *Bild und Lied*, Berlin 1881.
- Rostagni 1930 *Arte poetica di Orazio*, a cura di A. Rostagni, Torino 1930.
- Séchan 1927 L. Séchan, *La légende de Médée*, «Revue des Études Grecques» 40 (1927), pp. 234-310.
- Segal 1982 C. Segal, *Nomen sacrum: Medea and other Names in Seneca's Tragedy*, «Maia», n.s., 34 (1982), pp. 241-246.
- Traina 1981 A. Traina, *Due note a Seneca tragico*, in *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, II, Bologna 1981, pp. 123-129.