

ἔκτειν', Ἀγαυήν, χεῖρας αἰ θ' ὁμῶστροποι
Κάδμου θυγατέρες· τὸν νεανίαν ἄνω
τὸνδ' εἰς ἀγῶνα μέγαν, ὁ νικῆσαν δ' ἐγὼ
καὶ Βρόμιος ἔσται. τᾶλλα δ' αὐτὸ σπῆλαι.

975

XO. — ἴτε θεοὶ Λύσσας κύνες ἴτ' εἰς ὄρος,
θῆσσον ἐνθ' ἔχγουσι Κάδμου κόραι,
ἀνοίστησάτε νῖν

[στρ. α']

980

ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ
λυσοσάδη κατάκοπον μαινώδων.
μάρτη πρώτᾳ νῖν λευρῶς ἀπὸ πέτρης
ἢ σκόλοπος ὄνεται

985

Τίς δὲ ὀπειδόμου
μαστῆρ Καδίμελαιν ἐς ὄρος ἐς ὄρος ἔμολ'
ἔμολεν, ὃ βάκχαι; τίς ἄρα νῖν ἔτεκεν;
οὐ γὰρ ἐξ ἀίματος
γυναικῶν ἔφθ, λαίνας δέ τινος
ὄδ' ἢ Τοργόνων Διβυσσῶν γένος.

990

ἴτω Δίκα φανερός, ἴτω Ξιθηφόρος
φονεύουσα λαμίδων διαμυρᾶς
τὸν ἀθεον ἀνομον δῶικον Ἐχίονος
γόνων γηγενῆ.

995

v. 973 αἰ θ' ὁμῶστροποι: sta per ἡμεῖς θ' αἰ ὁμῶστροποι.

Stasimo IV

v. 978 ἐνθ(α): posposto per iperbatò.

v. 979 νῖν: αὐτῶς.

v. 980 γυναικομίμη: qui ha il valore del semplice γυναικεῖα.
v. 982 πρόφα: neutro plurale avverbiale. Suggestiva la correzione πρόφα (attico πρόφη), predicativo di μάρτη, che lega meglio l'azione all'agente che la compie e che potrebbe ricevere una conferma da Ovidio, *Metamorfosi* III 710-713 *hic oculis tiliam cernentem sacra profanis / prima videt, prima est insano comita cursu, / tis tiliam summo violavit Penthaea thyrsu / mater*. Tuttavia, la correzione obbligherebbe a spostare νῖν per motivi metrici.

v. 983 σκόλοπος: il termine dovrebbe qui avere il significato di «albero», anche per il confronto con il v. 1061: quest'accezione però non è mai attestata: in poesia è sempre presente il senso di «stecca», «palizzata» (in Omero) o semplicemente «palo» (cfr. Euripide, *Ifigenia in Tauride* 1430). Da ciò numerose congetture, ma per il momento non si è ancora trovata una soluzione persuasiva al problema.

v. 985 ὀπειδόμου: attributo di Καδίμελαιν in dipendenza da μάρτη e non partitivo con τίς, cfr. *Ifigenia in Aulide* 1593 ἔλαδον ὀπειδόμου.

Tendi le braccia, Agave, e anche voi,
altre figlie di Cadmo: conduco il giovane
a questa grande lotta e il vincitore
sarò io e Bromio con me. I fatti stessi mostreranno il resto.

Stasimo IV

CO. Avanti veloci cagne della Follia, avanti verso la montagna
dove tengono il taso le figlie di Cadmo,
eccitatele
contro il folle camuffato da donna,
la spia delle menadi.

La madre per prima da una nuda roccia,
da uno sperone lo vedrà
spiare, e griderà alle menadi:

Chi viene al monte, chi
a spiare le Tebane che ne corrono le balze,
o baccanti? Chi gli fu madre?
Perché non nacque da sangue
di donna, ma è figlio di una leonessa
o delle Gorgoni libiche.

Venga e si manifesti Giustizia, venga e con la spada
tagli la gola da parte a parte e uccida
l'ateo, senza legge, che non rispetta giustizia,
il figlio di Echione nato dalla terra.

v. 986 ἐς ὄρος ἐς ὄρος: altro caso di ripetizione, forse qui di carattere rituale, che abbiamo ormai visto essere un tratto stilistico tipico dell'ultimo Euripide, soprattutto nelle parti liriche. In questo caso, la ripetizione è anche segno dello stato di turbamento mentale e di eccitazione di Agave baccante.

v. 990 Τοργόνων Διβυσσῶν (attico -φῶν): le Gorgoni erano tradizionalmente localizzate nella Αἰθιοπία, cfr. per esempio Erodoto II 91, 6.

v. 991 φανερός: femminile. Alcuni di questi femminili in -ος possono essere antiche forme scomparse dalla lingua comune per influsso dell'analoga, ma soprattutto nel linguaggio poetico per comodità metrica.

v. 995 ἀθεον ἀνομον δῶικον: la sequenza asindetica di aggettivi con ὁ-privativo (spesso in numero di tre) è uno stilema che conosce attestazioni nella retorica (cfr. Gorgia, *Palamede* 36 ἀθεον δῶικον ἀνομον ἔργον), ma che gode di una notevole fortuna in tragedia, soprattutto a fini fortemente patetizzanti: a titolo di esempio cfr. Eschilo, *Coevole* 55 ἀνομον δῶικον ἀνομον, Sofocle, *Antigone* 876 ἀνομον δῶικον ἀνομον, Euripide, *Ifigenia in Tauride* 220 ὄνομον ἀνομον ἀνομον.



- ὅς ἀδικῶ γνώμῃ παρανομῶ τ' ὄργῃ
περὶ σά> Βάκχι, ὄργια ματρός τε σάς
μανείσθ' ἑρπιδῷ
παρρακόπῳ τε λήματα στέλλεται,
τάνικιστον ὡς κρατήσων βίῃ.
γνώμῃν σφρόνιμα> θάνατος· ἀπροφασί-
στος <δ> ἔξ τὰ θεῶν ἔφου
βροτείως τ' ἔχειν ἄλυστος βίος.
1005
τὸ σοφὸν οὐ φθονῷ.
γαίρω θηρῆουσας· τὰ δ' ἔτερα μεγάλαι
φανερά τ' ᾧ, νάειν' ἐπὶ τὰ καλά βίον,
ἤμαρ ἔξ νύκτα τ' εὐ-
σγόνυτ' εὐσεβείν, τὰ δ' ἔξω νόμιμα
δικας ἐκβαλόντα τιμῶν θεοῦς.
1010
- ἴτω δίκαι φανερός, ἴτω ξιφηφόρος
φονεύουσα λαμῶν διαματῆς
τὸν ἄθεον ἄνομιον ἀδικικον Ἐχθίονος
τόκον γηγενῆ.
1015
- φάνηθι ταῦρος ἢ πολυκύκρονος ἰδεῖν
δρῶκων ἢ πυριφλέγων ὀράσθαι λέων.
1020
ἴθι, ᾧ Βάκχε, θηρῶν γυναικῶν
γελῶντι προσώπῳ περιβαλε πρόχον
θανάσιμον ὑπ' ἀγέλαν πασῶν-
τι τῶν μαινώδων.

v. 1002-1004 γνώμῃν ... βίος: il passo presenta notevoli difficoltà ed è stato oggetto di numerosi interventi. Infatti γνώμῃν σφρόνῳ di P non dà senso. La difesa che è stata tentata di questa lezione intende γνώμῃν come γνώμῃν, genitivo plurale, e introduce un termine (σφρόνῳ = σφρόνῳ) che però non è attestato altrove e dovrebbe avere un significato attivo molto improbabile. Inoltre viene forzato anche il senso di ἀπροφασίτος, che vale «senza riserve, che non adduce pretesti». Tra i vari emendamenti presenta un certo interesse la congettura σφρόνῳσῳ al posto di σφρόνῳ e l'intervento ἀπροφασίτος <δ>: «la morte corregge (cioè punisce) le (empie) opinioni; accettare senza riserve e come si addice a un mortale ciò che riguarda gli dèi è vita senza affanni». Altrimenti deve essere conservato ἀπροφασίτος in forma di aggettivo, riferito alla morte: «a cui non ci si può sottrarre».



- Con ingiusto pensiero e furia scellerata
muove contro i misteri, tuoi, o Bacco, e di tua madre,
e la sua mente è follia
e il suo animo è furore,
per vincere con la forza l'invincibile.
La morte corregge le opinioni: non porre questioni
e comportarsi da mortali riguardo al divino
è vita senza affanni.
Non provo invidia del sapere:
gioisco nel cacciare. Gli altri beni sono grandi
ed evidenti. Oh, vivere la vita per il bene
notte e giorno,
essere più santamente e onorare gli dèi
scacciando ciò che va oltre giustiziali!
- Venga e si manifesti Giustizia, venga e con la spada
tagli la gola da parte a parte e uccida
l'ateo, senza legge, che non rispetta giustizia,
il figlio di Echione nato dalla terra.
- Mostrati toro, drago
dalle molte teste, leone che spira fiamme.
Sù, Bacco, sul cacciatore di baccanti
getta con volto sorridente il laccio di morte
mentre piomba sul gregge
delle menadi.

v. 1005-1010 τὸ σοφὸν ... θεοῦς: il testo è molto controverso e presenta problemi che rimangono irrisolti. La traduzione cerca comunque di ricavarne un senso generale. Le infinitive dovrebbero avere funzione esclamativa.

v. 1007 φανερά: mentre il sapere dei falsi saggi è sottile fino all'eccesso, oscuri, le grandi idee della vera σοφία sono invece chiare ed evidenti, soprattutto per gli spiriti semplici che non sono stati guastati dall'eccessivo intellettualismo.

v. 1008 ἤμαρ ἔξ νύκτα: accusativo di tempo continuato, equivale a ἔξ ἡμέρας ἔξ νύκτα (*Et cetera* 505). Il nesso «notte e giorno» è ricorrente nel greco, ma qui acquisita pregnanza perché pare alludere alla santità *anche* dei riti dionisiaci, tipicamente notturni.

v. 1018 φάνηθι: espressione tradizionale nelle invocazioni agli dèi.

v. 1022 θανάσιμον: va legato a πρόχον.

ΑΙΤΕΛΟΣ Β

- ὦ δῶμ' ὃ πρὶν ποτ' εὐτύχεις ἀν' Ἑλλάδα,
Σιδωνίου γέροντος, ὃς τὸ γηγενὲς
δράκοντος ἔσπειρ' Ὀφειος ἐν γαίᾳ θέρος,
ὡς σε στενάζω, δοῦλος ὦν μὲν, ἀλλ' ὄμοιος
[Χρηστοῖσι δούλοις συμφορὰ τὰ δευσοτῶν].
- XO. τί δ' ἔστιν; ἐκ βαρκῶν τι μνηνεὶς νέον;
AΓ. Πενθεὺς δάωλεν, παῖς Ἐχλόνος πατρός.
XO. ὦνός Βοόμπε, θεὸς φαίνηι μέγας.
AΓ. πῶς φῆς; τί τοῦτ' ἐλεξάς; ἦ πῶς τοῖς ἐμοῖς
XO. χαιρεῖς κακῶς πρόσσουσι δευσοτάς, γύναι;
εὐδύζω ξένα μέλασι βαρβάροις.
AΓ. Ἐθβας δ' ἀνάνδρους ὦδ' ἄγεις. 1035
- XO. ὁ Διώνυσος ὁ Διώνυσος, οὐ Ἐθβαί
κράτος ἔχουσι ἐμῶν.
AΓ. συγγνωστὰ μὲν σοι, πλὴν ἐπὶ ἐξεργασμένους
XO. κακοῖσι χαιρεῖν, ὃ γυναικίκες, οὐ κἀλόν.
ἐννεπέ μοι, φράσον, τί νη μὲρῶ θνήσκει
δοῖκος δοῖκά τ' ἐκτροπίζων ἀνήρ;
AΓ. ἐπεὶ θεράνας τηθεῖ Ἐθβας χθονός
λαρόντες ἐξέβημεν Ἄσωτον πόδας,
λαῖρας Κιθαίρωνετον εἰσεβάλλομεν 1045

Episodio V

VV. 1025-1026 Σιδωνίου ... θέρος: il fenicio Cadmo viene designato con una doppia perifrasi. Sidone è una città della Fenicia, su cui regnava Agenore, padre di Cadmo (secondo altri, patria dei due era Tiro). La seconda perifrasi fa riferimento alla lotta contro gli Sparti.

v. 1028 [Χρηστοῖσι ... δευσοτῶν]: il verso, ripreso da *Medea* 54, con ogni probabilità è stato interpolato da qualcuno che, non comprendendo la formula elittica ὄμοιος ὄμοιος, ha inteso completare l'espressione del verso precedente, che poteva apparire incompiuta. L'espunzione è anche sostenuta da un parallelo di identica struttura, con ὄμοιος conclusivo, in *Electra* 753 ἦκουσα κέκωθ, πηλόθεν μὲν ἄλλ' ὄμοιος, «lo odo anch'io - lontano, ma tuttavia udibile».

v. 1029 τί ... νέον: il coro, per interrogare il messaggero, usa il trimetro giambico: più avanti, al v. 1031, quando sente della morte di Penteo, esprime la sua gioia in metro lirico.

v. 1031 φαίνη: nel prologo, al v. 22, Dioniso si era servito dell'aggettivo ἐπιφανής per proclamare la sua intenzione di rivelarsi come dio.

v. 1036 Ἐθβας ... ἄγεις ...: il verso è chiaramente incompleto: si tratta probabilmente di un trimetro di cui è andata perduta la seconda parte. È molto probabi-

Episodio V

SECONDO MESSAGGERO

O casata, un tempo felice fra i Greci,
del vecchio di Sidone, che sembro
la messe del serpente generata nella terra,
come ti compiango!, anche se non sono altro che un servo.

- CO. Cosa succede? Rechi notizie delle baccanti?
ME. È morto Penteo, il figlio di Echione.
CO. Bromio, signore, ti sei rivelato un dio grande.
ME. Come dici? Perché parli così? Provi forse gioia delle disgrazie dei miei padroni, donna?
CO. Io straniera innalzo l'*leusè* con canti barbari: non ho più paura di catene!
ME. Così pavidamente Tebe
- CO. Dioniso, sì, Dioniso, non Tebe è padrone di me!
ME. Bisogna comprenderli, ma gloire quando si è compiuta una disgrazia non è bello, donne.
CO. Cantami, narra di che fine muore l'iniquo macchinatore di iniquità!
- ME. Lasciate le ultime case di Tebe, passammo le acque dell'Asopo e attaccammo la salita del Citerone,

le che anche il verso successivo sia caduto: la battuta precedente (vv. 1032-1033) e la seguente (vv. 1039-1040) del messo, con le rispettive repliche del coro, si compongono infatti di due versi.

v. 1038 κῶτος ... ἐμῶν: l'aggettivo possessivo ha qui il valore del genitivo oggettivo.

v. 1042 δοῖκος δοῖκα: la ripetizione, in questo caso con il poliptoto, è caratteristica del tardo stile di Euripide non solo nelle parti liriche, ma anche nei trimetri. — δοῖκος ... ἀνήρ: iperbatò.

v. 1043 θεράνας: il termine ricorre solo in Euripide, che lo usa come indicazione di luogo. Il lessicografo Esichio (V secolo d.C.) gli attribuisce i significati di «valle e «fattorie», ed entrambi sarebbero qui appropriati. Forse si deve individuare un significato più generico come «insediamento», «abitazione», mentre è poco probabile che vi sia un riferimento al villaggio di Terapne nei pressi di Tebe. Notevole il gioco che si ha in *Tróiane* 211 τὰν ἔγχεσαν θεράναν Ἐλένας, dove l'uso del nome comune fornisce l'etimologia della località di Terapne in Laconia.

v. 1044 Ἄσωτον: cfr. al v. 749.

Πενθεύς τε κἀγὼ – δεσπότη γὰρ εἰρήμην –
ξένος θ' ὅς ἤμῃν ποιμπὸς ἦν θεορίας·

πρῶτον μὲν οὖν ποιμπὸν ἴδμεν νόστος,
τὰ τ' ἐκ ποδῶν στήλια καὶ γλώσσης ἄπο
σφύζοντες, ὡς ὀρθόμεν οὐχ ὀρθόμενοι. 1050

ἦν δ' ἄγκυρ ἀμφίκηρημον, ὑδάσι διήβροχον,
πεύκταισσι σποκιάζον· ἐνθα μαινάδες
καθῆντ' ἐχουσαι χεῖρας ἐν τερπνοῖς πόνοισι.

αἱ μὲν γὰρ αὐτῶν θύρσον ἐκλειουπύσσα
κισσῷ κομήτην ἀυθίς ἐξανέστερον,
αἱ δ' ἐκλιπούσαι ποικιλί' ὡς πῶλοι ζυγά, 1055

βακχεῖον ἀντέκλάζον ἀλλήλαις μέλας·
Πενθεύς δ' ὁ τήμιων θῆλων οὐχ ὀρθῶν ὄχλον
ἔλαξε τοιάδ' ἴΩ ξέν, οὐ μὲν ἔσταμεν,

οὐκ ἐξικνοῦμαι μαινάδων ὄσσοις νόθων·
ὄχθων δ' ἔπι, ἀμβλῆς ἐς ἐλάτην ὑναύχενα,
ἴδουμ' ἀν' ὀρθῶς μαινάδων αἰσχροσυρίαν.

τοῦντεῦθεν ἦδη τοῦ ξένου <το> θαυμ' ὀρθῶν
λαβὼν γὰρ ἐλάτης οὐράνιον ἄκρον κλάδων
κατήγεν, ἦγεν, ἦγεν ἐς μέλαιν πέδων· 1065

κυκλόδοτο δ' ὄσπε τόξον ἢ κυρτός τροχός
τόρνω γραφόμενος περιφορᾶν ἔλακει δρόμου·
ὡς κλάων ὄρειον ὁ ξένος χερσὶν ἄγων

1060
1065

v. 1047 θεορίας: propriamente significa «spettacolo» e qui il termine è denso di ironia tragica.

v. 1049 γλώσσης ἄπο: anastrofe.

vv. 1051-1053 ἦν... πόνοισι: il racconto del messo è introdotto dalla descrizione (il termine tecnico greco è ἐκφρασις), sia pure molto sintetica, del luogo in cui si svolgerà l'azione: si tratta di un elemento che costituisce una componente fissa di questo genere di discorsi narrativi e che forse è da ricondurre all'influenza del genere epico.

v. 1051 δὶάβροχον: *corripio attica*.

v. 1052 σποκιάζον: unico caso, nella letteratura classica conservata, di σποκιάζω («fare ombra») usato intransitivamente.

v. 1055 κομήτην: «coperto di foglie», profetico.

v. 1059 οὐ... ἔσταμεν: ἐνένοθε è sottinteso davanti al relativo οὐ; il perfetto ἔσταμεν ha valore risultativo.

v. 1060 ὄσσοις: l'uso del dativo del duale ὄσσε, termine epico esclusivamente riferito alla poesia, è postomerico. — νόθων: propriamente «illegittime», qui in senso traslato. Anche ora Penteo ribadisce la sua opinione secondo cui l'attività delle bacchanti sarebbe una semplice finzione: cfr. v. 218 πλάστρια βακχεῖαταιν.

v. 1061 ὑναύχενα: «dall'alto collo» è riferito metaforicamente all'abete. Inizia qui la rappresentazione dell'albero con termini normalmente propri del cavallo:

Penteo ed io, che lo accompagnavo,
e lo straniero, nostra guida nel viaggio.

Dapprima ci fermammo in una valle erbosa,
evitando di far rumore e di parlare,
per poter spiare senza esser visti.

C'era una conca circondata da strapiombi, solcata da ruscelli,
all'ombra di pini, dove le menadi
stavano intente a piacevoli occupazioni.

Alcune rifacevano la chiuma d'edera
al tisso che l'aveva perduta;

altre, come puledre libere dai variopinti gioghi,
si alternavano nel canto bacchico.

Il povero Penteo, senza vedere la turba delle donne,
parlo così: «O straniero, da qui dove siamo
non raggiungo con lo sguardo queste presunte menadi:

ma dalle rocce, salito su un alto abete,
potrei vedere esattamente i turpi riti delle menadi».

Ed ecco allora il prodigio dello straniero:
afferrata l'alta cima di un abete,

la tese verso il basso, la tese, la tese fino alla nera terra:
si curvava come un arco o come una circonferenza

compie il suo corso disegnata dal compasso.

Così lo straniero, tendendo con le mani l'albero montano,

cfr. al v. 1072 ἀνεχαίριστε e al v. 1074 νότους.

v. 1064 ἄκρον: con valore predicativo, significa «punta», «cima». Il greco ricorre all'ipertrofe οὐράνιον, «che arriva al cielo»: cfr. *Odyssey* V 239 ἐλάτη... οὐρανίητις, «l'abete alto fino al cielo». L'immagine è ripresa e variata poco più avanti, al v. 1073 (ὀρθῶν δ' ἐς ὀρθὸν αἰθέρ' ἔσπριγγετο).

v. 1065 κατήγεν, ἦγεν, ἦγεν: la ripresa del verbo composto attraverso il verbo semplice, che qui addirittura è ripetuto, è eccezionale in una sezione in trimetri, mentre lo stesso Euripide la impiega più di una volta in passi lirici, ad esempio *Alcesti* 400 ὑνάχουσαν ἄκρουσαν; *Medea* 1252 κατῖδεν ἰδέετ. Il fatto si può spiegare con lo stile sostenuto delle narrazioni dei messi, e di questa in particolare. Inoltre, la triplice ripetizione rende impressionisticamente la graduale flessione della pianta per mano di Dioniso.

vv. 1065-1067 κυκλόδοτο... δρόμου: questa complicata immagine è stata oggetto di lunga discussione, soprattutto a causa dell'incerto significato del termine τόρυφω, qui interpretato come «compasso» ma da altri inteso come «tornio». Κυκλόδοτο: imperfetto senza aumento: cfr. la nota al v. 767. — ὄσπε: ha il valore di ὄσπερ. — περιφορᾶν: quest'accusativo, che si può riferire sia a γραφόμενος che a ἔλακει, ha qui un passaggio di significato da «movimento rotatorio» a «circonferenza».

v. 1068 ὄς: epicismo, ha il valore di ὄστος.



ἐκαυτρεν ἐς γῆν, ἔργματ' οὐχὶ θνητὰ δρῶν.

Πενθέα δ' ἰδρύσας ἐλατίνων ὄζων ἔπι,

ὀρθὸν μεθίει διὰ χερῶν βλάστημ' ἄνω

ἀρπέμα, φυλάσσωσιν μὴ ἀνοχαρτίσειέ νιν,

ὀρθὴ δ' ἐς ὀρθὸν αἰθέρ' ἐστηρίξετο,

ἔχουσα νότους δεσπότην ἐφήμενον·

ᾧθη δὲ μῶλλον ἢ κατεΐδε μαϊνάδας.

ὅσον γὰρ οὐτω δηλαδὲ ἦν θάσσωσιν ἄνω,

καὶ τὸν ξένον μὲν οὐκέτ' εἰσορᾶν παρῆν,

ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκόσασαι

Διώνυσος, ἀνεβόησεν· Ὡ νεάνιδες,

ἄνω τὸν ἦμας καίμὲ τὰμὰ τ' ὄργια

γέλων τίθειμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθε νιν.

καὶ ταυθ' ἄμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν

καὶ γαῖαν ἐστηρίξε φῶς σελινοῦ τυρός·

σίγησε δ' αἰθήρ, σίγα δ' ὕλημος νάπη

φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἂν ἤκουσας βοῆν.

αἱ δ' ὠσιν ἠχὴν οὐ σαφῶς δεδεγμέναι

ἔστησαν ὀρθαὶ καὶ διήνεγκαν κόρος·

ὃ δ' αὐθιγὲς ἐπεκέλευσεν· ὡς δ' ἐγγώρισαν

σαφῆ κελευσθῶν Βακχίου Κρόνου κόροι,

ἦξαν πελειαὸς ἀκτύπητ' οὐχ ἦσσανες

ποδῶν τρέχουσαι συντόνοις δραμήμασι,

μήτηρ Ἀγούη σύγγωνοί θ' ὀμύστροποι

πᾶσαι τε βάκχαι· διὰ δὲ χειμάρρου νάπησ

1070

1075

1080

1085

1090

v. 1070 ὄζων ἔπι: anastrofe.

v. 1071 ὀρθόν: è predicativo, come ὀρθή in anafora al v. 1073.

v. 1072 ἀνοχαρτίσειε: il verbo indica l'azione del cavallo che s'inalbera e che quindi disarciona il cavaliere o rovescia il carro, come in *Ippolito* 1232.

v. 1073 ὀρθή ... ὀρθόν: l'accostamento di due forme dello stesso aggettivo (po-lyptoto) è tipico dello stile tragico e in molti casi ha un valore semplicemente enfatico. Qui, in particolare, l'uso della figura è piuttosto forzato. Il verso è da confrontare con il v. 1064 e con *Iliaide* XIV 287-288: εἰς ἑλάνην ἀναβῆς περιήκετον, ἢ τότ' ἐν Ἴδη / μακροτάτην πεφύτα δ' ἠέρος αἰθέρ' ἴκωνεν, «Il Sonno si fermò) salendo su un abete smisurato, che a quei tempi sull'Ida, / cresciuto altissimo, attraverso l'antia giungeva a toccare il cielo».

v. 1076 ὄσον ... οὐτῶν: seguito da καί, come qui, indica la successione immediata di due azioni: «non ancora ..., che ...».

v. 1078 ὡς ... εἰκόσασαι: infinito assoluto.

vv. 1080-1081 τὸν ... γέλων τίθειμενον: frequente in poesia la perifrasi verbale con τίθειμα al posto del verbo semplice, ad esempio θέσθαι γέμων per γοιενθῆσαι. — ἀλλά: esortativo. — τιμωρεῖσθε: medio intensivo.

v. 1083 ἐστηρίξε: l'aoristo, che è sostenuto dal confronto con il *Christus Patiens*, implica che c'è stato un unico lampo, mentre l'imperfetto ἐστηρίξε, lazio-

lo piegava a terra, compiendo un'opera sovrumana.

Postovi a sedere sopra Penteo, mettendola a sedere sopra Penteo,

con le sue mani accompagnava la pianta in alto

senza scosse, badando che non lo sbalzasse,

e verso l'alto del cielo si fermò alta,

tenendo su di sé il mio padrone:

più che vedere, fu visto dalla menadi.

Non ancora lo si scorgeva seduto in alto

che lo straniero scomparve dalla vista,

e dal cielo risuonò una voce,

Dioniso, io credo: «Giovani,

vi porto colui che ha osato mettere in ridicolo

voi, me e i miei riti: ora punite!».

E mentre diceva queste parole, una luce di fuoco sacro

folgorò il cielo e la terra.

Tacque il cielo, tacquero le foglie della conca selvosa,

non si udiva verso d'animale.

Esse non avevano colto con chiarezza la voce

e si fermarono immobili con gli occhi stravolti.

Lui ripeté l'ordine: e appena le figlie di Cadmo

riconobbero chiaro il comando di Bacco,

si levarono veloci come colombe

e corsero insieme all'unisono,

la madre Agave e le sorelle

e tutte le baccanti: per la forra del torrente

ne di *P.* suggerirebbe una luce sovranaturale senza interruzioni. È intransitivo, come al v. 972.

v. 1085 βοῆν: al posto di βοῆν un papirio rinvenuto a Ossirinco ha βόβουον, forse da preferire perché più specifico per indicare voci di animali: la corruzione si spiegherebbe vedendo in βοῆν una glossa penetrata nel testo. Interessante l'uso di βόβουος in contesto dionisiaco per indicare il clamore del corteo del dio nell'*Immo americano* di Dioniso (26) 10 βόβουος δ' ἔχεν ἄστρετον ὕλην.

v. 1087 διήνεγκαν κόρος: il preverbio ha valore separativo e indica il movimento stravolto «da una parte e dall'altra» delle pupille: cfr. *Oreste* 1261 κόρος δὴδρεπ' ὀμμάτων.

v. 1088 ὡς: temporale, «appena».

v. 1090 πελειαῖσιν: genitivo di paragone. — ἀκτύπητ(α): accusativo di relazione.

v. 1091 τρέχουσαι: è emendamento da ἔχουσαι di *P.*, fondato su *Christus Patiens* 2015, generalmente accolto. Il verso però è espunto da alcuni editori. Un papirio di Ossirinco lo omette assieme al v. 1092, e ciò ha fornito un argomento supplementare a favore dell'espunzione. La presenza di entrambi potrebbe però essere giustificata con la sovrabbondanza espressiva nel discorso del messaggero: di certo l'espressione τρέχουσαι δραμήμασι è pleonastica.





- ἀγμων τὶ ἐπιθδων θεοῦ πνοῶσιν ἐμμανεῖς.
ὡς δ' εἶδον ἐλάτρη δεσπότην ἐθήμενον,
πρῶτον μὲν αὐτοῦ χειρμάδης κραταιβόλους
ἔρριπτον, ἀντίρριπον ἐπιβάσας πετρῶν,
ὅσοι τ' ἐλαττινοσιν ἠκοντιζέτο.
ἄλλαι δὲ θηρσοὺς ἔσαν δι' αἰθέρος
Πενθέας, στόχον δῦσπινον· ἀλλ' οὐκ ἦνυτον.
κρείσσον γὰρ ὕψος τῆς προθυμίας ἔχων
καθῆσθ' ὁ τλήμων, ἀπορία λελημμένος.
τέλος δὲ θρυῖλους συγκερανοῦσα κλάδους
ρίζας ἀνεσπάρασον ἀσίδηροις μοχλοῖς.
ἔπει δὲ μόχθων τέμματ' οὐκ ἐξήνυτον,
ἐλαξ' Ἀγαυή· Φέρε, περιστάσαι κύκλω
πτόρθου λάβεσθε, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην
θηρ' ὡς ἐλαμειν, μηδ' ἀπαγγείλη θεοῦ
χοροῦς κρυφαίους, αἱ δὲ μυρίαν χέρα
προσέθεσαν ἐλάτρη κάρξανέσταςαν χθονός·
ἕπου δὲ θάσσαν ὑπόθεν χαμαριφῆς
ἕπτει πρὸς οὐδῶς μυρίασι οἰμύμασιν.
Πενθέος· κακοῦ γὰρ ἐγγὺς ὄν ἐμάνθανεν.
πρῶτη δὲ μήτηρ ἠρξεν ἰερέα φόνου
καὶ προστρίπει νιν· ὁ δὲ μίτριαν κοίμησ' ἄπο
ἔρριπεν, ὡς νιν γνωρίσασα μὴ κτάου
τλήμων Ἀγαυή, καὶ λέγει, παρηίδος
γυαῶν· Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμὶ, παῖς σέθεν
- 1095
1100
1105
1110
1115

- v. 1096 αὐτοῦ: genitivo partitivo dei mitra. — κραταιβόλους: il composto, per noi attestato solo in Euripide, ripete pleonasticamente nel secondo elemento l'idea espressa dal verbo reggente.
v. 1097 ἀντίρριπον: unica attestazione del termine in età classica. Il significato letterale è «che si eleva di fronte come una torre». — ἀσίδηροις μοχλοῖς: verbo possa essere inteso con valore impersonale.
v. 1100 στόχον: accusativo in apposizione alla frase ἄλλαι ... Πενθέας.
v. 1101 κρείσσον ... προθυμίας: l'espressione, che forse riprende, ma accrescendone l'incisività, Eschilo, *Agamemnon* 1376 ὕψος κρείσσον ἐκρηθῆναιτος, «un'altezza più grande della possibilità di scavalcarla», si può configurare come una notevole *comparatio compendiaria*: il ramo su cui Penteo si trovava era troppo alto perché le bacchanti potessero arrivare a colpirlo, pur con tutta la loro rabbia.
v. 1103 συγκερανοῦσα: con συκερανοῦσιν, «fulminare», si utilizza ancora l'immagine della folgore, trasferendo sulle segaici di Dioniso la prerogativa del controllo del fuoco celeste, propria del dio: cfr. vv. 6 e 1083. Il raro verbo, usato dal commediografo Cratino e, al passivo, da Archiloco, suggerisce qui espressivamente che le bacchanti compiono il loro gesto con la forza e la rapidità del fulmine.



- e i precipizi si slanciavano, rese folli dal soffio del dio.
Al vedere seduto il mio padrone sull'abete,
cominciarono a lanciarli delle pietre
dall'alto di un roccia dirimpetto
ed egli era bersaglio di rami d'abete.
Altre scagliavano i tirsi in alto
contro Penteo, sventurato bersaglio: ma senza effetto,
poiché l'infelice si trovava a un'altezza
più grande della loro rabbia, in balla dell'impotenza.
Finché schiantarono rami di quercia
e tentarono di divellere le radici con leve improprie.
Però non conseguivano il fine degli sforzi;
quindi Agave disse: «Forza, disponetevi in cerchio
e afferrate la pianta, o menadi, perché catturiamo
la belva arrampicata lassù, che non propali del dio
i cori segreti». E diecimila mani
fecero forza sull'abete e lo divisero da terra:
dall'alto del suo appostamento cadde a precipizio
al suolo, tra lamenti infiniti,
Penteo: capiva di esser vicino alla fine.
Per prima, da sacerdotessa, dette inizio all'uccisione sua madre
e piombò su di lui, che allora si strappò la mitra
dalla testa, sicché riconosciuto non lo uccidesse,
l'infelice Agave, e le disse, toccandole
la guancia: «Io sono tuo figlio, madre,
v. 1104 ἀσίδηροις μοχλοῖς: l'aggettivo con α- privativo, che è in contraddizione con il significato essenziale del nome a cui si accompagna, indica che quest'ultimo deve essere inteso in senso figurato: cfr. Eschilo, *Coefore* 493 πῆσας ... ὄγκυακείροισι, «con ceppi non di bronzo», per indicare la veste con cui Clitemnestra intrappola Agamemnone affinché venga colpito.
v. 1107 πτόρθον: significa propriamente «germoglio, ramo»; è sineddocoche per «albero». — ἀμβάτην: forma poetica sincopata dell'accusativo di ἀμβάτην.
v. 1111 χομαριφῆς: il termine, altrimenti non attestato nel greco classico, è ricavato dal *Christus Patiens* (v. 1430). *P* dà χομαριφῆς, che è stato sospettato per la presenza, pleonastica, della radice di ρίπτει, che è la parola immediatamente successiva. Tuttavia una sequenza paragonabile, anche se più moderata, si trova in *Troiane* 507-508.
v. 1114 ἰερέα: al posto di ἰερέα, per motivi metrici (un parallelo in *Oreste* 261); predicativo del soggetto. Il sostantivo allude al fatto che l'uccisione di Penteo ha molti caratteri di un sacrificio rituale.
v. 1115 ἠρξεν: ritorno è forma secondaria di ἄρξω, usata nella lirica corale e piuttosto di frequente nei tragici. — κοίμησ' ἄπο: anastrofe.

Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος· οὐκ ἔπιπε δ' ὧ μῆτέρ με, μήδ' εἰς ταῖς ἐμὰς ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης.

ἢ δ' ἀπόρον ἐξέλεισα καὶ διαστροφόους

κόρας ἐλίσομαι, οὐ φρονοῦσ' ἄ χρῆ φρονεῖν,

ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν.

λαβούσα δ' ὠλένοις ἀριστερὰν χεῖρα,

πλευραῖσιν ἀντριβάσα τοῦ διδοσάμουος

ἀπεσπάρσεν ὄμιον, οὐχ ὑπὸ σθένος,

ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρτεϊαν ἐπεδίδου χερσῶν.

Ἴνω δὲ ταῖσι θάτερι ἐξειργάετο,

ῥηγνύσα σάρκα, Ἄντρον ἢ τ' ὄχλος τε πάς

ἔπειχε βακχῶν· ἦν δὲ πᾶσ' ὁμοῦ βοή,

ὁ μὲν στενάζων ὅσον ἐτύγγαν ἑμπελών,

αἱ δ' ἠλάλαζον· ἔφερε δ' ἦ μὲν ὠλένην,

ἦ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις γυμνοῦντο δὲ

πλευραὶ σταργυμοῖς· πᾶσα δ' ἠμυσταμένη

χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέος.

κεῖται δὲ χροῖς σῶμα, τὸ μὲν ὑπὸ στύλοισι

πέτραισι, τὸ δ' ἴλης ἐν βαθυξυλῶ φόβῃ,

οὐ ῥάδιον ζήτημα· κρᾶτα δ' ἄθλιον,

ὅπερ λαβούσα τυγχάνει μίτηρ χερσῶν,

πήξασ' ἐπ' ἄκρον θύρον ὡς ὀρεσπεροῦ

φέρε λέοντος διὰ Κιθαρόνοος μέσου,

λαυοῦσ' ἀδελαφᾶς ἐν χοροῖσι μαινώδων.

Χωρεῖ δὲ θῆρα δυστότιμῳ γαυρουμένῃ

τειχέων ἔσω τῶνδ', ἀνακαλοῦσα Βάκχιον

τὸν ξυγκύνον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρως,

τὸν καλλινικόν, ᾧ δάκρυα νικηφόρεϊ.

1145

1140

1135

1130

Penteo, che generasti nella casa di Echione, pietà di me, o madre, e per i miei peccati non uccidere tuo figlio».

Ma lei, con la bava alla bocca e le pupille che le roteavano stravolte, con la mente insensibile, era posseduta da Bacco, e lui non riusciva a persuaderla.

Lo afferrò all'avambaccio sinistro,

fece leva sul fianco dell'infelice

e gli strappò la spalla, senza sforzo:

era il dio a infondere uno straordinario vigore alle braccia.

Sull'altro fianco Ino compiva l'opera,

lacerando le carni: e Autonoe si aggingueva

e tutta la schiera delle baccanti, ed eran grida ovunque:

lui a gemere per quanto fiato aveva ancora

ed esse a urlare «alalà!». Chi si portava un braccio,

chi un piede con tanto di calzare; gli strappi

mettevano a nudo le costole; ognuna, con le mani

grondanti di sangue, giocava a palla con le membra di Penteo.

Il corpo giace sparso, qualcosa sotto scabre rocce,

qualcosa nel profondo intrico della selva:

difficile è la ricerca. La povera testa,

l'ha presa e la tiene fra le mani sua madre,

infissa sulla punta del tiroso, e la porta

per il Citerone, come fosse di un leone montano,

lasciando le sorelle nel coro delle menadi.

Esaltata per lo sventurato trofeo, sta per arrivare

dentro le mura, invocando Bacco,

colui che l'accompagna e che l'assiste nella caccia,

che consegue la vittoria: grazie a lui riporta in trionfo lacrime.

v. 1124. ἐκ Βακχίου: ἐκ è spesso impiegato con i nomi di divinità considerati come la fonte di un'influenza supplementare. — ἔπειθε: soggetto sottinteso Πενθεύς; il cambio di soggetto all'interno dello stesso verso è fenomeno non infrequente in tragedia. — νιν: αὐτήν, cioè Agave.

v. 1125. ὠλένας: significa qui «mani». È una cataclresi specificamente euripidea.

v. 1127. ὑπὸ σθένος: con valore strumentale. Dal V secolo la costruzione di ὑπὸ con il genitivo assume i valori di quella con il dativo.

v. 1129. ταῖσι θάτερι(α): doppia crasi di τὰ ἐπὶ τὰ ἔτερα. — ἐξειργάετο: il verbo ha valore conclusivo.

v. 1132. ὁ μὲν στενάζων: in apposizione a πᾶσα βοή.

v. 1133. αἱ δ' ἠλάλαζον: sullo stesso piano logico di ὁ μὲν στενάζων; ma, a differenza dell'atteso αἱ δ' ἀλάλαζοντα, il verbo finito crea un anacollo che mette in evidenza la diversità della condizione delle baccanti rispetto a quella di Penteo.

v. 1134. ἴχνος: «orma del piede», qui per metonimia «piede». — γυμνοῦντο: unico caso in tragedia in cui l'aumento è omissso all'interno e non all'inizio del verso.

v. 1136. διεσφαίριζε: ἄπρα.

v. 1138. βόθυξυλῶν: concordato con φόβῃ anziché con ἴλης, per ipallage.

vv. 1146-1147. ἔτυγκύνον... ἐνεργάτην... καλλινικόν: i tre epiteti rappresentano una successione degli avvenimenti, come se ci trovassimo ad avere a che fare con una caccia: il primo è riferito alla caccia nel suo svolgersi, il secondo allo strazio di Penteo, il terzo al trionfo delle cacciatrici. — φῆ: dativo di vantaggio o anche strumentale, riferito a Dioniso; soggetto del verbo νικηφόρεϊ, che ricorre soltanto qui, è Agave. Si tratta di una correzione preferibile a ἦ, ricavabile da P, che obbliga a forzare il significato del verbo: esso dovrebbe infatti significare «dà come premio della vittoria», e quindi avrebbe come soggetto Dioniso.

ἄνεμι· Ἀγύνην πρὶν μολεῖν πρὸς δόματα· τὸ σοφρονεῖν δὲ καὶ σέβειν τὰ τῶν θεῶν κάλλιστον· οἴμοι δ' αὐτὸ καὶ σοφώτατον θνητοῖσιν εἶναι χρῆμα τοῖσι χρομένοις.

1150

XO.

ἀνοχορεύσασμεν Βάκχιον,
ἀνοβοάσασμεν Ξυμφορᾶν
τῶν τοῦ δράκοντος Πενθέος ἐκγεγένηται
ὅς τῶν θηλυγενῆ στολᾶν
νόρθικὰ τε πιστὸν Ἄϊδα
ἔλαβεν εὐθύροσον,
ταῦρον προρηγίτηρα συμφορᾶς ἔχων.
Βάκχαι Καδέμειαι,
τὸν καλλινικὸν κλεινὸν ἐξεπρόξισατε
ἐς στοῖνον, ἐς δάκρυα.
καλὸς ἀγών, χέρι' αἵμασι στάζουσας
περιβαλεῖν τέκνον.

1155

1160

vv. 1148-1149 *εἰγὼ ... ἀνεμι(ς):* che l'εἰργεῖλος abbandonando la scena, non appena ha terminato di riferire il messaggio di cui è latore, è richiesto dalla convenzione teatrale; in questo caso, ciò è imposto anche dalla necessaria presenza simultanea nella scena conclusiva di tre attori, per i ruoli di Agave, Cadmo e Dioniso.

v. 1152 *χρομένα ... χρομένοις:* figura etimologica.

Stasimo V

vv. 1153-1154 *ἀνοχορεύσασμεν ... ἀνοβοάσασμεν:* congiuntivi esortativi. ἀνοβοάσασμεν invita all'acclamazione rituale che accompagna un prodigio, a ogni manifestazione della potenza divina.

v. 1155 *τοῦ ... ἐκγεγένηται:* cf. il v. 540 con la nota. ἐκγεγένηται è genitivo dorico, riferito a Πενθέος (forma alternativa del genitivo di Πενθέος); dal prefisso ἐκ- dipende ἀνοχορεύσασμεν, genitivo di origine.

v. 1157 *πιστὸν Ἄϊδα:* la lezione di P, πιστὸν Ἄϊδων, molto problematica per il senso, è stata oggetto di numerose congetture congetturali. Il testo tradito è stato difeso con il parallelo σῶς αἰτῶς ὀκείθρος (attestato in *Iliade* XIII 773, *Odyssea* V 305), ma sembra preferibile il genitivo dorico Ἄϊδου (attico Ἄϊδου), confer-

Ecco, io ora me ne vado, via dalla sventura, prima che Agave giunga al palazzo. Il moderarsi e il rispettar gli dèi è la cosa migliore: questo io ritengo il bene più saggio per quanti sanno farne buon uso.

Stasimo V

CO. Diamo inizio alle danze di Bacco, gridiamo la sventura che si è abbattuta su Penteo, il figlio del drago: egli prese la veste da donna e il tirso, fedele bacchetta di Ade, guidato da un toro alla rovina. Baccanti cadmee, lo splendido inno di vittoria che avete intonato finisce nel pianto, nelle lacrime. Davvero una bella prova, tenere avvinto un figlio con il braccio grondante del suo sangue!

inno da un papiro delle *Baccanti*. Così il senso sarebbe: «ha afferrato il bastone infallibile di Ade nelle forme di un bel tirso», cioè πιστὸν indicherebbe un bastone affidabile, sul quale si può contare per compiere l'opera di morte. Il tirso, che rassicura l'iniziatore nel passaggio all'Ade, qui farà giungere all'oltretomba Penteo. È un altro esempio dell'ironia tragica che attraversa questa parte del dramma: da simbolo dell'immedesimazione dionisiaca, il tirso è divenuto per Penteo emblema fatale di morte.

v. 1159 *ταῦρον ... ἔχων:* riecheggia il v. 920, nel quale inconsapevolmente Penteo anticipava la propria fine come vittima di Dioniso.

v. 1161 *καλλινικόν:* ὁ καλλινικός (sottinteso ὕμνος) è il canto di vittoria, così chiamato dalla tipica invocazione ἠνεῖλα καλλινίκε, «evviva, vincitore!», per cui cf. Archiloco, fr. 324 West² (inno a Eracle) e Aristofane, *Acarnesi* 1227-1234, *Uccelli* 1764. Qui però il riferimento è all'inno intonato da Agave e percepito dal messaggero al termine del precedente episodio (vv. 1144-1147).

vv. 1163-1164 *χέρι' αἵματι:* χέριον: il testo è incerto ed è stato oggetto di parecchie congetture. Tra le altre si può segnalare βαλεῖν per περιβαλεῖν: «gettare una mano sanguinante nel sangue del proprio figlio»: cf. *Medea* 1283 ἐν φίλωνος χέρι βαλεῖν τέκνον.

— ἀλλ', εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμιον ὀρητομένην
Πενθέως Ἀγαθὴν μητῆρ' ἐν διαστροφῷ
ἄσσοις, δεχέσθε κῶλον εὐίου θεοῦ.

ΑΓΑΥΗ

Ἀσιάδες βάκχαι —

[σρ. α'

XO.

φέρομεν ἐξ ὀρέων

ΑΓ.

ἐλαίκα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα,

1170

μυκάριον θήραν.

XO.

ὄρω καὶ σε δεξομαι σύγκωμον.

ΑΓ.

ἔμαρνα τόνδ' ἄνευ βρόχων

1175

ἄλεοντος ἀγγοτέρου» νέον Ἴννυ·

XO.

ὡς ὄρων πάρα.

ΑΓ.

πῶθεν ἐρημίας;

XO.

Κιθαίων . . .

1180

ΑΓ.

κατεφόνευσέ νιν.

XO.

τίς ἄ βαλοῦσα;

ΑΓ.

πρώτον εἶμιον τὸ γέρας;

XO.

μᾶκαρ' Ἀγαθὴν κληίζομεθ' ἐν θιάσοις;

ΑΓ.

τίς ἄλλα;

Esodo

v. 1166 ἐν διαστροφῷ ὄσοις; nella poesia del V sec. ἐν con il dativo comincia a rimpiazzare il dativo semplice della circostanza concomitante, come anche il dativo semplice strumentale. — Πενθέως Ἀγαθὴν μητῆρ(α): si tenga sempre conto del gioco di parole Πενθέως / πένθος; mai come ora Agave fu madre di dolore).
v. 1167 κῶλον εὐίου θεοῦ: indica enfaticamente la sola Agave. Alcuni editori hanno pensato che fosse accompagnata da alcune baccanti, ma il nunzio ha precisato che lei avanzava da sola attraverso il Citerone (v. 1143) e il coro poi dirà (v. 1172) καὶ σε δεξομαι. Inoltre in nessun punto si parla di altre baccanti al di fuori di Agave. Durante l'esecuzione della parte lirica, che nel ritmo continua lo stasimo appena concluso, Agave rimane con il coro nell'orchestra dove compie la danza.
v. 1168 τί μ' ὀροῦντες, ὦ: l'espressione suggerisce che, nonostante il canto di trionfo, il coro non apprezzi la visione della testa di Penteo e preferirebbe distogliere lo sguardo, ὦ esclamativo, posposto, attestato altre volte in tragedia, ha un effetto patetico notevole.
v. 1170 ἐλαίκα: il presupposto della metafora è che il capo di Penteo sta conficcato in cima al tirsò, dove, normalmente, è collocata l'edera.
v. 1171 μυκάριον θήραν: accusativo in apposizione a tutta la frase precedente. L'aggettivo μυκάριος è qui usato come se fosse a due uscite. Forse però, rispetto a θήραν della tradizione indiretta, è preferibile mantenere θήρα(α) di P. L'uso di sostantivi in -ια in riferimento a persone che hanno subito l'azione indicata dalla radice è stema caratteristico di Euripide.

Esodo**CORIFEO**

Ecco Agave, la madre di Penteo, avvicinarsi
al palazzo, con occhi stravolti:
nuntevi al corteo del dio dell'euoè!

ΑΓΑΥΗ

Baccanti d'Asia!

CO. Perché mi chiami?

ΑΓ. Portiamo dal monte

alla reggia un tralcio appena potato,
splendida preda.

CO. Lo vedo: e t'invito ad unirti al nostro corteo.

ΑΓ. Ho catturato senza trappole

questo cucciolo di leone montano:
puoi vederlo.

CO. In quale luogo deserto?

ΑΓ. Il Citerone —

CO. Il Citerone?

ΑΓ. — l'ha ucciso.

CO. Chi l'ha colpito?

ΑΓ. Il merito è soprattutto mio:

«Agave beata» è il mio nome nel tiaso.

CO. E poi?

v. 1174 ἄλεοντος ἀγγοτέρου»: la struttura metrica del v. 1174 ci garantisce che qualcosa è andato perduto. Tra i vari supplementi proposti, quello qui adottato ha goduto di una certa fortuna. — νέον Ἴννυ: cf. Eschilo, *Agamemnone* 717 λέοντος Ἴννυ. È correzione preferibile all'altra, νέον λίυ, che introdurrebbe un epiclesmo (λις, «leone») non attestato altrove nei tragici. Ἴννυς è termine della poesia elevata, che ricorre più volte in Eschilo e nei passi lirici e anapestici di Euripide. È usato per giovani animali, per la prole divina e per semplici fanciulli mortali in contesti molto enfatici o patetici. Si è pensato che Eschilo lo abbia tratto da poesia epica perduta, in quanto è attestato nel cipriota, dialetto che ha stretti contatti con la lingua omerica.

v. 1176 πῶθεν: è usato l'avverbio di moto da luogo perché nelle parole di Agave è implicita l'idea dello scovare «da» un nascondiglio. — ἐρημίας: genitivo partitivo dopo un avverbio di luogo.

v. 1179 πρώτον: correzione di πρώτα di P, che attribuisce la parola al coro, ripartendo il verso tra il coro e Agave in modo differente nella strofe e nell'antistrofe (cf. v. 1195). Questo però non è ammissibile, in quanto sconvolgerebbe i movimenti della danza cadenzati sul dialogo lirico. — γέρας: il privilegio di Agave è stato quello di colpire per prima in qualità di ἔξαρχος.

- AT. μέτερχε νυν θοίνως.
 XO. τί Κάδιμου; γένεθλα
 AT. μετ' ἐμὲ μετ' ἐμὲ τοῦδ' ἐθύγε θηρὸς· εὐτυχήης γ' ἄδ' ἄγρα.
 XO.
 AT. μέτερχε νυν θοίνως.
 XO. τί, μετέρχω, τλάμου;
 AT. νέος ὁ μύσχος ἄρ-
 τι γένων ὑπὸ κόρυθ' ἀπαλόσρηχα
 κατόκοιμον θάλλει.
 XO. πρέπει γ' ἄστε θῆρ ἄγραυλός φόβη.
 AT. ὁ Βάκχιος κυναγέτας
 σοφὸς σοφὸς ἀνέτηλ' ἐπὶ θῆρα
 τόνδε μαινάδας.
 XO. ὁ γὰρ ἀναξ' ἄγρεύς.
 AT. ἐπαινεῖς;
 XO. ἐπαινώ.
 AT. τόχα δὲ Καδμείοι . . .
 XO. καὶ παῖς γέ Πενθεύς . . .
 AT. μᾶτέρ' ἐπαινέσεται,
 λαβοῦσαν ἄγραν τάνδε λαοντροφή.
 XO. περισσάν.
 AT. ἀνάλλη;
 AT. γέγηθα,
 μεγάληα μεγάληα καὶ
 φανερά τῶδ' ἄγρα καρεπυραμέννα.

v. 1182 ti: serve a citare una parola precedentemente detta e che si riprende con stupore, indignazione, impazienza. L'espressione appartiene alla lingua familiare.
 v. 1183 Dopo questo verso alcuni hanno individuato una lacuna di due versi, in responsione ai due trimetri del coro alla fine dell'antistrofe. Secondo altri – e questa opinione sembra da preferire – non è necessario postulare una lacuna, per ragioni sia metrico-strutturali che contenutistiche.
 v. 1184 μετέρχω: congiuntivo deliberativo. Il verbo γίνομαι (γενέθλα, v. 1185) è usato in v. 1185 μύσχος: per coerenza, attribuendo al termine il significato generico «giovane animale». Non abbiamo però nessuna attestazione a sostegno di questa interpretazione, tanto più che già altre volte in questa tragedia μύσχος è usato con il suo senso letterale.
 v. 1186 ὑπὸ κόρυθ(α): κόρυς, «elmo», pare usato solo qui con valore traslato. Precisa, restringendolo, il senso di γένων. Penteo non ha barba sul mento, ma

- AG. Di Cadmo –
 CO. Cadmo?
 AG. – Le discendenti,
 dopo di me, dopo di me
 sono arrivate sulla belva:
 davvero una caccia fortunata!
 CO.
 AG. Banchetta con mel
 CO. Cosa? Banchetta? Infelice!
 AG. È un vitellino, e sulle guance,
 sotto il casco di morbido pelo che gli scende dal capo,
 gli fiorisce appena la peluria.
 CO. Dalla criniera, sembra proprio una belva selvatica.
 AG. Bacco, abile cacciatore,
 da suo pari spinse le menadi
 contro la belva.
 CO. Il nostro re è signore della caccia.
 AG. Gli rendi onore.
 CO. Sì.
 AG. Presto i Cadmei . . .
 CO. . . . e magari anche tuo figlio Penteo . . .
 AG. . . . loderà sua madre,
 che ha catturato questa preda leonina.
 CO. Straordinaria.
 AG. Straordinario!
 CO. Ti fa piacere?
 AG. Ne sono felicissima,
 perché grandi, sì, grandi e illustri
 sono le opere che ho compiuto.

«sotto i capelli», vale a dire nella parte superiore delle guance, un dettaglio che sottolinea pateticamente la sua età molto giovane.
 v. 1190 σοφὸς σοφός: ripetizione pregnante d'ironia tragica sulle labbra di Agave, in questo contesto di alienazione dionisiaca.
 vv. 1194-1195 τόχα . . . Πενθεύς . . .: Agave avrebbe continuato presumibilmente con le parole «mi loderanno», ma il coro, nell'intento di saggiare il livello di alienazione della donna, insinua il nome di Penteo.
 v. 1197 περισσάν: in precedenza il coro ci aveva messo in guardia dai reproscoti φόρες (v. 429): ora trova περισσάν l'impresa di Agave, anche se l'ha voluta il suo dio; la donna, naturalmente, intende le parole come un complimento.
 v. 1198 μεγάληα καὶ φανερά: Agave applica alla sua caccia le parole con le quali il coro esaltava la grandezza dell'esperienza dionisiaca (v. 1006).
 v. 1199 καρεπυραμέννα: attico καρεπυραμέννῃ.



- XO. δεῖξόν μου, ὦ τάλαινα, σὴν νικηφόρον
ἀσπίσιν ἄγρην ἣν φέρουσ' ἐλήλυθας.
AI. ὦ καλλίτυρον ἄστρ' Ἐθραίας χθονός
ναίωνες, ἐλθεθ' ὡς ἴδντε τῆνδ' ἄγρην,
Κάδμου θυγατέρες θηρὸς ἣν ἠγρεύσαμεν,
οὐκ ἀγκυλωτοῖς Θεσσαλῶν στομάσμασιν,
οὐ δίκτυοσιν, ἀλλὰ λευκοκνήγεσι
χειρῶν ἀκμαιοῖσιν. κῆρα κομπαρᾶσιν χρεῶν
καὶ λογχοποιοῶν ὄργανα κτάσθαι μάτην;
ἤμεῖς δέ γ' αὐτῇ χειρὶ τόνδε θ' εἵλωμεν,
χωρὶς τε θηρὸς ἄρθρα διεφορήσαμεν.
1210
πὺ μοι πατήρ ὁ πρῆσθυσ; ἐλθέτω πέλαις.
Πενθέως τ' εἰμὸς παῖς ποῦ ἴστιν; αἰρέσθω λαβῶν
πηκτῶν πρὸς οἴκου κλιμάκων προσαιβάσεις,
ὡς πασσαλεύση κρᾶτα τριγυλῶφους τόδε
λεόντος ὄν πρόειμι θηράσασ' ἐγώ.
1215

- KA. ἔπρεσθέ μοι φέροντες ἄθλιον βάρος
Πενθέως, ἔπρεσθε, πρόσομοι, δόμων πρόρος,
οὐ σῶμα μοχθῶν μυστοῖς ζήτημασιν
φέρω τόδ', εὐρῶν ἐν Κιθαιρῶνος πτυγαῖς
δυσταρακτῶν, κούδεν ἐν ταυτῷ πῆδῳ
λαβῶν, ἐν ἄλλῃ κειμένον δυσσευρέτῳ.
ἦκουσα γάρ του θυγατέρων τολμήματα,
ἦδη κατ' ἄστρ' τειγέων ἔσω βελός
σὺν τῷ γέροντι Τειρεσίῳ Βαρκυῶν πρόρ'
πάλιν δὲ κἀμιν εἰς ὄρος κοιλίζομαι
1225

v. 1204 ἄγρην ... ἠγρεύσαμεν: figura etimologica.

v. 1205 ἀγκυλωτοῖς Θεσσαλῶν στομάμασιν: «coi giavelloforti dei Tessali lanciati per la correggia». ἀγκυλωτός era un giavelloforto munito nel mezzo di una correggia (ἀγκυλῆ) che ne avvolgeva la parte centrale e nella quale il lanciatore inseriva le dita: così la tralettona era resa più sicura. L'associazione del giavelloforto alla Tessaglia era tradizionale: cfr. Senofonte, *Elleniche* VI 1, 9 «in questa regione quasi tutti sono lanciatori».

vv. 1206-1207 λευκοκνήγεσι χειρῶν ἀκμαιοῖσιν: ipallage per λευκῶν χειρῶν ἀκμαιοῖσιν, χειρῶν ἀκμαιοῖσιν può significare solo «mani» (non «dita»), come in Sofocle, *Edipo Re* 1034 ποδοῖν ἀκμαιοῖσιν «piedi», ma in ἀκμαιοῖσιν c'è anche l'idea di vigore, di forza. Sul significato del rifiuto di metalli, armi e trappole da parte delle baccanti nei loro riti e dunque sul simbolismo delle «nude mani» cfr. al v. 24. — κῆρα: crasi di καὶ ἐκρα.

vv. 1209-1210 τόνδε ... θηρὸς: θηρὸς è posposto deliberatamente, cosicché τόνδε può suggerire Penteo; τόνδε e θηρὸς rappresentano pertanto le due parti in cui è divisa la coscienza di Agave.



- CO. Allora mostra ai cittadini, disgraziata,
la preda di vittoria che hai portato qui con te.
AG. O voi, che abitate la rocca turrita della terra tebana,
venite a vedere questa preda, la belva
che noi figlie di Cadmo abbiamo cacciato,
e non con giavelloforti tessali muniti di correggia,
né con reti, ma con le nude palme
delle mani. E d'ora in poi ha senso vantarsi
e acquistare invano le armi dagli artigiani?
Noi l'abbiamo catturata con le sole mani
e abbiamo disseminato le membra della belva.
Dov'è il mio vecchio padre? Venga qui.
E mio figlio Penteo, dov'è? Prenda e porti fuori
le scale ben connesse e le appoggi al muro di casa,
per inchiodare ai triglifi questa testa
di leone, che ho qui con me dopo averla cacciata.

- CA. Seguitemi portando il misero peso
di Penteo, seguitemi, servi, davanti al palazzo,
dove io porto il suo cadavere: a fatica, con ricerche infinite,
l'ho trovato nelle forre del Citerone
ridotto in mille brani, senza raccogliermene più d'uno
nello stesso luogo, disperso nella selva inestricabile.
Ho sentito ciò che hanno osato le mie figlie,
quando mi trovavo già in città, entro le mura,
con il vecchio Tiresia, di ritorno dalle baccanti;
tornato sui miei passi fino al monte, trasporto

v. 1213 πηκτῶν ... κλιμάκων προσαιβάσεις: così anche in *Fenicie* 489, che conferma la congettura πηκτῶν al posto di πλέκτων di P. Κλιμάκων προσαιβάσεις è perifrasi stilisticamente elevata per κλιμάκας; è attestata per la prima volta in Eschilo, *Sette a Tebe* 466 (con il singolare κλιμάκος) e in Euripide ricorre ancora in *Fenicie* 1173.

v. 1214 πρυγυλῶφους: i rilievi scanalati sulle facciate dei templi e delle dimore greche di lusso; ma, in questo caso, il plurale indica l'intera fascia orizzontale (che comprende le metope) al di sopra delle colonne. Agave intende seguire l'uso dei cacciatori di appendere le teste delle prede alla facciata delle case, per dare massima visibilità ai propri trionfi.

v. 1215 ἐγώ: in posizione di grande rilievo.

v. 1217 Πενθέως: dissillabo per sinizesi.

v. 1218 μοχθῶν: il participio presente implica che la ricerca è durata a lungo.

v. 1221 ἐν ἄλλῃ ... δυσσευρέτω: «nella selva impraticabile», in cui era difficile la ricerca.

v. 1223 τεγέων ἔσω: rara anastrofe.

τὸν κερθανόντα παῖδα Μαινάδων ἦτο.
καὶ τὴν μὲν Ἀκρέων Ἀριστῆαίω ποτὲ
τεκοῦσαν εἶδον Αὐτοπόρην Ἴνώ θ' ἄμα
ἔτ' ἀμφὶ δρυμοὺς οἰοτροπῆλητος ἀθλίως,
τὴν δ' εἶπε τίς μοι δεῦρο βακχεῖα ποδὶ
στελεγειν Ἀγαυήν, οὐδ' ἄκρηντ ἠκούουσαεν.
Λεύσσω γὰρ αὐτήν, ὄρνιν οὐκ εὐδαίμουα.

1230

ΑΙ. πᾶτερ, μέγιστον κομπάσαι πάρεστ' σοι,
πάντων ἀρίστας θυγατέρας σπειρα μακροῦ
θηρητῶν ἀπάσας εἶπον, ἐξόχως δ' εἰμὲ,
ἢ τὰς παρ' ἱστοίσις ἐκλυποῦσα κερκίδας
ἐς μέλιον ἦκα, θήηρας ἀγρεῖειν χερσῖν.
φέρω δ' ἐν ὠλένοισιν, ὡς ὀρῶς, τόδε
λαβοῦσα τάριστεια, σοῖσι πρὸς δόμοις
ὡς ἄν κρεμῆσθῆι· σὺ δέ, πᾶτερ, δέξαι χερσῖν.
γυροῦμενος δέ τοις εἰμοῖς ἀγρεῖμεσιν
κάλει φίλους ἐς δαίτα· μακάριος γὰρ εἶ,
μακάριος, ἡμῶν τοιάδ' ἐξεργισμένων.

1235

1240

ΚΑ. ὦ πένθος οὐ μερητὸν οὐδ' οἶόν τ' ἰδεῖν,
φόνον τάλαιναις χερσῖν ἐξεργισμένων.
καλὸν τὸ θῆμα καταβαλοῦσα δαίμουσιν
ἐπὶ δαίτα θήβας τάσδε καμῆ παρακαλεῖς·
οἴμοι κακῶν μὲν πρῶτα σῶν, ἔπειτ' εἰμῶν·
ὡς ὁ θεὸς ἠιδῶς ἐνδίκως μὲν, ἀλλ' ἄργον,
Βρόμιος ἀνοξ' ἀπάλασ' οἰκειὸς γεγῶς.
ἔν τ' ὄμμωσι σκυθροπῶν. εἴθε παῖς εἰμὸς
εὐθῆρος εἴη, μητρος εἰκασθεῖς πρόποις,

1245

1250

ΑΙ. ὡς δόστρολον τὸ γῆρας ἀνθρώποις ἔφω
ἐν τ' ὄμμωσι σκυθροπῶν. εἴθε παῖς εἰμὸς
εὐθῆρος εἴη, μητρος εἰκασθεῖς πρόποις,
una litote.
v. 1232 ὄρνιν: in apposizione a Λεύσσω γὰρ αὐτήν.
vv. 1236-1237 τὰς... ἦκα: sul significato dell'abbandono del telaio, nel processo di metamorfosi da donna in baccante, cfr. i vv. 32-36 e 118 e la Guida alla lettura, par. 2.2.
v. 1240 ὡς ἄν κρεμῆσθῆι: «perché sia appeso» ὡς ἄν dà valore di eventualità al congiuntivo finale. Poiché in tragedia l'uso di ὡς ἄν oppure di ὄρωσ ἄν è ten-

il giovane ucciso dalle menadi.
Ho visto Autonoe, che un giorno ad Aristeo
partori Atteone, e Ino con lei,
entrambe vittime infelici dell'assillo, ancora fra le querce.

Mi han detto che Agave veniva qui
con passo di baccante – e mi hanno detto il vero:
ecco, la vedo, e non è una vista felice.

ΑΓ. Padre, puoi davvero vantarti
di aver messo al mondo figlie che sono di gran lunga le migliori
fra i mortali. Lo dico di tutte, ma in particolar modo di me
che ho lasciato la spola sul telaio
per avviarmi a più alte imprese, cacciare belve con le mani.
Porto fra le braccia, come vedi,
questo trofeo, perché tu l'appenda
nella tua casa; prendilo, o padre.
Rallegrati della mia caccia,
invita gli amici a far festa! Beato te,
beato, per quel che ho compiuto.

CA. Dolore immisurabile, che non si può guardare,
delitto compiuto da mani disgraziate!
Bella vittima davvero hai offerto agli dèi
e ora inviti me e i Tebani a fare festa!
Ah, che sventura, per te, e poi anche per me!
Ci ha rovinato il sire Bromio, lui ch'è nato in casa nostra!
È stato giusto il dio: ma senza misura.

ΑΓ. Che fastidio per l'uomo la vecchiaia
dal cipiglio corrugato. Magari mio figlio
fosse un bravo cacciatore e avesse preso da sua madre,

denzialmente limitato alle proposizioni dipendenti da un verbo di volontà, che qui manca, ha goduto di una certa fortuna la correzione ἀγκρεμῶσθῆι (per ἀνακρεμῶσθῆι); tuttavia si tratta pur sempre di una linea di tendenza, e nelle parole di Agave è chiaramente implicita l'idea di intenzione.

v. 1242 κάλει... δαίτα: per il banchetto collettivo e rituale alla fine della caccia / sacrificio cfr. v. 1184.

v. 1248 κακῶν: genitivo esclamativo.

v. 1250 γεγῶς: concessivo.
v. 1252 ἐν ὄμμωσι: dativo di limitazione con ἐν. In senso stretto la determinazione potrebbe essere considerata pleonastica. In questo caso il dativo con ἐν si rifa a espressioni come ἐν πράγασσ' ἔργουσι δαίτηνον, «esperto in ogni cosa» (Omero, *Iliade* XIII 671), oppure ἐν σποφοῖσιν ὀμμάτων ἐφθαγγέλιος, «stravolto negli occhi poteanthi» (Euripide, *Eracle* 932); è però più frequente il dativo semplice.

- ὄτ' ἐν νεανίαισι θηβαίους ἄμια
θηρῶν ὀριγυῶτ' ἀλλὰ θεομαχέων μόνων
οἷός τ' ἐκείνους, νουθετηρέος, πάτερ,
σοῦστίην, τίς αὐτὸν δεῦρ' ἂν ὄμην εἰς ἐμὴν
καλέσειεν, ὡς ἴδη με τὴν εὐδαίμονα;
κα. φεῦ φεῦ φρονήσασαι μὲν οἷ' ἐβράσαρε
ἀλήσει' ἀλγος δεινόν· εἰ δὲ διὰ τέλους
ἐν τῷ ἀεὶ μενεῖτ' ἐν ᾧ καθέσασαρε,
αἴτ' οὐκ εὐρυγούσαι δόξετ' οὐχὶ θυστυχεῖν.
αἴτ. τί δ' οὐ κάλας τῶνδ' ἢ τί λυμπρῶς ἔχει;
κα. πρῶτον μὲν ἐς τὸνδ' αἰθέρ' ἕμιμα σὸν μέθεος·
αἴτ. ἴδου· τί μοι τὸνδ' ἐξυρεῖστος εἰσορᾶν;
κα. ἔθ' αὐτὸς ἢ σοὶ μεταβολὰς ἔχειν δοκεῖ;
αἴτ. λαμπρότερος ἢ πρὶν καὶ δευτερέτερος;
κα. τὸ δὲ ποιηθὲν τὸδ' ἔτι σῆ ψυχῆ πάρα;
αἴτ. οὐκ οἶδα τοῦτος τοῦτο, γίγνομαι δὲ πως
ἐννους, μετασταθείσα τῶν πρόρος φρενῶν.
κα. κἀνοῖς ἂν οὖν τι κάποκρίναι ἂν σαφῶς;
αἴτ. ὡς ἐκλέλοιμαι γ' ἂ πάρος εὔπιπμεν, πάτερ.
κα. ἐς ποῖον ἦλθεσ' οἶκον ὑμεναιῶν μέτα;
αἴτ. Στρατῶρ μ' ἔδωκας, ὡς λέγουσ', Ἔγλιον.
κα. τίς οὖν ἐν οἴκοις παῖς ἐγένετο σῶ πρόσει;
αἴτ. Πενθεύς, ἐμῆ τε καὶ πατρός κοινωνία.
κα. τίνος πρόσπων δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις;
αἴτ. λέοντος, ὡς γ' ἔφασκον αἰ θηράμεναι.
κα. σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μὲν ὄχθος εἰσιδεῖν.
αἴτ. ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τὸδ' ἐν χερσίν; 1255
1260
1265
1270
1275

- v. 1255 ὀριγυῶτ(ο): l'uso dell'ottativo si può forse spiegare con il fatto che sulla subordinata si riflette il valore desiderativo del verbo reggente.
v. 1257 σοοβortiv: crasi di σοὶ εἰστυ.
v. 1260 ἀλγίσειτ' ἀλγος: accusativo dell'oggetto interno e figura etimologica.
v. 1262 εὐρυγούσαι: concessivo. Diversamente da εὐδαίμων, che indica la felicità oggettiva, ma permanentemente, εὐρυχῆ indica una felicità che può essere transitoria e mutarsi in disgrazia. La distinzione in Euripide non è però molto rigida, anche se rimane spesso significativa: interessante il caso di *Troiane* 509-510 τῶν δ' εὐδαίμωνων / μηδένα νομίζετ' εὐρυχεῖν, πρὶν ἂν θάνη, «non bisogna ritenere che nessuno di quelli che (secondo l'opinione comune) hanno un δαίμων favorevole sia felice (anche in realtà) prima della sua morte».
v. 1267 λαμπρότερος ... δευτερέτερος: analoga l'osservazione di Eracle quando ritorna in sé dopo aver ucciso i suoi figli e la moglie Megara. Euripide, *Eracle* 1089-1090 εἴμηνους μὲν εἰμι καὶ δέσποζ' ἄνερ με δεῖ, / αἰθέρα τε καὶ γῆν τό-

- quando insieme ai giovani tebani
inseguirà le belve! Ma lui sa soltanto
combattere gli dei. Devi esser tu, padre,
a redarguirlo. Chi va a dirgli di venire qui,
perché veda quanto son felice?
ca. Ahimè! quando vi renderete conto di ciò che avete fatto
proverete un tremendo dolore; ma se fino alla fine
manterrete sempre lo stato in cui ora voi siete,
pur non felici, avrete l'impressione di non essere infelici.
ag. Cos'è che non va, che problema c'è?
ca. Per prima cosa, volgi in alto lo sguardo, al cielo.
ag. Ecco: ma perché mi ci fai guardare?
ca. Ti sembra sempre lo stesso, o che sia diverso?
ag. Più luminoso e limpido di prima.
ca. Questa agitazione occupa ancora la tua mente?
ag. Non capisco cosa dici. Ma incomincio
a tornare in me e a liberarmi dallo stato d'animo di prima.
ca. Sei in grado di ascoltare e rispondere lucidamente?
ag. Non ricordo neanche ciò di cui parlavamo, padre.
ca. Qual è la casata di cui sei entrata a far parte con le nozze?
ag. Mi hai concesso a uno Sparto, come dicono, a Echione.
ca. E chi è il figlio nato a tuo marito in questa casa?
ag. Pentto, dall'unione fra me e suo padre.
ca. E di chi è il volto che stringi fra le braccia?
ag. Di un leone, come dicevano le cacciatrici.
ca. Ma guardalo bene: costa poca fatica uno sguardo.
ag. Ah! Che vedo? Ma che cosa ho tra le braccia?
- ἔα θ' Ἥλιου τόδε, «respiro e vedo tutto quel che devo, / l'etere e la terra e questi dardi del sole» — δευτερέτερος: «più chiaro, più trasparente»: così deve essere inteso il termine per l'epoca di Euripide, che lo usa sempre con questo senso. In Omero δευτερεῖς, riferito formalmente ai fiumi, probabilmente significa «caduto dal cielo», cioè «fatto di pioggia». Venne però ben presto reinterpretato e usato con valori diversi.
vv. 1269-1270 Il momento in cui Agave passa dalla follia alla lucidità è sottolineato dalla rottura della sticomitia.
v. 1277 ἐν ἀγκάλαις: «fra le mani»; propriamente «fra le braccia» e forse è questo il senso più esatto, in quanto il riferimento sarebbe a un bambino tra le braccia della madre.
v. 1280 φέρομαι: rispetto all'attivo, l'uso del mediopassivo implica un riflesso dell'azione sull'agente: Agave porta la testa recisa come premio e come strumento di contaminazione.



- KA. ἄθροισον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μᾶθε.
 AT. ὁρῶ μέγιστον ἀλλογὸς ἢ τάλανι' ἐγώ.
 KA. μὲν σοὶ λέοντι φαίνεται προσεκεῖναι;
 AT. οὐκ, ἀλλὰ Πενθέως ἢ τάλανι' ἔχω κύρα.
 KA. ὀμωμένον γε πρόσθεεν ἢ σέ γωφίτασι.
 AT. τίς ἔκτανεν νιν; – πῶς ἐμῶς ἦλθ' ἐς χέρος;
 KA. δύστην' ἀλθῆει, ὡς ἐν οὐ καιρῷ πάπει.
 AT. λέγ', ὡς τὸ μέλλον καρδία πῆδημ' ἔχει.
 KA. σὺ νιν κατέκτας καὶ κατήγηται σέθεν.
 AT. ποῦ δ' ὤλεσ'; ἢ κατ' οἶκον; ἢ ποίους τόποις;
 KA. οὐπερ πρὶν Ἀκρέωνα διέλαχον κύνες;
 AT. τί δ' ἐς Κιθαιρῶν' ἦλθε δυσδοίμων ὁδῶ;
 KA. ἐκερτόμει θεὸν σῶς τε βακχείας μολῶν.
 AT. ἦμεις δ' ἐκείσε τινι τρόπῳ κατήραμεν;
 KA. εἰμῶντες, πᾶσά τ' ἐξεβακχεύθη πόλις.
 AT. Διόνυσος ἡμᾶς ὤλεσ', ἄρτι μανθάνω.
 KA. ὕβριν γ' ὕβρισθείς; θεὸν γὰρ οὐκ ἠγεῖσθέ νιν.
 AT. τὸ φίλτατον δὲ σῶμα ποῦ παιδός; πᾶσι;
 KA. ἐγὼ μάλιστα τοῦ ἐξερευνήσας φέρω.
 AT. ἦ πᾶν ἐν ἄρθροισι συγκεκλήμενον καλῶς;
 AT. Πενθεῖ δὲ τί μέρος ἀφροσύνης προσῆκ' ἐμῆς;
 KA. ὕμιν ἐγένεθ' ὅμοιος, οὐ σέβων θεόν.
 AT. τοιγὰρ συνῆγε πάντας ἐς μίαν βλάβην,
 KA. ὕμῶς τε τόνδε θ', ὥστε διολέσσαι δόμουσ'
 KA. καίμ', ὅστις ἄρεσκος ἀρσένων παίδων γεγώς
 AT. τῆς σῆς τοῦ ἔρνος, ὦ τάλανινα, νηδύος
 AT. αἰσχίστα καὶ κάκιστα καθανόνθ' ὁρῶ –

- v. 1281 ἄθροισον: lo stesso verbo ἀθρέειν, nel significato di «guardare attenta-
 mente», «esaminare» (per comprendere più a fondo: σαφέστερον μᾶθε), ritorna
 sulla bocca di Cadmo più avanti, al v. 1326: qui il fondatore di Tebe invita la fi-
 glia a osservare meglio ciò che stringe fra le braccia, la esorta gli spregiatori de-
 gli dèi a guardare all'orribile morte di Pentee per trarne una persuasiva lezione.
 – μᾶθε: il verbo è usato in seguito da Agave (v. 1296).
 v. 1284 Πενθέως: dissillabico per sinizesi.
 v. 1286 ἦλθ' ἔς: correzione minima di ἦλθες di P, che pare erroneo perché sa-
 rebbe da intendere come riferito alla testa di Pentee: ma si avverte l'assenza di
 un vocativo. Il problema è risolto per mezzo di una diversa divisione di parole,
 che non crea problemi metrici.
 v. 1288 τὸ μέλλον: accusativo retto a senso dall'idea di timore insita nella pe-
 rifrasi καρδία πῆδημ' ἔχει. Per l'espressione cfr. Aristofane, *Nuvole* 1391 τὸς
 καρδίας πῆδᾶν ὁ τι λέξεται, «(credo) che i cuori sobbalzano per ciò che dirà».
 v. 1290 ἦ ... ἦ: la prima è particella interrogativa, la seconda è congiunzione di-
 sjuntiva.



- CA. Esaminalo, comprendi meglio.
 AG. Vedo un dolore enorme, me infelice!
 CA. Ti sembra assomigliare a un leone?
 AG. No, è la testa di Pentee, me infelice, che ho tra le mani!
 CA. Da me compianto, prima che tu lo riconoscessi.
 AG. Chi l'ha ammazzato? Com'è finito nelle mie mani?
 CA. Verità amara, che non a tempo ti rivelli!
 AG. Parla – il mio cuore ha terrore di ciò che dirai.
 CA. Tu l'hai ucciso, con le tue sorelle.
 AG. Dov'è morto? In casa? In che luogo?
 CA. Dove un tempo le cagne sbranarono Atteone.
 AG. E perché quest'infelice si recò sul Citerone?
 CA. Era venuto a irridere il dio e le tue danze.
 AG. E noi, in che modo vi arrivammo?
 CA. In preda alla mania: l'intera città era in mano a Bacco.
 AG. Dioniso ci ha rovinati, ora capisco.
 CA. Perché vittima di un oltraggio: non lo ritenevate un dio.
 AG. Dov'è l'amatissimo corpo di mio figlio, padre?
 CA. L'ho ritrovato a fatica e l'ho portato qui.
 AG. E ha tutte le membra ben ricomposte?
 CA.
 AG. Che parte della mia stoltezza toccò a Pentee?
 CA. Divenne simile a voi, privo di fede nel dio.
 AG. Perciò vi ha unito tutti in un'unica sventura,
 voi e lui, al punto da distruggere la casa
 e me, che, rimasto senza figli maschi,
 vedo il frutto del tuo grembo, misera,
 morto nel modo più crudele e orribile –
- v. 1291 οὐκέρ ... κύνες: cioè sul Citerone.
 v. 1293 θεόν: monosillabico per sinizesi.
 v. 1294 καρπίουεν: aoristo di καρπίω, termine usuale in ambito marinaro per
 «approdare»; qui ha il significato generico di «giungere».
 v. 1300 ἦ ... καλῶς: la risposta di Cadmo alla domanda della figlia è perduta, ma
 doveva essere negatva: a quanto sappiamo, spettava ad Agave ricomporre le di-
 verse membra di Pentee sulla scena (vd. oltre, nota al v. 1329).
 v. 1301 ἄφροσύνης: *corruptio attica*.
 v. 1305 κἀμ(ε): crisi di κἀμ ἐπέ: – ἄρεσκος ... γεγώς: secondo una diversa e più
 diffusa tradizione, seguita dallo stesso Euripide nelle *Fenicie*, Cadmo aveva un fi-
 glio maschio di nome Polidoro, padre di Labdaco e dunque antenato di Edipo. La
 scelta di presentare Cadmo come privo di discendenza maschile ha lo scopo di
 accentuare gli effetti di *pathos* inerenti la sua condizione attuale.
 vv. 1306-1307 ἔρνος ... καθανόνθ': concordanza a senso del sostantivo neutro
 con il participio maschile.

ᾧ δόμῳ ἀνεβλέφῃ, ὃς συνειγες, ᾧ τέκνον,
τοῦμόν μελάθρον, παῖδος ἐξ εἰηῆς γεγώς,
πόλει τε πόρβος ἦσθα· τὸν γέροντα δὲ
1310 οὐδεὶς ὑβρίζειν ἦθει· εἰσορῶτα δὲ
κόρα· δίκην γὰρ ἀξίαν ἐλάμβανες.

1311 νῦν δ' ἐκ δόμων ἀτμος ἐκβεβλήσομαι
ὁ Κάδμος ὁ μέγας, ὃς τὸ Θηβαίων γένος
ἔσπειρα κατέχημα κάλιστον θέρος·
1315 ᾧ φίλαττ' ἀνδρῶν – καὶ γὰρ οὐκέτ' ἂν ὄλωσ
τῶν φιλᾶτων ἔμουγ' ἀριθμῆσι, τέκνον –
οὐκέτι γενεῖου τοῦδε θηγγάνων γερῆ,
τὸν μητρὸς αὐδῶν πατέρα προστρύξῃ, τέκνον,
λέγων· Τίς δόικεῖ, τίς σ' ἀτιμάζει, γέρον;

1320 τίς σὴν παράσσει καρδίαν λυπηρὸς ὢν;
λέγῃ, ὡς κολάξ τὸν ἀδικοῦντά σ', ᾧ πάτερ,
νῦν δ' ἀθλιος μὲν εἰμὶ· ἐγώ, τλήμων δὲ σὺ.
οἰκτρὰ δὲ μήτηρ, τλήμονες δὲ σύγγονοι.
1325 εἰ δ' ἔστιν ὄστρος δαυμόνων ὑπερφορεῖ,
ἐς τοῦδ' ἀθρήσας θάνατον ἠγεισθῶ θεούς·
XO. τὸ μὲν σὸν ἀλίγω, Κάδμε· σὸς δ' ἔχει δίκην
παῖς παῖδος ἀξίαν μὲν, ἀλγεῖνιην δὲ σοί.

AI. ᾧ πάτερ, ὁρᾶς γὰρ τοῖ· ὄσφ μετεστράφη

v. 1308 ᾧ δόμῳ ἀνεβλέφῃ: l'interpretazione più probabile del dativo è quella che lo vede come strumentale e presuppone l'immagine di Penteo come «occhio della casa»: cfr. Eschilo, *Coefore* 934, dove Oreste è chiamato ὀφθαλμῶν οἴκων. Se si intendesse «a cui la casa guardava» (dativo di termine), ci si dovrebbe aspettare piuttosto l'accusativo con εἰς o con πρὸς.

v. 1309 μελάθρον: si riferisce all'edificio, cosicché συνέξειν, «tenere insieme» (v. 1308), può evocare l'immagine del pilastro che sostiene la casa: in riferimento al defunto, è un *topos* del lamento funebre. L'immagine implica pertanto il crollo della casa, del resto già compiutosi sul piano della «realtà» nella scena del terremoto.

vv. 1311-1312 τὸ σὸν κόρα: perifrasi patetica e stilisticamente elevata, al posto del pronome personale σέ. — δίκην ... ἐλάμβανες: questa frase presuppone una premessa del tipo «se qualcuno avesse voluto farlo». Il fatto che sia presentata come affermazione oggettiva vuole sottolineare la certezza della conseguenza. Il nesso δίκην λαμβάνειν ha più di frequente il senso di «ricevere una punizione», mentre qui vale «esigere giustizia».

v. 1313 ἐκβεβλήσομαι: il futuro perfetto pone in evidenza l'imminente condizione dell'esule, come già compiuta.

v. 1317 ἀριθμῆσι: medio nella forma, ma passivo nel significato. — τέκνον: in senso affettivo.

tu eri l'occhio della casa, tu reggevi la mia dimora,
figlio nato da mia figlia,
ed eri il timore della città. Nessuno avrebbe osato
offendere il vecchio alla tua vista:

gli avresti inflitto una degna punizione.
Ora invece con ignominia sarò cacciato

dalla casa, io, Cadmo il grande, che la stirpe dei Tebani
ho seminato e ho mi tutto, bellissima messe.

O mio diletto – sì, anche se non ci sei più,
rimani sempre tra i miei diletti, o figlio –
non mi accarezzerei più il mento con la mano,
non mi abbraccerei chiamandomi padre di tua madre, o figlio,
con queste parole: «Chi t'offende, chi ti manca di rispetto,
[o vecchio?

Chi agita il tuo cuore e ti addolora?
Dimmelo, ch'io punisca il colpevole, o padre».

Io sono infelice, tu sei sventurato,
misera la madre, sventurate le sorelle.

Se vi è qualcuno che sprezzare gli dei,
guardando a questa morte impari a rispettarli.

CO. Compiango la tua sorte, o Cadmo. La punizione
del figlio di tua figlia è stata giusta, ma per te dolorosa.

AG. Padre, vedi quanto mutò la mia sorte

v. 1327-1328 τὸ μὲν σὸν ... σοί: insistendo sul fatto che il destino di Penteo è giusto, il coro pare controbattere la lode che Cadmo fa di Penteo in quanto artefice di giustizia. Quello del vecchio è un dolore privato: egli è la vittima innocente dell'altrui disprezzo della divinità.

v. 1329 Fra questo verso e il seguente si è prodotta una lacuna di testo di circa 50 versi, per la caduta di un foglio nel manoscritto perduto da cui fu copiato il codice Palatino, unico nostro testimone diretto della parte finale della tragedia. Apprendiamo da testimonianze posteriori (un'osservazione del grammatico Apsine, del III secolo d.C. e il centone bizantino *Christus patiens*) che nel finale Agave tributava al figlio un commovente commiato, ricomponendone le membra sulla scena. Seguiva l'apparizione di Dioniso alla sommità del palazzo regale, come *deus ex machina*: il dio bisimava il comportamento di quanti fra i Tebani avevano negato la sua origine divina opponendosi alla diffusione del culto bacchico, profetizzando l'esilio dei componenti della casata di Cadmo e terminava con l'annuncio dell'incredibile sorte riservata al capostipite stesso (negli attuali vv. 1330-1339). La maggior parte delle tragedie euripidee termina con la produzione di un re-
sponso oracolare o con una profezia divina, come in questo caso, il cui fine è di proiettare lo sguardo dello spettatore oltre il termine formale dell'opera, fornendo uno sviluppo o una soluzione ai vari fili conduttori della vicenda mitica.



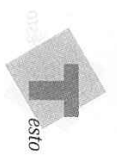
ΔΙΟΝΥΣΟΣ

- δράκων γενήσθη μεταβάλλον, δάμαρ τε σὴ
ἐκθηριωθείσ' ὄψεος ἀλλάξει τύπον, *simon od e quatinas od 1330*
ἦν Ἄρεος ἔσχεας Ἀρμιονίαν θνητὸς γεγώς,
ὄχον δὲ μύσγων, χρησιμὸς ὡς λέγει Διός,
ἐλάς μετ' ἀλόχου, βαρβάρων ἠγούμενος.
πρόλας δὲ πέρσεις ἀναρίθμη σπαρταύματι
πύλαις ὅταν δὲ Λοξίου χρηστήριον
διαπράσασαι, νόστον ἄθλιον πάλιν
σχήσουσι· σὲ δ' Ἄρης Ἀρμιονίαν τε βύσσειται
μακάρων τ' ἐξ αἴων σὸν καθιδρύσει βίον.
ταῦτ' οὐχὶ θνητοῦ παρπὸς ἐκτρέφῶς λέγῳ
Διόνυσος, ἀλλὰ Ζηνός· εἰ δὲ σποφονεῖν
ἔγνωθ', ὅτ' οὐκ ἠθέλετε, τὸν Διὸς γόνον
εὐδαμονεῖτ' ἂν σύμμαχον κεκτημένοι.
ΚΑ. Διόνυσε, λισσόμεσθά σ', ἠδ' ἰκρίκαμεν.
ΔΙ. ὄν' ἐμιάθει ἠλιάς, ὅτε δὲ χρῆν, οὐκ ἤθετε.
ΚΑ. ἐγγώκαμεν ταῦτ' ἀλλ' ἐπεξέχρη λίαν.
ΔΙ. καὶ γὰρ παρπὸς θεὸς γεγώς ὑβρίζομαι.
ΚΑ. ὄργας πρέπει θεοὺς οὐχ' οἰουοῦσθαι βροτοῖς.
ΔΙ. πάλαι τόδε Ζεὺς οὐμὸς ἐπένευσεν πατήρ.

VV. 1333-1334 ὄχον ... ἠγούμενος: esuli da Tebe, i due coniugi fondarono la città di Bovòthn (nome connesso con quello del bue) sulla costa illirica, nell'attuale Montenegro, dove viveva il popolo non greco degli *Eγγελαῖς* (cfr. Erodoto V 61 e IX 43). Durante l'antichità si riteneva che in quest'area si trovasse il sepolcro di Cadmo e Armonia.

VV. 1335-1338 πρόλας ... στήσσειται: fin dai tempi della seconda Guerra Persiana (480-479 a.C.) era noto un oracolo che profetizzava una spedizione di barbari contro la Grecia, condotta dagli Illiri e dall'«*spite degli Encheleis*»: ma il generale persiano Mardonio tentò di accreditare il suo popolo come l'artefice della spedizione indicato nel vaticinio (Erodoto IX 42-43). — Λοξίου: frequente epiteto di Apollo, la cui etimologia non è chiara, anche se pare probabile il collegamento con l'aggettivo *λοξός*, «contorto», «obliquo», con riferimento all'ambiguità dell'oscultà dei responsi. L'oracolo di Apollo per eccellenza è quello di Delfi, in Fo-
cide.

VV. 1338-1339 σὲ ... βίον: condurre un'esistenza beata *post mortem* nei Campi Elisi era un privilegio accordato a pochi ed equivaleva di fatto a una divinizzazione. Come nel caso degli eroi Menelao e Peleo, anche per Cadmo le porte del-



ΔΙΟΝΙΣΟ

- Diverrai drago trasformandoti, e così la tua sposa,
Armonia, che avesti da Ares, benché mortale,
assumerà forma animale mutandosi in serpente.
Oracolo di Zeus: insieme alla tua sposa guiderai
un carro di buoi, a capo di barbari.
Innumerevoli città distruggerai con un esercito
infinito, quando però l'oracolo del Lossia
deasteranno, toccherà loro un misero
ritorno. Ma Ares libererà te e Armonia
e ti farà vivere nella terra dei beati.
E questo io, Dioniso, lo dico non in quanto figlio
di un mortale, ma di Zeus: se aveste saputo
essere savi quando non voleste, sareste felici
con il figlio di Zeus al vostro fianco.
ΚΑ. Dioniso, pietᾶ, τι ἀββίαν ὄφασθαι.
ΔΙ. Τροπὸν τάρδι μι avete conosciuto e, quando dovevate, non
Π' avete fatto.
ΚΑ. Lo riconosciamo: ma la tua punizione è eccessiva.
ΔΙ. Perché sono un dio e mi avete oltraggiato.
ΚΑ. È bene che nell'ira gli dèi non assomiglino ai mortali.
ΔΙ. Tutto questo lo ha deciso da tempo mio padre, Zeus.

la beatitudine ultraterrena si aprono in virtù dell'origine divina della sua sposa, in quanto Armonia è figlia di Ares (V. 1331).

VV. 1341-1343 εἰ δὲ ... κεκτημένοι: il periodo ipotetico dell'irrealità, idoneo a un andamento delle cose diverso da quanto Dioniso auspicava (ὅτ' οὐκ ἠθέλετε), come al tempo stesso come un giudizio di condanna per l'operato dei Cadmei e come un ammonimento a saper σποφονεῖν rivolto a quanti desiderano εὐδαμονεῖν. — εὐδαμονεῖ(ε): l'ortativo εὐδαμονεῖτε (P) esprimerebbe cautela, mentre ci attendremmo che Dioniso pronunciasse un'affermazione recisa: ecco perché la correzione con la forma all'indicativo.

V. 1344 Διόνυσε ... ἠδ' ἰκρίκαμεν: secondo le indicazioni del manoscritto P, questo verso e i vv. 1346 e 1348 devono essere assegnati a Cadmo.

V. 1347 ὑβρίζομαι: l'imperfetto evidenzia la continuità dell'offesa di cui Dioniso è stato oggetto.

V. 1348 ὄργας ... βροτοῖς: cfr. Euripide, *Ippolito* 120 (di Afrodite) σοφοτέρους γὰρ χολή βροτῶν εἶναι θεοῦς, «gli dei devono essere più savi dei mortali». ὄργας è accusativo di relazione.

ΑΓ. αἰαί, δεῖδοκται, πρέσθου, τλήμονες φοναί. 1350
 ΔΙ. τί θητα μέλλεθ' ἄτερ ἀνογκαιώς ἔχει;

ΚΑ. ὦ τέκνον, ὡς ἐξ δεινὸν ἦλθομεν κακὸν
 <πάντες> σὺ θὶ ἢ τάλαινα σύγγονοι γε σαί,
 ἔγω θὶ ὁ τλήμων· βαρβάρους ἀφίξομαι
 γέρων μέτοικος· ἐπι δέ μοι τὸ θέσφατον 1355
 ἐς Ἑλλάδι' ἀγαρεῖν μιγάδα βάββαρον σπαρτῶν,
 καὶ τὴν Ἄρεως παῖδ' Ἀριμονίαν, δάμαρτ' ἐμὴν,
 δράκων δρακαίνης <φύσιν> ἔχουσαν ἀγρίαν
 ἀξῶ πῆ βαμποῦς καὶ τάφους Ἑλληνικούς,
 ἠγούμενος λόγχαισιν· οὐδὲ παύσομαι 1360
 κακῶν ὁ τλήμων, οὐδὲ τὸν καταιβάρην
 Ἄγερωνα πλεύσας ἦσους γενήσομαι.

ΑΓ. ὦ πάτερ, ἔγω δὲ σοῦ στερεῖσα φεύξομαι.

ΚΑ. τί μὴ ἀμφιβόλλαις χερσίν, ὦ τάλαινα παῖ,
 ὄρνις ὅπως κηθήναι πολιόχρος κύκνος; 1365
 ΑΓ. ποῖ γὰρ φράπτομαι πατρίδος ἐκβεβημένη;

ΚΑ. οὐκ οἶδα, τέκνον· μικρὸς ἐτίκουρος πατρί.

ΑΓ. χαῖρ', ὦ μέλαθρον, χαῖρ', ὦ πατρία 1370
 πόλις· ἐκλείπω σ' ἐπι δυστυχίᾳ
 φυγὰς ἐκ θαλάμῳν.

ΚΑ. στειγέ νυν, ὦ παῖ, τὸν Ἀρισταίου

ΑΓ. στένομαί σε, πάτερ.

v. 1350 δεῖδοκται... φοναί: il soggetto plurale è unito al verbo al singolare. È un fenomeno più frequente con ἐστί, ἦν, γίνεσθαι, ma è attestato anche con altri verbi altrove nei tragici. Qui φοναί può essere in apposizione esplicativa rispetto al soggetto impersonale di δεῖδοκται («è stabilito: l'esilio»).
 v. 1351 τί θητα... ἔχει: è probabile che, dopo aver pronunciato questo verso, Dioniso esca di scena. Come parallelo contenutistico e drammaturgico si può citare l'ultima battuta pronunciata da Eracle sulla scena del *Philoctete* di Sofocle (vv. 1449-1451): μή νυν χρόνιοι μέλαερε πρόοσειν / κωρὸς καὶ πλώος / ὄδ' ἐρεῖ-
 ρει γέμ κατὰ πρῶνον, «Dunque non indugiate a dar corso all'azione. / Questo è il momento opportuno per navigare, / perché (il vento) soffia in poppa. Ma sulla questione dell'uscita di scena di Dioniso vd. anche la nota al v. 1377.
 v. 1354 βαρβάρους: accusativo semplice in dipendenza da ἀφίξομαι; cfr. la nota al v. 847.

v. 1358 <φύσιν>: questo supplemento deriva dal confronto con *Medea* 1343 Ἐκβάλλης ἔχουσαν ἀγριότεραν φύσιν. È stato proposto come integrazione anche σγῆνι, sulla base di *Ione* 992 μωφὸς σγῆνι ἔχουσαν ἀγρία.

ΑΓ. Αὐμῆ, οὐ vecchio, è deciso l'infelice esilio.
 ΔΙ. Perché allora indugiate a fare ciò ch'è inevitabile?

ΚΑ. O figlia, a che gran male siamo giunti
 tutti, tu sventurata e le tue sorelle,
 e io infelice: andrò fra genti barbare
 alla mia età, forestiero; e in più mi è stato rivelato
 che guiderò contro la Grecia un'accozzaglia di barbari in armi.

ΚΑ. E la mia sposa Armonia, figlia di Ares,
 mutata in selvaggia dracena, io, in forma di drago,
 la condurrò contro gli altari e i sepolcri dei Greci,
 a capo di armati di lancia; e non avrò pausa
 dai mali, me infelice, né quando avrò solcato
 il sotterraneo Acheronte troverò pace.

ΑΓ. O padre, andrò in esilio e tu mi sarai tolto.
 ΚΑ. Perché mi getti le braccia al collo, povera figlia?
 Tu sei come un candido cigno ed io come un inutile fuco.

ΑΓ. Dove me ne andrò scacciata dalla patria?
 ΚΑ. Non lo so, o figlia; ben poco può aiutarti tuo padre.

ΑΓ. Addio, casa, addio, città,
 mia patria: ti lascio alla sventura,
 abbandonando le mie stanze.

ΚΑ. Va', o figlia, di Aristeo...

ΑΓ. Ti compiangio, padre.

v. 1361 καταιβάρην: detto dell'Acheronte, il fiume dell'Oltretomba, può significare sia «che porta sotto terra» sia «che scorre sotto terra».
 v. 1365 ὄρνις... κύκνος: la *piezas* familiare dei cigni era proverbiale. — κηθήναι: propriamente «fucò», quindi «uomo debole», «impotente». — πολιόχρος: propriamente «adalla bianca pelle», ha qui il valore del semplice πολίος («candido»), cfr. *Eracle* 110 πολιός ὄρνις. La lezione manoscritta sembra accettabile, anche se si è congetturato πολιόχρον che, in quanto attributo di κεφῆναι, renderebbe il verso più bilanciato.

v. 1371 στειγέ νυν, ὦ παῖ, τὸν Ἀρισταίου: segue con sicurezza una lacuna: se si pensa che la serie dei vv. 1368-1373 fosse uguale alla serie 1374-1380, si può ipotizzare la caduta di un unico verso, con il quale Cadmo completava il suo consiglio. Si deve notare che Aristeo era lo sposo di Autonoe e il padre di Atteone, il cui destino tante volte è evocato nella tragedia in parallelo a quello di Penteo. Una tradizione voleva che Aristeo avesse abbandonato Tebe in seguito alla morte del figlio (così Pausania X 17, 3). Forse nella parte di testo andata perduta Cadmo suggeriva alla figlia di cercare ospitalità presso il cognato.



- KA. καὶ σὺς ἐδάκρυσα κασιγνήτας.
καὶ σὺς ἐδάκρυσα κασιγνήτας.
1375
- AI. Διδύμος ἀνοξ̄ τοῦς σοῦς εἰς
οἴκους ἔφερεν.
1376
- KA. καὶ γὰρ ἔπασχεν δεινὰ πρὸς ὕμνῳ,
ἀγέραςτον ἔχων ὄνομι ἐν Θήβαις.
1377
- KA. χαῖρε, πάτερ, μοι.
χαῖρ', ὦ μελέα
1380
- AI. θύγατερ, χαλεπῶς <δ> ἐς τὸδ' ἀν' ἦκους.
ἀγερ', ὦ ποιμποί, με κασιγνήτας
1385
- AI. ἵνα συμφονγώδως ληγώμεθ' οἰκτρῶς.
ἔλαθον δ' ὅπου
1388
- XO. μήτε Κιθαίρων <ἐμ' ἴδουιν μιπαρὸς
μήτε Κιθαίρων ὄσοισιν ἐγώ,
μήθ' ὄθι θύρσου μνημ' ἀνέκερται·
Βίρχαις δ' ἄλλαισι μέλοισιν.
1390
- XO. πολλάι μορφοὶ τῶν δευμονίων.
πολλά δ' ἀέλτρως κραινουσι θεοί·
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη.
τῶν δ' ἄδοκίμων πόρον ἦνπε θεός.
τούϊνδ' ἀπέβη τόδε πρῶγμα.
1392
- vv. 1374-1376 δεινῶς γάρ ... ἔφερεν: versi sottoposti a svariate correzioni e integrazioni per motivi metrici.
v. 1377 ἔπασχεν: ἔπασχον è stato corretto in ἔπασχεν, in quanto si è ritenuto poco probabile che Dioniso potesse rimanere sulla scena come spettatore muto per 27 versi, per poi riprendere qui brevemente la parola; inoltre il v. 1351 pare che contenga le sue ultime parole (vd. la nota ad l.).
v. 1379 χαῖρ(ε): gioco con il doppio valore dell'espressione: χαῖρε è formula di saluto, «rallégrati», ma qui è intesa anche in senso proprio. E certo Agave difficilmente potrà trovare motivi di gioia. Interessante il confronto con *Ecuba* 426-427: Πολίσηνα, che si avvia al sacrificio, saluta la madre con le parole χαῖρ', ὦ τεκοῦσα, ed Ecuba le risponde intendendo dolorosamente il verbo in senso let-



- CA. Ed io te, o figlia,
e piango per le tue sorelle.
1381
- AG. È terribile come Dioniso sovrano
ha portato questa sventura
sulla tua casa.
1383
- CA. Cose terribili infatti gli toccava subire da voi:
il suo nome era senza onore a Tebe.
1388-1392
- AG. Sta' bene, o padre.
CA. Sta' bene, figlia
sventurata: anche se ti sarà difficile,
perché mi ricongiunga alle mie tristi compagne d'esilio.
1392
- AG. Vorrei andare dove
il Citerone impuro non mi veda
né io con questi occhi il Citerone,
dove non sia memoria di tirso.
Se ne diano pensiero altre baccanti.
1392
- CO. Molte sono le forme del divino,
molto di inaspettato compiono gli dei.
Quanto ci si attende non si compie,
la via per l'atteso il dio la trova.
Così si chiude la vicenda.
1392
- terza: χαῖρουσιν ἄλλοι, μητρὶ δ' οὐκ ἔστιν τόδε, «altri godono; alla madre (cioè: a me) non è possibile».
v. 1381 ἀγερ', ὦ ποιμποί: rivolto non al coro di baccanti, ma forse alle serve di Agave.
v. 1383 <ἐμ' ἴδουιν> integra in maniera soddisfacente la lacuna individuata in base a motivi metrici e di senso.
vv. 1388-1392 πολλάι μορφοὶ ... τόδε πρῶγμα: la breve clausola moraleggiante – con cui si concludono anche *Alceste*, *Andromaca*, *Elena* e, con qualche lieve differenza, *Medea* (dove il primo verso è sostituito con uno di senso affine: πολλῶν τοιῶς Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ) – accompagna la definitiva uscita del coro e segna la conclusione della tragedia.

KA. alghn o'zgarib ketgan...

KB. ketib o'zgarib ketgan...

KC. ketib o'zgarib ketgan...

KA. ketib o'zgarib ketgan...

KB. ketib o'zgarib ketgan...

KC. ketib o'zgarib ketgan...

KA. ketib o'zgarib ketgan...

KB. ketib o'zgarib ketgan...

KC. ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...

...ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan... ketib o'zgarib ketgan...



Guida alla lettura

to sanbiarati di mercede le poi lo ripeterò altro... Guida alla lettura... Guida alla lettura... Guida alla lettura...

Prologo (vv. 1-63)

Un monologo apre la scena, secondo un'abitudine che distingue Euripide dagli altri tragici, che ricorrono anche al dialogo e al coro. Si tratta di un modo per fornire al pubblico i dati necessari alla comprensione della vicenda che si svolgerà: contestualizzazione mitica, moventi drammaturgici e caratterizzazione dei principali personaggi. Euripide talvolta affida il monologo a una divinità: nell'*Alceste* ad Apollo e nello *Ione* a Ermete con mera funzione esplicativa dell'antefatto; nell'*Ippolito*, invece, è Afrodite, proprio come Dioniso, a rivelare il suo piano di vendetta, ma dopo il prologo la dea esce di scena. Altre volte, poi, parla direttamente il protagonista umano della tragedia come in *Ifigenia in Tauride* e nell'*Elettra*. Solo nelle *Baccanti* il protagonista è una divinità che agisce in prima persona sotto spoglie umane.

Per quanto riguarda la struttura, il prologo può essere analizzato seguendo la scansione dei tempi verbali: a una prima parte (vv. 1-12), in cui il presente crea il contatto tra Dioniso e il pubblico e permette la descrizione dello spazio scenico, fa seguito una seconda (vv. 13-38) con i tempi storici, aoristo e imperfetto, che conducono la narrazione degli antefatti: l'istituzione del culto dionisiaco in Asia, precedente l'arrivo a Tebe, e l'invasamento provocato nelle donne tebane e nelle sorelle di Cadmo, ree di aver negato la natura divina del dio. Dopo un breve passaggio (vv. 39-46), di nuovo al presente, in cui il dio afferma il proposito di voler istituire il proprio culto a Tebe nonostante la continua ostilità di Peneteo, nella parte finale (vv. 47-63), caratterizzata dal futuro dei verbi che preannunciano l'oscura strategia concepita da Dioniso, ha inizio l'azione vera e propria, con l'invito alle baccanti a entrare in scena.

1.1 L'arrivo di Dioniso (vv. 1-12)

L'apparizione in scena di una divinità coincide con un'epifania, anche se Dioniso avverte subito il pubblico (v. 4) di avere rivesti-

to sembianze di mortale (e poi lo ripeterà altrove, per esempio v. 54). La capacità di assumere le apparenze esteriori più svariate (di uomini, ma anche animali, agenti naturali ecc.) è uno degli aspetti più appariscenti nella natura delle divinità greche, ampiamente testimoniata in letteratura già da Omero. Nel corso della tragedia, Dioniso darà più volte prova di questa abilità trasformista, che era in lui particolarmente sviluppata (cfr. vv. 616 e ss.).

Dioniso fornisce inoltre le coordinate necessarie agli spettatori per situare l'azione drammatica, iniziando dalla propria genealogia: egli è nato da Semele, la figlia del re Cadmo, arsa dalla flogore di Zeus (vv. 2-3). La mitologia greca è assai ricca di simili episodi di unione fra divinità e donne mortali: il *Catalogo delle donne* di Esiodo è costruito appunto su questo motivo. Gli alberi genealogici che ne derivavano erano di fondamentale importanza per i Greci, in quanto permettevano di risalire agli eroi ritenuti fondatori delle città o ai capostipiti delle casate più importanti (cfr. vv. 335-336). La forza del fulmine e le sue manifestazioni erano oggetto di timore reverenziale e di culto nelle religioni degli antichi. In particolare i Greci ritenevano che le saette, forma prediletta dell'epifania di Zeus (cfr. v. 4), cadessero su posti e persone prescelti dal dio, rendendoli così «sacri» (si poteva parlare allora in questi casi di Zeus Katalbàtes, cioè «che scende»). Se, come nel caso di Semele, questi luoghi erano delle tombe, essi diventavano oggetto di forme particolari di culto, e gli uomini li veneravano tenendosene però lontani (cfr. vv. 10-11: «che ha reso inaccessibile questo terreno»). Ancora il peritegata Pausania, nel II sec. d.C., parlando di Tebe ricorderà di avere visto il precinto di Semele (IX 12, 3). Una spiegazione di tale vicenda mitica, molto comune soprattutto nel XIX secolo, faceva riferimento ai cicli dell'anno agrario: la tempesta (Zeus) devastava la terra (Semele), ma da quella devastazione nasce il nuovo raccolto (Dioniso).

“Ἰπρις, al v. 9, ha il senso di «insolenza, arroganza». Il termine indica un concetto-chiave della visione tragica greca: la tracotanza dell'uomo che pensa e agisce al di sopra dei propri limiti e che, prima o poi, il dio si incarica di punire in modo esemplare.

1.2 Il viaggio di Dioniso e l'introduzione del culto in Grecia (vv. 13-38)

La tradizione greca connette Dioniso al mondo lontano ed esotico dell'Asia (in particolare alla Frigia e alla Lidia), dal quale si affacciò alla penisola greca (vv. 13-22). La moderna ricerca scientifica sembra apportare elementi di conferma all'origine asiatica

del culto, se è vero che parole per eccellenza dionisiache come *θύπος* e *βάκχος* risalgono a lingue e culture sviluppatesi in Anatolia. Questo non vuole dire però – come invece si è spesso interpretato – che Dioniso vada considerato un dio «marginale» e di secondo piano nella cultura greca in quanto più recente rispetto ad altre divinità dell'Olimpo. A smentire tale tesi è bastato il rinvenimento di una tavoletta micenea in cui si legge il nome del dio (come sembra, già in rapporto con il vino). L'itinerario circolare descritto da Dioniso procede prima verso est, dall'Anatolia al Medio Oriente, poi di nuovo verso occidente, attraverso la penisola arabica, fino all'Asia Minore (e di qui alla Grecia peninsulare).

In questo contesto, è notevole che agli occhi di Dioniso non faccia problema la convivenza fra l'elemento barbaro e quello greco nelle città dell'Asia Minore (vv. 17-19). La commistione, infatti, è riproposta nelle file dei suoi adepti e rappresenta un aspetto tipico del dionisismo (cfr. vv. 421-429). Tale apertura al mondo barbaro era invece osteggiata da molti Greci che, soprattutto dopo le Guerre Persiane, erano abituati a identificare nei Barbari d'Asia il nemico – e comunque qualcosa di decisamente «altro».

Dioniso dunque esprime la volontà di introdurre il proprio culto in Grecia, a cominciare da Tebe (vv. 20-23). Le divinità greche, soprattutto nella sensibilità popolare, sono viste come avide di riconoscimenti da parte degli uomini, tenuti a venerarle e a compiere sacrifici in misura almeno pari ai benefici richiesti. Tale meccanismo muove spesso le trame rappresentate sulle scene teatrali: come avviene nell'*Ippolito*, dove tutto è originato dal desiderio di Afrodite di vendicarsi di chi non la onora in modo adeguato (il giovane Ippolito). Naturalmente c'era anche chi rifiutava simili convinzioni: filosofi e intellettuali, innanzitutto, oppure il commediografo Aristofane che non si stanca di mettere in cartatura sia divinità così permalose, sia devoti tanto superstiziosi (per esempio negli *Uccelli*, vv. 1230 ss.). Dioniso ribadisce più volte il proprio intento nel corso del prologo (vv. 41-42, 47-48, 50).

La musica e la danza erano elementi fondamentali del rituale dionisiaco (vv. 23-25; vd. anche il Percorso di approfondimento «La musica di Dioniso»). *Ὀμόθυη* è il grido rituale di giubilo levato dalle donne in segno di ringraziamento (non solamente nel culto di Dioniso). La *veβπίς* è la veste che denota le baccanti tanto nelle testimonianze letterarie che in quelle iconografiche. Il ricorso alla pelle di animale come indumento, in un contesto culturale che ormai da tempo immemorabile privilegia la tessitura, ha significato simbolico, nel senso di un ritorno alla natura (similmente anche il rifiuto del metallo e delle armi: vv. 1204-1210). Come Eracle, indossando la pelle di leone, simboleggia la propria for-

za, così le baccanti indossano la pelle di un cerbiatto per immedesimarsi nelle caratteristiche di quell'animale agile e veloce. In origine, come provano le testimonianze iconografiche, il *θύπος* era un ramoscello di vite impugnato dalle menadi durante le danze rituali, simbolo della forza rigogliosa e selvatica della vegetazione. In seguito, fu sostituito con una canna (chiamata *φόρης*) ricoperta di foglie d'edera intrecciate.

Dioniso ci informa di aver già iniziato a mettere in atto il suo piano nei confronti delle sorelle della madre, che negavano la sua divinità, e di altre donne tebane (vv. 26-38). In questo caso, lo strumento di Dioniso è stato la follia: infatti il verbo *οϊορπάω* (v. 32) e il sostantivo *μαρία* (v. 33) sono parole-chiave della teologia di Dioniso, dio dell'«estro», dell'ebbrezza del vino e di eros, di quelle forze irrazionali e irresistibili insomma che intervengono sugli uomini fino a farli uscire di sé, a volte arrivando a sconvolgerne la vita. In questo caso, la prima manifestazione di follia, considerato che essa coinvolge il genere femminile, è l'abbandono dell'*oikos* (al tempo stesso la casa e la famiglia). Quasi sempre, in effetti, quando, come nelle *Baccanti*, è sottolineato l'aspetto pericoloso e distruttivo del dionisismo, troviamo dei padri/mariti preoccupati dell'anomalo allontanamento della madre/moglie dalla casa (cfr. la significativa sintesi del v. 36: *ἐξέλμυα δομῶν*). Bisogna però ricordare che, seppure a livello di evento eccezionale, «canevalesco», il sistema della religione greca prevedeva feste in cui le donne abbandonavano il normale *status* di madri e spose (per esempio gli Adonia, o le Tesmoforie). All'estremo opposto della casa / *oikos* e della *polis*, cardini della normale vita associativa, si pongono nell'immaginario dei Greci il bosco e, come in questo caso, la montagna (v. 33). Proprio per questo la montagna è il regno delle baccanti e di Dioniso.

1.3 Ostacoli all'introduzione del culto (vv. 39-46)

La contrapposizione strutturale di cui si è detto tra la sfera della *polis/oikos* e il paesaggio del monte con le mendaci accampate (v. 33) riemerge particolarmente esplicita ai vv. 39-40. Il motivo della non osservanza delle norme rituali verso gli dei come causa di disastri per la comunità umana apre, come si ricorderà, il primo libro della letteratura greca, l'*Iliade*.

Ora Dioniso nomina quello che sarà il suo principale antagonista, il re Penteo. In questo contesto compare per la prima volta, in termini espliciti, il motivo dell'uomo che non riconosce la divinità. Il verbo impiegato da Dioniso è *θεομυχεῖν*, «lottare contro gli

dei» (v. 45; ritornerà altre due volte nell'opera, sempre per indicare l'atteggiamento di Penteo, ai vv. 325 e 1255). Vengono poi ricordate, nel dettaglio, la negazione delle libagioni e la mancata menzione del dio nelle preghiere da parte del re (vv. 45-46). Le libagioni rappresentavano uno degli atti rituali fondamentali, consistente nel versare vari tipi di liquidi a seconda del contesto religioso e del tipo di simbolismo: vino, olio, acqua nella maggior parte dei casi, ma anche latte e miele. Quando è utilizzato il verbo *τρέφειν* si tratta principalmente di libagioni di vino e la *τροφή* in particolare è riferita a un recipiente non troppo grande da cui si versa il contenuto in un punto ben localizzato (per esempio per terra o sull'altare), attribuendo al gesto il significato di invocazione e preghiera rivolta verso il dio (Dioniso). I Greci usavano fare libagioni sempre prima di bere vino: Penteo che non offre questo sacrificio a Dioniso è dunque traocitante al massimo grado, se gode del dono di quel dio (il vino), senza però onorarlo con il dovuto tributo.

1.4 Il piano di Dioniso (vv. 47-63)

Le ultime parole del prologo hanno carattere programmatico. I vv. 50-52 sviluppano l'immagine della contrapposizione armata fra Dioniso e la *polis* che già si era implicitamente introdotta con l'uso del verbo *θεομαχεῖν*: se i Tebani guidati da Penteo dovranno ricorrere alla forza delle armi per opporsi a Dioniso, allora Dioniso ricorrerà alle sue armi potentissime, all'«estro» e alla *puoia* con cui sa invadere uomini e donne e farne suoi devoti e implacabili fedeli. L'immagine presuppone l'idea, assai diffusa, secondo cui gli dei combattevano a capo delle popolazioni da cui erano venerati. Da notare che sia le testimonianze letterarie che quelle iconografiche conservano tracce effettive della tradizione mitologica di un conflitto armato fra Penteo e Dioniso.

A questo punto il coro delle baccanti prende posizione, sfilando nell'orchestra per dar luogo immediatamente dopo alla parodo, e Dioniso si rivolge direttamente a loro (vv. 55-63), apostrofandole come «compagne di viaggio al mio fianco» (v. 57). Il Dioniso delle *Baccanti* è immaginato da Euripide come un uomo/dio che viaggia dall'Asia Minore alla Grecia scortato da un numero non indifferente di suoi seguaci: si tratta di un dato confermato da quanto sappiamo sulla figura di personalità carismatiche del mondo greco, come veggenti e sacerdoti, ma anche filosofi e intellettuali.

Dioniso invita il coro a prepararsi per la danza rituale prendendo in mano gli strumenti musicali (vv. 59-61). Si trattava di

danze e di musiche dai tratti caratteristici, adatti a indurre quello stato di *trance* estatica (*puoia*) di cui Dioniso era il divino artefice. Per quanto riguarda la musica, gli strumenti più adatti erano dunque quelli percussivi come il timpano, e inoltre il sistro e l'*taulos*, strumento ad ancia, simile al nostro oboe, più che al flauto. Tuttavia, tuttora, le menadi sono raffigurate anche nell'atto di suonare strumenti connessi più al rilassamento che all'eccitazione, come quelli a corda.

go o di leone, richiamando e completando la connotazione ferina del dio, funzionale – nelle *Baccanti* – a esprimere il lato istintuale e primitivo del dionisismo. Il dettaglio delle ghirlande di serpenti che adornano la chioma di Dioniso (vv. 101-102) non ha dunque puro scopo esornativo, ma arricchisce la caratterizzazione ferina del dio e spiega eziologicamente la selvaggia prassi rituale delle baccanti ricordata nei versi successivi. Dopo l'evocazione del mito, l'apostrofe a Tebe ci riporta al piano del rito (vv. 105-106). In questo contesto si fa menzione di altri oggetti rituali: i «rami di quercia o d'abete» (vv. 109-110), evidentemente impiegati come simboli cerimoniali da portare in mano; la veste di pelle di cerbiatto (*nebride*), stretta ai fianchi da una benda di lana candida (v. 111). In generale, bende di lana bianca, cui si attribuisce il significato simbolico di purezza, erano variamente utilizzate anche dai sacerdoti, da profeti e indovini, dai supplici. L'acostamento ossimorico di ὕβρις a ὀριότης (vv. 113-114) rivela un altro aspetto del rituale dionisiaco, percepito come atto di «empia pietà». Dioniso è considerato causa della folle esaltazione e insieme liberatore da essa: il tiroso è detto ὕβριον perché, veicolo della potenza di Dioniso, può operare miracoli (cfr. vv. 704 ss.) o arrecare danno (cfr. v. 762) e provocare la pazzia. Qui, si è supposto, ὕβριον potrebbe anche connotare l'esuberanza della pianta. I tirsi sono i ramoscelli rivestiti di pannini e di edera, impugnati dalle baccanti durante il rito; ma il νόθηξ (v. 113) era propriamente solo una parte del tirso: nelle *Baccanti* i due termini sono usati anche altre volte come sinonimi (v. 251 νόθηξ; v. 254 ὕβριον; v. 704 ὕβριον; v. 706 νόθηξ). Nel momento in cui il coro invita «tutta la terra a danzare» (vv. 114-115), non a caso il dio viene designato con l'appellativo di Bromio (sul cui significato vd. nota al v. 66). In effetti Dioniso manifesterà esplicitamente la propria potenza con il terremoto, descritto nel dialogo lirico che segue il secondo stasimo (vv. 584-585). Al termine della strofe ritorna il motivo della follia che causa l'allontanamento delle donne da casa, emblematicamente rappresentato dall'esortazione ad abbandonare telai e spole (v. 118): gli strumenti della tessitura, tradizionale occupazione domestica femminile.

Nell'antistrofe (vv. 120-134) il coro opera un deciso spostamento di prospettiva rispetto al punto di vista assunto nella strofe precedente: come quest'ultima iniziava con un'invocazione a Tebe, luogo di nascita di Semele, madre di Dioniso, così la seconda antistrofe comincia con un'invocazione a Creta, isola natale di Zeus, padre di Dioniso; e ancora, si passa dalla frenesia dell'attuale culto di Dioniso all'atmosfera ancestrale degli arcani culti pregrecci, praticati in oscure spelonche, dai quali il rituale bacchi-

co ha tratto origine e linfa. Il parallelismo implica che Tebe deve onorare il figlio come Creta celebra il padre. Secondo il mito, infatti, Zeus nacque nell'isola di Creta, alle pendici del monte Ida. Sua madre Rea vi si era recata a partorire nascosto, per impedire al titano Crono, suo sposo e signore del mondo, di divorare il neonato. Una volta cresciuto, Zeus spodestò il padre, liberò i propri fratelli divini e instaurò l'ordine olimpico. I Cureti erano sacerdoti di Rea, che, alla nascita di Zeus, ne coprirono i vagiti danzando armati e percuotendo gli scudi con le spade: il loro nome è da connettere probabilmente con Κοῦρος, «Bambino», l'epiclesi con cui era invocato Zeus nel corso dei loro riti. È attestata l'esistenza di un collegio sacerdotale di Coribanti, sacerdoti di Cibele (vv. 123-125), ad Atene nell'epoca in cui visse Euripide. La confusione e la contaminazione dei culti di Rea e di Cibele portò a una sostanziale identificazione anche dei Cureti e dei Coribanti. Con il v. 124 inizia una serie di riferimenti alla musica e agli strumenti utilizzati nei riti orgiastici (cfr. vv. 59-61). Il «cerchio di cuoio tessuto», cioè il timpano o tamburello, è il caratteristico strumento a percussione con cui, insieme agli ὄβοι (v. 127), si ritmavano ossessivamente i canti rituali e le danze orgiastiche, fino a produrre nei devoti uno stato di trascinarsi e delirio psicoemotivo, culminante nella *trance* estatica.

2.3 La gioia di Dioniso (vv. 135-169)

La parodo si chiude con l'appassionata evocazione della bellezza del rituale bacchico, in cui si alternano sferatezza ed estasi, cruento accanimento e vibrante senso di liberazione fisica e interiore. I suoni e il ritmo frenetico e travolgente della danza orgiastica producono la caduta del celebrante in uno stato di *trance* o il suo svenimento, espressione dell'invasamento da parte del dio (v. 136). Inevitabile in questo contesto il riferimento a due momenti essenziali del rito dionisiaco: lo σπασμός, cioè il dilaniamento della vittima sacrificale, e l'ἄλοφορῆα, la consumazione delle sue carni crude (vv. 137-138). Ricordando che la mentalità greca vedeva il mangiar carni crude come un atto primitivo e di grave inciviltà, contiguo al comportamento empio, si coglie il carattere provocatoriamente ossimorico dell'espressione «piacere di carne cruda». Al vv. 141-142 il linguaggio del coro si fa visionario, per esprimere, in un crescendo emotivo, la percezione di estatica beatitudine prodotta dall'invasamento dionisiaco. Al pari dello σπασμός e dell'ἄλοφορῆα, l'afflusso spontaneo e sovrabbondante in natura di latte, vino e miele sfrutta l'idea di una regres-

sione temporale verso uno stadio dell'umanità ferino e completamente pre-culturale. L'immagine viene sviluppata più avanti, vv. 704-711. L'atmosfera del rito si arricchisce di altri particolari fortemente impressionistici e di suggestioni esotiche, come l'«incenso siriano» (v. 144: la Siria e in generale il Vicino Oriente erano l'area geografica di provenienza di prodotti quali incenso, profumi, spezie varie), l'«ardente fiaccola di pino» (v. 146: l'impiego di fiaccole era richiesto dallo svolgimento notturno dei riti dionisiaci, come in genere era tipico dei culti misterici) e infine il movimento vorticoso della testa nella danza, a scarmigliare le chionesse (v. 150: gesto emblematico dello stato di estasi prodotto dalla possessione divina, caratteristico della baccante anche nell'iconografia, cfr. anche i vv. 185, 240-241 e 865). Nell'iterato appello finale (vv. 152-153), che rende con corrispondenza circolare quello del v. 83, si ripropongono i motivi che hanno percorso l'intero canto. La finale similitudine della baccante con una puledra libera e selvaggia (vv. 165-169) stabilisce un'altra analogia fra le manifestazioni del dionisismo e l'ambito ferino e selvatico, che ritroveremo, ad esempio, al v. 1056; cfr. anche *Elena* 543-544 οὐχ ὄς ὀπουαία πᾶδος ἢ Βάκχῃ θεῶν / τόφω ξυνάωω κᾶλον; «non rivolgerò subito il piede alla tomba del dio (Proteo), come una puledra in corsa o una baccante?».

3.1 Episodio I (vv. 170-369)

Due vecchi – l'indovino Tiresia e Cadmo, il fondatore di Tebe – compaiono sulla scena vestiti da baccanti, con il capo cintο d'edera, la pelle di cerbiatto gettata sulle spalle, i trsi in mano, determinati a unirsi alle sfrenate danze delle menadi sul Citerone. Da un lato, lo stridente contrasto fra il pittorecco travestimento dionisiaco e il fisico fragile e indebolito dei due vecchi, con le gambe barcollanti e con il capo segnato dalla canizie, produce un potente effetto di straziante rovesciamento caricaturale e carnevalesco: la reazione dello spettatore antico, portata dalla mentalità corrente ad associare l'età avanzata dell'uomo a comportamenti assennati e prudenti, doveva essere di velata critica e di curiosa aspettativa per il significato di questa rappresentazione fortemente anomala e incongruente. Dall'altro lato, l'insistenza del poeta sul senso di rinnovato, giovanile vigore di Cadmo e Tiresia ha lo scopo di far risaltare maggiormente i prodigiosi effetti rigeneratori della religione dionisiaca. Mentre i due si stanno avviando al Citerone per prendere parte al rito dionisiaco, fa il suo ingresso in scena il re Penteo (v. 215), appena rientrato a Tebe, furente per il dilagare del nuovo culto, che ha già cercato di contrastare facendo trarre in arresto le baccanti. Quando si avvede della presenza dei due vecchi, il re li apostrofa con veemente sarcasmo e si scaglia contro Tiresia. L'indovino, per niente intimidito dal piglio autoritario del re, svolge allora un ampio discorso in difesa di Dioniso, per poi avviarsi in compagnia di Cadmo al monte.

3.1 Cadmo e Tiresia (vv. 170-214)

La scena è costituita dal prospetto della reggia di Tebe, dove dimora l'anziano Cadmo. Tiresia si avvicina all'ingresso e si rivolge al portinaio chiedendogli di avvertire Cadmo (v. 170). La menzione del fondatore della Cadmea (la rocca di Tebe) dà lo spunto per una rapida evocazione della sua genealogia e del suo ruolo nella vicenda mitica (vv. 170-172). Il riferimento non è tuttavia gratui-

to: il percorso da Oriente (Sidone) a Occidente (la Grecia) compiuto da Cadmo sulle tracce della sorella Europa allude implicitamente all'analogo viaggio di Dioniso. Le parole di Tiresia costituiscono per lo spettatore le prime, attese risposte agli interrogativi posti dal suo sorprendente apparire in scena, lui anziano indovino di re, in compagnia di Cadmo, fondatore di Tebe, nelle vesti femminili e giovanili di baccante. È chiaro che la scena del travestimento assume un ruolo cruciale nell'economia della tragedia: i due anziani personaggi, cui sono affidati fondamentali ruoli pubblici nella *polis*, travestendosi da baccanti esprimono in modo simbolico e al massimo grado la forza rigenerante del dionisismo. Nel dialogo fra Cadmo e Tiresia si intrecciano i tratti emblematici di una trasfigurata vecchiaia con quelli tipici del rituale baccatico. I vv. 176-177, nei quali Tiresia fa cenno ai preparativi per la celebrazione del rito baccico, non rappresentano una mera elencazione di arredi sacri, ma hanno anche valenze evocative, come a sottolineare il contrasto visivo ad effetto (che certo non poteva sfuggire allo spettatore antico) fra i germogli della pianta sempreverde e le chiome ormai sfoltite e canute dei due vecchi: il dettaglio del capo canuto trova nuova enfasi al v. 185, dove si parla del gesto rituale di scuotere la testa. Ai vv. 188-190 i temi della rigenerazione e dello straniamento da sé si traducono in termini più espliciti, di ringiovanimento: per questo i due personaggi possono affermare di aver scordato di esser vecchi e di esser tornati ragazzi, pieni di vitalità e voglia di danzare; cfr., in contesto comico dionisiaco, Aristofane, *Kane* 344-348 γόνα πάλαιερα γέροντων / ἀροσέλονται δὲ λυτρός / χρονίους τ' ἐρών παλαιόν ἐνιαιρούς / ἰερός ἴνῳ τιμῆς, «balza il ginocchio dei vecchi: / scacciano i dolori e gli anni decrepiti della vecchiaia / in virtù della festa sacra». Il vecchio che balla è solitamente oggetto di scherno: successe anche a Socrate durante il banchetto descritto da Senofonte, *Simposio* II 15-20. Conviene tenere presente che i cori (delle tragedie, dei ditirambi e di altre manifestazioni spettacolari e culturali insieme) erano appunto formati da ragazzi e costituivano una delle occasioni istituzionali per istruirli in fatto di danza, di musica e di valori culturali collettivi. Infine, il cenno all'oblio e alla danza in connessione con il dionisismo sembra presupporre gli effetti del vino.

Il poliptoto σοφῆν σοφοῦ al v. 179 introduce il motivo della natura della σοφία, che compare qui per la prima volta e attraversa l'intera tragedia, ponendo il problema della differenza tra la saggezza vera e quella apparente (vd. Percorso di approfondimento «Tὸ σοφὸν οὐ σοφία: la saggezza e il suo doppio»). Su questa stessa linea, anche la professione di fedeltà alle credenze religiose tra-

dizionali, svolta da Tiresia ai vv. 200-203, fa ricorso a una terminologia (σοφίζεσθε, τὸ σοφόν) che allude chiaramente, per discostarsene, alla linea di pensiero dei Sofisti, i brillanti intellettuali contemporanei di Euripide, fautori di una cultura innovativa fondata sul razionalismo e sulla fiducia nelle illuminate possibilità di dimostrazione e confutazione insite nella parola. Vedremo come anche il re Penteo, in contraddittoria opposizione con quanto dice Tiresia, riconduca la propria ostilità verso il nuovo culto alla rispettosa osservanza delle tradizioni consolidate. La vera saggezza di Tiresia è resa scenicamente, in modo paradossale ed efficace, attraverso il rovesciamento di ruoli tra il cieco e il vedente: il primo deve fare da guida all'altro (v. 185). Nel momento in cui i due vecchi, con gesto di massima teatralità, si porgono la mano per avviarsi insieme al monte (vv. 197-198), acquistano evidenza scenica sia il bisogno di una guida per il mondo fisico da parte del cieco, sia la solidale vicinanza dei due rispetto (e in opposizione) alla città di Tebe, che non si unisce al culto di Dioniso. Analogamente, Cadmo s'investe del ruolo di προφήτης (v. 211, «interprete, portavoce») per soccorrere la cecità di Tiresia, che, fra i due, è il vero προφήτης. La cecità fisica e la capacità profetica di Tiresia hanno una comune origine mitica. Un giorno, per strada, egli si era imbattuto in due serpenti che si stavano accoppiando: li percosse con il bastone e miracolosamente si trasformò in donna. Tempo dopo, avendo incontrato nuovamente sul proprio cammino una coppia di serpenti, la colpì tornando così a essere maschio. In virtù di questa esperienza eccezionale, Tiresia fu consultato da Zeus allorché il dio discuteva con Era su quale dei due sessi provasse maggior piacere nell'atto erotico: poiché Tiresia rispose che il piacere provato dalla donna è molto superiore, Era, offesa da tanta impudenza, lo rese cieco. Fu allora che Zeus controbilanciò la menomazione subita da Tiresia facendogli dono della profezia.

L'imminente entrata in scena del re Penteo, fiero oppositore dell'introduzione del culto di Dioniso, è anticipata da una serie di riferimenti dei due vecchi alla sua caratterizzazione antagonistica. I vv. 204-205 prefigurano l'accusa d'impudenza rivolta più avanti dal re: i vv. 206-209 preludono all'autodifesa dei due anziani dinanzi alle obiezioni del sovrano: il carattere aperto e universale del culto baccico annulla (tra le altre) le differenze generazionali. Infine, il v. 212 introduce la prima connotazione di Penteo, sicuramente non casuale: nella descrizione di Cadmo, egli arriva «di fretta», cioè con procedere spedito e sicuro di sé. Questo è spesso il connotato tipico del carattere tracotante nonché del giovane, come è effettivamente Penteo.

3.2 La rhesis di Penteo (vv. 215-262)

Al suo ingresso in scena, Penteo pronuncia un monologo che fa emergere immediatamente la dura presa di posizione del personaggio dinanzi alla novità del culto bacchico. Nella misura in cui incarna l'ordine razionale del potere costituito e della tradizione politico-religiosa, Penteo interpreta come sovversiva e destabilizzante l'onda frenetica d'inconsulta irrazionalità che attraversa la *polis*.

Penteo inizia lamentando la condotta delle donne, che hanno abbandonato le loro case e che, a suo dire, sfruttano il pretesto del culto al nuovo dio, Dioniso, per darsi alla stregolattezza. Più che Bacco, esse onorano Afroditè (v. 225): cioè, metaforicamente, più che le gioie del vino curano i piaceri dell'eros. L'idea che Penteo sembra essersi fatto del rituale dionisiaco è molto simile (a parte lo scenario montano) alle immagini di certi simposi particolarmente licenziosi che ci restituisce la documentazione iconografica.

Il re ha già catturato una parte delle menadi e si propone di imprigionare le altre. Il verbo ἠπόδοσθαι (v. 228) introduce la metafora della caccia come immagine della contrapposizione tra Penteo e i seguaci di Dioniso, impiegata più volte dal re tebanico nel corso della tragedia con consapevole intento provocatorio (ad esempio, al v. 352: egli vuol «cacciare» il presunto dio che fa della caccia alla vittima sacrificale il momento rituale culminante del proprio culto). Se si pensa alla fine di Penteo, braccato e fatto a pezzi sul Citerone dalle baccanti come una preda scelta per il sacrificio, l'immagine acquista una sinistra valenza di autoironia tragica e la metafora si dilata a esprimere, in definitiva, l'incontrastata superiorità del «cacciatore» divino rispetto a quello umano. Il re intende far legare le baccanti già imprigionate (v. 231). L'immagine dei lacci afferrisce ancora alla sfera della caccia: le parole di Penteo si colorano di nuovo di ironia tragica, in quanto egli ignora che Dioniso è proprio dio «scioglitore» (dai mali, dalle angosce), come apparirà nella scena della prodigiosa liberazione dello straniero-Dioniso (vv. 616 ss.).

Giunto al punto massimo del suo parossismo di violenza verbale, il re passa a menzionare l'arrivo dalla Lidia di uno straniero (vv. 233-234) che, come sappiamo, altri non è che Dioniso stesso celato sotto sembianze umane. Penteo mette in rilievo la bellezza affascinante del personaggio, i suoi occhi seducenti e le sue chiome profumate (vv. 235-236: è interessante che il poeta-filosofo arcaico Senofane, fr. 3, I Diels-Kranz, condannasse come ἀποοσών ἀνοσέλητος, «vacua mollezza») la moda venuta dalla Lidia di profumarsi i capelli; per i lunghi capelli e la bellezza femminile di Dio-

niso cfr. i vv. 453-459; per i suoi riccioli d'oro cfr. *Ciclope* 73-75 ὦ φίλε Βακχέϊε ποῖ οἰομάσῃς, ἔσθ'ὼν χαίρων οἰεῖς ..., «caro Bacco, dove vaghi solitario e sconoti la bionda chioma?». Il re manifesta la volontà di mozzare il capo allo straniero (v. 241): è ancora uno spunto di amara e inconsapevole autoironia tragica, perché Penteo, ignaro del proprio destino, minaccia all'avversario la terribile sorte cui egli stesso andrà incontro. Infine, il re ripete la narrazione che lo straniero-Dioniso dà della propria nascita, per poi fornire un'interpretazione dell'accaduto improntata a scetticismo razionalistico.

L'attenzione e il discorso di Penteo si rivolgono infine ai due vecchi, Cadmo e Tiresia, presenti sulla scena in abbigliamento dionisiaco (vv. 248-260). Le osservazioni sarcastiche e provocatorie del re introducono il duro conflitto verbale che occupa il resto dell'episodio e, come si è anticipato, è prevalentemente giocato sull'opposto modo di concepire le coppie vecchiaia / giovinezza e saggezza / stoltezza. A Cadmo rivolge un amaro rimprovero, mentre aggredisce con violenza Tiresia. L'accusa di venalità e corruzione rivolta a veggenti e indovini è un *topos* letterario che risale almeno all'*Odissea* (II 178-186: l'indovino Altiere se viene incolpato da Eurimaco, uno dei pretendenti di Penelope, di essersi fatto corrompere da Telemaco) e ha un celebre parallelo nelle dure accuse mosse da Edipo allo stesso Tiresia nell'*Edipo re* di Sofocle (vv. 385-389). Il re trae il proprio giudizio conclusivo, definitivamente negativo, sulla base della presenza delle donne a banchetto (vv. 261-262). Soltanto le etere, infatti, erano ammesse ai simposi, che rappresentavano un'occasione sociale esclusiva della sfera maschile.

3.3 La rhesis di Tiresia (vv. 266-327)

Ecco il pensiero di Tiresia, come contrapposto a quello di Penteo: *a)* di per sé il parlare bene non è degno di ammirazione; *b)* all'eloquio ammirabile e sciolto possono corrispondere pensieri dissennati e tracotanti; *c)* la vera discriminante, ciò che rende l'uomo un buon cittadino, è l'essere saggio (φρονεῖν, νοῦν ἔχειν): e, in questo caso, la capacità di distinguere – e subordinare – la sfera umana rispetto a quella divina. Il discorso si apre con un preambolo che inquadra i termini del dibattito intorno alla natura e alla figura di Dioniso (vv. 266-271) e procede con una sorta di «teologia di Dioniso», che approfondisce in termini sistematici e di tenore filosofico il punto di vista dell'indovino (vv. 272-309), per concludere con una finale esortazione a Penteo, affinché si decida a riconoscere la divinità di Dioniso (vv. 310-327).

Con il v. 272 inizia una lunga argomentazione in cui Tiresia parla da «esperto», quale egli è, in materia di religione e culti. La successione cronologica per cui prima viene Demetra (la terra e i suoi frutti) e poi Dioniso (il vino) rappresenta una storia della cultura umana, oltre che della religione, per certi versi intuitiva ma di matrice sofisticata: si tratta di un genere di riflessione molto in voga presso gli intellettuali del tempo, basti pensare alle tesi di Protogora (nell'omonimo dialogo platonico) e di Prodicò. In particolare, per l'invenzione del vino da parte di Dioniso, il lessico e le immagini utilizzate appartengono alla sfera d'interessi che portava i Greci a individuare il *ῥῥῶρος* e *ὑπὸνῆς* di usanze e istituzioni. Di tono filosofico presocratico è invece l'opposizione polare tra secco e umido (vv. 277 e 279), concetti applicati da alcuni pensatori alla riflessione cosmologica. L'impiego dell'etimologia come strumento euristico è da far risalire di nuovo al clima culturale della Sofistica.

Il conflitto fra Dioniso (v. 272, ὁ δαίμων ὁ νεός) e Penteo (v. 274, ὁ νεώτα) è presentato come uno scontro fra due giovani, entrambi dotati di influenza e potere, sebbene a livelli ben differenti: l'opposizione è ulteriormente sottolineata dal fatto che è proprio un vecchio e venerando sacerdote a esporla. Bisogna sottolineare che la figura del giovane politico dotato di considerevoli poteri, se non è una scoperta assoluta dell'Atene democratica del dopo-Pentole, conobbe comunque in quei decenni una particolare fortuna: basti pensare a personaggi come l'aristocratico Alcibiade e il demagogo Iperbolo, pervenuti giovanissimi alla ribalta politica. La rappresentazione del giovane e potente Penteo, portato sulla scena nelle *Baccanti*, non doveva quindi essere priva di allusioni alla realtà politica ateniese.

Tiresia profetizza la fortuna del dionisismo in Grecia (vv. 273-274). Per quanto riguarda la sua diffusione, un impulso decisivo dovette venire dai regimi tirannici (come quelli dei Pisistratidi ad Atene e degli Ortogoridi a Corinto), che verosimilmente seppero sfruttare la connotazione popolare di questo culto per raccogliere consenso. Ma è soprattutto nel corso del V secolo che Dioniso conoscerà un'enorme popolarità, come attesta ad esempio il forte aumento delle testimonianze iconografiche relative al dio e al suo seguito.

I benefici effetti del vino, quando lo si beva fino a riempirsene, vengono individuati nella cessazione del dolore e nel sonno, che sa arrecare l'oblio dagli affanni (vv. 280-283). In accordo allo *status* e all'età dell'indovino, questo aspetto è privilegiato di contro agli effetti euforici della bevanda.

La *vis* argomentativa di Tiresia raggiunge il vertice nella «dimostrazione» etimologica della divinità di Dioniso (vv. 286-297).

In questo contesto è opportuno ricordare che la religione greca non conosceva né un'ortodossia né testi sacri. Tiresia tenta di spiegare razionalisticamente, ipotizzando uno scambio di parole (*ἔμπρος*, «ostaggio», frainteso con ὁ μῦθος, «la coscia»), l'origine del mito della nascita di Dioniso dalla coscia di Zeus, cui il coro già ha accennato (vv. 94 ss.) e ancora si richiamerà (vv. 523 ss.). La differenza di opinione tra Tiresia e il coro ha uno stretto parallelo nell'*Elena*, in cui la protagonista non può credere alla leggenda che la dice nata da un uovo. La tendenza a spiegazioni etimologiche basate sul linguaggio era in voga all'epoca di Euripide; in particolare, l'interpretazione offerta qui per bocca di Tiresia fa leva su un argomento di tipo etimologico piuttosto ingenuo, come se ne trovano in abbondanza nel *Critilo* di Platone. Tuttavia Penteo non solo non crede al mito, ma se ne fa beffe (*καταχέδα*). Tale atteggiamento scettico e irriverente di fronte agli aspetti meno credibili dei racconti mitici aveva ormai una lunga tradizione: basti ricordare le critiche avanzate dal poeta Senofane di Colofone e dallo storico Ecatèo di Mileto. Quanto al ruolo di Era nel mito (v. 290), non era la prima volta che l'irascibile moglie di Zeus si esprimeva in simili lanci: nell'*Iliade* si dice infatti che lo stesso trattamento avrebbe riservato a suo figlio Efestò, vergognandosi del fatto che fosse zoppo. Non è da escludere che dietro questi coloriti racconti mitici si nasconda il reale uso arcaico dell'allontanamento («esposizione»), se non della soppressione, di figli non riconosciuti come legittimi oppure nati con malformazioni fisiche o mentali.

Un altro nesso individuato dagli antichi è quello fra lo spirito dionisiaco e il furore bellico (vv. 302-309). Il punto di partenza è, evidentemente, l'incidenza di aspetti psicologici e irrazionali sul corso degli eventi bellici: il «morale delle truppe» giocava un ruolo spesso decisivo per l'esito finale, ed era dunque fondamentale quanto poteva influire su di esso, in senso positivo o negativo. In questo quadro era attribuita grande importanza all'operato di alcuni dei (oltre, naturalmente, ad Ares), ed è assai ricco il dossier relativo al supposto intervento di divinità sul campo di battaglia, direttamente o per mezzo di prodigi: dalle scene omeriche di Atene, Poseidone e persino Afrodite che vestono le armi, al famoso intervento di Pan a favore degli Ateniesi prima della battaglia di Maratona. Per questo si poteva riconnettere anche Dioniso, dio della *juvva*, alla sfera bellica. Da parte di Tiresia, del resto, l'accenno a questi particolari poteri di Dioniso equivale a ricordare al re di Tebe che l'aiuto di quel dio potrebbe risultare fondamentale anche nell'eventualità di future campagne militari. In questa visione profetica, degna dell'indovino Tiresia, il Dioniso marziale conqui-

sta la Grecia come un guerriero, però brandendo e palleggiando il ramo bacchico al posto della lancia (v. 308).

Come noto, Euripide è il più «filosofico» dei tragici: ama attribuire ai suoi personaggi ragionamenti e considerazioni che il pensiero greco andava scoprendo e discutendo. Nell'esortazione finale al sovrano (vv. 310-327) Tiresia accenna a uno dei temi centrali dell'epistemologia di quei decenni: la fallacia della *σόφα*, gli inganni della percezione soggettiva, dei sensi del singolo individuo contrapposti al livello di una superiore e oggettiva verità. Il tema, già al centro della filosofia di Parmenide, era diventato attualissimo e persino «popolare» all'epoca dei sofisti. In particolare, nella dimostrazione della fallacia della *σόφα* era tipico il riferimento allo sconvolgimento delle sensazioni in caso di malattia: nella sua esortazione a Penteo, Tiresia sfrutta questo motivo per rappresentare l'errore del re in termini di anomalia patologica (vv. 311, 326-327). Penteo è convinto che il dionisismo sia *μωρία* e invece la sua visione del mondo normalità. Tiresia gli oppone la logica opposta: è il re, in realtà, a essere preda di una *μωρία* cui non c'è rimedio, come a un male incurabile. L'esito della vicenda dimostrerà che la verità sta dalla parte di Tiresia. Quanto alla frequenza dei riferimenti alla sfera medica in questa diagnosi, conviene ricordare che in quei decenni la medicina stava compiendo forti progressi dal punto di vista del metodo (si pensi alla figura di Ippocrate), ponendosi come modello anche per altri ambiti del sapere: conoscerne e discuterne gli esiti, e sfruttarne le suggestioni, era dunque normale per un uomo di cultura quale era Euripide (come parallelo valga il caso dello storico Tucideide, la cui competenza in fatto di pensiero e linguaggio medico è ben testimoniata dalla descrizione della peste del 430-429 a.C., con importanti riflessi anche sul piano del metodo storiografico).

Nella replica di Tiresia non può mancare un riferimento al ruolo delle donne nel rito dionisiaco, in risposta alle aggressive insinuazioni di Penteo nei loro confronti (vv. 314-318). Del resto, nessuno fra i tragici sembra avere concesso spazio, al pari di Euripide, al mondo delle donne, ai loro sentimenti, problemi e contraddizioni, all'indagine della loro psicologia. In molti casi il ritratto fornito risultava tutt'altro che idealizzante, cosicché il poeta si attirò fama di misogino: tanto che, nelle *Tesmofriziazze*, Aristofane si immaginò un processo per diffamazione intentato a Euripide dalle donne Ateniesi. Secondo uno schema tipico della biografia antica, la tradizione cercò nella vita del poeta una spiegazione a questo aspetto della sua opera, attribuendogli una prima moglie di costumi piuttosto liberi.

3.4 Le posizioni inconciliabili (vv. 328-369)

Al termine del discorso dell'indovino, il coro sembra indicare la via ideale da seguire: bisogna lodare Bacco, senza però disprezzare Apollo, e viceversa (vv. 328-329). Per il singolo così come per le comunità, in presenza di coppie divine dalla forte polarità – come appunto Dioniso e Apollo – si poneva in effetti il problema di come comportarsi per non attirarsi l'ostilità dell'una o dell'altra divinità. Paradigmatico il caso di Ippolito, nell'omonima tragedia euripidea, che per avere troppo onorato la casta Artemide si era attirato la vendetta mortale di Afroditè. Non a caso Aristotele definirà il suo ideale etico (indicato significativamente con il verbo *σώφροεν*) proprio come il giusto mezzo fra eccessi opposti.

Cadmo è pienamente solidale con la posizione di Tiresia ed esorta il figlio a seguirla (vv. 330-342). Nell'intervento del fondatore di Tebe spicca una delle formulazioni etico-religiose apparentemente più inquietanti di questa tragedia: ma dire «una sana *μωρία*» non è necessariamente un'esortazione a tenere un atteggiamento farisaico (v. 334). Forse bisogna riconoscere nel consiglio di Cadmo l'ammissione (confacente a chi è *σώφρον*) dei limiti posti alla comprensione umana: l'uomo, se saggio, deve sapere di non sapere e può dunque ammettere che le cose stiano in modo diverso da quello che appare o che egli comprende. Così acquisita senso pronunciare un *καὶὸν ἠεὶ ὄδο*. Tanto più che in questo caso – osserva Cadmo – ciò porta onore alla famiglia (vv. 335-336): il fatto di potere rintracciare una divinità o un eroe mitico come capostipite della genealogia di una famiglia, era motivo fondamentale della vita politica delle *poles* greche in epoca arcaica ma non solo, contribuendo alla legittimazione del potere delle casate più importanti. Cadmo trae un esempio istruttivo dalla propria saga familiare: «la triste sorte di Atteone» (v. 337). Non è ovviamente un caso che, fra i tanti miti incentrati sulla punizione di una divinità di uomini arroganti, ne venga scelto uno conclusosi con lo sbramamento della vittima (*δυσεργάτω*) da parte di belve *αἰούρω*: chiara allusione alla modalità di messa a morte sacrificale praticata dalle baccanti e dunque prefigurazione della tragica fine di Penteo («non ti capiti la stessa fine»): per questo il riferimento ad Atteone tornerà più volte nel corso del testo. Rispetto a quella preferita da Euripide, che, funzionalmente, mette l'accento sulla tracotanza di Atteone quale causa della sua morte, la versione più diffusa sarà in seguito un'altra: il cacciatore/eroe aveva visto Artemide nuda mentre si bagnava a una fonte, e la dea si sarebbe vendicata trasformandolo in cervo e atzazzandogli contro i suoi stessi

si cani (su questo motivo, anch'esso significativo rispetto alla vicenda di Penreo, cfr. v. 817).

L'approccio conciliante di Cadmo cade nel vuoto. Penreo rifiuta persino il contatto delle mani (v. 343), che era stato come il sigillo di un patto di alleanza fra Cadmo e Tiresia nel nome di Dioniso e della sua fede (v. 198): anzi il sovrano reagisce quasi come chi tema il contagio di una malattia (la *moivā*) e fa in modo di non venire a contatto fisico con i «contaminati». Nel pensiero greco arcaico e classico, la distinzione fra malattia fisica e malattia psichica non è netta: anche un disturbo psichico può essere dunque «trasmesso» per contatto fisico. Come a porre fine alla discussione, il re si rivolge a qualcuno dei suoi uomini (che rimane anonimo, come accade in genere nella tragedia greca per i *κοῦφοί πρόχοι*, «personaggi muti»), per ordinarli di correre a devastare e profanare il seggio oracolare di Tiresia (vv. 346-347). Ancora nel II secolo d.C., il luogo da cui Tiresia traeva gli auspici era una delle mete d'obbligo dei turisti che si recavano a Tebe (Pausania IX 16, 1). Anche a livello verbale, Penreo ritorce contro Tiresia l'evocazione della tremenda fine di Atteone: ricorrendo alla metafora del «mordere» (v. 351, *δῆζομαι*) e utilizzando l'immagine della caccia per riferirsi a coloro che dovranno rintracciare Dioniso (v. 352, *ἔ-ξυχνέομαι*). Al pari della terribile peste scoppiata ad Atene nel 430 a.C., quella portata da Dioniso è un'epidemia (*νόσος*, v. 353) venuta da fuori e sconosciuta (*κακήνην*), che colpisce in particolare le donne e rende i letti e le fanniglie «impuri». Conviene ricordare che i Greci, come altre culture «primitive», tendevano a ricolligare le crisi nel normale svolgimento della vita, e dunque anche la malattia, a infrazioni ed eccessi che avrebbero provocato la collera degli dèi: in questo senso c'era vicinanza fra la sfera della malattia e quella dell'impurità (*μίωσις*). L'ultima parola di Penreo reca la sentenza di condanna a morte dello straniero: la lapidazione (v. 356), rara e quanto mai ricca di risvolti rituali, corrisponde all'eccezionalità della situazione che il re deve affrontare. Nella realtà storica, questa pena poteva essere comminata per l'assassinio di consanguinei, per sacrilegio o per altri crimini sentiti come gravissimi.

La risposta di Tiresia (vv. 358-369) è, sostanzialmente, di compatimento per la follia che si è impossessata di Penreo. Invita Cadmo ad andare e a pregare per il giovane: similmente nell'*Ippolito* il vecchio servo prega Afrodite in favore del giovane ribelle, ma in entrambi i casi gli spettatori, che hanno assistito al prologo, sanno già che gli dèi non daranno ascolto a tali preghiere. La prova ultima dell'irriducibilità di Penreo alla fede di Dioniso è rintracciata da Tiresia nel nome stesso del re (v. 367): nell'avvicinamen-

to fra Πενθεύς e révθος emerge l'etimologia tragica del *nomen* del re di Tebe. Si può confrontare il gioco verbale tragicamente ironico fra Πηνόωνικής e l'aggettivo *ροάωνικής* («molto litigioso») nelle parole del coro dei Sette *a Tebe* di Eschilo, alla notizia della reciproca strage di Eteocle e Polinice (v. 830). Nelle sue ultime parole, Tiresia sottolinea di non fare previsioni solo di natura ispirata e irrazionale, ma di basarsi anche sull'osservazione dei fatti: l'una sfera in effetti non esclude l'altra, come vorrebbe invece far credere Penreo (vv. 368-369). Vale la pena di ricordare che uno dei più famosi intellettuali dell'epoca, il sofista ateniese Antifone, svolgeva anche la professione di interprete di segni divini, appunto come Tiresia.

Il testo greco dell'episodio I è composto da 369 versi, suddivisi in 10 scene. La prima scena (vv. 1-104) è il dialogo tra Penreo e Tiresia. La seconda (vv. 105-136) è il dialogo tra Cadmo e Tiresia. La terza (vv. 137-168) è il dialogo tra Cadmo e Penreo. La quarta (vv. 169-200) è il dialogo tra Cadmo e Tiresia. La quinta (vv. 201-232) è il dialogo tra Cadmo e Penreo. La sesta (vv. 233-264) è il dialogo tra Cadmo e Tiresia. La settima (vv. 265-296) è il dialogo tra Cadmo e Penreo. La ottava (vv. 297-328) è il dialogo tra Cadmo e Tiresia. La nona (vv. 329-360) è il dialogo tra Cadmo e Penreo. La decima (vv. 361-369) è il dialogo tra Cadmo e Tiresia.

4.1 Stasimo I (vv. 370-433)

Secondo una struttura caratteristica anche del terzo e del quarto stasimo (rispettivamente vv. 862 ss. e 977 ss.), in questo primo canto corale le due coppie strofiche alternano il commento dell'azione rappresentata sulla scena a considerazioni di tipo generale. La prima strofe (vv. 370-385) si apre con la ripetuta invocazione a 'Oria, personificazione del sacro rispetto della religione e dei riti, gravemente offesa dall'*oûy ôriav ýßriv* (vv. 374-375) di Penteo: il re non comprende la sacralità e i benefici effetti del culto dionisiaco. L'antistrofe (vv. 386-401) amplia la riflessione, sviluppando attraverso affermazioni di sapore gnomico il motivo tradizionale dei limiti imposti dagli dei alla natura umana e invitando a comportamenti ispirati alla saggezza e alla moderazione: «Fare i saggi non è saggezza, né avere pensieri oltre l'umano» (vv. 395-396). Nella seconda strofe (vv. 402-415) il coro riconduce la prospettiva all'intreccio drammatico, esprimendo il proprio desiderio di essere altrove, lontano da Tebe, in luoghi ideali ammantati di leggende, nei quali i riti di Bacco non incontrano ostilità alcuna: a Cipro, l'isola sacra ad Afrodite, o in Pieria, nella Tessaglia, sulle pendici dell'Olimpo abitato dalle Muse. Il canto si chiude, nella seconda antistrofe (vv. 416-433), con un nuovo inno alla serenità dispensata da Bacco, che concede spensieratezza «all'umile e al ricco», rivelandosi più facilmente alla sensibilità delle persone semplici (vv. 430-431 τὸ τὰ ἄθροος ... τὸ φευλόδραπον).

4.1 Prima strofe (vv. 370-385)

Le empie parole e risoluzioni di Penteo spingono il coro a invocare la Santità (vv. 370-373). Propriamente, 'Oria è la personificazione della scrupolosa e devota osservanza religiosa, specialmente in ambito misterico, che richiama per opposizione la *ýßriv* dissacrante di Penteo (vv. 374-375). Come altre personificazioni di entità astratte (ad esempio Eros e Nike), anche Hestia è rappresentata come un divino essere alato. In questo modo è anche in-

trodotta l'idea della «volatilità» di certi alti ideali rispetto ai comportamenti ingiusti dell'uomo: cfr. per esempio Esiodo, *Opere e giorni* 197-200 «Allora dalla terra dalle larghe contrade, in bianchi veli, nascondendo il bel corpo e lasciando i mortali, il Pudore e la Nemesei (Αἰδὼς καὶ Νέμεσις) andranno verso l'Olimpo, al popolo degli Immortali».

Il sacrilegio del re si è rivolto contro Bacco e ora, come per controcanto, il coro si effonde nella celebrazione di Dioniso sorridente (v. 380; cfr. vv. 439 e 1021), secondo le forme dell'inno: tipico del genere è l'elenco anaforico di elementi tradizionali identificativi del dio (vv. 375-378 τὸν ... τὸν ... τὸν ...), seguito dall'esaltazione delle sue prerogative (vv. 378-386). Queste ultime vengono individuate dai tre infiniti in polisindeto (τε ... τ' ... τε), da cui dipendono le due temporali al congiuntivo introdotte da *ὄρωτον* con valore iterativo: danze, musica e spensieratezza sono gli effetti del vino che accomunano nel piacere dionisiaco gli dei e gli uomini. In particolare, è focalizzato l'ambito del banchetto (v. 376, «nei fioriti momenti di letizia»), dove era consuetudine che i convitati si cingessero il capo di corone floreali. Il sostantivo *εὐφροσύνας* introduce il concetto di «letizia», «buona disposizione della mente», «avvedutezza», che sarà richiamato più avanti, per opposizione, da *δόπουνας*, la «stoltezza» di chi non sa porre un freno alla mente e alla lingua (v. 387).

4.2 Prima antistrofe (vv. 386-401)

Al banchetto spensierato, pervaso dall'*εὐφροσύνα* (v. 377), all'inizio della prima antistrofe il coro contrappone l'*ἀφροσύνα* (v. 387) degli empi, cioè la mancanza di *φρόνησις* («pensiero saggio», «giudizio») che toglie i freni della moderazione alla lingua e alla mente. La stretta associazione di (*εὐ*) *φροειν* e spensieratezza (*ἀφροσύνα*, genera *εὐφροσύνα*) diviene esplicita nei vv. 389-390 ὁ δὲ τὰς ἠσυχίας / βίωτος καὶ τὸ φροειν. Valori sicuri sono la serenità di vita e la saggezza, che «resistono illese» (v. 391), propriamente «stanno saldi senza tempesta»: il greco ricorre a una metafora marinara, abbastanza usuale in tragedia. La capacità di questi valori di tenere «unita la casa» (v. 392) è qui rievocata dal coro come eco, per contrasto, dei timori espressi da Tiresia (vv. 367-369) sulle possibili conseguenze funeste dell'ostinata opposizione di Penteo a Dioniso. A un livello più generale è così riproposta la condanna del comportamento scellerato di Penteo, su cui però incombe il prodigioso sguardo degli dei (vv. 392-394) e in particolare di Zeus: metafora tradizionale dell'omnisceienza divina, assai

diffusa nella letteratura greca (ad esempio Solone, fr. 13, 17 West² Ζεὺς πάντων ἐφορᾷ τέλους, «Zeus vede il compimento di tutte le cose») e soprattutto nella tragedia (ad esempio Eschilo, *Eumenidi* 297 κλυεῖ δὲ καὶ πρόσθετον ὄν θεός, «un dio sente anche da lontano»); Euripide, fr. 255 Nauck², dall'*Archelaos*, δοκεῖς ... τὴν Δίκην πρὸ μάκρῃ ἀποκρίσθαι βροτῶν· ἢ δ' ἐγγύς ἐστῆ, οὐχ ὁπωπιὲν δ' ὀρᾷ, «tu credi che Dike abiti lontano dagli uomini: ma essa è vicina e vede senza essere vista»).

La seconda parte dell'antistrofe precisa ulteriormente l'essenza del concetto di ὄβρις, fornendo al tempo stesso la chiave interpretativa dell'ambigua visione di saggezza che è scaturita nel corso del primo episodio: vi è un modo strumentale di praticare la saggezza (τὸ σοφόν) che tracima nella stoltezza e, in quanto valida i limiti posti alla natura umana, è immorale (vv. 395-396). L'idea di grandezza (v. 398, μεγαλὰ) è qui sinonimo di eccesso, dunque di immoralità (cfr. l'espressione μέγα φροσίν). Alla fine di questa parte gnomica, le valenze divergenti del verbo μαίνομαι («essere folle» ma anche «delirare» in preda alla μαῖνα, bacchica) vengono sfruttate ancora una volta da Euripide (cfr. sopra, vv. 326 e 359), in questo caso per stigmatizzare quanti si oppongono alla superiore volontà degli dei, con implicito riferimento a Penteo.

4.3 Seconda strofe (vv. 402-415)

Contrastivamente, la seconda strofe si apre con l'augurio di trovarsi altrove, in una terra ideale in cui vivere spensierati, un *topos* letterario presente anche in altre tragedie di Euripide. Altre, che dopo la nascita dalla schiuma marina fu accolta a Pafo, nell'isola di Cipro, sede di un antichissimo culto alla dea, e le Muse, figlie di Zeus e Mnemosine, divinità delle arti che il mito collocava sull'Olimpo, in Pieria (o in alternativa sul monte Elicona, in Beozia), sono associate alla felicità del rito dionisiaco in quanto divinità che sovrintendono, rispettivamente, all'impulso erotico e al canto poetico. Nota che vino, eros e canto poetico sono gli ingredienti caratteristici e inscindibili del simposio greco.

La complessa perifrasi relativa a Pafo (vv. 406-408) ha creato qualche problema agli interpreti moderni. A meno di voler correggere il testo greco (vd. nota ai vv. 406-408), l'identificazione più probabile di questo fiume dalle «cento bocche» è con il Nilo, famoso nell'antichità per la prodigiosa capacità fertilizzante del suo limo, tale da compensare abbondantemente la bassissima piovosità dell'Egitto. Ma qual è il rapporto del Nilo con l'isola di Cipro, nella quale si trova Pafo? Euripide presuppone qualche anti-

ca credenza, di cui restano paralleli nella letteratura: che la corrente del Nilo s'inoltrasse nel Mediterraneo fino a lambire le coste di Cipro, fertilizzandole; oppure, che le sorgenti d'acqua presenti nell'isola fossero risorgive del fiume egizio, riemergente in superficie dopo un lunghissimo percorso sotto il fondale del mare.

La gioiosa cornice del rito bacchico si completa con la menzione di altre personificazioni e divinità: le Cariti e il Desiderio (vv. 414-415). Le Cariti, poi assunte nel *pantheon* latino con il nome di *Gratae*, sono divinità di origine orientale. Il periegeta Pausania (v. 14, 10) ricorda che a Olimpia esisteva un altare consacrato congiuntamente a Dioniso e alle Cariti.

4.4 Seconda antistrofe (vv. 416-433)

La seconda antistrofe combina la celebrazione di Dioniso e l'elemento gnomico. La perifrasi iniziale (v. 416, ὁ δοτικὸν ὁ Διὸς ποτὶς) ha in questo caso una forte pregnanza, considerato che l'oggetto stesso del dramma è la controversia sull'origine divina di Dioniso. Ultima fra le divinità e le personificazioni compagne di Dioniso menzionate nello stasimo, la Pace viene connotata come fonte di benessere materiale e garante della crescita delle giovani generazioni (vv. 419-420). L'epiteto κοποροπόθος è associato alla Pace già in Esiodo, *Opere e giorni* 228; cfr. anche Euripide, *Supplici* 490-491 (Εἰρήνην τέπερται δ' εὐραδίαι, / χαίρει δὲ τλῶντο, «[Pace] gode della buona prole, / ama la ricchezza»). Anche Εἰρήνην compare in pitture vascolari come membro del tiasto di Dioniso e nelle *Fenicie* (v. 785) la guerra è Βρολιὸν παρῶντορος ἐορταῖς. Questa visione rasserenante prelude alla rappresentazione della democratica elargizione di doni da parte di Dioniso (vv. 421-423). A differenza di altri culti, come in particolare quello apollineo, caratterizzati da una gerarchia sacerdotale intermedia fra il dio e i devoti e da rigide prescrizioni e rituali di tipo iniziatico, la religiosità dionisiaca non faceva differenze di classe sociale e di accesso ai riti, ponendo come unico requisito un'autentica volontà di emancipazione dalle ansie quotidiane e la partecipazione alle cerimonie del θιασός. Questa caratteristica di «democraticità» contraddistinse il dionisismo e ne favorì l'ampia diffusione negli strati popolari specialmente durante l'età arcaica, quando l'appartenenza a famiglie ricche e potenti rappresentava il presupposto per la piena partecipazione degli individui alle diverse manifestazioni della vita politica, sociale e religiosa delle *poles*. Avviandosi alla conclusione del proprio canto, il coro recupera e ribadisce alcuni concetti fondamentali già toccati in precedenza.

Da un lato, rende esplicita la contiguità di saggezza e spensieratezza, evocata in modo velato nella prima coppia strofica, dichiarando con forza l'odio di Dioniso per quanti trascurano questi valori (vv. 424-429). Dall'altro, la massima finale (vv. 430-433) riprende l'idea dell'universalità del messaggio dionisiaco, già espressa ai vv. 421-423, sottolineandone la peculiare destinazione alla massa degli umili e dei semplici (τὸ πᾶνθός ... τὸ φραλόρε-pov): si può confrontare l'opposizione stabilita in precedenza da Tiresia, ai vv. 201-203, fra l'intellettuale e atteggiamento di quanti si credono saggi (τὸ σοφόν) e la fiduciosa adesione alle credenze tradizionali (πᾶρτιοὶ παροδοῦχοί).

5.

Episodio II (vv. 434-518)

Condotto in catene da alcuni soldati e introdotto da un servo, entra in scena Dioniso sotto spoglie umane. Assistiamo al primo di tre successivi, intensi scontri verbali fra il misterioso straniero venuto a predicare il nuovo culto e il re Penteo. I tre momenti presentano le tappe di una *escalation* dell'affermazione del potere divino su quello umano, con il graduale ribaltamento delle posizioni di forza iniziali: se in questo primo incontro può sembrare che Penteo tenga la situazione perfettamente sotto controllo, nel sicuro e autorevole esercizio del potere regale, e che Dioniso ne subisca passivamente le decisioni, nel prossimo (episodio III, vv. 642-861) vedremo il dio assumere l'iniziativa e prendere il sopravvento e infine, nel terzo e ultimo (episodio IV, vv. 912-976), il re si mostrerà in completa balia di Dioniso.

5.1 L'arresto dello straniero-Dioniso (vv. 434-450)

L'intervento del servo ha inizio con tono di spavalderia per il fatto di aver portato a termine il compito assegnatogli dal re (vv. 434-435). Non a caso, per descrivere la cattura dello straniero egli fa propria la metafora venatoria, che – introdotta dal re stesso fin dal primo episodio (v. 228) e qui implicita nelle sue precedenti parole (vv. 352-353) – risuona anche nel seguito dell'episodio, raffigurando Dioniso ora come vittima predata (vv. 436, 451), ora come predatore di nuovi adepti (v. 459). Nel caso di Dioniso, ovviamente, le immagini tratte dal mondo animale assumono una luce particolare, per il carattere zoomorfico delle sue manifestazioni e per il ruolo svolto dall'inseguimento e dalla cattura della preda sacrificale nel rito dionisiaco. Il sarcasmo del servo e del re in questi versi suona pertanto come un'anticipazione tragicamente autotironica.

La sorprendente remissività dello straniero, interpretata dal servo come arrendevole sottomissione, è invece il segno evidente della serena fiducia del dio nella propria forza soprannaturale (vv.

436-442). In questo senso, il sorriso (γέλων, cfr. v. 380) è emblematico della figura di Dioniso in una pluralità di significati (la gioia e la spensieratezza caratteristiche della sua spiritualità, la consapevole beatitudine connessa con la natura divina, il compiacito senso di superiorità rispetto agli umani) e probabilmente trovava espressione nei lineamenti della maschera tragica. Il servo osserva che Dioniso ha mantenuto intatto il colorito del volto (v. 438), un segno, questo, di superiorità rispetto agli eventi. L'imperturbabile serenità dello straniero suscita, per contrasto, un sentimento di soggezione e timore reverenziale, di cui il servo si mostra consapevole (vv. 441-442).

Le parole del servo passano dalla prudente perplessità dinanzi alla stranezza del prigioniero all'aperta sorpresa per la prodigiosa liberazione delle baccanti (vv. 443-448). La spontanea (v. 447 σὺ-τόμας) caduta dei chioviastelli e apertura delle porte è un tipico miracolo dionisiaco: cfr. il secondo *Inno omerico a Dioniso*, VII 13-14 καὶ δεξιῶς ἐθέλων θεῖν ἀπυρόευσιν / τὸν δ' οὐκ ἴσχευε δεσφύ, λῦγοι δ' ἀπὸ τῆλός ἐκπυρρον / χερῶν ἠδὲ ποδῶν· ὁ δὲ μετιδίων ἐκθήρο / ὄμμασι κτανέουσι, «(i pirati) volevano legare (Dioniso) con lacci irresistibili: / ma i lacci non riuscivano a trattenerlo e i vincoli cadevano, lontano / dalle sue mani e dai suoi piedi: sorridendo se ne stava seduto, / con i suoi occhi scuri». Il resoconto del servo si chiude, da un lato, con un implicito riconoscimento degli straordinari poteri del prigioniero e, dall'altro, con una prudente remissione alle decisioni che il re vorrà prendere (vv. 449-450).

5.2 L'interrogatorio (vv. 451-508)

Penteo ordina alle guardie di lasciare il prigioniero, in quanto è ormai impossibile che gli sfugga (v. 451, «è già nella rete»), con prosecuzione della metafora venatoria). Il re rivolge allo straniero l'accusa di voler sedurre le donne di Tebe (vv. 454, 459) con il pretesto dei riti dionisiaci e muove dalla stupida constatazione, quasi d'involontaria ammirazione, della sua affascinante bellezza fisica (vv. 453-459), che doveva trovare riscontro nel costume scenico del personaggio. La superiore bellezza efebica, effeminata e seduciente – un aspetto di Dioniso e del dionisismo ricorrente nella tradizione poetica antica –, è indizio esteriore della natura del dio celata sotto l'apparenza mortale: cfr. sopra, v. 353 τὸν θηλυπόρον ἔβον. L'attenzione di Penteo è attratta dalla chioma lunga e fluente, definita in negativo mediante il riferimento all'uso atletico di portare i capelli corti (v. 455, «non come nella lotta»): una chioma eccessivamente lunga era d'ostacolo nelle competizioni atletiche,

specialmente in quelle, come la lotta, che comportavano un contatto fisico. La carnagione chiara e non abbronzata dai raggi del sole (v. 457, λευκὴν) agli occhi dei Greci costituiva un tratto connotativo della donna, che viveva nell'ombra del suo oikos, in contrapposizione a quella bruna dell'uomo, scurita dal lavoro nei campi (o comunque dalla vita all'aperto). Quanto sfuggiva a questa elementare opposizione poteva dunque essere vissuto con sospetto.

Ha quindi inizio l'interrogatorio del prigioniero, che prende la tipica forma di una sticomitea, con la canonica domanda sulla sua stirpe e la circostanziata risposta dello straniero (vv. 460-464): la genealogia rappresentava in effetti per un Greco la carta d'identità personale. Il re indaga anzitutto sulla provenienza e la natura del nuovo culto (vv. 465-480), formulando domande sempre gradite d'insinuante sarcasmo: ad esempio, al v. 467, riconosciamo il punto di vista pregiudiziale del sovrano nel sottinteso che Dioniso non è certo figlio di Zeus, come a dire: «a meno che esista un altro Zeus, ma non greci!». Nelle sue risposte, il prigioniero tiene testa al re, senza tentennamenti e senza cedere alle sue provocazioni. Sarà proprio Penteo a rilevare la resistenza dell'interlocutore ai suoi assalti verbali, definendolo οὐκ ἀρύμαστος λόγων, «non privo di allenamento nel parlare» (v. 491). Dietro questa espressione metaforica riconosciamo l'analogia assai antica tra le forme del dibattito e quelle del combattimento (militare o sportivo), l'uno e l'altro sentiti come ἀγών, «competizione». Si tratta di un tema assai ricorrente nel teatro – dove l'idea del confronto conflittuale appare chiaramente nel caso di sticomitee, gli scambi di battute fra personaggi, verso per verso – e nella letteratura in genere. Si ricordi ad esempio che il sofista Protagora aveva dato il titolo *Sulla lotta* a una delle sue opere in cui erano affrontati problemi di retorica e dialettica.

Le accuse di Penteo si fanno più precise e dirette (vv. 481-491): lo straniero è colpevole di avere introdotto a Tebe cerimonie notturne e occulte, che nascondono in realtà turpitudini. I riti bacchici prevedevano principalmente un'ambientazione notturna (vv. 485-488, cfr. anche v. 187): si tratta dell'ennesima «infrazione» a scopo rituale rispetto alle regole temporali della polis greca, in cui vigevano ritmi dettati dalla vita agraria. Per la svalutazione delle divinità «notturne» rispetto a quelle diurne, si pensi alle sprezzanti parole che Euripide aveva attribuito al giovane e casto Ippolito nell'omonima tragedia: «non mi piace nessuno fra gli dei che viene onorato di notte» (v. 106). Merita poi sottolineare il giudizio espresso dallo straniero sulla relatività dei valori nelle diverse culture (v. 484), atipico nella mentalità greca tradizionale,

portata piuttosto ad affermare la propria superiorità. Per un atteggiamento simile si può confrontare Euripide, *Iffigenia in Aulide* 558-559 («diverse sono le nature degli uomini, diversi i temperamenti») ed Erodoto III 38, 1 («se infatti si facesse una proposta a tutti gli uomini, invitandoli a scegliere le consuetudini migliori fra tutte, dopo attento esame ciascuna preferirebbe le proprie: a tal punto ognuno ritiene che le proprie consuetudini siano di gran lunga le migliori in assoluto»).

Di fronte alle risposte del prigioniero, Penteo non riesce a contenersi e prorompe in minacce, che vengono però accolte dal suo interlocutore con atteggiamento di sfida (vv. 492-508). Come primo atto della punizione, Penteo vuole intervenire sull'aspetto fisico dello straniero, che così tanto lo infastidisce (vv. 493-494). Il taglio dei capelli, in effetti, era uno dei modi più immediati nel mondo antico per segnalare o determinare un passaggio di *status*: per esempio dalla spensieratezza al lutto, dalla verginità al matrimonio, dalla vittoria alla sconfitta, dalla ricchezza alla povertà. In questo caso Penteo intende colpire quella che egli ritiene l'esibizione di lusso e ricercata cura estetica dell'aspetto personale, tipica del dio, così da riportarlo a una situazione di «norma» politica e al rispetto delle regole comuni. La successiva minaccia è quella di privarlo del tirso, il simbolo dionisiaco: nella risposta dello straniero si affaccia finalmente il concetto secondo cui l'offesa arrecata al baccante equivale a un oltraggio nei confronti di Dioniso stesso (vv. 495-496). Per questo, anche l'incarcerazione sarà vana in quanto il dio in persona interverrà a liberare il suo adepto (vv. 497-498). Nell'espressione *λύοιεν ἢ ὀδύρουσιν* si può cogliere un'allusione all'epiclesi di «scioglimento» (*λύσις*), con cui Dioniso era talvolta onorato dai suoi fedeli (cfr. i vv. 616-617). A questo proposito, il mito ezilogico raccontava che, sempre a Tebe, il dio si sarebbe reso protagonista della liberazione (*λύσις*) di alcuni prigionieri (Pausania IX 16, 6). L'incapacità del re di vedere e riconoscere le manifestazioni di Dioniso si traduce, nelle parole del prigioniero, in aperta accusa: «tu non lo vedi perché sei empio» (v. 502). Da confrontare Callimaco, *Inno ad Apollo* 9 «Apollo non appare a tutti, ma alla persona di valore».

Infine Penteo non può che far valere la propria presunta superiorità e ordina di procedere all'incarcerazione, andando incontro all'ennesima reazione di provocatorio sarcasmo: al comando del re, lo straniero-Dioniso replica con un comando opposto (v. 504, «non mi legate»); e all'ulteriore volontà di affermazione del re, Dioniso ribatte denunciandone lo stato di ottenebramento e preannunciandone enigmaticamente il destino, ricavabile dal suo stesso nome (vv. 506-508). Non deve sfuggire che Penteo, il qua-

le porta il lutto nel suo nome, secondo la sarcastica etimologia di Dioniso (cfr. v. 367), nel fornire l'identità dei genitori dichiara in primo luogo il nome della madre Agave, cioè di colei che poi lo ucciderà: il dato è tanto più rilevante e ricco di tragica ironia, se si pensa che nel mondo antico per definire la propria identità condivideva innanzitutto il padre. È una genealogia tragica e non anagrafica, quella che qui interessa a Euripide.

5.3 L'incarcerazione di Dioniso (vv. 509-518)

Dioniso viene tradotto in carcere. Quanto alle baccanti, esse subiranno la sorte delle donne del nemico sconfitto in guerra: cioè verranno vendute o usate come schiave. Da notare la contrapposizione di simboli polari: da un lato gli inquietanti strumenti musicali del baccante, dall'altro i telai, immagine per eccellenza dei lavori domestici e, dunque, del ruolo assegnato alle donne nella vita ordinaria: cfr. sopra, vv. 33 e 118.

6.

Stasimo II (vv. 519-575)

Questo breve stasimo, costituito da un'unica triade strofica, esprime l'oppressione cui il coro è attualmente soggetto, bilancia però dalla speranza nel futuro intervento liberatore di Dioniso. Nella strofe (vv. 519-536) il coro apostrofa la fonte tebana Dirce, personificata, ricordando il mito della nascita del dio e chiedendo a lei perché le baccanti vengano ora scacciate. L'antistrofe (vv. 537-555) dipinge la feroce persecuzione messa in atto da Penteo contro le baccanti, che invocano l'intervento di Dioniso. Infine nell'epodo (vv. 556-575) il coro prefigura le gioie del rito bacchico.

6.1 La fonte di Tebe (vv. 519-536)

Il coro si rivolge alla fonte di Tebe nello stile di un inno religioso. L'Acheloo (v. 519) è qui considerato padre della fonte Dirce perché era uno dei più importanti fiumi nella geografia (reale e immaginaria) della Grecia antica, e dunque idealmente «capostipite» degli altri fiumi greci. I corsi d'acqua dolce e le sorgenti avevano un posto di particolare rilievo fra le forze della natura celebrate dalla religione greca. Lo statuto sacro di alcuni luoghi (sorgenti, come in questo caso, ma anche monti, caverne...) era spesso sottolineato attraverso la commissione a un episodio del mito, non raramente la nascita di un dio: così, per un esempio, la nascita di Zeus per il monte Ida a Creta. In questo caso, il legame di Dioniso con la fonte tebana fa leva sulla tradizionale commissione simbolica fra l'acqua e la sacralità della nascita: i gesti e le parole di Zeus che alza al cielo il piccolo Dioniso e grida il suo nome (Ditirambo) chiamando l'intera città di Tebe a testimonia (vv. 526-529), sembrano richiamare il rituale con cui nelle comunità greche il padre ufficializzava la legittimità del figlio appena nato. Al v. 530 Tebe stessa è identificata con Dirce, la sua fonte d'acqua. Il procedimento è comune nel pensiero greco, e si riscontra a vari livelli di realtà. Interessante il caso della fonte che, personificata, diviene simbolo della città nelle emissioni numismatiche: così Aretusa a Siracusa. La fonte Dirce è

quella in cui Zeus immerse Dioniso, salvandolo dal fulmine che aveva incenerito la madre Semele. La riluttanza di Dirce-Tebe, vergine (v. 520) e beata (v. 530), ad accogliere Dioniso e i rituali delle baccanti sembra recuperare caratteristiche del personaggio di Ippolito che (colpevolmente) disprezzò Afrodite. Tuttavia, nonostante la ritrosia iniziale, Tebe un giorno avrà a cuore Dioniso e i suoi riti (vv. 534-536). L'idea per cui colui che oggi fugge, domani invece inseguirà è un modulo tipico della lirica erotica: cfr. Saffo, fr. 1 Volgt, 21 ss.: «Perché se fugge, presto inseguirà, se non accoglie domani, poi li offrirà, e se non ama, presto, pur senza volerlo, amerà».

6.2 Penteo, progenie del drago (vv. 537-555)

La focalizzazione dell'identità di Penteo avviene, ancora una volta, attraverso l'enuciata della sua genealogia, secondo un tratto caratteristico della cultura greca (vv. 537-541). Nell'evocazione del mostro funesto da cui essa prese corso è evidente l'intento del coro di sottolineare gli aspetti «tellurici» e disumani del comportamento di Penteo: in particolare l'ὄρνις, caratteristica del personaggio, che lo spinge a un irragionevole guerra contro Dioniso. Il tentativo da parte di Penteo di fare preda del dio cacciatore, di mettere in lacci il dio «scioglitore» per eccellenza e con lui le sue devote fedeli (vv. 545-549) è naturalmente destinato a fallire. In questo senso è eloquente il riferimento ai Giganti (v. 544), ostili per antonomasia, e con insuccesso, alla generazione degli dèi olimpici. Dioniso è solennemente invocato nelle forme dell'innocletico, perché si manifesti, scendendo dall'Olimpo, e contrasti l'arroganza di Penteo (vv. 553-555).

6.3 Scenari dionisiaci (vv. 556-575)

L'epodo propone un'elencazione di luoghi in cui il dio può trovarsi, in quanto ad essi tradizionalmente legato. È un procedimento consueto nella poesia culturale, con lo scopo di significare l'ampio raggio dell'azione e della potenza della divinità. In questo caso le località indicate sono tutte montagne, luoghi prediletti dell'epifania di Dioniso. Attorno alla figura mitica del cantore Orfeo (vv. 561-564), capace di affascinare con la sua musica gli animali, il creato e persino il Signore dell'Adè, in epoca arcaica si era sviluppata una forma di religiosità di contenuto misterico con alcuni tratti non dissimili da quelli del dionisismo. Da qui l'avvicinamento fra luoghi sacri a Dioniso e a Orfeo.

Episodio III (vv. 576-861)

L'episodio si apre con un dialogo lirico (vv. 576-603), nel quale Dioniso risponde alle precedenti invocazioni del coro manifestandosi con potenza devastante. Quanto al terremoto che provoca la distruzione del palazzo – aspetto tradizionale della saga, se veniva ricordato anche da Eschilo nella trilogia dedicata a Licurgo – alcuni studiosi hanno pensato che non sia altro che una visione, facendo riferimento sia a difficoltà scenografiche sia a supposte incongruenze del testo. In realtà sembra preferibile considerare la scena come realmente rappresentata. Il resto dell'episodio (vv. 604-861) si divide in quattro blocchi, tra i quali spicca la lunga *rhesis* del messaggero. In un vivace dialogo in tetrametri trocaici con le baccanti (vv. 604-641), Dioniso racconta sia come è avvenuta la propria miracolosa liberazione, sia come Penteo ne sia rimasto umiliato. A questo punto compare sulla scena il re in persona, furente per l'accaduto (vv. 642-659). Il dialogo viene bruscamente interrotto dall'arrivo di un messaggero, che racconta di avere assistito sul monte Citerone a fatti prodigiosi compiuti dalle baccanti, di aver vanamente tentato di catturare Agave assieme ai compagni e di averne subito la cruenta reazione (vv. 660-777). Nella parte finale (vv. 778-861) abbiamo un punto di svolta nella vicenda: incalzato dalle parole e dai poteri di Dioniso, Penteo si persuade a travestirsi da donna per andare a spiare lui stesso le menadi sul Citerone.

7.1 Il terremoto (dialogo lirico) (vv. 576-603)

Dioniso, che era stato invocato dalle menadi nel corso dello stasimo, ora fa avvertire la sua presenza divina e ingiunge alle sue fedeli di ascoltarlo (vv. 576-577). Udire la voce – una voce connotata in senso numinoso – senza scorgere le fattezze di chi la articola è un *topos* nella rappresentazione letteraria dell'epifania divina (Euripide vi ricorre per esempio anche nell'*Ippolito*, v. 86). La risposta del coro è un invito devoto perché il dio si manifesti

(v. 584). L'invocazione a «scendere» al livello dell'adorante è ricorrente nelle formule della preghiera greca: si ricordi per esempio la preghiera di Saffo ad Afrodite (fr. 1 Voigt, 5 ss.): «ma vieni qui, come già un'altra volta udendo di lontano le mie grida mi hai dato ascolto e, lasciata la casa del padre, sei venuta». Allora Dioniso scatena il terremoto contro la reggia di Penteo (v. 585). Compare qui personificata (*Enosis*) la forza sovrumana responsabile dei terremoti, qualificata, come divinità, dall'aggettivo *ρότρωα*. Tradizionalmente, nell'Olimpo greco, la divinità connessa a simili fenomeni è Poseidone, «Scuotiterra» (*εἰσροτῆρας*) per antonomasia. Oltre a provocare la scossa, il dio muove la folgore contro il palazzo (vv. 594-595). Il nesso, che, in relazione alle circostanze della sua nascita (vv. 6-7), fa di Dioniso anche una divinità della folgore, riaffiora in questi versi nel riferimento del coro al sepolcro di Semele. Al pari della tomba di Semele, anche le rovine del palazzo di Penteo sono segnate dalla devastante manifestazione divina ed escluse perciò dalla sfera dell'umano. Gli avvenimenti in corso sono riflessi nelle parole delle baccanti, entusiaste e sgomentate per l'intervento del loro signore.

7.2 La liberazione del prigioniero (vv. 604-641)

Lo straniero ritorna sulla scena per narrare ciò che era successo dentro la dimora di Penteo al momento del terremoto e per rassicurare le menadi. Ritorna il motivo della caratterizzazione «barbara» dei seguaci di Dioniso (v. 604). Le fedeli del dio sono invitate a non temere: il «tremore della carne» (v. 607) intende evidentemente richiamare alla mente quello della terra. Similmente il coro delle baccanti è invitato teatralmente a riprendersi dalla paura e a rialzarsi, laddove la dimora di Penteo è rasa al suolo. Come se per miracolo si riflettesse ancora in lui una parte del bagliore di Dioniso Kerannios, lo straniero è salutato dal coro come «grandissima luce» (v. 608). Nel calore di questa invocazione si intuisce la paura delle baccanti di avere perso nel crollo del palazzo la propria guida. Nel mondo eccezionale di Dioniso, notturno, selvaggio e liberatorio, la donna greca abbandonava le figure del padre e dello sposo, all'ombra dei quali trascorreva la sua vita normale; ma (almeno nell'immagine che qui ci propone Euripide) continua ad avere bisogno di un *φύλαξ* (v. 612).

Nel racconto della liberazione del prigioniero (vv. 616-637) tocca il culmine il motivo, fondamentale in tutta la tragedia, della *σόζα* fallace di Penteo, che «si nutiva della sua immaginazione». Dioniso vi appare come il grande illusionista e come «scioglitore

di legami», aspetti centrali della sua teologia, di cui recano abbondanti tracce sia la letteratura che il culto. Il motivo dell'impossibilità di legare Dioniso è già presente nel racconto dell'*Inno omerico* dedicato a questo dio. Alcuni pirati tirreni, che lo hanno scambiato per il figlio di un re, cercano senza successo di farlo prigioniero: «e volevano legarlo con legami indissolubili: / ma i legami non riuscivano a tenerlo, e i vincoli cadevano lontano» (vv. 12-13). Nel culto, Dioniso era venerato come «scioglitore, liberatore» (Ἀνοῖος, Ἀνοῖος), con evidente allusione all'azione del vino. Quanto invece alla sua capacità illusionistica, Dioniso fa vedere a Penteo le sembianze dello straniero in un toro (sul toro come manifestazione teriomorfa del dio cfr. v. 100). Nell'episodio dei pirati dell'*Inno omerico* citato, Dioniso produce un diverso effetto illusionistico trasformandosi in leone (vv. 44 ss.). La calma olimpica di Dioniso che sorride restando seduto si contrappone alla folle frenesia con cui agisce Penteo: la superiorità del dio sull'uomo non potrebbe essere espressa con maggiore chiarezza (vv. 618-622). Lo stato di follia del re si manifesta in una impressionante sintomatologia, nella quale paradossalmente sembrano richiamati i segni esteriori dell'invasamento dionisiaco. Un accrescimento dell'allucinazione si ha nell'apparizione della fiamma (v. 624): ma, anche questa volta, Penteo non capisce il significato della manifestazione e, per un'ennesima illusione percettiva, crede che sia il suo palazzo ad andare a fuoco. Sintesi di tutta la scena è l'espressione *μῦθῳ πρὸν τοῦδ' ἄνδρ' ἔειπεν* (v. 620): quella di Penteo è una «vana fatica», sorta di supplizio di Sisifo, in quanto l'incendio è pura allucinazione. Come se non bastasse quanto ha fatto finora, il dio crea un fantasma che viene inseguito da Penteo (vv. 629-631). Lo straniero, significativamente, inserisce nella narrazione l'inciso quasi *ἔκουρε φαιβεῖται, δόξαν λέγει* (v. 629): torrano cioè, in modo quasi ossessivo, riferimenti alla sfera della *δόξα*, del *φαῖνεσθαι* e dei *φῶ-γοραί*; ma, in questo caso, sappiamo che, a differenza di quelle di Penteo, le impressioni dello straniero sono veridiche. La lotta e l'uccisione di ombre, fantasmi e illusioni è un *topos* dell'eroe atterrato dalla follia, dall'*Atace* di Sofocle, sterminatore di armeni creduti guerrieri nemici, al *Don Quijote* di Cervantes che fa strage dei burattini del teatro di Mastro Pietro (per non parlare dei mulini a vento). Ma è forse interessante anche ricordare che al tempo di Euripide ci si poteva imbastire in esercizi di questo tipo frequentando i ginnasi ateniesi: il «combatimento contro la propria ombra» (σκιαγωγία), infatti, era una tecnica di allenamento adottata nelle discipline sportive di lotta e boxe. L'accesso di follia lascia anientato e completamente privo di forze e volontà chi ne è stato colpito (come, sempre sulla scena tragica, succede all'*Atace*

di Sofocle e all'*Eracle* dello stesso Euripide): l'abbandono dell'arma è dunque un gesto di portata chiaramente simbolica (v. 635). Se la *θεογωγία* è per il re causa di stravolgimento, al contrario lo straniero permane divinamente calmo (vv. 635-636).

7.3 LO SCONCERTO DI PENTEО (vv. 642-659)

Ai racconti dello straniero-Dioniso, che hanno descritto un Penteo in preda ormai all'allucinazione e all'impotenza nel vano tentativo di farlo prigioniero, segue l'arrivo in scena del re in persona. Il profilo delineato da Dioniso trova conferma nelle parole e negli atti del sovrano, posseduto a un tempo dalla rabbia e dallo stupore per quanto è accaduto, come apprendiamo fin dalle prime battute. Nel breve dialogo, che precede la comparsa sulla scena del messaggero, il personaggio viene rappresentato nel suo inconsapevole e graduale arrendersi alla superiorità di Dioniso: non diversamente da una baccante, la presenza del dio sembra trammettergli un'irrefrenabile energia nervosa, che gli impedisce di stare fermo (v. 647); benché lo straniero avesse preannunciato la propria liberazione per mano di Dioniso (cfr. v. 498), ancora adesso Penteo stenta a comprendere la realtà, e dunque a controllarla (v. 648); egli si illude di riuscire a «chiodare» Tebe e così impedisce l'accesso a chi si è appena dimostrato scioglitore di tutti i legami e i chaviastelli (v. 653). Il contrasto e lo squilibrio di potere fra il dio e il re si traducono infine, ancora una volta, nei termini di una diversa idea della vera *σοφία* (vv. 655-656): il dio è *σοφός* per natura (*ἔφωβ*), laddove per l'uomo quello della vera *σοφία* è un cammino lungo e tortuoso, spesso disseminato di illusioni e sofferenze, come si chiarirà nel finale (vv. 1259 ss.). Non è un caso che Dioniso inviti Penteo ad «apprendere» (v. 657, *μύθεε*) le parole del messaggero che sta entrando in scena, quasi a indicare come gli eventi che ora saranno riferiti possano rappresentare per il re un'occasione per progredire verso la comprensione della verità.

7.4 L'arrivo del messaggero (vv. 660-676)

L'entrata in scena e il ruolo non secondario del messaggero, un mandriano di ritorno dai pascoli del Citerone, sono sottolineati dalla levatura poetica delle sue prime parole (vv. 660-662). Il breve dialogo con il re risponde a una duplice funzione: introdurre il successivo, lungo racconto del baccanale fornendolo di una cornice e, soprattutto, far emergere in termini ora più espliciti e ine-

quivocabili la caratterizzazione di Penteo come sovrano assoluto e tirannico, in cui si può individuare come tratto peculiare l'impulsività giovanile e l'irascibilità. Questo rende pertinente la richiesta del messaggero di poter parlare liberamente dinanzi a lui, secondo la topica rappresentazione della figura del messo in tragedia. Per i Greci la *ropphotia* (v. 668), letteralmente la facoltà di «dire ogni cosa», era termine emblematico della libertà di parola di cui il cittadino godeva in un regime democratico: davanti a un re/tiranno le parole dovevano invece essere passate al filtro dei suoi desideri (charissimo anche più avanti, vv. 775-776): tanto più che il messaggero sa di dovere raccontare a Penteo della madre Agave e delle sue sorelle che capeggiavano le baccanti (vv. 681-682). Penteo rassicura il messaggero che la colpa delle cose che dirà, per quanto terribili, ricadrà comunque sullo straniero e non su di lui (vv. 672-676): è il nostro principio «ambasciatore non porta pena». Se guardiamo alla realtà storica, il timore del messaggero era però fondato: più di una volta gli storici narrano di messi uccisi perché latore di notizie sgradite e sconvolgenti.

7.5 Il baccanale (vv. 677-777)

La lunga *thesis* del mandriano-messaggero propone in forma narrativa quanto non poteva essere rappresentato, per le oggettive difficoltà di una resa scenica adeguata alle esigenze di realismo. Che al personaggio sia affidata la funzione di voce narrante sostitutiva dell'azione è provato dal fatto che la sua conoscenza dei gesti compiuti dalle menadi durante il loro folle invasamento si spinge oltre il verosimile. La struttura del lungo brano è plasmata chiaramente su una linea di tensione graduale e crescente (il sonno delle menadi, il loro risveglio, l'assalto alla mandria, lo *ortopythos*, la razzia dei villaggi a valle del Citerone), che poi torna a stemperarsi, in modo anulare rispetto al sonno iniziale, fino a spegnersi nel finale lavacro purificatore.

Il racconto prende le mosse dalla visione delle menadi serenamente e compostamente addormentate (vv. 677-688). Il messaggero insinua di fatto che la posizione ostile di Penteo rispetto al nuovo culto sia pregiudiziale, in quanto attribuisce alle menadi gli abusi del vino e del sesso (cfr. vv. 221 ss.). Questa doveva essere anche un'opinione corrente al tempo di Euripide, che attraverso le parole del personaggio introduce un radicale correttivo al pregiudizio diffuso. A un certo punto, Agave viene svegliata dai mugugiti della mandria e con un grido chiama le compagne a prepararsi per celebrare il rito collettivo (vv. 689-703). I mugugiti dei buoi rap-

presentano un richiamo familiare per la menade, in quanto il toro è una delle incarnazioni zoomorfe di Dioniso. L'espressione *θούρι(α) εὐκοκίαις* (v. 693) significa che i loro movimenti sono coordinati e unisoni come quelli di un'unica entità. Il termine *εὐκοκία* esprime un'idea di ordine connotato in senso estetico ed etico, particolarmente pregnante nel contesto, in quanto ritrae le menadi in maniera diametralmente opposta rispetto al punto di vista negativo di Penteo. L'accurata descrizione della composta armonia delle donne al loro risveglio ha lo scopo di preparare, per contrasto e con effetto di forte stracco, la successiva scena di delirio sfrenato. Abbiamo così sotto gli occhi una scena di apparente e paradossale quotidianità, che in realtà ripropone attributi e gesti rituali del baccanale: al loro risveglio, le menadi sciogliono i capelli (v. 695) che, secondo l'uso femminile, avevano avvolto in una fascia (*μίτρα*) prima di coricarsi; come fossero normali vesti, si assicurano alla spalla le nebridi, allacciandole con serpenti (vv. 696-698; come abbiamo visto ai vv. 101-102, il serpente è una delle incarnazioni zoomorfe di Dioniso; l'immagine dei serpenti che leccano le guance delle menadi ritorna, più impressionante e truculenta, al v. 768); poi esse si mettono ad allattare cuccioli di animale (vv. 699-702), un atteggiamento che risponde alla simbologia rituale, in quanto gli animali selvatici rappresentano incarnazioni di Dioniso; infine si cingono il capo con corone di piante connesse con il dio, le stesse già incontrate in precedenza (vv. 81 e 106-110). A questo punto assistiamo, attraverso le parole del messaggero, al prodigioso zampillare dal terreno di acqua, vino, latte e miele, prova ed emblema della natura divina di Dioniso (vv. 704-713). Trasportata dall'invasamento baccico in una sorta di identificazione mediatica con il dio, la baccante opera miracoli con il tirso per conto di Dioniso. La successione dei liquidi fatti sgorgare dalla potenza divina disegna una *climax* ascendente di bevande e alimenti, da quello essenziale (l'acqua) al più raffinato e delizioso (il miele). Il passo illustra bene la connessione di Dioniso con ogni tipo di umore liquido in generale (dunque non soltanto con il vino), come ricorda anche Plutarco, *Iside e Osiride* 35 *πάσης ὑγρῆς φύσεως κρύσιος*, «(Dioniso), signore di ogni elemento naturale umido». In varie località della Grecia si segnalavano fenomeni prodigiosi che connettevano Dioniso a questi alimenti, come sorgenti d'acqua sgorgate miracolosamente e trasformazioni di acqua in vino; in particolare, il fatto che in questi versi acqua, vino e latte sgorgino dal suolo conferisce alla situazione un carattere idealmente fiabesco e paradisiaco. Da segnalare, ai vv. 712-713, la prima di una serie di apostrofi rivolte dal messaggero a Penteo nel corso del racconto: qui essa ha l'effetto di riportare l'attenzione

sul tema cruciale del confronto fra il re e il nuovo culto e implica un chiaro giudizio di dissenso rispetto alla posizione di ostile intransigenza assunta dal sovrano.

I mandriani pongono in essere un tentativo per catturare Agave e condurla prigioniera al re suo figlio, tentativo destinato però a fallire per l'impetuosa reazione delle baccanti (vv. 714-736). Nel momento in cui i pastori si riuniscono per discutere sul da farsi, in questa assemblea improvvisata interviene un tale «consumato nel parlare». Questo anonimo, benché compaia fuggacemente nel racconto del messaggero, riceve una netta caratterizzazione che richiama le figure di demagghi coeve a Euripide: è un cittadino scaltro (la contrapposizione implicita è con il temperamento schietto e genuino della gente di campagna), che con l'abilità maliziosa della parola tenta i mandriani, già propensi a riconoscere l'origine divina dei prodigi cui assistono (cf. vv. 712-713), persuadendoli a catturare Agave con la prospettiva di un premio da parte del re. Una volta accettata la proposta, i pastori si appostano per l'imboscata. Il contesto comincia però a connotarsi come quello tipico delle manifestazioni di Dioniso, in cui tutto, esseri animati e inanimati e il monte stesso (forse nel senso di movimenti tellurici), sono toccati dalla potenza del dio: e infatti, paradossalmente, sono le baccanti, benché donne disarmate, ad avere la meglio sul manipolo di uomini. Va notato, del resto, che le menadi non appaiono del tutto disarmate: in un'ottica di simbolismo dionisiaco, la loro rappresentazione «coi tirsi in pugno» (v. 733) rende esplicita l'idea del costume bacchico come panoplia e delle baccanti come esercito di Dioniso cui Euripide aveva alluso già nella descrizione della vestizione dopo il risveglio (vv. 693 ss.). Qui Dioniso diviene dunque divinità guerriera come già si era visto nella parte iniziale della tragedia (v. 51 con la nota). Anche il rifiuto dell'utensile di ferro (v. 736) – evidente segno di civiltà e organizzazione sociale – è simbolico di un ideale di vita selvaggia e non civilizzata.

Gli uomini si salvano solo con la fuga e le baccanti si avventano sulle loro mandrie e greggi, facendone un'orribile strage (στροφή, vv. 737-747). La descrizione dello στροφή e del pasto di carni crude e ancora sanguinolente – azioni di per sé rituali, qui amplificate dal feroce contesto conflittuale fra menadi e mandriani – ha accenti di macabra e surreale truculenza. Come il messaggero mette in evidenza, tutto avviene più rapidamente di un battito di ciglia di Penteo (v. 747): la comparazione è tutt'altro che esornativa e innocua dal punto di vista tematico, in quanto insinua l'idea di un confronto diretto fra l'impeto incontenibile delle baccanti e la resistenza opposta dal re al nuovo culto.

Al colmo del parossismo, con una corsa sfrenata e travolgente le donne mettono a soqquadro due borghi alle pendici del Citerone, sopraffacendo con la loro furia irrefrenabile la resistenza degli abitanti (vv. 748-764). L'episodio della fulminante discesa verso la piana di Tebe e del saccheggio evidenzia al tempo stesso l'idea delle baccanti come vero e proprio esercito (v. 752 «truppa nemica») e la radicale differenza e il forte contrasto culturale tra la ferinità istintuale delle menadi, che conducono un'esistenza comune appartata nelle impervie balze montane, e la vita ordinaria degli uomini improntata alle consuetudini del progresso civile: dimore, beni, occupazioni, legami familiari, espressioni della realtà sociale «normale» vengono spazzate via dalla furia irrazionale delle invasate. Tutte le imprese sono compiute in una sorta di esaltazione e straniamento prodotti dall'estasi religiosa: nello stesso modo deve essere interpretata l'invulnerabilità delle menadi di cui si parla nei versi seguenti (vv. 757-761).

Infine le donne, tornate nella radura montuosa da cui si sono mosse, lavano i loro corpi nelle sorgenti fatte scaturire miracolosamente da Dioniso (vv. 765-768). Il racconto si chiude con l'appello del messaggero a Penteo, perché decida di accogliere «questo essere divino» dalla potenza prodigiosa, che per di più – come egli osserva – dicono sia il benemerito creatore della vite e del vino (vv. 769-774).

Il coro suggella le ultime parole del mandriano facendo proprio sia il timore a parlare liberamente dinanzi al sovrano, sia il riconoscimento della divinità di Dioniso (vv. 775-777).

7.6 La svolta (vv. 778-861)

La parte finale del terzo episodio segna il punto di svolta nella vicenda tragica: nonostante un ultimo tentativo di reagire con la forza all'introduzione del culto, Penteo cede al potere fascinatorio di Dioniso.

Dopo le audaci «parole libere» del messaggero e del coro in difesa del dio, Penteo si accorge che la questione non è più prevenire, ma tentare di combattere: l'incendio del dionisismo è già scoppiato (vv. 778-786). Così, per nulla reso prudente dalle precedenti esperienze, il re intende radunare tutto l'esercito tebano: fanteria pesante (opifiti) e leggera (peltasti), cavalieri e arcieri, per muovere contro le baccanti e contro il loro dio. Dai suoi proclami è chiaro che il successo di Dioniso e delle sue devote è vissuto anche come insopportabile scacco ai valori tradizionali della virilità (v. 786). Ciò non fa altro che alimentare il *furor* del re, e a nulla

servono gli ammonimenti di Dioniso, nei quali ancora una volta compare l'immagine del cavallo imbrizzarito in relazione al comportamento di Penteo (vv. 787-791). Con l'infallibilità della sua arte profetica, Dioniso prevede la disfatta dell'esercito tebano, cui dunque spetterà la medesima sorte capitata sui Citerone ai pastori. Da notare la contrapposizione a effetto fra tirsi e scudi di bronzo, ai vv. 798-799, che ribadisce la superiorità delle baccanti rispetto alla sfera del metallo e dei suoi simboli (cfr. v. 736).

Nonostante gli ultimi barlumi di lucidità e diffidenza da parte del re (v. 805), dal v. 802 le posizioni contrapposte di Penteo e di Dioniso iniziano ad avvicinarsi. Da questo momento, in effetti, si assiste a un cambiamento nelle reazioni del re: egli sembra perdere sempre più il controllo della ragione, come se venisse onubilato dall'infusso di Dioniso, fino a dichiarare l'intenzione di assistere al rito di persona «a qualsiasi prezzo» (v. 812). Questo desiderio di vedere è chiaramente connotato in senso voyeuristico. Così Penteo sta per addentrarsi anche nel campo dei tabù della visione, i cui pericoli erano espressi in un mito come quello di Atteone, non a caso più volte evocato nel corso della vicenda (ad esempio vv. 337 ss.). Un altro segnale della follia che si impadronisce di Penteo va rintracciato nel carattere «dolce» e insieme «amaro» che la visione delle baccanti avrà per lui (v. 815). La compresenza dei due opposti sottolinea ancora una volta l'incerto oscillare della δόξα di Penteo: un *topos* del relativismo sofistico, ad esempio, ricordava che ciò che è dolce per l'uomo sano può parere amaro a chi è malato, e viceversa. Nel contempo, riconosceamo in questo accostamento un'allusione all'essenza di Eros: «di nuovo mi assilla Eros, che scioglie le membra, dolcennara invincibile creatura» (Saffo, fr. 130 Voigt). Il primo passo verso la trapola finale, verso la quale il re si incammina ormai di fretta (v. 820), è il travestimento femminile. Il peplò che Dioniso farà indossare a Penteo è lungo e di lino e dunque, come mostrano chiaramente le testimonianze letterarie e iconografiche, tipicamente femminile. L'ironia tragica di questo atto ha carattere iperbolico. Penteo, tiranno inflessibile e potente, viene convinto a vestire abiti da donna contro ogni più innato ritegno e pudore (v. 828); nel contraddittorio con Dioniso si delinea il processo psicologico che conduce il re a superare ogni comprensibile ripensamento. In molte culture primitive il travestimento ha forti significati magici ed è alla base di rituali di diverso tipo; del resto sappiamo che vi si ricorreva anche in Grecia, all'interno di celebrazioni dionisiache (Luciano, *Non bisogna prestare fede facilmente alla calunnia* 16). L'ultimo sussulto della volontà autoritaria di Penteo si manifesta ai vv. 842-843, in cui prende corpo il vero e proprio incubo,

nell'erica dell'uomo greco, di essere oggetto di derisione per la comunita. Anche in questo caso, l'essere deriso attraverso tutta la città evoca probabilmente una situazione rituale: l'allontanamento, fra insulti e sbeffeggiamenti dei concitadini, del «capro espiatorio» (φαρμακός).

Dioniso è ormai solo sulla scena con le baccanti. In assenza di Penteo, il dio sentenzia il destino di morte che attende il re; all'interno di un'autoesortazione ad agire, egli preannuncia quali saranno le fasi della degradazione del suo avversario. Il nesso fra travestimento e derisione pubblica si fa ora più esplicito (vv. 854-856): il dio vuole per Penteo una metamorfosi di totale «abbassamento», di regresso dal rango di nobile a quello di paria. Similmente per la cerimonia del φαρμακός sappiamo che venivano talvolta scelti esponenti di spicco della polis. E così, sarà nello splendore di una bella veste femminile che Penteo andrà incontro al suo destino (v. 857). Per associazione, si insinua un'idea molto cara all'immaginario tragico: la vergine sacrificale che (con il consenso della madre) si reca in sposa non a un mortale ma al dio Ade.

8.

Stasimo III (vv. 862-911)

L'aspettativa creata dalle ultime parole di Dioniso, al termine del precedente episodio, si traduce per il coro, da un lato, in speranza di poter tornare a celebrare liberamente i riti bacchici e recuperare così la spensieratezza momentaneamente perduta e, dall'altro, nella riaffermazione di alcuni temi fondamentali della concezione etico-religiosa tradizionale: l'onore che deriva dalla vendetta sui propri nemici, l'inesorabile avverarsi della punizione divina, il quesito su quale sia la vera felicità per l'uomo.

Nella strofe (vv. 862-876), il pensiero delle baccanti va alla *παυνοχίς*, la sfrenata danza notturna in cui esse torneranno a slanciarsi, abbandonate all'invassamento. Feste notturne incentrate sul rituale della danza e celebrate da donne sono attestate anche in onore di Artemide e di Afroditè e, ad Atene, in occasione delle Panatenee. Lo stato d'animo della menade si esprime attraverso l'analogia con il comportamento istintuale e selvatico di una cerbiatta, sfuggita ai cacciatori e all'invadente presenza degli uomini. Istinto di libertà e indole timorosa sono qualità tradizionalmente attribuite al cerbiatto nella letteratura greca e divenute proverbiali: tuttavia, l'immedesimazione del coro delle *Baccanti* in questo animale selvatico, in contrapposizione al mondo degli uomini, rappresenta una brillante scelta poetica di Euripide, che rende perfettamente lo spirito straziante dell'esaltazione dionisiaca e, insieme, le profonde connessioni del culto con la sfera animale. È raro trovare nella letteratura classica una visione della natura altrettanto autonoma dal punto di vista umano quanto in questi versi: la figura del cacciatore appare come quella di un intruso, ostile ed estraneo al mondo naturale (vv. 866-872), fonte di un'ansia che soltanto la fuga può dissipare (vv. 873-876).

Una breve sequenza, ripetuta al termine dell'antistrofe (ἐφύωνοι, vv. 877-881 = 897-901), annuncia l'inevitabile e imminente vendetta di Dioniso, pronta ad abbattersi su Penteo. Conformemente alla mentalità arcaica, la possibilità di prendere vendetta sui propri nemici è ritenuta il dono migliore che può venire all'uomo dagli dei. La massima finale, riecheggiando una frase tra-

dizionale (Teognide, 15 ss.; Pindaro, *Pitiche* 3, 8 ss.) passata in proverbio (Platone, *Liside* 216c), va letta in connessione logica con quanto precede: la vendetta sui nemici personali è il più bel dono degli dei; ciò che per gli uomini è bello, è naturale che stia loro a cuore (*ἀεὶ φίλον*) e che – dobbiamo intendere – essi cerchino di conseguirlo: cosicché anche Dioniso vorrà vendicarsi di Penteo. Il passo trae maggiore luce se lo si confronta con i vv. 1011-1015, nel quarto stasimo, dove il coro dichiara apertamente l'empietà di Penteo e annuncia la punizione mortale che lo attende. Al tempo stesso però, nella terribile scena finale, la tragedia di Agave che pure ha nelle sue mani la testa di colui che ritiene il suo nemico introdurrà un elemento di «disillusione» rispetto a questa semplice certezza.

L'antistrofe (vv. 882-896) sviluppa la riflessione, ampliando il discorso al piano universale attraverso la constatazione della superiorità della potenza divina, lenta ad affermarsi (v. 882 *οπιύτραι μὲλας*, v. 889 *δρόπὸν χρόνου πόθο*) e tuttavia inesorabile. Per un parallelo in tragedia, cfr. Sofocle, *Edipo a Colono* 1536-1537 *θεοὶ γὰρ εὖ μὲν, ὧν δ' εἰσορόωσ', ὄραν / τὰ θεῖ ἀφέεις τις ἔς τὸ μαινεσθαι πορτήν*, «infatti gli dei vedono bene, anche se tardi, se uno, trascurando il volere divino, si volge alla follia», dove pure il comportamento empio è associato alla pazzia (vd., nel nostro passo, il v. 887 *στὺν μαινουμένῃν δόξαι*).

Dopo la ripetizione del *refrain*, l'epodo conclusivo (vv. 902-911) tesse l'elogio della felicità che deriva all'uomo non da beni e speranze corruttili, ma dall'*εὐδαιμονία*, la presenza di un *δαίμων* favorevole nella propria esistenza quotidiana. L'elogio della fuga dai mali riecheggia quello espresso nella strofe, a proposito della cerbiatta braccata dai cacciatori (vv. 866-876). L'accesso degli individui alla felicità rappresentata da *ὄψος* e *δύναμις* è incerto e mutevole (*ἐτέρον*) e avviene a scapito della felicità altrui (*ἕτερον ἕτερον ... παρήλαθεν*). L'infinita varietà delle speranze umane e l'incertezza del loro compimento dimostrano quanto sia vano e illusorio riporre la propria felicità nel futuro. Alle «felicità» vincolate al passato o al futuro si contrappone positivamente l'*εὐδαιμονία* circoscritta al presente: attuale, reale, totalmente inalienabile.

Nell'epodo si intrecciano due tipici moduli letterari: il *μοκκαρισμός*, cioè il dichiarare qualcuno «beato» (*μάκαρ*: qui *εὐδαιμόνων* come sopra, vv. 72 ss.) a motivo della sua condizione; e la *Priamel*, vale a dire l'elencazione di valori affini (espressi in forma di concetti o di immagini), allo scopo di metterne in risalto in modo superlativo uno soltanto, ritenuto il migliore di tutti. In questo caso sono poste a confronto varie situazioni che possono essere consi-

derate causa di beatitudine o felicità per l'uomo. La sentenza conclusiva, secondo cui la miglior forma di εὐδαιμονία è quella presente e attuale, goduta giorno per giorno, implica l'idea tradizionale che ὄλβος e δύναις da un lato (fattori di felicità intesi qui da Euripide come positivi sviluppi di mali e difficoltà collocati nel passato) ed ἐλπίς dall'altro (l'aspettativa di felicità proiettata verso il futuro) siano condizioni imperfette, perché mutevoli, alterne e precarie. Questa concezione – che Dodds ha proposto di denominare «eudemonismo religioso» – è coerente sia con la concezione di Dioniso quale dispensatore di gioie naturali, sia con la visione minimalista del benessere come assenza di mali e fuga dalle sofferenze (ἐλευρία), ricorrente nella tradizione poetica greca e nei drammi di Euripide: cfr. anche oltre, v. 1004, e, per esempio, Alcmene, fr. 1, 37-39 Page ὁ δὲ ὄλβιος, ὄστις εὐφρων / διέφρων [βίβλα] λείπει / ἀκλινοςτος; Euripide, *Eracle*, 503-505 μὴ κὸν μὲν τὰ τοῦ βίου, / τοῦτον δὲ ὄστος ἡδίστα διακρεβάσει, / ἐξ ἡμέρας ἐς νύκτα μὴ λυρούμενοι; *Ecuba* 627-628 κείνος ὄλβιότατος, ὄστος κατ' ἤμισον τυγχάνει μηδὲν κακόν.

9 Episodio IV (vv. 912-976)

L'episodio IV, il più breve del dramma, prelude al fatale *prologos* di Penteo. Il re in persona appare sulla scena travestito da baccante e con la mente ormai completamente annebbiata dalla forza incantatrice di Dioniso: il tono del dio nei confronti di Penteo è sin dall'inizio perentorio, segno che ormai il re è in suo potere. Dalla situazione e dal dialogo scaturiscono potenti effetti d'ironia tragica, sottolineati a livello visivo dall'acconciatura e dall'abbigliamento del re: ben diversi erano il contesto e l'effetto prodotti da Cadmo e Tiresia in vesti di baccanti nel primo episodio.

Pur nella rapidità, la scena di Penteo travestito doveva risultare di grande effetto visivo. Non è un caso che la dimensione del «vedere» e quella del «sembrare» siano più volte evocate a livello verbale. Penteo è subito apostrofato come colui che vuole vedere ciò che non si deve (v. 912 ὄπῶν) e poco oltre come «spia» (v. 916 κἀκόροτος); bisogna ricordare che il verbo «vedere», in determinati contesti, era termine tecnico dell'iniziazione ai misteri (a proposito dei misteri di Eleusi, Pindaro chiama «felice chi entra sotto terra dopo aver visto quelle cose», fr. 137 Snell-Maehler).

Da un lato, Penteo è vittima del gioco di specchi fra δόξα e verità: ha l'impressione di vedere doppio (vv. 918-919 ὄπῶν ... δὸκῶν, un effetto attribuito già dagli antichi all'abuso del vino) e che lo straniero abbia assunto fattezze taurine (v. 920 δοκεῖς); come quando aveva tentato di incatenare lo straniero (vv. 616-617), anche qui la falsa impressione di Penteo si deforma in allucinazione per effetto della vicinanza di Dioniso. Emblematicamente, in questo gioco ingannevole delle apparenze, la visione dello straniero con fattezze taurine ha il carattere di una rivelazione dell'autentica natura di Dioniso: «ora sì che vedi quel che devi vedere» (v. 924).

Dall'altro lato, Penteo stesso è strumento dell'ambiguità delle apparenze: Dioniso lo invita a «farsi vedere» nel suo travestimento (v. 914 ὄφθην), che lo fa simile a una figlia di Cadmo (v. 917 κρήνης; da confrontare con i vv. 925-926); ed egli ha assunto così bene l'aspetto di una baccante (segnando inconsapevolmente la propria sottomissione al dio), che allo straniero-Dioniso «sembra

proprio di vedere» una di esse (v. 927). Per svelarsi a Penteo, Dioniso sceglie dunque la forma di toro, che ha qui un significato simbolico e maligno, più che di fertilità e di irrefrenabile potere (cfr. v. 100). A questo proposito si è pensato che, per effetto dello sdoppiamento della vista, Penteo veda al tempo stesso lo straniero e Dioniso metamorfizzato in toro (come parrebbe anche dal v. 922). Dunque, avremmo Penteo travestito da donna e Dioniso in forma di toro: ma la risata che dovrebbe scaturire dall'assurdità di una simile apparizione è raggelata da un senso di orrore e di misteriosa sospensione. È uno dei punti più intensi e sconvolgenti della tragedia.

A questo scambio di considerazioni sull'opposizione vedere/sembrare è collegata la serie delle istruzioni impartite al re dallo straniero, sull'aspetto e gli atteggiamenti da assumere per poter assomigliare in tutto a una baccante: l'acconciatura, l'abbigliamento, gli attributi e i gesti rituali (vv. 928-944). La questione della giusta posizione del ricciolo di capelli (vv. 928-934) ha significato simbolico. In effetti il taglio di una ciocca per farne dono votivo a eroi e divinità era un gesto rituale fondamentale nella religione greca e serviva, in generale, a porre il dedicante sotto la protezione dell'essere soprannaturale cui si rivolgeva. Dunque, quella che sembra iniziare come una semplice questione di «cosmesi» si rivela in realtà l'atto con cui Penteo sancisce la sua definitiva sottomissione ai voleri del dio; ne dà conferma l'uso di *ἀποδοῦναι* al v. 934, termine tecnico della dedica agli dei.

La seconda parte del dialogo, fino alla conclusione dell'episodio (vv. 945-976), è tutta intessuta di sarcasfici doppi sensi verbali (nelle parole di Dioniso) e d'inconsapevole ironia tragica (in quelle di Penteo), che anticipano l'orribile destino del re.

Nella sua sinistra follia, Penteo vorrebbe svellere dalle radici il Citerone, con tutte le baccanti; riconducendolo a propositi più realistici, Dioniso sembra assecondarlo come un sincero consigliere, ma in realtà si fa beffe di lui. In particolare, è da notare come l'idea che Penteo attraversi Tebe da solo, facendosi carico dell'impresa per il bene della città (vv. 961-964), richiami il rituale del *ᾠοποιός* (ricordato sopra, a proposito del v. 842); e come, a partire dal v. 966, i fraintendimenti ispirati all'ironia tragica si moltiplichino, contribuendo a delineare ancora più nettamente la fredda determinazione di Dioniso da una parte, e dall'altra il completo accecamento delle facoltà mentali di Penteo. L'equivoco estremo è quello che gioca sul ritorno di Penteo dal Citerone e sul ruolo che vi svolgerà la sua madre Agave: le mani che devono tenersi (v. 973, *ἔκ-τείνειν*) per abbracciare il figlio sono anche quelle che in realtà lo uccideranno (*κτείνειν*).

10. Stasimo IV (vv. 977-1023)

Il canto di vendetta delle baccanti riafferma in modo trionfale la potenza di Dioniso, in particolare nell'epodo (vv. 1017-1023). Al tempo stesso, lo stasimo svolge la funzione di mettere lo spettatore al corrente di quello che avverrà o sta già avvenendo sul Citerone: in questo modo, attraverso la capacità profetica, il coro assume il ruolo che altrove, in tragedia, è caratteristico del messaggero.

Lo stasimo si apre con l'evocazione della dea che tanta parte ha avuto nella scena precedente: Lyssa, personificazione della Follia (v. 977). Inoltre, le «cagne di Lyssa» fanno correre il pensiero a quelle che sbranano Atteone (cfr. vv. 337-341). Il travestimento non si rivela utile per Penteo: Agave lo riconoscerà subito in quanto uomo, anche se l'inviasamento dionisiaco le impedisce di ravvisare in quell'uomo suo figlio e la indurrà a scambiarlo, infine, per una belva da cacciare (vv. 985-990).

L'ἐφύμνιον, come accade anche nel terzo stasimo, eleva il discorso a considerazioni più generali e assolute, mostrando una fondamentale linea di unità tematica all'interno del canto corale (vv. 991-996 = 1011-1016). L'evocazione di *Δίκη* personificata non costituisce soltanto il tributo alla tradizionale rappresentazione etico-religiosa della giustizia (si pensi a Esiodo e Solone, per citare solo due importanti esempi), ma implica anche un richiamo alle esigenze della giustizia umana all'interno della comunità civica: Penteo è non solo *ἄ-θεός*, ma anche *ἄ-voυός* e *ἄ-δίκος*, irrispettoso cioè delle consuetudini e delle norme comuni. Merita perciò una dura sanzione.

Nell'antistrofe il coro riafferma il punto di vista per cui colui che va contro il dio è un folle (vv. 997-1001); mentre, secondo quanto era già emerso ai vv. 902-911, l'obiettivo ideale da perseguire è per l'uomo quello dell'*ἀνάρια*, cioè l'orizzonte del quotidiano che non sia funestato dal sopraggiungere del dolore (idea che verrà ripresa e sviluppata successivamente dal filosofo Epicuro); ma per realizzare questo ideale bisogna avere consapevolezza dei limiti insiti nella natura umana (vv. 1002-1004). La sen-

tenza gnomica (v. 1005) riassume tutto il sospetto nei confronti del sapere intellettuale, inteso come *ρὸ μὴ θνῦτὰ φῶεῖν*, più volte emerso nel corso della tragedia (e dell'opera di Euripide).

Nell'epodo il coro invita Dioniso a manifestarsi sotto le forme animalesche già evocate in precedenza (toro, serpente / drago o leone, cfr. al v. 100) e a punire con la morte il suo avversario umano (vv. 1017-1023). Sarà dunque il dio a farsi diretto esecutore della condanna di Penteo espressa senza appello nell'*ἐφύμῳν*.

11

Episodio V (vv. 1024-1152)

Un'evidente cesura temporale e di azione separa il quinto episodio dal precedente: l'ellissi dell'evento tragico culminante, la terribile morte di Penteo, risponde certamente a ragioni di rappresentazione scenica (come rendere in modo realistico la prodigiosa ascesa del re sull'albero per assistere non visto ai riti bacchici e la sua cattura e orribile uccisione da parte delle menadi?), ma è anche un mezzo di enfattizzazione patetica dell'accaduto attraverso la partecipata narrazione del servo personale del sovrano. Il racconto, che dal punto di vista drammaturgico ha funzione e caratteristiche analoghe a quelle dei vv. 660-774 (nei quali il mandriano riferiva il rito delle menadi e i prodigi di Dioniso cui aveva assistito), può essere analizzato in tre parti:

1. Il servo di Penteo si presenta sulla scena ad annunciare la tragica morte del re, suscitando la reazione gioiosa delle baccanti che compongono il coro (vv. 1024-1040).
2. Su invito del corifeo, il messaggero inizia un lungo e dettagliato racconto, dalla partenza di Penteo dal centro abitato di Tebe alla volta del Citerone, alla sua orribile uccisione da parte della madre e delle zie, per finire con l'annuncio dell'imminente arrivo in città di Agave, recante nelle proprie mani la testa recisa del figlio (vv. 1041-1147).
3. Il messaggero si congeda, traendo dall'accaduto una morale lapidaria e inequivocabile: «la cosa migliore è moderarsi e rispettare gli dei» (vv. 1148-1152).

Dolore e sconcerto per l'atroce morte di Penteo e consapevolezza della superiore volontà divina s'incarnano nel personaggio – apparentemente secondario, ma in realtà essenziale – del servo: la sua funzione è quella di produrre un'inattesa scissione nel punto di vista del pubblico, in parte per avvicinarlo al misero destino di Penteo, in parte per allontanarlo dalla crudele giustizia di Dioniso, e così insinuare negli spettatori inquietanti quesiti di natura etica e religiosa.

11.1 Penteo è morto (vv. 1024-1040)

È un servo a portare ai Tebani la notizia della morte di Penteo, adempiendo alla funzione drammaturgica di *ἀγγελος*: si deve trattare di un servo personale del re, visto che lo ha accompagnato sul Citerone (v. 1046). L'enfasi del messaggio sulla genealogia di Penteo (vv. 1024-1027) ha la funzione di proclamarne ancora una volta l'identità e la legittima dignità regale, annunciando la drammaticità del momento e attirando la sorpresa attenzione del coro (v. 1028). Venuto a sapere della morte di Penteo, il coro manifesta apertamente i propri sentimenti d'incondizionata devozione per Dioniso con enfatiche esclamazioni (v. 1031, cfr. anche vv. 1034-1035, 1037-1038 e 1041-1042), il cui carattere gioioso è sottolineato dal metro lirico che si alterna ai trimetri del servo. Nel momento in cui si annuncia la morte del re locale, sottolineare l'origine straniera del nuovo culto accentua in modo sinistro il trionfalismo delle baccanti (v. 1034). La stupita reazione del messaggero all'inatteso moto di gioia del coro introduce un severo rimprovero (vv. 1039-1040): così pure nella *Medea* (vv. 1029-1031) il messo protesta indignato contro la protagonista, che non sa trattene un gioioso grido di vittoria all'annuncio della morte di Glaucè e Creonte. In realtà il servo di Penteo comprende sin troppo bene i motivi della gioia sfrenata delle baccanti: che il successo sui propri nemici sia una delle gioie più belle (cfr. vv. 897-901) era convinzione radicata nell'uomo greco; tuttavia, egli richiama le donne a un altro precetto tradizionale e complementare al primo, cioè quello del rispetto dovuto a coloro su cui si è abbattuta una disgrazia, cfr. *Odissea* XXII 412 οὐκ ὄρνι κταυένοισιν ἐρ' ἀνδράσιν εὐχέρτασθαί, «è empio esultare su degli uomini uccisi». Non deve sfuggire che si tratta anche della prima incrinatura del punto di vista favorevole a Dioniso all'interno della tragedia, in preparazione alla problematica caratterizzazione finale del dio.

11.2 I fatti del Citerone (vv. 1041-1143)

Le baccanti sono ansiose di sapere come il loro dio abbia punito l'ingiusto Penteo; allora il servo inizia il racconto puntuale della tragica notte sul Citerone (*Flashback*). Lasciata alle spalle la città, veniamo immessi nel teatro naturale in cui operano le menadi, caratterizzato come luogo impervio e, al tempo stesso, piacevolmente idilliaco (vv. 1048-1053). Coerentemente le baccanti sono assimilate a pulchre senza giogo e in libertà (v. 1056), comparazione che richiama quelle precedenti con un puldetro al pa-

scolo (vv. 166-169) e con una cerbiatta in fuga dai cacciatori (vv. 866-868). Nella narrazione del servo il nome di Penteo appare per la prima volta associato all'aggettivo *τῆνων* (v. 1058), che connota pateticamente il re, vittima predestinata di Dioniso: prende così l'avvio nel pubblico un meccanismo di compassione, del tutto nuovo nella dinamica dell'intreccio. Nel modo prodigioso in cui lo straniero inarca la pianta di abete per farvi salire Penteo, così da farlo assistere ai riti delle baccanti, il servo ravvisa il primo e inequivocabile segno della natura divina di Dioniso (vv. 1068-1069): in questo senso, il suo racconto riprende e porta a compimento quello del mandriano-messaggero intervenuto nel corso terzo episodio (vv. 677-774). Similmente, il servo riconduce subito a Dioniso il prodigio di una voce che, d'improvviso, risuona nell'etere (vv. 1078-1079). Come un'asciutta sentenza giudiziaria, la voce celeste recita il capo d'imputazione e decreta la condanna, conseguendo il colpevole agli esecutori della pena (vv. 1080-1081). La luce folgorante (vv. 1082-1083) è un attributo costante delle epifanie divine: cfr. i vv. 6 e 594-595. Strette e ripetute analogie espressive di questo passo con i vv. 1621-1629 dell'*Edipo a Colono*, ultima opera teatrale di Sofocle, dimostrano che questi, morto fra l'estate del 406 e l'inverno del 405 a.C., pochi mesi dopo la morte di Euripide e prima della rappresentazione delle *Baccanti*, poté comunque leggerne il manoscritto e trarne ispirazione.

L'improvviso ammutolimento universale che segue il prodigio (vv. 1084-1085) risponde alla reazione, normale nella religione greca, degli uomini e della natura dinanzi alle apparizioni divine. In questo caso, esso si carica di ulteriore suggestione chiaroscurale, perché prelude allo sprigionamento della furiosa mania dionisiaca: a un analogo effetto di contrasto, ancora in relazione al comporamento delle baccanti, Euripide aveva fatto ricorso nel racconto del primo messaggero (cfr. v. 693). Sullo stesso piano si colloca la descrizione dell'immobilità dei gesti e degli sguardi delle baccanti (v. 1087), ulteriore pennellata che accresce l'attesa e la *suspense* rispetto a quanto sta per accadere. La furia delle baccanti che, vistesi spiate, si scagliano a più riprese come belve contro il «miserò» Penteo (v. 1100, δούρηνον, e ancora v. 1102, ὀτρίνων), inizialmente rimane frustrata. La *climax* ascendente di tentativi inconcludenti messi in atto dalle menadi (vd. in particolare vv. 1100-1102 e 1105) ha lo scopo di ritardare il compimento della punizione divina, accrescendo l'angoscia per l'imminente e ormai inevitabile fine del re. Agave, che già in precedenza il servo aveva individuato fra le baccanti insieme con le sorelle (v. 1092), è ora descritta nelle sue funzioni di protagonista e guida: ai suoi occhi Penteo (non riconosciuto e metaforicamente desi-

gnato come una «belva») è una spia che ha profanato la segretezza del rito dionisiaco e dunque deve essere ucciso perché non possa rivelarlo (vv. 1106-1109). Lo stradicamento della pianta, operato dalle baccanti con la forza delle nude mani (l'iperbole *μυρία* *χέρων* ripete quella del v. 745), segna l'inizio della tremenda punizione di Penteo. Sottolineare la consapevolezza del re (v. 1113, *ἐγὼ*/*ὁ**ὄν*) favorisce la simpatetica immedesimazione degli spettatori nello sfortunato re tebano. Si tocca il culmine del *pathos* con lo straziante confronto fra la madre invasata e il figlio, suo disperato supplice, che ha recuperato la propria lucidità e consapevolezza: in questo senso, il gesto di strapparsi dal capo la benda sa-cra delle menadi sembra acquistare una valenza simbolica (vv. 1115-1117). La breve supplica rivolta da Penteo alla madre ruota attorno ai sacri sentimenti di amore filiale e di sincero pentimento per la colpa commessa (vv. 1118-1121): la caratterizzazione del personaggio evolve verso una luce positiva e si guadagna così la commiserazione dello spettatore. Dall'altro lato anche Agave, significativamente, viene ora qualificata come *τῆλε*/*ὄν* «la sventura si rivela dunque pienamente comune alla madre e al figlio, benché la prima ne sia ancora inconsapevole. L'enfasi argomentativa ed emotiva della supplica è condensata nell'opposizione fra i due possessivi *ἐμοῦ* e *σοῦ*»: la frase equivale a dire «non punire te stessa, uccidendo tuo figlio, a causa delle mie colpe». Euripide rappresenta l'alienazione psichica della menade invasata con i sintomi clinici dell'epilessia (vv. 1122-1123): cfr. Ippocrate, *La malattia sacra* 7 *ἀπόρος* *ἐκ* *τοῦ* *στόματος* *ἐκπέει* ... *καὶ* *τὰ* *ὄμματα* *διὰ* *στρέφονται*, «dalla bocca usciva schiuma ... e gli occhi erano stravolti». Il poeta attribuisce gli stessi effetti al veleno con cui Medea causa la morte della nuova sposa di Giasone, nel racconto del messaggero, in *Medea* 1173-1175 *ἀνωλόλυξε*, *πρὶν* *γ'* *ὄρε* *διὰ* *στόμα* *χρῶσθαι* *λευκὸν* *ἀπὸν*, *ὄμματα* *τ'* *ἄνω* / *κόπος* *στρέφουσιν*, «(Creonte) mandò un grido, prima di vedere che una bianca schiuma le usciva dalla bocca e dagli occhi stravolgeva le pupille». Il v. 1124 sembra parafrasare quanto il coro aveva ribattuto al messaggero ai vv. 1037-1038: «Dioniso, sì, Dioniso, non Tebe / è padrone di me!». Mentre però le parole del coro suonavano legittime e liberatorie, qui prevale il sinistro presagio dell'orrendo delitto che Agave si appresta a compiere.

Il cuore del racconto del messaggero è riservato alla descrizione dello *στρογγυός* di Penteo, che costituisce una delle scene più impressionanti e truculente del teatro supersistite di Euripide (vv. 1125-1143): per un parallelo euripideo di pari intensità, si veda il racconto della morte di Glaucè e Creonte nella *Medea*, vv. 1156-1221. La fine disumana di Penteo rappresenta il vertice del pro-

cesso di sensibilizzazione del pubblico nei confronti del re tebano, prima empio oppositore di Dioniso, ora vittima (*pentia*) dell'inaudita spietatezza del dio. Il frenetico rituale assume così i tratti di una vera e propria «danza macabra» (vv. 1131-1139): ovunque risuona un lugubre sovrapporsi di grida diverse, in marcata antitesi al precedente silenzio generale imposto dall'autorevole voce di Bacco (vv. 1084-1085). Consumato il selvaggio rituale dello *στρογγυός*, lo sguardo del messaggero (cioè, in questo caso, quello dell'autore) non si ritrae dai particolari più raccapriccianti della scena: così la sconvolgente descrizione delle menadi che lacerano le membra di Penteo e, facendone oggetto di orrendo trastullo, le disperdono per tutto il Citerone, si imprime in modo indelebile nella mente dello spettatore, come rappresentazione realistica della punizione spietata, assoluta, finale inflitta da Dioniso al re. Nel suo allucinato frantendimento, Agave s'impadronisce della testa della vittima e la brandisce come il trofeo di una vittoriosa caccia al leone (v. 1142): ella si prepara così all'ultima, tragica scena della tragedia, quella del ritorno in sé e del riconoscimento dei resti del figlio, ucciso dalle sue mani.

11.3 La morale del messaggero (vv. 1144-1152)

Il messaggero conclude la narrazione del terribile episodio di cui è stato testimone e, preannunciando l'imminente arrivo di Agave alla reggia, riporta lo spettatore dal passato al presente dell'azione scenica. Quindi, prima di allontanarsi, si fa accorato portavoce della morale tradizionale: gli uomini devono sottostare alla superiore volontà degli dèi (vv. 1150-1152). Secondo l'acuta e suggestiva osservazione di Dods, le parole conclusive del messaggero rappresentano non soltanto un *pendant* dell'appello finale ad accogliere Dioniso rivolto dal mandriano a Penteo nel terzo episodio (vv. 769-774), ma costituiscono soprattutto una risposta e una replica al quesito posto dal coro nel terzo stasimo (vv. 876-877): *τί* *τὸ* *σοφόν*; *ἢ* *τί* *τὸ* *κόλλιον* *παρὸ* *θεῶν* *ῥέπος* ... *Νεῖ* *ὀφθαλμοῦ* *del* *messaggero*, *κόλλιον* *καὶ* *σοφόν* *per* *gli* *uomini* *è* *τὸ* *σοφόν* *ὅς* *καὶ* *οὐβείν* *τὰ* *τῶν* *θεῶν*. Viene così ripristinata l'ortodossia tradizionale del rispetto dovuto sempre e comunque dall'uomo agli dèi: ma è una verità acquisita con rassegnato sconcerto e profertata con immenso dolore, avendo sotto gli occhi lo strazio disumano del proprio amato padrone.

12.

Stasimo V (vv. 1153-1164)

Questo canto corale monostrofico, nonostante l'estrema brevità, propone una nitida lettura della vicenda di Penteo (vv. 1153-1159) e delle ultime conseguenze che stanno per derivarne (vv. 1160-1164): da un lato, esso suggerisce il racconto dello spaventoso destino del re (quinto episodio), dall'altro anticipa il tragico epilogo del riconoscimento dei resti del figlio morto da parte di Agave, finora ignara di averlo ucciso con le proprie mani (esodo). Il brano è intessuto di concetti e sentimenti dissonanti e antifrastici: danzare e gridare (di gioia) per un orribile episodio di morte; iniziare cantando vittoria e finire in lacrime; fregiarsi dell'«impresa» di avere ucciso il proprio figlio. Alcuni di questi stridenti contrasti trovano riflesso in parallelismi e opposizioni a livello sintattico, come nei due versi iniziali (vv. 1153-1154), nei quali il gioioso festeggiamento in onore di Bacco trae motivo dalla sventura che si è abbattuta sul re tebano. La parabola che conduce le bacchanti tebane dalla gioia al pianto, senza soluzione di continuità, definisce in modo tragico e sconvolgente la loro esperienza del trionfo di Dioniso (vv. 1160-1164).

Attraverso le parole del coro viene dunque alla luce il tema fondamentale dell'opera, ampiamente sviluppato nella scena finale dell'esodo: l'inquietante mescolanza di sacro e violenza, di giustizia ed eccesso divini, di gioia e tragica sofferenza, che sostanzia, come un amalgama di contraddizioni irriducibili e irrisolte, lo spirito religioso dionisiaco.

13.

Esodo (vv. 1165-1392)

L'esodo – la sezione conclusiva del dramma, che prende nome dall'uscita del coro dallo spazio teatrale – è particolarmente intenso sul piano tematico e drammatico: felicità e infelicità, verità e apparenza, giustizia e violenza divina si alternano e s'intrecciano in questo finale, in una concertazione di stimoli emotivi e concettuali che getta finalmente luce – esaltando le ombre – sul significato del tragico conflitto di Dioniso e Penteo. La sezione può essere divisa in cinque sequenze.

1. Agave ricompare in scena brandendo la testa del figlio Penteo come se fosse un trofeo di caccia: dialoga con il coro ancora evidentemente in preda alla follia dionisiaca (vv. 1165-1215).
2. Redunde dalla difficile ricerca del cadavere di Penteo, smembrato e disperso sulle pendici del Citerone, Cadmo rientra in scena. È lui, in un pietoso dialogo, a ricondurre la figlia Agave al doloroso piano della ragione e della realtà (vv. 1216-1300).
3. Seguono, da parte di entrambi, le lamentazioni per la morte di Penteo, verso cui ora convergono comuni sentimenti di compassione (vv. 1301-1329; ma questa parte ci è giunta mutila).
4. Dioniso, *ex machina*, appare sulla scena (vv. 1330-1367: anche la parte iniziale del suo discorso è coinvolta dalla lacuna).
5. In un ultimo dialogo, Agave e Cadmo esprimono la rassegnata accettazione del loro triste destino (vv. 1368-1392).

13.1 L'errore di Agave (vv. 1165-1215)

Il racconto della morte di Penteo, nel quarto episodio, rappresenta in qualche modo una conclusione, ma anche un nuovo punto di partenza: adesso lo spettatore attende di assistere alla drammatica presa di coscienza di Agave e di ricevere dall'autore la sua parola definitiva sulla vicenda, che ne suggerisca un'interpretazione significativa.

Come anticipato dalle parole del messaggero al termine dell'episodio precedente e preannunciato ora dal corifeo, la madre del

re si presenta sulla scena «con occhi stravolti» (segno che è ancora in preda all'estro dionisiaco), portando fra le mani la testa di Penteo, spiccata dal resto del corpo. La donna, alterata dall'eccezione truculenta dello *σπογγιός* e dal buon esito della sua «caccia», e il coro delle baccanti, inorridito per la tragedia che si è da poco consumata, danno luogo a un concitato dialogo in versi lirici (vv. 1168-1199). Incapaci di rivelare ad Agave la verità, le baccanti replicano con una catena di doppi sensi amaramente ironici ai suoi travisamenti e alle sue ripetute manifestazioni di giubilo. L'ironia tragica si somma agli effetti di orrore prodotti dallo stato d'animo, dalle parole e dai comportamenti della donna, che preparano la ricaratterizzazione di Penteo come vittima della violenza, meritevole di compassione. Dall'orribile equivoco di Agave, infatti, nascono la rivendicazione del primato nell'uccisione della preda, motivo di vanto e di fama meritata (vv. 1179-1180), e l'invito a festeggiare insieme l'avvenimento banquetando (v. 1184). Le scene di caccia rituale, come del resto i sacrifici di carne, culminavano nel banquetto allestito con le carni delle vittime, inteso anche a creare un senso di comunione fra i partecipanti. Ma in questo caso Agave invita a banquetare con il corpo di Penteo. Già all'inizio del dialogo, Agave vede i capelli di Penteo come «un tralcio appena potato, splendida preda» del rituale bacchico (vv. 1170-1171): cioè germogli di edera sacra a Dioniso (qui l'autore allude forse a un altro mito dionisiaco secondo cui Licurgo, travolto dall'invasamento, aveva ucciso il proprio figlio credendolo un ceppo di vite). Sullo stesso piano di tragica allucinazione, più avanti il *topos* elegiaco delle guance di Penteo, appena fiorite di morbida peluria, intensifica la corrente di *sympatheia* del pubblico nei confronti del misero re, stroncato nel fiore degli anni (vv. 1185-1187). Di questa tragica identificazione di Penteo come vittima sacrificale si era avuta un'anticipazione nella scena del suo travestimento (vv. 928 ss.).

Assecondando la richiesta del coro, Agave procede all'ostensione della preda ai concittadini tebani (vv. 1202-1204) e all'esaltazione della forza eccezionale garantita alle menadi dall'invasamento operato dal dio, che si traduce nella capacità di compiere grandi cose con le nude mani e senza bisogno di ricercati ordigni (vv. 1206-1207). Dopo avere incitato i Tebani a partecipare coralmemente al successo dell'impresa, Agave domanda dove sia l'anziano padre, di fatto chiamandolo in scena perché prenda parte alla sua gioia (vv. 1211-1215): spetterà infatti a Cadmo far tornare in sé la figlia e trarre una morale – proprio lui, convinto devoto di Dioniso fin dalla prima ora – dall'inaudita potenza sprigionata dal dio contro il nipote.

13.2 Il ritorno alla ragione (vv. 1216-1300)

Schiacciato dal «misero peso di Penteo» e dagli eventi del Citerone, il Cadmo che riappare ora in scena è un vecchio sposato, ormai molto diverso da quello «ringiovanito» per effetto della sua fede in Dioniso, quale era apparso in scena nel primo episodio (vv. 170-267). Egli è di ritorno dal Citerone, dove ha raccolto a fatica la membra di Penteo, sparpagliate ovunque, e ne ha ricomposto il cadavere, però privo di testa. Lo fa deporre dai servi davanti al palazzo, dove sa che incontrerà la figlia, ancora stravolta da Dioniso (vv. 1216-1232). La difficile ricomposizione del corpo, fatto a pezzi secondo il rituale dello *σπογγιός*, e le difficili ricerche di Cadmo su tutto il Citerone avranno anche ricordato al pubblico greco la triste consuetudine di recuperare i caduti dopo le battaglie campali, spesso non meno difficile e problematico: del resto quella sul Citerone era stata vissuta da Penteo proprio come una rischiosa operazione di tattica militare. In modo apparentemente incidentale, per l'ennesima volta risuona, nelle parole del vecchio, il nome di Atteone (v. 1228): ora che la tragedia di Penteo è compiuta, il destino dei due personaggi si manifesta perfettamente parallelo. Più avanti, Cadmo renderà ancora più esplicito l'accostamento (v. 1291).

La simultanea presenza in scena dei miseri resti di Penteo e della madre (che, nel delirio dell'invasamento e per l'eccezione del recente *σπογγιός*, è ignara di recare nelle proprie mani la testa recisa del figlio) doveva creare negli spettatori impressionanti effetti di contrasto (vv. 1233-1243). Il *pathos* è amplificato dall'invito rivolto al vecchio padre, perché tragga motivo di vanto dall'impresa della figlia (v. 1241). L'orgoglio dei genitori per le imprese dei figli (maschi) era motivo ricorrente nell'etica di matrice aristocratica: come pure elemento tradizionale è il *μακροπυός* (v. 1242). Ma in questo contesto i due motivi risultano capovolti, in modo tragicamente grottesco, perché applicati a una donna che si vanta dell'uccisione del proprio figlio.

Dopo che il coro è inorridito alla comparsa in scena di Agave, senza però essere in grado di rivelarle la verità, spetta a Cadmo lanciare il primo vero grido di dolore per l'infelice sorte di Penteo e tentare di riportare in sé la figlia, preparandosi a sostenere la prevedibile disperazione e cercando infine di dare un senso a tutto l'accaduto (vv. 1244-1300). All'inizio il suo sconcerto si colora per un istante di gelido sarcasmo, nell'antifrasco elogio della bella impresa compiuta da Agave (vv. 1246-1247), per poi ritrovare il tono luttuoso che attraverserà tutto il finale della tragedia: «Ah, che sventura...» (v. 1248). Eppure, nonostante la terribile punizione abbattutasi sulla sua famiglia, Cadmo non si allontana

dall'atteggiamento di rispetto verso il potere e le scelte di Dioniso: l'elemento di novità, che emerge come apprendimento derivato dalla vicenda di Penteo ed è destinato a essere sviluppato nel finale, è semmai l'idea che la giusta punizione di Dioniso è stata però eccessiva (v. 1249 *ἐὐδίκως μὲν, ἀλλ' ἄγαν*). Agave si rammarica che Penteo non apprezzi i piaceri della caccia e del dionisismo ed esorta il padre a rimproverarlo per questo; poi chiede di mandarlo a chiamare, perché anch'egli prenda parte alla sua felicità (vv. 1252-1257). Cadmo coglie l'occasione per fare un astratto richiamo alla connessione fra consapevolezza e dolore, tra incoscienza e assenza di felicità (vv. 1259-1262): ha così inizio la scena del ritorno alla ragione di Agave, guidata dalle parole del padre. Come altrove nel teatro di Euripide, pare affacciarsi alla mente dei protagonisti la tentazione del rifiuto di una vita spiritualmente e intellettualmente consapevole che, se nobilita l'uomo e la donna, tuttavia li espone a eccessi di sofferenza. Il percorso terapeutico adottato da Cadmo consiste dapprima nel risvegliare percezioni sensoriali autentiche, in particolare della vista (vv. 1264-1270), poi nel ricondurre con le parole alla coscienza psichica di sé e degli eventi reali (vv. 1271-1285). Alzare gli occhi al cielo è la «tecnica» che permette di prendere le distanze dal proprio io; in questo caso, per Agave, di iniziare ad abbandonare lo stato di alterazione psichica connessa all'invasamento. Il cambiamento nella percezione dell'etere da parte di Agave, che ora le appare più chiaro e luminoso, esprime la *περὸ βολῆν* verificatasi nella sua interiorità: allo schiarimento della vista corrisponde quello della ragione. Si tratta di un decorso noto agli antichi specialisti di medicina e da essi studiato per i soggetti affetti da forme di isteria. Cadmo si assicura che Agave sia tornata in sé e che le vie del dialogo terapeutico con la figlia siano aperte (v. 1271). L'amnesia su quanto è successo nel perdurare della patologia (v. 1272) è un altro sintomo spesso riscontrato nello stato di isteria. Dovendo aiutare la figlia nella ricostruzione della propria identità, Cadmo ripercorre con lei le tappe più significative del suo passato (vv. 1273-1276): nel caso di una donna greca, evidentemente, il matrimonio e la procreazione. Dopo avere appreso lo svolgimento dei fatti, finalmente Agave si rende conto di essere stata vittima della punizione di Dioniso, insieme con i familiari, a causa della loro ostinata incredulità, come viene ribadito da Cadmo (vv. 1296-1297). La presa di coscienza di Agave equivale a un implicito riconoscimento, per quanto tardivo e amaro, della natura e della potenza divine di Dioniso. Poi l'attenzione torna sul misero oggetto del dolore, i resti smembrati e senza vita di Penteo (vv. 1298-1300). La domanda di Agave sulla sorte del cadavere di Penteo si

colora d'involtantaria ironia tragica: come sappiamo, le membra del re, fatte a pezzi e disperse dalle menadi ovunque in luoghi impervi del Citerone, sono state ritrovate e riunite da Cadmo a prezzo di grande pena e fatica.

13.3 Il lutto (vv. 1301-1329)

La domanda posta da Agave al v. 1301, apparentemente innocua e motivata semplicemente dal fatto che finora la donna è stata preda dell'alienazione dionisiaca, genera l'articolata risposta di Cadmo, che ha la funzione di veicolare negli spettatori sentimenti di umana compassione per Cadmo stesso, per Penteo e per l'intera loro casata. L'autore opera così un riequilibrio delle simpatie del pubblico, riorientandone il favore a vantaggio delle vittime di Dioniso.

Il breve discorso di Cadmo, la cui importanza è segnalata dalla struttura ad anello (vv. 1303-1305-1323-1324), sviluppa, a più riprese e in modo correlato, sia il lamento per la disgrazia che si è abbattuta sulla casata, sia il nostalgico encomio dello scomparso Penteo, che da vivo rappresentava un baluardo per la famiglia e per il nonno materno. Nelle parole che abbiamo colto nel discorso del messaggero, nel quinto episodio – la figura del re empio e tiranico s'illumina di una luce positiva, grazie a uno spostamento di prospettiva quasi impercettibile ma decisivo: mentre nel corso del dramma ha dominato il generale punto di vista sociale, politico e religioso, cosicché Penteo è apparso come l'ortuso e ostinato oppositore di un culto che invece riscuote l'entusiastica adesione delle masse, nel finale Cadmo svolge l'apologia di Penteo nel quadro dei valori di solidarietà interna all'*oikos* gentilizio, esaltandone la condotta virtuosa in questo contesto, sia pure in contrapposizione alla *polis*: Penteo è definito colonna portante della casa e, contestualmente, timore della città (vv. 1308-1310): Cadmo vede l'esilio dalla città come conseguenza inevitabile della disgrazia subita dalla propria casata (v. 1313-1314). In questo contesto da «elogio funebre», la rievocazione di situazioni e momenti familiari toccanti, attualizzati nel loro vivido linguaggio affettivo dal discorso diretto, risponde a esigenze di *pathos* tragico (vv. 1318-1322): lo stesso effetto producono, ad esempio, le accorate parole di supplica rivolte da Ifigenia al padre Agamennone perché le risparmi la vita, nell'*Ifigenia in Aulide*, vv. 1220-1230. La gnome conclusiva (vv. 1325-1326) tempera solo in parte il passaggio al nuovo punto di vista favorevole a Penteo, integrandolo con una dichiarazione di ulteriore presa di coscienza della superiore e de-

bordante potenza di Dioniso: in pieno accordo con la sensibilità tragica, dal caso triste ed esemplare del re tebano scaturisce un insegnamento universale.

Il coro si associa al lutto di Cadmo, partecipando al suo dolore (vv. 1327-1328). L'uso della doppia coordinazione asindetica mediante *καὶ* e *δέ* chiarisce che la compassione delle baccanti per la sofferenza del vecchio (*ἀλγῶν* e *ἀλγεῖνῃν*, significativamente all'inizio e alla fine dell'intervento del coro) è prevalente rispetto alla loro consapevolezza della colpa di Penteo (*δίκην ἄξιον*).

13.4 Dioniso ex machina (vv. 1330-1367)

La sconcertante serie di circostanze che attende Cadmo sembra essere stata concepita da Euripide collegando insieme elementi mitici e tradizionali diversi, tutti legati in vario modo all'area ellenica e balcanica occidentale (specialmente Epiro e Illiria), con cui intrattenevano rapporti i committenti macedoni del tragediografo. Cadmo è destinato con la moglie, la dea Armonia, a trasformarsi in serpente. Guideranno un cocchio trainato da buoi e saranno a capo di innumerevoli schiere di barbari, con cui prenderanno molte città. Quando però questi vorranno saccheggiare l'oracolo di Apollo, verrà per loro la distruzione. Ares allora libererà dagli affanni Cadmo e Armonia e li insedierà nelle isole dei beati (vv. 1330-1339). Questa bizzarra predizione risulta senz'altro molto problematica. La metamorfosi di Cadmo in un serpente risale forse all'antichissima tradizione religiosa tebana di età micenea e ha punti di contatto con quanto accade ad altri eroi, come Eretteo; ma il dettaglio si armonizza male con l'esilio e il resto della storia: Cadmo alla guida dei barbari deve essere immaginato nelle forme dell'animale e rimane così anche nelle isole dei beati? Forse la metamorfosi era alternativa al felice destino dopo la morte (è l'unica parte della profezia che Pindaro, da buon tebano, conosce o mostra di conoscere: *Olimpiche* 2, 78; *Pitiche* 3, 86 ss.); ed Euripide, volendo ricordare le sofferenze dell'eroe, ma destinandolo al tempo stesso alla beatitudine eterna, avrebbe delineato un quadro mitico contraddittorio.

Come già ai vv. 1249-1250, nei quali Cadmo compiangeva la sorte di Penteo e dell'intera casata, anche qui davanti a Dioniso il vecchio Tebano riconosce la grave colpa del nipote ma, al tempo stesso, stigmatizza come eccessiva la punizione comminata dal dio (v. 1346). La medesima idea di punizione giusta ma misurata è emersa, del resto, fin dalla scena dello *στροφικός*, nella quale il riconoscimento delle proprie colpe da parte del re, tardivo ma sincero (vv. 1120-1121), non era servito a risparmiargli l'orribile

fine. Questo breve scambio di battute fra Cadmo e Dioniso definisce ulteriormente il concetto: mentre il vecchio argomenta la propria richiesta di clemenza muovendo sostanziali obiezioni etiche e teologiche al comportamento del dio (la misura eccessiva della punizione, la scarsa capacità di autocontrollo rispetto a passioni tipicamente umane come l'ira), le repliche di Dioniso appaiono piuttosto inconsistenti e inadeguate sul piano logico, fino a risolversi in un richiamo alla superiore e imperscrutabile volontà di Zeus (v. 1349), che suona come «risposta» secca e definitiva ai quesiti umani. Le argomentazioni di Cadmo acquistano pregnanza proprio in rapporto all'inflexibile determinazione del dio a realizzare la vendetta senza ammettere appello: la figura di Dioniso si profila come del tutto insensibile a una logica di tipo umanitario, propria invece della mentalità greca. Tutto questo è segno che nel finale Euripide intende porre le vittime del dio sotto una luce più favorevole che non il dio stesso, riorientando di fatto le simpatie del proprio pubblico.

Nelle battute successive, anche Agave e Dioniso sottolineano il carattere irrevocabile di quanto stabilito da Zeus (v. 1350 *δέσποτα*, v. 1351 *ἀπορρέας ἔχει*). L'ultima battuta proferita da Dioniso nel dialogo, emblematicamente, è un'interrogativa retorica che non vuole risposta, ma chiude il discorso (*δῆτορ*) affermando la potenza inoppugnabile dell'*ἀντίκρη*.

In una sorta di enfatica duplicazione della profezia pronunciata sopra da Dioniso (vv. 1330-1339), Cadmo reinterpretata in chiave psicologica la prospettiva di vivere eternamente nei Campi Elisi, come punitiva privatizzazione della condizione mortale (vv. 1352-1362): al concetto è sottesa la tradizionale idea consolatoria della morte come sollievo e liberazione dalle sofferenze. Alla fine del dialogo, padre e figlia riconoscono l'ineluttabilità del destino e la propria impotenza dinanzi ad esso: con l'animo prostrato dalla sofferenza, essi dovranno lasciare patria e dimora (vv. 1363-1367).

13.5 L'addio di Agave (vv. 1368-1392)

In un ultimo, intenso dialogo lirico, il padre e la figlia piangono il loro comune e diverso destino. Le parole si spogliano di significati denotativi, per farsi puro veicolo di commossa partecipazione al dolore. Solo come un'eco lontana risuona ancora, sulla bocca di Cadmo, l'idea della punizione divina (vv. 1377-1378): a dominare è il dolore irrisolto e senza via d'uscita degli uomini. Muovendo il passo al ritmo degli anapesti, Agave si avvia anch'ella all'esilio.



...in che modo si è formata la lingua italiana. Il testo è diviso in tre parti principali: la prima tratta della lingua volgare, la seconda della lingua letteraria e la terza della lingua dialettale. L'autore discute anche della relazione tra lingua e cultura, e della ruolo della lingua nella formazione dell'identità nazionale. Il testo è scritto in un linguaggio chiaro e accessibile, adatto per studenti di lingua italiana. La struttura del testo è logica e ben organizzata, con un'introduzione che presenta i temi principali e una conclusione che riassume i punti chiave. Le citazioni e le note a piè di pagina sono ben integrate nel testo, fornendo ulteriori informazioni e approfondimenti. Il testo è un'ottima risorsa per chi desidera comprendere meglio la storia e l'evoluzione della lingua italiana.

Percorsi di approfondimento

Il genere di sequenze e espressioni... avvicinandosi...
 Il testo discute il genere di sequenze e espressioni, analizzando le sue caratteristiche e l'uso in contesti specifici. Si esplora come queste sequenze contribuiscono alla costruzione del discorso e alla trasmissione di informazioni. L'analisi si concentra sulle strutture sintattiche e semantiche che caratterizzano questo tipo di espressioni, fornendo esempi e spiegazioni dettagliate. Il testo è utile per comprendere meglio le dinamiche della comunicazione linguistica e per sviluppare competenze di analisi critica. La struttura del testo è ben organizzata, con un'introduzione che introduce i temi principali e una conclusione che riassume i punti chiave. Le citazioni e le note a piè di pagina sono ben integrate nel testo, fornendo ulteriori informazioni e approfondimenti. Il testo è un'ottima risorsa per chi desidera comprendere meglio la storia e l'evoluzione della lingua italiana.

Tὸ σοφὸν οὐ σοφία: la saggezza e il suo doppio

οτραμιβηνοιοργες

La lettura delle *Baccanti*, anche soltanto di singole sezioni della tragedia, permette di rilevare la diffusa e massiccia ricorrenza di una ben precisa terminologia della «saggezza». Quasi ogni parte del dramma (fanno eccezione la parodo, il secondo stasimo e il quinto stasimo) contiene vocaboli connessi con le radici σοφ- e φρεν-/φρον-. Per la precisione, si contano 24 occorrenze complessive di σοφία, σοφός, σοφίζεσθαι e σοφιστής, e 42 occorrenze totali di φρήν e di suoi derivati o composti (φρονεῖν, φρενός, σόφρον, θελξίφρον, σόφροναί, καταφρονεῖν, ὑπερφρονεῖν, εὐφρόνη, εὐφροσύνη, ἀφροσύνη). Il marchio ricorrendo di Euripide alla sfera semantica del «sapere» non stupisce in questa tragedia, considerato che uno dei temi principali dell'opera può riconoscersi, in astratto, nel quesito sul tipo di rispetto che si deve agli dei o, meglio ancora, su quale sia il giusto atteggiamento religioso e quali siano i limiti che l'uomo deve porre ai propri interrogativi teologici.

I vocaboli riconducibili alla radice σοφ- (la cui etimologia è oscura) esprimono l'idea di «sapere» nel senso di «padroneggiare un'arte o una tecnica», «essere competente», in quanto si è «istruito» o «intelligente» anzitutto sul piano della capacità di risoluzione pratica in un ambito di attività concrete. Come ogni abilità umana, però, anche la σοφία può essere mal riposta, cosicché, almeno dall'età classica in poi, all'idea positiva di σοφία comincia ad affiancarsene un'altra negativa, espressa soprattutto dalla «scalrezza» ingegnosa e ingannevole nell'uso della parola e dell'azione. Ecco perché σοφιστής, per esempio, mentre fino al tardo V secolo a.C. designa l'«esperto», la persona «competente» in un'arte pratica o in una disciplina intellettuale (un «esperto» indovino, un «bravo» poeta, e così via), a partire da quell'epoca, ad Atene, esso tende ad assumere una connotazione spregiata, per indicare i «professionisti» della parola, i sofisti per antonomasia, che con la loro abilità acrobatica da veri tecnici del λόγος erano in grado di dimostrare vero il falso e viceversa, mettendo seriamente in crisi le verità tradizionali, riducendo l'uso stesso del pensiero e della parola a mera tecnica, e il loro apprendimento a merce in vendita.

Il genere di «sapere» espresso dalla radice φρεν-/φρον-, anch'essa di etimologia ignota, è di natura assai diversa. L'uso omerico di φρήν, o più esattamente di φρήνες, al plurale, presuppone un originario significato concreto di ambito anatomico: il termine indicava probabilmente il «diagramma», o il «pericardio». Ma ben presto, già negli stessi poemi omerici, in seguito a fenomeni semantici consueti come l'estensione (cioè lo sconfinamento in altre aree semantiche dei significati individuati da un dato significante) e il traslato (cioè l'applicazione al medesimo significante di significati analogici e metaforici), si finì per chiamare genericamente φρήνες gli «organi vitali» e per metterli in relazione con facoltà o funzioni psicologiche della persona: il «cuore», in quanto sede delle emozioni, e l'animo», come sede invece del pensiero e della consapevolezza di sé.

Come vedremo almeno in parte nell'analisi che segue, nelle *Baccanti* Euripide sfrutta potenzialmente il lessico della «saggezza», facendo leva sulle potenzialità e sulle ambiguità semantiche della terminologia. Da un lato, troviamo un'idea della saggezza come σοφία, cioè competenza tecnico-applicativa che si può apprendere e comunicare ad altri, saggezza avveduta che si costruisce nell'esperienza quotidiana e nel conformarsi a giusti principi, ma anche «abilità» che trascina negativamente verso l'«astuta scalrezza» (emblematica di questa ambivalenza è l'espressione ad effetto impiegata al v. 395: τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία); e dall'altro lato riconosciamo presente, in misura ancora più variata e massiccia, la famiglia lessicale coniata sulla radice φρεν-/φρον-, a esprimere l'idea di una saggezza che è anzitutto un «sentire» intimo, viscerale, anteriore alla stessa esperienza e dunque profondamente connaturato all'individuo capace di provarlo.

I. Analisi

Ecco un repertorio delle occorrenze lessicali rapportabili alle radici σοφ- e φρεν-/φρον-, presenti nelle *Baccanti*. L'elenco dei passi mantiene il loro ordine di successione nell'opera, scandito nelle diverse suddivisioni drammaturgiche, per consentire di apprezzarne meglio la sequenza, in parallelo con lo sviluppo tematico e dell'intraccio.

I.1

Prologo

1. v. 28-30 Σειλέην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ πινος / ἐς Ζηνὶ ἀναδέεσθαι τὴν ἀμυρτίαν λέγουσ· / Κάδιου σοφί-
γιαθί.
2. v. 33 ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοροι φρενῶν

1.2

Episodio I

3. vv. 178-179 ὡς σὴν γήρην ἠρθόμην κλύων / σοφὴν σοφὸν παρ' ἀνδρός
4. v. 186 σὺ γὰρ σοφός
5. v. 196 μόνοι γὰρ εἶδ' φρονούμεν· οἱ δ' ἄλλοι κακῶς
6. v. 199 οὐ καταφρονῶ γὰρ τῶν θεῶν θνητῶς γεγώς
7. v. 200 οὐδὲν σοφίζοιμ' ἄρα τοῖσι δαίμοσι
8. v. 203 οὐδ' εἰ δι' ἄκρων τὸ σοφὸν ἠήρηται φρενῶν
9. vv. 237-238 ὡς ἡμέρας τε κευθρόνας συγγίγνεται / τελευτὰς προτεινῶν εὐλιος νεάνισιν
10. vv. 266-271 ὅταν λάβῃ τις τῶν λόγων ἀνὴρ σοφός / καλὰς ἀφορμὰς, οὐ μέγ' ἔργον εἶδ' λέγειν / σὺ δ' εὐπροχον μὲν γλῶσσαν ὡς φρονῶν ἔχεις, / ἐν τοῖς λόγοισι δ' οὐκ ἐνεῖται σοὶ φρένες; / θράσσει δὲ δυνατὸς καὶ λέγειν οἷός τ' ἀνὴρ / κακὸς πολίτης γίγνεται νοῦν οὐκ ἔχων
11. vv. 310-312 μὴ τὸ κράτος αὐχέει δυναμιν ἀνθρώποις ἔχειν, / μηδ', ἦν δοκίῃς μὲν, ἢ δὲ δόξα σου νοσῆ, / φρονεῖν δοκεῖ τι
12. vv. 314-318 οὐχ ὁ Διόνυσος σωφρονεῖν ἀναγκάσει / γυναικίως ἐς τὴν Κύπριν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει / [τὸ σωφρονεῖν ἐνεστιν εἰς τὰ πᾶν] ἀεὶ / τοῦτο σκοπεῖν χρῆθ'· καὶ γὰρ ἐν βακχεύμασιν / οὐδ' ἦ γε σωφρὸν οὐ διαφθάρησεται
13. v. 329 τιμῶν τε Βρόμιον σωφρονεῖς, μέγαν θεόν
14. v. 332 νῦν γὰρ πέπη τε καὶ φρονῶν οὐδὲν φρονεῖς
15. v. 359 μέμηγας ἦδ' ἰ· καὶ πρὶν ἐξεστῆς φρενῶν

1.3

Stasimo I

16. vv. 374-379 αἰεὶς οὐχ ὅσταν / ὕβριν ἐς τὸν Βρόμιον, τὸν / Σεμέλιας, τὸν παρὰ κάλλι / στεφάνοις εὐφροσύνας δαί / μονα πρότον μακάρων;
17. vv. 386-389 ἀχάρινον στομάτων / ἀνόμου τ' ἄφροσύνας / τὸ τέλος δυστυχία
18. vv. 389-392 ὁ δὲ τὰς ἡσυχίας / βίωτος καὶ τὸ φρονεῖν / ἀσάλευτόν τε μένει καὶ / συνέχει δόματα
19. vv. 395-396 τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία / τὸ τε μὴ θνητὰ φρονεῖν
20. vv. 402-405 ἰκοίμαν ποτὶ Κύπρον, / νῶσον τὰς ἄφροδισίας, / ἴν' οἱ θελξίφρονες νέμον / ται θνατοῖσιν Ἐρωτες
21. vv. 430-433 σοφῶν δ' ἀπέχειν προπρίαδα φρένας τε / περυσῶν παρὰ φῶτων' / τὸ πλῆθος ὁ τι / τὸ φαυλότερον ἐνόμισε χρῆται τε· τὸ δ' ἂν δεχοίμαι

1.4

Episodio II

22. v. 480 δόξει τις ἀμαθεῖ σοφὰ λέγων οὐκ εἶδ' φρονεῖν
23. v. 483 φρονουῖσι γὰρ κάκιον Ἑλλήνων πολὺ
24. v. 489 δίκην σε δοῦναι δεῖ σοφισμάτων κακῶν
25. v. 504 αὐδῶ με μὴ δεῖν σωφρονῶν οὐ σώφροσι

1.5

Episodio III

26. v. 640 πρὸς σοφοῦ γὰρ ἀνδρὸς ἀρεκὶν σάφρον' εὐοργησίαν
27. v. 655 σοφὸς σοφὸς σὺ, πλὴν ἂ δεῖ σ' εἶναι σοφόν
28. v. 656 ἂ δεῖ μάλιστα, ταῦτ' ἔγνω' ἔφην σοφός
29. v. 670 τὸ γὰρ τάχος σου τῶν φρενῶν δέδοικ', ἀναεῖ / εἰκῆ βαλοῦσθαι σωφρόνας
30. vv. 685-686 αἶ δ' ἐν δρυὸς φύλλοισι πρὸς πέδῳ κάρρα
31. v. 792 οὐ μὴ φρενώσεις μ(ε)
32. v. 824 εὐ γ' εἴπας αὐ τὸδ'· ὡς τις εἶ πάλαι σοφός
33. v. 839 σωφρότερον γοῦν ἢ κακοῖς θηρῶν κακὰ
34. vv. 850-853 πρῶτα δ' ἔκτισσον φρενῶν, / ἐνεῖς ἐλάφραν λύσσαν· ὡς φρονῶν μὲν εἶδ' / οὐ μὴ θελήσει θῆλυν ἐνδύνασθαι στολῆν, / ἔξω δ' ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν ἐνδύσασθαι

1.6

Stasimo III

35. v. 877 = 897 τί τὸ σοφόν;

1.7

Episodio IV

36. vv. 939-940 ἦ ποῦ με τῶν σῶν πρῶτον ἠγήγησι φίλων, / ὅταν παρὰ λόγον σώφρονος βάκχας ἴδῃς
37. v. 944 αἰνῶ δ' ὅτι μεθέστηκας φρενῶν
38. vv. 947-948 τὰς δὲ πρὶν φρένας / οὐκ εἴχες ὑγιεῖς, νῦν δ' ἔχεις οἷας σε δεῖ

1.8

Stasimo V

39. v. 1005 τὸ σοφὸν οὐ φθονῶ

1.9

Episodio V

40. v. 1123 οὐ φρονουῖσ' ἂ χρῆ φρονεῖν
41. vv. 1150-1152 τὸ σωφρονεῖν δὲ καὶ σέβειν τὰ τῶν

θεῶν / κἀλλίστων οἶμαι δ' αὐτὸ καὶ σοφώτατον /
θνητοῖσιν εἶναι χηρῆα τοῖσι χρομένοις

I-10

Esodo

42. v. 1189-1190 ὁ Βάκχιος κυνερέτας / σοφός σοφῶς
ἀνέτηλ' ἐπὶ θῆρα / τόνδε μαινάδος

43. v. 1259-1260 φεῦ φεῦ φρονήσασαι μὲν οἱ ἐδράσα-
τε / ἀλλήσερ' ἄλλος δεῖνων

44. v. 1269-1270 γίγνομαι δέ πῶς / ἔννων, μεταστα-
θεῖσα τῶν πάρος φρενῶν

45. v. 1300 Πενθεὶ δὲ τὶ μέρος ἀφροσύνης προσῆκ' ἐμῆς;
46. v. 1325-1326 εἰ δ' ἔστιν ὄστις δαυμόνων ὑπερφρονεῖ,
/ ἐς τοῦδ' ἀθήσας θάνατον ἠγείσθω θεούς

47. v. 1341-1343 εἰ δὲ σοφρονεῖν / ἔγγωθ', ὄτ' οὐκ
ἠθέλατε, τὸν Διὸς γόνον / εὐδαιμονεῖτ' ἄν σὺμμορχον
κεκτλημένοι

Se prendiamo in esame le sei occorrenze di termini coniati su σοφ- rilevate nel primo episodio (fra i nn. 3-15 dell'elenco), s'impone da sola una serie di osservazioni. L'aggettivo σοφός è rappresentato da cinque occorrenze, delle quali le prime due nel medesimo verso (n. 3), mentre in un'altra è sostituito (n. 8); due volte, infine, è accompagnato da vocaboli formati sulla radice φρεν-/φρον- (nn. 8 e 10). Inoltre compare una volta il verbo σοφίζω, al mediopassivo (n. 7). Ora, nella lingua attica del tempo di Euripide, sia l'aggettivo sia il verbo comprendevano tanto un'accezione positiva («saggio» e «essere saggio/esperto») quanto una negativa («scaltro», «astuto» e «essere scaltro»), «usare sofismi»; ma dai testi pervenuti risulta che, mentre il verbo era ormai usato prevalentemente nell'accezione meno positiva, al contrario l'aggettivo manteneva con maggior forza il significato positivo. Torniamo al primo episodio delle *Baccanti*: Dei casi elencati, quelli in cui si ha un'accezione positiva sono la maggioranza: ai nn. 3, 4 e 10 σοφός ha indiscutibilmente il significato di «saggio». Hanno invece un'accezione «negativa» al n. 7 σοφίζόμεθα, «facciamo sofismi», e al n. 8 τὸ σοφόν, «la sottigliezza di pensiero».

Sulla base di questi semplici dati possiamo svolgere alcune considerazioni interessanti. La maggior parte dei termini ricavati da σοφ- si concentra significativamente in due punti precisi dell'episodio. Le prime tre accezioni positive dell'aggettivo, su cinque totali, sono impiegate nel giro di pochi versi da Cadmo alla sua prima apparizione in scena e sono applicate alla figura di Tiresia, dipinto come «uomo saggio

dalla voce saggia» (n. 3: il poliploco rincara il concetto) e prescelto come guida per prendere parte al rito bacchico in quanto lui, non altri, è saggio (n. 4). Poco distante da questi versi, nell'intervento di Tiresia successivo proprio all'entrata in scena di Cadmo e a una breve sticomitia fra i due personaggi, incontriamo le due occorrenze negative: dopo avere osservato che lui e Cadmo non «fanno i sofisti» con le tradizioni ereditate dai padri, cioè non mettono in discussione le credenze religiose ricorrendo a sottigliezze concettuali (n. 5), l'indovino afferma che queste tradizioni non possono essere cancellate da alcun λόγος (qui «discorso») né da τὸ σοφόν, «l'arguzia mentale», concepita da menti acute (δὲ ἀκρων ... φρενῶν n. 8). Pertanto, fin dall'inizio dell'azione, già al principio del primo episodio, viene impostata con chiarezza l'ambiguità semantica e l'opposizione concettuale tra una σοφία buona e una cattiva: Tiresia (e con lui Cadmo, che lo ha scelto come guida e maestro) è σοφός ma, proprio in quanto σοφός, egli sa che esiste anche una σοφία negativa, un σοφίζεσθαι nemico delle verità tradizionali.

Ma da chi è impersonata, nelle *Baccanti*, la cattiva σοφία? Vediamo se l'ultima occorrenza dell'aggettivo σοφός nell'episodio può aiutarci a formulare una risposta. Come sappiamo, al termine del dialogo fra Cadmo e Tiresia (vv. 170-214), entra per la prima volta in scena il re Penteo, che dichiara di essere tornato in patria in tutta fretta per contrastare la diffusione del nuovo culto, ormai dilagante (vv. 215-247); il re si avvede poi della presenza dei due vecchi, aggindati di tutto punto per prendere parte al rito dionisiaco, e si scaglia contro di loro accusandoli di offendere e sfigurare la loro età veneranda (vv. 248-262). Segue un allarmato intervento del coreo e poi la lunga *rhesis* di Tiresia (vv. 266-327), una vera e propria professione di fede, con la predicazione del nuovo culto a Penteo, nel tentativo estremo di convertirlo. All'inizio del discorso di Tiresia, dunque in posizione di forte evidenza, compare l'ultima occorrenza di σοφός in questo episodio (n. 10 dell'elenco). L'indovino la usa nell'accezione positiva, per affermare in termini generali che da un uomo saggio (τις ... ἄνθρωπος σοφός) ci si possono aspettare discorsi giusti; ma l'affermazione generale ha lo scopo di negare che Penteo sia un uomo di questo tipo, dal momento che, sebbene in apparenza risulti assemmato (ὄς φρονῶν), in realtà è dissemmato (οὐκ ἐννεοῖ τοὶ φρένες). L'apparente assemmatezza del re si sostanzia infatti di una qualità cattiva, cioè il saper parlare bene senza però avere senso (vv. 270-271). In altri termini, Tiresia sviluppa una vera e propria argomentazione sul rapporto fra la saggezza e la capacità di esprimersi con il linguaggio, partendo da una premessa generale e formulando un giudizio negativo su Penteo, per finire con una conclusio-

ne generale: il saggio è in grado di iniziare buoni discorsi; ma non è detto che colui che si esprime bene, e perciò *appare* saggio, lo sia realmente: se un uomo di potere possiede una buona capacità di esprimersi unita a dissenatezza, allora può causare gravi danni alla città che governa. Da questo complicato gioco di asserzioni emerge però chiara la collocazione di Penteo in rapporto al motivo della σοφία: egli è il contrario del σοφός, ma appare saggio perché *sa usare bene* le parole. A questo punto non ci stupiremmo di ritrovare nel testo greco, a esprimere la specifica competenza di Penteo, un termine formato sulla radice σοφ-, ma questa volta nell'accezione negativa di «abilmente scaltro (nel parlare)».

In conclusione, l'ambiguo lessico della σοφία viene utilizzato da Euripide in modo calibrato e coerente, per orientare lo spettatore fin dall'inizio a una precisa identificazione dei ruoli dei personaggi e delle loro antinomie in relazione al tema principale della tragedia. Ma c'è un altro punto, ancora più interessante e suggestivo di questo. Se consideriamo il ribaltamento di prospettiva che si realizza nella parte finale delle *Baccanti*, dove la positività del dionisismo si offusca e la negatività dei suoi oppositori si vela di patetica meschizità, allora comprendiamo fino in fondo che in quest'opera l'ambiguità della σοφία non si esplica soltanto sul piano lessicale, come una carenza terminologica della lingua greca, ma che essa tocca la semantica del concetto stesso di saggezza. Proprio nel finale del dramma, torna più che mai alla mente l'inquietante interrogativo lanciato e ripetuto dal coro nel *refrain* del III stasimo (vv. 887 = 897, n. 35 dell'elenco): τί τὸ σοφόν; «che cos'è la saggezza?».

II. Proposte di ricerca

Approfondimenti semantici e tematici

Il criterio di ricerca e analisi lessicale semplificato rappresenta una chiave interpretativa utile per approfondire e ampliare la comprensione dei motivi tematici che percorrono le *Baccanti*, molti dei quali si intrecciano a quello della σοφία.

► Sarà proficuo e interessante iniziare con una semplice ricerca sui vocabolari, per approfondire le aree terminologica e semantica della saggezza in greco.

► Si raccoglie il maggior numero di termini appartenenti alla famiglia lessicale collegata alla radice σοφ- e se ne trascrivano i principali significati, possibilmente distinguendo le ac-

cezioni a seconda dei diversi ambiti e delle differenti epoche della letteratura greca.

► Sull'esempio dell'analisi svolta sull'episodio I della tragedia (e con l'ausilio del repertorio riportato alle pp. 229-232), si può cercare di verificarne e arricchirne le conclusioni conducendo un analogo esame di altre sezioni dell'opera. Per le stimolanti implicazioni tematiche che presentano, suggeriamo lo stasimo I o l'episodio III.

► Un'altra via di approfondimento consiste nell'applicare lo stesso metodo di analisi anche ad altre famiglie lessicali, prima fra tutte quella derivata dalla radice φεϋ-/φωϋ-. Si tratta anzitutto di verificare, utilizzando i vocabolari e rileggendo nel loro contesto i passi citati nel repertorio, se per questi termini sussiste nella tragedia la medesima ambiguità semantica rilevata per quelli formati su σοφ-, o se, al contrario, si osserva una tendenza ad accezioni univoche.

► Individua e commenta qualche passo sulla σοφία o sulla σοφωσοῦν, più pregnante di altri, nel quale, a tuo giudizio, Euripide abbia voluto fornire una «chiave» di decifrazione tematica della tragedia.

► Altri temi meritevoli di approfondimento, fra quelli che si intrecciano con i motivi della σοφία e dell'essenza del dionisismo, sono senz'altro la contrapposizione fra vecchiaia e giovinezza, che viene posta con evidenza terminologica soprattutto nel primo episodio (suggeriamo, per cominciare, di prendere in esame i vv. 175, 185-186, 188-189, 190, 193, 204-209), quello della *κωμία*, nella duplice e in certo senso opposta valenza di «pazzia» e di «invasamento bacchico» (si può partire dai vv. 326, 359 e 369) e, infine, quello della derisione di Dioniso da parte di Penteo a contrasto con il riso dionisiaco, alla fine trionfante (si mettano a confronto i vv. 250, 272, 286 e 322 con i vv. 380, 439 e 1021).

Dioniso a simposio

Quando si parla di dionisismo, il pensiero innanzitutto corre agli scenari frenetici, misteriosi ed inquietanti affrescati da Euripide nelle *Baccanti*, al Citerone percorso dal brivido delle menadi che danzano ritmi sfrenati ed operano prodigi nel nome del dio. Ma i Greci conoscevano anche altri modi di onorare Dioniso e l'elemento più strettamente connesso alla sua teologia: il vino. In particolare, per farsi un'idea più completa dei profondi e complessi significati culturali individuati nel consumo del vino e nei suoi effetti, positivi e negativi, sul comportamento degli uomini non si può trascurare di analizzare un uso fondamentale sotto più punti di vista: il simposio (da *συμ-* e *πίνω*: «bere insieme»).

Il simposio, in senso proprio, cominciava quando finiva il banchetto, una volta cioè che si era consumato il cibo. Allora infatti veniva sgomberata e ripulita la tavola, venivano introdotte le *δευτεραι τράπεζαι* — cioè «stuzzichini» con cui accompagnare e favorire il consumo di vino — e, infine, in grandi crateri da cui attingere con le coppe, entrava in scena il protagonista: il vino. Si trattava di un uso rivolto principalmente ai rappresentanti del sesso maschile, tanto che a volte (come succede nel *Simposio* di Platone), si poteva scegliere di allontanare anche le flautiste che avevano rallegrato la compagnia nel corso del banchetto. A seconda dell'atmosfera e dei partecipanti il consumo del vino poteva essere accompagnato da varie attività: giochi di vario tipo ma anche discorsi molto impegnati, di politica o filosofia — tanto che, attorno a questa situazione, nascerà un genere letterario che ha fornito capolavori dall'epoca arcaica a quella romana. In effetti, il simposio costituiva uno dei principali momenti di confronto fra i cittadini a livello privato, ma non solo: da qui la sua enorme importanza per tutti gli aspetti della vita culturale greca. L'interesse del confronto fra questa interpretazione maschile e politica del vino rispetto a quanto si è visto nelle *Baccanti*, con la loro predominanza apolitica e femminile, si intuisce subito con una certa chiarezza. Ci limiteremo a proporre solo alcuni dei tanti possibili temi di approfondimento.

I. Analisi e ricerca

L.1

Sacralità e riti del simposio

Per proporre un paragone fra il dionisismo delle *Baccanti* e invece il consumo del vino durante il simposio è necessario dimostrare innanzitutto che anche in questo secondo caso era avvertita la dimensione religiosa e sacrale dell'evento, che Dioniso insomma era presente anche lì — principalmente in relazione alla centralità del consumo di vino — seppure con manifestazioni diverse. Sono molti gli indizi in questo senso: l'idea della purificazione dell'ambiente e dei partecipanti, il rituale delle libagioni (cfr. nota al v. 45), l'invocazione del dio e di altre divinità al momento dei brindisi ... Un frammento del poeta-filosofo Senofane di Colofone, vissuto tra il VI e l'inizio del V secolo a.C., offre una splendida testimonianza (fr. 1 West², vv. 1-24):

*Ora infatti puro è il pavimento e le mani di tutti
e le coppe. C'è chi si incorona di ghirlande intrecciate,
chi offre recipienti di balsamo profumato.
In mezzo sta il cratere, colmo di beatitudine.
Ed è pronto altro vino — (mai vi tradirò), ci dice —
nei boccali, dolce come miele, profumato di fiori.
Nell'aria si alza l'aroma puro d'incenso.
Fredda è l'acqua e dolce e pura
ed ecco il pane biondo e la tavola sontuosa
carica di formaggio e ricco miele.
In mezzo, l'altare è dappertutto ornato di fiori,
si diffonde nella casa il canto e la festa.
Uomini assennati devono innanzitutto inneggiare al dio
con parole devote e puri discorsi,
offrendo libagioni e pregando di potere compiere
ciò che è giusto: ché questo bisogna scegliere
e non atti di violenza. E bere sino a potere comunque
tornarsene a casa senza il sostegno del servo — se non si
fè vecchi.*

*Fra gli uomini lodo chi, pur bevendo, parla di cose nobili
perché la memoria e il canto circondino la virtù.
Non parliamo delle guerre di Titi e Giganti,
di quelle dei Centauri, delle invenzioni degli antichi
e di contese civili. Non v'è nulla di buono.
Ma sempre preoccupiamoci devotamente degli dei.*

Il modello di comportamento proposto da questo testo pare ad una prima lettura del tutto diverso da quello che si ricava dalle *Baccanti*, al di là della presenza in entrambi di una

comune base religiosa. Ci potrebbero forse essere, però, anche delle analogie profonde.

- Individua i principali aspetti rituali del simposio descritto da Senofane.
- Confronta, nelle differenze e negli eventuali punti di contatto, il culto del dio del vino nelle *Baccanti* e la ritualità del simposio in Senofane.

► C'è qualche personaggio, nelle *Baccanti*, le cui opinioni in fatto di etica e di religione, e in particolare nei confronti di Dioniso e del suo culto, si possono avvicinare a quelle che emergono nel frammento di Senofane?

L2

Simposio e politica

A parte il caso di inservienti, musicisti e altri intrattenitori, i veri protagonisti di un simposio erano i cittadini maschi di solito provenienti da un ambiente sociale, politico e culturale molto omogeneo — in epoca arcaica si tratta soprattutto di aristocratici o comunque benestanti. In questo modo, attraverso il mondo del simposio, quella fascia della popolazione veniva definendo e organizzando la propria visione del mondo, il proprio credo politico e le proprie ideologie: si tratta di un aspetto fondamentale della vita politica nel mondo antico. Per comprendere simili meccanismi risulta preziosa un'opera come quella di Teognide, ricca di continui riferimenti agli usi simposiali, in cui il pensiero etico e politico dell'autore si evince in modo particolarmente chiaro per l'intento pedagogico che lo caratterizza (vv. 27-38):

*Tu mi sei caro, Cirno, e ti insegnerò ciò che io stesso
ancora ragazzo ho imparato dai migliori.
Sii assennato, ed in azioni turpi o ingiuste
non trarre onori, gloria o ricchezza.
Questo sappilo bene. E non accompagnarti a uomini
malvagi, ma sempre stà vicino ai migliori,
e insieme a loro bevi e mangia, e insieme a loro
siedi, e cerca di piacere presso quanti hanno potere.
Da uomini valorosi imparerai il valore; ma se ti mischi
ai villi, se hai cervello lo perderai.
E dunque, apprendendo tutto ciò, stà insieme ai buoni
e dirai un giorno che ben consiglio gli amici.*

L'arrivo del culto di Dioniso a Tebe ha una valenza sicuramente politica in senso ampio, in quanto coinvolge le basi dell'ordinamento della società, e anche in senso più ristretto, dato che l'introduzione di un nuovo dio tra quelli che la

città già onora è un evento soggetto a leggi ben precise. Nell'ultimo Euripide c'è inoltre la volontà abbastanza esibita di riproporre una «fece degli umili», che presenta naturalmente anche risvolti a livello sociale. Ciò rende particolarmente complesso il rapporto con il modello aristocratico che è trasmesso dal componimento di Teognide.

- Da un punto di vista sociale e politico, quale sembra essere l'uomo-tipo del simposio di Teognide e quali sono i suoi comportamenti?
- Quali sono gli aspetti politici che Euripide sottolinea in relazione all'introduzione del culto di Dioniso a Tebe (particolarmente interessante in questo senso la prospettiva di rispetto e di rifiuto del re Penteo)?
- Nelle *Baccanti* e in particolare ai vv. 421-431, quale connotazione sembra emergere dei seguaci di Dioniso da un punto di vista sociale e politico?

La musica di Dioniso

Riferendosi all'importanza della musica nella cultura dei Greci, Jacob Burckhardt, un grande storico del XIX secolo, amico di Nietzsche, scriveva: «... la loro musica, che a noi pare così scarsa di mezzi, esercitava un fascino veramente strano, magico. E qui si tratta proprio di un rapporto assolutamente unico, che ci sembra non sia mai più comparso in tal forma in tutta la storia della cultura, ossia dell'intimo rapporto della musica con l'educazione e con la vita politica...». Non si tratta di un'esagerazione. Di conseguenza, per quanti problemi questo difficile campo ponga agli studiosi, il tentativo di comprendere la storia culturale — ma non solo — dei Greci dimenticando questo elemento risulterà sempre incompleto. Per questo vale la pena tentare di approfondire alcuni aspetti musicali del dionisismo così come emergono nelle *Baccanti*.

I. Analisi e ricerca

Musica e politica: Pericle e il suo consigliere musicista

«Non si introducono mai cambiamenti nei modi della musica senza che se ne introducano nelle più importanti leggi dello Stato». Questa sentenza, piuttosto sorprendente per un moderno, è attribuita da Platone (*Repubblica* 4,24c) a uno dei (non moltissimi) sapienti verso il quale il filosofo mostra di nutrire grande rispetto: Damone di Oa. Damone è un personaggio su cui vorremmo sapere di più e che pare invece destinato a rimanere avvolto nella nebbia dei misteri che lo circondano. Certo è che, oltre ad essere uno dei maggiori teorici musicali dell'antichità, ebbe anche un ruolo di primo piano nella vita politica di Atene al tempo di Pericle, di cui fu infatti consigliere almeno fino al momento in cui contro di lui venne decretato l'esilio. Plutarco (*Vita di Pericle* 4), razionalizzando, spiega così il suo esilio:

La maggior parte degli storici dice che il suo [di Pericle] maestro di musica fu Damone... Probabilmente però Damone, che era un abile sofista, ricorse all'etichetta della musica per nascondere agli occhi della folla la sua potenza oratoria, e si unì a Pericle come massaggiatore e istruttore, per così dire, di questo atleta della politica. Ma il paravento della lira non servì a coprire Damone, il quale fu esiliato come persona facinorosa e fautrice della tirannide, con grande spasso dei commediografi...

Ma non è certo da escludere che proprio nella sua opera e nelle sue ricerche di musicista vada rintracciato il motivo (comunque sfuggente) di quel provvedimento politico, esattamente cioè in accordo con la sentenza ricordata da Platone. Del resto è significativo che in greco il termine *vóyot* (indichi sia le leggi sia i motivi musicali tradizionali: evidentemente doveva esistere una corrispondenza fra il carattere di un regime politico e il tipo di musica che vi era accettato.

Le caratteristiche della musica e degli strumenti impiegati (dei quali in qualche caso ci viene detta l'ezologia, vv. 120 ss.) costituiscono un elemento essenziale nella descrizione dei seguaci di Dioniso fin dalla parodo. Inoltre, come possiamo supporre in base all'analisi metrica, notevole spazio doveva essere accordato a ritmi di tipo orientale.

- Basandoti su passi delle *Baccanti*, descrivi quali sono i caratteri principali della musica connessa a Dioniso e gli effetti su chi la sente e la suona.
- Ci sono passi delle *Baccanti* in cui la musica di Dioniso appare inserita in un contesto «politico»?
- Secondo te, esiste nel mondo moderno qualcosa di analogo allo stretto rapporto fra musica e politica che si intuisce nella cultura greca?

Dioniso vs Apollo: breve storia culturale dell'*aulos*

Ricercando nelle *Baccanti* le descrizioni relative alla musica di Dioniso, ti sarai accorto che, accanto a quelli percussivi, lo strumento dominante è l'*aulos*. Normalmente si traduce «flauto» perché, come testimoniano le fonti iconografiche, sembra avere l'aspetto del flauto dritto. Sappiamo però che era uno strumento ad ancia e dunque il suono, penetrante e nasale, doveva piuttosto essere simile a quello del nostro oboe. In quanto strumento dionisiaco, l'*aulos* può vantare una storia lunga e interessante, che sconfinava all'indietro nel

mito. Si narra ad esempio che fosse stata una dea ad inventarlo, la bella e sapiente Atena. La figlia di Zeus se ne diverteva molto fin quando non fece una sgradevole scoperta. Specchiandosi nell'acqua, secondo alcune tradizioni, oppure, secondo altre, perché glielo fecero notare alcune sue compagne, si accorse che suonare l'*aulos* le deformava i lineamenti del viso: la sua olimpica bellezza svaniva e durante l'esecuzione assumeva lineamenti non più divini ma quasi al confine con il mostruoso o con il feroce. Senza esitazioni si liberò di quell'oggetto pur tanto divertente e anzi si dice che maledisse chiunque l'avesse raccolto ed utilizzato. Qualcuno però lo raccolse: fu Marsia, il satiro, la selvaggia creatura dei boschi e delle montagne (della Frigia, in particolare). Egli si allenò fino a divenire tanto bravo da osare persino sfidare Apollo, con la cetra, in un agone musicale. Apollo, naturalmente, vinse e inflisse alla tracotanza dell'avversario una tremenda punizione, sospendendo Marsia ad un pino e scorticandolo. Anche sul piano della storia, le vicende di questo strumento sono di particolare interesse. Plutarco, ad esempio, ricorda che il giovane Alcibiade rifiutò di suonare il flauto adducendo lo stesso motivo per cui Atena lo aveva scagliato via. Di grande interesse è anche l'avversione di Platone per questa famiglia di strumenti: nella città ideale della sua *Repubblica* (399c ss.) non sarebbero circolati né *auloi* né flautisti né costruttori di flauti, mentre lo scettro spettava alla cetra, apollineo fra tutti gli strumenti.

La gara tra Apollo e Marsia con la crudele punizione dello sconfitto è un mito la cui conclusione suscita in noi un senso di disagio simile a quello che proviamo alla fine delle *Baccanti*. Si tratta del medesimo schema di tracotanza punita, ormai lontano dalla nostra sensibilità. Il grande spazio dato all'*aulos*, legato all'Asia (v. 127), strumento essenziale per i seguaci di Dioniso, imposta su una nuova base la problematica legata a questo strumento.

► Il mito di Atena e Marsia è intrecciato di simbolismi fondamentali anche nell'affresco del dionisismo che ci forniscono le *Baccanti*: sapresti indicare quali?

► Aiutandoti con la lettura di *Repubblica* 399c, e tenendo presente alcune posizioni di Penteo nelle *Baccanti*, sapresti argomentare per quale motivo Platone respinge l'*aulos* a favore della cetra nella sua città ideale?

Le *Baccanti* come modello: l'episodio di Penteo nelle *Metamorfosi* di Ovidio

Nel terzo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio e nella prima metà del quarto viene narrata una serie di miti teban, incentrati intorno a Cadmo ed alla sua discendenza. Come ci si può attendere, ad un tratto emerge la figura di Bacco, che rivendica il proprio diritto a onori divini. In questo contesto si inserisce lo scontro del dio con Penteo (vv. 511-733), che Ovidio sviluppa tenendo sicuramente come modello principale le *Baccanti* di Euripide.

Molto sommarariamente, così si può riassumere la sequenza di avvenimenti delle *Metamorfosi*: Penteo, figlio di Echione e di Agave, figlia di Cadmo, disprezzando le predizioni di Tiresia e in opposizione a quella che è la convinzione di tutti, nega la divinità di Bacco che sta giungendo a Tebe, e comanda di arrestarlo. Il dio sparisce e viene invece catturato uno dei suoi accompagnatori, il tirreno Acete (forse da intendere qui come personificazione umana di Dioniso), che racconta a Penteo come una volta Bacco trasformò in delfini i marinai tirreni che lo avevano rapito e volevano venderlo schiavo e, trasformatosi in leone, uccise il loro empio comandante. Penteo ordina di uccidere Acete con crudeli torture, ma questi è liberato da un miracolo divino (le catene si sciolgono da sole) ed esce di scena. Penteo sale allora sul Citerone dove le baccanti tengono i loro riti. Là viene dilacerato da sua madre Agave e dalle altre menadi che nella loro frenesia lo prendono per un cinghiale.

Già da questi pochi tratti emerge l'evidenza della ripresa ovidiana. Il rapporto con la tragedia latina, invece, per i pochi frammenti in nostro possesso, si può configurare solo a livello puramente ipotetico. In particolare, Pacuvio fu autore di un *Penteo* e Accio di *Baccanti*, due opere che dipenderebbero da Euripide: il dramma di Pacuvio probabilmente risentiva del clima creato in Roma dal cosiddetto scandalo dei Baccanali, allorché il senato romano si era sentito di dover intervenire contro quelle che parevano degenerazioni di pratiche dionisiache, ritenute pericolose anche a livello sociale. Sembra che Pacuvio avesse rimosso Dioniso dalla scena ed

avesse introdotto al suo posto il sacerdote Acete, un personaggio autonomo distinto dal dio (differenza importante rispetto alle *Baccanti*). Per la morte di Penteo, possiamo però ipotizzare un ritorno alla versione tradizionale.

Va detto subito che nelle *Metamorfosi* Bacco non è presentato come una divinità crudele ed inquietante, ed Acete si rivela un personaggio semplice e pio. Notevoli divergenze presentate con la scena corrispondente della tragedia euripidea anche la rappresentazione della morte di Penteo.

I. Analisi e ricerca

I.1

Il re e l'indovino

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio il racconto della vicenda di Penteo e Bacco segue immediatamente la leggenda di Narciso, cui è collegato dalla figura dell'indovino Tiresia. Penteo, figlio di Echione, si fa beffe delle predizioni del vecchio, rimproverandogli la sua cecità (vv. 513-516):

Spernit Echionides tamen hunc ex omnibus unus,
contemptor superum Pentheus, praesagaque ridet
verba senis tenebrasque et cladem lucis ademptae
obicit.

Però il figlio di Echione, Penteo, solo fra tutti, lo disprezza, infischiosamente degli dei, e si fa beffe delle parole profetiche del vecchio e gli irrfaccia la disgrazia della vista perduta.

La definizione di Penteo come spreghiatore degli dèi (v. 514) basta a farci presagire fin dall'inizio del racconto ovidiano la sua triste fine. Il re viene connotato in una maniera del tutto inequivocabile, coerente, fra l'altro, con il tema portante che accumuna tutti gli episodi di questa sezione del poema: la punizione inflitta dagli dèi a uomini arroganti e prepotenti.

Come nella tragedia euripidea, anche nelle *Metamorfosi* il primo scontro è fra il re e Tiresia (vv. 511-530). Agli insulti di Penteo, l'indovino risponde dicendolo felice se fosse ancora egli cieco e non vedesse le certimoniae bacchiche. Ci sarà presto un giorno, dice, in cui giungerà a Tebe Bacco, la stirpe di Semete (v. 520, cfr. Euripide, *Baccanti*, v. 3). È un dio nuovo, concetto fondamentale all'interno delle *Baccanti*: cfr. il v. 219, pronunciato da Penteo con un tono sprezzante, e il v. 256. Se non lo onorerà, Penteo sarà fatto a brani da madre e zie, Agave, Ino e Autonoe, guide dei tiasi dionisiaci

(cfr. Euripide, *Baccanti*, vv. 680-682). Così accadrà alla fine e il re dovrà lamentare il fatto che Tiresia ha visto troppo, benché immerso nelle sue tenebre. Ma in questo momento Penteo non presta ascolto all'indovino e lo scaccia.

Nelle *Metamorfosi* lo scontro tra Penteo e Tiresia avviene prima che si ponga il problema della venuta e della vera natura di Bacco. Quindi il re viene caratterizzato in generale come uno spreghiatore della capacità degli indovini e la profezia di Tiresia ne anticipa in qualche modo la punizione per opera di Bacco. Nelle *Baccanti*, invece, l'ostilità di Penteo verso Tiresia non appare preconcetta, ma fondata su un giudizio argomentato. A questo punto ci si possono porre alcune domande:

- ▶ Cosa rimane, nelle *Metamorfosi*, dell'episodio I della tragedia euripidea?
- ▶ In che misura la ristrutturazione della scena euripidea da parte di Ovidio è da porre in relazione con il fatto che, nelle *Metamorfosi*, il personaggio Tiresia ha la funzione di collegare narrativamente alcune vicende del libro III?
- ▶ Individua nel primo episodio delle *Baccanti* i concetti e le argomentazioni su cui si fonda la critica di Penteo nei confronti di Tiresia e di Cadmo.

I.2

Potere e valori civili

La caratterizzazione ovidiana di Penteo, quale emerge dal discorso rivolto al popolo perché respinga il nuovo culto in quanto nemico dei valori della patria (*Metamorfosi* III, 531-563), contiene una nota di ambiguità: la personalità del sovrano è duplice, di uomo d'ordine e di tiranno in preda all'ira. Ovidio sostituisce le istanze tragiche presenti nel dramma euripideo con i temi della propaganda augustea e dell'etica virgiliana, più familiari ai suoi destinatari: Penteo parla delle virtù originarie di virilità e preparazione militare, in opposizione all'effeminatezza che attribuisce a Bacco e ai suoi corrotti seguaci. Attraverso le parole di Penteo risuonano, ad esempio, i motivi della tradizionale polemica romana contro il lusso orientale, il cui emblema più vistoso era rappresentato dall'uso di capigliature lunghe e variamente acconciate.

La connotazione orientale e lasciva di Dioniso, d'altra parte, è già ben presente nelle *Baccanti* (cfr. vv. 150, 235, 240 ss. ecc.). Allo stesso modo, anche l'accusa di fare ricorso ad arti di mago e ingannatore, rivolta da Penteo a Bacco nelle *Metamorfosi*, risuona in bocca al re anche nella tragedia euripi-



dea (vv. 218 e 234). Ovidio recupera dunque da Euripide il tema dell'apparenza ingannevole, che svolge una funzione strutturante: nella versione mitica proposta dal poeta latino, Bacco apparirà al re sotto la maschera di Acete e gli racconterà una storia di travestimento, che Penteo non comprenderà: il re poi assumerà agli occhi delle menadi un aspetto che sarà causa della sua morte. Il razionalista Penteo, che pare così sicuro nel controllo e nell'interpretazione della realtà, che si sente certo di smascherare gli inganni bacchici, proprio ad essi finirà per soccombere.

► Probabilmente il poeta latino vuole segnalare la riduttività di una certa concezione dello Stato, che si limiti alla riproposizione senza adeguamenti del modello politico e istituzionale arcaico. Molto fruttifera potrebbe essere la raccolta, all'interno del discorso pronunciato dal Penteo ovidiano (vv. 531-563), di espressioni legate all'ideologia augustea; e, in parallelo, la ricerca nelle *Baccanti* euripidee (soprattutto negli interventi del re) di elementi lessicali e concetti rapportabili alla sfera della politica e alla visione del potere.

1.3

Il re e il prigioniero

Nelle *Metamorfosi* i servi inviati da Penteo a catturare Bacco ritornano dicendo di non essere riusciti ad impadronirsi di lui, ma di aver comunque catturato un individuo coinvolto nei riti. Il prigioniero afferma di chiamarsi Acete e probabilmente rappresenta una metamorfosi di Dioniso (ma l'interpretazione è controversa), così come nelle *Baccanti* l'anonimo prigioniero di Penteo è l'umana incarnazione del dio. Diversamente dal personaggio euripideo, però, Acete non è una figura sinistra e sarcasticamente aggressiva nei confronti del re: al contrario, il suo intendimento non è condurre Penteo alla rovina, ma metterlo in guardia da una scelta empia e funesta. La funzione premonitrice del personaggio si esplica nel suo racconto in prima persona dell'incontro di Bacco con i pirati tirreni (vv. 564-611), un famoso episodio mitico il cui modello è l'*Inno omerico a Dioniso* e che in questo caso ha lo scopo di illustrare la sorte che tocca a quanti si oppongono al dio.

Dei pirati catturano un giovane di grande bellezza, che conducono a bordo sperando di venderlo come schiavo e di ricavarne un grosso guadagno. Già quando lo stanno legando, però, accadono dei prodigi: i lacci si sciogliono, mentre egli li guarda sorridente con i suoi occhi scuri. Il timoniere riconosce allora la presenza della divinità, ma il capitano, abbagliato, lo rimprovera aspramente. Dopo che tutti hanno ripreso il loro lavoro, si verificano fatti meravigliosi: del vino



gorgoglia sulla nave; tralci di vite e rami d'edera si attorcigliano intorno agli attrezzi; Dioniso stesso si trasforma in un leone e afferra il capitano, mentre gli altri marinai si gettano in mare e si trasformano in delfini. Dioniso esorta allora il pilota ad essere di buon animo e proclama la sua divinità.

Lo spunto per questa lunga digressione narrativa si può riconoscere nelle *Baccanti* di Euripide, precisamente nella sticomitia informativa tra il prigioniero/Dioniso e Penteo, in cui il primo afferma la propria origine lidia (v. 464) e fornisce ragguagli al re su di sé.

► Anche il prigioniero/Dioniso delle *Baccanti* allude spesso in modo velato e sarcastico, nei dialoghi con Penteo, alla terribile fine futura del re: rintraccia nel testo queste allusioni e spiegate. Qual è il significato di queste anticipazioni e a chi sono realmente rivolte? Esse hanno la stessa funzione del racconto di Acete nelle *Metamorfosi* ovidiane?

► Più in particolare, il racconto di Acete sviluppa temi presenti anche nella narrazione principale (l'opposizione di Penteo a Bacco): l'illusione e la metamorfosi, l'ambiguo rapporto fra la realtà e la «commedia» delle apparenze. Quali puntuali elementi o immagini del racconto di Acete sono specchio e anticipazione della vicenda principale, come essa appare in Euripide e in Ovidio?

1.4

La morte troppo crudele

Penteo, ormai completamente accecato, interpreta il racconto di Acete come un semplice mezzo per placare la sua ira, farle perdere forza: perciò ordina che Acete sia rinchiuso in una prigione (cfr. Euripide, *Baccanti*, v. 509) e incatenato in attesa della tortura. A questo la caratterizzazione del personaggio di Penteo pare dunque univocamente negativa: il re non ha minimamente badato all'ammonimento che gli è pervenuto dal suo pio prigioniero, la cui figura è stata costruita per suscitare la simpatia del lettore. A questo punto, però, si verifica un evento prodigioso: le catene di Acete si sciogliono da sole (cfr. Euripide, *Baccanti*, v. 447 a proposito delle *baccanti* catturate) ed egli, a differenza dello straniero nella tragedia euripidea, esce di scena.

L'inevitabile esito, prescritto dal mito, dell'empietà di Penteo, è la morte ad opera delle menadi (*Metamorfosi* III 692-733). Tuttavia Ovidio non ci presenta Dioniso in una luce così inquietante come nella tragedia euripidea. Non è il dio a indurre il re con il suo potere ingannevole di fascinazione a recarsi sul monte; e inoltre egli non commenta l'orribile fine del re, come accade invece in Euripide. Ovidio sottolinea

piuttosto come sia Penteo, di sua volontà, a portarsi sul Citerone, e come la sua ira si accenda al sentire gli ululati delle baccanti. La madre di Penteo crede di vedere un cinghiale, come in Euripide, *Baccanti*, v. 1114, è lei stessa a dare inizio allo scempio; contro il re si scatenò allora tutta la schiera delle baccanti. Ormai Penteo è ferito e riconosce il suo errore, ma è troppo tardi e non c'è rimedio: le menadi danno seguito allo *στυγούργος*. In definitiva, nonostante la palese negatività della figura di Penteo e dunque l'idea che egli debba essere punito, il suo squartamento per mano della madre e delle zie è posto da Ovidio sotto una luce che ne fa risaltare la sproporzione rispetto alla colpa: tanto più che alla fine, prima di morire, il re riconosce di aver sbagliato. Sull'idea di punizione prevale l'aspetto dell'orrore per questa morte e della sua connotazione in qualche modo empia, come sottolinea la similitudine finale con l'albero che perde le foglie (vv. 729-731):

Non citius frondes autumnū frigore tactas
tāquam male haerentes alla rapit arbore ventus,
quam sunt membra viri manibus dirēpta nefandis.

*Non più in fretta il vento strappa dalla cima dell'albero
le foglie toccate dal freddo d'autunno e ormai malferme,
di come furono strappate dalle mani nefande le membra*

[dell'uomo.

L'accaduto – conclude il poeta – servi da monito alle donne della Beozia, che presero a onorare Bacco e a tributargli un culto divino.

► La dinamica della punizione e della morte di Penteo nelle *Baccanti* ha connotati assai diversi rispetto al racconto ovidiano. A confronto con le scelte narrative di Ovidio ora messe in rilievo, individua la caratterizzazione e il ruolo di Dioniso e di Penteo nella tragedia euripidea.

► Al di là delle evidenti differenze nello sviluppo della narrazione, il finale della vicenda nelle due opere ha qualcosa in comune: l'idea della sproporzione tra la colpa commessa e la relativa punizione. Rintraccia nella parte finale delle *Baccanti* i «segnali» di questo carattere eccessivo del supplizio inflitto a Penteo.

► Nel teatro euripideo non mancano paralleli di personaggi caratterizzati negativamente, che poi nel finale si rivelano vittime, suscitando la simpatetica compassione dello spettatore. Saperli fare qualche esempio?

Glossario

Agone (ἀγών). «Cara», «concorso», di tipo atletico o artistico. Nell'ambito teatrale, il termine designa anche il prolungato confronto o scontro dialettico di due personaggi sulla scena.

Allitterazione. Ripetizione degli stessi fonemi all'inizio o all'interno di parole contigue.

Anacolutto (ἀνακόλυθος). Rottura del regolare andamento sintattico di una frase, prodotto ad esempio mediante il cambiamento di soggetto, per contenere naturalezza all'espressione.

Anafora (ἀναφορά). Ripetizione non contigua, ma all'inizio di versi o frasi successivi, di una o più parole identiche.

Analogia (ἀναλογία). Principio di assimilazione e omogeneizzazione delle forme grammaticali in base alla norma.

Anastrofe (ἀναστροφή). Rovesciamento dell'ordine naturale di due parole, ad esempio della preposizione e del sostantivo che essa regge.

Antrifasi (ἀντρίφασις). Asserzione di tipo paradossale, consistente nell'affermare con enfasi l'opposto.

Antilabe (ἀντιλαβή). Cambio di interlocutore all'interno dello stesso verso.

Antistrofe (ἀντιστροφή). Modulo poetico che segue la strofe ripetendone lo schema metrico.

Antitesi (ἀντιθεσις). Accostamento di due parole o espressioni di significato contrario.

Antonomasia (ἀντονομασία). Designazione di una persona o di un personaggio non con il suo nome, ma con un appellativo o una perifrasi che ne esprimono le qualità.

Asindeto (ἀσύνδετον). Assenza di congiunzione copulativa tra parole o parti sintattiche coordinate sul piano logico.

Assonanza. Identità di suoni (propriamente, dei suoni vocalici) nelle ultime due sillabe di due parole.

Brachilogia (βραχυλογία). Espressione abbreviata e succinta.

Cataresi (κατάχρησις). Metafora di uso corrente.

Catarsi (κάθαρσις). «Purificazione». Nella critica aristotelica, il termine è impiegato per indicare l'effetto di liberazione emotiva prodotto negli spettatori dallo spettacolo tragico.

Climax (κλίμαξ). Disposizione di parole o concetti secondo una gradazione crescente d'intensità (*climax* ascendente). La figura contraria è l'*antichlimax* o *climax* discendente.

Coreuta (χορευτής). Membro del coro teatrale, danzatore.

Corifeo (χορηγός). Capo del coro teatrale.

Correpto attica. Fenomeno prosodico tipico del dialetto attico: una sillaba con vocale breve seguita da una coppia di consonanti muta+liquida (ad esempio -tp-, -fp- ecc.) è percepita come aperta, e dunque mantiene quantità breve.

Crasi (κράσις). Fusione in un unico suono della vocale finale e di quella iniziale di due parole contigue.

Deittico. Elemento lessicale indicatore, che ha funzione di collocare nello spazio o nel tempo.

Digressione. Temporaneo allontanamento dall'argomento principale di un discorso, per divagazione o approfondimento.

Endiadi (ἐν δὴ διὰ διούιν). Espressione di un unico concetto mediante due termini sintatticamente coordinati.

Entasi (ἐπιφασίς). Messa in rilievo di un'idea o di un oggetto.

Enjambement. Termine francese, impiegato per indicare, in un componimento poetico, la non coincidenza fra ritmo metrico e sviluppo sintattico, ottenuta collocando in fine di verso una parola strettamente legata dal punto di vista semantico e grammaticale alla parola con cui inizia il verso successivo.

Ephymion (ἐφύμιον). In un canto corale, breve sequenza ripetuta tra le strofe, come un ritornello.

Epicleisi (ἐπικλήσις). Invocazione a una divinità o l'appellativo con cui ci si rivolge ad essa.

Epiteto (ἐπιθετός). Attributo fisso e ricorrente di divinità ed eroi, caratteristico della lingua religiosa.

Epopo (ἐπιποδός). Composizione strofica minima, costituita di due versi di cui il secondo più breve del primo (come nel distico elegiaco). Per estensione, la strofe conclusiva di una canto corale, preceduta da strofe e anti-strofe (triade epodica).

Eufemismo (εὐφημισμός). Formulazione di un concetto triste, malaugurato o spaventoso mediante un'espressione di significato positivo.

Eziologia (αἰτιολογία). Ricostruzione mitologica della causa o dell'origine di nomi, usanze, tradizioni, culti e simili.

Figura etimologica. Accostamento di parole aventi la medesima etimologia.

Gnome (γνώμη). Frase solenne di tipo sapienziale, proposta come sintesi di un insegnamento.

Hapax (ἄραξ, sottinteso λεγόμενον). Letteralmente «(detto) una volta soltanto». Con questo termine si indicano vocaboli attestati una sola volta in tutta la letteratura greca a noi pervenuta o nelle opere note di un singolo autore.

Hysteron proteron (ὕστερον πρότερον). Letteralmente «dopo-prima». Inversione del normale ordine di due eventi o concetti, richiesto dal loro reciproco rapporto di successione temporale.

Iato. Incontro di suoni vocalici all'interno di una parola o di parole contigue.

Incipit. Parole iniziali di un testo letterario.

Ipalilage (ὑπερλειτουργία). Accostamento a un termine di un aggettivo che, sul piano logico, qualifica un'altra parola della frase.

Iperbato (ὑπερβατόν). Allontanamento di due parole normalmente contigue (come soggetto e verbo).

Iperbole (ὑπερβολή). Intenzionale esagerazione di concetti o immagini.

Litote (λιτότης). «Semplicità», «fugalità»: affermazione di un concetto negando il suo contrario.

Metafora (μεταφορά). Sostituzione di una parola con un'altra, sulla base di un rapporto di analogia o somiglianza degli oggetti che esse designano.

Metonimia (μετωνυμία). Sostituzione di una parola con un'altra, sulla base di un rapporto di contiguità, come ad esempio il contenente per il contenuto o l'effetto per la causa.

Occupatio. Formulazione preventiva di possibili obiezioni dell'interlocutore, a scopo apologetico. È definita anche *premitio* o *προδιόφασίς*.

Ossimoro (ὀξύμωρος). Accostamento di parole o parti di un vocabolo aventi significato opposto.

Paronomasia (παρονομασία). Accostamento di parole affini per suono e forma.

Perifrasi (περιφοράς). Giro di parole impiegato per indicare in modo indiretto una persona o una cosa.

Personificazione. Presentazione in forma umanizzata di concetti, realtà inanimate o fenomeni naturali. È anche detta, con termine antico, *prosopopea* (προσωποποιεία).

Pleonasmo (πλεονασμός). Espressione sovrabbondante per tipo o numero di parole.

Poliptoto (πολυπύπτως). Ripetizione ravvicinata e in diverso caso grammaticale di una forma nominale.

Polisindeto (πολυσύνδετος). Accostamento di più termini o elementi sintattici, preceduti da congiunzioni coordinanti.

Priamel. Vocabolo tedesco, derivato dal latino *praemibulum*, che designa l'elencazione di valori affini, allo scopo di mettere in risalto quello ritenuto il migliore.

Prodelisione. Caduta della vocale iniziale di una parola, per l'incontro con la vocale finale della parola precedente. È detta anche *aferepsi* (ἀφαιρεσις).

Prolessi (προλήσις). Anticipazione di un elemento sintattico rispetto alla sua posizione consueta.

Similitudine. Confronto fra due oggetti o immagini accomunati da un rapporto di affinità.

Sineddoche. Tipo particolare di metonimia, consistente nel dire la parte al posto del tutto o viceversa.

Sinestesia. Accostamento di termini riferibili a sfere sensoriali diverse.

Strofe (στροφή). Modulo poetico formato di versi o *cola*. Con l'antistrofe e l'epodo forma la triade epodica.

Topos (τόπος). Luogo comune, cioè concetto o argomento caratteristici e convenzionali in un certo contesto letterario.

Zeugma (ζεύγμα). Unione di due termini a un predicato verbale appropriato, per il significato o per la costruzione sintattica, a uno solo di essi.