



UnissResearch



Matteuzzi, Maurizia (2007) *Qualche riflessione su Eur. Bacch.*  
962. Sandalion, Vol. 26-28 (2003-2005 pubbl. 2007), p. 51-59.

<http://eprints.uniss.it/5650/>

# SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

26 = 28

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI





Università degli Studi di Sassari  
Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità

Per scambi e Riviste:  
gmpintus@uniss.it

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Maria Teresa Laneri  
Anna Maria Mesturini  
Giovanna Maria Pintus  
Anna Maria Piredda

Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità  
Piazza Conte di Moriana, 8 - 07100 Sassari  
Tel. 079.229623/229607 - Fax 079.229619

# SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

26 = 28

a cura di

**Antonio M. Battezzatore, Luciano Cicu e Pietro Meloni**

GIOVANNI MARGINESU, ΔΟΝΟΚΕΙΣ □ ANDREA BLASINA, Retorica e tragedia: maestri e atti didattici in Eschilo □ MAURIZIA MATTEUZZI, Qualche riflessione su Eur. *Bacch.* 962 □ ROBERTO NICOLAI, L'emozione che insegna. Parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia □ PAOLA RUGGERI, Il viaggio di Lucilio in Sardegna: un itinerario tra realpolitik e sogno esotico (*Sat.* VI 21 e 22) □ SOTERA FORNARO, Miti tragici e filosofi teatrali: l'orazione LX 'Nesso o Deianira' di Dione Crisostomo □ ANTONELLA BRUZZONE, Allusività plautina in tre composti nominali di Ammiano Marcellino □ ATTILIO MASTINO, Una traccia della persecuzione diocleziana in Sardegna? *L'exitum* di Matera e la *susceptio a sanctis marturibus* di Adeodata nella *Turris Libisonis* del V secolo □ ALESSANDRO FRANZOI, Note massimianee □ MARIA ALESSANDRA PETRETTO, *Consonantia e dissonantia* nel *De Institutione Musica* di Boezio □ MARIA TERESA LANERI, Sulle dediche di Giovanni Calpurnio a Marco Aurelio, umanista mecenate □ MARCO GIOVINI, «Zang Tumb Tacito»: l'improbabile *Germania* futurista di Marinetti.

Sassari 2003-2005

QUALCHE RIFLESSIONE SU EUR. *BACCH.* 962

Nella scena delle *Baccanti* euripidee usualmente definita “della pazzia e del travestimento” (IV episodio), al culmine del serrato dialogo tra Penteo e Dioniso, Penteo – che Dioniso ha indotto a indossare una lunga veste femminile, una mitra sulle chiome sciolte<sup>1</sup>, e a brandire il tirso, emblema del suo culto – prima di uscire definitivamente dall’azione scenica, pronuncia la sua *ultima battuta completa* (seguono cinque versi spezzati in *antilabài*); invitando lo ‘straniero’ a fargli strada in direzione del Citerone, dove si celebrano i riti delle baccanti che intende spiare, il sovrano di Tebe conclude orgogliosamente (v. 962): «sono l’unico uomo che ha il coraggio di fare questo», μόνος γὰρ αὐτῶν εἰμὶ ἀνὴρ τολμῶν τόδε. Sul piano del puro enunciato, il verso è semplice, e non presenta gravi problemi esegetici né testuali<sup>2</sup>, sicché in generale i commentatori, anche i più attenti e sensibili (cito per tutti – da una bibliografia sterminata – i lavori fondamentali e imprescindibili di Dodds e Segal<sup>3</sup>, e, tra i testi di taglio scientifico-divulgativo usciti in Italia recenti e recentissimi, le ricche e pregevoli annotazioni di

---

<sup>1</sup> Che si tratti di una parrucca o dei capelli di Penteo (prima raccolti, come argomenta Jeanne Roux: vd. n. 5), è tuttora oggetto di una annosa *querelle* esegetica: nessun commentatore mette in dubbio comunque - ed è ciò che importa ai fini della interpretazione di questa scena - che Penteo compaia con le chiome sciolte, come le baccanti e lo stesso Dioniso.

<sup>2</sup> Tutti gli edd. concordemente accettano il ritocco minimo di Elmsley, non rilevante peraltro ai fini del nostro discorso.

<sup>3</sup> Euripides, *Bacchae*, edited with introd. and commentary by E. R. Dodds, Oxford 1960<sup>2</sup>; E. SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides Bacchae*, Princeton 1982.

Guidorizzi, Ieranò e Di Benedetto<sup>4</sup>) non vi si soffermano (fanno eccezione Jeanne Roux, e, seppure in un rilievo cursorio, Seaford<sup>5</sup>, come vedremo), se non per chiarire la funzione espressiva della reduplicazione di μόνος nel successivo v. 963<sup>6</sup>.

Il verso 962, invece, e in particolare ἀνὴρ – termine in se stesso ‘banale’ – che in esso compare, meritano qualche approfondimento di ordine sia concettuale, sia drammaturgico.

Premesso che il testo delle tragedie greche va esaminato nella prospettiva dell’allestimento teatrale in vista del quale sono state concepite, non è né indifferente né irrilevante per la semantica scenica il termine ἀνὴρ del verso sopra citato, e si depaupera gravemente il significato del passo, e dell’intera scena, se lo si elide inglobandolo in μόνος (intendendo, e rendendo, «sono il solo che ha il coraggio...»), quasi che ai fini del senso ἀνὴρ fosse – come potrebbe apparire – una mera ridondanza: in qualsiasi recitazione, al contrario, ἀνὴρ deve essere enfaticizzato, e in traduzione non deve essere omesso (come talvolta è accaduto). Ἀνὴρ è il termine che *in primis* qualifica il “maschio” in contrapposizione alla femmina<sup>7</sup>, e implica spesso, semanticamente, la nozione di “virilità” e “coraggio”, che sembra anzi quella originaria: cfr. Chantraine, *Dict. Ét. L. Gr.*, s.v. (lo stesso accade del resto in varie espressioni italiane, del genere “compòrtati da uomo” e simili). Sulla base di tale valore, nel *locus* in questione ἀνὴρ, lungi dall’essere un trascurabile riempitivo, rappresenta invece – e per diverse ragioni, come cercheremo di mostrare – il ‘cuore’ della battuta, ciò che permette alla battuta stessa di essere pienamente funzionale e operante sul piano drammaturgico. Il tema della virilità,

---

<sup>4</sup> Euripide, *Le Baccanti*, a cura di G. Guidorizzi, Venezia 1989; Euripide, *Baccanti*, a cura di G. Ieranò, Milano 1999; Euripide, *Baccanti*, a cura di V. Di Benedetto, Milano 2004; accurato anche Euripide, *Baccanti*, a cura di G. Bottonelli-L. Galasso-F. Montana-L. Soverini, Firenze 2001.

<sup>5</sup> Euripide, *Les Bacchantes*, Introd., texte, trad. et commentaire par J. Roux, I-II, Paris 1970-72; Euripides, *Bacchae*, with Introd., Transl. and Commentary by R. Seaford, Warminster 1996.

<sup>6</sup> Cfr. e.g. SEGAL, *Dionysiac Poetics*, p. 43 o DODDS, *Bacchae*, ad 962 e 963-5. A proposito del vago αὐτῶν, che non ha un referente sintattico esplicito nel testo, cfr. DODDS, *Bacchae*, ad loc.

<sup>7</sup> Qui nelle *Baccanti* è esemplare il v. 822: ...ἐξ γυναικας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ.

infatti, appare importante e risulta strategico, nella tragedia. Penteo tiene molto alla propria virilità, contrapposta all'effeminatezza (v. 353) dello straniero, a cominciare (v. 455 ss.) dalla osservazione sui capelli lunghi, sciolti e profumati (v. 236) e sulla pelle bianca del suo 'prigioniero': Euripide insiste su questo elemento, presentando il giovane re come un uomo d'azione, anzi un guerriero che ricorre volentieri alle armi (cfr. soprattutto vv. 628-635, 780 ss., 809, 845), e che non tollera di essere messo in scacco e sopraffatto da donne (vv. 785-786: finissimo il commento della Roux a questo passo; v. 803 ).

È dunque proprio e precisamente il termine ἀνὴρ del verso 962, pronunciato da Penteo, a far sì che lo spettatore si trovi davanti agli occhi un essere vestito, acconciato e atteggiato in tutto e per tutto come una *donna*, che proclama con enfasi: «io sono l'unico *uomo* che ha il *coraggio* di fare questo» (Seaford *ad loc.* si limita a una osservazione rapida e non contestualizzata: «Ironically, it is in a female dress that Pentheus boasts of his male (ἀνὴρ, 'man') bravery»). Nel medesimo v. 962 occorre sottolineare inoltre – come rileva anche la Roux *ad loc.* – la voluta *medietas* di τολμῶν<sup>8</sup> *in bonam et in malam partem*: ammirevole ardimento oppure colpevole *hybris* (*medietas* che ho cercato di rendere con l'analoga ambiguità dell'italiano “avere il coraggio di”); aggiungerei che lo stesso τολμῶν, nel valore di ‘maschio coraggioso’ quale lo intende Penteo, concorre a rafforzare l'idea di virilità implicita in ἀνὴρ.

E così, innanzitutto, nel contrasto tra questa battuta incentrata su ἀνὴρ e la dimensione visiva che ad essa corrisponde, raggiunge una delle sue vette l'ironia ricorrente nelle *Baccanti* (e che rappresenta – quando si esplica nei doppi sensi significativi qualificabili come ‘ironia tragica’ in senso stretto – uno dei suoi tratti costitutivi). Per giunta – in base alle regole della buona scrittura drammaturgica – mediante la stessa battuta viene portato a conclusione, però in modo antifrastico e spiazzante, il motivo della virilità del re; senza contare che (ed è stato da più parti osservato) Penteo abbigliato da baccante, col tirso, che si avvia al Citerone accompagnato probabilmente dall'irrisione del coro (cfr. *infra* n. 9) e dall'enigmatico sorriso dello stesso Dioniso (v. 1021), si configura come perfetto con-

<sup>8</sup> SEAFORD, *Bacchae*, *ad loc.*, da parte sua, non sembra ritenere intenzionale l'ambiguità del verbo: «...can also refer to recklessness».

trattare di Cadmo e Tiresia per così dire *en travesti* irrisi da Penteo (vv. 250; 322) nel primo episodio, secondo uno schema di analogie e opposizioni, corrispondenze e *metabolai*, che innerva l'intera tragedia.

Questa battuta e la scena a cui si raccorda, peraltro, si prestano ad ulteriori considerazioni e suggeriscono anche qualche riflessione di più ampio respiro.

La Roux – a mia conoscenza l'unica studiosa, come già ricordato, a considerare il v. 962 meritevole di un commento specifico minimamente articolato – osserva *ad loc.*: «Par une sorte de paradoxe, ce travesti féminin devient a ses (*scil.* di Penteo) yeux une preuve d'*andreaia*; l'effet est d'un comique assez sinistre». La definizione di “comico sinistro” non pare felice<sup>9</sup> (né del resto trovo condivisibile la posizione esegetica di chi vede “comicità” nella sezione delle *Baccanti* in cui agiscono Cadmo e Tiresia<sup>10</sup> con i ‘paramenti’ dei seguaci di Dioniso: anche se in quella sezione il tono generale è senz'altro più difficile da precisare). Ritengo invece che, nel costruire la scena – tipologicamente così singolare – suggellata dal v. 962, Euripide si sia spinto fino al limite estremo dell'audacia drammaturgica, dimostrandosi più che mai uno sperimentatore, e si possa a buon diritto (come ho già avuto occasione di accennare in altra sede) chiamare in causa la categoria ‘moderna’ del grottesco tragico<sup>11</sup>,

---

<sup>9</sup> Nel suo commento ai vv. 917-954 la ROUX, *Les Bacchantes*, osserva che probabilmente il coro delle baccanti asiatiche accompagnava con risolini certe battute del dio: ciò è possibile, anzi verosimile, ma non comporta affatto che la reazione del pubblico fosse analoga.

<sup>10</sup> Il ‘miracolo’ del ringiovanimento di Cadmo e Tiresia - ad esempio - è stato spesso paragonato alla scena, indubbiamente venata di comicità, del ringiovanimento di Iolao negli *Eraclidi* dello stesso Euripide, ma tra le due scene esiste, a mio parere, uno scarto assai significativo: negli *Eraclidi* infatti - con una battuta di pungente ironia squisitamente euripidea - il messaggero, quando inizia a descrivere le mirabolanti imprese di Iolao ‘miracolosamente’ ringiovanito, dichiara che ne «ha solo udito da altri» (vv. 847-848), marcando così esplicitamente una presa di distanza dal presunto ‘evento miracoloso’ (ma su questo passo mi riprometto di tornare in un prossimo lavoro).

<sup>11</sup> Cfr. le mie note a *Bacch.* 925 ss. («il ‘grottesco’ come sottolineatura dei momenti di massima tensione drammatica è una chiave espressiva relativamente ‘moderna’») in: Euripide, *Ifigenia in Tauride-Baccanti*, a cura di U. Albin, Milano 1987, e a Soph. *Ai.* 367 in: Sofocle, *Aiace-Trachinie*, a cura di U. Albin, Milano 1991. Samuel Beckett, uno dei padri del teatro del Novecento, afferma per bocca di un personaggio di *Endgame*: «Nothing is funnier than unhappiness».

che è prospettiva diversa dal 'comico'<sup>12</sup>.

È opportuno e importante ricordare infatti che la fine sanguinosa della vicenda mitica di Penteo era nota al pubblico, e non solo attraverso il precedente della tetralogia eschilea che comprendeva il *Penteo*<sup>13</sup>: Dodds, nella sua Introduzione (p. xxxiii ss.), cita parecchie testimonianze vascolari (una risalente addirittura ca. al 520 a.C.), e la stessa sinteticità del riferimento contenuto al v. 25 delle *Eumenidi* («... [il dio] tramò per Penteo una morte a mo' di lepre»), dove la Pizia menziona la misera sorte del re di Tebe come caso esemplare, conferma che le linee essenziali del mito, e comunque la sua funesta conclusione, erano di dominio comune<sup>14</sup>; Dioniso in persona, del resto, rivolto al coro, preannuncia esplicitamente, nel corso della *pièce*, la morte del suo antagonista (vv. 857-859).

Ora, se un uomo vestito da donna è un meccanismo comico collaudato nel teatro di tutti i tempi<sup>15</sup>, nelle *Baccanti* Euripide ha utilizzato questo meccanismo, a mio modo di vedere in maniera mirata e con coraggio intel-

<sup>12</sup> Il 'comico' in ambito tragico è tema assai dibattuto, complesso e dai contorni labili, in cui gli studiosi giungono spesso a valutazioni opposte, soprattutto perché risulta arduo fissare parametri metodologici comuni e condivisi (cfr. J. JOUANA, in: M. TREDÉ-P. HOFFMANN, *Le rire des anciens*, Paris 1998, p. 166). Per tutta la controversa questione della commistione di 'comico' e 'tragico' in queste due scene delle *Baccanti*, si veda l'analisi comunque approfondita e penetrante ad esse dedicata nel saggio sistematico di B. SEIDENSTICKER, *Palintonos Harmonia*, Göttingen 1982 (Hypomnemata 72), in particolare rispettivamente pp. 116-122 e 123-129.

<sup>13</sup> Sul debito di Euripide nei confronti non solo del *Penteo*, ma dei drammi eschilei di argomento 'dionisiaco' in generale, compresa la tetralogia incentrata su Licurgo (un passo della quale, tra l'altro, puntualmente parodiato - a distanza di decenni dalla sua messinscena - da Aristofane, *Thesm.*, w. 135 ss.), si rinvia in particolare all'attenta disamina di H. GRÉGOIRE nella Introd. alla sua ediz. (Euripide, *Les Bacchantes*, Texte établi et traduit par H. Grégoire, Tome VI, Paris 1961, pp. 219-226).

<sup>14</sup> Presso il pubblico ateniese; sulla questione del 'destinatario' delle *Baccanti*, mi allineo alla posizione netta di DODDS, *Bacchae*, Introd., p. xl: «the allusions to contemporary theories and controversies ... are surely meant for Athenians ears» (cfr. DODDS, *ibidem*, ad 266-271, o anche ROUX, *Les Bacchantes*, Introd., p. 11). Di recente è stato addirittura messo in dubbio il cosiddetto 'esilio' di Euripide in Macedonia, sulla base del silenzio circa tale evento da parte di una 'fonte' coeva come le *Rane* di Aristofane (cfr. S. SCULLION, *Euripides and Macedon, or The silence of the "Frogs"*, «CQ» n.s. 53, 2 (2003), pp. 389-400).

<sup>15</sup> Si cfr. tra gli altri ROUX, *Les Bacchantes*, ad 842 e SEIDENSTICKER, *Palintonos Harmonia*, pp. 124-125.

lettuale, *rovesciandolo di segno*, per suscitare invece nel suo pubblico – che già conosceva, come si è detto, l'esito terribile, mortale del 'mascheramento' di Penteo<sup>16</sup>, e non poteva prescindere da tale consapevolezza nel guardare e nell'ascoltare, insomma nel porsi di fronte allo spettacolo – disagio e attesa angosciosa: una reazione assimilabile in qualche modo a *eleos* e *phobos*<sup>17</sup>, secondo la celeberrima definizione aristotelica. Anzi dobbiamo pensare a un effetto sapientemente calcolato, che prevedeva una divaricazione tra le reazioni a questa scena da parte del coro (che verosimilmente la punteggiava con risolini ironici: cfr. nota 9) e forse da parte dello stesso Dioniso – quindi tra le reazioni 'interne' al dramma – e, invece, la risposta emotiva da parte degli spettatori in teatro, orientata nella direzione, appunto, della compassione e del raccapriccio<sup>18</sup>.

La cosiddetta "*toilet scene*", coronata dal v. 962, è una scena, nel suo complesso, di forte impatto spettacolare, ma soprattutto di vertiginosa polisemia: entro la molteplicità di suggestioni e possibili chiavi di lettura che gli studiosi vi hanno a ragione individuato, spiccano la metateatralità<sup>19</sup> (il 'dio-regista' porta a compimento il travestimento-

---

<sup>16</sup> Non è essenziale stabilire se la scena del travestimento sia invenzione euripidea o derivi da una prassi rituale del culto dionisiaco (per cui cfr. i riferimenti in DODDS, *Bacchae*, ad 854-855; cfr. anche e.g. GUIDORIZZI, *Le Baccanti*, p. 34 e nn.), perché – come osserva opportunamente ancora DODDS, *Bacchae* (Introd., p. xxviii) – Euripide l'ha caricata di un senso assolutamente nuovo.

<sup>17</sup> Per considerazioni analoghe circa l'effetto sul pubblico, cfr. Dodds, *Bacchae*, p. 192 o anche e.g. M. POHLENZ, *La tragedia greca*, ed. it., I, Brescia 1978<sup>2</sup>, p. 531: «inorriditi vediamo Penteo, in veste di baccante, muoversi a passi di danza...».

<sup>18</sup> Nel prologo dell'*Aiace*, Sofocle mette addirittura in scena una divaricazione in qualche modo simile. Aiace, in preda alla follia, ha fatto strage di pecore, pensando di uccidere gli Atridi, e frusta un montone credendolo Odisseo; ma quando Atena invita il Laerziade, che sta assistendo al grottesco spettacolo (esattamente come uno spettatore a teatro), a ridere insieme a lei della degradazione del suo nemico, lo 'spettatore-Odisseo' si rifiuta, e manifesta pietà per Aiace e turbamento e timore di fronte alla labilità della comune condizione umana (vv. 121-126).

<sup>19</sup> La presenza insistita di elementi 'metateatrali' nelle *Baccanti* mi pare assolutamente innegabile: cfr. soprattutto SEGAL, *Dionysiac Poetics*, specificamente pp. 215-271. Le sue tesi sono condivise da un nutrito gruppo di studiosi, tra cui A. F. H. BIERL, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und metatheatralische Aspekte im Text*, Tübingen 1991 e IERANO, *Baccanti*, pp. xii-xiii;xxi.

mascheramento del suo 'attore') e i riflessi della ritualità<sup>20</sup> (la vittima del rito dionisiaco – vittima umana questa volta – viene predisposta per il sacrificio).

Ma specificamente il verso 962 («sono l'unico uomo che...»), su cui abbiamo appuntato la nostra attenzione, si dimostra notevole non solo per l'ironia che lo caratterizza in rapporto al suo corrispettivo scenico, e perché porta a compimento *a contrario* il tema della virilità – come già sottolineato. Questa battuta cruciale, con la quale sostanzialmente si 'chiude la partita' tra il dio e Penteo giocata di fronte al pubblico (il cruento atto finale si consumerà altrove), mi pare assolvga una funzione ancora più rilevante tanto nel congegno teatrale quanto sul piano dei significati, una funzione che merita di essere evidenziata. Proprio grazie a tale battuta Euripide condensa e fissa in un unico quadro – un quadro di potenza, sintesi e pregnanza straordinarie<sup>21</sup>, una sorta di 'fermo-immagine'<sup>22</sup> che rimane negli occhi dello spettatore perché è, appunto, l'*ultima* immagine di Penteo da vivo: Penteo, l'άνήρ, il 'maschio' in vesti e aspetto di donna – alcuni dei *Leitmotive* dell'intera tragedia: la contrapposizione maschio-femmina; l'inversione dei ruoli maschio-femmina<sup>23</sup>; l'esito scontato della *theomachia* annunciata fin dal prologo (v. 45; cfr. anche vv. 636 e 795), ovvero la completa vittoria di Dioniso (vv. 975-976), che ha preso possesso di Penteo, lo ha ridotto a una marionetta nelle sue mani, ha trasformato progressivamente il virile guerriero dai propositi bellicosi in donna e in

---

<sup>20</sup> La preparazione della vittima animale era pratica usuale nei sacrifici: per i sacrifici in onore di Dioniso in particolare, cfr. e.g. DODDS, *Bacchae*, ad 854-855. Sulla forte influenza dell'elemento rituale nella composizione delle *Baccanti* insiste SEAFORD, *Bacchae*, e non solo riguardo a questa scena.

<sup>21</sup> O. TAPLIN, nel suo *Greek tragedy in action*, Cambridge 1985<sup>2</sup> (saggio di riferimento, ormai, nel campo delle ricerche sul teatro greco), usa il termine 'tableaux' (p. 101) per definire momenti del dramma che comportano «a kind of 'freezing'» e in cui «the visual constituents ...epitomize[s] a particular state of affairs»: questo 'quadro', in chiusa di episodio, di Penteo che si proclama 'uomo' in vesti femminili mi pare presenti alcune caratteristiche compatibili con tale definizione (e si potrebbe forse accostare agli esempi forniti dallo studioso inglese).

<sup>22</sup> Alla 'fissità' che connota Penteo in questa scena fanno cenno, però in tutt'altra chiave, anche GUIDORIZZI, *Le Baccanti*, p. 198 e IERANÒ, *Baccanti*, ad 934.

<sup>23</sup> In proposito si diffonde il saggio di SEGAL, *Dionysiac Poetics*, nel suo insieme (e in particolare p. 188 ss.): ma la presenza di questi motivi è riconosciuta ed evidenziata dalla maggioranza dei commentatori.

baccante (v. 914), e lo ha reso un ‘doppio’ del suo androgino avversario divino; e infine la plateale dimostrazione dell’ambiguità di Dioniso, dio “tremendo e dolcissimo” (v. 861), ambiguità che rappresenta se non il senso ultimo, comunque uno dei sensi profondi della più enigmatica *pièce* euripidea<sup>24</sup>. Infatti, l’annullamento dell’identità del singolo (del suo sesso, della sua età, del suo *status* sociale) tramite l’ebbrezza e la *ekstasis* dionisiaca, annullamento – cercato e agognato dai fedeli – che rientra tra i ‘doni’ del dio, per Penteo si è mutato e risolto nella disgregazione e distruzione della sua mente e della sua personalità (si proclama ‘uomo’, ma non è più uomo), nonché, di lì a poco, addirittura del suo corpo, smembrato nello *sparagmòs*.

Il teatro, per sua natura (Aristotele *docet*), richiede essenzialità e concentrazione del messaggio: ed Euripide è riuscito, insomma, a conglobare e focalizzare in una sola battuta e nell’immagine di prepotente evidenza simbolica che – secondo ‘copione’ – ne costituisce il *pendant* visivo, collocate strategicamente a concludere di fatto la prima parte della tragedia, un ampio ventaglio di valenze drammaturgiche e di contenuti di pensiero, tutti di primaria importanza nell’economia generale delle *Baccanti*.

Un’ultima osservazione. Non è sempre facile ricostruire con accettabile approssimazione la dimensione visuale di una tragedia greca. Nella sezione del dramma suggellata dal v. 962, invece, (preceduta da alcuni versi preparatori, che dilatano la “cerimonia della vestizione”, e prefigurano punto per punto, creando attesa, ciò che il pubblico vedrà a breve<sup>25</sup>) molte battute equivalgono a una didascalia che definisce fin nei dettagli più minuti l’elemento visivo (costume, postura e gestualità): si tratta di una sorta di “percorso guidato” alla corretta comprensione e fruizione di questo passaggio *clou* delle *Baccanti*. È sull’elemento visivo, evidentemente, che doveva convergere l’attenzione dello spettatore (cfr. v. 914) e perciò, altrettanto evidentemente, nelle intenzioni di Euripide l’elemento visivo,

---

<sup>24</sup> Come chiarisce - ed è una posizione largamente condivisa - U. ALBINI, *Interpretazioni teatrali*, Firenze 1972, pp. 103-104.

<sup>25</sup> Dioniso spiega a Penteo come lo preparerà ed elenca con scrupolo: una veste di bisso lunga fino ai piedi, una mitra sulle chiome sciolte, un tirso, una nebride (vv. 821 e 827 ss); l’anticipazione - come è noto - è una delle leggi basilari della scrittura teatrale.

in questa sezione, rivestiva – oserei dire alla maniera eschilea<sup>26</sup> – una funzione *espressiva* determinante, era un potente veicolo di senso; però qui l'elemento visivo acquista massimo spessore e compiutezza di significato in quanto culmina ed è sorretto – in una interazione assolutamente cogente tra *opsis* e *lexis* – dalla battuta del v. 962, che ha il suo fulcro nella piena forza semantica di *άνήρ*, termine-chiave dunque nell'architettura dell'intera scena.

---

<sup>26</sup> Su questa peculiare caratteristica della drammaturgia eschilea, mi piace ricordare la lucida analisi di M. G. BONANNO, *I tappeti di Clitemestra e i calzari di Agamennone*, «Dioniso» 1 (2002), pp. 26-35 (*passim* e in particolare pp. 32-33) riguardo alla scena dei tappeti purpurei nell'*Agamennone*. Illuminante anche la considerazione di metodo («occorre sempre immaginare la messinscena del proprio oggetto di studio», p. 30), che rispecchia alla perfezione il giusto approccio alla comprensione anche del nostro passo.