

Women, gods and witches: Euripides and the roots of perversity

Martha Harris Study Group, Biella, July 2012

Meg Harris Williams

1. Introduction: Euripides
2. *Medea*: from woman to witch
3. *The Bacchae* and the mountain of dreams

MORNING SESSION

Introduction

It can be hard to gauge the tone and psychological viewpoint of the plays of Euripides. Their complexity and even their poetry has an experimental quality, as if he upturns conventional views to see what they look like from the other side. I would like to share with you my current state of thinking about two of his plays, *Medea* and *The Bacchae*, which have left a most powerful impact on readers over the centuries, and which I find both brilliant and puzzling.

Euripides by the 20th Century had acquired a dual reputation for both misogyny and feminism. In his lifetime he was never as popular as Aeschylus (the old master) or Sophocles; although subsequently over the centuries he became the best known and most emulated of the ancient authors, and served in translation as an indirect source of many Shakespearean themes and plots. Euripides was interested in philosophy and philosophical argument; his plays are more overtly intellectual than those of the other dramatists, and the agon or rhetorical debate constitutes an important structural part; moreover in these debates, his women characters are generally given a powerful voice that is equal with or

Donne, dei e streghe: la visione di Euripide della sorgente della perversità

Gruppo di Studi Martha Harris, Biella, Maggio 2012

Traduzione: Selina Marsoni Sella

1. Introduzione: Euripides
2. *Medea*: da donna a strega
3. *Le Baccanti*: La montagna dei sogni

SESSIONE MATTUTINA

Introduzione

Non è facile leggere Euripide, in quanto è difficile valutare il tono e il punto di vista psicologico dei suoi drammi. La loro complessità e persino la loro poesia possiedono una qualità sperimentale, come se Egli capovolgesse punti di vista convenzionali per vedere come appaiono dall'altra parte. Vorrei condividere con voi i miei attuali pensieri su due dei suoi drammi, *Medea* e *Le Baccanti*, che hanno lasciato un impatto il più intrigante sui lettori attraverso i secoli, e che io trovo contemporaneamente brillanti e sconcertanti.

Giunti al 20esimo secolo Euripide ha acquisito una duplice reputazione sia di misoginia che di femminismo. Durante la sua vita non fu mai così popolare come Eschilo (il vecchio maestro) oppure come il suo quasi contemporaneo Sofocle; sebbene questi, in seguito, attraverso i secoli sia divenuto il più conosciuto e il più emulato degli antichi autori, e nella sua traduzione sia stato utilizzato come sorgente indiretta per molti temi e trame di Shakespeare. Euripide era interessato alla filosofia ed agli argomenti filosofici; i suoi drammi sono più apertamente intellettuali di quelli di altri drammaturghi, e l'Agon o dibattiti retorici, costituiscono una parte strutturale importante; per di più in questi dibattiti, ai suoi personaggi femminili viene generalmente

superior to that of the men. At the same time his Chorus members are frequently ordinary (as distinct from intellectual) women; and their dramatic function is to add emotional atmosphere to the logic of the debates, through poetry, singing and dancing.

Euripides was familiar with the Pythagorean table of opposites, set down later by Aristotle, in which the male principle - associated with limit, unity, straightness, light etc – exists in tension with the female principle of plurality, unlimitedness, twisting, darkness, evil. To these we can add the associations of city versus country, overground versus underground, manmade order versus wild nature, conscious versus unconscious, ego versus id. These divisions are a visible part of the core framework of his plays and (from our point of view, with hindsight) give them a classical Freudian quality. The repressed is revealed in the process of the play's evolution, giving the opposites a voice. How can the opposites be harmonized and what are the types of false link that destroy, disharmonize? Euripides probes the forces that pervert or deflect the aesthetic conflict. Indeed if Sophocles with his poetic empathy for the mind's roots in infancy may be considered a Kleinian, and Aeschylus with his archetypal characters a Jungian, then Euripides' revelations about the twists of pathology in relation to punitive superegos is perhaps the most Freudian of the great dramatists.

The general pessimism of Euripides might seem remarkable so soon after Aeschylus had worked through his vision of a new world of inner and external harmony in the *Oresteia*, which Euripides saw performed when he was age 26. In the *Oresteia* the primitive Furies are transformed into the Eumenides who have a rightful place in the structure of both mind and state, so no longer need to be repressed or outcast. The period of Athens' glory lasted only a century, and the *Oresteia* in a way marked what has been called 'the moment of tragedy' – marking also the height of imperial power. At that very moment the seeds of its own destruction were sown with the beginning of the long wars that would end in Athens' defeat at the hands of former allies who had revolted against her imperialism. Euripides' plays indicate that he was highly sensitive to these reverberations and tried to make hidden uncomfortable things visible and audible. Aristophanes in one of his satires made Euripides claim that he was a true 'democrat' because he gave all types of character a significant voice in his plays – women, slaves, children and old people, in other words the less powerful or low in status make a contribution to his mind-picture equal to that of heroes and gods. He amplifies the orchestration of tragedy's voice, whilst at the same time curtailing its power to resolve uncomfortable issues into a major key.

data una voce potente che è uguale o persino superiore a quella degli uomini. Al contempo i membri del suo Coro sono frequentemente donne comuni (come fossero distinte dalle intellettuali); e la loro funzione drammatica è quella di aggiungere un'atmosfera emotiva alla logica dei dibattiti attraverso la poesia, il canto e la danza.

Euripide aveva familiarità con le tavole pitagoriche degli opposti (trascritte più tardi da Aristotele) in cui il principio maschile (associato con limite, unità, dirittura, luce etc.) – sta in tensione con il principio femminile di pluralità, mancanza di limite, raggio, oscurità, male. A questi potremmo aggiungere le associazioni di città versus campagna, superficie versus sottosuolo, ordine umano versus natura selvaggia, consapevole versus inconscio, ego versus id. Queste contrapposizioni sono parte visibile della struttura al cuore di questi drammi (dal nostro punto di vista, in retrospettiva) dando loro una qualità Freudiana classica. Il rimosso viene rivelato attraverso il processo dell'evoluzione del dramma, dando voce agli opposti. Come possono gli opposti venire armonizzati e cosa sono i tipi di falsi legami che distruggono, e disarmonizzano? Euripide testa le forze che deflettono il conflitto estetico.

Può sembrare rimarchevole il pessimismo generale di Euripide apparendo così presto dopo che Eschilo aveva elaborato nell'*Oresteia* la sua visione di un nuovo mondo di armonia esterna e interna e che Euripide vide rappresentata all'età di ventisei anni. Nell'*Oresteia* le furie primitive si trasformano in Furie ed Eumenidi che hanno un posto riconosciuto di diritto nella struttura sia della mente che dello stato, cosicché non hanno più bisogno di essere rimosse oppure espulse. Il periodo della gloria di Atene durò solamente un secolo, e l'*Oresteia* segnò in un certo senso quello che è stato chiamato "il momento della tragedia" – marcando così anche l'acme della gloria imperiale. In quello stesso momento furono sparsi i semi della sua stessa distruzione con l'inizio delle lunghe guerre che sarebbero finite con la disfatta di Atene per mano dei suoi precedenti alleati, rivoltatisi contro il suo imperialismo. I drammi di Euripide indicano che egli era altamente sensibile a queste riverberazioni e tentò di rendere visibili e udibili le cose sgradevoli nascoste. In una delle sue satire Aristofane rappresentò Euripide come colui che reclamava di essere un vero "democratico", lui che nei suoi drammi dava voce significativa a tutti i tipi di carattere – donne, schiavi, bambini e vecchi, in altre parole i meno potenti o chi era in uno status sociale inferiore contribuiscono al suo quadro mentale in egual misura degli eroi e degli dei. Egli amplifica l'orchestrazione delle voci della tragedia, mentre allo stesso tempo decurta il suo potere di risolvere temi sgradevoli in chiave maggiore.

Where Sophocles pursues ‘catastrophic change’ in its developmental sense, integrating conflicting emotions in pursuit of self-knowledge by means of working through the aesthetic conflict, Euripides dissects the roots of perversity in innate forces in our nature. His method is to research the darkest recesses of the psyche in order to calculate the most fitting revenge on the personality. This method has an aesthetic reciprocity of its own, which is particularly evident in tightly-constructed plays such as *Medea* and *The Bacchae*. Euripides and Sophocles were contemporaries (Sophocles being only slightly older) and both were in a theatrical sense sons of Aeschylus, but they developed the tradition in different ways, not least in terms of their mindview or worldview.

Nietzsche famously accused Euripides of causing the ‘death of tragedy’ by bringing gods and myth back down to earth. Indeed Euripides’ gods are not internal objects, they are more like instinctual impulses, manifestations of the id rather than the superego, demanding recognition. The Furies may take the form not only of hissing harpies but of beautiful intelligent women or smiling vine-wreathed gods. All readers are disturbed by Dionysus’ cruelty, just as they are disturbed by Medea’s infanticide. Neither of these acts of violence have the cathartic significance of Oedipus’ putting out his eyes, which represents a triumphant resolution of aesthetic conflict, a step forward in self-knowledge. But in a different way they have the same artistic aim of doing what Louise Bourgeois called ‘seeing what is, not what I would like’ (Bourgeois in fact cites *Medea* at one point, identifying with her; she also pointed out that the representation of murderous feelings in her art was the precise opposite of enacting murder in real life). For all these artists, the route to civilization and sanity lies in making the unconscious conscious, the obscure transparent. What is difficult about Euripides is his intellectualism – the extent to which one is left wondering, is this emotional conflict real, or has he invented it, pursued it to a *reductio ad absurdum*? Unlike Sophocles, or Shakespeare, we are never entirely clear where his heart lies. But perhaps this is why he is a ‘democrat’.

Medea: from woman to witch

Euripides wrote *Medea* about halfway through his career. The play portrays what is in certain respects a commonplace scenario of a poisoned bourgeois marriage, with the murder of the children being a vivid or heightened metaphor for the way in which children are liable to become the

Mentre Sofocle persegue nel suo sviluppo evolutivo il cambiamento catastrofico, integrando le emozioni conflittuali alla ricerca dell’auto-conoscenza a mezzo della elaborazione del conflitto estetico, Euripide fa una dissezione delle radici della perversità nelle forze insite nella nostra natura. Il suo metodo è quello di esplorare i recessi più scuri della psiche per poter calcolare la vendetta che si adatta meglio alla personalità. Questo metodo ha una reciprocità estetica sua propria, che è particolarmente evidente in drammi costruiti puntualmente quali *Medea* e *Le Baccanti*. Euripide e Sofocle erano contemporanei (essendo Sofocle solo leggermente più anziano) ed entrambi, in senso teatrale, furono figli di Eschilo, ma svilupparono la tradizione in modi diversi, secondo la loro visione della mente o del mondo.

Nietzsche accusò clamorosamente Euripide di provocare la “morte della tragedia” riportando i miti sulla terra. Invero, gli dei di Euripide non sono oggetti interni, sono piuttosto simili a impulsi istintuali, manifestazioni dell’Es piuttosto che del Super Io. Le furie possono prendere non solo la forma di Arpie sibilanti, ma di belle donne intelligenti oppure di Divinità sorridenti incoronate di tralci di vite. Tutti i lettori sono disturbati dalla crudeltà di Dioniso, proprio come sono disturbati dall’infanticidio in *Medea*. Nessuno di questi atti di violenza ha la significatività catartica di Edipo che si cava gli occhi, il che rappresenta una risoluzione trionfante del conflitto estetico, un passo avanti nell’auto-conoscenza. In modo diverso hanno però lo stesso fine artistico di fare ciò che Louise Bourgeois chiamò “vedere ciò che è, non ciò che io vorrei vedere” (infatti a un certo punto Bourgeois cita *Medea*, identificandosi con lei; indicò anche che la rappresentazione di sentimenti assassini nella sua arte fosse esattamente l’opposto dell’agire l’assassino nella vita reale). La strada verso la civilizzazione e la salute per tutti questi artisti giace nel rendere conscio l’inconscio, trasparente l’oscuro. Ciò che è difficile a proposito di Euripide è il suo intellettualismo – il punto nel quale uno viene lasciato a meravigliarsi, è se questo conflitto sia reale, oppure sia stato inventato, perseguito fino ad una *reductio ad absurdum*. A differenza di Sofocle o di Shakespeare, non siamo mai completamente certi dove giaccia il suo cuore. Ma forse questa è la ragione per cui egli è un “democratico”.

Medea: da donna a strega

Euripide scrisse la *Medea* circa a metà della sua carriera. Il dramma ritrae ciò che sotto certi aspetti è uno scenario comune di matrimonio borghese avvelenato, con l’uccisione dei bambini come vivida ed eccessiva metafora del modo in cui i bambini si ritrovano ad essere le vittime primarie del divorzio dei genitori. La

primary victims in their parents' divorce. The extravagance of the play's action and its denouement, when Medea flies above the stage in the Sun's chariot transporting the dead bodies of her children, may appear to place it beyond the reach of everyday normality. But when viewed as a symbolization of feelings, her transformation into a witch flying on a broomstick seems fitting and familiar. While Jason, the hero of the Argonaut, is revealed as an impotent figure who is not even granted the heroism of dying. Medea's final curse prophesies how he will 'die a humiliating death, struck on the head by a fragment of the Argo ... the bitter conclusion to your marriage with me' (1389). Euripides has made sure that we feel he deserved his fate, and that he is not enough of a man to be worth killing; his voyages have all been those of self-promotion, comfort and security, not of passion and adventure; and it is fitting that the phallic prow of his own ship should put an end to his potency.

The scene is set by the dialogue between the Nurse and Tutor, outside Medea's house; their colloquial conversation is punctuated by the piercing cry of Medea from within, having learned of her desertion by Jason and his new marriage to Glauce the daughter of Creon, king of Corinth. Her repeated loud cry from the depths of the house vividly brings to the fore the depths of Fury-like despair and rage at the core of her personality, in the context of the impotence of the internal parents who are in the position of mere servants ('Poor fool!' says the Tutor, 'if one may speak of one's mistress like that' [62])) Their attempts to protect the children are semi-comical – telling them to enter their mother's house, but to stay away from their mother in her dangerous mood – a self-contradictory instruction.

At the very beginning of the play the Nurse recounts the sexual history of Jason and Medea – a retrospective view of the famous voyage which brought them together in Colchis and then landed them as foreigners in Corinth:

NURSE: How I wish that the Argo had not flown through the dark Clashing Rocks on its sea-journey to the Colchians' land – that the pine had never fallen, hewn amid the glens of Mount Pelion, and furnished oars for the hands of those heroic men who went to win the golden fleece for Pelias. (1-5)

This is the background to their marriage, and it is referred to several times in the play, along with Medea's betrayal of her father and murder of her brother. The clashing rocks suggest the dangerous passage in and out of Medea's body. The Argo with its vigorous rowing hands, split from a single pine (a representation of Jason's body) robbed Medea's own fatherland of its golden fleece, in a story of serial episodes of violence in which Medea herself was not merely

stravaganza nell'azione del dramma e la sua risoluzione, nel momento in cui Medea vola sopra al palcoscenico sul carro del sole trasportando i corpi dei suoi bambini, sembra così che la ponga al di là del raggiungimento di una quotidiana normalità. Ma se guardato come una simbolizzazione di sentimenti, la sua trasformazione in strega volante su una scopa sembra consona e familiare. Mentre Giasone, l'eroe degli argonauti, viene rappresentato come una figura impotente, cui non viene neppure riconosciuto l'eroismo del morire. L'ultimo incantesimo di Medea profetizza come egli morirà di una morte umiliante, colpito in testa da un frammento dell'Argo... "la conclusione amara del tuo matrimonio con me (1339)". Euripide si è assicurato che noi percepiamo che questa fine gli era destinata, e che egli non è abbastanza uomo da essere degno di venire ucciso; i suoi viaggi sono tutti stati di auto-promozione, comodità e sicurezza, non di passione e di avventura; e si adatta bene che proprio la prua fallica della sua stessa nave abbia messo fine alla sua potenza.

La scena è impostata sul dialogo fra la nutrice e il tutore, fuori della casa di Medea; la loro conversazione è punteggiata dalle grida perforanti di Medea provenienti dall'interno, dopo che lei ha appreso del suo abbandono da parte di Giasone e del nuovo matrimonio di lui con Glauce, figlia di Creonte, re di Corinto. Le sue alte e ripetute grida provenienti dal profondo della casa rendono vividamente la profondità della disperazione e rabbia simile a furia che sta al nocciolo della sua personalità, nel contesto d'impotenza di genitori interni che sono nella posizione di meri servitori ("povero stupido" dice il tutore, "se uno può parlare in tale maniera della propria amante" [62]). I loro tentativi di proteggere i bambini sono semi-comici – infatti dicono loro di rientrare nella casa della madre ma di starsene lontani da lei in questo suo stato pericoloso.

Proprio all'inizio del dramma la nutrice racconta la storia sessuale di Giasone e Medea – una visione retrospettiva del famoso viaggio che li portò insieme in Colchide e dopo li depositò come forestieri a Corinto:

NUTRICE: Ah, se la nave Argo non avesse fatto volo, di là dalle Simplègadi fosche, alla terra còlchica, se mai pino reciso non fosse caduto nelle valli del Pèlio e non avesse offerto rami alle mani dei prodi, che alla traccia del vello d'oro andarono per Pèlia.

E' questo lo sfondo del loro matrimonio e molte volte nel dramma viene ricordato, insieme al tradimento del Padre da parte di Medea e dell'assassinio di suo fratello. Le rocce che sbattono suggeriscono un pericoloso passaggio fra il dentro e il fuori del corpo di Medea. L'Argo con le sue braccia vigorose che remano, intagliato da un singolo tronco di pino (una rappresentazione del corpo di Giasone) derubò del suo vello d'oro la terra paterna di Medea, lungo una storia di episodi seriali di violenza

complicit but instrumental, 'her heart unhinged in her love for Jason'. It is her daunting sexual appetite, as much as her foreignness, that makes her position that of an alien or 'barbarian' in civilized Greek society; yet it is also her cleverness that marks her out from the norm or average, in relation to both men and women. Her Asiatic origin is a metaphor for her association with wild unknown forces – something that applies to the idea of the female in Greek culture. The hidden wildness of femininity complements the everyday domesticity of women.

And at the beginning of the play Medea's talents are ambiguous with potential for good or evil; after the turning-point at the middle of the play Medea commits herself to evil, driven by a desire for revenge which is stronger than any other emotion.

Already in the opening scene the Nurse is alarmed for the children, who represent the possibility of a civilized future. She knows more than Medea herself consciously knows – that they will be the first victims of an intercourse more violent than passionate:

NURSE; But she hates her children ... I know her, and I fear that she may go silently into the house where her bed is laid and drive a sharpened sword into their heart... For she is fearsome. (36-43)

The house is the place where 'her bed is laid' and from which Jason has moved out, and the Nurse's phrasing suggests there is a certain inevitability in the result of this being the death of the children. The marriage bed and the children are an entity. This is the Nurse's insight; it contrasts with the respectable forms of revenge that everyone more or less expects Medea will take – killing Jason, or the royal family, or Medea herself. For at this point Medea does not yet know what the Nurse has already glimpsed, just as she sees the wild animal in Medea's eyes - 'that fierce look she throws at any servant who approaches her with a message, it reminds me of a lioness with cubs!' (187). Ironically, this lioness will turn on her own cubs. But it is not yet certain, and indeed was not a feature of the original myth. The drama of the play consists in the gradual clarification of Medea's intention to kill the children, the perverse fulfilment of her marriage. The logicity of the perversion has an aesthetic precision.

The Nurse complains that the bards make 'unnecessary song' at banquets when men are already sensuously comfortable, rather than soothing their spirits at times of distress (193-200). Euripides seems to imply that comfort is no answer to distress as wild or sharp as Medea's: what is needed is penetrating investigation of its non-rational source. He is himself an alternative type of

nei quali Medea stessa non fu sempre soltanto complice ma strumentale, " il suo cuore mai distaccato dal suo amore per Giasone". E' il suo irruente appetito sessuale, quanto il suo essere straniera, che la pongono nella posizione di aliena o di "barbara" nella società greca civilizzata; eppure è anche la sua intelligenza che la smarca dalla normalità o dalla media, sia in rapporto con uomini che con donne. La sua origine asiatica è una metafora per la sua alleanza con forze selvagge ignote – qualcosa che si adatta all'idea di femmina nella cultura greca. La qualità selvaggia della femminilità è complementare rispetto alla quotidiana domesticità delle donne.

All'inizio del dramma le doti di Medea sono volte ambiguamente sia verso il bene che verso il male; dopo la svolta nel mezzo del dramma, Medea s'impegna con il male, guidata da un desiderio di vendetta più forte di ogni altra emozione.

Già nella scena di apertura la nutrice è allarmata nei confronti dei bambini, che rappresentano la possibilità di un futuro civilizzato. Ella sa meglio di quanto sia consciamente consapevole Medea che essi saranno le prime vittime di un rapporto più violento che appassionato:

NUTRICE: Aborre i figli ... Com'è fatta lo so. E temo che trafigga qualche petto con la spada affilata, entrando quatta quatta dove c'è il letto e uccida il re e chi contrasse nuove nozze ... E' tremenda (36-43)

La casa è il luogo dove "il suo letto è preparato" e dal quale Giasone è andato via, e le parole della nutrice suggeriscono che vi sia una certa ineluttabilità e che il risultato di ciò sarà la morte dei bambini. Il letto nuziale e i bambini sono un'entità. Questo è l'insight della nutrice; e contrasta con le "rispettabili" forme di vendetta che ciascuno più o meno si aspetta che Medea possa prendere – uccidere Giasone o la famiglia Reale o Medea stessa. Poiché a questo punto Medea stessa non sa ancora ciò che la nutrice ha già intravisto, proprio come questa vede l'animale selvaggio negli occhi di Medea – "quello sguardo feroce che ella lancia ad ogni servo che si avvicini a lei con un messaggio, mi ricorda quello di una leonessa con i suoi cuccioli!" (187). Per ironia, questa leonessa si rivolterà contro i propri suoi cuccioli. Ma non è del tutto ancora certo, e invero questo non era un tratto del mito originale. Il dramma dell'opera consiste nella graduale chiarificazione dell'intenzione di Medea di uccidere i bambini, la realizzazione perversa del suo matrimonio. La logica della perversione contiene una precisione estetica.

La nutrice si lamenta che ai banchetti i bardi intonino un canto non necessario una volta che gli uomini siano in uno stato sessualmente appagato, piuttosto che alleviare i loro spiriti nei momenti di angoscia. (193-200). Euripide sembra implicare che il conforto non sia una risposta all'angoscia, così selvaggia e intensa come quella di Medea: ciò che è necessario è una penetrante esplorazione della sua origine non-

bard, whose ambition is to disturb rather than to soothe the minds of his audience.

When Medea emerges from the house, we see what a skilled speaker and politician she is. The house – her body or mind – is contrasted with the normality of life outside: we have children running races, old men playing draughts, and a Chorus of ordinary women who for the first half of the play sympathise with Medea in her abandonment, and who even hope that as a woman of special abilities she will use the opportunity to speak up for the cause of women in general. The contrast is often noted between the inside-Medea who shrieks incoherently, and the outside-Medea with her dignified bearing and devastatingly logical arguments. Yet the inside-Medea and the outside-Medea are the same person, and this is what interests Euripides.

When she comes outside, she carefully adjusts her position relative to the Chorus. Her emotional turbulence is left behind in the house, and her famous first speech is a masterpiece of self-control and the scrutiny of her effect upon others. She points out that she is different from the other women, but in such a way as to elicit their sympathy and perhaps admiration:

We are not in the same position, you and I. You have your city here and the homes where your fathers have lived... But what of me? Abandoned, homeless, I am a cruel husband's plaything, the plunder he brought back from a foreign land, with no mother to turn to, no brother or kinsman to rescue me from this sea of troubles and give me shelter. (252-8)

The 'sea of troubles' is the metaphor governing the first half of the play, while Medea is still turbulent in her own mind and has not made the decision (which she considers irrevocable) to murder the children. It reflects the original voyage of the Argo, the pattern for the sexual act that generated them in the first place.

Her speech begins tentatively but builds up as she gradually gathers the Chorus within her power. She presents herself as spokeswoman for all the others (indeed, parts of her speech were adopted by the Suffragettes):

Of all creatures that have life and reason we women are the most miserable of specimens! In the first place, at great expense we must buy a husband, taking a master to play the tyrant with our bodies (this is an injustice that crowns the other one). And here lies the crucial issue for us, whether we get a good man or a bad. For divorce brings disgrace on a woman and in the interval she cannot refuse her husband. (230-38)

razionale. E' egli stesso un tipo alternativo di bardo, la cui ambizione è di disturbare piuttosto che confortare le menti dei suoi uditori.

Quando Medea esce dalla casa possiamo constatare quale capace oratrice e politica ella sia. La casa – suo corpo o mente – è in contrasto con la normalità della vita esterna: vi sono bambini che giocano e corrono, vecchi che giocano a dadi, è un Coro di donne normali che per la prima parte del dramma sono simpatetiche con Medea nel suo stato di abbandono, e che hanno persino speranza che, come donna di particolari capacità, userà l'opportunità di parlare a favore della causa delle donne in generale. Spesso si può notare il contrasto fra la Medea-interna che grida in modo incoerente, e la Medea-esterna con il suo portamento dignitoso e le sue argomentazioni logiche in maniera devastante; eppure la Medea interna e quella esterna sono la stessa persona, e questo è quanto interessa Euripide.

Quando esce, Ella adegua con cura la sua posizione in rapporto al coro. La sua turbolenza emotiva viene lasciata dentro la casa, e il suo famoso primo discorso è un pezzo magistrale di auto-controllo e di scrutinio sull'effetto che ha sugli altri. Sottolinea che lei è diversa dalle altre donne, ma lo dice in maniera tale da riscuotere la loro simpatia e forse ammirazione:

Dicono poi che noi viviamo in casa una vita lontana dai pericoli, essi invece lottano con la lancia; mal ragionando; perché vorrei stare tre volte presso uno scudo piuttosto che partorire una sola volta. (252-8)

Il "mare di guai" è una metafora che governa la prima parte del dramma, contemporaneamente Medea è ancora in stato turbolento entro la sua propria mente e non ha preso la decisione (che lei considera irrevocabile) di uccidere i bambini. Riflette il viaggio originale dell'Argo, il modello dell'atto sessuale che li ha generati di primo letto.

Il suo discorso inizia in maniera esitante, incerta e sperimentale ma si costruisce man mano, come ella attira il coro in suo potere. Rappresenta sé stessa come il portavoce di tutte le altre (invero alcune parti del suo discorso furono adottate dalle Suffragette):

Fra tutti gli esseri, quanti son forniti di anima ed hanno intelligenza, noi donne siamo la pianta più infelice in primo luogo a noi è necessario comprare con enorme quantità di ricchezze uno sposo e prendere un padrone del (nostro) corpo; guaio questo, infatti, più doloroso di quello (=del primo): e in ciò (sta) il rischio più grande, di prenderlo cattivo o buono. Infatti per le donne le separazioni non (sono) onorevoli né (è) possibile ripudiare lo sposo. In secondo luogo bisogna che (la donna) giungendo tra (genti presso cui vigono) nuovi costumi e leggi sia indovina (per sapere), non avendolo appreso da casa, con quale marito nel miglior modo avrà a che fare. (230-238)

She says her ‘confidence has been wrecked’ by Jason’s desertion, yet her speech in its supremely measured rhetoric belies this. We are so impressed (seduced) that, like the Chorus, we pass over the sophistication of its primary intent to conquer the audience. Even her claim that it is better to face the enemy three times in battle than to bear one child, is not very convincing, though it is an effective piece of rhetoric (it is not the sentiment of a mother whose son has gone to war). The constraints she lists in her speech may indeed apply to women in general, in a patriarchal society – but they don’t apply in her own case. Medea was not given by her father in marriage, nor was she seized as a slave (as ‘plunder’). On the contrary, she was the one who mastered Jason and led him through every step of his sea-voyage, removing the obstacles and murdering inconvenient persons on the way. We might even begin to suspect that Jason is tired of being raped by Medea – ‘playing the tyrant’ with his body and also his brain, via the ‘wearisome storm of her words’ as he complains (--). Jason was captured by Medea and did not know whether he was getting a good woman or a bad; he was not intelligent enough to see the difference, and in any case he had no choice at the time. Medea was in a better position to judge a man’s character; but back in Colchis when she arranged the rape of the golden fleece she was more interested in sensuality than in character. Indeed Jason attributes his escape in the Argo to Aphrodite rather than to Medea herself. (528).

Eventually Medea’s argument for the rights of woman takes her to the crucial point at which she demands the other women’s silence as an indication of their loyalty and fellow-feeling:

And so there is one small kindness I ask of you, if I devise some ways and means of making my husband pay for this suffering of mine: your silence. (260).

We now understand that this has been the point of the entire speech: a masterpiece of insincere political rhetoric. She has not yet decided on the form her revenge will take; and the Chorus agree that it is ‘just’ she should take revenge on her husband – this is something they can understand, after she has invoked their solidarity as women and her allegiance to womanhood. In Greek tragedy, the Chorus are always ineffective; their role is not to affect the action, but to provide perspective and emotional atmosphere. The scene in which the children scream from inside the house before they are killed, echoes that in the Oresteia when Orestes kills his mother. In each case the Chorus, as if paralysed, wonder out loud whether to go in and help. Medea however creates a kind of false solidarity, sealed by a pact. It demonstrates that what she seeks is their silence as allies, not their friendship as women. In doing so she stifles her own

Dice che “la sua fiducia” è stata distrutta dall’abbandono di Giasone, invero la retorica sapientemente misurata del suo discorso, contraddice ciò. Come il Coro, sorvoliamo sul suo sofisticare il suo intento primario di conquistare il pubblico; persino la sua dichiarazione che sia meglio fronteggiare il nemico tre volte in battaglia piuttosto che partorire un bambino non è molto convincente, sebbene sia un efficace pezzo di retorica (non è il sentire di una madre il cui figlio sia andato in guerra). Le costrizioni che ella enumera nel suo discorso possono invero adattarsi alle donne in generale in una società patriarcale – ma non al suo caso. Medea non fu data in sposa da suo padre, né fu presa come schiava, né (come trofeo). Al contrario, fu lei che prese il comando su Giasone e lo condusse passo dopo passo nel suo viaggio di mare, eliminando gli ostacoli e uccidendo le persone scomode sulla sua strada. Possiamo persino cominciare a sospettare che Giasone sia stanco di essere “violen-tato” da Medea – tiranneggiando “il suo corpo ed anche il suo cervello”, attraverso la logorante tempesta di parole lamentandosi. Giasone fu catturato da Medea ed è lui che non sapeva se si stava prendendo una donna buona o una cattiva; egli non era abbastanza intelligente per riconoscere la differenza, in ogni caso in quel momento non aveva scelta. Medea era in una posizione migliore per giudicare il carattere di un uomo, ma ai tempi della Colchide, quando organizzò il ratto del Vello d’Oro, era più interessata alla sensualità che alla persona. In verità Giasone attribuisce la sua fuga nell’Argo ad Afrodite piuttosto che a Medea (528).

Alla fin fine l’argomentazione di Medea per i diritti della donna, la conduce al punto cruciale nel quale ella chiede il silenzio delle altre donne come pegno della loro lealtà e accomunamento:

E così c’è una piccola gentilezza che vi chiedo: (260)

Comprendiamo adesso che questo è stato il punto centrale dell’intero discorso: un capolavoro di retorica politica insincera. Non ha ancora deciso sulla forma che la sua vendetta prenderà; e il Coro è d’accordo che sia “giusto” che ella debba vendicarsi di suo marito – questo è qualcosa che possono capire, dopo che ella ha invocato la loro solidarietà come donne e la loro fedeltà alla femminilità. Nella tragedia greca il Coro non è mai attivamente coinvolto, il suo ruolo non è di avere efficacia nell’azione, ma di provvedere un’atmosfera prospettica ed emotiva. La scena in cui si sentono gridare i bambini dall’interno della casa prima di essere uccisi echeggia quella dell’Oresteia nel momento in cui Oreste uccide sua madre. In ogni caso il Coro, come fosse paralizzato si interroga a voce alta se entrare ed aiutare. Medea, tuttavia, crea una sorta di falsa solidarietà, sigillata da un patto. Questo rivela ciò che ella cerca: il loro silenzio come alleate, non la loro

womanliness, and when the Chorus later explicitly forbid her to kill her children, their command falls on deaf ears because she has already alienated her femininity.

Euripides focuses on the tension that makes Medea an outsider from both the world of women and the world of men. The perverse model is refined and brought to prominence in the context of the series of men who represent the patriarchal values of the status quo, the respectable city-state. Interviews or debates (agon) take place in turn with Creon, Jason and Aegeus. Each one embodies or reinforces some feature of masculine blindness, weakness or stupidity – Creon is fearful, Jason is bombastically complacent, and Aegeus avows his impotence and his low intelligence. Honing her identity against the limitations of these men, Medea moves relentlessly closer to metamorphosing into a witch.

Central to this process is the fact that all the representatives of masculinity want children; because children seal the respectability of their lives and the security of the state. They all feel it is unfortunate that this entails getting mixed up with women. Medea's first male antagonist, Creon, appears on the scene as soon as she has secured her first victory over her fellow-women. She achieves mastery over Creon despite his suspicions by 'fawning' on him, she says, in a way that overlays his natural timidity and fear of her powers. She begins with the same tone of self-pity that engaged the sympathy of the Chorus:

MEDEA: Oh, I am ruined, utterly ruined! Oh, misery! My enemies are running up full sail and there is no place for me to escape from ruin. (280)

Like a ship under sail herself, she tries different tacks. Her first tactic – appealing to Creon's pity – fails (though it worked with the women), because he is dominated by his fear of her:

CREON: You are a sorceress and a woman who is no stranger to dark knowledge. Your husband's desire for you is gone and the loss vexes you.... I will protect myself before anything happens to me. (285-90)

Medea explains how her 'special knowledge', her cleverness, itself makes her a victim in the eyes of others: she is 'clever beyond the norm' (296): 'Because I have special knowledge, some view me with resentment, others again with distaste' (304). Her cleverness is unjustly envied, she says, but is not irrational, and it would not be clever

amicizia come donne. Così facendo soffoca la sua propria femminilità, e quando più tardi il Coro esplicitamente le proibisce di uccidere i suoi propri bambini il loro ordine ricade su orecchie sorde perché ella ha già alienato la sua femminilità.

Euripide mette a fuoco la tensione che fa di Medea una emarginata sia dal mondo delle donne che da quello degli uomini. Il modello perverso viene rifinito e acquista rilievo nel contesto della serie di uomini che rappresentano i valori patriarcali dello statu quo, la rispettabile Città-Stato. I dialoghi o dibattiti (Agon) hanno luogo a turni con Creonte, Giasone ed Egeo. Ciascuno di loro rappresenta o rinforza alcuni tratti della cecità, della debolezza o della stupidità maschile – Creonte è timoroso, Giasone è compiacente in maniera ampollosa, ed Egeo riconosce la sua impotenza e la sua poca intelligenza. Sempre più affinando la sua identità rispetto ai limiti di questi uomini, Medea procede implacabilmente nella sua metamorfosi in strega.

Centrale in questo processo sta il fatto che tutti i rappresentanti della mascolinità desiderano figli; perché i figli sigillano la rispettabilità delle loro vite e la sicurezza del loro stato. Tutti sentono come una sfortuna il fatto che questo implichi mescolarsi con le donne. Il primo antagonista maschile di Medea, Creonte, compare sulla scena non appena ella si è assicurata la prima vittoria sopra le sue compagne-donne. Medea acquista padronanza su Creonte a dispetto dei suoi sospetti che ella lo stia "adulando", dice, in modo da coprire la sua naturale timidezza o timore dei suoi poteri. Comincia con lo stesso tono di auto-commiserazione con la quale si era accattivata la simpatia del coro:

MEDEA: Ahi, ahi! io misera, vado in rovina del tutto. I (miei) nemici, infatti, zpiegano tutte le vele e non vi è facile approdo (nel mare) della sventura. (280)

Come una nave a gonfie vele, lei stessa, prova diverse tattiche. La sua prima tattica – appellarsi alla pietà di Creonte – fallisce, sebbene abbia funzionato con le donne -, poiché egli è dominato dalla sua paura di lei:

CREONTE: Ho paura di te. E non c'è bisogno di raggiri di parole. Ho paura che qualche irreparabile male tu faccia a mia figlia. E a questa paura concorrono molte ragioni. Tu sei abile e di ogni sorta di male arti esperta. E hai dolore e collera che fosti privata del letto maritale. E sento che minacci – così mi riferiscono – e me che maritai la figlia, e chi la sposò, e la sposa. Dunque, prima che ciò accada, mi voglio guardare. Meglio ch'io ti venga ora in odio, o donna, che poi dover piangere la mia debolezza.(285-90).

Medea spiega come la sua "conoscenza speciale", la sua stessa abilità la renda vittima agli occhi degli altri: ella ha capacità al di là della norma (296): "Poiché io ho una conoscenza speciale, alcuni guardano a me con risentimento, altri con disgusto" (304). La sua capacità, Ella dice, è ingiustamente invidiata, ma non è irrazionale, e non sarebbe saggio

to harm Creon, only Jason, the one who has wronged her. At no point does Creon manage to come up with a counter-argument; he just voices his instinctive fear that she is dangerous: 'Your words are soothing to the ear but I have a terrible misgiving that in your heart you are hatching some evil plan' (317).

By the end of the debate, however, she has contrived to make a link with him via the idea of children, which puts him in her power. He lets her know how precisely she can hurt him most – through his family and children. At this point she seizes his hand in supplication (a powerful gesture), and demands pity for her own children:

MEDEA: Show them some pity! You are also a father of children; my little ones should stir some kind thoughts in you... It's my poor suffering children I weep for. (348)

Thus she wins this round in the debate. Creon, despite his doubts, does not wish to be thought – or think himself – a tyrant: 'I am no tyrant in my heart but a king' (349). She has found his vulnerable point, his self-image.

In this way the idea of the children as the crucial instrument of victory gains ascendancy. Each stage brings on their fate - pawns in the deadly game between humans, rather than between gods as is more usual in Greek tragedy. Yet Medea herself has still not decided on her plan of action; she has 'some scheme in mind', she says, yet at this point is still thinking of killing 'three enemies' – father, daughter and husband. With the Chorus sworn to silence, she can consider openly the merits of fire, the sword and poison – which she calls the 'most direct' way and one in which she is 'particularly expert'.

During this phase she draws attention to the fact that her co-worker and guide is Hecate, queen of witches, whose image she keeps 'in a recess of my hearth' - intimately in a corner of her mind, like a parody of an internal object (as Milton's Satan says: 'Evil, be thou my good'). The recess is associated with finding 'a secure place of refuge'. She is in search of 'an act of ruthless daring' (394) that will fittingly express her mastery over the men who have tried to drive her out. What is hardening in Medea all this time is her determination not to be 'laughed at', and this becomes key to the play's denouement. If she is caught, her enemies will have 'a chance to laugh at me':

MEDEA: Are you to be laughed at by this Jason and his Sisyphian wedding, you whose noble father is the Sun? You have the knowledge; what's more we are women, quite helpless in doing good but surpassing any master craftsman in working evil. (409)

nuocere a Creonte, solo a Giasone, colui che mi ha fatto del male. In nessun momento Creonte riesce a rispondere con argomenti contrastanti; egli dà solamente voce al suo timore che lei sia pericolosa: "Le vostre parole danno sollievo all'orecchio, ma ho un terribile sospetto che nel vostro cuore stiate incubando un piano malvagio" (317).

Alla fine del dibattito, tuttavia, ella è riuscita a stabilire un legame con lui attraverso l'idea dei bambini, e questo lo pone in suo potere. Egli le lascia intendere in modo preciso quanto ella sia capace di ferirlo maggiormente, attraverso la sua famiglia e i figli. A questo punto Medea afferra la sua mano in modo supplice (un gesto pieno di forza), e chiede pietà per i suoi bambini.

MEDEA: Abbi pietà di essi! Anche tu certo sei il padre di figli; ed è naturale che tu ne abbia cura. Infatti io non mi do pensiero della mia sorte, se (cioè) andremo in esilio, ma piango per loro colpiti dalla sventura. (348)

Vince così questo round nel dibattito. A dispetto dei suoi dubbi, Creonte non desidera essere pensato – o pensare sé stesso – come un tiranno: "Io non sono un tiranno nel mio cuore, ma un Re" (349). Ella ha trovato il suo punto vulnerabile, la sua immagine di sé.

In questo modo l'idea dei bambini come strumento cruciale di vittoria, guadagna posizione. Ogni stadio coinvolge il loro destino, pedine nella partita mortale fra umani, piuttosto che fra Dei come è più consueto nella tragedia greca. Tuttavia Medea stessa non ha ancora preso una decisione sul suo piano d'azione; essa ha "in mente un qualche schema", dice che a questo punto sta ancora pensando di uccidere "tre nemici" – padre, figli e marito. Con il Coro che ha giurato silenzio, ella può considerare apertamente i meriti e le virtù del fuoco, della spada e del veleno – che ella chiama la strada più diretta, della quale è "particolarmente esperta".

Durante questa fase richiama l'attenzione sul fatto che la sua coadiuvante e guida Hecate, la regina delle streghe la cui immagine ella conserva "in un recesso del mio cuore" – in modo intimo, in un angolo della mente, una sorta di parodia di oggetto interno (come dice il Satana di Milton: "Male, sii tu il mio Dio"). Questo recesso è associato con il trovare "un luogo sicuro di rifugio". Ella è alla ricerca di "un atto di sfida spietata" (394) che esprimerà in maniera adeguata il suo potere sopra gli uomini e al di sopra degli uomini che hanno cercato di scacciarla. Durante questo momento ciò che si va man mano inducendo in Medea, è la sua determinazione a non essere "derisa", e questa diventa la chiave dell'epilogo del dramma. Se venisse catturata, i suoi nemici avrebbero "una chance per ridere di me" (409)

MEDEA: Non devi essere oggetto di scherno alle nozze di Giasone con una discendente di Sisifo, tu che sei nata di nobile padre, che sei progenie del sole. (409)

Again she rallies her fellow-women 'we are women'. Her satirical tone exposes the standard patriarchal view of how effective women are in 'working evil'. But the Chorus interpret her message as intimating a new age for women, who will be celebrated by poets instead of condemned for faithlessness: 'Honour is coming to the female sex' (419). Medea with her talent, intellect and dark arts becomes a type of perverted poetess.

It is something that Jason too suggests in his confused way – adding that one of the benefits he brought Medea was that of bringing her to a civilized country where she could 'win a reputation'. He, like the Chorus, recognize that for Medea as for the poets, reputation and not being 'laughed at' are of more significance than comfort and stability. Killing the children – which no-one else would dare - will ensure eternal fame. Through his heroine (or anti-heroine), Euripides takes a wry look at his own activity as playwright.

It is in this context that Medea says: 'Truth to tell, I often view matters differently from many people' (579). In the confrontation with Jason, Medea, like Lady Macbeth, accuses her husband of being 'a man who is no man', and uses this diagnosis as a basis for her disquisition on the difference between appearance and reality: why do men carry no 'stamp' of authenticity on their body to identify whether their coinage is true or 'counterfeit'? She proceeds to 'stamp' Jason herself by exposing his specious arguments about how his marriage into the royal family would benefit all those around him including even his cast-off wife; concluding that women are a nuisance and it would be better if children could be produced without them; then there would be no need for a female sex to exist and 'Then mankind would be free from every evil' (576). The surrounding presence of the female Chorus on the stage enhances the absurdity of the declaration, though we are also conscious that it is merely a sharpened formulation of the underlying assumptions of the rational, prevailing patriarchy. Children, like wealth and other possessions, are considered to be an attribute of the patriarchy, cementing order and security. Paradoxically, this is what puts Medea's children in danger.

'Get on with your marriage' is how she dismisses Jason at the end of their first interview. She says he must be 'overwhelmed' by desire for his new wife. Again her words are sarcastic; Jason's attitude indicates that his motivation is not sexual desire but political expediency and the wish for a quiet life, away from the 'wearisome storm' of Medea's words. The general lack of sexual and emotional vitality in the world of men is borne out by the visitation of Aegeus that follows next. Again

Incita nuovamente le sue compagne donne, "noi siamo donne". Il suo tono satirico espone la veduta "standard" patriarcale di quanto efficaci siano le donne nel "lavorare il male". Il Coro tuttavia interpreta il suo messaggio come se fosse un lasciare intravedere la possibilità di una nuova era per le donne, che verranno celebrate da poeti, invece di essere condannate per infedeltà: "verrà onore al sesso femminile" (419). Medea con il suo talento, intelletto, e arti oscure diventa una sorta di poetessa perversa.

In un suo modo confuso Giasone stesso lo suggerisce– aggiungendo che uno dei vantaggi dato a Medea era quello di condurla in uno Stato civilizzato, dove avrebbe potuto "guadagnarsi una reputazione". Come il Coro, egli riconosce che per Medea così come per i poeti, la reputazione e il non essere "derisi" sono del massimo valore piuttosto che l'agiatezza e la stabilità. Uccidere i bambini – che nessun altro oserebbe fare – assicurerà fama imperitura. Attraverso la sua eroina (o anti-eroina), Euripide assume uno sguardo obliquo verso la propria attività di drammaturgo.

E' in questo contesto che Medea dice: "A dire la verità, io vedo spesso le cose in maniera diversa da molte persone" (579). Nel confronto con Giasone, come lady Macbeth, accusa suo marito di essere "un uomo che non è un uomo" ed usa questa diagnosi come base per la sua disquisizione sulla differenza fra apparenza e realtà: perché gli uomini non portano nessun "timbro" di autenticità sul loro corpo per identificare se la loro moneta sia vera o "contraffatta"? Procedo con il "timbrare" lei stessa Giasone esponendo i suoi argomenti speciosi a proposito del come il suo matrimonio entro la famiglia reale recherebbe beneficio a tutti intorno a lui inclusa persino la sua moglie ripudiata; concludendo che le donne sono una cosa nociva e che sarebbe meglio se i bambini potessero essere prodotti senza di loro"; allora non ci sarebbe stato più bisogno per un sesso femminile di esistere, e la specie umana sarebbe liberata da ogni male" (576). La presenza del Coro femminile che circonda la scena enfatizza l'assurdità della situazione, sebbene siamo anche consapevoli che si tratti solamente di una formulazione estrema ed eccessiva degli assunti soggiacenti della prevalente razionalità patriarcale. I bambini, come ricchezza e altri possedimenti, sono considerati come un attributo del patriarcato, che ne cementano l'ordine e la sicurezza. Paradossalmente questo è ciò che mette in pericolo i bambini di Medea.

"Procedi con il tuo sposalizio", così ella licenzia Giasone alla fine del loro primo colloquio. Ella dice che egli deve essere "sopraffatto" dal desiderio per la sua nuova moglie. Ancora le sue parole sono sarcastiche; l'atteggiamento di Giasone indica che la sua motivazione non è desiderio sessuale, bensì espediente politico e desiderio di una vita tranquilla, lontano dal logorante temporale delle parole di Medea. La generale mancanza di vitalità sessuale ed emotiva nel mondo degli uomini viene enfatizzato

Medea's cleverness is emphasized by contrast with this representative of the male world. Aegeus, king of Athens, has been to Apollo's oracle at Delphi to ask him why he does not have any children, and is now on his way back home with a message that he does not understand:

MEDEA: What did Phoebus say to you about children?

AEGEUS: His words were too clever for a mere man to interpret. (674-5)

The oracle told him not to 'unloose the wineskin's hanging foot' before returning to his own country – that is not to spill his (limited) sexual energies outside his home: these needed to be conserved and directed, to become effective. The answer is clear to the audience and to Medea, though she does not make an immediate interpretation, but rather, promises to 'cure his childlessness' when she herself gets to Athens (the implication is that she brings both cleverness and sexuality with her). The 'mere man' is infertile both in the physical sense of begetting children on his own, and in the intuitive or artful sense of interpreting the words of a god. He is unaware of his reliance on the female principle in both ways.

When Medea complains that Jason has deserted her, Aegeus asks ingenuously: 'Was he in love or couldn't he bear his relationship with you?' (It is as if he suspects she would be an unbearable partner.) Jason, she explains sarcastically, has remarried 'for love' – but then adds, 'He conceived a passion to marry into the royal house'. It was not love of a woman but of status and security that made him reorganize his life. Meanwhile, with this promise of 'cure' in the background, Medea extracts a promise of protection from Aegeus, in preparation for her flight from Thebes after taking revenge on Jason. She demands he swear by the Earth and Sun, the 'father of her father' – silencing his future objections in the same way as with the Chorus.

The Aegeus episode, at the centre of the play, though sometimes seen as a digression with an incongruously comic quality, is central to the emotional progression of the plot. Medea has secured her refuge by exporting the secret of engendering children: the very thing which seems to engender her own perfect form of revenge on Jason. For her own plot seems to hatch between the lines during this interview. No longer tempest-tossed, she concludes that at last 'I am on the way' and she has 'fastened her stern cable' to Aegeus of Athens. It is the ruler of the world's most civilized city who will ensure the success of her uncivilized revenge and be forced to harbour infanticide, the price of Aegeus' infertility – an aspect of the play's perverse aesthetic reciprocity. In a similar way she gets her vitality and power from the Sun,

dalla visita di Egeo che segue. Di nuovo l'abilità di Medea viene enfatizzata per contrasto con questo rappresentante del mondo maschile. Egeo, Re di Atene, era andato a Delfi per interrogare l'oracolo di Apollo e chiedergli perché non avesse avuto bambini, ed ora è sulla strada del ritorno a casa con un messaggio che non comprende:

MEDEA: E che cosa ti rispose Febo?

ECEO: Risposta troppo difficile perché mente umana la possa capire (674-5)

L'oracolo gli aveva detto "di non sciogliere il rubinetto che sporge dall'oltre" prima di ritornare in Patria – vale a dire di non spillare le sue limitate "energie sessuali" fuori di casa: queste avevano bisogno di essere conservate e che venisse loro data una direzione per poter diventare efficaci. La risposta è chiara per il pubblico e per Medea, sebbene ella non ne dia una interpretazione immediata, ma piuttosto gli prometta di "curare la sua mancanza di bambini quando lei stessa si recherà ad Atene" l'implicazione è che ella porterà con sé sia l'abilità che la sessualità. Il semplice uomo "non è fertile" sia in senso fisico di generare i bambini suoi che nel senso intuitivo o ingegnoso dell'interpretare le parole di un Dio. Egli è inconsapevole della sua dipendenza dal principio femminile in entrambi i modi.

Quando Medea si lamenta che Giasone l'abbia abbandonata, Egeo chiede in maniera ingenua: era innamorato o non poteva sopportare la sua relazione con te?" (è come se egli sospettasse che lei potesse essere una partner insopportabile). Giasone, spiega lei sarcasticamente, si è risposato "per amore", ma poi aggiunge: "ha concepito la passione di accasarsi nella casa reale". Non fu l'amore per una donna, ma per uno status di sicurezza che lo spinsero a riorganizzare la propria vita. Nel frattempo, con questa promessa di "cura" nello sfondo, Medea estorce da Egeo una promessa di protezione, in preparazione della sua fuga da Tebe dopo essersi vendicata di Giasone. Chiede che egli giuri sulla terra e sul sole, "il padre di suo padre" – mettendo così a tacere le sue future obiezioni alla stessa maniera adottata con il Coro.

L'episodio di Egeo al centro del dramma, sebbene sia visto a volte come una digressione con una qualità incongruamente comica, è centrale nella progressione emotiva della trama. Medea ha assicurato il suo rifugio esportando il segreto di generare i bambini: e questa è proprio l'autentica cosa che sembra produrre la perfetta forma di vendetta su Giasone, dal momento che la sua trama sembra trovare incubazione fra le righe durante questo colloquio. Non più squassata da una tempesta, ella conclude alla fine: "sono sulla strada", ed ha pure agganciato il suo cavo di poppa a Egeo di Atene. Il reggitore della città più civilizzata che assicurerà il successo della sua vendetta incivilizzata e sarà forzato ad accogliere l'infanticida, il prezzo dell'infertilità di Egeo – un aspetto della perversa reciprocità estetica del dramma. In modo simile ella prende la sua

the source of life but also of death (transferred to the golden headband which kills Glauce). She genuinely feels it is inevitable that she must kill her children, to perfect the pattern of revenge:

MEDEA: I cry out when I think what kind of deed I must do afterwards. For I shall kill the children, my own ones. Nobody is going to take them away from me ...

Let no one think of me as weak and submissive, a cipher – but as a woman of a very different kind, dangerous to my enemies and good to my friends. Such people's lives win the greatest renown. (790- 808)

It is the poet's goal of fame, the seal on her artistic murder. Worse than sexual rejection for her is to be disparaged: 'Laughter from my enemies is not to be endured, my friends.' (797) The children (her work) will contribute to this only if she is the person who destroys them. It is the exact antithesis of the Judgement of Solomon.

This is the point at which Medea says she is ready to exchange words for deeds: 'Until the deed is done, all words are wasted' (like Macbeth's 'Be it thought and done'). E. Hall has pointed out that after this, the imagery of sea turbulence is superseded by that of 'hands'. The women have been sworn to silence, and the Nurse is a slave - though ironically Medea instructs her to behave as 'a true woman' and keep silence also.

Medea's perverse vision is that the children should themselves carry the poisoned robes to Glauce, the empty-headed girl who is easily seduced by appearances: 'When she saw the adornments, she could not resist' (1155). Emphasis is laid on how the children are linked to her by their hands, and this is what seals their doom:

CHORUS: No longer have I any hope now for the children's lives,
No longer. Already they are going to their death.
The bride will accept the golden headband...(976)

The golden headband and the robe with its 'loveliness and divine brightness' are dangerous gifts from the Sun (954), 'concealing death': 'Take these bridal gifts into your hands, children...' (957). There is a certain quality of a drama of part-objects in the tableau which contributes to the perversity. The phallic shape of the girl is wrapped in a tight-fitting skin that becomes poisonous so that her body crumples and collapses on the throne. The Sun's rays through the golden headband spout poison not semen. Medea has made the children part of this poisoned tableau, a parody of creative sexuality, and this is why she has to complete the process with the sword. Her gloating over the details of the princess's death reinforces her perverse artistry and sexuality: she tells the Messenger

vitalità e potere dal sole, la sorgente di vita ma anche di morte (trasferito sul diadema dorato che ucciderà Glauce). In maniera (genuina), essa pensa che sia inevitabile dover uccidere i suoi bambini per perfezionare il modello della vendetta.

MEDEA: Ma qui basta, e muto discorso; e piango e grido a pensare quale azione sarà compiuta da me dopo questa. Ucciderò i figli, i miei figli. Non c'è nessuno che li potrà sottrarre alla morte. (790-98)

E' l'obiettivo della fama del poeta, il sigillo sul suo artistico delitto. Peggio del rifiuto sessuale è per lei essere disprezzata: "non può essere sopportato il riso da parte dei miei nemici e dei miei amici" (797). I bambini (la sua opera) contribuiranno a ciò solamente se lei sarà la persona che li distruggerà. E' l'antitesi esatta del giudizio di Salomone.

Questo è il punto in cui Medea dice di essere pronta a trasformare le parole in fatti: "Finché l'azione non è compiuta tutte le parole sono inutili" (come Lady Macbeth "sia pensato e fatto"). E Hal ha sottolineato come dopo questo lo scenario della turbolenza marina venga sostituito da "quello delle mani". Le donne sono state indotte a giurare il silenzio e la Nutrice è una schiava – sebbene ironicamente Medea la istruisca a comportarsi come una "vera donna" e perciò anche a mantenere il silenzio.

La visione perversa di Medea è tale che gli stessi bambini dovranno portare i vestiti avvelenati a Glauce, ragazza senza testa, facilmente sedotta dalle apparenze: "quando vide gli ornamenti, non poté resistere". (1155). Viene posta l'enfasi su come i bambini siano legati a lei attraverso le loro mani e ciò è quanto sigilla il loro infausto destino:

CORO: Ormai sulla vita dei figli nessuna speranza c'è più, nessuna.
Già vanno alla morte:
Riceverà la giovane sposa, riceverà l'infelice, dal diadema d'oro l'ultimo danno. (976)

Il diadema d'oro e l'abito con la sua "bellezza e divina brillantezza" sono dono pericolosi da parte del Sole (954), che nascondono morte": "prendete questi doni nuziali nelle vostre mani, bambini" (957). Vi è una certa qualità drammatica da oggetti parziali, un tableau nel tableau che contribuisce alla perversità. La forma fallica della fanciulla viene avvolta in una pelle che aderisce strettamente e diviene velenosa così che il suo corpo si sbriciola e collassa sul trono. I raggi del sole attraverso il diadema gettano veleno e non seme. Medea ha reso i bambini parte del suo quadro avvelenato, una parodia della sessualità creativa, e questa è la ragione per cui ella deve completare il processo con la spada. Il suo guardare con gioia maligna ai dettagli della morte della principessa rafforza la sua abilità artistica e sessualità perversa: dice

she will get 'double the pleasure' to hear that Glauce and Creon died 'the foulest of deaths' (1137).

The pathos is increased by Medea's moment of indecision, when she momentarily says 'I will not do it' (1045) and struggles briefly with her thumos (emotional base); but again it is the prospect of being 'laughed at' that clinches her resolve: 'Do I want to make myself ridiculous by letting my enemies go unpunished?' (1079).

MEDEA: There's no alternative – they must die. And since they must, I who gave them birth shall kill them. In any case, the thing is done and the princess will not escape. Even now the garland is on her head, in the robe the royal bride is dying. (1061-69).

When Jason confronts her at the end he describes her as an 'artist in obscenity' (as indeed is Euripides in the off-scene events of his own art-form). At first Jason is still egotistically obsessed, believing that as a final outrage Medea might even be intending to kill him: 'Can she be wanting to kill me too?' When he realizes his own death is irrelevant to Medea's spectacular vision, he begins to change, showing signs of curiosity:

JASON: Where did she kill them? In or out of the house?

CHORUS: If you open the doors, you will see your children's corpses. (1312-3)

Medea's ultimate artistic coup de theatre turns the inside (feminine, emotional) out – but not in the conventional manner, although Jason seems to have some inkling of it when he imagines her either hiding beneath the earth or 'flying with winged body into the deep heaven'. Instead of the house doors opening to reveal the corpses, she appears with them above the house in the Sun's chariot – a witch riding on a broomstick. Yet at the same time it is a manifestation of her divine origins and thus of the link with hidden emotionality which she represents – that resides both below and above normal everyday existence. It is the final transformation of her cry from within the house.

Jason is the person who learns most about his own feelings by the end of the play. Medea through her art has taught him how to be hurt: "These children are no more. This will hurt you." (1370). He laments that even their traditional role of laying out his corpse will be denied him. Up to now his arrogance in relation to women has stifled his capacity for feeling: when Medea originally suggested he should plead with his new wife that the children should not be sent into exile, he replied 'If she is like the rest of her sex, I think I shall persuade her' (946). Unable to analyse his preconceptions about the female sex, he has never been in touch with his feelings. He did not love either Glauce or Medea, only himself. Now

al messaggero che avrà un piacere doppio dal sentire che Glauce e Creonte sono morti della più orribile delle morti " (1137).

Il pathos è aumentato nel momento della indecisione di Medea, quando per un attimo dice: "non lo farò" (1045) e per un momento lotta con thumos (elemento emotivo); ma subito è il prospetto di essere derisa che dà conferma alla sua risoluzione: "vorrei forse rendermi ridicola permettendo ai miei nemici di andarsene impuniti?" (1079).

MEDEA: Tutto è deciso perché tutto è inevitabile ormai. Ecco, già sul suo capo la giovane regina ha posto il diadema mortale, già sulle membra ha indossato la veste mortale, e muore: lo vedo, lo so. Così sia! E ora io mi avvio per la strada più miseranda; per un'altra, anche più miseranda avvierò i miei figli. Che io li saluti: un'ultima volta.

Quando Giasone alla fine la confronta, la descrive come un' "artista dell'oscenità". Inizialmente egli è ancora egoisticamente ossessionato, pensando che come oltraggio finale Medea potrebbe avere l'intenzione di ucciderlo: "Che possa volere uccidere anche me?" Quando si rende conto che per la visione teatrale di Medea, la sua propria morte sarebbe irrilevante, egli comincia a cambiare, mostrando segni di interesse:

GIASONE: E dove li uccise, dentro casa o fuori?

CORO: Apri le porte, e vedrai. (1312-1313)

L'ultimo artistico "coupe de théâtre" di Medea rovescia l'interno (femminile, emotivo) – ma non nella modalità convenzionale, sebbene Giasone sembri avere qualche intuizione di ciò quando la immagina "nascosta sotto terra" o "volando con un corpo alato nel profondo cielo". Invece delle porte che si aprono, per rivelare i corpi, appare Lei portandoli entro il carro del Sole, volando sopra la casa – una strega che cavalca sul manico di una scopa. Eppure, allo stesso tempo, è una manifestazione delle sue origini divine e così del legame con un'emotività nascosta che lei rappresenta – che risiede sia sotto che sopra l'esistenza normale di ogni giorno. E' la trasformazione finale delle sue grida dall'interno della casa.

Giasone è la persona che, alla fine del dramma, apprende di più sui propri sentimenti. Attraverso la sua arte Medea gli ha insegnato come sentirsi ferito: "questi bambini non esistono più. Questo ti farà male" (1370). Egli lamenta che verrà negato loro persino il ruolo tradizionale di esporre il suo cadavere. Finora la sua arroganza in relazione alle donne ha irrigidito la sua capacità di sentire: quando Medea all'inizio aveva suggerito che egli dovesse chiedere, impetrare dalla sua nuova moglie, che i bambini non venissero esiliati, egli aveva risposto "se lei è come il resto del suo sesso, io penso che potrò persuaderla" (946). Incapace di analizzare i suoi pre-concetti a proposito del sesso femminile, egli non è mai stato in contatto con i propri sentimenti, egli non ha mai amato, né Glauce, né

Medea has shown him his love for his children, and that they are not mere adornments or status symbols.

MEDEA: You are still a novice in grief. Wait till you grow old.

JASON: O my dearest children.

MEDEA: Dearest to their mother, not to you.

JASON: So why did you kill them?

MEDEA: To cause you pain. (1396-9)

Is Medea a fanatic or a prophet, a bad or a good witch? This final passage of stichomythia has a quality of genuine, direct emotional communication, which is different from Medea's previous plotting and manipulation (a language of secret hidden meanings). It is different too from her 'wearisome storm' of abuse; it is the language of the 'sword', emotionally piercing. Perhaps there is hope for Jason in the future now that his complacency has been shattered, and he becomes aware of the necessary link between children and mother. Only the children's death in this manner had the power to do this. Medea's witchcraft has hit its mark: pain has become meaningful to him, and thereby, to every man. He could yet be the hero of the Argonaut, and the death from its falling prow that Medea prophesies for him could be as ambiguous as a Delphic oracle. It could turn out to mean, for example, the death of his narcissism, and the consequent birth of a new type of man, beyond the confines of the patriarchy. We shall never know, but the crucial point is that owing to these final unexpected moments of genuine emotionality, Euripides has ensured that the potentiality is hinted at. The action of the play could be considered at type of premonitory bad dream, warning against the consequences of enacting certain phantasies, from which the dreamer can gain insight and – as Louise Bourgeois said – ensure that real murder does not take place.

Medea, solamente sé stesso. Ora Medea gli ha mostrato il suo amore per i suoi bambini, che non sono solamente ornamenti o aspetti di status symbol.

MEDEA: Non è ancora niente il tuo pianto; aspetta vecchiezza.

GIASONE: Figli, figli miei diletta ...

MEDEA: Alla madre diletta, non a te.

GIASONE: E perciò li uccidesti?

MEDEA: Per il tuo strazio li uccisi. (1396-99)

Medea è una fanatica o una profetessa? Questo passaggio finale di stichomythia (n.d.t. dialogo concitato) ha la qualità di una comunicazione genuina, direttamente emotiva, che è diversa dal precedente tramare e manipolare di Medea (un linguaggio di segreti significati nascosti). E' anche diversa dalla sua "logorante tempesta"; è il linguaggio della "spada", emotività che penetra. C'è forse speranza per Giasone adesso che il suo auto-compiacimento è stato scosso, ed egli diventa consapevole del legame necessario fra bambini e madre. Solo la morte dei bambini in questo modo ha avuto questo potere. La stregoneria di Medea ha colpito il suo segno: il dolore è diventato significativo per lui, e perciò per ogni uomo. Egli poteva ben essere l'eroe degli argonauti, e la sua morte per caduta dalla prua che Medea gli profetizza potrebbe essere altrettanto ambigua.

The Bacchae - the mountain of dreams

The Bacchae was Euripides' last play, performed posthumously and written when he was away from Athens in Macedonia, possibly in political exile of some kind. It is the only play in which a god is a protagonist; and we remember that for Euripides the gods are not forces of wisdom but forces of power, from the irrational unconscious; and man's best hope is to acknowledge this power and investigate its complexity and forms of manifestation (or disguise). This has to be done in a way that acknowledges the beauty as well as the ugliness of the internal Furies – their association with intelligence and creativity, as well as with blood and revenge. It also has to be done in a way that is sincere, authentic, not merely a superstitious lip-service such as that paid here by the old men Teiresias and Cadmus.

Dionysus, the 'god of theatre' (Easterling), is the perfect vehicle for Euripides' ultimate demonstration of this philosophy. The Bacchae pictures the delicate balance inherent in poetic furor itself between joy/creativity and frenzy/destruction. (Democritus, E. R. Dodds tells us, was the first to speak of poetic furor.) If Medea is a cruel analytic mother to Jason, Dionysus is a cruel analytic mother-father figure. For Pentheus the 'man of sorrows', he is the type of god pictured in Christ's 'Father, why hast thou forsaken me?' There are many strange premonitions of the Christian story here, and indeed Agave's lament for Pentheus apparently served as a model for a 12th Century author's Christus Patiens (S. Mills).

Some critics interpret the play as a failed initiation rite, and this seems a helpful way of approaching it. We could also call it a failed psychoanalysis. Pentheus, like Hamlet, is on the verge of adolescence, and his turbulent feelings (the females of the city) have been banished to the mountain Cithaeron, where wild things happen – they have gone 'mad' and, he suspects, are obsessed with sexual desires and practices outside the city's social institutions and mores. There is an interesting split between the 'good' Bacchae of the Chorus, Dionysus' confirmed followers, with their emphasis on natural joy and desire; and the unstable Bacchae who are on the mountain and who can switch in a moment from peace to rapacity. (We never see these Bacchae; they are only imagined or dreamed, their activities recounted by messengers.) It has also been suggested that this pattern might be based on a difference between the

Le Baccanti - la montagna dei sogni

Le Baccanti fu l'ultimo dramma di Euripide, rappresentato postumo e scritto quando l'autore era lontano da Atene, in Macedonia, forse in esilio politico di qualche tipo. E' l'unico dramma in cui un Dio è protagonista; e dobbiamo ricordarci che per Euripide gli Dei non sono forze di saggezza, ma forze di potere, derivanti dall'inconscio irrazionale; e la speranza più grande per l'uomo è rendersi conto di questo potere ed esplorarne la complessità e le forme della loro manifestazione o "travestimento". Ciò è stato fatto in modo tale da riconoscere la bellezza quanto la bruttezza delle furie interne – il loro essere associate sia con l'intelligenza e la tranquillità, che con il sangue e la vendetta. Doveva anche essere fatto in modo tale da essere sincero, autentico, non semplicemente una superstiziosa adesione formale, quale fu offerta dai vecchi Tiresia e Cadmo.

Dioniso, il Dio del teatro, è per Euripide il veicolo perfetto dell'ultima dimostrazione della sua filosofia. Le Baccanti rappresentano il delicato equilibrio inerente al furor stesso fra gioia/creatività e frenesia/distruzione. (Democrito, ci racconta E.R. Dodds, fu il primo a parlare del furor poetico). Se Medea è per Giasone una madre analitica crudele, Dioniso è una crudele figura analitica madre-padre. Per Penteo "l'uomo delle sofferenze", egli rappresenta il tipo di Dio che viene espresso nelle parole di Cristo "Padre, Padre perché mi hai abbandonato?". Vi sono molte strane anticipazioni qui della storia Cristiana, e invero il lamento di Agave per Penteo apparentemente servì come modello per un autore del 12° Secolo Christus Patiens (S.Mills).

Alcuni critici interpretano il dramma come un rito iniziatico fallito, e questo sembra un modo utile per avvicinarvisi. Potremmo anche chiamarla una psicoanalisi non riuscita. Come Amleto, Pentheus è sul limite dell'adolescenza, e le sue emozioni turbolente (le femmine della città) sono state esiliate sul Citerone, dove accadono cose selvagge – sono diventate "folli" ed egli sospetta ossessionate da desideri e pratiche sessuali fuori dalle istituzioni e costumi morali della città. C'è un'interessante scissione fra le "buone" baccanti del Coro, titolari seguaci di Dioniso con la loro enfasi su gioia e desiderio, e le incostanti baccanti che stanno sulla montagna e che possono improvvisamente passare dalla pace alla rapacità. (Non le vediamo mai queste baccanti; sono solo sognate o immaginate, le loro attività vengono raccontate da messaggeri). E' stato pure suggerito che questo modello potesse basarsi su una differ-

Dionysus of Athens and of Thebes: there are two types of Dionysus, or he has two faces, ecstatic and violent. The mad Bacchae on the mountain, flesh-tearers rather than joyous fawn-like dancers and singers, are those who have denied the god – ‘You did not believe that he was a god’ as Cadmus tells his daughter Agave at the end (he likewise was not a believer and is likewise punished).

Dionysus himself opens the play, announcing that he is the son of Zeus and of Semele, Cadmus’ daughter, who was consumed by Zeus’ lightning-flame; and the evidence is on stage in the form of her still-smoking tomb, covered in vines, a symbol of Dionysiac energies. Dionysus himself was twice-born, first from his mother’s womb then from Zeus’s thigh where his gestation was completed. His birth suits his own ambiguous sex, a male god with feminine characteristics. He presents himself as a new god who has come to Greece from the East, the land of the barbarians (like Medea - the source of alien emotionality). Yet at the same time, he has come home – to the Theban palace where he was partly born, and where Cadmus still resides though he has handed over his rule to his grandson Pentheus. Thus Dionysus is both an alien and a member of the family, Pentheus’ cousin. This is the paradox which confronts Pentheus though he does not know it. How can an ambiguous, ambivalent, attractive yet repulsive figure such as Dionysus find a place in his own mind? What can he make of such a kinship? Not only is Dionysus a new god: he is a new kind of god, who merges boundaries – and shows the inside outside, face to face with the unconscious, the gods within.

For the object of Dionysus’ quest is to open men’s eyes and ears so that they can learn to see what is in front of them – that is, what is inside them. He says he has come in defence of his mother Semele to prove that her lightning-blasted death is a testimony to divine insemination, not divine punishment for sexual transgression. He is a god who disturbs the status quo – the established order, the rule of reason, logic, daylight, patriarchy, the city, etc. – and opens channels of communication with the female, irrational, emotional, wild nature. At the same time, bringing polarities together has the effect of making visible a split in the mind’s unity. Thus at the beginning of the play Dionysus describes how he has made the women of Thebes mad, driving them out of their established social roles and divisions. Slaves and aristocrats have congregated together on the mountain:

DIONYSUS: Mixing with the daughters of Cadmus they sit together beneath the green firs on the roofless rocks. For this city must learn to the full – even if it does

enza fra il Dioniso di Atene e quello di Tebe: ci sono due tipi di Dioniso, oppure egli ha due facce, estatica e violenta. Le baccanti folli sulla montagna, laceratrici di carni, piuttosto che le gioiose danzatrici e cantanti simili a fauni, sono quelle che hanno rinnegato il Dio – “ tu non credevi che Egli fosse un Dio “ Cadmo dice, alla fine, a sua figlia Agave (egli pure non era un credente e per questa ragione fu punito).

Dioniso stesso apre il dramma, annunciando che egli è il figlio di Zeus e di Semele, figlia di Cadmo, che fu consumata dalla fiamma ardente di Zeus; e sul palcoscenico l’evidenza è rappresentata dalla forma della sua tomba sempre “fumante” coperta di tralci di vite, un simbolo dell’energia dionisiaca. Dioniso stesso fu generato due volte, prima dal grembo di sua madre, in seguito dalla coscia di Zeus dove fu completata la sua gestazione. La sua nascita si adatta al suo stesso sesso ambiguo, un dio maschio con caratteristiche femminili. Rappresenta se stesso come un nuovo dio, venuto per la prima volta in Grecia dall’Est, la terra dei barbari (come Medea – la sorgente della emotività aliena -). Eppure nello stesso tempo è ritornato a casa – al palazzo di Tebe dove nacque la prima volta, e dove Cadmo ancora risiede sebbene abbia trasferito il suo governo al nipote Penteo. Così Dioniso è contemporaneamente uno straniero e un membro della famiglia, cugino di Penteo. E’ questo il paradosso che confronta Penteo, sebbene egli non lo sappia. Come potrebbe una figura ambigua, ambivalente, contemporaneamente attraente e repulsiva come quella di Dioniso, trovare spazio nella sua mente? Cosa può farsene di tale parentela? Non solo Dioniso è un nuovo dio: è un nuovo tipo di dio, che mescola i confini – e mostra l’interno al di fuori, faccia a faccia con l’inconscio, la divinità interiore.

Infatti l’oggetto della ricerca di Dioniso è quello di aprire gli occhi e le orecchie degli uomini in modo che essi possano imparare a vedere cosa sta davanti a loro – cioè cosa c’è dentro a sé stessi. Dice di essere venuto in difesa di sua madre Semele per testimoniare che la sua morte per esplosione colpita da fulmine, è prova di inseminazione divina, non di divina punizione per trasgressione sessuale. Egli è un dio che disturba lo statu quo – l’ordine stabilito, la regola della ragione, della logica, della luce del giorno, del patriarcato, della città, ecc. – ed apre canali di comunicazione con il femminile, l’irrazionale, l’emotivo, la natura selvaggia. Nello stesso tempo portando polarità che hanno l’effetto di rendere visibile una scissione dell’unità della mente. Così all’inizio del dramma, Dioniso racconta come egli abbia reso folli le donne di Tebe, togliendole dai loro ruoli sociali e divisioni stabilite. Schiave ed aristocratiche si sono radunate sulla montagna:

DIONISO: ... ed ora insieme con le figlie di Cadmo se ne stanno sedute sotto i pini verdi e l’alte rocce all’aperto. La città si deve rendere conto, anche contro voglia,

not wish to – that it is still uninitiated in my bacchanals and I must speak on my mother Semele's behalf by appearing to mortals as a god whom Zeus begot.

(37-42)

He then calls in the Chorus of his eastern-bred Bacchante, his followers, who will represent the Dionysiac spirit onstage even when the god himself is not there: or rather, they represent the joyous creative aspects of the Dionysiac, through dance, song and poetic imagery, whilst the destructive Bacchic action takes place later off stage. The good Bacchantes sing of the joy in flinging off the constraints of society and the city, and the upsurge of creative spirit:

Euoi!

The soil flows with milk, it flows with wine, it flows

With the nectar of bees.

The Bacchic god, holding on high

The blazing flame of the pine torch

Like the smoke of Syrian frankincense,

Lets it stream from his wand

As he spurs on the stragglers

While they run and dance,

And rouses them with his joyous cries,

Flinging his delicate locks into the air...

Happily then, like a foal beside its grazing mother,

The bacchant skips with quick feet as she runs. (142- 164)

Their words poetically evoke life on the 'mountain', where city rules do not apply. By contrast, immediately afterwards is the semi-comic episode when Teiresias and Cadmus appear dressed as maenads. They represent entrenched city values trying to keep up with the latest religion, which they can embrace only in theory but not in spirit. Their concern, like bad actors, is with looking the part – not with identifying with the inner nature of the character.

TEIRESIAS: I see that you feel in the same state as I do. For I am young too and shall join the dance.

CADMUS: Shall we go to the mountain in a carriage?

TEIRESIAS: If we do, the god will not have the same honour. (190-3)

The Bacchic rules state that nobody, however old, can go to the mountain in a carriage. Even Teiresias' assurance that in this new religion there is no distinction

di che cosa ella è priva fin che ignora le orge del mio rito e non ha parte ai miei Misteri, e in difesa di Semele, che è mia madre, io devo rivelare in me il Dio, e i mortali lo vedano, che lei un giorno ha partorito a Zeus (37-42)

Egli poi richiama il Coro delle sue baccanti cresciute nell'Est, le sue seguaci, che rappresenteranno lo spirito Dionisiaco sulla scena anche quando lui non ci sarà: o rappresentano piuttosto gli aspetti gioiosi e creativi dell'immaginazione nel canto e nella poesia attraverso la danza, mentre l'azione delle baccanti distruttive avrà luogo più tardi fuori scena. Le baccanti buone cantano della gioia per lo sbarazzarsi delle costrizioni della società e della città, e dell'insorgere dello spirito creativo:

Euoi! ? Evoè!

Scorre di latte il suolo, scorre di vino, scorre

del nettare delle api,

incenso di Siria

è il vapore che sale.

E chi porta in sé Bacco

fa balzare correndo dal Tirso

la fiamma che leva in alto

della sua face di pino,

ed eccita con la danza

e col grido richiama gli erranti,

gettando all'indietro l'onda

lussureggiante dei suoi capelli

che si sollevano in aria...

Gioiosa, come puledra che va con la madre al pascolo ,

la Baccante con piede veloce corre avanti e si muove a salti. (142-164)

Poeticamente le loro parole evocano la vita sulla "montagna", non valgono dove governa la città. Immediatamente dopo, per contrasto, c'è l'episodio semi-comico in cui Tiresia e Cadmo appaiono vestiti da Menadi. Rappresentano radicati valori della città che cercano di stare al passo con l'ultima religione, che però possono abbracciare solo in teoria ma non nello spirito. La loro preoccupazione, come cattivi attori, è di come "apparire" nella parte, non attraverso l'identificazione con l'intima natura del carattere.

TIRESIA: E' quel che accade anche a me: anch'io ritorno giovane e voglio unirmi a un coro. (190-193)

Le regole bacchiche affermano che nessuno per quanto vecchio, possa andare sulla montagna in carrozza. Persino l'assicurazione di Tiresia che in questa nuova religione non v'è distinzione tra giovane e vecchio – "tutti dovrebbero danzare" – risuona

between young and old – ‘all should dance’ – sounds like the result of academic study (he is a ‘professional ecclesiastic’ as Kitto put it). Teiresias is careful to speak impeccably correctly. But Cadmus, who is less confident, advises Pentheus to ‘tell a lie for credit’s sake’ and pretend that Dionysus is Semele’s son: ‘Even if this Dionysus is not a god, he should still be called one by you.’ (333).

The irony is that despite his hostility, Pentheus is closer to the spirit of his divine cousin: his emotional reaction of disgust or hate thinly veiling a prurient curiosity which is only a slightly offkey version of love. He is potentially a genuine initiate, unlike his uncle. As a new and inexperienced king, he believes it is his role to control the madness of the women, for the safety of the city. He is immature both as a man and as a king, but his interest is in what drives the Bacchae on and makes them dance – an energy which he takes to be flagrant sexuality. (And despite the fact that the women are reported as ‘chaste’, the communal dance does have this aura of sexual manic celebration, verging on the sinister when it tips into devouring and dismembering – the aspect of the ritual indicating possessive greed, an extreme form of introjection.) His vision of cutting off Dionysus’ head (in the form of the stranger) reflects the Dionysiac nature as it later redounds on himself, when his head is speared on his mother’s thyrsus – the ‘violent fennel wand’. He understands what Dionysus would do in so far as he is like Dionysus; and the god responds to the perceptions of his subject.

Pentheus will be hunted like a wild animal by the Bacchae. But it is a ‘hunt’ that he initiates himself, in the form of the seeking out the stranger who is Dionysus and who is at same time (in a certain sense) a facet of himself. The servant reports:

SERVANT; Pentheus, we have come here after hunting down the quarry which you sent us for. ... But we found this wild beast tame. (346).

The wild beast – god is caught without resistance, by the curiosity of Pentheus embodied in his ‘servant’. Dionysus in the form of the ‘stranger’ kindles his curiosity, which indicates a hidden desire to search for a mirror that will reflect the Dionysus within himself. Euripides here probes the very structure of identification.

The two protagonists become increasingly entangled through step-by-step stichomythia. Much of the dramatic tension in these stichomythic confrontations comes from this questioning of identity (enhanced by the actors wearing masks) and the strange sense that the answer to the ‘hunt’ is there in the mirror all the time. Pentheus has caught Dionysus in his ‘net’, unaware that he himself is the one who is trapped:

come il risultato di uno studio accademico (egli è un “ecclesiastico professionale” come dice Kitto). Tiresia è attento a parlare in maniera impeccabilmente corretta. Ma Cadmo, che è meno sicuro, consiglia Penteo di “dire una bugia per maggiore credibilità” e di reclamare il fatto che Dioniso è il figlio di Semele: “anche se questo Dioniso non è un dio, tuttavia tu dovresti definirlo tale”. (333).

L’ironia è che a dispetto della sua ostilità, Penteo è più vicino allo spirito del suo cugino divino: le sue reazioni emotive di disgusto oppure odio velano leggermente una curiosità pruriginosa che è soltanto una versione un pò stonata di amore. A differenza di suo zio egli è potenzialmente un iniziato genuino. Come nuovo Re senza esperienza, crede che per la salvezza della città sia suo compito controllare la follia delle donne. E’ immaturo sia come uomo che come Re, ma il suo interesse è verso ciò che sospinge le baccanti e le fa danzare – una energia che egli considera sia flagrante sessualità. (Nonostante sia riportato che le donne vengono descritte come “caste”, la danza comune ha questa aura di celebrazione sessuale maniacale, che si capovolge nel divorare e nello smembrare – mentre l’aspetto del rituale indicherebbe avidità possessiva, (una forma estrema di introiezione). La sua visione del tagliare la testa di Dioniso (nella forma dello straniero), rivela come in seguito la natura dionisiaca si ritorcerà su di sé, quando la sua testa sarà piantata sul tirso di sua madre – “la violenta bacchetta magica di finocchio”. Egli comprende cosa farebbe Dioniso.

Penteo sarà cacciato come un animale selvaggio dalle baccanti. Ma è una “caccia” iniziata da lui stesso, sotto forma dello scoprire chi sia veramente lo straniero Dioniso e che è allo stesso tempo (in un certo senso) una sfaccettatura di sé stesso. Il servo riporta:

SERVO: Penteo, siamo venuti qui dopo aver dato la caccia nella cava dove tu ci hai mandato ... ma abbiamo trovato questa bestia selvaggia doma. (436)

La bestia selvaggia-dio viene catturata senza resistenza dalla curiosità di Penteo incorporato nel suo servo. Dioniso nella forma di “straniero” solletica la sua curiosità, il che indica un desiderio nascosto di cercare uno specchio che possa riflettere il Dioniso in sé stesso.

I due diventano sempre più intrecciati l’uno con l’altro attraverso una sticomitia. Molta della tensione drammatica in questi confronti sticomitici deriva da questo confrontarsi sull’identità (aumentata dal fatto che gli attori portavano maschere) e lo strano senso che la risposta alla caccia è continuamente specchiata. Penteo ha catturato Dioniso nella sua “rete”, inconsapevole che egli stesso è colui che è stato intrappolato:

SERVANT : It is up to you to decide what comes next.

PENTHEUS: Let go of his hands. Now that he is in the net, he is not so nimble that he will escape me. Well, physically you are not unhandsome, stranger, to a woman's taste at any rate... you have long flowing locks, which prove you no wrestler. They fall right by your cheek, laden with desire. (450-56).

There is already a homosexual erotic attraction in the nature of Pentheus' feminine identification – 'not unattractive to a woman's taste'. There is emphasis on Dionysus' hair – the flowing locks which express abandon and dissolution of boundaries; Pentheus threatens to 'cut off your love-locks' (493). The narcissism that goes along with the delusion that he is in control, the king, the one who 'decides what comes next', is what will be shattered in the ensuing course of events (symbolized by the dismemberment of his body).

There is a contrast between the old men's shallow pretence and Pentheus' emotional engagement, however ambivalent. This is led on and stimulated by Dionysus' answers which Pentheus calls 'sophistical'. Thus he asks about the rituals and is told that the uninitiated 'must not know', to which Pentheus reacts: 'You faked that answer skilfully to make me want to hear' (476). How, asks Pentheus, did this stranger become initiated by Dionysus himself, and did it happen 'in a dream or face to face'? The stranger mediates between Pentheus and the god, as if representing an aspect of both of them. There is a passage at the end of the play, where Agave is gradually released by her father from her delusion, which has been called the 'psychotherapy passage'. Before that, however, the debate between Pentheus and his alter-ego the god resembles psychotherapy in its suspicious, emotionally loaded skirting around problems of knowledge, recognition and identification. Pentheus (says Dionysus-as-therapist) must 'pay for [his] ignorance and impiety' (490). The payment is his therapy and also his dismemberment (catastrophic change?). The role of the therapist is not merely to be a comforter; it also entails a type of cruelty owing to its rearrangement of parts of the self; and the recognition process (which is self-recognition) begins early on.

Their discussion hinges on the nature of words and their meaningfulness, and the problems of appearance and reality:

PENTHEUS: The god, just what was he like? Tell me, for you say you saw him clearly.

DIONYSUS: He appeared in the form he chose. I did not arrange this.

PENTHEUS: Here again you have sidetracked me with fine but empty words. (477-80)

SERVO: A te pensare al resto.

PENTEIO: Scioglietegli le mani! Nella rete in cui si trova, non è così lesto da potermi sfuggire. (Dopo avere squadrato Dioniso.) Nell'insieme non sei mal fatto, forestiero, almeno per piacere alle donne, ed è per loro che sei venuto qui a Tebe. I capelli li hai lunghi certo non da lottatore e i riccioli ne fanno una cascatata che scende sulla guancia, e in cui si annida seduzione e desiderio (450-56).

Già c'è un senso di attrazione erotica omosessuale nella identificazione femminile di Penteo – "non poco attraente per il gusto di una donna". C'è un'enfasi sui capelli di Dioniso – i riccioli fluenti che esprimono abbandono e dissoluzione dei confini; Penteo minaccia di "tagliarti i tuoi boccoli d'amore" (493). Il narcisismo che procede con l'illusione di controllare, di essere il Re, quello che può decidere cosa fare dopo", è quanto verrà scosso in seguito dal corso degli eventi (simbolizzato dallo smembramento del suo corpo).

C'è un contrasto fra la superficiale pretesa dei vecchi da una parte e il coinvolgimento emotivo sebbene ambivalente di Penteo dall'altra. Questo viene condotto e stimolato dalle risposte di Dioniso che Penteo chiama "sofisticate". In questo modo egli si informa sui rituali e gli viene detto che coloro che non sono iniziati "non devono sapere", al che Penteo reagisce: "tu hai contraffatto la risposta in maniera sapiente per rendermi desideroso di ascoltare" (476). Penteo chiede come questo straniero sia stato iniziato da Dioniso stesso, e se ciò sia accaduto "in sogno oppure faccia a faccia?" Lo straniero è mediatore fra Penteo e il dio come se rappresentasse un aspetto di entrambi. Vi è un passaggio alla fine del dramma, quando Agave viene poco per volta liberata dal Padre dalla sua illusione, che è stato chiamato "il passaggio terapeutico". Prima di questo tuttavia il dibattito fra Penteo e il suo alter ego, il dio, assomiglia a una psicoterapia nel suo girare intorno, sospettoso ed emotivamente carico, a problemi di conoscenza, riconoscimento e identificazione. Penteo (dice Dioniso come terapeuta) deve "pagare per la sua ignoranza ed empietà" (490). Il pagamento è la sua terapia ed anche il suo smembramento (cambiamento catastrofico?). Il ruolo del terapeuta non è di essere semplicemente quello di uno che conforta; riguarda anche un tipo di crudeltà che deriva dalla necessità di riorganizzare parti del sé; ed il processo di riconoscimento (che è auto-riconoscimento) comincia presto.

La loro discussione verte sulla natura delle parole e della loro significatività, e sui problemi di apparenza:

PENTEIO: Tu dici che l'hai visto coi tuoi occhi il dio, com'era?

DIONISO: Come voleva essere. Non ero io a dargli ordini in questo.

PENTEIO: Anche qui sei riuscito a trarre l'acqua su un altro solco, e non hai detto nulla.

The scene is reminiscent of the Pauline concept of ‘seeing through a glass darkly’ as distinct from ‘face to face’. Pentheus is clearly curious about the ‘face to face’ experience; and this is what leads to his downfall – or conversion? The wordplay suggests how in being unable to recognize the god who is facing him, he is also unable to see himself and his own nature:

DIONYSUS: You do not know what your life is, or what you are doing, or who you are.

PENTHEUS: I am Pentheus, the son of Agave and of my father Echion.

DIONYSUS: You have a name fit to sorrow for. (507-9)

The spiritual definition of identity is contrasted with the legal or familial label that identifies a man within his society. As Shakespeare puts the problem: ‘Is it possible he should know what he is, and be that he is?’ (All’s Well). Divorced from spiritual knowledge, Pentheus becomes a man of sorrows, entering into the implications of his name (now explicit), when he shuts Dionysus in the stables of his palace to ‘do his dancing... in the black darkness’ (with anal connotations): the claustrophobic alternative to the freedom of the mountain of dreams. The Chorus say he is ‘revealing his earth-born ancestry, the old dragon’s brood’ (referring to the myth of the founding of Thebes). These Theban foundations refer also to faecal mass, shortly to be expelled by Dionysus-Bromius who is ‘lord of thunder’ (in the sense that thunder may also be equated with rectal activity – as in the Victorian term ‘thunderbox’ for toilet. At the same time as his identity as man of sorrows is becoming clarified, Pentheus becomes a type of Everyman as in the medieval mystery plays. His body in the form of his house is shaken and struck by lightning like a caricature of his aunt Semele, by Dionysus-Bromius whose thundering shows him to be a true avatar of Zeus the thunderer:

CHORUS: Ah, ah,
Can you not see the fire, do you not perceive
Around this holy tomb of Semele
The flame which Zeus’ thunder-flung bolt
Left here long ago?
Throw throw your trembling bodies
To the ground, maenads. (596-601)

Dionysus’ name echoes in sound the recurring word ‘deinos’ - meaning strange or terrible, ambiguous in its connotations, yet becoming increasingly synonymous with disaster or revenge, symbolized by rectal mass returned to the ground, rather than dancing figures in the air-space. The palace fire is a kind of dream: semi-fictional since it appears to take place in the imagination of the Bacchae, and Dionysus

La scena ricorda il concetto di Paolo (* n.d.t. Paolo di Tarso) del “vedere attraverso un vetro oscurato” in quanto distinto dal “faccia a faccia”. Penteo è chiaramente incuriosito dall’esperienza “faccia a faccia”; ed è questo ciò che condurrà alla sua caduta – o conversione? Il gioco di parole suggerisce come nell’essere incapace di riconoscere il Dio che gli sta di fronte, egli è pure incapace di vedere sé stesso e la sua propria natura:

DIONISO: Tu non sai quel che fai, né chi sei.

PENTEO: Sono Penteo, il figlio di Agave ed Echione è mio padre!

DIONISO: Penteo.... dolore e lutto! Già il tuo nome mostra che tu sei nato alla sventura!(507-509)

Penteo diventa un “uomo della sofferenza” (man of sorrows), che entra nell’implicazione del suo nome “ora esplicito”, quando rinchiude Dioniso nelle stalle del suo palazzo perché “esegua le sue danze in nera oscurità” (con connotazioni anali?): l’alternativa claustrofobica alla libertà delle montagne dei sogni. Il Coro dice che egli “sta rivelando la sua discendenza di nato “dalla terra”, la stirpe del vecchio dragone (in riferimento al mito della fondazione di Tebe). Allo stesso tempo egli diventa un tipo di Everyman come nei misteri medioevali. Il corpo di Penteo sotto forma della sua casa viene scosso e colpito da un fulmine come accadde a sua zia Semele da Dionysus-Bromius, “signore del Tuono” il vero avatar di Zeus Re del Tuono:

CORO: Ah! Ah! Non vedi il fuoco?
Non l’hai negli occhi, là sulla tomba sacra di Semele
La fiamma ch’ella lasciò folgorata un giorno da Zeus
A terra, a terra, le vostre membra tremanti,
o Menadi, gettatevi, (596-601)

Il nome di Dioniso riecheggia nel suono attraverso le parole ricorrenti di “deinos” che significa strano o terribile, ambiguo nelle sue connotazioni, che invero diventa sempre più sinonimo di vendetta e di disastro. Il fuoco del palazzo è una sorta di sogno: quasi-fittizio dal momento che pare aver luogo nell’immaginazione delle Baccanti, e Dioniso stesso racconta le sue avventure nelle stalle-sedere di Penteo

himself is in two places at once; thus he recounts his adventures in Pentheus' stables-bottom with his raging, panting and dripping sweat, adding that he was all the time 'nearby/ sitting quietly watching' (622). Meanwhile the language of the Chorus' ecstatic adoration prefigures Christian worship in a way unusual in classical plays:

CHORUS: O light of our day, our leader in the ecstatic rituals,
How joyful I am to see you, all alone in my isolation.
DIONYSUS: Did you fall into despair when I was being taken inside
Thinking that I was about to fall into the snares of Pentheus' dark dungeon? (608-11)

Pentheus, the 'man of sin', has attempted to manage the women of his house – his emotions – by tyrannical means, but is out of his depth. It is when he appears to realize this (they always escape) that he 'converts' to following Dionysus, although it is a false conversion, founded on the dominance of his intrusive or voyeuristic curiosity about his internal mother (Agave). The intrusive curiosity comes to the fore in response to the Messenger's account of the crazy or 'bad' Bacchae who are on the mountain: young mothers have deserted their own infants to give milk to wild animals. They tear cattle asunder with bare hands and their thyrsi turn to weapons: 'Women did these things to men. A god certainly helped them' (764). Pentheus listens with fascinated disgust to the upturning of established order – it is 'beyond endurance' to suffer 'at the hands of women'. Yet all the time he is drawn closer to Dionysus:

PENTHEUS: I am locked together with this stranger and can find no escape from the hold. He will be silent neither when he offers nor when he acts. (800)
DIONYSUS: Sir, it is still possible to set this matter right.
PENTHEUS: By doing what? By being a slave to my own women?
DIONYSUS: I will bring those women here without the use of weapons. (800-804)

It is a type of psychoanalytic wrestling match – perhaps the stranger is a wrestler after all. Pentheus is convinced Dionysus will come up with some new 'trick', verbal or psychological. Dionysus asks: 'How can it be a trick if I am willing to save you by my skills?' (806). But Pentheus does not want to be saved, he wants to get inside; he calls again for weapons, and tells Dionysus to 'stop talking'. This irritates Dionysus to the extent that he is in a sense seduced by Pentheus' own psychosis:

PENTHEUS: Bring me out weapons here, and you, stop talking!
DIONYSUS: Ah! So you want to see them sitting together on the mountain?
(809-10)

nel suo sudore da rabbia, d'affanno e da sudore colante, mentre Dioniso dice che stava tutto il tempo seduto vicino guardandolo quietamente (622). Il linguaggio dell'adorazione estatica del Coro prefigura l'adorazione cristiana in un modo insolito per i drammi classici:

CORO: O luce per noi la più grande nei bacchici riti di Evio,
quale gioia è vederti! Senza di te ero sola, non avevo nessuno.
DIONISO: Vi siete perdute d'animo, quando m'hanno portato via:
temevate che io fossi gettato nella buia prigione di Penteo? (608-611)

Penteo, "l'uomo del peccato", ha tentato di gestire le donne della sua casa – le sue emozioni – con mezzi tirannici, ma egli è lontano dal suo sé profondo. E' quando egli sembra cominciare ad accorgersene (queste sfuggono sempre), che egli si converte in seguace di Dioniso, sebbene questa sia una conversione falsa, fondata sul dominio della curiosità intrusiva o voyeristica riguardo la propria madre interna (Agave). La curiosità intrusiva si presenta in primo piano come risposta al resoconto del messaggero a proposito delle baccanti folli o "cattive" che sono sulla montagna: "giovani madri hanno abbandonato i propri infanti per dare il latte ad animali selvatici". Dilaniano il bestiame a mani nude e i loro tirsi sono diventati armi: "questo hanno fatto le donne agli uomini. Certamente un Dio le ha aiutate. (764). Penteo ascolta questo sovvertimento dell'ordine stabilito con affascinato disgusto – "é al di là della sopportabilità soffrire per mano di donne". Eppure egli è continuamente sempre più attratto da Dioniso:

PENTEIO: Ho fatto un bell'incontro con quest'uomo! Non si sa come prenderlo. O costretto a subire, o che sia libero di agire, non c'è verso che chiuda mai la bocca.
DIONISO: Mio buon signore, ancora c'è il modo di dare ordine a tutto questo.
PENTEIO: E come? Piegandomi a servire le mie serve?
DIONISO: M'impegno a ricondurle io le donne, senza bisogno d'armi. (800-804)

E' un tipo di combattimento di lotta psico-analitica. Penteo è convinto che Dioniso se ne uscirà con qualche nuovo "trucco" verbale o psicologico. Dioniso chiede: "come potrebbe essere un trucco, se io sono desideroso di salvarti attraverso le mie competenze?" (806). Ma Penteo non vuole essere salvato vuole entrare dentro; chiede di nuovo armi, e dice a Dioniso di "smettere di parlare". Ciò irrita Dioniso al punto tale per cui in un certo senso viene sedotto dalla stessa psicosi di Penteo:

PENTEIO: (Alle guardie) Portatemi le armi! (A Dioniso) E tu ora taci!
DIONISO: Bene! Le vuoi vedere riunite sulla montagna? (809-810)

This Ah!' has been identified as the turning point of the play (E. Hall). If Pentheus will not allow the women to be brought to him, he will be brought to the women, in a woman's dress – the mountain will go to Mahomed. The child-Pentheus' intrusive curiosity leads to the type of projective identification that makes Agave a bad or at least a punitive mother, rounding vengefully on the lordly child who is obsessed with his perverse vision of his combined-object 'sitting together' in a sexual orgy. Dionysus, like an impatient psychoanalyst, prepares to 'save' Pentheus ruthlessly, by the sacrifice of his egotistical self, demonstrating his vanity and fragile exoskeleton. In some respects similar to the destruction of Glauce in Medea by means of poisoned clothes, Dionysus tells Pentheus he will personally dress him inside his palace. But the externalities represent false emotions, like the superficial homage paid by Cadmus and Teiresias. Now Pentheus is going to become a bad actor. He takes on long hair like Dionysus, and women's robes which will mark him out not as one of the Bacchae but as one to be 'slaughtered at his mother's hands' (859) – a projective or voyeuristic type of identification, 'eager to see what you should not' (912). 'How do I look then?' asks Pentheus, becoming like a young girl who feels she is walking with a bull, groomed by the god who tells him how to wear his clothes and hair, etc: 'This lock of your hair has slipped from its place. It isn't as I tucked it beneath your headband' (929). We are reminded of primitive marriage rites such as those in which the bride's virginity is proved to the expectant crowd, waiting outside, by waving the bloodstained white wedding sheet. A complicit mother may indeed have felt she was sacrificing her daughter to a bull (one of Zeus' own manifestations).

The mad sparagmos-dance or dream involves Pentheus in a phallic delusion, perched in the crown of a pine-tree, where Dionysus 'with smiling face' throws his 'deadly noose' around him, a cruel way of showing him his identity, mirroring his own tyrannical (masturbatory) imprisonings with the use of the white 'iron hands' of the female gang, a form of self-rape in phantasy. The Bacchae on stage imagine what is happening, and then the Messenger reports the denouement:

MESSENGER: Agave spoke: 'Come, stand round in a circle and take hold of the trunk, maenads, so that we can capture this climbing beast and stop him reporting the secret dances of the god ... Perched on high, he fell ... Pentheus the sorrowful'. (1109)

The implications of Pentheus' name are fulfilled. Finally, Agave enters, returning slowly to everyday consciousness from the mountain of dreams or madness – exiting her claustrophobic position of imprisonment in an intrusive identification.¹ The actor who played Pentheus returns wearing the mask of his mother, with his head (mask) on the spike of her thyrus:²

Questo "Bene!" è stato identificato come il punto di svolta del dramma (E. Hall). Se Penteo non permetterà che le donne vengano portate a lui, sarà lui portato alle donne e vestito da donna. Dioniso si prepara a "salvare" Penteo, attraverso il sacrificio del suo sé egoistico, dimostrando la sua vanità e il suo fragile exoskeleton. Sotto certi rispetti assomiglia alla distruzione di Glauce nella Medea per mezzo degli abiti avvelenati; Dioniso dice a Penteo che lui stesso lo vestirà all'interno del suo palazzo. Penteo si mette dei lunghi capelli, come Dioniso, abiti femminili che lo marciano non come una delle baccanti ma come una che deve essere "sbranata per mano di sua madre" (859) – un tipo di identificazione proiettiva o voyeristica, "ansioso di vedere quanto non dovrete" (912). "Come ti sembra?" chiede Penteo, diventando come una giovane fanciulla che sente come se stesse passeggiando con un toro, adorata dal Dio che gli dice come portare i suoi vestiti e i suoi capelli, ecc.: "questo ricciolo dei tuoi capelli è scivolato dal suo posto. Non è dove io l'ho posto sotto la fascia intorno alla testa" (929).

La folle danza-sparagmos o sogno coinvolge Penteo in un delirio fallico, appollaiato su una cima di un pino, dove Dioniso con "un sorriso sulla faccia" gli getta avvolgendolo il suo cappio mortale, un modo crudele di mostrargli la sua identità e specchiando il proprio imprigionamento tirannico (masturbatorio) mediante l'uso delle "mani di ferro", "bianche", della banda di femmine. Le baccanti sulla scena immaginano ciò che sta accadendo e poi in seguito il messaggero riferisce la risoluzione:

MESSAGGERO: Agave disse: Menadi, qua in cerchio, ed agguantate il tronco! E' il solo modo per avere questa fiera che s'arrampica sugli alberi, e far sì che non riveli il segreto dei nostri cori sacri. (1109)

Infine entra Agave, ritornando lentamente alla consapevolezza quotidiana dalla montagna dei sogni o di follia. L'attore che rappresentava Penteo ritorna portando la maschera di sua madre, con la sua propria testa infilata sulla punta del Tirso di lei:

CADMUS: Look at it closely and you will reach a clearer understanding.

AGAVE: I see a sight that brings me infinite pain and misery. (1281-2)

Is any true reintegration possible after this catastrophe? It appears there is only exile for Cadmus and Agave, and a reassembling of dead parts for Pentheus: 'Is every limb laid decently by limb?' asks Agave in the pathos of this mere shadow of reparation (1300).

At the same time however, the catastrophe points to the myth of Dionysus' own dismemberment and regeneration – the only god who (like Christ) takes on flesh and dies in order to save mankind by his skills. Is there a sense in which he has 'saved' Pentheus as he promised, through this identification? Perhaps it was the only way Pentheus could be brought to recognize Dionysus as the son of Zeus, a force which is ambiguously and by turns 'a most terrifying and a most gentle god to mortals'. Or as it says in the Bible after the Resurrection, 'This was the son of God'.

There is a sense in which the entire drama is also about the reactions of the theatre audience (or the reading process). Since Dionysus is the theatre-god, perhaps Euripides' ultimate message to his viewers is that in order to ensure his powers are therapeutic, rather than inflammatory, we need to focus on the nature of our own emotional involvement, analysing our attitude to the artform to ensure that it is fuelled by introspective rather than intrusive curiosity. We too are Bacchae, but of what kind – good or bad? On the frontiers of new psychic horizons, is 'catastrophic change' possible for us in its developmental sense, or merely its destructive sense? The answer is not the sole responsibility of the playwright, but lies in our own individual identifications.

With thanks to Selina Marsoni Sella and to all the participants of the seminar.

Notes

1 Marina Vanali points out that as Meltzer has said, until the patient has managed to exit from a state of mind in which internal objects are locked in mutual intrusive identification, it is not possible to engage in the transference-countertransference; it is possible only to describe the features of the internal world in which the patient lives.

2 In a Shakespearean play this exchange of roles (masks/ costume) by a single actor would indicate internal identification; whether it can have a similar significance in the more stylised tradition of a classical play I do not know.

CADMO: Guarda, guarda bene! Non ti costa gran che dare uno sguardo.

AGAVE: No! Che vedo? Che è questo che ho qui nelle mani?(1281-2)

E' mai possibile una vera reintegrazione dopo tale catastrofe? Sembra che per Cadmo ed Agave ci sia solo l'esilio, e un morto riassetto di parti per Penteo: "E' ogni membro decentemente composto accanto ad ogni membro?" Chiede Agave nel pathos della riparazione (1300).

Tuttavia allo stesso tempo la catastrofe indica il mito di Dioniso come smembramento e rigenerazione – l'unico Dio che (come Dio) si reincarna e muore per poter salvare l'umanità attraverso le sue capacità. Esiste un senso in cui egli abbia "salvato" Penteo come aveva promesso, attraverso questa identificazione? Forse questo era l'unico modo in cui sarebbe stato possibile condurre Penteo a riconoscere Dioniso come figlio di Zeus, una forza che è a tratti e ambigualmente "il più terrificante e più gentile Dio nei confronti dei mortali". Oppure come si dice nella Bibbia dopo la resurrezione, "questo era il figlio di Dio".

N.d.t.

Il testo di Medea è stato tratto da Euripide: Medea, a cura di Salvatore La Rocca. Roma: Ed. Sormani.

Works used

- Dodds, E. R. (1951). *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: U of California Press.
- Kitto, H. D. F. (1939). *Greek Tragedy*. London: Methuen.
- Easterling, P. (1997). (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press.
- Hall, E. (1997). (Ed.). *Euripides: Medea and Other Plays*. Transl. J. Davie. Oxford University Press.
- Hall, E. (1999). (Ed.). *Euripides: Bacchae and Other Plays*. Transl. J. Morwood. Oxford University Press.
- Mills, S. (2006). *Euripides: Bacchae*. London: Duckworth.
- Padel, R. (1992). *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*. Princeton University Press.
- Rutherford, R. (1996). (Ed.). *Euripides: Medea and Other Plays*. Transl. J. Davie. London: Penguin.
- Rutherford, P. (2005). *Euripides: The Bacchae and Other Plays*. London: Penguin.
- Sommerstein, A. H. (2000). *Greek Drama and Dramatists*. London: Routledge.
- Vellacott, P. (1954). (Ed.). *Euripides: The Bacchae and other Plays*. Harmondsworth: Penguin.
- Vellacott, P. (1963). (Ed.). *Euripides: Medea/ Hecabe/ Electra/ Heracles*. Harmondsworth: Penguin.
- Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P. (1990). *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, transl. J. Lloyd. New York: Zone Books.
- Zajko, V. and Leonard, M. (2006). (Eds.). *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford University Press.