

PENTEIO SPETTATORE DI TRAGEDIA: LE BACCANTI E LA RISPOSTA ALLE TESMOFORIAZUSE*

ROSSELLA SAETTA COTTONE

Université Lille3 - Francia

rosmart@free.fr

Fondandosi su un'analisi dettagliata delle analogie strutturali e tematiche che legano le *Baccanti* e le *Tesmofoziause*, l'articolo sostiene l'ipotesi che la tragedia di Euripide contenga una risposta alla parodia del poeta tragico al centro delle *Tesmofoziause*.

Baccanti / Tesmofoziause / rivalità poetica

Based upon a detailed analysis of the structural and thematic analogies that link together *Bacchae* and *Thesmophoriazuse*, the article assumes that this tragedy might contain a reply to the parody of the tragic poet in the middle of *Thesmophoriazuse*.

Bacchae / Thesmophoriazuse / poetic rivalry

La lettura delle *Baccanti* che proporrò in queste pagine fa parte di una ricerca in corso sui rapporti tra la tragedia di Euripide e la commedia di Aristofane, nella quale cerco di mostrare che le analogie tematiche, strutturali e lessicali tra gli *Acarnesi*, le *Tesmofoziause*, l'*Elena*, le *Baccanti* e le *Rane*, in parte messe in luce dagli studiosi, vanno comprese nel quadro di un conflitto poetico tra i due autori drammatici, un conflitto sul teatro, la cui posta in gioco può essere ritrovata nell'affermazione di un'eccellenza artistica, in un contesto fortemente condizionato dal principio della rivalità e della competizione come quello dei concorsi drammatici di Atene¹.

* Ho esposto questo testo al convegno " Els gèneres del teatre grec ", organizzato da Xavier Riu all'Università di Barcellona, il 24-25/04/08. Una versione francese dello stesso sarà pubblicata in un volume di *Mélanges* in omaggio a Jean Bollack, nel 2009.

¹ La questione della rivalità tra poeti comici è stata approfondita, secondo diverse angolazioni, da Luppe 2000, Ruffel 2002, Biles 2002 e Zanetto 2006. Che io sappia,

La mia ipotesi di partenza è che le *Baccanti* contengono una replica all'attacco parodico contro Euripide, al centro delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane². La questione sollevata dagli interpreti, quanto allo statuto bastardo di questa tragedia, miscuglio imperfetto di elementi tragici, comici e satireschi³, se trova in tal modo ridefinita e riorientata: saremmo in presenza di una "risposta", in uno stile del tutto tragico, alla commedia di Aristofane. A partire da qui, spero di fornire un quadro utile all'interpretazione della scena del travestimento di Penteo, che, come è stato notato, sembra evocare le *Tesmoforiazuse* attraverso una parodia verbale estremamente puntuale della scena del travestimento del Parente⁴.

Le *Baccanti* e le *Tesmoforiazuse*: analogie strutturali e tematiche

Fra i ricercatori che hanno posto il problema dei rapporti tra le *Baccanti* e le *Tesmoforiazuse*, Zeitlin⁵ è quella che ha maggiormente allargato il campo dell'interpretazione, rilevando un gran numero di analogie tra i due testi.

Secondo la sua lettura, tali analogie non suppongono alcuna questione cronologica, e nemmeno un rapporto intenzionale di ripresa di uno dei due testi rispetto all'altro, in funzione di modello: le *Baccanti* e le *Tesmoforiazuse* possono, a sua avviso, essere confrontate in quanto riproducono, ciascuna a modo suo, delle strutture mitiche comuni. Così, la ricercatrice constata che il mito di Dioniso può subire al teatro due trattamenti diversi, a seconda che sia declinato in tragedia oppure in commedia: la versione tragica corrisponderebbe alle conseguenze serie della violazione di tabù rituali,

nessun tentativo dello stesso genere è stato compiuto per quel che riguarda la relazione tra poeti tragici e poeti comici.

² Queste ultime erano state presentate al pubblico ateniese nel 411, all'incirca quattro anni prima della composizione delle *Baccanti* in Macedonia, dove il poeta tragico si era esiliato, ci raccontano alcune fonti (Filodemo, *De vitiiis*, 13.4; cfr. *Vita Eur.* 1. 115 Nauck), deluso per la mancanza di riconoscimento e per gli attacchi dei poeti comici. Sul punto, si veda Dodds, XXXVI. L'ipotesi che cerco di sostenere è stata evocata da Marelli 2006, p. 152, che la respinge.

³ Per un accostamento con il dramma satiresco si veda Sansone 1978; per un'analisi degli "elementi comici" si veda Seidensticker 1978, Foley 1980, Segal 1997², p. 254 ss., Basta Donzelli 2006, che vi vedono o il segno di una trasformazione del genere tragico, o il riflesso della natura ambivalente di Dioniso, che abolisce i limiti tra i generi.

⁴ Le riprese più sorprendenti, in riferimento alla violazione del rito femminile, sono: *Tesm.* 91 φαμερῶς ἢ λάθραι *Bacc.* 817 λάθραι, 818 ἐμφανῶς e *Tesm.* 184 ἐγκαθεζόμενος, 600 ν ἐγκαθήμενος e *Bacc.* 816 καθήμενος; *Tesm.* 588 κατάσκοπος e *Bacc.* 916 κατάσκοπος, 838 ἐς κατασκοπήν; *Tesm.* 255 ἰδοῦε e *Bacc.* 934 ἰδοῦ; cfr. anche *Tesm.* 260 e *Bacc.* 925-927 dove i due travestiti si accertano che un elemento del loro travestimento sia al posto giusto. Per un'analisi di queste corrispondenze si veda il commento di Di Benedetto 2004, p. 41 s., 140 s.; cf. Marelli 2006, p. 152.

⁵ Zeitlin 1981, pp. 169-217, seguita da Jouan 1996.

quando l'uomo che viene per spiare i segreti delle donne provoca la follia bacchica e subisce lo *sparagmos* dalle loro stesse mani (è il caso delle *Baccanti*) ; la versione comica consisterebbe nel rifiutare i tabù, come fa il carnevale, nel dilettarsi del sacrilegio e della violazione della solennità rituale, in modo tale da deviare una tragedia potenziale in farsa comica (è il caso delle *Tesmofoiazuse*). Quanto ai punti di convergenza, tematica e strutturale, tra i due testi, Zeitlin nota:

- 1) la presenza di un contesto rituale (rito femminile, in entrambi i casi) e di un rito di riferimento dionisiaci;
- 2) l'importanza, nello sviluppo dell'azione rituale, del travestimento e di
- 3) un personaggio che dirige e organizza l'azione dall'interno: Agatone nelle *Tesmofoiazuse*, e Dioniso nelle *Baccanti*.

Dal canto loro, le letture metateatrali⁶ hanno sottolineato la presenza, nelle due *pièces*, di un *play-within-the-play* a tre ruoli: il regista (Euripide aiutato da Agatone nelle *Tesmofoiazuse*, e Dioniso nelle *Baccanti*), l'attore protagonista (Parente nelle *Tesmofoiazuse*, Penteo nelle *Baccanti*) e il coro (le donne di Atene nelle *Tesmofoiazuse*, e il tiaso di Tebane nelle *Baccanti*). Avremmo così gli elementi di base di una grammatica dell'arte drammatica, che Euripide e Aristofane manipolano abilmente, allo scopo di rivelare agli spettatori i segreti dell'illusione teatrale, nella sua doppia versione: tragica e comica⁷.

Senza negare la pertinenza di tali studi —l'analisi del fatto teatrale è senz'altro centrale nelle due *pièces*— credo che la dimensione metateatrale si trova qui sottomessa ad un'intenzione polemica che l'orienta e la determina, e che essa vada situata nel contesto di un dialogo, meglio di una rivalità poetica, tra Aristofane ed Euripide. Questo è, a mio avviso, il senso delle analogie lessicali, tematiche e strutturali che legano le *Baccanti* e le *Tesmofoiazuse*.

⁶ A partire da Abel 1963, con questo termine si suole indicare una tendenza autoriflessiva di certi testi teatrali, caratterizzata dalla presenza del *play-within-the-play* e da ogni sorta di riferimento alla messinscena, ai costumi, al pubblico, al contesto dello spettacolo. Nata dall'analisi del teatro di Shakespeare, la teoria di Abel è stata accolta dagli studiosi del teatro greco, che l'hanno applicata all'interpretazione di Euripide (Segal 1997, Foley 1980, Auger 1983, Bieri 1991, Tasinato 2003) e di Aristofane (Bonanno 1987, Slater 2002). Le *Baccanti* e le *Tesmofoiazuse* sono state un oggetto privilegiato delle loro analisi.

⁷ Così, secondo Segal 1997², p. 217: " the problem of Dionysus in the *Bacchae* is, in part, the problem of the relation between imagination and reality in both art and life. By bringing Dionysus himself on the stage and symbolically enacting the power of Dionysiac illusion, Euripides raises and explores the question of how the falsehood of (dramatic) fiction can bring us truth, how by surrendering ourselves and losing ourselves to the power of imagination we can in some measure find ourselves, discover or recover some hidden, unfamiliar part of our identity ".

Per poter definire i termini di questo dialogo, ossia la sua posta in gioco dal punto di vista poetico, è necessario rilevare due altri elementi di convergenza, mai sottolineati dagli interpreti:

4) il ruolo del coro, che è atipico sia nelle *Tesmoforiazuse*, se le consideriamo come una commedia, che nelle *Baccanti*, se le consideriamo come una tragedia, come anche il ruolo del protagonista nell'intrigo e nel suo rapporto con il coro ;

5) il tema della depravazione femminile, che non è meno centrale nelle *Baccanti* che nelle *Tesmoforiazuse*, e che costituisce uno dei nodi problematici nell'interpretazione di questa tragedia⁸.

Da un punto di vista generale, sappiamo che nelle commedie di Aristofane che precedono 411 a. C.⁹ il coro e l'attore protagonista hanno un rapporto privilegiato, di scambio molto intenso. Questo rapporto esclusivo tra protagonista e coro può essere complice per tutta la durata dell'azione, oppure può essere momentaneamente conflittuale, in particolare nella parte dell'azione compresa tra la *parodos* e la *parabasi*, per poi mutarsi in accordo. In ogni caso, la riuscita del progetto del protagonista, al centro dell'intrigo, riposa in gran parte sul sostegno del coro. Le *Tesmoforiazuse* appartengono al secondo gruppo, perché qui il protagonista (Euripide) si trova confrontato all'ostilità feroce del coro, e ciò fino all'esodo, ma esse si distinguono nettamente dalle altre commedie dello stesso genere, perché il conflitto che oppone il protagonista e il coro non è la conseguenza del progetto del protagonista, ma è, al contrario, il fatto dell'iniziativa del coro stesso. Così, nelle *Tesmoforiazuse*, il progetto di Euripide è presentato, sin dal prologo, come una reazione di difesa contro l'azione del coro di donne (il processo), anche se quest'ultima è giustificata a più riprese come una risposta legittima contro le aggressioni verbali del poeta, che hanno avuto luogo al di fuori dell'intrigo (nelle sue tragedie)¹⁰. È un *unicum* nell'opera di Aristofane di cui disponiamo: mai l'azione del protagonista si limita ad una reazione di difesa contro il coro, al contrario è sempre il protagonista che detiene l'iniziativa dell'azione e finisce, in un modo o nell'altro, per vincere le resistenze del coro e ottenere il suo sostegno. Possiamo analizzare la situazione di partenza di questo intrigo, dicendo che qui il protagonista, invece di agire, subisce, e che il coro, invece di reagire all'iniziativa del protagonista (in positivo o in negativo), detiene l'iniziativa dell'azione comica.

Una seconda anomalia delle *Tesmoforiazuse* è la strana ripartizione della funzione del protagonista tra due personaggi, Euripide e il Parente.

⁸ Su questo punto si veda Bollack 2005, p. 31 s.

⁹ Si veda, in proposito, Treu 1999. Non considero qui la *Lisistrata*, che costituisce un esempio a parte, perché lo scambio tra coro e attori è molto povero, per ragioni strutturali specifiche. Cfr. Newiger 1987.

Quale che sia l'interpretazione che se ne dia¹¹, questa ripartizione permette al vero protagonista della commedia, ossia all'oggetto dell'odio del coro (Euripide), di mettere in opera una strategia di difesa contro l'aggressione di cui è vittima: invece di rendersi in prima persona dalle donne, egli può farsi rappresentare da un sostituto di protagonista, dopo averlo travestito per l'occasione. Ciò spiega l'assenza di un vero e proprio *agôn* nella nostra commedia: in effetti, questa mancanza sembra riflettere la situazione del protagonista, che invece di affrontare le sue nemiche direttamente e francamente, come di solito in una commedia, è costretto a ricorrere ad un personaggio travestito per cercare di avere il sopravvento sulle sue avversarie.

Ora, le due particolarità dell'intrigo delle *Tesmofoiazuse* che ho appena sottolineato: la passività del protagonista, che condivide la sua funzione con un travestito, e l'ostilità indefettibile del coro nei confronti del protagonista, si ritrovano nell'intrigo delle *Baccanti*, ma caovolte: da un lato, l'eroe detiene un potere quasi demiurgico sull'azione e condivide il suo ruolo con un travestito in funzione di sostituto rituale¹²; dall'altro lato, egli gioisce del sostegno indefettibile del coro¹³. Così, la complicità tra il coro e l'eroe, che caratterizza altre tragedie conosciute, assume nelle *Baccanti* un significato nuovo, perché qui l'eroe, invece di subire il suo destino, monopolizza l'intrigo come gli pare e piace —potremmo dire: come l'attore protagonista di una commedia—; e il coro, invece di limitarsi a commentare la crisi dell'eroe, come altrove, partecipa attivamente alla realizzazione del suo progetto. Se ci limitiamo a considerare i rapporti tra l'eroe e il coro, e i loro ruoli rispettivi nello sviluppo dell'azione drammatica, le *Baccanti* presentano delle analogie sorprendenti con la struttura di un'azione comica. Quando parlo di azione a proposito di una commedia antica, mi riferisco alla distinzione, introdotta da Russo¹⁴, tra il piano dell'azione drammatica, dove agiscono gli attori e il coro come funzioni dello spettacolo, e il piano dell'intrigo, dove agiscono i personaggi della finzione. Questa distinzione è giustificata dalla distanza che gli attori mantengono nei confronti dei

¹⁰ È il tema comico della commedia, come sottolineato da Rösler 1995. Si veda inoltre Saetta Cottone 2005.

¹¹ Per un'analisi della questione e una presentazione critica della bibliografia sull'argomento, si veda Bonanno 1987, pp. 146-149.

¹² Su questo punto, si veda Segal, 1997², p. 254.

¹³ Bollack 2005, pp. 69-70 nota giustamente in proposito, che in questa tragedia " il n'y a pas de héros [...] dont le Chœur puisse suivre la chute pour tirer la leçon de ses malheurs. Il regarde faire le dieu. Les parties lyriques sont détournées vers une signification nouvelle, elles ont perdu l'instance du jugement qui accompagne et évalue dans d'autres pièces, dans l'Œdipe roi ou dans l'Antigone, par exemple. Le chœur est sur le même plan que les acteurs; il ne décroche pas de l'action en cours".

¹⁴ Russo 1984².

personaggi che interpretano: uscendo spesso dalla pelle dei loro personaggi, e mettendo in opera tutti gli stratagemmi del loro mestiere per segnalare il carattere fittizio dello spettacolo, essi ricordano continuamente agli spettatori che si trovano al teatro¹⁵. Nel caso delle *Baccanti*, evidentemente, non possiamo applicare una tale distinzione tra azione e intrigo, in quanto si tratta di una tragedia, che cerca dunque di ricreare sulla scena una storia del passato conosciuta dagli spettatori, e soprattutto di renderla credibile; l'interpretazione deve, in tal caso, basarsi su ciò che i personaggi (e non gli attori) rappresentano sulla scena: così, per quel che riguarda l'eroe delle *Baccanti*, possiamo notare che la sua onnipotenza, il suo controllo assoluto dell'intrigo, è la conseguenza della sua personalità divina. Allo stesso tempo, dobbiamo constatare che i ruoli del tutto inattesi che l'eroe e il coro occupano nell'azione tragica, come anche le loro relazioni reciproche, sembrano riferirsi alla struttura di molti intrighi comici. Potremmo forse parlare a tal proposito di una parodia di genere, in quanto non è un'opera particolare, o una parte di essa, ad essere presa di mira, ma un genere drammatico, in alcuni dei suoi caratteri propri.

Per concludere questa analisi delle analogie strutturali tra le *Tesmoforiazuse* e le *Baccanti*, possiamo sottolineare come in entrambe le opere il coro occupi una posizione insolita: nella commedia prende l'iniziativa dell'azione che normalmente spetta al protagonista; nella tragedia, partecipa attivamente al compimento del progetto dell'eroe. In modo del tutto complementare, il ruolo del protagonista è, anch'esso, perverso: nelle *Tesmoforiazuse* subisce l'iniziativa del coro, limitandosi ad ammansirlo con tutti i mezzi di cui dispone; mentre nelle *Baccanti* progetta la disfatta del suo nemico con la complicità del coro. In breve, nelle *Tesmoforiazuse* abbiamo un protagonista che subisce l'azione del coro, e nelle *Baccanti* un eroe che agisce attivamente con la complicità del coro. A partire da qui, sarebbe interessante riconsiderare le analogie tematiche e strutturali rilevate da Zeitlin.

In particolare, la presenza di un intrigo nell'intrigo, con l'invio, da parte del protagonista, di un travestito incaricato di portare a compimento il suo disegno, lungi dall'essere indice di una struttura mitica comune, testimonia, a mio avviso, di un'evocazione intenzionale, da parte di Euripide, della commedia di Aristofane.

¹⁵ Sul piano dell'interpretazione, la distinzione tra azione e intrigo ha permesso di approfondire la nostra conoscenza dello spettacolo comico. Per esempio, abbiamo imparato che l'attore protagonista (che non coincide sempre con l' "eroe" dell'intrigo) gode di un potere assoluto, quasi demiurgico. Sul punto si veda Lanza 1997, p. 196; Lanza 1988; Slater 2002.

Prima di interrogarci sul senso che una tale evocazione potrebbe assumere, conviene considerare l'ultimo punto di convergenza tra le due *pièces*, evocato sopra: il tema della depravazione delle donne.

La depravazione delle donne: omaggio ad Afrodite o a Dioniso?

Come abbiamo già avuto occasione di sottolineare, il capo d'accusa contro Euripide, all'origine del processo che le donne intentano contro di lui nelle *Tesmoforiazuse*, è quello di avere detto del male di loro. Il tema del $\kappa\alpha\kappa\acute{\alpha}$ λέγειν? di Euripide viene sviluppato ampiamente nel quasi-agone¹⁶, quando le rappresentanti delle donne prendono la parola una dopo l'altra, e spiegano le ragioni del loro malcontento nei confronti del poeta. Apprendiamo così che, lungi dal voler difendersi dalle pretese diffamazioni di Euripide, esse sono pronte a riconoscere che le sue tragedie forniscono una rappresentazione veridica dei loro comportamenti, in particolare in materia di amore e di sesso. Così la prima oratrice, vv. 389-394: "E difatti, quale ingiuria costui non ci appiccica addosso? Dove non ci ha calunniato, ovunque ci siano spettatori, attori e cori, chiamandoci adultere, vogliose di maschi, ubriacone, traditrici, chiacchierone, niente di buono, gran danno per gli uomini?", e continua (vv. 395-400): "Cosicché quelli non appena sono rientrati dal teatro ci guardano di sottocchi e controllano subito se in casa non ci sia un amante nascosto. Non possiamo fare più niente delle cose che prima ci era lecito fare: tali orrori costui ha insegnato ai nostri uomini"¹⁷. Nel seguito del suo discorso, l'oratrice fornirà una serie di esempi concreti, sotto forma di scenette, delle conseguenze nefaste che le rappresentazioni euripidee hanno avuto sulla vita coniugale delle donne: secondo la sua descrizione, le tragedie di Euripide sono diventate per gli uomini di Atene come degli schemi interpretativi, a partire dai quali essi analizzano ora tutti i comportamenti delle loro donne. La diffidenza che ne segue è all'origine dell'abitudine, che gli uomini hanno preso, di rinchiudere le mogli in casa e di farle sorvegliare da cani da guardia (vv. 414-417): "E inoltre per colpa sua alle stanze delle donne adesso applicano sigilli e chiavistelli per custodirci, e per di più allevano cani molossi, spauracchio per gli amanti". In breve, invece di travestire la realtà, come dovrebbe fare un poeta tragico, l'Euripide che Aristofane ci presenta qui si comporta come un poeta comico, perché denuncia la realtà, proprio come Aristofane¹⁸. Allo stesso tempo, scegliendo di prendersela con le donne, egli è ridotto a

¹⁶ Riprendo qui gli elementi essenziali della mia analisi del tema comico delle *Tesmoforiazuse* (Saetta Cottone 2005). Cfr. Rösler 1995.

¹⁷ Salvo indicazione contraria, le traduzioni di Aristofane sono della sottoscritta.

¹⁸ Saetta Cottone 2005. Cfr. Voelke 2004.

farsi delatore dei loro tradimenti e adulteri. Ora, la dialettica tra Euripide e Aristofane, tra tragedia e commedia, al cuore delle *Tesmoforiazuse*, non si propone semplicemente di celebrare positivamente le similitudini e le convergenze tra i due poeti, come ciò che abbiamo appena notato potrebbe far credere. Negli anapesti, le donne del coro, dopo avere solennemente annunciato che tesseranno le proprie lodi, in risposta alle maldicenze di una lunga tradizione misogina (di cui l'Euripide di questa commedia è chiamato a far parte) secondo la quale esse sarebbero un flagello per gli uomini, queste donne, dunque, finiscono per biasimare degli uomini politici conosciuti, protagonisti della vita politica del momento. In effetti, la " prova " (v. 800: βᾶσανος) comica che esse forniscono per smentire l'argomento principale dei misogini non consiste, conformemente allo stile retorico del discorso, in un'analisi e in un confronto dei meriti rispettivi delle donne e degli uomini, ma si rivela essere un paragone comico tra i nomi di alcuni cittadini conosciuti e i nomi di una serie di donne immaginarie. Da un lato, il comandante della flotta ateniese e il capo del partito democratico radicale; dall'altro, dei nomi parlanti femminili, che suggeriscono gloriose vittorie (Ναυμαχία, " Battaglia navale ", Ἀριστομαχία, " Eccellente battaglia ", Στρατονίκη, " Vittoria dell'esercito ", Εὐβούλη, " Buon consiglio "). A ben guardare, questo elogio delle donne non è così ingenuo e divertente come si può credere, se lo si collega alla parodia di cui Euripide fa le spese nella commedia. In effetti, gli uomini menzionati dal coro non sono personaggi del mito, come la Fedra e la Stenebea che il Parente ha cercato maldestramente di difendere nella scena dell'assemblea, ma veri uomini, cittadini in carne e ossa, conosciuti dal pubblico intero per le loro dure responsabilità nella guerra contro Sparta. Le donne evocate come esempi di rettitudine e di virtù sono, invece, delle pure astrazioni, tutte tranne Σαλαβακχώ, la prostituta (v. 805). Come interpretare questo binomio? Si ha come l'impressione che questo discorso non difende le donne, ma sposta l'attenzione su un altro oggetto: gli uomini. La conclusione degli anapesti e lo *pnigos* che segue sviluppano, in effetti, il tema della corruzione politica degli uomini, opponendolo alla descrizione delle virtù domestiche delle donne (vv. 811-829): i primi sono presentati come ladri, ghiottoni e vili; le seconde, al contrario, come parsimoniose e laboriose, con un capovolgimento evidente delle accuse di ghiottoneria, ubriachezza e adulterio di cui erano state vittime all'assemblea.

Come ho cercato di mostrare¹⁹, questo elogio ambivalente delle donne potrebbe voler prendere di mira le tematiche femminili privilegiate da Euripide, sottomettendo il suo universo poetico ad una critica comica: le

¹⁹ *Ibid.*

eroine euripidee, queste depravate da commedia, non sono, per Aristofane, degne dell'interesse che il poeta tragico ha votato loro. Il bersaglio più appropriato delle ingiurie sono, e restano, a suo avviso, i rappresentanti della città. Come dire che Euripide può anche comportarsi come un poeta comico, interpretando i miti della tradizione con un realismo tale da cancellare ogni distanza tra finzione e realtà, ma egli non riuscirà mai a uguagliare l'arte di Aristofane, che, solo, ha il coraggio di attaccare gli uomini al potere. I bersagli principali del biasimo, quale Aristofane lo intende, sono e restano gli uomini, veri responsabili del destino di Atene. La tragedia di Euripide, che ha fatto delle donne il suo interesse principale, è, in fondo, degna di biasimo.

Come abbiamo già avuto occasione di constatare, il personaggio di Penteo si sbaglia, sin dal suo arrivo sulla scena, sulla vera natura dei riti che le donne di Tebe compiono sulla montagna, dopo avere abbandonato le loro case e i loro mariti. Così, invece di ammettere la realtà —che sono spinte da Dioniso e onorano il dio— egli riconduce la partenza delle donne alla depravazione e ad Afrodite. Ecco ciò che dice a tal proposito nel suo primo intervento (vv. 222-225): "E quelle intanto si appartano in luoghi solitari, ognuna per sé, accucciate, per prestare il loro servizio agli amplessi dei maschi ; la loro motivazione è che sono menadi officianti, solo che anziché a Bacco la precedenza la danno ad Afrodite"²⁰.

Se le Tebane onorano Afrodite, e non Dioniso, lo straniero che si mescola ai pretesi riti bacchici non è il Dio, ma un'immagine di Afrodite in persona. Così, Penteo continua (vv. 233-238): "Inoltre, a quanto mi dicono, è dentro ai confini di questa terra un tizio, uno straniero venuto dalla Lidia, un ciarlatano che fa incantesimi e sortilegi : dai riccioli biondi della sua chioma emana un buon profumo, il suo colorito è del colore del vino, negli occhi ha le grazie di Afrodite, è uno che i giorni e le notti col pretesto dei misteri di Bacco si ritrova insieme con le giovinette". A cui Tiresia risponderà puntualmente, nella conclusione della sua replica (vv. 314-318): "Non è certo Dioniso che imporrà alle donne morigeratezza nelle cose di Cipride. È un dato naturale, questo. Cerca di riflettere. Anche nei riti bacchici una donna morigerata, se lo è veramente, nessuno la corromperà".

Nel seguito, Penteo ritornerà ancora sul rapporto tra Dioniso e Afrodite, in presenza del sedicente servitore del dio, da lui paragonato alla dea (vv. 457-459): "E se la tua pelle è lucida, c'è un fine ben preciso : non ti esponi ai dardi del sole, ti ripari sotto l'ombra, e con la tua bellezza cerchi di far tua Afrodite". E il primo messaggero, raccontando ciò che ha visto sulla montagna, opporrà (vv. 684-688): "Alcune avevano appoggiato la schiena

²⁰ Traduzione di V. Di Benedetto 2004.

alla chioma di un abete, altre tra il fogliame di quercia avevano reclinato la testa giù a terra, come capitava, senza malizia, non –come tu dici- che esse, avvinnazate tra coppe e suono di flauto, ricercassero Cipride nel bosco, appartandosi".

L'ultima evocazione dell'ossessione di Penteo si trova nel discorso del secondo messaggero, venuto su scena per raccontare la fine tragica dell'eroe infelice (vv. 1058-1062): " Ma Penteo, lo sventurato, cercava e non vedeva femminea turba e disse così: "O straniero, qui dove ci siamo messi, non raggiungo con gli occhi quelle menadi contraffatte. Ma là in cima, una volta salito su un alto abete potrei vedere per bene le sconcezze di quelle menadi" (μαϊνάδων ἀσχρορυγίαν)".

Insomma, Penteo si sbaglia fino alla fine sull'identità dello straniero e sulla natura dei riti bacchici, e per questo paga.

L'errore di Penteo è stato rilevato dagli interpreti e svolge un ruolo più o meno importante nelle letture psicanalitiche e psicologizzanti di questa tragedia, che vi vedono il segno di una repressione mal dissimulata²¹. Bollack ha sottolineato la difficoltà di coglierne la funzione drammatica, e l'ha ricollegato all'azione del dio, che, allontanando le donne, avrebbe attirato la sua preda sulla via della libido, per condurlo alla morte²². Nella sua prospettiva, il non-riconoscimento di Dioniso da parte di Penteo, al centro della tragedia, non è una colpa attuale, da cui dipenderebbe il castigo del re, ma una necessità primordiale legata alla personalità del dio-uomo, il cui riconoscimento deve passare necessariamente attraverso il non-riconoscimento; così, per lui, l'opposizione di Penteo si collega ad una lunga tradizione di rifiuti che l'hanno preceduta e ha senso solo perché è funzionale all'affermazione del dio, nella sua differenza rispetto agli altri dei olimpici²³.

Da parte mia, credo che la risposta di Penteo all'allontanamento delle donne non sia la sola possibile e deve essere analizzata nella sua differenza, in quanto si distingue nettamente dagli altri equivoci quanto alla natura del dio, di cui i personaggi della tragedia si rendono colpevoli²⁴. D'altra parte,

²¹ Si veda in particolare Winnington-Ingram, 1997², Sale, 1972, Seidensticker, 1972, Green, 1969, e la discussione di queste interpretazioni di Blaise, 2003, pp. 4-5. L'idea secondo la quale l'errore di Penteo sarebbe il segno della sua repressione è abbastanza diffusa tra gli interpreti: si veda, per esempio, Segal, 1997², p. 258.

²² Bollack 2005, pp. 31-32.

²³ Così, per Bollack, il centro della tragedia "n'est pas la transgression d'une règle, mais la revendication d'une reconnaissance toujours à nouveau déniée" (*Ibid.*). Blaise 2003 si situa, invece, nella prospettiva di una colpevolezza civica, che giustifica il castigo. Per lei, la catastrofe è il risultato del confronto tra la natura inafferrabile del dio e i limiti che obnubilano gli uomini quando sono confrontati alla divinità.

²⁴ *Ibid.*, capitolo II "Le mythe éclaté", pp. 21-29. Cfr. Susanetti 2007, pp. 280-286.

non è possibile sottovalutare la sua importante funzione nella costruzione dell'intrigo. In effetti, è a causa di questo errore che il re si lascia condurre sulla montagna, egli vuole vedere la depravazione delle donne, vuole sapere fin dall'inizio²⁵. Ora, se il ruolo drammatico di questo errore non è in dubbio, quale potrebbe essere il suo significato dal punto di vista dell'invenzione poetica? Per poter rispondere, credo che sia utile interrogarsi sui suoi legami con l'ossessione di vedere, che Penteo manifesta per tutto il corso dell'intrigo²⁶.

In effetti, è come se, da un lato, il re credesse di sapere cosa sono questi riti (=la depravazione), e, dall'altro lato, desiderasse appassionatamente assistervi. Possiamo interpretare questo fatto come un sintomo di repressione sessuale²⁷, o ancora, come una critica del razionalismo del Sofista, che crede nell'autopsia come fonte di conoscenza e strumento per orientarsi nella realtà²⁸.

Un'altra risposta possibile —è la mia ipotesi— consiste nel dire che attraverso la rappresentazione di Penteo, Euripide ha voluto replicare alla caricatura degli spettatori del suo teatro, al centro della parodia delle *Tesmoforiazuse*. Gli elementi che permettono di collegare i due testi, sui quali insisterò, sono essenzialmente due: da un lato, la rappresentazione del re come aspirante spettatore della depravazione femminile, dall'altro lato, la sua volontà determinata di ricondurre le Tebane alle loro case. I due aspetti sono stati messi in evidenza a varie riprese, ma mai nella prospettiva che cerco di definire. Così, nelle loro analisi degli elementi metateatrali di questa tragedia, Segal e Auger hanno sottolineato il ruolo di Penteo come spettatore, poi protagonista, del *play-within-the-play* che Dioniso, da maestro dell'illusione, mette in scena: partito verso la montagna allo scopo di "vedere" le donne (vv. 810-812, 829, 912, 916), finisce per diventare spettacolo (v. 1075): "Fu visto, lui, più che lui scorgesse le menadi" (è il commento del messaggero, che descrive il momento in cui Penteo è sorpreso nel suo nascondiglio sul pino). Secondo l'interpretazione di Segal, dietro il destino dello spettatore-spettacolo che è Penteo si nasconderebbe una

²⁵ Come sottolineato da Blaise 2003, Penteo vuole vedere e sapere sin dai vv. 469-488. Cfr. Rizzini 2007, p. 138.

²⁶ Sul tema della visione nelle *Baccanti* si veda Ciani 1979, pp. 40-42; Segal 1997², p. 221 (1982); Auger 1983, pp. 74-75 (e nota 54 per una lista dei passi); Vernant 1986, cap. 10; Tasinato 2003; Rizzini 2007.

²⁷ Cfr. nota 21.

²⁸ Cfr. Rizzini 2007, p. 161: "La vicenda di Penteo sembra quindi emblematica del fallimento delle "offuscate pupille" con cui l'uomo si sforza di indagare il reale: uno scacco inevitabile, scritto nella stessa fallacia degli strumenti spuntati adoperati per l'indagine e per rendere conto di essa, e contro cui si infrangono le ingenue *doxai*, i deboli saperi di ciò che è creduto essere, non necessariamente di ciò che è".

rappresentazione dell'illusione tragica come identificazione dello spettatore con l'attore:

As master of theatrical illusion Dionysus also involves Pentheus in another kind of theatrical doubling. Pentheus is a "spectator", *theates* (829), who would "look upon" the Dionysiac rites (811-15) "seated in silence" in a secure vantage-point where he is not seen (816). But this spectator becomes a participant against his will. That participation, furthermore, will prove necessary to the full performance of the rite that he would witness. Symbolically effacing the distance between spectator and actor, the robing scene is a sinister mirror-image of the play's effect upon its audience, its *theatai*. In order for the "sacrifice" at the center of the rite-spectacle to work for them, they too must relinquish some of their distance; they must become participants, at least partially, if the *penthos*, the pain or grief of this spectacle, is to be fruitful as cathartic sympathy²⁹.

In modo analogo, Tasinato ha sottolineato come la famosa dichiarazione di poetica di Gorgia a proposito dell'arte tragica (Plutarco, *De gloria Atheniensium* 5) spiega perfettamente ciò che succede nelle *Baccanti*³⁰. Senza negare il contributo che una tale lettura apporta alla comprensione della tragedia, credo sia utile notare come la rappresentazione di Penteo spettatore sottomesso al potere dell'illusione tragica non sia senza rapporto con i temi paratragici, e in particolare paraeuripidei, sviluppati nelle *Tesmoforiazuse*³¹. In quest'ottica, le analogie tra i due drammi rilevate dagli interpreti appaiono come il segno di una ripresa. Spettatore *in the play*, Penteo non lo è semplicemente per illustrare gli effetti dell'illusione tragica, ma soprattutto per caricature la descrizione comica degli effetti del teatro euripideo fatta da Aristofane tre anni prima. L'incapacità di distinguere la finzione dalla realtà, l'identificazione dello spettatore con il personaggio, era, infatti, già tematizzata da Aristofane, nella sua rappresentazione degli spettatori di Euripide come dei mariti gelosi, che confondono la vicissitudini di Fedra e di Stenebea con la realtà delle loro vite coniugali.

Come gli spettatori del teatro euripideo descritti dalle oratrici all'assemblea, questi mariti possessivi che rinchiudono le mogli in casa per impedire loro di far visita agli amanti, Penteo pensa che le donne nella

²⁹ Segal, 1997², p. 225; cfr. Auger, 1983, p. 78, che legge la scena della fantasmagoria come una sorta di prova generale del vero e proprio spettacolo di cui Penteo sarà protagonista alla fine della tragedia.

³⁰ Tasinato 2003. La studiosa analizza il famoso verso 470, in cui il sevitore di Dioniso racconta a Penteo la sua iniziazione al culto (*horôn horônta*), come la traduzione in termini rituali della reciprocità dello sguardo tra l'attore e lo spettatore (p. 11).

³¹ Il tema della *mimesis* e dell'illusione teatrale non è, d'altronde, meno presente in questa commedia che nelle *Baccanti*. Rinvio, in proposito, al paragrafo seguente.

montagna sono delle depravate e vuole ricondurle ai loro focolari. Ma si sbaglia. Le tebane non nascondono un segreto, come le ateniesi che celebrano le *tesmoforiazuse*, che fanno finta di essere delle spose fedeli per poter coltivare i loro vizi in pace, e che si danno al piacere del vino il giorno della festa *consacrata* al digiuno. Le donne sulla montagna sono delle vere possedute, votate a Dioniso e non ad Afrodite. La strategia di Dioniso si fonda su questo errore. Così, non è difficile per lui vincere le deboli resistenze del re, quando questi apprende che, per poter infiltrare i riti delle donne, sarà costretto a travestirsi (vv. 828-830) :

Penteo: Con quale addobbo ? Forse un addobbo femminile? Ma io mi vergogno.

Dioniso: Non hai più voglia di fare lo spettatore di menadi?

Penteo: Ma quale addobbo su di me tu dici che vuoi mettere?

οὐκέτι θεατῆς μαινάδων πρόθυμος εἶ;, " Non hai più voglia di fare lo spettatore di menadi? ". Nella domanda provocatrice di Dioniso possiamo leggere un'allusione ironica alla posta in gioco (la risposta ad Aristofane) della scena che seguirà³², allusione rafforzata dall'utilizzazione del termine θεατῆς³³: attraverso il suo sacrificio, lo spettatore presuntuoso avrà dimostrato a che punto si sbagliava sul senso dello spettacolo che credeva di conoscere così bene.

Se la mia ipotesi è corretta, la fine tragica di Penteo assume un significato metateatrale supplementare, che si aggiunge al suo ruolo in seno al mito quale è raccontato in questa tragedia: ad un primo livello, quello della narrazione drammatica, essa conduce al riconoscimento di Dioniso, e ad un secondo livello, contribuisce al riconoscimento poetico di un Euripide che la parodia aristofanea ha messo in difficoltà. In effetti, lo smembramento di Penteo non è opera di donne adultere, che violano i sacri legami del matrimonio —ciò che il re pensa, come se avesse seguito l'insegnamento di Aristofane—, ma di cieche assassine. La colpa di cui queste ultime si rendono colpevoli non rientra nel campo di competenze di Afrodite³⁴, ma in quello di Dioniso: non si tratta di tradimento, ma di trasgressione. A questo proposito, sarebbe il caso di interrogarsi su un aspetto particolare

³² Si vedano le pp. 2-3 del nostro testo.

³³ Varie attestazioni aristofanee testimoniano del senso teatrale di questo termine, in particolare in riferimento agli spettatori passivi, che non hanno senso critico, e che mandano giù tutto ciò che gli viene presentato, senza discernimento. Sul punto cfr. Imperio 2004, p. 213.

³⁴ Nei riti greci le donne che conducevano una vita irregolare, o etere, erano votate ad Afrodite, mentre le spose e le madri a Demetra, la dea celebrata nelle *Tesmoforiazuse*. Sul punto si veda Calame 2002².

della differenza tra le adepte di Dioniso, le Lidie che compongono il coro, e le Tebane, attrici dello smembramento di Penteo, di cui apprendiamo le imprese dai racconti successivi dei due messaggeri, senza mai vederle su scena. A ben guardare, mentre le prime sembrano avere accesso alla sessualità e si richiamano esplicitamente ad Afrodite (seconda strofa del primo stasimo, vv. 402-416)³⁵, le seconde non hanno alcuna relazione con Afrodite, e le loro pratiche rituali (in particolare lo *sparagmos*, lo smembramento degli animali) non comprendono affatto degli atti sessuali. La diversità di comportamento e di orientamento che oppone i due gruppi di donne è stata spesso ricondotta al carattere più o meno volontario della loro adesione al culto³⁶: mentre le Lidie aderiscono spontaneamente al dionisismo, come Cadmo e Tiresia, le Tebane sono manipolate da Dioniso, che ispira loro la follia, come a Penteo. Questo è sicuramente vero. Ma, dal momento che è Dioniso a dirigere il gioco, che senso dare alla trasformazione alla quale sottomette le Tebane? Non c'è in lui una volontà deliberata di tradire le attese di Penteo? E se le cose stanno così, come non vedere in questo una risposta esplicita ad Aristofane? Da un lato le Lidie, le baccanti para-comiche che celebrano la felicità della mediocrità e Afrodite, e dall'altro le Tebane, vere e proprie menadi da tragedia? Le prime farebbero eco al coro paratragico delle *Tesmoforiazuse*³⁷, questa orda di donne in guerra contro Euripide, che reclama il diritto al rispetto della vita privata e della famiglia³⁸, le seconde mostrerebbero che cos'è la vera follia bacchica. Ad ogni modo, il divario tra l'ossessione di Penteo e la realtà del rito celebrato sulla montagna dalle Tebane sembra evocare le relazioni complesse tra la dea dell'amore eterosessuale e il dio dell'estasi e della trasgressione, esprimendo allo stesso tempo il conflitto tra la parodia della tragedia euripidea al centro delle *Tesmoforiazuse* e la risposta che Euripide ha voluto dargli nelle *Baccanti*: le Fedre e le Medee sono effettivamente delle pazze assassine e amanti appassionate d'uomini, ma è così che celebrano il dio del teatro. Dietro il tema del riconoscimento di Dioniso potrebbe, dunque, nascondersi il tema del riconoscimento poetico di Euripide, che la parodia comica ha preso per bersaglio. Come dire che Euripide, come Dioniso, ha bisogno di essere attaccato, criticato, misconosciuto, per poter, in seguito, essere

³⁵ "Potessi io giungere a Cipro, / l'isola di Afrodite: / li gli Amori che incantano i mortali / hanno loro sede, / e a Faro, che le correnti dalle cento bocche / di un barbaro fiume / fecondano senza piogge, / e là dove è la sede delle Muse, / la Pieria che si adorna di bellezza, / pendice veneranda dell'Olimpo. / Li portami tu, o Bromio, Bromio, / tu dio che guidi il corteo dell'euòè; / li sono le Chariti, li il Desiderio, / li hanno accesso le baccanti / per celebrare il rito".

³⁶ Su questo punto si veda Schlesier 1998, cfr. Tasinato 2003, p. 10.

³⁷ La dimensione metatragica del coro delle *Tesmoforiazuse* è stata messa in luce da Bonanno 1987, e più recentemente da Bierl, 2001, che gli ha dedicato un ampio studio.

ricosciuto per quello che vale. Le analogie strutturali che collegano le *Baccanti* alle *Tesmofoiazuse* sembrano andare in questo senso, superponendo la figura del dio del teatro (il Dioniso delle *Baccanti*) alla caricatura comica di Euripide (il poeta delle *Tesmofoiazuse*), in un gioco di specchi deformanti. Tutti e due manipolano un travestito, incaricato di partecipare ad un rito femminile, come dei registi sulla scena, ma il primo è costretto a chiedere in prestito il travestimento ad un vero poeta tragico (Agatone), e a nascondersi dietro le quinte, lasciando il suo attore libero di recitare a modo suo (conformemente al ruolo di poeta comico che Aristofane gli ha assegnato); mentre il secondo resta accanto al suo attore dall'inizio alla fine, e gli detta il suo ruolo nei minimi dettagli, non limitandosi a travestirlo, ma orientando la sua mente e i suoi comportamenti fino alla fine. A ben guardare, il vero modello del personaggio di Dioniso non è Euripide, il poeta comico, ma Agatone, innanzitutto per il suo ruolo di poeta tragico, ma anche per la sua natura ambivalente, al contempo genio del teatro e regista, dio e uomo, uomo e donna.

Agatone e Dioniso : la caricatura del poeta tragico e il suo capovolgimento

Il tratto dominante del carattere di Agatone è, in effetti, l'ambivalenza, innanzitutto sessuale, poi estetica. Così, alla sua apparizione sulla scena, il Parente lo assimila a Dioniso chiamandolo γύννις, "uomo-donna" (da una citazione degli *Edoni* di Eschilo)³⁹, per manifestare la sua meraviglia di fronte al miscuglio di elementi femminili e maschili del personaggio. D'altra parte, l'ambiguità di Agatone si riflette nella teoria della *mimesis*, che egli enuncia al fine di giustificare la sua apparenza, in risposta agli scherzi grossolani del Parente (vv. 146-167). Secondo questa teoria, il buon poeta tragico deve allo stesso tempo farsi donna (attraverso il costume e i comportamenti) se vuole comporre un dramma femminile⁴⁰, e non può che essere femminile

³⁸ Il carattere ambivalente del coro delle Lidie, che celebrano la morale tradizionale e al contempo partecipano all'azione del dio, è stato sottolineato da Segal 1997², p. 245, il quale vede in esso il riflesso del rapporto ambivalente della tragedia con i valori stabiliti della città. Secondo lo studioso, le Lidie metterebbero in questione il ruolo familiare del coro come rappresentante delle norme etiche e politiche.

³⁹ *Tesmofoiazuse*, vv. 134-137: "Giovanetto, voglio chiederti che donna sei, come Eschilo nella *Licurgia*: da dove viene l'uomo-donna? quale la patria? che cos'è questo vestito? e questo sconvolgimento della vita?". Nel testo originale, questi versi erano pronunciati da Licurgo alla vista di Dioniso. Cfr. Prato *ad loc.*, e Austin-Olson *ad loc.* I livelli dell'intertestualità potrebbero essere moltiplicati, se possedessimo il testo di Eschilo.

⁴⁰ Si veda in particolare il verso 148, dove Agatone afferma: "lo porto l'abito che si accorda al pensiero" (ἐγὼ δὲ τὴν ἔσθηθ' ἄμα γνώμη φερώ), per difendere la sua

se vuole creare belle cose (così, dei poeti femminili e raffinati come Ibico, Anacreonte e Alceo non potevano che comporre belle poesie: si vedano i vv. 160-166). Il discorso di Agatone, mentre dà una definizione teorica della *mimesis*, presenta un'analisi parodica dei principi dell'arte tragica, in quanto, attraverso il suo andamento contraddittorio, riproduce la contraddizione della tragedia secondo un punto di vista comico⁴¹. Così, affermare che il poeta deve assomigliare ai suoi personaggi rinvia al principio stesso della messinscena tragica, che costringe l'attore ad identificarsi con il suo ruolo, per essere credibile (nella scena in questione, l'identificazione del poeta con l'attore è resa manifesta dal fatto che Agatone è presentato nell'atto di comporre i suoi personaggi, interpretandoli). D'altra parte, l'affermazione della supremazia della natura sull'arte (per creare belle cose bisogna essere femminili), capovolgendo il punto di partenza, sottolinea il carattere risibile della posizione di Agatone, e della tragedia in generale: in effetti, la femminilità che il poeta cerca di ottenere, curando il suo aspetto, non è un dono di natura, ma il frutto di un artificio. Non meno della commedia, la tragedia è un *gioco*, ma mentre la commedia esibisce continuamente il suo carattere fittizio, la tragedia deve nascondere la sua vera natura, per mostrarsi credibile. La necessità della credibilità non pesa sulla commedia, che può prendere in giro la tragedia con disinvoltura.

Con il suo discorso, Agatone fornisce le istruzioni del travestimento che presta al Parente, difensore volontario di Euripide. Sappiamo che, nel seguito, il Parente non seguirà i suoi ordini, e, invece di interpretare il ruolo della donna, tradirà, con i suoi comportamenti e con le sue parole, la sua appartenenza al dominio della commedia.

La contraddizione tra la definizione della *mimesis* drammatica data da Agatone nel prologo e la pratica del teatro illustrata dalla coppia Euripide (regista)-Parente (attore) nello sviluppo dell'intrigo mostra bene la differenza che oppone la tragedia e la commedia, dal punto di vista della messinscena: la prima richiede un'identificazione totale del poeta con il suo attore, e dell'attore con il suo personaggio, perché per riuscire deve essere credibile, mentre la seconda si fonda sull'autonomia dell'attore, vero e proprio perno dell'intrigo e maestro del riso (cfr. la coppia Aristofane-Diceopoli, negli *Acarnesi*, modello paradigmatico del rapporto che deve unire il buon poeta comico e il suo attore: si tratta di una complicità a tutta prova, nell'indipendenza reciproca).

A partire da qui, sarebbe il caso di interrogarsi sulle relazioni che il Dioniso delle *Baccanti* intrattiene con l'Agatone delle *Tesmofoiazuse*: in

scelta di trasformarsi, attraverso il travestimento, nel personaggio femminile che sta creando su scena, interpretandolo.

⁴¹ Saetta Cottone 2003.

particolare, la superposizione, in uno stesso personaggio, della figura del dio, del regista e dell'attore, non sembra realizzarsi allo stesso modo nel modello (Agatone) e in quella che ritengo essere la sua ripresa (Dioniso). In effetti, mentre Agatone si sforza di entrare nella pelle dei suoi personaggi con l'artificio (il travestimento, il trucco, i comportamenti, ecc.), ossia attraverso un atto di *mimesis*, e in tal modo di raggiungere la bellezza necessaria alla creazione di belle opere (vv. 166-167 : " Perché è necessario fare cose simili alla propria natura "), Dioniso, invece, si trasforma a suo piacimento in quello che vuole, conformando sia il suo aspetto che la sua natura profonda ai personaggi che decide di incarnare (vv. 53-54 : " È per questo che ho preso un aspetto mortale e la mia forma divina l'ho cambiata in natura d'uomo "). In un caso, la femminilità del poeta è presentata come il risultato di una manipolazione prima del suo aspetto⁴²; nell'altro, la capacità di trasformarsi è inscritta nella natura ambivalente del dio. Così, nei versi appena citati, il cambiamento del dio precede l'ottenimento di una forma umana, come possiamo evincere dalla successione del participio aoristo ἀλλάξα, "essendomi trasformato ", e del presente εἶδος θνητὸν...ἔχω, " ho una forma umana ", nel primo verso, e dal riferimento esplicito alla natura d'uomo che Dioniso dice di avere ottenuto in cambio del suo aspetto divino (μορφὴν τῷ ἐμῷ μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν)⁴³. In realtà, secondo il suo punto di vista, l'aspetto e la natura sono la stessa cosa⁴⁴, l'ambivalenza estetica essendo solo un aspetto particolare del carattere globalmente e fondamentalmente doppio del dio. Così, Dioniso non deve ricorrere al travestimento per interpretare un ruolo, come Agatone, perché può essere ciò che vuole, naturalmente. Se la caricatura che Aristofane fa di Agatone contiene una critica comica dei presupposti della messinscena tragica, la presentazione di Dioniso da parte di Euripide va letta come un capovolgimento intenzionale della critica aristofanea : il poeta tragico non è un cattivo imitatore del poeta comico, qualcuno che nasconde i suoi artifici, cercando di ingannare sulla natura ingannevole della sua arte, come Aristofane ha lasciato intendere : a immagine di Dioniso stesso, che lo incarna, egli è capace di trasformare la realtà su scena, trasportando gli attori e gli spettatori in un universo di illusione, dove l'artificio si dà a vedere *après-coup*, quando l'azione si è compiuta (come nel ritorno alla realtà di Agave, dopo l'uccisione del figlio). La tragedia inganna meglio della commedia, perché il suo inganno agisce più in profondità, essendo capace

⁴² Cfr. Tasinato 2007, che dà una lettura della teoria di Agatone molto vicina alla mia, senza tuttavia inserirla nell'ambito della dialettica tra generi drammatici, che anima, a mio avviso, tutta la commedia.

⁴³ I due versi sono stati spesso giudicati come una ripetizione e un pleonasmo, e per questo corretti. Cfr. Dodds *ad loc.*

di dissimularsi sotto l'apparenza della realtà. Proprio per questo essa può produrre degli effetti devastanti, come i destini di Agave e di Penteo, al contempo spettatori e attori della tragedia alla quale assistono⁴⁵, illustrano in modo esemplare.

La differenza profonda che separa Dioniso da Agatone, il dio del teatro dalla sua caricatura, si manifesta con maggiore evidenza nella relazione che essi intrattengono con il loro mestiere di drammaturghi. Se Agatone interviene sulla scena solo per definire il campo della sua arte e prestare il suo travestimento, limitandosi ad assumere la funzione del protettore della tragedia, come un *numen* del teatro altero e sdegnoso, Dioniso, dal canto suo, diventa regista, iniziato ai misteri del dio e dio egli stesso. Il primo affida il suo travestimento insieme al ruolo del regista ad Euripide, che seguirà il protagonista dell'intrigo (il Parente) da dietro le quinte, mentre il secondo assume il ruolo del regista e resta al fianco del suo personaggio fino alla fine. A tal proposito, è interessante notare come, nella preparazione del suo personaggio, Dioniso sembra capovolgere a bella posta i precetti di Agatone. In effetti, mentre Agatone si fa donna, per assomigliare al personaggio femminile che vuole creare, Dioniso crea un personaggio che gli assomiglia, un uomo dall'aspetto di donna (vv. 821-835). Insomma, se Agatone prende come modello il suo personaggio, Dioniso crea un personaggio di cui è il modello perfetto⁴⁶.

D'altra parte, affinché il suo personaggio accetti di essere trasformato, il dio è costretto ad orientare il suo carattere con una follia leggera (vv. 847-853):

Dioniso: Donne, l'uomo si infila dentro la rete :
andrà dalle baccanti e lì morirà : giusta punizione.
Dioniso, ora tocca a te : non sei lontano.
Facciamogliela pagare. Per prima cosa fallo uscire di senno,
infondigli una leggera follia. Finché sarà in senno,
non vorrà indossare un addobbo femminile ;
se invece esce fuori dal percorso della ragione, lo indosserà.

⁴⁴ Su questo punto cfr. Auger 1983, p. 58.

⁴⁵ Si veda in proposito Segal, 1997², p. 262, che analizza la scena del ritorno alla realtà di Agave come una rappresentazione degli effetti della *katharsis* tragica sugli spettatori.

⁴⁶ Su questo punto, cfr. Auger 1983, pp. 69-70, che mostra come, una volta travestito, Penteo assomiglia sia alle donne della sua famiglia che a Dioniso stesso. La studiosa sottolinea che Penteo è presentato come doppio del dio non solo visivamente ma anche da punto di vista del rito rappresentato, lo *sparagmos*, dove Dioniso può essere la vittima (in proposito, rinvia a Daraki 1980, pp. 131-157 ; e a Detienne 1998², p. 161 ss.), e inoltre attraverso il suo collegamento con l'animale, particolarmente insistente a partire dall'episodio del travestimento (cfr. Winnington-Ingram 1948, p. 80), e col bambino (cfr. Daraki, *op. cit.*, p. 151).

Questa follia ha lo scopo di adattare il carattere di Penteo al suo travestimento, secondo i principi con cui Agatone aveva giustificato il suo comportamento di poeta (*Tesmoforiazuse*, vv. 148-152: " lo porto l'abito che si accorda al pensiero. Perché è necessario che il poeta conformi i suoi comportamenti ai drammi che deve comporre. Per esempio: se compone drammi femminili, il suo corpo deve partecipare dei comportamenti delle donne "). Da un lato, abbiamo un regista che semina la follia nel suo attore, affinché la sua mente sia conforme al travestimento che deve indossare, e, dall'altro lato, un poeta che si traveste, perché il suo aspetto sia conforme alla sua ispirazione poetica (in realtà, ai personaggi che vuole creare). In un caso come nell'altro, il travestimento è legato al suo portatore da una necessità intima, esprime il suo pensiero, che questo sia il frutto di una vocazione poetica manifesta (Agatone) oppure di una costrizione che emana dalla divinità (Penteo). Così, attraverso la sua messinscena di Penteo, Dioniso sembra proprio rispondere alla caricatura di Agatone: il poeta tragico non ha bisogno di conformarsi ai suoi personaggi, attraverso il travestimento, perché ha il potere di trasformare sia se stesso che gli attori in ciò che vuole. Egli dirige il gioco, dall'inizio alla fine.

Le differenze che ho appena sottolineato tra la messinscena del Parente da parte di Agatone (che si defila e affida questo ruolo ad Euripide) e la messinscena di Penteo da parte di Dioniso hanno delle conseguenze importanti sui comportamenti dei due personaggi nel corso degli intrighi di cui diventano protagonisti. L'autonomia del Parente nei confronti del suo regista è grande: egli si propone di andare a difendere la causa di Euripide all'assemblea, e al momento di interpretare il suo ruolo davanti alle altre donne, preferisce fare il Telefo, piuttosto che seguire gli ordini di Agatone ; insomma, invece di comportarsi da donna, conformemente al travestimento che porta, si comporta come il protagonista degli *Acarnesi*, Diceopoli, nell'atto di parodiare il *Telefo*⁴⁷. Penteo, invece, è spinto ad andare sulla montagna da Dioniso, e diventa una preda facile delle Menadi, contro tutte le sue aspettative. L'autonomia del Parente è in effetti opposta alla dipendenza di Penteo nei confronti di Dioniso. Così, il Parente, in qualità di attore comico, realizza perfettamente il destino comico di Euripide (di cui Aristofane ha fatto una caricatura di se stesso), mentre Penteo, in qualità di attore tragico, realizza perfettamente il destino tragico di Dioniso (il cui riconoscimento deve passare attraverso la mancanza di riconoscimento di un oppositore). L'uno si propone di difendere il suo regista con l'astuzia di un attore comico, dissimulando le sue intenzioni dietro un costume e una retorica tragici, ma

⁴⁷ Per uno studio dei rapporti intertestuali che legano le *Tesmoforiazuse* e gli *Acarnesi*, in particolare attraverso la parodia del *Telefo* euripideo, si veda Jouanna 1996, Saetta Cottone 2004 et Platter 2007.

finisce per tradirlo; l'altro si propone di attaccare il suo regista senza sapere che è, in realtà, manipolato da lui, e finisce col contribuire al suo riconoscimento attraverso il proprio sacrificio iniziatico.

***Thesmophoriazusei et Bakkhai* : una conclusione**

Nelle *Tesmoforiazuse*, Aristofane aveva interpretato le tragedie euripidee come una forma di denuncia quasi-comica dei vizi sessuali delle donne, e aveva incaricato le vittime del poeta, madri e spose alla ricerca di una rispettabilità, di farsi giustizia da sole, in occasione della festa in onore di Demetra, dando loro in pasto il poeta in persona. Con ogni evidenza, la volontà di assomigliare ad Aristofane, di cui l'Euripide delle *Tesmoforiazuse* fa prova, non va letta come una semplice celebrazione delle affinità artistiche tra i due poeti. Prendendosela con le donne, piuttosto che con gli uomini, questa caricatura di Euripide sembra proprio derogare al compito principale del vero uomo di teatro, quale Aristofane lo intende. Nelle *Baccanti*, Euripide risponde all'accusa del suo rivale: la sua opera non può essere ridotta a dei tradimenti femminili, che mettono in pericolo i valori stabiliti della famiglia ; il delirio bacchico che l'anima ha a che fare con il trasporto che cancella i limiti tra se stesso e l'altro, mettendo in crisi il sentimento dell'identità, e che si traduce, sul piano estetico, nell'identificazione necessaria tra autore e personaggio, attore e personaggio, spettatore e personaggio. In effetti, la messa a morte dell'eroe maschile, divenuto vittima, non è l'impresa di adultere da commedia, ma di esseri fuori dal comune, che si pongono al di fuori della morale eppure rendono onore al teatro e al suo guardiano. Se la si considera da questo punto di vista, la trasgressione della madre che uccide il figlio sembra rispondere alla parodia delle eroine euripidee che Aristofane aveva elaborato nelle *Tesmoforiazuse*. Allo stesso tempo, la risposta di Euripide implica una rappresentazione di Aristofane e degli Ateniesi, suoi spettatori, come degli individui ossessionati da Afrodite, che si sbagliano sulla natura dionisiaca della sua tragedia, stranieri al paese del teatro.

Sappiamo che, nel momento in cui componeva la sua tragedia, Euripide non viveva più ad Atene: tale era stato il prezzo della sua critica.

Bibliografia

AUGER D. (1983), "Le jeu de Dionysos. Déguisements et métamorphoses dans les *Bacchantes* d'Euripide", *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie* 1, pp. 57-80.

- AUSTIN C., OLSON S. D. (2004), *Aristophanes Thesmophoriazusae, Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- BASTA DONZELLI G. (2006), "Il riso amaro di Dioniso. Euripide, *Baccanti*, 170-369", dans M.P. Pattoni, M. S. Mirto, E. Medda (éds.), *Kômôidotragôidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Pise, pp. 1-17.
- BIERL A. (1991), *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*, Tübingen.
- ID. (2001), *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig.
- BILES Z.P. (2002), "Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes", *AJPh* 123, pp. 169-204.
- BLAISE F. (2003), "L'expérience délirante de la raison divine dans les *Bacchantes* d'Euripide", *Methodos* 3, pp. 72-93.
- BOLLACK J. (2005), *Dionysos et la tragédie*, Paris.
- BONANNO M. G. (1987), "Paratragedia in Aristofane", *Dioniso* 57, pp. 135-167.
- CALAME C. (2002²), *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris.
- CIANI M. G. (1979), *Dionysos. Variazioni sul mito*, Padoue.
- DARAKI M. (1980), "Aspects du sacrifice dionysiaque", *Revue de l'Histoire des Religions* 197, pp. 131-157.
- DETIENNE M. (1998²), *Dionysos mis à mort*, Paris.
- DI BENEDETTO V. (2004), *Euripide. Le Baccanti, Premessa, introduzione, traduzione, costituzione del testo originale e commento*, Milan.
- DODDS, E. R. (1960²), *Euripides, Bacchae, Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- FOLEY H. (1980), "The Masque of Dionysos", *TAPhA* 110, pp. 107-133.
- GREEN A. (1969), *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris.
- IMPERIO O. (2004), *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli, Bari.
- JOUAN F. (1996), "Héros comique, héros tragique, héros satyrique", dans P. Thiery, M. Menu (éds.), *Aristophane : la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse mars 1994, Bari, pp. 215-228.
- JOUANNA J. (1996), "Structures scéniques et personnages : essai de comparaison entre les *Acharniens* et les *Thesmophories*", dans P. Thiery, M. Menu (éds.), *Aristophane : la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse mars 1994, Bari, pp. 253-268.
- LANZA D. (1988), "Lo spazio scenico dell'attore comico", in L. de Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di studio, Trento 28-30 marzo 1988, Firenze, pp. 179-191.

- Id. (1997), *Lo Stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Turin.
- LUPPE W. (2000), "The Rivalry between Aristophanes and Kratinos", dans D. Harvey, J. Wilkins (éds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, Londres-Swansea, pp. 15-20.
- MARELLI C. (2006), "L'autore come personaggio: l'Euripide di Aristofane", dans Fabio Roscalla (éd.), *L'autore et l'opera. Attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica*, Atti del convegno internazionale (Pavia, 27-28 maggio 2005), Pise, pp. 133-153.
- NEWIGER H. J. (1987), "L'integrazione delle forme tradizionali nell'azione", *Dioniso* 57, pp. 15-30.
- PLATTER Ch. (2007), *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore.
- PRATO C. (2001), *Aristofane, Le donne alle Tesmoforie*, a cura di C. Prato, traduzione di D. Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla, Milan.
- RIZZINI I. (2007), "Le *Baccanti* o l'ossessione della visione", dans Anna Beltrametti (éd.), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, memorie, spettacoli*, Como-Pavie, pp. 107-162.
- RÖSLER W. (1995), "Escrologia e intertestualità", *Lexis* 12, pp. 117-128.
- RUFFELL I. (2002), "A Total Write-off. Aristophanes, Cratinus, and the Rhetoric of Comic Competition", *CQ* 52, pp. 138-163.
- RUSSO C. F. (1984²), *Aristofane autore di teatro*, Florence.
- SALE W. (1972), "The Psychoanalysis of Pentheus in the *Bacchae* of Euripides", *Yale Classical Studies* 22, pp. 63-82.
- SAETTA COTTONE R. (2003), "Agathon, Euripide et le thème de la *mimesis* poétique dans les *Thesmophories* d'Aristophane", *Revue des Études Grecques* 116, 2, pp. 445-469.
- EAD. (2004), "La parodie du *Téléphe* entre les *Acharniens* et les *Thesmophories*. L'échec du Parent", *Methodos* 4, <http://methodos.revues.org/document160.html>
- EAD. (2005), "Euripide, il nemico delle donne. Studio sul tema comico delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane", *Lexis* 23, pp. 131-156.
- SANSONE D. (1978), "The *Bacchae* as Satyr-Play ?", *Illinois Classical Studies* 3, pp. 40-46.
- SCHLESIER R. (1998), "Die Seele im Thiasos. Zu Euripides, *Bacchae* 75", dans J. Holzhausen (éd.), *Psychè-Seele-anima, Festschrift für Karin Alt zum 7. Mai 1998*, Stuttgart-Leipzig, pp. 37-72.
- SEIDENSTICKER B. (1972), "Pentheus", *Poetica* 6, 1972, pp. 35-63.
- Id. (1978), "Comic Elements in Euripides' *Bacchae*", *AJPh* 99, pp. 303-320.
- SEGAL Ch. (1997²), *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton (1982).

- SLATER N. W. (2002), *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia.
- SUSANETTI D. (2007), *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Rome.
- TASINATO M. (2003), "Sulle tracce d'un antico duello : le *Baccanti* di Euripide a tenzone con le *Rane* di Aristofane", *Simplegadi*, Rivista di filosofia interculturale 21, pp. 3-26.
- EAD. (2007), *Passaggiando con la mimesis. L'illusione teatrale tra antico e moderno*, Verone.
- TREU M. (1999), *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Gênes.
- VERNANT J.-P., VIDAL-NAQUET P. (1986), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. II, Paris.
- VOELKE P. (2004), "Euripide, héros comique. A propos des *Acharniens* et des *Thesmophories*", *Études de Lettres de l'Université de Lausanne* 4, pp. 117-138.
- WINNINGTON-INGRAM R. P. (1997²), *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*, Bristol (1948).
- ZANETTO G. (2006), "Tragodia versus trugodia: la rivalità letteraria nella commedia attica", dans E. Medda, Maria Serena Mirto, Maria Pia Pattoni (éds.), *KOMWIDOTRAGWIDIA, Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Pise, pp. 307-325.
- ZEITLIN F. (1981), "Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazuse*", dans H.P. Foley (éd.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, pp. 169-217.

