



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Studi linguistici e letterari

Corso di Laurea in Lettere

TESI DI LAUREA

Orizzonti emotivi nelle Baccanti di Euripide

Relatore:
Prof. Mattia De Poli

Laureando:
Matteo Varali
Matricola:
1125030

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

INDICE

| | |
|--|-------|
| INTRODUZIONE | p. 2 |
| CAPITOLO I | p. 4 |
| LE EMOZIONI | |
| Il <i>pathos</i> nell'antica Grecia | |
| CAPITOLO II | p. 11 |
| IRA DIVINA E IRASCIBILITÀ UMANA | |
| Il prologo e gli episodi delle <i>Baccanti</i> | |
| CAPITOLO III | p. 21 |
| GIOIA E PATIMENTO | |
| I canti corali delle <i>Baccanti</i> | |
| CAPITOLO IV | p. 27 |
| DOLORE E SODDISFAZIONE | |
| L'esodo delle <i>Baccanti</i> | |
| CAPITOLO V | p. 34 |
| PIETÀ E PAURA | |
| Gli effetti estremi della tragedia | |
| BIBLIOGRAFIA | p. 42 |

INTRODUZIONE

Nel presente elaborato mi sono proposto di esplorare alcune dinamiche emotive che attraversano le complesse vicende dei personaggi principali delle *Baccanti* di Euripide, con lo scopo di mettere in luce come determinate emozioni siano sorte nell'animo dei personaggi e come questi abbiano reagito alle cause e agli effetti di tali emozioni, tradotte in azioni e giudizi.

L'elaborato si apre con un capitolo introduttivo (capitolo I) sul concetto di πάθος (“emozione”, “passione”) nell'antica Grecia: questa sezione raccoglie una serie di notizie e riflessioni ricavate da *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature* di David Konstan, contributo fondamentale alla comprensione delle emozioni nell'antichità classica, e dal capitolo introduttivo di *Storia delle emozioni* di Jean Plamper. Dopo un'analisi generale sulla concezione antica dell'emozione e delle differenze significative che la distinguono da quella moderna (differenze che ci aiutano a comprendere meglio non solo la letteratura, ma anche la cultura greca in generale), ho preso in esame la trattazione aristotelica dei vari πάθη nel II libro della *Retorica*, di cui il filosofo ci offre definizioni e interpretazioni, che da un lato riflettono un sentire comune della cultura greca e dall'altro si risolvono in opinioni più personali ed originali; per la compilazione di questo secondo paragrafo e per la comprensione del rapporto tra emozioni e giudizi ho consultato *L'arte di suscitare le emozioni nella Retorica di Aristotele* di Christof Rapp e *Le ragioni dell'ira, Potere e riconoscimento nell'antica Grecia* di Pia Campeggiani. Infine, ho volto la mia attenzione alla tragedia attica e alla sua capacità di dare voce alle emozioni e alle passioni dell'anima greca, attraverso le vicende mitiche; per l'indagine sulla tragedia e sul suo immaginario emotivo significativa è stata la lettura di due monografie di Giulio Guidorizzi, *Pietà e Terrore* e *I colori dell'anima*.

I successivi capitoli dell'elaborato (capitoli II-V) sono imperniati sulle *Baccanti* di Euripide. Ciascun capitolo, preceduto da una breve introduzione che sintetizza i contenuti della parte di tragedia presa in esame, è dedicato ad una coppia di πάθη: l'ira divina e l'irascibilità umana (capitolo II), la gioia e il patimento (capitolo III), il dolore e la soddisfazione (capitolo IV), la pietà e la paura (capitolo V). Per lo studio delle singole emozioni, oltre ai contenuti del saggio di Konstan, ho raccolto alcuni spunti ricavati dai contributi proposti in occasione di tre Convegni internazionali sul tema dell'emozione in rapporto alle manifestazioni del teatro (Mattia De Poli [a cura di], *Il teatro delle emozioni*,

Padova, 2018 [*la paura*], 2019 [*la gioia*], 2020 [*l'ira*]). In quest'analisi ho tenuto sempre presente il punto di vista di Aristotele in merito alla dinamica del *pathos*, espresso nella *Retorica*, basandomi sulle traduzioni curate da Fabio Cannavò e da Marco Dorati; inoltre, testi di riferimento fondamentali sono stati i commenti alle *Baccanti*, indicati nella bibliografia finale.

CAPITOLO I
LE EMOZIONI
Il *pathos* nell'antica Grecia

1.1 Introduzione

Il sostantivo greco *πάθος* deriva dal tema *παθ-* del verbo *πάσχω* (“subire”)¹ e può assumere il significato generico di “ciò che si subisce”, “avvenimento”, talvolta con una connotazione negativa (“disgrazia”), ma può essere usato anche nel significato più specifico di “emozione”, “passione”. Nel pensiero filosofico il termine può indicare una qualità secondaria rispetto all’essenza di una cosa (Arist. *Metaph.* 1022b 15-21), mentre dal punto di vista psicologico può denotare un’attività mentale o un fenomeno come il ricordo (Arist. *Mem.* 449b 4-7)². In ambito retorico l’emozione è ciò che si desta nella mente dell’ascoltatore (*πάθος ποιεῖν*, “muovere gli affetti”, Arist. *Rhet.* 3.17, 1418a 12) o ciò che anima il carattere passionale del discorso³. Nel campo delle arti figurative il *pathos* indica una complessa reazione che suscita particolari sentimenti nell’animo umano, come lo stupore o la commozione, per effetto di un’immedesimazione in ciò che l’opera d’arte rappresenta; in particolare, «la tendenza figurativa “patetica” ha avuto grande fortuna a cominciare dal IV sec. a.C. e poi per tutta l’epoca ellenistica»⁴: gli artisti di questo periodo amavano rappresentare espressioni intense, di forte impatto emotivo (basti pensare alle celebri statue di Laocoonte⁵), presentando «a tendency towards increased realism or naturalism, abandoning the classical preference for idealized figures»⁶.

Gli antichi Greci nell’insieme dei *πάθη* includevano una serie di sentimenti (come l’ira, l’odio, l’amore, la vergogna, la paura, la pietà etc.) che possiamo classificare come

¹ Il verbo *πάσχω* può avere una connotazione sia positiva (“ricevere una cosa gradita”) che negativa (“essere colpito da una disgrazia”) (Montanari 2013, s.v. *πάσχω*).

² Konstan 2006, p. 4.

³ Nel trattato *Sul Sublime*, “l’emozione veemente e ispirata” (τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος) è indicata come seconda fonte naturale del sublime nei discorsi, accanto all’attitudine ai grandi pensieri (Anon. *Subl.* 8.1).

⁴ Ferri 1963.

⁵ Bejor, Castoldi, Lamburgo 2013, p. 426, fig. 9.3a (Laocoonte. Roma, Musei Vaticani).

⁶ Konstan 2006, p. 29.

emozioni. I repertori di *πάθη* individuati nella trattatistica antica mostrano tuttavia differenze significative rispetto agli inventari di emozioni compilati dagli studiosi moderni: alcuni sentimenti sono riconosciuti come emozioni dai Greci, ma non lo sono per i moderni (la pietà e lo spirito di emulazione, ad esempio); altri stati d'animo, come la malinconia e la solitudine, sono considerati emozioni oggi, ma sono del tutto assenti nella trattatistica antica sui *πάθη*⁷. Anche le manifestazioni fisiologiche di certe emozioni potevano differire dalle nostre: basti pensare che nella mentalità collettiva greca, accolta in parte dagli stoici, la sede delle emozioni e del pensiero tendeva ad essere situata nel diaframma o nel fegato, piuttosto che nel cuore o nel cervello.

Tali divergenze dipendono dal fatto che la percezione delle emozioni e la riflessione su di esse da parte dei Greci gettavano radici profonde nel contesto sociale, che naturalmente presentava importanti differenze rispetto al nostro. Gli studi sulle emozioni nel mondo antico le hanno descritte come fenomeni socialmente condizionati e hanno individuato come cause di esse le azioni e i giudizi, a differenza della disposizione culturale moderna che tende ad interpretare le emozioni come stati interiori e naturali, senza un necessario riferimento alla sfera del giudizio e all'ambiente sociale⁸. Nell'antica Grecia, le emozioni sono sempre suscitate da uno stimolo proveniente dal mondo esterno che, passando attraverso un giudizio valutativo⁹, si traduce in una nuova risposta emotiva, capace di influenzare la formazione di un ulteriore giudizio.

In particolare, è Aristotele che inizia ad analizzare in modo sistematico la dimensione valutativa intrinseca alle emozioni¹⁰, facendone oggetto di trattazione dettagliata nel II libro della *Retorica*.

1.2 Le emozioni nel II libro della *Retorica* di Aristotele

Emozioni come l'ira, la compassione, la benevolenza, erano state oggetto della retorica ancora prima che la filosofia le scoprisse come argomento degno della sua

⁷ Vd. Konstan, 2006, p. 16.

⁸ Vd. Konstan, 2006, p. 31.

⁹ Il giudizio valutativo si basa su sistemi di valori collettivi, che possono variare da una comunità all'altra.

¹⁰ In età arcaica, il *pathos* era definito in termini ben diversi: «gli eroi omerici si vedevano abbandonati senza difese al potere delle emozioni» (Plamper 2013, p. 29), provocate da agenti esterni e superiori, a cui non si poteva opporre resistenza.

attenzione. Sembra che già il sofista Trasimaco (seconda metà del V sec. a.C.) avesse composto una raccolta di formule atte a suscitare la pietà degli ascoltatori, a prescindere dalle circostanze della discussione; anche nella scienza retorica di Isocrate le emozioni avevano trovato una collocazione ben precisa: mentre nel proemio l'oratore doveva impegnarsi a destare la benevolenza dell'uditorio, nell'epilogo era solito suscitare il risentimento contro l'avversario oppure la compassione verso la propria causa¹¹. Nella *Retorica*, fin dalle prime pagine, Aristotele prende tuttavia le distanze dai trucchi e dagli artifici della retorica convenzionale mirati alla sollecitazione delle emozioni e accusa i maestri che lo avevano preceduto di essere ricorsi ad un procedimento estraneo all'arte, cioè non metodico, poiché dispensavano consigli su ira, compassione ed altre emozioni, trascurando l'argomentazione, che è invece elemento fondamentale nel processo di persuasione¹².

Nel II libro della *Retorica*, Aristotele definisce le emozioni “quei fattori in base ai quali gli uomini, mutando opinione (μεταβάλλοντες), differiscono in rapporto ai giudizi (διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις), e sono accompagnati da dolore o piacere (λύπη καὶ ἡδονή)”¹³ (Arist. *Rhet.* 2.1, 1378a 19-21). Il filosofo distingue dunque i πάθη in quanto emozioni dalle mere sensazioni di λύπη e ἡδονή, che li accompagnano. Il legame con il dolore e il piacere è un elemento che accomuna tutti i πάθη, ma, ai fini della sollecitazione delle emozioni, è più rilevante un altro aspetto della definizione aristotelica, ovvero il fatto che i πάθη sono individuabili attraverso i singoli giudizi e la loro presenza ha un effetto sul giudizio stesso. La correlazione tra emozioni e giudizi è duplice: «da un lato i giudizi sono responsabili del manifestarsi di un'emozione, dall'altro sono i giudizi stessi ad essere influenzati dall'intervento di un'emozione»¹⁴.

In accordo con la tendenza classica, Aristotele interpreta quindi le emozioni come «rielaborazioni cognitive degli stimoli esterni, giudicati in base a criteri di beneficio e di danno»¹⁵, ovvero delle risposte a quei giudizi e a quelle azioni che comportavano conseguenze per la propria o altrui posizione sociale; una prospettiva fortemente incoraggiata dal mondo competitivo e giudicante della *polis* greca, in cui le persone erano

¹¹ Vd. Rapp 2005, p. 313.

¹² Vd. Rapp 2005, p. 313.

¹³ Trad. Dorati 2019, p. 147.

¹⁴ Rapp 2005, p. 316.

¹⁵ Campeggiani 2013, p. 91.

costantemente attente all'effetto che certe opinioni potevano avere sullo *status*¹⁶. In questo contesto, l'oratore può, e deve, sfruttare il fatto che le emozioni dipendano dal giudizio e che influiscano su di esso: per esempio, nel descrivere le caratteristiche di una persona o di un fatto, può metterne in risalto gli aspetti più vergognosi oppure ammirevoli, a seconda del proprio interesse, per determinare una certa condizione emotiva nell'ascoltatore, tale da influenzare la formazione di un ulteriore giudizio. Come questa influenza sul giudizio si realizzi concretamente, Aristotele nella *Retorica* non lo espone in modo dettagliato, ma lo esemplifica: il giudice, se nutre sentimenti benevoli nei confronti di un imputato, è portato a credere che egli non abbia commesso alcuna ingiustizia o che l'ingiustizia commessa abbia una scarsa rilevanza¹⁷.

L'insistenza sulla sfera del giudizio è comprensibile in un testo come la *Retorica*, il cui scopo di fondo è quello di istruire l'oratore e renderlo capace di influenzare le deliberazioni politiche e i verdetti dei giurati; e dal momento che l'effetto sul giudizio, attorno a cui ruota la negoziazione quotidiana dei ruoli sociali, è elemento primario dell'emozione, l'analisi del πάθος non può che essere ricondotta sotto la retorica. Aristotele non si preoccupa tanto di come o perché le emozioni si siano evolute, ma piuttosto dell'utilità pratica che una conoscenza di esse può comportare e, in particolare, del loro utilizzo nell'arte della persuasione. Il suo intento è infatti quello di fondare una scienza in grado di spiegare come suscitare emozioni capaci di influenzare e orientare le opinioni e le decisioni altrui, ad esempio quelle riguardanti la colpevolezza o l'innocenza di un imputato, disponendole a proprio vantaggio¹⁸.

1.3 Le emozioni nella tragedia attica

Le emozioni nella tragedia erano vissute come un'esperienza travolgente. Il teatro tragico, che costituisce la forma letteraria e culturale più tipica della *polis* ateniese, veniva riprodotto ogni anno sulle falde dell'Acropoli e ad animarlo erano, come nell'epica, gli eroi del mito. I poeti tragici diedero però all'eroe una dimensione emotiva estranea all'*epos* e legata piuttosto alla cultura contemporanea, traducendo il mito nei termini dei

¹⁶ Jon Elster (1999, p. 75) ha giustamente notato che quello descritto da Aristotele è un mondo in cui «tutti sanno di essere costantemente giudicati» e in cui «tutti cercano di essere giudicati positivamente».

¹⁷ Vd. Rapp 2005, p. 323.

¹⁸ Vd. Konstan 2006, pp. 27-28, 36-37.

conflitti della società ateniese. I personaggi della tragedia non sono descritti da un narratore esterno, ma agiscono autonomamente sulla scena e compaiono davanti al pubblico come individualità, ciascuna provvista di una propria vita psicologica. La passione si interiorizza, diventa «inquilina dell'anima»¹⁹ e non viene più provocata, come accadeva nell'epica, da agenti esterni. Inoltre, mentre il *mènos* omerico alimentava le emozioni degli eroi, ma poi svaniva come era comparso, l'uomo tragico blocca dentro di sé queste energie e le proietta nel tempo più o meno lungo della sua vita sulla scena²⁰.

Uno dei contributi più importanti della tragedia greca alla storia della letteratura e della cultura sta proprio nella scoperta dell'interiorità e del *pathos*; d'altra parte, il sostantivo *πάθος* è legato alla semantica della "sofferenza" (da *πάσχω*, "soffrire"), che è il destino dell'eroe tragico e la cifra di questo genere letterario. Ci resta pochissimo della vasta produzione tragica del V secolo ateniese: leggiamo integralmente, o quasi, solo 30 tragedie di quel periodo, quanto basta però per farci riconoscere nelle relazioni tra i personaggi continui processi di rivelazione delle emozioni. La scena è in grado di veicolare al pubblico tali emozioni non solo per ciò che vi accade, ma anche per effetto delle sue convenzioni (costumi, maschere, musica, canto), che raggiungono tutte le vie di percezione²¹.

Con la tragedia, per la prima volta nella nostra civiltà, si dà voce all'emozione a livello di coscienza e anche di linguaggio: Aiace, nell'omonima tragedia di Sofocle, non si suicida in silenzio, ma si esprime in un monologo che ripercorre tutte le pieghe del suo animo. La tragedia mette a nudo l'anima dei personaggi portando sulla scena i movimenti profondi della loro psiche, che si traducono in passioni e poi in azioni e delitti. Tale capacità di raccontare l'io dei personaggi è ciò che Platone temeva della tragedia: essa porta alla luce una materia oscura e informe, ma non la elabora come la filosofia e perciò non aiuta l'uomo a migliorarsi, ma al contrario, lo frantuma, lo rende doppio o molteplice: come Fedra e Medea che amano e allo stesso tempo distruggono l'oggetto del loro amore²².

Protagonista della tragedia dunque non è solo l'eroe, ma anche il suo complesso orizzonte emotivo. Emozioni come l'ira, l'odio, l'amore, la vergogna, scavano nell'animo dell'uomo tragico, determinano il suo agire e spesso coincidono con la sua rovina, perché

¹⁹ Guidorizzi 2017, p. 62.

²⁰ Vd. Guidorizzi 2017, pp. 62-63.

²¹ Vd. Beltrametti 2021, pp. 8-9.

²² Vd. Guidorizzi 2017, p. 74.

agitandosi al suo interno come forze inconsce lo spingono all'autodistruzione: Aiace a suicidarsi, Edipo a strapparsi gli occhi, Fedra ad amare follemente l'uomo di cui provocherà la morte; passioni come queste sono "malate" perché si traducono in un'esperienza ossessiva e totalizzante, ma sono al tempo stesso "inevitabili", in quanto radicate nell'anima. Rispetto all'ingovernabilità degli impulsi, esemplari sono questi due versi pronunciati da Medea, nell'omonima tragedia di Euripide, prima dell'uccisione dei figli, che identificano la natura stessa del tragico: «Io so quali mali sto per compiere / ma il mio impulso (θυμὸς) è più forte della mia volontà»²³ (Eur. *Med.*, vv. 1078-1079).

1.4 Introduzione alle *Baccanti* di Euripide: un'opera enigmatica

Quando si tratta di passioni tragiche Euripide è senz'altro maestro indiscusso: egli, più di tutti, ha saputo mettere in risalto, con estrema intelligenza e modernità, il travaglio dell'anima greca.

Il poeta "più tragico tra i poeti tragici", come lo definì Aristotele (τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν, Arist. *Poet.* 1, 1353a 29-30), compose la tragedia delle *Baccanti* tra il 408 e il 406 a.C., durante il suo soggiorno a Pella in Macedonia, quando si trovava ospite presso il re Archelao. A quell'epoca Euripide si avvicinava agli ottant'anni e quest'opera fu la sua ultima grande manifestazione artistica, ma anche un ritorno alle origini del suo teatro, sia nella materia che nella struttura: protagonista è lo stesso dio del teatro, Dioniso, e il Coro partecipa all'azione drammatica; la vicenda si sviluppa in modo unitario, rispetto ai drammi dell'ultimo periodo in cui prevaleva il gusto per l'intreccio, e le scene sono strettamente connesse tra loro, senza il ricorso insistito ai canti a solo, caratteristici del teatro euripideo.

La tragedia fu rappresentata postuma nel 405 o 403 a.C., a cura di Euripide il Giovane, figlio (o nipote) del poeta, in un'Atene ormai stremata dalla pluridecennale guerra contro Sparta, e ottenne la vittoria ai concorsi teatrali delle Grandi Dionisie di quell'anno, insieme al perduto *Alcmeone a Corinto* e all'*Ifigenia in Aulide*. Successivamente, nel corso dei secoli, seguirono ancora diverse rappresentazioni dell'opera: a partire dal 387/386 a.C. iniziò, infatti, l'uso di riprendere le "vecchie tragedie" (le cosiddette *palaiàì*) e le più rappresentate furono proprio quelle di Euripide.

²³ Trad. Guidorizzi 2017, p. 77; vd. Ciani, Susanetti 1997, p. 202.

I due manoscritti che ci hanno trasmesso il testo delle *Baccanti* sono il *Laurentianus* gr. 32.2 e il *Palatinus* gr. 287. Il primo, che risale all'inizio del XIV secolo, conserva il testo solo fino al v. 775, mentre il secondo, che risale anch'esso al XIV, offre l'intero testo della tragedia, ma con un'ampia lacuna finale. Brani delle *Baccanti* si trovano anche in alcuni papiri, tra cui i più importanti sono *P.Oxy.* 2223 e *P.Antino* 24; inoltre, per integrare la lacuna del finale è essenziale il *Christus Patiens*, un centone di versi di vari autori tragici, di cui trecento sono tratti dalle *Baccanti*.

L'opera ha goduto di enorme fortuna e continua tuttora ad esercitare il suo fascino su pubblico e lettori: «è il fascino di un enigma insolubile, che si sviluppa in un labirinto narrativo, in cui è difficile orientarsi e che sembra non offrire certezze, ma piuttosto si risolve nell'evocazione di fantasmi inquietanti»²⁴. Enigmatica è la figura stessa del protagonista: Dioniso, dio doppio, che ha una doppia nascita e una doppia morte, la cui ambivalenza costitutiva emerge insistentemente nel corso del dramma. Ambiguo è anche il punto di vista dell'autore, che non sembra offrire appigli per un'interpretazione univoca del testo. Certamente le *Baccanti* costituiscono una riflessione sulla religione dionisiaca, da parte di un autore considerato «ateo e corrotto dalla sofistica»²⁵. La tragedia è così stata variamente interpretata: da alcuni come una sorta di conversione religiosa, da altri come un'estrema protesta verso gli dèi tradizionali. È illusorio cercare una chiave univoca e definitiva di lettura, come è anche inutile chiedersi se Euripide onori o meno Dioniso: senz'altro ci offre una grande testimonianza della sua terribile potenza.

Enigmatico è anche il finale di quest'opera. La tragedia termina con l'allontanamento e la scomparsa di tutti i personaggi. Il mito è concluso e non c'è nessuno che possa continuare la storia. Per quanto l'uomo si sforzi, certi confini non potranno mai essere varcati. Dopo l'uscita dell'ultimo attore, la scena rimane vuota e resta solo il mistero che invade la vita umana. All'inspiegabilità del destino, Euripide riferisce gli ultimi versi della sua tragedia e della sua esistenza (*Eur. Bac.*, vv. 1388-91):

ΧΟΡΟΣ πολλὰ μορφαὶ τῶν δαιμονίων,
πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,
τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἦρε θεός.

CORO. Innumeri le forme del divino,
innumeri i miracoli operati dagli dèi.
Nulla si compie di ciò che è atteso,
ma un dio trova la via dell'inatteso²⁶.

²⁴ Ieranò 2019, p. VI.

²⁵ Ieranò 2019, p. VII.

²⁶ Trad. Ieranò 2019, p. 95.

CAPITOLO II

IRA DIVINA E IRASCIBILITÀ UMANA

Il prologo e gli episodi delle *Baccanti*

2.1 Il prologo

Come tutte le tragedie di Euripide conservate (ad eccezione dell'*Ifigenia in Aulide*, arrivata a noi pesantemente manipolata), le *Baccanti* iniziano con un prologo in trimetri giambici (vv. 1-63), la cui struttura è anch'essa tipicamente euripidea, con un avvio monologico a carattere descrittivo²⁷.

Ogni prologo di tragedia per il fatto che introduce la vicenda è di per sé dotato di un forte impatto emotivo e nelle *Baccanti* quest'effetto scaturisce già dai primissimi versi, dalla presentazione stessa di chi recita il prologo. Dioniso entra in scena vestito da comune mortale, colloca l'azione nello spazio, riassume gli antefatti e presenta i personaggi del dramma. Il dio è giunto a Tebe nei panni di uno *xènos* ("straniero"), nonostante quella sia la sua terra d'origine: lì la madre Semele lo aveva concepito unendosi in sacre nozze con Zeus. Dioniso racconta di aver attraversato le vaste terre d'Oriente in compagnia del tiaso delle Baccanti (vv. 13-19) e di essere tornato affinché la città di Cadmo "veda" (ὄρᾱ, v. 61) la sua natura divina: in realtà, lo spettacolo a cui Tebe assisterà sarà la terribile manifestazione della sua ira.

2.2 L'ira nel II libro della *Retorica* di Aristotele

L'ira è un'emozione universale e innata, «included almost without exception in both classical and modern inventories of the passions»²⁸. Nel greco omerico essa viene espressa attraverso termini come *μῆνις* (l'ira durevole e implacabile, spesso associata alle divinità), *χόλος* (la collera di chi ha subito un affronto illegittimo), *μένος* (la rabbia violenta e feroce, tipica del furore bellico), *θυμός* (l'impulso emotivo in generale). Di questi vocaboli, *θυμός* è l'unico sopravvissuto fino all'età classica, a cui si affianca il sostantivo *ὀργή* ("ira",

²⁷ Vd. Ieranò 2019, p. 97.

²⁸ Konstan 2006, p. 41.

“collera”) che, come il *χόλος* omerico, indica una risposta razionale, non solo emotiva, ad accadimenti specifici²⁹.

Aristotele riconosce all'ira una componente cognitiva e morale, e all'interno della rassegna dei *πάθη* nel II libro della *Rhetorica* riserva ad essa uno spazio più ampio rispetto alle altre emozioni³⁰. Aristotele definisce l'ira (*ὀργή*) «un desiderio di aperta vendetta (*ὄρεξις τιμωρίας [φαινομένης]*), accompagnato dal dolore (*μετὰ λύπης*), per una palese offesa (*διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν*) rivolta alla nostra persona o a qualcuno a noi legato, quando l'offesa non è meritata»³¹ (Arist. *Rhet.* 2.2, 1378a 30-32). All'origine dell'ira vi è dunque un'offesa ricevuta e non meritata, che causa dolore e reclama vendetta. Dietro a questa definizione si può ravvisare «la regola della compensazione, che Teognide (VI secolo a.C.) ben sintetizza nel v. 344 *δοίην δ' ἀντ' ἀνιῶν ἀνίας* all'interno di una preghiera a Zeus: infliggere tormenti in cambio di tormenti»³².

Il processo genetico dell'ira è di tipo razionale, perché quest'emozione insorge a seguito di una percezione morale che implica un'attività cognitiva di giudizio, ma, in una fase successiva, quella in cui la passione divampa, essa può assumere anche tratti di irrazionalità, se il ragionamento viene annebbiato dal dolore percepito³³. Il dolore e il piacere, elementi costitutivi del *πάθος* (Arist. *Rhet.* 2.1, 1378a 20-21), accompagnano entrambi quest'emozione: il dolore è provocato dall'offesa ricevuta, mentre il piacere deriva dalla “speranza di vendicarsi” (*ἐλπίδος τοῦ τιμωρήσασθαι*, Arist. *Rhet.* 2.2, 1378b 1-2).

Per quanto riguarda le cause dell'ira, Aristotele le limita a quelle offese provocate da reati intenzionali³⁴, che riassume in un unico termine: *ὀλιγωρία*³⁵, ossia «l'effetto di un'opinione relativa a qualcosa che appare priva di valore»³⁶ (*ἐνέργεια δόξης περὶ τὸ*

²⁹ Vd. Campeggiani, 2013, pp. 12-15.

³⁰ «The primacy of anger is not surprising in a treatise on rhetoric, since this was the emotion that pleaders chiefly sought to arouse against their opponents» (Konstan 2006, p. 86).

³¹ Trad. Dorati 2019, p. 149.

³² De Poli 2020, p. 15.

³³ Vd. Campeggiani 2013, p. 93.

³⁴ «Anger involves a judgment of intentions. That is why we do not normally get angry at stones: they can hurt us, but cannot insult us» (Konstan 2006, p. 45).

³⁵ Il sostantivo *ὀλιγωρία* indica una “una mancanza di riguardo verso qualcosa o qualcuno” e l'aggettivo corrispondente è *ὀλίγος* (“piccolo”, “scarso”).

³⁶ Trad. Dorati 2019, p. 149.

μηδενὸς ἄξιον φαινόμενον, Arist. *Rhet.* 2.2, 1378b 11-12). L'ὀλιγοψία, intesa come negazione di ciò che è ἄξιος (“di valore”), si divide in tre categorie:

1. La prima è il “disprezzo” (καταφρόνησις), cioè la convinzione attiva che una persona o una cosa sia priva di valore (Arist. *Rhet.* 2.2, 1378b 15-18): si tratta di un’attitudine tipica dei presuntuosi e le sue modalità di espressione vanno dall’irricoscenza alla delegittimazione.
2. La seconda è il “maltrattamento” (ἐπηρεασμός) che consiste in «un impedimento alle cose che si vogliono, non al fine di avere qualcosa per sé, ma per non farla avere all’altro»³⁷ (Arist. *Rhet.* 2.2, 1378b 18-21): con questa tipologia di affronto l’offensore dimostra di percepire se stesso come dotato di maggior potere rispetto alla propria vittima, che non è in grado di ricambiare il danno.
3. La terza è l’“oltraggio” (ὑβρις), che consiste «nel fare o nel dire qualcosa che rappresenta un’ignominia per chi la subisce, non per ottenere qualche altro vantaggio personale, ma per provare piacere»³⁸ (Arist. *Rhet.* 2.2, 1378b 23-25): in questo caso, l’offensore infligge alla vittima un’umiliazione, degradandola e negandole ogni forma di riconoscimento, per puro piacere e senso di superiorità.

Tra le tre declinazioni dell’ὀλιγοψία, quella *hybristica* è la più grave, poiché l’umiliazione che essa provoca è la più dolorosa forma di ingiustizia: vale a dire il ferimento dell’onore (τιμή), che per i Greci è il bene più prezioso³⁹.

L’ira dunque, pur essendo un’emozione che implica valutazioni personali, dipende dall’opinione pubblica (δόξα) e cresce di intensità qualora l’offesa venga inflitta pubblicamente, soprattutto “in presenza di coloro che ammiriamo o da cui vogliamo essere ammirati” (πρὸς ... οὓς θαυμάζουσιν, ὑφ’ ὧν βούλονται θαυμάζεσθαι, Arist. *Rhet.* 2.2, 1379b 25-26). Nell’*Iliade*, l’ira (μῆνις) di Achille verso Agamennone, che lo priva ingiustamente della fanciulla ottenuta come premio di guerra, è conseguenza della percezione di essere stato offeso ed è aggravata dal fatto che ciò avviene “davanti a tutti gli Achei”, quindi pubblicamente⁴⁰; in seguito, dopo la morte di Patroclo, la collera di

³⁷ Trad. Cannavò 2014, p. 157.

³⁸ Trad. Dorati 2019, p. 151.

³⁹ Vd. Campeggiani 2013, pp. 94-96.

⁴⁰ *Iliade* IX, vv. 646-648.

Achille rimane invariata nella sostanza, ma viene trasferita da un oggetto all'altro, da Agamennone ad Ettore, e sfocia nel desiderio di vendicare l'amico ucciso.

L'ira finisce così per tradursi in un desiderio di ripristinare l'equilibrio delle cose, attraverso l'atto riparatore della vendetta. Nell'antica Grecia, ogni azione era una scena di potenziali guadagni o perdite, e ogni insulto era considerato una sorta di sconfitta che imponeva l'obbligo di pareggiare i conti; in questa prospettiva, una persona che non risponde con ira ad un affronto che minaccia il proprio *status* non è considerata tollerante, ma stupida e servile (Arist. *Eth. Nic.* 1126a 4-8). A differenza della punizione (κόλασις) che è diretta al colpevole e orientata alla correzione, la vendetta (τιμωρία) riguarda in primo luogo chi la compie e il suo bisogno di sentirsi appagato. Attraverso l'atto della vendetta la vittima di un'umiliazione è in grado restaurare il proprio onore, ma perché ciò avvenga sono necessarie due condizioni: la vendetta deve essere pubblica e l'offensore deve comprendere che essa è opera della sua vittima⁴¹ (Arist. *Rhet.* 2.3, 1380b 18-21).

Successivamente, in *Retorica* II 4, Aristotele opera una distinzione tra l'ira e l'odio, che viene reso con il sostantivo ἔχθρα e con l'infinito sostantivato τὸ μισεῖν, ed è presentato come il "contrario" della φιλία (ἐκ τῶν ἐναντίων, Arist. *Rhet.* 2.4, 1382a 1). Innanzitutto, l'odio è meno personale dell'ira, in quanto può essere rivolto "verso classi generiche di persone" (πρὸς τὰ γένη), come ladri e calunniatori, mentre l'ὀργή è sempre mirata "ad individui specifici" (περὶ τὰ καθ' ἕκαστα, Arist. *Rhet.* 2.4, 1382a 5-6). Inoltre, l'odio produce un antagonismo stabile e duraturo, che "non può essere sanato" (τὸ ἀνίατον) da un atto riparatore, come invece avviene per l'ira (Arist. *Rhet.* 2.4, 1382a 7-8). Chi odia poi desidera fare del male a qualcuno, ma è indifferente al fatto che questi sia consapevole o meno del danno ricevuto, mentre chi è adirato si vendica in modo tale che il proprio offensore si accorga di essere vittima della sua vendetta e ne soffra (τὸ μὲν λύπης ἔφεσις, τὸ δὲ κακοῦ: "l'una è desiderio di dolore, l'altro di male" Arist. *Rhet.* 2.4, 1382a 8). Infine, l'odio, al contrario dell'ὀργή, non è accompagnato dal dolore (τὸ δ' οὐ μετὰ λύπης, Arist. *Rhet.* 2.4, 1382a 12-13)⁴².

Nel paragrafo successivo passerò ad esaminare se e in che modo le caratteristiche dell'ira e della vendetta di Dioniso, nelle *Baccanti* di Euripide, siano conformi alle riflessioni sull'ὀργή che Aristotele sviluppa nella *Retorica*.

⁴¹ Vd. Campeggiani 2013, pp. 96-97.

⁴² Tale differenza trova conferma anche in un passo della *Politica*, in cui Aristotele osserva che l'odio fa maggior uso del ragionamento rispetto all'ira, in quanto può essere disgiunto dal dolore, che ottenebra il raziocinio (Arist. *Pol.* 1312b 25-34).

2.3 L'ira e la vendetta di Dioniso

Nella tragedia greca, l'ira è tra le emozioni più ricorrenti e significative, costituendo un importante strumento al servizio dell'azione psicagogica che il dramma svolgeva sul pubblico. La valenza che la tragedia attribuisce a quest'emozione è duplice: da un lato, l'ira è una reazione ad una condizione di ingiustizia e perciò un impulso a nuove azioni, che permette di mettere in risalto il profilo tragico dei personaggi e i conflitti tra di essi; dall'altro, essa è dominata da una componente distruttiva, che si risolve nell'annullamento dei personaggi e in brusche interruzioni nelle vicende. Come già nell'*epos*, anche nella tragedia l'ira è spesso associata all'intervento di una qualche divinità, che assume un ruolo determinante nello sviluppo della trama e del contenuto emotivo che viene veicolato al pubblico: gli dèi possono causare, se adirati, uno scenario di totale devastazione (come nell'*Ippolito* e nelle *Baccanti* di Euripide), o trasmettere l'ira nell'animo umano (come nell'*Aiace* di Sofocle), o, viceversa, pacificare una situazione compromessa dalla collera e dal conflitto (come nell'*Oreste* e nell'*Elena* di Euripide)⁴³.

Nel prologo delle *Baccanti*, come in quello dell'*Ippolito*, la divinità è coinvolta personalmente, ma mentre Afrodite deplora Ippolito perché non le rende i dovuti onori, per Dioniso il coinvolgimento è emotivamente più profondo perché viene messa in discussione la sua stessa natura divina. Dioniso dice di essere giunto a Tebe per rispondere alle infamie che erano state calunniosamente diffuse sul suo conto e per dimostrare di essere un dio “vero”, in quanto nato dall'unione di Zeus e della mortale Semele, figlia di Cadmo, fondatore della città. Le sorelle della madre (Agave, Ino e Autonoe) avevano infatti contestato la divinità del parto di Semele, diffondendo la falsa notizia che ella sarebbe stata sedotta “da un mortale qualunque” (ἐκ θνητοῦ τινος, v. 28) e che le nozze con Zeus non sarebbero state altro che “un'ingegnosa trovata” (σοφίσμαθ', v. 30) di Cadmo per salvare la reputazione della famiglia.

In accordo con quanto afferma Aristotele nella *Retorica*, secondo cui l'ira è un'emozione «accompagnata dal dolore per una palese offesa»⁴⁴ (Arist. *Rhet.* 2.2, 1378a 30-31), Dioniso si trova nella condizione di un dio adirato, ma anche sofferente, che richiama più volte l'attenzione sulla dimensione del proprio “patire”, a causa delle offese che i mortali hanno rivolto contro la sua divina maestà⁴⁵. Tuttavia, ancora secondo

⁴³ Vd. Di Paolo 2020, pp. 203-204.

⁴⁴ Trad. Dorati 2019, p. 155.

⁴⁵ Vd. Susanetti 2010, p. 202.

Aristotele, non tutte le offese sono motivo d'ira, ma solo quelle procurate da persone che non sono adatte ad offendere, poiché «l'ira per una mancanza di rispetto si rivolge contro chi non ha il diritto di compierla (μή προσήκοντες), e gli inferiori non hanno diritto di offendere»⁴⁶ (Arist. *Rhet.* 2.2, 1379b 11-13). Dioniso perciò si adira con le sorelle della madre perché loro non si trovavano nella posizione di diffamarlo (ἤκιστ' ἤρην: “loro che mai avrebbero dovuto”, v. 26), in quanto semplici mortali e per di più legate a lui da vincoli di parentela.

La vendetta, che secondo Aristotele è l'unica risorsa per riparare un'offesa, assume qui le forme di una punizione divina: un castigo diretto dall'alto, che scatta in modo pressoché topico quando un mortale osa sfidare una divinità, con azioni o parole (cfr. Eur. *Hipp.*, v. 5 ss.). Nonostante la minaccia di muovere guerra contro Tebe alla testa di un esercito di Menadi (ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν, v. 52), non è con la forza militare che Dioniso realizzerà il suo piano di vendetta. Al contrario, il dio insinua il morbo della follia (μανίαις, v. 33) nell'animo delle tre donne e di tutte le tebane, spingendole ad abbandonare le proprie case (αὐτὰς ἐκ δόμων ὄστρησ', v. 32) per ritirarsi sul monte Citerone, che incombe minaccioso su Tebe, e costringendole ad indossare “gli abiti dei suoi riti sacri” (σκευὴν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν, v. 34), cioè a diventare Baccanti. Per le figlie di Cadmo questa processione verso il monte assume i caratteri di una perfida punizione dal momento che prendono parte ad essa in uno stato di completa *trance*, quindi contro la loro volontà (ἠνάγκασ', v. 34). Inoltre, la promiscuità (ἀναμειγμέναι, v. 37) del rituale dionisiaco, in cui si annullano le barriere sociali, è un attacco alla loro altezzosità: loro, figlie di un re, sono costrette a mescolarsi a donne plebee⁴⁷.

Tuttavia, Penteo, figlio di Agave, a cui Cadmo ha trasmesso “gli onori e il regno” (γέρας τε καὶ τυραννίδα, v. 43), è deciso a contrastare la follia ispirata da Dioniso. Anche lui, come la madre, non “vede” la potenza e la verità della religione dionisiaca, perché «ancorato agli schemi di un angusto razionalismo»⁴⁸: nella sua limitata visione del mondo, Dioniso non è un dio vero e proprio, ma un “demone” (δαίμονα, v. 219) e la *trance* dionisiaca è solo una simulazione che le donne tebane avrebbero escogitato per lasciare la città e “farsi schiave alle voglie dei maschi” (πτώσσοσαν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν, v. 223). L'empietà è descritta come la prima caratteristica di Penteo, attraverso il verbo θεομαχεῖν (“combattere gli dèi”, v. 45), forma verbale relativamente rara, che però

⁴⁶ Trad. Dorati 2019, p. 155.

⁴⁷ Vd. Guidorizzi 2020, p. 146.

⁴⁸ Ieranò 2019, p. XVII.

compare altre due volte in questo dramma (v. 325, v. 1255). La sua ὀλιγοψία nei confronti di Dioniso è perciò più grave rispetto allo scetticismo religioso delle sorelle di Semele poiché non si limita all'oltraggio, ma sfocia in una e vera e propria "dichiarazione di guerra", per quanto vana e disastrosa. Anche nel suo caso, la vendetta divina si prospetta come un'azione inevitabile (scandita con insistenza quasi ossessiva, nel corso del dramma, dai verbi impersonali χρή e δεῖ: "è necessario", "si deve")⁴⁹.

Come contrappasso per la violenza subita, Dioniso esercita a sua volta una forma di ὕβρις ("oltraggio") ai danni di Penteo: innanzitutto ispira nel cuore del re una "leggera follia" (ἐλαφρὰν λύσσαν, v. 851; λύσσα indica uno stato di alterazione mentale, ma anche la rabbia, nei suoi aspetti più distruttivi⁵⁰), rendendolo prigioniero di un mondo illusorio, fatto di inganni e immagini inconsistenti; poi, lo induce a travestirsi da baccante, quindi da donna, gettandolo nel ridicolo, e, infine, lo convince a salire sul monte Citerone per spiare i rituali segreti delle Menadi, alle quali verrà dato in pasto come vittima predestinata. La sua vendetta si rivela perfetta perché priva gradualmente il proprio nemico di ogni suo possesso: l'autorità regale, la lucidità mentale, perfino l'identità sessuale e, infine, la vita.

Questo finale, per quanto doloroso, si configura come necessario, poiché gli empi vanno sempre puniti: una morale che rende lecita l'ira di Dioniso e risponde all'estrema protesta di Cadmo nel finale del dramma (ὀργὰς πρέπει θεοὺς οὐχ ὁμοιοῦσθαι βροτοῖς: "non sta bene che gli dèi rivaleggino nell'ira con gli uomini", v. 1348)⁵¹. L'ὀργή divina non è comparabile con quella umana e Dioniso, come altre divinità euripidee, non è un'entità saggia e imperturbabile, ma l'emblema di un fato violento e distruttivo: il dio, per nulla disposto alla comprensione e al controllo della collera, si placherà solo dopo aver prodotto una totale distruzione. Del resto, «un dio greco non ha bisogno di essere giusto: gli basta essere bello e potente. E inesorabile con chi lo offende»⁵².

⁴⁹ Vd. Ieranò 2019, p. 143.

⁵⁰ Nelle *Baccanti* assume due diverse gradazioni (Vd. Susanetti 2010, p. 245): è "leggera" quella di Penteo (λύσσαν, v. 851), mentre è violenta e accecante quella di Agave e delle sorelle (Λύσσας, v. 977).

⁵¹ Sul dovere per dèi di essere più saggi degli uomini, cfr. Eur. *Hipp.*, v. 120.

⁵² Guidorizzi 2020, p. 273.

2.4 L'irascibilità di Penteo

Aristotele include l'ira anche tra le forme di malvagità, ma probabilmente sta pensando ad una disposizione eccessiva alla collera (ciò che chiama ὀργιλότης, “irascibilità”)⁵³. L'irascibilità è un tratto distintivo dello squilibrio emotivo di Penteo. La sua tendenza all'emotività irrazionale è evidente già dalla sua prima apparizione, verso la metà del primo episodio (vv. 170-369): qualcosa nella gesticolazione dell'attore che arriva “di corsa” (διὰ σπουδῆς, v. 12)⁵⁴ doveva indicare tale stato d'animo. Il verbo πτοεῖν (“essere sconvolto”, v. 214) designa proprio una violenta rottura dell'equilibrio psicologico per effetto di una dirompente emozione esterna, già a partire dalla lingua arcaica⁵⁵; esso si adatta a varie forme di emozioni violente (tra cui l'ira, ma anche la paura, l'amore, etc.) per descriverne l'intensità incontenibile e ricorre nelle *Baccanti* altre due volte: per indicare il panico che assale un esercito (διεπτόησε, v. 304) e lo sconvolgimento mentale di Agave (πτοηθὲν, v. 1268)⁵⁶.

L'arrivo furioso di Penteo interrompe bruscamente il clima di allegria che aveva caratterizzato il dialogo tra Tiresia e Cadmo (vv. 170-214), abbigliati da Menadi. Il re appare come un uomo empio e tracotante, “forte della sua intemperanza” (θάρσει δυνάτος, v. 270): un tipico tirano da tragedia. Egli entra in scena proclamando di voler imprigionare le Baccanti e uccidere il loro sacerdote, ed escogita anche diversi modi per annientarlo, tra cui il taglio della testa (τράχηλον σώματος χωρὶς τεμών, v. 241), l'impiccagione (κάγχόνης, v. 246) e la lapidazione (λευσίμου δίκης, v. 356), come se una morte sola non bastasse a placare la sua ira. Queste esplosioni di collera davanti all'eversione dionisiaca non scaturiscono solo da una volontà di controllo tipica di chi detiene il potere politico, ma anche da un'inquietudine personale: Penteo teme tutto ciò che è nuovo e che può compromettere le certezze su cui si fonda la sua limitata visione del mondo. L'ira che agita il re ha delle conseguenze anche sul piano del linguaggio: egli adotta forme che si allontanano dalla solennità tragica, per avvicinarsi al parlato (ne è un esempio l'uso della

⁵³ Arist. *Eth. Nic.* 4.5, 1125b 29.

⁵⁴ In contrapposizione alla composta entrata in scena di Dioniso all'inizio del dramma, segnalata dal verbo ἤκω (“sono giunto”, v. 1), tipico delle epifanie divine.

⁵⁵ Cfr. *Od.* XXII 298: τῶν δὲ φρένες ἐπτοηθήεν (“il loro animo [dei pretendenti] rimase sconvolto”).

⁵⁶ Vd. Guidorizzi 2020, p. 171.

frase interrogativa costruita con il futuro, in luogo dell'imperativo o dell'ottativo, al v. 344: μηδ' ἐξομόρξει μορίαν τὴν σὴν ἐμοί;, lett. "smetterai di attaccarmi la tua follia?")⁵⁷.

Successivamente, nel dialogo con Dioniso, che occupa gran parte del secondo episodio (vv. 434-518), Penteo fa emergere nuovamente la propria ὀργιλότης: si muove in maniera concitata, soffia come un animale inferocito, corre qua e là, si affatica invano. Uno stato d'animo che sfocia in desiderio di sopraffazione fisica: "recidere i capelli" del suo rivale (ἀβρὸν βόστρυχον τεμῶ σέθεν, v. 493) e "strappargli il tirso dalle mani" (θύρσον τόνδε παράδος ἐκ χεροῖν, v. 495). L'isteria del re prosegue anche nel terzo episodio (vv. 576-861), degenerando in una follia cupa e violenta. Al v. 620 riaffiora il sostantivo θυμός, di matrice omerica, «che designa l'energia emotiva che si agita dentro una persona: sia in Omero che nei tragici è concepito in genere come un soffio d'aria o di vapore»⁵⁸. Perciò Penteo "soffia per la rabbia" (θυμὸν ἐκπνέων, v. 620), "stilla sudore dal corpo" (ιδρῶτα σώματος στάζων ἄπο, v. 620) e "digrigna i denti" (χείλεσιν διδοὺς ὀδόντας, v. 621), particolari dal sapore epico che evocano il furore bellico di certi guerrieri omerici⁵⁹. Al contrario, Dioniso è immobile e imperturbabile, e risponde alle minacce e alle domande del tiranno con un'ambigua mansuetudine, dimostrando che l'alterigia del suo nemico è solo vana apparenza. A differenza di Penteo, il dio dà prova della sua εὐοργησία (ossia, "un buon controllo dell'ὀργή", v. 641) e per giunta ordina al re di placare la propria ira (ὀργῆι δ' ὑπόθεσ ἦσυχον πόδα: lett. "assegna all'ira un passo tranquillo", v. 647), marcando una progressiva inversione di ruoli.

Se la tendenza all'ὀργή sembra essere inscritta nel carattere di Penteo, il cui temperamento è definito "troppo regale" (τό λίαν βασιλικόν: ovvero incline alla collera, v. 671), un'analogha incapacità di trattenere l'ira viene rimproverata anche a Dioniso nel finale del dramma (v. 1348), la cui vendetta sarà giudicata "esagerata" (τό λίαν, ἄγαν: vv. 1249, 1346)⁶⁰. L'ὀργή accumuna dunque i due antagonisti delle *Baccanti*, ma in due diverse declinazioni, che segnano l'infinita distanza che separa la mente divina da quella umana: l'ira del dio, implacabile e sicura nel colpire, e l'irascibilità del re, folle e autodistruttiva. Ma, se è vero che la dimensione dell'ὀργή è il dolore, Dioniso e Penteo sono legati anche dalla sofferenza, che sembra perseguirli fin dalla nascita: il primo è nato da un parto di morte, mentre il secondo ha la "sofferenza" (πένθος) nel nome.

⁵⁷ Vd. Guidorizzi 2020, p. 184.

⁵⁸ Guidorizzi 2020, p. 213.

⁵⁹ Vd. Susanetti 2010, p. 230.

⁶⁰ Vd. Susanetti 2010, p. 232.

Tuttavia, anche se per gran parte del dramma gioca al ruolo della vittima, il dio è consapevole che il vero dolore, quello della “passione”, non è destinato a lui, ma al suo nemico.

CAPITOLO III
GIOIA E PATIMENTO
I canti corali delle *Baccanti*

3.1 La parodo

La parodo delle *Baccanti* (vv. 64-169) ha la struttura del canto rituale dionisiaco: lo rivela già il metro che mostra una mescolanza di coriambi e ionici *a minore*, caratteristici degli inni culturali dionisiaci. Anzi, si può dire che questo canto corale sia la perfetta raffigurazione scenica di un inno rituale: vengono citati oggetti sacri, attributi culturali, prerogative e origine del dio; anche lo schema del *makarismòs* (vv. 73-82) rientra in questa prospettiva⁶¹.

Invocato dalle parole di Dioniso, irrompe sulla scena il Coro, composto dalle seguaci del dio. Le Baccanti asiatiche fanno il loro ingresso, con abiti sgargianti ed esotici, danzando, correndo e agitando i tamburelli. Dopo aver chiarito la loro provenienza (Ἀσίας ἀπὸ γαίας, v. 64), si rivolgono ai cittadini di Tebe con un duplice imperativo (ἔστω, ἐξοσιούσθω, vv. 69-70), invitandoli a far spazio alla processione e ad osservare un religioso silenzio. Segue poi la celebrazione della beatitudine mistico-iniziatica promessa dai misteri dionisiaci (vv. 72-82) e l'esortazione a guidare l'arrivo di Dioniso in terra greca (vv. 83-88). Nella prima antistrofe (vv. 88-104) è rievocato il mito della doppia nascita del dio, mentre nella seconda (vv. 105-119) la città viene esortata a onorare Bacco e ritorna il motivo mitologico per ricordare l'invenzione del tamburello. Un lungo epodo (vv. 135-169) chiude il corale, spostando l'attenzione sui riti che hanno luogo sui monti: le corse alla luce delle fiaccole, la gioia di divorare carne cruda, l'agitazione della danza.

3.2 La gioia del Coro

La gioia è un'emozione autentica che rappresenta una viva e piena soddisfazione dell'animo, per la cui espressione il greco antico disponeva di un'ampia varietà di termini, legati anche alla semantica del "piacere", tra cui χαρά ("gioia"), τέρψις ("diletto"), εὐφροσύνη ("allegria"), ἡδονή ("piacere"). La gioia era anche l'effetto primario che i

⁶¹ Vd. Guidorizzi 2020, pp. 149-150; Ieranò 2019, pp. 106-107.

Greci si aspettavano dalla poesia e il godimento che derivava da essa, oltre ad una funzione educativa, aveva lo scopo di essere “oblio dei mali e tregua alle pene” (Hes. *Th.*, v. 55)⁶². Ma questo, come si osserva nei canti corali delle *Baccanti*, è anche il potere di Dioniso: “donare gioia con la musica dei flauti” (μετά τ' αὐλοῦ γελάσαι, v. 380) e “alleviare le sofferenze” (ἀποπαῦσαι τε μερίμνας, v. 381).

Nella parodo, le Menadi iniziano la celebrazione delle gioie arcane dell'esperienza dionisiaca, che determina in loro uno stato di *trance* e, al tempo stesso, un incremento del loro vigore. La gioia è danza⁶³, vorticoso e frenetico, un'agitazione motoria segnalata dai ricorrenti verbi di movimento: θοάζω (v. 65)⁶⁴, ἴτε (v. 83), χορεύσει (v. 114), φοιτάσιν (v. 165); tale slancio si propaga anche al di là dei personaggi, sull'intero Citerone, dove nulla sembra restare fermo. La gioia è frastuono, tipico dei baccanali, in cui si mescolano urla, canti e melodie: Dioniso è appunto “il signore delle grida” e l'epiteto che lo identifica è Bromio (Βρομίω v. 66, da βρέμω, “fremo”, “muggisco”). Ma la gioia è anche sangue (ὠμοφάγον χάριν: “gioia di carne cruda”, v. 139), quello che gronda dai pezzi di carne strappati alla vittima sacrificale ancora palpitante e divorati in un raccapricciante banchetto, durante il rituale dell'ὠμοφαγία.

L'adepto, attraverso i vari riti di purificazione, regredisce ad una condizione di beatitudine originaria: egli è considerato μάκαρ (“beato”⁶⁵, v. 72) in quanto vive nella grazia del dio e conosce i suoi misteri. Qui, Euripide applica lo schema retorico del *makarismòs* (“beato chi...”), tipico della poesia antica, alla condizione di εὐδαιμονία⁶⁶ (“felicità”) di chi prende parte ai rituali dionisiaci, conferendo ad esso uno specifico valore iniziatico; del resto, la promessa di felicità mistica è elemento topico nell'ambito dei

⁶² Vd. Riu 2019, pp. 25-29.

⁶³ La gioia è essenzialmente una condizione dell'anima, uno stato interiore, ma trova espressione nel corpo e nel movimento (Vd. De Poli 2018, p. 20).

⁶⁴ Il verbo θοάζω esprime la concitazione gioiosa delle Baccanti, ma il suo uso è insolito nella tragedia, in cui si praticava la composta forma coreografica dell'ἐμμέλεια. Per l'ingresso del Coro «i verbi usati da Euripide erano altri: più volte ἔμολον, e anche ἦλυθον, oppure ἔβαν» (Di Benedetto 2004, p. 295).

⁶⁵ «Chi è *beatus* (da *beo*, “esaudire le preghiere”) non ha più nulla da desiderare perché ha tutto ed è privo di bisogni» (Susanetti 2018, p. 6).

⁶⁶ «*Eudaimonia* è, in greco, la “felicità”. In essa vi è *eu*, “bene”: qualcosa che va bene, per il verso giusto, e che fa stare bene. E insieme vi è *daimon*: è, questo, il nome indefinito e generico di un agente divino che si manifesta e interviene nel corso degli eventi» (Susanetti 2018, pp. 4-5).

misteri⁶⁷. L'aggettivo μάκαρ compare insieme ad εὐδαίμων (al v. 72, e successivamente al v. 911), ma i due termini hanno un valore differente: «μάκαρ significa “felice come un dio”, mentre εὐδαίμων significa “accompagnato da un destino o da demone fortunato”»⁶⁸.

Non è facile definire il contenuto di tale beatitudine: mancano riferimenti espliciti all'aldilà e l'attenzione sembra se mai concentrarsi su una dimensione terrena e presente. Stringere legami tra sé e gli altri iniziati, scavalcare i limiti della condizione umana, scordare il peso degli anni e i dolori della vita, eliminare le differenze sociali e la propria infelicità personale, dimenticare se stessi e confondersi con l'Uno da cui tutto proviene: ecco le gioie promesse da Dioniso; e non si tratta di vaghe promesse sotterriologiche, ma di un piacere concreto e fruibile nell'immediato⁶⁹. L'insistenza sulla nozione di “piacere” è centrale nella parodo e ricorrenti sono i termini legati a tale sfera semantica: ἡδυβόα (v. 127), ἡδύς (v. 135), ἡδομένα (v. 165). Così, al dato della felicità nella parte iniziale della strofe (μάκαρ, εὐδαίμων, v. 72) corrisponde quello del godimento all'inizio dell'epodo (ἡδύς, v. 135)⁷⁰. Ora le donne di Tebe, che Penteo vorrebbe chiuse nelle mura di casa, balzano tra i monti libere e felici (ἡδομένα, v. 165), come puledre (πῶλος, v. 166; l'immagine è ripresa anche al v. 1056).

Nella sua profonda meditazione sull'etica, Aristotele si è diffusamente occupato della natura della felicità e dei modi attraverso cui può essere raggiunta, approdando alla conclusione che la forma più alta di εὐδαιμονία è forse quella che permette all'uomo di trascendere la propria condizione mortale, grazie ad un invasamento divino che desta in lui superiori facoltà: «Bisogna chiedersi se la felicità non consista nell'ispirazione di qualche essere divino, come accade ai posseduti, a coloro che sono invasati dalle ninfe o dagli dèi»⁷¹ (Arist. *Eth. Eud.* 1214a). Tuttavia, la dimensione di questa felicità è il mistero: non la si conosce finché non ci si dimentica del proprio sé. I vv. 135-169 chiudono la parodo e descrivono il momento culminante del rito estatico, quando lo stato di beatitudine

⁶⁷ In relazione all'esperienza elusiva: «Felice l'uomo che ha visto questi misteri. Ma chi non è stato iniziato non avrà lo stesso destino, nemmeno dopo la morte, laggiù nella squallida tenebra» (*H. Hom.*, 2, 480-82; trad. Susanetti 2010, p. 166). Analoga formulazione è offerta da Pindaro (fr. 137 Snell-Maehler) e Sofocle (fr. 837 Radt.).

⁶⁸ Guidorizzi 2020, p. 153.

⁶⁹ Vd. Guidorizzi 2020, p. 151.

⁷⁰ Vd. Di Benedetto 2004, p. 315.

⁷¹ Vd. Susanetti 2018, p. 156.

diventa totale: il “bacco” in delirio, ossia il fedele che cade al suolo perché ha compiuto la sua piena identificazione con il dio da cui è posseduto; a questo allude il verbo βακχεύειν (v. 76) che non sta per “fare il baccante”, ma per “diventare Bacco”. Siamo giunti al cuore dell’esperienza dionisiaca: la perdita dell’identità personale, «per confluire in un grande Io collettivo che spezza la barriera tra individuo e mondo»⁷².

3.3 Il “dolce patimento” delle Menadi

Sebbene l’esperienza dionisiaca sia in apparenza esaltante, c’è qualcosa di ambiguo nella gioia delle Menadi, perché ambiguo è il dio che esse venerano. Nel prologo, Dioniso dichiara: “Io ho costretto (ἠνάγκασ’) le donne di Tebe ad uscire dalle loro case” (v. 32), mostrando come la sua “chiamata” non sia affatto indolore e spontanea. Anche nella parodo ravvisiamo i segni di questa ambivalenza, già dai primi versi: il doppio ossimoro πόνον ἦδὺν / κάματόν τ’ εὐκάματον (vv. 66-67) descrive lo sforzo della danza e del rito come un “dolce patimento”, “una fatica che non è fatica”. In seguito, troviamo un altro nesso linguistico di carattere ossimorico che esprime la natura paradossale del culto dionisiaco: l’espressione ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὕβριστὰς / ὄσιοῦσθ’ (“intorno ai tirsi violenti / purificatevi”, vv. 113-114) rappresenta in sé una contraddizione, poiché ὕβρις (“violenza”) e ὀσιότης (“santità”) designano, in genere, due poli opposti del lessico religioso⁷³; il tirso è quindi strumento prodigioso (fa scaturire acqua, vino e miele dalla terra), ma è anche un’arma mortale (verrà usato dalle Menadi contro gli uomini tebani e contro Penteo). Viene anche spontaneo chiedersi in che modo l’ideale di purezza e santità enunciato nella parodo possa armonizzarsi con l’epodo, con il quadro di un rito imperniato sul piacere di cibarsi di carne cruda. Ma questa è la religione dionisiaca: una *coincidentia oppositorum*, una dimensione in cui santità e sfrenatezza si congiungono, un’esperienza gioiosa e violenta al tempo stesso⁷⁴.

Negli stasimi successivi, assistiamo ad un progressivo cambiamento di registro, attraverso un sottile gioco di chiaroscuri: «una graduale discesa dalla serena gioia delle odi iniziali alla selvaggia furia nel momento in cui si libera il distruttivo potere dionisiaco»⁷⁵. Il mondo felice promesso dalla religione dionisiaca inizia a sgretolarsi. Le

⁷² Guidorizzi 2020, p. 154.

⁷³ Vd. Ieranò 2019, p. 110.

⁷⁴ Vd. Ieranò 2019, p. 110.

⁷⁵ Conacher (1967, p. XXX), in Guidorizzi 2020, p. 232.

cupe atmosfere di Tebe ottenebrano gli orizzonti solari delle terre lontane, evocate in precedenza. I riferimenti all'attualità drammatica gettano un'ombra inquietante sull'idillio dionisiaco. Le corse gioiose si trasformano in una fuga drammatica, come quella della cerbiatta inseguita dal cacciatore (vv. 871-874).

Nel primo stasimo persiste il dato della gioia. La felicità rientra nella dimensione del simposio e Dioniso è colui che presiede “ai banchetti gioiosi e ricchi di ghirlande” (καλλιστεφάνοις εὐφροσύναις, vv. 377-378), dove il dolce torpore del vino ha il potere di “dissolvere il dolore” (ἀποπαῦσαι τε μερίμνας, v. 381). Ma l'antistrofe (vv. 386-401) comporta un brusco mutamento di prospettive introducendo una serie gnomica di massime tradizionali sulla punizione degli empì, con chiaro riferimento a Penteo. Nel secondo stasimo, insieme al quadretto di devozione bacchica fatto di gioia e serenità, avanza il tema della sventura e del castigo che si abatteranno sul re di Tebe, di cui viene ricordata l'origine ctonia (χθόνιος, v. 541), che lo avvicina alla natura dei Giganti (γίγαντ' ἀντίπαλον θεοῖς: “un gigante nemico degli dèi”, v. 544), tradizionalmente indicati come paradigma di violenta empietà⁷⁶.

Dal terzo stasimo in poi, la celebrazione gioiosa del rituale lascia progressivamente spazio all'esaltazione selvaggia della vendetta. Da una parte viene celebrata la libertà delle Baccanti, che sono sfuggite alla tirannia di Penteo e si abbandonano “ai piaceri della natura” (χλοεραῖς ἠδοναῖς, vv. 866-867), dall'altra l'inesorabilità della punizione divina, che procede lenta, ma sicura nel colpire (vv. 882-883). Ormai la vera gioia del Coro sembra essere questa: “premere la mano sulla testa del nemico” (vv. 879-880), ricambiare il male con il male. Nell'epodo finale (vv. 902-911), un nuovo *makarismòs* ci riporta al tema della beatitudine, ma questa volta non in rapporto ad una felicità iniziatica (come nella parodo, v.72), ma alla gioia quotidiana (κατ'ἡμᾶρ, v. 910) di chi riesce a condurre una vita serena e moderata, sfuggendo al peso della sofferenza⁷⁷.

Nel quarto stasimo, il tema della violenza prende definitivamente il sopravvento, in totale disgiunzione con l'ideale di pacifica quiete promessa dal dionisismo. Le Baccanti assaporano l'imminente rovina del loro persecutore e “vedono” nella loro immaginazione lo *sparagmòs* di Penteo, prima ancora che questo si realizzi. Tale evento punitivo è indicato come conseguenza dell'ὄργη “illegittima” del tiranno (παρὰ νόμῳ τ' ὄργᾱ, v. 997), che l'ha portato a violare le regole e a profanare i riti sacri (vv. 997-998). Alle menti allucinate delle Baccanti, Dioniso si manifesta nelle sue forme più spaventose (toro,

⁷⁶ Vd. Guidorizzi 2020, pp. 206-207.

⁷⁷ Vd. Guidorizzi 2020, pp. 235-236; Susanetti 2010, p. 247.

serpente, leone), ma anche come un giovane dall'arcano sorriso (γελῶντι προσώπῳ, v. 1021). Il dio sorride mentre vede il coppia stringersi alla gola del nemico: «uccidere un empio, dal punto di vista strettamente religioso, può essere considerata un'azione gioiosa, del resto»⁷⁸.

Il quinto, e ultimo, stasimo si riduce ad una breve stanza astrofica, di soli dodici versi, che segna il compiersi della catastrofe. Ormai, dopo che la tragedia ha raggiunto il suo culmine con l'emozionante *rhexis* del Secondo Messaggero, l'attenzione si sposta sull'esodo.

⁷⁸ Guidorizzi 2020, p. 246.

CAPITOLO IV DOLORE E SODDISFAZIONE

L'esodo delle *Baccanti*

4.1 L'esodo

Nelle *Baccanti*, l'esodo (vv. 1165-1392), che racconta il dramma di Agave e la conclusione della vicenda, si può considerare una sorta di «tragedia nella tragedia»⁷⁹. La donna entra in scena portando la testa mozzata di suo figlio Penteo, ma nella sua follia è convinta di avere tra le mani il cranio di un leone di montagna, tragico equivoco su cui verte il breve dialogo con il Coro (vv. 1165-1215). Il ritorno in scena di Cadmo (v. 1216), che riporta in città il corpo smembrato di Penteo, dà una nuova direzione all'episodio: il dialogo tra padre e figlia, segnato inizialmente dall'incomprensione, finisce per ridestare Agave dal suo delirio, che alla fine comprende di aver ucciso il figlio mentre era in preda alla μανία. Infine, interviene Dioniso *ex machina* a suggellare gli eventi: la voce del dio profetizza ai personaggi il loro esilio in terre lontane e la loro futura metamorfosi. La tragedia si conclude con le sentenziose parole del Coro, in una formula di chiusura (vv. 1388-1392) che ricorre pressoché identica anche in altri drammi euripidei (*Alceste*, *Andromaca*, *Elena*, *Medea*): la sorte degli uomini è incerta e imperscrutabile, altri fili muovono le vicende umane.

L'esperienza dionisiaca, presentata inizialmente come una promessa di felicità, si risolve in questo tragico finale nella dimensione del dolore e del lutto.

4.2 Il dolore (o meglio la sua “assenza”) nel II libro della *Retorica* di Aristotele

I Greci sapevano dell'esistenza del dolore e per definirlo avevano una vasta gamma di termini; tra le voci più comunemente impiegate troviamo λύπη (“dolore”, in senso generico), ἄλγος e le parole basate sulla radice αλγ- (“dolore fisico”, circoscritto e localizzato), πένθος (“afflizione”, “lutto”; cfr. Eur. *Bac.*, v. 1244), ὀδύνη (“dolore acuto”, spesso utilizzato al plurale per indicare i dolori del travaglio), πόνος (“dolore sordo, di lunga durata”, in genere riferito al lavoro e alla fatica)⁸⁰. Sia che si trattasse di una sofferenza fisica o psicologica, il dolore era accolto come un fatto da affrontare e da

⁷⁹ Guidorizzi 2020, p. 260.

⁸⁰ Vd. King 1988, pp. 58-60, in Konstan 2006, p. 359.

combattere, ma anche da accettare, perché connaturato alla vita umana e perciò ineliminabile. Per le sofferenze umane il mondo greco non aveva una pronta spiegazione: «esistono, esiste questo groviglio in cui siamo intrappolati, sono una parte inevitabile del gioco e in fondo a tutto sta il mistero»⁸¹.

Detto ciò, è significativa l'assenza di una trattazione sistematica del dolore nel II libro della *Rhetorica* di Aristotele. Dal momento che all'interno di quest'opera la scelta dei πάθη esaminati è governata dalla loro rilevanza sul piano della persuasione, è possibile che per il filosofo l'evocazione del dolore non fosse così saliente nei contesti deliberativi e forensi, come invece potevano esserlo le altre emozioni prese in esame. Inoltre, dalla definizione di πάθος (Arist. *Rhet.* 2.1, 1378a 19-21) possiamo dedurre che Aristotele non considerasse il dolore (λύπη) un'emozione propriamente detta, ma piuttosto una "sensazione" (αἴσθησις) costitutiva delle emozioni, insieme al piacere⁸².

Per i Greci il dolore, in quanto espressione di quella originaria e naturale possibilità di venir meno, si radicava nella perdita ed è possibile che nella prospettiva di Aristotele «the loss of a loved one involves relatively little in the way of appraisal, in comparison with other emotions»⁸³. Il dolore, inteso come sofferenza per la perdita di qualcuno, era infatti vissuto come una condizione, piuttosto che un'emozione, perché colpisce l'essere umano con assoluta immediatezza, indipendentemente dai giudizi, dalle azioni e dal contesto sociale; si tratta, inoltre, di un fatto irreparabile poiché nulla può riportare indietro chi non c'è più, come la letteratura consolatoria ricorda costantemente a chi è in lutto.

Il dolore, che si traduce nel fatto naturale della morte, non può quindi rientrare nel "sistema" delle emozioni di Aristotele perché privo di quelle caratteristiche fondamentali che accomunano gli altri πάθη: non comporta alcun giudizio sulle intenzioni, non presenta alcun legame con lo *status*, non coinvolge la cosiddetta "prontezza d'azione", ossia la disposizione a rispondere a ciò che ha suscitato l'emozione, e non invita ad un atto compensativo capace di riparare uno squilibrio nel proprio mondo sociale⁸⁴.

⁸¹ Guidorizzi 2023, pp. 20-21.

⁸² Vd. Konstan 2006, pp. 244-246.

⁸³ Konstan 2006, p. 247.

⁸⁴ Vd. Konstan 2006, p. 247-248.

4.3 Il dolore di Cadmo e di Agave

L'esperienza di dolore che descriverò in questo paragrafo non è più la sofferenza fisica vagheggiata dal Coro delle Baccanti quando immaginano lo *sparagmòs* del loro persecutore (στενάζων: “urlando dal dolore”, v. 1132), ma quella interiore e legata alla dimensione del lutto (ὃ πένθος οὐ μετρητόν: “o dolore senza misura”, v. 1244), che Cadmo e Agave sperimentano in seguito alla “comprensione” (ἄρτι μανθάνω, v. 1296) della morte di Penteo e dei fattori che l'hanno provocata.

Già al termine del primo episodio, Tiresia, venerando indovino di Tebe, accosta il nome di Penteo a πένθος (“dolore”, v. 367), gettando una luce sinistra sul destino del re; questa corrispondenza verrà ripresa in modo ancora più esplicito da Dioniso, secondo cui Penteo porta un nome “adatto all'essere infelice” (ένδυστυχησαι τοῦνομι' ἐπιτήδειος εἶ, v. 508). La connessione del nome dell'eroe con la sua sorte è elemento già sfruttato nella tragedia (nell'*Aiace* di Sofocle, per esempio), in accordo con l'antica credenza secondo cui il nome prefigura il destino di chi lo porta, costituendo una sorta di “doppio” della persona⁸⁵: Penteo, anche se lo ignora, sarebbe perciò condannato alla sofferenza già dalla nascita. Alla fine del terzo episodio, il re sembra perfino coltivare una masochistica propensione al dolore, in cui troverebbe una sorta di godimento: egli desidera assistere allo spettacolo delle Baccanti immerse nella festa dionisiaca, una visione che gli risulta “amara” (πικρά, v. 815), ma che immagina sarà fonte di piacere (ήδέως, v. 815)⁸⁶; ritorna il paradosso del “dolce patimento”, ma qui l'accento non è più sulla gioia, ma sulla sofferenza.

Nell'esodo, il ritorno di Agave dalla montagna è presentato come una fortunata battuta di caccia e imita l'arrivo gioioso di un *kòmos* (“corteo”), che dovrebbe predisporre la comunità ad un'occasione di festa: in realtà la famiglia di Cadmo “festeggia” qui la propria disgregazione. Le sue prime parole (Ἀσιάδες βάχαι, v. 1168) riprendono, chiudendole a cerchio, quelle con cui le Baccanti si erano presentate sulla scena (Ἀσίας ἀπὸ γᾶς, v. 64), così come l'esclamazione μάκαιρ' (“beata”, v. 1180), riferita a se stessa, riecheggia in modo sinistramente ironico il *makarismòs* della parodo⁸⁷. L'insistenza sulla propria condizione di εὐδαιμονία (μακάριον, v. 1171; μάκαιρ', v. 1180; εὐτυχής, v. 1183; γέγηθα,

⁸⁵ Vd. Guidorizzi 2020, p. 186; Susanetti 2010, p. 205.

⁸⁶ Vd. Susanetti 2010, p. 240.

⁸⁷ Vd. Ieranò 2019, p. 151.

v. 1198; μακάριος, vv. 1242-43) non fa altro che mettere in risalto la dissociazione mentale di Agave rispetto alla realtà: la donna è εὐδαίμων (v. 1258), «ma il “buon demone” che l’accompagna è benevolo solo in apparenza»⁸⁸.

Con l’ingresso di Cadmo (v. 1216), a passo lento e addolorato, cala sulla scena un’atmosfera di lutto. Il vecchio re, accompagnato da un corteo di servitori, riporta in città il corpo smembrato di Penteo. L’energia dionisiaca da cui era animato all’inizio del dramma (χορεύειν: “danzare”, v. 184; καθιστάναι πόδα: “battere i piedi”, v. 184; κρᾶτα σεῖσαι: “scuotere le teste”, v. 185) l’ha ora abbandonato e il verbo μοχθῶν (“sopportando travagli”, v. 1218) descrive la fatica con cui il vecchio si trascina sulla scena⁸⁹. Il dialogo tra Cadmo e Agave, in trimetri giambici e nella forma serrata di una sticomitia, è inizialmente segnato dal contrasto tra la cruda realtà degli eventi e l’esaltazione malata della baccante. Infine, l’anziano padre, con una serie mirata di interrogativi, aiuta la figlia a riacquistare, sia pur confusamente, il controllo della sua mente e la accompagna verso la terribile verità.

L’*anagnorisis* di Agave, ovvero l’atto del riconoscimento, apre la via al dolore (ὄρω μέγιστον ἄλγος: “vedo un dolore immenso”, v. 1282). L’esperienza fisica della sofferenza è descritta attraverso il dato psicosomatico del cuore che pulsa forte perché scosso da un’emozione violenta (καρδία πήδημ’ ἔχει, v. 1288), un’immagine che la letteratura greca non può ignorare, a partire dai poemi omerici (cfr. *Od.* XX 13 χραδίη δέ οἱ ἔνδον ὑλάκτει: “e il cuore dentro gli latrava”)⁹⁰. Il dolore ostacola il linguaggio, lo infrange⁹¹: la madre non sembra trovare parole per definire il suo delitto e il suo discorso si frantuma in una serie di interrogativi, che creano un clima mosso e teso, in cui particolarmente efficace è l’iterazione del pronome interrogativo τί al v. 1280 (τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ’ ἐν χεροῖν;: “Cosa vedo? Cosa porto nelle mani?”)⁹²; commovente l’uso dell’aggettivo δυσδαίμων (“infelice”, v. 1292), che si contrappone alla condizione di εὐδαιμονία, celebrata poco prima.

Nonostante l’esordio festoso la scena finisce così per assumere i caratteri di un lamento funebre (θρήνος): padre e figlia piangono sul corpo smembrato di Penteo, personaggio muto, ma terribilmente eloquente. Cadmo si rivolge direttamente al defunto (ὦ τέκνον, v.

⁸⁸ Guidorizzi 2020, p. 267.

⁸⁹ Vd. Guidorizzi 2020, p. 265.

⁹⁰ Vd. Guidorizzi 2020, p. 268.

⁹¹ Vd. Katsantonis 2018, p. 152.

⁹² Vd. Di Benedetto 2004, p. 488.

1308), elemento tradizionale del θρῆνος, celebrandolo come una guida a cui guardava la città e la famiglia (vv. 1308-1310). Il lamento di Agave, invece, è stato quasi totalmente inghiottito (ad eccezione del primo verso, v. 1329) dalla lacuna che si apre a questo punto nel testo manoscritto, parzialmente colmabile sulla base del *Christus Patiens* e di altre fonti indirette. La donna piangente passa in rassegna le varie parti del corpo del figlio per ricomporre il cadavere: «qui Euripide calca i toni di un realismo cupo e truculento, lontano dal senso di composta misura con cui nel V secolo a.C. si rappresentava il dolore (di cui sono testimonianza le steli sepolcrali attiche coeve)»⁹³.

Inutile ogni tentativo di cercare una spiegazione a questo dolore. A differenza di altre vicende dolorose tratte dal mondo tragico (come quelle di Edipo, Oreste, Antigone), c'è qualche cosa di irrimediabilmente desolante nel finale delle *Baccanti*. Qui, l'esperienza del dolore non ha la funzione di rendere migliori e più saggi, come vorrebbe la legge eschilea del πάθει μάθος (“l'imparare attraverso la sofferenza”): l'insegnamento è solo comprensione della propria rovina (ἄρτι μανθάνω, v. 1296), non certo saggezza; cosicché l'incoscienza, per il suo distacco dalla penosa realtà, è preferibile rispetto alla conoscenza (vv. 1259-1262). La domanda di Cadmo sul senso del proprio soffrire è stroncata ancor prima di essere formulata: Dioniso dicendo che tutto è stato deciso “molto tempo fa” (πάλαι, v. 1349) sta pronunciando una sentenza inappellabile e l'intera vicenda diventa la realizzazione di un disegno doloroso e imperscrutabile⁹⁴.

L'esilio della famiglia di Cadmo è un fatto inevitabile: il vecchio re, privo di discendenza maschile, non può conservare il potere e tutto il suo casato è portatore di una contaminazione che la città non può tollerare. Cadmo immagina ormai la morte in fondo al suo cammino, che non sarà comunque in grado di alleviare la sua sofferenza (vv. 1360-62), contravvenendo all'idea profondamente radicata nella mentalità tragica secondo cui “la più grande medicina di tutti mali è considerato il morire”⁹⁵. Agave invece desidera sparire, “non vedere” e “non essere più vista” (vv. 1383-1385), «una volontà paradossale in una tragedia giocata tutta sulla dimensione dello sguardo»⁹⁶. Così la dispersione e l'estinzione del casato, con cui si chiude il dramma, diventa il simbolo di un dolore senza possibilità di redenzione.

⁹³ Guidorizzi 2020, p. 270.

⁹⁴ Vd. Ieranò 2019, p. 153.

⁹⁵ Eur. *Her.*, vv. 595-596.

⁹⁶ Ieranò 2019, p. XXIII.

4.4 L'ira placata e la "soddisfazione" del dio

Del tutto estraneo alla dimensione del dolore umano è Dioniso, che nel frattempo ha recuperato il suo aspetto di divinità ed è riapparso sulla scena come *deus ex machina*. La testa mozzata di Penteo, fulcro della scena, è l'emblema del suo trionfo e insieme della rovina della casa di Cadmo. La vendetta del dio è compiuta e il cerchio drammaturgico si chiude saldandosi al prologo, con una perfetta simmetria: Dioniso ripete il proprio nome (Διόνυσος, v. 1341) come aveva fatto all'inizio del dramma (Διόνυσος, v. 2), ma questa volta non lo pronuncia turbato dall'ira e in una scena vuota di personaggi, ma lo proclama con soddisfazione, davanti alle sue vittime.

In *Retorica* II 3, dopo la trattazione dell'ὀργή, Aristotele indotto «by his habit, common to the ancient Greeks generally, of thinking in polar contrasts»⁹⁷, procede a discutere il suo opposto, la "mitezza" (πραότης), che definisce come «una repressione e un abbandono dell'ira»⁹⁸ (κατάστασις καὶ ἡρέμησις ὀργῆς, Arist. *Rhet.* 2.3, 1380a 8-9). Ci si potrebbe chiedere in che senso la "mitezza" può essere considerata un'emozione, quando essa sembra essere piuttosto «a trait of character or absence of an emotion»⁹⁹. Innanzitutto, la πραότης, in quanto emozione, deve verificarsi come reazione a uno stimolo proveniente dall'ambiente esterno e tale stimolo dovrà essere in grado di placare l'ὀργή di una persona. Tra le strategie menzionate da Aristotele per la repressione dell'ira c'è la dimostrazione che colui che aveva arrecato un'offesa sia ora pentito e disposto a sottomettersi. Gli uomini infatti sono miti «con coloro che ammettono la loro colpa e si pentono» (τοῖς ὁμολογοῦσι καὶ μεταμελομένοις) e «verso coloro che si umiliano (τοῖς ταπεινουμένοις) di fronte a loro, [...] perché sembrano ammettere di essere inferiori»¹⁰⁰ (Arist. *Rhet.* 2.3, 1380a 14-15, 22-23); a dimostrazione di tale fatto, Aristotele osserva che «i cani non mordono quelli che si siedono» (Arist. *Rhet.* 2.3, 1380a 25-26) e che «nei confronti degli schiavi che ammettono di essere puniti giustamente viene meno la nostra collera»¹⁰¹ (Arist. *Rhet.* 2.3, 1380a 18-19). Se l'ὀργή, è dunque una conseguenza della

⁹⁷ Konstan 2006, p. 77.

⁹⁸ Trad. Dorati 2019, p. 157.

⁹⁹ Konstan 2006, p. 79.

¹⁰⁰ Trad. Cannavò 2014, p. 167.

¹⁰¹ Trad. Dorati 2019, p. 159.

perdita della δόξα, la πραότης deriva, al contrario, «by behaviour that enhanced public respect and esteem»¹⁰². Gli uomini perciò si adirano con chi li oltraggia e sono miti “con chi li gratifica” (τοῖς κεχαρισμένοις, Arist. *Rhet.* 2.3, 1380a 28), perché l’insolenza è causa di dolore, mentre il rispetto è fonte di piacere.

Tornando alle *Baccanti*, anche gli dèi, al pari degli uomini, “godono nell’essere onorati” (τέρπεται τιμώμενος, v. 321) e Dioniso non è esente da quest’analogia con l’umano (ἐξ πάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν: “da tutti vuole essere adorato”, v. 208). Nel finale della tragedia, Cadmo, a nome di tutta la sua famiglia, si pone in atteggiamento di supplice (λίσσόμεθα, v. 1344) e riconosce l’errore commesso nei confronti del dio (ἡδικήκαμεν, v. 1344), ammettendo la giustizia della sua azione punitiva (ἐνδίκως, v. 1249); allo stesso modo Penteo, prima di morire, aveva riconosciuto le proprie colpe (ἀμαρτίαισι, v. 1121). La stessa Agave che dapprima aveva attribuito la nascita del dio ad un adulterio (vv. 26-31), ora si rivolge a lui con l’epiteto più adatto ad ammettere la sua divinità (ἄναξ, v. 1375)¹⁰³. Così l’*òikos* di Cadmo finisce per “comprendere”, anche se “tardi” (οὐ’ ἐμάθεθ’ ἡμᾶς, v. 1345), la natura divina di Dioniso e la sua superiorità.

Seguendo il ragionamento di Aristotele, di fronte a questo atteggiamento di autoumiliazione e sottomissione dei suoi nemici, Dioniso è *πρᾶος*¹⁰⁴, perché si trova in una “condizione opposta all’adirarsi” (ἐναντίως τῷ ὀργίζεσθαι, Arist. *Rhet.* 2.3, 1380b 2), ossia in una disposizione d’animo di serena “soddisfazione”, forse la miglior traduzione per *πραότης*, per come Aristotele concepisce quest’emozione, in quanto suggerisce sia la compensazione per un danno subito, sia l’autostima derivante dalla riaffermazione della propria immagine pubblica¹⁰⁵. Alla dimensione del “successo” (κατόρθωσις) e del “soddisfacimento” (πλήρωσις) fa riferimento anche *Retorica* II 3 (1380b 3-5):

πρᾶοί εἰσιν [...] ἐν εὐημερίᾳ, ἐν κατορθώσει, ἐν πληρώσει, ὅλως ἐν ἀλυπία καὶ ἡδονῇ μὴ ὑβριστικῇ.

«sì è miti [...] in un giorno felice, nel successo, nel pieno soddisfacimento, in ciò che è privo di dolore, in un piacere privo di insolenza»¹⁰⁶.

¹⁰² Konstan 2006, p. 87.

¹⁰³ Vd. Guidorizzi 2020, p. 274.

¹⁰⁴ L’aggettivo corrisponde al sostantivo *πραότης* (plu. *πρᾶοι*).

¹⁰⁵ Vd. Konstan 2006, p. 89.

¹⁰⁶ Trad. Cannavò 2014, p. 169.

CAPITOLO V
PIETÀ E PAURA
Gli effetti estremi della tragedia

5.1 La paura nel II libro della *Retorica* di Aristotele

La paura è un'emozione di base, forse la più universale tra quelle trattate da Aristotele nella *Retorica*, «identical, more or less, not only across human cultures but pertaining to the higher animals»¹⁰⁷. In greco è resa perlopiù con i sostantivi δέος/δεῖμα e φόβος, e i termini derivati dalle stesse radici (δείδω, δεινός, δειμαίνω, φοβέομαι). In particolare, si ritiene che δέος/δεῖμα indichi una forma di timore più generale, che può comportare l'anticipazione di un male imminente, mentre φόβος si riferisca ad uno spavento repentino che spinge alla fuga¹⁰⁸; tuttavia, tale distinzione, presente a partire da Omero, va riducendosi negli autori successivi, per lasciare sempre più spazio a φόβος/φοβέομαι, intesi in senso generico¹⁰⁹.

Notevole è il contributo di Robert Zaborowski¹¹⁰, che ha catalogato i termini correlati all'idea di "paura" presenti nell'epica omerica: inclusi in tale elenco, oltre a φόβος e δέος, troviamo i sostantivi σέβας e τάρβος ("timore reverenziale"; cfr. Eur. *Bac.* v. 1310), ὄκνος e τρόμος ("tremore", sintomo della paura), θάμβος ("sbigottimento", come conseguenza ad un evento inatteso), e i verbi ἀτύζω (al medio p., "sono turbato"), ρίγέω ("rabbrivisco"), περιδείδια (pf. ep., "temo fortemente"), ἐκπλήσσω ("sono colpito da un timore improvviso", quindi legato al concetto di panico).

In *Retorica* II 5, Aristotele definisce la paura (φόβος) «una forma di sofferenza o uno sconvolgimento (λύπη τις ἢ ταραχή) che deriva dalla prefigurazione (ἐκ φαντασίας) di un male imminente che causa rovina o dolore (μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ)»¹¹¹ (Arist. *Rhet.* 2.5, 1382a 21-22). Le "cose spaventose" (φοβερά) sono quelle che hanno il

¹⁰⁷ Konstan 2006, p. 129.

¹⁰⁸ Il grammatico greco Ammonio (IV sec. a.C) scrisse un trattato sulle differenze tra le parole simili, in cui spiega che "δέος è un presentimento del male (κακοῦ ὑπόνοια)", mentre "φόβος è un tremito improvviso (παραντικά πτόησις)".

¹⁰⁹ Vd. Di Giuseppe 2018, p. 75.

¹¹⁰ R. Zaborowski, *La crainte et courage dans l'Illiade et l'Odyssée*, Warsaw, 2002.

¹¹¹ Trad. Dorati 2019, pp. 169, 171.

potere di “rovinare o danneggiare” (φθείρειν ἢ βλάπτειν), tuttavia, non è il dolore in sé, sebbene sia temuto, a suscitare la paura, ma piuttosto i “segnali” (σημεῖα) che annunciano il suo “approssimarsi” (πλησιασμός). A spaventarci infatti non sono tutti i mali, ma solo “quelli che sembrano essere imminenti” (μέλλειν), mentre quelli remoti non ci preoccupano; ad esempio, «tutti sanno che moriranno, ma finché non è vicino il momento, non se ne curano»¹¹² (Arist. *Rhet.* 2.5, 1382a 27-28).

Nello sviluppo e nella gestione della paura, il raziocinio ha senz’altro un ruolo fondamentale. Aristotele dice che la paura è “una forma di sofferenza che deriva dalla prefigurazione di un male” e tale “prefigurazione” (φαντασία) presuppone una forma di ragionamento, attraverso il quale siamo in grado di valutare l’entità di un pericolo¹¹³: per esempio, in un contesto bellico, se constatiamo che un nemico dispone di forze superiori alle nostre lo temiamo, mentre se queste risultano essere inferiori assumeremo “un atteggiamento fiducioso” (θάρσος¹¹⁴, Arist. *Rhet.* 2.5, 1383a 16). Secondo Aristotele, la paura non è perciò un segno di vigliaccheria, ma piuttosto una risposta razionale ad una minaccia di pericolo, e l’incapacità di provare paura in situazioni pericolose non è indice di coraggio, ma di un *deficit* cognitivo¹¹⁵: per esempio, Ettore viene colto dal “tremore” (τρόμος) quando vede avvicinarsi Achille per la resa dei conti finale, non perché sia un codardo, ma perché è consapevole della superiorità del suo nemico¹¹⁶.

Oltre alla paura razionale e preventiva del pericolo, Aristotele ne individua un’altra, che, al contrario, è «stolta»¹¹⁷ e viene sfruttata per irretire le persone. Questo tipo di paura, caratterizzata da una componente retorica e fittizia, scaturisce dalle parole e dalle rappresentazioni, anziché dai fatti. In merito alla strumentalizzazione retorica della paura, Aristotele afferma: «la paura spinge a prendere decisioni [...] e così, quando sia preferibile che gli ascoltatori provino paura, è necessario porli nel disposizione d’animo di credere d’essere soggetti a soffrire, e dimostrare che persone simili a loro stanno soffrendo o hanno sofferto»¹¹⁸ (Arist. *Rhet.* 2.5, 1383a 6-11).

¹¹² Trad. Cannavò 2014, pp. 179, 181.

¹¹³ Vd. Konstan 2006, p. 134.

¹¹⁴ Aristotele considera il coraggio (θάρσος) l’opposto della paura (ἐναντίον τῷ φόβῳ, Arist. *Rhet.* 2.5, 1383a 16-17).

¹¹⁵ Vd. Konstan 2006, p. 135.

¹¹⁶ *Iliade* XXII, v. 136.

¹¹⁷ Beltrametti 2021, p. 14.

¹¹⁸ Trad. Dorati 2019, p. 175.

Inoltre, la paura razionale descritta da Aristotele va distinta da quel tipo di paura irrazionale e improvvisa, che i Greci definivano πανικόν (“panico”) o πανικὸν δαῖμα (“timor panico”). Il lessico bizantino Suda segnala che il termine deriva dal dio Pan, divinità agreste e feroce, il cui grido terrorizzava le persone, gettandole in uno stato di smarrimento. Mentre la paura ha un oggetto determinato, il panico è un sentimento confuso che genera ansia e agitazione frenetica, ed è privo di una causa identificabile. Non si tratta perciò di un disturbo individuale, come generalmente è inteso oggi, ma di una risposta collettiva ad una minaccia improvvisa: esso scaturisce da una sorta di *shock* (ἔκπληξις) e si diffonde in maniera contagiosa, provocando un vero e proprio pandemonio, che aggrava lo stimolo che l’ha generato¹¹⁹.

Una situazione di panico generalizzato è descritta anche in una scena delle *Baccanti*. Nel primo episodio, Tiresia afferma che Dioniso partecipa del potere di Ares in quanto sarebbe capace di sconvolgere dal terrore un esercito in armi (φόβος διεπτόησε, vv. 302-304). L’indovino sta anticipando il racconto del Messaggero (vv. 660-786), testimone delle violente scorribande sul monte da parte delle Menadi, trasformate da Dioniso in una torma di selvagge guerriere, al pari delle Amazzoni. Le donne, invase dal dio e armate di tirsi, assalgono i villaggi sulle pendici del Citerone e mettono in fuga gli uomini, dando prova dell’incubo in cui è precipitata Tebe.

Ma talvolta il confine tra paura razionale e panico irrazionale può essere sottile, come in questa scena delle *Baccanti* dove troviamo fusi entrambi gli elementi. I Tebani di fronte alla furia delle Menadi fuggono in preda al panico, ma la loro paura è motivata dalla sproporzione delle forze in campo: la comunità degli uomini, qui incarnata da un manipolo di bovani, non può nulla contro delle donne invase, a cui il dio ha donato un vigore invincibile¹²⁰.

5.2 La pietà nel II libro della *Retorica* di Aristotele

La pietà è un’emozione centrale nella trattatistica antica sui πάθη, sebbene «it is remarkably absent from modern inventories [...], displaced by neighbouring ideas such as sympathy and empathy»¹²¹.

¹¹⁹ Vd. Konstan 2006, pp. 150-151.

¹²⁰ Vd. Ieranò 2019, p. 139.

¹²¹ Konstan 2006, p. 201.

In *Rhetorica* II 8, Aristotele definisce la compassione (ἔλεος) «una forma di sofferenza (λύπη τις) di fronte alla visione di un male manifestamente rovinoso o doloroso (ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ) che ricade su una persona che non lo merita (ἀναξίου τυγχάνειν), un male che anche noi possiamo attenderci di subire - noi stessi o uno dei nostri familiari - e che sembra prossimo»¹²² (Arist. *Rhet.* 2.8, 1385b 13-16). I mali penosi sono quindi “quelli che hanno una natura distruttiva” (ὄσα ἀναιρετικά), tra i quali Aristotele ammette anche quelli fortuiti ed eticamente neutri, come “la vecchiaia” (γήρας), “le malattie” (νόσοι), “la mancanza di cibo” (τροφῆς ἔνδεια), “la bruttezza” (αἴσχος), “la debolezza” (ἀσθένεια) e altri ancora (Arist. *Rhet.* 2.8, 1386a 8-11). In quanto anticipazione di un male imminente (πλησίον) la pietà è simile alla paura: ciò che muove a compassione è infatti “quanto si mostra prossimo alla sofferenza” (ἐγγύς φαινόμενα τὰ πάθη), mentre le cose che sono accadute o che accadranno in un passato e in un futuro lontani non suscitano quest’emozione perché non si ricordano o non si aspettano (Arist. *Rhet.* 2.8, 1386a 29-31).

La pietà non era, però, una risposta istintiva al dolore di un’altra persona, ma comportava una valutazione morale e dipendeva dal fatto che la sofferenza dell’altro fosse meritata o meno¹²³. Per provare compassione bisogna quindi ammettere che il sofferente sia vittima di un male immeritato e riconoscere una somiglianza con lui, ma al tempo stesso non trovarsi nelle stesse condizioni. Nella pietà infatti non sperimentiamo direttamente il dolore, ma esso deriva piuttosto dalla consapevolezza che potremmo subire noi stessi (o coloro che amiamo) una sorte simile. Siamo indotti a provare compassione se una disgrazia colpisce coloro che sono simili a noi “per età, costume, carattere, dignità, stirpe” (κατὰ ἡλικίαν, κατὰ ἥθη, κατὰ ἔξεις, κατὰ ἀξιώματα, κατὰ γένη, Arist. *Rhet.* 2.8, 1386a 25-26), mentre quando è coinvolto qualcuno a noi “strettamente imparentato” (σφόδρα ἐγγύς οἰκειότητι), ad esempio un figlio, il risultato non è la pietà, ma ciò che Aristotele definisce “terrore” (δαινόν), perché, essendo quella persona un’estensione di noi stessi, la sua disgrazia coincide con la nostra (Arist. *Rhet.* 2.8, 1386a 17-22); nel caso di tali relazioni intime Aristotele evita il termine ἔλεος, preferendo forme verbali come συλλυπεῖσθαι o συναλγεῖν (“partecipare al dolore”, “soffrire insieme”)¹²⁴.

¹²² Trad. Dorati 2019, p. 189.

¹²³ Essendo fondata su giudizi morali, la compassione aveva una rilevanza importante anche sul piano della difesa giudiziaria.

¹²⁴ Vd. Konstan 2006, pp. 211-212.

Non tutti poi sono vulnerabili alla piet : poco inclini a quest'emozione, come anche alla paura (Arist. *Rhet.* 2.5, 1383a 1-4), sono "coloro che si trovano completamente in rovina" (οἱ παντελῶς ἀπολωλότες), perch  pensano di aver subito il peggio e di non avere pi  nulla da perdere, e "coloro che si ritengono oltremodo fortunati" (οἱ ὑπερευδαιμονεῖν οἰόμενοι), che sono se mai predisposti alla tracotanza (Arist. *Rhet.* 2.8, 1385b 19-21). Al contrario, provano compassione "coloro che si trovano nella via di mezzo" (οἱ μεταξύ τούτων), in una condizione tale da ricordarsi che quel genere di mali che gli altri hanno subito sono gi  capitati a loro in passato o   possibile che capitino a loro in futuro (Arist. *Rhet.* 2.8, 1386a 1-3).

5.3 Lo *sparagmòs* di Penteo

Ho deciso di dedicare quest'ultimo paragrafo del mio elaborato alla descrizione degli effetti estremi della tragedia prendendo in esame la tragica fine di Penteo, che, all'interno della vicenda delle *Baccanti*, mi sembra la scena pi  adatta a suscitare le emozioni di ἔλεος e φόβος, attraverso cui lo spettacolo tragico raggiunge il suo fine ultimo (Arist. *Poet.* 1, 649b 24-28).

La piet  e la paura che nell'*incipit* del II libro della *Retorica* sono introdotte come emozioni di base e sono trattate a distanza (rispettivamente in *Retorica* II 5 e II 8), nella *Poetica* formano un nucleo stabile e la loro combinazione, spiega Aristotele, contribuisce a creare l'effetto ricercato dalla tragedia: in particolare, «la paura riconduce lo spettatore a s , inducendolo ad interiorizzare i patimenti dei propri simili, mentre la piet  proietta lo spettatore fuori di s , nella sorte dei personaggi indebitamente tribolati»¹²⁵. Tale identificazione del pubblico con le emozioni rappresentate sulla scena, esemplificate negli estremi di ἔλεος e φόβος, costituiva un momento di rigenerazione spirituale e di pacificazione emotiva, innescando «un processo di ricreazione delle strutture pi  profonde dell'anima e di innalzamento rasserenante sopra le confuse passioni dell'individuale quotidiano»¹²⁶, quello che Aristotele intenderebbe per "catarsi" tragica (κάθαρσις¹²⁷, Arist. *Poet.* 1, 649b 28).

Il quinto episodio delle *Baccanti*   quasi interamente occupato da una lunga *rhexis anghelik * (vv. 1024-1152), che riferisce la morte di Penteo, in un registro altamente

¹²⁵ Beltrametti 2021, p. 34.

¹²⁶ Lanza 2021, p. 62.

¹²⁷ L'etimologia   chiara: *katharsis*   il processo che rende *katahr s* ("puro").

patetico e a tratti grottesco. Il re, lasciandosi irretire nella trappola mortale di Dioniso, si fa guidare dal suo stesso aguzzino sul monte Citerone per poter spiare i misteri bacchici. Egli, travestito da donna e goffamente visibile su un albero, viene subito scovato dalle Baccanti, eccitate da una voce misteriosa che risuona nel silenzio assoluto della natura. La madre Agave, “sacerdotessa del delitto” (ἱερέα φόνου, v. 1114), dà il segnale dello *sparagmòs* e Penteo viene ridotto a brandelli di carne cruda, all’interno di quello che si potrebbe definire uno schema rituale.

Quando la furia delle Baccanti si rovescia su Penteo, egli “comprende” (ἐμάνθανεν, v. 1113) l’imminenza della sua morte e questa consapevolezza lo terrorizza¹²⁸. In quel momento la paura, un’emozione a cui i re sono poco inclini godendo spesso di buona fortuna (Arist. *Rhet.* 2.5, 1383a), si impadronisce di lui, quel tiranno autoritario che un tempo era stato lui stesso “motivo di paura per la città” (πόλει τε τάρβος¹²⁹, v. 1310). Nell’estremo istante della sua vita, Penteo si strappa la maschera da baccante, sperando di essere riconosciuto dalla madre, e mostra il suo volto pieno di sgomento di fronte alla certezza della morte. Questa è l’estrema vendetta di Dioniso, che vuole che il suo nemico muoia in preda al terrore, quindi perfettamente lucido, «privato *in extremis* della pietosa anestesia del delirio»¹³⁰.

L’ultima immagine che la tragedia offre di Penteo è di totale cedimento: egli piange disperato, supplica invano e urla finché non gli resta un soffio di respiro. Nel vano tentativo di ristabilire una connessione con la madre Agave, le sfiora la guancia e si libera del suo travestimento da baccante pronunciando il proprio nome come estremo appello al legame materno della nascita (vv- 1118-20): un tale legame era considerato sacro e la sua violazione doveva apparire particolarmente scioccante e pietosa¹³¹; ma il fallimento dell’*anagnorismòs* (“riconoscimento”) non fa altro che esasperare il *pathos* della scena. Nonostante Penteo invochi il perdono della madre (οἴκτιρε δ’ ὃ μητέρα με, v. 1120) e riconosca i propri errori (ἁμαρτίασι, v. 1121), per lui non vi è alcuna pietà. Agave fa

¹²⁸ Aristotele osserva che la morte è causa di paura nella misura in cui è prossima (Arist. *Rhet.* 2.5, 1382a 27-28)

¹²⁹ «Il τάρβος incarnato da Penteo coincide con quel δεινόν che secondo Eschilo delle *Eumenidi* (vv. 517-24) era necessario salvaguardare a presidio delle istituzioni statali» (Ieranò 2019, p. 151).

¹³⁰ Guidorizzi 2020, p. 255.

¹³¹ Aristotele afferma che la trama della tragedia suscita più pietà quando il conflitto avviene tra persone unite da “vincoli di parentela” (ἐν ταῖς φιλίαις, Arist. *Poet.* 1, 1453b 19-22).

ormai parte del tiaso delle Baccanti che, in quanto barbare, non conoscono la compassione¹³², ma anzi esultano trionfanti sul massacro del re, creando un contrasto emotivo con la *rhexis* commossa del Messaggero. Il “canto di vittoria” (καλλίνικον κλεινόν, v. 1160) di Agave è destinato però a convertirsi in “lamento e pianto” (ἐς στόνον, ἐς δάκρυα, vv. 1161-1162) nell’esodo della tragedia, toccando livelli di patetismo, che pochi passi come questo, in tutto il dramma antico, riescono a raggiungere: «forse nemmeno la comparsa di Edipo, cieco e con le orbite insanguinate, davanti alla porta della reggia, nell’*Edipo re* di Sofocle»¹³³. In particolare, il lamento finale di Agave sul corpo smembrato di Penteo e le “infinite ricerche” (μυρίους ζητήμασιν, v. 1218) delle membra sparpagliate, di cui parla Cadmo, inclinano già verso quel gusto del patetico estremo che sarà proprio della generazione successiva¹³⁴.

In conclusione, Aristotele considera il binomio ἔλεος e φόβος il segno distintivo della tragedia attica: pietà e paura non erano due semplici emozioni rappresentate sulla scena, ma due componenti strutturali e intrinseche dello spettacolo tragico. Tuttavia, uno spettacolo di dolore non era sufficiente a suscitare: la rovina di un personaggio degno di stima non è paurosa né pietosa, ma “ripugnante” (μιαρόν), mentre quella di un perfetto malvagio è “conforme al senso morale” (φιλόανθρωπον), ma anch’essa non suscita né pietà né paura, in quanto la sua sventura è meritata e gli spettatori non possono identificarsi in lui (Arist. *Poet.* 1, 1353a 1-7). Penteo, l’anti-eroe delle *Baccanti*, pare adattarsi alla categoria del “perfetto malvagio” (σφόδρα πονηρόν) in quanto tiranno tragico e sembrerebbe perciò inverosimile che la sua morte, avvenuta senza onore e dignità, apparisse pietosa e paurosa agli occhi del pubblico.

Tuttavia, mentre il dramma volge al termine, assistiamo ad un inedito sviluppo del personaggio di Penteo. Se il quarto stasimo aveva spinto al massimo l’attacco contro il tiranno, l’episodio successivo parla di lui in termini molto diversi. Penteo è definito sistematicamente “misero”¹³⁵ e il lessico dell’infelicità (τλήμων, v. 1058; δύστηνος, v.

¹³² Solo di fronte alla follia di Agave, il Coro sembra inclinare a sentimenti di pietà (τί; μετέχω, τλάμων;: “Cosa? Mi inviti, infelice?”, v. 1184)

¹³³ Guidorizzi 2020, p. 260.

¹³⁴ «Il retore Apsine (III sec. d.C.) scrive (*Rhetores graeci* IX, p. 587 Walz) che Euripide ottiene di destare pietà per Penteo dato che “la madre tenendo in mano ciascuna delle sue membra alza un lamento su ognuna di esse”» (Guidorizzi 2020, p. 270).

¹³⁵ Con lo stesso aggettivo (τλήμων, v. 1117) viene definita anche colei che lo uccide (τλάμων, v. 1184).

1100; δυσδαίμων, v. 1126) scandisce per intero la sua disastrosa impresa, dal momento iniziale dell'ascesa al Citerone fino alle fasi successive dell'annientamento, contribuendo a creare un sentimento di commossa partecipazione attorno alla sua sventura¹³⁶. Dopo la sua morte, il defunto re viene celebrato come modello di comportamento pubblico e privato, sostegno della famiglia e garante dell'armonia cittadina attraverso il timore che incuteva nei sudditi (vv. 1308-1310). Così la forza divina e brutale che di fatto lo schiaccia, finisce per risollevarlo dal punto di vista morale.

Ma quando sorge esattamente l'empatia verso il personaggio di Penteo? C'è un preciso istante nelle *Baccanti* in cui il re comincia a scivolare nell'abisso della follia e la sua volontà sembra sdoppiarsi (vv. 810-815):

| | |
|---|--|
| Δι. ᾶ· | D. Ah! |
| | <i>(Penteo si ferma e qualcosa cambia in lui)</i> |
| βούλητι σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν; | Vuoi vedere le donne tutte insieme sul monte? |
| Πε. μάλιστα, μυρίον γε δοῦς χρυσοῦ σταθμόν. | P. Oh se lo voglio! Darei tutto l'oro del mondo. |
| Δι. τί δ' εἰς ἔρωτα τοῦδε πέπτωκας μέγαν; | D. Come mai sei stato preso da tale desiderio? |
| Πε. λυπρῶς νιν εἰσίδοιμ' ἄν ἐξωινωμένας. | P. Soffrirò, a vederle ubriache |
| Δι. ὅμως δ' ἴδοις ἄν ἠδέως ἅ σοι πικρά; | D. E tuttavia vuoi vedere ciò che ti farà patire? ¹³⁷ |

L'esclamazione ᾶ (v. 810) è il perno attorno a cui ruota la “trasformazione” di Penteo. È il momento in cui il re, ormai incapace di contenere le forze occulte che si agitano dentro di lui, abbandona ogni resistenza e si consegna al nemico. A quel punto, Dioniso lo convince a travestirsi da donna e così abbigliato lo conduce per le strade deserte della città verso “il regno dei morti” (εἰς Ἄιδου, v. 857). Solo allora, mentre Penteo si accinge a salire il monte, vinto, umiliato e folle, lo spettatore è in grado di empatizzare con la sua sorte e farla propria, perché riconosce in quella specie di automa che procede verso il nulla l'emblema della fragilità umana.

¹³⁶ Vd. Susanetti 2010, p. 264.

¹³⁷ Trad. Guidorizzi 2020, p. XXIX.

BIBLIOGRAFIA

- G. Bejor, M. Castoldi, C. Lamburgo, *Arte Greca*, Milano, 2013.
- A. Beltrametti, *La più intelligente e stolta delle emozioni: la paura*, Pistoia, 2021.
- P. Campeggiani, *Le ragioni dell'ira, Potere e riconoscimento nell'antica Grecia*, Roma, 2013.
- F. Cannavò, *Aristotele, Retorica*, Milano, 2014.
- M. G. Ciani, D. Susanetti, *Euripide, Medea*, Venezia, 1997.
- M. De Poli, *L'ira "giusta" e il perdono: Aristotele, i Greci, la tragedia (quasi un'introduzione)*, in M. De Poli, *Il teatro delle emozioni: l'ira*, Padova, 2020, pp. 11-19.
- V. Di Benedetto, *Euripide, Baccanti*, Milano, 2004.
- L. Di Giuseppe, *Paura, paranoia, e panico nell'Andromaca di Euripide*, in M. De Poli, *Il teatro delle emozioni: la paura*, Padova 2018, pp. 71-86.
- S. Di Paolo, *Agenti divini dell'ira fra Sofocle ed Euripide: alcune osservazioni su Aiace, Ifigenia in Tauride, Elena e Oreste*, in M. De Poli, *Il teatro delle emozioni: l'ira*, Padova, 2020, pp. 203-246.
- M. Dorati, *Aristotele, Retorica*, Milano, 2019.
- S. Ferri, *Pathos*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, 1963
[https://www.treccani.it/enciclopedia/pathos_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/].
- G. Guidorizzi, *Euripide, Baccanti*, Milano, 2020.
- G. Guidorizzi, *I colori dell'anima, I Greci e le passioni*, Milano, 2017.
- G. Guidorizzi, *Pietà e terrore, La tragedia greca*, Torino, 2023.

- G. Ieranò, *Euripide, Baccanti*, Milano, 2019.
- G. Katsantonis, *L'anagnorisis di Agave nell'immaginario di un regista contemporaneo: Theodoros Terzopoulos*, in M. De Poli, *Il teatro delle emozioni: la paura*, Padova, 2018, pp. 147-154.
- D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, 2006.
- D. Lanza, *Aristotele, Poetica*, Milano, 2021.
- F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Torino, 2013.
- J. Plamper, *Storia delle emozioni*, Bologna, 2012.
- C. Rapp, *L'arte di suscitare le emozioni nella Retorica di Aristotele*, *Acta Philosophica* II, 14, 2005, pp. 313-326.
- X. Riu, *Le parole della gioia nel teatro e nel pensiero greco antico*, in M. De Poli, *Il teatro delle emozioni: la gioia*, Padova 2018, pp. 25-46.
- D. Susanetti, *Euripide, Baccanti*, Roma, 2010.
- D. Susanetti, *Euripide, Ippolito*, Milano, 2019.
- D. Susanetti, *La felicità degli antichi. Idee e immagini di una buona vita*, Milano, 2018.