

Medea da virgo a virago: contaminazioni elegiache, epiche e tragiche in Ov. Trist. 3.9

Abstract

Il contributo analizza l'elegia 3.9 dei *Tristia* di Ovidio come testo esplicativo della "retorica dell'esilio" del poeta, concentrandosi sulla riconfigurazione del personaggio di Medea, assassina di suo fratello Absirto. Attraverso un'indagine intertestuale, si mostra come Ovidio contamini modelli elegiaci, epici e tragici per costruire una figura radicalmente diversa dalla fanciulla innamorata o pentita per i delitti commessi presente in altre opere che la vedono protagonista. Nel carme esilico la Colchica diviene un personaggio quasi marziale, ferocemente consapevole delle proprie colpe, un'eroina fondatrice della barbarie di Tomi e un simbolo incarnato dell'efferatezza degli stranieri. Il passaggio da *virgo* a *virago* è letto come esito di una strategia poetica funzionale all'amplificazione dell'orrore dell'esilio, secondo i modi e le forme dell'arte allusiva tipica del dettato poetico ovidiano.

This paper analyzes Ovid's *Tristia* 3.9 as a explanatory text of the poet's "rhetoric of exile", focusing on the reconfiguration of the character of Medea, the murderess of her brother, Absyrtus. Through an intertextual investigation, this study demonstrates how Ovid contaminates elegiac, epic, and tragic models to construct a figure radically distinct from the maiden in love or the penitent transgressor found in other works where she is the protagonist. In the exilic poem the Colchian heroine emerges as an almost martial character, fiercely conscious of her own guilt, the foundational heroine of Tomis' barbarity and a living embodiment of foreign atrocity. The transition from *virgo* to *virago* is interpreted as the result of a deliberate poetic strategy aimed at amplifying the horror of exile, according to the modes and forms of allusive art, typical of Ovidian poetic diction.

1. *Introduzione: Ovidio, Medea e la "retorica" dell'esilio*

Il libro terzo dei *Tristia* rappresenta una tappa cruciale nell'evoluzione della produzione ovidiana dell'esilio. Dopo il resoconto del viaggio verso la lontana destinazione del confino (libro I) e la lunga autodifesa rivolta al *princeps* (libro II), la terza sezione della silloge accoglie le prime considerazioni di Ovidio sulla città di Tomi e sui suoi abitanti. In questo differente contesto letterario, atto a rappresentare in maniera spesso iperbolica la nuova realtà di cui il poeta – suo malgrado – ormai è parte, il Sulmonese realizza una rielaborazione consapevole di generi e motivi disparati, dramatizzando l'esperienza della *relegatio* e plasmando così l' "elegia triste" quale veicolo per i suoi obiettivi comunicativi, tra i quali spicca il desiderio di ottenere un trasferimento in una località meno aspra rispetto all'attuale luogo di esilio¹.

¹ Sull'uso di diversi registri letterari (soprattutto quello tragico), sull'esagerazione retorica dei caratteri dell'esilio e sugli scopi comunicativi ad essa sottesi, cf. almeno GALASSO (1987); LUISI (2006, 63-67); GATTI (2022, 16-

A tal scopo concorre un blocco compatto di tre elegie – *Trist.* 3.8; 9; 10 – che inaugura formalmente la seconda metà del libro, vocata in particolar modo alla raffigurazione della barbarie tomitana, differentemente dal primo segmento di testi, composto perlopiù da “epistole poetiche” rivolte a singoli destinatari, accanto a componimenti di lamento in cui il poeta esprime con intensità la nostalgia per la patria lontana e il dolore per la separazione dagli affetti più cari². Il gruppo di tre carmi emerge non solo per la sua coesione contenutistica, ma anche per la comunanza delle finalità comunicative: rappresentare e amplificare a più livelli la crudeltà del luogo d’esilio attraverso studiate strategie espressive per indurre Augusto a mitigare la pena inflitta³.

L’elegia 3.9 si inserisce perfettamente in questa articolata tessitura retorica, dimostrando una volta di più la tendenza dell’autore ad affidare alle narrazioni mitiche una funzione che non si esaurisce in un superficiale scopo esornativo⁴. Dopo aver formulato esplicitamente la richiesta di *mutatio loci* nell’elegia 3.8 (v. 42 *mutato levior sit fuga nostra loco*⁵), vera cerniera tematica fra la prima e la seconda parte del libro, che reca il riferimento esemplare all’eroina colchica in una fase più avanzata della sua storia (*ibid.* vv. 3 s. *Nunc ego Medae vellem frenare dracones, / quos habuit fugiens arce, Corinthe, tua*), Ovidio pone il primo tassello della raffigurazione dei terribili contorni della barbarie e dell’inciviltà del Ponto Eusino: comincia così a fornire delle motivazioni che possano suffragare la sua istanza, inducendo Augusto a percepire la punizione inferta come eccessiva, nella speranza di persuaderlo a concedergli, se non il ritorno in patria, almeno l’avvicinamento a Roma. Per questo, l’autore mediante una paraetimologia decide di legare – presumibilmente per primo – l’origine del nome di Tomi (da τέμνω, τόμος e, soprattutto, τομή, ‘il luogo del taglio’)⁶ all’episodio dello smembramento di Absirto operato dalla feroce sorella (*Trist.* 3.9.33 s. *Inde Tomis dictus locus hic, quia fertur in illo / membra soror fratris consecuisse sui*)⁷: di fatto, il carne in analisi costituisce una sorta

22, con bibliografia); utili riflessioni in merito si leggono anche in DANA (2019, 64-67). In particolare, sulla tessitura tragica della narrazione esilica come sviluppo delle riflessioni aristoteliche sul tragico cf. DI RAIMO (2020, 65-83) e GATTI (2022, 21, con ulteriori spunti bibliografici).

² Sulla struttura tematica del libro III, ancora utile EVANS (1983, 69-73).

³ Nel libro I dei *Tristia* si può osservare una disposizione altrettanto consapevole delle elegie (cf. e. g. i carmi 2, 3, e 4), le quali, come minuscole unità di un discorso poetico più o meno continuo, contribuiscono a delineare l’articolata rappresentazione spaziale, sociale ed emotiva dell’esilio. Si veda TOLA (2004, 287-89, e in particolare 288 per quanto riguarda le analogie e i richiami lessicali tra i carmi 1.3 e 3.9 dei *Tristia*).

⁴ Sull’uso ovidiano del mito nella produzione dell’esilio cf. SCHUBERT (1992); CLAASSEN (2001 e 2008, 160-84 e 265-83). Più specificamente, FUCECCHI (2019, 99) fa notare come il motivo del viaggio argonautico offre a Ovidio «ragioni di identificazione, secondo la nota tendenza dell’elegia a trovare nel mito un paradigma della realtà individuale»; utili riflessioni anche in DAUGE (1981, 640).

⁵ Il testo dei *Tristia* via via citato replica quello dell’ed. LUCK (1967).

⁶ Cf. St. Byz. s.v. Τομεύς (T 151), che attesta la versione ovidiana del mito.

⁷ A un’analisi delle versioni consegnateci dalla tradizione letteraria greca e latina – lasciando da parte la problematica notizia della *Bibliotheca* dello Pseudo-Apollodoro (1.9.24) –, Ovidio, tramite la precisa localizzazione della *caedes* nella città pontica, sembra il primo a far discendere dallo smembramento di Absirto un esito toponomastico riferito a Tomi. In effetti, benché l’esule di fatto dia voce all’attestata ‘versione scitica’ della morte del giovane, nessun autore aveva mai parlato prima del territorio tomitano come specifica scena del crimine (variamente localizzato in diverse zone di mare o alla foce dell’Istro e, in altri filoni leggendari,

di argomentazione eziologico-mitologica rispetto alla necessità di presentare la nuova *sedes* del poeta nei suoi caratteri più foschi, partendo proprio dalle sue origini e mettendone in luce la congenita barbarie⁸. A questa urgenza comunicativa risponde coerentemente anche il carme successivo (3.10), che, sviluppando ulteriormente il discorso poetico attorno all'inaudita crudeltà del luogo del confino, sposta il *focus* dal passato della fondazione della città al presente del poeta con una descrizione enfaticizzata dell'inclemente paesaggio tomitano (e. g. v. 70 *Cessat iners rigido terra relictis situ*; ma il riferimento alla natura avversa è già presente come cenno fugace in *Trist.* 3.8.37-39) e della brutalità dei suoi abitanti (e. g. *Trist.* 3.10.55 s. *hostis equo pollens longeque volante sagitta / vicinam late depopulatur humum*)⁹, che nei loro *mores* selvaggi sembrano esibire ancora il marchio di barbarie impresso nell'anima della località pontica proprio dall'empia Colchica che macchiò di sangue fraterno quei lidi.

Nel narrare il truce massacro compiuto da Medea ai danni dell'innocente fratello, Ovidio non rinuncia alla sua cifra stilistica, che informa anche i componimenti tomitani: l'arte allusiva e l'intertestualità¹⁰ sono i meccanismi attraverso cui il poeta modella la barbara figura dei *Tristia*, al fine di delineare un personaggio connotato da una disumana crudeltà, una sorta di

alla reggia di Eeta o nel Fasi) oppure non vi aveva associato un reale riverbero su un toponimo; resta solo un'ipotesi, infatti, che già nelle frammentarie *Scite* di Sofocle, con una variazione rispetto alle *Colchidi*, lo scempio del fanciullo avvenisse sulla costa occidentale del Ponto: su questi aspetti cf. le discussioni di BECK (2006) e di VITELLI CASELLA (2019); cf. anche LUCIFORA (2007) con ulteriore bibliografia; sulle fonti del mito in Ovidio cf. il completo, seppur datato, lavoro di ZOELLNER (1892, 47-54). In realtà, è stato mostrato che il toponimo deriva dalla radice tracia *tum*/tom**, indicante un'altura o una propaggine, con probabile allusione al promontorio tomitano, cui Ovidio pare far cenno al v. 11 del carme 3.9 con l'espressione *tumulo... ab alto*: cf. VULPE (1958, 632 s.); DANOFF (1962, 1398); PODOSSINOV (1987, 99-103); RĂDULESCU (1990, 64). Un'altra possibilità dell'eziologia del nome Tomi è legata alla figura dell'eroe eponimo *Tomos*, su cui si vedano NAWOTKA (1994, in part. 412-15) e AVRAM (2018, 455-58).

⁸ Per questa esegesi del carme mi permetto di rimandare alle riflessioni che ho sviluppato in ZANFARDINO (2025); inoltre, cf. DOBLHOFFER (1987, 289); SCHMITZER (2003, 40); AMANN (2006, 168); LUCIFORA (2007, 148). Sui significati assunti dal componimento ovidiano in relazione al discorso poetico sull'esilio (l'associazione fra lo smembramento di Absirto e il metaforico taglio da Roma vissuto dall'esule) e sulle possibili identificazioni "allegoriche" sottese ai personaggi di Medea, Absirto ed Eeta in rapporto alla vicenda personale del *relegatus* (Ovidio esiliato come Absirto smembrato; Augusto come Eeta o Medea), cf. il quadro complessivo tracciato da HUSKEY (2004, 280-87, in part. 284-87) e da DEGL'INNOCENTI PIERINI (2014, 215 s.); più specificamente, cf. SCHUBERT (1990, 154-57); OLIENSIS (1997, 186-90); TOLA (2004, 278-83); HINDS (2007). Di diverso avviso sono LA PENNA (1957, 111: «[Ovidio] sembra attingere la leggenda dalla gente del luogo, che vuole nobilitare la città riattaccandone il nome a una leggenda greca») e DELLA CORTE (1973, 279): «il poeta ha voluto nobilitare la città con l'inserzione del mito degli Argonauti. [...] Ovidio credette di nobilitare Tomi anticipandone la fondazione di mezzo millennio inserendo l'episodio della fondazione della città, o almeno dell'assegnazione del nome alla località, alla prima saga greca, quella degli Argonauti», in base a una prospettiva che, forse, stride con le descrizioni per nulla lusinghiere del luogo e dei barbari che l'autore dissemina nelle elegie tomitane (cf. e. g. *Pont.* 4.14.15 s.).

⁹ Sull'elegia 3.8 si rinvia almeno alle puntuali e ancora valide riflessioni di LEE (1949); per l'elegia 3.10 e relativamente all'esagerazione retorica propria della descrizione proposta da Ovidio cf. quantomeno BESSLICH (1972) e LENZ (1993).

¹⁰ Su questi meccanismi allusivi nella produzione tomitana, oltre ai riferimenti – già segnalati – all'intersezione strategica di vari registri espressivi, qualche spunto utile si riscontra in GIORDANO (1991, XIV s.).

eroina fondatrice¹¹ eletta quale ‘nume tutelare’ dell’orribile città del confino e ipostasi mitica dell’efferatezza di Tomi.

Nella versione della vicenda fornita nell’elegia, infatti, tramite una notevole stratificazione di modelli tragici, epici, elegiaci greci e latini, che si avrà modo di evidenziare in queste pagine, Medea assume dei tratti che la avvicinano all’eroe epico armato di spada, pronto a dare la morte all’avversario senza tentennamenti, e perde i connotati della fanciulla innamorata delle *Heroides* (ma anche delle *Metamorfosi* e delle *Argonautiche* apolloniane, opere contaminate a loro volta dal linguaggio proprio della poesia amorosa)¹² per acquisire un profilo che tiene conto delle “altre versioni di sé”, rielaborate – e spesso ribaltate – in una veste nuova nell’“elegia triste”: l’esito di tale processo intertestuale non può che corroborare la delineazione del sanguinario egoismo del personaggio, concepito sulla falsariga delle tante ‘donne in versi’ vinte dalla passione, offese e abbandonate, decostruite dal *relegatus* nell’intento di fondere la sua spietata Medea con il contesto del biasimo della barbarie tomitana. In tal senso, la ripresa rovesciata di alcuni motivi topici dell’elegia amorosa e, più nello specifico, della caratterizzazione della Medea innamorata accolta da altre opere letterarie che la vedono protagonista potrebbe essere intesa come un ulteriore esempio della riconversione del genere elegiaco realizzata nella produzione esilica attraverso il ripensamento di alcuni elementi propri dell’“elegia lieta”, fondamentale per la creazione della nuova forma dell’“elegia triste”¹³. Nell’etopoiesi della Medea “esilica”, oltre al “cambiamento di segno” di certi tratti stabili del personaggio letterario e di alcuni motivi ricorrenti della produzione più leggera, intervengono, però, altri caratteri tipici di diversi contesti poetici, riconfigurati perché l’implicito confronto con la fonte allusa enfatizzi la crudeltà dell’eroina pontica.

Nello specifico, la Medea di *Trist.* 3.9 appare ben diversa, innanzitutto, dalla fratricida pentita delle *Heroides* (*Her.* 12.113-16: *At non te fugiens sine me, germane, reliqui! / Deficit hoc uno littera nostra loco. / Quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra; / sic ego, sed tecum, dilaceranda fui*); ma, oltre a fornire indizi circa un qualche rimorso per le azioni nefande, anche in altri luoghi, ove non sembra necessaria la messa in evidenza dell’egoistica determinazione omicida di Medea, Ovidio tende a offrire al lettore delle motivazioni “attenuanti” per le diverse atrocità compiute dall’eroina, come l’intenso affetto per Giasone, la gelosia verso Creusa, o il conflitto interiore tra *ratio* e *furor* (cf. *Met.* 7.7-424), elementi

¹¹ Sull’interpretazione della Medea dei *Tristia* come anomala eroina fondatrice e sull’opposizione del personaggio all’inerte fratello Absirto si rinvia alle riflessioni di KREVANS (1997).

¹² Per un efficace confronto delle varie rappresentazioni ovidiane del personaggio di Medea nelle diverse opere del suo *corpus*, si rinvia a HINDS (1993), che omette l’analisi della versione dei *Tristia*; CECCHIN (1997) sulla Medea ovidiana fra elegia ed epica; NEWLANDS (1997, 178-92); SCHMITZER (2003); più di recente, CORRIGAN (2013, 9-97).

¹³ Per la riconversione letteraria dei motivi tipici dell’“elegia lieta” operata da Ovidio nella “poesia triste”, inevitabile è il rimando a LABATE (1979, 48-67 e, soprattutto, 1987); cf. anche LECHI (1978); HARRISON (2002, 89-93). Cf. anche SALVATORE (1991).

assenti – come si vedrà – nella caratterizzazione della gelida assassina dei *Tristia*, interessata solo alla propria sopravvivenza¹⁴.

Il personaggio multi-sfaccettato di Medea, d'altronde, si presta eccezionalmente bene a questi procedimenti poetici di 'ibridazione' e confronto allusivo, stagliandosi nel panorama letterario come una «figura all'intersezione tra i generi» e, per questo, «sfuggente anche nella collocazione letteraria» (Borgo 2011, 243). Infatti, è stato acutamente osservato che «fragmented by her story, fragmented by her constant reinscription in new texts, in new genres, in new eras, Medea will always in the end elude her interpreters» (Hinds 1993, 46), e già in merito all'omologo personaggio nelle *Heroides* sono stati rilevati «stridori tra i due codici, eroico ed elegiaco» (Bessone 1997, 12), così come una sorta di «riluttanza [...] dell'eroina ad un integrale adeguamento al codice elegiaco» (Landolfi 2000, 160). I procedimenti ovidiani di intersezione e contaminazione fra generi diversi relativi alle varie versioni dello stesso personaggio letterario si riscontrano, peraltro, già nelle *Heroides*: oltre alla stessa Colchica, un antecedente esemplare è costituito da Ipsipile, ritratta da Ovidio con elementi propri del linguaggio tragico ed epico¹⁵.

Parimenti, sono dati largamente acquisiti dalla critica la rifrazione e il richiamo dei tratti caratteristici della barbara nelle sue diverse riproposizioni presenti nel *corpus* ovidiano¹⁶, fenomeni non estranei all'arte poetica del Sulmonese. Barchiesi (1986), a tal proposito, individua per Ovidio l'esistenza di «un luogo universale di tutte le storie già testualizzate» (p. 103) e di una «immaginazione intertestuale» (p. 105), capace di operare affinché i personaggi delle diverse opere letterarie vengano influenzati nella loro costruzione dalle rappresentazioni e dalle interpretazioni degli omologhi che li hanno preceduti; similmente, Labate (1991, in part. 42-44, con bibliografia) distingue nei modi del poetare propri dello scrittore peligno un'intertestualità complimentosa, in cui la citazione poetica richiamata condivide con il testo che l'accoglie molteplici aspetti (tematici, formali, contestuali), proprio in virtù di quel «*continuum* testuale, in cui la nuova parola deve necessariamente trovare la propria collocazione definendo il rapporto con le altre parole precedenti» (p. 42)¹⁷; ma accanto a questa prima forma di intertestualità, che tutto sommato soddisfa facilmente l'orizzonte d'attesa del lettore colto, si colloca – per lo studioso – la più interessante «memoria

¹⁴ Per il raffronto con l'omologo personaggio delle *Heroides*, cf. l'arguta disamina comparata proposta da HUSKEY (2004); cf. anche FULKERSON (2005, 25-65). La dura rappresentazione di Medea in *Tristia* 3.9 è interpretata da NIKOLAIDIS (1984, 121) come una strategia difensiva di Ovidio: l'autore, in quanto *relegatus*, intenderebbe marcare le distanze da ogni forma di empietà o immoralità. Di diverso avviso è EVANS (1983, 62): «Although Ovid could easily have commented on Medea's barbarism, comparing it to the barbarism of the place, he is more subtle here». Sulla mitigazione dell'efferatezza dell'atto di Medea in altri autori che trattano il mito cf. BREMMER (1997).

¹⁵ Cf. la ricca discussione in FICCA (2018); per Medea cf. anche MOSCI SASSI (2002) e VAIPOULOS (2013).

¹⁶ Cf. BESSONE (1997, 15); cf. anche ROSATI (1988, 305).

¹⁷ Cf. anche quanto si afferma *ibid.* poco oltre: «Come i personaggi hanno, nelle opere dei grandi autori, un 'passato' (che ricordano, correggono o addirittura smentiscono), così ogni storia deve trovare (talvolta virtuosisticamente ricavare) il suo spazio in una trama preesistente, compatta e ormai densamente occupata».

impertinente», cioè «l’immotivato trasferimento di una ben riconoscibile ‘frase d’autore’ in un contesto nettamente disomogeneo» (p. 43), qualcosa di non troppo lontano da ciò che si avrà modo di osservare per il tessuto allusivo del componimento in analisi.

In questo quadro, per la trattazione del personaggio-Medea, come per altri casi ovidiani, si potrebbe perciò parlare di una sorta di continua palinodia con tratti di immanenza: la donna, trasformandosi costantemente, conserva la propria alterità; eppure, ella sembra mantenere sempre un ineludibile confronto con le molteplici rappresentazioni testuali che la riguardano, anche quando queste appartengono a momenti diversi della leggenda narrata. Se quindi il dialogo con le “altre Medee” si impone come inevitabile, al contempo i contenuti delle categorie formali evocate dalla memoria poetica subiscono una profonda modificazione di senso. La permanenza di tratti dissonanti, che si riflettono a vicenda, contribuisce a delineare una figura insieme identificabile e inafferrabile; cosicché, Medea si colloca in un perpetuo ritorno discorsivo su sé stessa, che genera sempre nuove interpretazioni del personaggio, riconducibili a un’unica matrice originaria, ma declinata in innumerevoli espressioni letterarie.

2. Struttura e contenuti dell’elegia

Constatato che la figura di Medea si adatta agilmente e con una certa efficacia ai processi intertestuali che pervadono in profondità la produzione poetica ovidiana, si può passare a una rapida introduzione del carme 3.9. L’elegia, di spiccata natura eziologica, richiamandosi alla saga degli Argonauti, intende spiegare l’origine del nome di Tomi, ‘il luogo del taglio’. Tale associazione trova la sua giustificazione nel racconto dello *σπαραγμός/μασχαλισμός*¹⁸ (la *caedes*, v. 6) di Absirto e nella dispersione delle sue membra sul territorio tomitano da parte della sorella Medea, in fuga con Giasone dal padre Eeta.

Il componimento si apre con il tono dichiaratamente ironico del poeta, che, sempre nell’ottica dell’esagerazione dell’orrore dell’esilio, si mostra sorpreso nell’appurare la presenza di città greche in mezzo a popolazioni barbare, prive di qualsiasi parvenza di civiltà¹⁹. Ovidio ricorda che Tomi fu fondata dai coloni milesi, ma precisa come, sebbene il nome sia di origine greca, la spiegazione mitica che ne motiva l’etimologia sia legata a un episodio di brutale violenza: l’uccisione di Absirto per mano della sorella Medea (vv. 1-6 *Hic quoque sunt igitur Graiae - quis crederet? – urbes / inter inhumanae nomina barbariae; / huc quoque Mileto missi venere coloni, / inque Getis Graias constituere domos. / Sed vetus huic nomen, positaque antiquius urbe, / constat ab Absyrti caede fuisse loco*).

¹⁸ Su questa pratica rituale, specialmente in relazione ad Absirto, si veda da ultimo AIGNER (2012, 113 s.).

¹⁹ Sul rapporto fra rappresentazione spettacolare e drammatizzata dell’esperienza esilica e insistenza sulla sua natura realistica con finalità persuasive si rimanda al quadro d’insieme tracciato da GATTI (2022, 14 s.), con bibliografia; in part. si veda GALFRÉ (2017, 205) per una panoramica sulla questione.

La parte più estesa del testo (vv. 7-34) accoglie la narrazione dell'ἄλτιον, su cui fermeremo l'attenzione:

*Nam rate, quae cura pugnacis facta Minervae
per non temptatas prima cucurrit aquas,
impia desertum fugiens Medea parentem
dicitur his remos applicuisse vadis.* 10
*Quem procul ut vidit tumulo speculator ab alto,
“hospes,” ait “nosco, Colchide, vela, venit”,
dum trepidant Minyae, dum solvitur aggere funis,
dum sequitur celeres ancora tracta manus,
conscia percussit meritorum pectora Colchis* 15
*ausa atque ausura multa nefanda manu;
et, quamquam superest ingens audacia menti,
pallor in attonitae virginis ore fuit.
Ergo ubi prospexit venientia vela “tenemur”,
et “pater est aliqua fraude morandus” ait.* 20
*Dum quid agat quaerit, dum versat in omnia vultus,
ad fratrem casu lumina flexa tulit.
Cuius ut oblata est praesentia, “vicimus” inquit:
“hic mihi morte sua causa salutis erit”.
Protinus ignari nec quicquam tale timentis* 25
*innocuum rigido perforat ense latus,
atque ita divellit divulsaque membra per agros
dissipat in multis invenienda locis
(neu pater ignoret, scopulo proponit in alto
pallentesque manus sanguineumque caput),* 30
*ut genitor luctuque novo tardetur et, artus
dum legat extinctos, triste retardet iter.
Inde Tomis dictus locus hic, quia fertur in illo
membra soror fratris consecuisse sui.*

Medea approda a Tomi; una sentinella scorge da lontano la nave di Eeta che insegue i fuggitivi, e la giovane, colta dal terrore, cerca un mezzo per rallentare la corsa del padre; posando lo sguardo sull'ignaro fratello, decide di ucciderlo: ne lacera il corpo e ne dissemina le membra per il territorio, così che Eeta, costretto a raccoglierle, perda tempo e interrompa l'inseguimento. Come ulteriore segno del delitto, la donna espone la testa e le mani della vittima, quindi riprende la fuga via mare insieme agli Argonauti. Dallo spargimento di sangue e dal “taglio” del corpo di Absirto Ovidio fa derivare il nome di Tomi.

3. Alle origini del nefas, passando per i modelli: Medea diventa Medea

All'interno dello stringato ordito diegetico, Medea si pone sin da subito quale personaggio titanico, che grandeggia nettamente sui trepidi Argonauti (*trepidant Minyae*, v. 13): la grandiosa complessità della sua costruzione si evince anche attraverso le numerose influenze intertestuali che intervengono a farne la feroce e inflessibile protagonista di questo mito di fondazione, benché il toponimo della città fondata sia connesso, come detto, allo smembramento di Absirto (vv. 5 s.).

Ci concentreremo su alcuni passaggi in cui si avverte tale influenza di intertesti elegiaci, epici e tragici, spesso sottoposti a un procedimento di rovesciamento volto a enfatizzare strategicamente la spietata insensibilità dell'eroina in questa versione tomitana della sua storia.

3.1 Questioni di conscientia (e di merita)

Alla vista del padre all'orizzonte, che si avvicina pericolosamente alle rive tomitane, la donna si percuote il petto, *conscia* dei propri misfatti (*Trist.* 3.9.15 *conscia percussit meritorum pectora Colchis*)²⁰.

A differenza dell'eroina dei *Tristia*, che rivendica con consapevole fermezza la gravità delle proprie azioni, la protagonista delle *Heroides* (*Her.* 13.119 s. *meritas subeamus in alto / tu fraudis poenas, credulitatis ego*; 131 s. *Ut culpent alii, tibi me laudare necesse est, / pro quo sum totiens esse coacta nocens*: cf. Jacobson 1974, 109-23 *ad locc.*) adotta una linea difensiva basata sull'autoassoluzione: mediante una studiata retorica che ne svela l'indole amorale, Medea, subito dopo aver ricordato il fratricidio e prima di rievocare i misfatti legati a Pelia, tenta di giustificare i propri crimini presentandoli come una conseguenza della *credulitas* e dipingendosi quale vittima dei raggiri di Giasone piuttosto che come la responsabile dei delitti commessi.

Più nello specifico, il termine *conscia* di *Trist.* 3.9.15, come mostrato da Paladini (2014), è proprio del linguaggio comico (e. g. Plaut. *Aul.* 38; Ter. *Ad.* 348) ed elegiaco, e al femminile singolare (oltre che al neutro plurale) trova in Ovidio il maggior numero di occorrenze nella latinità; ma al di là degli usi convenzionali che il poeta ne fa nella produzione erotica in applicazione a situazioni leggere, come la complicità di oggetti, serve o nutrice nelle beghe amorose delle padrone (e. g. Ov. *Am.* 1.4.50; 2.1.8; 8.8; *Ars* 1.436; 3.621; 625 e 649; *Her.* 11.50; 19.25 s.; 21.17), il lemma a partire dalle *Metamorfosi*, con sviluppi evidenti anche nella

²⁰ È notevole nel verso l'allitterazione dell'occlusiva velare, che replica il suono sordo dei colpi prodotti da Medea mentre si batte il petto. Inoltre, l'aggettivo *conscia*, sebbene sintatticamente riferibile sia a *pectora* sia a *Colchis*, qualifica qui quest'ultimo termine. A dissipare l'apparente ambiguità (segnalata dall'anonimo revisore, che ringrazio molto) concorre non solo l'evidente andamento logico-semantico del testo (Medea è pienamente consapevole dei propri misfatti e per questo si batte il petto), ma anche la precisa struttura dell'esametro, che colloca l'attributo e il nome a cui questo si lega in una studiata cornice di apertura e chiusura.

produzione esilica, comincia ad attagliarsi a circostanze narrative drammatiche e a personaggi che subiscono o si macchiano di terribili crimini, in cui si ingenera spesso un senso di vergogna: ad esempio, è il caso della *conscia silva* dello stupro di Callisto in *Met.* 2.438; di Nictimene, consapevole della colpa di incesto con il padre in *ibid.* vv. 593 s., similmente a Mirra (*ibid.* 10.366 s.); della mano di Altea, colpevole e complice del crudele filicidio e del conseguente suicidio in *ibid.* 8.531 s. Nelle opere dell'esilio l'aggettivo compare quattro volte, oltre all'occorrenza nell'elegia 3.9, ma mai con un valore semantico pienamente coincidente. In *Trist.* 3.6.9 (*Nil ita celabas, ut non ego conscius essem*), al maschile, esso indica la partecipazione costante di Ovidio ai segreti dell'amico destinatario dell'epistola (probabilmente Curzio Attico); poco dopo, al v. 28 (*lumina funesti conscia facta mali*), con un evidente richiamo all'immagine di *Trist.* 2.103 (*noxia lumina*), il poeta definisce i propri occhi 'testimoni e complici' di una colpa nefasta. In *Trist.* 5.4.18 (*consci in culpa non scelus esse sua*), invece, Ovidio afferma di essere consapevole che la sua colpa non costituisce un vero e proprio crimine. Infine, nell'*Ibis* (v. 160 *conscia fumabunt semper ad ora faces*), egli preannuncia fiaccole furiali accese davanti al volto del nemico colpevole, a sua volta responsabile della persecuzione contro l'esule. In definitiva, è soltanto la terribile Medea a risultare realmente colpevole e pienamente cosciente della propria colpa. In questo quadro d'insieme, si può osservare che, in linea con l'evoluzione del personaggio nell'elegia 3.9, la criminosa Medea, erede per il contesto in cui agisce della *conscientia* osservabile nei racconti delle *Metamorfosi*, pur avendo piena consapevolezza della propria responsabilità²¹, è priva di qualsiasi senso di vergogna: la sua lucidità non agisce come limite o freno morale, né come spinta al pentimento, ma diventa piuttosto la molla che la lancia verso un nuovo delitto. La *conscientia* del crimine, allora, lungi dall'essere confinata nella dimensione psicologica, genera nella barbara una paura reattiva, che la induce a perpetrare un'ulteriore atrocità. Ovidio comincia così a delineare la figura della sua Medea sanguinaria, reinterpretando ad arte e attraverso il filtro delle situazioni tragiche dell'*epos* metamorfico un motivo tradizionalmente legato all'elegia amorosa.

Parallelamente, il motivo del *meritum* costituisce uno degli assi portanti della tradizione mitica legata alla figura di Medea²². L'ambivalenza semantica del termine, che oscilla fra 'beneficio' e 'colpa', sintetizza perfettamente l'intreccio fra i servizi resi all'amato - spesso evocati come titoli di merito - e i delitti che ne hanno permesso la realizzazione. Nelle *Heroides*, la tensione tra questi due poli è costante: in *Her.* 12.21 (*Est aliqua ingrato meritum exprobrare voluptas*); 82 (*effice me meritis tempus in omne tuum*); 119 s. (*Meritas subeamus in alto, / tu fraudis poenas, credulitatis ego!*); 191 s. (*oro... / per meritum*); 197 (*te peto, quem merui, quem nobis ipse dedisti*), Medea alterna la rivendicazione dei propri atti d'amore alla coscienza della colpa. Emblematica, in tal senso, è l'osservazione di Fillide (*Her.* 2.29 s.), che definisce *scelus* l'aver accolto l'amato traditore, ma subito dopo riconosce in quello stesso

²¹ LUCK (1977, 209 *ad loc.*) spiega succintamente: «entspricht genau dem deutschen 'schuldbewußt'».

²² Sull'argomento cf. i commenti *ad Ov. Her.* 12.21 (*meritum*) di BESSONE (1997, 93) e HEINZE (1997, 112).

gesto il valore di un merito: *sed scelus hoc meriti pondus et instar habet* (v. 30; cf. *ibid.* v. 56). Analoghi risvolti emergono anche da *Met.* 7.45 (*meriti [...] oblivia nostri*), in cui la maga afferma di non temere che l'amato possa dimenticare i suoi favori (cf. *ibid.* v. 166), e da *Sen. Med.* 120 s., in cui l'eroina lamenta che i suoi meriti siano stati calpestati²³.

Nel passo in esame, tuttavia, *meritum* assume soprattutto il valore di 'colpa' o 'crimine', accezione potenziata dal precedente uso di *conscia* e confermata da numerosi luoghi ovidiani (e. g. *Am.* 2.2.49; *Met.* 2.551; *Fast.* 1.483; *Trist.* 2.546 *distat et a meriti tempore poena sui*; *Pont.* 1.2.96 *merito parcior ira meo est*; 1.6.45 *quamvis est igitur meritis indebita nostris...*; 3.3.76 *non gravior merito iudicis ira fuit*; 6.9 s. *huic ego, quam patior, nil possem demere poenae, / si iudex meriti cogerer esse mei*), a differenza di altri in cui conserva il senso positivo di 'qualità, valore' (*Trist.* 1.6.30; *Pont.* 4.86). La vista del padre e la consapevolezza della vendetta che egli potrebbe infliggere generano in Medea un'improvvisa *conscientia* dei delitti, una sorta di riconoscimento del castigo che le spetterebbe per le atrocità commesse. Nonostante ciò, la donna non mostra alcuna volontà di espiazione: il suo gesto non è espressione di rimorso, ma di egoistica angoscia, e, sebbene il passo, presentando Medea che si batte il petto per i *merita* compiuti, possa apparentemente suggerire una negazione del motivo tradizionale dell'amante che rivendica i propri *benefacta* per l'amato, la protagonista non sembra accogliere la possibilità di un pentimento per il male operato. Al contrario, ciò che la turba è il timore delle conseguenze che tali azioni potrebbero avere sulla sua stessa sorte, poiché pienamente consapevole della loro gravità. Non si tratta dunque di un rifiuto morale del delitto come possibile scelta, quanto piuttosto dell'espressione di una preoccupazione egoistica e istintiva per la propria incolumità, coerente con il carattere che il personaggio manifesta nei passaggi successivi del testo.

La piena consapevolezza degli *scelera* passati, perciò, induce Medea, sconvolta dal terrore, a colpirsi il petto in un moto istintivo di turbamento (*Trist.* 3.9.15 *percussit... pectora Colchis*). Tale azione si inserisce nella tradizione letteraria che associa il gesto del battersi il petto al dolore femminile per la perdita, avvenuta o imminente, di una persona cara. Numerosi esempi – simili per formulazione al contesto del carme esilico – ne attestano la ricorrenza: le *matres* che piangono i figli caduti in Verg. *Aen.* 11.877; Giuturna disperata per la sorte di Turno in *ibid.* 12.154 s. e 871; Rea Silvia afflitta in Ov. *Am.* 3.6.58 (ma si pensi anche al riuso ovidiano in *ibid.* 2.6.3, dove gli uccelli rimpiangono il pappagallo morto); Canace costretta dal padre Eolo a sopprimere il figlio in *Her.* 11.93; Cerere angosciata per il rapimento di Proserpina in *Met.* 5.473; Venere, lacerata dal dolore per la morte di Adone in *ibid.* 10.723. Spesso, però, lo stesso gesto è anche cifra del tormento dell'amante respinto o abbandonato, in particolare in ambito elegiaco: oltre al famoso passo in cui Didone, nel libro 4 dell'*Eneide*, si batte il petto vedendo le navi troiane fuggire all'orizzonte (v. 589), Arianna in Ov. *Her.* 11.145 s. esibisce le stimmate del dolore per la partenza di Teseo; Saffo in *ibid.* 15.113 fonde

²³ Cf. poco oltre nel dramma senecano il ricordo degli *scelera*, che per l'eroina, nei fatti, è sinonimo di *merita*: vv. 129-35; cf. anche v. 465.

entrambi i motivi nel contesto di dolore causatole della partenza di Faone; persino Narciso, in *Met.* 3.481, si colpisce disperato per l'amore impossibile verso la propria immagine riflessa, che sembra rifiutarlo.

In questo contesto, il gesto di Medea riprende e al tempo stesso sovverte la consueta rappresentazione del lutto e del dolore amoroso, in quanto non nasce da pietà né da perdita affettiva e si profila invece come emblema di un impulso di paura e di autoconservazione. La maga teme solo per la propria sorte, non per quella di Giasone o degli Argonauti, come dimostra l'esclamazione del v. 24 di *Trist.* 3.9: "*hic mihi morte sua causa salutis erit*", che depotenzia e svela la vacuità del plurale *vicimus* (v. 23 *cuius ut oblata est praesentia*, "*vicimus*" *inquit*), solo apparentemente consociativo.

La vera natura della "contrizione" dell'eroina travolta dallo sgomento viene suggerita, peraltro, dallo stesso Ovidio, il quale riferisce che l'atto di percuotersi il petto viene concretizzato da Medea «con la mano che aveva e avrebbe osato molti crimini nefandi» (v. 16 *ausa atque ausura multa nefanda manu*), legando così in modo diretto il gesto di esteriore pentimento al successivo crimine. L'allusione alla mano di Medea, capace di commettere azioni esecrabili in virtù della smisurata *audacia* della donna (v. 17 *superest ingens audacia menti*), si pone quale motivo ricorrente – già euripideo – nelle vicende incentrate sul personaggio: Eur. *Med.* 862-65 (*passim*) οὐ δυνάσῃ [...] / τέγξαι χέρα φοινίαν / τλάμονι θυμῶι; 1055 χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ; 1244-46 ἄγ', ὃ τάλαινα χεῖρ ἐμή, λαβὲ ξίφος, / λάβ', ἔρπε πρὸς βαλβίδα λυπηρὰν βίου, / καὶ μὴ κακισθῆς...; 1253 s., 1271, 1283, 1309, 1365; Verg. *Ecl.* 8.47 s. *saevus Amor docuit natorum sanguine matrem / commaculare manus*; Ov. *Her.* 6.128 *Medeae faciunt ad scelus omne manus*; Seneca rievoca quest'ultimo passo ovidiano in *Med.* 915 (*ad omne facinus non rudem dextram afferes*) e riserva un'attenzione particolare alla *manus* di Medea (cf. ancora vv. 127-29; 181; 479 s.; 680 s.; 808 s.; 901; 908 s.; 952 s.; 969 s.; 977; 987; 1009 s.)²⁴. Sempre nell'ottica di una progressiva *retractatio* della figura mitica, Ovidio in *Trist.* 3.9.17 s. con notevoli nessi lessicali (il campo semantico dell'*audacia*) pare richiamare sé stesso, nello specifico un passaggio delle *Heroides* in cui la sorella pentita si dice incapace finanche di fermare nella pagina scritta il terribile gesto compiuto ai danni di Absirto (*Her.* 12.115 *Quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra*); l'immagine viene evidentemente riconfigurata nella versione esilica della storia, che evidenzia il legame fra l'istinto di sopravvivenza di Medea e la predisposizione al delitto.

²⁴ Per il motivo della mano di Medea nel dramma euripideo si rinvia a FLORY (1978); cf. anche VOX (2003, 209 s.); per i paralleli riportati fondamentale è BESSONE (1997, 174 s. *ad Ov. Her.* 12.115); cf. anche la discussione di HUSKEY (2004), che analizza il motivo in *Her.* 6, 12 e *Trist.* 3.9, connettendo i tre testi in un rapporto di progressiva violazione del limite di reticenza dell'assassinio di Absirto.

3.2 Il pallor di Medea tra amor e pavor

L'effetto della vista del padre è un pallore che si diffonde sul viso dell'ardimentosa eroina (*Trist.* 3.9, 17 s. *quamquam superest ingens audacia menti / pallor in attonitae virginis ore fuit*), un tipico tratto della caratterizzazione virginale²⁵ che, nel binomio poeticamente costituito dalla *mens* e dall'*os*, diviene la controparte “fisica” dell'*audacia mentis* e che contrasta vistosamente con il profilo dell'efferata assassina delineato nel corso del racconto. Queste pur rapide notazioni “psicologiche”, insieme alla mutevolezza delle emozioni (*audacia* – timore – slancio autoconservativo – istinto omicida), conferiscono a Medea la complessità e lo spessore della *persona* tragica in preda agli *affectus*²⁶. D'altronde, quello di Medea «è uno dei miti più frequentati dai tragici latini» (Casamento 2020, 323): dalla *Medea exul* di Ennio al più famoso dramma senecano, passando per il *Medus* di Pacuvio, per la *Medea* acciana e, ovviamente, per la perduta tragedia ovidiana²⁷.

Con un chiaro richiamo, pur riformulato, al famoso motivo saffico di fr. 31 Voigt, vv. 14 s. (*χλωροτέρα δὲ ποίας / ἔμμι*), nelle *Argonautiche* apolloniane (3.297 s. *ἀπαλὰς δὲ μετετρῶπατο παρειάς / ἐς χλόον*), la giovane Medea alterna il pallore al rossore, segni esteriori della nascente passione per Giasone. Nella lettera ovidiana che ella indirizza all'amato la stessa figura rievoca il proprio impallidire (*Her.* 12.97 *pallida sedi*) di fronte agli uomini armati sorti dai denti del drago, immagine che trova paralleli nel racconto delle *Metamorfosi* (7.136 *palluit et... sedit*) e in quello di Valerio Flacco (7.79 *ad iuvenem pallentia rettulit ora*). In tutti questi casi Medea è assimilata al tipo dell'eroina atterrita per i pericoli che minacciano l'amato, secondo il modello dell'Arianna di Catullo (64, 100-102, 100 *expalluit*; Bessone 1997, 160 *ad Ov. Her.* 12.97 s.; cf. anche Val. Fl. 6.686, ove la donna non impallidisce, ma *horruit* per la freccia che quasi trafigge Giasone). Diversamente, nel dramma senecano (*Med.* 858 s. *Flagrant genae rubentes, / pallor fugat ruborem*), l'alternanza tra pallore e rossore traduce la lacerazione interiore della protagonista, scissa fra l'ira e l'amore (cf. vv. 866 s.; *Ov. Met.* 7.78)²⁸.

Il *pallor* di Medea nella tradizione risulta dunque un segno esterno di emozioni rivolte a Giasone; nel contesto elegiaco dell'esilio, tuttavia, esso si origina dal timore per la propria sorte, più che dal turbamento amoroso. Ovidio sfrutta consapevolmente la fitta rete di corrispondenze fra le varie rielaborazioni del mito, rovesciando i τόποι poetici che in altri autori esprimevano l'innamoramento dell'eroina: in tal modo egli plasma una Medea

²⁵ Sulla *virginitas* di Medea si rinvia alle utili riflessioni svolte per il personaggio senecano da BALDINI MOSCADI (1998, 20-25); specificamente, in *Sen. Med.* 48-50 l'autore evidenzia che, fra i vari delitti, la donna commise il fratricidio nel suo *status* di *virgo* (v. 49 *haec virgo feci*); cf. vv. 131 s. *nefandae virginis parvus comes / divisus ense*.

²⁶ Pallore e audacia sono associati in *Sen. Med.* 346 (*palluit audax Tiphys*) proprio in relazione al viaggio argonautico.

²⁷ Sul perduto dramma ovidiano si rinvia alle fondamentali osservazioni di DELLA CORTE (1970-1971).

²⁸ Sui frequenti cambiamenti cromatici del viso dei personaggi tragici senecani cf. RAINA (1997).

dominata da un egoismo feroce, priva di rimorsi, perfettamente coerente con l'atmosfera dell'esilio e con il tono di riprovazione che l'autore vi associa. C'è di più: mentre nelle versioni di Apollonio Rodio e di Valerio Flacco la protagonista attraversa una trasformazione di statuto, da fanciulla timorosa e innamorata a figura potente e determinata – quest'ultima prevalente nelle *Metamorfosi* ovidiane proprio nelle vesti della dea-maga²⁹ –, nell'Ovidio esule le sue reazioni, pur opposte fra loro (dalla trepidazione più profonda alla spietata ferocia del fratricidio), si riconducono a un unico nucleo costante: un individualismo assoluto che non stenta a ricorrere al delitto e che costituisce l'essenza stessa del personaggio pontico³⁰.

3.3 Inganni e giochi di sguardi: amore e morte a prima vista

Ovidio procede con la narrazione eziologica, riferendo che Medea, in preda al panico, si rende conto della necessità di escogitare uno stratagemma (*fraus*) per rallentare il padre: *Trist.* 3.9.20 “*pater est aliqua fraude morandus*” ait. La relazione tra Medea e la *fraus* costituisce un tratto tradizionale già tragico e costantemente presente nella caratterizzazione del personaggio: il motivo del δόλος risulta rilevante nella tragedia euripidea (Eur. *Med.* 391 δόλοι μέτειμι τόνδε καὶ σιγῇ φόνον; 783 ἀλλ’ ὥς δόλοισι παῖδα βασιλέως κτάνω), e trova ampia attestazione anche nel poema apolloniano, dove la protagonista è definita δολόεσσα (Ap. Rh. 3.89; cf. 3.720; 781; 4.404; 421; 438; 456). Analoga insistenza emerge nel dramma senecano, ove Medea appare continuamente impegnata nell'elaborazione di trame insidiose (*Med.* 181: *molitur aliquid: nota fraus*; vv. 290-92 *Fraudibus tempus petis / Quae fraus timeri tempore exiguo potest? / Nullum ad nocendum tempus angustum est malis*; cf. anche vv. 475; 564; 692 s.; 880-82), e nella tradizione epica più tarda (Val. Fl. 8.134-36: *patrias saevus venit horror ad aures / fata domus luctumque ferens fraudemque fugamque / virginis*). Più specificamente, in ambito ovidiano, precipuamente elegiaco, le *Heroides* mettono in scena la consapevolezza di Medea riguardo alla natura menzognera delle lacrime di Giasone, da lei

²⁹ Sulla Medea-incantatrice delle *Metamorfosi* cf. VIARRE (1964, 167 s.); CECCHIN (1997); SCHUBERT (1998, 67-71); WILLIAMS (2012). Secondo NEWLANDS (1997, 178-208) nella versione epica del personaggio si percepisce una tensione tra due prototipi femminili contrastanti: da un lato quello della giovane innamorata, dall'altro quello della maga.

³⁰ Per i rapporti fra la Medea apolloniana, quella ovidiana e la raffigurazione che ne dà Valerio Flacco nei suoi *Argonautica* cf. SALEMME (1993, 9-17; 37-46); STOVER (2003); MARKS (2024, 57-235); spunti utili in GROTTA (2025), in relazione alla Medea “metamorfica”. Mette conto evidenziare che in Val. Fl. 5.373 s., con una formulazione simile a *Trist.* 3.9.18, la fanciulla resta sbigottita alla vista di Giasone (*Regina, attonito quamquam pavor ore silentem / exanimet, mirata tamen...*); in 6.589 s. ella, rivolgendosi a Giunone che ha assunto le sembianze di Calciope, in relazione all'eroe osserva: *nam te quoque tali / attonitam virtute reor*; in 7.397 è *conterrita virgo* per l'improvvisa apparizione di un Giasone particolarmente affascinante nel momento dell'incontro con quest'ultimo nel tempio di Ecate, e poco dopo (v. 404) entrambi rimangono *attoniti* l'uno accanto all'altra: anche nella ripresa del poeta flavio, come nella versione apolloniana, dunque, lo sbigottimento di Medea nasce tendenzialmente dai sentimenti nutriti nei riguardi dell'amato, diversamente dall'insensibile personaggio ovidiano. Su *attonitus* si rimanda alle considerazioni di PASIANI (1967) e SACERDOTI (2020); sul termine nella poesia ovidiana dall'esilio, spesso impiegato metaforicamente per indicare il *fulmen* della *relegatio*, cf. DI GIOVINE (2020, 73-84).

stessa poi imitate come strategia persuasiva (*Her.* 12.91: *an pars est fraudis in illis [scil. lacrimis]?*; v. 190: *lumina nostra madent*; cf. Bessone 1997, 156 e 258 s. *ad locc.*), mentre nelle *Metamorfosi* ricompare l'idea della perizia dolosa, che l'eroina non intende abbandonare (7.297: *neve doli cessent...*)³¹.

A questo punto, l'esule racconta che la sua eroina, conscia dell'urgenza di uscire dall'impasse, comincia a guardarsi intorno per elaborare un piano da mettere in atto, posando infine gli occhi sul fratello lì presente. La scena di *Trist.* 3.921 s., di fatto, offre al lettore un duplice movimento visivo: *dum quid agat quaerit, dum versat in omnia vultus, / ad fratrem casu lumina flexa tulit*. L'espressione *dum versat in omnia vultus*, che tramite l'intensivo *versat* enfatizza l'ansia della donna intenta nella ricerca di una via d'uscita, evoca per contrasto un celebre passo delle *Metamorfosi* (6.642), in cui Procne, nell'atto di colpire il figlio Iti, non volge lo sguardo (*nec vultum vertit*). La connessione intratestuale fra Procne e Medea è assicurata da varie analogie diegetiche fra i due contesti poetici, entrambi incentrati su figure di donne infanticide, trasfigurate dal dolore e dal delitto: il valore eziologico della macro-narrazione; la progettazione dell'omicidio dopo la vista del fanciullo (*Met.* 6.620 s. *ab illo / admonita est oculisque tuens inmitibus*); la modalità di uccisione tramite *ensis*, che trapassa le prossimità del fianco della vittima (*ibid.* v. 641 *ense ferit Procne, lateri qua pectus adhaeret*); lo smembramento; Filomela taglia la gola a Iti, Medea decapita Absirto, entrambe mettono sotto gli occhi del padre il *caput* insanguinato del cadavere (*ibid.* vv. 658 s. *Ityos... caput Philomela cruentum / misit in ora patris*). Tale aderenza fra le due narrazioni lascia intravedere una precoce contaminazione tragica nella costruzione ovidiana del personaggio: già l'episodio metamorfico, infatti, si configura come una sintesi di motivi tragici eterogenei, che riflettono l'influsso del paradigma euripideo della madre infanticida³². D'altronde, l'argomento stesso del mito della morte di Absirto ben si presta ad una rappresentazione scenica, giacché, come osserva opportunamente Falcone (2016, 190), «l'espressionismo della scena, con il gusto per la precisione del dettaglio tipico del teatro latino di età repubblicana,

³¹ Come osserva LUCIFORA (2007, 144), la qualificazione di Medea come *δολοπλόκος* risulta un *τόπος* strettamente associato alla rappresentazione della barbara, la quale non colpisce per impulso immediato (*furor*), bensì in virtù dell'inganno (*fraus*), come si evince con chiarezza anche nella *Medea* senecana, dove l'eroina, dopo aver ricordato l'insieme dei propri crimini – compreso quello del fratricidio (vv. 129-34, in particolare vv. 131-33) – rivendica, infine, di non aver mai agito sotto l'effetto dell'ira: *nullum scelus / irata feci* (vv. 135 s.).

³² Le due figure femminili sono spesso associate in Ovidio: in *Trist.* 2.389 s. la vicenda di Procne è citata subito dopo quella di Medea assassina dei figli (*ibid.* vv. 387 s.) in un passaggio in cui l'autore riconduce orribili omicidi a motivi amorosi. Le due storie sono esplicitamente messe in relazione anche in *Am.* 2.14.29-32; *Ars* 2.281-84; *Rem.* 59-62; *Fast.* 2.627-30; *Pont.* 3.1.119 s.; cf. *AP* 16.141.1 *Κολχίδα, τὴν ἐπὶ παῖσιν ἀλάστορα, τραυλὲ χελιδών*; *Iuv.* 6.643 s.; cf. anche NEWLANDS (1997). Il poeta metamorfico per il racconto di Procne e Filomela aveva verisimilmente tenuto presente il *Tereus* acciano: cf. fra gli altri DEGL'INNOCENTI PIERINI (1980, 154): «i vv. 21-2 [*scil.* di *Trist.* 3.9] rivelano la volontà di Ovidio di adeguarsi alla prassi narrativa tragica [...]. Questi particolari descrittivi [...] parlano senz'altro a favore di una narrazione tutta sulla "falsariga" della tragedia: e questo non può certo meravigliare in Ovidio, autore egli stesso di una celebrata *Medea*»; CAZZANIGA (1951, in part. 57-77); soprattutto si veda MONELLA (2005, 89-91, 217-19, con ulteriore bibliografia). Difatti, notevoli sono i punti di contatto fra l'elegia triste di Ovidio e il fr. tragico acciano (*Trag. inc.* vv. 165-171 *TRF* Ribbeck³), che riporta l'episodio della morte di Absirto per mano di Medea: cf. DEGL'INNOCENTI PIERINI (1980, 148 s.). Sull'influenza della tragedia greca sulle elegie ovidiane dell'esilio cf. CITRONI MARCHETTI (1999); DI RAIMO (2024).

ha *in nuce* già quella violenza che caratterizzerà scene quale quella dell'uccisione dei figli di Tieste nell'omonima tragedia di Seneca».

Eppure, *versare in omnia vultus* sembra anche richiamare – quasi alla lettera – e insieme deformare i modelli epici, connotati a loro volta da un linguaggio elegiaco, in cui Medea è descritta nell'atto di cedere al sentimento amoroso: ancora nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (3.287 s.: ἀντία δ' αἰεὶ / βάλλεν ἐπ' Αἰσονίδην ἀμαρύγματα) la fanciulla rivolge incessantemente (αἰεὶ) il lampo degli occhi verso Giasone, segno di una passione appena nata. Analogamente, nelle *Metamorfosi* (7.82-87: *ut vidit iuvenem, specie praesentis inarsit [...]; spectat et in vultu veluti tum denique viso / lumina fixa tenet*), Ovidio aveva già ripreso e interiorizzato la scena apolloniana, trasponendola in chiave elegiaca per mezzo della consueta intersezione di registri espressivi apprezzabile nel poema epico³³.

Nel continuo dirigere lo sguardo indagatore di Medea e, specialmente, nel posare gli occhi 'obliqui' sul fratello (*Trist.* 3.9.22 *ad fratrem casu lumina flexa tulit*) un attimo prima di togliergli brutalmente la vita si delinea un possibile ribaltamento del racconto argonautico di Apollonio Rodio³⁴ (4.465-67: αἴψα δὲ κούρη / ἔμπαλιν ὄμματ' ἔνεικε, καλυψαμένη ὀθόνησιν, / μὴ φόνον ἀθρήσειε κασιγνήτοιο τυπέντος), dove la donna distoglie lo sguardo per non assistere all'assassinio di Absirto da parte di Giasone. È verosimile che Ovidio, consapevole della rilevanza diegetica di questo segmento narrativo nella vicenda di Medea e Absirto, ne rielabori volutamente la dinamica visiva, rendendola centrale nello sviluppo degli eventi del *carpe 3.9* dell'opera esilica. Anche nei *Tristia*, infatti, l'attenzione pare concentrarsi sullo sguardo, che diventa strumento attraverso cui si manifesta la trasformazione morale della donna: nel nuovo contesto poetico, Medea non distoglie gli occhi dall'orrore, ma li orienta verso il fratello, cogliendone la presenza di sfuggita. È in questo momento che Ovidio rovescia radicalmente il modello greco: laddove la Medea di Apollonio devia lo sguardo per non assistere al delitto, quella ovidiana, ormai dominata da un istinto omicida di sopravvivenza, fissa la vittima e si prepara ad agire. La progressione visiva diventa così metafora di una metamorfosi psicologica: dal pudore e dal turbamento amoroso dei modelli alla determinazione spietata dell'assassina del componimento esilico.

Come nel caso del *pallor* di *Trist.* 3.9.18, anche il posare obliquamente gli occhi sul fratello, dopo aver rivolto intensamente lo sguardo tutt'intorno, pare rappresentare la riscrittura di un antico motivo passionale. Apollonio Rodio (3.444 s.: ἐπ' αὐτῷ δ' ὄμματα κούρη / λοξὰ... σχομένη θεῖτο) descriveva la giovane Medea che osserva l'amato con sguardo obliquo, segno

³³ Per i rapporti fra l'*epos* di Apollonio Rodio e le *Metamorfosi* ovidiane, utili spunti di confronto in REGGI (1995, 109-37). Un altro parallelo possibile, tratto sempre dal genere epico e valido anche per il successivo uso che Medea fa della spada in *Trist.* 3.9.26, consiste in un passo del brano virgiliano dedicato allo scudo di Enea: Verg. *Aen.* 8.618-21 (*passim*) *oculos per singula volvit, / [...] interque manus... versat / [...] fatiferum... ensem*, che rafforza proletticamente la seguente connotazione guerresca dell'eroina dei *Tristia*.

³⁴ Un ulteriore legame con il testo apolloniano può risiedere nell'uso ovidiano (ma comune in latino) di *lumina* al v. 22 per indicare gli "occhi" di Medea, un termine che condivide con ἀμαρύγματα di Ap. Rh. 3.288 l'idea di splendore e bagliore (cf. greco ἀμαρύσσω; lat. *lumen*, *lux*) applicata alla vista.

di pudore e agitazione emotiva; Ovidio, invece, muta il significato del gesto, rendendo lo sguardo laterale non più simbolo di esitazione o vergogna, ma preludio al massacro di Absirto, cosicché il rovesciamento dell'inter testo greco produce un marcato effetto di antitesi: lo stesso movimento degli occhi, che altrove segnalava l'amore, ora coincide con l'emergere dell'indole omicida della Colchica e l'oggetto della visione non è più l'amato, ma la futura vittima. In questa prospettiva, ella, tramite la variazione delle radici emotive della gestualità realizzata dall'autore, attraversa definitivamente il confine della propria identità mitica: entro i termini di un cortocircuito che investe la cronologia delle versioni letterarie del personaggio, con l'uccisione del fratello "Medea diventa Medea", passando dalla fanciulla innamorata alla brutale assassina consacrata e consegnata alla tradizione dal dramma euripideo.

In linea con quanto nota Luck (1977, 210 *ad loc.*; *contra* Degl'Innocenti Pierini 1980, 154)³⁵, non si deve pensare che Ovidio attribuisca allo sguardo obliquo della protagonista una valenza omicida già in potenza, come accade invece in Euripide (*Med.* 92 s.: ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην / τοῖσδ', ὥς τι δρασείουσαν), dove la nutrice riconosce negli occhi di Medea il presagio del delitto, o come nella Procne ovidiana di *Met.* 6.621 (*oculis... tuens inmitibus*): in *Trist.* 3.9.23 s. il poeta esule precisa, infatti, che Medea coglie in Absirto una *causa salutis* soltanto dopo averne avvertito la *praesentia* (*cuius ut oblata est praesentia... / "hic mihi morte sua causa salutis erit"*). Lo sguardo omicida non è dunque tale sin da subito, ma – senza per questo togliere gravità allo *scelus* – nasce in risposta a una estrema situazione di necessità, concretizzandosi poi senza titubanza (*ibid.* vv. 25 s. *Protinus... / innocuum rigido perforat ense latus*).

Lo sguardo assassino di Medea, tuttavia, è motivo ricorrente nelle vicende che la vedono protagonista, specialmente in relazione all'infanticidio: in *Trist.* 2.526, si legge che «nei suoi occhi la madre barbara cela il delitto» (*in oculis facinus barbara mater habet*); in *AP* 16.138.3 si parla del suo ἄγριον ὄμμα ("occhio selvaggio"), e nel carme 141 della silloge (v. 3 ἦς ἔτι κανθὸς ὕφαιμος ἀπαστράπτει φόνιον πῦρ) si fa menzione dell'occhio sanguigno della Colchica da cui ancora lampeggia la fiamma dell'omicidio; infine, in *ibid.* 143.1 s. (Μηδείης τύπος οὗτος: ἴδ' ὥς τὸ μὲν εἰς χόλον αἶρει / ὄμμα) viene sottolineata la duplicità del suo sguardo: «Ecco Medea, da uno dei due occhi solleva la collera»³⁶. Anche Apollonio Rodio nelle *Argonautiche* (4.475 s.) descrive l'Erinni che lancia su Giasone e Medea un'occhiata bieca e torva dopo l'assassinio di Absirto, compiuto da entrambi, benché materialmente portato a termine dal solo Esonide: così, il dato narrativo indirettamente richiama l'oscillazione morale della stessa fanciulla.

In questo fitto sistema di riscritture, Ovidio gioca con i precedenti, capovolgendo la semantica dei gesti e dei segni emotivi: lo sguardo della barbara, non più veicolo d'amore, si

³⁵ DEGL'INNOCENTI PIERINI (1980, 154): «la Medea di Euripide, come la Medea dell'elegia ovidiana, palesa dallo sguardo la sua volontà omicida nei confronti dei figli».

³⁶ INGLEHEART (2010, 381 *ad Ov. Trist.* 2.526 in [...] *oculis facinus*, con bibliografia) offre ricchi spunti esegetici a proposito del tema dello sguardo omicida di Medea.

trasforma in strumento di condanna per l'inerte vittima, sostituendo l'incertezza di fanciulla con la decisione sanguinaria. Entro i cardini di tale rovesciamento del codice poetico dei modelli, prende forma la Medea dell'esilio: una figura priva di pietà, la cui lucidità spietata riflette e al contempo giustifica il tono amaro e polemico dell'autore nei confronti del proprio destino di esule, condannato a compiersi in quei luoghi marchiati dall'orrore mitico oggetto dell'esposizione eziologica.

3.4 Da virgo a virago

A questo punto della vicenda, Medea trova il modo per far indugiare il padre: Absirto deve morire. Decisa a concretizzare l'efferato crimine, impugna saldamente la spada e, senza il minimo ripensamento, dà la morte al giovane fratello (*Trist.* 3.9.25 s. *Protinus ignari nec quicquam tale timentis / innocuum rigido perforat ense latus*).

L'uso della spada come strumento dell'uccisione è un dato attestato in modo costante nella tradizione letteraria. In Seneca (*Med.* 132) si afferma esplicitamente che il fratello viene "diviso dalla spada" ([*Absyrtus*] *divisus ense*), e la stessa arma ricompare in *ibid.* v. 969 s., dove Medea esorta: *utere hac, frater, manu / quae strinxit ensem*. Anche Lucano riprenderà allusivamente il motivo nella *Pharsalia* (10.466 *ense suo*), ma il dato trova fondamento già nel racconto di Apollonio Rodio, nel punto in cui Giasone, impugnando la lama sguainata, compie il delitto (*Ap. Rh.* 4.465), e ritorna nell'*epos* di Valerio Flacco, il quale, pur non presentando nei libri superstiti il momento del fratricidio, riferisce che Medea, dopo essersi armata dei propri veleni, aggiunge la spada crudele (8.19 *saevum... addidit ensem*).

Come osserva in modo puntuale Degl'Innocenti Pierini (2014, 217, n. 13), la rappresentazione di una Medea virilmente guerresca – tratto che ha già un'eco, per quanto sfumata, nel modello euripideo³⁷ – si lega all'espressione *vicimus* (v. 23) e si concretizza attraverso il ricorso al motivo epico del *perforare*. La studiosa segnala alcuni precedenti esemplari: Verg. *Aen.* 10.485 (*loricae... moras et pectus perforat ingens*), 589 (*tum laevum perforat inguen*); Ov. *Met.* 12.377 (*per... armos uno duo pectora perforat ictu*), e *Fast.* 5.711 (*ultor adest Pollux et Lyncea perforat hasta*). A questi si può accostare una variante dello stesso schema espressivo, il colpire con la spada (*ferire ense*), spesso accompagnato proprio dall'aggettivo *rigidus*, attestato in Verg. *Aen.* 12.204 (*sic rigido latus ense ferit*; cf. anche 4.579 s.: *vagina... eripit ensem / fulmineum strictoque ferit retinacula ferro*); Ov. *Met.* 3.118 s. (*atque ita terrigenis rigido de fratribus unum / comminus ense ferit*), e – contesto già citato – 6.641 (*ense ferit Procne*).

³⁷ Per la caratterizzazione guerresca di Medea, armata di spada già in Euripide (e. g. Eur. *Med.* 40 μήθηκτον ὥσπερ φάσανον δι' ἥπατος; 279 ἢ μήθηκτον ὥσπερ φάσανον δι' ἥπατος; 392-94 ἢ δ' ἐξελαύνει ξυμφορὰ μ' ἀμήχανος, / αὐτὴ ξίφος λαβοῦσα, καὶ μέλλω θανεῖν, / κτενῶ σφε, τόλμης δ' εἶμι πρὸς τὸ καρτερόν), cf. MARTINA (1997, in part. 17). Per la stessa immagine cf. anche AP 16.135.3; 138.3; 141.5.

L'inclinazione bellica di Medea, così tratteggiata, finisce per accentuare la dismisura morale del suo atto. La violenza del gesto, infatti, contrasta apertamente non solo con il suo *status* virginale, ma in specie con l'innocenza della vittima: lo slancio virile della protagonista si misura contro un avversario inerme (*Trist.* 3.9.25 *ignari nec quicquam tale timentis*; v. 26 *innocuum... latus*) e la sproporzione fra i due personaggi, evidenziata dal chiasmo che pone in chiave l'azione omicida (*perforat*), rende l'empio fratricidio un vile atto di autoconservazione, più che un gesto eroico. In questo senso, la *pallida virgo* del v. 18 si trasforma in una vera e propria *virago*, figura che incarna la perdita definitiva dei tratti virginali e che simboleggia l'assunzione di un'energia distruttiva tipicamente maschile, non a caso propria degli stranieri da cui è circondato il *relegatus* (cf. e. g. *Trist.* 3.10.4 s. *Me sciat in media vivere barbaria. / Sauromatae cingunt, fera gens, Bessique Getaeque*).

Tale metamorfosi in negativo prefigura quel processo di indurimento "psicologico" che culminerà nel *robur virile* attribuito da Seneca (*Med.* 268) alla sua eroina ed evidenziato da Arcellaschi (1996, 188), ma riconoscibile già nell'elegia ovidiana in esame: una forza crudele, che segna la completa trasformazione della fanciulla in un essere dominato dalla potenza del *nefas*.

3.5 Cromatologia di un delitto

Dopo aver portato a termine il terribile crimine, Medea, dimostrandosi ancora una volta figura pienamente rispondente al prototipo dell'assassina perfetta, non lascia nulla al caso e decide di non rischiare che la morte di Absirto, cui è affidata la sua salvezza, passi inosservata agli occhi di Eeta. La barbara, fatto a pezzi il cadavere del fanciullo, espone la testa e le mani mozzate, per essere certa che il padre, nel vederle, arresti subito la marcia furiosa: *Trist.* 3.9.29 s. *neu pater ignoret, scopulo proponit in alto / pallentesque manus sanguineumque caput*. L'immagine truculenta dell'esposizione della testa e delle mani di Absirto, potenziata dal parallelismo sintattico del v. 30, è un elemento introdotto nella trama mitica per la prima volta da Ovidio con un chiaro riferimento al martirio ciceroniano³⁸, e trae ulteriore efficacia dal contrasto cromatico fra il pallore delle mani (analogo e insieme antitetico rispetto al *pallor* dell'eroina del v. 18) e il rosso del sangue che tinge il capo. Una simile opposizione di colori appartiene, nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (3.297 s.), ancora una volta al volto della Medea innamorata, dove l'alternanza di *pallor* e *rubor* visualizza l'agitazione emotiva della fanciulla (cf. *Met.* 7.78; *Sen. Med.* 858 s.). La stessa gamma cromatica ricompare nel passo apolloniano dedicato al racconto del fratricidio (Ap. Rh. 4.473 s.: τῆς δὲ καλύπτρην / ἀργυφέν και πέπλον ἀλευομένης ἐρύθηεν), quando il candido velo della giovane si macchia del sangue del fratello (cf. Degl'Innocenti Pierini 2014, 218). Ovidio, ancora una volta, riprende questo modello epico per invertirne la prospettiva: laddove l'eroina greca si

³⁸ Per approfondire cf. OLIENSIS (1997, 173-91); HINDS (2007, 196-218); soprattutto, DEGL'INNOCENTI PIERINI (2014).

contamina solo indirettamente, sporcata da Giasone con il sangue innocente, questa Medea ovidiana diviene invece agente attivo dell'orrore. La ripresa intertestuale, lungi dall'essere semplice omaggio, accentua così la ferocia della protagonista nel testo di arrivo.

Nel racconto ovidiano, dunque, l'eco apolloniana subisce una torsione radicale. Nel poema ellenistico, il 'battesimo di sangue' segna per Medea un momento di riconoscimento: macchiandosi, la giovane prende coscienza della propria essenza, non si trasforma ma si rivela a sé stessa³⁹; in Ovidio, invece, tale passaggio identitario non trova più spazio: la Colchica possiede sin dall'inizio la spietatezza che nei modelli precedenti emergeva solo gradualmente. In effetti, l'omicidio di Absirto del carne 3.9, non inaugurando più un processo di scoperta, ribadisce la natura già compiutamente "inumana" del personaggio, pienamente sovrapponibile alla realtà d'esilio del poeta (*Trist. 3.9.1 s. Hic quoque sunt igitur Graiae - quis crederet? - urbes / inter inhumanae nomina barbariae*). Così, la *pallida virgo* di ascendenza apolloniana, segnata dal pudore e dal turbamento, cede il posto alla figura gelida e calcolatrice dell'esule, la quale con l'atto del fratricidio recide definitivamente i legami con la famiglia e con la patria, ma anche con la vecchia versione di sé, la fanciulla colchica ormai vinta dall'assassina pontica.

Le sfumature cromatiche e le notazioni sensoriali valorizzate da Ovidio nella sua trattazione, per quanto radicate nella tradizione epica e tragica, assumono un valore che va oltre la pura *evidentia* descrittiva. Esse si inseriscono in un disegno narrativo di ampio respiro, in cui la rielaborazione del dettaglio serve a costruire un dialogo funzionale con gli ipotesti.

L'autore, non accumulando semplicemente svariati motivi letterari, seleziona il materiale tradizionale e lo trasforma per far emergere, attraverso il contrasto, la specificità della propria Medea tomitana, una figura che conserva le tracce dell'archetipo amoroso solo per rovesciarlo, e in cui ogni segno del passato viene convertito in cifra di spietatezza. Ne risulta un quadro poeticamente e comunicativamente coerente, dove la dimensione estetica della descrizione, connaturata alla poesia ovidiana, si fonde con una strategia intertestuale tesa a fissare, a un livello più profondo, l'immagine definitiva della barbarie pontica da presentare ad Augusto.

4. Conclusioni: il senso della (ri)scrittura

L'articolata definizione di Medea in *Trist. 3.9*, basata sul rovesciamento degli intertesti evidenziati, risulta essenziale alla profilazione di una versione del personaggio particolarmente efferata, che si propone come la mitica progenitrice dei feroci barbari tomitani, descritti da Ovidio nei carmi successivi del libro. Non è un caso, peraltro, che l'autore affidi a un segmento mitico incentrato su Medea, figura che più di ogni altra

³⁹ Cf. PADUANO (1972, 226); cf. anche BREMMER (1997). Sull'episodio delle *Argonautiche* apolloniane cf. anche BYRE (1996), con bibliografia.

campeggia significativamente nel suo *corpus* poetico⁴⁰, un compito così delicato quale spiegare l'origine del nome di Tomi e, in una prospettiva più complessa, la brutalità della realtà esilica. Il passaggio da *virgo* a feroce assassina del fratello si realizza tramite la studiata rifunzionalizzazione dei precedenti letterari, in piena linea con un carattere tipico del raffinato dettato poetico della produzione esilica; l'arte allusiva ovidiana, dunque, non risulta un vezzo stilistico fine a sé stesso e appare, invece, funzionale al discorso costruito dall'esule nella speranza che il suo persecutore, il *princeps*, gli accordi il richiesto cambio della sede del confino. Perciò, la delineazione della Colchica non come fanciulla travolta dal fuoco della passione o come la potente maga superiore alla dimensione umana delle *Metamorfosi*, ma come creatura terrena vinta da omicidi istinti autoconservativi, si svela coesistente all'amplificazione retorica dell'orrore tomitano.

La riconversione dell'"elegia lieta" in "elegia triste", allora, non coincide con un meccanico cambio di registro, ma denota, piuttosto, un complesso sistema di intenti comunicativi, la cui efficacia risiede anche nella pratica della riscrittura, nella stratificazione e nella rielaborazione di un nutrito retroterra letterario, senz'altro presente nella memoria dell'*exul* – malgrado la brutalità dei contenuti – quale baluardo di umanità contro la disumana barbarie tomitana.

Riferimenti bibliografici

AIGNER 2012

P. Aigner, *Zum Maschalismos*, in G. Danek – I. Hellerschmid (hrsg. von), *Rituale: Identitätsstiftende Handlungskomplexe* (Origines. Schriften des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften, II), Wien, 107-21.

AMANN 2006

M. Amann, *Komik in den Tristien Ovids*, Basel.

AVRAM 2018

A. Avram, *Tomos, le héros fondateur de Tomis*, «Pontica» LI, 453-66.

ARCELLASCHI 1996

A. Arcellaschi, *La violence dans la Médée de Sénèque*, «Pallas» XLV, 183-90.

⁴⁰ Solo nei poemi esilici, oltre alla più estesa trattazione di *Trist.* 3.9 e al riferimento esemplare contenuto nell'elegia immediatamente precedente (3.8.3 s.), le traversie che vedono protagonista l'eroina colchica vengono variamente accennate in *Trist.* 2.387 e 526; *Pont.* 1.4.23-46; 3.1.1 e 120; 3.3.79 s.; 4.10.52; Ovidio richiama i delitti corinzi di Medea nell'*Ibis* ai vv. 603 s., in aggiunta all'allusione al mito dello smembramento di Absirto contenuta nei vv. 435 s.

BALDINI MOSCADI 1998

L. Baldini Moscadi, *I volti di Medea: la maga e la virgo nella Medea di Seneca*, «Paideia» LIII, 9-25.

BARCHIESI 1986

A. Barchiesi, *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, «MD» XVI, 77-107.

BECK 2006

M. Beck, *Tatort Tomi*, in S. Conrad – R. Einicke – A.E. Furtwängler – H. Löhr – A. Slawisch (hrsg. von), *Pontos Euxinos. Beiträge zur Archäologie und Geschichte des antiken Schwarzmeer und Balkanraumes*, Langenweißbach, 391-96.

BESSLICH 1972

S. Besslich, *Ovids Winter in Tomis. Zu Trist. III 10*, «Gymnasium» LXXIX, 177-91.

BESSONE 1997

F. Bessone (ed.), *P. Ovidii Nasonis, Heroidum epistula XII. Medea Iasoni*, Firenze.

BORGIO 2011

A. Borgo, *Il lungo viaggio di Medea*, in A. Balbo – F. Bessone – E. Malaspina (a cura di), *“Tanti affetti in tal momento”: studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria, 143-61.

BREMMER 1997

J.N. Bremmer, *Why Did Medea Kill Her Brother Apsyrtus?*, in J.J. Clauss – S.I. Johnston (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, 83-100.

BYRE 1996

S. Byre, *The Killing of Apsyrtus in Apollonius Rhodius' Argonautica*, «Phoenix» L, 3-16.

CASAMENTO 2020

A. Casamento, *Le tragedie del corpus senecano*, in G. Petrone (a cura di), *Storia del teatro latino*, Roma, 317-38.

CAZZANIGA 1951

I. Cazzaniga, *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, II, *L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio. Ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*, Milano-Varese.

CECCHIN 1997

S.A. Cecchin, *Medea in Ovidio fra elegia ed epos*, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Medea (Torino 23-24 ottobre 1995)*, Torino, 69-89.

CITRONI MARCHETTI 1999

S. Citroni Marchetti, *Il potere e la giustizia. Presenze della tragedia greca nelle elegie ovidiane dell'esilio*, «MD» XLIII, 111-56.

CLAASSEN 2001

J.-M. Claassen, *The singular myth: Ovid's use of myth in the exilic poetry*, «Hermathena» CLXX, 11-64.

CLAASSEN 2008

J.-M. Claassen, *Ovid Revisited: The Poet in Exile*, London.

CORRIGAN 2013

K. Corrigan, *Virgo to Virago: Medea in the Silver Age*, Newcastle.

DANA 2019

M. Dana, *Regards grecs sur le Pont-Euxin: réflexes changeants d'un espace 'colonial'*, in V. Cojocaru – L. Ruscu – Th. Castelli – A.I. Pázsint (eds.), *Advances in Ancient Black Sea Studies: Historiography, Archaeology and Religion*, Cluj-Napoca, 55-78.

DANOFF 1962

C.M. Danoff, *Tomi*, in *RE Suppl.* IX (1962), 1397-428.

DAUGE 1981

Y.A. Dauge, *Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruxelles.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1980

R. Degl'Innocenti Pierini, *Un'elegia etiologica di Ovidio (Tristia 3,9) e la Medea di Accio*, in *Ead., Studi su Accio*, Firenze, 147-59.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2014

R. Degl'Innocenti Pierini, *Cicerone a Tomi? Rileggendo Ov. Trist. 3,9, «Prometheus» XL*, 215-23.

DELLA CORTE 1970-71

F. Della Corte, *La Medea di Ovidio*, «SCO» XIX-XX, 85-89.

DELLA CORTE 1973

F. Della Corte, (a cura di), *Ovidio. I Tristia*, II, Genova.

DI GIOVINE 2020

C. Di Giovine, *Metafore e lessico della relegazione. Studio sulle opere ovidiane dal Ponto*, Roma.

DI RAIMO 2020

L. Di Raimo, *Elegia, retorica e tragedia. L'error ovidiano tra purgatio e ἀμαρτία*, «Rationes Rerum» XV, 63-83.

DI RAIMO 2024

L. Di Raimo, *Naso cothurnatus. Echi tragici e movenze teatralizzanti nelle epistole ovidiane dell'esilio*, Milano-Udine.

DOBLHOFFER 1987

E. Dobhofer, *Exil und Emigration: Zum Erlebnis der Heimatferne in der römischen Literatur*, Darmstadt.

EVANS 1983

H.B. Evans, *Publica Carmina: Ovid's Books from Exile*, Lincoln-London.

FALCONE 2016

M.J. Falcone, *Medea sulla scena tragica repubblicana. Commento a Ennio, Medea exul; Pacuvio, Medus; Accio, Medea sive Argonautae*, Tübingen.

FICCA 2018

F. Ficca, *Ipsipile nelle Heroides di Ovidio: declinazione elegiaca (e tragica) di un modello epico*, in G. Matino – F. Ficca – R. Grisolia (a cura di), *Generi senza confini. La rappresentazione della realtà nel mondo antico*, Napoli, 137-56.

FLORY 1978

S. Flory, *Medea's Right Hand: Promises and Revenge*, «TAPhA» CVIII, 69-74.

FUCECCHI 2019

M. Fucecchi, *Il mito argonautico nell'elegia dell'esilio: fra tradizione e novità*, in C. Battistella (a cura di), *Ovidio a Tomi: saggi sulle opere dell'esilio*, Sesto San Giovanni (Mi), 95-110.

FULKERSON 2005

L. Fulkerson, *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge.

GALASSO 1987

L. Galasso, *Modelli tragici e ricodificazione elegiaca: appunti sulla poesia ovidiana dell'esilio*, «MD» XVIII, 83-99.

GALFRE 2017

E. Galfré, *Mirum e fides. Meraviglia vs. credibilità nelle opere ovidiane dell'esilio*, «SCO» LXIII, 187-218.

GATTI 2022

F. Gatti, *Ovidio, Tristia 4: introduzione, testo e commento*, Alessandria.

GIORDANO 1991

D. Giordano, *Introduzione*, in M. Bonvicini – R. Mazzanti (a cura di), *Publio Ovidio Nasone, Tristia*, VII-XXX.

GROTTO 2025

F. Grotto, *Medea at the Campus Martius. Ovid met. VII 136-138*, «Maia» LXXVII, 229-40.

HARRISON 2002

S. Harrison, *Ovid and Genre: Evolutions of an Elegist*, in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 79-94.

HEINZE 1997

Th. Heinze (hrsg. von), *P. Ovidius Naso, Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason; mit einer Beilage: Die Fragmente der Tragödie Medea; Einleitung, Text und Kommentar*, Leiden.

HINDS 1993

S. Hinds, *Medea in Ovid: Scenes from the Life of an Intertextual Heroine*, «MD» XXX, 9-47.

HINDS 2007

S. Hinds, *Ovid Among the Conspiracy Theorists*, in S.J. Heyworth – P.G. Fowler – S.J. Harrison (eds.), *Classical Constructions. Papers in Memory of Don Fowler, Classicist and Epicurean*, Oxford, 194-220.

HUSKEY 2004

S.J. HUSKEY, *Strategies of Omission and Revelation in Ovid's Heroides 6, 12, and Tristia 3.9*, «Philologus» CXLVIII, 274-89.

INGLEHEART 2010

J. Ingleheart, *"I'm a celebrity, get me out of here": the reception of Euripides' Iphigenia among the Taurians in Ovid's exile poetry*, in I. Gildenhard – M. Revermann (eds.), *Beyond the fifth century: interactions with Greek tragedy from the fourth century BCE to the Middle Ages*, Berlin-New York, 219-46.

JACOBSON 1974

H. Jacobson (ed.), *Ovid's Heroides*, Princeton.

KREVANS 1997

N. Krevans, *Medea as Foundation-Heroine*, in J.J. Clauss – S. I. Johnston (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, 71-82.

LA PENNA 1957

A. La Penna (a cura di), *P. Ovidi Nasonis, Ibis. Prolegomeni, testo, apparato critico e commento*, Firenze.

LABATE 1979

M. Labate, *Poetica ovidiana dell'elegia: la retorica della città*, «MD» III, 9-67.

LABATE 1987

M. Labate, *Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria*, «MD» XIX, 91-129.

LABATE 1991

M. Labate, *La memoria impertinente e altra intertestualità ovidiana*, in I. Gallo – L. Nicastrì (a cura di), *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli, 41-59.

LANDOLFI 2000

L. Landolfi, *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna.

LECHI 1978

F. Lechi, *La palinodia del poeta elegiaco: i carmi ovidiani dell'esilio*, «A&R» XXIII, 1-22.

LEE 1949

A.G. Lee, *An appreciation of Tristia III*, 8, «G&R» XVIII, 113-20.

LENZ 1993

L. Lenz, *Eis und Exil: (zu Tristien III 10)*, in Ch. Neumeister (hrsg. von), *Antike Texte in Forschung und Schule. Festschrift für Willibald Heilmann zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main, 147-66.

LUCIFORA 2007

R.M. Lucifora, *Ritorni argonautici in Ovidio: morte di Absirto*, in R. Pretagostini – E. Dettori (a cura di), *La cultura letteraria ellenistica: persistenza, innovazione, trasmissione. Atti del Convegno COFIN 2003, Università di Roma "Tor Vergata" (19-21 settembre 2005)*, Roma, 141-57.

LUCK 1967

G. Luck (hrsg. von), *P. Ovidius Naso, Tristia, herausgegeben, übersetzt und erklärt, I, Text und Übersetzung*, Heidelberg.

LUCK 1977

G. Luck (hrsg. von), *P. Ovidius Naso, Tristia, herausgegeben, übersetzt und erklärt, II, Kommentar*, Heidelberg.

LUISI 2006

A. Luisi, *Ovidio a Tomi – la più bella città della Dobrugia*, «C&C» I, 51-72.

MARKS 2024

R. Marks, *Transgressive Heroism: Gender, Genre, and Ovid in Valerius Flaccus' Argonautica*, Berlin-Boston.

MARTINA 1997

A. Martina, *Identità eroica e identità femminile della Medea di Euripide*, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Medea* (Torino 23-24 ottobre 1995), Torino, 15-45.

MONELLA 2005

P. Monella, *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna.

MOSCI SASSI 2002

M.G. Mosci Sassi, *Ipsipile e Medea: due eroine fra elegia, dramma ed epica* (Ovidio, epist. 6 e 12), «RPL» XXV, 116-24.

NAWOTKA 1994

K. Nawotka, *Tomos, Ovid, and the name 'Tomis'*, in C. Deroux (éd.), *Studies in Latin literature and Roman history*, VII, Bruxelles, 406-15.

NEWLANDS 1997

C.E. Newlands, *The Metamorphosis of Ovid's Medea*, in J.J. Clauss – S. I. Johnston (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, 178-208.

NIKOLAIDIS 1984

A.G. Nikolaidis, *Η μορφή της Μήδειας στο έργο του Οβίδιου*, in: *Α' Πανελλήνιο Συμπόσιο Λατινικών Σπουδών. Θέμα: Λογοτεχνία και πολιτική στα χρόνια του Αυγούστου* (Γιάννενα, 5-6 Νοέμβριου 1982), Iannina, 105-122.

OLIENSIS 1997

E. Oliensis, *Return to sender: the rhetoric of nomina in Ovid's Tristia*, «Ramus» XXVI, 172-93.

PADUANO 1972

G. Paduano, *Studi su Apollonio Rodio*, Roma.

PALADINI 2014

M. Paladini, *Conscia: da Plauto ad Ovidio*, «Paideia» LXIX, 429-56.

PASIANI 1967

P. Pasiani, *Attonitus nelle tragedie di Seneca*, in A. Traina (a cura di), *Studi sulla lingua poetica latina*, Roma, 113-36.

PODOSSINOV 1987

A.V. Podossinov, *Ovids Dichtung als quelle fur die Geschichte des Schwartzmeergebiets*, Konstanz.

RĂDULESCU 1990

A. Rădulescu, *Ovidio nel Ponto Eusino*, Sulmona.

RAINA 1997

G. Raina, *Rossore e pallore sul volto dei personaggi tragici senecani*, «Paideia» LII, 275-92.

REGGI 1995

G. Reggi, *Le Argonautiche nelle Metamorfosi di Ovidio. Studio su fonti, modelli e possibilità d'uso didattico*, in *Id.* (a cura di), *Aspetti della poesia epica latina*. Atti del corso d'aggiornamento per docenti di latino e greco del Canton Ticino (Lugano 21-22-23 ottobre 1993), Lugano, 109-41.

RIBBECK 1897³

O. Ribbeck, *Tragicorum Romanorum Fragmenta tertiis curis recognovit Otto Ribbeck* (Scaenicae Romanorum poesis fragmenta, I), Lipsiae.

ROSATI 1988

G. Rosati, *Il parto maledetto di Medea* (Ovidio, *Her.* 6,156 s.), «MD» XXI, 305-309.

SACERDOTI 2020

A. Sacerdoti, *Sondaggi sul lessema attonitus in Silio Italico*, in G. Polara (a cura di), *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci. Studi in onore di Arturo de Vivo*, II, Napoli, 885-94.

SALEMME 1993

C. Salemme, *Medea. Un antico mito in Valerio Flacco*, Napoli.

SALVATORE 1991

A. Salvatore, *La 'metamorfosi' di Ovidio*, in GALLO – NICASTRI 1991, 7-25.

SCHMITZER 2003

U. Schmitzer, *Video meliora proboque, deteriora sequor. Ovid und seine Medea*, in R. Kussl (hrsg. von), *Spurensuche, (Dialog Schule und Wissenschaft. Klassische Sprachen und Literaturen XXXVII)*, München, 21-48.

SCHUBERT 1990

W. Schubert, *Zu Ovid, Trist. 3, 9*, «Gymnasium» XCII, 154-64.

SCHUBERT 1992

W. Schubert, *Die Mythologie in den nichtmythologischen Dichtungen Ovids*, Frankfurt am Main.

SCHUBERT 1998

W. Schubert, *Medea in der lateinischen Literatur der Antike*, in A. Kämmerer – M. Schuchard – A. Speck (hrsg. von), *Medeas Wandlungen: Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Heidelberg, 55-91.

STOVER 2003

T. Stover, *Confronting Medea: Genre, Gender, and Allusion in the Argonautica of Valerius Flaccus*, «CPh» XCVIII, 123-47.

TOLA 2004

E. Tola, *La métamorphose poétique chez Ovide: Tristes et Pontiques. Le poème inépuisable*, Louvain-Paris-Dudley.

VAIOPOULOS 2013

V. Vaiopoulos, *Between Lament and Irony: Some Cross-references in Ovid's Heroides 6 and 12*, «Mediterranean Studies» XXI, 122-48.

VIARRE 1964

S. Viarre, *L'image et la pensée dans le Métamorphoses d'Ovide*, Paris.

VITELLI CASELLA 2019

M. Vitelli Casella, *Tra mito e toponomastica: le isole Apsirtidi, Apsaros e Tomi*, «WS» CXXXII, 29-46.

VOX 2003

O. Vox, *Il carro alato di Medea*, in *Id.* (a cura di), *Ricerche euripidee*, Lecce, 209-33.

VULPE 1958

R. Vulpe, *Una città di provincia al limite dell'Impero romano: Tomi al tempo di Ovidio*, «StudRom» VI, 629-48.

WILLIAMS 2012

G.D. Williams, *Medea in Metamorphoses 7: magic, moreness and the maius opus*, «Ramus» XLI, 49-70.

ZANFARDINO 2025

A. Zanfardino, *Ovidio, Medea e gli altri barbari: incontri e scontri culturali nel libro III dei Tristia*, «Peloro» X, 133-50.

ZOELLNER 1892

F. Zoellner, *Analecta ovidiana*, Diss. Leipzig.