

Travestirsi per Dioniso: cross-dressing maschile e performatività nell'Atene classica

DINO RANIERI SCANDARIATO

ABSTRACT: Starting from the definition of “performativity” and “gender parody” developed by Judith Butler, this paper aims to investigate the performative functions of male cross-dressing within the dynamics of social categorization in classical Athens. For this purpose I have adopted an eclectic hermeneutic toolbox, borrowing elements from Harvey Sacks’ Membership Categorization Analysis to René Girard’s scapegoat theory. Through the philological analysis of some literary representations of transvestism, such as Pentheus’ cross-dressing in Euripides’ *Bacchae*, and the anthropological interpretation of the mythical-ritual complex relating to the effeminacy of Dionysus, my work focuses on the polyvalence of cross-dressing as an example of “rite of passage” that works subliminally, despite the subversive appearance, functioning as an instrument of cultural hegemony.

KEYWORDS: historical anthropology of ancient Greece; performativity; cross-dressing as performance; ancient Greek religion; Dionysus; Pentheus; Euripides’ *Bacchae*; rites of passage.

1. INTRODUZIONE

Nella prospettiva ermeneutica degli studi queer, l’identità (individuale e sociale) si definisce in quanto prodotto dell’azione ontologizzante esercitata dalla ripetizione delle performances categoriali.¹ All’interno di tale orientamento teorico, i fenomeni di travestitismo o di cross-dressing costituiscono un tema di particolare rilievo e sono valorizzati in quanto strumento di sovversione dell’identità ordinaria o come atti performativi che, replicando i tratti salienti di una categoria sociale *altra* rispetto a quella di chi si traveste, ne svelano di fatto il carattere culturalmente costruito. Basti pensare, a tal proposito, all’interpretazione del “cross-dressing” e del fenomeno “drag” che Judith Butler ha sviluppato nel suo *Gender Trouble*, riprendendo ed approfondendo un discorso avviato dall’antropologa Esther Newton nel suo pionieristico studio sulle drag queen negli Stati Uniti degli anni Sessanta (NEWTON 1972: 97-111). Scrive Butler:

¹ Il riferimento va *in primis* alla nozione di “performatività” così come elaborata da Judith Butler (1999); cfr. anche DELL’AVERSANO 2018: 38 sgg.

[t]he notion of an original or primary gender identity is often parodied within the cultural practices of drag, cross-dressing, and the sexual stylization of butch/femme identities. Within feminist theory, such parodic identities have been understood to be either degrading to women, in the case of drag and cross-dressing, or an uncritical appropriation of sex-role stereotyping from within the practice of heterosexuality, especially in the case of butch/femme lesbian identities. But the relation between the “imitation” and the “original” is, I think, more complicated than that critique generally allows. Moreover, it gives us a clue to the way in which the relationship between primary identification – that is, the original meanings accorded to gender – and subsequent gender experience might be reframed. The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed. But we are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance. If the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performer, and both of those are distinct from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance. As much as drag creates a unified picture of “woman” (what its critics often oppose), it also reveals the distinctness of those aspects of gendered experience which are falsely naturalized as a unity through the regulatory fiction of heterosexual coherence. *In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself—as well as its contingency* (BUTLER 1999: 174-175).

Per Butler la forza sovversiva del drag o del cross-dressing risiede non tanto nella sovversione identitaria che rendono possibile, ma nel loro statuto di performances che permettono il disvelamento dell’aspetto performativo del genere producendo in tal modo un discorso critico sul carattere culturalmente condizionato delle categorie sociali.² La stessa Butler sottolinea, tuttavia, come in determinati contesti tali fenomeni di “gender parody” non abbiano altro effetto che avallare gli stereotipi di genere già in circolo nel sistema e fungano perciò da strumenti di egemonia culturale.

Parody by itself is not subversive, and there must be a way to understand what makes certain kinds of parodic repetitions effectively disruptive, truly troubling, and which repetitions become domesticated and recirculated as instruments of cultural hegemony. A typology of actions would clearly not suffice, for parodic

² Sul nesso tra *drag* e performatività cfr. anche GRECO, KUNERT 2016: 225-227. Sugli aspetti sovversivi del cross-dressing nel mondo contemporaneo si veda GARBER 1992, con le osservazioni critiche di MILLER 1999: 251-253.

displacement, indeed, parodic laughter, depends on a context and reception in which subversive confusions can be fostered (BUTLER 1999: 176-177).

Ciò significa che, in base al suo contesto di ricezione, il cross-dressing può avere o un *effetto sovversivo* o un vero e proprio *effetto normativo*, teso all'ontologizzazione della categoria messa in scena e, di conseguenza, all'asseverazione dello *status quo*.

Mi sembra che tale conclusione valorizzi l'importanza euristica dei fenomeni di travestitismo anche per chi intenda studiare le modalità attraverso cui culture diverse dalla nostra costruiscono le categorie di genere. In primo luogo, infatti, performare un cross-dressing implica la consapevole esecuzione (cioè la riproducibilità) di alcune “techniques du corps” – nozione coniata da Marcel Mauss in riferimento al repertorio tradizionale di usi del corpo che è tipico di una cultura (MAUSS 1966³ [1936]: 363-386) –, in particolar modo delle “tecniche” distintive dell'*altro*, della categoria sociale imitata da chi si traveste; il cross-dressing come messa in scena delle tecniche dell'*altro* ha una sua funzione deittica: indicando cos'è che rende l'*altro* “altro”, quali sono i gesti significativi che fungono da *conditio sine qua non* della categoria imitata, tale fenomeno contribuisce funzionalmente alla ratifica degli usi differenziali che del corpo fanno le diverse categorie dispiegate da quella cultura.

Seguendo tale pista, in questo intervento mi propongo di approfondire le funzioni performative ed ontologizzanti che alcune pratiche di cross-dressing svolgono all'interno dei meccanismi di categorizzazione sociale tipici della società patriarcale dell'Atene di età classica. Partendo dagli assunti della teoria queer, la mia analisi seguirà una prospettiva interpretativa di tipo storico-antropologico,³ che non trascura gli apporti della filologia testuale e della comparazione etnografica.

Dal momento che una parte cospicua delle attestazioni di cross-dressing ad Atene trova un orizzonte di configurazione e di intelligibilità nell'ambito del culto di Dioniso, il dio greco del vino e del delirio estatico, mi concentrerò esclusivamente su alcuni casi mitico-rituali di cross-dressing connessi in vario modo all'orbita dionisiaca.⁴ Questi casi si caratterizzano

³ Per un'analisi critica della costituzione dell'antropologia del mondo antico, con particolare riferimento ai lavori di Louis Gernet e Jean-Pierre Vernant, si veda DI DONATO 1990.

⁴ Sui fenomeni di cross-dressing nell'Atene classica, con particolare riferimento all'iconografia, si veda in generale MILLER 1999. Oltre a travestimenti rituali intergenerici sono attestati anche travestimenti rituali interspecifici: si pensi al caso delle Orse di Brauron, le fanciulle aristocra-

in primo luogo per l'esclusiva partecipazione di individui di sesso maschile, giovani (*paîdes*) o adulti (*andres*). Tale peculiarità costituisce un problema indissociabile dalle questioni delle differenze di tipo verticale che intercorrono tra categorie di genere nel sistema culturale in questione: i maschi costituiscono, infatti, una categoria che nell'Atene del V secolo, come altrove e in altre epoche, è concepita come *gerarchicamente superiore* rispetto a quella dei soggetti di sesso femminile. Possiamo specificare questi rapporti gerarchici facendo ricorso ad alcune nozioni desunte dall'opera del sociolinguista americano Harvey Sacks, fondatore di un metodo – la Membership Categorization Analysis – che risulta illuminante per lo studio dei meccanismi di categorizzazione sociale:⁵ se nella cultura greca i maschi adulti sono riconosciuti come “Members”, membri a pieno titolo del gruppo sociale, quella delle donne costituisce piuttosto una “boundary category”, ovvero una categoria marginale, gerarchicamente inferiore e dialetticamente contrapposta ai “Members”.⁶

È significativo che, anche al di là del contesto dionisiaco, le occasioni rituali ed extra-rituali di travestimento siano più attestate in età classica per i maschi che non per le femmine (ZEITLIN 1996: 345): questi fenomeni dovevano attirare l'attenzione in virtù della dinamica di *abbassamento* che caratterizzava la performance del cross-dressing da parte di un soggetto di sesso maschile.⁷ In una cultura patriarcale e maschilista come quella greca il caso di un maschio che, travestendosi da donna, si “abbassava” alla categoria inferiore risultava evidentemente *più marcato* rispetto al caso di una donna che, travestendosi da uomo, si “elevava” alla categoria superiore.

tiche ateniesi che dai cinque ai dieci anni indossavano una veste color croco (*krokōtós*) e imitavano le “orse” (*árktoi*) in onore di Artemide Brauronia. Questo rituale, noto come *árkteia*, veniva agito per espiare l'uccisione mitica di un'orsa sacra alla dea e si svolgeva nel quadro festivo delle Brauronie (cfr. Aristoph. *Lys.* 645 e relativo scolio). Sulle Brauronie come “rito di passaggio” legato all'iniziazione delle giovani ateniesi si vedano in particolare VERNANT 1991: 217-219; GENTILI, PERUSINO 2002; FARAONE 2003; CALAME 2009.

⁵ Sull'opera di Harvey Sacks e sulla sua importanza per lo studio dell'interazione sociale cfr. DELL'AVERSANO 2018; GRILLI 2018.

⁶ Con la nozione di “boundary categories” s'intendono, più precisamente, i dispositivi categoriali che limitano e mettono in discussione il diritto di alcuni individui o gruppi di essere riconosciuti come “Members” (SACKS 1992: I, 69-71). Il funzionamento di tali dispositivi è tale che la categoria “Member” si definisce *per opposizione* alle sue “boundary categories”: su questo punto si veda in particolare DELL'AVERSANO 2018: 62-65.

⁷ Come nota ZEITLIN 1996: 345, questa maggioranza di attestazioni per il cross-dressing degli individui di sesso maschile si spiega “not least because their performance, aimed at creating men for the public life of the city, is of greater concern to the culture at large”.

Tale abbassamento conservava in ogni caso un suo potenziale critico, tant'è vero che, al di fuori del contesto assai limitato del rituale, il cross-dressing era del tutto stigmatizzato. Come dimostra Florence Gherchanoc in uno studio sulla rappresentazione dei travestiti nella letteratura greca, per il maschio adulto l'atto di performare i tratti distintivi della donna era, in generale, qualcosa di piuttosto degradante (GHERCHANOC 2003-2004: 789-790): tale è il quadro che emerge dalle commedie di Aristofane, dove i maschi travestiti o effeminati, così come i *katapygones* (gli omosessuali adulti passivi, letteralmente “[maschi] che si sottopongono alla penetrazione anale”), appaiono come soggetti buoni da deridere.⁸

Ma la stigmatizzazione del maschio effeminato non si limitava esclusivamente alle scene comiche. L'effeminatezza era associata, infatti, a disvalori quali l'*apátē*, l'“inganno”, o la *tryphé*, il “lusso” tipico degli aristocratici o dei filospartani – esemplare, a tal proposito, è la rappresentazione di Alcibiade⁹ – ma anche dell'alterità barbarica, in particolar modo dei Lidi, popolo devirilizzato per antonomasia.¹⁰ Il nesso ideologico tra effeminatezza e barbarie sembra riverberarsi anche nella scienza medica del tempo: lo stesso cross-dressing appare come esito e manifestazione esterna della patologia devirilizzante che un trattato ippocratico – *Arie, Acque, Luoghi* (22, 1 sgg. Littré) – attribuisce ad alcuni Sciti chiamati *anandrieîs*, i “non-uomini”. Costoro “diventano eunuchi” a causa di un'infezione inguinale che li rende sterili; quindi, “rassegnati alla loro *anandria* [non-virilità], indossano vesti femminili, fanno le donne e svolgono le occupazioni femminili insieme alle donne”.¹¹

⁸ Basti pensare, per esempio, ai personaggi delle *Tesmoforiazuse* (411 a.C.) o ancora al Dioniso delle *Rane* (404 a.C.), vestito con quel *krokōtōs*, la veste color croco, che è attribuito tipicamente femminile (CSAPO 1997: 261, n. 48; MEDDA 2017: 139). Sul trattamento dei travestiti in Aristofane si vedano in particolare SAÏD 1987; ZEITLIN 1996: 375-416; GHERCHANOC 2003-2004: 753-765. Sulla stigmatizzazione dei *katapygones* nella commedia attica arcaica si veda anche DOVER 1978; trad. it. 1985: 148-150; HUBBARD 2003: 8.

⁹ Riferimenti all'effeminatezza di Alcibiade sono piuttosto ricorrenti; nella biografia scritta da Plutarco, ad esempio, il giovane aristocratico è esplicitamente accusato di andare in giro per l'agorà di Atene con abiti femminili (Plut. *Alc.* 16, 1; *θηλότητος ἐσθίων ἄλουργῶν ἔλκομένων δι' ἀγορᾶς*) e di condurre una vita segnata dalla *tryphé* (cfr. anche Plut. *Alc.* 23, 5, dove l'accusa è di aver adottato i molli costumi dei Greci della Ionia). Sulla sessualità “sovversiva” di Alcibiade cfr. WOHL 1999.

¹⁰ Sulla diacronia del motivo dell'effeminatezza dei Lidi si veda DORATI 2003.

¹¹ Hipp. *Aër.* 22, 24-26 Littré: ἐνδύονται στολήν γυναικείην, καταγνόντες ἑωυτέων ἀνανδρείην· γυναικίζουσί τε καὶ ἐργάζονται μετὰ τῶν γυναικῶν ἃ καὶ ἐκεῖναι. Erodoto (I, 105, 5) parla dell'effeminatezza di questi Sciti in termini di “malattia femminile” (*théleia nousos*) e la interpreta come una punizione da parte della dea Afrodite. Sul rapporto tra questo episodio e altre attestazioni letterarie di cross-dressing si veda THUMIGER 2009: 190 sgg.

In bilico tra aberrazione patologica e rovesciamento barbarico del modello antropologico del maschio greco,¹² l'effeminatezza sembra incarnare un "disordine", un rischio di panico categoriale, che la cultura patriarcale disloca nel dominio di Dioniso, entro i limiti performativi di rituali eterogenei ma assai ben codificati. È solo all'interno di questo orizzonte culturalmente garantito che i maschi erano temporaneamente abilitati a performare la sovversione della propria identità maschile e l'abbassamento verso la "boundary category" delle donne.¹³

2. LE FORME DI DIONISO. IL CORPO EFFEMINATO E LE NORME DELLA MASCHILITÀ

Innanzitutto, perché Dioniso? E qual è il nesso che tiene insieme dionisismo e cross-dressing maschile? Partiamo dalla posizione anomala che il dio occupa all'interno della cultura greca: il culto di Dioniso si colloca, in generale, ai margini del sistema politico-religioso (DETIENNE 1977; trad. it. 1981) e risulta strettamente connesso con la "boundary category" delle donne. Fin dall'età arcaica Dioniso è un dio che si circonda di donne (*Il.* 6, 131-132): egli è *gynaimanês* (*h. Hom.* 1, 17 Càssola), espressione che gli antichi intendevano in due modi: "pazzo per le donne" (così, per esempio, è definito – con connotazione negativa – Paride in *Il.* 3, 39) oppure "(colui) che fa impazzire le donne".¹⁴

Una delle principali manifestazioni culturali dionisiache, il menadismo, era – per dirla con Louis Gernet – «chose féminine» (GERNET 1968: 72) e, come altri culti tipicamente femminili, prevedeva normalmente la segregazione dai maschi.¹⁵ Presso numerose città greche le adepte del dio – le

¹² Sulla rappresentazione dell'alterità barbarica attraverso il motivo dell'inversione delle norme sociali greche cfr. HARTOG 1980.

¹³ Sul ruolo della donna come "alterità" *par excellence* all'interno della cultura patriarcale greca si vedano soprattutto ZEITLIN 1996: 341-374; GHERCHANOC 2003-2004.

¹⁴ Hsch. s.v. γυναικομανές. ἐπὶ γυναιξὶ μεμηνώς, ἢ τὰς γυναικᾶς ἐκμαίνων. Sui due sensi del termine si veda anche BUXTON 2013: 231. Il nesso con il motivo del maschio effeminato emerge da Aristoph. *Thesm.* 576, dove Clistene reclama il suo diritto a partecipare all'assemblea delle Tesmoforanti, da cui i maschi erano esclusi, sostenendo di "andar pazzo per le donne" (γυναικομανῶ).

¹⁵ La teoria doddsiana sulla partecipazione di officianti maschili al rituale menadico (DODDS 1940: 170, n. 171), accettata acriticamente da molti specialisti del dionisismo, è stata rigettata con argomenti convincenti da HENRICH 1984, il quale ha evidenziato come alla base dell'interpretazione di Dodds vi siano due passaggi del testo delle *Baccanti* stabilito da Gilbert Murray che gli editori più recenti hanno abbandonato. Per un riesame della documentazione cfr. SCULLION 2013, che mette in evidenza alcune testimonianze relative alla partecipazione maschile al rituale menadico. Tuttavia, come scrive PARKER 2011: 166, n. 154, "at the imaginative level it [*scil.* il menadismo] remained a distinctively female practice".

menadi o baccanti – abbandonavano periodicamente gli angusti confini della casa, spazio precipuo delle donne all'interno della *polis*, per recarsi nei paesaggi estremi e regressivi dei monti (Eur. *Bacch.* 116, 163: εἰς ὄρος) dove celebravano i riti del dio in uno stato di delirio frenetico (KONSTANTINOU 2019). Tale dislocazione del femminile all'esterno della città, nel territorio marginale del monte, enfatizzava in termini spaziali la marginalità della donna all'interno del tessuto civico e al contempo ne costituiva un rovesciamento rituale.¹⁶ Come ha scritto Jean-Pierre Vernant:

[I] e donne, in quanto tali, sono escluse dalla vita politica; la virtù religiosa che le qualifica ad avere, in quanto Baccanti, una parte predominante nel dionisismo è l'inverso di quell'inferiorità che le marca su un altro piano e che impedisce loro di partecipare – alla pari con gli uomini – alla direzione degli affari della città (VERNANT 1965: trad. it. 1970: 362-363).

L'aspetto di *inversione della norma* che Vernant individua nel carattere esclusivo della partecipazione femminile ai riti del dio è, in generale, una costante del dionisismo mitico-rituale. Il rapporto peculiare che Dioniso intrattiene con la femminilità e con l'inversione delle norme si riverbera anche nei tratti androgini che contraddistinguono la figura del dio nell'immaginario dell'Atene del V secolo. È in questo periodo che l'iconografia dionisiaca subisce uno spostamento significativo dal tipo divino virile e barbuto attestato nella ceramica attica del VI secolo al tipo *giovane, sbarbato e dai tratti effeminati* che ritroviamo nella produzione letteraria coeva.¹⁷

¹⁶ Sulla dislocazione spaziale delle donne come indicatore di *status* marginale si veda l'utile confronto che GIRARD 1972: 198-199 pone, generalizzando, tra il caso greco e la tipica pianta circolare del villaggio Bororo (Brasile), dove la "casa degli uomini", la principale istituzione politica il cui accesso è interdetto alle donne, occupa la posizione centrale, mentre le abitazioni delle donne si collocano nella periferia. Per quanto concerne invece il rovesciamento rituale dello *status* marginale delle donne, occorre sottolineare che il menadismo presenta importanti affinità con le religioni africane di tipo estatico studiate da I.M. Lewis (LEWIS 1971): secondo il modello dell'antropologo inglese, la possessione dei soggetti subalterni da parte dei demoni permette al posseduto l'accesso ad uno *status* privilegiato, che richiede un particolare trattamento da parte della comunità: il posseduto acquista così delle libertà che ordinariamente gli sono precluse e che sono temporaneamente concesse in funzione della neutralizzazione della possessione e del conseguente ritorno del soggetto allo *status quo*. Un confronto tra la *manía* delle menadi e la possessione nei culti estatici africani si trova già nel fondamentale studio di Henri Jeanmaire (1951, trad. it. 1972: 118-130) su Dioniso. Sull'applicazione del modello di Lewis al menadismo si vedano soprattutto KRAEMER 1979; ZEITLIN 1982. Cfr. anche PADEL 1983.

¹⁷ Sull'iconografia dionisiaca e sulla sua evoluzione diacronica si vedano soprattutto CARPENTER 1986 e 1997, ISLER-KERÉNYI 2007 e 2015. Un Dioniso *neanías* ("giovane") e *prōthēbēs* ("nel fiore

Questo Dioniso ha già una sua salienza iconografica: il tipo inverte i tratti canonici della rappresentazione degli dèi maschili, la cui tradizionale nudità riflette piuttosto un ideale atletico del corpo maschile ben attestato nell'antica Grecia (CSAPO 1997: 261; cfr. anche HUBBARD 2003: 3).

Per quanto riguarda le fonti letterarie, il motivo sembra generalizzarsi a partire da Eschilo: in un frammento dei suoi *Edoni*, tragedia di datazione incerta, Dioniso era definito dall'antagonista Licurgo con il termine *gýnnis*, "effeminato" (*schol. R in Aristoph. Thesm.* 136 = *TrGF* III F61), probabilmente perché, come si evince dal contesto del frammento, il dio stesso entrava in scena con una *stolé* ("veste") tipicamente femminile e si presentava quindi come un "cross-dresser".¹⁸ Il caso che risulta più produttivo per l'analisi che propongo è però quello, assai affine, del Dioniso delle *Baccanti*, tragedia euripidea messa in scena per la prima volta nel 405 prima della nostra era.

Nel dramma di Euripide il dio si manifesta agli uomini di Tebe assumendo spoglie mortali e spacciandosi per un giovane Straniero della Lidia, terra orientale che nella percezione greca è tradizionalmente associata alla *tryphé* e all'effeminatezza (DORATI 2007: 520-521): Dioniso appare, in effetti, come un maschio *thēlymorphos* (v. 353), "dall'aspetto femminile". Così Penteo, il sovrano tebano che si oppone al suo culto, descrive l'aspetto dello Straniero nel faccia a faccia del II Episodio (vv. 453-459):

ἀτὰρ τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε,
ὡς ἐς γυναικας, ἐφ' ὅπερ ἐς Θήβας πάρει·
πλόκαμός τε γάρ σου ταναὸς οὐ πάλης ὑπο, 455
γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως

dell'età") appariva già nell'*Inno omerico* VII (vv. 3-4), la cui datazione oscilla tra VII e V secolo prima della nostra era.

¹⁸ Il frammento eschileo è desunto da ARISTOPH. *Thesm.* 136, dove il Parente di Euripide commenta l'apparizione di Agatone in vesti femminee rievocando comicamente i versi con cui negli *Edoni* Licurgo si prende gioco dell'aspetto effeminato di Dioniso. È probabile, peraltro, che anche la domanda con cui il Parente stigmatizza esplicitamente la "queerness" di Agatone in ARISTOPH. *Thesm.* 137, τίς ἢ τάρραξις τοῦ βίου; ("cos'è questo disordine della sua vita?"), fosse desunta dalla battuta del Licurgo degli *Edoni* (su questo punto MEDDA 2017: 140). Sappiamo, inoltre, che sempre negli *Edoni* Licurgo definiva Dioniso *χλούνης*, un "eunuco"; cfr. AESCH. *TrGf* III F62: Μακροσκελῆς μὲν. Ἄρα μὴ χλούνης τις ἦν ([Messaggero]: "Ha le gambe lunghe" / [Licurgo]: "Come no? È certo un eunuco!"). Sull'effeminatezza di Dioniso si veda anche CSAPO 1997: 261-262, BREMMER 1999: 184-188, GHERCHANOC 2003-2004: 743 sgg., FUSILLO 2006: 36; BURGIO 2019: 172-173; non manca chi ha interpretato la rappresentazione del dio in termini di "asessualità": si veda, a tal proposito, JAMESON 1993.

λευκὴν δὲ χροιάν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις,
οὐχ ἡλίου βολαῖσιν ἀλλ' ὑπὸ σκιᾶς
τὴν Ἀφροδίτην καλλονῇ θηρώμενος.

Eppure, per l'aspetto esteriore, o straniero, non sei privo di una tua piacevolezza formale, per chi voglia usare criteri femminili: e questo è – del resto – l'obiettivo del tuo arrivo qui a Tebe. Sì, è vero. I tuoi riccioli sono ben lunghi, e non perché tu pratici la lotta libera: arrivano fin sopra la guancia, sono roridi di desiderio; e se la tua pelle è lucida, c'è un fine ben preciso: non ti esponi ai dardi del sole, ti ripari sotto l'ombra, e con la tua bellezza cerchi di far tua Afrodite.¹⁹

Ben lontano dalle qualità fisiche che contraddistinguono l'ideale atletico del maschio adulto (cui rimanda il riferimento di Penteo al pugilato), il corpo del Dioniso-Straniero funge piuttosto da marcatore delle “tecniche” femminili, a partire dal tenere i *capelli lunghi*, pratica che costituisce una prerogativa – in termini sacksiani, una “category-bound activity” – delle donne o anche dei giovani non ancora adulti.²⁰ Questa femminilità performativa dal dio ne configura il corpo come *oggetto* del desiderio: i suoi riccioli suscitano in Penteo il *pothos*, un “desiderio” inteso soprattutto in senso sessuale (v. 456).²¹ Come segnala Giuseppe Burgio:

¹⁹ Le traduzioni dei passi delle *Baccanti* sono desunte da DI BENEDETTO 2004 con lievi modifiche.

²⁰ Sull'equivalenza culturale che i Greci ponevano tra capelli corti e maschilità da un lato e capelli lunghi e femminilità dall'altro si veda anche EUR. *El.* 527-529; DOVER 1985 [1978]: 82-83. Per quanto concerne nello specifico l'Atene classica, i capelli lunghi sembrano connotare, peraltro, differenti tipi di “boundary categories” sociopolitiche tendenzialmente stigmatizzate dai “Members” della classe media. È il caso, ad esempio, degli Spartani, i nemici per definizione della *polis* ateniese (e spesso associati antonomasticamente all'omoerotismo pederastico; HUBBARD 2003: 58, con bibliografia), o dei giovani aristocratici, in particolar modo i cavalieri, che imitavano gli oligarchi spartani distinguendosi anche esteticamente dai normali cittadini. Su questo punto si veda GHERCHANOC 2003-2004: 742-743. Sulla nozione di “category-bound activities”, che Sacks utilizza per definire le attività considerate distintive di determinate “boundary categories”, si vedano SACKS 1992: I, 24; GRILLI 2018: 112.

²¹ Penteo radica nei riccioli del dio il desiderio latente ch'egli prova per lui. Victoria Wohl (2005: 145) valorizza tale *pothos* come espressione di un'apertura del dramma verso una sessualità non-normativa e liberatoria, che sulla scia di Deleuze e Guattari definisce “anti-edipica” (“If Pentheus desires the woman in Dionysus, he also desires Dionysus as a woman [...] When Pentheus looks at Dionysus with desire, he looks through the eyes of a woman”). In questa scena il *pothos* conserva, nondimeno, quelle connotazioni reificanti (e stupratorie) che il desiderio svolge all'interno della relazione normativa maschile/soggetto > femminile/oggetto (cfr. DELL'AVERSANO 2017: 54 sgg.). Ciò si evince perfettamente dal v. 493, quando il re afferma esplicitamente di voler recidere “il ricciolo delicato” che tanto lo attira (πρῶτον μὲν ἄβρον βόστρυχον τεμῶ σέθεν). Sul carattere “sodomasochistico” che permea la relazione tra Penteo e Dioniso-Straniero si veda soprattutto FUSILLO 2006: 28.

[I]a sua capigliatura [...] rende Dioniso passivo e vulnerabile, è un allettamento seduttivo, una provocazione all'eros e alla violenza, e Penteo ne sente tutte le implicazioni. I giovani in Grecia tagliavano infatti i capelli durante il rito di passaggio verso la maturità, durante l'efebìa: regolavano simbolicamente, uniformavano la fase dell'adolescenza, troncavano con un colpo di forbici la condizione di *erómenos*. Il dio con i capelli lunghi è un adulto sessualmente eversivo, dall'aspetto sensuale di un giovinetto, di una donna, di un *katapygón* (BURGIO 2019: 162-163).

Lo stesso Penteo sembra, peraltro, attribuire esplicitamente allo Straniero un comportamento sessualmente passivo solo pochi versi dopo: al v. 469, infatti, il re insinua che il suo giovane interlocutore abbia subito le costrizioni di Dioniso (DI BENEDETTO 2004: 367, *ad loc.*).²² Sedotto da questa sensualità eccentrica del dio, Penteo accusa il suo seduttore di sedurre intenzionalmente, “di proposito” (v. 457: *ek paraskeuês*):²³ il suo scopo – sembra affermare il re con argomentazioni che trovano una giustificazione all'interno della “cultura dello stupro” (DELL'AVERSANO 2017: 64) – è chiaramente di natura erotica (v. 459).

È per sedurre che, secondo Penteo, Dioniso ha la pelle bianca, elemento iconografico tipico della donna.²⁴ Il re mette in rapporto questo tratto

²² Il verbo usato, *anancházō* (“costringo”, “forzo”), fa parte di una compagine di verbi che concettualizzano il rapporto sessuale come un atto di sopraffazione dell'altro (FOUCAULT 2014; trad. it. 2017: 89).

²³ Sul senso dell'attribuzione di una specifica intenzionalità all'oggetto del desiderio si veda DELL'AVERSANO 2017: 64. Nella relazione culturalmente condizionata che si pone tra seduttore e sedotto, “[l]’attrazione è un’azione che la persona bella compie di propria iniziativa, e di cui è pertanto responsabile; non solo, ma è un’azione *sovversiva*, in quanto è, contro ogni logica categoriale, un’azione *compiuta da un oggetto*, dal momento che la qualità che definisce la persona attraente, la bellezza, è una qualità che suscita, invita e legittima l’istituzione di una *relazione oggettivante* per definizione, la relazione di possesso. Pertanto, l’attrazione colloca il soggetto che la subisce in una posizione inaccettabile, in quanto afferma la sua passività e sancisce la sua subordinazione rispetto a quello che non è, e non deve in alcun modo e in alcuna circostanza essere, altro che un oggetto”.

²⁴ Come nota DOVER 1978; trad. it. 1985: 80-81, le differenze cromatiche nella raffigurazione di maschi e femmine nella pittura vascolare a figure nere (maschi in nero e donne in bianco) vanno rapportate alla presenza o meno dell'abbronzatura, elemento dipendente dalla norma che prescriveva l'attività all'aperto per i maschi e la reclusione domestica per le femmine. Il medesimo uso semiotico del colore per indicare i generi ritorna a teatro nell'uso delle maschere: bianche per i personaggi femminili e scure per i personaggi maschili (SAÏD 1987: 219). Il forte nesso tra l'abbronzatura e la performance della maschilità in Grecia antica è confermato, peraltro, dal cross-dressing femminile delle *Ecclesiazuse* di Aristofane, dove l'assenza di abbronzatura costituisce un serio problema per le donne che vogliono mimetizzarsi tra i maschi (vv. 62-64). Come segnala DOVER 1978; trad. it. 1985: 81, almeno un Dioniso dipinto di bianco sembra attestato nella pittura vascolare di età classica.

fisico con lo *stare nell'ombra*: tale condizione rimanda, infatti, all'orizzonte chiuso, non esposto al sole, dell'*oikos*, della "casa", lo spazio in cui nella cultura greca la donna tende ad essere relegata e occultata. Secondo Penteo, servendosi di questa *kalloné*, della sua "bellezza" femminile, come di un efficiente strumento di caccia, lo Straniero "bracca" (*thērómenos*) la stessa dea della seduzione, Afrodite. L'uso della metafora cinegetica esprime assai bene l'attribuzione di una intenzionalità "seduttiva" al giovane e affascinante dio. Inoltre, sebbene l'andare a caccia sia attività precipua del maschio greco e sebbene il medio-passivo *thērómenos* ("braccando") indichi qui la componente "attiva", dunque tipicamente maschile, della caccia erotica, l'espressione usata dal sovrano non valorizza affatto la mascolinità di Dioniso ma tende piuttosto a svilarla: dire di un maschio che "caccia con la bellezza" implica, infatti, che il cacciatore-seduttore diventi la *preda* del desiderio ingenerato nel cacciato-sedotto. Questo rovesciamento dei ruoli cacciatore/cacciato – motivo peraltro assai ricorrente all'interno delle *Baccanti* (BURGIO 2019: 161) – può essere produttivamente ricondotto a una delle caratteristiche strutturali della "bellezza" all'interno della cultura occidentale.²⁵ Come ha messo in evidenza Carmen Dell'Aversano, la bellezza, attributo precipuamente femminile, si caratterizza infatti

come una qualità intrinsecamente queer, in quanto mette in discussione nella maniera più radicale e spiazzante la distinzione categoriale fondamentale della nostra cultura: quella tra soggetto e oggetto (DELL'AVERSANO 2017: 62).

È questo essere confuso con la preda, il divenire *oggetto* del desiderio, che poco s'accorda al modello del maschio greco. L'andare a caccia armati di bellezza risulta del tutto omologo, in sostanza, al *subire* la caccia, come capita al donnaiolo Alcibiade, "braccato [*thērómenos*, qui con valore passivo] dalle donne a causa della sua bellezza".²⁶ Da questo punto di vista, il rapporto Dioniso > Afrodite declinato da Penteo si risolve nel modello mitico della relazione (disforica) Afrodite > Adone, dove Adone, il giovane cacciatore, rappresenta, appunto, un paradigma di maschile reificato (dunque devirilizzato) dalla sua stessa bellezza.²⁷

²⁵ Il maschio ipererotico è spesso caratterizzato nella cultura greca classica (e postclassica) come un uomo effeminato, o in genere devirilizzato. Sul tema si vedano, in generale, i dati raccolti in HUBBARD 2003.

²⁶ Xen. *Mem.* 1, 2, 24: Ἀλκιβιάδης διὰ κάλλος ὑπὸ γυναικῶν θηρώμενος.

²⁷ Come scrive Marcel Detienne nel suo *Dionysos mis à mort*, l'attività cinegetica è spesso rappre-

In sintesi, il Dioniso delle *Baccanti* appare come uno specialista del rovesciamento delle norme che regolano la performance identitaria del maschio adulto e manifesta una compagine di elementi che ne marcano il carattere anomalo e tendenzialmente sovversivo: egli è uno straniero proveniente da una terra di effeminati, un esperto delle “tecniche del corpo” tipiche delle donne, un “donnaiole” (almeno stando a Penteo) nonché un giovane maschio dalla bellezza fuori dal comune, a metà tra un *erómenos* – il giovinetto che nell’istituto della pederastia greca è *oggetto* del desiderio del maschio adulto (l’*erastés*) – e un *katapýgon*, l’omosessuale adulto tanto dileggiato dalla commedia di Aristofane. Significativa è soprattutto l’associazione che l’immagine mitica del dio dall’aspetto femminile pone tra la giovinezza e l’effeminatezza, due elementi che trovano una convergenza nel complesso mitico-rituale legato al cross-dressing delle Oscoforie, una festa ateniese connessa al culto di Dioniso.²⁸

3. RITI DI PASSAGGIO E PERFORMATIVITÀ: IL CASO DELLE OSCOFORIE

Dalle fonti in nostro possesso sappiamo che durante le Oscoforie una processione di *païdes*, “giovani maschi”, che rappresentavano le tribù ateniesi, si dirigeva da un santuario urbano di Dioniso a quello di Atena Scira al Falero; alla guida di questa processione c’erano due *païdes* che, travestiti da donne,²⁹ portavano gli *óschoi* (“ramoscelli” o “tralci di vite”) in onore di Dioniso ed erano detti *ōschophóroi*. Stando a Plutarco (*Thes.* 23, 3), alla base del cross-dressing dei due *païdes* stava un episodio legato al mito di Teseo, mitico sovrano di Atene:

Ἄγουσι δὲ καὶ τὴν τῶν Ὀσχοφορίων ἑορτὴν Θησέως καταστήσαντος. οὐ γὰρ ἀπάσας αὐτὸν ἐξαγαγεῖν τὰς λαχοῦσας τότε παρθένους, ἀλλὰ τῶν συνήθων νεανίσκων δύο, θηλυφανεῖς μὲν ὀφθῆναι καὶ νεαρούς, ἀνδρώδεις δὲ ταῖς ψυχαῖς

sentata come contesto particolarmente propizio alle forme di sessualità aberrante, sia femminile – si pensi alle cacciatrici Atalanta o all’Agave delle *Baccanti*, esempi di femminile virilizzato – che maschile: oltre ad Adone (su cui si veda, in generale, GRILLI 2012), l’iper-virile Ippolito (DETIENNE 1977; trad. it. 1981: 43-84, in particolare 52), ma anche l’Atteone di Eur. *Ba.* 337-340 (BURGIO 2019: 161).²⁸ Sulle Oscoforie si vedano Plut. *Thes.* 22, 4; 23 (= Damon *FgrHist* 327 F6); Philoch. *FgrHist*, 328 F14-16 con il relativo commento di Felix Jacoby; Phot. *Bibl.* 322 a; Hsch. s.v. ὠσχοφόρια; JEANMAIRE 1939: 346-347; DELCOURT 1958: 13-14, 16-17; VIDAL-NAQUET 1981; trad. it. 2006: 136-140; CALAME 1990: 128-129, 143-148, 324-337; la più esaustiva trattazione è PARKER 2005: 208-217; si veda ora anche PLÁCIDO SUÁREZ 2019: 87-90.

²⁹ Phot. *Bibl.* 322 a: δύο νεανῖαι κατὰ γυναικῆς ἑστολισμένοι.

καὶ προθύμους, λουτροῖς τε θερμοῖς καὶ σκιατροφίαις καὶ ταῖς περὶ τὴν κόμην καὶ λειότητα καὶ χροιάν ἀλοιφαῖς καὶ κοσμήσεσιν ὡς ἔστιν ἐξαλλάξαντα κομιδῆ, καὶ διδάξαντα φωνὴν καὶ σχῆμα καὶ βάδισιν ὡς ἔνι μάλιστα παρθένους ὁμοιοῦσθαι καὶ μηδὲν φαίνεσθαι διαφέροντας, ἐμβαλεῖν εἰς τὸν τῶν παρθένων ἀριθμὸν καὶ διαλαθεῖν ἅπαντας· ἐπεὶ δ' ἐπανῆλθεν, αὐτόν τε πομπεῦσαι καὶ τοὺς νεανίσκους, οὕτως ἀμπεχομένους ὡς νῦν ἀμπέχονται τοὺς ὄσχοις φέροντες.

La festa delle Oscoforie, che si celebra ancora, è stata istituita da Teseo. Egli infatti non aveva portato con sé tutte le ragazze che allora erano state scelte [*scil.* per essere condotte a Creta dal Minotauro]; ne aveva sostituite due con *neanískoi* [“giovanetti”] suoi amici, di aspetto femminile e delicato, ma coraggiosi e d’animo virile; con bagni caldi, tenendoli all’ombra, e con unguenti e ornamenti sui capelli e sulla loro pelle liscia, li aveva trasformati completamente, per quanto era possibile. Aveva insegnato loro a parlare, a comportarsi, a camminare così da essere simili il più possibile a ragazze e da dare l’impressione di esserlo veramente; poi li aveva messi nel novero delle ragazze, senza che nessuno se ne accorgesse. Una volta tornato, fece in modo che anche i *neanískoi* partecipassero alla processione nell’abbigliamento che usano tuttora gli *ōschophóroi* (trad. it. AMPOLO, MANFREDINI 1988 con modifiche).

L’elemento di interesse di questo mito eziologico sta nell’iper-femminilizzazione di due *neanískoi* che presentano già tratti tipicamente femminili. Innanzitutto, i due ragazzi vengono tenuti all’ombra, cioè reclusi e occultati, per avere la pelle chiara come le donne. In secondo luogo, Teseo – che nell’immaginario ateniese conserva le prerogative funzionali dell’eroe civilizzatore (cfr. CALAME 1990) – *insegna (didáxanta)* ai ragazzi tutto il repertorio di tecniche del corpo che caratterizzano le performances della “boundary category” delle vergini: dalle abluzioni all’uso dei profumi, dalla voce fino al portamento e l’andatura. In tal modo il mito mette bene in evidenza il carattere performativo della condizione verginale ma allo stesso tempo ratifica, attraverso la mediazione dell’eroe civilizzatore, un sapere consolidato che lega la femminilità a determinate performances categoriali. Siamo lontani, quindi, dalle immagini “effectively disruptive, truly troubling” che caratterizzano per Butler, come per altri, le potenzialità sovversive della “parodia di genere”; soprattutto siamo lontani da quella “category crisis” che Marjorie Garber individua, riferendosi a casi contemporanei, come effetto primario del cross-dressing (GARBER 1992: 16). In quanto espressione di un “sapere” in senso foucaultiano (cfr. FOUCAULT 1975: 32), il mito non sovverte l’ordine culturale, piuttosto ne pone le basi

in modo quasi didascalico. Vale quindi la seconda delle opzioni individuate dall'autrice di *Gender Trouble*: il riciclo di immagini stereotipate all'interno di un dominio culturale. Più che sovvertire o mettere in crisi lo statuto stesso delle categorie sociali, la parodia di genere si configura qui come oggetto di addomesticamento "mitico" da parte del sistema poleico.

Questa funzione sembra conservarsi, se non addirittura intensificarsi per via del suo dispiegamento propriamente performativo, nel passaggio dal mito al rito. Come i due *neanískoi* venivano istruiti da Teseo in modo da mimetizzarsi tra le vergini, allo stesso modo, durante le Osoforie, i due *ōschophóroi* venivano istruiti a performare correttamente il loro cross-dressing all'interno della solenne processione in onore di Dioniso e a loro volta, dispiegando e marcando la femminilità tramite il loro corpo, essi *istruivano* la città sul funzionamento pragmatico della categoria da loro imitata. In altri termini: la loro sfilata per la città fungeva da *dispositivo visuale e performativo* atto a dare consistenza ontologica ad un modello di femminilità. Quest'interpretazione consente di introdurre in termini più espliciti la posta in gioco teorica che, spero, apparirà più evidente analizzando il cross-dressing di Penteo nelle *Baccanti*, e cioè che il distanziamento di secondo grado operato dalla "parodia di genere" (sia nella forma rituale che, ulteriormente, all'interno della risemantizzazione drammatica del rituale) contribuisce in vari modi a naturalizzare, attraverso la fruizione estetica di chi assiste, ciò che convenzionalmente definiamo "realtà primaria". Un meccanismo, questo, che è possibile apprezzare studiando, più in generale, la ricezione dei prodotti dell'immaginario.

Il problema è certo complesso,³⁰ ma non risolve ancora tutte le implicazioni del rituale in analisi. Ci sono, infatti, ulteriori elementi che permettono di definire il cross-dressing delle Osoforie come uno strumento operativo polivalente atto ad asseverare lo statuto delle categorie sociali.

In primo luogo, il travestimento non è accessibile a tutti i *païdes* della città, ma è riservato a due ragazzi di elevata estrazione sociale che venivano scelti da uno speciale arconte, appartenente al *genos* dei *Salaminioi*,³¹ tra

³⁰ Per un approccio al tema rimando all'analisi di GRILLI 2018 sulla costruzione della "normalità" da parte dei dispositivi letterari.

³¹ PARKER 2005: 215. Sui *gene*, formazioni sociali arcaiche che ereditano funzioni aristocratiche, in particolar modo prerogative sacerdotali, all'interno della *polis* democratica si veda PARKER 1996: 56-66 (con la discussione in DI DONATO 2001: 283-291). Al *genos* dei *Salaminioi*, la cui partecipazione alla vita religiosa ateniese è ampiamente documentata, competeva anche l'amministrazione generale delle Osoforie, che si svolgevano in uno dei loro centri principali, il tempio di

quanti avevano raggiunto la pubertà (Hsch. s.v. ὠσχοφóρια: παῖδες εὐγενεῖς ἠβῶντες; cfr. PARKER 2005: 212, con ulteriori fonti). Ciò significa che, tramite la partecipazione al cross-dressing delle Osoforie, questi rampolli dell'élite urbana – che non si può escludere venissero scelti preferenzialmente all'interno dello stesso *genos* dei *Salaminioi* (PARKER 1996: 310-311) – avevano modo di confermare il prestigio del loro gruppo sociale:³² performando i tratti tipici di una categoria gerarchicamente inferiore, essi enfatizzavano in modo vistoso la propria distanza rispetto alla compagine di *païdes* non travestiti che prendevano parte alla processione (nonché rispetto alla compagine dei cittadini della classe media che celebrava la festività) e per questa via ratificavano – performativamente – la loro appartenenza a una categoria gerarchicamente superiore. Una dinamica, questa, strutturalmente non troppo diversa dal caso delle performances di cross-dressing messe in scena dal prestigioso Hasty Pudding Club dell'Harvard University, che Garber ha interpretato come rituali autopromozionali tipici di compagini maschili appartenenti alle classi sociali più alte.³³ Inteso in questo senso, il cross-dressing degli *ōschophóroi* rientra attivamente, in quanto strumento di ratifica dello *status* di un gruppo circoscritto di individui, tra i meccanismi di categorizzazione sociale tipici di una società polisegmentaria.³⁴

In secondo luogo, occorre tener conto del significato prettamente iniziatico del cross-dressing degli *ōschophóroi*, legato alla maturazione sessuale e sociale dei giovani maschi. Come nota Fiorella La Guardia, i Greci di età classica tendono a concepire il giovane maschio (*paîs*) come un soggetto fisiologicamente affine alla donna (LA GUARDIA 2017: 100). Questo dato emerge con chiarezza dalla *Riproduzione degli animali* di Aristotele, in particolare da un passo del libro I relativo alle proprietà del seme maschile. Scrive infatti Aristotele (GA 1, 20, 728 a):

Ἔοικε δὲ καὶ τὴν μορφήν γυναικὶ παῖς, καὶ ἔστιν ἡ γυνὴ ὡσπερ ἄρρεν ἄγονον.

Vi è rassomiglianza anche di forma tra un ragazzo e una donna, e la donna è come un uomo sterile.

Atena Scira presso il porto del Falero; cfr. PARKER 1996: 308-316.

³² Sulla differenziazione partecipativa all'interno di una medesima festività e sulla sua importanza per la ratifica del prestigio sociale dei *gene* si veda ora TADDEI 2020: 30-33, 50-51.

³³ GARBER 1992: 60-66; cfr. anche MILLER 1999: 252-253, che applica le considerazioni di Garber all'analisi dei casi di cross-dressing nella pratica simposiale aristocratica.

³⁴ Sull'applicazione della nozione durkheimiana di "polisegmentarietà" alle società greche delle diverse *poleis* si veda DI DONATO 2000: xi-xii.

Come si evince dal prosieguo del passo, per Aristotele tale somiglianza fisiologica deriva dal fatto che sia il *paîs* che la *gyné*, la donna adulta, sono caratterizzati dall'impotenza (*adynamía*) di produrre lo sperma. Dal momento che non possono performare una delle proprietà fondamentali dei "Members" della società greca, il *paîs* e la *gyné* si ritrovano confermati nella loro posizione di soggetti sociali appartenenti a "boundary categories". Di conseguenza entrambe le categorie, marcate da un *deficit* di maschilità, risultano almeno parzialmente interscambiabili.³⁵ Tuttavia, al contrario della donna – che "a causa della sua natura fredda" non può "cuocere il seme" in nessuno stadio della sua vita (Arist. *GA* 1, 20, 728 a) – i *paîdes* "giovani maschi" possono e devono colmare il *gap* che li separa dalla "Membership" e disambiguarsi così da quell'elemento femminile con cui risultano inizialmente confusi. È qui che entra in gioco la funzione iniziatica del cross-dressing.

Sulla scia della monografia di Van Gennep (1909) sui "riti di passaggio" e dell'opera di diversi studiosi che si sono dedicati all'analisi delle forme di iniziazione degli adolescenti greci,³⁶ Pierre Vidal-Naquet (1981; trad. it. 2006: 136) ha interpretato il cross-dressing rituale degli *ōschophóroi* in relazione a "una legge di inversione simmetrica" dei generi tipica delle drammatizzazioni del passaggio dall'età adolescenziale all'età adulta.³⁷ Sebbene non priva di elementi di eccessiva rigidità e oggi parzialmente rivista, l'interpretazione dello storico francese conserva ancora una sua forza esplicativa (LA GUARDIA 2017: 103) e ci permette di ricavare un dato importante: il travestimento degli *ōschophóroi* assumeva la funzione di *operatore simbolico di virilizzazione* (GHERCHANOC 2003-2004: 770). Tramite

³⁵ Che la definizione di donna come "maschio sterile" sia espressione di una più generale ideologia patriarcale e maschilista è dimostrato dal fatto che per la scienza medica del tempo di Aristotele la prole femminile nasceva da un seme debole ed era effetto di una parziale impotenza (HÉRITIER 1996; trad. it. 2002: 137).

³⁶ Sulle iniziazioni dei giovani in Grecia antica si vedano soprattutto JEANMAIRE 1939, BRELICH 1969, VERNANT 1991: 207-219, 220-243; DODD, FARAONE 2003. Per quanto riguarda nello specifico le iniziazioni femminili si veda CALAME 2019² [1977].

³⁷ Sull'inversione delle norme come espressione della "liminalità" tipica dei riti di passaggio si veda TURNER 1982 e CSAPO 1997: 253-254 (che applica il modello turneriano ai rituali dionisiaci di travestimento). Sul cross-dressing delle Oscoforie come rito di iniziazione si veda anche BREMMER 1999: 190-191 e PARKER 2005: 216-217. Claude Calame ha contestato la connessione con le iniziazioni degli adolescenti e legge il rituale come un esempio, tra gli altri, del "bouleversement des catégories sociales" operato da Dioniso (CALAME 1990: 128-129, 143-148, 324-337); come ha messo in chiaro Gherchanoc, le due interpretazioni non si escludono ma si completano reciprocamente (GHERCHANOC 2003-2004: 773).

il cross-dressing i *païdes* davano orizzonte alla loro natura effeminata per espellere ogni residuo di femminilità; essi rimarcavano il proprio *deficit* di maschilità per diventare stabilmente *andres*, i “maschi adulti” gestori della vita politica e militare della *polis*. La peculiare dinamica che struttura il rito trova una significativa correlazione nell’ambito della pederastia, istituto che all’interno della cultura greca del V secolo rappresenta un passaggio cruciale per la formazione del futuro “Member”. Come nota Burgio, l’esperienza pederastica

trasformava un ragazzo, inizialmente mero *oggetto* di desiderio omoerotico, in *soggetto* (sociale) attraverso un processo pedagogico e di iniziazione alla cittadinanza che, solo dopo, gli permetterà di diventare anche *soggetto* di desiderio (BURGIO 2019: 160; cfr. FOUCAULT 2014; trad. it. 2017: 119-120).

Questo processo di maturazione sessuale e sociale passa preliminarmente attraverso la iper-femminilizzazione del ragazzo, il cui ruolo subalterno, il suo essere *erómenos*, viene accentuato al massimo grado dalla funzione passiva svolta al momento del coito omoerotico, culmine parossistico della relazione pederastica.³⁸ Non manca, peraltro, chi ha messo in rapporto l’effetto di virilizzazione che la relazione omoerotica ha sul giovane *erómenos* con il valore simbolico dell’ejaculazione dell’*erastés* come dislocazione – tramite lo sperma – della forza virile (SERGENT 1984; trad. it. 1986: 35). I paralleli etnografici, per quanto desunti da contesti culturali del tutto alieni all’orizzonte storico e geografico della civiltà greca, sembrano confermare l’esistenza di dinamiche analoghe all’interno delle società cosiddette tradizionali: così, ad esempio, presso i Sambia della Nuova Guinea, dove il seme maschile è concepito come risorsa che non si può autoprodurre, il giovane maschio deve farsi passare il seme dai maschi più anziani tramite *fellatio* rituale (GILMORE 1990; trad. it. 1993: 146-168; cfr. HÉRITIER 1996; trad. it. 2002: 146-147). Solo l’atto omoerotico, concepito come dazione dello sperma, rende il giovane maschio un adulto in grado di fecondare, ovvero un

³⁸ Per una più approfondita analisi delle dinamiche pederastiche in Grecia antica si veda HUBBARD 2003, con ampia rassegna di fonti. Nell’Atene democratica di età classica quest’istituto, tipicamente associato alle *élites* aristocratiche, inizia a perdere prestigio e diventa così oggetto di problematizzazione (HUBBARD 2014b: 138-139, con ulteriore bibliografia; LEAR 2014: 122-123). Il fenomeno interessa, peraltro, anche le pratiche private di cross-dressing, che sono strettamente legate alla categoria sociale dell’*élite* ateniese (MILLER 1999: 246-253). Sull’impossibilità di circoscrivere la pederastia alla sola classe aristocratica si vedano, tuttavia, le valide osservazioni di BEDNAREK 2017.

“Member” a pieno titolo della società Sambia; in seguito al compimento del rito di passaggio, il giovane maschio deporrà definitivamente la condizione di passività subalterna per divenire attivo detentore della virilità.

Analogamente nel cross-dressing delle Oscoforie ateniesi la performance della femminilità da parte dei giovani maschi acquista senso come parte di una più complessa meccanica performativa atta a disambiguare i nuovi “Members” dalla “boundary category” parodiata nel rituale.³⁹ È significativo da questo punto di vista l’orientamento della processione degli *ōschophóroi*: il percorso dal santuario di Dioniso a quello di Atena Scira si lascia interpretare, infatti, come un passaggio dal disordine del dio effeminato all’ordine ratificato da una dea virilizzata e dai tratti marziali.⁴⁰

Quello delle Oscoforie non è, comunque, un caso isolato: il cross-dressing come pratica di iniziazione rituale tipica del culto pubblico era piuttosto diffusa (specie in ambito matrimoniale)⁴¹ e spesso Dioniso vi figurava come divinità correlata, come dimostra l’esistenza di analoghe iniziazioni nel culto di Dioniso *Pseudanor* – il “Falso maschio” – in Macedonia, nel nord della Grecia (HATZOPOULOS 1994: 63-111; BREMMER 1999: 187). Letto alla luce di questi rituali, il carattere effeminato del dio può essere interpretato come una proiezione del temporaneo disordine categoriale che Dioniso *impon*e all’interno del contesto normato delle iniziazioni maschili (SEAFORD 1996: 180).⁴² Questa coazione ha un suo *aspetto normativo*: Dioniso impone

³⁹ Ulteriori paralleli etnografici dei cross-dressing iniziatori in HESLIN 2005: 217-222.

⁴⁰ Per un’interpretazione simile si veda PARKER 2005: 217, n. 111: “The fundamental movement is from Dionysus to Athena, from disorder to civilization”.

⁴¹ Sul cross-dressing come rito prenuziale praticato da maschi e femmine si vedano in particolare le attestazioni di Plutarco (*Lyc.* 15, 3; *Mul. Virt.* 245 f; *Quaest. Gr.* 304 d-e) con le analisi di DELCOURT 1958: 6 sgg.; VIDAL-NAQUET 1981; trad. it. 2006: 139-140; LA GUARDIA 2017. Sul matrimonio in Grecia si legga quanto scrive VERNANT 1974: 37-38; “si les rites de passage signifient pour les garçons l’accès à la condition de guerrier, pour les filles associées à eux dans ce mêmes rites et souvent soumises elles-même à une période de réclusion, les épreuves initiatiques ont la valeur d’une préparation à l’union conjugale. [...] *Le mariage est à la fille ce que la guerre est au garçon* [corsivo nostro]: pour tous deux, ils marquent l’accomplissement de leur nature respective, au sortir d’un état où chacun participe encore de l’autre”. Per altri casi di cross-dressing in Grecia antica non connessi alle iniziazioni giovanili cfr. HESLIN 2005: 211-212. Per quanto riguarda Atene, numerose sono le attestazioni iconografiche di cross-dressing maschile riconducibili alla sfera privata ed aristocratica dei simposi dionisiaci (per un’accurata analisi si veda MILLER 1999).

⁴² Si veda a tal proposito SEGAL 1982: 158-214 (il capitolo “Arms and the Man: Sex Roles and Rites of Passage”). Occorre notare che, all’estremo opposto dell’effeminatezza, la “liminalità” di Dioniso si esprime nel mito e nel rito anche attraverso forme di iper-virilizzazione: si pensi, ad esempio, al carattere itifallico dei satiri, le creature semiferine che formano il corteggio di Dioniso, o al culto fallico che accompagna le celebrazioni del dio in Attica e altrove – tutte espressioni di un disordine rituale che ribalta i modelli di continenza sessuale del maschio adulto (sull’immaginario relativo

l'ibridazione tra gli opposti, il disordine liminale, la violazione della norma, ma lo fa per *dire la norma* sulla separazione dei generi e sullo statuto differenziato delle categorie sociali.⁴³ È ciò che emerge in modo assai sottile anche dalle *Baccanti*, il testo che problematizza meglio l'ambiguo statuto del dio e del dionisismo nella Grecia di età classica.

4. TRAVESTIRE IL SOVRANO: IL CROSS-DRESSING DI PENTEO NELLE BACCANTI

Fin dal prologo della tragedia Euripide presenta Dioniso come un abile “mescolatore” di corpi e di identità: egli è giunto a Tebe dopo aver sottomesso al suo culto innumerevoli popoli orientali (vv. 13-22) e ha trascinato con sé, nel cuore della Grecia, uno stuolo di baccanti barbare dalla Lidia; ha assunto le sembianze di uno Straniero *thēlymorphos*, celando la sua natura divina sotto spoglie umane, e per dimostrare alla *polis* il suo potere ha fatto impazzire tutte le donne tebane – tra cui la madre di Penteo, Agaue – stanandole con la forza *ek dōmātōn*, “dalle case” (vv. 32-36), e costringendole a recarsi sul monte Citerone per eseguire i suoi riti. Il vecchio profeta Tiresia e l'ex-sovrano Cadmo, il nonno materno di Penteo (nonché dello stesso Dioniso), si schierano immediatamente dalla parte del nuovo culto e, indossati i paramenti rituali (v. 180: τήνδ' ἔχων σκευὴν θεοῦ), tentano, nonostante la loro età e in modo non privo di tratti comici, di unirsi ai cori che danzano in onore del dio.

Penteco resiste tuttavia al dilagare della sovversione dionisiaca: appena entrato in scena, il sovrano progetta di mettere in catene le menadi tebane (vv. 226-232), ordina di catturare lo Straniero (v. 355) e tenta di imprigionare le baccanti lidie per farle lavorare come schiave ai telai della sua reggia (vv. 513-514). Se la dinamica di dislocazione spaziale promossa da Dioniso assume chiaramente una funzione di liberazione dalle costrizioni domestiche della donna (cfr. v. 118, dove il Coro delle baccanti lidie rigetta spole e telai in funzione dell'evasione rituale dionisiaca)⁴⁴, l'associazione

ai satiri come “miroir déformant” che contribuisce alla costruzione del cittadino ateniese si veda LISSARRAGUE 2013: 23; sulla “liminalità” del culto fallico si veda invece CSAPO 1997; cfr. anche LARSON 2014: 220 sul nesso tra *surplus* di sessualità e forme di estasi rituale).

⁴³ Come scrive Gherchanoc (2003-2004: 774), “[l]es rites de passage vestimentaires [...] sont là pour dire la norme – norme que retrouve, en principe, le jeune homme après une période d'inversion sexuelle par l'abandon des marques extérieures de sa féminité que sont les habits de femme”.

⁴⁴ Il rifiuto di tali utensili, strumenti della lavorazione domestica della lana ed emblemi della condizione sociale della donna, costituisce un vero e proprio *pattern* dei miti che drammatizzano

che Euripide stabilisce tra il mettere in catene e il lavoro presso i telai, una delle principali “category-bound activities” delle donne greche,⁴⁵ inquadra Penteo come un violento difensore dello *status quo* patriarcale: egli declina il proprio *kratos*, quel “potere” regale che è prerogativa maschile, in modo marcatamente repressivo, tentando di asseverare coercitivamente, tramite il potere fissante dei ceppi,⁴⁶ il ruolo subalterno che le donne possiedono all’interno del dispositivo poleico.

Quando Penteo minaccia l’intervento armato contro le menadi, lo Straniero lo irretisce per indurlo a spiare preliminarmente le menadi del monte Citerone (vv. 809-812; FUSILLO 2006: 23-24). Poiché i tiasi femminili sono preclusi alla partecipazione maschile, il dio propone un piano che inevitabilmente spiazza il sovrano dagli atteggiamenti iper-virili: usare un adobbo tipicamente femminile per poter osservare le donne senza essere riconosciuto (vv. 821-823).

Δι. στείλαί νυν ἀμφὶ χρωτὶ βυσσίνους πέπλους.
 Πε. τί δὴ τόδ’; ἐς γυναικας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ;
 Δι. μή σε κτάνωσιν, ἢν ἀνὴρ ὀφθῆς ἐκεῖ.

DIONISO Indossa dunque su di te una veste di bisso.
 PENTEIO Cosa? *Da uomo passerò al rango di donna?*
 DIONISO Per evitare che ti uccidano se ti vedono lì quale uomo.

L’origine del menadismo: si veda a tal proposito MASSENZIO 1969.

⁴⁵ A proposito del rapporto tra la condizione subalterna femminile e gli strumenti della tessitura, eloquente è l’apostrofe con cui Creusa si rivolge al Coro in Eur. *Ion* 747-748: γυναῖκες, ἰστών [...] καὶ κερκίδος / δούλευμα (“donne, serve dei telai e delle spole”). Su questo punto si veda anche DI BENEDETTO 2004: 310, con ulteriori riferimenti. Sul telaio come «gendered object» che caratterizza il ruolo sociale della donna già nei poemi omerici cfr. anche BERTOLÍN 2008.

⁴⁶ Come nota DI BENEDETTO 2004: 335, il *mettere in catene* si configura come un elemento importante per la connotazione hybristica del personaggio di Penteo. Da questo punto di vista, il prototipo tragico è il Serse dei *Persiani* di Eschilo, il sovrano che mette in catene la sacra corrente dell’Ellesponto (vv. 745-746), elemento liquido e inarrestabile. Questo è anche il *kratos* che Penteo pretende di esercitare sulle baccanti e sullo stesso Dioniso: egli vuole fissare, sottomettere alla forza centripeta del potere regale, una potenza divina inarrestabile, centrifuga, ubiqua. Sul potere reificante dei ceppi come espressione “teatrale” del potere cfr. anche il prologo del *Prometeo incatenato*, dove il personaggio di Kratos, ipostasi della sovranità patriarcale di Zeus, invita Efesto a legare Prometeo ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδασι (v. 6). Notevole, dal punto di vista concettuale, la manifesta associazione tra la nozione di *kratos* (di cui il personaggio è personificazione) e l’operazione di “fissazione” tramite ceppi: il *kratos* esercita una tecnologia politica del corpo, si dispiega attraverso la capacità di condizionare il corpo dei subalterni, di reificarlo attraverso strumenti simbolici di dominio. Sul significato dell’esercizio del potere attraverso la coazione corporale resta fondamentale FOUCAULT 1975. Per quanto riguarda la rappresentazione tragica del *kratos* e le sue funzioni nel teatro della *polis* democratica, si veda MARRUCCI 2010.

La replica di Penteo, espressa in forma interrogativa, ci permette di riconoscere lo stretto rapporto tra il valore semiotico dell'abbigliamento e la performatività dei generi così come declinata all'interno della civiltà greca:⁴⁷ il sovrano interpreta, infatti, l'uso della veste di bisso come un passaggio, o più propriamente come un'iniziazione (a tale orizzonte rimanda il significato tecnico-rituale del verbo *teléō* del v. 822)⁴⁸, dalla categoria *anēr* ("maschio adulto") alla categoria *gynē* ("donna adulta"). Questa peculiare forma di "iniziazione alla femminilità" ha una sua problematica articolazione verticale: implica, cioè, un processo di *abbassamento* all'interno della gerarchia patriarcale, un abbassamento che risulta tanto più critico in quanto Penteo è non un semplice cittadino maschio, bensì il detentore di un *kratos* regale che lo colloca *al vertice* di tale gerarchia, in una posizione cui compete, peraltro, la funzione di mantenimento dello *status quo* all'interno della *polis*.

Ma lo Straniero insiste e nel prosieguo del dialogo si offre significativamente di curare in prima persona il cross-dressing del sovrano, cioè di agire direttamente *sul corpo* del suo antagonista per vestirlo come una donna (vv. 827-836):

Δι. ἐγὼ στελῶ σε δωμάτων ἔσω μολῶν.
 Πε. τίνα στολήν; ἢ θῆλυν; ἀλλ' αἰδώς μ' ἔχει.
 Δι. οὐκέτι θεατῆς μαινάδων πρόθυμος εἶ;
 Πε. στολήν δὲ τίνα φῆς ἀμφὶ χρῶτ' ἐμὸν βαλεῖν; 830
 Δι. κόμην μὲν ἐπὶ σῶ κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ.
 Πε. τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι;
 Δι. πέπλοι ποδήρεις· ἐπὶ κάρα δ' ἔσται μίτρα.
 Πε. ἦ καὶ τι πρὸς τοῖσδ' ἄλλο προσθήσεις ἐμοί;
 Δι. θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρος. 835
 Πε. οὐκ ἂν δυναίμην θῆλυν ἐνδῦναι στολήν.

⁴⁷ Sul valore semiotico delle vesti in relazione ai meccanismi di categorizzazione dei sessi si vedano le considerazioni di Gherchanoc (2003-2004: 747-748): "le vêtement a-t-il une fonction essentielle dans l'identification des différences. Il est précisément une marque indispensable de l'identité sexuée. [...] La parure, signe extérieur visible, semble être le premier élément de la différence des sexes. La perception est un élément important de la différenciation sexuée. Dionysos et Penthée ont l'apparence de femmes, le premier par ses traits, le second par les vêtements qu'il porte".

⁴⁸ Secondo Burgio (2019: 165) l'uso del verbo *teléō* (letteralmente "porto a compimento") sarebbe spia linguistica di una metamorfosi verso il femminile già iniziata nell'intimo del re tebano. Tale metamorfosi risulta attiva già dopo l'ᾶ che Dioniso pronuncia al v. 810, interiezione *extra metrum* che costituisce una sorta di *turning point* nel rapporto di potere tra Penteo e Dioniso (FUSILLO 2006: 23-24).

DIO. Una volta rientrato nel palazzo, ti vestirò io.
 PEN. Con che vesti? Da donna? Ma ne ho vergogna!
 DIO. Non vuoi più spiare le menadi?
 PEN. Ma che vesti vuoi mettermi?
 DIO. Una lunga chioma distenderò sulla tua testa.
 PEN. E quale sarà il secondo pezzo dell'addobbo?
 DIO. Un peplo che arriva ai piedi. E una *mitra* in testa.
 PEN. Oltre a queste cose, vuoi mettermi altro?
 DIO. Sì, il tirso in mano e la pelle screziata di cerbiatto.
 PEN. Non potrei indossare delle vesti femminili!

I versi evocano verbalmente e prefigurano quella *stolé* (vv. 828, 830) – termine qui usato non nel senso ristretto di “veste”, ma in quello più ampio di “addobbo” (DI BENEDETTO 2004: 422) – che Penteo esporrà visivamente agli spettatori del dramma all’inizio dell’episodio successivo, dopo essere rientrato all’interno del suo palazzo reale per essere vestito dal dio.⁴⁹ Significativa è, come ha notato Vincenzo Di Benedetto (2004: 422), la ripresa lessicale della modularità che caratterizza la vestizione dei guerrieri nell’*Iliade* (ad esempio quella di Paride in *Il.* 3, 328-339), cui Euripide fa corrispondere, sul piano dei contenuti, il radicale stravolgimento dei valori maschili del modello omerico.

La struttura sticomitica della sezione e la successione, quasi ossessiva, di interrogative dirette che caratterizza le battute di Penteo pongono, in effetti, la massima enfasi sui singoli elementi propriamente femminili che compongono la *stolé* imposta dal dio, a partire da quella chioma lunga (v. 831) che lo stesso Penteo aveva precedentemente adocchiato e fortemente criticato nel sembiante dello Straniero *thēlymorphos* (vv. 455-456). Segue la menzione dei lunghi pepi che arrivano fino ai piedi, coprendo integralmente (e defunzionalizzando) il corpo del maschio. Tali vesti costituiscono un attributo iconografico tipico delle baccanti che trovava spazio già nella rappresentazione del Dioniso effeminato degli *Edoni* di Eschilo (*TrGF* III F59: ὅστις χιτῶνας βασσάρας τε Λυδίας ἔχει ποδήρεις); allo stesso modo la *mitra*, una specie di copricapo di derivazione orientale, appariva in Aristofane, nella scena di cross-dressing del Parente nelle *Tesmofoiazuse* (vv. 257, 941), come indumento marcatamente femminile e perciò indegno di un maschio adulto.⁵⁰

⁴⁹ Sui valori della *stolé* all’interno delle *Baccanti* si veda MUELLER 2016: 61-62, con ulteriore bibliografia.

⁵⁰ Cfr. *EM* s.v. *μίτρα*: λέγεται ὁ γυναικεῖος τῆς κεφαλῆς ἀνάδεσμος. Dioniso stesso è invocato con

Lo Straniero menziona infine il *thyrsos* e la *nebrís* (v. 835), oggetti rituali che identificano in modo peculiare il corredo delle baccanti e che rimandano al dominio di Dioniso rispettivamente sul mondo vegetale e su quello animale. L'integrazione di questi due elementi all'interno della *stolé* femminile è *conditio sine qua non* per la riuscita del piano mimetico-voyeuristico che lo Straniero propone (o piuttosto impone) a Penteo, ma non ha rapporto diretto con l'effeminatezza. Anche Tiresia e Cadmo presentano, infatti, tali paramenti rituali, eppure, contrariamente a quanto proposto da alcuni critici (GOLDHILL 1986: 262; cfr. CAWTHORN 2008: 18: "in the *Bacchae* at one stage *all* characters, male and female, are dressed as women"), non sembrano né indossare una *stolé* propriamente femminile né essere marcati dall'effeminatezza che caratterizza visualmente lo Straniero *thēlymorphos* (si vedano a tal proposito HENRICHS 1984a: 68; BUXTON 2013: 226).

L'elemento centrale della scena dell'addobbo sta, tuttavia, nell'approfondimento della psicologia di Penteo e in particolare nell'esplicitazione dell'*aidós* (v. 828), della "vergogna" ch'egli avrebbe – in quanto maschio e in quanto sovrano della città – ad indossare la *stolé* femminile e a regredire alla "boundary category" delle donne. Il suo *aidós* funge qui da freno inibitore che lo vincola psicologicamente a vigilare sulle sue prerogative maschili (v. 836). Egli teme soprattutto di *essere deriso* dalle sue nemiche, le baccanti (vv. 840-842):

Πε. καὶ πῶς δι' ἄστεως εἶμι Καδμείους λαθῶν; 840
Δι. ὁδοὺς ἐρήμους ἴμεν· ἐγὼ δ' ἠγήσομαι.
Πε. πᾶν κρεῖσσον ὥστε μὴ ἴγγελαῖν βᾶκχας ἐμοί.

PEN. E come attraverserò di nascosto la città?
DIO. Andrete per strade deserte. Ti guiderò io.
PEN. Tutto è meglio piuttosto che essere deriso dalle baccanti.

I valori del virile sovrano si uniformano sostanzialmente all'assiologia della società guerriera rappresentata nei poemi omerici, una tipica "civiltà della

l'epiteto *chrysomitrēs*, "dall'aurea mitra", in Soph. *OT* 209. Per ulteriori approfondimenti si veda DODDS 1960²: 177, che tuttavia afferma – in modo probabilmente autoschediastico – che la *mitra* era indossata "apparently by both sexes as part of the Dionysiac ritual dress". Sulla *mitra* come strumento di assoggettamento di Penteo da parte di Dioniso cfr. SEGAL 1982: 206. La questione dell'imposizione dell'indumento sulla testa del sovrano si accompagna, come nota SEGAL 1982: 45-48, all'*incoronazione* come strumento di marcatura della vittima sacrificale. Cfr. anche KALKE 1985.

vergogna” (DODDS 1951: 28-63) nel cui contesto l’essere oggetto delle risate dei nemici è condizione estremamente demonizzata. E come l’Ettore dell’*Iliade* afferma esplicitamente di non volersi sottrarre al suo destino poiché prova *aidós* nei confronti della propria *polis* (*Il.* 6, 442: αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἔλκεσιπέπλους), allo stesso modo il Penteo euripideo teme di *essere visto* in abiti femminili dai Tebani. Egli rifiuta precisamente ciò che il cross-dressing rituale degli *ōschophóroi* richiede: sfilare attraverso la *polis* performando in modo esibizionistico le “category-bound activities” della donna. Per questo motivo per il sovrano è fondamentale attraversare *di nascosto* (v. 840: λαθῶν) la *polis* passando piuttosto *per strade deserte* (v. 841: ὁδοὺς ἐρήμους). Un proposito che, come vedremo, sarà sistematicamente disatteso.

A questo punto del dramma Penteo rientra nel suo palazzo senza sapere ancora cosa fare (vv. 845-846). Tale è effettivamente il suo *aidós* che solo imponendogli la follia Dioniso potrà finalmente vincere la resistenza del sovrano (vv. 850-853):

τεισώμεθ' αὐτόν. πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν, 850
 ἐνεῖς ἐλαφρὰν λύσσαν· ὡς φρονῶν μὲν εὖ
 οὐ μὴ θελήσῃ θῆλυν ἐνδῦναι στολήν,
 ἔξω δ' ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν ἐνδύσεται.

Puniamolo! Per prima cosa fallo uscire di senno, infondigli una leggera follia. Finché sarà in senno non vorrà indossare un addobbo femminile; se invece esce fuori dal percorso della ragione, lo indosserà.

In questi versi lo Straniero si rivolge a se stesso (in quanto Dioniso) ed esplicita finalmente le sue intenzioni: Penteo si travestirà solo se costretto dalla *lyssa* (“follia”) divina.⁵¹ L’uso del verbo *exístēmi* al v. 850 riconduce chiaramente all’*ékstasis*, alla dinamica di “uscita da sé”, di abbandono della propria persona; anche l’espressione del v. 853, “uscendo fuori dalla ragione”, insiste tramite l’avverbio *exō* (“fuori”) sull’aspetto propriamente centrifugo dell’estasi dionisiaca, in contrapposizione al *phronôn... eû* del v. 851, che stabilisce un nesso ideologicamente molto forte tra la performance dell’identità ordinaria e la normalità psichica.

L’immagine mitica suggerisce una forte sintonia tra la performance delle “category-bound activities” femminili da parte di un maschio e l’alterità

⁵¹ Per un’interpretazione dell’espressione ἐλαφρὰν λύσσαν usata al v. 851 si veda la sottile analisi di MUELLER 2016: 66.

degli stati di deviazione psichica riconducibili alla follia divina. L'*ékstasis*, intesa come dislocazione dall'*agire* in quanto soggetto (maschile) all'*essere agito* come oggetto (femminile), appare qui come irruzione soprannaturale che sancisce una volta di più il carattere abnorme del maschio travestito.

Questo modo di concepire il cross-dressing non è, peraltro, una caratteristica esclusiva della cultura greca: si ritrova, difatti, presso numerose civiltà. Illuminante in questo senso è il confronto, posto dall'antropologa Clara Gallini, tra il cross-dressing di Penteo e il rituale dell'*àrgia*, l'equivalente sardo della taranta del Salento, in una sua variante attestata ancora alla fine degli anni '50 nell'area del Campidano oristanese. Scrive Gallini:

qui, chi è punto dall'*àrgia* è posseduto da uno spirito, un'anima dannata, di sesso femminile che costringe imperiosamente la persona «punta» ad assumere la propria personalità. Il fenomeno coinvolge – o coinvolgeva fino a pochi anni fa – prevalentemente persone di sesso maschile, le quali durante l'esecuzione del rito assumono comportamenti femminili, parlano con voce mutata e con le inflessioni dialettali del paese di provenienza dell'*àrgia* – e possono giungere fino a intessere una mimica amorosa con un partner, che talvolta viene mitizzato come il fidanzato o l'amoroso dell'*àrgia*. Altre volte invece, l'identificazione femminile può prendere un'altra direzione, in rapporto non più con il mito di un'*àrgia* «nubile», ma con quello di un'*àrgia* «partoriente»: in questo caso, l'uomo prova violenti dolori, i dolori del parto, che si calmeranno solo quando, sempre vestito da donna, si coricherà nel letto e riceverà un fantoccio o una bambola da vezzeggiare come un proprio nato (GALLINI 1963: 223).

I paralleli etnografici dimostrano, in effetti, che tali interpretazioni soprannaturali del cross-dressing sono tipiche dell'ideologia di società tradizionali d'impianto tipicamente patriarcale che insistono sul nesso biunivoco tra l'identità di genere e la performance di determinate “category-bound activities”. In questi contesti il maschio travestito da donna assume uno statuto del tutto marcato: ci si traveste, si performano altre identità, perché si è in preda ad un temporaneo obnubilamento delle proprie facoltà mentali. Si tratta di un'eccezione che conferma contrastivamente la norma, cioè che per *essere in sé* occorre performare le prerogative della propria categoria sociale.

Alla fine del III Episodio (vv. 859-861) lo Straniero entra, quindi, nel palazzo regale per imporre a Penteo il cross-dressing con la forza coattiva della follia divina. È degno di nota, peraltro, che lo stesso palazzo subisca da questo momento una dinamica di abbassamento categoriale analoga a

quella di Penteo: da luogo dell'esercizio del *kratos*, da oggettivazione del "potere" detenuto dal sovrano, esso viene riqualificato, per così dire, in mera *toilette* femminile, per poi defunzionalizzarsi del tutto dopo il ritorno sulla scena del re travestito all'inizio del IV Episodio.⁵²

Terminato lo stasimo corale (che consente all'attore che interpreta Penteo di indossare la *stolê*), il primo a rientrare è lo Straniero che sollecita il sovrano, con una perifrasi che ne enfatizza il travestimento, a manifestarsi agli occhi del pubblico (vv. 913-916):

Δι. σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἄ μὴ χρεῶν ὄρᾶν
 σπεύδοντά τ' ἀσπούδαστα, Πενθέα λέγω,
 ἔξιθι πάροιθε δωμάτων, ὄφθητί μοι,
 σκευὴν γυναικὸς μαινάδος βιάκκης ἔχων, 915
 μητρός τε τῆς σῆς καὶ λόχου κατάσκοπος.

DIONISO: Tu che desideri vedere ciò che è vietato e impegnarti in cose proibite, Penteo, dico a te, esci qui davanti al palazzo: *fatti vedere da me, tu che indossi l'addobbo femminile di una menade baccante per spiare tua madre e la sua schiera!*

Sollecitato dal richiamo di Dioniso, Penteo rientra in scena in preda alla *lyssa* divina. Il nuovo statuto "ibrido" del sovrano, ormai non più maschio ma non ancora del tutto femmina, è enfatizzato dalla sua diplopia allucinatoria, probabilmente una delle soluzioni più innovative di Euripide: Penteo afferma, infatti, di vedere "due soli, e una doppia Tebe, e doppia la cittadella dalle sette bocche" (vv. 918-919), così come gli spettatori contemplano adesso sulla scena due personaggi dalle sembianze femminee – il sovrano *gynaikómorphos* (v. 855) e lo straniero *thēlýmorphos* – che al culmine della de-differenziazione appaiono l'uno il doppio mimetico dell'altro (GIRARD 1972: 225-227; FOLEY 1985: 250-251).

La deriva mimetica non cancella tuttavia l'asimmetria del rapporto tra lo Straniero dall'identità divina e il giovane sovrano tebano. Se Penteo ha

⁵² La rifunzionalizzazione del palazzo ha come presupposto il terremoto che Dioniso scatena contro la reggia nella scena del cosiddetto *palace miracle* (vv. 576 sgg.), un'immagine mitica di probabile derivazione eschilea (si veda *TrGF* III F58, tratto dagli *Edoni*: ἐνθουσιᾶ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη) con cui Euripide prefigura drammaturgicamente lo *sparagmós* finale di Penteo e che riflette al massimo grado quel carattere sovversivo ed antisistemico che il dio effeminato manifesta tanto frequentemente nei miti del suo arrivo (GIRARD 1972: 181). Per una contestualizzazione dell'immagine della distruzione del palazzo all'interno della diacronia dei rapporti tra Dioniso e luoghi del *kratos* si veda MARRUCCI 2007: 110-114. Sull'elemento del terremoto come esempio della capacità dionisiaca di liquefare le barriere spaziali cfr. il recente KONSTANTINOU 2019.

ormai intrapreso un percorso di regressione sociale, lo Straniero ha assunto al contrario una posizione più dominante, tanto che può insegnare al sovrano come eseguire correttamente le tecniche del corpo delle menadi (vv. 931-944):

[Δι.] ἀλλ' ἐξ ἔδρας σοι πλόκαμος ἐξέστηχ' ὄδε,
οὐχ ὡς ἐγὼ νιν ὑπὸ μίτρα καθήρμισα.
Πε. ἔνδον προσείων αὐτὸν ἀνασείων τ' ἐγὼ 930
καὶ βακχιάζων ἐξ ἔδρας μεθώρμισα.
Δι. ἀλλ' αὐτὸν ἡμεῖς, οἷς σε θεραπεύειν μέλει,
πάλιν καταστελοῦμεν· ἀλλ' ὄρθου κάρα.
Πε. ἰδοῦ, σὺ κόσμει· σοὶ γὰρ ἀνακείμεσθα δῆ.
Δι. ζῶναί τέ σοι χαλῶσι κούχ ἐξῆς πέπλων 935
στολίδες ὑπὸ σφυροῖσι τείνουσιν σέθεν.
Πε. κάμοι δοκοῦσι παρά γε δεξιὸν πόδα·
τάνθενδε δ' ὄρθῶς παρὰ τένοντ' ἔχει πέπλος.
[...]
Πε. πότερα δὲ θύρσον δεξιᾶ λαβὼν χερὶ 941
ἢ τῆδε βάκκη μᾶλλον εἰκασθήσομαι;
Δι. ἐν δεξιᾶ χρῆ χᾶμα δεξιῶ ποδὶ
αἴρειν νιν· αἰνῶ δ' ὅτι μεθέστηκας φρενῶν.

DIO. Ma questo ricciolo è uscito dalla sua sede,
non sta sotto la *mitra* come l'avevo sistemato io.
PEN. Sono stato io, dentro casa, scuotendolo su e giù:
mentre facevo la menade, l'ho disancorato dalla sua sede.
DIO. Ci penserò io, poiché a me spetta prendermi cura di te:
lo risistemeremo. Su, alza la testa.
PEN. Ecco, metti tu in ordine. Noi siamo nelle tue mani.
DIO. La cintura ti sta lenta e le pieghe
del peplo non scendono in fila fin sotto le caviglie.
PEN. Anche a me sembra così, almeno sul piede destro;
dall'altro lato il peplo è messo bene lungo il tallone.
[...]
PEN. Dovrò prendere il tirso con la mano destra
o con l'altra per essere più simile a una baccante?
DIO. Con la destra, e insieme devi sollevare
il piede destro. Sono contento: hai cambiato giudizio.

Ritroviamo qui quella componente didascalica che abbiamo già visto nel mito plutarcheo dell'eroe civilizzatore Teseo che istruisce (*didáxanta*) e

prepara materialmente i *neanískoi* per mimetizzarli tra le vergini: anche Dioniso funge da maestro (più precisamente da *chorodidáskalos*, “maestro dei cori”, come evidenzia FOLEY 1985: 219) e, mentre descrive a Penteo le tecniche del corpo femminile (e in parte i passi della danza menadica)⁵³, ne sancisce il carattere normativo dispiegandole attraverso il corpo maschile del sovrano travestito. La parziale demistificazione che è propria della rielaborazione euripidea ci permette di comprendere meglio un meccanismo fondamentale di questi dispositivi performativi: all’aspetto *descrittivo* delle immagini mitiche di cross-dressing corrisponde, in sostanza, una sorta di funzione *prescrittiva*.⁵⁴ Tali immagini insegnano, infatti, che per essere vergini, donne o menadi bisogna indossare determinati indumenti ed agire in un determinato modo.

Per l’interpretazione complessiva della scena occorre, tuttavia, prendere in considerazione un aspetto finora trascurato. Penteo si ritrova assimilato non a una donna qualsiasi, bensì alla zia Ino e soprattutto alla madre Agaue. Già lo Straniero aveva commentato l’ingresso in scena del sovrano travestito esplicitando, non senza ironia, tali somiglianze: “sei tale nell’aspetto a una figlia di Cadmo!” (v. 917: πρέπεις δὲ Κάδμου θυγατέρων μορφὴν μιᾶ). Il cross-dressing ha determinato la trasformazione del sovrano in un doppio delle figure femminili del lato materno della famiglia e di ciò Penteo sembra, in effetti, compiacersi (vv. 925-927):

Πε. τί φαίνομαι δῆτ’; οὐχὶ τὴν Ἰνοῦς στάσιν 925
 ἢ τὴν Ἀγαυῆς ἐστάναι, μητρός γ’ ἐμῆς;
 Δι. αὐτὰς ἐκείνας εἰσορᾶν δοκῶ σ’ ὄρων.

⁵³ Ai passi di danza rimanda in particolare il riferimento dei vv. 943-944 alla proiezione in avanti della mano destra e del piede destro. Il movimento del piede destro è attestato già nella più antica iconografia relativa al menadismo: in una celebre anfora attica a figure nere del Pittore di Amasi datata al 540 a.C. circa (ABV 152, 25: 127, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Paris), probabilmente “la più antica effigie pervenutaci delle antiche menadi” (JEANMAIRE 1951; trad. it. 1972: 162), due menadi abbracciate procedono verso un Dioniso barbuto recando in dono prede animali (una lepore, un piccolo cervo) e tendendo in avanti il piede. Tale schema ritorna in un frammento del *chorodidáskalos* Pratina, il fr. 708 Page (vv. 13-15), dove un Coro che danza in onore di Dioniso, invocato con l’epiteto Ditirambo che ricorre anche in Eur. *Ba.* 526, richiama l’attenzione del dio sulla propria postura: ἦν ἰδοῦ· ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρριφά· / θρίαμβε διθύραμβε κισσόχαιτ’ ἄναξ, / <ἄκου> ἄκουε τὰν ἐμᾶν Δώριον χορείαν (“Ecco, per te è questo slancio della mano destra e del piede, Triambo, Ditirambo, signore chiomato d’edera, ascolta, ascolta il mio dorico canto di danza”).

⁵⁴ Sul binomio *descrittivo/prescrittivo* come meccanismo fondamentale della costruzione sociale della “normalità” si veda GRILLI 2018: 112.

PEN. Come ti sembra dunque? Non ho qui in tutta la mia
persona il portamento di Ino o di mia madre Agaue?
DIO. Vedendo te, mi pare di vedere proprio loro.

L'identificazione performativa di Penteo con la madre Agaue,⁵⁵ marcata drammaturgicamente dall'attribuzione dei due ruoli allo stesso attore (VERNANT 1985: 48), costituisce un ulteriore indizio del carattere problematico del cross-dressing del re tebano. Fin dall'età arcaica, infatti, la cultura greca pone come *optimum* la somiglianza dei figli maschi rispetto al padre,⁵⁶ fatto che implica l'attribuzione di qualità tendenzialmente degradanti alla somiglianza con la madre. Questo *pattern* tipicamente patriarcale si riflette ancora nella (e viene ontologizzato anche attraverso la) scienza biologica della tarda età classica: così, ad esempio, nel IV libro della *Riproduzione degli animali* di Aristotele (767 b) il figlio maschio somigliante alla madre si caratterizza essenzialmente in quanto "anomalia", come sintomo di una non totale efficacia del seme paterno.

Un sovrano che enfatizza la propria somiglianza con la madre costituisce, dunque, un rovesciamento della norma culturale che stabilisce il valore paradigmatico del padre per il figlio maschio⁵⁷ nonché un rovesciamento dell'ordine logico che prevede il passaggio dallo status di *paîs* simile alle donne allo status di *anér*. Se gli *ōschophóroi* di Atene performano il cross-dressing per distaccarsi dall'elemento femminile con cui si confondono e per conquistare culturalmente la propria virilità, Penteo al contrario è vittima di un vero e proprio *regressus ad uterum*: da un'iniziale affettazione di virilità, fondata

⁵⁵ Per un'interpretazione psicanalitica della dinamica di imitazione della madre da parte di Penteo si veda SALE 1972, che confronta – non senza forzature – il cross-dressing delle *Baccanti* con casi di travestimento contemporaneo. Sull'irriducibilità del testo euripideo all'«Oedipality» psicanalitica cfr. anche WOHL 2005.

⁵⁶ Il motivo è presente già nelle *Opere e i giorni* di Esiodo, dove la mancata somiglianza tra figli e padri ricorre come uno dei sintomi della futura degenerazione degli uomini attuali, appartenenti alla "stirpe del ferro"; Hes. *Op.* 182: οὐδὲ πατήρ παίδεσσιν ὁμοίος οὐδέ τι παῖδες ("né il padre sarà simile ai figli né i figli al padre"). Il modello positivo del rapporto di somiglianza padre/figlio è attestato esplicitamente tra le conseguenze benefiche del regno dei re-giudici che esercitano rettamente la giustizia in Hes. *Op.* 235: τίκτουσιν δὲ γυναῖκες εὐκότα τέκνα γονεῦσι ("le donne partoriscono figli somiglianti ai genitori"), dove *goneús* si riferisce fundamentalmente ai padri (Cozzo 1991: 61, n. 10). Cfr. anche Eur. fr. 167, 1 Kannicht: ἡ γὰρ δόκησις πατράσι παῖδας εἰκέναι ("L'aspettativa è che i figli somiglino ai padri"). Devo all'anonimo revisore un incentivo all'approfondimento della documentazione esiodica e ringrazio il dott. Sonny Wyburgh per alcuni preziosi suggerimenti sul tema.

⁵⁷ Cfr. anche i vv. 1252-1255, in cui Agaue in stato di follia auspica che il figlio possa conformarsi ai modi della madre (μητρὸς εἰκασθεὶς τρόποις), e la replica negativa di Cadmo ai vv. 1259-1260.

sull'esercizio esasperato del *kratos* repressivo, egli passa attraverso una dinamica di de-differenziazione che lo riconduce alla "femminilità" mediata dal lato materno della famiglia, per poi approdare, al culmine del processo, al totale disfacimento fisico per opera della genitrice invasata da Dioniso.⁵⁸

Quello di Penteo è, da questo punto di vista, un travestimento "irrituale" (BURGIO 2019: 164), lontano da quelle implicazioni iniziatiche e misteriche che vi legge la critica neoritualista (in particolare SEAFORD 1998: 129). Ciò che emerge dal dramma è, piuttosto, un netto scarto tra le funzioni liminali del cross-dressing rituale e la funzione estetica e drammaturgica della sua rielaborazione tragica (BUXTON 2013: 235-237). Euripide non si limita a riproporre sulla scena un istituto della *polis* così come concretamente agito e concettualizzato dai suoi contemporanei, bensì lo sovverte dall'interno attraverso la modalità – tipicamente tragica – della *distorsione rituale*, nel cui contesto lo scarto rispetto alla norma condivisa dal pubblico diventa uno strumento semioticamente efficace che il drammaturgo manipola in funzione di una precisa strategia narrativa. In questo caso, rispetto al modello rituale delle Oscoforie, si rivela fondamentale l'inversione dell'orientamento del cross-dressing: il travestimento del sovrano di Tebe implica, infatti, una sorta di "anti-iniziazione", un ritorno alla condizione marginale del *païs* effeminato. Non è un caso che i tratti infantili di Penteo risultino accentuati solo dopo la scena del cross-dressing, quando Cadmo piangerà la dipartita del nipote fatto a pezzi alludendo alla tenera peluria da poco fiorita sulle sue guance (vv. 1185-1187).

5. *PENTHÉE MIS À MORT. DAL CROSS-DRESSING ALLO SPARAGMÓS*

Sebbene distante dalla concreta prassi rituale dei travestimenti iniziatici, il trattamento euripideo del cross-dressing di Penteo sembra confermare un aspetto importante della rappresentazione del travestitismo in Grecia antica. Occorre interrogarsi a tal proposito sull'esito disforico della scena del travestimento, in particolare sulle immagini che sanzionano esplicitamente il comportamento aberrante del sovrano "cross-dresser". Significativa è, innanzitutto, la battuta cinegetica con cui lo stesso Straniero, rivolgendosi al Coro delle baccanti lidie, commenta l'imminente vestizione del sovrano al termine del III episodio (v. 848: γυναῖκες, ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται; "donne, l'uomo si infila dentro la rete!"). I vestiti femminili si riqualificano a

⁵⁸ Su questo punto si veda anche l'analisi di SEGAL 1982: 204-206.

partire da questo momento come il correlato scenico di una rete da caccia, di una trappola mortale atta a distruggere il maschio adulto.⁵⁹ L'immagine ha un ulteriore sviluppo alla fine del IV stasimo, quando il Coro invoca Dioniso esortandolo ad innescare la trappola (vv. 1020-1023).

ἴθ', ὦ Βάκχε, θηραγρευτᾶ βακχᾶν 1020
προσώπῳ γελῶντι περιβαλε βρόχον
θανάσιμον ὑπ' ἀγέλαν πεσόν-
τι τὰν μαινάδων.

Vieni, Bacco, e attorno al feroce cacciatore di baccanti
col tuo volto ridente getta un laccio
che uccide, una volta ch'egli sia caduto
sotto la fiumana delle menadi!

Alla menzione del “nodo assassino” che Dioniso ha già stretto attorno al sovrano devirilizzato (e in quanto tale ormai *oggetto* e non più *soggetto* di caccia) s'accompagna l'immagine del volto ridente del dio. Non si tratta di un riferimento isolato: in tutto il dramma Dioniso è rappresentato come una divinità che ride. Eppure, se precedentemente quest'immagine sembrava connessa all'irenica fruizione dei rituali (v. 380) o all'impossibilità da parte del dio di subire le costrizioni delle catene che gli impone Penteo (v. 439), qui la risata viene evocata esplicitamente come un vero e proprio simbolo di messa a morte. Dioniso è un dio che *uccide ridendo*. Questi riferimenti si possono spiegare facilmente ipotizzando, con Helene Foley (1985: 247-248), che chi interpretava lo Straniero indossasse concretamente una maschera sorridente, ma le implicazioni del *gelân*, del “ridere”, di Dioniso possono essere sviluppate ulteriormente.

In primo luogo, il *gelân* del dio funge, per così dire, da contrappasso rispetto alla derisione dei rituali dionisiaci di cui Penteo si è macchiato nel corso del dramma (vv. 250, 1080-1081). In secondo luogo, l'elemento comico – il *geloïon* – è uno strumento fondamentale della trappola che il dio impone a Penteo. Come lo Straniero stesso ammette, il suo proposito è, infatti, proprio quello di frustrare la regalità del sovrano attraverso la derisione collettiva del popolo tebano (vv. 854-856):

⁵⁹ Cfr. anche l'espressione dei vv. 857-859 che riqualifica il *kosmos* di Penteo del v. 832 in un addobbo funebre. Sulla frequente assimilazione tragica delle vesti alle reti da caccia si veda ora WORMAN 2019: 249-250.

χρήζω δέ νιν γέλωτα Θεβαίοις ὀφλεῖν
 γυναικόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως 855
 ἐκ τῶν ἀπειλῶν τῶν πρὶν αἴσι δεινὸς ἦν.

Il mio desiderio è che paghi ai Tebani il tributo della derisione, mentre *con apparenza di donna* viene condotto attraverso la città, lui che una volta minacciava e faceva paura.

Il cross-dressing si rivela, insomma, una trappola comica costruita *ad hoc* per degradare il sovrano. Da notare lo scarto del proposito di Dioniso rispetto al piano concordato con Penteo ai vv. 840-842: il signore di Tebe aveva precedentemente chiesto di attraversare la *polis* “di nascosto”, passando per “strade deserte” per non essere visto da nessuno dei suoi concittadini; il dio vuole, al contrario, che la *polis* veda Penteo sfilare in abiti effeminati (*gynaikómorphos*) attraverso la città (*di' ásteōs*). Se l'immagine rimanda in parte alla componente esibizionistica che caratterizza la performance degli *ōschophóroi*, quel che Dioniso ha in mente è, in sostanza, qualcosa di diverso.

Il dio pone l'accento sulla derisione del maschio adulto effeminato da parte della collettività dei maschi tebani, gli unici rimasti in città dopo la fuga delle donne invase dal dio. Egli enfatizza, inoltre, il rovesciamento categoriale innescato dal cross-dressing: il sovrano che un tempo occupava la posizione più alta è regredito al livello più basso della gerarchia sociale. Il maschio travestito è assimilato, in sostanza, a un *pharmakós*, un individuo “contaminante” che diventa oggetto della violenza unanime della *polis*. Quest'interpretazione, che trova ampio spazio nella lettura che René Girard (1972: 170-200) offre delle *Baccanti* come drammatizzazione di una *crisi sacrificale*,⁶⁰ ha rapporto diretto con la concreta prassi rituale dell'Atene di età classica.⁶¹

⁶⁰ Secondo GIRARD 1972, i sistemi culturali si basano su processi di differenziazione categoriale che si reggono su equilibri precari. Tali processi rischiano, infatti, di collassare a causa dell'*escalation* di una violenza interna dovuta alla natura mimetica dei desideri. Quando il pericolo di de-differenziazione disinnesca il funzionamento delle istituzioni rituali raggiungendo così lo stadio critico (che Girard definisce *crisi sacrificale*), il sistema tende a ristabilizzarsi tramite una forma radicale di deflusso della violenza verso l'esterno, cioè tramite l'espulsione di una vittima espiatoria da parte della collettività.

⁶¹ È merito di Louis Gernet aver notato le analogie che intercorrono tra sovrano e *pharmakós*: il motivo è sviluppato da Jean-Pierre Vernant in un importante saggio sull'*Edipo re* di Sofocle (VERNANT 1970). Per quanto riguarda le *Baccanti*, una prima interpretazione di Penteo come *pharmakós* si deve a ROUX 1970, I: 41. Le interpretazioni di Vernant e della Roux stanno genealogicamente alla base di quella proposta da GIRARD 1972: 170-200.

Sappiamo, infatti, che ogni anno, durante la festa apollinea delle Targhelie, venivano espulsi due *pharmakoí*. Costoro venivano selezionati all'interno dello strato più abietto e disagiato della popolazione cittadina ed erano principalmente individui dai corpi che non contano, gli infermi e i più brutti d'aspetto: una categoria marginale e indifferenziata che, in virtù della propria "mostruosità", minacciava dal basso la stabilità del corpo sociale.⁶² Anche i *pharmakoí* subivano una specie di vestizione: venivano ornati di collane di fichi secchi e reificati in strumenti operativi di purificazione rituale. Prima di essere espulsi, costoro erano condotti attraverso la *polis* in una solenne processione ([Lys.] 6, 108, 4: τὴν πόλιν καθαίρειν καὶ ἀποδιοπομπεῖσθαι καὶ φαρμακὸν ἀποπέμπειν), durante la quale subivano probabilmente scherni e aggressioni fisiche da parte della folla. Una dinamica, questa, completamente antipodica rispetto alla processione dei giovani di buona famiglia delle Oskoforie. Significativamente la sfilata del sovrano travestito attraverso la città viene riqualficata da Euripide proprio nei termini di un rituale di espulsione del *pharmakoí*: il suo Dioniso vuole condurre Penteo *di' ásteōs* (v. 855) per espellerlo attraverso il «meurtre symbolique» (CALAME 1990: 314) della derisione collettiva dei maschi tebani.

L'omologia funzionale che permette di leggere la derisione collettiva come una forma di espulsione simbolica dalla comunità è chiarita efficacemente da Girard ne *La violence et le sacré*:

A côté de l'expulsion "sérieuse", il a toujours dû exister une expulsion fondée en partie au moins sur le ridicule. De nos jours encore, les formes adoucies, quotidiennes et banales de l'ostracisme social se pratiquent, le plus souvent, sur le mode du ridicule. Une grande partie de la littérature contemporaine est consacrée, explicitement ou implicitement, à ce phénomène. Pour peu qu'on songe aux catégories sociales et au genre d'individus qui fournissaient leur contingent de victimes à des rites comme celui du *pharmakos* : vagabonds, miséreux, infirmes, etc., on peut supposer que la dérision et les moqueries de toutes sortes entraînent

⁶² Cfr. Ar. *Ran.* 730-734, con la definizione di *pharmakós* offerta dallo Schol. R *ad v.* 733b: τοὺς φαύλους καὶ παρὰ τῆς φύσεως ἐπιβεβουλευμένους. Sulla processione dei *pharmakoí* cfr. anche Eust. *ad Od.* 22, 481; VERNANT 1970: 1267-1279 con ulteriori riferimenti. Non trovo convincenti le argomentazioni di LEINIEKS 1996: 172, che squalifica la pertinenza del modello rituale della cacciata del *pharmakós* sostenendo che un riferimento alle Targhelie, festa celebrata in onore di Apollo, mal si accorderebbe al contesto dionisiaco delle *Baccanti*. Nella concreta prassi culturale la sfera apollinea e quella dionisiaca appaiono, infatti, irriducibili alla mera complementarità polarizzata enfatizzata da Nietzsche (cfr. CALAME 1990: 368), e trovano bensì numerose intersezioni, come s'evince, ad esempio, dal contesto rituale delfico dello *Ione* euripideo. Sulla questione dell'interazione tra le due divinità così come riflessa nel dramma di Euripide si veda MASSA 2012.

pour une bonne part dans le sentiments négatifs qui s'extériorisent au cours du sacrifice afin d'être *purifiés* et *évacués* par lui (GIRARD 1972: 351-352).

Penteo si trova assimilato, in effetti, a quei travestiti della commedia di Aristofane che tanto divertivano il pubblico ateniese, tant'è vero che la scena presenta notevoli simmetrie con il travestimento del Parente delle *Tesmoforiazuse*, la commedia aristofanea messa in scena nel 411, solo pochi anni prima della composizione delle *Baccanti*.⁶³ Come sostiene Di Benedetto (2004: 41-43), non è difficile pensare che proprio da Aristofane Euripide abbia attinto per costruire la scena del cross-dressing di Penteo. Non è questa la sede per discutere delle notevoli innovazioni drammaturgiche che l'autore delle *Baccanti* dispiega nel dramma in analisi; quel che mi preme sottolineare è piuttosto il valore semiotico e pragmatico di alcuni dati testuali che cerco di analizzare andando al di là delle possibili intenzioni autoriali. Significativo mi sembra, in tal senso, che il proposito di far deridere Penteo dai maschi rimasti a Tebe trovi un suo orizzonte metateatrale nell'*effetto comico* che a questo punto del dramma il sovrano travestito doveva suscitare nel pubblico, sostanzialmente maschile, che assisteva alla rappresentazione della tragedia.⁶⁴ La permeabilità tra i Tebani del dramma e i *politai* ateniesi che assistono alla performance teatrale, tra piano della finzione scenica e piano della ricezione, trova conferma, d'altra parte, nell'enfasi con cui nel prologo Dioniso canalizza l'attenzione degli spettatori chiedendo che la *polis*, "questa *polis*", *veda e impari* i suoi culti (v. 39: δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν; si veda anche il v. 61, con cui il dio sollecita l'ingresso sulla scena del Coro delle baccanti lidie "affinché la città di Cadmo veda": ὡς ὄρᾳ Κάδμου πόλις).

Imponendo alla città un programma "didattico" incentrato sulla propria autoaffermazione, il Dioniso delle *Baccanti* sembra almeno in parte demistificare il ruolo normativo che il culto dionisiaco svolge all'interno dei dispositivi categoriali della *polis* ateniese. Quasi uscendo fuori dalla finzione scenica, Dioniso pretende che la *polis* contempi e derida il travestito che egli stesso ha "messo in scena": il dio è, d'altra parte, anche il signore del teatro e delle rappresentazioni drammatiche, funzione che, come dimostrano numerosi studi, è massicciamente tematizzata

⁶³ Sull'argomento si veda ora JENDZA 2020: 108-118.

⁶⁴ Sulla probabile esclusione delle donne dal pubblico che sedeva nel teatro di Dioniso si vedano ZEITLIN 1996: 343, n. 5; TADDEI 2020: 32, n. 48 con ulteriori rimandi bibliografici.

all'interno delle stesse *Baccanti* (SEGAL 1982: 215-271; FOLEY 1985: 205-258; BIERL1991: 177-218).⁶⁵

Quest'effetto comico suscitato dal cross-dressing di Penteo non è neutro. Dioniso è il promotore di una *risata che uccide*. E se al suo pubblico chiede di prendere le distanze e di linciare simbolicamente il sovrano travestito, alle sue menadi chiede piuttosto di finire il lavoro con un linciaggio in senso proprio. Il Coro delle baccanti lidie introduce questo snodo critico esortando Lyssa, la personificazione della follia, a spronare le menadi tebane contro “colui che si addobba in veste femminile, / folle osservatore delle menadi” (vv. 980-981: ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ / λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων). Inoltre, enfatizzando la discendenza dal padre Echione (nome che evoca l'*échéidna*, la “serpe”), il Coro allude al sovrano travestito nei termini di un *mostro ctonio* da sopprimere (vv. 995-996). Da questo momento il comico cross-dressing che Dioniso ha messo in scena precipita bruscamente, attraverso la mediazione del modello del *pharmakós*, nell'orrore parossistico dello *sparagmós*, lo smembramento a mani nude della vittima animale, una forma di scempio sacrificale che si presentava nell'immaginario mitico e nella relativa iconografia come un tratto distintivo dell'azione delle adepte di Dioniso (DODDS 1940: 164; WEAVER 2009).

L'espressionistico resoconto con cui il Secondo Messaggero descrive lo *sparagmós* di Penteo per mano della madre Agaue e delle altre menadi rese folli da Dioniso costituisce l'ultimo sviluppo del cross-dressing del sovrano tebano (vv. 1114-1135). Il travestimento si rivela *ex post* come un espediente del tutto gratuito e anzi controproducente, poiché, contrariamente a quanto affermato dallo Straniero al v. 823, le menadi non si sono affatto lasciate ingannare dai vestiti femminili del sovrano (vv. 1106-1109). Esse versano, però, in uno stato di *trance* indotto da Dioniso e non sanno esattamente a quale creatura stanno dando la caccia; così, appena prima d'essere fatto a pezzi dallo stuolo delle donne, Penteo tenta di farsi riconoscere da Agaue

⁶⁵ È in onore di Dioniso che ogni anno, durante le cosiddette Grandi Dionisie, gli Ateniesi mettevano in scena commedie e tragedie (sul senso di tale nesso si veda VERNANT 1986): la collocazione geografica del teatro, situato presso le pendici meridionali dell'Acropoli, costituiva peraltro un forte nesso con il contiguo santuario di Dioniso Eleutereo (su questo tema e, più in generale, sulle contestualizzazione della *performance* teatrale all'interno delle Grandi Dionisie si veda ora TADDEI 2020: 22, con ulteriore bibliografia nelle note). In tal modo la posizione del dio all'interno del sistema della *polis* ateniese risultava indissociabile dall'orizzonte della finzione teatrale. Maschere, travestimenti e forme di cross-dressing costituivano una parte fondamentale di questo orizzonte dionisiaco (sul tema della maschera si vedano, in particolare, CALAME 1986: 133-142; FRONTISI-DUCROUX 1991).

gettando via la *mitra* ch'egli teneva sui capelli (vv. 1115-1116: ὁ δὲ μίτραν κόμης ἄπο / ἔρριψεν) e dichiarando alla madre la propria identità in forma genealogica (vv. 1118-1119: Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν / Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος; “sono io, madre, proprio io, il figlio tuo, Penteo, che tu hai partorito nella casa di Echione”). Il sovrano di Tebe mostra di rifiutare al contempo il cross-dressing dionisiaco e l'immedesimazione con la madre, ma ormai è troppo tardi: non c'è più margine per un tentativo di recupero dell'identità maschile. Il risultato è una completa distruzione del corpo devirilizzato del sovrano (vv. 1122-1136).

Numerose sono le interpretazioni di questa famosa scena; per i fini della presente analisi basterà far riferimento ad alcune letture che ne accentuano la componente, per così dire, sovversiva. Tale è, ad esempio, la posizione di Victoria Wohl, che rifacendosi a *L'Anti-Edipe* di Deleuze e Guattari afferma:

The *sparagmos* is the ultimate anti-Oedipal manifestation of sexual difference: polymorphous dispersion instead of integration and structure. Whereas the Oedipal complex narrates a union of two into one, this scene fragments one into many, as Pentheus is reduced to the molecular level, decomposed and stripped of his identifying features, scattered over the landscape [...]. He becomes literally what Deleuze and Guattari call the *body-without-organs*, a body devoid of organization, a smooth surface that registers not social status or gender but pure and fleeting energies. Everything the Oedipal complex brings together and solidifies is here scattered. Sexual difference is exploded and with it bodily integrity, individual identity, the male subject, the patriline. All that is left of them is a name that signifies only suffering, Pentheus (WOHL 2005: 150).

Secondo la studiosa «this destruction is productive», poiché lo *sparagmós* rappresenterebbe in forma mitica il collasso stesso di quel sistema patriarcale di cui il signore di Tebe, col suo nome che prefigura sofferenze, è espressione paradigmatica. Riprendendo in parte l'interpretazione antidipica di Wohl e facendo riferimento alla teoria butleriana della performatività, Katrina Cawthorn ha invece interpretato lo *sparagmós* di Penteo come strumento poetico di decostruzione del corpo maschile così come culturalmente concepito.

In the *Bacchae*, perhaps Euripides' last play, the audience experiences an extraordinarily complete destruction of the male body and the masculine principle. [...] Here, the female (in the form of Pentheus' mother, aunts, and various kinswomen) subjects the male body to a horrifying vivisection – Pentheus is dismembered

and reduced to bits and pieces (this *topos* of becoming is extended to its limit in a sense, so that the male body becomes other than body). In this sense, the *Bacchae* can be read as the ultimate undoing or unmaking of the masculine, obliterated by the feminine/maternal. [...] The male hero's body is mutilated almost beyond recognition in this startling play, reduced to gruesome body parts, to scraps of flesh, the sport of 'women', the sport of tragedy (CAWTHORN 2008: 18).

Queste interpretazioni hanno, io credo, diversi limiti: innanzitutto, la componente *produttiva* che Wohl individua nello smembramento è precisamente ciò che per l'audience maschile che si riconosce nei valori patriarcali della *polis* non può che costituire problema. In secondo luogo, il *kratos* patriarcale che Penteo ha ricevuto da Cadmo (v. 212: Ἐχίονος παῖς, ᾧ κράτος δίδωμι γῆς) e ch'egli ha esercitato inizialmente in forma repressiva non scompare con la morte del re, ma si conserva, come chiarisce il Coro delle baccanti lidie con un'espressione demistificante, passando allo stesso Dioniso (vv. 1037-1038: ὁ Διόνυσος ὁ Διόνυσος οὐ Θῆβαι / κράτος ἔχουσ' ἐμὸν – “Dioniso, Dioniso, non Tebe, ha potere su di me!”). Infine, sebbene Penteo si presenti all'inizio del dramma come uno strenuo difensore della maschilità e dell'ordine patriarcale, egli dà prova nel corso della tragedia di non riuscire affatto a rappresentare i valori che difende. Al contrario, tramite il suo cross-dressing, egli sovverte dall'interno il sistema che dovrebbe rappresentare e in tal modo diventa agli occhi della collettività maschile una figura grottesca, un *outsider* che, incapace di performare correttamente le prerogative della propria categoria sociale, viene espulso dalla *polis* in qualità di *pharmakós*.

Occorre sottolineare, a tal proposito, che il corpo fatto a pezzi dalle menadi di Euripide non è tanto il corpo maschile così come culturalmente concepito, bensì *il corpo di un maschio effeminato*, cioè un corpo che si pone inevitabilmente *in contrasto* con la rappresentazione greca del corpo virile. Così Dioniso non è semplicemente l'effeminato promotore della sovversione, ma è anche colui che nel corso della tragedia *reprime* il sovversivo che ha replicato la sua effeminatezza. La sua è, in un certo senso, una sovversione che si autodistrugge. L'effetto è paradossalmente la neutralizzazione di ogni alternativa al sistema vigente: Dioniso non sovverte se non per riaffermare la norma.

Sembra, in conclusione, che l'aspetto potenzialmente sovversivo implicato dallo *sparagmós* di Penteo sia neutralizzato dalla sua contestualizzazione

all'interno di una dinamica disforica che pertiene, piuttosto, alla logica dei *cautionary tales* e che in quanto tale sanziona il comportamento globalmente irrituale e non-normativo del sovrano "cross-dresser". Indissociabile drammaturgicamente dalla rappresentazione tragicomica e metateatrale del cross-dressing e dalla problematizzazione che, più in generale, Euripide offre del culto dionisiaco in tutto il dramma, lo *sparagmós* finale si configura più come l'esito abnorme, ma non per questo meno repressivo, di una non corretta performance identitaria e la dispersione polimorfa del corpo di Penteo si offre agli spettatori ateniesi come la logica conseguenza di un corpo maschile che, contro ogni norma, è performativamente regredito allo stadio polimorfo del *país* effeminato.

6. CONCLUSIONI

Un texte donc. Mais pas plus qu'une image un texte n'est innocent.
Jean-Pierre Vernant

L'analisi qui svolta ha tentato di mostrare la pluralità di funzioni semiotiche che caratterizza la scena di cross-dressing delle *Baccanti* all'interno del complesso mitico-rituale relativo al travestitismo: da un lato assistiamo alla messa in evidenza, attraverso il corpo maschile, delle tecniche del corpo tipiche della performance della femminilità – messa in evidenza che, come abbiamo detto, avalla gli stereotipi di genere già in circolo nel sistema culturale e contribuisce così ad ontologizzare le proprietà della "boundary category" delle donne; dall'altro lato, riscontriamo la presenza di una dinamica di configurazione e di neutralizzazione dell'*anomalia* del maschio travestito in seno alla comunità dei maschi. All'interno di questa dinamica un ruolo fondamentale è svolto, come ho cercato di dimostrare, dallo straordinario "cross-over" rituale e teatrale che Euripide dispiega nel suo dramma: la risemantizzazione del cross-dressing del culto pubblico passa, infatti, attraverso il riferimento all'espulsione del *pharmakós*, attraverso la ripresa funzionale del motivo comico dei travestiti in contesto tragico e, infine, attraverso lo *sparagmós* come messa a morte del soggetto anomalo. In tal senso, come il cross-dressing dei riti di passaggio era finalizzato in ultima istanza a ribadire la distinzione tra i generi, così la tragedia continuava a orientare, pur nella consapevole sovversione e demistificazione del modello rituale, le aspettative dei cittadini in merito alle performances identitarie prescritte dal sistema: fungendo da *cautionary tale*, essa aveva l'effetto di compattare il gruppo sociale dei "Members", i maschi adulti che

assistevano al dramma, attraverso la stigmatizzazione e la neutralizzazione di un soggetto maschile presentato come deviante.

Quest'interpretazione presume, ovviamente, un approccio alla tragedia come prodotto dell'immaginario dotato, al di là della bontà dell'intenzione autoriale, di una funzione fondamentale nella costruzione del binarismo sessuale all'interno della *polis*. Alcuni dati strutturali sembrano confermare questa lettura: in primo luogo, la tragedia è, com'è noto, una specializzazione ritualizzata del cross-dressing dionisiaco. Gli attori erano maschi adulti istituzionalmente abilitati a performare in modo convincente i personaggi femminili dei drammi messi in scena. Nessuna donna, come sottolinea Froma I. Zeitlin, parlava o agiva sulla scena *in quanto* donna: era sempre un maschio a parlare e agire *nei panni di e per conto di* essa (ZEITLIN 1996: 343). In questo modo, tramite l'uso funzionale del cross-dressing all'interno del contesto festivo delle Grandi Dionisie e per entro lo spazio circoscritto e ritualizzato del teatro di Dioniso, il mondo femminile era soggetto a ratifica (e costruzione) da parte della *polis* radunata a teatro, divenendo oggetto di un "sapere" discorsivo e performativo che ne fissava la posizione all'interno del sistema culturale.

Ciò non significa naturalmente che la complessità e la polivalenza del "giocattolo tragico" si risolvano esclusivamente, per dirla con Cawthorn, in "a kind of 'reproduction of femininity' and masculinity, via the parthenogenetic body-mind of the male, midwifed by the male poet, the male actor and the audience", poiché, come continua la studiosa:

the tragic reproduction of male culture is not a straight reproduction, it is a complicated and skewed representation. The genre of classical Athenian tragedy usually creates or requires the anti-hero as the condition of tragedy. The mask of body, of the feminine, both in performance and text, thus becomes a potential site for the transgression of the traditional sex-gender system in this culture, as it is expressed outside tragedy. The sexed/gendered body in tragedy might also become a subversive space to rethink standard ideologies (CAWTHORN 2008: 10).⁶⁶

Come hanno dimostrato già Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet nei loro studi sulla tragedia come fenomeno sociale totale, la messa in questione dell'ideologia cittadina è, in effetti, una caratteristica distintiva della

⁶⁶ Per un approccio più sfumato al tema della rappresentazione tragica della femminilizzazione del maschio adulto si veda BUXTON 2013: 237-240.

complessa dialettica che caratterizza il rapporto tra *polis* e teatro. È in questo spirito che si colloca, ad esempio, la rappresentazione che – all’interno della più importante festa dionisiaca – Euripide offre dei rituali dionisiaci, ed è anche grazie alla demistificazione che il grande drammaturgo dispiega nella *Baccanti* che possiamo comprendere le modalità con cui Dioniso, l’ambigua divinità della confusione categoriale, funziona surrettiziamente da strumento atto a dire le norme e a ribadire la rigida separazione tra le categorie sociali (SEGAL 1982: 213).

Un Dioniso senza “queerness” dunque? La domanda resta una provocazione: è evidente, infatti, che il dio “ibrido” del mito presenta tratti marcatamente queer e comportamenti del tutto antisistemici (FUSILLO 2006; BURGIO 2019); ma che dire del Dioniso “integrato”, il dio celebrato nei culti ufficiali della città, nei riti concretamente agiti dai contemporanei di Euripide? Nella prassi culturale del tempo Dioniso non sembra favorire molto l’ibridazione dei generi, piuttosto ne conferma il binarismo: ai maschi il dio riserva la fruizione del vino e dei simposi, mentre alle donne egli concede la temporanea fuga dalla città entro il quadro rituale del menadismo (HENRICHS 1984a: 69). Solo a partire dall’età ellenistica, in un contesto culturale assai diverso rispetto a quello dell’Atene del V secolo, i rituali dionisiaci iniziano a coinvolgere parimenti maschi e femmine (HENRICHS 1984a: 70) e non è da escludere che un impulso all’affermazione dei cross-dressing dionisiaci in quest’epoca sia giunto proprio dalla fortuna del Dioniso di Euripide.

Più che un nuovo modello di ibridazione dei generi o di maschilità eccentrica, il dio effeminato dell’Atene del V secolo resta, dunque, un eccellente operatore al servizio della codificazione dei generi. La sua follia, la *lyssa* con cui egli impone il cross-dressing, non è ancora quel mezzo sovversivo di affrancamento dall’identità che i moderni (a partire dal Nietzsche della *Nascita della tragedia*) hanno enfatizzato,⁶⁷ bensì uno straordinario strumento di ratifica dell’identità, un vero e proprio negativo della coazione sistemica del binarismo sessuale.

Dino Ranieri Scandariato

dinoranieri.scandariato@unipa.it
Università degli Studi di Palermo

⁶⁷ Il tema è molto studiato: a titolo esemplificativo si veda la ricostruzione genealogica di HENRICHS 1984b.

REFERENCES

- AMPOLO C., MANFREDINI M., 1988, *Plutarco. Le vite di Teseo e di Romolo*, Fondazione Lorenzo Valla, Milano.
- BEDNAREK B., 2017, "Ancient omophobia. Prejudices against homosexuality in classical Athens", in *Humanitas*, 69: 47-62.
- BERTOLÍN R., 2008, "The Mast and the Loom: Signifiers of Separation and Authority", in *Phoenix*, 62, 1: 92-108.
- BIERL A., 1991, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*, Gunter Narr, Tübingen.
- BRELICH A., 1969, *Paides e parthenoi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- BREMMER J.N., 1999, "Transvestite Dionysos", in PADILLA M.W. ed., *Rites of passage in ancient Greece: Literature, religion, society*, Bucknell University Press, Lewisburg: 183-200.
- BURGIO G., 2019, "Genealogie della maschilità. Generi e desideri nelle *Baccanti* di Euripide", in *Whatever*, 2: 155-178, DOI: 10.13131/2611-657X.whatever.v2i1.31.
- BUTLER J., 1999² [1990], *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London-New York.
- BUXTON R., 2013, "Feminized Men in *Bakchai*: The Importance of Discrimination", in Buxton R., *Myths and Tragedies in Their Ancient Greek Context*, Oxford University Press, Oxford: 219-240.
- CALAME C., 1986, "Facing Otherness: The Tragic Mask in Ancient Greece", in *History of Religions*, 26, 2: 125-142.
- CALAME C., 1990, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce ancienne*, Payot, Lausanne.
- CALAME C., 2009, "Iphigénie à Brauron: étiologie politique et paysage artémisien", in BODIOU L., MEHL V. eds., *La religion des femmes en Grèce ancienne*, Presses universitaires de Rennes, Rennes: 83-92.
- CALAME C., 2019² [1977], *Les Choeurs des jeunes filles en Grèce archaïque. Morphologie, fonction religieuse et sociale (Les parthénées d'Alcman)*, Les Belles Lettres, Paris.
- CAMPANILE D., CARLÀ-UHINK F., FACELLA M., eds., 2017, *TransAntiquity: Cross-dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*, Routledge, London-New York.
- CARPENTER T.H., 1986, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Oxford University Press, Oxford.
- CARPENTER T.H., 1997, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford University Press, Oxford.

- CAWTHORN K., 2008, *Becoming Female: The Male Body in Greek Tragedy*, Duckworth, London.
- COZZO A., 1991, "Eredità fisico-biologica e riproduzione sociale ed economica. Per la storia sociale di una costellazione topica", in *Dialogues d'histoire ancienne*, 17, 2: 59-77.
- CSAPO E., 1997, "Riding the Phallus for Dionysus: Iconology, Ritual, and Gender-Role De/Construction", in *Phoenix*, 51: 253-295.
- DELCOURT M., 1958, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, PUF, Paris.
- DELL'AVERSANO C., 2017, "Per un'ermeneutica queer del testo letterario", in *Poli-femo*, 13-14: 49-90.
- DELL'AVERSANO C., 2018, "A research programme for queer studies. Queer theory and Harvey Sacks's Membership Categorization Analysis", in *Whatever*, 1: 35-73.
- DETIENNE M., 1977, *Dionysos mis à mort*, Gallimard, Paris; trad. it. 1981, *Dioniso e la pantera profumata*, Laterza, Roma-Bari.
- DI BENEDETTO V., 2004, *Euripide. Le Baccanti*, Rizzoli BUR, Milano.
- DI DONATO R., 1990, *Per un'antropologia storica del mondo antico*, La Nuova Italia, Firenze.
- DI DONATO R., 2000, "La funzione giuridica tra individuo e società", in GERNET L., *Diritto e civiltà in Grecia antica*, La Nuova Italia, Firenze: vii-xii.
- DI DONATO R., 2001, *Hierà. Prolegomena ad uno studio storico-antropologico della religione greca*, Edizioni PLUS, Pisa.
- DODD D.B., FARAONE C.A., eds., 2003, *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives*, Routledge, London-New York.
- DODDS E.R., 1940, "Maenadism in the *Bacchae*", in *The Harvard Theological Review*, 33, 3: 155-176.
- DODDS E.R., 1951, *The Greek and the Irrational*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- DODDS E.R., 1960² [1944], *Euripides. Bacchae*, Oxford University Press, Oxford.
- DORATI M., 2003, "La Lidia e la τρυφή", in *Aevum Antiquum*, n.s. 3: 503-530.
- DOVER K., 1968, *Greek Homosexuality*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- FARAONE C.A., 2003, "Playing the Bear and Fawn for Artemis: Female Initiation or Substitute Sacrifice?", in DODD, FARAONE 2003: 43-68.
- FOLEY H., 1985, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- FOUCAULT M., 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris.
- FOUCAULT M., 2014, *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France, 1980-1981*,

- EHESS-Gallimard-Seuil, Paris; trad. it. 2017, *Soggettività e verità. Corso al Collège de France (1980-1981)*, Feltrinelli, Milano.
- FRONTISI-DUCROUX F., 1991, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, La Découverte, Paris.
- FUSILLO M., 2006, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Il Mulino, Bologna.
- GALLINI C., 1963, "Il travestitismo rituale di Penteo", in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 34, 2: 211-228.
- GARBER M., 1992, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, London-New York.
- VAN GENNEP A., 1909, *Les rites de passage*, Nourry, Paris.
- GENTILI B., PERUSINO F., eds., 2002, *Le Orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, Edizioni ETS, Pisa.
- GERNET L., 1968, *Anthropologie de la Grèce ancienne*, François Maspero, Paris.
- GHERCHANOC F., 2003-2004, "Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance", in *Revue historique*, 628: 739-791.
- GILMORE D.D., 1990, *Manhood in the making. Cultural concepts of masculinity*, New Haven, Yale University Press; trad. it. 1993, *La genesi del maschile. Modelli culturali della virilità*, La Nuova Italia, Firenze.
- GIRARD R., 1972, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris.
- GOLDHILL S., 1986, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GRECO L., KUNERT S., 2016, "Drag et performance", in RENNES J. ed., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, La Découverte, Paris: 222-231.
- GRILLI A., 2012, *Storie di Venere e Adone. Bellezza, genere, desiderio*, Mimesis, Milano-Udine.
- GRILLI A., 2018, "On doing 'being a misfit': Towards a Contrastive Grammar of Ordinariness", in *Whatever*, 1: 105-122, DOI: 10.13131/2611-657X.whatever.viii.9.
- HARTOG F., 1980, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Gallimard, Paris.
- HATZOPOULOS M.B., 1994, *Cultes et rites de passage en Macedoine*, de Boccard, Athens-Paris.
- HENRICHS A., 1982, "Changing Dionysiac Identities", in MEYER B.F., PARISH SANDERS E. eds., *Jewish and Christian Self-Definition, III. Self-Definition in the Graeco-Roman World*, SCM Press Ltd, London: 137-60, 213-236.

- HENRICH A., 1984a, "Male Intruders Among the Maenads: the So-called Male Celebrant", in EVJEN H.D. ed., *MNEMAL. Classical Studies in Memory of Karl K. Hulley*, Scholars Press, Chico CA: 69-91.
- HENRICH A., 1984b, "Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard", in *Harvard Studies in Classical Philology*, 88: 205-240.
- HÉRITIER F., 1996, *Masculin-Féminin I. La Pensée de la différence*, Odile Jacob, Paris; trad. it. 2002, *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, Laterza, Roma-Bari.
- HESLIN P.J., 2005, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HUBBARD T.K. ed., 2003, *Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents*, University of California Press, Berkeley.
- HUBBARD T.K. ed., 2014a, *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Wiley Blackwell, Chicester.
- HUBBARD T.K., 2014b, "Peer Homosexuality", in HUBBARD 2014a: 128-149.
- ISLER-KERÉNYI C., 2007, *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, Brill, Leiden-Boston.
- ISLER-KERÉNYI C., 2015, *Dionysos in Classic Athens. An Understanding through Images*, Brill, Leiden-Boston.
- JAMESON M., 1993, "The Asexuality of Dionysus", in FARAONE C.A., CARPENTER T.H. eds., *Masks of Dionysus*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- JEANMAIRE H., 1939, *Couroi et courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Bibliothèque Universitaire, Lille.
- JEANMAIRE H., 1951, *Dionysos*, Payot, Paris; trad. it. 1972, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Einaudi, Torino.
- JENDZA C.T., 2020, *Paracomedy: Appropriations of Comedy in Greek Tragedy*, Oxford University Press, New York.
- KALKE C.M., 1985, "The Making of a Thyrsus: The Transformation of Pentheus in Euripides' *Bacchae*", in *American Journal of Philology* 106: 409-426.
- KONSTANTINO A., 2019, "To the Mountain: The Ritual Space of Maenadism in the Athenian Imaginary", in FRIESE W., HANDBERG S., KRISTENSEN T.M. eds., *Ascending and Descending the Acropolis: Movement in Athenian Religion*, Aarhus University Press, Aarhus-Oxford 2019: 143-160.
- KRAEMER R.S., 1979, "Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus", in *The Harvard Theological Review*, 72, 1: 55-80.
- LA GUARDIA F., 2017, "Aspects of transvestism in Greek myths and rituals", in CAMPANILE, CARLÀ-UHINK, FACELLA 2017: 99-107.

- LARSON J., 2014, "Sexuality in Greek and Roman Religion", in HUBBARD 2014a: 214-229.
- LEAR A., 2014, "Ancient Pederasty: An Introduction", in HUBBARD 2014a: 102-127.
- LEINIEKS V., 1996, *The City of Dionysos. A Study of Euripides' Bakchai*, B.G. Teubner, Stuttgart-Leipzig.
- LEWIS I.M., 1971, *Ecstatic Religion: an Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism*, Penguin, Harmondsworth.
- LISSARRAGUE F., 2013, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, Vie-Ve siècle avant J.-C.)*, Éditions de l'Ehess, Paris.
- MARRUCCI L., 2007, "La 'ubiquità' di Dioniso e i luoghi del potere", in MARRUCCI L., TADDEI A. eds., *Polivalenze epiche. Contributi di antropologia storica*, Edizioni ETS, Pisa: 95-114.
- MARRUCCI L., 2010, *Kratos e arche: funzioni drammatiche del potere*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam.
- MASSA F., 2012, "Tra gli dèi dello *Ione*. Dioniso e il figlio di Apollo", in *Dioniso. Rivista di Studi sul Teatro Antico*, 2: 93-112.
- MASSENZIO M., "Cultura e crisi permanente: la *xenia* dionisiaca", in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 40: 27-113.
- MAUSS M., 1966³ [1936], "Les techniques du corps", in Mauss M., *Sociologie et Anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris: 363-386.
- MEDDA E., 2017, "O saffron robe, to what pass have you brought me! Cross-dressing and Theatrical Illusion in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*", in CAMPANILE, CARLÀ-UHINK, FACELLA 2017: 137-151.
- MILLER M.C., 1999, 'Reexamining Transvestism in Archaic and Classical Athens: the Zewadski stamnos', in *American Journal of Archaeology*, 103, 2: 223-253.
- MUELLER M., 2016, "Dressing for Dionysus: Statues and Material Mimesis in Euripides' *Bacchae*", in COPPOLA A., BARONE C., SALVADORI M. eds., *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione*, CLEUP, Padova: 57-70.
- NEWTON E., 1972, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, University of Chicago Press, Chicago.
- PADEL R., 1983, "Women: Model for Possession by Greek Daemons", in CAMERON A., KUHRT A. eds., *Images of Women in Antiquity*, Croom Helm, London-Cambridge: 3-19.
- PARKER R., 1996, *Athenian Religion: A History*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- PARKER R., 2005, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford University Press, Oxford-New York.

- PARKER R., 2011, *On Greek Religion*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- PICKARD-CAMBRIDGE A., 1968², *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford University Press, Oxford.
- PLÁCIDO SUÁREZ D., 2019, “El travestismo de Penteo en los rituales dionisiacos”, in *Arys*, 17: 85-103.
- ROUX J., 1970, *Euripide. Les Bacchantes*, I, Les Belles Lettres, Paris 1970.
- SACKS H., 1992, *Lectures on Conversation*, in JEFFERSON G., SCHEGLOFF E. eds., 2 vols., Blackwell, Oxford.
- SAÏD S., 1987, “Travestis et travestissement dans les comédies d’Aristophane”, in *Cahiers du Gita*, 3: 217-248.
- SALE W., 1972, “The Psychoanalysis of Pentheus in the *Bacchae* of Euripides”, in *Yale Classical Studies*, 22: 63-82.
- SCULLION S., 2013, *Maenads and Men*, Oxford. Consultato online il 29 marzo 2020: <<https://it.scribd.com/document/320652991/Maenads-and-Men>>.
- SEAFORD R., 1996, *Euripides: Bacchae*, Aris & Philipps, Warminster.
- SEAFORD R., 1998, “In the Mirror of Dionysos”, in BLUNDELL S., WILLIAMSON M. eds., *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, Routledge, London: 128–146.
- SEGAL C., 1982, *Dionysiac Poetic and Euripides’ Bacchae*, Princeton University Press, Princeton.
- SERGENT B., 1984, *L’homosexualité dans la mythologie grecque*, Payot, Paris; trad. it. 1986, *L’omosessualità nella mitologia greca*, Laterza, Roma-Bari.
- SUSANETTI D., 2013, “Tra antico e moderno: spunti sul queer”, in CHEMOTTI S., SUSANETTI D. eds., *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, Il Poligrafo, Padova: 21-34.
- TADDEI A., 2020, *Heortè. Azioni sacre sulla scena tragica euripidea*, c.d.p., Edizioni ETS, Pisa.
- THUMIGER C., 2009, “Epidemia tra le *Baccanti* di Euripide, Tucidide e il Corpus Hippocraticum”, in *Studi italiani di filologia classica*, 7, 2: 176-200.
- TURNER V., 1982, *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York.
- VERNANT J.-P., 1965, *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, François Maspero, Paris; trad. it. 1970, *Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, Torino.
- VERNANT J.-P., 1970, “Ambiguïté et reversement, sur la structure énigmatique d’*Oidipe-Roi*”, in LÉVI-STRAUSS C., POUILLON J., MARANDA P. eds., *Échanges et communications : Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l’occasion de son 60ème anniversaire*, II, Mouton, Paris: 1253-1279 [rist. in VERNANT J.-P., VIDAL-NAQUET P., 1972, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, I, François Maspero, Paris: 101-131].

- VERNANT J.-P., 1974, *Mythe et société en Grèce ancienne*, François Maspero, Paris.
- VERNANT J.-P., 1985, "Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide", *L'Homme*, 25, 1: 31-58 [ristampato in VERNANT, VIDAL-NAQUET 1986: 237-269].
- VERNANT J.-P., 1986, "Le dieu de la fiction tragique", in VERNANT, VIDAL-NAQUET 1986: 17-24.
- VERNANT J.-P., 1991, *Mortals and Immortals. Collected Essays*, F.I. ZEITLIN ed., Princeton University Press, Princeton.
- VERNANT J.-P., VIDAL-NAQUET P., 1986, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, La Découverte, Paris.
- VIDAL-NAQUET P., 1981, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, François Maspero, Paris ; trad. it. 2006, *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme d'articolazione sociale nel mondo greco antico*, Feltrinelli, Milano.
- WEAVER B., 2009, "Euripides' *Bacchae* and Classical Typologies of Pentheus' *sparagmos*, 510-406 BC", in *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 52: 15-43.
- WOHL V., 1999, "The Eros of Alcibiades", in *Classical Antiquity*, 18, 2: 349-385.
- WOHL V., 2005, "Beyond Sexual Difference: Becoming-Woman in Euripides' *Bacchae*", in PEDRICK V., OBERHELMAN S.M. eds., *The Soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama*, University of Chicago Press, Chicago-London: 137-154.
- WORMAN N., 2019, "Assemblages and Objects in Greek Tragedy", in CHESI M.G., SPIEGEL F. eds., *Classical Literature and Posthumanism*, Bloomsbury, London: 247-257.
- ZEITLIN F.I., 1982, "Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus and Demeter", in *Arethusa*, 15, 1: 129-157.
- ZEITLIN F.I., 1996, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago University Press, Chicago.

