

VISIONE E IDENTITÀ NELLE «BACCANTI» DI EURIPIDE *

Il motivo della percezione visiva riveste un ruolo centrale nelle *Baccanti*, sia a livello verbale che quale elemento chiave del meccanismo drammatico, come è stato notato da diverse ricerche nell'arco degli ultimi cinquant'anni. Un aspetto in qualche modo lasciato in ombra dagli studiosi, però, è la rilevanza del motivo del visibile e della visione in relazione alla costruzione dei personaggi e, in particolare, del protagonista Penteo. In questo articolo si vuole esplorare il modo in cui l'insistenza verbale e tematica sulla sfera della percezione visiva e, per converso, sull'aspetto esteriore del personaggio contribuiscano alla rappresentazione dei protagonisti umani della vicenda come soggetti isolati l'uno dall'altro in un circolo di fraintendimento reciproco.

I termini ricorrenti nel testo che interessano questa ricerca riguardano, innanzitutto, verbi significanti diverse sfumature del vedere (ὄραω e composti, λεύσσω, σκοπέω, ἀθρέω¹⁾); organi preposti alla vista (τὸ ὄσσε, τὰ ὄμματα²⁾); modalità del vedere (ὄψις, θαῦμα, θέαμα, κατασκοπή³⁾); diversi tipi di osservatore o spettatore (θεατής, κατάσκοπος, δοκεύων⁴⁾); verbi che

*) Vorrei ringraziare il prof. G. Zanetto per i suoi commenti a una precedente stesura di questo articolo e Rosa De Meo per il suo contributo alla revisione del testo.

¹⁾ ὄραω *Ba.* 6, 61, 210, 249, 306, 319, 337, 357, 394, 470, 477, 500, 506 (ὄρας LP; ὄρας Reiske), 591, 634, 680, 693, 740, 760, 811, 815, 823, 912, 914, 918, 924, 927, 940, 983, 1017, 1019, 1050 (2 volte), 1058, 1062, 1063, 1075, 1095, 1172, 1175, 1203, 1228, 1238, 1244 (espunto da Willink, 1966), 1258, 1307, 1329, 1384 (con μ' ἐσίδοι di Musgrave prima di μιάρως, o Kirchhoff ἔμ' ἴδοι). καθράω *Ba.* 1075. εισοράω *Ba.* 252, 502, 510, 550, 624, 664, 713, 814, 927, 1077, 1165, 1265, 1311. λεύσσω *Ba.* 1232, 1280, 596. σκοπέω *Ba.* 257, 317, 1279. ἀθρέω *Ba.* 1326.

²⁾ τὸ ὄσσε *Ba.* 236, 1060, 1167, 1385. τὰ ὄμματα *Ba.* 469, 501, 692, 1252, 1264.

³⁾ ὄψις *Ba.* 1232, 1257. θαῦμα *Ba.* 248, 449, 667, 693, 716 (del. Dobree), 1063 (1063 θαῦμ' P; τὸ θαῦμ' Dodds; θαυμάσθ' Nauck, Diggle). θέαμα *Ba.* 760. κατασκοπή *Ba.* 838.

⁴⁾ θεατής *Ba.* 829. κατάσκοπος *Ba.* 916, 956, 981. δοκεύων *Ba.* 984.

afferiscono alla sfera semantica dell'apparire, sembrare e considerare (δοκέω, φαίνω/φανερός, ἐμφανής, ἐπίσημος, σημαίνω⁵⁾); nascondere e nascondersi (λανθάνω⁶⁾, κρύπτω⁷ e termini correlati); termini che si riferiscono all'aspetto fisico (μορφή e termini correlati; σκευή, εἶδος⁸⁾); mutamento nell'apparenza fisica e trasformazione del soggetto (ἀμείβω, μεθίστημι, μεθίημι, ἀλλάσσω, μεταβάλλω⁹⁾)¹⁰.

A questo proposito è appropriato fare un paragone con l'*Edipo Re* di Sofocle, dove più volte è stata rilevata la presenza di una problematizzazione della sfera del vedere e dell'essere visti¹¹. Nella tragedia sofoclea l'accecamento di Edipo «negates the communication between mask and audience»¹², in maniera da proteggere l'individuo dalla vista di una realtà insostenibile, ma proteggendo al contempo tale realtà dalla contaminazione che il soggetto colpevole, Edipo, porta con sé. In modo affatto simile, la cecità di Tiresia è uno scudo che protegge o isola il mondo dalla contaminazione portata da un uomo che ha visto troppo: i due personaggi, per quanto contrapposti e ostili l'uno all'altro, trovano nella tragedia sofoclea un punto di convergenza nella cecità che li accomuna. L'atto del vedere nell'*Edipo Re* è perciò un tema indipendente e compiuto in sé. Sono proprio le nozioni di conoscenza, sapere e affidabilità del sapere a venir poste in discussione¹³. L'esito mitologico della storia di Edipo, cioè la sua sparizione (una versione popolare certo nota al pubblico ateniese, nonostante nel testo dell'*Edipo Re* vi si accenni solamente) lascia almeno aperta la possibilità di un riscatto finale, per quanto raggiungibile solo attraverso il dolore e

⁵⁾ δοκέω *Ba.* 311, 312, 335, 480, 624, 638, 722, 843b, 918, 920, 927, 937, 957, 1262, 1350, 1390. φαίνω *Ba.* 182 (del. Dobree), 629, 646, 925, 1017, 1031, 1283. φανερός *Ba.* 501, 992, 1006, 1011, 1199. ἐμφανής *Ba.* 22; 818 ἐμφανῶς. ἐπίσημος *Ba.* 967. σημαίνω *Ba.* 976.

⁶⁾ *Ba.* 840 λανθάνω; 817 λάθρα.

⁷⁾ *Ba.* 723, 730, 954, 955 κρύπτω; 888 κρυπτεύω; 955 κρύπτεις (2 volte); 98, 549 κρυπτός.

⁸⁾ μορφή *Ba.* 4, 54, 917, 1388 (nei versi finali, espunti da Burges); ἄμορφος 453; θελύμορφον 353; γυναικόμορφον 855. σκευή *Ba.* 34, 180, 915. εἶδος *Ba.* 53.

⁹⁾ ἀμείβω *Ba.* 4, 65. μεθίστημι *Ba.* 49, 296, 944, 1270. μεθίημι *Ba.* 254, 350, 451, 1071, 1264. ἀλλάσσω *Ba.* 53, 438, 1331. μεταβάλλω *Ba.* 54, 1330; μεταβολή 1266.

¹⁰⁾ La problematizzazione del "vedere" nelle *Baccanti* è stata notata da molti studiosi: vd. in particolare Massenzio 1969, pp. 86-88, che rileva nel dramma un'opposizione tra «una facoltà di vedere diversa da quella normale» e un vedere «nel senso ordinario di recepire con gli occhi la forma esterna di un oggetto». Entrambi i significati di ὄραω sono attribuiti a Penteo, che è, da un lato, fuori controllo, ma dall'altro pur nella sua follia rimane capace di «instaurare un rapporto oggettivo (κατασκοπεῖν) tra sé e le Baccanti». Vd. inoltre Leinieks 1996, pp. 217-242; Vernant 1988, pp. 390-398.

¹¹⁾ *E.g.* Calame 1996, pp. 18-19.

¹²⁾ *Ivi*, p. 28.

¹³⁾ Nelle parole di Buxton 1996, p. 45: «if I had to summarise the impact of *Oedipus Tyrannos*, I would do it like this. What, when it comes to it, can you rely on?».

la sofferenza. Nelle *Baccanti*, invece, ha luogo il processo inverso: davanti all'errore umano è il mondo che, per così dire, "si acceca" abbandonandosi ad un caos totale (lo stravolgimento bacchico della città di Tebe), mentre l'uomo Penteo rimane ignaro nella sua psiche impenetrabile e viene infine distrutto nel senso più letterale del termine, tramite lo smembramento delle carni. La continuità tra mondo interno e mondo esterno, che informa a sé, notoriamente, la visione omerica ed eschilea del mondo, viene qui a rompersi: nulla di ciò che circonda la persona – o di ciò che essa è o percepisce – può essere preso come punto di riferimento; per converso, l'espressione comportamentale dell'uomo – il modo in cui una persona è "vista" da altri – non offre più garanzia come descrizione esauriente di chi essa sia. Il nodo focale nelle *Baccanti* non è tanto l'oggetto del vedere (come, in *Edipo Re*, l'orrenda colpa del protagonista), quanto l'azione del vedere in sé e i «molteplici punti di osservazione» che il concentrarsi su tale nodo focale necessariamente implica¹⁴.

L'effettiva presenza di «molteplici punti di osservazione» nella tragedia è resa chiara dall'impiego di un gruppo di termini di radice varia, ma tutti connessi al campo semantico del vedere ed essere visti. L'incidenza di tali termini nelle *Baccanti* è molto alta in confronto alle altre tragedie pervenuteci, in alcuni casi in misura addirittura ragguardevole¹⁵. Il loro uso è sotteso a diversi motivi che possono essere raggruppati come segue:

- 1) L'idea generale che "vedere" non significa "sapere", in quanto fornisce un'informazione imperfetta e provvisoria sulla realtà.
- 2) Il "vedere caratteriale", cioè il punto di vista di un personaggio come riflesso della sua disposizione interna e del suo sistema di valori. Vedere diviene così non solo strumento per l'osservatore di differenziazione tra le cose osservate, ma anche un indicatore che differenzia un osservatore dall'altro.
- 3) Il motivo del nascondere ed essere nascosto, dello spiare e sparire, attraverso cui si rivela il divorzio tra uomo e mondo, in particolare nella relazione tra umano e divino. Una dinamica di epifanie e sparizioni

¹⁴ In qualsiasi discussione letteraria o questione interpretativa il termine "punto di vista", "punto d'osservazione" offre il fianco a fraintendimenti e ambiguità. Chatman (1986) sottolinea i rischi di confusione tra «punto di vista interno» («internal viewpoint», di un personaggio) e «punto di vista esterno» («external viewpoint», del narratore). Chatman si occupa qui di prosa e nella fattispecie di romanzo, tuttavia le sue osservazioni sono valide anche per il teatro, in cui la figura del narratore è assente o incorporata nella percezione dei personaggi. Ciò che intendiamo qui per "punto di osservazione" è il «punto di vista interno» dei personaggi che, in assenza di una voce narrante, determina una presentazione ambigua del complesso degli eventi.

¹⁵ Questo appare ovvio nel caso di ὀράω, che appare 48 volte nelle *Baccanti* (circa il 10% del totale delle ricorrenze del verbo in Euripide, e la cifra totale più alta fra tutte le tragedie euripidee rimaste).

caratterizza l'intervento di Dioniso nella tragedia, intervento che non è in modo alcuno integrato o compatibile con la comprensione e la percezione del dio da parte dei personaggi umani del dramma.

- 4) Metamorfosi e, in particolare, travestitismo come espressione ulteriore di una frattura tra l'individuo e il suo contesto e come paradigma di incomunicabilità nella tragedia. A differenza del travestitismo che è fortemente presente nei riti dionisiaci greci, sia teatrali che sociali (come per esempio riti di passaggio documentati)¹⁶, il travestitismo nelle *Baccanti* non conduce a una conferma o a una restaurazione della realtà, ma alla negazione di essa.

1. *L'atto del "vedere" e la differenziazione*

Il "vedere caratteriale" nelle *Baccanti* si articola nella preferenza per un termine da parte di un personaggio (o nell'enfasi posta su di esso) e nei diversi significati che il medesimo termine assume a seconda dell'identità del personaggio che lo utilizza. Questa differenziazione è naturalmente più evidente nel caso di termini dal significato più ristretto, dal momento che l'ampio uso di verbi di "vedere" nella lingua in generale rende più difficile individuarne un significato particolare in determinati contesti linguistici. Ad ogni modo, diversi tipi di visione sono posti in rilievo nella tragedia.

Penteo, per cominciare, ha una relazione con la sfera del vedere che rispecchia la sua ingenuità e la sua comprensione letterale della realtà, il suo preteso spirito pratico che si rivela presto impotente confusione, e la sua finale passività. Per di più, la sua comprensione letterale dei fatti produce un'involontaria ironia che lo caratterizza per tutta la tragedia, in opposizione al consapevole, sottile gioco di parole sui concetti di "vedere" e "apparire" che caratterizza Dioniso¹⁷.

¹⁶ Vd. Gallini 1963, p. 211 e *passim*; Hoffman 1989 su travestitismo e «licenza rituale» come elementi intrinseci alla sfera dionisiaca; Henrichs 1982 su «sex roles and age groups» e «Dionysiac self-portrayal through verbal and visual symbols». Henrichs descrive i riti dionisiaci come culminanti in una «ultimate identification with Dionysus» (pp. 157-159), una generale inversione di ruoli (l'anziano che si sente ringiovanito, per esempio) e travestitismo che, tuttavia, non è mai «prominent», di grande rilievo (p. 159). Osserveremo come nelle *Baccanti* accade il contrario: il travestitismo fisico non è l'evento fondamentale mentre il cambiamento fondamentale è quello invisibile agli occhi.

¹⁷ Cfr. Scott 1975, p. 338: «Dionysism, with its emphasis on intuition, unquestioning acceptance, and even a type of madness is totally opposed to everything in Pentheus' character». Per converso, l'atteggiamento del re, razionale e pragmatico, produce ciò che Scott chiama «Penthean literalism» (*ibidem*). Vd. anche Wohlberg 1968, p. 154: «Pentheus

In generale, mentre Dioniso è il solo personaggio a fare consapevolmente uso in modo metaforico o ironico di termini appartenenti alla sfera semantica del sapere, gli altri personaggi – e specialmente Penteo – evocano queste accezioni ma senza consapevolezza alcuna delle implicazioni sottese alla scelta di parole che essi operano. Per quanto riguarda la terminologia del “vedere” e Penteo in particolare, questo gruppo di parole evoca l’idea di un vedere superficiale, di fraintendimento e, in ultima istanza, sancisce il divorzio fra le due parti dell’unità etimologica tra vedere e sapere presente nella lingua greca (la radice *wid- comune a οἶδα e εἶδον)¹⁸. I dati sull’incidenza dei termini mostrano uno squilibrio nell’uso tra l’uomo e il suo nemico divino. Il verbo ὄρω e i suoi composti (εἰσοράω; καθοράω) appaiono 62 volte nella tragedia; 7 di queste sono pronunciate per bocca di Penteo e 19 da Dioniso, eppure nella tragedia ci sono 31 riferimenti al “vedere” di Penteo e solo 11 a quello di Dioniso. Questi numeri mostrano chiaramente da quale parte penda la bilancia della forza tra i due, chi tra essi parli e chi sia invece soprattutto oggetto del parlare altrui. Il re (il cui uso dei termini connessi al “vedere” è sempre pacifico, letterale e afferente alla sfera del quotidiano) è inconsapevole dell’effetto di autoparodia determinato dal suo linguaggio, a cui il lettore o spettatore è invece reso sensibile dall’insistenza continua di Dioniso su questo motivo¹⁹.

Penteco emerge dunque come un ingenuo, portato ad un approccio di tipo “letterale” alle questioni. Fin dall’inizio della tragedia i personaggi fanno appello al suo buon senso cercando di spingerlo a *vedere* determinate cose: Tiresia ai vv. 306 (ἔτ’ αὐτὸν ὄρη κάπυ Δελφίσις πέτρας) e 319-320 (ὄρας; σὺ χαίρεις, ὅταν ἐφεστῶσιν πύλαις | πολλοί ...), Cadmo al v. 337 («pensa al modo spietato in cui è morto Atteone», ὄρας ...). Al v. 713 il messaggero gli dice: «se fossi stato a vedere tali cose, ora ti rivolgeresti al dio con preghiere» (εὐχαῖσιν ἂν μετῆλθες εἰσιδὼν τάδε); ai vv. 737-738, «avresti visto allora una delle menadi [...]» (τὴν μὲν ἂν προσεῖδες); al v. 740, «avresti visto fianchi e zoccoli biforcuti scagliati da ogni parte» (εἶδες δ’ ἄν) e al v. 760, «uno spettacolo straordinario a vedersi, signore» (οὐπερ τὸ δεινὸν ἦν θέαμ’ ἰδεῖν, ἄναξ).

is matter-of-fact and literal, while the Stranger is allegorical in his comments»; ed Euben 1990, p. 147: «Pentheus is too literal-minded, too narrowly empirical».

¹⁸ Cfr. Gregory 1985, p. 27: la colpa di Penteco non è la sua debolezza voyeuristica in sé, ma la fallibilità del suo vedere, la sua incapacità di guadagnare una consapevolezza attraverso il suo vedere, la sua *autopsia*. «Men see what they are disposed to see» (p. 28): Penteco «never sees with the eyes of faith» (p. 29), ma applica parametri secolari alla sfera del divino.

¹⁹ *Ba.* 357, 477, 814, 918, 1062; 840 λανθάνω; 954 κρύπτω; 236, 1060 ὄσσε; 646, 925 φαίνω; 501 φανερὸς ὄμμασιν; 838 κατασκοπή.

Negli ultimi due esempi la fraseologia, di per sé convenzionale per il discorso del messaggero²⁰, sottolinea il paradosso dell'incapacità di Penteo di vedere il divino nonostante questo gli sia (letteralmente!) davanti. Il modo in cui Dioniso tratta il re insiste inoltre sulle opportunità che gli si offrono di vedere, ma che egli continua puntualmente e sistematicamente a non cogliere. Parlando a Penteo, il dio spesso si sofferma sull'idea del "vedere cose proibite", alludendo così, a beneficio dei soli spettatori, al rovesciamento di quest'idea, cioè al fatto che Penteo è divenuto egli stesso una "cosa proibita", che, al culmine del dramma, sarà vista dalle donne. Al v. 811 Dioniso propone, βούλη ... ἰδεῖν; e al v. 815 suggerisce ὄμως δ' ἴδοις ἂν ἡδέως ἄσοι πικρά; al v. 823, ammonisce Penteo affinché faccia attenzione e non corra il rischio di «venire visto in quanto uomo», ἦν ἄνῆρ ὀφθῆς ἐκεῖ; al v. 912, di nuovo, apostrofa il re come uno che «vuole vedere cose che non si dovrebbero vedere», σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἃ μὴ χρεῶν ὄρᾶν; la stessa espressione ricorre al v. 924, quando il re finalmente «vede ciò che deve», νῦν δ' ὄρᾳς ἃ χρῆσ' ὄρᾶν. È impossibile ignorare il tono sarcastico: la "vista appropriata" che Penteo ha acquisito, la vista dell'allucinazione, è esattamente ciò che gli permette di vedere quanto il dio aveva prima definito «qualcosa che non bisogna vedere» (ἃ μὴ χρεῶν ὄρᾶν, v. 912). Al v. 914, Dioniso invita Penteo, che a questo stadio è già travestito da donna, a venire avanti e farsi vedere da lui, ὄφθητί μοι; al v. 940, il dio promette a Penteo che sarà soddisfatto, una volta che avrà visto come sono caste le Menadi sulla montagna, ὅταν ... ἴδῃς.

La tentazione di vedere è qualcosa che Penteo prende letteralmente, dimentico del possibile significato ulteriore che il "vedere" può acquisire, soprattutto in contesti religiosi²¹. Il suo uso innocente di certe espressioni allude sì a tale "vista attiva" dalla valenza più forte e pregnante, ma l'allusione avviene al di là delle sue intenzioni, come al v. 357, quando minaccia lo straniero: «lui potrà ben vedere un'amara fine per i suoi riti bacchici» (πικρὰν βάρχευσιν ἐν Θήβαις ἰδῶν). La stessa espressione idiomatica riecheggia più avanti nelle parole di Dioniso su Penteo, al v. 634: πικροτάτους ἰδόντι δεσμοὺς τοὺς ἐμούς. Qui lo stesso aggettivo, πικρός, viene usato per definire

²⁰) Quella di coinvolgere l'interlocutore/ascoltatore nell'autopsia del narratore è un tipico espediente finalizzato a rinforzare la plausibilità delle informazioni comunicate nei discorsi del messaggero nella tragedia.

²¹) È appropriato il commento di Foley 1980, p. 122, che «Pentheus is destroyed through his confinement to one level of language and sight. His imagination is limited by his own lack of self-knowledge, and the frame of the cultural order in which he exists ... He repeatedly seems unable to see – or hear – the implications of the speeches, sound or images presented to him». E di nuovo (p. 124): «Pentheus fails not only to see and interpret symbols, but he remains unaware or fatally resistant to the fact that linguistic signs can refer to more than one valid level of meaning at once».

l'esito disastroso della decisione del re di legare in catene il suo oppositore; di fatto, dice Dioniso: «ora sì che le mie catene gli sono *amare da vedere*». Penteo medesimo usa il verbo “vedere” nel senso di “fare un'esperienza” al v. 510, quando vuol far sì che lo straniero «veda il buio delle prigioni», ὡς ἄν σκότιον εἰσορᾷ κνέφας.

L'insistenza del re sull'importanza di ottenere prove visibili è pure sintomatica della comprensione limitata e semplicistica della realtà da parte di Penteo. Al v. 469, il re chiede ingenuamente a Dioniso se ha visto il dio di persona (πότερα δὲ νύκτωρ σ' ἢ κατ' ὄμμα' ἠνάγκασεν;); interrogando lo straniero a proposito della sua presunta relazione col dio, Penteo contrappone il “sognare” al “vedere”, πότερα δὲ νύκτωρ ... ἢ κατ' ὄμμα' ... Qui il vedere è inteso nel senso di percezione affidabile, ironicamente contrapposta alla compromessa capacità visiva di Penteo, e (poco dopo) anche alla sua affermazione al v. 501, dove i suoi ὄμματα non gli permettono di vedere il dio: quando Dioniso afferma che il dio è lì, davanti a loro, Penteo insiste che non riesce a vederlo (v. 501, οὐ γὰρ φανερός ὄμμασίν γ' ἐμοίς), così che al v. 502 Dioniso lo stuzzica di nuovo: «tu non riesci a vedere perché sei empio», σὺ δ' ἄσεβής αὐτὸς ὢν οὐκ εἰσορᾷς.

La conversazione tra i due personaggi è costruita, nel corso dell'intera tragedia, su due livelli, nei quali comunque l'esistenza di una realtà comune e condivisa si trova negata. Certo, si potrebbe dire che qualsiasi apparizione di una divinità sotto travestimento debba necessariamente implicare l'inganno dell'interlocutore umano, ma in nessun altro caso nella letteratura greca l'incapacità umana di riconoscere il dio è stata messa così in primo piano come cruciale nel determinare lo sviluppo degli eventi, in particolare mai in parallelo con la negazione dell'individualità della controparte umana, in questo caso Penteo²².

Nell'interazione tra i due personaggi, il desiderio impaziente di Penteo di vedere ha un significato pratico. Anche se al v. 814 il re fa la bizzarra ammissione di desiderare vedere le donne ubriache sulle montagne (λυπρῶς νιν εἰσίδοιμ' ἄν ἐξῶνωμένους), e di nuovo al v. 1062 (ἴδοιμ' ἄν ὀρθῶς μαινάδων αἰσχροπυγίαν), il re regolarmente fallisce nel tentativo di comprendere il vedere nel suo senso più profondo. Questo senso più profondo che continua a sfuggirgli riguarda sia lui stesso come spettatore (cosa significa la sua curiosità?) sia, più in generale, il concetto di sapere che in greco è intimamente connesso con l'osservazione autoptica, e a cui altri cercano invano di indirizzare la sua attenzione. La vista di Penteo rimane quella di un κατάσκοπος, una spia, come dice Dioniso (vv. 916, 956; vd. anche

²²) Cfr. Rose 1956, pp. 67-68, che nota la verità di ciò che Aiace dice in *Il.* 13.72: «gods are easy to recognise, ἀπίγνωτοι, in other words they cannot disguise themselves so completely as not to be detected if one is careful to look closely».

φύλαξ al v. 959, e μαστήρ al v. 985) e nelle espressioni denigratorie del coro (vv. 981, 983 σκόλοψ²³). Eppure il re, per parte sua, fa un uso innocente di una parola della stessa radice, nel senso di “ispezione”, al v. 838: μολεῖν χρῆ πρῶτον ἐς κατασκοπήν.

Pur nel suo grandioso piano, la preoccupazione di Penteo rimane quella di non essere visto (e.g. v. 1050, ὡς ὀρώμεν οὐχ ὀρώμενοι), di essere abbigliato appropriatamente per il travestimento (e.g. v. 925, τί φαίνομαι δῆτ’;) e di raggiungere la posizione più conveniente da cui poter spiare (vv. 1058-1062). Il carattere pericoloso di questo vedere, poi, è assente dalla sua consapevolezza, ma è al tempo stesso sottolineato dall’insistenza verbale da parte del dio. Al v. 829 il dio chiama il suo antagonista θεατής, come un iniziato ai misteri; dice che Penteo sarà ἐπίσημος (v. 967), e il re stesso dichiara di essere disposto ad andare ἐμφανῶς (v. 818), quasi in una parodia del desiderio del dio di farsi ἐμφανής a Tebe (v. 22). Dioniso è deliberatamente ironico a proposito di Penteo, mentre Penteo è un’inconsapevole parodia di Dioniso.

L’uso di φαίνω, δοκέω e ὀράω pure rivela lo stato confusionale in cui il re si trova. Ai vv. 645-646 egli non si spiega l’improvvisa sparizione dello straniero dalla prigione (πῶς προνόπιος | φαίνη ...), echeggiando di nuovo il tema dell’epifania sul quale Dioniso insiste nel prologo, e che il coro celebra nel quarto stasimo (δίκα φανερός, ai vv. 992 e 1011; τὰ δ’ ἕτερα μέγала φανερά, v. 1006; φάνηθι ταῦρος, v. 1017; θεὸς φαίνη μέγας, v. 1031).

δοκέω (“sembrare”, “pensare”, “credere”) è usato da Penteo stesso a proposito della propria – illusoria – libertà di decisione, ἂν δοκῆ ... βουλευσομαι (v. 843b)²⁴. Altrove il termine indica il fraintendimento dell’uomo (sulle labbra di Tiresia ai vv. 311 e 312, ... ἦν δοκῆς μὲν, ἡ δὲ δόξα σου νοσῆ | φρονεῖν δόκει τι; sulle labbra di Dioniso al v. 480), oppure il suo pieno attacco maniacale (al v. 624, δώματ’ αἰθεσθαὶ δοκῶν; al v. 918, ... ὀρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ; al v. 920, ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς; al v. 957, δοκῶ σφας ἐν λόχμαῖς ὄρνιθας ὡς). In questo modo, confusione e impotenza contraddistinguono la percezione visuale di Penteo, dal momento della sua falsa opinione iniziale, attraverso il fraintendimento, fino all’allucinazione in senso letterale. Al v. 506 il dio gli racconta: οὐκ οἶσθ’ ὅτι ζῆς, οὐδ’ ὁ δρᾶς, οὐδ’ ὅστις εἶ («tu non sai cos’è la tua vita, né ciò

²³) Sono stati avanzati dubbi sulla prima parte di questo verso: Nauck legge εὔσκοπος, Headlam ἄ σκοπός, Borthwick ἄσκοπος. Su σκόλοψ, vd. Dodds 1960, p. 200, che interpreta l’espressione nel senso di “roccia o spunzione”, posizione elevata da cui spiare, piuttosto che un albero come intendono altri studiosi.

²⁴) Si includa qui anche δοκεύω (“considerare da vicino”, quindi “spiare”) applicato a Penteo dal coro al v. 984. Di Benedetto 2004, p. 138, nota come nel breve passaggio ai vv. 918-958 Penteo usi il verbo δοκέω in riferimento a se stesso con rilevante frequenza (5 volte): quest’uso non sottolinea auto-riflessività, ma una disposizione ingenua ad accettare qualsiasi nuova percezione senza sottoporla a scrutinio.

che tu stai facendo, nè chi tu sia»); al v. 624, Penteo “vede” il cosiddetto miracolo del palazzo, e rimane scioccato e disorientato; al v. 918, percepisce una vista sdoppiata e vede il dio mutare forma; al v. 1058, sul monte, di nuovo non riesce a vedere le donne, ma riesce invece a *essere visto* da loro. In queste scene vedere ed essere visti, in apparenza due attività di segno opposto, finalmente vengono a convergere nella morte di Penteo.

La passività di Penteo nello svolgersi di questo processo culmina nella sua totale esposizione alla furia delle menadi: il re è scompostamente e pateticamente preoccupato di mantenere la segretezza e rimanere nascosto, al v. 954 (ἐμὸν κρύψω δέμας), al v. 955 (κρύψη σὺ κρύψιν ἦν σε κρυφθῆναι χρεών), al v. 816 (σιγῆ ... καθήμενος), al v. 817 (κἄν ἔλθης λάθρα), al v. 840 (πῶς δι' ἄστεως εἶμι Καδμείους λαθών), e paradossalmente si avrà alla fine una sua totale esposizione, al v. 914 (ἔξιθι πάροιθε δωμάτων), ai vv. 982-983 (μάτηρ πρῶτά νιν λευρᾶς ἀπὸ πέτρας | ἦ σκόλοπος ὄνεται), e nella sua posizione finale di ἐφήμενον ai vv. 1074, 1075 (ᾠφθη δὲ μᾶλλον ἢ κατείδε μαινάδας) e 1095 (εἶδον ἐλάτη δεσπότην ἐφήμενον)²⁵.

La passività drammatica diviene passività “letteraria”. Con la sua comprensione unilaterale dei fatti, Penteo diviene l'inconsapevole attuazione dell'ironia scenica non solo attraverso le provocazioni di Dioniso, ma anche in rilievo, per così dire, contro lo sfondo degli eventi che si svolgono nella tragedia. Per esempio, possiamo notare al v. 940 la promessa di Dioniso, che Penteo «vedrà le donne in ordine», o il v. 1258, in cui Agave invoca suo figlio, perché vuole che egli «la veda felice». Ancora, al v. 927 Dioniso si congratula con lui dicendogli «quando vedo te mi pare di vedere [le donne]», e al v. 942 Penteo stesso si chiede: βάκχη μᾶλλον εἰκασθήσομαι; infine, al v. 1253 Agave spera che Penteo possa «diventare un buon cacciatore, simile [εἰκασθείς] alla madre».

Un corollario del modo di vedere di Penteo, notato da Flaumenhaft, è l'incapacità di «guardare insieme», cioè di condividere il medesimo livello percettivo degli altri²⁶. Le deficienze nella percezione del re (il suo fare affidamento sul “sentito dire”; la sua incapacità di comunicare; il comportamento spionistico e voyeuristico al tempo stesso) lo accostano a un altro personaggio, Tiresia (che è cieco, parla da un punto di vista profano e guarda “a distanza, da lontano” i nuovi riti arrivati a Tebe), e in ultima istanza gli attribuiscono una visione del mondo personale, privata, isolata e distaccata – insomma agli antipodi dell'esperienza teatrale ateniese.

²⁵) L'impatto visuale del cadavere e del capo reciso di Penteo nella tragedia è stato analizzato e descritto in modo convincente da Whitehorne 1986, pp. 59-67, sotto la formula «the dead as spectacle».

²⁶) Flaumenhaft 1994, p. 66: Penteo è «an isolate, outside communal, as well as private, combinations. He wants to see, but his looking must be seen by no-one».

Il linguaggio che caratterizza Dioniso si era già manifestato nell'analisi di Penteo come spettatore e oggetto dello spettacolo. Nel suo relazionarsi a Penteo, Dioniso adotta uno stile retorico elusivo, provocatorio e ambiguo, sfruttando le nozioni di "vedere" e "apparire" con estrema ironia, giocando inoltre sull'ambiguità della sua posizione di "dio in incognito". Al v. 500 Dioniso dice a Penteo che il dio è lì presente, e «vede» (ὄρω) tutto quello che lui sta soffrendo; al v. 470, convince Penteo di aver di fatto visto il dio ὄρων ὄρωντα, ironizzando così sull'importanza che il fiscale Penteo dà al "vedere di persona" come condizione di credibilità; al v. 914 invita la vittima, che è ora travestita da donna, a fare un passo avanti e farsi vedere, in una scena che richiama il primo incontro tra il re e il dio, ai vv. 453-459, quando Penteo, guardando lo straniero si era congratulato sarcasticamente per il suo aspetto (οὐκ ἄμορφος εἶ, v. 453); al v. 917, Dioniso si congratula a sua volta col re con queste parole: πρέπεις δὲ Κάδμου θυματέρων μορφήν μιᾶ, «sembri una delle figlie di Cadmo», mentre al v. 927 il commento ironico che «guardando te, mi sembra di vedere loro [le donne]» (αὐτὰς ἐκείνας εἰσορᾶν δοκῶ σ' ὄρων) sembra alludere all'equivoco sull'identità di Penteo che sarà cruciale nel determinare la sua morte. Al v. 629, nel riportare al coro il miracolo del palazzo, Dioniso si spaccia per un semplice testimone mortale, usando l'espressione cautelativa ὡς ἔμοιγε φαίνεται, δόξαν λέγω; troviamo un'espressione simile nella narrativa del dio al v. 605 (ὡς ἔοικε) e al v. 638 (ὡς δέ μοι δοκεῖ). L'idioma usato da Dioniso oscilla tra l'intento oggettivo di mostrarsi agli uomini²⁷ e l'uso ludico delle parole pronunciate rivolgendosi ad altri personaggi. In questo il dio scimmietta l'incredulità di Penteo (v. 470), la sua ansia/desiderio di vedere (v. 914) e la provvisorietà della comprensione umana basata sulla vista (vv. 605, 629, 638).

Le parole che il dio rivolge al suo avversario, facendo uso di giri di parole allusivi e ironici, spaziano dal presentare Penteo come la spia che desidera "vedere" nel modo scorretto, o che non riesce a vedere, al presentarlo invece come qualcuno che è visto dagli altri nel modo sbagliato, e che infine non riesce a essere visto dagli altri per quello che è. I due poli della profanazione e dell'esposizione caratterizzano il ritratto del re offerto da Dioniso e finiscono per divenire le due facce di una stessa medaglia, il fraintendimento che isola Penteo dal resto del mondo.

Il vedere di Agave e Cadmo, d'altro canto, è contraddistinto da dolore e contaminazione, come possiamo osservare nell'ultima scena, nella quale troviamo due delle tre occorrenze del verbo λεύσσω nella tragedia²⁸.

²⁷⁾ Al v. 22, e nell'intero prologo in particolare, il dio insiste sulla sua missione di diventare ἐμφωνής ai mortali (vd. anche i vv. 39, 47, 50) assumendo l'aspetto di un mortale (vv. 4, 53, 54).

²⁸⁾ Al v. 596b, sulla bocca del coro; al v. 1232, nella battuta di Cadmo; al v. 1280, nella battuta di Agave.

Questo verbo indica un vedere di intensità accentuata, intensità nel senso di partecipazione emotiva piuttosto che di intenzionalità (la quale invece, in italiano, costituisce il principale elemento di distinzione tra “vedere” e “guardare”, una distinzione non altrettanto netta in greco)²⁹. Dal punto di vista etimologico, il verbo è senz’altro connesso con l’aggettivo λευκός, “bianco, splendido, brillante” (il che spiega la sua specializzazione nel senso di “guardare, fissare gli occhi su un’immagine evidente e improvvisa”)³⁰, un implicito legame che gioca un ruolo importante nella rappresentazione del divino nella tragedia, così come nella guarigione di Agave. Cadmo invita Agave a guardare il cielo, finché lei non lo trova λαμπρότερος ἢ πρὶν καὶ διειπετέστερος (v. 1267)³¹.

Agave desidera fortemente (e finalmente ottiene) il riconoscimento dal coro. Al v. 1172 le donne di Lidia la ricevono (ὄρω καὶ σε δέξομαι σύγκωμον); il registro usato da Agave è fortemente epidittico, con una ripetizione ossessiva di proposizioni introdotte da ὡς con verbi di vedere: al v. 1175, ὡς ὄρων πάρα; al v. 1203, ἔλθεθ’ ὡς ἴδητε τήνδ’ ἄγραν; al v. 1238, ὡς ὄρω (qui col significato «come vedi»). Al v. 1258, la donna vuole che qualcuno chiami suo figlio, ὡς ἴδη με τὴν εὐδαίμονα, un’altra ironia involontaria: suo figlio ha già visto ed è già stato visto. La disperazione di suo padre Cadmo è espressa quasi come una “cronaca” dell’orribile scena che sta vedendo (v. 1232, λεύσσω γὰρ αὐτήν, ὄψιν οὐκ εὐδαίμονα; v. 1244, ὦ πένθος οὐ μετρητὸν οὐδ’ οἶόν τ’ ἰδεῖν³²; v. 1307, αἴσχιστα καὶ κάκιστα κατθανόνθ’ ὄρω). Dialogando col padre, Agave inizia un percorso di guarigione che è prima di tutto basato sul *vedere*. Al v. 1264 Cadmo dice: ἐς

²⁹) La stessa “visione intensificata” è espressa per Agave dal verbo ἀθερεῖν al v. 1281, quando Cadmo incalza la figlia con queste parole: ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε.

³⁰) Vd. Frisk 1960, II, p. 110, e Chantraine 1968, II, p. 633.

³¹) Cfr. φανερός ai vv. 501, 992, 1006, 1011, 1199; v. 608 φῶς; v. 1083 φῶς; v. 596 ἀνυγάξω. L’elemento della luce, legato al motivo del vedere e dell’epifania divina, gioca un ruolo importante nella tragedia, essendo connesso sia con l’idea di sanità che di follia, punizione divina e arbitrio umano. Queste connessioni sono, nelle *Baccanti*, uno strumento di discussione e relativizzazione, piuttosto che un’allusione cristallina e diretta a temi religiosi. Come suggerisce Scott 1975, pp. 343-345, le tenebre sono sia un marchio distintivo di Dioniso e delle Menadi (vv. 218, 485, 510, 875-876, 1052), che un motivo di vergogna e punizione per Penteo (vv. 486, 457 ss., 510); d’altro canto, “luce” e “fuoco” sono pure elementi legati a Dioniso (e.g. vv. 146, 608, 624). In questo modo, viene toccata la contrapposizione basilare tenebre/luce, cecità/visione, di modo che la visione che Penteo ha di «due soli su Tebe» a parte offrire una rappresentazione della follia, testimonia anche la natura tortuosa e problematica della vista e dell’immagine *in sé*. Se accettiamo la suggestiva ipotesi di Seaford (1987) che in questa scena fosse usato uno specchio, abbiamo una visione sia di due Pentei – il re e la Menade – che di due soli. La distorsione del *sé* e lo stravolgimento del mondo divengono i due esiti dello stesso evento scatenante, una visione distorta. Sul tema del «doppio» nelle *Baccanti* vd. anche Marietti 2003.

³²) Vv. 1244-1245 espunti da Willink (1966).

τόνδ' αἰθέρ' ὄμμα σὸν μέθεες; al v. 1265 Agave risponde: ἰδοῦ· τί μοι τόνδ' ἐξυπέϊπας εἰσορᾶν; al v. 1266 Cadmo chiede: μεταβολὰς ἔχειν δοκεῖ; e lei finalmente esclama, al v. 1280: ἔα, τί λεύσω; ³³. Da questo momento in poi, il suo desiderio, espresso chiaramente alla fine del dramma – «che mai più il Citerone mi veda, nè io il Citerone» – acquisisce un significato pregnante (1384-1385) ³⁴:

μήτε Κιθαιρῶν ἔμ' ἴδοι μιαρὸς
μήτε Κιθαιρῶν ὄσσοισιν ἐγώ. ³⁵

Dall'analisi verbale che stiamo facendo, emerge la giustapposizione schematica tra diverse qualità del vedere, un vedere metaforico, problematizzato e articolato soprattutto attraverso le parole di Dioniso, il “vedere” caratteristicamente ingenuo e letterale di Penteo e la vista parziale, imperfetta degli altri personaggi. Diretto com'è, l'idioma di Penteo tradisce la sua impotenza proprio attraverso il suo isolamento. Gli stili verbali adottati dai due personaggi, il re e il dio, contrappongono l'uno all'altro. L'allusività di Dioniso ha sfumature religiose e iniziatiche ³⁶, così come contiene allusioni all'esperienza dell'essere spettatori e, infine, a un'idea più profonda del vedere in sé, legate al concetto di sapere e quindi al tema della σοφία. Per converso, la “vista” di Penteo è principalmente uno spiare ed essere nascosti, quando non si riduce a una superficiale fiducia in ciò che egli letteralmente “vede”.

È interessante l'argomento sostenuto da Barrett, che nel dramma si possano identificare due funzioni, quella dello spettatore («onlooker») e quella del partecipante («participant») ³⁷. Analizzando personaggi come i messaggeri, il bovato e il servo, Barrett sostiene contro Buxton ³⁸ che questi personaggi abbiano un ruolo all'esterno del dramma, che siano «virtual spectators-in-the-text» e che tale funzione di spettatori appartenga a un più ampio disegno metateatrale nella tragedia. Ciò che interessa qui sono le implicazioni per la rappresentazione del personaggio. Secondo la lettura di Barrett, Penteo fallisce nel suo divenire uno spettatore (sia nel senso teatrale che nel senso mistico del termine) e diviene invece spettacolo; Dioniso sostiene di essere venuto a Tebe per rivelarsi attraverso un'epifania,

³³) Vd. Cadmo al v. 1283, μῶν σοι λέοντι φαίνεται προσεικέναι;

³⁴) Un altro aspetto del vedere umano è contrassegnato dal verbo σκοπέω, usato da Penteo al v. 257 in riferimento all'arte divinatoria di Tiresia, e usato da Tiresia stesso al v. 317, durante la sua sofisticata dimostrazione della proprietà del culto di Dioniso: σκοπεῖν χρή.

³⁵) Al v. 1384 c'è una lacuna tra Κιθαιρῶν e μιαρὸς. ἔμ' ἴδοι è congettura di Kirchoff.

³⁶) Per esempio *Ba.* 1047, dove θεωρία è usato in riferimento alla “spedizione” di cui Dioniso si fa πομπός (vd. anche v. 965); lo stesso termine è usato nel senso opposto al v. 1381, dove Agave prega i πομποί di condurla via dalla città.

³⁷) Barrett 1998)

³⁸) Buxton 1991.

ma rimane un intoccabile spettatore e svanisce infine non visto; il servo ai vv. 1043-1152 è solo uno spettatore, rimane non visto dalle Menadi ed è tagliato fuori dall'interazione con gli eventi; il bovaro, ai vv. 677-774, è un testimone oculare, ma non-realistico (non può aver visto tutto ciò che dichiara di aver visto), assume una visione "impersonale" che determina distacco e lo colloca sul livello privilegiato dello spettatore onnisciente. Nell'interpretazione di Barrett, corollario di questa condizione è l'impossibilità dell'agire³⁹: il tentativo del bovaro di divenire un attore fallisce inevitabilmente. La distinzione tra spettatore e attore è inoltre utile per fare una distinzione tra personaggi che agiscono senza consapevolezza (Penteo) e personaggi dotati di completa consapevolezza delle loro azioni così come delle loro parole (Dioniso). Penteo e Cadmo costituiscono spettacolo; sono spettatori falliti; sono condannati all'azione. I messaggeri sono spettatori e condannati all'inazione. Dioniso è il solo personaggio che può operare su entrambi i livelli.

Ad ogni modo, non è necessario prendere le due letture di Barrett e di Buxton come alternative l'una all'altra. Ciò che Barrett chiama «esternalità» («externality») al dramma rimane ancora, dal punto di vita del personaggio, un elemento interno al dramma stesso. L'analisi di Buxton delle narrative della tragedia illustra i differenti livelli di partecipazione e consapevolezza in essa: il racconto di Dioniso ai vv. 23-42 è autoritativo e mostra il suo controllo causale sull'azione del dramma; la narrativa di Penteo, ai vv. 215-225, rivela la sua ostilità manichea ed estremista nei confronti delle donne e il carattere, per così dire, di "sentito dire" della sua informazione; la narrativa del servo ai vv. 434-450 è la relazione di un cittadino e testimone, ma umile e credulone; il discorso del bovaro (vv. 660-774) appartiene a un outsider e testimone oculare; egli è convinto che se Penteo avesse visto, crederebbe, e lui pure si nasconde nel tentativo di catturare le donne; il terzo messaggero (vv. 1043-1152) mostra forte simpatia, la sua narrazione risulta intrisa di forti emozioni, attraverso una retorica che fa uso di ritardo e suspense. Come dice Buxton, questi discorsi determinano una *consecutiveness* all'interno del dramma e una varietà di punti di vista⁴⁰. Questi due aspetti costituiscono una parte importante del dramma, anche quando l'effetto è ottenuto attraverso mezzi apparentemente extra-teatrali, come il confinamento del discorso del messaggero alla posizione inattiva di un mero spettatore.

La conseguenza di tali differenti gradi di coinvolgimento e (in)consapevolezza è che il dio in scena, Dioniso, rimane una presenza remota e misteriosa per l'intero dramma. Le sue parole durante l'azione, ambigue e

³⁹) Barrett 1998, p. 350.

⁴⁰) Buxton 1991, p. 39.

ingannevoli persino quando si rivolge al coro delle Menadi asiatiche, sono in netto contrasto con l'autopresentazione che egli fa nel prologo, ricca di affermazioni concrete e di intenzioni che il lettore o lo spettatore può certamente condividere o quantomeno comprendere. Il prologo s'inizia col presentare un'immagine sensata di qualcosa (la missione del dio) che alla fine della tragedia avrà più d'un senso; è centrato sul travestimento del dio (μορφήν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν al v. 4; θνητὸν ἀλλάξας ἔχω | μορφήν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν ai vv. 53-54)⁴¹, e sul suo recente arrivo (ἦκω è la prima parola del dramma, al v. 1; ai vv. 13-20, abbiamo λιπὼν ... ἦλθον; al v. 55, il dio apostrofa il coro col termine ᾧ λιποῦσαι). D'altro canto, l'uscita del dio dalla scena è arida, convenzionale e pretestuosa. Nella presentazione durante il prologo, infatti, Dioniso sottolinea il proprio intento epifanico di mostrarsi e insegnare alla città di Tebe che egli è un dio: ἴν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς (v. 22); δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεῖ μὴ θέλει | ἀτέλεστον οὔσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων (vv. 39-40); φανέντα θνητοῖς δαίμον' (v. 42); ἐνδείξομαι (v. 47); δεικνὺς ἐμαυτόν (v. 50); ὡς ὄρᾳ Κάδμου πόλις (v. 61). Al v. 976, Dioniso fa la promessa di "mostrare", τᾶλλα δ' αὐτὸ σημανεῖ. Tuttavia, alla fine della tragedia il principale destinatario del suo "mostrarsi", Penteo, è morto nell'ignoranza; Agave non ha acquisito alcuna saggezza sulla realtà religiosa proposta, ma anela solo alla dimenticanza di sé e dell'accaduto (vv. 1384-1386); Cadmo mostra una perplessa accettazione della vendetta del dio (v. 1346); Tiresia non è neppure presente. È vero che al v. 1296 Agave dice: «solo ora comprendo» (ἄρτι μανθάνω); che al v. 1345 Dioniso rimprovera i suoi spettatori mortali: «troppo tardi mi avete riconosciuto» (ὄψ' ἐμάθεθ' ἡμᾶς); e che al v. 1113 Penteo finalmente impara che la sua morte è vicina (κακοῦ γὰρ ἐγγὺς ὢν ἐμάνθανεν). Tuttavia, l'imparare (μανθάνειν) nella tragedia è di segno negativo ed è vissuto solo su un limitato livello comportamentale – non sul piano sapienziale e religioso: δύστην' ἀλήθει' ὡς ἐν οὐ καιρῷ πάρει (v. 1287)⁴².

⁴¹) Vv. 53-54 sono state condannati come tautologici (Hermann) o fuori posto (cfr. Willink 1966, p. 30) ed espunti da Bernhardt. Vd. tuttavia Dodds 1960, p. 69: «there is a good practical reason for the repetition, in the necessity of making it quite clear to the audience that the speaker, whom they may accept as a god, will be accepted as a man by the people on the stage».

⁴²) Vd. qui Di Benedetto 2004, p. 482, a proposito del v. 1345: «Dioniso non pone il problema a livello di intendimento e di buono e di cattivo volere, ma a livello di conoscere o non conoscere [che egli è un dio]. Ma il conoscere attuale, il fatto che ora essi (Dioniso usa la seconda persona plurale [al v. 1345], mostrando quindi di non ritenere significativa la segmentazione che si era avuta a questo proposito all'interno della famiglia di Penteo) riconoscano la divinità di Dioniso non modifica affatto la situazione. L'impianto etico-religioso di Eschilo viene contraddetto radicalmente».

2. *Epifania e miracolo*

Le dinamiche di apparizione ed epifania caratterizzano gli eventi all'interno della tragedia. C'è innanzitutto l'apparizione di Dioniso (v. 1)⁴³; dei due vecchi, Cadmo e Tiresia (v. 170); dello straniero guidato dai due servi (v. 434); ancora, del dio dopo che si è liberato dalla prigione (vv. 576, 604); del φάσμα (v. 630); del dio con la sua trasformazione divina in toro (vv. 920-922; cfr. v. 618); di Penteo travestito (vv. 914, 1075); di Agave con la sua preda (v. 1168); di Dioniso manifesto ormai come dio, alla conclusione della vicenda (v. 1330)⁴⁴. È vero che queste modalità di presentazione caratterizzano necessariamente il teatro per natura; nelle *Baccanti*, tuttavia, la messa a fuoco è sempre sull'apparizione in sé, come oggetto esposto per essere visto. Nell'enfasi sulle apparenze la discutibilità dell'oggetto del vedere si trova in primo piano. La sparizione del dio dalla montagna (v. 1077) è un altro sintomo di una visione del mondo come luogo instabile e inconfondibile. Penteo e i suoi vani tentativi di nascondersi, ugualmente, sono solo una debole parodia della sparizione del dio. Una volta escluso l'oggetto del vedere come elemento principale dell'evento drammatico, il fuoco si sposta sull'individuo "percipiente" e "percepito", i cui processi mentali vengono esibiti in primo piano.

Un corollario di questa "crisi del visibile" è l'uso del miracolo come modalità di intervento divino nel mondo umano. La sospensione o la distorsione dei processi naturali sono certo elementi normali dell'attività divina nella religione greca; tuttavia, nel mito greco esse tendono a presentarsi eziologicamente, di modo che il tuono e la folgore, per esempio, sono spiegati come manifestazioni di Zeus, la peste (in *Il.* 1.43-52) come manifestazione delle frecce di Apollo. Carestie, epidemie, sterilità di massa e altre calamità naturali sono viste come modalità divine di interferenza con l'ordine del mondo; mentre il miracolo, come gratuita aggiunta di qualcosa all'ordine del mondo, senza alcuna connessione per analogia, sembra essere una modalità inconsueta e non caratteristica, in particolare per la tragedia. I miracoli di Dioniso nelle *Baccanti*, tuttavia, appartengono al secondo tipo, estraneo ad altre tragedie: il vitigno che cresce sulla tomba di Semele (vv. 11-12), i rivoli d'acqua, latte e miele (vv. 142-143, 704-711), l'apparizione del φάσμα (v. 630) e il seguente miracolo del palazzo, la miracolosa sospensione della natura prima dell'uccisione del re (vv. 1082-1085) sono

⁴³) L'identità di Dioniso come dio epifanico è un aspetto importante della sua rappresentazione; vd. Chirassi-Colombo 1991, pp. 338, 343.

⁴⁴) L'effettiva apparizione di Dioniso ha luogo all'interno della lacuna dopo il v. 1329 – al v. 1330, infatti, il dio ha già cominciato a parlare.

tutti fatti gratuiti⁴⁵. Si compari, per esempio, il modo in cui Apollo assiste Ettore in *Il. XXII*, per poi abbandonarlo, o il modo in cui Atena restaura gli attributi fisici di Odisseo in *Od. 6.229-235*: in questi casi l'intervento divino non contraddice la natura dell'eroe come invece Dioniso sembra fare con Penteo. Gli elementi del miracoloso tendono inoltre a implicare una sorta di *sparagmos* del mondo umano in generale che, in termini letterari, determina quel polilogismo di diverse voci, diverse versioni dei fatti, che rimarrà irrisolto fino alla fine del dramma⁴⁶.

In questa cornice il divorzio fra “vedere” e “sapere”, εἶδον e οἶδα, è finalmente sancito. Come dice Gregory, «every act of seeing [in the play], whether Pentheus', Agave's, the chorus', or the god's, is both private and provisional. All claims to true wisdom and insight, accordingly, must be treated with qualification»⁴⁷.

⁴⁵ Per questo motivo è forse poco generoso dire che «miracles cannot happen in Pentheus' ordered world», con Blaiklock (1952, p. 217): i miracoli nelle *Baccanti* non sono la solita, tipica espressione del divino in un testo tragico.

⁴⁶ Il miracolo del palazzo ha davvero luogo? Il φάσμα è un'apparizione? Dioniso si è davvero trasformato in un toro o è solo la follia di Penteo che lo vede come tale? Questi dubbi sono accompagnati dalla perdita di fiducia nel mondo come sistema ordinato. Il coro come presenza oggettificante gioca solitamente un ruolo di primo piano nel limitare l'ambiguità nel testo teatrale greco; in questo senso, è interessante ricordare qui il collegamento offerto da Foley tra l'insolita posizione occupata dal coro nella tragedia («they stand between us and the more extreme perspective of the maddened spectators to Pentheus' tragedy on the mountain») e la «creation of multiple audiences», che rendono «the spectators conscious that they are viewing and interpreting the god's actions through a series of subjective perspectives and performances» (Foley 1980, p. 112). Vd. anche Goldhill 1986, p. 278: «indeed, as [the palace-miracle narrative] continues, the uncertainty of the boundaries between illusion and reality (an uncertainty focused on the question of representation) is strongly emphasised».

⁴⁷ Gregory 1985, p. 30. Per «il motivo del vedere come connesso con uno spirito di relativismo sofisticato e le sue implicazioni socio-culturali» (p. 31; trad. mia) vd. il commentario di Roux alle *Baccanti* (1972), pp. 11-71: le *Baccanti* sono lette come «drame de l'impieété» e «drame du rationalisme sophistique». Per Roux (p. 49) il primo razionalista «propagateur d'incrédulité» stigmatizzato nel dramma sarebbe Penteo, «le sophiste, le démagogue»; tuttavia, Dioniso stesso dà mostra di competenze retoriche ed è ripetutamente accusato da Penteo di usare le parole in modo ambiguo e ingannevole (e.g. vv. 475, 479, 489). I doni che egli elargisce all'uomo sono inoltre particolarmente popolari e “sociali”, cosicché l'accusa di demagogia potrebbe pure adattarglisi perfettamente – alcuni hanno persino visto in lui una sorta di doppio teatrale di Alcibiade (Carrière 1966; vd. invece Zuntz 1972 sui limiti dell'*interprétation historique*). Tiresia, d'altro canto, nonostante le sue affermazioni che non si debbano «fare sofismi sugli dei» (v. 200), è forse il più pieno rappresentante di un certo tipo di intellettuale illuminato; egli *decide*, con una sorta di mossa pascaliana, di scommettere sull'esistenza di dio. Vd. anche D'Ippolito 1978 e Longo 1989 sulle *Baccanti* come dramma anti-sofistico, e Cantarella 1974, che sostiene, alla luce delle *Rane* di Aristofane, che le *Baccanti* siano invece una tragedia «veramente e pericolosamente religiosa» (p. 309).

3. *Metamorfosi*

L'ultimo aspetto del visibile da considerare è la metamorfosi. Nella tragedia la metamorfosi è vissuta su diversi livelli, dal punto di vista dello spettatore (e.g. le allucinazioni di Penteo) e nel cambiamento fisico cui i personaggi sono sottoposti. Quest'ultima modalità di metamorfosi è specialmente interessante per l'analisi della costruzione dei personaggi. Nella letteratura greca, infatti, la metamorfosi è collegata a un cambiamento nella relazione tra uomo e mondo, che si riflette in un cambiamento fisico e percettibile. Nelle *Baccanti* è evidente uno spostamento verso l'interiorità dei personaggi, per esempio nella rappresentazione dei diversi modi di "vedere"; similmente, la metamorfosi esterna diviene secondaria rispetto a quella interiore.

La trasformazione dell'aspetto esterno delle persone è un motivo ricorrente nella nostra tragedia, parallelo alla distorsione della realtà e alla metamorfosi interna dei personaggi, soprattutto Penteo e Agave. Nel mito greco la metamorfosi è generalmente l'espressione di un vizio del carattere o il marchio di una colpa commessa. Da qui derivano i vari miti di metamorfosi quale punizione divina, come nel caso di Atalanta e Melanione per citare solo un esempio, che furono trasformati in leoni per aver profanato un tempio degli dei. Un simile esito solitamente si verifica nella totale consapevolezza del soggetto, che pure si trova a subirlo passivamente. Nelle *Baccanti* entrambi i modelli sono messi in discussione. Prima di tutto, una metamorfosi esterna in alcuni casi è scelta dai personaggi (come nel caso di Cadmo e Tiresia, poi di Dioniso); secondariamente una metamorfosi interna si verifica senza che i personaggi se ne rendano conto (Agave e, soprattutto, Penteo)⁴⁸.

Il confronto con un altro personaggio tragico che viene sottoposto a metamorfosi può esserci d'aiuto. Nel *Prometeo Incatenato* Io è stata già trasformata in vacca da Era quando incontra Prometeo. Tuttavia, pur nel suo mutamento d'aspetto, Io mantiene una conoscenza profonda della sua natura umana e del suo destino. Il tono del suo discorso chiarisce che la

⁴⁸) Cfr. Henrichs 1982, p. 144: «Greek ritual in general was traditionally action-oriented (*drōmena*), repetitive and stereotyped, externalised and unreflected ... a studious re-enactment of an inherited response rather than a personal expression of inner feelings or religious sentiment». Mettendo in guardia contro i rischi dell'applicare modelli psicologici moderni al dionisismo, aggiunge che «the essence of the Dionysiac experience apparently culminated in a *visible imitatio Dionysii, accomplished through external and mechanical means*» (p. 158; corsivo mio). Questo rende il caso di Penteo ancora più aberrante: «of all the Dionysiac transvestites known to us, only the Pentheus of the *Bacchae*, in Euripides' psychological portrayal, undergoes a "true change of personality"» (p. 159). Vd. anche Henrichs 1984, pp. 90-91, e più di recente Marietti 2003, p. 53.

scelta specifica della forma bovina è intimamente connessa sia alla natura della donna che al suo destino, cioè alle sue origini cretesi e alla sua storia familiare, che in qualche modo si dispiega sotto il segno del toro ⁴⁹. La vacca è espressione di una componente della sua natura, ma è anche un involucro esterno da cui ella anela a liberarsi, e sarà infine liberata. Nelle *Baccanti*, invece, nonostante l'apparente libertà di scelta esercitata da Penteo nel suo travestimento, la metamorfosi ha luogo a un livello ben più profondo, cominciando molto prima che il cambiamento visibile sia reso esplicito, e il personaggio rimane completamente all'oscuro di questo cambiamento ⁵⁰.

Guardiamo ora più da vicino questi due elementi della metamorfosi nella tragedia: quello esterno, visibile, scelto di proposito; quello più profondo, psicologico. Andiamo a esplorare come, nel destino di Penteo, i due percorsi convergano in fasi successive, nelle quali l'elemento esterno, che è solitamente il centro dell'attenzione nei miti di metamorfosi, diviene invece la mera manifestazione di un sostanziale cambiamento interno.

Nella presentazione che Dioniso offre di sé, come abbiamo visto, il suo travestimento mortale gioca un ruolo cruciale. L'insistenza sul travestitismo del dio è sia parte della sua strategia di azione tra gli uomini, sia dell'enfasi più generale posta nel dramma sull'aspetto esteriore dello straniero, in particolare per bocca di Penteo. Ai vv. 235-236, il re infatti osserva:

ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὖσομος κόμην,
οἰνωπός, ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων ... ⁵¹

Al v. 353, Penteo si riferisce al dio con le parole θηλύμορφον ξένον, usando un composto con -μορφή- simile a quello che verrà usato per lui stesso da Dioniso al v. 855, γυναικόμορφον. Al v. 453-459 Penteo dichiara:

ἀτὰρ τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε,
ὡς ἐς γυναικάς, ἐφ' ὅπερ ἐς Θήβας πάρει·
πλόκαμός τε γάρ σου ταναός οὐ πάλης ὕπο,
γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως·
λευκὴν δὲ χροιάν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις,
οὐχ ἡλίου βολαῖσιν ἀλλ' ὑπὸ σκιᾶς
τὴν Ἀφροδίτην καλλονῇ θηρώμενος.

Il pregiudizio di Penteo gli fa notare aspetti specifici dell'apparenza fisica del dio e glieli fa interpretare in un certo modo, come caratteristiche "fem-

⁴⁹) I destini di Pasifae, del Minotauro, di Arianna, di Fedra e di Ippolito sono tutti contrassegnati dal toro.

⁵⁰) La metamorfosi della regina in cagna, predetta da Polimestore nei versi conclusivi dell'*Ecuba* (vv. 1265-1284) non fa eccezione: riflette in qualche modo il carattere vendicativo della regina ed è una trasformazione della quale ella sarà perfettamente consapevole.

⁵¹) Al v. 235, εὖσομος è correzione di Brunck per εὖσομον LP; εὖσομῶν Tyrrell; εὖσομον κομῶν Dodds.

minili” ed “esotiche”, straniera ⁵²: i capelli lunghi e la carnagione chiara. È interessante confrontare l'impressione del servo riguardo all'aspetto dello straniero, al v. 438: οὐκ ὠχρός, οὐδ' ἤλλαξεν οἰνωπὸν γένυον. La diversa disposizione del servo, più umile e aperto di vedute, gli fa vedere Dioniso «con le guance color del vino», per lui un segno della sicurezza di sé e della calma dello straniero, mentre Penteo è colpito dal pallore dello straniero e preoccupato dal significato morale che l'aspetto di lui gli suggerisce: per esempio, la disabitudine alla ginnastica in palestra o altre attività all'aperto che sarebbero appropriate per un giovane cittadino. I due personaggi vedono due stranieri diversi, quindi, uno femminile e pallido, e uno adulto e virile, sicuro di sé, dal viso abbronzato.

Il dio appare fin dall'inizio in forma mortale. Successivamente, però, assumerà la forma di un toro durante la crisi di follia di Penteo, o come tale sarà visto dalla sua vittima (vv. 920-922):

καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἠγεῖσθαι δοκεῖς
καὶ σῶ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.
ἀλλ' ἢ ποτ' ἦσθα θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οἶν.

Un toro appare nella stalla, per essere poi legato dall'allucinato Penteo che lo scambia per lo straniero (v. 618), mentre al v. 1159 il coro invoca la guida di Penteo come ταῦρον προηγητήρα. Il coro delle donne asiatiche invocherà il dio (esse ignorano che lui e lo straniero sono la stessa persona, creando un'ulteriore ambiguità) nelle sue manifestazioni come toro, serpente, leone (vv. 1017-1019): φάνηθι ταῦρος ἢ πολύκρανος ἰδεῖν | δράκων ἢ πυριφλέγων | ὄρασθαι λέων. Alla fine della tragedia Dioniso sparisce come uomo (v. 1077, καὶ τὸν ξένον μὲν οὐκέτ' εἰσορᾶν παρῆν) e riappare *ex machina*, finalmente manifesto come dio (v. 1330 ss.). La figura di Dioniso assomma in sé tutte le ambiguità del dramma: invece di essere il rappresentante dell'ordine divino nel mondo, egli presenta una parodia di quest'ordine e ne incarna la prov-

⁵²) Una scena in cui Dioniso si trovava deriso per la sua apparenza e il suo costume femminile era presente negli *Edoni* di Eschilo e deve aver costituito un modello per Euripide nella prima scena tra il dio e il re (vd. Dodds 1960, pp. xxxi-xxxii; Mureddu 2000, pp. 120-22). Interamente euripidea, invece, è l'insistenza su punti in comune tra l'apparenza di Diosiso e il look finale di Penteo come è rivelato da un confronto tra il prologo (vv. 1-63) e la scena del travestimento (vv. 821-846, 912-970). Il dettaglio dei capelli lunghi, in particolare, che sembra affascinare e scandalizzare il re, è d'altronde una caratteristica del suo aspetto, come sostenuto da Schmoll 1987. Traducendo il v. 831, κόμην μὲν ἐπὶ σῶ κρατὶ τανυῶν ἔκτενω contro la lettura di Dodds come «I will stretch this wig down over your head», Schmoll interpreta κόμην in riferimento ai capelli di Penteo, col risultato che «Pentheus is repelled yet attracted by Dionysus' appearance which, save for the flush of wine in the cheek of the god, is so much like his own» (p. 72). Un'ultima allusione ai capelli di Penteo appare al v. 1188, dove il coro esprime questo commento sulla sua testa recisa: πρέπει γ' ὥστε θῆρ ἄγραυλος φόβα.

visiorietà. È un dio per l'audience; uno straniero ed effeminato impostore, un donnaiole e infine un toro agli occhi di Penteo; una guida per il coro; un uomo, e infine un dio per tutti gli altri personaggi.

Il secondo gruppo di personaggi a essere toccato dalla metamorfosi sono Cadmo e Tiresia. Il loro travestimento è presentato come trasformazione parodistica e superficiale⁵³, di cui, ovviamente, essi sono completamente consapevoli. Di nuovo, mentre il dio descrive il suo travestimento come μορφή (v. 4) e φύσις (v. 54), espressioni adatte a un mutamento organico, facile da ottenersi con i suoi poteri divini, il "travestimento" esteriore di Cadmo e Tiresia (come quello di Penteo) è una σκευή (v. 180) fatta di pezzi separati, è un agglomerato di elementi messi insieme quasi maldestramente, per come Penteo li vede: ποικίλαισι νεβρίσι (v. 249); νάρθηκι (v. 251); κισσόν (v. 253); θύρσον (v. 254)⁵⁴. In modo analogo, l'accettazione del culto da parte di Cadmo è una combinazione sospetta di varie motivazioni disparate: generico "buon senso", interessi familiari, una sorta di accomodante e relativista apertura mentale e l'influenza, ci vien fatto di credere, del suo autorevole compagno (v. 186). Alla fine del dramma, Cadmo sarà degnamente ricompensato dal dio per la sua visione della religione, con la metamorfosi in serpente, che condividerà con sua moglie Armonia (vv. 1330-1333). Il difficile passo, in cui Dioniso predice il destino di esilio che attende l'anziano re di Tebe come meritata punizione, ha sempre confuso e stupito gli studiosi di mitologia ed ha il carattere estemporaneo e scollegato dal contesto di un'*ecfrasis*⁵⁵. La seconda metamorfosi di Cadmo (come la prima) tradisce il suo fallimento nell'ottenere una trasformazione più profonda: Cadmo attraverso la sua esperienza dionisiaca non ha raggiunto un livello di sapienza maggiore per quanto riguarda il significato dell'esistenza umana.

Nel caso di Agave abbiamo due metamorfosi parallele: quella interiore, che si effettua nel corso dell'intera tragedia, e quella esteriore, descritta da Agave stessa nei termini di una σκευήν ... ὀργίων ἐμῶν (v. 34) che il dio ha imposto alle donne di Tebe. La sua trasformazione principale è però quella interiore, che culmina nella sua azione violenta ai danni del figlio, con la quale ella agisce contro la sua natura di essere umano, di donna e di madre.

⁵³) È difficile trovarsi d'accordo con Fisher 1992, p. 182, nel vedere una «miraculous rejuvenation» dei due personaggi come parte di una scena che, per lui, non è comica.

⁵⁴) Analogamente, i commenti di Penteo sull'aspetto fisico dello straniero al loro primo incontro sono più interessati ai dettagli che alla sostanza. Ai vv. 493 e 495, di nuovo, il re vuole aggredire lo straniero proprio facendo leva su questi dettagli: «prima di tutto ti taglierò quei riccioli delicati»; «poi, dammi qui quel tirso».

⁵⁵) Dodds 1960, pp. 235-236.

Il caso di Penteo è analogo. Il suo travestimento esteriore è un κόσμος⁵⁶, composto di specifici σχήματα, secondo le indicazioni del dio⁵⁷. Al v. 821, il dio gli ordina: στεῖλαι νυν ἄμφι χρωτὶ βυσσίνους πέπλους; al v. 831, κόμην μὲν ἐπὶ σῶ κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ; al v. 833, πέπλοι ποδήρεις· ἐπὶ κάρρα δ' ἔσται μίτρα; al v. 835, θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρος. Si tratta di un procedimento del tutto materiale, centrato sull'apparenza fisica e sugli accessori e privo di una metamorfosi essenziale e sostanziale, proprio come il travestimento di Cadmo e Tiresia⁵⁸. Eppure, la sua reale metamorfosi comincia molto prima ed è diversa da quella cui il suo nuovo look da baccante vuole alludere: Penteo, infatti, non è stato trasformato in una menade, ma, dal re arrogante e tirannico che era, è diventato (o è tornato a essere) un adolescente sciocco, insicuro e dai sensi confusi; da persecutore è divenuto vittima. Questa è la trasformazione principale, di cui egli non è consapevole: la messa in scena di un cambiamento subconscio è parallela alla mancanza in Penteo (e nella tragedia) di una stabile rappresentazione del mondo come riferimento oggettivo ed è anzi resa possibile proprio da questa mancanza.

Consideriamo di nuovo l'esempio di Io in *Prometheus Vincitus* 673-677. In questi versi Io ripercorre le sue vicissitudini:

εὐθὺς δὲ μορφή καὶ φρένες διάστροφοί
ἦσαν, κεραστίς δ', ὡς ὄρατ', ὄξυστόμῳ
μύωπι χρισθεῖσ' ἔμμανεῖ σκιρτήματι
ἦσσαν πρὸς εὐποτόν τε Κερχυνείας ῥέος
Λέρνης τε κρήνην·

Il destino di Io è inserito in un ordine delle cose e del mondo fermamente governato dall'alto. Io sta obbedendo a una prescrizione divina e portando a compimento un oracolo (vv. 658-671), nonché la vendetta di Era. La sua metamorfosi riguarda la sua μορφή e i suoi φρένες come un tutt'uno, senza mettere in risalto nessuno dei dettagli fisici del suo aspetto (a differenza del caso di Penteo, che crede erroneamente che la sola metamorfosi cui è sottoposto sia quella che egli stesso ha scelto nell'ambito di un'astuta strategia).

Per riassumere: Io è consapevole del proprio cambiamento; è consapevole del fatto che una metamorfosi fondamentale è diversa da un semplice

⁵⁶) κόσμος ai vv. 832 e 857; κοσμέω al v. 934.

⁵⁷) *Ba.* 832; lo stesso termine è usato per la metamorfosi di Armonia alla fine della tragedia, al v. 1358 (secondo la congettura di Nauck).

⁵⁸) Vd. in questo senso Usher 2000: στέλλεται, usato al v. 1000 in riferimento a Penteo, sarebbe da interpretare nel senso di «he arranges himself» invece della comune interpretazione «he sets forth», implicando così che «the chorus is fully aware of the fact that, in spite of his mock initiation, Pentheus' real nature has not been changed» (p. 74).

“travestimento”; il suo cambiamento è riconosciuto dagli altri (Penteo, il coro); ella è soggetta agli ordini di una necessità soprannaturale. Penteo, per converso, è consapevole del suo reale cambiamento, si trova diviso tra due metamorfosi (quella interiore e quella esteriore), è confuso a proposito di entrambe, isolato e frainteso dagli altri e perduto in un gioco che ha carattere arbitrario e casuale, svincolato da un ordine divino.

L'ignoranza di Penteo – la sua incapacità di vedere i propri *μορφή καὶ φρένες διάστροφοί* – si evidenzia nel modo in cui egli si comporta durante il corso dell'intera scena del travestimento: i punti cardine in questa fase, così come altrove, sono: superficialità, ingenuità e la pedante tendenza a prendere le cose alla lettera. Prima di tutto, Penteo è riluttante e vergognoso riguardo all'indossare vestiti da donna (vv. 822, 828, 836), ma è anche eccitato dall'idea (vv. 824, 838), con una caratteristica e ricorrente duplicità riguardo al travestimento da donna e al mondo femminile in generale. Dioniso dice che condurrà Penteo alla follia per spingerlo a vestirsi da donna (vv. 850-853), ché egli non lo farebbe mai in stato di lucidità mentale. Però noi abbiamo visto essere Penteo attratto dall'apparenza femminile già prima: anche quando è ancora scettico, nella prima parte della scena (vv. 811-861), il suo desiderio represso è evidente⁵⁹. Nella seconda parte della scena (vv. 913-970) Penteo è ormai fuori di sé, vittima di allucinazioni e incapace di opporre più alcuna resistenza al dio e al suo piano. La sua eccitazione è evidente: Penteo è vanitosamente compiaciuto di sé (v. 925); ha un ricciolo fuori posto perché si è messo a ballare nel palazzo, imitando la madre (vv. 930-931); si affida allo straniero come una donna alle cure della sua cameriera personale (vv. 934-936); ai vv. 937-938, canzonato dal dio per le pieghe del suo vestito, reagisce schermandosi con civetteria; ai vv. 941-942 si dedica scrupolosamente, ancora, ai dettagli superficiali delle modalità del rito: «devo tenere il tirso con la mano destra o sinistra, per assomigliare di più ad una baccante?» (atteggiamento questo anticipato da Cadmo, un altro iniziato “superficiale”, ai vv. 184-185: «dove dobbiamo andare a ballare? Dove dobbiamo muovere i nostri passi e scuotere le nostre teste canute?»); e di nuovo, al v. 191: «non dobbiamo forse andare al monte con un carro?»).

Secondo il punto di vista (soggettivo) del re, il travestimento fa parte di una strategia volontaria, mirata a farlo diventare un perfetto *κατάσκοπος* di ciò che le menadi stesse hanno chiamato *χοροὺς κρυφαίους* (v. 1109); al tempo stesso, però, Penteo prende gusto e trova soddisfazione nel gioco mimetico, orgoglioso di assomigliare alle donne (vv. 925-929) e vantandosi

⁵⁹) Vd. e.g. il v. 824, dove egli esclama rivolgendosi al dio: «questa è un'altra cosa giusta che hai detto! Tu sei scaltro, e non da ora!»; o il v. 826: «giusti sono i consigli che mi dai. Ma come metterli in pratica?».

del suo coraggio di guerriero pronto ad andare in battaglia da solo contro il nemico (v. 962). Oggettivamente, però, il re si sta dirigendo verso lo scoperto; non sta affatto nascondendo la sua natura, ma la sta invece offrendo indifesa alla vista degli spettatori; non sta agendo con l'autorità e la forza di un vendicatore, ma è piuttosto lo strumento del dio⁶⁰; il suo aspetto fisico tradisce la sua identità di uomo e lo espone e rivela come vittima (la sua σκευή, come è stato notato, può infatti anche rievocare un vestimento funebre)⁶¹. Quando viene infine aggredito dalle donne, Penteo rimuove il travestimento e lo scaglia via da sé (ai vv. 1115-1116, μίτραν κόμης ἄπο | ἔρριπεν), e viene poi sottoposto a un veloce e sanguinoso svestimento ad opera della madre e delle sue compagne (vv. 1125-1136), in cui viene letteralmente fatto a pezzi finché le ossa del costato non sono «messe a nudo», γυμνοῦντο ... | πλευραί (vv. 1134-1135)⁶².

La metamorfosi diviene in questo modo simbolica, nelle *Baccanti*, del fraintendimento e della negazione di un ordine comprensibile, contraddicendo così il suo significato di trasformazione oggettiva, che dovrebbe esprimere un mutamento nel rapporto tra l'uomo e il mondo (come invece accade nel caso di Io). Nell'ultima tragedia di Euripide la trasformazione fisica dei personaggi è la pallida immagine di uno sviluppo interiore più profondo e sostanziale⁶³. Al codice semantico dell'aspetto esteriore viene sottratto un significato preciso.

Per concludere, nella tragedia il tema del visibile e della percezione visiva nelle sue varie forme costituisce una trama sottesa agli avvenimenti. Tutti gli elementi che abbiamo analizzato, il vedere e l'essere visti, il na-

⁶⁰ Su questo punto, cfr. Kalke 1985, che analizza il motivo dell'imposizione della ghirlanda nelle *Baccanti* («la costruzione del tirso»), sostenendo che Penteo «[...] is transformed visually into a symbol of Dionysus. Pentheus becomes the *thyrsus* of the god: first he is crowned with long hair and a mitra, than he himself crowns the tip of a fir tree raised by the Maenads on the mountain, and finally he becomes the literal crown of the *thyrsus* carried by his mother» (p. 410).

⁶¹ Rehm 1992, p. 77. Vd. *Ba.* 857-858, dove Dioniso definisce il nuovo costume del dio κόσμον ὄνπερ εἰς Ἄιδου λαβὼν | ἄπεισι, e 1157, dove il coro descrive il νόρθηκα di Penteo come πιστὸν Ἄιδα al v. 1157 (πιστὸν Ἄιδαν Dodds e altri; πιστὸν Ἄιδα Schroeder; ὄπλισμὸν Ἄιδα Wilamowitz). Di fatto, nel motivo del travestimento e della vestizione del re si ravvisano molte suggestioni: dai riti iniziatici al sudario per la sepoltura allo stereotipo della vanità femminile, fino al riferimento alla vestizione del guerriero prima della battaglia, come notato da Di Benedetto 2004, p. 407, che cita Paride in *Il.* 3.328-339.

⁶² γυμνώω non è inusuale nel senso figurato di «esporre», «sguainare» (la spada): compara *Il.* 12.398-399, *Her.* 3.64. Vd. *Her.* 4.61 per l'accezione «strappare le carni dall'osso». L'interazione tra γυμνώω «mi svesto» e γυμνώω «strappo via» è attivata nella scena in cui Penteo è sia svestito che scarnificato dalle menadi.

⁶³ Ciò che il coro vede come la «vera natura» di Penteo è oggetto d'allusione in precedenza (vv. 538-544) nel loro commento fatto sull'aggressività del dio: ἀναφαίνει χθόνιον | γένος ἐκφύς γε δράκοντος | ποτε Πενθεύς.

scondersi e l'essere nascosti, l'epifania e la scomparsa, il cambiamento e la trasformazione sono presentati in maniera da suscitare una mancanza di fiducia nel visibile: il mondo non è più visto da tutti i personaggi come lo stesso oggetto, e la relazione che ogni personaggio ha con esso è personale e incommunicabile. Fatto, questo, che ha conseguenze di grandissimo rilievo per la rappresentazione dell'uomo nel dramma, in quanto fa sì che essa non sia più oggettivamente e unanimamente espressa solo attraverso il comportamento e il livello verbale, ma cominci ad essere attribuita a parti del sé sottintese ed inconscie⁶⁴.

CHIARA THUMIGER
c.thumiger@qmul.ac.uk

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barrett 1998 J. Barrett, *Pentheus and the spectator in Euripides' Bacchae*, «American Journal of Philology» 119 (1998), pp. 337-360.
- Blaiklock 1952 E.M. Blaiklock, *The male characters of Euripides*, Wellington 1952.
- Buxton 1991 R. Buxton, *News from Cithaeron: narrators and narratives in the Bacchae*, «Pallas» 37 (1991), pp. 39-48.
- Buxton 1996 R. Buxton, *What can you rely on in Oedipus Rex?*, in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the tragic*, Oxford 1996, pp. 38-48.
- Calame 1996 C. Calame, *Vision, blindness and mask: the radicalisation of the emotions in Sophocles*, in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the tragic*, Oxford 1996, pp. 17-37.
- Cantarella 1974 R. Cantarella, *Dioniso, tra Baccanti e Rane*, «Serta Turyniana» (1974), Urbana (Ill.), pp. 291-310.
- Carrière 1966 M. Carrière, *Sur le message des Bacchantes*, «L'Antiquité Classique» 35 (1966), pp. 118-139.
- Chantraine 1968 P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968.
- Chatman 1986 S. Chatman, *Character and narrators*, «Poetics Today» 7 (1986), pp. 189-204.

⁶⁴) Vd. Thumiger 2007 per una discussione più ampia di questi aspetti ideologici delle *Baccanti*.

- Chirassi-Colombo 1991 I. Chirassi-Colombo, *Dionysos Bakchos e la città estatica: immagini, messaggi e modelli di buon disordine*, in F. Berti (a cura di), *Dionysos. Mito e mistero*, Firenze 1991, pp. 337-360.
- D'Ippolito 1978 G. D'ippolito, *Le Baccanti di Euripide o sulla necessità di una rivoluzione culturale. A proposito dell'edizione di J. Roux*, «Dioniso» 49 (1978), pp. 243-251.
- Di Benedetto 2004 V. Di Benedetto (a cura di), *Euripide. Le Baccanti*, Milano 2004.
- Dodds 1960 E.R. Dodds (ed.), *Euripides. Bacchae*, Oxford 1960.
- Easterling 1987 P.E. Easterling, *Putting together the pieces: a passage in the Bacchae*, «Omnibus» 14 (1987), pp. 14-16.
- Euben 1990 P. Euben, *The tragedy of political theory*, Princeton 1990.
- Fisher 1992 R.K. Fisher, *The "palace miracles" in Euripides' Bacchae: a reconsideration*, «American Journal of Philology» 113 (1992), pp. 179-188.
- Flaumenhaft 1994 M.J. Flaumenhaft, *The civic spectacle: essays on drama and community*, Lanham (Md.) 1994.
- Foley 1980 H.P. Foley, *The masque of Dionysus*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 110 (1980), pp. 107-133.
- Foley 1985 H.P. Foley, *Ritual irony. Poetry and sacrifice in Euripides*, Ithaca 1985.
- Frisk 1960 H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1960.
- Gallini 1963 C. Gallini, *Il travestitismo rituale di Penteo*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni» 34 (1963), pp. 211-228.
- Goldhill 1986 S. Goldhill, *Reading greek tragedy*, Cambridge 1986.
- Goldhill 1988 S. Goldhill, *Doubling and recognition in the Bacchae*, «Metis» 3 (1988), pp. 137-156.
- Gregory 1985 I. Gregory, *Some aspects of seeing in Euripides' Bacchae*, «Greece and Rome» 32 (1985), pp. 23-31.
- Henrichs 1982 A. Henrichs, *Changing Dionysiac identities*, in B.F. Meyer - E.P. Sanders (eds.), *Jewish and Christian self-definition*, London 1982, pp. 137-160, 213-236.
- Henrichs 1984 A. Henrichs, *Male intruders among the Maenads: the so-called male celebrant*, in H.D. Evjen (ed.), *MNEMAI: Classical studies in memory of K.K. Hulley*, Chico (Cal.) 1984, pp. 69-91.

- Hoffman 1989 J.R. Hoffman, *Ritual license and the cult of Dionysus*, «Athenaeum» 77 (1989), pp. 91-115.
- Ieranò 1991 G. Ieranò, *Zeus e Dioniso. In margine a Eur. Bacch. 1349*, «Rivista di Filologia e Istruzione Classica» 120 (1991), pp. 286-291.
- Kalke 1985 C.M. Kalke, *The making of a thyrsus: the transformation of Pentheus in Euripides' Bacchae*, «The American Journal of Philology» 106 (1985), pp. 409-426.
- Kepple 1976 L.J. Kepple, *The broken victim: Euripides' Bacchae 969-970*, «Harvard Studies in Classical Philology» 80 (1976), pp. 107-109.
- Leinieks 1996 V. Leinieks, *The city of Dionysus: a study of Euripides' Bakchai*, Stuttgart 1996.
- Longo 1989 V. Longo, *L'enigma delle Baccanti di Euripide e il pensiero sofisticato*, «Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere» 46 (1989), pp. 264-271.
- Marietti 2003 A. Marietti, *Il doppio come problema tragico nelle Baccanti di Euripide*, «Sileno» 28-29 (2003), pp. 47-60.
- Massenzio 1969 M. Massenzio, *Cultura e crisi permanente: la xenia dionisiaca*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni» 40 (1969), pp. 26-113.
- Meyer - Sanders 1982 B.F. Meyer - E.P. Sanders (eds.), *Jewish and Christian self-definition*, London 1982.
- Mureddu 2000 P. Mureddu, *Note Dionisiache: osservazioni sulle Baccanti di Euripide e sugli Edoni di Eschilo*, «Lexis» 18 (2000), pp. 117-215.
- Parsons 1988 M. Parsons, *Self-knowledge refused and accepted. A psychoanalytic perspective on the Bacchae and the Oedipus at Colonus*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 35 (1988), pp. 1-14.
- Rehm 1992 R. Rehm, *Greek tragic theatre*, London 1992.
- Rose 1956 H.J. Rose, *Divine disguisings*, «Harvard Theological Review» 49 (1956), pp. 63-72.
- Roux 1972 J. Roux, *Euripide. Les Bacchantes*, Paris 1972.
- Schmoll 1987 E.A. Schmoll, *The wig of Pentheus: Euripides, Bacchae, 831*, «Liverpool Classical Monthly» 12 (1987), pp. 70-72.
- Scott 1975 W.C. Scott, *Two suns over Thebes. Imagery and stage effects in the Bacchae*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 105 (1975), pp. 333-346.

- Seaford 1987 R. Seaford, *Pentheus' vision: Bacchae 918-922*, «Classical Quarterly» 37 (1987), pp. 76-78.
- Seaford 2001 R. Seaford (ed.), *Bacchae*, Warminster 2001.
- Segal 1997 C. Segal, *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae. Expanded edition with a new afterword by the author*, Princeton 1997.
- Silk 1996 M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the tragic*, Oxford 1996.
- Thomson 1979 G. Thomson, *The problem of the Bacchae*, «Epistimoniki Epetiridatis Filosofikis Scholis tou Thessalonikis» 18 (1979), pp. 424-446.
- Thumiger 2007 C. Thumiger, *Hidden paths. Self and characterisation in greek tragedy and Euripides' Bacchae*, London 2007.
- Usher 2000 M. P. Usher, *στέλλεται at Bacchae 1000: the emperor's new clothes*, «Classical Philology» 95 (2000), pp. 72-74.
- Vernant 1988 J-P. Vernant, *The god of tragic fiction*, in J-P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Myth and tragedy in ancient Greece*, New York 1988, pp. 181-182.
- Whitehorne 1986 J.E.G. Whitehorne, *The dead as spectacle in Euripides' Bacchae and Supplices*, «Hermes» 114 (1986), pp. 59-72.
- Wohlberg 1993 J. Wohlberg, *The palace-hero equation in Euripides*, «Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae» 16 (1968), pp. 149-155.
- Zuntz 1972 G. Zuntz, *Contemporary politics in the plays of Euripides*, in *Opuscula Selecta*, Manchester 1972, pp. 54-61.