



Enthymema XXI 2018

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide.

Eleonora Fracalanza

Università degli Studi di Bergamo

**Abstract** – Questo articolo non si pone un obiettivo meramente filologico, quanto piuttosto quello di mostrare come la *Medea* di Euripide sia un perfetto esempio di costruzione del personaggio come identità divisa, non tanto, e comunque non solo, per le proprietà anche contrastanti che definiscono l'eroina, quanto piuttosto divisa *modalmente*, in modi d'essere, quello della coincidenza e quello della non-coincidenza. La ferita narcisistica, determinata dall'abbandono da parte dell'amato Giasone e dall'essere stata bandita da Corinto, porta Medea all'oltrepassamento dei limiti: la sua identità è definita dalla relazione tra due estremi che non si escludono ma si annodano. Medea si trova ad oscillare tra un vertice inferiore e un vertice superiore, tra incandescenza pulsionale e intelligenza strategica. Il grande paradosso del personaggio di Medea consiste nel fatto che la decisione di rimanere fedele a se stessa e al proprio desiderio di vendetta venga a coincidere con la scelta terribile e necessaria dell'infanticidio, una scelta che comporta inevitabilmente l'annientamento di una parte di sé, la sua identità materna.

**Parole chiave** – Medea, paradosso, identità, tragico, ferita narcisistica.

**Abstract** – The aim of this paper is not purely philological, but rather to show that Euripides' *Medea* is a perfect example of the character's construction as divided subject, not only for the conflicting properties that define the heroin. We have to move on from identity to modes of identity: the mode of coincidence and the mode of non-coincidence. The narcissistic injury, due to the abandonment by the beloved Giasone and the being banished from Corinto, leads Medea to surpass the limits of her own subjectivity. Her identity is defined by the relationship among two extremes which, though opposite, do not exclude each other, but intertwine with one another. Medea oscillates between a superior extreme and an inferior extreme, between pulsional force and strategic intelligence. The great Medea's paradox lays in the decision to be faithful to herself and to her own desire for revenge comes to coincide with the terrible and necessary choice of the infanticide, a choice that inevitably involves the annihilation of a part of herself, her maternal identity.

**Keywords** – Medea, Paradox, Identity, Tragic, Narcissistic Hurt.

Fracalanza, Eleonora. "Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide".  
*Enthymema*, n. XXI, 2018, pp. 112-133.

<https://doi.org/10.13130/2037-2426/9858>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# Il partadosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

Università degli Studi di Bergamo

La debolezza è potenza e la forza è niente. Quando l'uomo nasce è debole e duttile, quando muore è forte e rigido, così come l'albero: mentre cresce è tenero e flessibile, e quando è duro e secco muore. Rigidità e forza sono compagne della morte, debolezza e flessibilità esprimono la freschezza dell'esistenza.

(Andrej Arsen'evič Tarkovskij, *Stalker*)

L'odio non è soddisfatto dalla scomparsa dell'avversario. Se l'amore aspira allo sviluppo dell'essere dell'altro, l'odio vuole il contrario, il suo abbassamento, il suo sbandamento, la sua deviazione, il suo delirio, la sua negazione dettagliata, la sua sovversione. In questo l'odio, come l'amore, è una carriera senza limiti.

(Jacques Lacan, *Il seminario. Libro I*)

## 1. Premesse teoriche

Molti autori concordano sulla forte vicinanza esistente tra i problemi della psicoanalisi e quelli della tragedia greca, nella quale «troviamo per la prima volta una descrizione vivida e completa del conflitto intrapsichico» (Bergmann 50). L'eroe tragico si trova sempre in una terribile solitudine, generalmente osteggiato dalla comunità in cui si trova e profondamente tormentato, collocato al bivio di decisioni che determineranno il suo destino, posto di fronte alla *necessità* di agire, di compiere una scelta che viene sovente presentata dopo un dibattito interiore e una deliberazione ponderata: *τί δράσω*; («che cosa farò?», «che cosa *posso* fare?») si chiede spesso angosciosamente il personaggio sulla scena, rappresentato nell'incertezza sul da farsi che precede la decisione. Ineluttabilmente ne conseguono la colpa e la rovina, il dolore folle e la disperazione si scatenano a fronte della mancanza di senso di ogni azione, o a fronte di un senso che non è quello che l'eroe si proponeva di dare.

A contraddistinguere l'essenza del tragico secondo Péter Szondi sarebbe l'identità di positivo e negativo, l'unità di salvezza e sventura, «giacché a essere tragico non è l'annientamento in sé, ma il fatto che la salvezza si trasformi in annientamento; la tragicità non si compie nel declino dell'eroe, ma nel fatto che l'uomo soccomba proprio percorrendo quella strada che ha imboccato per sottrarvisi» (79). Ad essere tragico non è dunque semplicemente il male, la disgrazia, ma l'ignoranza/conoscenza dell'inevitabile trasgressione dell'ordine stabilito e il constatare che nulla è in grado di porre alla rovina un limite, un contenimento, una proporzione.

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

Nella tradizione greca, il carattere fatale della trasgressione prende forma secondo due modalità: «Da un lato abbiamo l'ignoranza invincibile della trasgressione compiuta e l'azione peccaminosa inconsapevolmente consumata. Dall'altro abbiamo proprio l'acuta percezione della impossibilità di sottrarsi ad una alternativa le cui scelte sono ugualmente orribili e disastrose» (Sequeri 108). Il male si presenta come ciò che l'eroe deve necessariamente subire o compiere, ignaro o consapevole, nell'esercizio della libertà. Nel primo caso la libertà distruttiva è resa possibile proprio dal non sapere che spinge l'eroe lungo una via che lo condurrà alla rovina; è questo il caso di Edipo, «l'uomo nobile che è destinato all'errore e alla miseria nonostante la sua saggezza» (Nietzsche, *La nascita* 65). Nel secondo caso la libertà che condanna l'eroe dipende dalla situazione che impone una scelta terribile e necessaria a cui l'eroe non può sottrarsi e che solo a lui compete. Questo è quanto avviene nella *Medea* di Euripide.

La vicenda portata sulla scena del teatro ateniese nel 431 a.C. in occasione delle Grandi Dionisie è solo un episodio che fa parte di un'ampia saga elaborata in epoche, contesti, prospettive e forme letterarie differenti,<sup>1</sup> e indissolubilmente legata alla vicenda di Giasone, partito per la barbara Colchide alla conquista del prezioso Vello d'oro «con quell'Argo *pasimelousa*» («che tutti cantano», *Odissea*, XII, 70). La vicenda è nota: «con il cuore sconvolto dall'amore per Giasone» (*ἔρωτι θυμὸν ἐπλαγείσα Ιάσωνος*, v. 8), Medea lo ha aiutato nella conquista del Vello d'oro ed è fuggita con lui in Grecia tradendo la propria famiglia e la patria.<sup>2</sup> Resciso ogni precedente legame e resasi colpevole di crimini efferati (l'uccisione di suo fratello Apsirto prima, e di Pelia, zio di Giasone, poi), Medea giunge con il proprio uomo a Corinto, dove pare che tutto proceda, almeno per un certo periodo, nel migliore dei modi: madre di due figli e «gradita ai cittadini, viveva in perfetto accordo con Giasone» (vv. 12-13).

All'inizio della tragedia tutto è però cambiato: abbandonata da Giasone che, al fine di garantirsi uno *status* sociale maggiormente prestigioso, ha deciso di unirsi alla figlia del re Creonte, Medea viene bandita dalla città poiché ritenuta pericolosa a causa della sua sapienza. Non potendo sopportare il tradimento dell'uomo che tanto aveva aiutato in ogni impresa e che per lei rappresentava «tutto», dopo aver pianificato la sua vendetta ed essersi garantita una sicura via di fuga, Medea uccide i propri figli, atto estremo da lei interpretato come la sua più autentica possibilità, tremenda ma necessaria: «Fatti coraggio, anima mia, che cosa aspetti a compiere questo gesto orrendo e necessario?» (*τί μέλλομεν τὰ δεινὰ χάναντα μὴ πράσσειν κακά;*), vv. 1242-43). In realtà non c'è nessuna *ananke*, nessuna forza esterna che si impone all'eroina vincolandola ad una determinata scelta. La *necessità* dell'infanticidio è totalmente interna, unicamente conseguenza della sua decisione. È nella sua persona che si compie la tragedia: Medea lotta e sa di lottare: lo conferma Aristotele nella *Poetica* (1453 b) quando la annovera tra i personaggi tragici che «sapevano ed erano a conoscenza». Il dissidio non avviene con un *alastor*, un demone esterno a Medea, ma tra due impulsi che abitano la sua interiorità.

Il mondo demoniaco si è ritirato, lasciando soli gli uomini con le loro passioni. È questo che rende così dolorosamente commoventi i casi patologici studiati da Euripide: egli mostra uomini e donne che affrontano inermi il mistero del male, non più cosa estranea che aggredisce dall'esterno la loro ragione, ma parte dell'essere loro, *ἦθος ἀνθρώπων δαίμων*. (Dodds 236)

Riprendendo la famosa massima di Eraclito, Vernant e Vidal-Naquet (1972) presentano il personaggio tragico come il risultato dell'unione di *ethos* e di *daimon*. Carattere singolo e potenza

<sup>1</sup> Per un approfondimento delle varianti mitiche preesistenti alla tragedia di Euripide e per quelle posteriori, rimando a Giannini, *Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica*, in Gentili e Perusino (*Medea nell'arte e nella letteratura*) e a Bettini e Pucci (*Il mito di Medea, Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*).

<sup>2</sup> Per quanto riguarda il testo della tragedia, utilizzerò la traduzione di M. G. Ciani (Marsilio, Venezia, 2002).

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

divina sono i due ordini di realtà in cui si radica la decisione tragica. I sentimenti e le azioni dell'eroe dipendono dal suo carattere, dal suo *ethos* ma, al tempo stesso, appaiono come la manifestazione di una potenza, di un *daimon* appunto, che agisce attraverso di lui, costituisce la parte ingovernabile, irrazionale della sua personalità e si manifesta nella furia cieca, e nella *hybris* che determina azioni funeste. La tragedia mirerebbe dunque a presentare questi due aspetti, l'umano e il divino, come abbastanza distinti per contrapporsi e tuttavia inseparabili l'uno dall'altro. L'eroe tragico è tale proprio in quanto vive del conflitto di queste due forze: «Êthos-daímōn: in questa distanza si costituisce l'uomo tragico. Si provi a sopprimere uno dei due termini, ed egli scompare» (Vernant, Vidal-Naquet, 17-18).

Mi sembra opportuno dedicare ancora un po' di spazio ad alcune questioni preliminari prima di addentrarmi nell'analisi della *Medea* di Euripide, un'analisi che non si pone un obiettivo meramente filologico, quanto piuttosto quello di mostrare come essa sia un perfetto esempio di costruzione del personaggio come *identità divisa*. Non sono tanto le proprietà, anche contrastanti, a rendere complessa e conflittuale l'identità di Medea, quanto piuttosto l'essere definita dalla relazione tra due estremi che si annodano anziché escludersi a vicenda.

Gli autori sin qui citati convergono verso una concezione della tragedia, in cui risaltano da un lato i tratti del conflitto e del paradosso, dall'altro l'inesorabilità di una decisione che appare come l'unica possibile. Ma anche in questo secondo aspetto emerge la *paradoszialità*, in quanto la *necessità* a cui l'eroe si sottopone non è priva di alternative. Sul tragico è stato scritto molto, dal punto di vista filosofico e da quello della teoria letteraria: sarebbe impossibile proporre in questa sede una rassegna adeguata di un dibattito che inizia nella modernità con Hegel e al quale hanno contribuito autori come Kierkegaard, Nietzsche, Freud e Lacan. Va però osservato che i concetti-chiave di questo dibattito, cioè *conflitto*, *paradosso*, *necessità*, non sembrano essere stati indagati come la loro ambiguità e la loro complessità richiederebbe. Vorrei soffermarmi su questi concetti: *conflitto* e *paradosso* evocano la dimensione logica, *necessità* quella modale.

## 2. La tragedia come dispositivo logico e modale

Nietzsche ha definito la filosofia anteriore a Socrate, e che egli legge in chiave eraclitea («*Polemos* di tutte le cose è padre, di tutto poi è re»), come la filosofia «dell'epoca tragica»; l'aggettivo *tragico* riflette una concezione agonistica, che all'essere predilige il divenire in quanto sorge dall'interminabile «guerra tra gli opposti» (cfr. Nietzsche, *La filosofia*, cap. 5). L'idea del tragico troverà la sua prima decisiva formulazione nella *Nascita della tragedia*, dove Nietzsche propone un'*estetica conflittuale* secondo cui l'opera d'arte, in particolare la tragedia greca, dovrebbe venir pensata mediante il nobile agonismo tra due principi o impulsi contrastanti, l'apollineo e il dionisiaco: essi «procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperto dissidio fra loro e con un'eccitazione reciproca a frutti sempre nuovi e più robusti, per perpetuare in essi la lotta di quell'antitesi, che il comune termine "arte" solo apparentemente supera» (Nietzsche, *La nascita* 21). Per comprendere e definire con precisione l'opposizione apollineo/dionisiaco, e non risolverla affrettatamente nell'idea di sintesi, dobbiamo però considerare le diverse relazioni oppostive che furono elencate per la prima volta da Aristotele nelle *Categorie* e nel quarto libro della *Metafisica*:

- i contraddittori (opposti incompatibili; ad esempio «x è seduto» e «x non è seduto».
- i contrari (opposizione più debole in quanto ammette casi intermedi; ad esempio il bianco e il nero possono mescolarsi nel grigio).
- la privazione/possesso (uno dei due termini dell'opposizione rappresenta la mancanza dell'altro; per esempio la cecità rispetto alla vista).

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

- i correlativi (opposti che si presuppongono reciprocamente sia sul piano della definizione sia su quello dell'esistenza; ad esempio il servo e il padrone, la metà e l'intero).

Mentre le prime tre relazioni, in particolare quelle di contraddittorietà e contrarietà, sono omogenee in quanto *disgiuntive*, la relazione tra correlativi è *coniuntiva* e appare sin da subito nella sua paradossalità, intendendo per *paradosso* quel procedimento in cui due termini mai sintetizzabili restano vincolati l'uno all'altro, e la loro identità viene reciprocamente determinata.<sup>3</sup> Affermando che tra apollineo e dionisiaco si svolge una perpetua lotta che conduce a una vicendevole esaltazione/intensificazione, Nietzsche sta senza dubbio descrivendo una relazione tra correlativi: i due impulsi non si compongono mai in una sintesi, ma non sfociano neppure in una paralisi reciproca, cioè nell'aporia; riescono invece a stimolarsi e a fortificarsi l'un l'altro, alimentando così un'incessante conflittualità creativa. La tragedia nasce nel momento in cui i due avversari riconoscono la reciproca necessità e vedono nel loro conflitto la possibilità di rafforzarsi: «per l'apollineo, l'alleanza con il dionisiaco significa forma senza rigidità; per il dionisiaco, l'influsso dell'apollineo fa sì che la forza non conduca alla dissoluzione, ma al linguaggio» (Bottiroli, *Liberatore e incatenato* 77).

I correlativi sono rimasti esclusi per lungo tempo dall'interesse dei logici (si pensi al quadrato logico medievale, o a quello semiotico elaborato da Greimas, in cui rientrano solo contrarietà e contraddizione) a causa della loro presunta ambiguità, della loro paradossalità: in effetti, poiché si implicano e nel medesimo tempo si oppongono, possono apparire una smentita al principio di non-contraddizione. Come rendere conto allora dell'importanza che la relazione tra correlativi ha rivestito per pensatori quali Eraclito, Nietzsche, Hegel, Heidegger così come per il pensiero psicoanalitico? La risposta va cercata nel pluralismo logico, e dunque nel riconoscere l'esistenza di più logiche o stili di pensiero. Tutta la storia della filosofia occidentale è attraversata dal conflitto tra due logiche, quella *disgiuntiva* e quella *coniuntiva*. Di fatto, però, la logica disgiuntiva (o separativa) ha esercitato un dominio quasi incontrastato fino all'idealismo tedesco, e risulta anche oggi lo stile logico dominante: essa mira all'univocità, tende a ridurre al minimo la possibile genesi di paradossi, di equivoci e comunque a garantirne la soluzione. Perciò questo tipo di logica ha cancellato i correlativi dalla gamma delle relazioni oppositive. La logica congiuntiva, invece, è una *logica dei legami*. Bisogna però distinguere due vie, quella di Hegel, che si serve incessantemente dei correlativi ma privilegia la sintesi (e dunque il rapporto tra contrari) e quella di Heidegger, che privilegia i correlativi, in quanto opposti non sintetizzabili.

La questione del pluralismo logico è di fondamentale importanza per comprendere quali sono i diversi *modi di identità* che caratterizzano la condizione umana, e che la letteratura ha saputo esprimere nella loro reale complessità.

Per le logiche disgiuntive l'identità è la relazione che un ente può avere soltanto con se stesso, dunque l'identità viene pensata unicamente come *coincidenza*. Per le logiche congiuntive, invece, occorre distinguere un secondo modo di identità, la *non-coincidenza con se stessi*. Questa fondamentale distinzione è stata affermata da Bachtin nella sua monografia su Dostoevskij mediante la contrapposizione tra due versioni del personaggio: «Il personaggio di Racine è pari a se stesso, il personaggio di Dostoevskij non coincide con se stesso nemmeno per un istante» (69-70). Tuttavia Bachtin non sviluppa la sua intuizione, che rimane imprigionata in una certa ambiguità. Se li consideriamo in contrasto con gli oggetti (con ciò che Heidegger chiama «ente intramondano»), gli esseri umani appaiono come *non-coincidenti*: così Bachtin può affermare che «L'uomo non coincide mai con se stesso. Non gli si può applicare la formula dell'identità: A

<sup>3</sup> Per questa interpretazione delle relazioni tra gli opposti, e più in generale per la tesi del pluralismo logico, si rinvia a Giovanni Bottiroli, *La ragione flessibile*.

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

uguale A» (81). Ma, a una considerazione più attenta, e tenendo conto della differenza tra personaggi come quelli creati da Racine e personaggi come quelli creati da Dostoevskij, bisognerebbe dire che gli esseri umani vivono nel conflitto tra due modi di identità, la coincidenza e la non-coincidenza con se stessi. Se il conflitto si spegne perché prevale il primo di questi modi, l'essere umano rinuncia alle sue possibilità superiori.

Stiamo per mettere a fuoco un ultimo nucleo teorico, grazie a cui verrà intrapresa l'analisi della *Medea*. Che cosa significa *possibilità superiori*? A partire dalla differenza tra l'ente intramondano (ad esempio, la scrivania su cui sto scrivendo) e il *Dasein*, l'ente che noi stessi sempre siamo, Heidegger ha distinto la possibilità intramondana, da intendersi come «il non ancora attuale e il non mai necessario», e le possibilità esistenziali, che riguardano e costituiscono l'Esserci (cfr. M. Heidegger, *Essere e Tempo*, in particolare par. 31). Domani mattina potrei fare colazione al bar con la mia amica X: questo è un esempio di possibilità intramondana (si tratta di un evento che deve ancora svolgersi, e che potrebbe anche non svolgersi: è contingente, e non necessario);<sup>4</sup> tornando alla tragedia greca, consideriamo un esempio del tutto diverso: Antigone potrebbe lasciarsi persuadere da Ismene, e accettare il decreto che vieta la sepoltura del corpo di Polinice: *potrebbe* rinunciare, ma in tal caso rinuncierebbe al suo desiderio, alla sua possibilità più autentica; rinuncierebbe a oltrepassare la condizione di medietà, o di coincidenza (che Ismene giudica impossibile da varcare: «siamo nate donne, sì da non poter lottare contro uomini», vv. 61-62). Se Antigone è il personaggio che tante generazioni hanno amato, è perché ha scelto la sua possibilità superiore.

Un'ultima precisazione: una possibilità superiore può venir definita anche come una *possibilità necessaria*. In questo caso la necessità non indica l'assenza di alternative (Aristotele definisce il necessario come «ciò che non può essere altrimenti»), e questa definizione è stata generalmente accettata; in una prospettiva non più aristotelica bensì nietzscheana e heideggeriana (e anche lacaniana, come vedremo), una scelta è necessaria in quanto nasce dall'interpretazione della propria possibilità più alta e autentica (Lacan direbbe: dalla fedeltà al proprio desiderio).

Riprendiamo adesso il problema dell'eroe tragico: qual è il suo modo d'essere, il suo modo di identità? La concezione di Vernant e Vidal-Naquet non è soddisfacente in quanto appare come una versione dell'identità mereologica, e si colloca nell'ambito della coincidenza (A=A): nessuna divisione in parti conduce infatti un soggetto a oltrepassare i propri confini. Perciò Giovanni Bottioli suggerisce di pensare *ethos* e *daimon* non come le due metà di un intero, bensì come due estremi rispetto a una condizione media.

Non è semplicemente l'unità tra *ethos* e *daimon* che distingue il cittadino della polis dall'eroe tragico, bensì il fatto che le istituzioni politiche e religiose siano riuscite ad addomesticare la sua parte incontrollabile, irrazionale, portandolo dunque a stabilizzarsi nella medietà, dove a dominare è l'*ethos*, una forma di esistenza moderata e condivisa. Invece l'eroe tragico è sempre contemporaneamente sbilanciato in direzioni opposte rispetto alla medietà, orientato verso l'eccesso: «Superiore, eccellente, invidiabile, si spinge là dove la legge della comunità è impotente a trattenerlo, ma si ritrova anche nella più spaventosa delle solitudini» (Bottioli, *La ragione flessibile* 74).

Se l'eroe abbandona la dimensione della medietà e dunque oltrepassa le frontiere del principium individuationis e della coincidenza, è perché, non appagandosi delle possibilità previste per la sua esistenza, sceglie di sperimentare le sue possibilità superiori che paradossalmente lo portano all'eccellenza delle capacità intellettuali e del coraggio, e al contempo al crimine e alla mostruosità.

<sup>4</sup> Una possibilità intramondana non riguarda solamente gli oggetti (un treno che arriva puntuale oppure in ritardo, e così via); d'altronde, come rimarcato più volte da Heidegger l'Esserci è in una certa misura e per certi aspetti un ente intramondano, una semplice-presenza.

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

È questa la verità paradossale che la mia riflessione sulla *Medea* di Euripide vuole dimostrare. Varcati i confini della medesimezza, Medea non solo accoglie in sé gli estremi, ma si trova ad oscillare tra di essi, tra un vertice inferiore e un vertice superiore, tra incandescenza pulsionale e pensiero strategico.

Cercherò di analizzare l'identità di Medea, e il duplice oltrepassamento che la costituisce, a partire da tre domande fondamentali:

- a) Cosa conduce Medea all'eccesso, al superamento della medietà?
- b) Quale è il suo desiderio più autentico? Medea è fedele al proprio desiderio?
- c) In cosa consiste la complessità di Medea? In che modo affronta il conflitto da cui è lacerata?

Abbandonata da Giasone e bandita da Corinto per volontà del sovrano, da un lato Medea è attratta dall'impulso a *coincidere*, a scivolare verso l'estremo inferiore della sua identità, verso il Reale: l'unica via per sfuggire a una vita che non le darà più gioia alcuna è la morte. Coincidenza estrema in cui ogni essere abbandonato e inconsolabile vede il proprio destino. Al tempo stesso Medea è attratta dalla spinta a *non-coincidere*, è portata a riscoprire la propria *metis*, quell'intelligenza temibile già inscritta nel suo nome<sup>5</sup>, per valutare le sue possibilità d'azione e per realizzare i suoi propositi; ma sarà proprio scegliendo la possibilità da lei interpretata come *possibilità superiore e necessaria* che Medea andrà ad infrangersi sul suo desiderio, autoinfliggendosi una terribile auto-lacerazione. Come vedremo, il paradosso di Medea consiste proprio nel fatto che la decisione di rimanere fedele a se stessa e al proprio desiderio andrà a convergere con la scelta terribile e *necessaria* dell'infanticidio, una scelta che comporta inevitabilmente l'annientamento di una parte di se stessa, la sua identità materna.

### 3. *Medea*: una tragedia di memoria. Narcisismo ferito e spinta all'inarticolato

«Il fatto che muove Medea e rende possibile la sua azione in apparenza assurda è l'amore per Giasone, che appare la forza viva di un passato lontano e ormai inattuale [...] Medea è una tragedia di memoria» (Paduano 219-20). Così come viene presentata nel prologo attraverso le parole della fedele nutrice, la storia di Medea mostra infatti un'insanabile cesura tra passato e presente: il passato, determinato dal folle amore per Giasone, un uomo che aveva idealizzato e che per lei rappresentava *tutto*, appare ora come una sequenza di errori e di aspettative deluse. Quanto prima Medea ha amato, tanto più odia adesso.

Giunta a Corinto, Medea ha trovato buona accoglienza nella *pòlis*: lei, maga e barbara, è stata 'addomesticata' dal suo uomo e dalla città intera e ha potuto accedere ad un mondo ordinato dalla legge, dall'*ethos*, dalla medietà («Esule, e tuttavia gradita ai cittadini, viveva in perfetto accordo con Giasone: ed è una gran fortuna quando la donna è in armonia con l'uomo» vv. 12-15). Ma all'inizio della tragedia l'equilibrio è già spezzato: Medea si trova in una condizione di estrema solitudine, in terra straniera, senza un padre o una famiglia presso cui rifugiarsi, vittima di un marito ingiusto e in un profondo stato di prostrazione fisica e morale: «Non mangia, si consuma nel dolore, passa tutto il suo tempo a piangere da quando ha conosciuto l'oltraggio subito dallo sposo» (vv. 20-23). La ferita dell'abbandono sembra, in un primo momento, immobilizzarla in un silente ripiegamento su se stessa: «non alza gli occhi, non solleva il volto da terra. Come scoglio, come onda del mare, è sorda ai consigli degli amici.

<sup>5</sup> *Μηδεια* (Medea) deriva infatti dalla radice del verbo greco *μέδομαι*, «penso», «escogito» e allude alla *μητις*, il pensiero strategico, quella «astuzia multiforme che sa sempre trovare una via sicura nell'intrico delle cose mondane» (cfr. Susanetti, *Favole antiche* 213).



## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

A volte, piegando il collo candido, tra sé e sé piange suo padre, la sua terra e la casa, tutto ciò che ha tradito per seguire un uomo che oggi la disonora» (vv. 30-33). Non mostra gioia alla vista dei suoi figli, sembra provare odio nei loro confronti. Osservando le sue reazioni, la nutrice teme che Medea possa compiere qualcosa di tremendo:

[NUTRICE] Il suo cuore è violento, non sopporterà di essere offesa; io la conosco e ho paura che [silenziosamente entri nella casa, raggiunga il talamo e] immerga la spada acuta nel suo petto oppure uccida gli sposi, attirando su di sé sciagure ancora più grandi. È una donna terribile: chi si scontra con lei non canterà vittoria così facilmente (*δεινὴ γὰρ οὗτοι ῥαδίως γε συμβαλῶν ἔχθραν τις ἀπὸ τῆ καλλίνικον οἴσεται*). (vv. 20-45)

La tragedia euripidea è innegabilmente costituita dall'intrecciarsi di due situazioni di per sé drammatiche: quella della donna emarginata sul piano sociale a causa del suo essere una straniera, una barbara per di più dotata di una sapienza sovraumana e inquietante; e quello di una sposa tradita e abbandonata dal proprio amato. La critica si è da sempre soffermata su entrambi gli aspetti, dando di volta in volta interpretazioni differenti e ponendo l'accento ora sull'uno, ora sull'altro. Alcuni critici hanno insistito molto sull'ingiustizia compiuta da Giasone, sulla violazione dei patti e di quella *dike* coniugale che impone fedeltà e lealtà reciproche considerandola come il vero motivo scatenante lo «sdegno» di Medea e dell'azione tragica (cfr. Pucci, *Il mito di Medea* 47-48). Nel reagire all'abbandono è la stessa Medea a dirsi vittima di una terribile offesa poiché Giasone ha infranto i giuramenti e le promesse con cui si era impegnato un tempo,<sup>6</sup> e a invocare Themis, incarnazione della giustizia, come testimone del torto subito: «O grande Temi e tu, divina Artemide, vedete quel che soffro. Avevo legato a me con giuramenti solenni quest'uomo maledetto: vorrei vederlo annientato, lui, sua moglie, con la casa intera, loro che per primi osarono recarmi offesa» (vv. 160-63).

Per quanto l'*adikia* compiuta da Giasone faccia comprensibilmente infuriare Medea, mi sembra che il vero motore dell'azione tragica, ciò che porta l'eroina all'*oltrepassamento* dei limiti, debba piuttosto ascrivere alla ferita narcisistica conseguente all'abbandono da parte dell'amato. A tale riguardo concordo con quanto afferma Antonio Sestili nella sua lettura della tragedia euripidea:

Dopo aver fissato e fondato la sua esistenza in maniera monomaniacale in Giasone, investendo su di lui tutta la sua libido, ingannata e tradita dall'oggetto della sua totale ed esclusiva passione, disinveste la sua libido da Giasone e la orienta di nuovo narcisisticamente su se stessa; allora tutto è giudicato in vista della sua vendetta (che è, appunto, operazione narcisistica) perseguita con lucidità ed ossessione maniaca (cit. in Suardi, 12).

Medea ha tradito e abbandonato la sua patria per un legame del tutto personale, l'amore che la univa a Giasone. Lo dice chiaramente: «Lui, che per me era tutto» (*ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα*, v. 228). *Tutto*.

Vale forse la pena, proseguendo con l'analisi della tragedia, soffermarsi su alcuni concetti appartenenti alla teoria psicoanalitica e riguardanti il problema dell'identità e del desiderio, non certo ai fini di una psicoanalisi applicata al personaggio, quanto piuttosto per mostrare come

<sup>6</sup> Le vicende precedenti a quanto avviene nella tragedia di Euripide sono raccontate in epoca ellenistica da Apollonio Rodio nelle sue *Argonautiche*. A seguito della narrazione del viaggio degli Argonauti dalla Grecia alla Colchide per conquistare il prezioso Vello d'oro, il terzo libro è interamente dedicato all'incontro e all'amore tra Medea e Giasone, amore sancito da quei giuramenti solenni a cui si appella la Medea euripidea: «Se tu verrai in quei luoghi, nella terra di Grecia, avrai onore e rispetto dagli uomini e dalle donne: ti venereranno come una dea, poiché per opera tua faranno ritorno i loro figli, e i fratelli, e i compagni, e i giovani sposi scamperanno alla sventura. Dividerai con me il letto nuziale legittimo; e niente mai potrà separare il nostro amore, prima che ci avvolga la morte segnata» (vv. 1119-1130).

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

essa sia un utile strumento per la comprensione di testi e di identità particolarmente complessi e conflittuali.

Ripartiamo dunque da Freud e da *Psicologia delle masse e analisi dell'io* (1921). Rispetto alla concezione tradizionale, secondo la quale un *soggetto indiviso desidera*, in misura variabile, *un oggetto indiviso*, per Freud il problema del desiderio può essere così schematicamente formulato: *un soggetto diviso desidera, in modo ambivalente, un oggetto diviso*.

La teoria presentata da Freud nel 1921 non è più una teoria dell'identità come coincidenza, ma una concezione *relazionale*. Dicendo che l'identità è *divisa* non si intende semplicemente costituita da un insieme di proprietà o dalla somma di parti autonome; essa è l'insieme dei processi di identificazione tra un soggetto *idem* e un soggetto *alter*, ed è grazie a questa relazione che un soggetto diventa ciò che è. Va inoltre ricordato che Freud distingue all'interno della vita desiderante del soggetto due forme di libido: l'investimento oggettuale, ovvero il *desiderio di avere l'altro*, e l'identificazione, *desiderio di essere l'altro*.

L'innamoramento nasce dalla mescolanza tra desiderio di avere e desiderio di essere: quando si ama, ci si identifica con la persona amata e l'introiezione dell'oggetto amato può portare a gravi forme di alienazione. A causa del desiderio di essere il soggetto può smarrire se stesso, perdersi confusivamente nell'altro; come mostra il fenomeno della melanconia, «l'ombra dell'oggetto è caduta sull'io. L'introiezione dell'oggetto è qui evidente in modo inequivocabile» (Freud 228).

In genere l'oggetto amato va a occupare la zona dell'io e solo in casi estremi va a modificare l'Ideale dell'io,<sup>7</sup> istanza psichica che governa la sfera etica.

La vicenda di Medea nella Colchide mi pare corrispondere all'amore nei termini in cui ne parla Freud nel capitolo ottavo di *Psicologia delle masse*:

Contemporaneamente a tale «dedizione» dell'io all'oggetto, la quale già non si distingue più dalla dedizione sublimata a un'idea astratta, le funzioni conferite all'ideale dell'io vengono interamente meno. La critica esercitata da tale istanza tace; tutto ciò che l'oggetto fa ed esige è giusto e perfetto. La coscienza morale cessa di applicarsi a tutto ciò che giova all'oggetto; nell'accecamento amoroso si può diventare criminali senza provarne rimorso. L'intera situazione può venire esaurientemente compendiata in una formula: *L'oggetto ha preso il posto dell'Ideale dell'io*. (232)

Sin dal loro primo incontro Medea si è identificata con Giasone, oggetto del suo desiderio subentrato al posto del suo *Ideale dell'io*. A causa dell'«accecamento amoroso» la donna ha rescisso con violenza ogni precedente legame familiare: ha tradito suo padre aiutando con i filtri magici Giasone a impadronirsi del Vello d'oro; ha abbandonato l'intera famiglia e la patria scegliendo di fuggire con gli stranieri, *πρόθυμος μᾶλλον ἢ σωπτεύρα*, «seguendo il cuore più che la ragione» (v. 484); uccidendo il fratello Apsirto si è resa una criminale «senza provarne rimorso»; a Iolco ha ucciso Pelia per mano delle sue stesse figlie. Medea non pare essere pentita dei crimini commessi, ma è sdegnata perché nonostante tutto ciò che lei ha fatto per Giasone, nonostante lui le debba tutto, ora la abbandona per sposare un'altra donna, divenendo ai suoi occhi «il peggiore degli uomini» (v. 229).

<sup>7</sup> Per *Ideale dell'io* (ted. Ich-Ideal) si intende «l'istanza psichica che sceglie, fra i valori morali ed etici richiesti dal super-io, quelli che costituiscono un ideale al quale aspira il soggetto. Essa [...] tenta di conciliare le esigenze libidiche e le esigenze culturali, intervenendo così nel processo di sublimazione. Secondo Freud, il fanatismo, l'ipnotismo e lo stato amoroso rappresentano tre casi in cui un oggetto esteriore – il capo, l'ipnotizzatore, l'amato – giunge a occupare il posto dell'ideale dell'io al punto stesso in cui il soggetto proietta il suo io ideale». Voce *Ideale dell'io*, in Chemama e Vanderersch, *Dizionario di psicanalisi* (150).

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

Per Freud la dimensione dell'amore è inscindibile dalla dimensione del narcisismo. «Non c'è mai veramente l'altro in gioco nell'amore ma sempre e necessariamente l'Uno» che ama se stesso nell'Altro (Recalcati 111-12). L'oggetto amato offre al soggetto un supporto narcisistico, dà consistenza al suo *Io ideale*<sup>8</sup> e proprio per questo motivo viene costantemente sopravvalutato, idealizzato, non se ne vedono le mancanze. Il soggetto si svuota travasando gran parte della sua libido narcisistica sull'Altro, si impoverisce sacrificando una parte di sé e potenziando l'oggetto che viene a costituirsi come il suo *Io ideale*. Se nell'amore il soggetto rimane privo della libido che ha riversato sull'Altro, è solo la ricchezza di quest'ultimo che può risarcirlo, almeno in parte, offrendo alla sua divisione strutturale una compensazione ideale (cfr. *Sull'odio* 114).

Nel momento in cui si perde l'oggetto amato introiettato e l'effetto di ritorno narcisistico della proiezione amorosa si interrompe, come accade a Medea, il soggetto entra in uno stato di profonda melanconia, una condizione caratterizzata dallo svilimento di sé e da un enorme impoverimento libidico dell'Io. Il melanconico si accanisce contro se stesso: Medea, prima di comparire sulla scena, grida e si lamenta invocando la morte su di sé, non mangia, non alza il volto da terra. Attratta dall'impulso a *coincidere* con se stessa, dalla pulsione di morte, Medea si spinge verso l'estremo inferiore della sua identità, tende a precipitare verso il Reale, ritiene che l'unica via d'uscita ad una vita che non le dà più gioia alcuna sia la morte: «Perché, perché non mi colpisce il fulmine celeste? Quale senso ha per me vivere ancora? Vorrei lasciare questa vita odiosa, vorrei dissolvermi nella morte» (vv. 144-47).

Freud osserva che la svalutazione e i rimproveri indirizzati dal soggetto a se stesso sono in realtà diretti all'oggetto amato precedentemente introiettato e dunque rappresentano «la vendetta dell'Io su questo» (cfr. *Psicologia delle masse* 228). L'identificazione melanconica sarebbe dunque un processo mediante cui il soggetto tenta di negare la perdita, divenendo ciò che non gli è più possibile avere. Quando l'ombra dell'oggetto cade sull'Io, il soggetto smarrisce una parte di sé, perde l'intuizione delle sue *possibilità necessarie* e la sua identità si irrigidisce: dominata dalla pulsione di morte, scivola verso il Reale. Conseguenza inevitabile dell'identificazione di Medea con Giasone sia a livello dell'*Ideale dell'Io* che dell'*Io ideale* sarà che nel momento in cui la donna decide di colpire il suo oggetto d'amore non potrà evitare di colpire irrimediabilmente anche se stessa, in particolar modo quella parte della sua identità più direttamente legata a lui: il suo essere madre, l'essere madre dei figli di Giasone.

### 4. L'odio, inevitabile accompagnatore dell'amore. L'*amilla logon* tra Medea e Giasone

Nella tragedia di Euripide vediamo tutto l'amore che Medea aveva riversato su Giasone trasformarsi in odio, in vendetta terrificante: «l'amore che era illusione di incorporare l'altro si trasforma nel suo contrario nel momento che l'oggetto d'amore si mostra nella sua alterità irriducibile» (Accorti 55). Giasone, l'altro che prima era amato, diviene oggetto di odio poiché se ne è andato portandosi via tutto, compreso l'essere stesso del soggetto. «Se nell'innamoramento l'altro è ciò che ha il potere di sospendere immaginariamente l'alienazione soggettiva, adesso, con il suo allontanamento, egli la riattiva in modo insopportabile» (Recalcati 56). La valenza immaginaria dell'amore è un tentativo di abolire l'alienazione strutturale dell'io, un tentativo di realizzare una coincidenza impossibile del soggetto con l'*Io ideale* e dunque inevitabilmente destinato a fallire. «L'immagine amata è l'immagine odiata proprio perché il

<sup>8</sup> Per *Io ideale* (ted. Ideal-Ich) si intende quella «formazione psichica appartenente al registro dell'immaginario, rappresentativa del primo abbozzo dell'io investito libidicamente». Voce *Io Ideale*, in Chemama e Vanderersch, *Dizionario di psicanalisi* (168).

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

soggetto non vi può coincidere» (118) L'amore, come l'odio, mira ad abolire l'esistenza separata dell'altro nell'illusione di poter fare uno. Il soggetto ferito dalla perdita dell'altro reagisce con un'aggressività che è appunto espressione di un narcisismo non simbolizzato: «figlia e massima rappresentante della pulsione di morte, [l'aggressività] corrode, mina, disgrega, porta alla morte» (Lacan, *L'aggressività in psicoanalisi* 98, cit. in Recalcati 118). L'aggressività si oppone alla mediazione offerta dal Simbolico. Dove essa domina non può esservi dialogo; nell'ingiuria la parola non può situarsi in una dialettica simbolica, fatta di domande e di risposte, di desiderio di riconoscimento e di riconoscimento del desiderio. «Nell'ingiuria non c'è mediazione simbolica tra il soggetto e l'Altro, ma solo l'imposizione, direttamente nel reale, della voce superegoica, le cui intenzioni aggressive sono apertamente manifeste e nell'impossibilità di essere filtrate dall'azione simbolica del dialogo» (Recalcati 120).

Il terzo episodio della tragedia (vv. 446-622) è interamente occupato dalla contesa verbale (*amilla logon*) tra Giasone e Medea destinata a dare voce alle rispettive ragioni in radicale opposizione tra loro. Da un lato c'è una figura maschile che non sa comprendere le passioni e che ritiene la sudditanza a *Eros* una debolezza tipica delle donne: Giasone incarna l'uomo freddo, cinico e calcolatore che finge di perseguire giusti principi ma che in realtà agisce solo in vista dei propri interessi mascherandoli con sterili argomentazioni; dall'altro c'è una figura femminile che rifiuta ogni parola non nata dal suo cuore e che non è disposta né al perdono né a quel compromesso che le consentirebbe di vivere all'interno della comunità.

Sotto il profilo formale, l'*agon* tra Giasone e Medea presenta le caratteristiche di una gara processuale tra due parti che sostengono due tesi antitetiche facendo ricorso agli strumenti più raffinati della retorica. Giasone attribuisce a Medea un'«indole violenta» che è un «male senza rimedio» (v. 447) e le rinfaccia l'ostinazione nella follia («tu non desistevi dalla tua stoltezza», v. 457) che la induce a imprecare contro il sovrano e sua figlia. Poi, con ipocrita falsità, si dice disposto ad aiutarla, manifesta il suo affetto nei confronti dei figli e la preoccupazione per la stessa Medea, affermando di non poterne desiderare il male.

Medea replica violentemente a Giasone con un discorso che presenta una chiara articolazione interna, diviso in quattro sezioni in conformità alle partizioni dell'oratoria classica.<sup>9</sup> La donna esordisce dando dello spudorato (*ὦ παγκράτιστε*, v. 465) a Giasone e mostrando compiacimento per il suo arrivo che le permette di alleggerirsi l'animo. Il proemio di questa *rhexis* mette bene in luce la compresenza e il conflitto tra ragione ed emozione, interno al personaggio di Medea. Il lato emozionale si manifesta nel dare sfogo al proprio risentimento:

[MEDEA] Infame! non trovo parola peggiore per definire la tua viltà. Osi presentarti a me, a me, essere odioso, [il più odioso a me, agli dèi e a tutto il genere umano]. Non è segno di coraggio né di audacia guardarmi in faccia dopo tutto il male che mi hai fatto: è impudenza soltanto, il peggiore dei vizi umani. (vv. 465-72)

Gli elementi di consapevolezza retorica mostrano il suo tentativo di autocontrollarsi per poter organizzare un discorso lucido e razionale: «Ma hai fatto bene a venire: mi sentirò più leggera dopo averti detto quel che penso di te, mentre per te sarà un tormento ascoltarmi» (vv. 472-74).

Medea illustra lo svolgersi dei fatti secondo la sua prospettiva, ripercorre dunque gli antefatti della vicenda, rinfaccia a Giasone di averlo salvato dandogli un indispensabile aiuto nella conquista del Vello d'oro: è stata lei a compiere le prove al posto suo; lei ha tradito e abbandonato il padre e la patria per seguirlo; lei ha causato la morte di Pelia. E cosa ha ricevuto in cambio da Giasone? Il tradimento, il ripudio (vv. 475-89).

<sup>9</sup> *Proeminum* (vv. 465-74); *narratio* (vv. 475-87); *discussio* (vv. 488-91); *conclusio* (vv. 492-98).

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

I versi 492-498 vedono una momentanea interruzione della struttura ben articolata del discorso di Medea. La donna si abbandona ora ad uno sfogo emozionale, ad un'invettiva contro Giasone che non solo ha offeso gli dèi e trasgredito le leggi degli uomini, ma soprattutto ha deluso le speranze che la donna aveva riposto in lui. Emerge nuovamente il conflitto interno a Medea tra la sua componente razionale e quella emozionale.

[MEDEA] Non c'è più fede nei giuramenti; forse gli dèi di un tempo non esistono più per te o pensi che tra gli uomini regnino oggi nuove leggi? Io non lo so, ma tu sai bene di avermi giurato il falso. Quante volte hai stretto la mia mano, quante volte hai toccato le mie ginocchia, infame, era tutto vano, le mie speranze sono state tradite. (vv. 492-98)

Subito dopo torna a prevalere la parte volutamente controllata di Medea, il cui tono si presenta falsamente conciliante: «Ora voglio rivolgermi a te come si fa con le persone care» (v. 499). La donna analizza dunque le possibilità che le restano per poi scartarle tutte: ora lei non sa a chi rivolgersi poiché le è impossibile tornare in patria e non può nemmeno recarsi dalle figlie di Pelia cui uccise il padre.

Come Medea, anche Giasone fa ricorso al *logos* e agli strumenti della retorica pronunciando in risposta una *rhexis* (vv. 522-75), che corrisponde nella struttura e nel numero dei versi (54) a quella della sua avversaria, ma costituita da periodi più brevi e semplici. Il discorso di Giasone ben si adatta ad un uomo calcolatore che per risolvere la contesa familiare mette a frutto la sua abilità argomentativa rinunciando alla sincerità e alla componente emotiva (sempre che ne sia dotato): «Devo esibire la mia eloquenza, a quanto pare, e, come un bravo timoniere, ammainare le vele per sfuggire alla tempesta della tua lingua» (vv. 522-25). L'uomo sminuisce i meriti di Medea negando di essere stato salvato da lei: in realtà il buon esito della spedizione va attribuito solamente all'intervento di Afrodite che aveva suscitato in Medea l'ineluttabile passione amorosa da cui è stata spinta a soccorrerlo. Sarebbe piuttosto Medea a dover mostrare riconoscenza nei suoi confronti, poiché il viaggio dalla barbara Colchide alla civile Grecia le ha procurato solo vantaggi, tra cui il riconoscimento della sua *sophia* e un incremento della *doxa* (vv. 532-46).

Giasone insiste nell'affermare la bontà dei suoi propositi: dichiara che la sua scelta di sposare la figlia di Creonte è abile e saggia, non certo mossa da interessi egoistici come invece insinua la folle e gelosa Medea. Le nuove nozze non sono certo dovute a motivi passionali, ma meramente a scopo utilitaristico, per assicurare a sé e alla propria famiglia agiatezza di vita, per poter dare a tutti i suoi figli una degna educazione. Questi i motivi delle sue scelte, non l'odio per il 'letto' di Medea o il desiderio di una nuova sposa. Giasone, concentrato solamente sulle ragioni sociali del proprio agire, non sa comprendere il motivo della collera di Medea. La sua ottusità xenofoba ed ellenocentrica si rivela anche contrassegnata da una forte misoginia che emerge nel passo successivo, culminante in una categorica, utopistica, blasfema affermazione:

[GIASONE] Siete fatte così, voi donne: tutto funziona se funziona il letto, ma se qualcosa va male, ciò che era bello e buono diventa detestabile. Sarebbe meglio che gli uomini generassero i figli in altro modo, che le donne non esistessero: così non ci sarebbero più guai. (vv. 569-75)

Mi pare che questo passo sia di fondamentale importanza per quanto riguarda il disfacimento dell'identità di Medea operato da Giasone, l'oggetto d'amore con cui lei si è identificata totalmente. L'amore totalizzante verso il suo sposo serviva a Medea per esistere, per significarsi come donna. Nella sua empia affermazione, dapprima Giasone esprime il desiderio dell'esclusione delle donne dal processo riproduttivo e la realizzazione di una completa autarchia maschile. Ma Giasone non solo non riconosce il ruolo delle donne in quanto madri, ruolo che costituisce una parte imprescindibile della loro essenza, dell'identità

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

di Medea come quella di ogni donna, ma addirittura auspica la loro inesistenza, vorrebbe cancellarle dalla realtà in quanto soggetti, dunque espellerle dall'ordine Simbolico. Giasone priva Medea di ogni riconoscimento, non riconosce la sua importanza né come donna né come madre. Medea viene spinta verso il Reale e l'amore cede il posto al suo inevitabile accompagnatore, l'odio che «è odio per l'inconsistenza dell'Altro in quanto non è in grado di giustificare l'esistenza del soggetto» (Recalcati 45).

### 5. La *metis* di Medea: «discorsi dolci a udirsi», il gioco delle maschere. La spinta al Simbolico

Come detto in precedenza, Medea è un personaggio *oltrepassante*, varca i confini della medesimezza in due direzioni opposte che si annodano anziché escludersi. L'eroina si trova ad oscillare tra un vertice inferiore e un vertice superiore, tra incandescenza pulsionale e pensiero strategico. È infatti portata a riscoprire le proprie risorse, i propri poteri e soprattutto la sua sapienza retorica per reagire anziché subire e attinge i mezzi per farlo, intellettuali e linguistici, dal vertice superiore, cioè dall'ordine del Simbolico. Il *logos* serve a Medea per blandire e per attaccare, per riflettere e pianificare, e in seguito, come vedremo, per autoconvincersi della *necessità* della sua vendetta. Per tutta la durata del dramma anche la modalità verbale si conforma al suo oscillare: ora densa di *pathos*, volta alla lamentazione e all'invettiva, ora dimostrativa e fredda.

Nel momento in cui Medea compare sulla scena (v. 214) alla paratassi e alla concitazione delle urla fuori campo, ai singhiozzi, alle maledizioni che evidenziavano la forte emotività del personaggio, subentra una sintassi che, con un'articolazione maggiormente complessa, dà forma ad un ragionamento logico e rigoroso. Inizialmente Medea si presenta calma e ragionevole, perfettamente padrona di sé e disposta al dialogo; si rivolge alle donne del coro pronunciando il primo dei suoi monologhi, «microcosmi autonomi del divenire psichico», creazione del pensiero più che comunicazione (Paduano 185). Attraverso una violenta requisitoria, Medea si dimostra una grande odiatrice degli uomini, giudice senza alcuna pietà del suo sposo e paladina della razza più sventurata, quella delle donne: «Di tutte le creature che hanno anima e cervello, noi donne siamo le più infelici» (vv. 230-31).<sup>10</sup> Il suo discorso procede in maniera più generalizzata, descrivendo una situazione non strettamente soggettiva. Attraverso la voce di Medea, le donne, tutte le donne possono denunciare la loro condizione di subordinate e piangere coloro che, esuli, sono condannati a vivere nell'emarginazione.

<sup>10</sup> Il discorso di Medea rappresenta forse la più ferma protesta contro la condizione della donna nell'Atene del V secolo, sottoposta a limiti e condizionamenti da una società esclusivamente controllata dagli uomini. Lontane da ogni relazione sociale, chiuse entro le pareti domestiche, le donne sono destinate esclusivamente ad assicurare una discendenza al marito. Il matrimonio viene presentato nella sua dimensione contrattuale, come una sorta di mercato dove la dote costituisce la condizione perché la donna possa «comprarsi» un marito (v. 233) a cui si sottopone per il resto della vita e da cui non può separarsi senza incorrere nel biasimo sociale. Quando il matrimonio va male, «allora è meglio morire» (v. 243). Nel condurre quello che potremmo definire il suo *j'accuse*, Medea si appropria di prerogative storicamente e unicamente maschili: la competenza intellettuale e la conoscenza delle circostanze storiche. La vicenda di Medea, come osserva Davide Susanetti, sembra offrire un significativo aggancio con la realtà ateniese contemporanea. In base ad un decreto approvato per iniziativa di Pericle nel 451-450 a.C., il diritto di cittadinanza era riservato solo ai nati da padre e madre ateniesi. Ciò dovette avere pesanti ripercussioni sulle unioni miste già esistenti: «i figli nati da donne straniere erano infatti destinati ad essere esclusi dal corpo civico di Atene; di conseguenza, gli Ateniesi che volevano avere una discendenza legittima ed assicurare ai propri figli il pieno godimento dei diritti civili non potevano che unirsi in matrimonio con donne ateniesi, sciogliendo gli eventuali legami contratti in precedenza» (Commento a Euripide, *Medea* 168).

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

Medea ha già iniziato a mettere in pratica la sua strategia e la sua recita di ingannevole doppiezza, in cui la passionalità si serve delle risorse dell'intelligenza per realizzare la vendetta. In un primo momento, sembra infatti voler costruire un'alleanza mediante una relazione di identità con le donne corinzie. Parlando della condizione femminile, utilizza espressioni di carattere generale, accomuna la propria situazione e il proprio sentire a quello di tutte le altre donne. Ciò è avvalorato dal fatto che utilizza la prima persona plurale (*γυναικὲς ἔσμεν*, «noi donne siamo», v. 231) per delineare una prospettiva comune e per creare le condizioni di una complicità e di una *immedesimazione* da parte delle sue interlocutrici: «questo processo è quello che meglio ci permette d'intendere l'Io estraneo di altre persone» (Freud, *Psicologia delle masse* 227). La sapienza retorica con cui la protagonista costruisce questa disquisizione risponde al chiaro intento di conquistarsi la stima e la *sympatheia* delle donne corinzie, le quali, riuscendo ad empatizzare con lei, poco dopo riconoscono che ha ragione a volersi rivalere sul marito fedifrago: «È giusto che tu voglia vendicarti del tuo sposo, e non mi meraviglio se piangi sulle tue sventure» (v. 268). Come sostiene Freud, «proprio la simpatia scaturisce dall'identificazione [...]. Uno dei due Io ha percepito un'analogia significativa con l'altro in un punto preciso [...] su tale fondamento si forma un'identificazione in quel punto e, al sopraggiungere della situazione patogena, quest'identificazione risulta spostata sul sintomo prodotto dal primo Io» (*Psicologia delle masse* 226) Ed è così che nell'orizzonte condiviso di un'esistenza frustrante, il coro diventa una cassa di risonanza per i lamenti di Medea, come se le sue urla, uscendo dalla casa, si ripercuotessero sulle donne che ne rimandano l'eco.

Poco dopo però Medea prende le distanze da quanto appena affermato: dichiara infatti che la sua condizione è molto diversa da quella delle donne corinzie.

[MEDEA] Ma questo vale per te e non per me; tu vivi nella tua città, nella casa paterna, hai una vita serena, l'affetto dei tuoi cari; io sono sola, senza patria e l'uomo che da terra straniera mi ha rapita come una preda, ora mi oltraggia; non ho una madre, un fratello, dei parenti da cui trovar rifugio in questa mia sciagura. Da te vorrei una cosa sola: se mai trovassi un modo, un mezzo per far pagare a quell'uomo il male che mi ha fatto, [a lui, alla fanciulla che ha sposato], tu non parlare, taci! Di solito una donna è piena di paura, non sa usare la forza, trema a vedere un'arma; ma quando è offesa nei suoi diritti di moglie, non vi è cuore che sia più sanguinario del suo. (vv. 252-66)

Medea ha ben poco in comune con le sue interlocutrici; la sua unione con Giasone non si configura come un regolare matrimonio accompagnato dalla dote, lei è sola in terra straniera e la sua determinazione a vendicarsi dei torti subiti non è assimilabile alla sottomissione che normalmente caratterizza le altre donne. In realtà, «la diversità di Medea consiste in ben altro, ma l'eroina è attenta ad evidenziare le differenze funzionali alla sua trama, tacendo altri e più sostanziali aspetti della sua natura» (Susanetti, *Euripide* 52).

Signora della *metis*, «Medea coincide totalmente con la finzione del teatro e il gioco delle maschere che esso implica: ne è forse la cifra più perturbante» (51). Passo dopo passo, Medea manipola i pensieri e le decisioni dei propri interlocutori. Simulando e dissimulando, proponendo «discorsi dolci ad udirsi», vince le loro resistenze e definisce i propri piani di vendetta. Medea riesce a guadagnarsi la fiducia delle donne del coro; attraverso la tattica dell'adulazione e della remissività ottiene da Creonte, giunto sulla scena per bandire la donna dalla città nel timore che possa costituire una minaccia per sua figlia, per Giasone e per se stesso, la dilazione dell'esilio di un giorno: tempo necessario all'attuazione dei suoi piani.

Nel tentativo di convincere Creonte che le sue paure sono infondate, Medea sminuisce le risorse del suo sapere: «Eppure, non sono poi così sapiente [...] non temere, Creonte, non sono in grado di nuocere ad un re» (vv. 305-07). Attuando la tattica dell'adulazione e della remissività, conclude la sua difesa dichiarando la propria sottomissione alla volontà del sovrano e promettendo di sopportare in silenzio l'ingiustizia di cui è vittima pur di rimanere a Corinto:

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

«Sopporterò l'offesa in silenzio: mi hanno vinto i più forti» (vv. 314-15). Poiché Creonte ribadisce l'ingiunzione di abbandonare al più presto la città, la donna lo implora inginocchiandosi davanti a lui («Per le tue ginocchia, per la giovane sposa, ti supplico!», v. 324) e afferrandogli le mani (v. 339) secondo l'atteggiamento tradizionale del supplice. Laddove la persuasione verbale non ha ottenuto alcun effetto, con questi atti di apparente sottomissione, con il contatto fisico, Medea riesce a trarre in inganno Creonte mostrandosi debole e inoffensiva e a incrinare le sue resistenze.

[MEDEA] Per un giorno solo, per questo giorno lascia che rimanga: voglio pensare a dove rifugiarmi, a come mantenere i miei figli, poiché dei figli il padre non si cura. Abbi pietà di loro, sei padre anche tu (*οἴκτιρε δ' αὐτοῦς· καὶ σὺ τοι παιδῶν πατήρ πέφυκας*). Non puoi non essere clemente. Di me e dell'esilio non mi importa, è per loro che piango, per la loro sorte. (vv. 340-347)

Medea si rivolge a Creonte mettendo l'accento su ciò che li accomuna, su un aspetto che può indurre il sovrano a comprenderla e ad avere pietà della sua condizione: «Sei padre anche tu» (v. 342). Creonte viene così persuaso ad esaudire la sua richiesta e le concede la possibilità di rimanere ancora un giorno a Corinto nella convinzione che in quel breve arco di tempo Medea non avrebbe potuto compiere «azioni terribili» (v. 356). In realtà questo unico giorno sarà più che sufficiente alla donna per ideare e consumare la sua vendetta.

Con pari accortezza Medea riesce ad ingannare anche Egeo (vv. 663-759), re di Atene, per assicurarsi asilo politico una volta compiuto il delitto; adesso evoca le abilità magiche che poco prima aveva sminuito, promette ad Egeo, in cambio di ospitalità e protezione, di guarire la sua sterilità per mezzo di potenti *pharmaka*.

Allontanatosi Egeo, Medea manifesta la propria soddisfazione perché finalmente la strada per la sua vendetta è libera. Passo dopo passo, Medea si sta muovendo da una condizione iniziale di debolezza ad una di forza sempre maggiore. Dopo aver ottenuto la dilazione da Creonte e la promessa di asilo da Egeo, la mossa successiva per attuare i suoi propositi è rendere anche Giasone un docile strumento nelle sue mani.

Dopo un lungo monologo (vv. 764-810) in cui espone al coro i propri piani di vendetta in modo chiaro e definitivo, Medea manda la nutrice a chiamare Giasone, pronta ad esibirsi in una nuova recita e a dare prova di un'enorme capacità di mistificazione. Fingendo di essere pentita del suo precedente comportamento e di essere venuta a più miti consigli, intende pregarlo di tenere i figli a Corinto con lui e la sua nuova sposa, «non perché voglia abbandonarli in un paese ostile [esposti agli oltraggi dei nemici]» (vv. 781-82), ma perché pensa di uccidere la figlia del re con un inganno.

Di fronte a Giasone, Medea simula le movenze del dibattito interiore fingendo un sincero ravvedimento che la porterebbe ora a condividere i progetti del traditore, abilmente riproposti come valide e credibili argomentazioni. La dimensione monologica che solitamente consente di esplorare le scissioni interne del personaggio, di rappresentare il conflitto tra le sue emozioni e la lucidità della sua mente, si rivela essere un ulteriore strumento della sua *metis*. La donna simula un'interiorità fittizia, finge di riferire a Giasone il contenuto di un monologo in realtà mai avvenuto. «In tal senso, il soliloquio coincide con l'invenzione di un'ulteriore maschera, dando vita a un teatro nel teatro: un ingrediente dello spettacolo che Medea offre ai suoi interlocutori e al pubblico» (Susanetti, *Euripide* 58).

[MEDEA] Per le cose che ho detto prima, Giasone, io ti prego di perdonarmi; devi sopportare i miei furori in nome delle prove d'amore che ci siamo scambiate fra di noi. Ho riflettuto fra di me e mi sono detta: «stupida che sono, cos'è questa follia, perché mi oppongo a coloro che prendono sagge decisioni, perché mi metto contro i sovrani di questa terra e contro mio marito? Lui fa quello che per noi è più utile, sposa la figlia del re, vuole



## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

dare dei fratelli ai miei figli; perché serbar rancore, perché rifiutare la provvidenza degli dèi? Ho figli, sono esule dalla mia terra, ho pochi amici». Così pensavo ed ho compreso la mia stupidità grande, il mio inutile furore. (vv. 869-83)

Con ironia Medea finge di riconoscersi nei limiti del femminile: «Ma noi donne siamo quel che siamo, siamo donne, per non dire di peggio. E tu non dovevi abbassarti al mio livello e ribattere sciocchezze alle sciocchezze» (vv. 889-91). La donna afferma di riconoscere la saggezza e la lungimiranza di tale scelta vantaggiosa, anche per i loro figli. Dopo aver persuaso e compiaciuto Giasone con il suo discorso, la donna chiama sulla scena anche i bambini affinché abbraccino il padre. La presenza dei figli scatena però in Medea una profonda emozione che le fa perdere, seppur momentaneamente, il controllo; emerge il senso materno che lei si sforza di reprimere.

[MEDEA] Mio dio, perché mi angoscia il pensiero di sciagure occulte? O figli, per quanto tempo ancora potrete tendere le braccia a vostro padre? Ahimè, come sono facile al pianto e alla paura. La lunga contesa con vostro padre è finita ma i miei occhi si riempiono di lacrime. (vv. 894-905)

Ritrovata la sua fermezza, Medea giustifica le sue lacrime come una reazione tipicamente femminile («una donna è per natura debole e facile alle lacrime», v. 928). Cessato il momento di debolezza e tornata nel suo ruolo di ingannatrice, Medea procede nell'attuazione dei suoi piani. Implora Giasone di ottenere la revoca del bando di esilio per i bambini e gli comunica la sua intenzione di inviare alla figlia del re doni preziosi al fine di garantirsi il suo aiuto: un manto e una corona che il Sole, padre di suo padre, ha donato ai suoi discendenti.

### 6. I *bouleumata* di Medea

Non ci sono dèi, né un fato imperscrutabile a cui attribuire gli eventi che si consumano sulla scena: la tragedia è tutta interna a Medea e lei ne è consapevole. Si mostra infatti come un personaggio profondamente lacerato, parla con se stessa per analizzare la situazione e le concrete possibilità di azione. Medea parla al proprio *thymos* e alla propria mano; si incita a proseguire nei suoi *bouleumata*, a portare a termine la sua vendetta contro il marito fedifrago. Affinché questa sia completa occorre che Giasone sia privato di tutto ciò che ha di più caro: la nuova moglie e, soprattutto, i figli.

Il termine *bouleumata* (*βουλευματα*) è connesso al verbo *βούλομαι*, «volere» e al sostantivo *βουλή*, dal significato originario di «volontà», «decisione», «piano», «consiglio», un sostantivo dunque che appartiene al lessico della ragione deliberante. E proprio la ragione Medea applica per pianificare la sua vendetta: allinea ipotesi, prevede ostacoli, si affida alla sua capacità di escogitare stratagemmi e ai suoi potenti *pharmaka*.

Il dialogo con le donne del coro assume presto la forma di un monologo in cui Medea, isolandosi da ciò che le sta intorno, si concentra su se stessa per analizzare le concrete possibilità di azione, fino a scegliere quella che le sembra essere la soluzione più giusta e adatta. La progettazione della vendetta si presenta come un esame di alternative, come una valutazione dei rischi e degli elementi di sicurezza: «facendo un insistito uso del futuro, essa immagina ogni fase del proprio agire e poi, transitando al perfetto, ne vede mentalmente il compiuto realizzarsi, verificando in anticipo la tenuta del progetto nel suo insieme» (Susanetti, *Mania tragica* 15).

Dopo aver considerato le diverse vie che ha a disposizione per realizzare i suoi piani, Medea sceglie quella per lei più rapida e diretta, quella in cui per natura è più sapiente: il veleno. Con la determinazione di un eroe, si dice infatti disposta ad agire con la violenza nel caso in cui non

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

disponesse del tempo sufficiente per ingannare i propri nemici: «impugnerò la spada e, a costo di morire, li ucciderò entrambi, con la forza dell'audacia» (vv. 393-94).

Di fronte all'intollerabile pensiero di essere considerata debole, di essere umiliata e derisa, immediatamente si determina in Medea un fortissimo impulso di rivalsa contro i propri nemici. Parla così a se stessa, si esorta ad essere Medea, «colei che medita e trama» (*βουλευούσα καὶ τεχνωμένη*, v. 402), a non risparmiare nulla di ciò che la definisce e che le appartiene. Usando la seconda persona si pone dinanzi agli occhi della mente l'ingiustizia subita e si appella al principio etico secondo cui bisogna fare bene agli amici e male ai nemici, adottando anche il principio aristocratico della ricerca della gloria e dell'onore. Sottolinea inoltre la propria origine divina: suo padre Eeta era figlio del Sole e questa discendenza, ricordata più volte nel corso della tragedia, acquisterà particolare importanza nella conclusione, quando la donna fuggirà levandosi in cielo sul carro alato inviatole appunto dal Sole.

Dopo essersi assicurata la protezione del re Egeo ad Atene, Medea si rivolge trionfante alle donne del coro perché tutto ora le è chiaro: la sua astuzia ha indirizzato il suo cuore all'azione perfetta, le sequenze della vendetta sono articolate. In un lungo monologo (vv. 764-810) espone alle sue interlocutrici i *bouleumata* definitivi.

[MEDEA] Ora ti rivelerò tutti i miei piani: non ti farà piacere quel che dico. Manderò a Giasone uno dei miei servi per pregarlo di venire da me; e quando sarà giunto, gli parlerò con gentilezza, gli dirò che sono d'accordo con lui, che ha fatto bene a tradirmi per sposare la figlia del re: è una decisione utile e saggia. Ma gli chiederò che i miei figli rimangano a Corinto, non perché voglia abbandonarli in un paese ostile [esposti agli oltraggi dei nemici] ma perché penso di uccidere la figlia del re con un inganno. Li manderò da lei a portarle dei doni, [li manderò dalla sposa, perché non li scacci da Corinto] con un peplo sottile e una corona d'oro; se prende questi doni e se ne adorna, morirà in modo atroce e insieme a lei chiunque la tocchi, perché saranno intrisi di veleni potenti. (vv. 772-89)

Ma tutto ciò non è sufficiente; un altro pensiero ha concepito il cuore di Medea, un pensiero inumano che le si impone come un penoso dovere.

[MEDEA] Ma ora basta. Se penso a quale azione compirò dopo questa, scoppio in pianto: ucciderò i miei figli, nessuno potrà salvarli. E dopo aver distrutto la casa di Giasone me ne andrò a Corinto, via da quest'atto empio che ho osato compiere, la strage dei miei figli amatissimi. Sia come sia: a che serve vivere? Non ho più patria, non ho più casa e alle sventure non c'è rimedio. Ho sbagliato allora, quando abbandonai la casa di mio padre fidando nelle parole di un greco: che me la pagherà, se dio mi aiuta! I figli che ha avuto da me non li vedrà più vivi per il resto della vita, e dalla giovane sposa altri non ne avrà perché, coi miei veleni io la farò morire in modo atroce. Non crediate che sia sciocca oppure debole o mite: altra è la mia natura, coi nemici crudele, buona con gli amici. È un carattere che procura gloria e fama nella vita. (vv. 790-810)

È l'assassinio della paternità ciò che la donna ha concepito per distruggere Giasone, per togliergli il nome di padre, cancellarne il presente ma soprattutto il futuro. Il coro è inorridito, ma Medea è risoluta, «ogni parola è vana» (v. 819). Dunque, dopo il secondo incontro con Giasone, si rivolge direttamente ai figli, invitandoli a consegnare i bellissimi doni, in segno di grazia, alla figlia di Creonte. La donna avvia così il suo piano crudele che renderà inevitabile la morte dei bambini (vv. 969-975).

In breve tempo giunge il pedagogo portando le notizie che Medea attende con ansia: la nuova sposa di Giasone ha accolto lietamente i doni che le sono stati inviati e i bambini sono dunque liberi dall'esilio. Ignaro di ciò che Medea ha architettato, il pedagogo non comprende la sua reazione emotiva, incongrua rispetto alle circostanze favorevoli. Nei discorsi che i suoi

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

interlocutori ritengono motivo di conforto, Medea può solo vedere il progressivo compiersi dei suoi piani, l'avvicinarsi del momento fatale in cui dovrà uccidere i suoi figli.

### 7. «Diventa ciò che sei!»: L'infanticidio come *possibilità necessaria* di Medea

È arrivato il momento per Medea di mettere in pratica la seconda parte dei suoi piani. Perché la vendetta sia completa, i figli devono essere uccisi. Dopo aver congedato il pedagogo, Medea si abbandona a quello che è noto come il suo «grande monologo» (vv. 1021-80). La donna esordisce rivolgendosi direttamente ai figli, contrappone la sua condizione di esule a quella dei bambini che invece hanno una città e una casa dove vivranno per sempre, ma senza la loro madre «abbandonata nella sua sventura» (v. 1023). Medea prospetta poi ciò che accadrebbe se li lasciasse a Corinto: l'esilio la priverebbe della loro presenza e del ruolo di madre nella loro vita, non potrebbe prendere parte ai rituali per il loro matrimonio e nemmeno averli accanto durante la sua vecchiaia. Inutilmente Medea dice di aver allevato i suoi figli, inutilmente ha sofferto e patito i dolori del parto. Inutili tutte le speranze riposte in loro. «Dolci illusioni, ora svanite. Senza di voi vivrò una vita triste e dolorosa. Vostra madre non la vedrete più, passerete anche voi ad altra vita».

Il contrasto fra sentimento materno e desiderio di vendetta diventa quasi intollerabile e Medea maledice il proprio orgoglio (*ὦ δυστάλαυνα τῆς ἐμῆς ἀθαρδίας*, v. 1028). All'improvviso il sorriso dei bambini sembra far vacillare la fermezza dei suoi propositi.

[MEDEA] Ma perché mi guardate così, figli miei? Perché mi sorridete, come per l'ultima volta? Mio dio, che devo fare? (*αἰᾶ· τί δράσω;*) Mi manca il cuore se guardo gli occhi luminosi dei miei figli. No, non posso. Rinuncio ai miei propositi. Porterò i figli con me. Perché punire il padre facendo del male a loro e procurandone a me due volte tanto? No, non posso. Rinuncio. (vv. 1040-48)

Medea indugia penosamente, sopraffatta dall'amore materno e si interroga ricorrendo alla consueta formula dell'eroe tragico posto di fronte alla necessità di compiere una scelta: *τί δράσω;* «Che devo fare?» (v. 1042). Lo svolgersi dei pensieri le rende evidente il male enorme, «due volte tanto» che dovrà infliggere a se stessa cancellando una parte della sua identità, quella di madre.

Il terribile progetto è abbandonato, ora è la madre che parla, ma solo per un istante, perché un'altra forza subentra in lei e una nuova domanda segna il ripensamento improvviso.

[MEDEA] Ma che cosa dico! Lascero impuniti i miei nemici perché ridano di me? No, devo osare. Questa mia debolezza è una viltà. Figli, entrate in casa. E se qualcuno non può assistere a questo sacrificio, si allontani. La mia mano non tremerà. (vv. 1049-1055)

Medea non tollera il pensiero di essere oggetto di riso per i suoi nemici, o di essere considerata debole e vile se non vendicherà il torto subito da Giasone. In questo senso mostra di condividere appieno il principio cardine della «civiltà della vergogna»<sup>11</sup> secondo cui il valore del singolo individuo dipende dalla considerazione che la collettività ha di lui. Al tempo stesso, l'ossessione di essere derisa testimonia la ferita narcisistica che spinge Medea alla realizzazione della sua vendetta. Disinvestita la propria libido da Giasone, Medea la indirizza

<sup>11</sup> «Civiltà della vergogna» o «cultura della vergogna» è un'espressione utilizzata da Eric R. Dodds nel famoso studio sull'irrazionale nel mondo greco per descrivere la società omerica e i modelli su cui essa si basava. Come spiega l'autore, «il bene supremo dell'uomo omerico non sta nel godimento di una coscienza tranquilla, sta nel possesso della *timē*, la pubblica stima» (59).

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

narcisisticamente su se stessa e ciò le permette di giudicare esclusivamente in vista dei propri scopi.

La donna esorta dunque i bambini ad entrare in casa, il loro sacrificio deve compiersi. Ma due volontà combattono in una sola mente: ancora una volta, la fermezza della risoluzione viene meno e Medea fa appello al suo *thymos* affinché risparmi i bambini innocenti: «No, no, anima mia, non puoi far questo! (ἄ ἄ. μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σὺ γ' ἐργάσῃ τάδε) Lasciali, sciagurata, risparmiarli! Vivranno con te ad Atene, saranno la tua gioia» (vv. 1056). È l'ultimo appello che l'amore materno tenta di rivolgere all'impulso contrario:

[MEDEA] No, per i demoni infernali, per gli dèi vendicatori, non sarà mai che io abbandoni i figli all'oltraggio dei nemici. Essi devono morire. E se dev'essere così, io li ucciderò, io che li ho messi al mondo. Tutto è deciso ormai, perché tutto è inevitabile. (vv. 1059-64)

Il demone in lei ha come unico scopo la vendetta e rifiuta ogni altro sentimento. Del resto ogni cosa è ormai fatta, tutto è inevitabile perché «sul capo ha la corona, è già avvolta nel peplo la giovane regina, e muore, lo so» (vv. 1065-66). Medea presenta l'uccisione dei figli come una *necessità*, come un inevitabile esito di *ananke*, trasforma l'infanticidio in un gesto pietoso, in una sollecitudine dell'affetto materno che non vuole abbandonare i figli «all'oltraggio dei nemici». In realtà non vi è alcuna imposizione esterna, la necessità è soltanto conseguenza della decisione di Medea e richiamarsi ad essa è l'unico modo che ha per autodifendersi, costituendosi come vittima di una situazione che lei stessa ha definito mediante le raffinate e subdole risorse della sua *metis*.

L'apice della tragedia è raggiunto, la decisione interiore è stata presa. Medea è pronta a compiere il gesto estremo e conclude così il suo monologo:

καὶ μανθάνω μὲν ὅτι δρᾶν μέλλω κακά, θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

[MEDEA] So quanto male sto per fare ma la passione dell'animo – che è causa delle sciagure più grandi in questo mondo –, la passione dell'animo è più forte in me della ragione. (vv. 1078-80)

L'esegesi di questo passo ha provocato molte discussioni tra gli studiosi, in particolare per l'uso dei termini *thymos* e *bouleumata*. Nel suo significato primario il *thymos* è l'organo del sentimento, esso «dice all'uomo quando deve mangiare, bere o uccidere un nemico; lo consiglia sulle azioni da compiere, gli suggerisce le parole» (Dodds 58). Il termine *bouleuma* copre invece l'ampio spettro semantico di «risoluzione». Spesso si è visto in questa parte finale del monologo di Medea il conflitto tra passione e ragione, inteso come un'opposizione tra contrari, da cui la ragione esce sconfitta, ma questa interpretazione non sembra convincente.<sup>12</sup> È infatti difficile distinguere che cosa in Medea sia passione vincente e che cosa ragione perdente. Se razionale deve essere considerato il proposito di risparmiare i figli, sotto la spinta dell'affetto materno, esso «non si manifesta in ragionamenti, ma con l'immediatezza del sentimento irriflessivo» (Di

<sup>12</sup> La più nota interpretazione dei vv. 1078-80 in questa direzione è quella di Bruno Snell (*La cultura greca e le origini del pensiero europeo* 1963), il quale legge il dramma di Medea come una lotta tra due potenze psichiche polari, contrarie: da un lato la passione, la rabbia incontrollabile, e dall'altra la ragione e i buoni proponimenti dettati dall'amore materno. Altri studiosi interpretano invece il conflitto di Medea come lo scontro tra due passioni, il desiderio di vendetta e l'affetto di madre. Per un'analisi approfondita delle diverse letture di questi versi della Medea di Euripide, rimando al saggio di Giulia Cupido, *L'anima in conflitto. «Platone tragico» tra Euripide, Socrate e Aristotele* (2002), in particolare al capitolo secondo, *Il dramma di Medea*.

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

Benedetto 40), dunque con estrema passionalità. Se passionale è da ritenersi il desiderio di vendetta contro Giasone, esso si articola però mediante una logica ferrea e con l'obiettivo di restaurare la *dike* violata.

Decisivo risulta essere il contributo di Hans Diller (1966). Egli ritiene che i *bouleumata* del v. 1079 debbano essere intesi con lo stesso significato che hanno ai versi 1044 e 1048 (*χαρέτω βουλευματα τὰ πρόσθεν [...] χαρέτω βουλευματα*), dove il termine indica l'intenzione di uccidere i figli al fine di vendicarsi di Giasone, e nega che il passo alluda ad un contrasto tra passione e razionalità come elementi opposti legati da una relazione di contrarietà. I *bouleumata* non si contrappongono al *thymos* ma sono ad esso subordinati. Dunque l'aggettivo *χείσων* (v. 1079) deve essere inteso come «superiore», «dominante»: il *thymos* di Medea istruisce e si serve dei *bouleumata*, delle sue capacità di volere e di agire per realizzare se stesso, fino all'estrema soddisfazione della sua pulsione distruttiva, «con quell'infanticidio tanto più scandaloso quanto più accuratamente premeditato» (Susanetti, *Mania tragica* 16).

Non siamo di fronte, quindi, ad un'antitesi di forze, che vede la passione amorosa frustrata e divenuta folle vincere l'affetto verso i figli, ma piuttosto ad una gerarchia che vede il *thymos* utilizzare ai propri fini l'organizzazione del pensiero. La forma razionale è strumento di realizzazione dei contenuti emotivi.

Come è stato ricordato nei paragrafi precedenti, il soggetto deve essere pensato come *diviso*, non semplicemente in base alle proprietà o alle parti che lo compongono, ma in *modi d'essere*, in *modi di pensare*. L'unica logica che può interpretare adeguatamente la dimensione ontologica del soggetto è una logica *coniuntiva* e *scissionale*, che non ignora la polisemia degli opposti e si fonda sul primato dei correlativi. Lo *thymos* e i *bouleumata* di Medea si intrecciano senza che uno prevalga nettamente sull'altro annullandolo; sembrano essere legati dalla medesima relazione che sussiste tra il padrone e il servo: in questo caso lo *thymos* è il padrone che guida i *bouleumata* per raggiungere il proprio obiettivo. L'uno si appoggia sull'altro, la rigidità dell'incandescenza pulsionale fa lavorare a proprio vantaggio la flessibilità del pensiero strategico. È l'indissolubile nesso tra la fedeltà alla propria possibilità maggiore e la limpida consapevolezza che proprio questa comporta un'irreversibile sofferenza ciò che fa di Medea un personaggio tragico e paradossale.

Dopo aver assaporato con estremo piacere il racconto dettagliato della morte di Creonte e della nuova sposa fornitole dal messaggero, Medea deve attuare il suo progetto, prima che la vendetta di altri possa raggiungere i suoi bambini.

[MEDEA] Tutto è deciso. Ucciderò i miei figli, subito, e me ne andrò da questa terra; non voglio indugiare e abbandonare i figli ad altre mani, ben più nemiche delle mie. È necessario che muoiano, e se così dev'essere, io li ucciderò, io che li ho messi al mondo. (vv. 1236-41)

Se è costretta ad uccidere, è anche obbligata ad un atto di repressione momentaneo ma necessario: ancora una volta Medea sprona il suo cuore a farsi coraggio, esorta se stessa all'oblio della maternità, ad annullare un segmento della sua esperienza personale.

[MEDEA] Fatti coraggio, anima mia, che cosa aspetti a compiere questo gesto orrendo e necessario? Prendi, povera mano mia, prendi la spada, avviati sulla strada del dolore, non essere vile e cerca di dimenticare che sono figli tuoi e che li ami tanto; per questo breve giorno, scordati dei figli; dopo, piangerai. Anche se li uccidi, tu li hai amati, sventurata Medea! (vv. 1242-50)

La donna della Colchide dialoga con le parti del suo corpo, proprio come l'eroe che, in procinto di affrontare una prova o una scelta penosa, dialoga con il proprio animo o il proprio braccio, centri simbolici dell'emozione e della forza. Medea fa tutto da sola, «agisce le sue voci,

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

le contrappone e le gioca l'una contro l'altra così come manipola gli interlocutori reali, trasformandoli in strumenti e proiezioni del suo lucido delirio» (Susanetti *Euripide* 56-57). Medea sa che uccidere i propri figli significa uccidere il suo *altro* interno: solo così Giasone può divenire a lei totalmente estraneo e lei essere inaccessibile a lui. Con questo gesto estremo Medea «si fa altra da quello che è per il suo uomo, si strappa via da dove egli aveva depositato il suo essere, ovvero nei figli. La via diviene quella dell'obiezione a ciò che prima la manteneva in questa alterità interna attraverso il suo uomo» (Accorti 62). L'urlo disperato dei bambini, proveniente dalla casa, annuncia che il cuore materno si è fatto di pietra.

Si è cercato (Fig. 1) di riprendere lo schema proposto da Bottioli (*Liberatore e incatenato* 79) per indicare la duplicità del dionisiaco e dell'apollineo e di adattarlo al fine di illustrare graficamente l'identità di Medea.

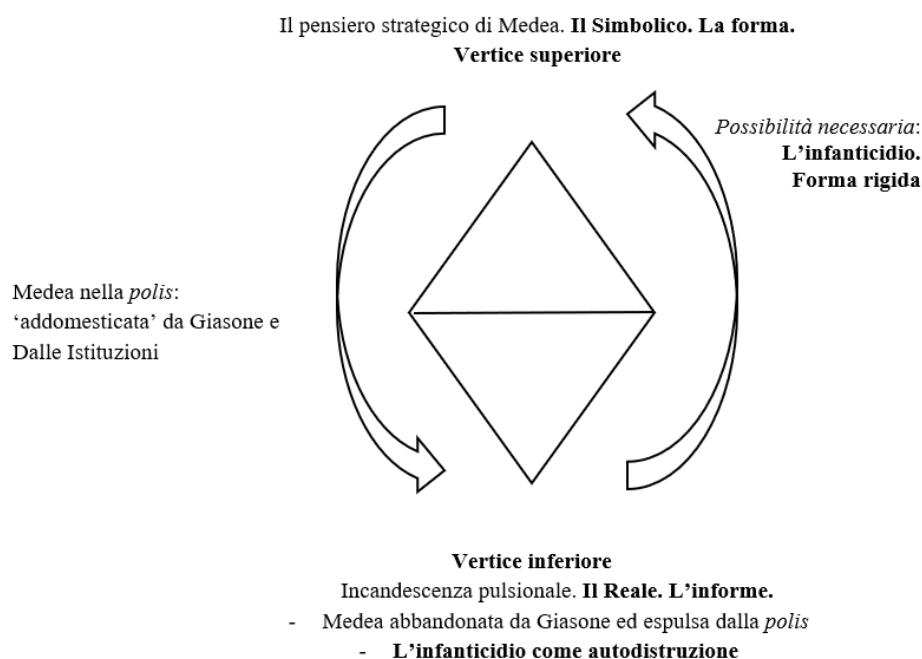


Fig. 1

Oltrepassato il confine della condizione media e della coincidenza, Medea conosce e sperimenta quell'alterità che le apre la via per trovare se stessa. Per tutto l'arco della tragedia Medea oscilla tra due opposte direzioni: una che conduce ad una forma più alta, superiore e maggiormente complessa rispetto a quella che si è lasciata alle spalle; l'altra che va verso l'informe, verso il Reale. L'intreccio di queste due spinte fa di lei contemporaneamente un'eroina della *metis* e un mostro: «paradossale è che il concetto di *possibilità superiore* abbia una doppia valenza, quella più consueta, che indica l'eccellenza (delle capacità intellettuali, e anche del coraggio), e quella contrastante con il senso comune, per cui il superiore è legato intrinsecamente all'inferiore» (Bottioli, *Liberatore e incatenato* 32).

L'essere 'mostruosa' e infanticida non è una proprietà di Medea bensì una delle due polarità che costituiscono la sua identità, il cui modo d'essere è dato proprio dal legame paradossale tra pensiero strategico e incandescenza pulsionale, tra Simbolico e Reale. Al Reale appartiene la spinta che conduce Medea all'autodistruzione mediante l'infanticidio; la lucidità con cui trova le ragioni del proprio agire e riconosce la superiorità di quella scelta rispetto alle altre

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

possibili appartiene invece all'ordine del Simbolico: il pensiero strategico la guida nella comprensione, nell'interpretazione e nella realizzazione della sua *possibilità necessaria*: compiere l'infanticidio. Nelle individualità che esemplificano le possibilità necessarie «il rigido e il flessibile sono compatibili, e ciò diventa comprensibile se si pensa al rigido come incluso (o incorporato) nel flessibile, allo stesso modo in cui la rigidità di uno scheletro è inclusa nella mobilità e nell'agilità di un corpo vivente» (Bottiroli, *La ragione flessibile* 50).

La pulsione dell'inarticolato e dunque la spinta a coincidere non può essere totalmente sconfitta. Il pensiero strategico non riesce a spegnere l'incandescenza pulsionale. Il grande paradosso di Medea consiste proprio in questo legame indissolubile tra Simbolico e Reale. Nel suo essere non-coincidente, ovvero potenzialmente *oltre se stessa*, l'eroina ha interpretato le sue possibilità superiori, ha obbedito all'imperativo di Nietzsche «Diventa ciò che sei!»: ha deciso di essere fedele a se stessa, di non rinunciare alla propria vocazione e di dar forma alla sua *possibilità necessaria*. Ma scegliere una nuova forma, che pure corrisponde alla sua propria possibilità più alta, implica per Medea lo scivolamento nella coincidenza, nella rigidità, nell'inflessibilità dominata dalla pulsione di morte. Non si tratta della coincidenza separativa che caratterizza un ente proprietario o mereologico, ma quella che sopprime ogni articolazione, ogni distinzione; è la volontà di distruggere la propria stessa alterità, ovvero la non-coincidenza con se stessi. Medea si è infranta sul proprio desiderio: uccidendo i figli ha distrutto una parte di se stessa, tutta la sua identità materna.

Alla fine della tragedia in lei non c'è più traccia alcuna dell'affetto materno. Con l'atteggiamento spietato di una divinità offesa che ha punito la trasgressione della Legge, Medea celebra il suo trionfo in alto su un carro trainato da draghi alati inviatole dal Sole, negando a Giasone, già in una condizione di irreversibile debolezza, anche il lamento funebre per i suoi figli.

### 8. Bibliografia

- Accorti, Margherita. *Medea, una donna tra amore e godimento*. Milano, Quaderni IRPA, no. 8, 2012.
- Apollonio Rodio. *Le Argonautiche*. Milano, BUR, 2015.
- Aristotele, *Poetica*. Traduzione di Guido Paduano, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Traduzione di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1963.
- Bergmann, Martin S. *Anatomia dell'amore. Immagini, linguaggio, malattia e storia di un sentimento universale*. Traduzione di Gaspare Bona, Torino, Einaudi, 1992.
- Bettini, Maurizio e Giuseppe Pucci. *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Torino, Einaudi, 2017.
- Bottiroli, Giovanni. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino, Einaudi, 2006.
- . *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- . "Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche" *Enthymema*, no. 14, 2016, pp. 51-81. <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/7040/7156>. Accesso 20 luglio 2016.
- Chemama, Roland e Bernard Vandermersch, editors. *Dizionario di psicoanalisi*. Traduzione di Carlo Albarello, Roma, Gremese, 2004.
- Dodds, Eric Robertson. *I Greci e l'irrazionale*. Traduzione di Virginia Vacca De Bosis, Milano, Bur, 2011.
- Di Benedetto, Vincenzo. *Euripide: Teatro e società*. Torino, Einaudi, 1971.
- Euripide. *Medea*. A cura di Laura Suardi, Milano, Principato, 2011.
- . *Medea*. Traduzione di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 2002.

## Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide

Eleonora Fracalanza

- Freud, Sigmund. *Psicologia delle masse e analisi dell'io*. Traduzione di Silvano Daniele e Emilio A. Panaitescu, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Heidegger, Martin. *Essere e tempo*. Traduzione di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 2005.
- Nietzsche, Friedrich. *La nascita della tragedia*. Traduzione di Giametta Sossio, Milano, Adelphi, 2011.
- . *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*. Traduzione di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 2000.
- Omero. *Odissea*. Traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989.
- Paduano, Guido. *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alceste e Medea*. Pisa, Nistri-Lischi, 1968.
- Recalcati, Massimo. *Sull'odio*. Milano, Mondadori, 2004.
- Sequeri, Pierangelo. *L'umano alla prova. Soggetto, identità, limite*. Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- Sofocle. *Antigone*. Traduzione di Raffaele Cantarella, Milano, Mondadori, 1991.
- Susanetti, Davide. *Commento. Medea. Di Euripide*. Traduzione di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 2002.
- . *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*. Roma, Carocci, 2005.
- . *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*. Roma, Carocci, 2007.
- . *Mania tragica tra furore e desiderio*. 2009. <http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/11/follia.pdf>
- Szondi, Peter. *Saggio sul tragico*. Traduzione di Gianluca Garelli, Torino, Einaudi, 1999.
- Vernant, Jean-Pierre e Pierre Vidal-Naquet. *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*. Traduzione di Mario Rettori, Torino, Einaudi, 1976.