

Davide Susanetti
Mania tragica tra furore e desiderio

1. «Figlia mia, non agitarti così! Calma, coraggio: così ti sarà più facile sopportare il tuo male. Per gli uomini è inevitabile soffrire. [...] Che vai dicendo? Non parlare così: c'è gente. Questi sono discorsi da pazza!» — così la sollecita e materna nutrice tenta di calmare l'oscuro delirio che agita la sua signora, la cretese Fedra, che smania pronunciando inconsulte e scandalose farneticazioni. Nell'Atene del V secolo la *mania* e la devianza psichica si costituiscono come spettacolo all'ombra di Dioniso, come rappresentazione mimetica che si sforza di addentrarsi nei lati più oscuri e inquietanti dell'anima. Delirio, allucinazione, pensieri ossessivi, accessi di furore incontrollato, alternanza di sovraeccitazione e di scoramento costituiscono elementi ricorrenti della produzione teatrale, episodi privilegiati della biografia eroica dei personaggi che i poeti portano in scena. Sul versante della drammaturgia tragica, l'attenzione si concentra sulle forme più eclatanti ed estreme di un'alterazione mentale che si risolve pressoché inevitabilmente in delitto, in strage cruenta, in gesto autodistruttivo. Sul versante comico — aristofaneo in particolare — domina invece la fissazione maniacale di protagonisti che, dando libero sfogo alla propria *libido*, tentano di evadere in un mondo di sogno e di assoluta fantasia, o si prefiggono assurdamente di trasformare la realtà attraverso una perfetta, ma improbabile corrispondenza con il contenuto dei propri desideri.

Nella rielaborazione drammaturgica di materiali mitici e di storie arcaiche, la rappresentazione teatrale della follia non solo mostra numerosi punti di contatto con i dati progressivamente elaborati e raccolti dal sapere medico antico, ma assurge, al contempo, a problematico laboratorio della soggettività: le patologie dell'anima che investono e travolgono i personaggi dei drammi si offrono, nella loro radicalità, come occasione estrema per definire un linguaggio e una logica delle passioni, per rimodellare ed aggiornare — in rapporto agli eventi e alle trasformazioni della realtà politica e sociale — le categorie dell'etica, dell'esperienza religiosa e del sapere, per portare alla luce ambiti e contenuti censurati dal costume o relegati in disparte dalle elaborazioni dell'ideologia dominante. Lo scatenarsi della pazzia diviene così uno momento di transizione, di scardinamento e di riformulazione degli ordini discorsivi e relazionali. L'anima malata del personaggio appare — secondo una corrispondenza che Platone, con altre implicazioni, provvederà ad illustrare — immagine deforme ed ingrandita, ma a suo modo veritiera, dell'anima malata della città e dei suoi conflitti. Inscenando la “crisi” e la pazzia degli eroi delle antiche saghe, il teatro tragico pare esibire ai cittadini ateniesi il programmatico superamento di un universo arcaico di valori e di sovranità, un “tramonto” necessario alla fondazione e alla sussistenza della *polis* democratica. Le istanze assolute dell'individualità eroica e del codice aristocratico — le forme luminose della gloria e dell'onore, che trascorrono tuttavia facilmente nella tenebra della *mania* e del sangue — devono essere esorcizzate ed espulse da un *kosmos*, da un universo civico che si vuole fondato sull'uguaglianza, sull'assennatezza e sulla giusta misura di un'anima temperante, sottomessa alle gerarchie, capace di un continuo e plastico adattamento al mutare degli eventi.

Gli eroi dei drammi, ereditati dal mondo dell'*epos*, si rivelano "inattuali" perché pericolosamente pazzi e feroci: la morte, l'esilio o l'uscita di scena che chiudono il loro percorso di sventura corrisponde all'allontanamento simbolico

della minaccia e dell'alterazione che essi incarnano, l'eclisse di un orizzonte di valori; ma la pazzia in cui le figure dei drammi si perdono è anche il residuo di ciò comunque resiste ai meccanismi di integrazione, il segno di una prospettiva o di una differenza che non può, in alcun modo, essere riassorbita nei confini dell'ordine stabilito.

Travalicare i limiti dell'identità, dell'appartenenza e delle consuete norme del vivere è, d'altro canto, fenomeno che trova comprensibile connessione con la dimensione del teatro, con lo spazio sacro a Dioniso, il dio metamorfico, che veste i panni dello straniero effeminato, di colui che giunge da fuori e da lontano: il dio-maschera che dischiude l'inquietante accesso ad ogni forma di alterità e di trasformazione, che conduce alla totale perdita di sé, all'annullarsi e al confondersi di ogni categoria e di ogni differenza esistente tra familiare e mostruoso, tra umano e bestiale, tra femminile e maschile, tra mondo dei vivi e mondo dei morti, tra presenza ed assenza. La follia scatenata da Dioniso è fenomeno ambivalente: può essere felice e selvaggia regressione ad una condizione animale, ad una vita elementare degli istinti, liberazione da ogni vincolo e da ogni restrizione, dono di beatitudine per gli iniziati e i fedeli del dio; ma può anche configurarsi, all'opposto, come punizione per coloro che si sottraggono al culto dionisiaco, come percorso di distruzione e rovina per singoli soggetti, famiglie o città.

Nell'orizzonte delle credenze religiose antiche, Dioniso non è tuttavia l'unica figura responsabile della follia. Da Cibele ad Era, da Poseidone a Ares, da Ecate a Pan, sono numerose infatti le divinità che venivano indicate come possibili cause di alterazione psichica e di disturbo mentale. E — stando alle affermazioni di “maghi e purificatori” dediti alla cura di tali patologie — sarebbero stati proprio i dati sintomatici a permettere l'individuazione dello specifico agente divino. Ma la prospettiva religiosa non è l'unica a dominare lo sguardo sulla follia. Gli scritti medici e la ricerca filosofica provvedono, con angolature differenti ad operare delle distinzioni e a circoscrivere i fenomeni della patologia psichica. Platone sottolinea, ad esempio, come non ogni follia sia ascrivibile: “vi sono due generi di *mania* — sottolinea Socrate (*Fedro* 265a) — una che deriva da malattie umane e l'altra che è costituita da un divino straniarsi dalle normali consuetudini di vita e di comportamento”. E la malattia che affligge la psiche a causa di una alterata disposizione del corpo — si ribadirà ancora nel *Timeo* (86c) — è una forma di “dissennatezza”, di *anoia* che può estrinsecarsi in due forme: come *mania* o come “ignoranza”, *agnoia*.

Il sapere della medicina ippocratica si sforza, per altri versi, di ricondurre l'alterazione dell'anima e della ragione alla “corruzione” del cervello — centro principale da cui derivano “le gioie e i dolori” degli uomini — alle discrasie e alle alterazioni degli umori interni, allo stato del flegma e della bile: quando infatti l'encefalo si trova ad essere più caldo o più freddo del dovuto, più secco o più umido, del normale, si ingenerano, a seconda dei casi, “delirio e follia [...] timori e paure [...] vaneggiamenti immotivati [...] preoccupazioni non fondate [...] incapacità di riconoscere la situazione presente e perdita di memoria” (Ippocrate, *La malattia sacra* 14,4 ss.). E se quelli che sono folli a causa del flegma appaiono tranquilli e non strepitano, quelli che impazziscono invece per effetto della bile “gridano e si comportano male e non riescono a stare fermi, ma compiono sempre qualcosa che non dovrebbero”.

Nei trattati del *Corpus ippocratico*, le forme e le manifestazioni del disturbo mentale si lasciano cogliere in alcuni significativi casi clinici che tuttavia sono registrati e descritti con terminologia non ancora sistematizzata in

un quadro nosologico stabile e definito. L'occhio del medico ippocratico segue il decorso della *nosos*, della “malattia”, segnalando gli aspetti più vistosi ed eclatanti delle aberrazioni comportamentali, dai segni che annunciano il manifestarsi di una crisi al suo pieno compimento: modificazioni della respirazione e dello sguardo, con gli occhi che prendono a roteare; presenza di palpitazioni e di spasmi; delirio con logorrea oscena o all'opposto il perdurare di un impenetrabile mutacismo; alternanze di letargia e di frenesia cinetica con fenomeni allucinatori (come nei celebri casi di *Affezioni interne* 48 o di *Epidemie* 7,11). Significativi sono peraltro i nessi e le analogie rintracciabili tra le cartelle cliniche e l'elaborazione teatrale della *mania* con l'insistito ricorrere di alcuni tratti sintomatici e il ripetersi di alcune modalità del decorso. Il drammaturgo, non meno attento del medico, richiama l'attenzione su alcuni tratti caratteristici, concorrendo così a delineare e a fissare l'immagine e la topica del pazzo. “Il respiro affannoso”, “lo sguardo stravolto”, “gli occhi iniettati di sangue”, “la bava che cola dal mento”, i movimenti improvvisi e ripetuti come “l'alzarsi di scatto dal letto”, “lo scuotere la testa”, “l'agitare le mani” caratterizzano, ad esempio, la raffigurazione dell'Oreste euripideo, travolto ad intermittenza dal delirio delle Erinni (Euripide, *Ifigenia in Tauride* 280 ss., *Oreste* 219 ss.). Ma non dissimili sono gli elementi descrittivi che Euripide adotta per l'improvvisa follia che sconvolge Eracle: gli occhi dell'eroe cominciano a “roteare”, stravolti e terribili come quelli della Gorgone; la bava cola dalla bocca sulla folta barba. Una “risata folle” prorompe: l'eroe non riesce più a controllare il respiro, “come un toro pronto a caricare” e prende a “muggire orrendamente”, “scuote il capo”, con l'animo invaso dal “terrore” (Euripide, *Eracle* 860 ss. e 930 ss.). “Grandi scoppi di risa”, una scatenata aggressività verbale, un profluvio di insulti e di imprecazioni — “parole tremende che certo non un uomo, ma solo un demone potevano suggerirgli” —, “gemiti simili a muggiti di toro” segnano lo spaventoso attacco di *mania* da cui è colpito l'Aiace di Sofocle (*Aiace* 235 ss.).

L'alterazione mentale è parossismo, frenesia di gesti, perdita di controllo della figura, della lingua e degli arti che si abbandonano a movimenti e scatti inconsulti. Irrequietezza, insofferenza, incapacità di rimanere nello stesso luogo e nella stessa posizione sono i sintomi con cui si manifesta lo smaniare della Fedra euripidea che si agita voltando e rivoltando il suo corpo: persino il velo che ha sul capo la opprime come fosse un grave “peso”. Ma l'irrequietezza che induce a vagare, *planan*, da un posto all'altro può crescere fino a diventare angoscia, terrore che — come accade alla Io eschilea — fa “balzare” tumultuosamente il cuore nel petto (Euripide, *Ippolito* 186 ss.; Eschilo, *Prometeo* 875 ss.).

La *plane*, l'“errare” sfrenato della mente, la *parakope*, il “colpo” che fa deviare il pensiero, il *taragma*, lo “scompiglio” che altera ogni facoltà, si traducono in visione distorta del reale, in delirio che altera le coordinate spazio-temporali, in meccanismo allucinatorio. Paradigmatico è il racconto della crisi di Eracle: l'eroe euripideo, pur rimanendo all'interno della sua casa, è convinto di intraprendere un viaggio alla volta di Micene. Non riconoscendo i luoghi e le persone che ha attorno a sé, compie o crede di compiere azioni che restano del tutto immaginarie: “Si avviava e parlava di un carro inesistente [...] faceva mostra di salirvi [...] camminava su e giù per il palazzo e, piombato nel centro della sala, diceva di essere arrivato nella città di Niso [...] steso per terra [...] si apparecchia il pranzo. Dopo un breve periodo di riposo, dichiarava di procedere verso le piane boschive dell'Istmo. E lì si denudava, partecipava a competizioni

che non avevano avversari [...] Poi pretendeva di trovarsi a Micene e minacciava orrende rappresaglie contro Euristeo”, sordo agli appelli dei suoi famigliari e dei servi che tentavano di fargli riacquistare il contatto con la realtà (Euripide, *Eracle* 950 ss.).

Nella traiettoria disegnata dalla drammaturgia tragica, lo scoppio del furore e del delirio violento possono infine essere preceduti o seguiti da momenti di profondo abbattimento, di prostrazione o di torpore letargico, seconde il medesimo andamento ciclico rilevato dall'osservazione medica: Eracle, dopo la folle strage, cade in un sonno profondo, in uno stato di totale incoscienza, per poi risvegliarsi e riconoscere, ancora stordito, quello che ha compiuto.

Se il sapere medico annota le manifestazioni psicopatologiche e pone l'accento, in sede teorica, sulle cause di natura organica e umorale, la drammaturgia tragica, attingendo all'arsenale mitico arcaico, articola e approfondisce la problematica intersezione tra interventi divini, disegni inevitabili del destino e responsabilità del tutto umane, predisposizioni caratteriali, intemperanze e trasgressioni soggettive. Il meccanismo della doppia determinazione, operante in molte rappresentazioni letterarie greche di età arcaica e classica, riconduce il comportamento aberrante o eccezionale al soggetto umano che lo manifesta, ma anche contemporaneamente ad un agente divino che, a seconda dei casi, lo rafforza o lo provoca. *Ate*, l'“errore rovinoso”, l'accecamento che ottenebra la mente, può essere — nel medesimo frangente — la conseguenza di una passione e di un errore soggettivi, e insieme la sventura inflitta dagli dei a colui che ha dimenticato i limiti propri dell'umano, a colui che è salito troppo in alto, che ha raggiunto successi e prosperità troppo grandi per l'angusta misura dell'esistenza mortale.

La relazione tra questi due orizzonti causali assume, di dramma in dramma, configurazioni differenti, facendo risaltare ora in misura maggiore la dimensione del sacro ora invece la conflittualità e il disordine insito nei soggetti. Gli eroi ereditati dalla tradizione epica sono, d'altro canto, per loro natura, figure del *perisson*, dell'eccesso: paradigmi di ambivalenza in perenne oscillazione tra ciò che è più che umano, gli dei, e ciò che si pone al di sotto della civiltà, il mondo crudele delle fiere. La singolarità eccezionale delle loro qualità e del loro valore — l'ardimento, il vigore, la determinazione, il senso dell'onore — precipita, con sinistra facilità, nel crimine, nell'*hybris*, nella folle “tracotanza” che conduce ad azioni empie e delittuose. Un io collerico e reattivo caratterizza, assai spesso, il profilo temperamentale dei personaggi epici e tragici che, nella fedeltà ostinata ed ossessiva ad un valore o ad un principio, si rifiutano di “cedere”, di piegarsi al riconoscimento o all'ascolto di ciò che è altro da loro, di ciò che essi avvertono come estraneo o lesivo della loro identità e della loro immagine. Sulla scena teatrale, in più di un caso, “insensatezza” e “pazzia”, *aboulia* e *moria*, sono termini che designano — prima ancora del manifestarsi di una conclamata ed effettiva patologia — l'assoluta “rigidezza” e la tenace ostinazione di personaggi che rendono radicali ed uniche le proprie istanze, mostrando “un cuore ardente per propositi che agghiacciano” (Sofocle, *Antigone* 88).

E se i protagonisti dei drammi non possono essere preventivamente sottratti al loro male, non possono essere guariti dalle loro passioni eccessive, queste ultime possono però essere impiegate per produrre un diverso effetto “terapeutico” sul pubblico, se è vero — come suggerisce Aristotele — che il dramma, risultante dall'interazione dell'elemento verbale, musicale e visivo, assicurava la catarsi, la purificazione, di quelle stesse violente emozioni (pietà e

paura) che provvedeva a suscitare, alleggerendo e distendendo l'animo dei suoi spettatori. Una dinamica, quella della catarsi, in cui forse confluiscono e si fondono la categoria medica della purgazione degli umori e gli effetti curativi attribuiti dagli antichi alla musica e all'uso sapiente della parola.

2. Le vicende di Aiace e Eracle sono casi emblematici di una forza virile che smarrisce disastrosamente la pertinenza e la liceità dei suoi contesti e dei suoi obiettivi: il loro furore, anziché essere rivolto contro un universo esterno ed estraneo — contro nemici e mostri, contro tracotanti ed empi — viene trasposto ed impiegato, per inopinato ed esiziale ottenebramento, nella cerchia segnata della comunanza politica o dai legami della più intima *philia*.

Scontro dopo scontro, Aiace si è rivelato uno dei più valorosi guerrieri del contingente greco impegnato davanti alle mura di Troia. Ma nonostante la sua fulgida *arete*, l'eroe si vede privato di un onore che riteneva di meritare: le armi del defunto Achille vengono aggiudicate non a lui, bensì al più scaltro Odisseo. Un evento che egli vive come un torto e un'offesa irreparabile, come un'insopportabile ferita portata alla sua immagine e alla sua gloria. Di qui la collera e il desiderio di vendetta contro coloro che egli considera ora come i propri nemici, i due Atridi, Menelao e Agamennone, e lo stesso Odisseo. Su questa disposizione d'animo già incandescente si innesta la crisi della follia. Crisi che viene fatta scoppiare da una implacabile ed inquietante Atena, decisa a mostrare al pubblico della città e, sulla scena, all'eroe da lei protetto, lo stesso Odisseo, quanto sia grande la potenza degli dei. Così si configura la situazione di partenza delineata dal mito. Per completare il quadro occorre tuttavia porre attenzione ad un ulteriore elemento benché il poeta ateniese preferisca rivelarlo solo verso la fine del dramma: alla già problematica connotazione timica di Aiace si somma infatti, nel racconto mitico, il motivo del castigo divino per la *hybris*, per la tracotanza umana: Aiace, un tempo, aveva rifiutato l'aiuto della dea, considerandosi così forte da poter prescindere dal suo aiuto e dal suo sostegno. Ed ora deve scontare fino alla distruzione, alla perdita di sé, questa sua incredibile mancanza di rispetto e di "umana modestia". I diversi piani della causalità, ancora una volta, si dispongono in complesso *chassé-croisé*, in cui, tuttavia, la drammaturgia privilegia l'approfondimento della componente caratteriale soggettiva.

Ma in che consiste l'azione di Atena se Aiace è già di fatto disposto ad una sanguinosa vendetta? Installando nella mente della sua vittima percezioni e pensieri "fuorvianti" (*dysphorous* [...] *gnomas*), la dea provoca il fallimento del progetto di Aiace. La sua vista viene ingannata e i suoi colpi miseramente devianti: convinto di aver catturato e massacrato i suoi acerrimi nemici, l'eroe si è in realtà coperto di ridicolo, facendo strage, nel cuore della notte, di pecore e di bestiame che egli ha catturato, seviziato e poi ucciso. Atena è riuscita dunque a mettere in opera una dinamica di *devoyance*, di "deveggenza" (Starobinski), che distoglie la violenza dei colpi mortali dai suoi reali destinatari: le intenzioni vendicative diventano dunque follia solo nel momento in cui mancano di compiersi. La crisi viene rappresentata nel dramma attraverso voci e focalizzazioni diverse, attraverso la percezione di coloro che si misurano con l'assurdo gesto dell'eroe. Prima la stessa Atena che, quando Aiace è ancora in preda al delirio, lo aizza ulteriormente e gli chiede particolari relativi alla sua immaginaria vendetta. Poi, a massacro compiuto, le parole simpatetiche del coro e della compagna Tecmessa che cercano di chiarire a se stessi l'orrore inspiegabile di quella notte. L'accesso di ciò che viene esplicitamente definito

mania si traduce per il protagonista in “infamia”, in motivo di indiscussa e insostenibile “vergogna”.

L'attenzione si ferma ripetutamente sui singoli gesti che compongono la *climax* del furore. Contro alcuni animali Aiace infierisce sgozzandoli, altri li colpisce ai fianchi: “afferra due arieti [...] a uno taglia la testa e strappa via la lingua, l'altro lo lega dritto a un palo, prende una lunga fune di cuoio [...] ne fa una doppia frusta sibilante e lo colpisce”; ad altri animali “ancora spezza la schiena. Torturava le bestie così legate e infieriva su di esse come se fossero uomini”. A tale parossismo segue quindi, con graduale transizione, un doloroso recupero della lucidità, segnato dal traumatico riconoscimento dei cadaveri animali, e non umani, che lo circondano: “a poco, a poco, faticosamente, ritrova la ragione [...] si accorge del massacro [...] con un grido si colpisce il capo; poi si accascia in mezzo alle carcasse [...] strappandosi con le mani i capelli” (Sofocle, *Aiace* 306 ss.).

La presa di coscienza conduce all'immobilità e al silenzio: Aiace, per molto tempo, rimane nella sua tenda, fermo, senza pronunciare una sola parola; ma poi, nel desiderio di comprendere e di aver conferma dell'accaduto, interroga, con tono aggressivo, Tecmessa. E la definitiva attestazione della verità ha come esito una piena incontrollabile di lacrime e lamenti da parte del virile eroe che mai aveva mostrato simile debolezza: “piangeva. [...] con gemiti sordi, simili ai muggiti di un toro”. Una prostrazione depressiva che lo conduce al rifiuto di alimentarsi e di reagire: “non mangia, non beve, inerte, accasciato” (Sofocle, *Aiace* 455 ss.).

In modo, per certi versi, prevedibile — e paventato dai suoi stessi amici nel corso del dramma — i colpi omicidi conoscono infine un'ulteriore, anche se differente, deviazione. Senza che sia più necessario il concorso spietato della divinità, la violenza diretta ad altri fa luogo alla violenza rivolta contro di sé.

Ossessionato dalla perdita del proprio *status* eroico nonché dal pensiero del riso sprezzante dei suoi nemici che gli rinfacceranno l'ignominiosa e ridicola azione, Aiace decide di indirizzare contro se stesso il filo di quella spada che non aveva colpito il giusto segno. In una concitata sequenza di domande con cui egli interroga se stesso (a partire da un teatralmente tipico “che fare?”), ogni altra alternativa gli appare infatti preclusa. Impossibile tornare in patria per il confronto schiacciante con i precedenti paterni: “con che faccia mi presenterò a mio padre? Come potrà sopportare di vedermi [...] nudo, senza i premi del valore che furono la grande corona della sua gloria?”. Improprio del pari immolarsi nella lotta contro i nemici troiani: “Quale gioia sarebbe per gli Atridi!” (Sofocle, *Aiace* 455 ss.). E allora non resta che lasciare la luce, rifugiarsi nell'Ade. Per non fallire nuovamente, per non essere impedito nella realizzazione del suicidio, egli procede, questa volta, con la massima accortezza, dissimula le sue intenzioni, finge, in un lungo discorso, una nuova e rassicurante saggezza, traendo in inganno i suoi accorati ascoltatori.

Nel transito dalla follia omicida al suicidio, le forme pacate della ragionevolezza divengono così la voce della menzogna e della premeditazione, lo strumento per neutralizzare gli interventi altrui e, insieme, per contemplare, con disincanto, la struttura del cosmo nella ciclicità dei suoi avvicendamenti e nelle sue mutevoli gerarchie di forze. Ma proprio il riconoscimento delle realtà altalenanti della natura e dell'esistenza umana — in cui nulla rimane uguale a se stesso e gli amici possono trasformarsi in nemici — non può che rafforzare in Aiace il progetto di morte attraverso la percezione di una propria sostanziale estraneità: in un universo in cui tutto muta, il suicidio è il disperato tentativo di

affermare la permanenza attraverso la negazione, di resistere all'alterazione di sé, della propria "forma" e del proprio ruolo nei confronti di ciò che definisce lo spazio della vita.

Nel caso dell'*Eracle* euripideo, il manifestarsi della pazzia rovescia, con un effetto inatteso e traumatico, lo sviluppo della trama, trasformando un dramma "soterico" in una tragedia di sangue. Mentre Eracle è lontano per compiere la sua ultima fatica — la discesa nell'Ade per catturare Cerbero —, il violento e crudele Lico, divenuto tiranno di Tebe, decide di mandare a morte i famigliari di Eracle: i suoi figli piccoli, la moglie Megara e il padre Anfitrione, cui nulla è valso rifugiarsi come supplici presso l'altare di Zeus. Ma proprio quando la loro fine sta per consumarsi, ecco che all'improvviso, Eracle, come un fantasma, come la visione desiderata di un sogno, si materializza sulla scena in qualità di *soter*, di "salvatore" dei suoi cari. Ucciso il tiranno, la vicenda sembra destinata a conoscere una felice conclusione. Tuttavia, mentre la famiglia riunita sta per celebrare un rito di purificazione — destinato a liberare la casa dal sangue dell'omicidio appena perpetrato —, Eracle interrompe repentinamente l'azione rituale: il suo aspetto si altera vistosamente e il furore esplode. Vittima di una "deveggenza" diversa da quella di Aiace, l'eroe sovrappone, nella sua mente, l'immagine dei suoi peggiori nemici a quella dei suoi *philoï*. Allucinato, egli scambia la moglie e i figli per i congiunti dell'odiato Euristeo; le mura e le stanze della casa tebana gli appaiono, nel delirio, come gli spazi dell'ostile Micene.

La luminosa carriera eroica di Eracle si spegne nel più orrendo ed osceno dei massacri, in una caccia selvaggia fra le pareti domestiche. Gli appelli disperati dei suoi "pulcini" — che gridano la loro identità per fermare i colpi — non sortiscono alcun effetto: "Padre carissimo, sono io, sono tuo figlio, non è il figlio di Euristeo che stai per ammazzare". Ma Eracle, con lo sguardo distruttivo della Gorgone infera, si avventa sulla "nidiata" inerme, dimentico della sua paternità: affonda la lama nel fegato del primo, frantuma con la clava il cranio del secondo e con un'unica freccia atterra la moglie e il terzo figlioletto (Euripide, *Eracle* 960 ss.).

In questa vicenda mitica, la *mania* trova la sua origine celeste nell'odio esacerbato di Era che, per gelosia, si accanisce su Eracle, in quanto l'eroe è il frutto di uno delle numerose relazioni adulterine di Zeus. La dea però, non provvede direttamente a suscitare l'accesso di follia: delega a questo compito Lyssa, la personificazione del furore rabbioso e dell'alterazione mentale violenta. Nell'ironica drammaturgia euripidea, tuttavia, questo personaggio divino che incarna la violenza della follia finisce per esibire, sulla scena, i tratti della più serena e cauta ragionevolezza: per singolare contrasto, Lyssa non solo rilutta ai suoi uffici, ma giudica un "errore" infliggere la follia all'eroe che più di ogni altro ha conquistato gloria per i suoi molti meriti e ha beneficiato gli dei ripristinando il loro culto là dove era stato messo in pericolo da uomini sacrileghi. Solo le insistenze di Iride, ligia messaggera del volere divino, spingono infine Lyssa a cedere. Obbedendo all'ordine di Era, essa si avventa allora contro il "petto" di Eracle con una violenza superiore a quella degli elementi naturali: "né il mugghiare impetuoso delle onde del mare, né il terremoto né il fulmine possono eguagliare" la furia che travolge e perde la mente (Euripide, *Eracle* 841 ss.). Se l'inizio della *mania* si pone sotto il segno sia pur problematico di Lyssa, la fine dell'accesso si produce con un'apparizione della saggia Atena, che spegne il furore e arresta l'eroe, non tirandolo per i capelli — come era accaduto invece al collerico Achille in un celebre episodio

iliadico (*Iliade* 1,220 ss.)— , ma scagliandogli un enorme masso nello stesso punto in cui Lyssa aveva colpito: lo *sternon*, il “petto”. Dopo una fase di assopimento Eracle si risveglia e la scena segue passo passo il percorso che conduce a riacquistare il contatto della realtà. L'eroe, ancora confuso, non riconosce subito lo spazio domestico e non rammenta ciò che ha compiuto. Per alcuni istanti crede di essere tornato un'altra volta nel regno dell'Ade: la casa gli appare — per una inconsapevole, ma significativa sovrapposizione — come il regno della morte. E tuttavia non dell'Ade si tratta perché — come egli non manca di osservare — non vi sono né le figure né gli emblemi del mondo infero: non è possibile ravvisare il masso di Sisifo, né lo scettro di Persefone, né la presenza di Plutone. Un senso di *amechania*, di “impotenza”, e di *ekplexis*, di “stordimento” pervadono l'eroe afflitto da una penosa *dysgnoia*, da una difficoltà di conoscere e comprendere: “C'è qualcuno dei miei amici — si domanda — che potrà curare (*iasetai*) la mia confusione? Non riconosco niente che mi sia familiare” (Euripide, *Eracle* 1090 ss.). Alla dolorosa agnizione l'eroe perviene infine attraverso il dialogo con il padre che, invitandolo a guardare i cadaveri dei bimbi, gli rivela l'accaduto.

La presa di coscienza porta l'eroe, in modo pressoché immediato, alla decisione di suicidarsi. La spinta verso la morte deriva non tanto dall'onore ferito o dall'offuscarsi della gloria — come nel caso di Aiace — quanto dall'insostenibile peso del massacro familiare. L'impossibilità di continuare a vivere viene elaborata da Eracle attraverso l'immagine di un mondo che si rifiuterà di accogliere in sé un così abominevole assassino: “La terra emetterà una voce proibendomi di toccare il suolo, e così il mare e le acque e dei fiumi mi pregheranno di non attraversarli” (Euripide, *Eracle* 1295 ss.). Dopo aver conosciuto il successo di tante felici imprese, dopo aver raccolto i frutti di una debordante forza, Eracle viene condotto, dalla “disgrazia” della follia, alla più indifesa e disarmata debolezza, alla percezione della propria esistenza come ormai “inutile” ed “empia”. Dal vertice della virilità egli precipita, in modo traumatico, alla fragilità del pianto femminile, alle lacrime da “donnicciola”: “Non avrei mai pensato di arrivare a piangere” — egli afferma, facendo il bilancio, del tutto negativo, della sua carriera eroica (Euripide, *Eracle* 1350 ss.). Ardere nel fuoco, precipitare da una rupe, affondare una spada nel fegato: queste sono le alternative che l'eroe rapidamente menziona per lasciare la vita. Ma a trattenerlo dall'esecuzione dei suoi propositi giunge tempestivamente, da Atene, Teseo, grato per i benefici e l'aiuto ricevuti da Eracle in passato. L'eroe tenta di sottrarsi al contatto velandosi il capo per non “contaminare” con la sua vista e con le sue parole l'interlocutore. Ma Teseo riesce prontamente a rimuovere questo primo ostacolo della comunicazione affermando la superiorità della *philia*, dell'amicizia e dell'affetto, sulle categorie rituali del puro e dell'impuro, sul contagio del sangue che, nell'ottica della religiosità tradizionale, suscita le potenze ctonie della vendetta: “Non c'è persecuzione di demone vendicatore che possa passare dall'amico all'amico” — egli afferma, aprendo la strada ad uno scambio dialogico nel quale Eracle, pur condividendo solo parzialmente gli argomenti del sovrano ateniese, giungerà ad una insperata *metanoia*, ad un sostanziale ravvedimento (Euripide, *Eracle* 1220 ss.). Superando l'*impasse* di Aiace — ma anche il suo codice e il suo mondo ideale — Eracle non fa più coincidere il suicidio con la prova del coraggio, con la riparazione dell'onta: lasciare la vita è invece segno di manifesta viltà. “Sopportero di vivere” — proclama l'eroe al termine di questo processo deliberativo, trasformando l'orgoglio della vigoria eroica in esercizio di resistenza, in sforzo diuturno di

enkarterein, di “tollerare” il corso del destino di cui — come Eracle stesso riconosce per se stesso — l'uomo è inevitabilmente “schiavo” (Euripide, *Eracle* 1351 ss.). E in tale sottomissione alla *tyche*, elementi di sostegno e di conforto possono venire solo dall'orizzonte della solidarietà reciproca, dallo spazio simbolico della *charis*: la “grazia”, il “favore” ricevuto e prontamente ricambiato, la reciprocità del soccorso e la disponibilità a condividere le sventure di chi si è dimostrato amico, come il rapporto tra Teseo ed Eracle appunto dimostra.

La figura che, al termine della tragedia, esce di scena, affettuosamente sostenuta da Teseo, ha ormai ben poco dell'immagine di Eracle fissata dalla tradizione letteraria. Tale effetto era stato, d'altro canto, programmaticamente perseguito dalla drammaturgia euripidea fin dall'impostazione della trama: il poeta tragico aveva scelto infatti di porre l'episodio della *mania* non in un momento precedente alle celebri fatiche compiute dall'eroe — come avviene in molte altre fonti antiche —, ma al termine di esse come clamoroso annichilimento di tutti i meriti e di tutta la fama conseguita nelle dodici imprese. Eracle consuma sulla scena il suo mito e insieme mette in discussione, con un problematico scollamento, anche tutto il filone di storie che aveva negli dei dell'Olimpo il suo motore e il suo fondamento. L'eroe, che pur è consapevole di essere perseguitato dal rancore cieco e furente di Era, afferma di non credere che gli dei commettano violenze ed azioni ingiuste o si abbandonino a passioni illecite: “un dio, se veramente è tale, non ha bisogno di nulla” e i racconti che sostengono il contrario sono “meschini discorsi dei poeti” (Euripide, *Eracle* 1345 ss.). E così la *mania* teatrale, oltre a ridefinire i soggetti, si trasforma anche in strategia decostruttiva del sapere mitologico e degli antropomorfismi dell'immaginario religioso.

Dopo aver calcato le scene ateniesi, Eracle, al pari di Aiace e dell'omerico Bellerofonte (*Iliade* 6,200 ss.), prosegue la sua fortuna mitica come malato illustre, come illustrazione archetipica dell'umore nero e dei suoi risvolti patologici: “Esemplare, in tal senso, fra le storie eroiche, è quella di Eracle” — si legge all'inizio di uno scritto peripatetico sulla malinconia — “La prova della sua appartenenza a questa natura (per cui gli antichi derivarono da lui il nome di malattia sacra dato ai disturbi degli epilettici) è fornito dall'episodio in cui diede in escandescenze massacrando i figli” Aristotele, *Problemi* 30,1).

La connessione tra aberrazione mentale e azione criminosa si ripropone — ma secondo una sequenza cronologica ed eziologica rovesciata — nel caso di Oreste. Per vendicare la morte del padre, egli uccide la propria madre Clitemnestra, donna “dal maschio volere”, rea di aver tradito e ucciso il suo legittimo consorte. E la prima conseguenza del gesto — ordinato a Oreste dall'oracolo di Apollo — si manifesta appunto nell'animo del giovane eroe. Subito dopo aver affondato la lama nel corpo di Clitemnestra ed averne trionfalmente esibito il cadavere, Oreste avverte che la sua mente comincia a “scartare” come un destriero imbizzarrito: “come un auriga io reggo le briglie — afferma il personaggio nelle *Coefore* eschilee — ma i cavalli sono già fuori pista. Sono vinto: l'animo non ha più freni e mi travolge. L'angoscia intona il suo canto e il mio cuore danza al ritmo dell'ira” (Eschilo, *Coefore* 1021 ss.).

A trascinare selvaggiamente la sua mente, a produrre in lui tale *taragmos*, tale profondo “turbamento”, sono le terribili Erinni, divinità ctonie che incarnano la vendetta per l'uccisione di consanguinei. Queste creature spaventose — “di nero vestite e con le chiome fittamente intrecciate di serpenti” — fiutano implacabilmente il sangue versato e, come “cagne furenti”, inseguono

Oreste nel percorso di fuga e di salvezza, che conduce l'eroe da Argo ad Atene. Se nell'esodo delle *Coefore* le Erinni sono percepibili solo dall'eroe sconvolto dalla paura, nelle *Eumenidi* invece — il dramma che chiude la trilogia eschilea e scioglie i nodi della vicenda mitica — le divinità ctonie si materializzano direttamente sulla scena con tutto il loro carico di orrore: sono, al pari di altri personaggi, figure concrete e tangibili, soggetti che rivendicano con forza i propri diritti al cospetto di Atena e di Apollo. E solo grazie all'azione di questi interlocutori divini, esse possono essere infine placate. Oreste viene liberato dal tormento e dalla persecuzione quando il primo tribunale della storia — istituito in quel frangente da Atena — proclama la sua assoluzione. La follia del matricida viene meno nel momento in cui la giustizia del padre — il diritto di vendicare il sangue — viene riconosciuta come più forte e legittima della *dike*, della “giustizia”, inscritta nel corpo e nel seno della madre.

Un approfondimento in senso medico e psicologico della vicenda si ha, a distanza di qualche decennio, con Euripide che rappresenta con maggior dovizia di particolari lo stato patologico del personaggio e la radice più propriamente interiore e personale del disturbo mentale. Nell'*Oreste* e nell'*Ifigenia in Tauride*, le Erinni non si fanno in alcun modo vedere al pubblico, non partecipano con la loro presenza alla svolgersi degli eventi: sono confinate nella mente del matricida, sono gli angosciosi fantasmi che, ad intermittenza, stravolgono la sua mente. Nell'*Oreste*, quando la crisi insorge, l'eroe prende a dibattersi agitato, scongiurando la madre defunta, di non aizzargli contro le terribili cagne: si sente assalito, minacciato dalla Erinni che sarebbero pronte a balzargli accanto, a scagliare la freccia per ucciderlo. Nel delirio, egli si rivolge, con disperato appello, a chi gli sta vicino e cerca di dargli conforto: “ “Non mi ascoltate? ... Non vedete?”. Ma a nulla servono le parole della sorella Elettra che tenta di trattenerlo con il suo abbraccio, disingannandolo sulla natura di quelle visioni: “Le cose che ti sembra di vedere con tanta chiarezza, non ci sono, non le vedi davvero” (Euripide, *Oreste* 250 ss.). Nell'*Ifigenia in Tauride*, l'accesso di mania lo coglie nei pressi del mare: uscendo da un antro, comincia a gridare e ad ululare, convinto ancora una volta di essere accerchiato dai “mostri” dell'Ade: gli sembra che una delle Erinni “soffi fuoco dalla veste e tra le braccia tenga il cadavere della madre” per scagliarlo, come “un macigno di pietra contro di lui”. Ma gli astanti possono solo osservare l'aspetto alterato e mutevole dell'eroe malato che scambia i muggiti di una mandria di buoi per la voce delle Erinni, avventandosi con la spada contro gli animali. Quando gli accessi infine si esauriscono, Oreste resta privo di forze, si accascia a terra, sprofonda nel sonno (Euripide, *Ifigenia in Tauride* 285-310).

A chi lo assiste restano i gesti minimali di cura: detergergli la bava dalla bocca, sistemarlo sul letto, fargli cambiare posizione, scostargli dal viso una chioma ispida e da giorni non lavata, spendere parole di consolazione. Nei momenti di calma, in cui le facoltà della mente riprendono il loro normale corso, Oreste non manca peraltro di riflettere sulla sua condizione, di illustrarla con lucidità a sé e ai suoi interlocutori. Senza più evocare spiriti infernali e divinità vendicative, egli spiega la natura del male che lo “sta distruggendo”: è la cruda e insostenibile *synesis*, è la “consapevolezza” di “aver compiuto azioni tremende” (Euripide, *Oreste* 396). Nella trascrizione drammaturgica euripidea — una trascrizione che abbassa programmaticamente il mito a particolari di quotidiano e realistico squallore —, il gesto e la *mania* di Oreste non conducono più alla fondazione di un nuovo ordine di giustizia: restano nudi eventi di un mondo caotico e scosso da una violenza prevaricante oltre che assolutamente insensata.

Lo stesso Oreste riconosce l'errore e l'assurdità del suo delitto: «se avessi chiesto a mio padre: «devo uccidere mia madre?», sono convinto che mi avrebbe scongiurato di non immergere la spada nella gola di mia madre [...] perché lui non avrebbe rivisto in ogni caso la luce del sole ed io avrei dovuto soffrire questi mali» (Euripide, *Oreste* 250 ss.). Ma tale consapevolezza non lo trattiene peraltro dal porre mano ad altri progetti delittuosi — come l'aggressione di Ermione e l'uccisione di Elena — con la complicità della sorella Elettra e dell'amico Pilade, saldati in un terzetto malato ed aberrante. Quasi che — in questa estrema rielaborazione del mito — la pazzia non fosse la conseguenza del crimine, ma finisse per coesistere e confondersi, ineluttabilmente, con esso.

3. In altri casi, lo scatenarsi della *mania* interseca le contraddittorie dinamiche del desiderio, le trafitture dolorose dell'*eros* che sconvolgono il “letto” delle donne. Così accade nell'*Ippolito* euripideo, ove Fedra — per volontà di Afrodite — si innamora perdutamente del proprio figliastro, cultore ossessivo della purezza e sfrenato misogino. Fedra, tuttavia — fedele al codice dell'onore —, si sforza, in ogni modo, di resistere a tale passione per preservare intatti il suo nome e la sua virtù, per non coprire di vergogna se stessa e la propria casa. Con lucida determinazione, la sua “mente” cerca allora di indirizzare i gesti e i comportamenti, procedendo secondo una precisa *hodos*, un “cammino” scandito da diverse tappe, ma fallimentare ed esiziale nella sua conclusione. Dapprima, la donna ricorre alla *sige*, alla difesa del “silenzio” e della censura, imponendosi di non verbalizzare in alcun modo la sua trasgressiva passione: dirla, confessarla significherebbe infatti farla esistere irrevocabilmente e, al contempo, compromettere, per sempre, la propria immagine. Alla “demenza”, all'*anoia* del pungolo amoroso, Fedra oppone poi la tradizionale arma della *sophrosyne*, la virtù della temperanza e della saggezza, chiamata a moderare e reprimere ogni pulsione eccessiva, ogni comportamento contrastante con le norme condivise dalla comunità (Euripide, *Ippolito* 373 ss.). E se, in generale, l'esercizio della *sophrosyne* consiste nell'“agire come si deve nei confronti di uomini e dei”, nel caso più specifico del sesso femminile, il campo di azione di tale virtù coincide sostanzialmente con la lotta per la castità, con la repressione degli stimoli sessuali.

Ma il “cuore” di Fedra, ormai completamente posseduto dall'*eros*, non si lascia domare, non si lascia “vincere”: la sua *psyche*, “disfatta” da una passione che vuole ricevere appagamento, è — secondo l'immagine metaforica suggerita da un verso euripideo (Euripide, *Ippolito* 504) — come un campo ove il passaggio dell'aratro abbia rotto le zolle e rivoltato completamente la terra per poter accogliere il seme. La *sophrosyne* sconfitta apre quindi la via ad una risoluzione estrema: la decisione di lasciarsi morire, di consumarsi nell'inedia, conservando un pertinace mutacismo.

La sofferenza e la lacerazione della *psyche*, divisa tra pulsione e censura, tra desiderio d'amore e desiderio di morte, non manca tuttavia di tradursi in manifestazioni somatiche: al pari dell'anima, anche “il nodo delle membra” appare “disfatto”, gli arti sono disarticolati e privi di forze: “avvinta ad un letto di malattia”, Fedra, indebolita anche dal digiuno, deve essere sorretta dalle solerti ancelle che sollevano il suo corpo, la prendono per le braccia, le sostengono il capo (Euripide, *Ippolito* 198 ss.). E ciò non stupisce poiché già la tradizione arcaica aveva insegnato che *eros* è per eccellenza *lysimeles*, colui che — come il sonno e la morte — “scioglie le membra”, dissolvendo la resistenza e il vigore dei soggetti.

Il desiderio contrastato o insoddisfatto si risolve così in deriva patologica, in *nosos*, in disturbo psicofisico, o in *miasma*, in contaminazione che appesta l'anima e ottunde le facoltà mentali prima ancora che qualsiasi gesto o qualsiasi trasgressione sia stata effettivamente consumata: se nei fatti le mani di Fedra sono “pure” — come ella stessa afferma —, ciò non toglie che una diversa e ben più pericolosa impurità le abbia macchiato la *psyche*.

Quando la tragedia ha inizio, tanto le donne di Trezene, che formano il coro, quanto l'affezionata nutrice sono ancora del tutto ignare dell'origine del “male” che affligge e sconvolge la loro signora (Euripide, *Ippolito* 122 ss.). Con preoccupazione ed accoramento vengono avanzate diverse ipotesi, alternative tra loro: alcune di natura prettamente umana, altre che si connettono all'orizzonte del divino. Il disturbo di Fedra potrebbe essere stato scatenato dalla gelosia per una relazione adulterina del marito Teseo o dal trauma di una notizia sconvolgente giunta dalla patria d'origine della regina: “forse un'altra donna, in casa, si prende cura del tuo nobile sposo, del principe degli Eretteidi, con un amore tenuto nascosto al tuo letto? — chiede il coro tragico — O forse un navigante salpato da Creta è approdato [...] portando una notizia alla regina, e il dolore di qualche disgrazia inchioda la sua anima al letto”. Ma il delirio potrebbe anche essere conseguente all'invasamento di una divinità secondo le credenze e gli schemi ereditati dalla tradizione arcaica: “Deliri forse, figlia mia, posseduta da Pan o da Ecate o dai venerabili Coribanti o dalla Madre Montana? O forse ti stai consumando per colpe commesse contro Dictinna, la grande Cacciatrice, perché non le hai offerto libagioni?”. Da ultimo viene considerata la possibilità che la sofferenza dell'anima si intrecci con le problematiche dinamiche della ginecologia femminile: “L'infelice natura delle donne — ricorda ancora il coro — è soggetta ad un grave e penoso turbamento: le doglie e la follia. Nel mio ventre si scatenò un giorno questa raffica di vento”. Le modificazioni e le alterazioni delle condizioni dell'utero possono tradursi infatti in disturbo della mente secondo connessioni ben illustrate dal sapere ippocratico che spiegava come l'organo femminile, errando nella cavità addominale, potesse spingersi verso l'alto e premere sul fegato, sulla respirazione, provocando afonia, depressioni, pulsioni suicide.

Dopo tale rassegna di cause — nessuna coincidente con l'indicibile segreto di Fedra — le condizioni della malata divengono evidenti ed eclatanti: portata fuori dal palazzo, la donna esplose in logorrea delirante che suscita l'allarmata reazione della nutrice, la preoccupazione per il decoro, per queste “parole dettate dalla follia” pronunciate in presenza di altre persone. Nel delirio Fedra menziona oggetti, luoghi e pratiche che non le sono per nulla abituali, e che risultano pertanto incomprensibili a chi ascolta: “Ahimè! Potessi attingere un sorso d'acqua pura da una fresca sorgente, o riposare distesa sotto i pioppi, nell'erba di un prato! [...] Portatemi sul monte. Andrò nel bosco, tra i pini, dove le cagne, pronte ad uccidere animali selvaggi, battono il terreno sulle tracce di maculati cerbiatti. [...] Per gli dei, voglio aizzare i cani, voglio sollevare il giavellotto tessalo all'altezza dei miei biondi capelli e scagliarlo, stringendo nella mano la lancia appuntita! [...] Artemide, signora della Palude salata e degli stadi che risuonano per lo scalpitare dei cavalli, potessi trovarmi nel suolo a te sacro, intenta a domare cavalle venete!” (Euripide, *Ippolito* 208 ss.).

Ben presto tuttavia tale “farneticare” si spegne: Fedra ritorna in sé e subito manifesta la consapevolezza che la sua anima “si è smarrita vaneggiando”: “ho delirato; sono caduta vittima di un dio che mi ha accecata [...] mi vergogno di ciò che ho detto” — essa afferma, occultando ancora una volta la

vera natura del suo male ed invocando un più generico e deresponsabilizzante accecamento divino (Euripide, *Ippolito* 239 ss.). La nutrice, inevitabilmente perplessa di fronte a una sequela di immagini e di parole che le sono apparse prive di senso e di perspicuità, non può che invocare la necessità di un'ermeneutica efficace: “ci vorrebbe un grande indovino per scoprire quale dio scuote le briglie del tuo animo” (Euripide, *Ippolito* 236 ss.). Ma il pubblico, già preavvertito dal prologo del dramma, sa fin troppo bene cogliere il significato di quei desideri. Aggirando e superando in parte le forze della censura, il desiderio di Fedra trova modo di manifestarsi, di esprimersi sia pur con meccanismi di traslazione e di metonimia: boschi, caccia, cani e cavalli sono termini che rinviano ad Ippolito, che definiscono le sue abitudini e le sue normali occupazioni. Nell'accesso della *mania*, Fedra non esplicita alcuna relazione, non nomina l'oggetto del suo amore, ma si identifica in lui, sogna di dividerne gesti e percorsi.

Il significato rimosso di tali immagini diverrà più tardi perspicuo anche alla nutrice che, attraverso il rituale coartante della supplica, costringerà infine Fedra a confessare il suo amore. Con audace quanto incauta iniziativa, la nutrice si affretterà poi a rivelare lo scabroso segreto anche a Ippolito nella convinzione di poter strappare Fedra alla malattia e ai propositi di morte. In realtà, è proprio questa ulteriore e indesiderata “pubblicità” del suo desiderio proibito a spingere definitivamente la donna verso il suicidio. Per preservare il proprio buon nome, Fedra, prima di morire, scrive una lettera in cui accusa il figliastro di aver tentato di usarle violenza. Lasciando la vita, proiettando su Ippolito il proprio impossibile desiderio: il tragitto del delirio si chiude con una perversa realizzazione di *amour renversé*.

La connessione tra *eros* e *mania* si rintraccia, ma secondo prospettive e dinamiche differenti, anche nella rielaborazione euripidea del mito di Medea. Abbandonando la patria Colchide e infrangendo sanguinosamente i propri legami famigliari, la donna barbara segue Giasone nel viaggio di ritorno verso la Grecia: una traversata marina che Medea affronta — come ricorda retrospettivamente il coro della tragedia — “con il cuore folle d'amore” (Euripide, *Medea* 432). La dimensione fortemente anancastica del desiderio amoroso viene poi ribadita dallo stesso Giasone che ha beneficiato dell'aiuto di Medea per la conquista del Vello d'oro: era stato lo slancio della passione amorosa, il potere di Eros a “costringere” Medea, a indurla, con la forza di una necessità ineludibile, a venire in soccorso dell'eroe greco, con l'altrettanto inevitabile conseguenza di tradire la propria patria e i propri genitori. Una dimensione erotica che — nel gioco lessicale della tragedia — sembra radicarsi nella concreta urgenza della carne, nei bisogni della sessualità: il letto *knizei*, “gratta”, “irrita” il corpo di Medea, ma ancor più il suo *phren*, il suo “animo”, rendendo lancinante la percezione della mancanza e del bisogno insoddisfatto nel momento in cui una “sventura” viene a interrompere le consuetudini e i piaceri del talamo (Euripide, *Medea* 599 ss.).

Quando infatti la tragedia euripidea ha inizio, l'amore è ormai solo un simulacro del passato, un elemento della memoria mitica e biografica del personaggio. Tradita da Giasone — che contrae una nuova unione con la figlia del re di Corinto —, Medea finisce per polarizzare ogni energia psichica nel furore distruttivo della vendetta, nella reattività esasperata della separazione: il suo *thymos*, il tradizionale centro delle emozioni, viene di fatto assorbito e identificato nella dimensione ossessiva e totalizzante della collera contro chi le ha fatto “ingiustizia”, contro chi, venendo meno ai patti e alle promesse della

philia, l'ha “offesa” e “disprezzata”.

La ferita dell'abbandono sembra, in un primo momento, immobilizzare la donna in un silente ripiegamento su se stessa: con lo sguardo fisso a terra, senza rispondere a coloro che le stanno vicino, Medea rimane seduta in casa, ripensando con dolore e nostalgia alla propria terra lontana. Ma quando si scuote da tale torpore, esplose, senza transizioni, in una “nube” di gemiti e di lamenti che suscitano preoccupazione nella fida nutrice, consapevole del fatto che la tempesta emotiva non si placcherà fino a quando non riuscirà a colpire un concreto bersaglio, fino a quando non “si abatterà” sui corpi e sulla vita altrui. Insistiti sono infatti i richiami al particolare e temibile profilo temperamentale dell'eroina: *bareia phren*, “animo grave” e “violento”, *agrion ethos*, “carattere selvaggio”, *deine*, donna “terribile”, e ancora *deina tyrannon lemata*, “volontà tremenda” ed eccessiva propria di chi è abituato a comandare e ad essere “signore assoluto” (Euripide, *Medea* 24 ss.). Altrettanto significativi sono i tratti che paiono rinviare più strettamente all'ambito medico, legando l'alterazione emotiva e mentale a un quadro di disordine psicofisico: Medea è una madre *dysthymoumene*, una madre in preda ad uno stato di *dysthymia*, ovvero di “abbattimento”, di “scoraggiamento”, di “depressione”, secondo le accezioni testimoniate anche dagli scritti ippocratici. Tale disturbo e la sua esiziale evoluzione sembrano avere peraltro un risvolto (se non una causa) sul piano somatico: l'eroina viene definita infatti con lo stesso aggettivo, *megalosplachnos*, che, nella tradizione medica, designa il malato affetto da “viscere gonfie”, da viscere eccessivamente ingrossate per la presenza di *cholos*. Termine, quest'ultimo, che indica l'umore della “bile”, ma che è anche, nel dramma, ripetuto sinonimo di *orge*, “ira”, “collera”. E come nei casi già considerati, il turbamento della mente e delle facoltà psichiche si lascia subito cogliere dall'esterno in alterazione inquietante dell'aspetto e dello sguardo: l'occhio della donna diviene torvo e feroce, è uno sguardo taurino, uno sguardo da leonessa che ha appena partorito (Euripide, *Medea* 106 ss.).

Tuttavia, quando Medea si presenta sulla scena dinanzi al coro delle donne — dopo aver fatto ampiamente intendere dall'interno della casa la propria dolorosa esasperazione —, il suo comportamento appare sorprendentemente controllato e ragionevole, del tutto distante dalla concitazione che le urla precedenti avevano palesato. Di fatto, per tutta la durata del dramma, l'anima furente di Medea mostra di oscillare tra diverse modalità verbali. Vi è anzitutto lo stimolo alla lamentazione e all'invettiva — a “dire male” del marito fedifrago —, stimolo che essa asseconda nell'esplicito intento di *kouphizein*, di “dare sollievo” alla *psyche* oppressa (Euripide, *Medea* 470 ss.). E' una forma di *glossalgia* — così verrà poi definita da Giasone —, un “disturbo”, un “dolore della lingua” che si trasforma in una loquela sfrontata ed impudica, in una sequenza torrenziale ed ossessiva di accuse e di recriminazioni. Ma, in altri momenti, Medea è capace di adottare il registro espressivo opposto, definito dalla dimensione dei *malthakoi logoi*, della “parole morbide” e carezzevoli che si insinuano nell'animo di chi ascolta, piegandone le resistenze e addormentandone le paure. In modo abbastanza singolare, gli uomini che parlano con Medea sono consapevoli dell'effetto suasio di tali discorsi e della minaccia sottesa alla pacatezza della comunicazione. E, non di meno, tutti cadono nella trappola di colei che, scena dopo scena, si conferma abilissima manipolatrice dei diversi interlocutori, mostrando di essere *thymoumene*, incandescente per la passione vendicativa, e insieme *bouleousa te kai technomene*, fredda elaboratrice di piani e di intrighi (Euripide, *Medea* 402 ss.).

Agli spazi del dialogo — come luogo di scontro, di inganno o di controllo dell'avversario — si succedono, nel corso del dramma, ripetute sequenze monologiche o paramonologiche, in cui Medea, isolandosi da ciò che le sta intorno e prescindendo dalla presenza del coro, si concentra su stessa per analizzare la propria situazione e insieme le concrete possibilità di azione. La progettazione della vendetta si trasforma in un esame di alternative e in un vaglio di rischi e di elementi di sicurezza, in un sapiente gioco di forme ed aspetti verbali: facendo un insistito uso del futuro, essa immagina ogni fase del proprio agire e poi, transitando al perfetto, ne vede mentalmente il compiuto realizzarsi, verificando in anticipo la tenuta del progetto nel suo insieme. Se la tragedia consiste in larga parte delle parole di Medea — si sviluppa attraverso i suoi discorsi — lo spazio scenico reale, luogo dell'effettiva interlocuzione dei personaggi, viene doppiato e in certa misura fatto esistere dalla scena interiore, dal teatro che la donna costruisce con se stessa e in se stessa. Medea interagisce con la propria fratta costellazione psichica, rivolgendo esortazioni, ammonimenti, parole di approvazione o di biasimo alle diverse parti in cui la sua soggettività si è scomposta: essa parla non solo al suo *thymos*, al suo furore collerico, ma anche al suo cuore, alla sua mano, chiama se stessa per nome, ricordando alla Medea che è quello che Medea sa e conosce (Euripide, *Medea* 401 ss., 1056 ss., 1236 ss.). L'eroina subisce la sofferenza e il trauma dell'abbandono, ma al contempo eccita se stessa, alimenta il proprio furore: *kinei kradia, kinei cholon* “muove” — come sottolinea il testo euripideo (vv. 99 ss.) — “il proprio cuore e la propria ira”. E quanto più si dispiega tale scenario psichico, tanto più autonomi e soggettivi sono i termini del suo discorrere. Se all'inizio del dramma Medea può ancora invocare gli dei perché vedano quel che essa patisce, poco più avanti troverà sufficiente fare appello al proprio sé per passare all'azione.

Nella lucida crudeltà del personaggio, il monologo si piega peraltro ad essere non solo strumento di deliberazione e specchio attendibile di dinamiche interiori, ma anche ulteriore mezzo di finzione e di inganno. Quando simula di volersi riconciliare con Giasone, per attestare il proprio ravvedimento in maniera più credibile, Medea riferisce all'eroe il discorso che avrebbe fatto a se stessa: un sorta di autorimprovero in cui, dandosi della “sciagurata” e tacciandosi di “insania”, essa avrebbe deciso di mutare atteggiamento: “Disgraziata, perché continuo a comportarmi da pazza?” (Euripide, *Medea* 872 ss.). La presunta sincerità della forma monologica diviene così artificio di teatro e di simulazione nella simulazione.

Il percorso della vendetta trova il suo momento culminante nell'infanticidio: Medea comprende freddamente che attraverso quest'atto potrà colpire nel modo più grave e doloroso il marito fedifrago, privandolo della discendenza, della continuità della stirpe e del nome, elementi irrinunciabili per il sistema androcratico greco. Ma lo svolgersi dei pensieri le rende al contempo evidente il “male” enorme, “due volte tanto”, che dovrà infliggere a se stessa, azzerando la propria maternità. Nel celebre e paradigmatico monologo che precede l'esecuzione del crimine, Medea, lacerata tra istanze opposte, respinge più volte i propositi omicidi. “Addio ai progetti di prima” — essa dice sollecitata dalla presenza dei bimbi, dall'immediata ed elementare percezione della loro fisicità: il respiro, l'occhio luminoso, la tenera pelle che sollecitano il senso e il rispetto di un legame che non può essere cancellato o offeso (Euripide, *Medea* 1036 ss.). Ma poi di nuovo riaffiora l'ossessione — come per Aiace — del riso dei nemici, dell'oltraggio ricevuto che deve essere lavato nel sangue.

La decisione finale, la conferma del disegno criminoso si compie attraverso una sorta di paralogismo: prevedendo la vendetta a cui i propri figli potrebbero essere esposti dopo la morte del re di Corinto e della nuova sposa di Giasone, Medea vede l'uccisione della prole come una necessità imposta dalle circostanze. La motivazione tutta soggettiva si trasforma così in una costrizione che si impone al soggetto dall'esterno: poiché essi comunque “devono morire”, “li ucciderò io che li ho messi al mondo” — conclude Medea riappropriandosi, in modo "perverso", di quei corpi che hanno avuto origine da lei (Euripide, *Medea* 1060 ss., 1240 ss.). Ma lo scarto del ragionamento è evidente poiché l'origine di quella minaccia esterna — l'eventuale vendetta dei Corinzi e dei famigliari del sovrano — sarebbe in ogni caso la diretta conseguenza del piano attuato da Medea. E se è costretta ad uccidere, è però anche obbligata ad un atto di rimozione, a un momentaneo, ma necessario oblio prima di affondare la lama: “per questo breve giorno dimenticati dei tuoi figli e poi piangi” (Euripide, *Medea* 1247 ss.).

Con assoluta consapevolezza intellettuale — la consapevolezza di chi sdoppiandosi si vede e si parla —, essa riconosce “quali mali” sta per compiere, ma afferma anche la loro inevitabilità: *thymos kreisson ton emon bouleumatōn* (Euripide, *Medea* 1079). Espressione di esegesi controversa, da molti intesa come positivo e atroce riconoscimento che la furia vendicativa domina e dirige (*kratei*) ogni altra facoltà deliberativa e raziocinante della mente: il *thymos* istruisce i progetti vendicativi e guida Medea fino all'estrema soddisfazione della sua pulsione distruttiva, con quell'infanticidio tanto più scandaloso quanto più accuratamente premeditato. Ma un'altra lettura è pure possibile, secondo quanto ci testimonia anche la tradizione antica. Il medico Galeno, discutendo le teorie etiche di Crisippo, prendeva in considerazione le parole di Medea come esemplare riconoscimento di una situazione in cui la ragione viene alterata e deviata dall'elemento passionale: dalla collera che come un cavallo ribelle finisce per travolgere l'auriga (*Gli insegnamenti di Ippocrate e Platone* 4,6,147 ss.). D'altro canto, anche Eraclito, sia pur secondo una differente prospettiva, aveva detto: “E' difficile combattere contro il proprio *thymos*: ciò che vuole lo compra a prezzo della vita” (21 B 85 Diels-Kranz).

Ancora diversa è la vicenda di Io drammatizzata nel *Prometeo* di Eschilo. In questo caso la psicopatologia inerisce alla condizione della *parthenos*, della fanciulla vergine, il cui incontro con l'*eros* maschile prende la forma del trauma e dell'alienazione. Nel mito che la tragedia rielabora, la sorte di Io, figlia di Inaco, è segnata dalla passione di Zeus che, un giorno, aveva posato il suo occhio acceso di desiderio sulla fanciulla. Visioni oniriche avevano ripetutamente visitato Io nel suo letto virginale per indurla ad abbandonare la sua casa e ad assecondare le voglie del dio. Inaco — cui la fanciulla aveva trovato il coraggio di confidare tali perturbanti messaggi della notte — aveva consultato gli oracoli per sapere come risolvere l'incresciosa situazione. Dopo una serie di responsi enigmatici era giunta la risposta palese di una dura minaccia: Io avrebbe dovuto essere lasciata al suo destino, consegnata come un animale sacrificale all'amore di Zeus: in caso contrario, il signore del cielo avrebbe distrutto la casa e tutta la famiglia di Inaco. Di qui aveva avuto inizio un percorso di dolore e di sopraffazione: Io era stata trasformata in bianca giovenca. Nella tradizione mitica tale metamorfosi era imputata ad Era che aveva scoperto la passione adulterina di Zeus. O ancora — secondo una versione alternativa — sarebbe stato lo stesso Zeus ad operare la trasformazione per nascondere il fatto alla moglie gelosa. Era, in ogni caso, aveva posto la giovenca sotto la sorveglianza

di Argo «tutto occhi» per impedire al marito — capace di assumere, a sua volta, sembianze animali — ulteriori possibilità di approccio. Ma tale custodia era presto venuta meno poiché Ermete, per ordine di Zeus, aveva eliminato Argo. Allora Era, furente, aveva scatenato contro Io un tafano che, con le sue punture brucianti, aveva costretto la fanciulla a lanciarsi in una interminabile corsa da una terra all'altra.

Schiacciata da un potere e da una forza cui non è possibile sottrarsi, Io vaga dunque senza sosta, con il cuore stretto dall'angoscia, con la mente squassata da continui accessi: spasmi atroci le trafiggono il cervello; le allucinazioni la tormentano; la fame diventa condizione cronica di un corpo anoressico che non tocca alimento; la lingua, ad intermittenza, si confonde, rendendola incapace di parlare e il suo discorso si riduce a grido disarticolato: «Lo strazio di queste punture che mi fanno andare qua e là, come una pazza. Che tortura orrenda! Saltando a perdifiato, con i morsi della fame [...]. Di nuovo questa fitta alla testa! [...] Sta ricominciando! Questo aculeo, questo punta mi si conficca addosso! Brucia! Ho il cuore in gola per l'angoscia, gli occhi si torcono, girano in tondo come ruote! Sto uscendo di testa! Sono le raffiche della follia». (vv. 599 ss., 877 ss.). Benché Argo, il suo feroce guardiano sia morto, ella crede ancora di vederne lo spettro, crede di essere perseguitata dal suo fantasma uscito dall'Ade per braccarla. Immersa nell'atmosfera ossessiva ed opprimente di un incubo, Io si sente spiata senza tregua dallo sguardo maschile, mentre le sue orecchie hanno l'illusione paurosa di sentire ancora la musica stordente della zampogna di Argo: «Ah, che dolore! Povera me, di nuovo, una puntura lancinante: è lo spettro di Argo, nato dalla terra! Tienilo lontano! Che orrore! Ho paura! Ecco il bovaro con i suoi mille occhi. Sta arrivando con quel suo sguardo ingannatore! [...] È uscito dagli inferi per darmi la caccia, mi fa vagare, morta di fame, per le spiagge, lungo la riva del mare. E quella sua zampogna, fatta di canne e di cera, ecco che suona! Una melodia che ti addormenta!» (Eschilo, *Prometeo* 567 ss.).

L'alienazione della forma — inscritta nel dettato mitico — assume, nella drammaturgia, la prospettiva del disturbo mentale e del delirio: la deriva patologica innescata dal trauma di una violenza, la perdita di sé e il vagheggiamento della morte come atroce approdo di un soggetto abusato e stuprato. Nello spettacolo della tortura di Prometeo — incatenato ad una rupe come punizione per aver donato il fuoco agli uomini — si apre, come un inserto, il teatro della fanciulla perseguitata: il supplizio dell'innocenza indifesa e sporcata, la vita nuda esposta alla prevaricazione dei signori celesti che agiscono il loro desiderio senza misura e al di fuori di ogni reciprocità consensuale. Le parole e l'immagine di Io provvedono a declinare al femminile il paradigma della vittima nella congiunzione — inquietante ma topica — di sesso e potere. Nella rappresentazione della signoria di Zeus, le dinamiche politiche del trono — che annulla ferocemente i suoi oppositori — si intrecciano così all'immagine di un *eros* tirannico che non sopporta dinieghi a dispetto dei patimenti che può causare. Entrare nel letto del sovrano olimpico sarebbe comunque un onore, anche quando tale congiungimento non sia voluto né cercato: «Tu sei una ragazza davvero fortunata! Perché vuoi restare vergine, quando puoi avere il più grande di tutti sposi? — sussurravano i sogni venuti nella camera di Io — È il tuo destino! Zeus brucia di desiderio, vuole fare l'amore con te. Figlia mia, non dare un calcio al letto di Zeus!» (Eschilo, *Prometeo* 647 ss.). Davanti alle profferte del trono non bisogna recalcitrare, così come, per altri versi, aveva fatto Prometeo, dando «di sprone» al volere di Zeus.

Le peripezie di Io — spinta sempre più lontano dalle punture del mitico tafano — si configurano, d'altra parte, come un'esperienza di totale sradicamento che strappa la vittima alla sua casa e alla sua patria per trascinarla in territori distanti e prima sconosciuti. In questo, la sorte della fanciulla — giovenca non è forse troppo dissimile da altri personaggi femminili del teatro tragico, che, subendo il destino della guerra, divengono preda dei vincitori e — condotte, loro malgrado, in altri paesi — si trasformano in figure del dolore e del delirio, come accade a Ecuba o a Cassandra. Solo dopo aver transitato convulsamente per le terre più estreme del Nord, dopo aver percorso le lande sperdute dell'Europa e essere passata in terra d'Asia, Io conoscerà, in Egitto, la liberazione dalla sua malattia: il tocco di Zeus le restituirà forma umana e ragione. Ma tale "tocco" divino coincide del pari con l'esperienza della gravidanza. La vergine tormentata dai sogni erotici e dalla pazzia dà un figlio al suo persecutore. La follia della vergine termina nel momento in cui ella diviene madre e partorisce il frutto della violenza divina. Secondo alcuni scritti della scienza medica, le ragazze che cominciano ad avere il mestruo, possono essere oggetto di disturbo mentale a causa del protrarsi della verginità e dell'utero che non riceve, per conseguenza, l'umida irrorazione del seme maschile (Ippocrate, *La natura della donna* 3; *Malattia delle vergini* 1 ss.). In tale senso, il turbamento e il tafano che tormentano Io possono essere anche lette come una trascrizione mitica del difficile e critico percorso che conduce le giovani all'esercizio della sessualità e all'acquisizione del ruolo materno.

4. La fascinazione e insieme la pericolosità della *mania* trovano un'ultima, enigmatica trascrizione scenica nelle *Baccanti*, la tragedia che insieme all'*Ifigenia in Aulide*, segna la conclusione della carriera poetica di Euripide. Nell'estremo scorcio del V secolo, il dramma sembra offrirsi al pubblico come una grandiosa ricapitolazione del genere tragico stesso attraverso alcuni dei suoi tratti più significativi ed emblematici (se non, per certi versi, originari): la diretta presenza scenica del dio delle *performances* teatrali, e la figura di Penteo, sovrano della città di Tebe, incarnazione di una delle maschere più collaudate della drammaturgia ateniese, quella del *tyrannos*, che per la sua empietà o per i suoi errori esiziali, passa dalla salda posizione di un potere assoluto alla totale rovina. E non sono pochi gli spunti, che nel corso della tragedia, richiamano l'attenzione sugli aspetti costitutivi del fare teatro: dalle modalità della visione alla condizione dello spettatore, dalle operazioni di travestimento ai meccanismi della mimesi. In tale cornice, la follia stessa è allo stesso tempo ingrediente drammaturgico, supremo elemento di spettacolo e infine cifra della visione altra e diversa che l'inganno della scena produce rispetto alla realtà.

L'epifania dionisiaca si dispiega attraverso una duplice modalità. Le fedeli seguaci del dio, le baccanti che costituiscono il coro, celebrano il loro signore come liberatore dai vincoli e dalle angustie dell'esistenza, come supremo dispensatore di *eudaimonia*, di felicità, attraverso una sorta di ritorno ad una innocente età dell'oro; attraverso un diretto e confidente contatto con il mondo animale e con le forze di una natura benigna che fa scaturire dalla terra latte e vino. E' questa la meta e il premio che attende gli iniziati: "Felice chi conosce, con il favore del cielo, i misteri degli dei, chi conduce una vita santa, e consacra la sua anima unendosi al gruppo dei devoti, chi partecipa sui monti ai riti del dio" (Euripide, *Baccanti* 73 ss). Ma una ben diversa sorte attende chi — come Penteo, sua madre Agave e le sue zie — rifiuta di riconoscere la natura e le prerogative di Dioniso, che non manca di vendicarsi dei suoi oppositori, di

coloro che “fanno guerra” ai suoi riti. Il dio rapisce con il “pungolo della follia” le donne della casa reale e, insieme ad esse, tutte le moglie e le madri dei Tebani, per condurle sui monti a baccheggiare “prive di senno”. Là, con il capo cinto di corone d'edera, vestite di pelli, riposano su giacigli di foglie, tra i rami frondosi degli alberi, offrendo mammelle rigonfie a cuccioli di lupo e di cerbiatto, maneggiando serpenti che innocui lambiscono loro le gote. Contro questa condotta "irregolare" delle donne, e contro lo straniero che l'ha ispirata, si scaglia allora, con tutta la violenza della razionalità umana, Penteo, il re della città. Incapace di scorgere, in quel “mago esperto di incantesimi” venuto dall'Asia, il volto e la potenza dello stesso Dioniso, egli è ossessionato dall'idea che quei riti montani cui le donne si sono abbandonate nascondano altro in realtà turpi pratiche sessuali e smodate consumazioni di vino. Uno scandalo cui occorre porre fine, catturando le baccanti e la loro guida.

Ha inizio così, per Penteo, il cammino verso la totale perdita di sé e verso la morte. Signore delle illusioni e degli inganni della mente, Dioniso inscena, presso il palazzo reale di Tebe, uno spettacolo di prodigi e di allucinazioni — le scosse di un terremoto, fiamme che improvvisamente scaturiscono, fantasmi e doppi che ingannano i persecutori —: uno spettacolo che incrina, nella forma della beffa crudele e distruttiva, il potere assoluto che regge la città e il suo stesso detentore. Penteo soccombe progressivamente alle parole e ai poteri del suo interlocutore divino. La sua vista comincia ad alterarsi: dopo aver cercato di assalire quelli che erano puri simulacri fatti d'aria, sprofonda in modo ancor più deciso nel regno patologico del doppio: gli pare di vedere due soli, due città di Tebe e due rocche (Euripide, *Baccanti* 918 ss.). Percepisce la stessa figura di Dioniso non più con contorni umani, ma con l'aspetto di un toro. “Ora — afferma implacabile il dio che coglie lo scatenarsi del delirio di Penteo — vedi quello che devi vedere”.

Dalla perdita del contatto con la realtà alla confusione dei sessi la strada è breve. Preso dalla curiosità voyeuristica di cogliere le baccanti in quegli atteggiamenti licenziosi di cui le accusava, il re si veste da menade. Ma non si tratta di un mero travestimento strategico, per potersi meglio confondere nel gruppo delle seguaci di Dioniso. Si tratta di un processo di femminilizzazione che conduce il persecutore vicino all'androginia inquietante del dio: Penteo si preoccupa di avere lo stesso portamento ed incedere di sua madre, controlla che la veste gli cada bene, si fa persino sistemare da Dioniso un ricciolo fuoriuscito dalla mitra, dal copricapo femminile che indossa. Così trasformato si reca sul monte dove, abbandonato dal dio al suo destino di morte, viene assalito dallo stuolo inferocito delle baccanti. Il suo corpo viene fatto a pezzi, gli arti vengono spiccati dal tronco con la nuda forza delle mani: il *diasparagmos*, lo smembramento della vittima dionisiaca è l'ultimo e più concreto risvolto di quella lacerazione che Dioniso già aveva inflitto all'anima e ai sensi del sovrano. A capeggiare questo sanguinoso “sacrificio” è la stessa madre di Penteo, Agave che, con lo sguardo alterato, non ravvisa l'orrore dei suoi gesti, non riconosce le grida strazianti del figlio: “Agave ha la bava alla bocca e gli occhi stralunati: è fuori di sé, invasata da Dioniso, non bada alle parole di Penteo” (Euripide, *Baccanti* 1122 ss.).

Esultante, Agave ritorna alla reggia, convinta di portare in trofeo la testa mozzata di una fiera, di un cucciolo di leone. Il venir meno dell'accesso di follia conduce, nel dialogo con il padre Cadmo, all'insostenibile riconoscimento del capo di Penteo. Il recupero della coscienza e della ragione avviene, anche qui, in modo progressivo: seguendo l'invito paterno, Agave volge gli occhi verso il

cielo ed ha la sensazione che esso sia più luminoso e limpido di prima. Le tenebre stanno abbandonando la sua mente: “mi pare di tornare in me, di mutare animo” — essa afferma subito dopo. La percezione di un cambiamento interiore si accompagna all'immediato oblio delle parole e dei discorsi pronunciati in precedenza. Il ristabilimento delle facoltà mentali viene quindi testato con "clinica" perizia da Cadmo che la interroga sulla sua identità di moglie e di madre, sulla sua appartenenza familiare: “Il giorno del tuo matrimonio con chi ti sei sposata? [...] E a tuo marito è nato un figlio? Chi è?” (Euripide, *Baccanti* 1266 ss.). E infine viene formulato l'invito a volgere lo sguardo al trofeo, ad “osservarlo bene”: gesto che conduce Agave alla spaventosa agnizione. L'esito ultimo non potrà allora che coincidere con la dissoluzione e la rovina della famiglia regale di Tebe, destinata a subire, in futuro, ulteriori sventure, come castigo di “quest'orrenda contaminazione”. Agave andrà in esilio, in un luogo — essa afferma, stroncata dal dolore — che non conosca nemmeno l'ombra del tirso dionisiaco, lontano dai riti delle baccanti e dalla *mania* ispirata dal dio.

Un esito che rappresenta il trionfo assoluto di Dioniso, ma anche il problematico riconoscimento della spietatezza divina capace di rivaleggiare nell'ira con gli stessi umani. La scena teatrale euripidea sospende inquieta lo sguardo sull'orizzonte della sapienza e della follia — “non è sapienza il sapere”, proclama il coro (Euripide, *Baccanti* 395 ss.) — lasciando ad altre scritture teatrali, a cominciare da quella filosofica di Platone, il compito di neutralizzare le derive di una cattiva “costituzione” dell'anima, di assicurare saldamente la *psyche* ai vertici luminosi e benefici dell’“intelletto” e delle “idee”.