

ELENA ROSSI LINGUANTI

Un'altra storia: *Medea in Athens* di Augusta Webster

The Poet's function is not, like the novelist,
to devise new stories, but make old stories new.
A. WEBSTER, «Poets and Personal Pronouns» (*A Housewife's Opinions*, 1879)

o. Dopo un lungo periodo di assenza, in epoca vittoriana Medea torna ad essere estremamente popolare sulla scena britannica: negli anni fra il 1837 e il 1880 si susseguono una serie di drammi, *burlesques* e intrattenimenti che ne rileggono il mito¹. Attiva nella campagna per il suffragio femminile e sostenitrice dei diritti delle donne – soprattutto nel campo dell'educazione² – Augusta Webster, già autrice di una traduzione molto apprezzata della *Medea* di Euripide (1868)³, redige nel 1870 la sua versione personale della

¹ Cfr. HALL 1999 e FISKE 2008, che offrono una lettura storico-politica di tale *revival*, collegandolo con il dibattito sul divorzio e sul voto alle donne, con la legislazione riguardante l'infanticidio e con la nascita del movimento femminista in Gran Bretagna.

² Basta scorrere gli articoli pubblicati sull'*Examiner*, e poi riuniti nella raccolta intitolata ironicamente *A Housewife's Opinions* (1879), per rendersene conto: «University Degrees for Women», «Protection for the Working Women», «Husband-Hunting and Match-Making», «The Dearth of Husbands», «An Irrepressible Army», «Parliamentary Franchise for Women Ratepayers». Una selezione dei saggi di Webster si trova in SUTPHIN 2000.

³ Prima della *Medea*, Webster aveva tradotto il *Prometeo* di Eschilo (*The Prometheus Bound of Aeschylus, Literally Translated in English Verse*, London 1866), che pare essere il banco di prova di molte scrittrici vittoriane (vi si erano cimentate anche Elizabeth Barrett, con due traduzioni, la prima nel 1833 e la seconda nel 1850, e Anna Swanwick, con la traduzione completa di Eschilo nel 1881). RIGG 2009, p. 22, afferma che Webster «put to use the Greek she had learned on her own as a young girl and produced critically acclaimed translations of Aeschylus and Euripides». Sulle recensioni alla traduzione euripidea, cfr. HARDWICK 2000, p. 72, FISKE 2008, p. 51. Cfr. anche WALTON 2006, p. 126: «It seems hardly coincidental that there were six translations of *Medea* published in the ten years following the passing of the Divorce Act of 1857, with Augusta Webster's to follow in 1868».

storia, *Medea in Athens*. Si tratta di un monologo drammatico di 269 versi⁴, pubblicato nei *Portraits*, una raccolta di undici poemi che contiene altri tre ritratti femminili – uno mitologico (*Circe*) e due moderni (*The Happiest Girl in the World* e *A Castaway*), a cui nell'edizione del 1893 se ne aggiunge un terzo (*Faded*) – e che si inserisce nella tendenza delle scrittrici vittoriane a concentrarsi su protagoniste femminili e ad affrontare tematiche riguardanti la posizione delle donne⁵.

Il titolo, *Medea in Athens*, indica che ci troviamo in una sequenza temporale che non coincide con lo spazio cronologico della tragedia euripidea, ma ne costituisce il *sequel* e non è in linea neppure rispetto alle – rare – opere intitolate allo stesso modo, che solitamente trattano della vicenda di Teseo (il tentativo di avvelenamento del figlio di Egeo e il conseguente allontanamento di Medea)⁶: qui Medea si trova ad Atene, è sposata con Egeo, come preannunciato nel terzo episodio in Euripide (*Med.* 663-763), e riceve la notizia della morte di Giasone, da lei stessa profetizzata nella tragedia euripidea (Webster cita in una nota i versi della profezia: σὺ δ', ὥσπερ εἰκός, καθανῆ κακὸς κακῶς, | Ἀργοῦς κάρᾳ σὸν λειψάνῳ πεπληγμένος, | πικρὰς τελευτὰς τῶν ἐμῶν γάμων ἰδῶν)⁷.

⁴ Non è mia intenzione affrontare la questione lungamente dibattuta dalla critica se opere come questa cadano sotto la definizione di monologo drammatico, genere che si fa risalire a Tennyson e a Browning, di “closet drama” (BROWN 1995, BURROUGHS 1997), di monologo interiore (SUTPHIN 2000, p. 15) o di monodrama (RIGG 2001). Cfr. anche PEARSALL 2000, BYRON 2003, BOOS 2007, ΡΥΠΕC 2013. Tuttavia va ricordato che la forma monologica coincide con la soluzione espressiva adoperata da Medea in tutti i modelli classici.

⁵ Cfr. BROWN 1995, pp. 91, 101, FISKE 2008, pp. 26, 39, OLVERSON 2010, pp. 36-37 e p. 40, HARDWICK 2000, p. 71, HOUSTON 2007, pp. 7-8. Ai due ritratti classici di Medea e Circe (colta nel momento in cui Odisseo sta per arrivare sulla sua isola) vengono accostate tre donne che mettono in discussione le convenzioni vittoriane: *The Castaway* è una prostituta che critica il sistema sociale e la morale ipocrita del suo tempo, *The Happiest Girl in the World* una giovane che sta per sposarsi e ridicolizza le aspettative sul matrimonio, *Faded* una donna non sposata che, davanti al proprio ritratto giovanile, riflette sul passare del tempo e sullo svanire della bellezza.

⁶ Ad esempio il libretto di Aurelio Aureli (1678).

⁷ Eur. *Med.* 1386-1388: «Tu invece, com'è giusto, miserabile morirai miserabilmente, colpito al capo da un frammento della nave Argo, vedendo l'amara fine delle mie nozze» (la traduzione della *Medea* di Euripide, qui e in seguito, è quella di CERBO 1997). Sull'interpretazione della morte di Giasone in Euripide, cfr. MARSHALL 2000, p. 356.

È principalmente da questi suggerimenti che si origina la rielaborazione di Webster. La sua operazione tuttavia deve essere ancora indagata a fondo per quanto riguarda il rapporto con i modelli⁸: l'autrice sembra aver presenti non solo Euripide, ma anche gli altri archetipi classici (senz'altro Apollonio Rodio, Ovidio e Seneca), con cui instaura un gioco sottile di ripresa e | o rovesciamento.

Dal punto di vista della struttura, nel monologo si osserva una netta bipartizione⁹: nella prima parte, dopo aver ricevuto la notizia della morte di Giasone, Medea ha una visione onirica in cui immagina di essere spettatrice degli ultimi istanti di vita di lui e, al termine della visione, analizza le proprie reazioni (1-177); nella seconda parla con il fantasma di Giasone e riflette sul passato (177-269). Nella prima sezione si ha un'alternanza di voci, con la

Lo scolio al v. 1386 spiega che Giasone aveva dedicato l'albero della nave ad Era, ponendolo nel tempio della dea, e che tempo dopo l'albero era caduto e lo aveva ucciso (*schol. Eur. Med.* 1386). Il primo *argumentum* della tragedia registra lo stesso incidente della nave come viene presentato da Stafilo di Naucrati, con una maggiore responsabilità di Medea: Σταφύλος δέ φησι τὸν Ἰάσονα τρόπον τινὰ ὑπὸ τῆς Μηδείας ἀναιρεθῆναι. ἐγκελεύσασθαι γὰρ αὐτὴν οὕτως ὑπὸ τῆς προύμνης τῆς Ἀργούδος αὐτὸν κατακοιμηθῆναι μελλούσης τῆς νεῶς διαλύεσθαι ὑπὸ τοῦ χρόνου. ἐπιπεσοῦσης γούν τῆς προύμνης τῷ Ἰάσονι τελευτῆσαι αὐτόν (*Hypothesis a*, 18-22 = *FGrHist* 269 F 11). Le versioni alternative per la morte di Giasone sono un suicidio di cui non viene specificata la modalità, provocato dall'impossibilità di sopportare le sciagure che lo hanno colpito, in Diodoro Siculo (IV, 55, 1: ἐν τοσοῦτῳ δὲ τὸν μὲν Ἰάσονα στερηθέντα τέκνων καὶ γυναικὸς δόξαι πᾶσι δίκαια πεπονθέναι· διὸ καὶ μὴ δυνάμενον ἐνεγκεῖν τὸ μέγεθος τῆς συμφορᾶς ἐκ τοῦ ζῆν ἑαυτὸν μεταστῆσαι) o il suicidio per impiccagione – modalità particolarmente infamante – come punizione esemplare per le azioni malvage che ha commesso, in Neofrone (*TrGF*, fr. 3 Snell-Kannicht: τέλος φθιερὲς γὰρ αὐτόν αἰσχίστῳ μόρῳ, | δέρη βροχῶτων ἀγχόνην ἐπισπάσας. | τοῖα σε μοῖρα σῶν κακῶν ἔργων μένει, | δίδαξις ἄλλοις μυρίας ἐφ' ἡμέρας | θεῶν ὑπερθε μήποτ' αἰρεσθαι βροτούς); cfr. NORRIS MICHELINI 1989, p. 125.

⁸ La critica si limita a notare in maniera generica il rapporto con Euripide e le divergenze dal modello (cfr. SUTPHIN 1998, RIGG 2001, p. 83, FISKE 2008, RIGG 2009, p. 123). L'unica che accenna alla presenza di altre fonti è OLVERSON 2010, p. 33: «Having translated Euripides' version of Medea, it is likely that Webster was familiar with the details and indeterminate history of Medea's ancestry, and of her many roles as a pivotal character in numerous ancient narratives».

⁹ OLVERSON 2010, p. 37, parla invece di una divisione in tre parti: la visione (1-130), una sezione in cui Medea si rivolge a se stessa (130-177), e una in cui parla con il fantasma di Giasone (177-269). Preferisco la suddivisione in due parti, considerando la visione incorniciata da un'introduzione (1-39) e da una conclusione (130-177) come un'unica sezione.

stratificazione di piani tipica dei monologhi drammatici¹⁰: la voce preponderante è quella di Medea, che parla in prima persona, oppure, all'interno della visione, riferisce in forma diretta i discorsi di Giasone, o finge che lui a sua volta ceda a lei la parola. Nella seconda sezione sentiamo unicamente la voce di Medea, che si rivolge allo spettro, al quale non è offerta la possibilità di esprimersi, neppure per interposta persona. Attraverso tale strategia discorsiva, Webster giustappone un ritratto di Giasone, di cui è Medea che interpreta la personalità, e uno di Medea, che dimostra una straordinaria capacità sia di introspezione che di penetrazione nella psiche altrui.

1.1. Alla visione è premessa una sequenza introduttiva in cui Medea, che ha appena ricevuto la notizia della morte di Giasone da un ospite straniero, riflette sulla propria reazione (1-39). All'inizio essa parla genericamente della morte di un uomo (il nome di Giasone non viene pronunciato fino al v. 25): varie forme del verbo «to die» («Dead, is he? Yes, our stranger guest said dead», 1; «There died a man», 5; «Can he be dead?», 32), l'aggettivo sostantivato «the dead» («ill news for the dead», 7), il sostantivo «death» («Jason's death», 25; «It told his death», 36), la personificazione «Death» e di nuovo il verbo («Grudge him to Death as though he had died mine», 31), come se l'iterazione ossessiva di termini appartenenti al campo semantico della morte le servisse a convincere se stessa della veridicità della notizia e la forzasse a elaborarla.

Di giorno («by noonday», 2, «through all day», 11) l'annuncio della scomparsa di Giasone viene accolto da Medea come se riguardasse un estraneo incontrato per caso («As if the tale ran that a while ago | There died a man I had talked with a chance hour | When he by chance was near me», 4-6), con indifferenza e distacco («The news seemed neither good nor ill to me», 12). Quando al giorno («day», 13, 16) succede la notte («night», 20), che è garanzia di verità e sincerità (13-21), con essa muta la reazione di

¹⁰ Esempio da questo punto di vista il monologo di Robert Browning, *Balau-
stion's Adventure* (1871).

Medea e subentrano una sensazione di stupore, sia nei confronti della morte di Giasone, sia nei confronti della propria totale mancanza di interesse («but mere strange. And this most strange of all, | That I care nothing», 23-24), e un senso di spaesamento che rischia di alienarla dalla realtà («It were so strange a world | With him not in it», 32-33). Lo stesso termine «strange» ha dunque due significati opposti: da una parte indica l'estraneità di Medea rispetto alla notizia che la riporta al passato, dall'altra la sua appartenenza a un mondo in cui l'assenza di Giasone è inconcepibile.

Subito dopo, la notizia ricevuta si tramuta in una visione onirica («Meseems one came and told of Jason's death | But 'twas a dream», 25-26). Se è vero che il sogno è manifestazione del desiderio, questa visione è ben lontana dal possedere le connotazioni positive dell'immagine idealizzata di Giasone che Medea aveva ai tempi dell'innamoramento (com'era invece in Apollonio Rodio: νόος δέ οἱ ἠὺτ' ὄνειρος | ἐρπύζων πεπότητο μετ' ἔχνια νισσομένοιο)¹¹. È Medea stessa a notare la mancanza delle reazioni che appartenevano al passato (26-31):

Else should I, wondering thus,
Reck not of him, nor with the virulent hate
That should be mine against mine enemy,
Nor with that weakness which I sometimes feared
Should this day make me, not remembering Glaucé,
Grudge him to Death as though he had died mine.

L'odio nei confronti dei nemici e la fragilità della donna tradita e abbandonata riportano indietro al conflitto della tragedia euripidea, ma si tratta di sentimenti che vengono rievocati al condizionale e all'interno di una struttura negativa.

L'indeterminatezza della notizia, l'indistinzione del sogno, la vaghezza del ricordo (la profezia che Medea ha pronunciato è ricordata a fatica: «Dimly I recall | Some prophecy a god breathed by my mouth», 33-34) e l'incertezza convogliata dalla serie di interrogative (35-40) si trasformano gradatamente in una consapevolezza

¹¹ Apoll. Rh. III 446-447: «come in sogno, la mente volava, trascinandosi sulle tracce di lui che partiva» (la traduzione delle *Argonautiche*, qui e più avanti, è quella di PADUANO 1986).

za prodigiosa degli eventi: con la ripresa del motivo della *sophia*, sua caratteristica fondamentale nella tradizione a partire da Euripide, Medea è ancora paradigma della conoscenza («How know I all? | For I know all as if from long ago: | And I know all, beholding instantly», 37-39). Sembra dunque che Medea abbia subito un cambiamento tale da cancellare la memoria del passato, ma che la notizia ricevuta la costringa a tornare indietro nel tempo.

1.2.1. La visione successiva (40-130) è una ricostruzione lucida e dettagliata della morte di Giasone¹². Ecco emergere dalla nebbia la sua figura (40-46):

Is not that he, arisen through the mists?
 A lean and haggard man rough round the eyes,
 Dull, and with no scorn left upon his lip,
 Decayed out of his goodliness and strength;
 A wanned and broken image of a god;
 Dim counterfeit of Jason, heavily
 Wearing the name of him, and memories.

Un Giasone completamente diverso dalla versione tradizionale, in cui a far innamorare Medea è l'avvenenza fisica di lui (Apoll. Rh. III 442-443, 919-926, Ov. *Her.* XII 11-12, *Met.* VII 84), che qui

¹² Fra le riscritture contemporanee, l'unica che include la morte di Giasone è *The Life and Death of Jason* di William Morris (1867), uno dei più lunghi poemi di epoca vittoriana (in tutto 17 libri), che racconta la storia di Giasone dalla nascita, l'educazione nei boschi presso Chirone (I), il ritorno a Iolco da Pelia e la decisione di andare a prendere il vello d'oro (II), l'elenco degli Argonauti che si uniscono a lui (III), la partenza e i vari episodi del viaggio (IV-VI), l'arrivo in Colchide, l'impresa compiuta grazie all'aiuto di Medea (VII-VIII), la fuga dalla Colchide e la morte di Absirto (IX), la navigazione (X-XII), Circe (XIII), le Sirene e il giardino delle Esperidi (XIV), l'arrivo in Tessaglia e la morte di Pelia (XV-XVI), il viaggio a Corinto, il matrimonio con Glauce, la vendetta di Medea e la morte di Giasone durante il sonno, causata dalla caduta dell'albero della nave (XVII). L'opera di Morris aveva avuto un grande successo e ricevuto apprezzamenti da parte di Browning, Swinburne, Tennyson e James, ed è probabile che Webster l'avesse letta (cfr. Boos 2007). Oltre al poema di Morris, si può menzionare il *burlesque Jason and Medea: A Comic. Heroic. Tragic. Operatic. Burlesque-Spectacular Extravaganza* di Jack Wooler (1851), sul cui finale cfr. MACINTOSH 2000, p. 93 «Triumphant Medea magics herself away into the ether with the help of a white sheet, leaving a cursing Jason to fall and fatally crack his head. In the final moments of Wooler's play, she re-emerges at the back of the stage in a chariot, agreeing to revive Jason with the Golden Fleece if he will only take her back as wife».

viene sostituita da un'immagine sbiadita e priva di fascino, come se, una volta tramontata l'idealizzazione amorosa, Medea lo vedesse qual è realmente.

La descrizione si allarga poi alla nave Argo, connotata dalla stessa indolenza che contraddistingue il personaggio (47-50):

And lo, he rests with lax and careless limbs
 On the loose sandbed wind-heaped round his ship
 That rots in sloth like him, and props his head
 On a half-buried fallen spar.

Medea osserva la nave abbandonata in riva al mare, che lentamente si copre di sabbia e marcisce, simbolo del tramonto di un eroismo ormai sgretolato e irrecuperabile, figurazione di morte imminente.

Gli elementi del paesaggio (anch'essi memoria dell'impresa eroica: il mare agitato, le nuvole che sembrano rocce in lontananza, 50-53) creano lo scenario per il primo discorso di Giasone (57-68). Egli rievoca il viaggio dalla Colchide verso la Grecia, e precisamente il momento dell'attraversamento delle Simplegadi, una delle imprese più difficili degli Argonauti – l'unica ad essere menzionata della grande saga della conquista del vello d'oro – che rappresenta il punto di non ritorno ed è metafora degli ostacoli futuri¹³. E confessa come lui e Medea abbiano affrontato il pericolo in modo opposto, rivelando le loro caratteristiche emotive: lui timoroso e circospetto, lei coraggiosa e sprezzante del pericolo («I was afraid and careful, but she laughed», 57).

All'interno del discorso, Giasone a sua volta riproduce le parole di Medea (58, 61-63, 66-67), attribuendole, accanto alla consapevolezza del futuro che li attende in Grecia («She said 'Oh love, a god has whispered me | 'Twere well had we drowned there, for strange mad woes | Are waiting for us in your Greece'», 61-63), la spinta propulsiva all'azione che proviene dall'amore e dalla passione («'Love steers', she said», 58; «'What of woes', she cried, |

¹³ Come è noto, in Apollonio Rodio le Simplegadi vengono attraversate durante il viaggio di andata, mentre nel ritorno gli Argonauti passano attraverso le Plancte (IV 924), un altro gruppo di rocce con funzione analoga.

'If only they leave time for love enough?'», 66-67). Tali parole sembrano una variazione del *topos* elegiaco del viaggio degli amanti presente nelle *Metamorfosi* ovidiane, dove Medea dichiara di essere pronta ad affrontare qualsiasi pericolo insieme all'amato (*Nempe tenens, quod amo, gremioque in Iasonis haerens | per freta longa ferar: nihil illum amplexa verebor, | aut, siquid metuam, metuam de coniuge solo*)¹⁴.

Medea ritrae Giasone soggiogato dalla sua bellezza straordinaria (63-66, 68), ossessionato dalle immagini di lei («And then he lay half musing half adoze; | Shadows of me went misty through his sight», 69-70).

Tutto ciò è il prodotto della rappresentazione visionaria: è Medea che riproduce le parole di Giasone e quelle che lui le attribuisce, che penetra nella sua mente e interpreta i suoi pensieri. La visione presenta il tramonto dell'innamoramento, la negazione dell'eroismo e un'immagine di Giasone ancorato all'idealizzazione del passato.

1.2.2. Nel secondo discorso (71-72, 74-75, 77-91) Giasone si rende conto di aver commesso un errore di valutazione: egli ha scelto Glauce per la sua bellezza («a sweet face», 74; «yellow curls», 78) e per ragioni politiche ed economiche («milk-white softness subtle policy», 79; «wealth and a royal bride», 80), rinunciando a Medea, caratterizzata da abilità, prescienza, *furor* amoroso, qualità che considera in funzione dell'utilità personale («her skills, her presciences, | Man's wisdom, woman's craft, her rage of love | That gave her to serve me strength next divine», 81-83).

Tra gli elementi che vanno a discredito del personaggio vi è la contrapposizione fra i due sessi, che è presente anche nelle parole venate di ironia pronunciate da Medea in Euripide (πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν | γυναικες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται, | κακῶν δὲ

¹⁴ Ov. *met.* VII 66-68: «Con l'uomo che amo, in braccio a Giasone, andrò per i vasti mari: abbracciata a lui non temerò niente, e se dovessi temere qualcosa, sarà soltanto per il mio sposo» (la traduzione delle *Metamorfosi*, qui e più avanti, è quella di PADUANO 2000).

πάντων τέκτονες σοφώταται)¹⁵, ma che soprattutto richiama la formulazione di Creonte in Seneca (*Tu [...] | cui feminae nequitia ad audenda omnia, | robur virile est*)¹⁶, con la caratterizzazione binaria tipica dello sguardo maschile, che equipara le capacità femminili alla malvagità e non può concepire che una donna assuma prerogative eroiche necessariamente riservate a un uomo – nel testo latino *robur*, in quello inglese *wisdom*. A delineare il disvalore di Giasone, c'è anche la considerazione delle due donne in termini prettamente utilitaristici e funzionali («Medea would have made what I would; | Glaucé but what she could», 84-85).

Infine, emergono l'ossessione del ridicolo e il vittimismo che isolano l'uomo e lo condannano all'inferiorità: Giasone si lamenta di essere divenuto oggetto di riso da parte dei nemici («A laughing-stock to foes», 87) – ciò che nella versione tradizionale della storia Medea teme per sé – e si sente una vittima precipitata verso il degrado (torna anche più avanti, come un ritornello martellante, lo stesso termine che descrive la sua percezione di sé: «Ruined, ruined!», 87, «Ruined!», 91, «Ruined, ruined», 116).

Per mezzo del secondo intervento di Giasone, Medea approfondisce la visione della psicologia di lui, immaginandone il pentimento per le seconde nozze e mettendone in luce la concezione utilitaristica, l'autocommiserazione e soprattutto l'incapacità di comprensione nei suoi confronti.

1.2.3. Al termine del discorso, Medea torna ad osservare Giasone (91-94):

And lo, I see him hide his face
Like a man who'll weep with passion: but to him
The passion comes not, only slow few tears
Of one too weary.

Le sue lacrime non sono più un ingannevole strumento di

¹⁵ Eur. *Med.* 407-409: «e inoltre noi siamo donne, assai inette per le nobili azioni, ma di ogni male artefici assai esperte».

¹⁶ Sen. *Med.* 266-268: «Tu [...] che hai la perfidia di una donna e l'energia di un uomo» (la traduzione della *Medea* di Seneca, qui e più avanti, è quella di NÉMETHI 2003).

seduzione, come quelle descritte da Medea nelle *Heroides* (*Vidi etiam lacrimas – an pars est fraudis in illis | Sic cito sum verbis capta puella tuis*)¹⁷, ma vengono smascherate come velleitarie, prive di passione e segno di debolezza: l'uomo non è in grado di commuoverla né di ingannarla, e di nuovo l'immagine che Medea ne offre rivela il rovesciamento dell'idealizzazione amorosa.

I due interventi seguenti di Giasone sono entrambi introdotti da enunciati descrittivi che ampliano il quadro di riferimento al paesaggio circostante e conferiscono verosimiglianza alla visione. Un elemento sonoro – le grida gioiose dei giovani di un campo vicino (94-96) – produce il terzo discorso, che consiste in un lamento per la mancanza dei figli (96-101):

'Ah me!

She might have spared the children, left me them:
No sons, no sons to stand about me now
And prosper me, and tend me by and by
In faltering age, and keep my name on earth
When I shall be departed out of sight'.

È un altro nodo essenziale che Webster trae dalla scena finale della tragedia euripidea, dove Medea profetizza a Giasone, annichilito dalla perdita dei bambini: οὐπω θρηνεῖς μένε καὶ γῆρας¹⁸.

Anche i figli sono dunque considerati in termini funzionali, unicamente come supporto all'età avanzata e garanzia della sopravvivenza del nome, a dimostrazione ulteriore della meschinità di Giasone¹⁹.

¹⁷ Ov. *her.* XII 91-92: «Vidi anche le tue lacrime (c'è una parte d'inganno anche in esse?), e così io, fanciulla, fui subito irretita dalle tue parole» (la traduzione delle *Heroides*, qui e più avanti, è quella di ROSATI 1989).

¹⁸ Eur. *Med.* 1396: «Non ancora piangi veramente: aspetta anche la vecchiaia».

¹⁹ Giuste le osservazioni di OLVERSON 2010, p. 41, che evidenzia la concezione utilitaristica del rapporto con i figli: «The young boys are described as merely adjuncts of the narcissistic, arrogant father, the patriarchal pawns to the would-be king. Jason has no love for his sons as individuals. Rather, the children are seen in terms of pension-investments, mere profit from his marriage to Medea».

1.2.4. Un elemento visivo e sonoro – un uccello marino che vola emettendo le sue grida sul mare e sparisce all'orizzonte (102-106) – provoca il quarto intervento (107-116)²⁰: con un capovolgimento rispetto alla tradizione, dove è Giasone a impegnarsi con Medea attraverso un giuramento e a tradire la parola data (tutti i testi antichi insistono sulla sacralità delle promesse: Eur. *Med.* 20-23, 26, 161-163, 255-256, 439; Apoll. Rh. V 94-99; Ov. *Her.* XII 73-88, *Met.* VII 94-99; Sen. *Med.* 7-9) ed è lei ad essere gelosa, qui è Giasone che soffre per il tradimento di Medea che ha un nuovo marito, un nuovo regno e nuovi figli («by great Aegeus she sits queening it, | Belike a joyful mother of new sons», 108-109, «She who sits fondling in a husband's arms», 114), è Giasone che dubita dell'amore di lei («Tell her she never loved me as she talked», 110) e la accusa di aver infranto i giuramenti («Tell her that she breaks oaths more than I broke», 112).

Il sintagma «she seemed to love most» (113) da un lato coglie lo squilibrio della relazione, dall'altro smaschera l'amore di Medea come una simulazione, e soprattutto, essendo il pensiero attribuito a Giasone, rivela il suo pregiudizio che nel rapporto amoroso sia scontato che la donna ami di più e lecito che l'uomo ami di meno²¹.

L'intervento si chiude con la ripetizione della nota di disperazione per la perdita della discendenza: «And again he said | 'My

²⁰ Anche l'apostrofe che Giasone rivolge all'uccello marino perché comunichi a Medea la propria frustrazione è ripresa e rovesciamento di quanto avviene nella scena del primo dialogo fra i due personaggi in Apollonio Rodio, dove Medea chiede di non essere dimenticata (III 1109-1112: ἀλλ' οἶον τύνη μὲν ἐμεῦ, ὅτ' Ἰωλκὸν ἴκηαι, | μνώεο: σεῖο δ' ἐγὼ καὶ ἐμῶν ἀέκητι τοκήων | μνήσομαι. ἔλθοι δ' ἡμῖν ἀπόπροθεν ἢ ἐ τις ὄσσα, | ἢ ἐ τις ἄγγελος ὄρνις, ὅτ' ἐκλεάθοιο ἐμεῖο).

²¹ Webster ha scritto un sonetto estremamente acuto, pubblicato nella raccolta postuma *Mother and Daughter. An Uncompleted Sonnet Sequence* (1895), sul travisamento dell'amore delle donne da parte degli uomini, dal titolo "Love's Mourner": «'Tis men who say that through all hurt and pain | The woman's love, wife's, mother's, still will hold, | And breathes the sweeter and will more unfold | For winds that tear it, and the sorrowful rain. | So in a thousand voices has the strain | Of this dear patient madness been retold, | That men call women's love. Ah! They are bold, | Naming for love that grief which *does* remain. | Love faints that looks on baseness face to face: | Love pardons all; but by the pardonings dies, | With a fresh wound of each pierced through the breast. | And there stand pityingly in Love's void place | Kindness of household wont familiar-wise, | And faith to Love - faith to our dead at rest».

house is perished with me – Ruined, ruined!» (115-116).

Il quarto discorso attribuito a Giasone costituisce una palese oggettivazione del contrappasso: l'inversione del rapporto, che lo relega nel ruolo di vittima, gli fa provare risentimento, invidia e gelosia e lo condanna alla solitudine, è funzionale al compimento della vendetta di Medea.

1.2.5. Nella parte finale della visione (117-130), gli interventi di Giasone si fanno sempre più brevi (118, 120-122, 126, 129) e aumenta la presenza della descrizione, che conferisce immediatezza realistica. Medea lo vede percorrere la spiaggia, fermarsi vicino alla nave (117-120) e maledirla (120-122):

'Oh loathed tool of fiends that through all storms
And sundering waters borest me to Medea,
Rot, rot, accursed thing'.

Nella maledizione si coglie il rovesciamento della deprecazione tradizionale del viaggio verso la Colchide, solitamente proferita da Medea o da figure a lei solidali come la nutrice (Eur. *Med.* 1-6, *Apoll. Rh.* IV 32-33, *Enn. Med.* 246-253 V², *Ov. Her.* XII 7-8). Qui inoltre essa è caricata di una violenza insensata contro la nave: Giasone colpisce la fiancata e il colpo provoca la caduta dell'albero sul suo capo (123-124). In questo riconosce l'avverarsi della profezia («'Medea's prophecy'», 126), che lui evidentemente ricorda (a differenza di Medea, «Dimly I recall | Some prophecy», 33-34), e, dopo uno svenimento (127-129), al risveglio ancora manifesta la propria dipendenza da Medea, a cui continua ad attribuire una funzione protettiva («Where is Medea? Let her bind my head», 130), rivelando la sua incapacità di evoluzione.

Così, circa a metà del monologo, avviene la morte di Giasone, esattamente come Medea aveva profetizzato nella tragedia euripidea (*Med.* 1386-1388): una morte non soltanto disonorevole e antieroica, ma addirittura, paradossalmente, provocata dal suo comportamento impulsivo e infantile.

1.3. Al termine della visione onirica, si torna alla reazione di Medea alla morte di Giasone (130-177), ovvero alla situazione dell'inizio del monologo, e il parallelismo è sottolineato dal ricorrere della struttura interrogativa (130-135):

Medea!

What, is it thou? What, thou, this whimpering fool?
 This kind meek coward! Sick for pity, art thou?
 Or did the vision scare thee? Out on me!
 Do I drivel like a slight disconsolate girl
 Wailing her love?

Ora Medea indaga più a fondo il proprio stato d'animo, respingendo le lacrime, la compassione, la debolezza, reazioni emozionali momentanee, causate dal riemergere dei ricordi e dalla facilità alle lacrime tipica delle donne: «The touch | Of ancient memories and the woman's trick | Of easy weeping took me unawares» (137-139). Come nella parte iniziale (26-31), essa allontana le emozioni e i comportamenti a cui si è sottratta, e smaschera come un inganno la naturale propensione femminile al pianto, luogo comune già in Euripide (γυνή δὲ θῆλυ καὶ πὶ δακρύοις ἔφυσ)²²: dopo aver qualificato le lacrime di Giasone come sintomo di debolezza (91-94), ora presenta le proprie come artificiali, scattate quasi in maniera automatica, che non le appartengono più.

L'unico fattore in grado di provocare il suo dolore è la morte di Giasone (140-141): Medea vorrebbe infliggergli una punizione che consista nel continuare a essere privato del mondo affettivo («He should still pine and dwine, | Hungry for his old lost strong food of life | Vanished with me, hungry for children's love, | Hungry for me», 141-144), a pensare a lei con un miscuglio inestricabile di amore e odio («Ever to think of me – | With love, with hate, what care I? Hate is love – | Ever to think and long», 144-146) e a vivere per la sua vendetta («Come back to earth; live, live for my revenge», 155). Quest'ultimo verso richiama, sia per la formulazione esortativa sia per la ripetizione di «live», la maledizione che Medea rivolge a Giasone in Seneca, che egli possa vivere una vita

²² Eur. *Med.* 928: «Una donna è sempre una donna e per natura facile al pianto».

peggiore della morte (*Mihi peius aliquid, quod precer sponso, malum: | vivat*)²³.

Le nuove nozze non sono più quelle di Giasone con Glauce, ma quelle di Medea con Egeo, che vengono risemantizzate: il senso non è, come in Euripide, di offrire una via di fuga dopo l'attuazione della vendetta, bensì di far soffrire Giasone. Medea ha avuto la prova dalle parole da lui pronunciate prima («by great Aegeus she sits queening it, | Belike a joyful mother of new sons», 108-109) che la ritorsione ha avuto effetto (147-154):

Yea, my new marriage hope has been achieved
 For he *did* count me happy, picture me
 Happy with Aegeus; he *did* dream of me
 As all to Aegeus that I was to him,
 And to him nothing; he *did* yearn for me
 And know me lost – we two so far apart
 As dead and living, I an envied wife,
 And he alone and childless.

Così si rovescia anche il motivo della felicità della sposa che in Euripide Medea prefigura per il nuovo matrimonio di Giasone (εὐδαιμονήσει δ' οὐχ ἔν, ἀλλὰ μυρία, | ἀνδρός τ' ἀρίστου σοῦ τυχοῦσ' ὁμεινέτου | [...] μακαρία νύμφη)²⁴ e qui invece rivendica per se stessa.

Tuttavia, ora che Giasone è morto, per un attimo si affaccia l'idea di essere destinata all'oblio («But lo, the man is dead: I am forgotten. | Forgotten», 156-157). Il timore della dimenticanza fa riemergere con forza l'amore, ma solo come desiderio di morte comune nel passato, unica possibilità di continuare l'esperienza amorosa: «Tush, I should have died too: | We should have gone together, hand in hand, | And made dark Hades glorious each to each» (165-167). Sembra quasi che Medea voglia trasformare la propria storia in un mito di amore e morte, come quello dell'eroina che rappresenta la sua antitesi, Alceste: le sue parole sulla

²³ Sen. *Med.* 19-20: «E a me una pena peggiore da augurare al mio sposo: che viva».

²⁴ Eur. *Med.* 952-953: «Lei sarà felice non una, ma innumerevoli volte, di aver avuto in sorte come compagno di letto te, un uomo eccellente», 957: «alla sposa beata».

discesa comune nell'Ade si avvicinano al desiderio espresso da Admeto (δύο δ' ἀντὶ μιᾶς Ἄιδης ψυχὰς | τὰς πιστοτάτας σὺν ἄν' ἔσχεν, ὁμοῦ | χθονίαν λίμνην διαβάντε)²⁵. La generica ipotesi di morte si trasforma poi nella fantasia del naufragio durante l'attraversamento delle Simplegadi, che riprende le affermazioni attribuite da Giasone a Medea ai vv. 61-63, ampliandole (168-177):

Ah me! if then when through the fitful seas
 We saw the great rocks glimmer, and the crew
 Howled "We are lost! lo, the Symplegades!"
 Too late to shun them, if but then some wave,
 Our secret friend, had dashed us from our course,
 Sending us to be shivered at the base,
 Well, well indeed! And yet, what say I there?
 Ten years together were they not worth cost
 Of all the anguish? Oh me, how I loved him!
 Why did I not die loving him?

La frase «And yet, what say I there?» (174) fa riferimento ai vv. 65-66 («What of woes' she cried, | 'If only they leave time for love enough?'): anche Medea ricorda il pericolo del mare agitato e delle rocce e soprattutto rievoca l'amore che le ha dato la forza di superare ogni barriera. Il desiderio di morire alle Simplegadi proviene dalle *Heroides* ovidiane, dove Medea prorompe in un'*exclamatio* patetica che include il *topos* dell'unione oltremondana (*Compressos utinam Symplegades elisissent, | Nostraque adhaerent ossibus ossa tuis*)²⁶.

I pensieri di Medea dopo la visione della morte di Giasone oscillano dunque tra la continuazione infinita della vendetta e il ritorno impossibile all'amore.

2.1. Tuttavia la fantasia della morte nel passato si dilegua con l'apparizione del fantasma di Giasone, con cui inizia una sorta

²⁵ Eur. *Alc.* 900-902: «Due anime anziché una avrebbe avuto Ade, le fedelissime: insieme avremmo passato la palude sotterranea» (trad. PADUANO 1993).

²⁶ Ov. *her.* XII 121-122: «Ah, se le Simplegadi ci avessero stretti insieme e schiacciati, e le mie ossa si fossero unite alle tue ossa».

di dialogo (177-219). In realtà nella seconda parte del monologo le parole di Giasone non vengono più riferite in forma diretta, ma il discorso di Medea è marcato da una ripetizione ossessiva e martellante del pronome di seconda persona (54 occorrenze nei vv. 177-269) e da una serie incalzante di domande aggressive e provocatorie.

Medea immagina che, respinto dai morti, Giasone torni a minacciarla, come l'ultima volta in cui l'ha visto (il riferimento è alla scena finale della tragedia euripidea, dove lui non può fare altro che inveire contro di lei: *Med.* 1293-1419), ma lei, che non l'ha temuto da vivo e non si lascia spaventare adesso che è un'ombra, lo apostrofa con durezza (177-182). Ora sembra ascoltare le parole proferite dallo spettro (183-186):

Go, go, thou canst not curse me, none will hear:
The gods remember justice. Wrongs! *Thy* wrongs!
Thy vengeance, ghost! What hast thou to avenge
As I have?

Con un altro rovesciamento di ruolo, qui il soggetto recriminante e anelante alla vendetta è Giasone, in una sorta di gara a chi ha più diritto a vendicarsi. L'esortazione ad andarsene (183) scandisce quest'ultima parte del monologo, tornando a metà (insieme all'apostrofe al fantasma e al riferimento ai torti: «Go, go, | Thou foolish angry ghost, what wrongs hast thou? | Would I could wrong thee more», 232-234) e alla fine della sezione («Go, go», 267).

L'accusa che Medea rivolge a Giasone è di averla plasmata e costretta ad agire a suo piacimento («I live what thou hast made me», 188) – come lui stesso ha detto al v. 84, «Medea would have made what I would» – e di averla trasformata (188-190):

Oh smooth adder
Who with fanged kisses chang'dst my natural blood
To venom in me

I tre versi dell'apostrofe contengono una serie di antitesi dal valore ossimorico che rivisitano il motivo tradizionale della maga

operante mediante veleni e serpenti e che ribaltano sull'uomo le qualità venefiche.

Medea ritorna al passato e ritrae se stessa come una fanciulla dedita alle arti magiche, che qui sono innocenti e ridotte alla cura dei malati («didst thou not find | A grave and simple girl in a still home, | Learning my spells for pleasant services | Or to make sick beds easier?», 190-193). L'immagine della «simple girl» ricorda la definizione che Medea dà di se stessa in Ovidio (*Her.* XII 89-90), la fanciulla ingenua che si lascia ingannare (*animum* [...] *puellae* | *simplificis*).

E il ricordo del passato apre la strada al quadro della felicità e dell'armonia con la natura prima dell'incontro con Giasone, che, con un'espansione notevole, presenta un'altra vita che sarebbe stata possibile, a dimostrazione del danno irreparabile da lui apportato (193-202):

With me went
The sweet sound of friends' voices praising me:
All faces smiled on me, even lifeless things
Seemed glad because of me; and I could smile
To every face, to everything, to trees,
To skies and waters, to the passing herds,
To the small thievish sparrows, to the grass
With sunshine through it, to the weed's bold flowers:
For all things glad and harmless seemed my kin,
And all seemed glad and harmless in the world.

Il vagheggiamento delle gioie della vita precedente²⁷ tuttavia dura poco, immediatamente rimosso dalla narrazione dell'incontro che ha portato alla rottura di quella felicità, che viene abbreviata in una serie di momenti topici: il bosco di Ecate («meeting me | In Hecate's dim grove», 203-204) – luogo della tradizione (*Apoll. Rh.* III 869-1162, *Ov. Her.* XII 67-70, *Met.* VII 74-99) – la raccolta delle erbe («culling my herbs», 204) – come nelle *Metamor-*

²⁷ In *Apoll. Rh.* III 811-817, dopo il terzo monologo percorso dal desiderio di morte, Medea torna a scegliere la vita, trattenuta dalla forza del principio di conservazione (ἀμφὶ δὲ πᾶσαι | θυμηδεῖς βιότιοι μεληδόνες ἰνδάλλοντο. | μνήσατο μὲν τεορνῶν, ὅσ' ἐνὶ ζωοῖσι πέλονται, | μνήσαθ' ὀμηλικῆς περιγηθέος, οἶά τε κούρη· | καὶ τέ οἱ ἥλιος γλυκίων γένετ' εἰσοράασθαι, | ἢ πάρος, εἰ ἔτεόν γε νόω ἐπεμαίεθ' ἕκαστα).

fosi (VII 221-233) – il rossore tipico dell’innamoramento («Didst burn my cheek with kisses hot and strange», 205) – che ricorda la reazione di Medea alla vista di Giasone in Apollonio Rodio (ἐκ δ’ ἄρα οἱ κραδίη στηθέων πέσεν, ὄμματα δ’ αὐτως | ἤχλυσαν· θερμὸν δὲ παρηίδας εἶλεν ἔρευθος)²⁸ e nelle *Metamorfosi* (*Erubere genae, totoque recanduit ore*)²⁹ – la rievocazione del matrimonio celebrato di notte («binding me with dreadful marriage oaths | In the midnight temple», 208-209) – come in Apollonio Rodio (IV 1128-1169).

Webster recupera anche l’elenco delle azioni che Medea ha compiuto per Giasone, presente in tutti i modelli (Eur. *Med.* 475-487, Ov. *her.* XII 93-130, Sen. *Med.* 465-489), che qui viene ripercorso in forma interrogativa (209-216): la fuga dalla Colchide e dal padre designata come tradimento («Who, binding me with dreadful marriage oaths | In the midnight temple, led my treacherous flight | From home and father?», 208-210), l’uccisione del fratello Absirto («Whose voice when I turned, | Desperate to save thee, on my own young brother, | My so loved brother, whose voice as I smote | Nerved me, cried ‘Brave Madea’?», 210-213), l’inganno perpetrato nei confronti delle figlie di Pelia istigate al delitto («For whose ends | Did I decoy the credulous girls, poor fools, | To slay their father?», 213-215). Anche il problema della responsabilità viene espresso in forma interrogativa («Man, Man, | Wilt thou accuse my guilt? Whose is my guilt? | Mine or thine, Jason?», 216-218), modalità che, nell’imputare a Giasone tutte le azioni delittuose, risulta più provocatoria rispetto alla formulazione in Euripide (σοὶ χάρις, 508), in Ovidio (*Ut culpent alii, tibi me laudare necesse est | pro quo sum totiens esse coacta nocens*)³⁰ e in Seneca (*Tua illa, tua sunt illa: cui prodest scelus, | is fecit*)³¹. Come nella versione tradizionale, Giasone è dunque il beneficiario e il mandante dei delitti («Oh, soul of my crimes!», 218).

²⁸ Apoll. Rh. III 962-963: «Il cuore le cadde dal petto, le si annebbiarono gli occhi, un caldo rossore le invase le guance».

²⁹ Ov. *met.* VII 78: «Arrossirono le guance, bruciò tutto il viso».

³⁰ Ov. *her.* XII, 131-132: «Gli altri mi incolpino pure, ma tu devi per forza elogiarmi, io che per te tante volte sono stata costretta ad azioni colpevoli».

³¹ Sen. *Med.* 500-501: «Tuoi sono, tuoi: il delitto è di chi ne trae profitto».

Questa sezione è quella in cui Webster segue maggiormente la tradizione, ripercorrendo con pochi rapidi tratti, perché universalmente noto, l'antefatto della storia, dall'incontro con Giasone alle azioni compiute per lui da Medea. L'autrice sceglie invece di dare ampio respiro alla felicità di Medea in un momento ancora più lontano, accompagnata dal rimpianto e dalla nostalgia per un potenziale perduto.

2.2. L'ultima parte del monologo (220-269) è incentrata sui figli, a cui Medea si rivolge con un'apostrofe chiamandoli in causa per il godimento finale della vendetta («my sons, we are avenged», 256)³².

Prima però si presenta ancora un'ipotesi irrealistica di ritorno all'amore, che contempla la possibilità di rimuovere il passato come se si trattasse di un sogno (220-223):

And if, with the poor womanish heart
That never for the loving's sake will still love on,
I could let such a past wane as a dream
And turn to thee at waking –

Ma la fantasia è respinta dal ricordo dell'umiliazione subita («turn to thee! | I, put aside like some slight purchased slave | Who pleased thee and then tired thee, turn to thee!», 223-225): il paragone con la schiava e l'idea della donna oggetto, che riecheggiano il discorso di Medea in Euripide sulla condizione della donna nella società greca (*Med.* 214-266)³³, costituiscono la condanna della concezione utilitaristica che Giasone ha espresso nel secondo intervento («She might have wearied me», 75; «to serve me», 83).

³² Cfr. OLVERSON 2010, p. 37 «[...] the issue of Medea's infanticide is downplayed until the final section of the poem. As a consequence, Webster's audience is compelled to confront Medea as a woman, rather than a murderous mother».

³³ In particolare il v. 233, dove Medea definisce il marito «padrone» (δεσπότην) e i vv. 244-245, in cui Medea contrappone alla donna costretta in casa l'uomo che, stanco dell'ambiente domestico, ha la possibilità di uscire e consolarsi con altri rapporti (ἀνήρ δ', ὅταν τοῖς ἐνδον ἀχθῆται ξυνών, | ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης). La denuncia nei confronti del sistema autoritario maschile all'interno della famiglia si trova anche nel trattato *The Subjection of Women* (1869) di John Stuart Mill, promotore del suffragio femminile insieme a Francis Power Cobbe e ad Augusta Webster: «Meanwhile the wife is the actual bond servant of her husband: no less so, as far as legal obligation goes, than slaves commonly so called» (cfr. MACINTOSH 2000, p. 80, OLVERSON 2010, p. 42).

Una domanda è rimasta in sospeso: «How shall I pardon thee for what I am?» (219). La risposta è «Never» (con l'avverbio ripetuto quattro volte: 220, 226, 229 e 230), nel senso che il perdono non può essere concesso neppure nell'ipotesi di una reiterazione infinita della vendetta – che richiama le riflessioni di Medea successive alla visione, 141-144, 155 – (226-231):

Yet never, not if thou and I could live
Thousands of years and all thy years were pain
And all my years were to behold thy pain,
Never could I forgive thee for my boys;
Never could I look on this hand of mine
That slew them and not hate thee.

Anche l'uccisione dei figli è responsabilità imputabile a Giasone (pur con l'*instrumentum* della mano della madre): tali parole riprendono uno scambio fra i due personaggi nell'ultima scena della tragedia euripidea, dove Giasone accusa Medea e lei addossa a lui la colpa (ΙΑΣΩΝ. οὐτοι νιν ἡμῆ δεξιά γ' ἀπώλεσεν. | ΜΗΔΕΙΑ. ἀλλ' ὕβρις οἷ τε σοὶ νεοδμηῆτες γάμοι)³⁴.

Che la perdita sia più grave per la figura materna è un dato indiscutibile già in Euripide (ΙΑΣΩΝ. ὦ τέκνα φίλτατα. ΜΗΔΕΙΑ. μητρὶ γε, σοὶ δ' οὐ)³⁵, e qui Medea lo mette in rilievo con una domanda sarcastica: «Childless, thou, | What is thy childlessness to mine?» (231-232).

L'infanticidio, tuttavia, appartiene al passato. E mentre nella tradizione la realizzazione della vendetta coincide con l'infelicità, qui Medea si presenta come una moglie felice e innamorata (234-235, 236-240)³⁶ – esattamente come Giasone l'aveva immaginata (148-154) – (234-242):

³⁴ Eur. *Med.* 1365-1366: «GIASONE. Non li ha uccisi di certo la mia mano. MEDEA. Ma certo il tuo oltraggio e le tue recenti nozze».

³⁵ Eur. *Med.* 1397: «GIASONE. O miei figli dilette! MEDEA. Alla madre, a te no».

³⁶ Considerata la trama di risposdenze fra la prima e la seconda parte del monologo e anche il rovesciamento rispetto alla tragedia euripidea, dove la felicità è attribuita alla nuova sposa di Giasone, non vi è ragione di dubitare della veridicità delle parole di Medea, come fa HOUSTON 2007, p. 11: «In classical or Victorian terms, the tragic figure of Medea cannot possibly be happy. 'Happy wife' becomes here a role Medea performs while always imagining Jason as her audience».

Come thou sometimes
 And see me happy.
 [...] Aye, can I not love?
 What then? am I not folded round with love,
 With a life's whole of love? There doth no thought
 Come near to Aegeus save what is of me:
 Am I not happy wife? And I go proud,
 And treasure him for noblest of the world:
 Am I no happy wife?

Il matrimonio con Egeo non è una sistemazione di interesse, ma un'unione basata sull'amore, che produce felicità e orgoglio e la radica in una nuova realtà.

Avendo attribuito a Giasone l'ossessione del riso dei nemici («A laughing-stock to foes», 87), Medea si libera definitivamente del timore dello scherno con una sfida aggressiva e reiterata («Dost thou mock at me | With thy cold smiling?», 235-236; «Dost mock me still?», 242): così nel finale della tragedia euripidea essa si rallegra del fatto che, dopo l'uccisione dei figli, Giasone non possa più deriderla (ΙΑΣΩΝ. καὸτή γε λυπῆ καὶ κακῶν κοινωνὸς εἶ. | ΜΗΔΕΙΑ. σάφ' ἴσθι: λύει δ' ἄλγος, ἣν σὺ μὴ ἴγγελας)³⁷.

Avrebbe potuto esserci un'alternativa all'infanticidio, se il carro del Sole³⁸ fosse arrivato in tempo a salvare i figli (246-248)³⁹. Tuttavia la morte dei bambini ha condannato Giasone a rimanere privo di conforto – come già lui piangeva ai vv. 96-101 – (248-255):

³⁷ Eur. *Med.* 1361-1362: «GIASONE. Anche tu però soffri e non sei indenne di mali. MEDEA. Sappilo bene: è per me un vantaggio il dolore, purché tu non rida di me».

³⁸ Nella descrizione del carro vengono ripresi gli elementi della tradizione: esso è alato («the winged swift car», 247), come nel primo argomento della tragedia euripidea (ἐπι ἄρματος δρακόντων περωτῶν, ὃ παρ' Ἡλίου ἔλαβεν, *Hypothesis* a, 7-8), nello scolio al v. 1320 (ἐπι ὕψους γὰρ παραφαίνεται ἡ Μήδεια, ὀχουμένη δρακοντίνοις ἄρμασι καὶ βαστάζουσα τοὺς παῖδας) e in Seneca *Med.* 1025 (*ego inter auras aliti curru vehar*), e protegge Medea «From thee and from all foes» (248) come in Euripide *Med.* 1321-1322 (τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ | δίδωσιν ἡμῖν, ἔρμα πολεμίας χερός).

³⁹ È in effetti la soluzione prospettata nel *burlesque* *The Golden Fleece or, Jason in Colchis and Medea in Corinth* di James Robinson Planché, una delle prime riscritture del mito di Medea nel XIX secolo, rappresentata a Londra nel 1845 (cfr. HALL 1999, p. 53).

Tush, 'twas best so.
 If they had lived, sometimes thou hadst hope:
 For thou wouldst still have said «I have two sons»
 And dreamed perchance they'd bring thee use at last
 And build thy greatness higher: but, now, now,
 Thou hast died shamed and childless, none to keep
 Thy name and memory fresh upon the earth,
 None to make boast of thee, «My father did it».

Ancora una volta Medea ripete le parole che ha attribuito a Giasone: se lui prima ha lamentato di non avere una discendenza per «keep my name on earth» (100), lei ora constata che la morte dei figli ha fatto sì che non ci sia più nessuno «to keep | Thy name and memory fresh upon the earth» (253-254).

Nel finale emerge un ultimo cedimento nostalgico, in cui si riaffacciano le istanze affettive della maternità: Medea cerca di allontanare i sogni in cui i figli tornano a lei ostili, gli attacchi febbrili in cui ne lamenta l'assenza angosciata, il malessere in lei provocato dalla vista di altri bambini con le loro madri (257-267), un'evocazione tanto commovente da dover essere lasciata in sospeso con un'aposiopesi («What if →», 267). Nella frustrazione dei baci mancati («When I would feed my hungry mouth with kisses?», 259) torna la stessa metafora usata per indicare la privazione degli affetti che Medea avrebbe voluto infliggere a Giasone (141-144).

Con un ulteriore slittamento di senso, mentre nella tradizione Medea prova odio nei confronti dei figli in quanto ritratto del padre (in nuce in Euripide, *στυγῆ δὲ παῖδας οὐδ' ὀρῶσ' εὐφραίνεται*⁴⁰; Ovidio, *Et nimium similes tibi sunt, et imagine tangor*⁴¹; Seneca, *liberos similes patri | similesque matri*⁴²), qui la presenza di Giasone prolunga il ricordo dei bambini e provoca in lei il ritorno dell'odio nei suoi confronti: «Go, go, thou mind'st me of our sons; | And then I hate thee worse; go to thy grave | By which none weeps» (267-269).

⁴⁰ Eur. *Med.* 36: «Odia i figli, né si rallegra a vederli».

⁴¹ Ov. *Her.* XII 189: «Essi sono troppo simili a te, e la somiglianza mi turba».

⁴² Sen. *Med.* 24-25: «figli simili al padre e simili alla madre».

Se quella di Medea è sempre stata una tragedia di memoria⁴³ – tanto che lei dopo la morte di Giasone teme di essere dimenticata («I am forgotten. | Forgotten», 164-165) – il monologo termina con la ritorsione più terribile che abbia mai operato nei confronti di Giasone, la negazione della possibilità dell'esistenza dell'altro anche al livello del ricordo: «I have forgotten thee» (283)⁴⁴. Con questa battuta finale, Medea chiude i conti con il proprio passato e Giasone viene congedato e cancellato per sempre.

3. La *Medea* di Webster si intreccia dunque con tutti i modelli classici che l'hanno preceduta, recuperandone alcuni nuclei tematici e prendendo le distanze da altri.

Come già detto, il monologo comincia là dove finisce la tragedia euripidea: da Euripide provengono non soltanto la profezia sulla morte di Giasone, ma anche alcuni suggerimenti dal discorso sulla condizione della donna (223-225) e lo spunto per il lamento di Giasone sulla vecchiaia senza figli (96-101).

Webster ricorre a Ovidio quando si tratta di rievocare la fanciulla disposta ad affrontare i pericoli del viaggio per amore (per bocca di Giasone, 61-67), o ipotizzare la morte comune alle Simplegadi (nelle parole sia di Giasone, 61-63, che di Medea, 168-177), ma si allontana con decisione dalla versione dell'innamoramento, cancellando l'immagine idealizzata dell'uomo amato (40-46), presente sia in Apollonio Rodio che in Ovidio, e quella della fanciulla semplice e ingenua (190-193) presente in Ovidio. Infine, riprese senecane si identificano nella contrapposizione fra maschile e fem-

⁴³ La definizione è di PADUANO 1968, p. 220.

⁴⁴ La maggior parte dei critici esprime dubbi sull'affermazione di Medea. Cfr. ad esempio SUTPHIN 1998: «It is impossible to believe her final assertion 'I have forgotten thee'», e FISKE 2008, p. 57: «The life that Medea finds with Aegeus is a poor substitute for the passion and hopefulness of a younger Medea. In this context, Medea's last line, 'I have forgotten thee', seems less a casting aside of her dependence on Jason than a farewell to the fantasies of her past self and a resignation to a half-life as a 'happy wife'». Di opinione diversa HARDWICK 2000, p. 73: «Medea's final words in the monologue, after she has heard of Jason's death, visualised it and faced her memories, seal both her victory over Jason and her control over her emotions and her subsequent history». A mio parere il capovolgimento del tema dell'oblio dimostra che l'affermazione di Medea va presa sul serio.

minile, nell'attribuzione a Medea di qualità virili (81-83) e nella formulazione di una vendetta che sia negazione della morte (155).

Dalla tradizione torna il motivo della *sophia*, sotto forma di onniscienza e di capacità divinatoria (37-39), mentre rapidi e riferiti al passato sono gli accenni ai poteri magici (191-193, 204); tornano la rievocazione del primo incontro (203-209) e l'elenco dei misfatti che Medea continua a rinfacciare a Giasone, anche ora che lui è morto (209-216), elementi che tuttavia hanno uno spazio contenuto; restano alcuni cedimenti alla passione, ma l'amore si presenta come analessi al condizionale (26-31), o in forma di ipotesi irrealizzabile (220-223), o nell'unica possibilità della morte comune, anch'essa al condizionale e spostata nell'antiorità (165-167, 168-177): momenti che registrano l'incidenza della passione nell'azione di Medea nel passato e che rivelano la struttura sentimentale e affettiva della memoria.

Si riscontra poi una serie di inversioni antifrastiche rispetto ai dati tradizionali, con un trasferimento su Giasone dei dati tipici di Medea e viceversa, ribaltamento già adombrato nella tragedia euripidea⁴⁵: a Giasone sono attribuiti l'idealizzazione dell'oggetto d'amore (63-66, 68, 69-71), l'ossessione per la derisione da parte dei nemici (87), la gelosia, la solitudine e l'infelicità (107-116), la maledizione del viaggio in Colchide (120-122), il desiderio di vendetta (185), le capacità ingannatorie (188-190); a Medea l'infrazione del giuramento (112), le nuove nozze e la felicità (148-154).

Il risultato dell'operazione di riuso delle fonti antiche è dunque una riscrittura estremamente originale, creativa e moderna. Altri due tratti sono fondamentali nel determinare l'originalità dell'opera di Webster: il primo è la forma monologica, per mezzo della quale, ancor più che nella tradizione, Medea determina il comportamento, il pensiero e le parole di Giasone, e il secondo lo spostamento cronologico che fissa la scena del monologo in un tempo posteriore, allontanandola da tutte le realizzazioni precedenti.

Se nella *Medea* di Euripide il monologo rivela il dibattito in-

⁴⁵ Osservazioni interessanti in SEGAL 1997, p. 364, CATENACCI 2000, p. 70, GUASTELLA 2000, p. 145.

teriore del personaggio, qui invece Medea immagina che negli ultimi istanti di vita Giasone ripensi a lei e ripercorra la vicenda del passato: dal viaggio insieme fino alla Grecia (primo discorso, 57-68), alla scelta di Glauce (secondo discorso, 71-72, 74-75, 77-91), alla morte dei figli (terzo discorso, 96-101), alla fuga di lei ad Atene presso Egeo (quarto discorso, 107-116), per poi tornare indietro nel tempo alla spedizione in Colchide (quinto discorso, 120-122). I momenti della storia che Medea fa rievocare a Giasone sono la serie di errori e di colpe di cui lui è chiamato a pagare le conseguenze.

Nei suoi interventi, Giasone rivela meschinità e opportunismo (la concezione strumentale di donne e figli, la contrapposizione fra maschile e femminile e l'idea della donna-schiava). Le parole che Medea gli attribuisce dimostrano in maniera inequivocabile che egli è incapace di comprendere la personalità, il comportamento e le ragioni di lei e che le sue categorie di giudizio sono superficiali ed errate.

Con una struttura circolare, fra la prima parte del monologo (la visione, 1-177) e la seconda (il dialogo con il fantasma, 177-269) ci sono enunciazioni che si sovrappongono: l'ipotesi della morte alle Simplegadi da Giasone attribuita a Medea (61-63) è poi rievocata da lei stessa (167-179), la considerazione funzionale che lui ha della donna (84) è confermata nelle parole di lei (188), il lamento per la mancanza dei figli (96-101) e la gelosia nei confronti di Egeo (108-109) trovano il loro corrispettivo negli intenti vendicativi di lei (248-255, 147-152). Le due parti vanno dunque lette in stretta relazione reciproca: le riprese confermano che Giasone, costretto in una gabbia verbale, non ha realmente voce in capitolo.

Il gioco delle voci ha dunque come risultato un'assenza di comunicazione: Medea fa dire a Giasone ciò che lei vuole sentirsi dire, gli infligge l'umiliazione di sottoporlo a ciò che lui le ha fatto patire (tradimento, abbandono, scherno, isolamento) e ne annulla completamente l'identità.

Lo spostamento cronologico fa sì che qui Medea non sia più la fanciulla innamorata che si lascia ingannare da Giasone, né la debole vittima che soccombe alla volontà maschile, né la donna in preda all'odio che lucidamente compie la sua vendetta. Nella

riscrittura di Webster la sua dinamica interiore inizia dal disinteresse per la morte di Giasone e finisce con l'oblio che lo cancella definitivamente. Medea è una donna che si lascia alle spalle il passato, da cui non è più condizionata, e che rappresenta la volontà di superamento della logica stereotipata di genere. Tutte le emozioni e i comportamenti del passato vengono rifiutati, da un lato ricusando, metaletterariamente, le realizzazioni precedenti, dall'altro anticipando le versioni novecentesche⁴⁶ che affrontano tematiche quali la disuguaglianza e la lotta di potere nel rapporto fra i sessi e il rifiuto di un ruolo strumentale e subordinato per la donna.

ABSTRACT

Augusta Webster's monologue "Medea in Athens" constitutes a sequel to the Euripidean tragedy: now married to Aegeus, in Athens, Medea hears the news of Jason's death and imagines witnessing the last moments of his life, analyzes her own reactions, talks to his ghost and reflects upon her past. This essay examines Webster's monologue and its relation to the sources, not only to Euripides – the literary source usually identified by critics – but also to other classical archetypes (Apollonius Rhodius, Ovid and Seneca). Webster establishes with them a subtle interplay, drawing on some themes and distancing herself from others. The result of this operation is a creative and modern rewriting. Two other features are essential for assessing Webster's originality: the first one is the monologic form, through which Medea determines Jason's behaviour, his thought and his words, and the second one is the chronological displacement, which, by setting the monologue in a later temporal context, makes Webster's version different from all the preceding works.

KEYWORDS

Augusta Webster, monologue, Medea, classical models, Euripides, Apollonius Rhodius, Ovid, Seneca, originality, modernity.

⁴⁶ Ad esempio il romanzo di Christa Wolf, *Medea. Stimmen* (1996) e alcune versioni che trattano il tema della morte di Giasone (Anna Seghers, *Das Argonautenschiff*, 1949; Marie Luise Kaschnitz, *Die Nacht der Argo*, 1943).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BOOS 2007

FLORENCE S. BOOS, *Medea and Circe as Wise Women in the Poetry of William Morris and Augusta Webster*, in David Latham (ed.), *Writing on the Image: Reading William Morris*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, pp. 43-60.

BROWN 1995

SUSAN BROWN, *Determined Heroines: George Eliot, Augusta Webster, and Closet Drama by Victorian Women*, «Victorian Poetry», 33, Spring 1995, pp. 89-109.

BURROUGHS 1997

CATHERINE B. BURROUGHS, *Closet Stages: Joanna Bailie and the Theater Theory of British Romantic Women Writers*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

BYRON 2003

GLENNIS BYRON, *Rethinking the Dramatic Monologue: Victorian Women Poets and Social Critique*, in Alison Chapman (ed.), *Victorian Women Poets*, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, pp. 79-98.

CATENACCI 2000

CARMINE CATENACCI, *Il monologo di Medea (Euripide, Medea 1021-1080)*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a c. di Bruno Gentili e Franca Perusino, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 67-82.

CERBO 1997

EURIPIDE, *Medea*, intr. di Vincenzo Di Benedetto, traduzione di Ester Cerbo, Milano, Rizzoli 1997.

FGrHist

Die Fragmente der griechischen Historiker, hrsg. von Felix Jacoby, I-III C 2, Berlin | Leiden, Weidmann | Brill, 1923-1958.

FISKE 2008

SHANYN FISKE, *Victorian Medea. From Sensationalism to Subjectivity*, in Ead., *Heretical Hellenism: Women Writers, Ancient Greece, and the Victorian Popular Imagination*, Athens, Ohio, Ohio University Press 2008, pp. 24-63.

GUASTELLA 2000

GIANNI GUASTELLA, *Il destino dei figli di Giasone (Euripide, Ovidio, Seneca)*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a c. di Bruno Gentili e Franca Perusino, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 139-175.

HALL 1999

EDITH HALL, *Medea and British Legislation before the First World War*, «Grece and Rome», 46, 1999, pp. 42-77.

HARDWICK 2000

LORNA HARDWICK, *Theatres of the Mind: Greek Tragedy in Women's Writing in England in the Nineteenth Century*, in L. Hardwick, P. Easterling, S. Ireland, N. Lowe, F. Macintosh (eds.), *Theatre: Ancient and Modern*, Milton Keynes, UK, The Open University, 2000, pp. 68-81.

HOUSTON 2007

NATALIE M. HOUSTON, *Order and Interpretation in Augusta Webster's Portraits*, «Romanticism and Victorianism on the Net», 47, 2007 (--//id.erudit.org | iderudit | 016701ar).

MACINTOSH 2000

FIONA MACINTOSH, *Medea Transposed: Burlesque and Gender on the Mid-Victorian Stage*, in Edith Hall, Fiona Macintosh, Oliver Taplin (eds.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, Legenda, 2000, pp. 75-99.

MARSHALL 2000

CHRISTOPHER WARREN MARSHALL, *Rotting Timbers: Medea 1386-7 and the Mission to Delos*, «Echos du monde classique. Classical Views», 44, n.s. 19, 2000, pp. 351-357.

NÉMETI 2003

LUCIO ANNEO SENECA, *Medea*, introduzione, traduzione e commento di Annalisa Némethi, con un saggio di G. Paduano, Pisa, Edizioni ETS, 2003.

NORRIS MICHELINI 1989

ANN NORRIS MICHELINI, *Neophron and Euripides' Medea 1056-80*, «Transactions of the American Philological Association», 119, 1989, pp. 115-135.

OLVERSON 2010

TRACY D. OLVERSON, *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

PADUANO 1968

GUIDO PADUANO, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alceste, Medea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1968.

PADUANO 1986

APOLLONIO RODIO, *Le Argonautiche*, traduzione di Guido Paduano, introduzione e commento di Guido Paduano e Massimo Fusillo, Milano, Rizzoli, 1986.

PADUANO 1993

EURIPIDE, *Alceste*, introduzione, traduzione e note di Guido Paduano, Milano, Rizzoli, 1993.

PADUANO 2000

OVIDIO, *Opere*, II, *Le metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano, introduzione di Alessandro Perutelli, commento di Luigi Galasso, Torino, Einaudi, 2000.

PYPEC 2013

MAGDALENA PYPEC, *Outlaw Emotions: Carol Ann Duffy's Eurydice, Dramatic Monologue and Victorian Women Poets*, in Jacek Fabiszak et al. (eds.), *Crossroads in Literature and Culture (Second Language Learning and Teaching)*, Berlin-Heidelberg, Springer, 2013, pp. 95-104.

PEARSALL 2000

CORNELIA D. J. PEARSALL, *The dramatic monologue*, in Joseph Bristow (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 67-88.

RIGG 2001

PATRICIA RIGG, *Augusta Webster: The Social Politics of Monodrama*, «Victorian Review», 26.2, 2001, pp. 75-107.

RIGG 2009

PATRICIA RIGG, *Julia Augusta Webster: Victorian Aestheticism and the Woman Writer*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2009.

ROSATI 1989

OVIDIO, *Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati, Milano, Rizzoli, 1989.

SEGAL 1997

CHARLES SEGAL, *La Medea di Euripide. Violenza e immagine della donna*, «Intersezioni», 17.3, 1997, pp. 349-368.

SUTPHIN 1998

CHRISTINE SUTPHIN, *The Representation of Women's Heterosexual Desire in Augusta Webster's Circe and Medea in Athens*, «Women's Writing», 5.3, 1998, pp. 373-392.

SUTPHIN 2000

CHRISTINE SUTPHIN (ed.), *Augusta Webster, Portraits and Other Poems*, Toronto, Broadview Press, 2000.

TrGF

Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. 1, *Didascaliae tragicae, Catalogi tragicorum et tragoediarum, Testimonia et Fragmenta tragicorum minorum* (editio correctior et addendis aucta, edd. B. Snell et R. Kannicht), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986.

WALTON 2006

J. MICHAEL WALTON, *Euripides' Medea and Alcestis: From Sex to Sentiment*, in Id., *Found in Translation. Greek Drama in English*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 126-144.