LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

12./ 1994

doppio
MAGGIO

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

E. PELLIZER, *L'ironia, il sarcasmo e la beffa: strategie dell'omiletica* pag. 1
G. HAYS, *Exorcising Hipponax: Petitioners and Beggars in Greek Poetry* " 11
C. MIRALLES, *Tragedia e sacrificio* " 27
C. POGLIANI, *L'allitterazione nella tragedia eschilea* " 37
A. IANNUCCI, *La* obscuritas *della prosa eraclitea* " 47
F. MESTRE, *Thucydide: histoire et réalisme* " 67
L. LEURINI, *Echi euripidei in Menandro* " 87
J. ALMIRALL SARDÀ, *Arat de Solos, poeta* λεπτός " 97
A. LAI, στεφανωτικὰ ἄνθη *in Meleagro e Nicandro* " 107
R. ONIGA, *L'allitterazione in Plauto e Terenzio: un'esperienza di analisi quantitativa* " 117
L. BERNAYS, *Zu Gliederung der Horaz-Ode 1.35* " 135
A. TRAINA, *Nascita di un sintagma* (me dolet, *Prop. 1.16.24*) " 147
F. BORCA, Undosis squalida terris: *la palude come luogo del paradosso* (*Sil. 7.277 s.*) " 151
M. WEISSENBERGER, *Die Kriegslist der Kimbern* (*Plut. 'Marius' 26*) " 157
L. NOSARTI, *Avieno, 'orb. terr.' 346* " 161
M. TARTARI CHERSONI, «Tanto gentile e tanto onesta pare» (*Dante 'V. N.' 26.1*): *una memoria terenziana*? " 175
J. ROBAEY, *Iphigenie, Préface: Racine traducteur malheureux d'Euripide?* " 195
P. VIEZZI, *Il mito greco nel teatro in versi di Tony Harrison* " 219

RECENSIONI

J.V. MORRISON, *Homeric Misdirections: False Predictions in the Iliad* (S. Nannini) " 249
A.M. SCARCELLA, *Romanzo e romanzieri* (C. Franco) " 250
PSEUDO-CALLISTHÈNE, *Le Roman d'Alexandre. La vie et les hauts faits d'Alexandre de Macedonie* (C. Franco) " 252
AA.VV., *La cultura in Cesare* (C. Franco) " 256
G. CRESCI MARRONE, *Ecumene Augustea. Una politica per il consenso* (C. Franco) " 260

ADOLF M. HAKKERT EDITORE 12./1994

E. PARATORE, P.-A. GRIMAL, A. GRILLI, G. D'ANNA, *Quattro lezioni su Orazio* (G. Franco) " 262
M. ARMISEN-MARCHETTI, *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque* (S. Maso) " 263
Miscellanea di studi in onore di Armando Salvatore (P. Pinotti) " 265
AA.VV. *La traduzione dei testi classici* (J. Robaey) " 267
F. RUGGIERO, *Atti dei Martiri Siciliani* (G. Azzali Bernardelli) " 277

SCHEDE

TUCIDIDE, *Settantadue giorni a Sfacteria* (C. Franco) pag. 281
F. CUPAIOLO, *BIbliografia della lingua latina (1949-1991)* (V. Citti) " 281
G. TRAINA, *Roma e l'Italia: tradizioni locali e letteratura antiquaria (II a.C. - II d. C.)* (C. Franco) " 282

Direttore responsabile	VITTORIO CITTI
Condirettore	CARLO ODO PAVESE
Redazione	LORENZO BRACCESI, DANTE NARDO, GIUSEPPE VELLI
Comitato scientifico	MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PIERRE LÉVÊQUE, MARIE-MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, CARLES MIRALLES, WOLFGANG RÖSLER, CHARLES SEGAL, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN
Segreteria di redazione	CLAUDIA CASALI, CARLO FRANCO, STEFANO MASO, RENATO ONIGA, GIANCARLO SCARPA

LEXIS - rivista di poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica.
Pubblicato con un contributo parziale del C.N.R.
Direzione e Redazione presso il Dipartimento di antichità e tradizione classica dell'Università di Venezia: Dorsoduro 1687, 30123 Venezia (ITALIA)

© Copyright 1993 by Adolf M. Hakkert Editore - Amsterdam.

I.S.B.N. 90-256-1078-1

TRAGEDIA E SACRIFICIO

La poesia dei greci non è lettura di individui solitari, chiusi in se stessi, in silenzio. È comunicazione orale, richiede un pubblico che ascolti il recitativo o il canto: si vincola soprattutto alla festa, a un ozio che è compagnia con altri e attività, immersione in un rituale che muta secondo ogni festa e ogni momento di essa.

Così la recitazione o il canto accompagnano chi mangia e beve insieme, si intramezzano con il gioco e si associano alla danza. Come nel cuore della festa si annida il sacrificio, così nel cuore della poesia, il cui luogo è la festa. Conviene qui solo ricordare la vecchia concezione del poeta come sacerdote e indovino; sebbene in Grecia le sue funzioni appaiano differenziate nelle nostre prime testimonianze scritte, è anche chiaro che si mantiene una relazione fra questi professionisti anche quando sono considerati lavoratori di utilità pubblica, δημιοεργοί[1]. E la relazione che esiste fra sacrificio e poesia si mantiene chiaramente in diversi modi: tanto quando si confondono poema e vittima - e Pindaro parla (fr. 86a Snell) di immolare un ditirambo - come quando la vittima è offerta come equivalente del poema, come premio al poeta - in senso come dice Svembro, economico, e così «il ditirambo vincitore vale un toro, si scambia materialmente per un toro»[2]. La tragedia ha nel suo nome ciò che vale, ciò che la città dà per essa: un τράγος, un maschio caprino[3]. Così, a misura che la tragedia equivale al capro, il poeta si converte in dispensatore e amministratore delle carni della vittima. Come il sacerdote divide e distribuisce la carne della vittima, così il poeta tragico fa con il suo tema e le sue parole. In entrambi i casi, il destinatario è lo stesso e collettivo: gli ateniesi nella festa e nello spazio dedicato al dio, a Dioniso.

1 Quello che accade in Hom. ρ 384-85.

2 *La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poétique grecque*, Poétique 58, 1984, 218.

3 Tespi, test. 2 e 8 Snell (nell'ultimo dei quali si dice che il premio è per il coro, cosa che poco importa per il ragionamento che qui seguo); cf. A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford 1962[2] (revised by T.B.L. Webster), 69; W. Burkert, *Greek tragedy and sacrificial ritual*, GRBS 7, 1966, 91 ss.

Il sacrificio è centrale, fondamentale nella tragedia, fino al punto che questa si realizza per il sacrificio e si articola intorno ad esso. È documentato che alle origini del dramma il coro circonda l'altare sacrificale, e anche che l'attore che si separa dal coro e si converte in un eroe di un tempo, all'inizio sale sull'altare - in modo che la scena può considerarsi sviluppo, prolungamento di questo spazio sopra l'altare, luogo sacrificale per eccellenza[4].

Naturalmente la tragedia è sacrificio a Dioniso. Come lo è la commedia. Il sacrificio, sebbene sia fra i greci atto che fonda e mantiene la coesione fra i membri di una comunità attraverso la partecipazione di tutti alla distribuzione delle parti della vittima[5], è anche violenza, spargimento di sangue[6] - eseguito da un solo, il sacrificatore, però per tutti e verso tutti. Il sacrificio riflette per certi aspetti il mondo nel corpo stesso della vittima[7] per fondare così la radicale differenza fra uomini, mangiatori di carne, e dei, ai quali va il fumo delle parti che si bruciano. Creando la coesione della comunità che partecipa alla distribuzione e differenziando definitivamente uomini e dèi, il sacrificio fonda l'unica comunicazione, collettiva e non individuale, ritualizzata e non miracolosa, fra uomini e dèi. Il sacrificio si converte così nel riconoscimento di cui il dio ha bisogno per essere tale, dal momento che solo grazie ad esso il dio è riconosciuto come tale dagli uomini. Dioniso, il dio che presiede il sacrificio della tragedia, è figlio di una donna in principio mortale sedotta da Zeus. Dioniso dovette essere nascosto dal padre per salvarlo dall'ira di Hera. È per questo un dio che arriva, un dio che torna: epifanico[8]. Un dio, che potrebbe non esserlo stato, che reclama per questo con mag-

4 C. Miralles, *La creazione di uno spazio: la parola nell'ambito del dio dell'alterità*, Dioniso 59, 1989, 23 ss.

5 M. Detienne - J.P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979.

6 W. Burkert, *Homo necans, Interpretation altgriechischen Opferriten und Mythen*, Berlin-New York 1972; R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris 1972.

7 Sulla relazione analogica fra macrocosmo, società e microcosmo costituito dal corpo umano, si veda il secondo capitolo del libro di B. Lincoln, *Myth, cosmos and society. Indo-european themes of creation and destruction*, Cambridge (Mass.)-London 1986.

8 Nel senso in cui lo affermava W. Otto, *Dionysos: Mythos und Kultus*, Frankfurt 1948², 71 ss. Però nella misura in cui viene da un altro posto, sebbene ci torni, è in qualche modo straniero: cf. J.-P. Vernant in J.-P. V. - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris 1986, 247 ss.

giore premura il riconoscimento del sacrificio. Si tratta dunque di un dio che visita le diverse città greche, cominciando da Tebe, patria di sua madre, ed esige in ognuna di queste l'onore, la τιμή che nel caso di un dio implica il riconoscimento, il culto e quindi il sacrificio[9].

Le città non si arrendono al nuovo dio tanto facilmente; che una città gli neghi il sacrificio che gli corrisponde può comportare un castigo. Così, essendo Dioniso il dio in onore del quale i satiri, dotati di falli ben eretti, inseguono le Menadi, quando gli ateniesi rifiutarono di riconoscere il dio, la cui statua lignea era stata portata in città dal sacerdote dionisiaco Pelasgo, accadde che Dioniso non permise più l'erezione agli uomini di Atene. Nel loro dolore impararono a onorarlo come dio: quando gli offrirono sacrifici cessò l'impotenza sessuale che li affliggeva[10]. Da allora, annualmente ricordano l'accaduto con una processione di falli che scongiura per sempre un così grave pericolo. Durante la momentanea impotenza, Dioniso raddrizza gli ateniesi, fa loro vedere e riconoscere la sua importanza, la sua divinità; quando il dio ritira loro il dono che avevano da lui senza riconoscerlo, il mondo si capovolge, fino a quando gli uomini accordano al dio nel sacrificio il dono del riconoscimento che gli corrisponde. Tutto questo ha più che altro a che vedere con la tradizione giambica e con la commedia. In chiave tragica non avere dato al dio la τιμή che gli spettava può avere risultati diametralmente opposti: anche la conversione di un maschio in femmina, fino all'iperbole della sua castrazione che è il suo smembramento per mano di donna. Nel caso della commedia l'offesa al dio è collettiva, anche se in scena la può incarnare un solo personaggio, e deve essere riparata dal gioco e dal riso, dalla beffa e dalla burla, nelle vicissitudini del mondo alla rovescia; il sacrificio è visto come festa della comunità, luogo di incontro per ridere e per scherzare, per mangiare e bere, e per stare tutti insieme. Nel caso della tragedia, invece, il sacrificio si imposta come violenza fino al sangue: l'eroe rappresenta lui solo i cittadini che non onorano

9 Si veda Eur. *Bacch.* 329 (cf. sul latino *mactare* E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, II, Paris 1969, 224-25) e 342. E sulla τιμή si veda la discussione di Vernant e Versnel in AA.VV., *Le sacrifice dans l'antiquité*, Vandoeuvres- Genève 1981, 192-94.

10 Avevano mandato a consultare non sappiamo quale oracolo e al ritorno i *theoroi* - ἔφασαν ἴασιν ταύτην εἶναι μόνην, εἰ διὰ τιμῆς ἁπάσης ἄγοιεν τὸν θεόν, da quanto sappiamo da uno scoliasta ad Aristofane *Ach.* 243 (p. 42 Wilson); cf. C. Miralles, *La réfondation athénienne de la condition héroique*, Pallas 38, 1992, 69 ss.

il dio, assume le colpe di tutti e le ripara per mezzo della morte, irrimediabilmente, suscitando compassione e timore. Soltanto dopo questo il mondo può tornare ad essere quello che era prima.

La violenza tragica cerca così una rifondazione del sacro, nell'Atene classica, attraverso l'ideologia eroica[11]. Anche l'eroe ha a che vedere con il sacrificio. Per il sacrificio e per l'offerta, i morti delle antiche tombe micenee passarono ad incarnare gli eroi dell'epica[12] e inoltre, parallelamente alla fissazione dei poemi omerici, alla loro accettazione come passato comune per tutti i greci e alla costituzione delle gare atletiche panelleniche[13], arrivò a costituirsi, all'alba dell'epoca arcaica, un'ideologia eroica. Nella tragedia gli eroi, che erano *lui* nell'epos e nella lirica, diventano *io* e *tu*, personaggi che agiscono e che sono quello che sono intorno all'altare sacrificale e in virtù della maschera, davanti ad un pubblico che ascolta come espongono le loro ragioni e dialogano, e che giudica di conseguenza[14]. Per mezzo della maschera infatti, l'attore è l'antico eroe, in un processo di ritorno alla vita che, intorno all'altare ci deve ricordare che è per il sacrificio che Ulisse, nell' XIX dell'*Odissea*, fa tornare gli eroi morti alla coscienza dei vivi, per parlare con loro. Nella tragedia i personaggi sono eroi tornati alla vita, nell'ambito del dio della trasformazione e della alterità, saliti sull'altare dove ha avuto luogo il sacrificio. Questo altare, nello spazio trasformato dal dio - trasformazione significata dalla maschera -, articola l'azione e le ragioni degli eroi in scene; e non solo letteralmente, nello spazio, ma anche a volte metaforicamente, quando troviamo lungo un'opera una rete o sistema di allusioni e riferimenti al sacrificio.

La voce può elevarsi agli dèi come il fumo del sacrificio. Il coro delle tebane spaventate si dirige alle divinità presso i cui altari si trova, nell'agorà della città assediata, e chiede loro di non dimenticare

11 Miralles, *ibidem*.

12 J.N. Coldstream, *Hero-cults in the age of Homer*, JHS 56, 1976, 8 ss.; A. Snodgrass, *Les origines du culte des héros dans la Grèce antique* e Cl. Bérard, *Récupérer la mort du prince*, in G. Gnoli - J.-P. Vernant, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-Paris 1982, 107 ss. e 89 ss.

13 C. Miralles, *Come leggere Omero*, Milano 1992, 35 ss.

14 P. Vidal-Naquet in J.-P. Vernant - P.V.-N., *Mythe*, II, 153 ss.

come la città si è compiaciuta nel sacrificar loro vittima dopo vittima: φιλοθύτων δέ τοι πόλεως ὀργίων / μνήστορες ἔστε μοι (*Sept.* 179-80). Si deduce che, come accolsero a suo tempo il fumo di tante vittime sacrificate, così ora devono accogliere le parole, le suppliche dei sacrificatori. La supplica, centrale nella tragedia, non è altro che attualizzazione del sacrificio, il momento in cui esso deve essere corrisposto. Come l'altare sta al centro della tragedia, stanno anche al centro il ricordo, l'attualizzazione verbale del sacrificio e la supplica che ne reclama la contropartita: la parola che si dirige agli dèi, sperando che essi la accolgano come fanno con il fumo del sacrificio.

Anche nel centro delle *Supplici* c'è l'altare. Quando Danao esorta le figlie, già supplici ad Argo, a non abbandonare il recinto con le statue degli dèi che forma una specie di monticello (πάγον, v. 189), le informa che «un altare, scudo infrangibile, è più forte di una torre» (v. 190). La tragedia presenta quelle donne mentre cercano di costruire la loro muraglia inespugnabile intorno a questo altare che presiede l'azione e il dibattito dei personaggi lungo tutta l'azione.

La scena è estensione funzionale di un ambito sacro, al cui centro si trova un altare; o un altro luogo di offerte e sacrifici, una tomba, come quella di Dario che presiede l'azione dei *Persiani*. Essa rappresenta il peso di un morto sull'azione che si attua in scena: il peso di un morto, qui recente, che in qualche modo partecipa all'azione - anche realmente, per mezzo del suo fantasma, com'è il caso di Dario. Come la tomba implica questa presenza, così l'altare postula la presenza degli dèi che dirigono l'azione e alla fine decideranno.

L'altare è a volte un tempio, come quello di Apollo a Delfi nelle *Eumenidi*. Il tempio non è che una sineddoche del tutto per la parte, o del totale invece dell'essenziale. Però molto spesso il centro della tragedia, il luogo delle sue parole, è l'οἶκος, la casa e la famiglia di un eroe[15]. Sebbene non sembri inizialmente tanto evidente, l'οἶκος

15 S. Humphreys ha suggerito che «the *oikos* appears in tragedy only with the secondary function of indicating the limitations of the *polis* and its norms» (*Oikos and polis*, in *The family, women and death*, London 1982, 20). La tensione fra οἶκος e πόλις in alcune tragedie sta certamente nelle ragioni dei personaggi e, siccome l'οἶκος è onnipresente, questo suggerimento è ragionevole, nella misura in cui bisogna parlare della πόλις dall'οἶκος. Le tragedie del tutto estranee all'οἶκος, come il *Filottete*, sono tragedie senza donne.

mantiene con la tomba un rapporto comparabile a quello che ha il tempio con l'altare. Che la casa di Agamennone respiri morte, sangue versato, lo dice Cassandra (*Ag.* 1309), e il corifeo le risponde che deve essere il fumo dei sacrifici sull'altare domestico (v. 1310): un fumo, riprende Cassandra (v. 1311), come quello che si leva dai sacrifici su una tomba. Così Cassandra, oscuramente e lucidamente, come sempre, mette in relazione casa, altare e tomba per mezzo del sacrificio che è morte e sangue versato.

E questo rapporto non è illustrato solo qui. In *Ag.* 1050-092 la stessa Cassandra parla di questa casa-famiglia con il suo linguaggio sempre pieno, gravido di senso; la odiano gli dèi, lei parla e sa di molti crimini - da quello originale della stirpe, commesso da Atreo, la morte dei figli di Tieste. Nel sacrificio si utilizzava un vaso (σφαγεῖον) per raccogliere il sangue della vittima; da qui Eschilo ha coniato ἀνδροσφαγεῖον per convertire l'οἶκος di Agamennone in altare di sacrifici umani; cioè la casa come una tomba, ha il pavimento imbevuto di sangue (πεδορραντήριον). Così il verso 1092 ci presenta la casa degli Atridi come altare sacrificale e tomba dove si immolano le vittime.

Così, l'azione delle *Coefore* si svolge fra l'οἶκος e la tomba, esprimendo la relazione profonda fra i due luoghi. E in un altro modo, quella dell'*Agamennone* si svolge fra questa casa che è altare e tomba e un altro altare che sta davanti - come la tomba di Agamennone nelle *Coefore* - immaginariamente, attualizzato dalle parole del coro di anziani dall'inizio: l'altare sul quale, per suo padre, fu sacrificata Ifigenia[16]: invece di una pecora, come ricorda Clitemestra (vv. 1415-416), in un sacrificio, come diceva che aveva riconosciuto il coro (v. 150), che è il contrario stesso del sacrificio (θυσίαν ἑτέραν), non conforme alle norme nella misura in cui non si effettuò la divisione della carne della vittima (ἄνομον τιν' ἄδαιτον) perché questa era carne umana.

Molte altre tragedie si svolgono fra l'οἶκος e la tomba, come le *Trachinie*, in cui la barella o la portantina sulla quale è trasportato

16 Sul mito di Ifigenia e il sacrificio umano, si veda A. Henrichs, *Human sacrifice in Greek religion*, in AA.VV., *Le sacrifice*, 198 ss.

Eracle alla fine annuncia la pira che suo figlio finisce per promettergli. O fra l'οἶκος e l'altare, come l'*Edipo re*: la voce oracolare di Apollo, che è risposta al sacrificio, governa tutta la trama, dalla vecchia profezia fatta da Laio fino all'attesa dell'oracolo con cui comincia la tragedia. Nelle tragedie di supplici, questi o queste si trovano in uno spazio intermedio, che non è più da dove vengono, ma non è ancora dove vanno; c'è però sempre un altare, tanto nelle *Supplici*, come già si è detto, come nell'*Edipo a Colono*, per aggiungere un altro esempio[17].

Nel fondo dell'οἶκος, per quanto a volte sia oscuro, sempre si annida la ragione del sacrificio. L'οἶκος si presenta così in definitiva, come la sovversione di uno spazio sacrificale: il luogo del sacrificio alla rovescia, dove si utilizza la violenza contro l'uomo, dove il sangue dell'uomo è versato. E non sempre soltanto all'interno dello stesso γένος. Mettendo l'οἶκος di Serse al centro dei *Persiani*, Eschilo sposta la responsabilità della violenza a Susa, la colloca in un οἶκος lontano, barbaro, che si contrappone così alla civiltà dei Greci, ma anche a questo stesso οἶκος nell'epoca di Dario; e in questo modo la tomba di quest'ultimo serve da contrappunto a quello che era il suo οἶκος e tutto il sangue sparso ricade su Serse.

Gli dèi e gli uomini rimangono separati[18] attraverso il sacrificio. La preghiera accompagna il sacrificio e gli uomini ricevono, come contropartita, quello che chiedono[19]. Anche in un altro modo la tragedia mette in scena il negativo di questo rapporto con gli dèi: un luogo estremo, desertico, un picco sul quale qualcuno è castigato. La rocca di Prometeo, che ha insegnato agli uomini il sacrificio, significa questa inversione: converte un umano, che ha favorito gli uomini, in

17 Qui l'altare significa (cf. n. 11) il territorio della πόλις: la supplica vincola la comunità o il governante; cf. J. Gould, *Hiketeia*, JHS 93, 1973, 74 ss.

18 «Le sacrifice grec... rappelle la coupure qui, par la faute de Promethée, s'est produite entre les dieux et les hommes; il consacre, dans le rite meme qui vise à conjoindre mortels et immortels, la distance infranchissable qui les sépare désormais»: J.-P. Vernant, *Religions, histoires, raisons*, Paris 1979, 22.

19 La frase di Teofrasto (fr. 12, 42-44 Pötscher) secondo la quale si sacrifica agli dèi per tre ragioni, ἢ γὰρ διὰ τιμὴν ἢ διὰ χάριν ἢ διὰ χρείαν τῶν ἀγαθῶν, non presenta le tre ragioni come reciprocamente esclusive: tanto la τιμή, come il ringraziamento, come il desiderio di qualche bene che si desidera, motivano chi partecipa al sacrificio.

vittima legata, sommessa al rinnovato castigo di un dio.

L'altare del sacrificio significa il mondo civilizzato, il compromesso iniziale fra dèi e uomini, uno spazio che l'impurità compromette. Così a volte nella scena il luogo desertico, non abitato, è castigo e condanna per chi impediva il sacrificio: è il caso di Filottete; racconta Odisseo che un giorno fu abbandonato perché «ormai non potevamo mettere tranquilli la mano in una libagione né in alcun sacrificio» (*Phil.* 8-9). Anche il *Filottete* si svolge in un luogo abbandonato che è il negativo del sacrificio. Allo stesso modo il *Ciclope* euripideo: i riti di ospitalità implicano il sacrificio di una vittima alla cui spartizione partecipano gli ospiti come commensali; questo sacrificio al contrario converte gli ospiti in vittime, in animali mangiati, e Odisseo esorta il Ciclope ad astenersene (vv. 299 ss.). Questi, comunque, ha chiaro che fa sacrifici solo per il suo ventre (vv. 334-35) e blocca la discussione ordinando ai suoi frustrati ospiti di entrare nella caverna in onore del dio dell'antro in modo da potergli offrire un buon banchetto dopo essersi messi intorno all'altare (vv. 344-45). La somma irriverenza finale del Ciclope mette in assoluta evidenza che la scena del dramma è estensione funzionale dell'altare, una volta sovvertita la sua funzione civilizzatrice.

O l'altare del sacrificio presiede l'azione, oppure davanti all'altare o al suo posto, ma in qualche modo evocandolo o rappresentandolo, si trovano al centro dell'azione la tomba, l'οἶκος o un luogo deserto, separato dal mondo. Ovvero il luogo che sovverte il sacrificale - così nell'*Aiace* di Sofocle - è una tenda in un accampamento, come se fosse un oikos selvaggio e maschile e, anticipando la tomba, vi si trovano il suicida e il corpo del suicida.

La forma più intensa di sovversione e perversione del sacrificio nella tragedia è la caccia[20]. Il rapporto fra caccia e sacrificio lungo tutta l'*Orestea* è stato a suo tempo analizzato da Vidal-Naquet: «Agamennone - ha scritto - è allo stesso tempo un uomo abbattuto in un sacrificio...e una bestia catturata con la rete...»[21] e ha perseguito la caccia alla quale le Erinni sottomettono Oreste. Dal mio punto di vista, vorrei che fosse detto così: il sacrificio con il quale Agamennone pensa di ringraziare gli dèi domestici per il suo ritorno (*Ag.* 851-53) è stato trasformato da Clitemestra in sacrificio umano nel quale la vittima è stata trattata come preda, cacciata prima del suo sacrificio. In qualche modo, questo è quello che Penteo pensa di fare con Dioniso nelle *Baccanti*.

[20] Differenze radicali fra sacrificio e caccia a parte, si veda sull'analogia P.G. Solinas, *Caccia, spartizione, società*, Studi storici 25, 1984, 897 ss.

[21] In J.-P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie*, 146.

Effettivamente, una volta che il dio si è rivelato a Tebe, la città dovrebbe riconoscerlo. E la τιμή dovuta al dio si riconosce, come sappiamo, nel sacrificio civico. Invece di ciò Penteo, che si erge contro Dioniso come rappresentante della città, promette di cacciare (*Bacch.* 228) le donne che praticano il culto del dio e ordina che si seguano le tracce di Dioniso (v. 352) fino a quando questi non venga trovato, con l'intenzione di imprigionarlo e decapitarlo (v. 241). Al posto del sacrificio, il re propone il castigo. Sovverte così il sacrificio nel modo più empio possibile, e non si limita come Clitemestra a convertire il sacrificatore in sacrificato, ma trasforma il destinatario del sacrificio in vittima di un sacrificio umano. Penteo parla in termini di caccia della conversione in vittime, che pretende di fare del dio e dei suoi fedeli.

Alla fine delle *Baccanti*, chi negava il sacrificio al dio e organizzava la sua caccia per convertirlo in vittima e sacrificarlo, si vede, lui stesso, convertito dal dio nell'animale che i fedeli sacrificano al dio. Penteo si rivela allora vittima dell'empietà che pretendeva, oggetto di un sacrificio al contrario, che in più implica nel ruolo di sacrificatrice la sua stessa madre. Nella parte finale della tragedia culmina la macabra ambiguità del rapporto fra caccia e sacrificio.

Seguendo il piano per lui ordito da Dioniso, Penteo immagina di vedere le baccanti come uccelli (v. 857; cf. 748). A volte però sono cagne, talvolta cacciate (vv. 731-32), talvolta cacciatrici (vv. 977 ss.). Per questo, mentre Penteo le concepisce solo come preda, Dioniso nel momento in cui propone loro di badare all'agguato loro teso, lascia intravvedere la possibilità che Penteo stesso sia preda (vv. 959-60). La stessa reciprocità è espressa dal Coro come supplica al dio: chiede che converta il cacciatore di baccanti in preda cacciata con il laccio, caduta fra le menadi, scelta per la morte (vv. 1020-023). Quando è scoperto dalle donne, lui è un animale salito su un albero (vv. 1107-108) e

sono loro a cacciarlo. Chi dirige la sua caccia, sua madre, è sacerdotessa di una morte, cioè sacrificatrice (ἱερέα φόνου: v. 1114), che dopo, fatta a pezzi la vittima, offre le parti alle altre (vv. 1184, 1242), come se fossero di un giovane animale (v. 1185) e si trattasse della divisione e della festa sacrificale. In questo contesto il dio è chiamato cacciatore (v. 1192).

Negando il sacrificio dovuto al dio, la città si converte in disordine, in città rovesciata. Penteo si rende conto della situazione e del fatto che è Dioniso a causarla, ma, poiché proprio lui non ne riconosce la divinità, non si può produrre la conclusione ovvia che sarebbe il sacrificio. Al contrario, Penteo vuole convertire il dio in preda da caccia e vittima da sacrificio. Soltanto con il sacrificio di chi pretendeva sacrificare il dio, cioè quando Penteo è cacciato dalle baccanti e da queste offerto al dio, la città può tornare alla normalità, riconoscendo da quel momento la τιμή dovuta a Dioniso mediante il sacrificio ritualizzato, il sacrificio civico istituito in suo onore.

Così dunque è chiaro che il rapporto fra tragedia e sacrificio non si può ridurre a una oscura questione di origini. Il sacrificio definisce attraverso l'altare lo spazio degli eroi tornati alla parola e all'azione nell'ambito di Dioniso e mantiene, letteralmente e metaforicamente, un luogo centrale nel corso della tragedia. In qualche modo la tragedia, che sempre gira attorno al sacrificio, lo sovverte e lo perverte nello spazio circondato dal coro, chiudendolo nello spettacolo, per assicurare così l'ordine dello spazio civico che circonda il coro e gli eroi di un tempo, che chiude e assimila la tragedia, mantenendola a distanza, ma ricevendola attraverso gli occhi; per così mantenere l'ideologia della città, la coesione degli spettatori come cittadini.

Barcelona Carles Miralles