

# PERSONAGGI

—\*~\*~\*~\*

- BACCO.
- PENTEO, re di Tebe.
- CORO di donne Baccanti.
- SERVO.
- TRESIA, indovino.
- NUNZIO.
- ALTRO NUNZIO.
- CADMO.
- AGAVE, madre di Penteo.

Bacco fa il prologo.

Sal. Redone. 1743-1754 - 650. tot. -

in 20 f. m.

# LE BACCANTI

1743-54

K. di Michelangelo Carmeli -  
in Parnaso, 1838 -  
il 1843 - 1844 - 1845 -  
de una lettera al  
Pietro Michel Carmeli -  
Aut. alle d. l. l. c. d. d. e  
ben tradurre  
d. l. l. c. d. d. e  
in. l. l. c. d. d. e  
il 2 p. m.  
1743  
e il l. l. c. d. d. e  
1843 -

## ARGOMENTO

Bacco, poichè fu reputato un Nume, nè volendo Penteo ricevere nelle sue contrade le feste ed i riti di tal Nume, fatte uscir di senno le sorelle della madre, di Semele voglio dire, le trasse ad ibranar Penteo. Questa favola fu esandio di Eschilo; e da Euripide n'è soltanto mutato il nome. Il Coro è composto di donne Baccanti. La scena della favola è nel paese Tebano.

## ATTO PRIMO (1)

### SCENA I.

BACCO.

In questo suol Tebano or vengo io Bacco  
figlio di Giove, che Semele un tempo  
fu di Cadmo in questa luce pose,  
fendol per virtù del folgorante  
feo; e di Nume nella umana forma  
l'agito seggio qui presso alla fonte  
di Dirce, e all'onda dell' Ismeno, e miro  
questo sepolcro della madre mia  
dal fulmine percossa appresso il patrio  
fido, e timiro dell'albergo istesso  
le rovine fumanti, del divino  
feo la fiamma ancora viva, eterno  
segno dell'onta da Giunone fatta  
contro la madre mia. Do laude poi  
a Cadmo, il quale feo, che questo suolo,  
cui non lice accostarsi, alla sorella  
Fosse di tempio, ed io con verdi frondi  
di fustifera vite lo coprii  
tutto dintorno. E già di là partito  
Dalle contrade della Lidia ricche  
D'oro; e de' Frigi e de' Persiani i campi  
Aprici, e la città de' Batrij, e il freddo

Suolo de' Medi, e la felice Arabia  
Passando, e l'Asia tutta, la qual giace  
Lungo del salso mar, che Greci misti  
E Barbari albergando, in sé contiene  
Popolate cittadini e ben munite  
Di torri, io giunsi prima a questa greca  
Cittade, e in essa soggiornando liete  
Danze condussi, e stabilii le mie  
Feste per dimostrar chiaro a' mortali  
Ch'io sono un nume; e in questa greca terra  
Io prima Tebe risonorare feci  
Delle mie grida, di cerbiatta pelle  
Vestito, e in man recando il tirs, fatto  
A maniera di stal d'edera tutto  
Coperto; perocchè le suore (quell  
Che men doveano) di mia madre osato  
Dir, che Bacco non è figlio di Giove;  
Ma, che Semele già, poichè sen giacque  
Con un mortal la colpa a Giove appose  
Dello commesso stupro; e questo avvenne  
Per le macchine ree di Cadmo, donde  
Vantano, ch'essa fu da Giove uccisa;  
Perchè il suo giacimento avea mentito.  
Or per questa cagion dal loro albergo  
Coteste donne di furor ripiene  
Io feci uscire, e furibonde al monte  
Tengon nido, e le astrinsi ad adoprare  
Gli arredi usati nelle feste mie,  
E tutta ancora la femminea stirpe  
Di Cadmo, quante mai v'eran di donne,  
Dalle stanze furiose uscire io feci.  
Co' giovani Tebani or dunque unite

# PERSONAGGI

BACCO.  
 PENTEO, re di Tebe.  
 CORO di donne Baccanti.  
 SERVO.  
 TIRESIA, indovino.  
 NUNZIO.  
 ALTRO NUNZIO.  
 CADMO.  
 AGAVE, madre di Penteo.

*Bacco fu il prologo.*

# LE BACCANTI

## ARGOMENTO

Bacco, poichè fu reputato un Nume, nè volendo Penteo ricevere nelle sue contrade le feste ed i riti di tal Numè, fatte uscir di senna le sorelle della madre, di Semele vogliò dire, le trasse ad idrannar Penteo. Questa favola fu esandio di Eschilo; e da Euripide n'è soltanto mutato il nome. Il Coro è composto di donne Baccanti. La scena della favola è nel paese Tebano.

## ATTO PRIMO (1)

### SCENA I.

BACCO.

In questo suol Tebano or vengo io Bacco figlio di Giove, che Semele un tempo fu di Cadmo in questa luce pose, licendol per virtù del folgorante feo; e di Nume nella umana forma scagiato seggio qui presso alla fonte di Ditee, e all'onda dell'Ismeno, e miro questo sepolcro della madre mia dal fulmine percossa appresso il patrio fido, e rimiro dell'albergo istesso le rovine fumanti, del divino feo la fiamma ancora viva, eterno segno dell'onta da Giunone fatta contro la madre mia. Do laude poi a Cadmo, il quale feo, che questo suolo, cui non lice accostarsi, alla sorella fesse di tempo, ed io con verdi frondi di frutifera vite lo coprii tutto dintorno. E già di là partito dalle contrade della Lidia ricche d'oro; e de' Frigi e de' Persiani i campi Apici, e la città de' Batri, e il freddo

*Pos. Greche, l'el. IV.*

Suolo de' Medi, e la felice Arabia Passando, e l'Asia tutta, la qual giace Lungo del salco mar, che Greci misti E Barbari albergando, in sé contiene Popolate citadi e ben munite Di torri, io giunsi prima a questa greca Citade, e in essa soggiornando liete Danze condussi, e stabili le mie Feste per dimostrar chiaro a' mortali Ch'io sono un nume; e in questa greca terra Io prima Tebe risoare fei Delle mie grida, di cerbiatta pelle Vestito, e in man recando il tirao fatto A maniera di stral d'edera tutto Coperto; perocchè le suore (quello Che men doveano) di mia madre ostaro Dir, che Bacco non è figlio di Giove; Ma, che Semele già, poichè sen giacque Con un mortal la colpa a Giove appose Dello commesso stupro; e questo avvenne Per le macchine ree di Cadmo, donde Vantano, ch'essa fu da Giove uccisa; Perchè il suo giacimento avea mentito. Or per questa cagion dal loro albergo Coteste donne di furor ripiene Io feci uscire, e furibonde al monte Tengon nido, e le astrinsi ad adoprare Gli arredi usati nelle feste mie, E tutta ancora la femminea stirpe Di Cadmo, quante mai v'eran di donne, Dalle stanze furiose uscir io fei. Co' giovani Tebani or dunque unite



Insieme all'ombra della verdi faggi  
Assise stan sopra elevati sassi.  
Così questa città convien che apprenda,  
S'anco non vuol, che delle feste mie  
Per nulla è a parte, e che a difesa pugno  
Di Semele mia madre, io, ch' a' mortali  
Per nome mi scoprii qual essa a Giove  
Pose in luce. Egli poi Cadmo la sua  
Dignitade, e l'impero a Penteo diede,  
Che nacque da sua figlia: e contro un nume  
Pugnando a me fa guerra, e me discaccia  
Da sacrificj suoi, nè mai m'invoca  
Ne' suoi voti. Quindi io farò vedere  
Ad esso, e a tutta la Tebana gente,  
Che un nume i sono: come poi le cose  
Avrò disposte qui per modo acconcio,  
Il piede volgerò ver altra terra,  
Onde colà manifestarmi; e quando  
La Tebana città da sdegno mossa  
Volesse le Baccanti a mano armata  
Fuori scacciar de' suoi confini, io duce  
Colle Menadi in un porrò me stesso  
In battaglia; perciò cangiata forma,  
Ora mortale appajo, e la divina  
Mia figura mutai nella natura  
Di persona virile. O voi, che siete  
Dipartite dal Tmol (3), ch'è della Lidia  
Forte riparo, mie compagne donne (3),  
Che al barbaro suol meco condussi  
Per mie ministre e mie fidele scorte,  
I timpani prendete omai, che adopra  
De' Frigi la cittadale, e l'alma Rea (4)  
Madre, e che fur da me inventati e quivi  
All' allergeo real di Penteo andando  
Intorno, essi battete, onde vi vegga  
Di Cadmo la cittadale; io gioi poi  
Su le cime colà di Citerone,  
Dor' esse son, colle Baccanti in lieta  
Compagnia condurrò l'amica danza.

## SCENA II.

CORO.

Dalle contrade d'Asia  
Del sacro Tmol partita  
Or qui danzo in onore  
Di Bacco il piè movendo  
Con dolce agiamento,

E con liete fatica  
Il nume celebrando  
Di Bacco: chi tra via (5).  
Tra via chi v'ha? chi dentro  
Là nelle stanze gira?  
Quinci de' piè si feri,  
E ognun la lingua sciola,  
Sante parole mora;  
Poichè secondo il sacro  
Rito mai sempre a Bacco  
Le laudi io canterò.  
O beato colui,  
Che per sua sorte amica  
A celebrar atrezzo  
Le feste degli Dei  
Santa la vita scorge,  
E l'alma propria rende  
Sacra, i dovuti onori  
Al santo nume Bacco  
Su monti celebrando,  
Usando le maniere  
Ed i sacri riti  
Di farsi puri e netti,  
E celebrando insieme  
Della gran madre Cibele  
Le feste, ed iscultando  
Il tirso e coronato  
D'edera onora Bacco.  
Gite, Baccanti, gite,  
Baccanti donne, e il nume  
Bacco figliuol di Giove,  
Bacco guidate giuso  
Da' Frigi monti in queste  
Ampie contrade greche,  
Qui conducete Bacco.  
Colui, che un tempo dentro  
Nell'utero portando,  
Come natura chiele,  
Allo volar d'un tuono  
Fulminator di Giove,  
La madre espose fore  
Estinta rimanendo  
A quel fulmineo colpo.  
E il figlio di Saturno  
Giove lo prese tosto  
Ne' talami nuziali,  
E nella coscia sua  
Nascoso lo racchiuse  
Con bei fermagli d'oro,  
Onde celarlo a Giuno.  
Indi lo pose in luce  
Quando le Parche fero,

Della gran madre Rea  
Posero, e mescolaro  
De' timpani lo strepito  
Col canto delle donne  
Baccanti; e furibondi  
I Satiri là presso  
Dell'alma dea de' numi  
Potente madre lieti  
L' feste celebraro,  
Ch'ogni terz'anno farsi  
Sogliono, di cui diletto  
Il nume Bacco prende,  
Festoso su de' monti  
Quando per le carole  
Fatte con presti giri  
Cade sul suolo avendo  
Indosso la sacra  
Veste, del sangue in traccia  
Andando delli capri,  
Che le delizie sono  
Di quegli che divorano  
Le carni crude; e' vanno  
Ne' Monti della Frigia,  
E della Lidia, ed egli  
È della danza Bacco  
Il duce ad alta voce  
Gridando, e viva; (6) ed ivi  
Corre il terreno latte,  
E corre vino, e nettare  
Dolcissimo dell'api  
Il suolo corre, ed indi  
Un grato odore spira  
Come d'incenso appurato  
Di Siria (10). Bacco poi  
Portando in mano accesa  
La teda dalla sua  
Bacchetta usta falla  
Risplendere, e la scuote.  
Col suo corso aggiungendo  
E colle danze sue  
Ed eccitando ognora  
Stimolo a' furibondi  
Colle sue grida, all'aura  
La delicata chioma  
Spargendo, e in uno poi  
Col canto così grida:  
Gite, o Baccanti donne,  
Gite, o Baccanti, sopra  
Le cime del bel monte  
Tmololo, ch'aurò stilla,  
Ed è tutto delizia,  
Cantate Bacco al suono

De' ribombanti timpani,  
Con lieti e vivaci, il Dio  
Dell' allegrezza Bacco  
Lodando, all' uso Frigio  
Voci giulive e grida  
Spargendo, allora quando  
Col suono suo soave  
La sacra alma zampogna  
Va accompagnando i sacri  
Giochi, che a' que' convengono;  
Che al monte vanno al monte;  
Come giulivo appunto  
Insieme colla madre,  
Che pascendo vante,  
More veloce il piede  
Il tenero giovinco  
Al tripudiar di Bacco.

## SCENA III.

TIREZIA, CADMO.

TIREZIA

**C**hi d' Agnere il figlio in su dell' uscio  
Cadmo fuor del soggiorno or chiama, quegli,  
Che abbandonate le Sidonie mura (11),  
Erse questa città Tebana? vada  
Alcuno omai, rechi novella, ch' egli  
E Tiresia, che lui dimanda; ed esso  
Ben sa per qual cagion qui vengo, e cosa  
Io che son vecchio stabilii con lui,  
Ch' è d' etade maggior: sian convenuti,  
In mano di recarci i tirsi, e indosso  
Le pelli di portar di cerro, e il capo  
Cingerci intorno di ghirlande fatte  
D' edera.

CADMO

O amico (12) assai bramato quanta  
Allegrezza mi venne in petto udendo  
Tua voce, mentre nelle stanze io stavo,  
Saggia ed accorta uscir di bocca ad uomo  
Saggio ed accorto! or ecco il pronto vengo  
Di questi arredi, che richiede il nume;  
Fornito i perocchi convien, che noi  
Bacco, ch' è figlio della figlia mia,  
E ch' a' mortali dimostrò, ch' è un Dio,  
Con sommi onori celebriamo per quanto  
Il poter ci acconsente; e dove omai  
Dobbiam condur le danze? e dove l' orme

Stampar col piede? ed il canuto capo  
Ire scuotendo? or tu, vecchio Tiresia  
A me vecchio non men servi di scorta;  
Poiché senno e prudenza in te s' annida.  
Non fia già ch' io mi stanchi, e notte e giorno  
Percorrendo col tirsio il suol; se bene,  
Essendo vecchi, a noi le anene cose  
Fossero già di mente uscite.

TIREZIA

Anchor io  
Il medesimo effetto or teco provo,  
Poiché di ritornar parmi sul fiore  
Dell' età fresca, e vincerò que' danni,  
Che porta seco la vecchiezza.

CADMO

Or dunque  
In su de' cocchi saliremo al monte.

TIREZIA

Ma il nume non avrebbe in questa guisa  
Il giusto onore.

CADMO

Io già, benché vegliando,  
Te in vecchia etade condurrò nel modo,  
Che si guida un fanciullo.

TIREZIA

Ci condurrà lassù senza fatica.

CADMO

E soli noi della citade forte  
Danzaremo in onor di Bacco?

TIREZIA

Noi  
Soli gran fatto, perchè tenno abbiamo  
E consiglio; e follia negli altri alberga.

CADMO

Lungo è il cammino, onde alla mano mia  
T' appoggia.

TIREZIA

Ecco, alla mia la mano tua  
Unisci e stringi.

CADMO

Io non ignore i Nomi,  
Poiché sono mortal; nulla la nostra  
Mente de' Nomi troppo arguta pensa.  
De' patri insegnamenti, i quali meco  
Crescendo sempre custodii, non fia  
Ragion, che me ne sfaccia in guisa alcuna,  
Né men se cosa la più scaltre e accorta  
Inventasse il più fin sagace ingegno.  
Forse alcuno dirà, che non mi tinge  
Rostor de' giorni miei già fatti antichi;  
Poiché di carolar io m' apparecchio

Portando il capo mio d' edera cinto;  
Ma non distinse favellando il Nume  
Se al giovane convenga il condur danze,  
Od al più vecchio; ma da tutti a' brama  
Gli onor comunemente, e nulla vuole  
S'opri con troppo ed affettato senno.  
Or, Tiresia, poichè tu non iscorgi  
Quetta luce del giorno, a te le cose,  
Che avvengono, io dirò qual Vate: or ecco  
Penteo figlio d' Echione, a cui l' impero  
Di questo suol cedetti, ora all' albergo  
Passa morendo frettoloso il piede.  
Come al sembiante è di stupor ripieno:  
E cosa mai ci recherà di nuovo?

## SCENA IV.

PENTEIO, CORO; TIREZIA, CADMO.

PENTEIO

**E**ra già pria da questo suol lungi;  
Ma per questa citade uditi omai  
Mi vengon nuovi danni, che l' albergo  
Gi lasciarò le donne ermo e deserto  
Per certe feste, che in onor di Bacco  
Si fanno; e che sopra ombrosi monti  
Van celebrando questo Dio norello  
Bacco, qualunque e' sia, prettando a lui  
Onore colle danze; e che nel mezzo  
Di molta turba festeggiante pieni  
Ripongono i bicchieri; e che ne' luoghi  
Solinghi l' una in questo, e l' altra in quello  
Correndo, del viril sesso al piacere  
Serbono, e ciò colla sembianza infinta,  
Che piene del furor del Nume fanno  
Ad esso festa; ma nel vero è chiaro,  
Che Venere antepor sogliono a Bacco.  
Or quante d' esse qui colsi e trovai  
Celle mani legate i miei ministri  
Serban dentro a' prigioni, e quante sono  
Langi, prender farolle, e giù del monte  
Condur, Ino (13) ed ancor Agave, quella  
Che ad Echion diemmi in luce, e d' Atteone  
La madre, voglio dir Autonoe, ed esse  
Fendendo in ferrei ceppi, io da sì fatte  
Feste di Bacco, che malgrate sono,  
Cessare le farò. Va grido poi,  
Che venne un forestier dal Lidio suol  
Bell' arte dell' impor, e in far sembianze  
Esperto, ornato de' suoi biondi ricci,

E con la chioma bene acconcia e bella,  
Cogli occhi neri, ch' ornamento sono,  
Che dà Ciprigna, il quale è giorno e notte  
Conversando con essa, alle fanciulle  
Propone ognor del Nume Bacco i sacri  
Riti e le feste: se costui qua dentro  
Ritroverò nel mio soggiorno, fia  
Ch' io il faccia rimaner dal giro il tirsio  
Scuotendo, e dell' andare il crine all' aura  
Spargendo; perocchè giusto dal collo  
La testa gli farò cader recisa.  
Dice, ch' è il Nume Bacco, e quegli stesso,  
Che nella coscia fu di Giove un tempo  
Cucito: e questi fu colui che venne  
Dalle fulminee fiamme in un con sua  
Madre; poichè costei finse le nozze  
Con Giove: non son queste or dunque cose  
Digne d' appendere chi le fece a crudo  
Laccio, il fare queste onte un forestiero,  
Sia chi si voglia? ed ecco (14) io veggio un' altra  
Stupenda cosa, qui Tiresia miro  
Il genitore della madre mia,  
(O cosa assai di riso degna!) il quale  
Furibondo sen va col tirsio in mano.  
Men lodo, o padre, la vecchiezza vostra  
Riminzando, che omai senno non serbo.  
E l' edera non sia che al fin tu getti?  
Nè sciolta lascerai la mano senza  
Il tirsio, o Padre della madre mia?  
E tu (15) si fatte cose in mente a lui,  
O Tiresia, ponesti? ed anche questo  
Nume norello alli mortali in culto  
Ponendo, vuoi col riminare il volo  
Degli auguri, che fai col foco? or sappi  
Dagli auguri, che fai col foco? or sappi  
Che se la tua canuta e vecchia etade  
Da ciò non ti salvasse, avvinto omai  
Tu giaceresti tra ritorte in mezzo  
Alle Baccanti; perocchè introduci  
Feste nefande; perchè già qualora  
Nel convito alle donne entra nel core  
L' allegrezza del vin, dico che nulla  
In questi riti d' assennato e onesto  
Esser vi puote.

CONO

Ed oh! pietade verso  
De' Nomi dove se? non tieni in pregio  
E in riverenza, o forestier, gli Dei,  
E Cadmo, il quale seminò la messe,  
Che nacque dalla terra; e figlio essendo  
D' Echion la stirpe tua sfrega e disnori?



## BACCO

Giorre il padre mio già prima  
 Ell'è sì fate cose e ferme e fiste.

## AGAVE

Ahi, ah! i son essi decretati, o vecchio,  
 I tristi esigli.

## CADMO

O figlia, or come noi  
 Cademmo in aspra e dispietata sorte,  
 Tu non meno infelice, e tue sorelle  
 Amate i in vecchia etàde io sventurato  
 Andronne peregrino a porre nido  
 Fra popolo straniero; e in oltre ancora  
 L'acerbo mio destino vuole, che in Grecia  
 Mitte barbare schiere armate io guidi,  
 E cangiata in un drago Armonia figlia  
 Di Marte, e moglie mia, presa ferina  
 Forma e sembianza di serpente, all'arc  
 E, a' sepolcri de' greci io condottiere  
 D'armate squadre condurrò, né mai  
 Dagli affanni sciottorrommi io sventurato,  
 E né men talcando il basso e nero  
 Acheroonte sarò tranquillo e cheto.

## AGAVE

O padre (50), io dunque di te priva e scerra  
 Andrò in esiglio.

## CADMO

Perchè tu mi strigui  
 Intorno colle mani, o sventurata  
 Figlia, a quel modo, che l'angel, che porta  
 Candide piume, il cigno, e tiene e strigge  
 La vespà?

## AGAVE

E dore mai del patrio suolo  
 Scacciata il piede volgeronne?

## CADMO

Non so; che il padre a poca aita vale.

## AGAVE

Rimanti in pace, o albergo,  
 Patria cittade, in pace  
 Rimanti, io c'abbandono  
 Per la sventura mia  
 Dalle paterne stanze  
 Fuggendo.

## CADMO

D' Aristeo  
 Vanne al soggiorno, o figlia.

## AGAVE

Prima di te rimango,  
 O padre.

## CADMO

Ed io di te,  
 O figlia, e tue sorelle  
 Compiangio.

## AGAVE

In guisa atroce,  
 Atroce in ver quest'onta  
 Alla famiglia tua  
 Il re Bacco recò.

## BACCO

Atroci cose anch'io  
 Da voi soffersi avendo  
 In Tebe il nome mio  
 E senza onore e fama.

## AGAVE

Il ciel ti salvi, o padre.

## CADMO

E te salvi non meno,  
 O sventurata figlia:  
 E' malgerol fa  
 Però, che a tal tu giunga  
 D'aver salute e pace.

## AGAVE

O voi, mie scorte, me  
 Guidate alle sorelle,  
 Onde le prenda meco  
 Misere nell'esiglio

Compagne: andrò là dove  
 L'impuro Citerone  
 Non giace, né più già  
 Io Citeron vedrò

Cogli occhi miei, farò  
 Là 've memoria alcuna  
 Del tirso non rimane  
 Altre Baccanti donne  
 Di ciò prendansi cura.

## CADMO

In molte guise e varie  
 Oprar sogliono i Numi  
 E molte cose fanno  
 Gli Dei fuor dell'umana  
 Speme, e al contrario quelle  
 Non fan, ch' altri credeno.  
 Così dell'opre suole  
 Oltre il mortal pensiero  
 Giorre trovar la via  
 Di uscirne. Or questa cosa  
 In simil guisa avvenne.

## NOTE



(1) In questo atto Bacco fa il prologo, e narra la cagione, per cui venne a Tebe, cioè, per dimostrare a Penteo ed a Tebani, ch' era un Nume. Quindi comanda alle donne del Coro, che celebrino il suo nome. Laonde il Coro canta di Bacco mille laudi. L'indovino Tiresia, e Cadmo si consigliano di celebrar le feste di cotesto novello Nume. Penteo sopraggiunge, ed essi rampognano, di essendo di anni pini radano dietro a sì fati uneggiamenti. Egliino procacciano di persuaderlo a per giù questi sensi d'irriverenza a Bacco, che qual Dio dee esser onorato. Non entra nell'animo di Penteo la persuasione, e minacciandoli parte. Il Coro è tutto attento a commendar Bacco, ed il vino.

(2) Dal Tmol, del monte Tmol. Monte della Lidia, di cui fa parola Strabone, appunto lorchè di questo passo di Euripide favella. Eravi appunto monte un orto sacro a Bacco.

(3) *Mie compagne*, parla colle donne del Coro chiamate Menadi da *μαινάται*, *inania*, *furiose* *moveor*, le quali essendo presenti nelle feste di Bacco, si adoperavano in esse. Portavano esse il cane sparso all'aura pel dilettevole agitemento del ballo, e pel piacerol corso de' delicati lor piedi.

(4) *Rea*, la stessa, che Cibele, con altri nomi andio chiamata. Era chiamata la madre di tutti gli Dei.

(5) *Chi tra via*, danzando grida, che alcuno non impedisca la danza, ma sgombri il luogo.

(6) *Il Dio cornuto*, cioè Bacco. Era così chiamato, o perchè desso fu il primo che trovò il segreto di aggrigare i buoi all'aratro; o perchè tore suo padre gli apparve un giorno con testa di ariete.

(7) *Corinibi*, Corimbo dice il grappolo di uccole di edera.

(8) *Cureti*, gli stessi che i Coribanti Sacerdoti di Cibele, i quali abitavano in Tracia, e di poi andarono in Creta. Questi nutricarono Giorre come accennano le Favole.

(9) *E ritra*, così mi piace di tradurre la voce

greca *εἶδός*, la quale è una acclamazione di fausto augurio, come a dire *bene avvenga a lui*. Alcuni ritennero la voce greca *Εἶνός* nella medesima significazione.

(10) *Di Siria*, incenso di Siria si dice, perchè cotesta lagrima odorosa nasce da un picciolo arbore del Libano, onde prese il nome, il quale giace nella Siria; onde è detto *Syracus ros*, e da Greci *δρῶνδελα*.

(11) *Sidone mura*, Sidone città della Fenicia, donde parti Cadmo figliuolo di Agnore re de' Fenici, e fabbricò Tebe.

(12) *O amico*, mentrechè Tiresia domandava di Cadmo, esce questi, e se gli fa avanti e seco si mette a favellare.

(13) *Iuo*, figliuola di Cadmo, sorella di Agave. Agave moglie di Echione, madre di Penteo.

(14) *Ed ecco*, mentre fa queste parole Penteo si accorge di Cadmo e di Tiresia, ch' erano in disparte vestiti alla foggia di Baccanti.

(15) *E tu*, ora si volge a gridarne Tiresia, come autore di sì fatte cose.

(16) *D' Atteone*, fra le varie favole narrate di Atteone, tien principal luogo questo passo del nostro tragico, il quale a differenza degli altri narra essere stato egli messo a morte da' cani di Diana, per non aver voluto dare il debito culto a questa Dea.

(17) *Il crin ti cingerò*, nel dir queste parole Cadmo gli vuol por la corona d'edera sul capo; ma Penteo non l'acconsente.

(18) *Colesto autore*, parla di Tiresia.

(19) *Alcun sen vada*, parla coi suoi ministri.

(20) *O casta*, invoca la Giustizia, detta dagli Antichi Temi, ed Atrea.

(21) *Ricaro*, fiume, di cui scrive Strabone nel lib. nono. Nella edizione di Barnetio per errore de' tipografi è scritto *Βαίβατος* invece di *Βακαρος*.

(22) In questo Atto i ministri di Penteo, siccome area loro comandato, conducono legato Bacco, il quale di sua voglia, e senza alcuna resistenza si



avea lasciato prendere. Di più costei ministri recano novella, che le donne Baccanti, le quali erano in prigione, senza che persona le sciogliesse, erano uscite a libere. Penteo va interrogando Bacco, il quale fa risposta con equivoco per deridere lo stolto re. Finalmente vie più sdegnato si del favellare del creduto reo forestiero, comanda, che sia posto in carcere. Le donne del Coro intanto predicano la rovina di Penteo, e contro di esso chiamano l'ira del Nume.

(23) *Sardi*, città della Lidia famosa un tempo.

(24) *Ed ewi*, *ec.*, cioè disse, perchè credeva, che il vero Bacco fosse già morto arso colla madre dal fulmine di Giove.

(25) *A voi*, parla co' ministri di Penteo, i quali lo voleano legare.

(26) *O tu*, parla della fonte Dirce. Dirce fu moglie di Lico re de' Tebani, la quale fu poi convertita in una fonte vicina a Tebe per gli avvenimenti narrati dalle favole. Si chiama poi figliuola d'Achello, perciocchè questo fiume si reputava il più antico, e quindi padre degli altri fiumi.

(27) *Ditirambo*, nome di Bacco, così detto forse, perchè nacque prima di Semele, e poi dalla coscia di Giove. Variamente è però spiegata la etimologia di questa voce. *Ditirambo* ora è una sorta di poesia in onore di Bacco.

(28) *Nissa*, vedi ciò, che abbiain detto altrove intorno al monte Nissa, o Nisa.

(29) *Coricii monti*, il monte detto Corico giace nella Cilicia, o sia Fanfilia, di cui vedi i geografi. Strabone ne parla nel libro 14.

(30) *Assio*, l'Assio è fiume della Peonia.

(31) *Su, su*, odono una voce, che così parla.

(32) *Si sente*, sentono lo strepito nel soggiorno di Penteo, e si accorgono, ch'è Bacco, che lo scuote. E già pareva, che tutto tremasse, ardesse e cadesse.

(33) In questo Atto Bacco uscito di carcere si fa vedere alle donne del Coro, e le rassicura, perchè lo credesse perduto. Narra ad esse, come si prese trastullo di Penteo, e come lo ingannò con infinite sembianze. Penteo sen viene, e veggendo sciolto il forestiero, mal soffre di essere da lui ingannato e deriso. In questo mezzo viene un Nunzio dal monte Citerone a recar novella delle feste e delle ceremonie usate colassù in onore del Nume. Penteo sdegnato vuole con armata gente andarsene a togliere quegli abusi; ma di poi mutato parere, (così disponendo il Nume) desidera di andare a vedere sul monte le Baccanti, ed il Nunzio se gli fa scorta. Il Coro desidera di poter liberamente

celebrar le feste a Bacco. Indi veggendo, che Bacco vuol andar sul monte, predice, che n'avrà il garbogio, perchè se bene la vendetta degli Dei tardi, pure alla fine viene. Insegna di poi, che non convia dispreziare le cose della religione, e che giova condurre una vita mediocre coll'amicizia del Nume.

(34) *Ed oh, ed oh!* Penteo volge l'occhio, e vede Bacco creduto un forestiero. Laonde si fa a gridarlo perchè era fuggito di prigione.

(35) *Ferrà là*, cioè, sul monte Citerone, dove erano le Baccanti.

(36) *Ed ecco*, esce Penteo vestito da femmina baccante, e già uscito di senno, avendolo fatto impazzir Bacco.

(37) *Questo tuo riccio*. Bacco finge, che i ricci si sieno sconciati, e finge altresì di volerli accarezzare. E così dipoi gli accomoda le gonne.

(38) *Itene*, parla delle Furie, e le invoca contra di Penteo.

(39) In questo Atto Agave baccante porta in trionfo il capo del proprio suo figliuolo Penteo, credendo di aver ucciso un leone. Cadmo intanto viene dal monte Citerone co' miseri avanzi dello sventurato estinto. Agave a poco a poco ritorna al primiero lume di ragione, e riconoscendo secondo l'attestazione di Cadmo, ch'ella uccise il proprio figliuolo, oltremodo si lagna. Finalmente comparisce Bacco, e fa loro sapere, ch'egli fu di ciò cagione per vendicarsi dell'onta di non averlo voluto riconoscere per Nume. Quindi Cadmo per volere degli Dei viene con sua famiglia cacciato in esiglio.

(40) *Un giovane leone*, mostra confiscata sulla punta del tiro la testa di Penteo, creduta da lei di un leone.

(41) *Ben veggio*, il Coro ben conosce, che quella era la testa di Penteo; ma lascia la donna nel suo furibondo inganno, e le risponde infamemente adulandola.

(42) *Donna infelice*, ciò dice non udita da Agave, e addita la infelicità di lei, che crede un leone quegli, ch'era suo figliuolo.

(43) *Seguitemi*, parla co' suoi servi, i quali portano gli avanzi raccolti sul monte Citerone dell'estinto e lacerato Penteo.

(44) *Ed ecco*, gli mostra la testa di Penteo creduta di un leone.

(45) *Col padre*, cioè con Echione padre di Penteo.

(46) *Oimè*, Agave ritornata nel suo senno ora riconosce il figliuolo da lei sbranato.

(47) *O Padre*, lo chiama padre per riverenza; perchè era nato da Semele figliuola di Cadmo.

(48) *Di serpente*, narrano le favole, che Cu-

dmo, ed Armonia moglie di lui furono mutati da Giove in un dragone e trasportati ne' campi Elisi. Vedi Natal Conti lib. 9.

(49) *D' Apollo il Tempio*, qui si parla forse di quel tempio di Apollo, del quale fa menzione Strabone nel libro settimo parlando della Città d'Apollonia. Cadmo ed Armonia furono da' popo-

li Eneleiensi presi per duci contro degli Illiri, i quali facendo guerra a que' popoli furono poi

vinati. Nella qual guerra però Cadmo ad Armonia restarono in vita, e s'impadronirono del regno Illirico: e dopo aver regnato alcun tempo furono mutati da Giove in Drago, e trasportati, come abbiamo detto, negli Elisi.

(50) *O padre*, Agave, siccome fa chi molto si duole, prende per le vesti Cadmo, e se gli attacca alla persona per non volersi dipartire da lui.

## FINE DELLE BACCANTI



F. Le B., Ve, Mayno, 1889.  
(L. Pizzorusso)

PERSONAGGI

Dioniso  
Il Coro  
Tiresia  
Cadmo  
Pentec  
Una guardia  
Un messaggero  
Secondo messaggero  
Agave

#### ARGOMENTO

I parenti affermavano che Dioniso non era un dio: perciò egli preparò per loro una punizione adeguata. Rese folli le donne tebane, e le figlie di Cadmo guidarono i loro tiasi sul Citerone. Penteo, figlio di Agave, che occupava il trono, si sdegnò per l'accaduto: fece prendere e legare alcune baccanti, e mandò a catturare il dio stesso. Le sue guardie se ne impadronirono (il dio lo consentì) e lo condussero al cospetto di Penteo. Egli ordinò di incatenarlo dentro la reggia, e non solo negò che Dioniso fosse un dio, ma osò comportarsi con lui come se fosse un uomo.

Ma Dioniso evocò un terremoto che abbatté la reggia, e convinse Penteo a indossare una veste femminile e a lasciarsi condurre sul Citerone per spiare le donne. Quelle lo fecero a pezzi, guidate da Agave, sua madre.

Cadmo, dopo avere saputo ciò che era accaduto, ricompose le sue membra, e per ultimo trovò il suo capo tra le mani della madre.

Dioniso apparve in sembianze divine e parlò a tutti loro, preannunciando ad ognuno il destino futuro, perché nessuno degli estranei potesse più disprezzarlo come se fosse uomo.



Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα  
 Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη  
 Σεμέλη λοχυνθεῖσα· ἀστραπηφόρῳ πυρέ-  
 μορφῇ δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν  
 πάρειμι Δίοςκῃς νάματ' Ἰσμηνοῦ θ' ὕδωρ.  
 ὕρῳ δὲ μητρος μνήμα τῆς κεραυνίας  
 τόδ' ἔγγυς οἶκων καὶ δόμων ἐρείπια  
 τυφρόμενα Διὸν περὶς ἔτι ζώσαν φλόγα,  
 ἀθάνατον Ἥρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.  
 αἰνῶ δὲ Κάδμου, ἀθάτον ὅς πέδον τόδε  
 τίθησι, θυγατρὸς σῆκαί· ἀμπέλου δέ νιν  
 πέριξ ἐγὼ κάλυψα βοτρυνώδει χλόῃ.

Λιπὼν δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρύσους γόας  
 φρυγῶν τε, Περσῶν· θ' ἡλιοβλήτους πλάκας  
 βάκτρα, τε τείχη τήν τε δύσχιμον χθόνα  
 Μηδῶν ἐπελθὼν Ἀριαβίαν τ' εὐδαίμονα  
 Ἀσίαν τε πᾶσαν, ἥ παρ' ἡλυμρῶν ἄλα  
 κείται μεγάνην Ἑλληνσι βαρβάρους θ' ὁμοῦ  
 πλῆρεις ἔχουσα καλλιπυργότους πόλεις,

(Sulla scena entra Dioniso, rappresentato come un giovane straniero di bellezza femminile. Al centro, una tomba e rovine di un palazzo, attorno a cui s'avvolge una pianta di vite; sullo sfondo, la reggia di Tebe, edificio monumentale in stile dorico).

DIONISO Sono giunto qui a Tebe io, Dioniso, il figlio di Zeus, che un tempo Semele nata da Cadmo partorì tra il fuoco del fulmine. Ho mutato l'aspetto divino in umano, ed ora mi trovo presso la fonte Dirce e la corrente d'Ismeno. Qui vicino alla reggia vedo il sepolcro di mia madre folgorata, e le macerie fumanti della sua casa, dove il fuoco di Zeus arde ancora: il segno perenne della vendetta di Era contro mia madre. Approvo Cadmo, che recinse questo luogo, consacrandolo a sua figlia: e io l'ho coperto tutto attorno con tralci di vite, carichi di grappoli. Ho lasciato le contrade ricche d'oro di Lidia e di Frigia, le terre arse di Persia, le rocche della Battriana, la gelida terra dei Medi. Ho percorso l'Arabia felice e tutta l'Asia che giace lungo il mare: vi abitano Greci e Barbari insieme, e possiede molte città cinte da mura. Là ho fondato i miei riti e le sacre

22

ἔτι τὴν πόλιν ἔτι καὶ τὴν πόλιν  
 τὰς χερσὶν καὶ καταστήσας ἑμᾶς  
 τελευτᾶς, ὅν' εἶπεν ἐμφανὲς ἰαίμων βροτοῖς.  
 πρῶτας δὲ Θήβας τῆσδε γῆς Ἑλληνίδος

25

ἀνωλόμυθα, ἱερῶν δ' ἐξάψας χρὸς  
 θύσαν τε δοῖς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλον·  
 ἐπεὶ μ' ἀδελφαὶ μητρὸς, δὲ ἡκίστα χρῆν,  
 Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφύγει Διὸς,  
 Σμέλῃν δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θυγοῦ τινος

30

ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους,  
 Κάδμου σοφίσμαθ', ὧν νῦν οὐνεκα κτανεῖν  
 Ζῆν' ἐξεκυνχῶνθ', ὅτι γάμους ἐψεύσατο.  
 τοιγάρ νῦν αὐτὰς ἐκ δόμων ᾠστρησ' ἐγὼ  
 μανίας, ὅρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν·

35

σκευὴν τ' ἔχειν ἡνάγκασ' ὀργῶν ἐμῶν,  
 καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι  
 γυναικες ἦσαν, ἐξέμνην δωμάτων·  
 ὁμοῦ δὲ Κάδμου πασὶν ἀναμειγμέναι  
 χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφοις ἦνται πέτραις.  
 δεῦ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεῖ μὴ θέλει,  
 ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,  
 Σμέλῃς τε μητρὸς ἀπολογήσασθαι μ' ὕπερ  
 φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκτει Διὶ.

40

Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα.  
 Πειθεῖ δίδωσι θυγατρὸς ἑκπεφυκότι,  
 ὃς θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ καὶ σπουδῶν ἀπο  
 ὠθεῖ μ', ἐν εὐχαῖς τ' οὐδαμοῦ μνείαν ἔχει.  
 ὧν οὐνεκ' αὐτῷ θεὸς γεγὼς ἐνδείξομαι  
 πᾶσιν τε Θηβαίοισιν. ἐς δ' ἄλλην χθόνα,  
 τὰνθιένδε θέμενος εὖ, μεταστήσω πόδα,  
 δεικνὺς ἑμαυτόν· ἦν δὲ Θηβαίων πόλις  
 ὀργῇ σὺν ὄπλοις ἐξ ὅρου βάρχας ἄγειν  
 ζητῇ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν.

45

50

danze, e sono giunto qui a Tebe, prima tra le città greche,  
 per rivelarmi come dio ai mortali: in questa terra di Gre-  
 cia, il mio grido s'è alzato per la prima volta tra la gente di  
 Tebe e sui loro corpi ho imposto pelli di cerbiatto, e ho  
 dato nelle loro mani il tirso, un'arma fatta di edera.

Le sorelle di mia madre sparsero la voce — e non dovevano  
 farlo, proprio loro — che Dioniso non era nato da Zeus, ma  
 Semele, sedotta da un uomo, aveva attribuito a Zeus i suoi  
 amori infami: un'astuta bugia ispirata da Cadmo! E dice-  
 vano nella loro invidia che Zeus l'aveva uccisa proprio per  
 queste false nozze. Perciò io le ho costrette a fuggire di  
 casa, percorse dal pungolo della follia, e ora abitano sui  
 monti prive di senno e sono obbligate a vestire i paramenti  
 del mio culto. Anche tutte le altre donne Cadmee ho  
 costretto a uscire di casa, folli, e insieme alle figlie di  
 Cadmo hanno dimora sotto verdi abeti, tra nude rocce.  
 Anche se non lo vuole, questa città imparerà a conoscere i  
 riti segreti di Bacco, e saprà che io agisco in difesa di mia  
 madre, rivelandomi agli uomini come quel dio che lei  
 partorì a Zeus.

Cadmo ha rimesso il potere reale a Penteo, figlio di sua  
 figlia, che mi fa guerra, mi allontana dai sacrifici e non si  
 ricorda di me nelle preghiere. Perciò voglio dimostrare a  
 lui e a tutti i Tebani che sono un dio: poi, dopo avere ben  
 disposto le cose di qui e mostrato chi sono, muoverò il  
 passo verso un'altra terra. E se Tebe, piena di furia,  
 cercherà di trascinare le baccanti via dal monte con la  
 forza, io mi unirò alle menadi e guiderò il loro esercito.



ὦν οὐκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάζας ἔχω  
μορφὴν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν.  
ἀλλ', ὦ λιποῦσαι Τμῶλον ἔρυμα Λυδίας,  
θίασος ἐμός, γυναικες, ἅς ἐκ βαρβάρων  
ἐκόμισα πατέδρους καὶ ξυμπεπόρους ἐμοί,  
αἴρεσθε τὰ πυχῶρι' ἐν πόλει φρυγῶν  
τύμπανα, ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα,  
βασίλειά τ' ἀμφὶ δώματ' ἐλθοῦσαι τάδε  
κτυπέτε Πενθέως, ὥς ὁρᾷ Κάδμου πόλις.  
ἐγὼ δὲ βάρχαις, ἐς Κιθαιρώνας πτυχᾶς  
ἐλθὼν ἴν' εἰσί, συμμετασχίσσω χορῶν.

55

60

# ΧΟΡΟΣ

Ἄσias ἀπὸ γᾶς  
ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θαάζω  
Βρομίῳ πόνον ἦδ' ὄν  
κάματόν τ' εὐκάματον, Βάκ-  
χων εὐαζομένα.  
τίς ὁδῶ τίς ὁδῶ; τίς;  
μελάρθοις ἔκτοπος ἔστω, στόμα τ' εὐφη-  
μον ἅπας ἐξοσιούσθω.  
τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ  
Διόνυσον ὑμνήσω.

65

70

[στρ.]

ὦ  
μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων  
τελετὰς θεῶν εἰδὼς  
βιοτὸν ἀγιστεύει καὶ  
θιασέυεται ψυχὰν  
ἐν ὄρεσι βακχεύων  
ὁσίοις καθαρμοῖσιν,

75

Per questo motivo ho mutato aspetto e ho trasformata in umana la mia sembianza. Ma voi, mio tiaso, donne che avete lasciato lo Tmolò, baluardo di Lidia, voi che io ho condotto con me da terra barbara perché foste mie compagne e seguaci, levate alti i timpani della vostra città frigia (un' invenzione comune, mia e di Rea) e percuoteteli danzando intorno a questa reggia di Penteo: che la città di Cadmo lo veda. Io, recatomi là dove stanno le baccanti, sulle balze del Citerone, parteciperò alle loro danze.

## PARODOS

(Entrano le baccanti danzando vorticosamente, al suono di sistri e tamburelli).

## CORO

Giungo correndo dall'Asia  
lasciato il sacro Tmolò,  
dolce fatica per Bromio,  
pena che non provoca pena.  
Bacco, evoè!

Chi è per la via? Chi è per la via?  
Chi è nella reggia?  
Ognuno si faccia da parte,  
non contamini la bocca con parole.  
Sempre canterò per Dioniso  
gli inni dovuti.

Beato chi, protetto dagli dei,  
conoscendo i misteri divini  
conduce una vita pura  
e confonde nel tiaso l'anima,  
posseduto da Bacco sui monti  
tra sacre cerimonie.

τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-  
για Κυβέλας θεμιτέων,  
ἀνὰ θύρῳν τε τινάσσων,  
κισσῷ τε στεφανωθεῖς  
Διόνυσον θεραπέυει.

80

ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι,  
Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ  
Διόνυσον κατὰγουσαι  
Φρυγίων ἐξ ὁρέων Ἑλ-  
λάδος εἰς εὐρυχόρους Ἀ-  
γιάς, τὸν Βρόμιον·

85

ὃν  
ποτ' ἔχουσ' ἐν ὠδύων  
λοχίοις ἀνάγκαισι  
πταμένας Διὸς βροντᾶς νη-  
δύος ἔκβολον μάτηρ  
ἔτεκεν, λιποῦσ' αἰῶ-  
να κεραυνίῳ πληγῇ·  
λοχίοις δ' αὐτίκα νιν δέ-  
ξατο θαλάμαισι Κρονίδας Ζεὺς,  
κατὰ μηρῷ δὲ καλύψας  
χρυσέαισιν συννερίδει  
περόναις κρυπτὸν ἄφ' Ἥρας.

95

ἔτεκεν δ', ἀνίκα Μοῖραι  
τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν  
στεφάνωσέν τε δρακόντων  
στεφάνους, ἔνθεν ἄγραν θη-  
ροτρόφον μαινάδες ἀμφι-  
βάλλονται πλοκάμους.

100

ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θη-  
βαι, στεφανοῦσθε κισσῷ·  
βρύετε βρύετε χλοήρει

[στρ.]

106

Partecipa ai riti della Gran Madre Cibele,  
agita il tirso  
s'incorona d'edera  
si fa sacerdote di Dioniso.

Andate Baccanti, andate Baccanti!

Bromio, dio, figlio di un dio,  
Dioniso, guidatelo dai monti di Frigia  
sino alle ampie convalli di Grecia  
lui, il Fremente.

Lui che un giorno  
nelle fatali doglie del parto  
la madre espulse dal ventre.  
Volò il fulmine di Zeus,  
percosso dal colpo folgorante  
uscì dalla vita.  
Ma subito Zeus Cronide  
lo accolse in un grembo segreto  
lo celò nella coscia  
ricucita con fibbie d'oro  
per nascondere a Era.

E lo generò  
quando le Moire compirono il giorno,  
un dio dal cranio taurino  
lo incoronò con ghirlande di serpi  
onde le Folli intrecciano alle chiome  
la selvaggia preda di caccia.

O Tebe, nutrice di Dioniso!  
Incoronati d'edera,  
infiorati, infiorati di smilace verde,



110                    μίλακι καλλικάρπῳ  
 καὶ καταβακχυῖοσθε δρυὶς  
 ἡ ἐλάτας κλάδοισι,  
 116                    στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων  
 στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων  
 μαλλοῖς· ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὕβριστὰς  
 ὀσιουῖνθ'· αὐτίκα γὰ πάσα χορεύσει—  
 115                    Βρόμιος ὅστις ἀγῇ θιάσους—  
 εἰς ὅρος εἰς ὅρος, ἔνθα μένει  
 θηλυγενεὺς ὄχλος  
 119                    ἀφ' ἰστών παρὰ κερκίδων τ'  
 οἰστρηθεὶς Διονύσῳ.  
 125                    ὦ θαλάμευμα Κουρή-  
 των ζάθεοί τε Κρήτας  
 Διογενέτορες ἔναυλοι,  
 ἔνθα τρικόρυθος ἄντροις  
 βυρσότονον κύκλωμα τοδε  
 μοι Κορίβαντες ἥνρον·  
 βακχείᾳ δ' ἀνὰ συντόνῳ  
 κέρασιν ἀδυβοᾷ φρυγίων  
 αὐλῶν πνεύματι ματρός τε 'ρέας ἐς  
 130                    χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βαχῶν·  
 παρὰ δὲ μανόμενοι Σάτυροι  
 ματέρος ἔξανύσαντο θεᾶς,  
 ἐς δὲ χορεύματα  
 συνῆψαν τριετηρίδων,  
 αἷς χαίρει Διόνυσος.  
 136                    ἡδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων δρομα-  
 136                    ων πέστη πεδόσσε, νε-  
 140                    βριδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων  
 αἶμα τραγοκότον, ὠμοφάγον χάριν, ἱέμε-  
 νος ἐς ὅρα φρύγαι, λιδοῖ, ὃ δ' ἔξαρχος Βρόμιος, 140  
 εὐνοῖ.

gonfio di frutti, baccheggia  
con virgulti di quercia e d'abete,  
incorona con bianchi fiocchi di lana  
le nebridi screziate,  
purificato agitando i tirsi violenti:  
subito tutta la terra correrà a danzare sui monti  
— è Bacco chiunque conduce il corteo —  
sui monti, ove attende  
una schiera di femmine  
strappata alla spola e al telaio  
dal pungolo folle di Dioniso.

O segreta dimora dei Cureti,  
antri sacri di Creta  
ove Zeus ebbe nascita,  
dove i Coribanti dall'elmo a tre punte  
inventarono per me nelle grotte  
questo tamburello di legno  
su cui si tende una membrana bovina.  
Tra le grida acute dei baccanali  
lo mescolarono col dolce soffio  
del flauto di Frigia  
e lo posero in mano alla madre Rea  
eco agli evò delle Menadi  
e i Satiri folli  
lo accolsero dalla madre divina  
e lo adattarono alle danze triennali  
di cui Dioniso gode.

ῥέϊ δὲ γάλακτι πέδον, ῥέϊ δ' ὄνω, ῥέϊ δὲ μελισσῶν  
νέκταρι.

Συρίας δ' ὥς λιβάνου κα-  
πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων

πυρσώδῃ φλόγα πεύκας  
ἐκ νάρθηκος αἴσσει  
δρόμῳ καὶ χοροῖσιν  
πλανάτας ἐρεθίζων  
λαχαῖς τ' ἀναπάλλων,

τρυφερόν (τε) πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων. 150  
ἅμα δ' εὐάσμασι τοιάδ' ἐπιβρέμει.

\*Ὡ ἔτε βάκχαι,

[ῶ] ἔτε βάκχαι,  
Τμῶλου χρυσόροον χλιδᾷ  
μέλπετε τὸν Διόνυσον

βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,  
εὖτα τὸν εὖιον ἀγαλλόμεναι θεδν  
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,  
λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος

ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμῃ, σύνοχα  
φουτάσιν εἰς ὅρος εἰς ὅρος· ἦδομέ-  
να δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι  
φορβάδι, κῶλον ἀγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα.

#### ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

τίς ἐν πύλαισι; Κάδμον ἐκκάλει δόμων,  
Ἀγήνορος παῖδ', ὃς πόλιν Σιδωνίαν  
λιπὼν ἐπύργωσ' ἄστυ Θηβαίων τόδε.

ἔτω τις, εἰσάγγελλε Τειρεσίας ὅτι  
ζητεῖ νυν· οἶδε δ' αὐτὸς ὧν ἦκω πέρι  
ἃ τε ξυνέθεμην· πρέσβυς ὧν γερατέρῳ,  
θύρσους ἀνάπτειν καὶ νεβρῶν δорὰς ἔχειν  
στεφαινοῦν τε κράτα κισσίνους βλαστήμασιν.

Scorre latte per la pianura,  
vino, scorre nettare d'api.  
Profumo d'incenso siriano.  
Il bacco fa balenare la fiamma dal tirso di pino,  
eccita chi giunge, con danze, con salti,  
lo scuote con grida acute,  
rovescia alti nel vento i delicati capelli.  
E tra le grida, fremono parole:  
«Andate baccanti,  
andate baccanti,

orgoglio di Timolo percorso da fiumi d'oro,  
cantate Dioniso al suono cupo dei timpani, evocò,  
celebrate il dio del grido,  
con voci e clamori di Frigia,  
quando il sacro flauto soffio sonoro  
freme alle sacre canzoni,  
che accompagnano le donne  
al monte, al monte». Felice come la puledra che pascola  
accanto alla madre,  
balza muovendo il piede veloce, la baccante.

#### EPISODIO I

TIREZIA (entra in scena abbigliato da baccante: è cieco, si rivolge a un  
guardiano che sta davanti alla reggia) Chi sta sulla soglia?  
Chiama fuori dalla reggia il figlio Agenore, Cadmo che  
venne da Sidone per cingere di mura questa rocca di Tebe.  
Qualcuno entri a riferirgli che Tiresia lo cerca. Lui cono-  
sce il motivo per cui sono venuto, e le cose che ho concor-  
dato con lui, io vecchio con un uomo ancora più vecchio:  
costruire un tirso, indossare una pelle di cerbiatto, incoro-  
nare il capo con foglie di edera.



E. Bacchanti, in K. d. F. Rella,  
 trad. e c. d. L. Conzade,  
 M., Feltr., 1993

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

"Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθονα  
 Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη  
 Σεμέλη δοχευθεῖσα" ἀσπρατηφόρῳ πυρὶ  
 μορφήν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν  
 παρέμει Δίρκης νάματ' Ἰσμηνοῦ θ' ὕδωρ.  
 ὅρῳ δὲ μητρὸς μνήμα τῆς κεραυνίας  
 τὸδ' ἐγγὺς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια  
 τυφόμενα Δίου πυρὸς ἐτι ζῶσαν φλόγα,  
 ἀθάνατον Ὁρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.  
 αἰνῶ δὲ Κάδμου, ἄβατον ὅς πέδον τόδε  
 τίθησι, θυγατρὸς σηκόν' ἀμπέλου δέ νιν  
 πέριξ ἐγώ, κάλυψα βοτρυνώδει χλόῃ.

Λιπὼν δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρύσεους γόας  
 Φρυγῶν τε, Περσῶν θ' ἡλιοβλήτους πλάκας  
 Βακτριά τε τεῖχ' ἤν τε δόσχιμον χθόνα  
 Μήδων ἐπελθὼν Ἀραβίαν τ' εὐδαίμονα  
 Ἀσίαν τε πᾶσαν, ἥ παρ' ἄλμυρὰν ἕλα  
 κέῃται μυγᾶσιν Ἑλλήσι βαρβάρους θ' ὁμοῦ  
 πλήρεις ἔχουσα καλλιτυγρώτους πόλεις,  
 ἐς τήνδε πρῶτον ἦλθον Ἑλλήνων πάλιν,  
 τὰκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς  
 τελετάς, ἵν' εἴην ἐμφανὲς δαίμων βροτοῖς.  
 πρῶτας δὲ Θήβας τήνδε γῆς Ἑλληνίδος

Dioniso

Sono giunto a questa terra tebana io, il figlio di Zeus, Dioniso che Semele, nata da Cadmo, diede alla luce un giorno, costretta a partorire dal fuoco della folgore.<sup>1</sup> Dopo aver reso mortale la mia forma divina, sono venuto qui, presso le fonti di Dirce e l'acqua dell'Ismeno.<sup>2</sup> Vicino al palazzo vedo il sepolcro di mia madre, colpita dal fulmine, e le rovine della sua casa fumanti per la fiamma ancora viva del fuoco di Zeus, immortale oltraggio di Era a mia madre. Elogio Cadmo, che ha reso questo spazio inaccessibile, sacro recinto della figlia; e io l'ho ricoperto intorno con tralci di vite carichi di grappoli.

Dopo aver lasciato i campi ricchi di oro dei Lidi e dei Frigi, ho attraversato le piane soleggiate dei Persi, le mura battriane, la gelida terra dei Medi, l'Arabia felice e tutta l'Asia<sup>3</sup> che si affaccia sul mare salato con le sue città dalle belle torri, piene di Greci e di Barbari misti insieme. Per la prima volta, allora, sono giunto in questa città dei Greci, dopo aver introdotto là i miei cori e istituito i miei misteri, perché sia chiaro ai mortali che io sono un dio. Per prima Tebe, in questa ter-

giungla e cose che  
 fanno parte

topie e uedre Penten

topie e uedre Penten  
 cose che  
 fanno parte

ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροὸς  
 θύρσων τε δούς ἐς χεῖρα, κίσσων βέλος·  
 ἐπεὶ μ' ἀδελφαὶ μητρός, ἀς ἦκιστα χρῆν,  
 Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῶναι Διός,  
 Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θυητοῦ τιμος  
 ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους,  
 Κάδμου σοφίσμαθ', ὧν νῦν οὐνεκα κτανεῖν  
 Ζῆν' ἐξεκαυχῶνθ', ὅτι γάμους ἐψεύσατο.  
 τοιγάρ νῦν αὐτὰς ἐκ δόμων ᾤστρησ' ἐγὼ  
 μανίας, ὅρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν·  
 σκευήν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν,  
 καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι  
 γυναικες ἦσαν, ἐξέμνην δωμάτων·  
 ὁμοῦ δὲ Κάδμου πασιῶν ἀναμειγμέναι  
 χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφοις ἦνται πέτραις.  
 δεῖ γὰρ πόλυν τήνδ' ἐκμαθεῖν, καὶ μὴ θέλει,  
 ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,  
 Σεμέλης τε μητρός ἀπολογήσασθαι μ' ὕπερ  
 φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκτει Διί.

Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα,  
 Πενθεῖ δίδωσι θυγατρὸς ἔκπεφυκότη,  
 ὃς θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ καὶ σποιδῶν ἀπο  
 ώθεῖ μ', ἐν εὐχαῖς τ' οὐδαμῶς μνείαν ἔχει.  
 ὧν οὐνεκ' αὐτῷ θεὸς γεγώς ἐνδείξομαι  
 πᾶσιν τε Θηβαίοισιν... ἐς δ' ἄλλην χθόνα,  
 τὰνθι δευθεύμενος εὖ, μεταστήσω πόδα,  
 δεικνὺς ἐμαυτὸν· ἦν δὲ Θηβαίων πόλις  
 ὀργῇ σὺν ὄπλοισι ἐξ ὅρου βράχας ἄγειν  
 ζητῇ. ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν.  
 ὧν οὐνεκ' εἶδος θυητὸν ἀλλάξας ἔχω  
 μορφήν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν.

ra greca, ho fatto risuonare del mio gri-  
 do, le ho messo indosso la pelle di cer-  
 biatto, le ho dato in mano il tirso, arma  
 di edera.<sup>4</sup> Infatti, le sorelle di mia ma-  
 dre — quelle che meno di ogni altro  
 avrebbero dovuto — dicevano che io,  
 Dioniso, non sono figlio di Zeus e che  
 Semele, sedotta da un mortale, aveva  
 attribuito a Zeus la colpa del suo letto:  
 un'astuzia di Cadmo. E andavano van-  
 tando che Zeus l'avesse uccisa proprio  
 per questo, perché avrebbe mentito sul-  
 le sue nozze. Perciò, punte da follia, le  
 ho sospinte via dalle case e fuori di sen-  
 no abitano sul monte; le ho costrette a  
 indossare i paramenti del mio culto e  
 tutte le femmine, quante sono le donne  
 della stirpe di Cadmo,<sup>5</sup> ho cacciato via  
 dalle case in preda alla follia. Insieme,  
 mischiate alle figlie di Cadmo, se ne  
 stanno sotto i verdi abeti, sulle rocce a  
 cielo aperto. Questa città deve com-  
 prendere, anche se non vuole, di non es-  
 sere iniziata ai miei riti e io devo difen-  
 dere mia madre, mostrando ai mortali  
 di essere il dio che ella ha generato a  
 Zeus.

Cadmo ha affidato la dignità regale a  
 Penteo, figlio di sua figlia, che in me  
 combatte la divinità, mi esclude dalle  
 offerte e mai si ricorda di me nelle pre-  
 ghiera. Per questo dimostrerò di essere  
 un dio a lui e a tutti i Tebani. Risolta qui  
 la situazione, volgerò poi il piede verso  
 un'altra terra, per rivelare me stesso.  
 Se la città dei Tebani, nel suo furore,  
 cercherà con le armi di allontanare dal  
 monte le baccanti, io l'attaccherò alla  
 testa di un esercito di menadi. Per que-  
 sto ho assunto sembianza mortale e ho  
 mutato la mia forma nell'identità di un  
 uomo.<sup>6</sup>



ἀλλ', ὦ λιποῦσαι Τμῶλον ξρῖμα Λυδίας,  
θίαςος ἑμός, γυναικες, ἀς ἐκ βαρβάρων  
ἐκόμισα παρέδρους καὶ ξυνεμπόρους ἑμοί.  
αἶρεσθε τὰ πιχῶρι' ἐν πάλει Φρυγῶν  
τύμπαυα, 'Ρέας τε μητρός ἑμά θ' ἐνρήματα,  
βασίλειά τ' ἀμφὶ δώματ' ἐλθοῦσαι τάδε  
κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὁρᾷ Κάδμου πάλις.  
ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιβαιρώνος πτυχᾶς  
ἐλθὼν ὧν εἰσί, συμμετασχίσσω χορῶν.

## ΧΟΡΟΣ

Ἄστας ἀπὸ γᾶς  
ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θοάζω  
Βρομίῳ πόνον ἦδυν  
κάματόν τ' ἐυκάματον, Βάκ-  
χιν (εὐχόμενα).  
τίς ὁδῶ τίς ὁδῶ; τίς;  
μεγάλροις ἔκτοπος ἔστω, στόμα τ' εὐφύ-  
μον ἅπας ἐξοιούσθω.  
τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ  
Διόνυσον ὑμνήσω.

[στρ.]

ὦ μάκαρ, ὅστις (εὐχαίμων)  
τελετὰς θεῶν εἰδὼς  
βιοτᾶν ἀγιστεύει καὶ  
θιασμένεται ψυχῶν  
ἐν ὅρεσι βακχεύων  
ὁσίοις καθαρμοῖσιν,  
τὰ τε ματρός μεγάλας ὄρ-  
για Κύβελας θεμιτεύων,  
ἀνὰ θυρῶν τε τινάσσων,  
κισσῶ τε στεφανωθεὶς  
Διόνυσον θεράπευει.

ἵτε βάκχαι, ἵτε βάκχαι,  
Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ  
Διόνυσον κατὰγουσαι  
Φρυγίων ἐξ ὁρέων Ἑλ-

Ma voi che avete lasciato il Tmolo, <sup>7</sup> di-  
fesa della Lidia, voi, mio tiaso, <sup>8</sup> donne  
che dalle terre dei barbari ho condotto  
con me, mie compagne e seguaci, alza-  
te i timpani <sup>9</sup> originari della terra dei  
Frigi — invenzione della madre Rea <sup>10</sup>  
e mia — e andando intorno a queste  
case regali di Penteo fatele risonare,  
così che vi veda la città di Cadmo. Io,  
invece, andrò tra i dirupi del Citerone,  
là dove sono le baccanti, e mi unirò al-  
le loro danze.

Coro <sup>11</sup>

Dalla terra di Asia  
il sacro Tmolo lasciando, per Bromio <sup>12</sup>  
mi affretto alla dolce fatica,  
alla pena lietamente penosa,  
a Bacco gridando evoè <sup>13</sup>

Chi è nella via? chi nella via? chi?  
In casa rientri e la bocca ciascuno  
mantenga in religioso silenzio;  
sempre nel modo dovuto  
leverò inni a Dioniso.

Beato colui che felice,  
i misteri divini sapendo,  
pura conduce la vita  
e l'anima confonde nel tiaso,  
celebrando Bacco sui monti  
con sante purificazioni,  
e compiendo i riti  
della grande madre Cibeles, <sup>14</sup>  
il tirso agitando,  
incoronato di edera,  
rende onori a Dioniso.

Andate Baccanti, andate Baccanti  
guidate qui Bromio  
dio figlio di dio  
Dioniso  
dai monti di Frigia

λάδος εἰς εὐρυόρους ἀ-  
γυιάς, τὸν Βρόμιον·

δὲν

ποτ' ἔχουσ' ἐν ὠδίνων  
λοχίοις ἀνάγκαισι  
πταμένας Διὸς βροντᾶς νη-  
δύος ἐκβολὸν μάτηρ  
ἔτεκεν, λιποῦσ' αἰὼ-  
να κεραυνίῳ πληγῇ·

λοχίοις δ' αὐτίκα νιν δέ-  
ξατο θαλάμῃσι Κρονίδας Ζεὺς,  
κατὰ μηρῷ δὲ καλύψας  
χρυσέαισιν συνερείδει  
περόναις κρυπτὸν ἀφ' Ἥρας.

ἔτεκεν δ', ἀνίκα Μοῖραι  
τέλεσαν, ταυρόκερων θεῶν  
στεφάνωσέν τε δρακόντων  
στεφάνους, ἐνθεν ἄγαν θη-  
ροτρόφον (μαινάδες) ἀμφι-  
βάλλονταί-πλοκάμῃσι.

ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θή-  
βαι, στεφανοῦσθε κισσῷ·  
βρύετε βρύετε χλοήρει  
μίλακι καλλιάρπῳ

καὶ καταβακχιούσθε δρυὸς  
ἡ ἐλάτας κλάδοισι,

στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων  
στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων  
μαλλοῖς· ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστὰς  
όσοῦσθ'. αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει—

Βρόμιος ὅστις ἀγῇ θιάσους—  
εἰς ὅρος εἰς ὅρος, ἐνθα μένει

(θηλυγενεῖς ὄχλος  
ἀφ' ἱστῶν παρὰ κερκίδων τ'  
οἰστροθεῖς Διονύσῳ.

ὦ θαλάμειμα Κουρή-  
των ζάθεοί τε Κρήτας

(Coro)

alle ampie contrade dell'Ellade,  
il Bromio.

Lui che un giorno nei dolori  
fatali del parto,  
al volare del lampo di Zeus,  
la madre partorì, prematuro frutto del  
ventre,  
perdendo la vita  
al colpo della folgore;  
subito in materno rifugio  
lo accolse Zeus Cronide,  
nella coscia nascosto<sup>15</sup>  
con fibbie d'oro  
lo chiuse, in segreto da Era.

E lo partorì, quando le Moire<sup>16</sup>  
compirono il tempo, un dio dalle corna  
di toro  
e lo incoronò con corone  
di serpi; perciò la preda  
selvaggia le menadi intrecciano  
intorno alle chiome ricciute.<sup>17</sup>

O Tebe, nutrice di Semele,  
incoronati d'edera  
fiorisci fiorisci di smilace<sup>18</sup>  
verde, bello di frutti,  
e celebra Bacco con rami  
di quercia e di abete  
e le vesti di cerbiatto screziato  
cingi con bende di bianca lana  
intrecciata.

Coi tirsi violenti renditi puro:  
subito danzerà tutta la terra —  
Bromio è colui che i tiasi conduce —  
al monte al monte, dove attende  
uno stuolo di femmine  
da spole e telai sospinte via<sup>19</sup>  
dal pungolo di Dioniso.

O segreta dimora dei Cureti<sup>20</sup>  
e grotte divine di Creta



Διογενέτορες ἑναυλοί,  
ἐνθα τρικύρουθες ἄντροις  
βυρσότονον κύκλωμα τόδε  
μοι Κορύβαυτες ἤϊρον·  
βακχεῖα δ' ἀνὰ συντόνῳ  
κέρασαν ἀδυβόα Φρυγίων  
αὐλῶν πνεύματι ματρός τε 'Ρέας ἐς  
χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν  
παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι  
ματέρος ξανύσαντο θεᾶς,  
ἐς δὲ χορεύματα  
συνῆψαν τριετηρίδων,  
αἰς χαίρει Διόνυσος.

ἦ ὅς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων ὄρμαλ- [ἐπὶ φθ.]  
ων πέσῃ πέδοσε, νε- 136

βριδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων  
αἶμα τραγοκτόνου, ὠμοφάγον χάριν, ἔμε-  
νος ἐς ὄρεα Φρύγια, Λυδί', δ' ἑξαρχος Βρόμιος, 140  
εὐοί.

ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οὖν, ῥεῖ δὲ μέλισσάν  
νέκταρι.

Συρίας δ' ὥς λιβάνου κα- 145  
πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων  
πυρσώδη φλόγα πεύκας  
ἐκ νάρθηκος ἀίσσει  
δρόμῳ καὶ χοροῖσιν  
πλανάτας ἐρεθίζων  
λαχαῖς τ' ἀναπάλλων,

τρυφερόν (τε) πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων. 150  
ἄμα δ' εὐάσμασι τοιάδ' ἐπιβρέμει·  
\*Ω ἵτε βάκχαι,

[ω] ἵτε βάκχαι,  
Τμώλου χρυσορόον χλιδᾶ

*Heudore*

135  
AAA  
00000

*Heudore*

*Heudore*

che accoglieste la nascita di Zeus,<sup>21</sup>  
dove i Coribanti dal triplice elmo<sup>21</sup>  
negli antri crearon  
questo mio cerchio di cuoio ben  
teso;<sup>22</sup>  
nella frenesia del baccanale  
lo unirono al dolcesonante soffio  
dei flauti di Frigia e lo posero in  
mano  
alla madre Rea, fragoroso compagno  
agli evòe delle Baccanti;  
E i satiri folli  
dalla madre lo accolsero  
e alle danze  
lo adattarono delle feste triennali<sup>23</sup>  
di cui si compiace Dioniso.

Dolce tra i monti, quando dai tiasi  
impetuosi  
a terra si abbatte con indosso  
la sacra pelle di cerbiatto, bramoso  
del sangue di capro ucciso, gioia di  
carne divorata cruda,<sup>24</sup>  
slanciandosi sui monti di Frigia e di  
Lidia, Bromio guida del coro,  
evòe.

Scorre di latte la terra, scorre di vino,  
scorre di nettare d'api.

Come fumo d'incenso di Siria  
il Bacco alzando  
la fiamma ardente della torcia di pino  
dal tirso la scuote,  
con la corsa e le danze  
incalza chi indugia,  
lo squassa con grida  
al vento gettando le morbide  
chiome.<sup>25</sup>

Così tuona tra gli evòe:  
Andate baccanti,  
andate baccanti,  
vanto<sup>26</sup> del Tmol dalle auree  
correnti,

μέλπετε τὸν Διόνυσον  
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,  
εὐνα τὸν εἶον ἀγαλλόμεναι θεὸν  
ἐν Φρυγίᾳσι βοᾷς ἐνοπαῖσί τε,  
λωτὸς ὅταν εὐκέλῃς  
ἱερὸς ἱερὰ παύματα βρέμῃ, σύνοχα  
φουτάσιν εἰς ὅρος εἰς ὅρος· ἦδοι-  
να δ' ἄρα, πάλος ὅπως ἅμα ματέρι  
φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπου σκυρτήμασι βάκχα.  
ve. 122

ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

τίς ἐν πύλαισι; Κάδμον ἐκκάλει δόμων,  
'Αγήρορος παῖδ', ὃς πόλει Σιδωνίαν  
λίπων ἐπύργωσ', ἄστν Θηβαίων τόδε.  
ἴτω τις, εἰσάγγελε Τειρεσίας ὅτι  
ζητεῖ νιν· οἶδε δ' αὐτὸς ὦν ἦκω πέρι  
ἃ τε ξυνεθέμην πρόσβυς ὦν γεραίτέρῳ,  
θύρσους ἀνάπτειν καὶ νεβρῶν δορὰς ἔχειν  
στεφανοῦν τε κράτα κισσίνους βλαστήμασιν.

ΚΑΔΜΟΣ

ὦ φίλταθ', ὡς σὴν γῆρυν ἡσθόμην κλύων  
σοφὴν σοφοῦ παρ' ἀνδρός, ἐν δόμοισιν ὦν·  
ἦκω δ' ἔτοιμος τήνδ' ἔχων σκευὴν θεοῦ·  
δεῖ γάρ νιν ὄντα παῖδα θυγατρὸς ἐξ ἐμῆς  
[Διόνυσον δὲ πέφηνεν ἀνθρώποις θεός]  
ἔσσαν καθ' ἡμᾶς δυνατὸν αὔξεσθαι μέγαν.  
ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναι πόδα  
καὶ κράτα σείσαι πολίον; ἐξηγοῦ σύ μοι  
γέρων γέροντι, Τειρεσία· σὺ γὰρ σοφός.  
ὡς οὐ κάμοι' ἂν οὔτε νύκτ' οὐθ' ἡμέραν  
θύρσῳ κροτῶν γῆν· ἐπιτελήσμεθ' ἠδέως  
γέροντες οὔτε.

Τε.

ταῦτ' ἐμοὶ πάσχεις ἄρα·  
κάγῳ γὰρ ἡβῶ ἀπιχειρήσω χοροῖς.  
Κα. οὐκοῦν ὄχοισιν εἰς ὅρος περάσμεν;

danzate e cantate Dioniso  
al ritmo dei timpani dal cupo  
rimbombo,  
con evòè onorando il dio dell'evòè  
tra urlì e tra strepiti Frigi,  
quando il flauto melodioso  
sacro sacre musiche fa risonare  
concordi alle donne che vanno sul  
monte, sul monte.  
Gioiosa come puledra che pascola  
accanto alla madre, il piede veloce  
muove nei salti, la Baccante.

Tiresia

Cadmo

Tiresia

Cadmo

Chi c'è alle porte? Chiama fuori dal pal-  
lazzo Cadmo, il figlio di Agenore, che  
lasciata la città di Sidone<sup>27</sup> cinse di  
mura e di torri questa rocca tebana.  
Qualcuno vada da lui e gli annunci che  
Tiresia lo cerca. Lui sa perché sono ve-  
nuto e quel che abbiamo concordato in-  
sieme, io anziano e lui ancora più vec-  
chio: preparare i tirsi, indossare le pel-  
li di cerbiatto e incoronare il capo con  
germogli di edera.  
Carissimo, dentro il palazzo ho sentito  
e riconosciuto la tua voce, sapiente di  
uomo sapiente. Eccomi qui, pronto con  
questi paramenti del dio. Il figlio di  
mia figlia, Dioniso, che si è rivelato dio  
agli uomini, per quanto è in nostro po-  
tere, deve essere onorato. Dove dobbia-  
mo danzare? Dove volgere il piede e  
agitare il capo canuto? Fammi da gui-  
da tu, un vecchio a un vecchio, Tiresia:  
infatti tu sei sapiente. Non potrei mai  
stancarmi, notte e giorno, di battere la  
terra col tirso; abbiamo dimenticato  
con gioia di essere vecchi.  
Sono le stesse mie sensazioni, allora.  
Anch'io mi sento giovane e voglio dar-  
mi alle danze.  
Andremo sul monte col carro?



Bermuda

Leaves



# LE BACCANTI

Euclide, le Baccanti,  
e.c.d. Mercurio Parrodo,  
con la collaborazione di Nigella Lepori,  
To, 1991, 1990 —

(int. t. t. rec. e aut.)

## Contenuto della tragedia

L'esposizione della vicenda che presentiamo è volutamente priva di qualsiasi spunto critico; si limita ad una rapida sintesi del contenuto, per un primo orientamento del lettore sul piano informativo.

1. Entra in scena Dioniso, il figlio di Zeus e della mortale Semele, sotto le spoglie di uno Straniero, e informa gli spettatori sulle ragioni della sua venuta a Tebe: vendicare la madre — incenerita per aver visto lo sposo divino in tutta la sua potenza, in conseguenza delle calunnie delle sorelle invidiose — e diffondere tra i Greci increduli i suoi riti, sconvolgendo la mente delle donne, facendole sue baccanti (*Prologo*).
2. Le baccanti asiatiche che accompagnano Dioniso esaltano il loro condottiero, ne raccontano la nascita straordinaria e l'infanzia segreta, ne descrivono i riti, soffermandosi sui sacri oggetti del culto dionisiaco (*Parodo*).
3. L'indovino Tiresia e il vecchio sovrano di Tebe, Cadmo, padre di Semele, si accordano per andare sul monte Citerone, come le donne di Tebe, a celebrare il nuovo dio. Irrompe in scena Pen-teo — il figlio di Agave, sorella di Semele, a cui il nonno ha trasferito il potere su Tebe — preoccupato per l'arrivo dello Straniero che corrompe le donne e sgomento, ora, alla vista di Tiresia e di Cadmo in abbigliamento dionisiaco. L'indovino cerca di convincerlo della divinità di Dioniso e lo esorta a non combattere contro gli dei (*Primo episodio*).
4. Il Coro delle baccanti invoca 'Orfa, la Pietà, ed elogia la moderazione. Esprime quindi un desiderio di evasione nelle terre sacre all'Amore e alla Poesia. Conclude con un'esaltazione di Dioniso, che elargisce felicità a chi non è superbo per la sua sapienza (*Primo stasimo*).



5. Le guardie inviate da Penteo entrano in scena conducendo Dioniso/Straniero in catene. Ha inizio l'interrogatorio. Le risposte evasive, incomprensibili del dio irritano il re al punto che egli ordina di chiudere il prigioniero nelle stalle dei cavalli (*Secondo episodio*).
6. Il Coro lamenta l'ostilità di Tebe (rappresentata dalla fonte Dirce), che pure vide la nascita di Dioniso. Per combattere l'empietà di Penteo, Dioniso dovrà scendere dall'Olimpo armato del suo tirso d'oro (*Secondo stasimo*).
7. Dioniso si è liberato miracolosamente e racconta come ha confuso Penteo. Il re entra in scena e resta attonito di fronte al suo prigioniero. Sopraggiunge un messaggero e racconta di aver assistito ai miracoli delle baccanti sul Citerone: tra tutte si segnava Agave, madre di Penteo. Dopo l'uscita del messaggero, continua il dialogo fra Penteo e Dioniso: il re si lascia convincere ad abbigliarsi da baccante, per andare a spiare i riti dionisiaci. Restato solo in scena, Dioniso preannuncia la fine tremenda di Penteo (*Terzo episodio*).
8. Le baccanti celebrano la gioia dei loro riti; esultano per la vittoria e ancora una volta ricordano l'infallibilità della potenza divina nel punire i tracotanti (*Terzo stasimo*).
9. Dioniso e Penteo vestito da baccante escono dalla reggia. Il re è ormai completamente succubo del dio, che ne possiede la mente; rispondendo con ambigue frasi alle domande del re, il dio accenna alla fine orribile che lo attende (*Quarto episodio*).
10. Il Coro esalta l'imminente azione delle baccanti contro Penteo, la cui folle superbia ha meritato la punizione divina (*Quarto stasimo*).
11. Un messaggero racconta la fine di Penteo, fatto a pezzi dalle baccanti, e in particolare dalla madre Agave (*Quinto episodio*).
12. Canto del Coro in onore di Dioniso, la cui vittoria porterà dolore a Tebe (*Quinto stasimo*).
13. Agave è scesa dal Citerone e rientra in Tebe portando confitto sul tirso un macabro trofeo, la testa mozzata del figlio. Le si accosta, con orrore e pietà, il vecchio Cadmo: all'esaltazione di Agave egli contrappone il suo dolore, guidando poi la figlia al ricupero della memoria e della ragione. Insieme, Cadmo e Agave piangono la tremenda sventura. Compare in scena Dioniso, a suggellare la vicenda con le profezie sul destino dei personaggi, in particolare di Cadmo. Agave si prepara all'esilio, augurandosi di poter dimenticare il Citerone maledetto (*Esodo*).

## Euripide: fortuna e critica

### La fortuna

Per chi intenda seguire, a grandi linee, l'evolversi nel tempo della fortuna di Euripide, pur tra le alterne vicende di un percorso tutt'altro che rettilineo, una nota appare dominante, quella dell'incomprensione. Condannato o ammirato e imitato, ignorato o studiato e commentato in passato, Euripide anche oggi resta un autore problematico, «diverso», la cui opera è particolarmente esposta a interpretazioni differenti e anche contraddittorie.

Il suo successo in vita non si può certo definire trionfale: iniziata tardi la sua attività teatrale, nel 455, con le *Peliadi*, solo nel 441 si afferma per la prima volta nell'agone tragico, e poi ancora, pur avendo composto circa novanta tragedie, per tre volte soltanto (contro le tredici di Eschilo e le diciotto di Sofocle); riporta una quinta volta la palma della vittoria con la trilogia che comprende le *Baccanti*, ma si tratta di un successo postumo.

Che i rapporti di Euripide con il pubblico ateniese fossero piuttosto difficili lo dimostra anche il caso clamoroso dell'*Ippolito velato*, che cadde suscitando scandalo e che fu poi riproposto «censurato», col titolo di *Ippolito incoronato*, ottenendo il primo premio. Ma dell'incomprensione di cui fu oggetto il poeta tragico presso i contemporanei è testimone soprattutto la commedia di Aristofane, che frequentemente fa di Euripide il bersaglio della sua satira. Tale satira, già presente nelle commedie più antiche, come *Accarnesi* e *Tesmoforiaeuse*, culmina nelle *Rane*, in cui il poeta comico manifesta appieno sia la sua ripugnanza ideologica verso i contenuti, sia il suo rifiuto delle novità formali introdotte da Euripide. La sua condanna è senza appello, come quando (vv. 868 ss.) fa dire all'ombra di Eschilo: «La mia poesia non è morta con me; la sua (di Euripide) è morta con lui». Mai profezia fu più fallace...

Infatti, a partire dal 386, essendo diventato abituale riproporre alle grandi Dionisie una tragedia di uno dei tre «classici» del V secolo, proprio quell'Euripide che aveva riscosso così scarso consenso si rivela l'autore prediletto dal pubblico. A questo proposito, un'iscrizione attinente al periodo 341-339 ci informa che per ben tre anni di seguito Euripide fu prescelto ad aprire le celebrazioni drammatiche. Nel IV secolo egli ha fortuna anche presso i letterati. Infatti, capovolgendo il giudizio di quella antica, la commedia nuova, rappresentata da Menandro soprattutto, assume Euripide come modello e prosegue la sua opera di «demitizzazione, umanizzazione, imborghesimento delle situazioni teatrali» (Albini). L'influenza di Euripide è evidente anche nel romanzo greco, che si può considerare come il successore necessario del dramma per il nuovo pubblico di lettori: basti pensare al ruolo fondamentale che vi hanno la *τύχη*, l'eros e la tematica sotterrica. Ma forse, più che sulla problematica, il modello



ha agito dall'esterno, sul meccanismo teatrale, fatto di peripezie, colpi di scena e riconoscimenti finali, attraverso un processo chiaramente riduttivo della complessa materia iniziale.

La tragedia romana, da Livio Andronico a Seneca, è da Euripide che assume il maggior numero di argomenti. In particolare Ennio e Accio riprendono le *Baccanti*, e a sua volta Pacuvio compone un *Pentheus*. Ovidio, oltre che per una tragedia *Medea*, andata perduta, trae dalla produzione euripidea la materia per la quarta delle *Heroides*, la lettera di Fedra, qui spregiudicata seduttrice, all'amato Ippolito; infine, almeno cinque tragedie senecane (*Hercules furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*) sono costruite su modelli euripidei. Ma tutti questi autori scelgono di riprodurre gli aspetti più cupi, le coloriture più patetiche dell'opera di Euripide, con lo scopo di coinvolgere lo spettatore sul piano emozionale piuttosto che su quello intellettuale.

Anche il trionfo del cristianesimo non pone fine alla influenza esercitata da Euripide: gli scritti dei Padri della Chiesa greci, soprattutto quelli di Clemente Alessandrino, utilizzano spesso citazioni dalle sue opere, e in particolare tratte dalle *Baccanti*, per descrivere la miseria della condizione umana. In seguito però, se si esclude un dramma sulla passione di Cristo, il *Christus patiens*, un centone di versi soprattutto euripidei (trecento provengono dalle *Baccanti*), che risale forse al IV secolo d.C., in cui la Vergine si esprime con le parole di Medea, di Ecuba, di Agave, su Euripide sembra stendersi un velo di oblio, fino alla rinascita bizantina del XII secolo. Da quel momento, i grammatici riprendono a studiarlo e a commentarlo, mentre tornano a circolare edizioni e antologie delle sue opere: in effetti, la fortuna sembra avergli reso giustizia, perché ci ha restituito, contro i sette drammi di Eschilo e i sette di Sofocle, ben diciassette tragedie di Euripide e, inoltre, l'unico dramma satiresco integro dell'antichità, *Il Ciclope*. Euripide (o piuttosto un Euripide filtrato attraverso Seneca) è imitato nel teatro rinascimentale e barocco italiano: Trissino si ispira all'*Alceste* nella *Sofonisba*, Rucellai riprende l'*Ifigenia in Tauride*, sia pure infellicemente, nel suo *Oreste*, e così pure la utilizza Della Valle per la sua *Adelonda*.

Si richiama formalmente ad Euripide anche il successivo «teatro dell'orrore», rappresentato da Giraldo Cinzio e Speroni, in realtà producendo una miscela di perversione e di moralismo, che è tipicamente controriformistica, ma che avrà fortuna, influenzando attivamente il teatro elisabettiano e lo stesso Shakespeare.

Nella Francia del XVII secolo Euripide è molto caro a Racine, che ne coglie soprattutto la *tendresse touchante* delle figure femminili, quali Andromaca, Ifigenia e Fedra. Nel secolo successivo attrae l'Alfieri, che ne traduce e riscrive l'*Alceste* e ricava dall'Eletra euripidea la figura di Clitennestra per il suo *Oreste*; è apprezzato anche da poeti tedeschi come Lessing, Schiller, Goethe, nel rinnovato interesse per la cultura classica che si produce in Germania alla fine del

XVIII secolo. Però, paradossalmente, Euripide viene spesso frainteso anche dai posteri che lo amano: Racine, ad esempio, si compiace di trovarvi «il buon senso, la ragionevolezza e il gusto patigino»; Alfieri, non intendendone il significato, si sforza di restituire dignità regale ad un Admeto declassato volutamente a fragile uomo comune; Lessing esalta soprattutto nella tragedia euripidea l'«atmosfera illuministica», ancora in senso parziale e riduttivo.

Certo sulle orme dello *Sturm und Drang*, la passionalità tempestosa è invece l'aspetto che prediligono Schiller e Goethe: proprio quest'ultimo definisce le *Baccanti* come «la più bella tragedia di Euripide», attratto dalla sua fascinosa, dissonante musicalità.

Nella Germania ottocentesca, al contrario, compaiono nuovamente i detrattori: A. W. Schlegel, nella sua concezione della classicità come armonia ed equilibrio, colloca Euripide alla discesa della parabola che inizia con Eschilo e culmina in Sofocle, e soprattutto esprime una dura condanna Nietzsche, che gli attribuisce la decadenza e la morte della tragedia, per il suo eccessivo razionalismo. Ma verso la fine del secolo l'interesse per il poeta tragico viene ridestato, al di fuori degli studi specialistici, dalla problematica dei drammi di Ibsen, costituita da protesta ideologica e sociale, centralità dei personaggi femminili, psicologia complesse. Inoltre nel teatro del Novecento si sono avute rielaborazioni significative di testi e temi euripidei: basterà ricordare l'*Alceste* di H. von Hoffmannstahl (che nella figura antierica di Admeto ripropone l'ambiguità dell'originale), la *Fedra* di D'Annunzio, le *Troiane* di F. Werfel e poi di J.-P. Sartre, la *Medea* di J. Anouilh (in cui l'eroina per coerenza esistenziale si uccide), tutte opere che dell'originale privilegiano le tematiche della tragica passionalità femminile e della condanna della guerra.

Infine negli anni più recenti Euripide ha riconquistato anche il favore del pubblico con riedizioni teatrali soprattutto delle *Baccanti*, delle *Troiane* e della *Medea*. Questa situazione sembra essere felicemente sintetizzata da B. Knox, che parafrasando Rimbaud, sostiene che Euripide seppe essere «assolutamente moderno», cioè non radicato nel passato, né volto al sogno del futuro, ma saldamente attaccato al presente: solo in questo senso si può definire un poeta in veste di profeta.

### La critica

Per quanto riguarda la critica euripidea e quella delle *Baccanti* in particolare, si può dire che solo alla fine dell'Ottocento ci si accosta a Euripide senza condanne o assoluzioni precostituite. Nel clima della filologia positivista, la sua opera si prestava ad una indagine sistematica: si produsse così l'immagine di un Euripide «filosofo della scena», formula che tenne campo per molto tempo. W. Nestle è il capofila di questa corrente critica, col suo saggio del 1901 (ristampa-



to nel 1969) *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung (Euripide, poeta dell'illuminismo greco)*, ma vi appartengono anche studiosi come P. Masqueray (*Euripide et ses idées*, Paris 1908) e W. Verral (*Euripides the rationalist*, Cambridge 1913), per citarne solo i principali. In quest'ottica, si imposta come nodo fondamentale nella interpretazione delle *Baccanti* il problema se Euripide vi intenda pronunciare una razionalistica condanna della superstizione (del tipo *tantum religio potuit suadere majorum*), o invece vi voglia, innanzi a una palinodia, rappresentare la propria «conversione», dibattuto che, pur in forma attenuata, si prolunga fino ai tempi recenti. Nel frattempo un più equilibrato storicismo (Murray, *Euripides and his age*, Oxford 1913, trad. it. Bari 1932) e il neoidealismo, in Germania rappresentato da Jaeger, Pohlenz e Lesky soprattutto, e in Italia da Perrotta e Martinazzoli, scuotono l'edificio positivista, ponendo Euripide in rapporto dialettico con la società del suo tempo e analizzando con finezza la psicologia dei suoi personaggi, ma l'ambiguità di fondo della tragedia resta inesplorata. In sostanza, tre sono le aporie che sono consegnate irrisolte a chi intenda analizzare le *Baccanti*:

- 1) Penteo, il «campione» dell'ordine e della ragione, è condannato come θεομάχος o esaltato come eroe e vittima innocente? E comunque, qual è l'atteggiamento che verso di lui mostra il poeta? Di conseguenza
- 2) il giudizio sul comportamento di Dioniso è positivo o negativo? Rappresenta un'adesione o una censura?
- 3) Quale significato infine si deve dare ai termini σοφόν e σοφία, che sembrano contrapporsi nel corso della tragedia, e di conseguenza qual è il ruolo affidato al Coro?

Intanto una sorprendente ventata di rinnovamento spirava dal mondo accademico anglosassone, grazie ad uno studioso anticonformista, E.R. Dodds, che sulla scia del contemporaneo decadentismo nel 1929 pubblica *I Greci e l'irrazionale* (trad. it. Firenze 1959), un'opera rivoluzionaria nei confronti della tradizionale concezione della cultura classica, di cui è naturale corollario il saggio *Euripides the irrationalist*, che compare nello stesso anno. Ma, come era avvenuto in precedenza con il teatro di Ibsen, che aveva influenzato e rinnovato la critica euripidea (se ne trova traccia ad es. nell'opera del Murray, che riscopre attraverso Ibsen la «contemporaneità» dei personaggi di Euripide), sarà da un altro versante, rispetto agli studi filologici, che dovevano giungere gli apporti più nuovi e fecondi dell'interpretazione delle *Baccanti*: la storia delle religioni e l'etnologia.

La tragedia in questa ottica non è più esaminata come documento letterario, ma come testimonianza storica del diffondersi del culto dionisiaco. Suggerive, ma insufficienti risultano così le ipotesi che risolvono in mirabile poesia le difficoltà interpretative della tragedia

(Perrotta, Lesky), mentre è ancora il Dodds a cogliere il frutto di tali studi con la sua prima edizione commentata delle *Baccanti*, che risale al 1944: vi afferma chiaramente per la prima volta l'importanza del mito dionisiaco, in particolare dello *εργαρχικός* e della *εργαρχία*, per comprendere la tragedia e il suo ruolo nella cultura greca. Sulle sue orme, producendo cioè un lavoro accurato sul piano filologico, ma audace su quello interpretativo, R.P. Winnington-Ingram pubblica la sua monografia sulle *Baccanti*, *Euripides and Dionysus: an interpretation of the «Bacchae»*, Cambridge 1948, sottolineandone soprattutto gli aspetti simbolici.

Sostanzialmente queste opere mettono in luce le radici storiche del dionisismo e quindi la serietà con cui dal poeta viene affrontato il fenomeno, ben al di là dell'alternativa, troppo perentoria e in fin dei conti sterile, rappresentata da condanna ed esaltazione, ma non ne risolvono le aporie. A consolidare questa tendenza critica contri-buisce certamente anche l'opera fondamentale sul dionisismo di H. Jeanmaire, *Dionysos*, Paris 1951, trad. it. Torino 1972, sulla cui scia fioriscono in Francia successivamente gli studi di Gernet, Detienne, Girard, quest'ultimo anche influenzato dalla psicoanalisi, che a questo punto comincia a fornire altri raffinati mezzi per un nuovo approccio interpretativo alla tragedia euripidea.

Intanto però lo storicismo, nell'ambito dell'indagine sul rapporto tra il poeta e la società ateniese del suo tempo, produce forse il suo frutto più maturo e significativo con il saggio di V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società* (Torino 1971), in cui l'interpretazione delle *Baccanti* è rimasta esemplare per lucidità e fondamentale per chiarire le apparenti contraddizioni di Euripide alla luce della sua sfiducia verso la *polis* e verso l'attività politica e della sua nuova ansia di evasione.

Come era già successo in precedenza con Ibsen all'inizio del secolo, sarà poi il «teatro della crudeltà», che ha in A. Artaud il suo iniziatore, a dare nei tardi anni '60 e durante gli anni '70 un contributo interessante all'interpretazione delle *Baccanti* nell'ambito dei «non addetti ai lavori», che si rivolgono ad un pubblico desideroso di riconoscere nell'opera del passato le immagini del suo inquieto presente, più che la scrupolosa esattezza filologica della trascrizione.

In questo clima si colloca l'estroso intervento, ai margini della rappresentazione delle *Baccanti* da parte del Teatro Stabile di Genova del 1968, del regista L. Squarzina con il suo saggio *Il didatta e lo sciamano*, da poco ripubblicato in un più ampio studio sul teatro, mentre al dibattito significativamente partecipa uno studioso polacco del teatro shakespeariano, Ian Kott, che fornirà alla critica della tragedia euripidea un apporto tanto eterodosso quanto stimolante col suo *The eating of the Gods*, New York 1973, trad. it. *Mangiare Dio*, Milano 1977. Nel saggio, che non casualmente dà anche il titolo all'intera opera, dedicata alla tragedia greca, proprio per indicare il ruolo particolarmente significativo che viene attribuito alle *Bac-*



*cani*, egli paragonando il rituale dionisiaco e il rito pasquale alla vicenda narrata da Euripide, giunge alla conclusione che in quest'ultimo caso non è rappresentata la vittoria della vita sulla morte, ma al contrario il trionfo della negazione, della sterilità, mentre il tradizionale contrasto tra sacro e profano sfocia nella tragica follia di una città, dei governanti e del popolo. Si tratta dunque di un dramma dell'orrore e dell'assurdo.

A partire da quegli anni, compaiono anche nuove traduzioni delle *Baccanti*, quella di E. Sanguineti nel 1968, per lo Stabile di Genova, e poi quelle di V. Di Benedetto e A. Lombardo nel 1980 per il Teatro greco di Siracusa, e di U. Albinì nel 1983 per il Teatro Olimpico di Vicenza, brillanti opere di specialisti, ma per un pubblico di spettatori e non soltanto di lettori. Nel frattempo, almeno due lavori emergono nell'ambito degli studi specialistici: un saggio di D.J. Conacher su tutto il teatro euripideo, *Euripidean drama: Myth, Theme and Structure* (Toronto 1967), che analizza le *Baccanti* dal punto di vista della struttura drammatica e degli effetti scenici, e l'edizione commentata della singola tragedia, a cura di J. Roux (Paris 1970-1972), che ne evidenzia soprattutto il contrasto, così attuale, tra l'ideale rappresentato dal *sofón*, proprio di una civiltà tecnica e intellettuale edificata dall'intelligenza umana, e l'ideale di una saggezza in cui rientrano la *pietas* verso gli dei e la pura gioia del conoscere, rappresentata dalla *pietas*. La polisemia delle *Baccanti*, dunque, si riflette in schemi interpretativi che ne evidenziano di volta in volta gli aspetti contrastanti: la trasgressione e il *rappel à l'ordre*, l'impulso innovativo e il tradizionalismo, che testimoniano l'imperitura vitalità dell'opera d'arte.

Ma è ancora nel mondo accademico anglosassone, statunitense questa volta, che fiorisce poi negli anni '80 tutta una serie di studi in chiave psicoanalitica su singoli aspetti o personaggi delle *Baccanti*, che, talvolta ai limiti del superfluo, riflette la diffusa, familiare presenza della terapia analitica nella società americana e i suoi turbamenti in seguito all'ondata di anarchico irrazionalismo degli anni '70. Tale corrente produce il suo frutto di gran lunga migliore in un ampio saggio di C. Segal, pubblicato nel 1982 e dedicato specificamente alle *Baccanti* (*Dionysiac Poetics and Euripides' «Bacchae»*), in cui l'eclettico impiego di tecniche strutturalistiche e psicoanalitiche ottiene il risultato di esaltare proprio la straordinaria polisemia del testo, opera aperta ad una interpretazione che è una ri-creazione.

In Italia, lo studioso che più recentemente si è interessato alle *Baccanti* è U. Albinì, che ha messo al servizio della sua competenza di grecista una particolare attenzione e sensibilità per il teatro, e proprio da lui ci vengono le osservazioni forse più illuminanti e persuasive.

Sgombrando il campo dalla questione che ha maggiormente ostacolato un corretto approccio alle *Baccanti*, egli afferma (nel saggio introduttivo a *Ifigenia in Tauride* e *Baccanti*, Milano 1987) che Euripide

pide non ha voluto farne un dramma a tesi, né quindi schierarsi per nessuno dei due contendenti, e di conseguenza sostiene che è possibile, anzi necessaria, una lettura «verticale» della tragedia, secondo spaccati distinti, che ne esaltano la polivalenza e l'ambiguità, così come la doppia chiave è un segno distintivo di Dioniso in quanto archetipo divino. In questa chiave, la struttura drammaturgica, che organizza rigorosamente la magmatica materia, è costituita dallo scambio dei ruoli — tra le donne e gli uomini, tra Penteo e Dioniso — cui fa riscontro nel linguaggio l'uso della forma ora attiva, ora passiva dello stesso verbo.

Per concludere, riportiamo alcuni brani, tratti da tre opere di indirizzo diverso, per metterle in luce le differenti impostazioni critiche.

1) D.J. CONACHER, *Euripidean drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto University Press, Toronto 1967, pp. 60-72, *passim*, trad. di N. Leporati.

Sono le tensioni a rappresentare il significato del dramma: la tensione tra l'aspetto benefico e quello distruttivo del Dionisismo — tra la saggezza naturale e istintiva delle *Baccanti* e quella razionalistica, sofistica di Penteo — infine la tensione all'interno della psiche di Penteo stesso, perché è la sua puriginosa curiosità, l'opposto del suo puritanesimo, che si dimostra la causa diretta della sua rovina [...].

Il crescendo drammatico delle *Baccanti* esprime il graduale spostamento dalle potenzialità positive a quelle negative del Dionisismo, una trasformazione che ha origine dalla continua repressione da parte del re Penteo e che sfocia nella rovina del persecutore. Il conflitto cruciale è presentato in una serie di scene di grande tensione tra il dio, che dissimula la sua identità, e il suo persecutore, che occupano la parte centrale del dramma. Tuttavia è attraverso il coro e attraverso il resoconto degli avvenimenti fuori dalla scena che è raggiunto il pieno significato di questo conflitto [...].

La critica ha la tendenza di attribuire la rapida resa di Penteo a Dioniso semplicemente all'azione soprannaturale, una specie di ipnosi, da parte del dio. È vero che quando Dioniso decide di trascinare Penteo alla rovina, cambia radicalmente il suo approccio: invece di cercare di dissuadere il re, pare incoraggiare i suoi sforzi per insidiare le Menadi. Ma nel condurre il sospettoso re nell'ambito del suo potere, Dioniso utilizza le tendenze già presenti nella psiche di Penteo, il suo intervento segue una linea evolutiva del tutto naturale [...]. Così la follia di Penteo, che si traveste da baccante, ha i suoi inizi, almeno, nel realismo psicologico. Questa mescolanza di naturale e soprannaturale è una tipica trovata di Euripide. La potenza e il significato del Dionisismo trovano la più alta espressione drammatica in termini mitici, ma è attraverso mezzi come questi che il poeta ci lascia intravedere la realtà al di sotto del simbolo.

[...] Forse in nessun momento dell'opera euripidea l'argomento e gli effetti drammatici sono più strettamente legati che nelle *Baccanti*: in questa tragedia le principali tensioni (come il contrasto tra il sospettoso razionalismo di Penteo e la concreta saggezza delle baccanti) ne forniscono anche il significato. È chiaro allora che Euripide viene presentando in forma drammatica certe sue profonde convinzioni intorno al fenomeno del Dionisismo.



Tuttavia, è importante rendersi conto che è il conflitto tra Penteo e Dioniso in tutti i suoi aspetti che fornisce l'intera materia del dramma. Altrimenti, c'è il rischio che le posizioni del poeta su questo argomento siano fraintese o come una visione irrazionalistica della vita in generale, o come un'apologia insieme dell'oscurantismo religioso e delle credenze mitologiche tradizionali. La difesa che fanno il Coro e Tiresia della sacralità del «divino» si applica soltanto al divino che è presentato in quest'opera [...]. Per la stessa ragione, l'elemento irrazionalistico che fa parte della vita, su cui questo dramma insiste, non dovrebbe essere estrapolato dal suo contesto. Qui, invero, l'uso ambiguo di termini come *sophos*, *sophia*, *to phronēin* indica chiaramente che non sono la ragione e l'intelligenza, ma è il loro cattivo uso ad essere messo sotto accusa. Nel caso del Dionisismo Euripide è pronto a rinunciare a quel razionalismo iconoclasta che usa altre volte efficacemente. La ragione ovviamente non è che egli crede nel mito di Dioniso più di quanto non creda in quello di Ione ed Apollo, ma piuttosto nel fatto che egli trova nella religione dionisiaca una chiara testimonianza di una realtà umana. C'è una parte dell'esistenza in cui la ragione deve cedere il passo all'intuizione e alla sensazione, in cui il pensiero e la azione devono sottomettersi alla ricettività passiva o semplicemente alla «tranquillità». Proprio come dice Tiresia, che l'uomo non può vivere di solo pane, così Euripide ci dice che l'uomo non può vivere di sola ragione. Solo nel riconoscere questo fatto, solo nel suo salvare la vita intellettuale con l'ammetterne i limiti, Euripide può essere definito un irrazionalista.

## 2) VINCENZO DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971, pp. 298-302.

Una posizione di "ambiguità" analoga a quella che si rivela nell'*Ione* nei confronti di Apollo viene fuori anche nelle *Baccanti* a proposito di Dioniso. Abbiamo già visto — e non è necessario qui ripetere — come nella tragedia sia frequente l'invito ad assumere nei confronti della divinità (e non di Dioniso soltanto) un atteggiamento di riverente rispetto e come vengano recitati e valorizzati certi elementi fondamentali della *pietas* tradizionale. D'altra parte, però, nella stessa tragedia il comportamento di Dioniso viene sottoposto a critica stringente. Lo stesso Cadmo che nella parte iniziale della tragedia si contrappone a Penteo per il suo rispetto della religione dionisiaca e che dopo la morte di Penteo ammonisce a credere nella divinità e a non offenderla con un atteggiamento di superbia, questo stesso Cadmo critica Dioniso per il modo come si è vendicato di Penteo: è giusto che il dio abbia punito chi si è macchiato di *hybris*, ma egli è andato troppo in là, uniformandosi nel suo comportamento a un meccanismo psicologico (offesa-vendetta spietata) che è proprio degli uomini, ma che dovrebbe essere estraneo agli dei. (Affiora, e la coincidenza è significativa, un motivo già presente nell'*Ione*). La risposta di Dioniso (questa era la volontà di Zeus) proprio per la sua convenzionalità appare elusiva e non pertinente.

Il confronto con l'*Ippolito* è istruttivo. Anche la vicenda dell'*Ippolito* muove da un caso di *hybris* che viene spietatamente punito dalla divinità: Penteo e Ippolito vanno incontro allo stesso destino. Ma le professioni di fede nella religione tradizionale che si leggono nelle *Baccanti*, con il rifiuto di una critica intellettualistica e l'invito a seguire la fede del «popolo», non trovano precisi termini di confronto nella tragedia che Euripide aveva scritto più di venti anni prima, e del resto del tutto nuovo rispetto all'*Ippolito* è

il fatto che il dio sia presente — e in modo impressionante — sulla scena nel corso della tragedia e che il Coro sia costituito addirittura da fervide seguaci di Dioniso. D'altra parte, però, nell'*Ippolito* la critica del comportamento di Afroditè non ha nulla di simile al rigore e alla chiarezza con cui nelle *Baccanti* viene sottoposto a riprovazione l'operato di Dioniso. In altri termini, siamo in presenza di un processo a fornice. Paradossalmente, si accingono a operare di recupero della fede religiosa tradizionale, si accompagnano di gran lunga più esplicita e rigorosa critica della divinità; e mentre più volte echeggia nella tragedia l'invito ad accettare la tradizione e a rifiutare un atteggiamento intellettualistico nei confronti della religione, le critiche a Dioniso portano un chiaro stampo razionalistico.

L'aporia non si risolve con costruzioni verbali. In realtà le *Baccanti* e l'*Ione* dimostrano come nei confronti del problema religioso Euripide fosse lontano dall'essere arrivato a una soluzione univoca. Più precisamente, l'esigenza del riconoscimento del potere della divinità e della necessità del recupero della fede tradizionale scaturiva da una profonda sfiducia nella capacità dell'uomo di far fronte al suo destino. Proprio perché l'uomo è incapace di tenere sotto controllo una realtà imprevedibile si sente il bisogno di richiamarsi alla coscienza dei propri limiti; ma questa coscienza del limite viene raggiunta da Euripide attraverso il recupero del senso della divinità: l'uomo deve imparare a rispettare gli dei se non vuole oltrepassare, a suo danno, i limiti che la sua condizione gli impone e se vuole realizzare quell'iva fosse di una vita vissuta giorno per giorno, che al vecchio Euripide sembrava fosse il fine più appropriato — e più piacevole — che l'uomo si potesse proporre. In questo Euripide seguiva, e sviluppava, le indicazioni che gli venivano, tra gli altri, da Erodoto e Pindaro e Simonde. Senonché, l'esigenza di un recupero della *pietas* tradizionale non significava ancora necessariamente l'adesione da parte di Euripide agli dei tradizionali. È un dato di fatto, di cui bisogna prendere atto, che Euripide non rinunciò a sottoporre a critica gli dei e i miti che intorno ad essi si tramandavano. Anzi, paradossalmente, quanto più il problema di un recupero della religione tradizionale si poneva in modo urgente, tanto più egli era portato a mettere in discussione gli dei (in vista, magari, di una "purificazione" della religione tradizionale) con quel conseguente processo a fornice di cui si è parlato. È chiaro che in tal modo la sua "filosofia" dell'uomo entrava in crisi (ma Epicuro cercherà di risolvere diversamente il problema, senza far intervenire gli dei nel destino dell'uomo), e proprio per questo le ultime tragedie di Euripide sono percorse da una dissonanza interna che sarebbe ingiusto cercare di eliminare con artifici verbali. Proprio per questo acquista particolare significato quella poetica dell'evasione (verso terre lontane, verso la poesia bella) che caratterizza in modo così rilevante la lirica delle ultime tragedie euripidee, comprese le *Baccanti*; e in questo contesto si capisce perché con tanta intensità — appunto perché si trattava di un "bene proibito" — il vecchio Euripide vagheggiasse immagini di vita tranquilla e serena.

Abbiamo già accennato al terzo stasimo delle *Baccanti*, con l'immagine della cerbiatta che riesce a sfuggire agli inseguitori e raggiunge una pianura ai bordi di un bosco ombroso, immagine che viene riecheggiata nell'epodo dello stesso stasimo, dove l'uomo che riesce a scampare alla tempesta è messo a confronto con chi riesce a sfuggire agli affanni (segue quindi la enumerazione dell'ideale del vivere giorno per giorno) ... Abbiamo già visto come il tema della "tranquillità", della *ἡσυχία*... sia enunciato nel primo stasimo delle *Baccanti* (nell'antistrofe della prima coppia strofica; e la strofe seguen-



te — con un nesso ormai perspicuo — contiene uno scatto fantastico verso terre lontane, che vengono vagheggiate e carezzate dall'immaginazione). E alla fine della tragedia Cadmo, accennando alle peripezie che ancora lo aspettano, si lamenta che nemmeno negli inferi egli riuscirà a trovare pace, e alla figlia che gli chiede dove potrà andare una volta scacciata dalla patria risponde, con tono accorato, che non lo sa e che suo padre le può dare poco aiuto. È questo il tono della scena con cui si chiudono le *Baccanti*, la tragedia dell'invasamento mistico e dell'esaltazione dionisiaca. Sono significative a questo riguardo le ultime parole che Agave pronunzia prima di lasciare la scena: «Possa io andare là dove né l'abominevole Citerone mi veda né il Citerone io veda con i miei occhi, né dove ci sia il ricordo del tirso: ad altre baccanti queste cose stiano a cuore». Il motivo della «evasione» è presente anche qui, ma è enunciato in termini negativi: Agave non dice dove vuole andare (né lo sa), ma dà voce solamente al suo desiderio di lasciare questi luoghi che hanno visto la distruzione della sua famiglia e della sua esistenza. Ma, a ben guardare, la differenza è minore di quanto non appaia a prima vista. Comune infatti alle parole di Agave e ai molti pezzi lirici dove compare il tema dell'evasione verso terre lontane è la fuga dal presente, dalla situazione in cui ci si trova — da una realtà che appare ostile e assurda.

3) C. SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides' "Bacchae"*, Princeton Press, Princeton 1982, capitolo 7, *passim*, trad. di N. Leporati.

(Sotto la forma di un saggio autonomo, col titolo *The "Bacchae" as Metatragedy*, è contenuto in P. BURIAN, *Directions in Euripidean criticism. A collection of essays*, Durham 1985, pp. 156-173).

Dioniso è il dio del vino, della folle ebbrezza e dell'estasi religiosa; è anche il dio del dramma e della maschera. Il suo culto abbatte le barriere non solo tra dio e animale e tra uomo e natura selvaggia, ma anche tra realtà e illusione. Nel teatro tragico, come nell'estasi bacchica, il partecipante «è fuori di sé»: egli abbandona temporaneamente i sicuri limiti della propria identità personale per tendere ad esperienze di altre dimensioni [...].

I paradossi di Dioniso, perciò, la sua posizione «al limite», il suo situarsi «tra» — tra verità e illusione, ragione e follia, divinità e bestialità, civiltà e vita selvaggia, ordine e caos — sono in parte anche i paradossi della tragedia. È probabile che la tragedia contenga un'autocoscienza della crisi, una volontà di riflessione su una forma letteraria che va ormai avvicinandosi alla fine della sua vita creativa, come è attestato anche da altre opere, ad es. le *Rane* di Aristofane.

D'altra parte, il problema del rapporto tra illusione e realtà era già stato affrontato, una decina d'anni prima, dallo stesso Euripide nell'*Elena*, e, fra i suoi contemporanei, da Gorgia, autore di un *Encomio di Elena*.

Visto in questa prospettiva, il «problema» di Dioniso nelle *Baccanti* è, in parte, il problema del rapporto tra immaginazione e realtà nell'arte come nella vita. Portando Dioniso stesso sulla scena e mettendo simbolicamente in atto la potenza dell'illusione dionisiaca, Euripide affronta ed indaga il problema di come la «menzogna» della finzione scenica possa condurci alla verità: come, arrendendoci di fronte al potere dell'immaginazione, possiamo in qualche misura ritrovare noi stessi, scoprire e recuperare una parte nascosta, sconosciuta della nostra identità [...].

Anche in un altro senso, l'opera è una rappresentazione simbolica dei due aspetti contraddittori di Dioniso che sono contenuti nel paradosso delle *Baccanti*. Il rapporto di reciprocità tra il Dioniso che è un personaggio della tragedia e il Dioniso che è all'esterno di essa in veste di dio dell'illusione teatrale rispecchia la tensione tra il «terribile» Dioniso che reca selvaggia gioia o follia e il mansueto Dioniso che è patrono delle rappresentazioni tragiche.

L'opera dà a chi assiste allo spettacolo, il pubblico nel teatro di Dioniso, l'occasione di affrontare l'intensità dell'esperienza dionisiaca senza dover soffrire ciò che soffrono Penteo, Agave e Cadmo. Come il re all'interno del dramma è il capro espiatorio, vittima sostitutiva al posto dell'intera comunità nel suo contatto con la selvaggia estasi del dio, così l'opera nel suo complesso è un surrogato della violenza e del caos reali che l'invasamento dionisiaco porta alle strutture organizzate della civiltà [...].

Due scene rappresentano più o meno esplicitamente i confini tra immaginazione e realtà e perciò la capacità illusionistica dello spettacolo drammatico: quella del miracolo del palazzo e quella del travestimento di Penteo [...]. La dimostrazione di forza di Dioniso nel primo caso (vv. 576 ss.) è una epifania religiosa, ma vi è rappresentata anche l'efficacia dello spettacolo tragico, il potere dell'illusione scenica, che contengono la verità attraverso un significato simbolico [...].

La scena del travestimento (vv. 821 ss.) è poi un microcosmo simbolico degli effetti illusionistici del dramma stesso.

Annullando simbolicamente le distanze tra spettatore e attore (Penteo è uno «spettatore», *theates* (v. 829), che involontariamente diventa partecipe del rito), rispecchia in modo sinistro gli effetti del dramma sul suo pubblico, i suoi *theatēi*: perché il «sacrificio» al centro del rito-spettacolo abbia effetto su di loro, essi devono diventare, almeno in qualche misura, partecipanti, se il *penthos*, la pena che suscita questo spettacolo, deve essere fecondo, in quanto si tratta di «simpatia» catartica [...].

Inoltre la scena del travestimento, come condensazione simbolica dell'arte mimetica propria del dramma, in cui l'attore grazie alla maschera materialmente assume una personalità diversa dalla sua, riepugna uno degli elementi fondamentali della tragedia, la maschera appunto, ma unicamente per metterne in luce gli aspetti più ambigui. Sotto questo profilo la maschera è anche simbolo del mistero attinente al processo per cui il divino si può manifestare nella temporalità. Nel rituale primitivo l'atto di assumere la maschera trasforma l'uomo in dio. Nelle *Baccanti*, invece, il travestimento del re lo trasforma in animale e confonde i ruoli di sacerdote e vittima.

L'opera inoltre designa in due modi la qualità privilegiata ed ambigua dello spazio circoscritto dalla tragedia. In primo luogo, la sua azione isola ed enfatizza una delle caratteristiche simboliche essenziali dello spazio tragico in quanto campo in cui ordine e caos, civiltà e barbarie, aree protette ed abbandonate si intersecano e si sovrappongono [...].

La protezione di mura e di porte — recinzione e carcere insieme —, la distruzione, reale o immaginata, del palazzo e il dipanarsi dell'azione tra città e montagna delineano le scene fondamentali.

[...] Le *Baccanti* poi mettono in discussione il ruolo abituale del coro come voce della collettività e rappresentante delle norme etiche e politiche. Questa è una delle pochissime tragedie greche in cui il coro non rappresenta tali valori. Anzi le Menadi sfidano i valori tradizionali, non sottomettendosi a nessuna autorità umana o controllo maschile. Quando lodano la saggezza,



la moderazione, la *pietas* verso gli dei, la giustizia, una vita calma e pacifica, restiamo sconcertati dalla contraddizione. Anzi, siamo continuamente spinti in direzioni diverse, al di là della *sophia* della *polis*, verso la bellezza e l'orrore del mondo selvaggio.

È forse per questa ragione che la tragedia è intitolata *Baccanti* e non *Dioniso* o *Penteo*. Nell'assenza di un qualsiasi centro di valori, il vuoto è riempito dal coro delle Menadi, nel modo ambiguo e problematico che è loro proprio.

L'opera inoltre non contiene un unico centro di azione eroica, nessuna personalità dominante [...].

Dall'illusionistico ruolo di eroe la cui volontà intransigente lo porta a conflitto con la divinità, Penteo scivola nel ruolo metatragico dell'attore che recita parti differenti, provando differenti ruoli, maschere e costumi, finché il suo ruolo finale è destinato a diventare solo la maschera, il vuoto *prosopon*, portato da Agave [...]. L'effetto, proprio del teatro dentro il teatro, del mascheramento di Penteo trova ora corrispondenza nella scena di smascheramento, in cui l'illudersi di Agave che il *prosopon* che essa porta sia quello di un leone rispecchia l'illusione teatrale stessa, cioè che l'attore mascherato sia Penteo.

A livello di rappresentazione simbolica dell'illusione teatrale, il passaggio dall'abbigliamento regale a quello di baccante è simmetrico al passaggio di Penteo dal ruolo di re a quello di vittima sacrificale. Psicologicamente, la molteplicità dei ruoli/costumi/maschere è pure parallela alla molteplicità dei tratti di un carattere non organico, nella sua personalità scissa e conflittuale. Lacerato emotivamente così come lo è materialmente, egli è anche metatragicamente smembrato in un susseguirsi di parvenze che culmina nella vuota maschera, il *prosopon* staccato dal corpo (v. 1277) [...].

A una lettura metatragica, il risveglio di Agave dall'allucinazione dionisiaca simboleggia il processo per cui il dramma si libera dalle pastoie del rituale [...]. Prese insieme, le due scene del travestimento di Penteo e del ritorno alla ragione di Agave si integrano a vicenda. La prima scena evidenzia il processo per cui lo spettatore-partecipante si lascia sommergere dall'illusione; l'*anagnorisis* di Agave rappresenta la fase opposta di emersione dall'illusione alla realtà, come tutti gli spettatori devono fare quando abbandonano il teatro e ritornano dai personaggi con cui simpatizzano o si identificano a loro stessi [...].

Il graduale ritorno di Agave dall'illusione alla realtà, può essere visto non solo come una «scena di psicoterapia», ma in quanto completa e convalida la fallita *anagnorisis* di Penteo. A Penteo dunque si addice solo il ruolo illusionistico, solo la maschera. Agave giunge a vedere l'illusione dietro il *prosopon* e riconosce che il *prosopon* che porta non è di un leone, ma di suo figlio (1277-1284).

A questo punto essa accede con violenza, attraverso l'inganno illusionistico del simbolo dionisiaco, ad un riconoscimento della terribile realtà, al tremendo dolore che essa contiene [...].

Come il rituale dionisiaco, l'arte di origine dionisiaca rappresenta la potenza del dio, ma anche riflette sui limiti di tale potenza. L'opera teatrale è e ci dà nello stesso tempo il *pharmakon*, la droga che, come il vino, ci fa dimenticare la nostra pena nella *terpsis*. Eppure questa capacità di illusione, attraverso il vino, l'estasi religiosa, o l'arte illusionistica, reca sofferenza insieme con il piacere. Tuttavia, diversamente dalle altre manifestazioni del potere dionisiaco, la «droga» dell'illusione teatrale è contemporaneamente

il suo stesso antidoto, perché essa contiene il processo di risveglio dall'illusione alla realtà [...].

Forse il dramma vuol dirci che è la tragedia la forma adeguata, probabilmente l'unica, che può contenere tutte le contraddizioni, la saggezza e la follia, lo spettacolo «piacevole» e quello «doloroso», che sono tutt'uno.

Tutta l'arte, nei limiti in cui tende alla «realtà» presente attraverso l'illusione, contiene questi paradossi, ma nelle *Baccanti* si trovano particolarmente a livello di consapevolezza. Euripide qui gioca, seriamente, con paradossi che trovano un'eco, pur di tono differente, in un *païgnon* forse non interamente frivolo del suo contemporaneo Gorgia, che notava a proposito dell'illusione tragica (= «inganno»): «Con i suoi miti e le sue passioni la tragedia produce quell'inganno in rapporto al quale chi inganna è più onesto di chi non inganna e chi è ingannato è più saggio di chi non è ingannato».



3. Infine, ogni voce del lessico tematico potrebbe costituire il punto di partenza per un allargamento dello studio su Euripide e sul rapporto fra Euripide e il suo tempo (in senso culturale, ideologico, politico...). Interessante sarebbe l'approfondimento in base al tema *dio - le forme del rito*, in direzione antropologica (v. in proposito il recente commento di G. Guidorizzi alle *Baccanti*, Marsilio, Venezia 1989). Per lo svolgimento degli altri temi, la *Guida bibliografica* potrà offrire un primo orientamento: ma sarà ovviamente indispensabile la presenza continua del docente.

## GUIDA BIBLIOGRAFICA

### 1. TESTO

*Edizioni complessive delle tragedie di Euripide:*

G. MURRAY, in 3 voll., Oxford 1902-1913 (rist. 1966-1969), edizione ora in rifacimento, ma non ancora compiuta (solo i primi 2 voll.), a cura di J. Diggle, Oxford 1984-1986;

A.S. WAY, *Loeb Classical Library*, 4 voll., London 1912 (rist. 1962-1966) con traduzione inglese a fronte;

E. CHAPOUTHIER-H. GREGOIRE-L. MERIDIER-J. MEUNIER-F. JOUAN, ed. «Les Belles Lettres», 7 voll., Paris 1923-1983, con traduzione francese.

*Edizioni delle Baccanti:*

E.R. DODDS, *Euripides, Bacchae*, Oxford 1960<sup>2</sup>;

J. ROUX, *Euripide, Les Bacchantes*, Paris 1970-1972.

### 2. TRADUZIONI ITALIANE

L'intera opera di Euripide è tradotta in AA.VV., *Il teatro greco*, Firenze 1970 (in particolare, la traduzione delle *Baccanti* è curata da C. Diano).

*Inoltre:*

F.M. PONTANI, *Euripide. Tutte le tragedie*, Roma 1977.

*Traduzioni delle Baccanti:*

a cura di E. Sanguneti, Milano 1968;

a cura di V. Di Benedetto e A. Lombardo, Sireusa 1980;

a cura di U. Albini, Vicenza 1983, ora utilizzata anche in *Euripide, Ifigenia in Tauride-Baccanti*, introduzione e traduzione di U. Albini, Milano 1987;

a cura di G. Guidorizzi, Venezia 1989.

### 3. LESSICO

J.T. ALLEN-G. ITALIE, *A concordance to Euripides*, cui si è aggiunto C. COLLARD, *Supplement to the Allen and Italie concordance to Euripides*, Groningen 1970-1971.

### 4. SAGGI E MONOGRAFIE

*Panoramiche generali:*

M. POHLSEN, *La tragedia greca*, trad. it. Brescia 1961;

G. PERROTTA, *I tragici greci*, Firenze 1966.

*Inoltre:*

H.D.F. KITTO, *Greek Tragedy. A literary study*, London 1961;

A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972.

*Studi su Euripide:*

P. BURIAN, *Directions in Euripidean criticism. A collection of Essays*, Durham 1985;

D.J. CONACHER, *Euripidean drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967;

V. DI BENEDETTO, *Euripide. Teatro e società*, Torino 1971;

- Schema delle parti commentate
- Prologo* (vv. 1-63):  
trimetri giambici
- Parodo* (vv. 64-169):  
metro lirico-corale in cui prevalgono:  
– ionici a minore ( $\cup\cup\bar{\cup}$ )  
– anapesti ( $\cup\cup\bar{\cup}$ )  
– dattili ( $\cup\bar{\cup}\bar{\cup}$ )  
– docmi ( $\cup\bar{\cup} + \bar{\cup}\bar{\cup}$ ): giambo + cretico;  $\cup\bar{\cup}\bar{\cup} + \cup\bar{\cup}$ : baccheo + giambo) in varie combinazioni
- Primo episodio* (vv. 170-369):  
trimetri giambici
- Secondo episodio* (vv. 434-518):  
trimetri giambici
- Terzo episodio* (vv. 576-861):  
vv. 576-603: metro lirico (grande varietà di piedi, diversamente interpretati)  
vv. 604-641: tetrametri trocaici (base  $\bar{\cup}$ )  
vv. 642-861: trimetri giambici
- Quarto episodio* (vv. 912-976):  
trimetri giambici
- Quinto episodio* (vv. 1024-1152):  
vv. 1024-1030: trimetri giambici  
v. 1031: metro docmiaco (v. *sopra*)  
vv. 1032-1033: trimetri giambici  
vv. 1034-1035: metro docmiaco (*id.*)  
v. 1036: trimetro giambico  
v. 1037-1038: metro docmiaco (*id.*)  
vv. 1039-1040: trimetri giambici  
vv. 1041-1042: metro docmiaco (*id.*)  
vv. 1043-1152: trimetri giambici



forma pura

|    |    |    |                      |
|----|----|----|----------------------|
| -- | -- | -- | : sostituzione dello |
| -- | -- | -- |                      |

5<sup>a</sup> sede

soluzione del  
dato in 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>

$\cup$      $(\cup)$      $(\cup)$      $(\cup)$      $(\cup)$   
 : sostituzione dell'a-

ma

~~~~~ (~~~~) (~~~~)  
: sostituzione del  
tribraco in tutte le  
sedi tranne l'ulti-  
ma

Cesure  $\left\{ \begin{array}{l} - \text{semiquinaria (dopo il 5^\circ \text{ mezzo piede})} \\ - \text{semisettenaria (dopo il 7^\circ \text{ mezzo piede})} \end{array} \right.$

Il trimetro giambico euripideo presenta una grande varietà di soluzioni (orientamento lirico-musicale).

N.B. Ci siamo limitate a scarse indicazioni, sulla base della più volta conosciuta difficoltà – o rottosità – da parte dei discenti a recepire l'aspetto metrico. Lasciamo ai più valorosi (insegnanti ed alunni) il compito eventuale di colmare le lacune, avvalendosi di specifici manuali (a livello scolastico, l'*Appendice metrica* delle *Baccanti* a cura di P. Lazari, La Nuova Italia, Firenze, 1<sup>a</sup> ed. 1975, a cui abbiamo attinto).



866444

### 3 *Presentazione*

6 Quadro sinottico: Euripide-Atene

## 9 LE BACCANTI

Contenuto della tragedia, 9 - Euripide: fortuna e critica, 11

25 BAKXAI

26 LA IOI ΔΡΑΜΑΤΙΟZ ΙΠΟΘΗΤΑ (Personaggi del dramma)

27 Prologo (vv. 1-63)

Indicazioni per una lettura storico-culturale, 36

38 Parodo (vv. 64-169)

Indicazioni per una lettura storico-culturale, 49

Primo episodio (vv. 170-369)

Indicazioni per una lettura storico-culturale, 73

15 *Primo stasimo* (vv. 370-433)

Due traduzioni a confronto, 77

Secondo episodio (vv. 434-518)

Indicazioni per una lettura storico-culturale, 93

4 *Secondo stasimo* (vv. 519-575)

Due traduzioni a confronto, 96

9 Terzo episodio (vv. 576-861)

Indicazioni per una lettura storico-culturale, 133

5 *Terzo stasimo* (vv. 862-911)

Due traduzioni a confronto, 136

9 Quarto episodio (vv. 912-976)

Indicazioni per una lettura storico-culturale, 146

<sup>8</sup> *Quarto stasimo* (vv. 977-1023)

Due traduzioni a confronto, 149

2 Quinto episodio (vv. 1024-1152)

Indicazioni per una lettura storico-culturale, 165



MARIO PINCHERLE

# BACCANTI

VERSIONE LIRICA PARAFRASATA DELLE BACCANTI DI EURIPIDE



LA "RIVISITAZIONE" DEL MITO

FILELFO

1992

UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

BIBLIOTECA DI SCIENZE LETTERARIE

MARIO PINCHERLE

È nato a Bologna nel 1919. Ha fatto studi classici. Si è laureato in ingegneria e ha lavorato alla "paleontologia". A lui si debbono fondamentali scoperte all'interno del "Tempio del Sole", la Grande Piramide d'Egitto. Scrive libri di Archeologia. Collabora a riviste di archeologia italiane e straniere, scrive sui Rendiconti dell'Accademia dei Lincei. Notizie biografiche e di critica letteraria sono contenute nell'appendice di questo libro.





Euripide

## ΒΑΚΧΑΙ

### ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΔΙΟΝΥΣΟΣ  
ΧΟΡΟΣ  
ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ  
ΚΛΑΜΟΣ  
ΠΕΝΘΕΥΣ  
ΘΕΡΑΠΩΝ  
ΑΓΓΕΛΟΣ  
ΕΤΕΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ  
ΑΓΑΥΗ



*'La gente camminava danzando, la serva andava a braccetto con la padrona e il dente non diceva: ho male, ho male!'* (Cfr. 'Epoepa di Sargon').

Grazie alla giusta interpretazione delle Baccanti di Euripide si sono maggiormente chiariti i legami tra la religione minoica e la religione della Grecia classica. Ad Haghia Triàda (Santa Trinità), nell'Isola di Creta, fu trovato un sarcofago minoico in calcare, dipinto con scene funerarie, ma di carattere gioioso e dotate di ritmo vivacissimo. Vi è rappresentata l'*Età dell'Oro*, cioè quel mondo minoico che apparteneva alla Koiné dei popoli unificati da Sargon di Accadia (Ausar, da cui "Ausoni"). Quel mondo felice venne sommerso dal terribile ABU-BU, il cataclisma universale.

Nel mondo minoico, dice Euripide, *i falchi vivevano insieme alle colombe*, cioè i popoli di stirpe greca convivevano coi popoli di stirpe Ionica (dall'accadico Jonu, che significa colomba). Allora erano adorate soltanto due divinità (e il loro figliolo, detto: *figlio di Dio*) cioè la Grande Madre e il suo Sposo, legati al culto della vita e della fertilità. Il creato è loro creatura, loro manifestazione. Nel dipinto vediamo il *Doppio Labris*, simbolo del 'Primo Impero del Mondo', sormontato dalle colombe che rappresentano i pacifici popoli della Koiné chiamati anche TITANI (da TITI che in latino significa *colombe*). Vediamo una donna negra e due bianche, in dionisiaca fratellanza, portare offerte sacre alla loro copulare divinità. Questo è lo spirito 'orientale' delle vere Baccanti.

# BACCANTI

*Per te, con amore,  
la sabbia del deserto ho scavato,  
piramidi ho aperto,  
labirinti ho penetrato,  
finché, col batticuore,  
piccolo messaggero dal pensiero alato,  
la tua traccia ho scoperto.*

LUOGO: Grecia. La reggia di Tebe, alle falde del monte Citerone.

TEMPO: Inizio del VI secolo a.C. L'azione si svolge nel giro di poco più di una giornata.

## PERSONAGGI DEL DRAMMA

DIONISO

*(Non si tratta del dio, ma di uno straniero effeminato e invasato. Qualche volta Bacco si manifesta per mezzo di lui)*

CORO

*(Formato dalla corifea e dalle donne, tutte Baccanti, che sono venute dall'Oriente insieme a Dioniso, di cui sono seguaci)*

TIRESIA

*(Veggente cieco)*

CADMO

*(Fondatore di Tebe, venuto da Sidone. È il nonno di Penteo)*

PENTEО

*(Giovannissimo re di Tebe)*

GUARDIA

*(Comanda un drappello di soldati)*

NUNZIO

*(È un semplice mandriano)*

SECONDO NUNZIO *(È un servo di Penteo e suo attendente)*

AGAVE *(Madre di Penteo, figlia di Cadmo, sorella di Semele "la Vergine-madre")*



Ora, quello che lui non scrisse, ho scritto.  
Un altro scriverà ciò che non scrivo.



Vaso a forma di testa di un toro dalle corna d'oro, da Cnosso (1550-1500 a.C.).  
*Iraklion*, Museo archeologico.



Dioniso su una pantera. Particolare di un mosaico della Casa delle Maschere  
a Delo (II sec. a.C.).





Testa di Sargon di Accadia (Museo di Baghdad). È detto Re Legittimo (MELKI-SEDEK o SARRUKINO) ed è NAZARENO. Raccoglie la sua intatta chioma una reticella a maglie d'oro incrociate (mitra). Sargon si identifica con Bacco, Osiride, Dioniso.



## PROLOGO

*(La scena si svolge a Tebe, la città della TEBÀ, cioè del Santo Sepolcro. È una Gerusalemme ante-litteram. Appare sullo sfondo il palazzo di Penteo. Da un lato sono visibili le rovine della casa di Semele (da Semel 'che avviene una volta sola'), detta la Vergine-madre, circondate da un muro ricoperto di edeve e di grappoli d'uva matura).*

DIONISO

*(È anche detto "lo straniero". Viene dall'Oriente, dalla terra di Lidia. È femmineo. Ha gli occhi azzurri, pieni di fascino, dotati di subitanei lampi tenebrosi. Ha i capelli biondi e lunghi che gli scendono inanellati sul dorso. Emana un profumo di mirra. Le donne non resistono al suo fascino.)*

*È seduto su un blocco di pietra. Parla con voce normale e maschi-  
le, senza timbri particolari. Soltanto, appare concitato e quasi an-  
sioso di raggiungere un diverso stato di coscienza.)*

Ecco, mi giunge  
dall'infinita lontananza  
la voce del mio Dio!  
Erano mesi che non mi "abitava" ...

*(Il suo corpo è agitato da un tremito con-  
vulso. A un tratto si alza in piedi, con  
le braccia levate al cielo. La voce è cam-  
biata. È divenuta "doppia", contempo-  
raneamente maschile e femminile).*

Son qui tra voi, figlio di Dio,  
in questa terra mia che ancora serba  
la mia Tebà, il mio Santo Sepolcro.  
Son nato da Semele<sup>1</sup>,  
tra le vampe del cielo.

<sup>1</sup> Semele. Cfr. *Iliade* 14, 323 sgg.; Esiodo, *Teogonia* 940 sgg.

Il mio divino  
pensiero è penetrato  
in questo corpo umano di straniero  
e mi si può vedere  
accanto alla sorgente  
di Dirce<sup>2</sup>, presso l'acque dell'Ismeno<sup>3</sup>.  
Fui bimbo anch'io.  
Nacqui dal corpo folgorato  
della Vergine-Madre.  
Fu lì, dietro a quel muro affumicato,  
il luogo del celeste oltraggio.  
Fece bene, mio nonno  
Cadmo,  
a recingere il posto  
ove morì la sua figlia Semele!  
I campi aurati  
di Lidia e Frigia  
e le pianure crude  
e assolate di Persia,  
le rocche di Battriana  
e l'invernale  
terra dei Medi e l'Arabia Felice  
(il Paese di Oman, di 'Dio con noi',  
stillante incenso e mirra),  
tutta l'Asia ho percorso  
cui fan corona lungo il mare  
le sue belle città cinte di torri<sup>4</sup>  
dove Barbari e Elleni sono uniti,  
colombe e falchi nello stesso nido...

<sup>2</sup> Dirce, famosa fonte di Tebe. È anche il simbolo che rappresenta la città.

<sup>3</sup> Ismeno, fiume che attraversa Tebe.

<sup>4</sup> Le "belle città cinte di torri": le città costiere dell'Asia Minore.

Ed in terra di Grecia son venuto  
dopo avere dovunque istituito  
cori e spiegato, nei misteri sacri,  
che dio realmente si fa uomo  
grazie a Semele, 'Rarità dei Tempi'.  
È Tebe, la città dell'Arca Santa,  
ad udire per prima questo annuncio,  
dolce Vangelo, notizia felice,  
e ad indossare il saio<sup>5</sup>,  
ad afferrare il tralcio fatto a croce  
e ricoperto d'edera gentile.  
Ma la sorella di mia madre<sup>6</sup>,  
Àgave vanitosa, va dicendo  
che Dio non è mio padre,  
e che Semele, sua sorella,  
si unì con un mortale,  
con un uomo comune,  
e insiste a dire che l'assurda storia  
d'accordo con mio nonno Cadmo  
mia madre l'inventò  
per dare lustro alla famiglia.  
— Ed è questa bugia — gridò — la causa  
per cui Semele venne folgorata! —  
Così mia zia ha trascinato  
le altre donne di Tebe  
da lei plagiate,  
ed ormai fuori senno son salite  
assieme a lei sull'alto Citerone<sup>7</sup>,  
il monte delle streghe

<sup>5</sup> Sopra il saio di lino le Baccanti indossavano una pelle di cerbiatto che era chiamata "nebride".

<sup>6</sup> Le sorelle di Agave si chiamavano Autonoe ed Ino.

<sup>7</sup> Il monte Citerone era anche il luogo ove Edipo incontrò la Sfinge. Cfr. Sofocle, *Edipo re* 1, 17 sgg.

e dei Sabba e dei maghi.  
Tengono i loro volti ricoperti  
con teste di animali imbalsamati,  
e son tutte vestite con un saio  
in tutto uguale a quello del mio rito,  
il rito delle mie donne Baccanti,  
che mi hanno seguito in questa terra.  
Ed ora le mie donne, savie e buone,  
il cui viso non vogliono coperto,  
e le figlie di Cadmo, mascherate,  
stanno sedute e mescolate insieme,  
le sagge con le folli,  
sotto i pini e le rocce,  
e sembrano sorelle.  
È come se ogni donna fosse doppia.  
La città non capisce  
di che cosa si priva:  
sta perdendo le donne e la ragione  
e non accoglie il mio Vangelo.  
Non sa che sono Dio?  
Chi segue la mia via vince la morte.  
L'uomo non è perfetto  
ma potrà diventarlo e farsi dio.  
Cadmo, mio nonno,  
ha trasmesso al nipote onori e regno,  
al giovane Penteo, quasi un ragazzo<sup>8</sup>,  
che ora mi fa guerra.  
Ma voglio essere capito  
in questa sacra terra,  
voglio ridare un senso ad ogni cosa.

<sup>8</sup> Cadmo si rivolge a Penteo, che è suo nipote nato dalla figlia Agave, chiamandolo sempre "figlio".



Dopo, riprenderemo  
il nostro eterno viaggio.  
Andremo in altre terre.  
Sopporteremo altre infinite guerre.  
Ma purtroppo però  
si affiancheranno a noi farneticanti  
Menadi mentecatte<sup>9</sup>,  
false Baccanti, bacchettone<sup>10</sup>.  
E voi, donne sagaci che lasciate  
insieme a me e al corpo che vi parla  
il baluardo della Lidia  
e le regioni incolte,  
agitare ora i timpani di Frigia<sup>11</sup>,  
invenzione di Rea, la Grande Madre,  
(ed invenzione mia)  
e fateli suonare  
che tutta la città si scuota.  
Io stesso andrò sul Citerone  
a unirmi al coro saggio  
anche se a noi si affianca il folle stuolo.

## PARADO

CORO — Son venuta dall'Asia  
lasciando il sacro Tmol<sup>12</sup>,  
sospinta da un sussurro misterioso<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Menadi (donne furienti) è divenuto, in Eschilo (cfr. *Eumenidi*), l'epiteto delle Baccanti.

<sup>10</sup> Dioniso chiama le sue Baccanti "mio tiaso" cioè mio gruppo di adepti.

<sup>11</sup> Piccoli tamburi. Erano strumenti sonori caratteristici del culto di Dioniso.

<sup>12</sup> Nome antico del sistema montuoso a sud di Sardi (Lidia), ora detto Boz Dag. Sui suoi fianchi crescevano famosi vigneti ricordati da Virgilio. Nei pressi del Tmolo sorgeva una città omonima, distrutta da un terremoto nel 17 d.C.

l'epiteto tradizionale di Dioniso era 'Bromio', che significa 'il fremente', 'il ruggente'. Quando l'uomo ha il "batticuore" è il dio Bromio che lo agita, lo fa quasi impazzire e usa il cuore umano come fosse un tamburo.

Il disagio mi è dolce,  
mi è amica la fatica.  
Un forte grido  
erompe dal mio cuore:  
“Alleluia! Alleluia!” 14  
Ma chi ci viene incontro per la strada?  
Lasciateci passare!  
Benedicete! Non ci bestemmiate!  
e non ci confondete  
con le pazzie di Cadmo,  
le donne mascherate!  
Sempre lodate dio  
che ci tambura i cuori.  
Pietosa quiete,  
madre che ogni male,  
ogni pensiero mortale  
fasci di lungo oblio,  
fa' tu che questo mio  
inesausto pensare  
io possa ritrovare  
al di là di ogni Lete.

STROFE 1

— Beato <sup>15</sup> chi ama dio,  
iniziato ai Misteri,  
e vive pura vita,  
uno con tutti nelle processioni  
e celebra sui monti  
il santo rito che ci rende puri,

<sup>14</sup> Il grido caratteristico delle Baccanti è EVOË! (alterazione di IEUË!). Corrisponde al nostro: ALLELUIA! La parafrasi è nata da questo accostamento analogico. L'esclamazione *Alleluia* deriva dalle voci ebraiche ׁלל ׁה • ׁלל ׁה = ELLÛ (dal verbo ׁלל, che significa *esaltare, lodare*) e IEUË (*dio*) corrisponde a *Viva dio!*. Lo stesso significato ha la voce EVOË.

<sup>15</sup> La parola  $\mu\acute{\alpha}\rho\alpha\alpha\alpha$  ('beato') era un modulo caratteristico degli inni nuziali e degli scritti iniziatici.

STROFE II

la Festa della Grande Madre <sup>16</sup>  
e del divino Sposo,  
e agita il suo tralcio fatto a croce  
e porta una corona  
d'edera dolce  
e rende onore a dio,  
a dio Padre, a dio Figlio  
che freme misterioso e batte i cuori.

ANTISTROFE I

— Di Lui la madre è incinta,  
la stringono le doglie,  
si accende il lampo in cielo  
e si libera il grembo innanzitempo.  
Il Germe è nato  
e Dio lo accoglie, lo protegge,  
e lo stringe un fermaglio di oricalco  
celandolo a ogni sguardo <sup>17</sup>.  
E viene il giorno  
del Termine Felice  
e nasce il Toro dalle corna d'oro <sup>18</sup>  
da ghirlande di serpi incoronato.  
Ecco perché le mentecatte, sciocche,  
intrecciano serpenti velenosi  
alle fluenti chiome <sup>19</sup>.

<sup>16</sup> È significativo questo accostamento tra il Dionisismo e il culto della Grande Madre Cibele. È l'esaltazione della Coppia Celeste, simbolizzata dal Pane (Cibele o Cerere) e dal Vino (Dioniso o Bacco).

<sup>17</sup> È il mito della 'Doppia Nascita' di Dioniso e del suo 'Ritorno' (*Kataxygĩa*) celebrato nella Ionia e, più tardi, anche in Atene.

<sup>18</sup> Cfr. Erodoto (II, 146, 2).

<sup>19</sup> Cfr. *Iliade* 20, 127 sg.; 24, 209 sgg.; *Odissea* 7, 197 sg.

— Città della Tebà, del Sacro Avello,  
che nutristi Semele,  
la 'Rarità dei Tempi',  
incorona le teste  
di convolvoli e di edera gentile,  
corri alla festa! Adorna  
di bianchi velli il saio,  
impugna il tirso cruciforme!  
Rimbombi ogni contrada  
dietro al signore Brontolante  
tamburino dei cuori,  
il Signore Piccino.  
Su, salite sul monte,  
sul monte, o donne sante!  
e non voi streghe pazze!  
La spola resti sola,  
sola e appoggiata al suo muto telaio.

ANTISTROFE II

— Talamo dei Cureti, <sup>20</sup>  
antro sacro che hai dato i natali  
al tuo piccolo dio,  
Coribanti dall'elmo triplicato  
e panciuti tamburi fragorosi  
dalla pelle ben tesa,  
fiati soavi dei flauti di Frigia,  
sapienti percussioni,  
suoni, ritmi, rimbombi: <sup>21</sup>  
il bimbo è nelle mani

<sup>20</sup> Demoni cretesi, seguaci di Rea come i Coribanti.

<sup>21</sup> Affinché il padre Crono non lo scoprisse, udendone i vagiti, e non lo divorasse.



di Rea, la Grande Madre,  
e la Madre lo affida  
ai Satiri commossi.<sup>22</sup>  
Danze intrecciate ai cori,  
gaudiosa festa dai mille splendori  
che ad anni alterni e con sermoni alterni<sup>23</sup>  
allieti Iddio, tamburino dei cuori.  
È venuto  
di lontano  
per cantare  
malinconie...  
È venuto  
tra i Tebani  
e conosce  
tutte le vie.  
È stanco,  
non ha un sorriso,  
tutto vede,  
tutto sente...  
Canta solo  
vecchi ricordi  
di un lontano  
paradiso.

## EPODO

— Dolcezza,  
che discendi dai monti  
avvolta in sacri lini,  
dai monti della Lidia,  
dai monti della Frigia,

<sup>22</sup> Demoni notturni e lunari della natura (detti anche 'Sileni' da 'Selene'), seguaci di Dioniso.  
<sup>23</sup> La festa si celebrava alternativamente ogni due e tre anni, con ritmo pari e dispari.

al grido sacro:  
"Alleluia! Alleluia!"  
e fai scendere latte, vino, miele,  
e corre il sangue lesto nelle vene  
e germoglia l'incenso  
e la mirra d'Arabia,  
fa' scoccare scintille dalla croce,  
e si incendi la face,  
si ecciti la danza fremebonda<sup>24</sup>  
che gli erranti richiama,  
si getti indietro l'onda dei capelli  
e la voce si espanda  
e con eco di tuono:  
"Alleluia, Baccanti!"<sup>25</sup>  
Alleluia, correte  
come pagliuzze d'oro vorticanti  
nell'acqua sacra  
che discende dal Tmolo."<sup>26</sup>  
Cupo  
è il rimbombo dei timpani,  
gaudioso  
è il canto.  
Date voce alla gioia  
per il dio della gioia!  
Ma le Menadi pazze  
inebriate dal loto<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Le 'danze fremebonde' culminavano, tra le esaltate Menadi abbruttite dalla droga, col momento dello smembramento della vittima (*σπαργμὸς*) e del divoramento delle carni crude (*βρωγὴ*).

<sup>25</sup> Cfr. nota 14. Colui che intonava il canto dionisiaco era detto *'ἐξογχο* e lanciava per primo il grido sacro.

<sup>26</sup> Il fiume Pattolo, che scendeva dal monte Tmolo, era aurifero (cfr. Erodoto 5,101) e molto ricco di pagliuzze del prezioso metallo.

<sup>27</sup> I commentatori moderni escludono il fatto che l'inebriamento sia provocato dal potere allucinogeno del loto usato come droga e intendono invece che sia provocato dalla musica del flauto 'libico', che era realizzato col nero legno del loto africano (*celtis australis*), oppure del flauto detto 'dionisiaco', che terminava a forma di fiore di loto. Basandosi su questi due fatti hanno dunque effettuato un accostamento e quasi una identificazione (nel primo caso: di sostanza, e nel secondo

schiamazzano, perdendo ogni ritegno,  
rompendo l'armonia del sacro monte.  
Come puledre pazze, a grandi salti  
scendono dalle balze,  
non sanno dove vanno...

## PRIMO EPISODIO

(Stessa scena. Tiresia, l'indovino cieco, giunge vestito da frate e accompagnato da un chierico. Si rivolge al suo accompagnatore.)

TIRESIA  
Siamo giunti alla porta del palazzo  
costruito da Cadmo  
quando qui venne da Sidone?  
Digli che c'è Tiresia.  
Sa perché son venuto  
ed il perché del saio e della croce...

CADMO  
(Appare sulla soglia).  
Amico mio, ho udito la tua voce.  
Son già vestito. Io, nonno,  
son seguace del dio che è mio nipote.  
Che sempre sia lodato.  
Dove dovremo andare?  
Fammi da guida,  
tu vecchio a me più vecchio.  
Ma dimentico gli anni e il cuore gode.  
Anch'io sono un ragazzo!  
Ci aspetta un carro per salire al monte?  
È onore al dio andare a piedi.  
Ti sarò io da guida.  
Iddio ci guiderà, senza fatica.  
Solo noi saliremo?

TIRESIA  
CADMO  
TIRESIA  
CADMO  
TIRESIA  
CADMO

caso: di forma) tra loto e flauto, simbolizzando nel "loto" il potere allucinante della musica. Ma il testo greco non parla di flauto e quindi per *λωτός* si deve intendere il potere allucinogeno del loto cirenaico (*zizyphus lotus*) che esalta la percezione uditiva moltiplicando l'intensità dei suoni. Per questo motivo Euripide definisce 'sonoro' (*εὐχέλαος*) il loto.

TIRESIA  
CADMO  
TIRESIA  
CADMO  
TIRESIA

Solo noi siamo buoni, non ti pare?  
Dammi la mano. Andiamo.  
Stringila forte nella tua.  
Di fronte a dio mi sento piccolino.  
Devi farti bambino.  
Di fronte a dio a che serve la scienza? <sup>28</sup>  
Dicano pure

che non rispetto la vecchiaia  
così conciato e poco decoroso.  
Dio vuol essere amato nella gioia <sup>29</sup>  
dai giovani e dai vecchi.

CADMO  
Ecco, Tiresia,  
sarò la luce dei tuoi occhi spenti,  
sarò io il veggente.  
Vedo Penteo che sta arrivando...  
È sconvolto: che dice?

PENTE  
(Giunge e non guarda i due vecchi. Si rivolge al pubblico.)  
Ma che sta succedendo? Ero lontano.  
Hanno lasciato Tebe le Tebane!  
Compiono strani riti  
in onore di un dio  
o di chi altro.

Dormono sulla terra  
al servizio di un maschio forestiero.  
Per loro è più importante  
del bere, far l'amore.  
Molte le ho prese e incatenate.  
Erano inebetite dalla droga.  
Darò la caccia al resto <sup>30</sup>  
e alla mia stessa madre

<sup>28</sup> Le leggi non scritte, ma tramandate oralmente, erano considerate 'fuori dal tempo'. Cfr. Sofocle, *Antigone* 456 sgg., *Edipo re* 865 sgg.

<sup>29</sup> Protagonista, nei suoi *Saggi demolitori*, scrisse (fr. B4): "Quanto agli dei non posso sapere né se essi esistono né se non esistono né quale forma abbiano".

<sup>30</sup> Una delle Baccanti tebane era Autonoe, madre di Atteone che fu sbranato dai propri cani.



De Spuckes

De Jherke



PERSONAGGI.

|                   |               |
|-------------------|---------------|
| DIONISO.          | TIRESIA.      |
| PENTEO.           | CADMO.        |
| CORO DI BACCANTI. | NUNZIO.       |
| SERVO.            | ALTRO NUNZIO. |
|                   | AGAVE.        |

La scena è la piazza, innanzi la reggia di Penteo.

*Le trophées d'Europide - vespérale da biselle de Spuckley - a due ti G.D.S., tomo II, Fi, Tip. di G. Barbieri, 1872 -*

*in l'antiquario "Alte mem." di quei magnanimi grecusom / che disfilto l'esercito ateniese / nella XCIII olimpiade / e in to e liberte / perdonarono a' figliuolieri / che e sollevò nella miseria / contavano / i drammi di Euripide.*

LE BACCANTI.

DIONISO.

Prole di Giove io Dioniso a Tebe  
Vengo, quell' io, di cui sgravossi un tempo  
Semele (che di Cadmo era figliuola)  
Quando fu cinta da fulmineo foco.  
Or tramutato il mio divin sembiante  
In umane fattezze, alla dircea  
Fonte m' appresso, e dell' Ismeno all' onda.  
Qui della madre folgorata veggio  
Il monumento e gli abbattuti ostelli  
Fumanti ancor per la celeste fiamma,  
Onta perenne di Giunon, nemica  
Alla mia genitrice! Io ben di Cadmo  
Mi lodo, che alla figlia in ermo loco  
Presso la reggia quel delubro eresse,  
Che di pampini intorno e di racemi  
Ogni dove adombrar. (L' auree de' Lidi  
Campagne ho abbandonato e i pingui colti  
De' Troiani e dei Persi, e le muraglie  
De' Battriani, il freddo suol de' Medi,  
L' opima Arabia, e tutta l' Asia posta

II.

14

Sul mar, che di turrite e popolose  
 Città miste di Barbari e di Greci  
 Rigoglia. Pria che in altra terra ellèna,  
 Qui venni, come le mie sacre danze  
 E il culto in quelle piagge ebbi diffuso,  
 Onde noto qual Dio fossi ai mortali.  
 Tebe posi a romor colle mie grida,  
 Le nebridi vestendo e maneggiando  
 Il tirso, quasi stral d'edera cinto,  
 Perchè le suore di mia madre a torto  
 Mi negano per figlio al Saturnide,  
 Affermando che in Semele fui nato  
 Da tal, che appose il proprio fallo al Nume,  
 Siccome Cadmo macchinò. Vantârsi,  
 Che il Dio spenta l'avesse per vendetta  
 Di quel bugiardo, ingiurioso grido.  
 Quinci di casa le cacciai furenti;  
 E sul monte soggiornano, del senno  
 Uscite; e le costrinsi a usar gli arredi  
 All'orge mie dovuti; e quante donne  
 Ha Tebe, espulsi dai lor tetti, invase  
 Da furor pazzo; e insieme con le figliuole  
 Di Cadmo, or sotto i verdi abeti al monte  
 Si stanno. È d'uopo omai che sappia Tebe,  
 Benchè non voglia, che ne' riti miei  
 Iniziata ancor non fu, ch'io vengo  
 In difesa di Semele mia madre,  
 A mostrar che son Dio nato da Giove!  
 Cadmo intanto largiva onori e scettro  
 A Penteo nato d'una sua figliuola.  
 Ma questi il culto a me dovuto osteggia,  
 Dai libamenti mi discaccia, e nulla  
 Tien memoria di me nelle preghiere!

Quinci che un Nume io son, farò palese  
 A lui ben tosto, ed ai Tebani tutti.  
 A farmi noto indi ne andrò, poich'abbia  
 Qui composte le cose, in altri luoghi;  
 E, se di Cadmo la cittade irata  
 Dalle alture scacciar tenta con l'arme  
 Le Baccanti, io con esse in ordinanza  
 Pugnerò contro Tebe. Indi mutato  
 Ho con l'umano il mio divino aspetto.  
 O donne, o schiera mia, che a tergo avete  
 Lasciato Tmolò, il lidio baliardo,  
 E ch'io ministre e mie compagne ho tratto  
 Dalle barbare piagge, orsù togliete  
 Quei ch'adoprate nelle frigie ville  
 Timpani vostri, dalla madre Rea  
 Ritrovati e da me; su, su, correte  
 Alla reggia di Penteo. Un gran fragore  
 Colà destate, e ben lo vegga Tebe!  
 Ed io frattanto al Citerone in vetta,  
 Ove son le baccanti, il passo volgo,  
 Con esse ad intrecciar le danze e i canti.

CORO.

Lo Tmolò sacro (\*) lasciando e l'Asia,  
 Da me per Bromio compir si deve  
 Gradito officio, cura ben lieve,  
 Gridando: o divo Bacco, evoè!

Chi nella strada, chi nella strada  
 S'aggira, o in camera si sta racchiuso?  
 Serbi silenzio! Lungi sen vada,  
 Se puro il labbro di lui non è:  
 Chè gl'inni a Bacco, secondo l'uso,  
 Farommi a sciogliere gridando: oè!

(\*) Vedi le note a pag. 273.



Oh! lui beato, che sa gli Eterei  
 Servire e vivere vita innocente,  
 Che all'opre bacchiche sacra la mente  
 E il pio lavacro sui monti fa,  
 E la gran madre Cibeles ognora  
 Dell'orge venera coi riti santi,  
 E cinto d'edera, Dioniso onora,  
 E il tirso intorno squassando va!  
 Gite, o Baccanti; gite, o Baccanti,  
 Dell'ampia Grecia per le città,

Dai frigi monti recando il figlio  
 Di Giove, Bromio, dond'era incinta  
 Chi, poi dal volere fulmine avvinta,  
 Fra crudi spasimi lo partorì.  
 Con fibbie d'oro Giove il portato  
 Serròssi al femore, l'ascose ad Ere,  
 E, dalle Parche poichè formato  
 Fu il Dio cornigero, lo trasse al dì.  
 Poscia con serti di serpi fiere  
 Le molli chiome gli circul.

Ghirlande a farne, quinci di colubri  
 L'evia tirsigera — è cacciatrice;  
 Ma tu, di Semele nobile altrice,  
 O Tebe, d'ellera t'annoda il crin.  
 Il verde smilace t'infiori e abbelli,  
 D'abete o quercia t'orni la fronda,  
 Spargi le nebridi di bianchi velli,  
 E ti santifica col tirso alfin;  
 Ma già la splendida Tebe gioconda  
 Innalza all'etere Bromio divin,

Che al monte, al monte conduce il Tiaso,  
 Ove di femine lo stuol s'aggira,  
 Chè, poich' il bacchico furor le ispira,  
 Le tele e i pettini — abbandonâr.  
 O dei Cureti stanza, o celeste  
 Creta, di Giove nido beato,  
 Ove con cassidi dalle tre creste  
 I Coribanti s'aman fregiar,  
 Tondo, con pelli di buoi foggiate,  
 Negli antri il timpano quivi ei trovâr.

La frigia piva dal caro anelito  
 Posero e il timpano — in mano a Rea  
 Gran Madre, e l'ululo quindi sorgea,  
 Che all'orge bacchiche fa di bordon.  
 Furenti i Satiri dalla gran Madre  
 Ebbero il timpano, che liete rende  
 Le Trieteridi feste leggiadre,  
 Che all'evio Nume sì grate son,  
 Quando egli a terra lasso si stende,  
 Ponendo il Tiaso — in abbandon;

E quando cinto di sacra nebride,  
 Allor che il sangue vuol de' caproni  
 Grato ai crudivori, su pei burroni  
 Di Frigia e Lidia cacciando vien.  
 Oè! gridando, Bacco lo stuolo  
 Guida, e frattanto che il latte, il vino,  
 Dell'api il nettare scorre pel suolo,  
 L'æer di sirio fumo è ripien,  
 E, con in pugno l'acceso pino,  
 Bromio correndo va senza fren.

La molle chioma rotando all' aure,  
 Incita a correre gli erranti Cori,  
 Empiando l' etere d' alti clamori,  
 E in questi fremiti si drizza a lor:  
     Gite, o Baccanti; gite, o Baccanti,  
 Dell' aureo Tmolò cura amorosa!  
 A Dioniso con danze e canti,  
 Battendo i timpani, rendete onor,  
 Mentre allo strepito frigio si sposa  
 Dei leni flauti dolce il tenor.

Gioconda intonisi la pia melode!  
 Corra, volisi di vetta in vetta,  
 Ove la Menade festando gode  
 I piè con rapidi salti agitar;  
 Tal ruzza e sfrenasi la poledretta,  
 Stando la madre l' erbe a cibare.

TIREZIA.

Chi di casa vorrà chiamarmi a queste  
 Soglie Cadmo Agenoride, che Tebe  
 Costrusse, quando abbandonò Sidone?  
 Vanne ed annunzia che Tiresia chiede  
 Di lui. Sa bene perchè vengo, e i presi  
 Accordi fra noi vecchi (io men di lui)  
 D' usar i tirsi e le cervine pelli,  
 E coronarci d' ellera la fronte.

CADMO.

O dolce amico, da mia casa tosto  
 Riconobbi il tenor della tua voce,  
 Ch' è d' uom saggio cotanto. Ecomi presto  
 Con le insegne del Nume. È d' uopo a Bacco,  
 Che di mia figlia nacque ed alle genti  
 Dio si mostrò, rendersi onore e culto

Quanto da noi maggior si possa. Or dove  
 Farem la danza? Ove fermarci e dove  
 Squassar dovremo la canuta fronte?  
 Veglio Tiresia, me pur veglio or guida,  
 Tu che saggio sei tanto. Io giorno e notte  
 Non cesserò giammai con questo tirso  
 Di percuotere il suol; chè di buon grado  
 Abbiam posto in obbligo d' esser canuti!

TIREZIA.

Sei del mio stesso avviso, e già mi sento  
 Ringiovanir, e imparerò le danze.

CADMO.

Andremo in cocchio al monte?

TIREZIA.

Oibò; surebbe

Poco rispetto al Nume.

CADMO.

Io, che son vecchio,  
 Te vecchio guiderò, come un fanciullo.

TIREZIA.

Quivi un Dio n' addurrà senza fatica.

CADMO.

Noi soli in Tebe danzeremo a Bacco?

TIREZIA.

Soli noi ben pensiamo, e gli altri male!

CADMO.

Molto s' indugia... prendimi per mano.

TIREZIA.

Ecco; stretta la man meco l' unisci.

CADMO.

Perchè mortale io non dispregio i Numi!

TIREZIA.

Non disputiam sui Numi. Le credenze



A noi trasmesse dall'età dei padri  
Non cadran mai per argomento alcuno,  
Sia pur trovato da sublime ingegno.  
Dirà forse talun, ch'io non rispetto  
La mia vecchiezza, se ricinto il capo  
D'ellera danzerò; ma il Dio non dice  
Che solamente ai giovani convenga  
Mover carole, e non ai vecchi ancora!  
Onoranze comuni ei vuol da tutti,  
Ed innumero stuol d'adoratori.

CADMO.

Poichè cieco sei tu, d'altre novelle  
A te nunzio sarò: Penteo qui viene  
Con ratti passi, il figlio d'Echione,  
A cui donai di questa terra il serto.  
Com'è turbato! E che dirà di nuovo?

PENTEО.

Lungi da Tebe io m'era, e apprendo adesso  
Nella città nuovi disastri: uscite  
Dalle case le femine condursi  
Con finti baccanali in su gli ombrosi  
Monti per onorar questo Dioniso  
Qual sia, novello Iddio, con suoni e danze.  
Stan pieni in mezzo alla gran turba i nappi,  
E sbandansi le donne, e in ermo loco  
Vanno in braccio degli uomini, fingendo  
D'adoprarsi di Menade nei riti;  
Ma più che Bacco hanno Ciprigna a core!  
Quante ne colsi, alla prigion fra i ceppi  
Son custodite dai miei servi; a'quante  
Mancano ancor darò la caccia tosto  
Sui monti: ad Ino ed a colei, che m'ebbe  
Ingenerato d'Echion, e all'altra,

Ch'è madre d'Attéone Autonoe detta.  
Di catene stringendole ben tosto,  
Cesserò queste infami orge di Bacco.  
Narrasi ancora, che di Lidia venne  
Un impostor, un mago dalle bionde  
Inanellate ed odorose chiome,  
Dagli occhi neri, che le grazie tutte  
Han d'Afrodite, e che la notte e il giorno  
Conversa con le giovani, e pretende  
D'adoprarle nei bacchici misteri;  
Ma, se fatto mi vien di qui ghermirlo,  
Ben tosto gli farò la voglia smettere  
Di dondolar la chioma, e il tirso sbattere;  
Chè spiecherògli dall'imbusto il cranio!  
Ei fa nomarsi Dioniso Nume;  
Egli! E cucito fu dentro la coscia  
Di Giove, ed arso dal fulmineo foco  
Con la madre, perch'ella avea mentito  
I superni sponsali! E non è cosa  
Degna d'un laccio infame, a cotal punto  
D'insolenza levarsi uno straniero,  
Sia qualsivoglia? Altro portento è questo  
Ch'io veggo. È qui Tiresia l'indovino  
Di sereziante nebridi ravvolto.  
Ed ecco il padre della madre mia  
(Oh, che gran risa!) bacccheggiar co' tirsi!  
Io mi vergogno nel mirar la vostra  
Vecchiezza, o padre, che non ha più senno!  
Non gitterai quell'edra? E non vorrai  
Lasciar dal tirso libera la mano,  
O padre di mia madre? E persuaso,  
O Tiresia, gli hai tu siffatte cose?  
Quest'altro nuovo Dio vuoi porre in mezzo



Agli uomini, e osservar gli alati, e torre  
 Degli olocausti la mercede? Oh, questa  
 Canuta età se te non difendesse,  
 Saresti fra le Mene incatenato  
 Tu, che tai riti obbrobriosi adduci;  
 Perchè, se brilla nei conviti il nappo  
 Del vino fra le donne, io son d'avviso,  
 Che nulla sia di sano in coteste orge!

CORO.

Alla santa Pietà non hai rispetto,  
 Nè a Cadmo, onde nascea l'altra mèsse  
 Dei terrigeni? O figlio d'Eclione,  
 La tua schiatta così tu disonori!

TRESIA.

Allorchè un saggio ha di parlar cagione  
 Bella ed onesta, arduo non è ch'ei parli  
 Splendidamente. E tu facondo sei,  
 Come s'addice ad uomo scaltro; e pure  
 Non ben ragioni. Un uomo ardentoso  
 E possente e facondo, ove non abbia  
 Prudenza, un tristo cittadin diviene.  
 Quanto al novello Dio, che tu deridi,  
 Sappi, ch'io dirti appien non posso a quanta  
 Grandezza in Grecia leverassi. Al mondo  
 Son due le cose di maggior possanza,  
 O giovinetto: Cerere, o la Terra,  
 Che può nomarsi con tal doppio nome,  
 E che gli aridi cibi all'uomo appresta;  
 L'altra è il figlio di Semele, che venne  
 Con essa a gara, il dolce umor dell'uva  
 Agli uomini donando. Egli dal duolo  
 Franca le meste genti, e un dolce obbligo  
 De' mali infonde, nè rimedio alcuno

V'è maggior nelle angosce. Ei, benchè Divo,  
 Liba con quello agli altri Numi, e quindi  
 Fa che agli uomini arrida la Fortuna.  
 E tu frattanto lo deridi, come  
 Nel femore di Giove ei stato fosse  
 Cucito. Or io t'insegnerò di questa  
 Novella il vero. Quando il Saturnide  
 Al fulmine il rapì, su nell'Olimpo  
 L'assunse, donde il volea Giuno espulso.  
 Ma Giove macchinò questo ripiego,  
 Qual s'addiceva a un Nume. Aperse un lato  
 Dell'Etra, onde la Terra è circonfusa,  
 E quivi in serbo il pose, e il tolse all'ira  
 Della consorte. Indi narrâr le genti  
 Che in un lato di Giove egli nudrito  
 Fosse; ed invece ei fu di Giuno ostaggio,  
 Perchè in un lato lo serbò dell'Etra.  
 Profeta è questo Dio; chè assai preságo  
 È il baccheggiar e l'insanir; e ognora  
 Che invasata ben molto han la persona  
 I furibondi, lor concede il Nume  
 Di svelar il futuro. Ha qualche parte  
 Pur di Gradivo. Pria de la battaglia  
 Spesso un cieco terror fuga le schiere  
 Già poste in ordinanza; e ciò da Bacco  
 Procede. Lo vedrai pur su le rupi  
 Tripudiar di Delfo, e sulle vette  
 Bicipiti squassar le faci e il tirso;  
 Poichè già grande è in Ellade. M'ascolta,  
 O Re! Non basta il dominar le genti;  
 Se ciò credi, t'inganni. Or tu ricevi  
 In Tebe il Nume! Orsù, liba, festeggia  
 E t'incorona. Bacco non astringe



A lussuria le donne. È temperante  
 Ogni cosa che tale è per natura.  
 Questo guardar bisogna: anco nell'orge  
 Le pudiche si serbano incorrotte.  
 Vedi? Quando son molti alle tue soglie,  
 E il nome tuo dalla città s'esalta,  
 Tu godi; ed egli anco d'onor (cred'io)  
 Si piace. Or bene, io qui con Cadmo insieme  
 Che tu deridi, incoronarmi d'edra  
 Voglio; farem carole entrambo vecchi;  
 Chè di ballar è d'uopo; ed io non bramo  
 Far guerra ai Numi per le tue ragioni.  
 Impazzito sei tu miseramente,  
 Nè rimedio aver puoi, che ti risani!

CADMO.

Saggio è l'avviso di Tiresia; resta  
 In casa, o figlio, insiem con noi; rispetta  
 Le leggi. Or sei svagato, e benchè saggio,  
 Saggiamente non pensi. Or, se costui,  
 Come tu dici, non è Dio, per tale  
 Si proclami da te; mentisci pure  
 Acconciamente, e fa', che sembri averlo  
 Semele partorito; in questo modo  
 Grande onore ne avrà la stirpe nostra.  
 Il tristo fato d'Attëon non vedi?  
 Dai crudivori veltri, che nutrito  
 Ebbe, sbranato ei fu nelle boscaglie,  
 Perchè maggior d'Artemide vantossi  
 Nell'arte della caccia. Un simil caso  
 Onde tu sfugga, a me t'appressa; e il capo  
 D'edra ti cingerò. Con noi deh! rendi  
 Onore al Nume.

PENTEO.

Giù la mano! Altrove  
 Vanne a insanir, e con la tua stoltezza  
 Non appestar mi. Prenderò vendetta  
 Ben io sul tuo nel delirar maestro!  
 Alle case di lui, dove gli auspicî  
 Si rendono, correte, si smantelli,  
 S'abbatta, si disperda e sottosopra  
 Ogni cosa si getti, e le corone  
 Vadano in preda ai venti e a le tempeste!  
 Saprà ben io così ferirlo! E voi  
 La città percorrete in cerca sempre  
 Di quell'effeminato or qui venuto  
 Tra le donne a recar quest'altra lue,  
 E a corrompere i talami! Ghermito  
 Come l'avrete, qui sia tratto in ferri,  
 Onde il fio paghi lapidato a morte,  
 E vegga un tristo baccanale in Tebe!

TIREZIA.

O misero, non sai con questi detti  
 Ove riesci! Eri già stolto, or sei  
 Furibondo. Di qua lungi si vada,  
 O Cadmo, e per costui, benchè sì truce,  
 Paghiamo e per la patria il nuovo Iddio,  
 Che non ci rechi un qualche danno! Or segui  
 I passi miei col tuo bastone adorno  
 D'edra; e sostegno l'un dell'altro sia.  
 Chè turpe cosa è che due vecchi a terra  
 Stramazino. E sia pur; chè a Bacco, figlio  
 Di Giove, ha da servirsi! Or bada, o Cadmo,  
 Che Penteo non ti rechi un qualche lutto  
 Nella famiglia. Ciò, non come vate,  
 T'avverto, ma perchè veggio qual piega  
 Prendon le cose. È stolto, e stolto ei parla!

## CORO

Santa Pietade eterea,  
 Pietà, che i vanni aurati  
 Spieghi quaggiù, di Penteo  
 I detti scellerati,  
 Udisti? Udisti l'empio,  
 Che d'oltraggiar ardiva  
 Bromio, che a noi veniva  
 Di gioia apportator?

Lui, che figliuol di Semele,  
 Re de' conviti, è Dio  
 Di lor, che cinti d'ellera  
 Aman le feste e il brio,  
 Lui, che le cure dissipa  
 Con le carole e i canti  
 E i calici spumanti,  
 Che adducono il sopor?

Stolto, sfrenato eloquio  
 Per mèta ha la sciagura;  
 La vita onesta e placida  
 Mantien le case, e dura.  
 Lungi, egli è ver, sull'Etere  
 Sono i Celestiali;  
 Ma pur di noi mortali  
 Contemplano l'oprar.

Sottil pensare, e vivere  
 Fuor dell'altrui costumē  
 Non è saper; chè spgnesi  
 Tosto di vita il lume!  
 Quei, che a gran cose aspirano,

Non godon le presenti;  
 Questo di molte genti  
 Mi sembra il folleggiar!

Oh, se potessi all'isola  
 Girne di Citera,  
 Ove gli Amori albergano,  
 Ove il mortal si bea!  
 O dove, non l'eterea  
 Pioggia, ma il suol feconda  
 Con cento bocche l'onda  
 Del barbarico Nil!

Vorrei pur dell'Àonie  
 Girne alla stanza eletta,  
 Ove del clivo olimpico  
 Sorge la sacra vetta!  
 Colà mi guida, e vengano  
 Lè Càriti ed Amore,  
 O Bacco agitatore,  
 All'orgia tua gentil!

Chè celebrarla, o Bromio,  
 Quivi pur anco è dato;  
 Ivi i banchetti esilara  
 Il Dio da Giove nato,  
 Amico alla Concordia  
 D'oro dispensatrice  
 Gran Diva, onde felice  
 È l'alma gioventù.

Del paro i ricchi e i poveri  
 Egli col vin ristora,



## LE BACCANTI.

Nè fa (sia luce, o tenebra)  
 Goder chi non l'onora.  
 Lungi da voi chi medita  
 Con troppo acuto ingegno.  
 Per me, seguirsi è degno  
 Quanto par bello ai più.

SERVO.

Penteco, siam qui; la fatta preda è questa,  
 Contro cui ci mandasti. Oh! non indarno  
 Fu l'opra nostra. Mansieta invero  
 Questa fera mostrossi, e con la fuga  
 Non tentò di sottrarsi; anzi, le mani  
 Di buon grado ci porse, e non diè segno  
 Di püura, nè il vivido incarnato  
 Del suo volto mutò, ma sorridendo  
 Legar lasciassi e via condurre, in tutto  
 Somnesso ai miei voleri. Allor gli dissi  
 Da rispetto compreso: io non ti traggo  
 Mio buon grado, o stranier; ma per comando  
 Di Penteco. Quelle poi tra le Baccanti  
 Che raffrenasti, che ghermistì, e in ceppi  
 Nelle comuni carceri chiudesti,  
 Si sciolsero, e invocando il Bromio Nume  
 Or danzano tra i boschi. È da sè stesse,  
 Che dai piè cadder loro le ritorte,  
 E i serrami s'aprir senz'opra umana!  
 Quest'uomo di miracoli vien colmo  
 A Tebe. Il resto a te pensar conviene.

PENTEO.

Lasciategli le mani. È tra le reti;  
 Quindi non fia sì rapido, che possa  
 Sfuggirmi. Ospite, inver non sei deforme  
 Per le fanciulle, onde venisti a Tebe!

## TRAGEDIA.

La lunga chioma, che diffusa intorno  
 Alle stesse tue guance è tutta amore,  
 Non l'educavi tu per la palestra,  
 E il candido color ti procacciasti  
 Non co' raggi del Sol, ma sì con l'ombra,  
 Per Cipride predar con la bellezza!  
 Ma pria di tutto, chi tu sei mi svela.

DIONISO.

Da banda ogni jattanza; è lieve il dirlo.  
 Parlar sentisti del fiorito Tmolo?

PENTEO.

So ben che accerchia la città di Sardi.

DIONISO.

Nato là fui; Lidia è la patria mia.

PENTEO.

Perchè fra i Greci questi riti apporti?

DIONISO.

Mi spedì Bacco, almo figliuol di Giove.

PENTEO.

Un Giove è là, che nuovi Dei produce?

DIONISO.

No; ma quel desso, che tra voi fu sposo  
 Di Semele.

PENTEO.

Nell'ombre, o nella luce

A ciò t'astrinse?

DIONISO.

Da lui visto il vidi,

E queste orge affidommi.

PENTEO.

E qual idea

Hai tu di coteste orge?

II.

DIONISO.

A chi non sia

Iniziato ciò saper non lece.

PENTEO.

Qual lucro all' uom che i sacrificî apporta,  
Recano?

DIONISO.

Udirlo a te non lice; e pure

Son cose degne di sapersi!

PENTEO.

Astuto

È il tuo parlar, se qualche cosa io bramo  
Udire.

DIONISO.

Il rito del mio Nume abborre

Chi l' empietà professa.

PENTEO.

E tu dichiami

D' aver veduto apertamente il Nume?

Ma qual mostrossi?

DIONISO.

Qual ei volle. Nulla

Non disposi di ciò.

PENTEO.

Qui di bel nuovo

A meraviglia ti schermisci, e nulla  
Rispondi.

DIONISO.

Sembreria chi saggio parla

Un insensato a chi del senno è privo.

PENTEO.

Fosti il primo a recar cotesto Iddio?

DIONISO.

Ogni terra di Barbari con danze  
Celebra questi riti.

PENTEO.

Oh! molto peggio

Che in Grecia là si pensa.

DIONISO.

Oh! meglio; in questo

Son diversi i costumi.

PENTEO.

E questi riti

Si compiono di notte, ovver di giorno?

DIONISO.

Di notte il più sovente. Augusta e sacra  
È su tutto l' ombria.

PENTEO.

Ma per le donne

Insidiosa, e di sporcizie piena.

DIONISO.

E ancor di giorno troverai sozzure!

PENTEO.

Darai di questi tuoi sofismi iniqui  
La pena.

DIONISO.

E tu dell' empietà insana.

PENTEO.

Oh, come audace, e parlator facendo  
È cotesto baccante!

DIONISO.

Or di', qual pena

Soffrir dovrò? Che mi farai di male?

PENTEO.

Da pria ti taglierò la delicata,



Ricciuta chiama....

DIONISO.

Questa chiama è sacra,

E per Bromio la nutro.

PENTEO.

Ora quel tirso

Da te stesso consegnami.

DIONISO.

Tu stesso

Prendilo; chè da Bacco io l'ebbi in dono.

PENTEO.

E in carcere terrò la tua persona.

DIONISO.

Mi scioglierà, sempre ch'io voglia, il Nume.

PENTEO.

Quando lo invocherai, stando fra mezzo  
Alle Baccanti.

DIONISO.

Ciò che soffro ei vede,

Standomi presso.

PENTEO.

Ov'è? Chè non si mostra

Al guardo mio?

DIONISO.

Con me! Tu non lo vedi;

Chè un empio sei.

PENTEO.

Ghermitelo. Costui

Oltraggia Tebe e me!

DIONISO.

Io, che nel senno

Son saldo, a voi, che stolti siete, impongo  
Di non legarmi.

PENTEO.

Ed io di ben legarti,

Io, che di te son più possente.

DIONISO.

Ignori

Come vivi, quant'opri e chi tu sia!

PENTEO.

Son Penteo d'Echione e Agave figlio.

DIONISO.

Ben s'addice il tuo nome al tuo disastro!

PENTEO.

Vanne! Sia chiuso ne le stalle equestri,

Nè vegga luce. Ivi le danze mena!

Quelle malvage tue compagne, tratte

Fra noi da te, saran vendute, o tolti

Dalle lor mani i timpani, saranno

Di mia ragione, ed alla spola addette.

BACCO.

N'andrò; chè quanto non segnava il Fato,

D'uopo non è che sopportar si debba.

Ma Bacco ti darà la degna pena

Degli oltraggi a lui fatti, a lui, che neghi!

Chè insultandomi, è lui che traggi in ceppi.

CORO.

Dell'Acheloio nata dall'acque,

O Dirce, o vergine, che il Mondo còle,

Perchè nei limpidi tuoi fonti giacque

Di Giove e Semele l'eccelsa prole,

Che il Dio nel femore serrossi, quando

Lo tolse al fulmine, così gridando:

Vieni, e in quest'utero maschil raccolto  
Posa, per nascere, Bacco, da entrambo;

E in Tebe, orrevole ti farò molto,  
Quinci col titolo di Ditirambo.  
E pur, o nobile Dirce, hai respinti  
Questi miei Tiasi di fronde cinti!

Perchè d'ingiurie mi colmi, ed osi  
Da me fuggirtene, se tra brev' ore  
Per le delizie dei racemosi  
Vitigni Bromio saratti a core?  
Ma per qual rabbia, per qual rancura  
Questa mostravasi terrea fattura,

Questo re Penteo, che dal Dragone  
Provien, quest'orrido mostro inumano,  
Figlio al terribile truce Echione  
Avverso ai Superi, novel Titano,  
Che brama in carcere priva di luce  
Trarmi col baccico mio caro duce?

Guarda quali ardue, tremende prove  
Ai cari apprestansi tuoi sacerdoti!  
Vieni a reprimere, figlio di Giove,  
Questi del perfido superbi voti,  
Sia ch'alla Nisia di fere altrice  
Conduca i Tiasi vaga pendice,

O fra i coricci gioghi e le selve  
E gli antri olimpici, ove dal Vate  
Di Tracia l'arbori, le agresti belve  
A suon di cetera furo assembrate?  
Lieta Pieria, ti rende onori,  
Bromio, e dirigerti brama i suoi Cori.

Com'ei travalichi l'Asio repente,  
Insieme con l'evie danzanti squadre  
Verranno al limpido Lidio corrente  
Di beni agli uomini fecondo padre,  
Che udi, che prospera l'alme convalli  
Della Pieria dai bei cavalli.

DIONISO.

Olà, Baccanti, la mia voce udite!  
Olà, Baccanti, udite!

CORO.

Or chi mi chiama?  
Qual suon baccico è questo?

DIONISO.

Olà di nuovo,  
Io, figliuolo di Semele e di Giove,  
Vi chiamo.

CORO.

Oè, oè! Signor, signore,  
Vieni col nostro stuolo, o Bromio, vieni!  
Ma qual sacro tremoto! Ah, che di Penteo  
A terra andranno omai le case. È Bacco  
Nella magione. Adorisi; noi tutte  
L'adoriamo! Fuggir dalle colonne  
Gli architravi di pietra ecco vedete!  
Bromio grida e trionfa entro le case.

DIONISO.

Accosta la fulminea ardente face,  
Abbrucia, abbrucia di Pentèo la casa!

CORO.

Sulla tomba di Semele non vedi  
La fiamma che restò, quando percossa  
Colei da Giove incenerita cadde?  
A terra, a terra, o Menadi tremanti,



Prostratevi; che il Re figlio di Giove  
Trascorre su e giù per le magioni!

DIONISO.

Barbare donne, perchè mai cadeste  
Così percosse da spavento a terra?  
Sentiste, come appar, che Bacco abbatte  
Di Penteo le magioni? Or via, sorgete;  
Fatevi core, e di tremar si cessi.

CORO.

O de' bacchici riti immenso lume,  
Oh, come lieta nel mirarti io sono,  
Quando prima io vivea diserta e sola!

DIONISO.

Perchè dal Sire fui condotto all' atra  
Prigion, temeste?

CORO.

E come no? Chi mai  
Saria rimasto a custodirmi, quando  
T' avesse colto alcun disastro? Or come  
Ti liberasti da quell' empio?

DIONISO.

Io stesso  
Mi liberai senza fatica alcuna.

CORO.

Ma non ti pose egli la man nei lacci?

DIONISO.

Anche in ciò lo delusi. Ei di legarmi  
Credea, ma non trovommi, e di lusinghe  
Si nutrì; chè rinvenne entro le stalle,  
Ove prigion volea tenermi, un toro,  
E il legò pe' ginocchi e per le zampe,  
D' ira sbuffando e di sudor grondante,  
E co' denti mordendosi le labbra.

Tranquillo io colà presso era seduto,  
E il rimirava. Nel frattempo Bacco  
Sorvenne, e dirocò quella magione,  
E della madre sulla tomba accese  
Il foco. Ma colui, vista la fiamma,  
Corse di su, di giù, credendo appresa  
Nella reggia l'arsura, e recar onda  
D'Acheloo comandava ai suoi valletti;  
Ma travagliossi ogni suo servo indarno.  
Poi di tal briga toltosi, credendo  
Ch'io fuggito mi fossi, entro la casa  
Col negro acciaro nella man s'avventa.  
Bromio frattanto, almen così mi parve,  
(Congettura è la mia) formò nell'aula  
Un simulacro, contro cui scagliossi  
Colui, credendo uccidermi, e frattanto  
Non altro egli colpia che il lucid'etra.  
Oltre di questo, egli soffrì da Bacco  
Ben altri danni. Dirottata ei vide  
La casa, e infranti i lacci miei. Conquiso  
Dalla stanchezza, allor lascio cadersi  
Di man la spada. Istupidito e lasso  
A terra or langue; ch'ei, benchè mortale,  
Con un Iddio di far periglio osava.  
Tranquillamente io dalle case uscito  
A voi men vengo, nè di lui mi curo  
Più che tanto. Ma s'ode un calpestio  
Dentro le case; ei sulla soglia tosto  
Verrà. Che può mai dir? Placidamente  
Sopporterollo, benchè irato ei mova;  
Chè di frenarsi ha per costume il saggio.

PENTEEO.

Orrende cose io sopportai! L'estrano,



Che fra i lacci giacea, da me fuggissi.  
Olà! Questi è colui! Che fu? Ma come  
Nell'atrio di mie case uscir ti veggio?

DIONISO.

Fermati, e il corso al tuo furor raffrena!

PENTE.

Onde, sfuggendo alle ritorte, uscisti?

DIONISO.

Non te lo dissi, o non l'udisti, ch'io  
Sarei stato disciolto?

PENTE.

E chi ti sciolsi?

Nuovi discorsi in campo metti ognora!

DIONISO.

Chi feo per l'uomo la seconda vite.

PENTE.

Bel dono inver questo che a Bacco apponi!  
Ma v'impongo serrar le torri intorno.

DIONISO.

Perchè? Ma non sormontano i Superni  
Pur le muraglie?

PENTE.

Accorto, accorto sei,  
Fuor che in ciò che bisogna.

DIONISO.

In ciò ch'è d'uopo,  
Molto avveduto io son. Ma prima ascolta  
Quanto annuncia costui, che vien dai monti;  
E noi qui rimarrem senza fuggirti.

NUNZIO.

Penteo, Signor della tebania terra,  
Dal Citeron, dove continuo splende  
Della neve il candore, a te men vengo.

PENTE.

Che svelarmi vuoi tu con tal premura?

NUNZIO.

Poichè slanciarsi furibonde io vidi  
Fuor di Tebe le Menadi, qui vengo  
Narrando a Tebe, e a te, quali tremende  
Compion opre maggior d'ogni portento:  
Ma udir vo' pria, se francamente io possa  
Favellarti di quanto ivi succede,  
O se pur debbo contenermi. Io temo  
L'impeto del tuo cor, temo il tuo sdegno,  
O Sire, e il troppo signoril costume.

PENTE.

Parla; chè in tutto illeso andrai. Non debbo  
Per ciò ch'è giusto, disdegnarmi, e quante  
Più rec fien l'opre che di lor t'appresti  
A disvelar, tanto più grave il fio  
Sarà, ch'io prenderò da questo infame,  
Che le sedusse.

NUNZIO.

Al pascolo sul monte  
Giva l'armento, allorchè il Sole i raggi  
Vibrava intorno a riscaldar la terra,  
Quando tre schiere femminili io scorsi.  
Dall'Antonoe la prima era condotta;  
La seconda da Agave, onde sei nato,  
Ed Ino era di guida al terzo Coro.  
Dormivan tutte abbandonatamente  
Quali appoggiando gli omeri alle fronde  
Degli abeti, o di querce in su le foglie  
A terra sparse, riposando il capo  
Modestamente, e non come tu dici,  
Che avvinazzate delle tibie al suono



Vadan solinghe per la selva errando  
 A caccia di Ciprigna. In mezzo ad esse  
 Baccanti era tua madre; e alzò la voce  
 A scuoterle dal sonno appena inteso  
 Ebbe il muggito de' cornuti buoi.  
 E quelle, poichè scosso il dolce sonno  
 Ebber dagli occhi, in piè levârsi, ed era  
 Meravigliosa la modestia loro,  
 Giovani, vecchie e nubi fanciulle.  
 Pria s'acconciâr sugli omeri le chiome,  
 E si vestîr de le cervine pelli,  
 Di cui s'erano sciolte, ed amodârle  
 Con gli angui, che lambian le gote loro.  
 Altre in braccio una damna, o i fieri parti  
 Poneansi delle lupe; ed allattarli  
 Gioia qual d'esse turgide le mamme  
 Pel novo parto avea; chè abbandonato  
 In casa ell'ebbe i tenerelli figli.  
 Poi d'edera, di smilace, o di quercia  
 Con floride corone inghirlandârsi;  
 E tal di loro percotea la roccia  
 Col tirso, e tosto quinci una fontana  
 Zampillava, e tal altra il bastoncello  
 Sovra un sasso batteva, e quindi il Nume  
 Sgorgar ne fea di vino un ruscelletto.  
 E qual d'esse desio di bianca beva  
 Nutriva, un bucherel fea con le dita  
 In terra, ed a fuson ne usciva il latte;  
 E dai lor tirsi d'edera intrecciati  
 Stillava il dolce mèle; onde se fossi  
 Stato presente a rimirar tai cose,  
 Volta la prece avresti al Dio, che insulti!  
 Da noi pastori, ed armentari tutti

Confabulando si convenne in dire,  
 Ch' elle opravan miracoli stupendi!  
 Allora uno di quei, che vanno errando  
 Per la cittade, e in sermonar valente,  
 Ne disse: O voi, che per le sacre piagge  
 Abitate de' monti, avete a grado  
 Di condur via da coteste orge Agave  
 Genitrice di Penteo? Una gradita  
 Al nostro sire opra faremmo. Parve  
 A tutti noi ch'ei ben dicesse, e quindi  
 Tra i cespugli ponendoci in agguato,  
 Ci appiattammo. Le Menadi frattanto  
 Nell' ora statüita al Baccanale  
 Palleggiavano i tirsi, ad alta voce  
 Iacco, Bromio figlio del gran Giove  
 Invocando, e con lor ad agitarsi  
 Incominciâr le fere e tutto il monte;  
 E cosa ivi non fu che ferma stesse.  
 Saltò per caso Agave a me da lato;  
 Ed io, che di ghermirla avea gran voglia,  
 Sbucai fuor della macchia, ov' era ascoso.  
 Ma tosto ella selamò: Mie ratte cagne,  
 Siam prese da questi uomini; seguitemi,  
 Seguitemi; la man di tirso armate!  
 Noi fuggendo schivar potemmo appena,  
 Che in brani ci facessero le Bacche;  
 Ma queste ad assalir con mano inerme  
 Si dier gli armenti, che pascevan l'erba.  
 Veduto avresti una di lor con ambe  
 Le mani in due partir una fiorente  
 Mugolante giovenca, e un'altra a brani  
 Porre una vacca, e in questa parte e in quella  
 Scagliarne i fianchi e i biforcuti piedi;



Mentre, gocciano sangue, dagli abeti  
 Pendeano d'altre le scerpate membra.  
 I tauri, che sì fieri in dar di cozzo  
 Erano innanzi, ora distesi a terra  
 Giacevano per mano d'infinito  
 Fanciulle, ed eran morti ed iscoiati  
 Con prontezza maggior che tu non possa  
 Le palpebre serrar su le regali  
 Pupille. Or, come agei dal ratto volo,  
 Corron le Bacche per i prati, intorno  
 Le correnti d'Asopo, ove prodotte  
 Son le messi frugifere ai Tebani.  
 Usia ed Eritra, che del Citerone  
 Sotto la rupe siedono, a soquadro,  
 Come nemici, han posto; e dalle case  
 I bambini rapiro; e sulle spalle  
 Senza legami posero la preda;  
 Ch'ivi era ferma, nè cadea sul suolo,  
 Fosse pur bronzo, o ferro; e tra le chiome  
 Senza bruciarsi pur teneano il foco!  
 Ma gli abitanti dalle Bacche offesi  
 Corsero all'armi, e quivi una ben forte  
 Vista, o Sire, mostrossi; i dardi loro  
 Non ferivan le donne, ed esse invece  
 Scagliando i tirsi li colpiano, e in fuga  
 Li ponevan, non senza una celeste  
 Aita. Indi tornar, onde partirsi,  
 A quelle fonti, che sgorgar per esse  
 Già fece il Nume, e si lavâr le membra  
 Di sangue intrise; e del sudor le gocce,  
 Che mandavan dal viso, eranò asterse  
 E lambite da lingue di serpenti.  
 Signor, tu questo Dio, sia qual si voglia,

Nella città ricevi! Oltre che grande  
 Egli è nel resto, odo ch'ei pur fe' dono  
 Della vite benefica ai mortali.  
 E inver, se togli il vino, anco Ciprigna  
 Vien manco, e ogni piacer fugge dall'uomo.

CORO.

Al Re temo drizzar liberi accenti;  
 Ma pur fien detti! Dioniso in nulla  
 Non è minor degli altri Dei!

PENTEO.

S' appressa,

Ecco s' appressa e, come foco, irrompe  
 E tutto invade omai questa arroganza  
 Delle Baccanti, vitupero immenso  
 Di Grecia! Ma restar qui neghittosi  
 Non lece a noi. Va' subito alle porte  
 D' Elettra. I pavesari, e i cavalieri,  
 E quanti vibran aste, e scoccan dardi  
 Chiama; combatterem queste Baccanti!  
 Chè tali onte soffrir da queste donne  
 Vitupero è maggior d'ogni sciagura!

DIONISO.

Ritroso ognora ai detti miei ti mostri,  
 Penteo; ma pur non ti dirò, quantunque  
 Offeso m'abbi, che giovar ti possa  
 Contro quel Nume il sollevare gli scudi,  
 Anzi ch'è l'acquetarti. Oh! non fia mai,  
 Che Bromio soffra, che da te rimosse  
 Sien le Bacche dai monti a lui sacrati.

PENTEO.

Non m' ammonir! Se libero dai lacci  
 Fosti, guarda che fai; ch'io novamente  
 Potrei punirti.



DIONISO.

Io, semplice mortale,  
Trar calci non vorrei contro gli sproni;  
Ma onorei con sacrifici il Nume.

PENTEO.

In sacrificio una feminea strage,  
E immensa, gli offrirò; chè ne son degne  
Coloro; e il Citeron porrò sossopra!

DIONISO.

Fuggirete voi tutti; ed oh, vergogna!  
I tirsi abatteranno i bronzei scudi!

PENTEO.

Un intrattabil ospite è costui,  
Che nell'oprar e nel soffrir non tace!

DIONISO.

O amico, puossi ancora a ben condurre  
Questa bisogna.

PENTEO.

Che farai? Vorresti  
Accomodarti ai miei servigi?

DIONISO.

Voglio  
Inerme quelle femine condurti.

PENTEO.

Ahimè! Questo è un agguato che mi tendi!

DIONISO.

Ma che! Ti salverò co' miei trovati!

PENTEO.

Cospiraste fra voi, perchè non cessi  
Quest'orgia!

DIONISO.

Cospirai, sappi, col Nume.

PENTEO.

Recatemi qui l'armi, e omai tu cessa  
Dal favellar!

DIONISO.

Ma di', ti gradirebbe  
Il rimirarle sovra i monti assise?

PENTEO.

Oh, sì di certo, e ti darei molt'oro!

DIONISO.

Ma perchè di vederle hai tanta brama?

PENTEO.

Le vedrei tristamente inebbriate!

DIONISO.

E tristi cose rimirar t'abbella?

PENTEO.

Bada! Queto rimirarle, e riposando  
Sotto gli abeti.

DIONISO.

Ma, se pur giungessi  
Celatamente, elle saprian trovarti.

PENTEO.

A viso aperto dunque andrò; ben dici.

DIONISO.

Ti farò strada. A porti in via cominci?

PENTEO.

Scorgimi tosto; ma, se vuoi, non nego  
Qualche istante d'indugio.

DIONISO.

Or su, t'avvolgi  
Con le vesti di bisso la persona.

PENTEO.

Ma perchè mai? Sarò di maschio femina  
Creduto?

II.

DIONISO.

Ond' esse non ti credan maschio,  
E t' uccidano.

PENTEO.

Sì; ben dici; un uomo  
Sei di prudenza antica!

DIONISO.

Amniäestrato  
In questo fui da Bacco.

PENTEO.

Or come puossi  
Il tuo divisamento a ben condurre?

DIONISO.

In casa entrando sarà mia la cura  
Di vestirti.

PENTEO.

Qual veste? Una da donna?  
Ma mi vergogno!

DIONISO.

E non sei pronto dunque  
A rimirar le Menadi?

PENTEO.

Qual veste  
Sulla persona mi porrai?

DIONISO.

Sul capo  
Ti porrò prima una prolissa chioma.

PENTEO.

E qual fia mai l'altro ornamento?

DIONISO.

I pepli  
Talari; ed una mitra avrai sul capo.

PENTEO.

E poi qual altra cosa aggiungeresti?

DIONISO.

Il tirso in mano, e la macchiata pelle  
Del cervo.

PENTEO.

Oh, non potrei vestir da donna!

DIONISO.

Ma darai sangue in oppugnar le Bacche.

PENTEO.

Sta ben; chè d'uopo è sovra tutto andarle  
Ad esplorar.

DIONISO.

Il meglio è questo, invece  
Di girne a ricercar danni su danni!

PENTEO.

Ma come ascoso de' Tebani al guardo  
Andrò per la città?

DIONISO.

Per vie romite  
Andremo, e duce io ti sarò.

PENTEO.

Fia meglio,  
Che l'esser dalle Menadi deriso.

DIONISO.

Entrando in casa stabilir potremo  
Ciò che meglio ci sembri.

PENTEO.

Ebben, son pronto;  
Vado! A partir con le mie schiere armate  
M'appresto, o a secondare i tuoi consigli.

DIONISO.

Donne, quest'uomo è nella rete. Ei tosto



Andrà presso le Menadi, e col sangue  
 La pena pagherà! Convienti, o Bacco,  
 Nè sei lontano, aver di lui vendetta!  
 Pria, del senno lo traggi, un furor lieve,  
 Trasfondendogli in cor; chè s'ei rimane  
 In sensi, non vorrà vestir da donna;  
 Ma, se di mente egli esce, il farà certo.  
 Ed io vo' che risibile ai Tebani  
 Costui si mostri in femminil sembianza,  
 Dopo le tante sue minacce, ond'era  
 Terribile. Men vado a porgli indosso  
 Gli ornamenti, ed allor ch'ei preso gli abbia,  
 A Dite scenderà, dalle materne  
 Mani dilacerato; e alfine appieno  
 Conoscerà chi sia Dioniso figlio  
 Del Saturnide, e ch'egli è una tremenda  
 Divinità con gli uomini benigna.

coro.

Alfin ne andrò col niveo  
 Piè fra i notturni Cori,  
 Scotendo al roscid' aere  
 La cervice con bacchici clamori!

Qual gode alle delizie  
 De' prati la cervetta,  
 Se reti e veltri eludere  
 Seppe, e d' urlante venator la stretta,

Dal turbinio del correre  
 Cessando per la bella  
 Opaca selva, e i roridi  
 Prati, ove traccia non ha d' uom, saltella.

Più saggio e bel sugli uomini  
 Qual dono ai Numi è dato,  
 Che aver sull' ostil vertice  
 La man vittrice? Ognora il Bello è grato!

È tardo, ma infallibile  
 L' alto poter del Nume;  
 E prende il fio dell' empio,  
 Che il culto e il Cielo d' oltraggiar presume!

L' orma del Tempo celano  
 Gli Dei con modi obblighi,  
 E scaltre insidie tendono,  
 Simili ai venator', contro gl' iniqui.

Legge, che fu dal volgere  
 Dei secoli sacrata,  
 Giammai non lece abbattere;  
 Chè dalla stessa alma Natura è nata!

Più saggio e bel sugli uomini  
 Qual dono ai Numi è dato,  
 Che aver sull' ostil vertice  
 La man vittrice? Ognora il Bello è grato!

Felice chi, del pelago  
 Fuggendo l' ire orrende,  
 Nel porto rifuggivasi,  
 E chi più forte del suo duol si rende!

Altri v'è poi, che supera  
 Altrui per forza ed oro  
 In altre guise; e accolgono  
 Troppe speranze i più nei petti loro!

Queste con l'oro han termine,  
 Quelle van preda al vento.  
 Io dirò sol, che prospera  
 Colui che vive di per di contento.

DIONISO.

O Penteo, che veder ciò che non lice  
 Tenti, e indagar quanto indagar si vieta,  
 Io di te chiedo; esci da quelle soglie,  
 E a me ne vieni delle vesti cinto  
 D'invasata Baccante, e a porre il guardo  
 Su la tua genitrice e il suo drappello!  
 D'una figlia di Cadmo hai la sembianza.

PENTEIO.

Veder parmi due Soli ed il castello  
 Ch'ha sette porte, e due città di Tebe,  
 E tu, che mi precedi, aver l'aspetto  
 D'un toro con le corna in capo nate.  
 Dunque una bestia sei davvero? Hai forma  
 Di toro!

DIONISO.

Il Nume vien con noi; non era  
 Benigno in pria, ma federato è adesso.  
 Or vedi quanto a te veder s'addice.

PENTEIO.

Dimmi, chi sembro? Ino, o la madre Agave?

DIONISO.

Guardandoti mi par di veder loro;  
 Ma questo riccio qui ti s'è scomposto,  
 E non è più sotto la benda, come  
 Collocato l'avea.

PENTEIO.

Nell'agitarmi,  
 A guisa di Baccante entro la casa,

Io l'ho disordinato.

DIONISO.

E noi, che abbiamo  
 I tuoi servigi a core, il riporremo  
 Al posto. Or su, leva la testa un poco.

PENTEIO.

Ecco, fa' tu! Chè mi rimetto a quanto  
 T'aggrada.

DIONISO.

Rallentate in parte or sono  
 Le cinture, e le pieghe della veste  
 Non cadono diritte in su i talloni.

PENTEIO.

Sul destro piè mi sembra; al manco lato  
 Tutto va bene.

DIONISO.

Mi dirai davvero  
 De' tuoi fidi il maggior, quando vedrai  
 Delle Baccanti i contegnosi modi.

PENTEIO.

Con la destra impugnar, o con la manca  
 Il tirso deggio, per parer simile  
 Vie meglio ad una Menade?

DIONISO.

Fa d'uopo  
 Tenerlo con la destra, e insiem col destro  
 Piede in alto levarlo. Assai ti lodo  
 D'aver cangiato di pensiero.

PENTEIO.

Dimmi:  
 Potrei del Citeron sovra le spalle  
 Impornar le giogaie con esse tutte  
 Le Baccanti?



DIONISO.

Qualor tu lo volessi,  
Potresti. Per lo innanzi un po' del matto  
Avevi; or sei qual esser ti conviene.

PENTE.

Le manovelle ho da recar, o meglio  
Le schianterò con le mie mani, e il dorso  
E il braccio adoprerò per sollevarle?

DIONISO.

Non abbattere i templi delle Ninfe,  
E di Pane le sedi, ov' egli suona.

PENTE.

Ben dicesti; non debbono domarsi  
Colla forza le donne. Ad appiattarmi  
Ne andrò dietro le macchie degli abeti.

DIONISO.

T'occulterai, come occultarti è bello  
Tu fraudolenta spia delle Baccanti!

PENTE.

Già mi par di sorprenderle nei boschi,  
Nei dolci letti lor, come alla rete  
Gli augelli.

DIONISO.

Or vanne ad esplorar tai cose.  
Le prenderai, se non sei preso innanzi.

PENTE.

Seguimi in mezzo alla tebana terra,  
Perchè solo son io, che tanto ardisco.

DIONISO.

Tu solo in tutta la città, tu solo  
Ti travagli. E però degni cimenti  
T'attendono. Vien meco; io condottiero  
In salvo ti trarrò. Ritornerai.

Poi con la scorta d' altri.

PENTE.

Con la madre?

DIONISO.

Visto da tutti.

PENTE.

Vado.

DIONISO.

E a man portato

Ritornerai.

PENTE.

Cara dolcezza è questa!

DIONISO.

Per la man della madre.

PENTE.

Oh, che piacere!

DIONISO.

Piacere' son questi...

PENTE.

Di che degno io sono,  
Per l'impresa che tolgo!

DIONISO.

Inver tremendo

Sei tu, tremendo! Nè minor la strage  
A cui tu movi... Indi la gloria teco  
Verrà, che giunge fino al Cielo! Stendi  
Le mani, Agave, con le suore, figlie  
Di Cadmo. A una gran lotta un baldanzoso  
Giovine adduco. Io vincerò con Bacco,  
E fia palese da sè stesso il resto.

CORO.

O della Furia cagne veloci,  
Gitene, gite,  
Sui monti al Tiaso delle Cadmite!

Questo sul rabido sospinto sia,  
Che di muliebri  
Vesti ravourtosi le Bacche spia!

Scrutar vedendolo da un' alta rupe,  
O da ceppaie  
La madre, voltasi all' evie Naie,

Dirà: Con prospero corso chi viene  
Da Tebe, e investiga  
Sul monte l' orge, sul monte, o Lene?

Non diegli origine di donna il sangue,  
Ma una Iëna,  
O qualche Górgone dell' afra arena!

Venga Giustizia, venga col brando,  
E l' Echionide  
Sgozzi terrigeno mostro nefando!

Ch' egli, con animo nemico al Giusto,  
Ardente d' ira,  
L' invito Bromio, domare aspira!

La tua, di Semele l' orgia solenne  
Con ostil rabbia  
Scrutando, o Bromio, l' empio qui venne!

Modesta un' anima, devota ai Numi,  
Che pietà senta,  
D' affanni libera vive contenta.

Saggezza amabile seguir vogl' io  
Scevrà d' invidia,  
E onesta ed integra pietà col Dio,

Sia che la tenebra sorga, o il sereno;  
Chè l' altre belle  
Gran cose nascere mirai da quelle!

Venga Giustizia, venga col brando,  
E l' Echionide  
Sgozzi terrigeno mostro nefando!

Di toro, o colubro dai molti capi  
Togli il sembiante,  
Gran Nume, o d' orrido Iëon fiammante,

Lieto col funebre laccio lo stolto  
Cingi, che insidie  
Tese alle Menadi, che omai l' han colto!

NUNZIO.

O già sì lieta in Ellade famiglia  
Del sidonio vegliardo, onde fu sparsa  
La terrigena al suol mèsse del Drago,  
Io, benchè servo, ti compiangio! Ai probi  
Servi è sciagura dei padroni il lutto.

CORO.

Che fu? Qual nuova dalle Bacche apporti?

NUNZIO.

Penteo rampollo d' Echione è spento.

CORO.

Ben grande Iddio, ben grande, o Bromio sire,  
Ti mostri!

NUNZIO.

Che dicesti? A che sì parli?

Godi forse del mal de' miei padroni?

CORO.

Io straniera con barbara favella



Festeggio; perchè omai non più m'è forza  
Paventar le ritorte.

NUNZIO.

E così vile

Credi tu, che sia Tebe....

CORO.

È Dïoniso,  
È Dïoniso mio signor, non Tebe!

NUNZIO.

Sei tu ben degna di perdon; ma turpe  
Cosa è il gioir delle commesse colpe.

CORO.

Dimmi, spiegami omai, come fu morto  
Il malvagio che ordì quei tradimenti.

NUNZIO.

Poichè lasciammo la tebea Teranna,  
E varcammo l'Asopo, incominciossi  
A salir sopra il Citeron da Penteo,  
Da me, che come servo appresso gli era,  
E da quello stranier, che ci guidava  
Quell'orge ad osservar. Sedenno pria  
In una selva erbosa, ogni romore  
Schivando, muti, per veder non visti.  
Era una valle d'ambo i lati cinta  
Di rocce, e corsa da ruscelli, e ombrata  
Da pini; ivi le Menadi sedendo  
A giocondi lavori erano intente.  
Altre cingean di nuova edera il tirso,  
Ed altre, a guisa di poledre sciolte  
Da' variegati gioghi, erano in festa,  
Alternando fra lor baccichi canti.  
Lo sventurato Penteo, che la turba  
Feminil non vedea, disse: Ove siamo?

Ospite, le Baccanti io non iscorgo.  
Salirò sovra un poggio, od un abete,  
E così mirerò lor opre inique.  
Vidi allora dell'ospite un portento!  
Ch'ei prese d'un abete un ramo eccelso,  
E piegollo, piegollo infino a terra,  
E come un arco, od una ruota posta  
Al torno in giro, si curvò quel tronco,  
Dell'ospite per mano; opra maggiore  
Di quanto un uom far possa. Ivi, locato  
Penteo, lasciò che a poco a poco il ramo  
Si rialzasse; ma badando bene  
Che nol balzasse a terra. Alto levossi  
L'abete, che sul tergo aveva il Sire,  
Che visto dalle Menadi fu prima  
Ch'ei le scorgesse. Lo stranier disparve.  
Ma una voce s'udì venir dal cielo;  
Fu di Bacco, qual sembra, e così disse:  
O giovinette, il derisor v'adduco  
Di voi, dell'orge mie. Paghi la pena!  
Così disse, e nel cielo e nella terra  
La luce suscitò del sacro foco.  
Ogni aura tacque; nè stormir le fronde  
S'udirò più di quella selva erbosa;  
Nè udito avreste delle fere il grido.  
Ma le Baccanti, che il tenor compreso  
Non avevano appien di quegli accenti,  
Sursero in piedi, e le pupille intorno  
Volgeano; e quegli l'esortò di nuovo.  
Allor di Cadmo le figliuole appieno  
Conosciuto il voler del loro Iddio,  
A guisa di colombe trasvolanti,  
Rapidissime al corso abbandonârsi.



Eravi con le sue germane suore  
 Agave, e l'altre Mene, e pel torrente  
 Del bosco, e per le rupi trascorrevano  
 Invasate dal Nume e furibonde.  
 Come seduto il mio signor fu visto  
 Sull' abete, da prima a lapidarlo  
 Incominciaro, e su da un alto masso,  
 Qual da torre, percoterlo coi rami  
 Tentavano, o, slanciando i tirsi in alto.  
 Ma invan; chè quegli in troppo eccelso loco  
 Sedeo privo di mente e di consiglio.  
 Poscia tentaro di scalzar l' abete,  
 Rami di quercia adoperando, in guisa  
 Di non ferrate leve. E come Agave  
 Vide l' opra fallir, disse: O Baccanti,  
 Quest' arbore prendete, onde sia nostra  
 La belva ascesa colassù, nè possa  
 Far palesi del Dio gli occulti Cori.  
 Con le lor mani innumere le Bacche  
 Afferraron l' abete e rovesciarlo;  
 E Penteo, che sedeva ad esso in cima,  
 Disperato ululando a terra cadde,  
 Chè ben conobbe esser vicino a morte.  
 Prima la madre, qual sacerdotessa,  
 Incominciò lo scempio, ed avventossi  
 Su lui, che tosto si strappò la benda  
 Dal crine, onde la madre sciagurata  
 Lo ravvisasse, e nol ponesse a brani;  
 Ed il mento prendendole, sì disse:  
 Penteo son io, mia cara genitrice,  
 Che partoristi in casa d' Echione.  
 Pietà di me; deh! non volermi, o madre,  
 Per i miei falli uccidere! Ma quella

Cacciando spuma dalla bocca e torte  
 Girando le pupille, nulla intese  
 Di ciò che udir dovea; chè posseduta  
 Era da Bacco, nè s' uia venne  
 Dal figlio; ma ghermì con ambe mani  
 Il manco braccio all' infelice, e il piede  
 Pontandogli sul fianco, via strappògli  
 Il braccio; e tanto per natio vigore  
 Non feo, ma il Nume fu, che le die' mano.  
 Dall' altro lato a rompergli le carni  
 Ino s' adoperava, e Autonoe insieme  
 Delle Baccanti a tutta la congrega.  
 Un immenso clamor saliva all' etra  
 Pei lamenti di lui, finchè fu vivo,  
 E delle Bacche per le grida. Un braccio  
 L' una portava, e l' altra un piè con tutti  
 I calzari, e scoiati erano i fianchi  
 Del misero, e ciascuna le crüente  
 Mani poneva ad isbranarlo. Or giace  
 Fatto in pezzi quel corpo in fra le rupi  
 E le macchie del bosco, e ritrovarlo  
 Mal si potria; ma il capo in cima al tirso,  
 Qual di fiero leon, fu dalla madre  
 Confitto, e su e giù pel Citerone  
 Il recava costei, che le sorelle  
 Nel Coro delle Bacche avea lasciato.  
 Ella, orgogliosa de la trista preda,  
 Or qui ritorna, e Bacco invoca, e il chiama  
 Suo compagno ed aiuto e vincitore  
 In caccia tal, cui guiderdone è il pianto!  
 Ma da tanta sciagura io mi diparto,  
 Anzi che giunga Agave. Oh, come bella  
 E saggia cosa più d' ogni altra parmi



La temperanza pei mortali, e il culto  
Per chi ben sa, delle divine cose!

CORO.

Celebriam con danze Bromio,  
Acclamiam l'estremo fato  
Di Pentèo da serpi nato!

‡ Rivestirsi di muliebri

Pepli il perfido soffrì,  
Onde il tirso a lui mortifero  
Era, e il tauro che seguì!  
Ma tai geste trionfanti  
Traggon seco lutti e pianti!

Chè gran periglio

È inver, o Menadi del suol tebano,  
Scoter la mano  
Del sangue lurida d'un proprio figlio!

AGAVE.

O Bacche d'Asia!

CORO.

A che mi chiami?

AGAVE.

Buona preda in mia casa, ellera or còlta!

CORO.

Veggio, e t'avrò nel carolar compagna!

AGAVE.

Senza reti l'ho preso; il lioncello, -  
Che vedi!

CORO.

In qual deserto?

AGAVE.

Il Citerone...

CORO.

Qual Citeron?

AGAVE.

Lo spense!

CORO.

Che lo percosse?  
E chi fu prima,

AGAVE.

È mio l'onor; felice  
Sarò nomata ognor nei Cori.

CORO.

E l'altra?

AGAVE.

Di Cadmo....

CORO.

Di che Cadmo?

AGAVE.

Con me, con me gherni la fiera.  
La figliuola

CORO.

Questa preda vi rende?  
Liete

AGAVE.

Partecipe sarai tu pure.  
E del banchetto

CORO.

Ahi sciagurata!  
Io pure?

AGAVE.

Bionda e giovinetta  
È questa belva da le molli chiome.

II.

CORO.

Qual di selvaggia fiera è il denso crine,  
Bello a vedersi.

AGAVE.

Cacciatore accorto  
Bacco ben fece ad incitar le Mene  
Contro tal fiera.

CORO.

È cacciatore il Sire!

AGAVE.

L'approvi?

CORO.

Che? L'approvo!

AGAVE.

Anco i Cadmiti!

CORO.

Ed alla madre il figlio Penteo....

AGAVE.

Lode

Renderà; chè predò questo liono.

CORO.

Preda sublime!

AGAVE.

Sì; sublime!

CORO.

E lieta

Ne sei?

AGAVE.

Gioisco delle grandi e illustri  
Imprese, ch'io compieva in questa terra.

CORO.

Mostra, o misera, or dunque ai cittadini  
La preda trionfal che a noi recasti.

AGAVE.

O abitatori della eccelsa Tebe,  
Accorrete a mirar qual preda femmo  
Non coi tessali dardi, o con le reti,  
Ma con le dita delle bianche mani  
Noi figliuole di Cadmo! È gloria nostra  
Ch' uopo a tanto non fu di lance e d'armi,  
Ma con le mani la prendemmo. Il vecchio  
Padre, e Penteo dov' è? Vengano! Appoggi  
Il figlio mio le scale alle muraglie  
Di casa, e affigga negli sculti merli  
Il teschio del lion da me conquiso.

CADMO.

Seguitemi recando, ah! duro incarco!  
O servi, di Pentèo la spoglia esangue,  
Che a stento rintracciai nel Citerone,  
Ove andai con Tiresia, e dove a brani  
Lo feron le Baccanti. Ivi tuttora  
Autonoe, che sposata ad Aristeo  
Fu madre d'Attèon, vidi con Ino  
Furibonda vagar di balza in balza,  
E quivi intesi, che facea ritorno  
Agave baccheggiando. Il ver fu detto;  
Chè già la veggo; ah!, miseranda vista!

AGAVE.

Padre, ben molto gloriâr ti devi  
D'aver tai figlie, il cui valor su tutte  
L'altre primeggia. D'ogni tua figliuola  
Parlo; ma più di me, che abbandonati  
I pettini e le tele, a grandi imprese  
Venni, e predai con questa man le belve.  
Reco, siccome vedi, in su le braccia  
Questo trofeo, perchè s'appenda ai tetti



Di tua magione. Or tu l'accetta, o padre,  
Dalle mie mani, e di mia caccia esulta,  
E a lieta mensa i nostri amici appella,  
Chè felice sei tu, felice sei  
Per queste nostre imprese!

CADMO.

O immenso lutto!

Ahi, soffrirsi non può l'orrenda vista  
Di quanto opraste! Per sì degna impresa  
Sacrificando ai Numi, a lauta mensa  
Chiami i Tebani e me? Quale sciagura  
Sovra te, sovra me piombava, ah! lasso!  
Ben giustamente, ma con troppa asprezza  
Il Nume Bromio ci punì, quantunque  
Consanguineo mi sia!

AGAVE.

Deh, come trista  
Ed accigliata è la vecchiezza! Oh, fosse  
Fortunato così, come la madre,  
Il figlio mio nel cacceggiar con l'altra  
Tebana gioventù! Ma solo opporsi  
Ai Numi ei sa. D'uopo è ammonirlo entrambi,  
O padre, a non gioir delle dottrine  
Di tristi sapienti. Ov'è? Chi vuole  
Chiamarlo, ondè venuto al mio cospetto  
Mi rivegga cotanto avventurata?

CADMO.

Ahi! che tornando in senno orribil duolo  
Vi colpirà. Sol rimanendo sempre  
In questo stato, in cui giacete, ignota,  
Benchè infelici, vi sarà la vostra  
Sventura!

AGAVE.

Ma che mai di turpe, o tristo  
È in queste cose?

CADMO.

Al ciel prima di tutto  
Innalza il guardo.

AGAVE.

Ecco; ma che mi dici  
Di rimirar?

CADMO.

Ti sembra ancor lo stesso,  
O che mutato sia?

AGAVE.

Più chiaro il veggio  
E rilucente.

CADMO.

E variar tuttora  
Ti senti l'intelletto?

AGAVE.

Non t'intendo;  
Ma parmi essere in me; chè dileguossi  
Il primier turbamento.

CADMO.

Edd ascoltarmi,  
E risponder potresti ai detti miei?

AGAVE.

Dimenticato ho quanto dissi, o padre.

CADMO.

In qual magion venisti, allor che fosti  
Festeggiata con gl'inni d'Imeneo?

AGAVE.

Mi desti ad Echion, che dicon nato  
Dai seminati denti.

CADMO.

E qual figliuolo  
Del tuo sposo nascea?

AGAVE.

Penteo da lui  
E da me nacque.

CADMO.

E di chi tieni il capo  
Fra mani?

AGAVE.

D' un leon, siccome han detto  
Le cacciatrici.

CADMO.

Guarda ben; l'è cosa  
Ben lieve il rimirar.

AGAVE.

Ah, che mai veggo!  
Che cosa è questa, che fra man mi reco?

CADMO.

Rimirala, e il saprai!

AGAVE.

Veggio un' orrenda  
Sventura! Ah!, me meschina!

CADMO.

Ad un leone  
Ugual ti sembra?

AGAVE.

Ahi, che di Penteo stringo  
Il capo! Ahi lassa!

CADMO.

Da me pianto, pria  
Che tu lo ravvisassi.

AGAVE.

E chi l'uccise?  
Come in man mi venia?

CADMO.

Deh, come impronta  
Giungi, o affannosa Verità!

AGAVE.

Ma narra  
Quanto paventa palpitando il core!

CADMO.

Tu con le suore tue, tu l'uccidesti!

AGAVE.

Dove perì? Dentro la casa, o fuori?

CADMO.

Ove Attëon fu lacerato un tempo  
Dai cani.

AGAVE.

Al Citeron, quest' infelice  
Perchè sen venne?

CADMO.

A far oltraggio al Nume  
E all' orge tue movea.

AGAVE.

Ma come al monte  
Salimmo?

CADMO.

Furibonde insiem con tutta  
La cittade eravate.

AGAVE.

Ahi, ci ha perdute  
Dioniso! Ora il comprendo!

CADMO.

Ei fu d' insulti



Colmo da voi, nè lo credeste un Nume.

AGAVE.

Ma la salma carissima del figlio,

O padre mio, dov'è?

CADMO.

Qui l'ho recata;

Ed a gran pena la rinvenni!

AGAVE.

Intera

È la misera spoglia? E come mai  
La mia stoltezza s'infondea nel figlio?

CADMO.

Simile a voi Penteo si rese, al Nume  
Negando onor, e alla rüina quinci  
Bacco vi trasse con costui; distrusse  
Questa mia casa e me, che privo sono  
Di maschia prole, e che piangendo miro,  
O sciagurata, in così tristo e turpe  
Modo, colui che dal tuo grembo nacque,  
Ed in cui s'affisò la casa nostra!

Chè tu, tu solo ne reggevi, o figlio  
Della mia figlia, e in Tebe eri tenuto;  
Onde a me vecchio non osava alcuno  
Far onta, a te guardando; chè la pena  
Dato ne avrebbe. Ed ora inonorato  
Fuggirò dalla reggia io già sì grande,  
E che de' miei Tebani ebbi creata  
E raccolta la bella, eccelsa mèsse!  
O il più caro degli uomini! chè tale  
Per me sempre sarai, benchè tra l'Ombre  
Disceso, ah! che non più la mano al mento  
M'appressando, e baciandomi, dirai  
Della tua madre al genitor: Chi ardisce

Insultarti, o spregiar? Chi ti molesta,  
O conturba il tuo cor? Dillo, o vegliardo,  
Ond'io gl'infigga la mertata pena.

Ed or misero io sono, e sciagurata  
La madre, e trista la famiglia tutta.

Se v'ha chi sprezza i Numi, il guardo volga  
Al costui fato, e nei Superni creda!

CORO.

Al tuo dolor io mi condolgo, o Cadmo.  
Ma degno fio, benchè sì grave al core  
Ti torni, il figlio di tua figlia s'ebbe!

AGAVE.

Oh, come trasmutar tutta mi sento,  
O padre! Ah, che giammai di tante colpe  
Macchiata non mi fossi!

DIONISO.

O Cadmo, in drago

Sarai mutato, ed Armonia la figlia  
Di Marte, che mortal benchè tu sia,  
Disposasti, ella pur mutata in serpe  
Sarà. Tu poscia con la moglie, come  
Prediceva l'oracolo di Giove,  
Trarrai dei bovi il giogo: e duci entrambi  
Di Barbari sarete. Immense schiere  
Guidando, abatterai città ben molte;  
Ma quando alfin l'oracolo d'Apollo  
Saccheggeranno le tue genti, un tristo  
Ritorno avranno; ma da Marte in salvo  
Sarai tu posto con la tua consorte,  
A viver nella terra dei Bèati.

Io, che non nacqui da mortal, ma figlio  
Sono di Giove, io Bacco a te rivelo  
Tai cose. Ove saggezza in core accolta



Aveste, e a tanto ripugnato, amico  
Or vi saria di Giove il figlio, e quindi  
Sareste avventurati.

AGAVE.

O Dïoniso,  
Noi ti preghiam.... peccammo!

DIONISO.

Oh, troppo tardi  
Mi conoscesti, e non quand' uopo egli era!

AGAVE.

Ben l'intendiam. Ma la vendetta è troppa!

DIONISO.

Perchè, Nume quantunque, io fui sprezzato  
Da voi.

AGAVE.

Disdice ai Numi assomigliarsi  
Ai mortali.

DIONISO.

Il Croníde, ond' io mi nacqui,  
Da gran tempo ciò volle.

AGAVE.

O antico padre,  
Fu decretato omai l'esiglio nostro!

DIONISO.

Che indugiate a far ciò che far v'è forza?

CADMO.

O figlia, in quali orribili disastri  
Precipitammo insiem con le tue suore!  
Ed io, misero! andrò vecchio e straniero  
Ad albergar fra i Barbari! Di nuovo  
M'è fatale il condur barbare schiere  
In Grecia, ed Armonia, figlia di Marte  
E moglie mia, sarà mutata in angue!

Io, dragon fatto e condottier d'armati,  
Verrò di Grecia all'are ed ai sepolcri,  
Nè libero sarò dai mali miei,  
Nè la pace trovar mi fia concesso,  
Pur quando l'Acheronte avrò varcato!

AGAVE.

O padre, di te priva andrò sbandita!

CADMO.

Perchè m'abbracci, o miseranda figlia?  
Imbelle io sono, e per l'età canuto,  
Qual bianco cigno.

AGAVE.

Ove ne andrò, scacciata  
Dalla patria così?

CADMO.

Non so; ben fiacco  
È il padre tuo, per poter darti aita!

AGAVE.

O casa, o patria mia cittade, addio!  
Ti lascio, e in bando io vo dai tetti miei,  
Incontro alla sciagura!

CADMO.

O figlia, vanne  
Presso Aristeo.

AGAVE.

Di te mi duole, o padre!

CADMO.

Io di te piango e de le tue sorelle.

AGAVE.

Il re Dioniso una ben grande offesa  
Alla tua casa apporta!

CADMO.

E fu pur grande



L'onta ch'ebbe da voi, quando il suo nome  
Fu senza onori in Tebe.

AGAVE.

O padre, addio!

CADMO.

Sii lieta, o figlia! Oh, ben difficil cosa  
È che a tanto pervenga!

AGAVE.

Or m'adducete,

O miei compagni, presso alle infelici

Mie suore, onde con me vengano in bando,

Dove quell'esecrato Citerone

Mai più non vegga, nè da lui sia vista!

Fuggasi dove non si noma il tirso!

Abbian cura di ciò l'altre Baccanti.

CORO.

Han molti aspetti i Fati, e molte cose

Fuor d'ogni speme compionsi, e talora

Vaneggiano gli attesi avvenimenti;

E il varco trova agl'inattesi un Nume!

Questa sciagura di tal modo avvenne.

## NOTE.

PAG. 215, v. 22. È un monte che confina con la Frigia e la Lidia, celebre per la squisitezza delle uve.

PAG. 217, v. 1. Chiamavano Tiasi le adunanze e le processioni bacciche. Le Trieteridi erano le feste triennali di Bacco, celebrate in Atene.

PAG. 233, v. 5. Allude al nome Penteo che si deduce da *πενθος*, lamento. Più sotto Bacco è detto Ditrambo, quasi *δὲς δις δις εἰς δις*; *due volte andato alla porta*, perchè prima uscì dal grembo di Semele e poi dal femore di Giove.

PAG. 234, v. 21-23. Nisia era una città sul confine dell'Arabia e dell'Egitto, ove Dioniso fu allevato. Il monte Corico è nella Cilicia e celebratissimo per il croco.

PAG. 235, v. 1. L'Asio (*Ἀξίος*) è un fiume della Peonia, ed il Lidio scorre nella finitima Macedonia, della quale fa parte la Pieria.

PAG. 249, v. 1. Riferisco questa sentenza agli Dei, anzichè agli uomini, come fanno tutti gl'interpreti. Se parrà soverchio questo ardire, che però non offende le ragioni della grammatica, può leggersi:

Più saggio o bello agli uomini

Qual don dai Numi è dato

Che aver sull'ostil vertice

La man vittrice? Ognora il bello è grato!

PAG. 271, v. 15. Aristeo era figlio d'Apollo e marito d'Autonoe. Fu l'inventore dell'arte di fare il formaggio, d'estrarre l'olio e di allevare le api.

IL TEATRO GRECO  
TUTTE LE TRAGEDIE

*a cura di*  
CARLO DIANO

SANSONI EDITORE

1970



Introduzione di  
GIOVANNI PASCUCCI

Traduzioni di

E. CETRANGOLO, C. DIANO, G. LOMBARD RADICE, E. MANDRUZZATO,  
G. PADUANO, F. M. PONTANI, E. ROMAGNOLI, C. SBARBARO, L. TROILO,  
M. VALGIMIGLI

Argomenti delle tragedie e note a cura di  
GUIDO PADUANO

## INDICE

|                                                    |         |
|----------------------------------------------------|---------|
| <i>L'evento nella tragedia attica</i> di C. Diano  | Pag. IX |
| Introduzione di G. Pascucci                        | XXV     |
| Eschilo                                            |         |
| I Persiani ( <i>trad.</i> F. M. Pontani)           | 3       |
| I Sette a Tebe ( <i>trad.</i> C. Diano)            | 27      |
| Le Supplici ( <i>trad.</i> E. Mandruzzato)         | 62      |
| Prometeo incatenato ( <i>trad.</i> E. Mandruzzato) | 86      |
| Agamennone ( <i>trad.</i> M. Valgimigli)           | 111     |
| Coefore ( <i>trad.</i> M. Valgimigli)              | 137     |
| Eumenidi ( <i>trad.</i> M. Valgimigli)             | 157     |
| Sofocle                                            |         |
| Antigone ( <i>trad.</i> E. Cetrangolo)             | 177     |
| Aiace ( <i>trad.</i> E. Cetrangolo)                | 200     |
| Elettra ( <i>trad.</i> E. Cetrangolo)              | 223     |
| Le Trachinie ( <i>trad.</i> G. Lombardo Radice)    | 249     |
| Edipo re ( <i>trad.</i> M. Valgimigli)             | 287     |
| Filottete ( <i>trad.</i> G. Lombardo Radice)       | 314     |
| Edipo a Colono ( <i>trad.</i> E. Cetrangolo)       | 355     |
| I satiri alla caccia ( <i>trad.</i> E. Romagnoli)  | 383     |
| Euripide                                           |         |
| Alceste ( <i>trad.</i> C. Diano)                   | 393     |
| Medea ( <i>trad.</i> M. Valgimigli)                | 432     |
| Ippolito ( <i>trad.</i> C. Diano)                  | 453     |
| Gli Eracliidi ( <i>trad.</i> L. Troilo)            | 498     |
| Andromaca ( <i>trad.</i> E. Mandruzzato)           | 525     |
| Ecuba ( <i>trad.</i> F. M. Pontani)                | 557     |
| Eracle ( <i>trad.</i> C. Diano)                    | 584     |
| Le Supplici ( <i>trad.</i> G. Paduano)             | 631     |
| Ione ( <i>trad.</i> E. Mandruzzato)                | 662     |



|                                                                        |          |
|------------------------------------------------------------------------|----------|
| Le Troiane (trad. E. Cetrangolo)                                       | Pag. 701 |
| Elettra (trad. C. Diano)                                               | 725      |
| Ifigenia in Tauride (trad. E. Mandruzzato)                             | 771      |
| Elena (trad. C. Diano)                                                 | 804      |
| Le Fenicie (trad. C. Diano)                                            | 866      |
| Oreste (trad. C. Diano)                                                | 925      |
| Reso (trad. G. Paduano)                                                | 984      |
| Le Baccanti (trad. C. Diano)                                           | 1008     |
| Ifigenia in Aulide (trad. G. Paduano)                                  | 1055     |
| Il Ciclope (trad. C. Sbarbaro)                                         | 1092     |
| Argomenti e note a cura di G. Paduano                                  | 1113     |
| Accentazione italiana e grafia originale dei nomi a cura di G. Paduano | 1187     |

Ringraziamo gli editori che hanno gentilmente consentito la pubblicazione in questo volume delle seguenti traduzioni:

Sofocle, *Le Trachinie* e *Filottete* da: Sofocle, *Le tragedie*, versione di G. Lombardo Radice, Giulio Einaudi Editore, Torino 1966<sup>4</sup>.

Sofocle, *I satiri alla caccia*, da: *Le tragedie di Eschilo e Sofocle*, versione di E. Romagnoli, Nicola Zanichelli Editore, Bologna 1966.

Euripide, *Alceste*, versione di C. Diano, Neri Pozza Editore, Vicenza 1968.

Euripide, *Elettra*, versione di C. Diano, Armando Argalla Editore, Urbino 1968.

Euripide, *Il Ciclope*, versione di C. Sbarbaro, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano 1960.

L'Editore

## L'EVENTO NELLA TRAGEDIA ATTICA\*

O la *tyche* o gli dei. È il dilemma di Euripide.

O pensieri mortali, o vano errare  
degli uomini, che fanno essere a un tempo  
e la *tyche* e gli dei. Perché se c'è  
la *tyche*, che bisogno degli dei?  
E se il potere è degli dei, la *tyche*  
non è più nulla!

Sono versi dell'*Ippolito*, che è una delle sue ultime tragedie, ma il dilemma era già implicito nell'*Ippolito*, e per noi vecchio ormai di vent'anni.

Nell'età di Eschilo, almeno fino all'*Oresteia*, sarebbe apparso incomprensibile: per la impossibilità stessa di formularlo. La *tyche* è l'evento, e non c'era evento che non venisse ricondotto all'azione degli dei. *Tyche* e *daimon* erano espressioni equivalenti, e così « un dio » o « gli dei » o « Zeus », quando non le si aggiungevano, come nel caso della *moira*, sotto forma di un genitivo di autore.

Per isolarla e, chiudendola nella tautologia dell'*èttychen boti èttychen*, o « è accaduto perché è accaduto », scoprire l'equivoco e assurdo concetto del « caso », bisognava prima avere eliminato gli dei. Ma gli dei non si eliminano se non si è costretti a farlo, e non si può essere costretti se non da qualcosa che almeno in parte li equivalga e ne renda contraddittorio il discorso.

Questo qualcosa era stato verso la metà del secolo, e già negli ultimi anni della vita di Eschilo, il nuovo concetto dell'universo a cui era giunto Anassagora<sup>2</sup>, muovendo deduttivamente dalle equazioni di Parmenide e induttivamente dall'*historie* di Iona, che nei loro principi sono ancora oggi alla base della nostra scienza.

In esso, al posto degli dei, erano, da una parte la « necessità della natura »,

\* Questo saggio è stato pubblicato per la prima volta con il titolo: *L'uomo e l'evento nella tragedia attica* in « Dioniso », XXXIX (1965), pp. 1 e sgg.; quindi con il titolo: *Teodicea e poetica nella tragedia* in « Rivista di Estetica », XI (1966), pp. 1 e sgg. e poi nel vol. *Saggezza e poetiche degli antichi*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1968.

<sup>1</sup> Lynus, *De mensibus*, IV 7, p. 55, 15. I versi 3 e 4 sono dati dal Nauck al frammento adespota 169. Il testo intero è dato nel *Supplementum Euripideum* di H. v. Arnim (Bonn 1913), fr. 63, p. 65. Al v. 2 Lydo dà ἀλλ' οὐ θεοὺς, che è in contraddizione con quanto segue ed è stato giustamente corretto in καὶ τοὺς θεοὺς. Che la corruzione (dovuta certo a correzione di mano pia) non fosse antica, è dimostrato dai frammenti papiracei di un florilegio presentati dal Bartoletti nel Congresso di Papirologia di Milano del 1965. Nella fotografia gentilmente inviata dal Bartoletti leggo: καὶ τοὺς θεοὺς. Che G. W. Bond nella sua edizione dell'*Hypsipyle* stampi ἀλλ' οὐ θεοὺς, è un'ennesima prova di come la filologia viene fatta dai filologi di stretta osservanza. Il Papiro del Bartoletti porta tra il terzo e il quarto un altro verso, evidentemente nato da nota marginale, e di lettura estremamente difficile. Il Bartoletti per lettera mi propone: ὡς οὐδὲν ἴσμεν καὶ [ἀ]λέγειν δοξάζει ἢ.

<sup>2</sup> Cf. C. Diano, *Edipo figlio della Tyche*, in « Dioniso », vol. XV N.S., n. 1-4 (1952), pp. 71-77, ora in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, pp. 119-165. Vedi ancora C. Diano, *Il concetto della storia nella filosofia dei Greci*, in « Grande antologia filosofica Marzorati », Milano 1954, Parte I, vol. II, pp. 275-285.



(Dion)

## LE BACCANTI

### PERSONAGGI

DIONISO  
CORO DELLE BACCANTI  
TIREZIA  
CADMO  
PENTEEO

GUARDIA  
1° MESSAGGERO  
2° MESSAGGERO  
AGAVE

### PROLOGO

*La scena è a Tebe, davanti alla reggia di Penteo. Da un lato le rovine della casa di Semele circondate da un muro.*

Dioniso.

Giungo, figlio di Zeus, a questa terra dei Tebani, Dioniso, che Semele, nata da Cadmo, un giorno partorì tra le vampe del fulmine<sup>1</sup>. Ho mutato la mia forma divina e nelle spoglie di un mortale mi mostro alla sorgente di Dirce e presso l'acque dell'Ismeno<sup>2</sup>. La tomba di mia madre folgorata vedo accanto al palazzo e le macerie della reggia fumanti, dove il fuoco di Zeus è ancora vivo, estremo segno del sopruso di Era e dell'oltraggio di un immortale contro la mia madre. Do lode a Cadmo, che ne ha chiuso il luogo e ne ha fatto un recinto inaccessibile sacro alla figlia. Io di tralci e d'uve l'ho ricoperto tutto quanto in giro. Le campagne dei Lidi ricche d'oro ho lasciato e dei Frigi, e dalle plaghe assolate di Persia e dalle rocche della Battriana giunto all'invernale terra dei Medi e all'Arabia Felice<sup>3</sup>, tutta l'Asia ho percorso, che distende lungo il mare salato le sue belle città cinte di torri, popolate di Barbari e d'Elleni uniti insieme<sup>4</sup>, e degli Elleni sono ora venuto a questa terra dopo avere ovunque istituito i cori ed ordinato

### LE BACCANTI

i Misteri e il mio rito, perché agli uomini fosse palese che io sono un dio. È Tebe la città prima dell'Ellade dove ho fatto echeggiare il grido sacro e indossare la nebride<sup>5</sup> e afferrare il tirso, la zagaglia avvolta d'edera. Perché quelle che avrebbero dovuto farlo meno d'ogni altro, le sorelle di mia madre<sup>6</sup>, andavano dicendo che non è Zeus il padre di Dioniso, ma che Semele, unitasi a un mortale, aveva rigettato la sua colpa su Zeus, e l'invenzione era di Cadmo. Questa è la ragione, esse gridavano quasi a farsene un vanto, per cui Zeus l'ha uccisa: la sua era una menzogna. Ed io le ho trattate dalle loro case sotto l'assillo del furore, ed abitano fuori di senno il monte, nell'arredo che ho loro imposto e proprio è del mio rito. Dissennato ho con loro e fatto uscire dalle loro dimore tutto il seme del loro sesso, quante tra i Cadmei v'erano ancora donne, ed ora insieme con le figlie di Cadmo se ne stanno sedute sotto i pini verdi e l'alte rocce all'aperto. La città si deve rendere conto, anche contro voglia, di che cosa ella è priva fin che ignora le orge del mio rito e non ha parte ai miei Misteri, e in difesa di Semele, che è mia madre, io devo rivelare in me il dio, e i mortali lo vedano, che lei un giorno ha partorito a Zeus. Cadmo ha trasmesso a Penteo onori e regno. Nato da una sua figlia<sup>7</sup>, egli è in guerra contro di me, e in me combatte i numi. Io sono escluso da ogni libagione e nelle sue preghiere non fa mai menzione del mio nome. Gli farò vedere bene che io sono un dio, ne avrà la prova e con lui i Tebani. Quando avrò dato ordine a ogni cosa in questa terra, volgerò il piede a mostrarvi in un'altra. E se Tebe si rivolta e tenta con le armi di cacciare dal monte le Baccanti, mi metterò a capo delle Menadi<sup>8</sup> e darò loro battaglia. E per questo che ho preso l'aspetto d'un mortale e, mutata la mia forma divina, ho il corpo d'un uomo. Ma, o mio tiasso<sup>9</sup>, o donne, che avete lasciato



lo Tmolò, baluardo della Lidia <sup>10</sup>,  
io vi ho condotte dalle terre barbare  
compagne al mio viaggio e al mio riposo.  
Afferrate ora i timpani di Frigia,  
inventati da Rea, la Grande Madre <sup>11</sup>,  
e da me insieme, e affollandovi intorno  
fateli risuonare, perché tutta  
corra a vedervi la città di Cadmo.  
Io andrò dalle Baccanti nelle valli  
del Citerone <sup>12</sup> a unirmi ai loro cori.

[Dioniso esce. Entra il Coro delle Baccanti.]

## PARODO

Coro.

Vengo dalla terra d'Asia,  
lasciato ho il Tmolò sacro,  
sollecita in grazia di Bromio <sup>13</sup>.  
la pena mi è dolce,  
la fatica è una buona fatica,  
a Bacco grido evò! <sup>14</sup>

Chi è nella strada?  
Chi è nella strada?  
Chi nelle case?  
Lasci libero il passo!  
D'ogni uomo la bocca sia pura,  
voce non suoni infausta!  
Da sempre il rito è al nume:  
l'inno canto a Dioniso.

## STROFE I

Beato chi ha il demone amico,  
e, iniziato ai Misteri,  
ne ha parte e fa pura la vita,  
che nell'anima è uno col tiaso,  
quando celebra sui monti  
il santo rito che monda,  
la festa del Baccanale,  
colui che di Cibebe,  
la Grande Madre,  
celebra l'orgia,  
e agitando il tirso,  
cinto il capo di edera,  
rende onore a Dioniso.  
Andate, Baccanti,  
andate, Baccanti,  
riconducete Bromio,  
il dio figlio di un dio,  
Dioniso dai monti  
di Frigia alle ampie strade

## LE BACCANTI

dell'Ellade aperte ai cori,  
il dio che cupo fremo <sup>15</sup>.

## ANTISTROFE I

Di lui incinta la madre,  
nella stretta delle doglie,  
quando di Zeus volò la folgore,  
lo partorì dal suo grembo  
prima che fosse maturo.  
Lasciando la vita  
al colpo di fulmine.

Subito Zeus Cronide <sup>16</sup>

lo accolse nella segreta  
matrice della nuova nascita,  
nella coscia lo nascose,  
lo strinse con fermagli d'oro,  
celato allo sguardo di Era.  
Quando le Moire <sup>17</sup> portarono  
il termine al suo compimento,  
generò il dio dalle corna d'oro,  
e il capo ne cinse di ghirlande  
fatte di serpi. Di qui le Menadi  
che allattano le fiere intrecciano  
ai loro capelli le serpi  
che hanno prese in caccia.

## STROFE II

O Tebe, nutrice di Semele,  
coronati il capo di edera,  
tutta ti vesta lo smilace  
verde e che bello ha il frutto,  
con rami di quercia e di abete  
corri ebbra alla festa,  
adorna coi bioccoli  
di bianchi velli  
le nèbridi screziate  
a farne corona.  
impugna i tirsi protervi,  
lava da te ogni macchia!  
Presto ogni tua contrada  
batterà il piede nei cori,  
non appena Bromio i tiasi  
guiderà al monte, al monte,  
dove lo attende la folla  
delle donne che messe in furore  
da Dioniso hanno lasciato  
i loro telai e le spole.

## ANTISTROFE II

Talamo dei Cureti <sup>18</sup>,  
stazzi sacri che desti i natali  
a Zeus, dove al fondo degli antri  
i Coribanti <sup>19</sup> dall'elmo  
tricuspidato misero insieme



con un legno ricurvo e una pelle  
il tondo strumento che porto,  
e nell'ebbrezza del rito  
mescolatone il suono al fiato  
soave dei flauti di Frigia,  
lo posero nelle mani  
di Rea Madre, perché il suo rimbombo  
si accompagnasse al grido  
e al giubilo delle Baccanti.  
Dalla Gran Madre  
l'ebbero i Satiri<sup>20</sup>  
presi dalla follia  
e alle danze l'unirono e ai cori  
della festa che ad anni alterni  
allietta Dioniso.

EPORO

Pieno ha l'animo di dolcezza  
quando sù i monti, avvolto  
nella nèbride sacra,  
dalla corsa del tiaso  
il dio s'abbatte al suolo,  
mentre è in caccia del sangue  
del capro da uccidere,  
delizia del pasto crudo,  
lanciandosi sù per i monti  
di Frigia, pei monti di Lidia,  
perché Bromio è l'esarco<sup>21</sup>: evòè!  
Scorre di latte il suolo,  
scorre di vino, scorre  
del nettare delle api,  
incenso di Siria  
è il vapore che sale.

E chi porta in sé Bacco  
fa balzare correndo dal tirso  
la fiamma che leva in alto  
della sua face di pino,  
ed eccita con la danza  
e col grido richiama gli erranti,  
gettando all'indietro l'onda  
lussureggiante dei suoi capelli  
che si sollevano in aria.

Tra i gridi degli evòè  
la sua voce si spande intorno  
con eco di tuono:

« Baccanti, andate,  
Baccanti, andate,  
con la ricchezza e il fasto  
dell'oro che scorre nell'acque  
che scendono dallo Tmolò,  
al suono profondo dei timpani  
levate il canto a Dioniso,  
evòè, date voce alla gioia

in onore del dio della gioia,  
coi gridi e gli appelli di Frigia,  
quando il loto<sup>22</sup> sonoro  
freme sacro di note sacre,  
compagne giucose al passo  
delle Menadi disfrenate  
che corrono al monte, al monte ».  
Gioiosa, come puledra  
che va con la madre al pascolo,  
la Baccante con piede veloce  
corre avanti e si muove a salti.

## PRIMO EPISODIO

*Tiresia entra dalla destra in costume da Baccante e si avvia alla porta della reggia.*

*Tiresia.*

Chi è alla porta? Chiama Cadmo, il figlio  
di Agenore! È lui che ha costruito  
la cerchia delle torri che ricinge  
la città nostra, ed era venuto  
da Sidone<sup>23</sup>. Sù, presto, andate a dirgli  
che c'è Tiresia e lo cerca. Lo sa  
perché sono venuto, e sa in che cosa  
siamo d'accordo, io vecchio e lui più vecchio.  
Ed era questo, metter sù dei tirsi  
e, indossata una pelle di cerbiatto,  
cingere il capo con dei tralci d'edera.  
[*Apparendo sulla soglia della reggia*].  
Oh, amico mio! Ho udito la tua voce  
di dentro, e l'ho riconosciuta, voce  
saggia d'un uomo saggio. Ecomi pronto  
nell'arredo del dio. È il figlio  
di mia figlia, Dioniso, e si è  
già rivelato dio. Per tutto quello  
che sta in me, io voglio ch'egli sia  
lodato ovunque, e il suo nome sia grande.  
Dove dobbiamo andare ora a danzare?  
Dove fermare il nostro piede e scuotere  
il capo bianco? Fammi tu da guida  
e da maestro, Tiresia, tu vecchio  
a me vecchio! Sai tutto, hai la sapienza!  
Ché notte e giorno non sarò mai stanco  
di battere la terra col mio tirso.  
Io ho dimenticato d'esser vecchio  
e il mio cuore ne gode.

*Cadmo*

*Tiresia.*

È quel che accade  
anche a me: anch'io ritorno giovane  
e voglio unirmi a un coro.

*Cadmo.*

Andiamo in carro  
sulla montagna?

Επιτ. 4  
Dr. I. P. in Tour. Soc. Dr. Gergant; 1987 Ch. Albrini.)

ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΔΙΟΝΙΣΟΣ  
ΧΟΡΟΣ  
ΤΙΡΕΣΙΑΣ  
ΚΑΔΜΟΣ  
ΠΕΝΘΕΤΣ  
ΘΕΡΑΠΗΝ  
ΑΓΓΕΛΟΣ  
ΕΤΕΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ  
ΑΓΑΤΗ

PERSONAGGI DEL DRAMMA

DIONISO  
CORO delle Baccanti d'Atta  
TIREZIA, veggente cieco  
CADMO, padre di Agave  
PENTEO, re di Tebe  
SERVO  
1° MESSO  
2° MESSO  
AGAVE, madre di Penteo

La scena si svolge a Tebe.



*textat. di dionysos*

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα  
 Διόνυσος, δν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη  
 Σεμέλη λοχευθεῖσα' ἀστραπηφόρῳ πυρὶ  
 μορφήν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν  
 πάρειμι Δίρκης νόματ' Ἰσμήνου θ' ὕδωρ.  
 ὄρω δὲ μητρός μνήμα τῆς κεραυνίας  
 τόδ' ἐγγὺς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια  
 τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα,  
 ἀθάνατον Ἦρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.  
 αἰνῶ δὲ Κάδμου, ἄβατον δὲ πέδον τόδε  
 τίθησι, θυγατρὸς σηκόν· ἀμπέλου δέ νιν  
 πέριξ ἐγὼ κάλυψα βοτρυώδει χλόῃ.  
 λιπὼν δὲ λυδῶν τοὺς πολυχρύσους γύας  
 Φρυγῶν τε, Περσῶν θ' ἡλιοβλήτους πλάκας  
 Βάκτριά τε τεύχη τήν τε δύσχιμον χθόνα  
 Μήδων ἐπελθὼν Ἀραβίαν τ' εὐδαίμονα  
 Ἀσίαν τε πᾶσαν, ἥ παρ' ἀλμυρᾶν ἅλα  
 κέῃται μυγάσιν Ἑλλήσι βαρβάροις θ' ὁμοῦ  
 πλήρεις ἔχουσα καλλιπυργίους πόλεις,  
 ἐς τήνδε πρῶτον ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν,  
 τάκῃ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς  
 τελετάς, ἣν εἶπεν ἐμφανὲς δαίμων βροτοῖς.  
 πρῶτας δὲ Θήβας τῆσδε γῆς Ἑλληνίδος  
 ἀνωλόλυξα, νεῖξριδ' ἐξάψας χροὸς  
 θύρσων τε δούς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος·  
 ἐπεὶ μ' ἀεελφαὶ μητρός, ἄς ἦκιστα χήν,

DIONISO

Io, il figlio di Zeus, sono ora qui, in questa terra di Tebe, io, Dioniso: mi partorì la figlia di Cadmo, e per le vattrice ebbe la fiamma della folgore. Ho mutato il mio aspetto divino in sembianze umane, sono giunto alla fonte Dirce, alle acque dell'Ismeno. Vedo il sepolcro di mia madre, incenerita dal fulmine, accanto alla reggia, e i resti delle case, fumiganti per l'incendio di Zeus: continua a ardere, oltraggio che non si estingue di Era contro mia madre. Lodo Cadmo, che ha reso inaccessibile questo luogo, il santo sepolcro di sua figlia: io, l'ho ammantato tutto intorno col verde dei grappoli della vite. Ho lasciato le pianure di Lidia e di Frigia, ricche d'oro, le plaghe assolate della Persia, le mura della Battriana, il gelido paese dei Medi, ho attraversato l'Arabia felice, tutta l'Asia, che si adagia lungo il mare salmastro con le sue città belle di torri, dove vivono confusi Greci e barbari. Mi sono spinto sin qui, subito dopo avere fatto danzare l'Asia, introdotto i miei riti, per rivelarmi dio ai mortali.

In Grecia, ho cominciato a scatenare grida acute di donne proprio a Tebe, ne ho ricoperto il corpo con la pelle del cerbiatto, ho messo nelle loro mani il tirso, un'arma avvolta di edera. Perché le sorelle di mia madre — e non dovevano, loro, — negarono che Dioniso

Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῶναι Διός,  
 Σμέλῃν δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θυητοῦ τινος  
 ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους,  
 Κάδμου σοφίσμαθ', ὧν νιν οὐνεκα κτανεῖν  
 Ζῆν' ἔξεκαυχῶνθ', ὅτι γάμους ἐψεύσατο.  
 τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ῥύτρησ' ἐγὼ  
 μαίνεται, ὅρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν  
 σκεῖν τ' ἔχειν ἡνάγκασ' ὀργίῳν ἐμῶν,  
 καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι  
 γυναικες ἦσαν, ἐξέμῃνα δωματίων·  
 ὁμοῦ δὲ Κάδμου παῖσιν ἀναμειγμένα  
 χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνυρόφοις ἦνται πέτρας,  
 δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, καὶ μὴ θέλει,  
 ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,  
 Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαι μ' ὑπὲρ  
 φανέετα θυητοῖς δαίμον' ὃν τίττει Διό.

Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα  
 Πενθεὶ δίδωσι θυγατρὸς ἐκπεφυκῶτι,  
 ὃς θεωμαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ καὶ σπουδῶν ἀπο  
 ὠθεῖ μ', ἐν εὐχαῖς τ' οὐδαμῶς μνείαν ἔχει.  
 ὧν οὐνεκ' αὐτῷ θεὸς γέγως ἐνδείξομαι  
 πᾶσιν τε Θηβαίοισιν. ἐς δ' ἄλλην χθόνα,  
 τὰνθ' ἐνδε θέμενος εἴ, μεταστήσω πόδα,  
 δεικνὺς ἑμαυτὸν ἦν δὲ Θηβαίων πόλις  
 ὀργῇ σὺν ὄπλοις ἐξ ὅρους βάκχας ἄγειν  
 ζητῇ, ξυνάψω μανίας στρατηλατῶν.  
 ὧν οὐνεκ' εἶδος θυητὸν ἀλλάξας ἔχω  
 μορφήν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν.  
 ἀλλ', ὦ λιποῦσαι Τρωῶν ἔρμα Λυδίας,  
 θίασος ἐμός, γυναικες, ἃς ἐκ βαρβάρων  
 ἐκόμισα παρ' ἄλλοις καὶ ξυνηπόρους ἐμοί,  
 αἶρεσθε τὰτιχώρι' ἐν πόλει Φρυγῶν  
 τύμπανα, ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα,  
 βασίλειά τ' ἀμφὶ δώματ' ἐλθοῦσαι τάδε  
 κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὀρᾷ Κάδμου πόλις.

fosse figlio di Zeus, dissero che Semele, sedotta da un uomo, aveva rigettato su Zeus la colpa delle sue voglie, una bella trovata di Cadmo. E per questo, esclamavano esultanti, Zeus aveva ucciso Semele, per avere mentito sui propri amori. E così io queste brave sorelle lo ho fatto impazzire, fuggire dalla reggia: abitano sul monte e delirano: le ho costrette a indossare i paramenti del mio rito. E tutto il seme femminile di Cadmo, le donne, nessuna esclusa, le ho cacciate farneticanti di casa, insieme alle figlie di Cadmo vivono sotto i verdi abeti, sulle nude rocce. Anche se non vuole, la città di Cadmo deve imparare — non è iniziata ai miei riti: devo difendere mia madre, io, devo apparire ai mortali nella mia veste di dio, di figlio del grande Zeus. Le insegne del potere Cadmo le consegnò a Penteo, progenie di sua figlia, e Penteo combatte contro dio, nella mia persona. Per questo mostrerò che sono un dio a lui e agli altri Tebani. E poi, una volta rimesse in ordine le cose qui, mi dirigerò verso un'altra terra, rivelerò ancora chi sono. Se la città di Tebe, nell'ira, cercherà di ricondurre a forza, giù dal monte, con le armi, le Baccanti, darò battaglia, capeggiando le Ménadi. Ecco perché ho mutato il mio aspetto in quello di un mortale, perché ho assunto natura d'uomo.

Ma voi che avete lasciato il Timolo, che protegge la Ladia, voi, donne del mio corteo che ho condotto via dai barbari, compagne della mia quiete e del mio viaggio, brandite i timpani della terra frigia, invenzione mia e di Rea, la grande Madre. Affollatevi intorno alla reggia di Penteo; percuoteteli questi strumenti, perché



ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιθαιρώνας πτυχᾶς  
ἐλθὼν τῷ εἰσί, συµμετασχῆσω χορῶν.

ΧΟΡΟΣ

— Ἀρίστας ἀπὸ γῆς  
ἱερὸν Τρωῶλιν ἀμείψασα θοάζω  
Βρομίῳ πόνον ἤδυν  
κάματόν τ' ἐκάματον, Βάκ-  
χιον εὐαζομένα.

— τίς ὁδῶ τίς ὁδῶ; τίς;  
μελάβροῖς ἔκτοπος ἔστω, στόμα τ' εὐφη-  
μον ἅπας ἔξοσιούσθω·  
τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ  
Διόνυσον ὑμνήσω.

— ὦ

μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων  
τελετὰς θεῶν εἰδὼς  
βιοτῶν ἀγιστεύει καὶ  
θιασεύεται ψυχᾶν  
ἐν ὅρεσσι βακχεύων  
ὁσίοις καθαρμοῖσιν,  
τά τε ματρὸς μεγάλας ὀρ-  
για Κυβέλας θεμιτεύων,  
ἀνὰ θύρῳν τε τινάσσων,  
κισσῶ τε στεφανωθεὶς  
Διόνυσον θεραπεύει.

— ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι,  
Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ  
Διόνυσον κατάγουσαι  
Φρυγίων ἐξ ὀρέων Ἑλ-  
λάδος εἰς εὐρυχόρους ἀ-  
γυῖας, τὸν Βρόμιον

la città venga a guardarci. Io me ne vado ora a raggiun-  
gere le Baccanti sui pendii del Citerone, mi unirò alle  
loro danze.

CHORO

Dalla terra d'Asia  
lasciato il sacro monte Tmolos  
per Bromio accorro a una dolce impresa,  
a una lieve fatica.

Esalto Bacco in allegri evoè.  
Ehi, per la strada, chi, voi!  
Uscite dalla reggia!  
Purifichi ciascuno le sue labbra, in silenzio;  
voglio inneggiare sempre a Dioniso  
come è prescritto.

Beato chi riceve la grazia  
di entrare nei divini misteri:  
santifica la vita,  
consacra l'anima nel tiaso,  
e pio si purifica,  
celebra sui monti.  
Bacco  
e i riti della  
gran madre Cibele;  
scuotendo alto il tirso,  
il capo cinto d'edera,  
si fa ministro di Dioniso.

Andate, andate, Baccanti,  
riconducite dai monti di Frigia  
alle ampie contrade dell'Ellade  
Dioniso, il figlio di un dio.  
Dioniso,  
il dio Bromio

ant.

[αὐτ.

— ὅν

ποτ' ἔχουσ' ἐν ὠδῶν  
λοχίαις ἀνάγκαισι

πταμένας Διὸς βροντᾶς νη-

δύος ἔκβολον μάτηρ

ἔτεκεν, λιποῦσ' αἰῶ-

να κεραυνῷ πληγῇ·

λοχίοις δ' αὐτίκα νιν δέ-

ξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεύς,

κατὰ μηρῷ δὲ καλύψας

χρυσάισιν συνερείδει

περόναις κρυπτὸν ἀφ' Ἥρας.

— ἔτεκεν δ', ἀνίκα Μοῦραι

τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν

στεφάνωσέν τε δρακόντων

στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θη-

ροτρόφον μαινάδες ἀμφι-

βάλλονται πλοκάμους.

— ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆ-

βαι, στεφανοῦσθε κισσῷ·

βρύετε βρύετε χλοήρει

μίλακι καλλικάρπῳ

καὶ καταβακχιούσθε δρυὸς

ἢ ἐλάτας κλάδοις,

στικτῶν τ' ἐνδύτ' ἀ νεβρίδων

στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων

μαλλοῖς· ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστᾶς

όσιούσθ'· αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει—

Βρόμιος ὅστις ἀγῇ θιάσους—

εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει

θηλυγενῆς ὄχλος

ἀφ' ἱστῶν παρὰ κερκίδων τ'

οἰστροθεῖς Διωνύσῳ.

La madre lo portava in seno.

Precipitò il tuono di Zeus.

La colse la trappola del parto:

abbattuta dal fulmine

espulse alla luce morendo

il figlio concepito.

Subito Zeus nato da Crono

gli offrì un riparo nascosto,

un nuovo grembo materno:

lo pose al sicuro nella coscia,

che ricuì con fibbie d'oro,

nascondendolo agli occhi di Era.

Ma quando fu compiuto il tempo

fissato dalle Moire generò

un dio dalle corna di toro,

lo inghiulcò con serti di serpenti,

e con serpenti, preda selvaggia di caccia,

intrecciano ora le chiome le Menadi.

O Tebe, che hai nutrito Semcle,

incoronati di edera, fiorisci, trabocca

di verde e rigogliosa smilace,

baccheggia

con fronde di quercia o di abete,

orna con ciuffi di lana

i velli screziati che indossi.

Impugna i tirsi che ti fanno violenta,

renditi pura: presto

verrà danzando ogni contrada al monte,

quando Bromio conduca il suo corteo:

al monte dove aspetta

la folla delle donne;

invasate da Dioniso

han disertato le spole e i relai.



[ἀντ.]

ὦ θαλάμειμα Κουρή-  
των ζᾶθεοί τε Κρήτας  
Διογενέτορες ἑναυλοί,  
ἔνθα τρικώρυθες ἄντροις  
βυσσότονον κύκλωμα τόδε  
μοι Κορύβαντες ἤϋρον·  
βακχεία δ' ἀνὰ συντόνῳ  
κέρασαν ἀδυβόα Φρυγίων  
αὐλῶν πνεύματι ματρός τε 'Ρέας ἔς  
χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν·  
παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι  
ματέρος ἐξάνυσαντο θεᾶς,  
ἔς δὲ χορεύματα  
συνῆψαν τριετηρίδων,  
αἷς χαίρει Διόνυσος.

ἦδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων δρομαί- [ἐπιφθ.]  
ων πέσῃ πέδοσε, νε- 136

βριδὸς ἔχων ἱερὸν ἐνδοτόν, ἀγρεύων  
αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν, ἱέμε-  
νος ἐς ὄρεα Φρύγια, Λύδι', ὃ δ' ἔξαρχος Βρόμιος, 140  
εὐοί.

ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἶνω, ῥεῖ δὲ μελισσῶν  
νέκταρι.

Συρίας δ' ὡς λιβάνου κα- 115  
πνὸν ὃ Βακχεὺς ἀνέχων

πυρσώδῃ φλόγα πεύκας  
ἐκ νάρθηκος αἰσσει  
δρόμῳ καὶ χοροῖσιν  
πλανάτας ἐρεθίζων

λαχαῖς τ' ἀναπάλλων,  
τρυφερόν (τε) πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων. 150

.ant.

O dimora nascosta dei Cureti,  
divini antri di Creta  
grotta natale di Zeus,  
lì i Coribanti dagli elmi tricuspidi  
per me inventarono  
questo cerchio di legno  
ricoperto di pelle ben tesa:  
e nell'acceso baccanale ardente,  
fusero le sue cadenze  
al melodioso respiro dei flauti di Frigia;  
lo consegnarono a Rea per scandire  
i ritmati evoè delle Baccanti.  
Dalla dea madre  
passò ai deliranti Satiri,  
entrò con essi ai tripudi, alle feste  
che ogni due anni  
rallegrano Dioniso.

ep.

Con animo lieto sui monti  
si stacca  
dalla frenesia del tiaso  
si getta a terra nella sua sacra pelle di cerbiatto  
cerca sangue di capri uccisi  
gioia di carne cruda  
avventandosi  
per i monti di Frigia e Lidia,  
Bromio, la nostra guida, evoè.  
La terra ha rivi di latte, vino, nettare d'api.  
Il celebrante — c'è fumo  
come d'incenso di Siria — si lancia  
agitando sul tirsò fiamma ardente di pino,  
eccita colla danza, scuote  
con grida acute chi accorre,  
rovescia al vento i suoi morbidi capelli.

ἄμα δ' εὐάσματος τοιάδ' ἐπιβρέμει·

\*Ω ἴτε βάκχαι,

[ω] ἴτε βάκχαι,

Τμώλου χρυσορόου χλιδᾶ

μέλπετε τὸν Διόνυσον

βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,

εὐα τὸν εἶον ἀγαλλόμεναι θεὸν

ἐν φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,

λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος

ἱερὸς ἱερὰ παῖγμاتا βρέμῃ, σύνοχα

φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος· ἡδομέ-

να δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἄμα ματέρι

φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα.

ΤΕΥΡΕΣΙΑΣ

τίς ἐν πύλαισι; Κάδμον ἐκάλει δόμων,

'Αγήνορος παῖδ', ὃς πόλιν Σιδωνίαν

λιπὼν ἐπύργωσ' ἄστν Οἰβαίων τόδε.

ἴτω τις, εἰσάγγελλε Τειρεσίας ὅτι

ζητεῖ νυν· οἶδε δ' αὐτὸς ὦν ἦκω πέρι

ἃ τε ξυνεθέμην πρέσβυς ὦν γεραῖτέρῳ,

θύρσους ἀνάπτειν καὶ νεβρῶν δορὰς ἔχειν

στεφανοῦν τε κράτα κισσίνοις βλαστήμασιν.

ΚΑΔΜΟΣ

ὦ φίλταθ', ὥς σὴν γῆρυν ἡσθόμην κλύων

σοφὴν σοφοῦ παρ' ἀνδρός, ἐν δόμοισιν ὦν·

ἦκω δ' ἔτοιμος τήνδ' ἔχων σκευὴν θεοῦ·

δεῖ γάρ νυν οὐτα παῖδα θυγατρὸς ἐξ ἐμῆς

[Διόνυσον ὃς πέφηνεν ἀνθρώποις θεὸς]

ὅσον καθ' ἡμᾶς δυνατὸν αὐξεσθαι μέγαν.

ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναί ποδα

καὶ κράτα σείσαι πολίων; ἐξήγοῦ σύ μοι

γέρων γέροντι, Τειρεσία· σὺ γὰρ σοφός.

ὥς οὐ κάμοιμ' ἂν οὔτε νύκτ' οὐθ' ἡμέραν

θύρσῳ κροτῶν γῆν· ἐπιλελήσμεθ' ἡδέως

γέροιτες οὔτε.

Insieme agli allegri evò muggiano intorno,

fremono queste parole:

andate, andate Baccanti,

orgoglio del Tmolo dai fiumi dorati,

cantate Dioniso al suono profondo dei timpani,

celebrate con inni di gioia il dio della gioia,

tra voci e clamori di Frigia,

quando il flauto sacro diffonde sonoro

sacre melodie; i canti accompagnano

le donne furiose sul monte,

sul monte.

Felice, come una puledra al pascolo con la madre,

con balzi veloci corre la Baccante.

TIREZIA

Non c'è nessuno alla porta? Chiamatemi fuori Cadmo,

figlio di Agenore, il fondatore di Tebe, che lasciò Sido-

ne per cingere di torri questa rocca. Qualcuno si muo-

va, gli dica che Tiresia lo cerca: lui sa la ragione per cui

sono qui, l'accordo che ho stretto, io vecchio con uno

più vecchio ancora di me, di far fiammeggiare i tirsi, di

indossare pelle di cerbiatto, di cingere il capo con foglie

di edera.

CADMO

Carissimo, ho udito, da dentro, e riconosciuto la tua vo-

ce, la voce saggia di un uomo saggio: eccomi pronto,

con i paramenti del dio. Lui è figlio di mia figlia e biso-

gna che ne esalti, con tutte le mie forze, la grandezza.

Dove andiamo a danzare, a battere il suolo col piede, a

agitare le nostre teste canute? Tu vecchio, guida me

vecchio: sei un esperto, Tiresia. Perché mai mi stanche-

rò né di giorno né di notte di battere la terra col tirso: è

piacevole scordarsi di essere vecchi.



E., Alc. Del. Base. , Ri, Bomp. 1993 (1991) -  
h. Vital.

PERSONAGGI DEL DRAMMA

*Dionísos*

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ  
ΧΟΡΟΣ  
ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ  
ΚΛΑΔΜΟΣ  
ΠΕΝΘΕΤΣ

ΘΕΡΑΠΩΝ  
ΑΓΓΕΛΟΣ  
ΕΤΕΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ  
ΑΓΑΤΗ

Διόνυσος ὁ προλογίζων

DIONISO  
CORO  
TIRESIA  
CADMO  
PENTEO

SERVO (GUARDIA)  
MESSAGGERO  
SECONDO MESSAGGERO  
AGAVE

(Il prologo è recitato da Dionísos)

Prologo <sup>181</sup>

(La scena è davanti al palazzo di Pénteo,  
a Tebe. Vicino, i resti della casa di Semele)

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα  
Διόνυσος, δν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη  
Σεμέλη λοχευθεῖσα ἀστραπηφόρῳ πυρὶ  
μυρφῇ δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν  
πάρεμι Διόκτης νόματ' Ἰσμηνοῦ θ' ὕδωρ.  
ὄρω δὲ μητρὸς μνήμα τῆς κεραυνίας  
τόδ' ἐγγὺς οἶκον καὶ δόμων ἐρείπια  
τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα,  
ἀθανάτων Ἦρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.  
αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἄβανον δὲ πέδον τόδε  
τίθησι, θυγατρὸς σιγόν· ἀμπέλου δέ νιν  
πείρξ' ἐγὼ κάλυψα βοτρυνώδει χλόῃ.  
λαπῶν δὲ λυδῶν τοὺς πολυχρύστους γύας  
Φρυγῶν τε, Περσῶν θ' ἡλιοβλήτους πλάκας  
Βάκτριά τε τείχη τήν τε δύσχιμον χθόνα  
Μήδων ἐπελθὼν Ἀραβίαν τ' εὐδαίμονα  
Ἀσίαν τε πᾶσαν, ἥ παρ' ἀλμυρὰν ἄλα

DIONISO

Eccomi in terra tebana: figlio di Zeus, io sono Dioniso,<sup>182</sup> che Semele, la figlia di Cadmo, partorì nel bagliore del fulmine: ho lasciato la mia forma divina, mi sono fatto uomo; e sono giunto qui, alle fonti di Dirce, alle acque dell'Ismeno.<sup>183</sup> Vedo vicino, qui presso il palazzo, la tomba della madre mia folgorata, e le rovine della casa di lei ancor fumanti della viva fiamma di Zeus, segno inestinguibile dell'odio con cui Era la perseguitava.<sup>184</sup> Io lodo Cadmo che ha reso inaccessibile questo terreno, sacro recinto della figlia: io stesso l'ho protetto con fronde e grappoli di vite tutt'intorno. Dai campi ricchi d'oro dei Lidi e della Frigia, e dopo aver percorso le pianure assolate della Persia e le città della Battriana e la fredda terra dei Medi, e l'Arabia felice e tutta intera l'Asia che giace lungo il salso mare, con le sue



κέῖται μγάσιν Ἑλλῆσι βαρβάρους θ' ὁμοῦ  
 πλήρεις ἔχουσα καλλιπυργίους πόλεις,  
 ἐς τήνδε πρῶτον ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν,  
 τάκε' χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς  
 τελετάς, ἣν ἔην ἐμφανὴς δαίμων βροτοῖς.  
 πρῶτας δὲ Θήβας τήνδε γῆς Ἑλληνίδος  
 ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χρῶς  
 θύρσων τε δούς ἐς χεῖρα, κίσσωνον βέλος·  
 ἐπεὶ μ' ἀδελφαὶ μητρός, ἃς ἦκιστα χρῆν,  
 Διώνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῦναι Διός,  
 Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τιωos  
 ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους,  
 Κάδμου σοφίσμαθ', ὧν νιν οὐνεκα κτανεῖν  
 Ζῆν' ἐξεκυνχῶνθ', ὅτι γάμους ἐψεύσατο.  
 τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ῥστηρσ' ἐγὼ  
 μανίας, ὅρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν  
 σκεπὴν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν,  
 καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι  
 γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμνην δωμάτων·  
 ὁμοῦ δὲ Κάδμου παῖσιν ἀναμειγρῆναι  
 χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφοις ἦνται πέτραις.  
 δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, καὶ μὴ θέλει,  
 ἀτέλειστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,  
 Σεμέλης τε μητρός ἀπολογήσασθαί μ' ὕπερ  
 φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκει Δί.

Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα  
 Πενθεῖ δίδωσι θυγατρὸς ἐκπεφυκότι,  
 ὃς θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ καὶ σπονδῶν ἀπο

20 belle città turrite popolate di barbari e di Greci, giunti  
 dapprima a questa città greca.<sup>185</sup> In tutte quelle terre  
 lontane ho suscitato le mie danze e istituito i miei mi-  
 25 steri, perché ai mortali chiara si rivelasse la mia natura  
 divina. Ma nell'Ellade è a Tebe, prima di ogni altra cit-  
 tà,<sup>186</sup> che ho fatto risonare il sacro grido: alle sue don-  
 ne ho imposto la nébride e ho messo in mano il tirso,  
 la lancia cinta d'edera. Perché qui le sorelle di mia ma-  
 30 dre, loro che meno avrebbero dovuto, negavano Dio-  
 nísio nato da Zeus, e andavano dicendo che Sémele, se-  
 dotta da un mortale, giustificava la colpa del suo letto  
 addossandola a Zeus: un'astuzia di Cadmo, chiaramen-  
 35 te.<sup>187</sup> Per questo, soggiungevano maligne, Zeus la uc-  
 cise, perché avea mentito il suo amore divino. Ecco per-  
 ché io le ho stannate dalle case e spinte fuori in preda  
 alla follia: ora stanno sul monte, fuor di senno. Io le  
 40 ho costrette ad indossar le vesti delle mie orge e tutta  
 la stirpe femminile dei Cadmei, tutte le loro donne, ho  
 cacciato furenti dalle case: ora confuse insieme con le  
 figlie di Cadmo giacciono senza tetto sulle rocce, all'om-  
 45 bra dei verdi abeti.<sup>188</sup> Questa città, profana ai miei mi-  
 steri, dovrà, lo voglia o no, farne esperienza sino in fon-  
 do; e Sémele, mia madre, io proverò innocente, ai mor-  
 tali mostrando in me quel dio che a Zeus da lei fu par-  
 torito. Cadmo ha ceduto a Pénteo,<sup>189</sup> nato da sua fi-  
 glia, il potere regale, e questi or nega la mia divinità



ὠθεῖ μ', ἐν εὐχαῖς τ' οὐδαμοῦ μνείαν ἔχει.  
 ὦν οὐνεκ' αὐτῷ θεὸς γεγὼς ἐνδείξομαι  
 πᾶσιν τε Θεβαίοισιν. ἐς δ' ἄλλην χθόνα,  
 τὰνδένδε θέμενος εὔ, μεταστήσω πόδα,  
 δεικνὺς ἐμαυτὸν· ἦν δὲ Θεβαίων πόλις  
 ὀργῇ σὺν ὄπλοισι ἐξ ὅρου βάκχας ἄγειν  
 ζητῇ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν.  
 ὦν οὐνεκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάξας ἔχω  
 μορφὴν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν.  
 ἀλλ', ὦ λιποῦσαι Τμῶλον ἔρμα Λυδίας,  
 θάσος ἐμός, γυναῖκες, ἅς ἐκ βαρβάρων  
 ἐκόμισα πατέρους καὶ ξυνεμπόρους ἐμοί,  
 αἶρεσθε τὰπιχόρι' ἐν πόλει Φρυγῶν  
 τύμπανα, ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα,  
 βασίλειά τ' ἀμφὶ δώματ' ἐλθοῦσαι τὰδε  
 κτυπεῖτε Πενθέως, ὥς ὅρᾳ Κάδμου πόλις.  
 ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιβαίρωνος πτυχᾶς  
 ἐλθὼν ὦν εἰσί, συμμετασχέσω χορῶν.

ΧΟΡΟΣ

— Ἀσίας ἀπὸ γᾶς  
 ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θαῶζω  
 Βρομίῳ πόνον ἦδ' ὅν  
 κάματον τ' εὐκάματον, Βάκ-  
 χιον εὐαζομένα.  
 — τίς ὁδῷ τίς ὁδῷ; τίς;  
 μελάρθοις ἔκτοπος ἔστω, στόμα τ' εὐφη-  
 μον ἅπας ἐξοσιούσθω.

ε dalle libagioni mi esclude, nelle preghiere il nome mio dimentica. Io gli mostrerò il mio esser dio, a lui ed ai Tebani tutti; poi, sistemate qui le cose, ad altra terra passerò, rivelando me stesso. Ché se nell'ira la città dei Tebani cercasse armata di cacciar dal monte queste Baccanti, io, fatto condottiero delle Ménadi, darò battaglia. Per questo ho assunto l'aspetto di un mortale, e il mio apparire avrà sembianza d'uomo.

(mentre Dioniso parla, fa il suo silenzioso ingresso il coro: sono le BACCANTI ASIATICHE, il fedele tiaso che ha seguito il dio nel suo percorso dalla Lidia a Tebe)

55 O voi discese dal Tmolo,<sup>190</sup> baluardo della Lidia, voi, donne del mio tiaso, che di tra i barbari ho portato con me, compagne a me di viaggio e di riposo, levate i timpani frigi, da me creati e dalla madre Rea,<sup>191</sup> venite a queste case regali di Pénteo, e scuoteteli sì che la città di Cadmo si svegli. Io vado sulle balze del Citerone:<sup>192</sup> là sono le Baccanti alle cui danze voglio unirmi.

(Dioniso esce)

## Parodo

CORO<sup>193</sup>

65 (Preludio)

— Dalla terra dell'Asia, lasciato il sacro Tmolo, io corro al dolce travaglio,<sup>194</sup> per Bromio il Tonante,<sup>195</sup> all'agile fatica; io levo a Bacco, all'Urlante l'urlo.<sup>196</sup> ?  
 — euoi.

70 — Chi è sulla strada? Chi è sulla strada? chi nelle case? Fate largo, e ciascuno piamente trattenga la lin-

εὐφροσύνη  
 τῶν θεῶν  
 πρὸς τὴν πόλιν  
 πρὸς τὴν πόλιν

Bromio  
 / w w w /



τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ  
Διόνυσον ὑμῆσω.

—

ὦ  
μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων  
τελετὰς θεῶν εἰδὼς  
βιοτὰν ἀγιστεύει καὶ  
θιασεύεται ψυχὰν  
ἐν ὄρεσι βακχεύων  
δόλοισι καθαρμοῖσιν,  
τὴν τε ματὴρ μεγάλας ὄρ-  
για Κυβέλας θεμιτεύων,  
ἀνὰ θύρῳν τε τινάσσων,  
κισσῷ τε στεφανωθείς  
Διόνυσον θεραπεύει.

—

ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι,  
Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ  
Διόνυσον κατέγονσαι  
Φρυγίων ἐξ ὀρέων Ἑλ-  
λάδος εἰς εὐρυχόρους ἀ-  
γυῖας, τὸν Βρόμιον·

—

ὃν  
ποτ' ἔχουσ' ἐν ὠδίνων  
λοχίοις ἀνάγκαισι  
πταμένους Διὸς βροντᾶς νη-  
δύος ἐκβολὸν μάτηρ  
ἔτεκεν, λιποῦσ' αἰὼ-  
να κεραυνίῳ πληγῇ·  
λοχίοις δ' αὐτίκα νιν δέ-

γυα nel silenzio:<sup>197</sup> ora i canti di sempre leveremo a Dioniso.

(Strofe D)<sup>198</sup>

— Beato chi per sorte felice conosce i misteri degli  
dèi e santa vita conduce e l'anima al tiaso consacra, sui  
monti seguendo il dio nel pio rito purificante: e, cele-  
brando le orge della Gran Madre Cibele,<sup>199</sup> leva in al-  
to il tirso e di edera coronato rende onore a Dioniso.

— Via, Baccanti, via! riconducete Bromio il Tonan-  
te, il dio figlio di dio, Dioniso, dai monti frigi alle am-  
pie strade dell'Ellade; riconducete il Tonante,

(Antistrofe D)

— lui che la madre anzitempo diede alla luce nelle stret-  
te dolorose del parto, quando, schiantata dal fulmine  
di Zeus, dal ventre lo espulse, e folgorata essa stessa

ἔατο θαλάμαϊς Κρονίδας Ζεὺς,  
κατὰ μηρῷ δὲ καλύψας  
χρυσέαισιν συνερέει  
περόναις κρυπτὸν ἄφ' Ἥρας.

— ἔτεκεν δ', ἀνίκα Μοῖραι  
τέλεσαν, ταυρόκερων θεῶν  
στεφάνωσέν τε δρακόντων  
στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θη-  
ροτρόφον μαινάδες ἀμφι-  
βάλλονται πλοκάμοις.

— ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆ-  
βαι, στεφανοῦσθε κισσῷ·  
βρύετε βρύετε χλοήρει  
μίλακι καλλικάρπῳ  
καὶ καταβακχιούσθε δρυὸς

ἢ ἐλάτας κλάδοισι,  
στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων  
στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων  
μαλλοῖς· ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστὰς  
δοιούσθ'. αἰτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει—

Βρόμιος δ' οἷσις ἔγη θιάσους—  
εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἐνθα μένει  
θηλυγενὴς ὄχλος  
ἀφ' ἱστῶν παρὰ κερκίδων τ'  
οἰστροθεῖς Διωνύσῳ.

— ὦ θαλάμειμα Κουρή-

95 vi perse la vita. Ma subito lo accolse in ricettacoli ge-  
neratori Zeus Cronide,<sup>200</sup> lo avvolse nella sua coscia e  
con fibbie d'oro lo chiuse sottraendolo ad Era;

100 — e generò, quando le Moire<sup>201</sup> lo portarono a com-  
pimento, il dio taurino; e lo adornò di corone di ser-  
pi,<sup>202</sup> onde le Ménadi nutrici di fiere di tal preda av-  
volgono le chiome.

(Strofe II)

105 — O Tebe, nutrice di Sémele, cingiti il capo di ede-  
ra, incorónati, incorónati di verde smilace dalle belle  
110 bacche; sfrénati nelle danze bacchiche con ghirlande di  
quercia e di abete; stringi di bianchi bioccoli intreccia-  
ti i manti delle nébridi screziate; ma con la violenta fe-  
115 rula, mantieniti pia: subito tutta danzerà la terra, quan-  
do il Tonante i tíasi al monte, al monte conduca, ove  
dimora lo stuolo di femmine, strappate da Dioniso ai  
telai e alle spole.

(Antistrofe II)

120 — O dimora dei Curéti e sacri antri di Creta<sup>203</sup> che

95

100

[στρ.  
106

110

115

119

[ἀντ.



vedeste i natali di Zeus, dove i Coribanti dal triplice  
Dioniso.

(*Epodo*)<sup>205</sup>  
... lo posero

135 — Dolce è quando, sui monti, di tra le danze sfrena-  
te nel tiaso, nella sacra nébride il Bacco d'un tratto a  
terra schianta, avido cercando il sangue del capro a  
140 cia sui monti frigi, lidi, il Tonante è la guida... euò!  
Ed ecco scorre latte al suolo, scorre vino e nettare di  
145 api. Come fumo di Siria alta levando la fiamma arden-  
te del pino guizzante dal tirso, si slancia il Bacco; in

κέρασαν αουροα φρυγιων  
αὐλῶν πνεύματι ματρός τε 'ρέας ἐς  
χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν  
παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι  
ματέρος ξανύσαντο θεᾶς,  
ἐς δὲ χορεύματα  
130 συνῆψαν τριετηρίδων,  
αἷς χαίρει Διόνυσος.

— ἥδ' οὖν ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων δρομαί.  
ων πέσῃ πεδόσσε, νε-  
βριδος ἔχων ἱερὸν ἐνδοτόν, ἀγρέων  
αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάρῳ, ἱέμε-  
136 νος ἐς ὄρεα φρύγια, Λιδί', ὃ δ' ἔξαρχος Βρόμιος, 140  
εὐοῖ.  
ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οὔῳ, ῥεῖ δὲ μελισσῶν  
νέκταρι.  
Συρίας δ' ὡς λιβάνου κα-  
πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων





πυρσώδη φλόγα πεύκους

ἐκ νάρθηκος ἀίσσει

δρόμῳ καὶ χοροῖσιν

πλανάτας ἐρεθίζων

ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων,

τρυφερόν (τε) πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων.

ἅμα δ' εὐάσμασι τοιάδ' ἐπιβρέμει·

\*Ω ἴτε βάκχαι,

[ῶ] ἴτε βάκχαι,

Τμώλου χρυσορόου χλιδᾶ

μέλεπτε τὸν Διόνυσον

βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,

εὖτα τὸν εὖιον ἀγαλλόμεναι θεὸν

ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσ' τε,

λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος

ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμη, σύνοχα

φουτάσιν εἰς ὄρος· ἡδομέ-

να δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι

φορβάδι, κῶλον ἀγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα.

ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

τίς ἐν πύλαισι; Κάδμον ἐκκάλει δόμων,

'Αγήρορος παῖδ', ὃς πόλιν Σιδωνίαν

λειπὼν ἐπύργωσ' ἄστν Θηβαίων τόδε.

ἴτω τίς, εἰσάγγελλε Τειρεσίας ὅτι

ζητεῖ νιν· οἶδε δ' αὐτὸς ὦν ἦκω πέρι

ἃ τε ξυνεθέμην πρέσβυς ὦν γερατέρῳ,

danza sfrenata scatenata le erranti, col suo grido le ecci-

ta, la molle chioma nell'aria scagliando, e sopra le gri-

da di euòi tuona la sua voce: ooh, via Baccanti, ooh

Baccanti, vanto del Tmolo scorrente oro, inneggiate a

Dioniso al cupo strepito dei timpani, il dio Evio, euòi,

celebrando, euòi, tra canti frigi e urlì, quando del me-

lodioso sacro aulo il sacro suono accompagna le corren-

ti al monte, al monte; lieta allora, come puledra accan-

to alla madre al pascolo, muove le agili membra a scatti

la Baccante.

### Primo episodio<sup>206</sup>

(entra Tiresia in costume da Baccante)

TIRESIA

Chi c'è alle porte? Chiama fuori Cadmo, il figlio di

Agenore, colui che, venuto da Sidone,<sup>207</sup> ha fondato

questa città dei Tebani. Va', annuncia che Tiresia lo

cerca. Lui sa perché son qui, sa degli accordi presi tra

Da lei l'ebbero i satiri \* e con ritmo,  
folleggiando, guidarono le danze,  
ch'ogni due anni sono care a Dioniso \*.

Beato colui che sui monti  
correndo nel tiaso frenetico  
s'abbatte tra l'erbe indossando  
la spoglia sacra del daino,  
bramando di bere fumante  
il fritto d'un capro sbranato,  
di pascerne crude le carni \*,  
e poi verso i monti di Frigia  
sull'orme di Bromio si slancia  
che innalza il suo grido: Evoè!  
E scorre a terra il latte e il vino scorre,  
nettare d'api scorre; come incenso  
profumato d'Arabia s'alza il fumo.  
Evoè, Evoè!

Scotendo una fiaccola ardente  
in vetta alla fèrula, Bacco  
si slancia di corsa e gli erranti  
scatenati alla corsa e alla danza  
e gli anima ed urge con grida.  
Sul capo agitando fremmente  
i riccioli morbidi e folli,

tra gli alti Evoè così intona:  
Andate insieme, andate o mie baccanti  
belle nell'oro che il Pattole in Lidia \*  
trascina a valle con la sua corrente;  
cantate Bacco al suono dei tamburi,  
Evoè cantate al grido d'evoè,  
in mezzo ai canti e ai suoni della Frigia,  
mentre armonioso intona melodie  
il sacro flauto al ritmo della corsa  
delle baccanti in fuga al monte al monte!  
Lieta come puledra che sui prati  
segua la madre, spinge la baccante  
l'agile piede nella danza lieve.

*Bianca Peattie*

## PRIMO EPISODIO

(Avanza sulla scena il vecchio e cieco Tiresia.)

TIRESIA

Chi sta presso la porta a guardia? O tu,  
chiamami Cadmo fuori della casa,  
Cadmo, figlio di Agenore, che Tebe  
cinese di mura e di superbe torri  
poi che Sidone abbandonò \*. Qualcuno  
corra e gli dica che io vuol Tiresia.  
Ben sa perché lo cerco e ciò che insieme  
abbiam deciso, io vecchio e lui più vecchio:  
qui d'impugnare il tirso e d'indossare  
pelli di cervo e inghirlandare insieme  
il nostro capo con i rami d'edera.

(Esce dalle case Cadmo.)

CADMO

O mio diletto, ho udito la tua voce  
dalla mia casa; la tua savia voce  
d'uom savio; e sono pronto con gli arredi  
dei seguaci del dio. Tu sai ch'io debbo,  
per quanto posso, dare onore a Bacco,  
ch'è figlio di mia figlia, e nume vero  
s'è rivelato agli uomini. Ora dimmi  
dove dobbiam danzare, ove sostare,  
ove agitare il nostro capo bianco.  
Guidami tu, vecchio Tiresia, tu,  
giacché sel savio; non mi stancherò  
di battere la terra col mio tirso  
e notte e giorno, ché scordar m'è caro  
d'esser già tanto vecchio come sono.



*Bromo e Penteo*

## PARODO

### CORO

Ho abbandonato l'Asia e il sacro Tmolò  
e per amor di Bromio \* volentieri  
affronto questa pena e la fatica  
che m'è soave, mentre canto a Bacco.

Chi ingombra ancor, chi ingombra ancor le vie?  
Ognuno si ritiri, ognuno serbi  
religioso silenzio, ch'io innalzo  
il canto rituale sacro a Dioniso!

O felice colui  
che, diletto agli dèi, ne sa i misteri,  
che la sua vita rende pura e santa  
partecipando al tiaso  
con l'anima redenta,  
e va sui monti ricalcando a Bacco,  
purificato ai suoi mistici riti;  
e l'orge della gran madre Cibele \*  
scuotendo il tirsò celebra,  
e coronato d'edera la fronte  
rende onore a Dioniso!  
Andate, andate, menadi, correte,  
riconducete Bromio,  
dio, figlio d'un dio, Bromio Dioniso,  
dai monti della Frigia  
all'ampie strade della terra ellenica!

Tra le angosce del parto inevitabili \*,  
lo generò la madre innanzi tempo,  
dal fulmine di Zeus folgorata,  
nel fuoco fatta cenere.

E allora in nuovo genitale talamo  
Zeus Cronide l'accoglie,  
e se lo chiuse dentro la sua coscia,  
e lo rassicurò con fibbie d'oro  
per nascondervelo ad Era.  
E venuto il suo tempo,  
come volle la Parca,  
Zeus lo generò, nume novello,  
adorno il capo di taurine corna  
e il crin di serpi. Ecco perché le menadi,  
use a trattar le fiere,  
catturano serpenti e se ne cingono  
fieramente le chiome!

Tebe, o patria di Semele,  
ricingiti con l'edera la fronte,  
velati il crine con le verdi bacche  
che t'offre il tasso ed alle danze sfrenati,  
cinta di quercia o di fronzuto abete;  
i velli maculati  
con i quali t'ammanti,  
orna con bianchi blocchi ricciuti,  
e la guerresca fèrula impugnando \*,  
oh, fatti santa!  
Tutta la terra verrà presto a danza  
quando i tiasi Bromio  
al monte al monte condurrà tra i canti,  
dove le donne attendono,  
quelle che ricacciò, fatte dementi,  
dai pettini e telai, l'estro di Dioniso!

O grotta dei Cureti \*,  
o grotta santa dove nacque Zeus  
e dove i Corbanti,  
adorni con il triplice cimiero,  
scoprirono per me questo sonante  
tondo telaio dalla pelle tesa,  
e il timpano mischiarono al concorde  
dolce suono dei flauti della Frigia,  
e a Rea madre lo diedero  
perché s'unisse al coro delle menadi.

*Orlando e Penteo*

*(Ritorno al Coro)*

E voi, che qui con me,  
o donne del mio taso\*, veniste,  
lasciando il Tmolo\* che difende i campi  
della barbara Lidia, o mie compagne,  
levate in alto i timpani di Frigia\*,  
ch'io ritrovi con la gran madre Rea,  
e alla reggia di Penteo dintorno  
battetei frenetici, che v'oda,  
che v'oda bene la città di Cadmo!  
Io intanto salirò tra le baccanti  
a guidar cori in vetta al Citerone\*.

agli uomini mortali ch'io son dio!  
E qui, tra tutte l'altre, prima Tebe  
io scatenai a bacchici furori,  
spingendo le sue donne ad indossare  
velli di dainò e ad impugnare il tirso\*,  
l'asta che in cima l'edera incorona;  
e questo volli, perocché maligne  
dicono le sorelle di mia madre\*  
- e cosa indegna è che sian esse a dirlo -  
che Dioniso non è figlio di Zeus,  
ma che soggiacque Semele a un mortale,  
e solo per consiglio di suo padre  
quella vergogna disse opera del dio,  
che la menzogna ripagò di morte.  
Per questo le ho cacciate dalle case  
come dementi, ed ora nel delirio  
han preso le dimore alte dei monti.  
Io le ho costrette ad indossare le vesti  
delle mie danze: folli dalle case  
ho cacciato le donne dei Cadmei.  
Ed ora sotto il nudo cielo vanno  
le donne e le fanciulle tra le rupi:  
giacciono insieme sotto i verdi abeti.  
Anche contro sua voglia dovrà Tebe  
intendere i miei riti e venerare  
in me mia madre: ch'io son dio, e nacqui  
generato da lei, figlio di Zeus!

Cadmo non è più re: diede il potere  
al figlio di sua figlia Agave, Penteo\*,  
che respinge il mio culto e mi rifiuta  
le vittime dovute, che di me  
non si ricorda mai nelle preghiere.  
A lui dimostrerò che sono un dio,  
ed ai Tebani: e poi che avrò il mio nume  
manifestato ed adempito in tutto  
la mia missione, andrò per altre terre  
a rivelarmi. Se, accettata, Tebe  
vorrà nell'ira ricacciar dai monti  
le mie baccanti, darò qui battaglia,  
qui guiderò la schiera delle menadi\*!  
Fu per questo che venni in altro aspetto,  
simile a un uomo.



Donde è Penteo

Da F. Le B. Jone, Pers -  
Al. Rue. 1859, h. Ethore Borell.

## PERSONAGGI

DIONISO

CORO, formato dalle baccanti della Lidia

PENTEIO

TIREZIA

CADMO

SERVO

PASTORE

ALTRO SERVO

AGAVE

BACCANTI tebane

*La scena si svolge in Tebe, dinanzi alla reggia di Penteo.*

## PRÒLOGO

DIONISO

Dioniso io son, figlio di Zeus\*,  
che Semele, figliola di re Cadmo\*,  
da balenante folgore percossa,  
generò un giorno. Ora sono venuto  
nella terra di Tebe, e tramutato  
il mio aspetto divino in forma umana,  
ecco mi accanto alla fonte di Dirce\*,  
e all'acque chiare dell'Ismeno\*. E vedo,  
qui, vicino alla reggia, ove dal cielo  
scrosciò tuonando il fulmine del dio,  
la tomba di mia madre, le rovine  
di quella che fu un giorno la sua casa,  
di vivo fuoco ancora fumiganti,  
eterno segno della furia d'Era.  
Sia lode a Cadmo, che mantenne il luogo  
a tutti inaccessibile, cingendo  
queste memorie con un sacro muro,  
ch'io di viticci e grappoli adornai  
in folto intreccio. Ho abbandonato i campi  
della mia Lidia e della Frigia\*, colmi  
di sabbie d'oro, e l'assolate terre  
della Persia lontana, e le città,  
cinte di mura, della Battriana,  
e il freddo suolo della Media; e quindi,  
corsa l'Arabia fortunata e l'Asia,  
che lungo l'onde del suo salso mare  
distende belle le città turrite  
popolate di barbari e d'Elleni,  
poich'ebbi qui diffuso i miei misteri  
e le mie danze\*, in questa terra greca  
finalmente pervenni, a palesare

poi che i frigi trascorsi e i lidi monti,  
fatto ha preda di capri, e banchettarne

145

gode la cruda carne;  
e Bromio il primo egli è

ch'alto intoni Evòè<sup>19</sup>.

Vino e latte fra tanto in larghe fonti,  
e il nettare dell'api a terra scorre,

150

e, qual d'Assiro olfbano,

odoran l'aure; indi un'ardente face  
in cava canna<sup>20</sup> agita il nume, e corre,

e al corso incita e guida  
della turba seguace

155

de' cori suoi le divaganti bande;

e la morbida chioma all'aria spande,  
e lor s' grida:

« O Baccanti, o Baccanti, onor, delizia

del Tmolo auriflente,

160

cantate, orsù, de' timpani  
al suon gravifremite,

cantate in frigi modi  
dell'Evio dio le lodi,

mentre la sacra tibia  
i sacri ludi intona,

165

e al monte al monte correre  
con agili piè vi sprona ».

Come polestre a pascolo  
con la lor madre, esultano

le Baccanti al sonar di quelle voci,  
e via spingono a salti i piè veloci.

170

#### TIREZIA in abito da Baccante - CORO

TIREZIA

Portieri, olà! chi fuor Cadmo mi chiama,  
d'Agénore il figliuol che da Sidone

già venia Tebe a circondar di torri?

175

<sup>19</sup> Grido tradizionale in onore di Dioniso.

<sup>20</sup> In cava canna: dal ramoscello, dalla ferula di pino nel cui interno si trova il midollo e che, quindi, più facilmente arde.

Vada alcuno in sue stanze ad annunziargli  
che Tiresia lo cerca. Ei non ignora  
a che ne vengo, e quale accordo insieme  
fatto abbiám, bench'io vecchio, ed ei più vecchio,  
di brandir tirsi, e de' cerbiatti in dosso  
metter le pelli, e avvolger d'edra il capo.

180

#### CADMO in abito da Baccante - TIREZIA - CORO

CADMO

O amatissimo capo, io di qua dentro  
appellarmi sentí dalla tua voce,

saggia voce d'uom saggiol! Eccomi presto<sup>21</sup>  
con gli arredi del nume. E ben ragione

185

ché a Bacco ohor, quanto è da me<sup>22</sup>, si renda;  
s'è dimostro alle genti. Or dimmi: le dove

condurre i cori, ove sostar si dee,  
e il canuto agitar capo danzando?

190

Vecchio a vecchio sii duce, o buon Tiresia;  
ché tu più sai. Non fia per me fatica

batter col tirso notte e di la terra.  
Fra queste tresche io volentier mi scordo

d'esser d'anni già grave.  
Anch'io del paro,

195

ingiovenisco in questi riti anch'io;  
ed ora i cori io guiderò.

N'andremo  
in cocchio al monte?

200

TIREZIA

No; ché men d'onore  
cosí n'avrebbe il nume.

CADMO

Io vecchio adunque  
colà te vecchio condurrò per mano,

TIREZIA

Ambo il dio guideranne agevolmente.  
Ma noi soli di Tebe i cori a Bacco

205

CADMO

intrecceremo?

<sup>21</sup> Pronto.

<sup>22</sup> quanto è da me: per quanto mi è possibile.



## Euripide

di sacro zel ne' santi riti accende,  
 su ne' monti baccando; e l'orgie ha cura  
 pur di Cibeles celebrar, gran madre;  
 e squassa il tirso, e d'ellera  
 cingesi il crine, e Bacco onora e cole. 90  
 All'opra, all'opra, o voi Baccanti amiche,  
 voi che Bromio, di Giove, eccelsa padre  
 de' numi, inclita prole,  
 da' frigi monti accompagnaste d'Ellade  
 alle campagne apriche. 95

## Antistrofa I

Quel che immaturo ancor fuor del pregnante  
 grembo la madre scosse,  
 morta cadendo all'igneo  
 sfolgoreggiar del fulmine tonante.  
 Ma dagli sguardi di Giunon rimosse 100  
 Giove quel parto, e con fermagli d'oro  
 l'aggiunse al proprio femore<sup>14</sup>,  
 e il partorì quando a maturo fine  
 n'ebber tratto le Parche il nascimento.  
 E tosto su la fronte a lui di toro 105  
 spuntâr le corna, e il crine  
 cinser le serpi; ond'hanno al crin le Ménadi  
 di serpi intrecciamento.

## Strofa II

O Tebe, o tu di Semele  
 nudrice un dì, circonda  
 d'edra le chione, e della verde smilace<sup>15</sup> 110  
 di bei frutti feconda  
 tinfora, e della fronda  
 o di quercia o d'abete anco ti cingi.

<sup>14</sup> L'aggiunse... femore: lo racchiuse nella propria coscia.  
<sup>15</sup> Il tasso.

## Baccanti

669

Di bianchi velli indanaiate<sup>16</sup> indossa  
 pelli di damme, e ferule<sup>17</sup> 115  
 percottrici stringi,  
 di pio furor commossa.  
 Tosto sia tutta a Bromio  
 Tebe devota, a lui che fea lor case 120  
 e nelle tele i pettini  
 lasciar le donne, e correre  
 al monte, al monte, del suo nume invase.

## Antistrofa II

O de' Cureti ospizio,  
 di Giove in Creta o santi 125  
 incunaboli, o antro, ove di triplice  
 elmo la fronte ombranti  
 già tempo i Coribanti  
 questo inventâr tondo strumento armato  
 di teso cuoio, attemperato al suono 130  
 che dalle frigie tibie  
 manda soave il fiato,  
 e d'esso a Rea fèr donol  
 Indr i furenti Satiri  
 che il ricevan dalla gran madre dea, 135  
 i balli ne allegarono  
 dell'orgie trieteriche<sup>18</sup>,  
 di cui Bacco più gode e si riera.

## Epodo

Dolce diletto ei prende  
 correre, avvolto nella sacra nébride,  
 col baccheggiante stuolo 140  
 de' suoi seguaci, e al stuolo  
 indi a posar si stende,

<sup>16</sup> Macchiettate, picchiettate.  
<sup>17</sup> Bacchette. Allude ai tirsi.  
<sup>18</sup> Triennali, che si celebrano ogni tre annl.

tal di Grecia nel suol Tebe or la prima  
 féi rintronar di furiõnde grida,  
 la nèbride<sup>6</sup> vestendo, e in man vibrando  
 d'edera involto giavellotto, il tirso<sup>7</sup>;  
 poi che le suore della madre mia 30  
 diceano (e dir no 'l dovean mai) che Bacco  
 figlio a Giove non è; Semele incinta  
 da qualcun de' mortali apporre<sup>8</sup> a Giove,  
 per consiglio di Cadmo, il proprio fallo.  
 E godean proclamar che il nume, irato  
 del mentito connubio, a lei diè morte.  
 Però<sup>9</sup> le ree fuor di lor case io feci  
 irne furenti ad abitar su 'l monte,  
 spente del senco, e di portar le astringi<sup>10</sup>  
 dell'orgie mie le insegne. E tutte anch'esse 40  
 quant'eran de' Cadmei le adulte donne  
 féi de' lor tetti uscir delire, e insieme  
 con le figlie tebane or van confuse  
 là sotto i verdi abeti in quelle balze  
 a cielo aperto. Uopo è che Tebe intenda 45  
 mal suo grado che troppo ella rifugge  
 i miei misterii; e ch'io l'onor protegga  
 di Semele mia madre, appalesando  
 me vero iddio, concetto in lei da Giove.  
 Cadmo il regal suo scettro a Penteo cesse,  
 figlio d'altra sua figlia<sup>11</sup>; e questi guerra 50  
 move al mio culto; esclude me da tutte  
 libagioni, e ne' prieghi alcun ricordo  
 pur non ne fa: quindi a lui chiaro e a tutti  
 i Tebani farò che nume io sono; 55

<sup>6</sup> Pelle di cerbiatto, che costituiva il capo d'abbigliamento più tipico della baccante.

<sup>7</sup> Era un ramo di conifera intorno al quale si avvolgeva un tralcio d'edera. Costituiva l'emblema sacro dei seguaci di Dioniso (Bacco) e, come vedremo, poteva addirittura trasformarsi in una specie di bacchetta magica.

<sup>8</sup> apporre: attribuire, far risalire.

<sup>9</sup> Però: perciò.

<sup>10</sup> astringi: costringi.

<sup>11</sup> Agave, sorella di Semele.

poi, ciò bene ordinato, e ben dimostro  
 quel ch'io mi sia, volgerò altrove il piede.  
 Che se per ira il popolo di Tebe  
 quelle Baccanti cercherà con l'armi  
 cacciar dal monte, io pugnèrò contr'esso 60  
 delle Ménadi a capo: il proprio<sup>12</sup> aspetto  
 ho convertito a quest'uopo in quel d'un uomo.  
 O voi, corteggio mio, donne che il Tmolò,  
 propugnacolo di Lidia, abbandonaste,  
 e ch'io seguaci e di mia via compagne  
 d'in fra' barbari addussi, orsù, di piglio  
 date a' timpani frighi, onde trovato 65  
 di Rea per l'orgie e per le mie fu l'uso;  
 e di Penteo qua innanzi al regal tetto  
 fate rumor, sí che di ciò s'avenga  
 il popolo di Cadmo. Al Citerone,  
 là dove son quelle Baccanti, intanto  
 io vo con esse a far tripudio insieme.

# CORO

D'Asia il suolo e le sacre  
 cime del Tmolò abbandonate, io prendo 75  
 qui di carole a Bromio<sup>13</sup>  
 dolce fatica alàcre,  
 e d'inni onor gli rendo.  
 V'è alcun per via, v'è alcun per via? Se n' tolga;  
 in casa il piè raccolga. 80  
 Silenzio tutti, intanto  
 che laudi a Bacco io canto.

# Strofa I

Oh beato chi pio de' numi intende  
 gli alti misterii, e pura 85  
 vita vivendo, l'anima

<sup>12</sup> Mio solito.

<sup>13</sup> Altro nome di Dioniso



BACCO in sembianza di uomo  
CORO di donne baccanti

BACCO

Io di Giove figliuol, Bacco, dal grembo  
di Semele Cadmèa nato fra i lampi  
della fulminea vampa<sup>1</sup>, a questa venni  
Tebana terra, il mio divino aspetto  
trasmutato in mortale. All'acque or giunto  
son della Dirce e dell'Ismeno<sup>2</sup>; e veggio  
la tomba qua, presso al regal palagio,  
dell'arsa madre, e di sua casa ancora  
le ruine fumar per l'ancor vivo  
foco di Giove, onde alla madre mia  
dnta eterna fe' Giuno. E Cadmo io lodo,  
che inaccessibil loco ed alla figlia  
sacro l'ha fatto; ed io l'avvolsi intorno  
di racemosa vite. / Abbandonati  
de' Lidi i campi auriferi e de' Frigi,  
e le Perse dal Sol percorse lande  
e la Battria<sup>3</sup> scorrendo, e il freddo suolo  
de' Medi<sup>4</sup>, e la Felice Arabia, e tutta  
d'Asia la parte che lunghezzo il mare  
giace, ed ha popolose e ben torrite  
ville<sup>5</sup> di Elleni e barbari commiste,  
io drittamente in pria ne venni a questa  
città di Grecia; e qual colà miei cori  
istituendo, e riti miei, palese  
feci a' mortali il mio esser divino;

<sup>1</sup> nato... vampa: come più avanti verrà spiegato, Semele, che da Zeus aveva concepito un figlio, venne incenerita dal fulmine del dio.

<sup>2</sup> Dirce... Ismeno: la prima è una fonte presso Tebe, il cui nome deriva da Dirce, gettatavi da Anfione e Zeto che l'avevano uccisa per vendicare la loro madre Antiope. L'Ismeno è un fiume che scorreva attraverso la città di Tebe.

<sup>3</sup> Regione all'estremo nord-ovest dell'impero persiano, a sud della Scizia. Corrisponde a un dipresso all'attuale Afghanistan.

<sup>4</sup> La popolazione abitante la Media, corrisponde a un dipresso all'attuale Iran.

<sup>5</sup> Colonie, città. Allusione alle colonie greche dell'Asia Minore (soprattutto famosa Mileto).

per la cultura. Poi, sulla fine del secolo IX, comincia a Costantinopoli una forte ripresa culturale: alcuni benemeriti dotti si mettono alla ricerca, nelle biblioteche, delle rare copie che, degli autori classici e anche degli scrittori cristiani, ivi si erano salvate dalla distruzione; e questi tornano a diffondersi in esemplari sempre più numerosi, man mano che la cultura e la scuola rifioriscono. Ma per gli autori drammatici, intanto, nei secoli più oscuri, le raccolte delle opere complete erano andate ormai definitivamente perdute, e si erano salvati soltanto, e in pochissime copie, gli esemplari delle selezioni.

Poi, con la conquista di Costantinopoli da parte dei Turchi nel 1453, la tradizione diretta della cultura greca si estingue in Oriente. Ma frattanto in Occidente, e particolarmente in Italia sotto la spinta dell'Umanesimo, la cultura classica — fino allora quasi soltanto latina — sente il bisogno di ritornare alla cultura greca, che della latina era stata l'origine e il modello. I grandi dotti dell'Umanesimo si recano in Oriente alla ricerca degli esemplari di scrittori greci, per arricchirne le raccolte promosse dai principi del Rinascimento: si formano così le grandi biblioteche di Firenze, Roma, Urbino, Modena, Milano, che — insieme con alcuni fondi formati nei monasteri greci medievali dell'Italia Meridionale — raccolgono quanto ancora sopravviveva degli antichi scrittori, latini e greci. E Omero, Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, gli storici, gli oratori e i filosofi tornano in Occidente: prima in Italia e poi nelle raccolte che, sull'esempio dell'Italia e con la diffusione europea dell'Umanesimo, si formano in Francia, in Germania, in Olanda, in Inghilterra, in Spagna.

Intanto, era avvenuta l'invenzione della stampa che, anche per effetto della cultura umanistica, trova proprio in Italia il suo campo di maggiore attività, ad opera di alcune grandi famiglie di stampatori, come gli Aldo a Venezia e i Giunti a Firenze. Dopo la stampa di alcuni grandi autori latini, spetta all'Italia il merito delle prime pubblicazioni di autori greci: fatte appunto su qualcuno degli esemplari manoscritti posseduti dalle biblioteche italiane. Nel 1496, a Firenze, vengono stampate Medea, Ippolito, Alcesti, Andromaca; la prima edizione completa, compreso il Reso

ma senza l'Eleetra, è l'*Attila dei* 1503. L'Eleetra fu aggiunta in una edizione romana del 1515.

Così fu salvo ciò che restava di Euripide. E in questo modo, attraverso queste vicende, dal V secolo a.C. fino a oggi, il testo di Euripide è giunto a noi.

RAFFAELE CANTARELLA



come un classico. Poi, morto il poeta (che era anche il regista teatrale della propria opera, di norma), e per effetto della grande popolarità del repertorio euripideo, in Atene e in tutto il mondo ellenizzato dalla conquista di Alessandro, queste copie si vennero moltiplicando in modo incontrollato, che le espose al pericolo di corruzioni e di errori: anche per colpa degli attori che, specialmente nelle zone periferiche, non si facevano scrupolo di modificare e di adattare il testo originale secondo i loro gusti; e di queste iniziative degli attori rimangono ancora numerose tracce nel testo euripideo, particolarmente nelle opere più rappresentate, quali ad esempio l'Oreste. Per ovviare a questo inconveniente, l'oratore e uomo di stato ateniese Licurgo (morto nell'anno 324), che fu a capo dell'amministrazione dal 338 e fu benemerito del teatro, del quale attuò la completa restaurazione architettonica, stabilì con decreto che gli attori dovessero recitare le opere dei tre grandi tragici attenendosi al testo autentico e ufficiale: che, evidentemente, era quello che dagli autori stessi era stato presentato al magistrato per i concorsi, e poi depositato nell'archivio del teatro. Questo controllo, tuttavia, non poteva avere efficacia se non in Atene, mentre le rappresentazioni continuavano in tutto il mondo greco su copie teatrali incontrollate. E in questo periodo avvenne anche, come abbiamo detto, che alcune tragedie non euripidee furono attribuite erroneamente al poeta.

Quando, nella prima metà del secolo III a.C., Tolomeo II Filadelfo (re d'Egitto dal 283 al 246) fondò in Alessandria, per consiglio del dotto Demetrio Falereo, la famosa Biblioteca, che doveva raccogliere tutta la produzione letteraria greca, egli riuscì ad assicurarsi — con uno stragemma e mediante una grossa somma di danaro — proprio l'esemplare ufficiale ateniese dei tre tragici, che era, evidentemente, il più corretto e autorevole. E quando, per effetto delle possibilità offerte dalla biblioteca, cominciò il lavoro storico e filologico dei dotti Alessandrini, rivolto a costituire il miglior testo possibile dei grandi autori greci a cominciare da Omero, fu su questo testo che Aristofane di Bisanzio (diventato soprintendente alla biblioteca intorno all'anno 194) costituì la prima, e rimasta fonda-

mentale, edizione critica dei grandi tragici, compreso Euripide. Ma anche questa edizione, fatta soprattutto a scopo scientifico ed erudito, poté avere scarsa efficacia sui testi teatrali che, senza controllo, continuavano a diffondersi in tutto il mondo di cultura greca.

Si delineava frattanto un fenomeno che, come mostrano numerosi esempi in tutta la letteratura anche moderna, è quasi connotato con la drammatica: il fatto della selezione. In una produzione di notevole fecondità — quale fu non soltanto quella dei tragici antichi, ma anche di molti poeti moderni — si viene naturalmente delineando un gruppo di opere, eccellenti per valore poetico o drammatico, che si affermano quasi esclusivamente sul teatro o nella cultura, lasciando in ombra le rimanenti: si pensi al ristretto numero di opere che si legge, ovvero, meglio ancora, si rappresenta (che è il naturale controllo della validità dell'opera teatrale), nella produzione di Shakespeare e di Goldoni, o anche di contemporanei come Shaw e Pirandello. Già nell'antichità questo fatto della selezione si venne determinando per effetto di una duplice spinta: l'una, in una cerchia più ristretta, di carattere letterario ed erudito; l'altra, più ampia e più valida, come scelta di repertorio teatrale. Questo processo di selezione, che durò a lungo, si concluse, e rimase definitivo, nel secolo II d.C.: e, dobbiamo appunto ad esso il fatto che di Euripide possediamo soltanto 18 delle 88 opere da lui composte; e così 7 delle 88 o 89 opere di Eschilo, ancora 7 dei circa 125 drammi di Sofocle, 11 delle 40 commedie di Aristofane. Comincia infatti nel secolo seguente, e diventa poi sempre più grave e rovinosa per la conservazione della letteratura classica, la decadenza della cultura: onde avviene, in pratica, che, mentre le raccolte di opere complete, anche a causa della loro ampiezza, si conservano soltanto, e in rari esemplari, nelle biblioteche, le selezioni rimangono quasi le sole a diffondersi nella cultura e nella scuola.

Con la caduta dell'impero romano, e poi con la conquista dell'Egitto da parte degli Arabi (secolo VII), ha inizio la lunga eclissi della cultura greca in Occidente. Ma anche nell'impero bizantino, greco di lingua e custode della tradizione greca, i secoli fra il VII e il IX sono i più tristi



consolidarsi della fama di Sofocle, verso la metà del secolo IV comincia la rivincita di Euripide. E quando, anche a causa del decadimento della produzione contemporanea, il pubblico sente il bisogno di ritornare ai tre grandi, e ormai classici, poeti della tragedia, di cui si ricominciano a rappresentare, fuori concorso, le opere, noi troviamo che dall'anno 342 in seguito, come attestano le iscrizioni, un'opera di Euripide ricompare ogni anno sulla scena ateniese. Al favore del pubblico si accompagna quello dei letterati: è questa l'epoca di Menandro, il maggior poeta di quella « commedia nuova » che, per molti aspetti, può considerarsi la continuazione del dramma euripideo. E la moda di Euripide assunse anche aspetti comici: un personaggio di un altro poeta della nuova commedia, Filomone, si dichiarava pronto a impiccarsi per poter rivedere Euripide nell'Ade; e due altri comici scrivevano ciascuno una commedia, che potrebbe intitolarsi « Il patito di Euripide », nelle quali evidentemente si metteva in ridicolo un esagerato ammiratore del poeta. Nella seconda metà dello stesso secolo IV questa moda conquistò anche la Magna Grecia, come mostrano numerosi vasi apuli, lucani e campani, che, nelle loro figurazioni, si ispirano a scene di tragedie euripidee, evidentemente rappresentate nei teatri locali. E non è da dimenticare che proprio in Magna Grecia, per opera di italiani romanizzati, o di romani di cultura greca, nasce la tragedia latina, su temi prevalentemente euripidei.

Poi, dopo la conquista di Alessandro che portò il teatro in tutto il mondo ellenizzato, dall'Egitto all'India, comincia la marcia trionfale di Euripide, oramai unico, rappresentante della tragedia classica, sia nel favore dei pubblici, sia nelle preferenze degli attori, che in questo tempo si erano organizzati in corporazioni professionali, con numerose compagnie che percorrevano tutto il mondo di cultura greca. Questo amore per il teatro durò fin quasi alla fine del mondo classico (rappresentazioni teatrali sono attestate in Egitto fino al secolo III d.C.); poi, col decadere della cultura e col mutare del gusto, fu soppiantato dall'interesse per il mimo, per la pantomima, per gli spettacoli circensi.

Durante il medioevo Euripide, nell'impero bizantino, greco di lingua e di cultura, fu noto soltanto alla scuola superiore, mentre in Occidente fu totalmente ignorato: è l'unico tuttavia, fra i tre grandi tragici, ricordato da Dante, che lo colloca nel Limbo (Purg. XXII, 106). Poi entra timidamente nella cultura occidentale attraverso la traduzione latina che, dell'Ecuba, fece il greco-calabrese Leonzio Pilato, maestro di greco al Petrarca e soprattutto al Boccaccio: tale traduzione, con note, costituisce la base di un corso universitario su Euripide, che Leonzio tenne nello studio fiorentino nell'anno 1362. Seguono, con l'umanesimo, altre versioni latine di singole tragedie: la prima traduzione latina di tutto Euripide, ad opera di Rodolfo Collinus, apparve a Basilea nel 1541. Nello stesso tempo cominciano versioni parziali nelle principali lingue moderne (francese, tedesco, inglese, spagnola): la prima italiana è ancora l'Ecuba, di G. Gelli, nel 1519 a Firenze. Così Euripide entra, e rinde, trionfalmente, nella cultura e nella poesia tragica europea, alla quale fornisce alcuni suoi famosi temi: a Racine con Andromaca, Ifigenia in Aulide, soprattutto Fedra. E ancora di recente la vitalità di alcuni personaggi euripidei, quali Medea (Niccolini, Grillparzer, Anouilh, Alvaro) e Fedra (Swinburne, D'Annunzio), dimostra quale impronta Euripide ha lasciato nella storia del teatro.

#### APPENDICE

IL TESTO DI EURIPIDE. — La storia della trasmissione del testo di Euripide — una lunga storia di circa duemila anni, dall'origine fino a quando il testo manoscritto fu sostituito e assicurato dalla stampa — ha inizio, come per tutti i poeti drammatici, dal testo manoscritto (autografo o comunque controllato dall'autore) che il poeta, secondo il regolamento, presentava al magistrato, il quale ne decideva la rappresentazione nel concorso. Dopo la quale, le opere cominciavano a diffondersi, in numerose copie, fra il pubblico e per gli usi della cultura e della scuola, dove Euripide, con gli altri poeti drammatici, arrivò ben presto



lasciato il documento più alto e più suggestivo di un'anima tormentata da insanabili contraddizioni, che ha finalmente intravisto la pace e l'oblio.

7. EURIPIDE: PROBLEMATICA E POESIA. — «Tragicismo» e «filosofo della scena», ateo e mistico, immorale e predicatore, razionalista e passionale, realista e idealista: ecco alcuni dei molti aspetti contrastanti che antichi e moderni hanno visto in Euripide; e che, per il fatto di essere solo parzialmente veritieri, confermano anzitutto l'impossibilità di chiudere Euripide in uno schema, in una formula. Perché Euripide è, appunto, l'uomo dei contrasti. Della vita, Eschilo aveva rivelato l'ultima tragicità, ma tuttavia illuminata da alcune certezze salde e fondamentali; e se già a Sofocle era apparso cieco e irrazionale il destino dell'uomo, di questa lotta egli aveva sostanzialmente la grandezza morale e poetica dei suoi personaggi. Per Euripide, amico di filosofi e di sofisti, certezze e ideali sono ormai dissolti: più ancora che di fronte alla critica, di fronte alla realtà che, negli ultimi decenni del secolo, andava travolgendo e trasformando tutto un passato glorioso e irripetibile. Nonostante l'apparente «attivismo», l'uomo di Euripide in realtà si lascia vivere, si abbandona alla vita che è ormai incapace di dominare con una volontà o con una fede. Ma non è rassegnato: cerca una spiegazione, e si illude che possa dargliela la ragione. Onde la vita appare piena di antinomie insanabili: e l'uomo si dibatte fra istinto e ragione, fra passione e sofisma, fra natura e legge, fra dio e l'ignoto, cercando fuori di sé l'impossibile equilibrio che ha perduto nell'intimo.

Anima perennemente inquieta e tormentata, combattuta fra estremi opposti senza pace e senza speranza, gli ideali scomparsi si illude di sostituire con il nuovo mito dell'«intelligenza», della superba e autonoma ragione ansiosa di tutto investigare, nell'uomo e nel mondo, e capace di tutto comprendere. Di qui l'attenta osservazione della realtà, l'interesse all'indagine psicologica, il frequente sentenziare, il ridurre azioni e passioni nella sfera del razionale e della coscienza, come per controllarle e dominarle.

Ma Euripide, con tutte le sue preoccupazioni e i suoi

problemi, è soprattutto poeta. Con sicuro intuito avverte che la poesia è altra cosa. È quello che resta e che costituisce il segreto della sua arte: con i voli e le cadute, con il realismo e la potenza trasfigurante, nella continua lotta per riempire di sensi nuovi una forma che egli sentiva antiquata e insufficiente, con l'illusione di rappresentare una realtà che era soltanto una creazione della fantasia poetica.

In questi dissidi, in queste discordanze, è tutto il fascino di Euripide, dell'uomo e del poeta. La poesia — della cui potenza liberatrice è profondamente consapevole, come appare da numerosi accenni — è anzitutto una confessione: e la sua arte ci appare quasi una conquista, vittoriosa ma pur sofferta, sul pericolo più grave che un poeta possa correre, che è quello di non aver fiducia in sé stesso. Ed è perciò, forse, che essa trova le vie più segrete per portare agli uomini il messaggio di una grande anima tormentata e pensosa, che solo nel canto trovò l'oblio di se stessa e il conforto all'incomprensibile vita.

8. LA FORTUNA DI EURIPIDE. — Diversamente da Sofocle, di cui la grandezza fu subito riconosciuta dai contemporanei, e più ancora di Eschilo, che riuscì solo tardi ad acquistarsi il favore del pubblico, Euripide dovette lottare a lungo contro l'incomprensione degli Ateniesi, che, disorientati dalla novità e dall'originalità dell'arte euripidea, soltanto di rado gli accordarono — con poche vittorie nei concorsi — il proprio consenso. Questa posizione nei riguardi del poeta si può cogliere anche nella lunga acra polemica che mosse contro di lui il suo più accanito avversario, il poeta comico Aristofane: il quale in una sua commedia dell'anno 405, *Le rane* (nella quale, pochi mesi dopo la morte di Euripide, metteva sulla scena una contesa fra Eschilo ed Euripide sulla poesia tragica), giunse — evidentemente trascinato dalla polemica — ad affermare, per bocca di Eschilo, che «la sua (di Euripide) poesia è morta insieme con lui».

Ma Aristofane fu cattivo profeta, come ben presto dimostrano i fatti. Mentre Eschilo fu quasi dimenticato dal pubblico, dopo un breve periodo al quale segue il



vuole riconoscersi nell'intimo della propria anima e prendere coscienza di se stesso.

6. EURIPIDE E LA RELIGIONE: IL CASO DELLE BACCANTI. — Oltre alle accuse di carattere personale, morale e artistico, Aristofane porta contro di lui anche l'accusa di empietà, di ateismo: accusa politicamente grave, fra l'altro, e pericolosa, che lo accomunava a quel Socrate il quale, appunto in base ad essa, pochi anni dopo fu condannato a morte.

Una disamina, anche rapida, della posizione di Euripide di fronte alla religione tradizionale, non è possibile in questa sede. Diremo soltanto che, come tutti gli altri aspetti dell'anima del poeta, essa appare tutt'altro che coerente e largamente contraddittoria; anche se, com'è necessario, bisogna fare la dovuta parte alle varie e diverse condizioni dei personaggi e alla vicenda drammatica. Onde, accanto ad espressioni di aperto dubbio e di sconsolato pessimismo, si trovano penose e nobili affermazioni: le quali, le une e le altre, rivelano il bisogno di purificare, in una morale superiore e assoluta, la concezione della religiosità popolare e tradizionale.

Ma quel che importa notare, in sede storica, è che certamente, in questo caso come in quello di Socrate, Aristofane esprimeva, pur polemicamente esagerando, l'opinione del pubblico ateniese. Come nel caso di Socrate, dicevano: il quale, confuso con i sofisti e accusato di empietà nelle Nuvole (rappresentate, nella prima redazione, l'anno 423), ventiquattro anni dopo, nel 399, veniva condannato a morte, per questa stessa accusa, dalla restaurata democrazia.

C'è tuttavia, nell'ultimo Euripide, una singolare opera, le Baccanti, sulla quale purtroppo non conosciamo l'opinione di Aristofane. La materia è una « storia sacra » di Dioniso, uno dei molti esempi della ostilità che il culto orgiastico del nuovo dio straniero incontrava nel mondo greco: in questo caso, a Tebe, da parte del re Penteo, un tipico « *theomachos* » cioè un « avversario della divinità », che il dio schernisce e inganna ingenerosamente dapprima, e poi punisce atrocemente, facendolo dilaniare a brani dalla madre Agave, che guida il corteo delle donne segnaci

del dio e da lui rese folli nel delirio dell'orgia culturale. Singolare tragedia, già per la scelta della materia e in quel momento storico<sup>7</sup>, la quale costituisce un tuttora dibattutissimo problema, appunto come documento della religiosità del poeta sulla fine della sua vita.

Da molta parte della critica moderna quest'opera è interpretata come una esplicita adesione del poeta alla religiosità dionisiaca, anzi come una autentica ritrattazione del poeta che, sulla fine della sua vita, rinnegava il suo passato di empietà e di ateismo, nella esaltazione della potenza del dio: in pari tempo, quasi per istinto, riconducendo la morente tragedia alle sue lontane origini dionisiache<sup>8</sup>.

Pur dovendo escludere, a nostro avviso, questa intenzione del poeta di volersi ricongiungere alle presunte origini dionisiache della tragedia, rimane tuttavia singolare la scelta della materia e, più ancora, la rappresentazione di essa: nella quale, ad un attento esame, si possono trovare elementi per giustificare così la denuncia di un dio ingeneroso e spietato e pericoloso, col suo culto orgiastico e sfrenato, per lo stato, come l'esaltazione del dio bellissimo e fascinoso e irresistibile, che porta a tutti la luce di una speranza nuova, oltre la morte. E nella tragedia c'è, effettivamente, l'una e l'altra cosa, sia pure come necessario elemento del contrasto drammatico. Ma è proprio la poesia, la vera e grande realtà di questa tragedia, nella quale Euripide trova ed esprime mirabilmente la sua ispirazione più potente, a darci forse la risposta: cioè a rivelarci un'intima adesione del poeta, soggetto anch'egli — e forse oltre la volontà — dal fascino di questa leggenda in cui, dopo aver tanto indagato e dubitato, trovava la certezza suprema e il conforto della poesia. Ma questo poeta è pur sempre Euripide: e, sulla soglia della morte, ci ha

<sup>7</sup> La tragedia fu composta nell'esilio macedonico, ma per un pubblico ateniese, forse nell'anno 407, e rappresentata postuma in Atene nel 406 o nell'anno seguente, dal figlio omonimo del poeta: due anni dopo, la guerra finisce con la sconfitta totale e la rovina della potenza ateniese ad opera di Sparta.

<sup>8</sup> È noto che, soprattutto per influsso della teoria aristotelica della derivazione della tragedia dall'evoluzione del ditirambo dionisiaco, ancora molta critica moderna vede — a torto, secondo noi — appunto nel culto e nello spirito della religione dionisiaca l'origine della tragedia.



e dopo la tragedia, ancora epica, per così dire, dell'eroismo, il poeta veniva scoprendo la tragedia, sia pure forse più umile ma altrettanto sofferta e dolorosa, dell'uomo di fronte alla realtà della vita. Fino a giungere al rovesciamento della valutazione tradizionale della gloria eroica e guerriera, sanzionata dalla vittoria: come nelle Troadi, dove Cassandra dimostra che i Troiani vinti, caduti per difendere la patria, sono più gloriosi e più fortunati degli Achei vincitori. Quelli infatti sono morti per una guerra giusta, a difesa delle case, delle famiglie, dei templi, confortati dall'affetto dei loro cari e onorati di sepoltura nella terra dei padri: questi, in un'impresa di rapina e di violenza, sono stati sepolti in terra straniera e ostile, lungi dai loro cari; e anche i superstiti, nel ritorno in patria, andranno incontro a sanguinosi e dolorosi destini. Così, dalla leggenda antica, il poeta assume ad un'altra conquista morale, la condanna della guerra di conquista e di preda: quasi in un tragico presagio del destino della propria patria, quando Atene si lanciava in quella spedizione di Sicilia, che sarebbe stato il disastroso principio della disfatta finale; e la fine di Ilio tinge di sangue e di fiamme l'orizzonte di Atene.

Ma dove più appaiono la novità e la potenza dell'arte euripidea è nelle sue figure di donna. Alcesti, eroica e devota, che sacrifica la vita e l'amore verso i piccoli figli, offrendosi volontaria vittima per salvare il marito destituito a morte immatura; Medea, spietata e feroce che sacrifica di sua mano i figli per punire atrocemente il marito vile e traditore; Macaria, che si consacra a morte volontaria per assicurare la vittoria degli Eraclidi contro Euristeo, compiendo l'oracolo che esigeva il sacrificio di una vergine; Fedra, che solo con l'uccidersi trova la forza di vincere un amore peccaminoso e troppo grande, per lasciare incontaminata la sua fama di moglie onesta e fedele, vendicandosi, nel tempo stesso, del rifiuto del figliastro Ippolito; Andromaca, l'infelice vedova di Ettore, che difende disperatamente, contro la superbia e la gelosia di Ermione figlia di Elena, i suoi affetti di madre e di donna; la nuova Elena della tragedia omonima, moglie casta e fedele (contro tutta la tradizione precedente, epica,

lyrica e tragica); Ifigenia, che dona la giovane vita per propiziare felice esito alla spedizione contro Ilio; le Menadi folli delle Baccanti e Agave che, nel delirio dell'orgia dionisiaca, dilania il proprio figlio; ecco soltanto alcune fra le più singolari e potenti figure di donna create da Euripide, le quali tutte attestano il nuovo interesse per la psicologia femminile.

Nell'anima della donna, questo « misogino » ha indagato come nessun altro poeta mai, non soltanto antico. E della donna ha sentito ed espresso — realizzandola in altissime creazioni di poesia — l'essenza più vera: la violenza delle passioni, la fondamentale irrazionalità, la capacità di toccare gli estremi del bene e del male, il profondo legame con la natura, di cui essa stessa è una forza potente e irresistibile. È fu per certo uno strano destino, quello di essere accusato come « odiatore delle donne » dal solito Aristofane, che pure aveva detto sulle donne le cose più atroci e che, d'altra parte, con le sue commedie « femminili » (cioè antifemministe: Lisistrata, Donne all'Assemblea, Donne alla festa di Demetra), veniva a confermare, indirettamente, il riconoscimento della nuova importanza che la donna assumeva nella società ateniese.

Con queste figure di donna Euripide ha rivelato veramente un mondo nuovo. Non prive, come tutta l'arte euripidea, di contraddizioni e dissonanze: ma le une e le altre risolte nella suprema concretezza della poesia. Onde esse costituiscono — e restano — il segreto più profondo e la conquista più grande dell'opera euripidea. Tutti questi personaggi, tutte queste anime, sono le voci dell'anima unica e molteplice del poeta: le figure della leggenda si riempiono di un contenuto nuovo e, se pur sembrano scendere dalla grandezza eroica della tradizione, acquistano una loro verità viva e dolorosa, una loro intimità di sentimenti e di affetti e di passioni, una loro sofferita e consapevole umanità, che sono cose nuove nella poesia. Il detto di Sofocle (che egli rappresentava l'uomo come deve essere, Euripide come è) è forse vero, ma a patto di riconoscere che l'uomo di Euripide non è meno poeticamente valido dell'uomo di Sofocle: è soltanto un uomo diverso, che



mezzo è dimostrata anche dal fatto che egli pose particolare e continua cura nel variane gli schemi metrici e musicali, passando dalla forma strofica, tradizionale nei cori, a una forma sciolta, più liberamente ed effusamente lirica. Ma, anche per effetto di tale largo impiego, essa tende a divenire convenzionale: onde offri materia, ancora ad Aristofane, di riuscitissima parodia. Che poi, a cantar la monodia, sia il medesimo personaggio che, subito dopo, discute e discetta e ragiona, è soltanto una delle molte e affascinanti contraddizioni dell'arte euripidea.

Un'ultima cosa, a proposito della drammaturgia, merita di essere brevemente ricordata. Seguendo l'esempio di Sofocle, che aveva rotto l'unità della tetralogia eschilea col presentare quattro drammi (tre tragedie e un dramma satiresco) indipendenti per argomento, Euripide adottò anch'egli, normalmente, la forma sciolta. Ma in un solo caso, con la trilogia troiana dell'anno 415 (i perduti Alessandro e Palamede, le superstiti Troadi e il perduto dramma satiresco Siffo), egli tornò alla forma legata di Eschilo. Ritorno arcaizzante deliberato e significativo, anche per molti altri elementi, che segnò una svolta importante nella produzione euripidea dell'ultimo decennio<sup>6</sup>.

#### 4. L'ESPRESSIONE VERBALE: METRO E LINGUA. —

A questa libertà nel trattare gli elementi della drammaturgia corrisponde una notevole libertà nella espressione poetica: libertà pur sempre condizionata da una tradizione immutabile. Quanto al metro del dialogo, che è nella quasi totalità il trimetro giambico, Euripide mostra tuttavia un evidente progresso, collocabile in una quasi costante progressione cronologica, da una forma rigorosa a una forma sciolta, che molto si avvicina alla libertà di cui, per lo stesso metro, usò la commedia: il poeta, in tal modo, cerca di avvicinarsi a forme meno solenni e più colloquiali del dialogo parlato. E anche il lessico consente l'uso di parole

<sup>6</sup> Un altro fatto degno di nota (rimasto isolato nella storia del dramma attico, e, apparentemente, invece, al primo periodo dell'attività del poeta) è il caso dell'*Alkestis*, che fu presentata come quarta opera, al posto del tradizionale dramma satiresco: e l'*Alkestis*, pur con caratteri singolari e con elementi che già i critici antichi consideravano comici, è senza dubbio una tragedia, anche se a lieto fine.

più vicine alla lingua dell'uso, che i precedenti poeti avevano evitato come poco confacenti alla dignità letteraria del genere tragico. Più tradizionale rimane la lingua dei cori, che tende tuttavia a farsi più turgida e colorita, per influsso del contemporaneo ditirambo.

5. TEMI E PERSONAGGI EURIPIDEI. — Come Eschilo e Sofocle, anche Euripide attinge in grandissima parte, per i suoi temi tragici, alla leggenda eroica, e soprattutto alla materia del ciclo troiano, consacrata oramai dalla poesia omerica e dalla tradizione epica. E se, già nei due primi poeti, era ben visibile l'intento di fare, di questi personaggi leggendari, persone nuove e vive nella realtà attuale, rappresentate in una dimensione psicologica e artistica ispirata alla condizione religiosa, sociale e politica dei tempi nuovi, in Euripide questo processo di adeguamento, dall'interno, delle antiche figure eroiche è condotto fino all'inserimento di esse nella nuova, dibattuta problematica di tutta la vita del tempo, in tutti i suoi aspetti, che andava profondamente trasformando l'individuo, la società, la cultura di Atene. Così Euripide, sotto queste antiche maschere tragiche, viene scoprendo — e creando artisticamente — tutta una umanità nuova. E se anch'egli — per fare qualche esempio — ripresenta sulla scena i casi di Oreste e quelli di Elena, queste sue creazioni mostrano chiaramente non soltanto un impegno polemico verso le leggende antiche, ma perfino, talvolta, una scoperta intenzione parodica, quasi a mostrare che queste figure oramai non dicono più nulla, che i loro problemi tradizionali erano superati, che altri erano gli interessi dell'uomo attuale. Su questa via, anzi, Euripide andò tanto lontano da presentare sulla scena le figure di una umanità che appare deteriorata, e perciò indegna della tradizionale statura eroica dei personaggi tragici; e, come tale, facilmente esposta allo scherno e alla parodia del solito Aristofane. Onde egli, per questa e per altre ragioni, fu tenuto responsabile della corruzione e della decadenza della tragedia: che era constatazione, sia pure formalistica, esatta forse in parte, ma di cui le cause erano ben altre e non certo imputabili ad Euripide. La tragedia, in realtà, veniva chiudendo il suo ciclo naturale:



sguardo, il teatro di Euripide sembra differir poco da quello dei due grandi predecessori, Eschilo e Sofocle, così nella tecnica, come nella struttura e nella drammaturgia; o ancora, in generale, in tutti gli aspetti dell'espressione poetica e teatrale. La causa di tale impressione sta nel fatto che, oramai, la tragedia era legata a una tradizione, entro la quale era difficile innovare.

E tuttavia, pur entro questo schema tradizionale, il teatro di Euripide fu profondamente innovatore: quasi, come oggi si direbbe, un teatro « di rottura ». A cominciare dalla drammaturgia, nella quale ecco le innovazioni più importanti e significative:

- a) prologo
- b) deus ex machina
- c) modificazione del rapporto tradizionale attore-coro (dia-logo-canto).

Il prologo ha lo scopo di informare gli spettatori, fin dal principio, intorno all'antefatto e alle vicende della tragedia: spesso assume una forma stereotipata, con un inizio di contenuto genealogico, che facilmente si prestava alla parodia (che ne fece infatti Aristofane nelle Rane). Nonostante l'apparenza, esso non solo non toglie interesse allo spettatore, rivelandogli in anticipo i fatti, ma talvolta è un mezzo per attirarne l'attenzione. In realtà, poi, si può dire che nemmeno questo era lo scopo di Euripide, il vero interesse del quale era non tanto nella vicenda, quanto nella psicologia del personaggio: di fronte alla quale la vicenda risulta in qualche modo secondaria, anche nelle tragedie più drammaticamente movimentate.

Il *deus ex machina*<sup>5</sup> (cioè il dio che appariva dal cielo per mezzo di una rudimentale macchina, una specie di argano) era un espediente al quale, sulla fine della tragedia, ricorreva talvolta il poeta per chiudere la vicenda con una sistemazione — attraverso un finale spettacolare — che, così, appare voluta e attuata da un dio. In realtà, anche qui, l'intervento divino è quasi sempre gratuito e

<sup>5</sup> L'espressione venne ben presto in proverbio, già presso Platone, per indicare qualcuno che, come il dio nella tragedia, appariva inaspettata-mente a portare un soccorso insperato.

arriva a cose già fatte e sistematiche: onde ha, piuttosto, il carattere di una sanzione divina. Tanto il prologo quanto il *deus ex machina*, usati molto parzialmente dai predecessori, trovano largo impiego nel teatro euripideo.

L'impiego del coro invece, elemento fondamentale del dramma greco in tutte le sue forme, era condizionato da una tradizione immutabile: la quale, fra le altre cose, lo faceva presente sulla scena ininterrottamente dal principio (o subito dopo il prologo) alla fine dell'opera, tranne rarissime eccezioni. Non potendo modificare questa situazione, Euripide tuttavia innova, e profondamente, dall'interno. Come è noto, il coro, con i suoi canti e le danze, che si alternavano ai dialoghi fra gli attori, rappresentava l'elemento musicale (litico) e orchestrale del dramma. Euripide comincia col mutare (sia pure in varia misura, nel corso della sua attività) il rapporto quantitativo fra l'estensione dei dialoghi degli attori e i canti del coro; i quali due elementi in Eschilo e anche, se pur meno, in Sofocle, erano sufficientemente equilibrati. Questo mutato rapporto significa anche un minore impiego del coro in quanto partecipe o interessato all'azione; onde non di rado i coristi euripidei appaiono come brani tradizionali e formalmente obbligatori, staccati, o quasi, dall'azione del dramma. Su questa via, il passo decisivo sarà fatto da un poeta, contemporaneo poco più giovane di Euripide, il tragico Agatone, il quale ridurrà i cori cantati a semplici intermezzi musicali.

Ma a questa dissociazione della musica dalla parola, nelle parti tradizionali, si contrappone — quasi ad equilibrarla — il fatto nuovo, rappresentato dalla invasione della musica in quella che era l'espressione tradizionale dell'attore, cioè il recitativo. Ciò avviene per mezzo della monodia, che è un brano lirico, un « a solo » cantato dall'attore su accompagnamento musicale (di cetra o di flauto): ed è introdotto nei momenti di più commosso *páthos*, per l'espressione del quale la parola chiede aiuto alla musica. Eccezionale in Eschilo e in Sofocle, la monodia diviene frequentissima in Euripide, particolarmente per i personaggi femminili: poche tragedie ne sono prive, e alcune ne presentano anche due. La simpatia del poeta per tale



invece uno dei primi, in Atene, a possedere una ricca biblioteca personale. Della sua vita privata poco sappiamo di sicuro: la malignità dei poeti comici (soprattutto del suo grande avversario Aristofane) lo faceva figlio di una eribendola; marito poco fortunato di due mogli non esemplari e quindi accanito nemico del genere femminile; gli attribuiva perfino un collaboratore in poesia, un certo Cefisofonte. Come Socrate, sarebbe stato accusato di empietà dal demagogo Cleone, il più potente uomo politico dopo la morte di Pericle. Ebbe tre figli, uno dei quali, a nome Euripide come il padre e il nonno, fu anch'egli poeta tragico e fece rappresentare, dopo la morte del poeta, alcune tragedie di lui.

In età molto avanzata, a quasi ottanta anni, nel 408 (o nel 407), lasciò Atene recandosi presso Archelao re di Macedonia, amico della cultura greca, che alla sua corte aveva riunito il tragico ateniese Agatone, il poeta epico Cherilo di Samo, il dittambografo Timoteo, il pittore Zeuxis. Le ragioni del suo volontario esilio sono ignote. Ma certamente non furono estranee le condizioni politiche della sua città, che, morto Pericle nella pestilenza del 429, era venuta in mano di demagoghi sempre più estremisti e guerrafondai; e, dopo il disastro della spedizione siciliana (415-413) si avviava oramai ineluttabilmente verso la sconfitta finale, con la resa a Sparta e l'occupazione dell'Acropoli da parte dell'accanita nemica (aprile 404): vicende che segnano ormai la fine dell'impero ateniese. Due anni prima, nella primavera del 406, Euripide era morto in Macedonia. Quando la notizia giunse in Atene, Sofocle — nella prova generale della rappresentazione di una sua tragedia — si presentò al pubblico, egli e il coro, in vesti abbrunate, in segno di lutto. Sei mesi dopo, a novanta anni, moriva anche Sofocle; e con lui finiva la grande tragedia attica.

2. LE OPERE. — La produzione teatrale<sup>2</sup> di Euripide comprendeva 88 drammi (66 tragedie e 22 drammi satireschi), presentati dunque in 22 concorsi: nei quali ottenne appena

<sup>2</sup> Oltre pochi componimenti lirici, dei quali abbiamo qualche breve frammento; degno di nota l'epiciclo, su incarico ufficiale, per i combattenti ateniesi caduti in Sicilia, di cui rimane un solo distico.

4 vittorie<sup>3</sup>. Di queste opere a noi sono pervenute soltanto 18<sup>4</sup>, che qui appresso indichiamo nel più probabile ordine cronologico:

- |                           |                                  |
|---------------------------|----------------------------------|
| 1. Alceste:               | a. 438                           |
| 2. Medea:                 | a. 431                           |
| 3. Eracliidi:             | a. 430-429                       |
| 4. Ippolito:              | a. 428                           |
| 5. Ciclope:               | prima del 422                    |
| 6. Ecuba:                 | a. 422                           |
| 7. Andromaca:             | a. 423-422                       |
| 8. Supplici:              | circa a. 420                     |
| 9. Eracle furiente:       | a. 416 (?)                       |
| 10. Troadi:               | a. 415                           |
| 11. Elettra:              | circa a. 413                     |
| 12. Ifigenia fra i Tauri: | a. 413-408                       |
| 13. Ione:                 | a. 413-408                       |
| 14. Elena:                | a. 412                           |
| 15. Fenice:               | a. 409-407                       |
| 16. Oreste:               | a. 408                           |
| 17. Ifigenia in Aulide:   | a. 407; rappresentata a. 406-405 |
| 18. Baccanti:             | c.s.                             |

Dei drammi perduti abbiamo numerosi frammenti (1208 nella più recente raccolta, di 64 opere: citati da scrittori vari, grammatici, antologi); inoltre, molti e ampi brani provenienti da papiri trovati in Egitto, alcuni dei quali non ancora pubblicati. Fra le più notevoli opere perdute, ricordiamo: Andromeda, Antiope, Archelao, Crisofonte, Cresti, Eneo, Eretteo, Felonte, Ippispile, Melanippe o la Saggia, Stenebea, Telefo.

### 3. LA DRAMMATURGIA DI EURIPIDE. — A un primo

<sup>3</sup> Una quinta vittoria gli fu attribuita per le opere messe in scena dal figlio, ad un concorso dopo la morte del poeta.

<sup>4</sup> Insieme con le 18 opere autentiche ci è giunto anche il *Reso* (il principe trace dell'episodio narrato nel libro X dell'*Iliade*): nonostante recenti tentativi di rivendicarne l'autenticità, esso è da considerare spurio. Spuri erano anche (come già accettarono i filologi alessandrini) tre drammi, oggi perduti, falsamente attribuiti a Euripide: *Peritoo*, *Radamanti*, *Tennes*, che molto probabilmente erano opera di Critila, il famoso capo dei Trenta Tiranni e fecondo poliglotta.



# Euripide, l'opera e l'arte.

Titoli originali delle opere

"Αλκυστις - Μηδεια - Ἰππόλυτος -  
Ἑκάβη - Ἀνδρομάχη - Τροάδες -  
Ἡλέκτρα - Ἰων - Ἑλένη -  
Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι - Βάκχαι -  
Κύκλωψ

trad. di Felice Belli.

In copertina:

Particolare di vaso corinzio  
Divinità ed eroi della Grecia antica  
(foto Mercurio)

in  
lib- Contarelli

29 NOV. 1972

C. G. 1417. h

Casa Editrice Bietti - Milano, 1971

Lito Galliani-Chignoli - Bastiano - 1972

## INTRODUZIONE

1. LA VITA. — Euripide, figlio di Mnesarco (ovvero Mnearchide), terzo dei grandi tragici attici dopo Eschilo e Sofocle, nacque nell'isola di Salamina — dove la famiglia aveva dei possedimenti — nell'anno 485 a.C. Ricevuta una accurata educazione, come appare dalle sue opere, alla poesia drammatica si dedicò piuttosto tardi, dopo aver tentato l'atletica e la pittura; e soltanto a trent'anni, nel 455, ottenne per la prima volta il coro<sup>1</sup> con la tragedia Le figlie di Pella. Nel fervido moto spirituale che in quel tempo andava rinnovando tutta la cultura ateniese, egli fu in rapporti con gli uomini più rappresentativi dell'epoca: Socrate, i filosofi Anassagora e Archelao, i sofisti Antifonte, Protagora, Prodico, il musico e poeta lirico Timoteo di Mileto, l'uomo politico Alcibiade; i contatti con i quali influenzarono notevolmente lo spirito del poeta, pensoso, inquieto e avido di conoscenza. Pur interessandosi con profonda e sofferta sensibilità alla vita della sua città e ai grandi, tragici avvenimenti del tempo, egli si tenne sempre lontano dalla attività politica: forse anche per il suo carattere piuttosto scontroso e amante della solitudine; fu

<sup>1</sup> In Atene, le rappresentazioni drammatiche (tragedia e commedia) erano collegate con una festività religiosa in onore di Dioniso (del cui rituale costituivano una parte), e avevano luogo a cura e sotto il controllo dello stato, in forma di pubblico concorso. I poeti, che intendevano presentarsi, dovevano presentare, alcuni mesi prima, le loro opere al magistrato, il quale decideva se ammetterle o no alla rappresentazione: accordando il coro, necessario alla esecuzione scenica, e assumendo (a carico dello stato, e anche col contributo di cittadini ricchi) le spese dell'allestimento. Nei concorsi tragici, che erano annuali, il magistrato sceglieva tre poeti: ciascuno dei quali presentava tre tragedie (legate per argomento, con Eschilo; poi indipendenti), seguite da un giocosso dramma satiresco. I poeti vincitori ricevevano modesti premi onorifici.

l'orda di femmine  
che da tele e da spole via  
l'estro bacchico spinse.

Talamo dei Cureti,  
stazzi di Creta augusti,  
culla di Zeus, nelle grotte  
vostre trovarono un giorno,  
i Coribanti d'elmo  
triplo, il tamburo tondo:  
fu, nell'impeto bacchico,  
fuso all'armonica voce che dà  
l'aulo, e a Rea, la Gran Madre, consegnato  
— un pedale all'evò delle Baccanti.  
Dalla Gran Madre l'ottennero poi  
i Satirelli furenti, e così  
nelle trietèridi  
alle danze connesso fu  
onde gode Dioniso.

## epodo

— Dolce sui monti, se, dopo le corse del  
tíaso, il dio cade giù  
con la sua nèbride sacra, e predando va  
sangue di capro, delizia d'un pasto crudivoro,  
su per i monti di Frigia, di Lidia, e la guida è lui,  
evòè.

Scotre la terra di latte, di vino, di nèttare d'api  
fluido.

Come fumo d'un incenso  
della Siria, leva il dio  
una vampa di fuoco  
dal suo tirso, si lancia  
di corsa, chi vaga  
con le danze sobilla,  
con le grida riscuote,  
abbandona le sue molli chiome al vento,  
e gridando va così fra gli evòè:

« Presto, Baccanti,  
su, Baccanti,  
col fulgore dell'aureo  
Tmolò, cantate Dioniso  
al rimbombo dei timpani,  
l'evòè vostro sia fonte di gioia al dio

## antistrofe

fra gli schiamazzi di Frigia, fra gli ululi,  
quando l'aulo sacro sacre  
note in un fremito fa sonare, in armonia  
con quelle corse che al monte le Mènadi  
portano, al monte. Puledra che pascola  
presso la madre, sobbalza veloce ciascuna Baccante ».

[*Entra Tiresia travestito da Baccante.*]

## TIREZIA:

Chi c'è qui sulla porta? Chiama Cadmo, il figliolo d'Agè-  
nore, che un giorno lasciò Sidone per fondare Tebe. Vada  
qualcuno, a dire che Tiresia lo cerca: lo sa bene perché ven-  
go, e sa gli accordi presi da me vecchio con lui piú vec-  
chio: di brandire i tirsi, di vestirci di nèbridi e di cingere  
le nostre teste di virgulti d'edera.

[*Entra Cadmo, anch'egli vestito da Baccante.*]

## CADMO:

Carissimo, m'è giunta la tua voce mentr'ero in casa e l'ho  
ricònosciuta: saggia voce d'un saggio. Eccomi qua: sono  
pronto, con l'abito del dio. È figlio di mia figlia, e dunque  
noi, come possiamo, dobbiamo esaltarlo. Dove si danza?  
dove si dovrà posare il piede e scuotere la testa bianca?  
Guidami tu, tu che sei vecchio, Tiresia, guida me che so-  
no vecchio: hai con te la sapienza. T'assicuro che non  
mi stancherò, con il mio tirso, di battere la terra notte e  
giorno. D'essere vecchio, molto volentieri me ne sono scor-  
dato.

## TIREZIA:

A me succede lo stesso: sono anch'io ringiovanito e im-  
paziente di mettermi a danzare.

## CADMO:

Vogliamo andare sul monte in carrozza?

## TIREZIA:

Non renderemo uguale onore al dio.

## CADMO:

Ti porterò per mano come un bimbo?

## TIREZIA:

Senza fatica il dio ci guiderà.

## CADMO:

In città siamo i soli a baccheggiare?

## TIREZIA:

Noi soli siamo saggi, gli altri no.



Voglia o non voglia, la città dovrà capirlo bene che significa non essere iniziata ai culti bacchici, e io debbo difendere mia madre Semele, rivelandomi ai mortali come quel dio generato da Zeus. Cadmo ha passato le prerogative del regno a Penteo, nato da sua figlia. Lui, combattendo me, combatte un dio; m'esclude dai libami e, nelle preci, di me non fa menzione. Ed è per questo che io a lui, come a tutti i Tebani, dimostrerò che sono un dio. Più tardi, sistemate le cose, me ne andrò in un altro Paese, rivelando l'essere mio. Se la città di Tebe incollerita cerca di scacciare le Baccanti dal monte con la forza, scenderò in campo a capo delle Ménadi. È per questo che ho assunto una parvenza mortale, che ho cangiato in quella d'uomo la mia forma. Mia scorta, adesso a te! Donne che avete lasciato lo Tmolò, baluardo di Lidia, e ch'io recai con me, compagne di soste e di viaggi, brandite quei tamburi che tra i Frigi sono di casa, e furono inventati da Rea, la Magna Mater, e da me! Venite attorno alla reggia di Penteo, percoreteli, sì che la città di Cadmo veda. Intanto io me ne andrò a mescolarmi ai cori di Baccanti sul monte Citerone, dove stanno.

[Esce. Frattanto il Coro delle Baccanti è entrato in orchestra]

CORO:

— E dall'Asia che qua sono giunta, dallo Tmolò sacro. A Bacco una cara fatica, una pena, cara pena, compio, al grido d'evoè.

— Chi va là, nelle strade, nelle case? Faccia largo! Pio silenzio sulla bocca di ciascuno! Ché le preci rituali a Dioniso canterò.

— Sempre felice chi ben sa tutti i riti degli dèi e una vita santa vive e nei sacri cori va sopra i monti, e il cuore suo, baccheggiando, puro fa, celebrando l'orgia sacra

strofe

*verso di Semele  
l'originale*

ch'è di Cíbele, Magna Mater, e scrollando in alto i tirsi, cinto d'edera il capo, a Dioniso rende omaggio.

— Su, Baccanti! Su, Baccanti, Bacco dio, di Dio figliuolo, riportate qua, Dioniso. Sia, dai monti della Frigia alla Grecia di spaziose strade, reduce il dio!

Quello che tra le voglie, un dì, del suo parto generò, espellendolo dal grembo mentre il fulmine volò

antistrofe

la sua madre, che morì quando il fuoco la toccò.

All'infante prematuro diede il Cròtide Zeus ricetto: nella coscia lo nascose, l'occhio d'Era eludendo, l'aurea stretta di fermagli.

— Quando vollero le Parche lo creò, cornuto nume, di serpenti coronato. E se cinge le Baccanti una preda serpentina, la ragione sta lì.

strofe

— Semele tu nutristi, l'edera cingi, Tebe! Verde lo smilace vesta te, di rigoglio ti vesta. Su, baccheggiando leva rami di quercia e pino. Sull'ammanto di nèbridi setto di bioccoli bianchi vi sia, santità nel maneggio di quei tirsi prepotenti. Tutti quanti danzeranno — il corifeo Dioniso sarà — verso quel monte, quel monte, dov'è

Eur., Baccant. tr. F. G. 16. R. P. Pontani  
Rome, Nuova Antica, 1977  
(6 to. 1. ed. 1975)

#### PERSONAGGI

Dioniso  
Coro di Baccanti  
Tiresia  
Cadmo  
Penteo  
Servo  
Nunzio  
Il Nunzio  
Agave

SCENA: a Tebe, dinanzi alla reggia di Penteo.

Prima rappresentazione (postuma): poco dopo il 406 a.C.

#### DIONISO:

Io, che qui giungo, a Tebe, sono il figlio di Zeus, Dioniso. Mi diede alla luce Semele, figlia di Cadmo, in un giorno lontano, tra le vampe delle folgori. Ho mutato l'aspetto in un'umana parvenza e sono qui presso le fonti di Dirce e l'acque dell'Ismeno. Vedo la tomba di mia madre folgorata, presso la casa, e ruderi fumanti della fiamma di Zeus ancora viva, segno d'oltraggio imperituro, d'Era contro mia madre. La mia lode a Cadmo, che rese impervio questo luogo, sacro recinto di sua figlia: tutt'intorno l'ho velato di pampini di vite. Ho lasciato i terreni ricchi d'oro di Lidi e Frigi, alle plaghe battute dal sole della Persia, alle muraglie dei Battri, al suolo gelido dei Medi sono arrivato e all'Arabia felice e a tutta l'Asia che si stende lungo il mare salso, con le sue città turrite, popolate d'un miscuglio di barbari e di Greci. Questa è la prima città greca dove giungo. Nei luoghi che ho citati, ho istituito cori e fondato il mio culto, per fare la mia divinità palese agli uomini. Tebe è dunque la prima città greca dove ho destato ululati di donne, vedendo i corpi di nèbridi e dando nelle mani il mio tirso, strale d'edera: ciò perché le sorelle di mia madre (che a fare questo dovevano essere le ultime) negavano la nascita di Dioniso da Zeus, insinuando che Semele, sedotta da un mortale, aveva fatto risalire a Zeus il proprio fallo — una bella pensata di Cadmo — e che perciò (così dicevano gongolanti) l'aveva uccisa il dio, per la menzogna del connubio. Ed ecco che io le ho spinte fuori dalle case nell'estro del furore, e deliranti se ne stanno sul monte; le ho costrette ad assumere l'abito dei miei riti orgiastici, e tutta la gente femminile di Tebe, tutte quante le donne, ho reso folli, sospingendole fuori di casa. Adesso, mescolate alle figlie di Cadmo, se ne stanno sulle rupi all'aperto, sotto abeti verdi.



Mescolarono al dolce  
Suono del fiato delle frigie tibie;  
Posero in mano della madre Rea  
Quell'autore di strepito,  
Delle Baccanti risonante al grido;  
Quindi i Satiri folli  
L'ebbero in dono dalla madre dea,  
E l'usarono ai cori  
Dei triennali di cui Bacco esulta (1)!

EPODO

Dolce, quando sui monti,  
Fra i correnti tiasi,  
Piombi sul suolo, d'una cerva avendo  
La sacra veste, se, cacciando il sangue  
Dei capri, cruda voluttà di cibo,  
Ai frigi monti od alla Lidia aspiri!  
E' Bromio ch'apre l'evoè. Qui latte  
E torrenti di vino  
E di nettare d'ape il suolo scorre,  
E fuma, come per siriacò incenso!  
Egli, Bacco, squassando  
Un'infiammata fiaccola di pino,  
Da una canna sporgente, in corsa irrompe;  
Stimola il passo dei vaganti cori,  
E con clamori l'incita, gettando

(1) Delle « Trieterica », che ricorda Virgilio (*Aen.* IV, 302. sq.):  
« *Thysias, ubi auditio stimulant trieterica Baccho*  
*O, gia nocturnusque vocat clamore Cithaeron* ».

La delicata sua criniera al vento.  
E, misto a canti d'evoè, tal grido  
Freme: « Andate, o Baccanti,  
Baccanti, andate,  
Voi, delizia del Tmolo auro-fuente;  
A Dioniso al suono  
Inneggiate dei timpani  
Gravi-fremmenti; celebrate il dio  
Augurale con inni  
Augurali, con grida e frigio verso,  
Quando la dolce fistola sonante  
Sagra i sacri risuoni  
Scherzi al corso intonati: "al monte, al monte!" ».  
Ed in giubilo allora,  
Come puledro pascalante al fianco  
Della madre, lo snello  
Suo piede in ridda la Baccante mena.





Purificante, ed adempiendo l'orgie  
Della gran Madre, di Cibebe, e, in alto  
Squassando il tirsò e d'ellera ricinto,  
Così onora Dioniso! Venite,  
O Baccanti, venite, e Bromo dio,  
D'un dio figlio, guidate,  
Bacco, dai monti della Frigia ai fori  
Spaziosi di Grecia, eterno Bromio!

ANTISTROFE II

Cui un di portando tra le ferree doglie  
Del suo parto, volando  
Il gran tuono di Giove,  
La madre espresse, partori dal grembo,  
E, per piaga fulminea,  
Lasciò la vita. Ma Lui pronto accolse  
In puerpero letto  
Giove Saturnio; L'occultò nel fianco,  
E, nascosto a Giunone,  
Lo chiuse in nodi di dorate fibbie!

Lo partori quando le Parche il dio  
Fecero ornato di lunate corna (1).  
E con corone l'adornò di serpi.  
Che le Menadi, in caccia  
Presi coi tirsì, nelle chiome innestano!

(1) Le corna sono simbolo di vigore. Orazio chiama Bacco « aureo cornu decorum » (*Carm.* II, 19, 30); ma forse qui il dio coetaneo di Dioniso è Pane.

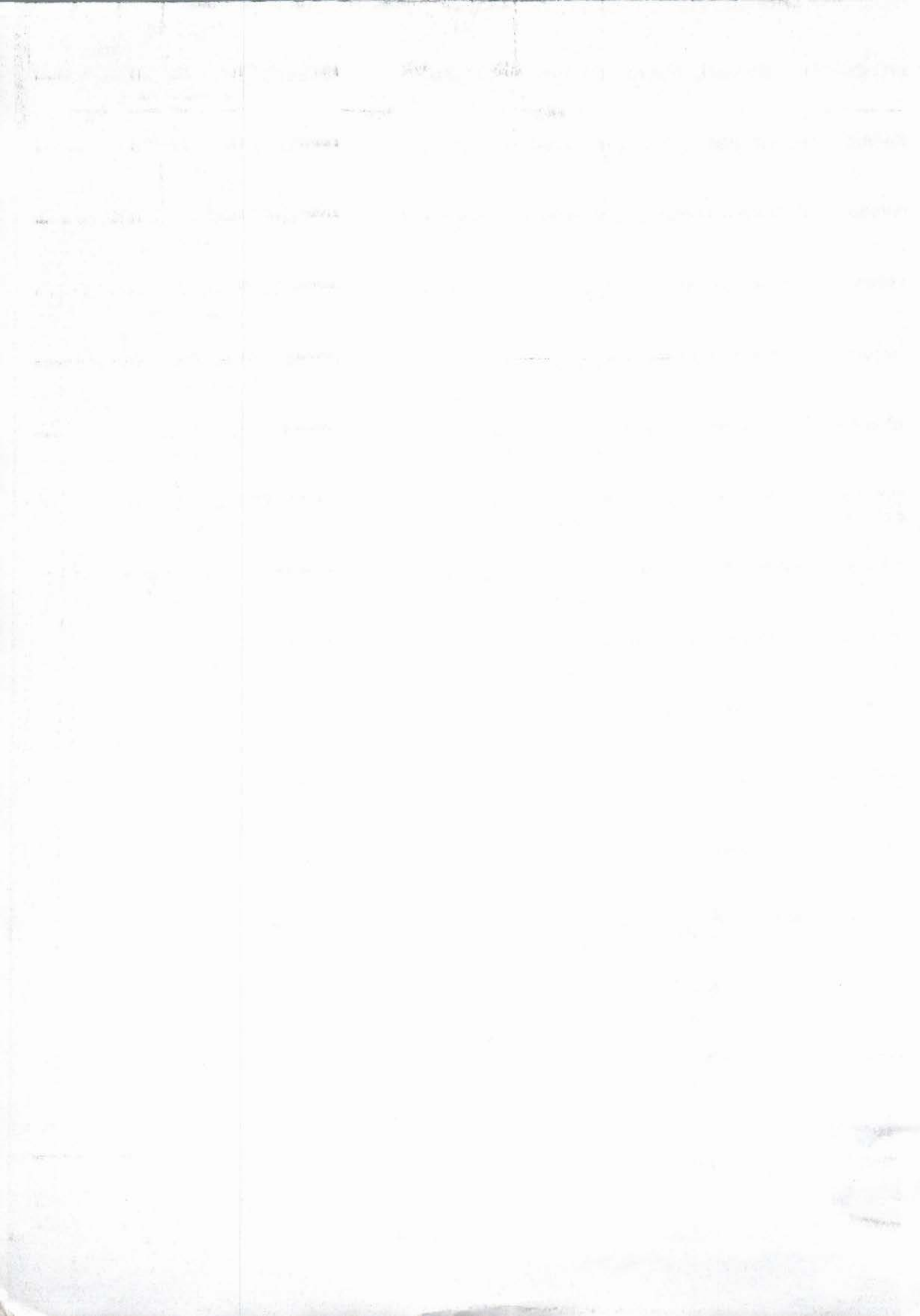
STROFE III

Tebe, città di Semele nutrice,  
Ti si coroni d'ellera; fiorisci,  
Di verdeggianti smilace dai frutti  
Vaghi fiorisci; e ti s'adorni il crine.  
Come è baccico rito,  
O di fronde di quercia oppur d'abete!  
E gl'indumenti, di cervine pelli  
Maculate, di fiocchi  
Di bianchi crini ghirlandate; in giro  
Alle canne proterve  
Siate pietose (1): la tebana terra  
Tutta fra breve coi suoi cori Bromio  
Esalterà. Bromio è chi guida al monte  
I tiasi (2), sul monte, ove la folta  
Delle donne lo aspetta,  
Che dai telai, dalle tessenti spole,  
Dall'assillo di Bacco era divelta!

ANTISTROFE III

O dei Cureti talamo, o divina  
Creta, culla di Giove, ombrose stanze,  
Dove per me trovarono negli antri  
Questo tamburo di stirato cuoio  
I Coribanti con tre creste all'elmo;  
Ed in un punto baccici clamori

(1) Cioè: pur battendo, come vuole il rito, con queste ferule, dimostratevi pie.  
(2) « ὄρις... ». Senso: « ognuno che guidi i tiasi al monte si stimi Bromio. »





Di viaggio e d'impresa io qui vi guido.  
I consueti timpani dei frigi  
Cittadini brandite, il ritrovato  
Della gran Madre, di Cibeles (1), e mio.  
A questa reggia di Penteo movete;  
Intronatene i tetti, onde la cinta  
Di Tebe ammiri. Fra Baccanti intanto,  
Ai loro alberghi, io salirò, sui gioghi  
Del Citerone, e danzerò nei cori.

(parte)

*Arrivano le Baccanti d'Asia, crollando il tirso.*

PARODO

STROFE

Dalle terre dell'Asia il sacro Tmolo  
Lasciato, a Bromio la gioconda eseguo  
Fatica, e il dolce di travaglio esente  
Lavoro, Bacco celebrando, il nume,  
Con evòè!

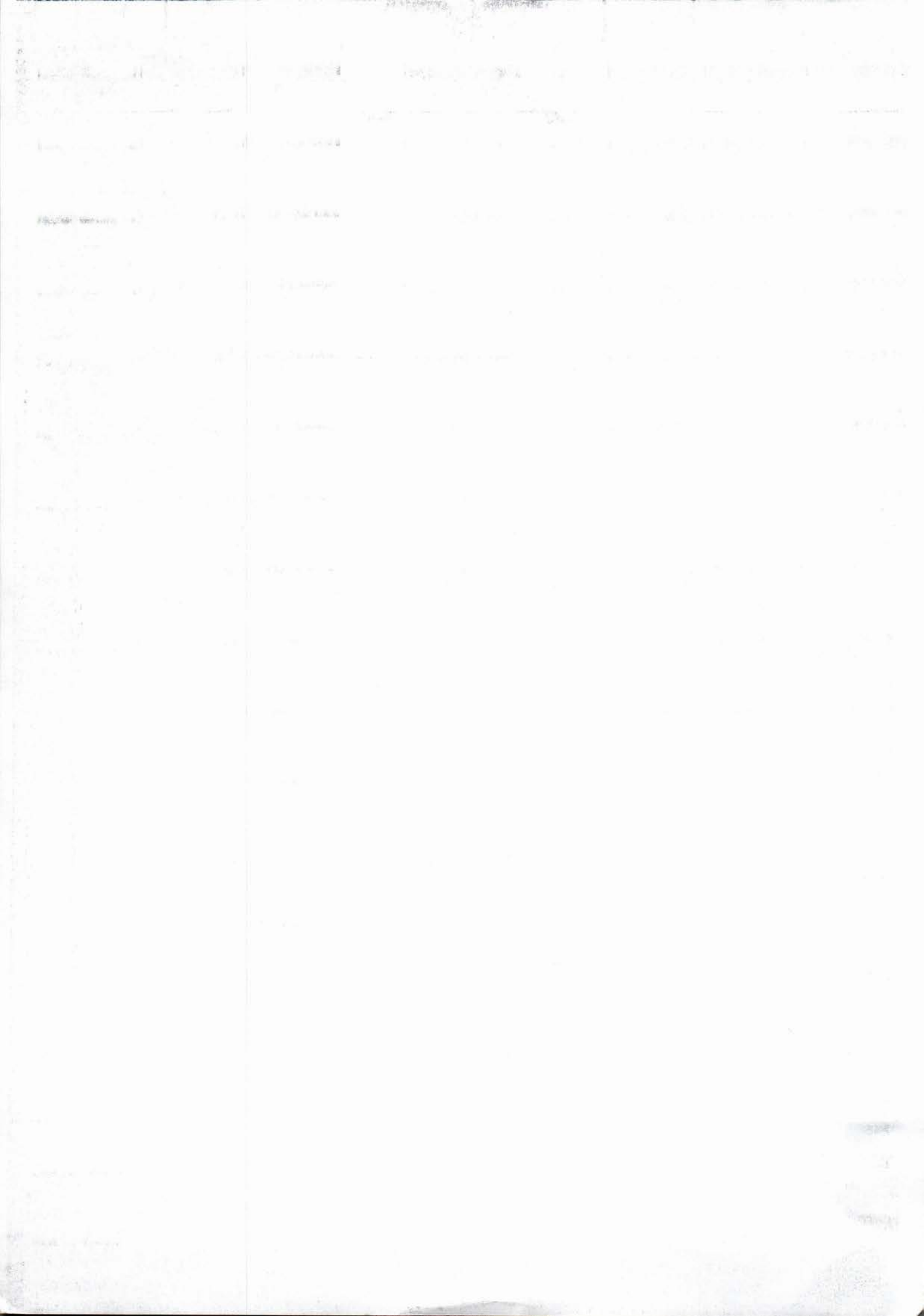
ANTISTROFE

Chi nella strada? Chi  
Sulla strada? Chi mai  
Nelle case? Si tolga,  
Voti al silenzio la pietosa bocca:  
Io, come è rito, canterò con inno  
D'evòè Bacco!

STROFE II

Oh felice chiunque  
Beato i riti degli Eterni apprese,  
E la vita purifica, ed il cuore  
Nelle danze consacra,  
Baccheggiando sui monti, in sacro rito

(1) Vedi un coro dell'Elena.

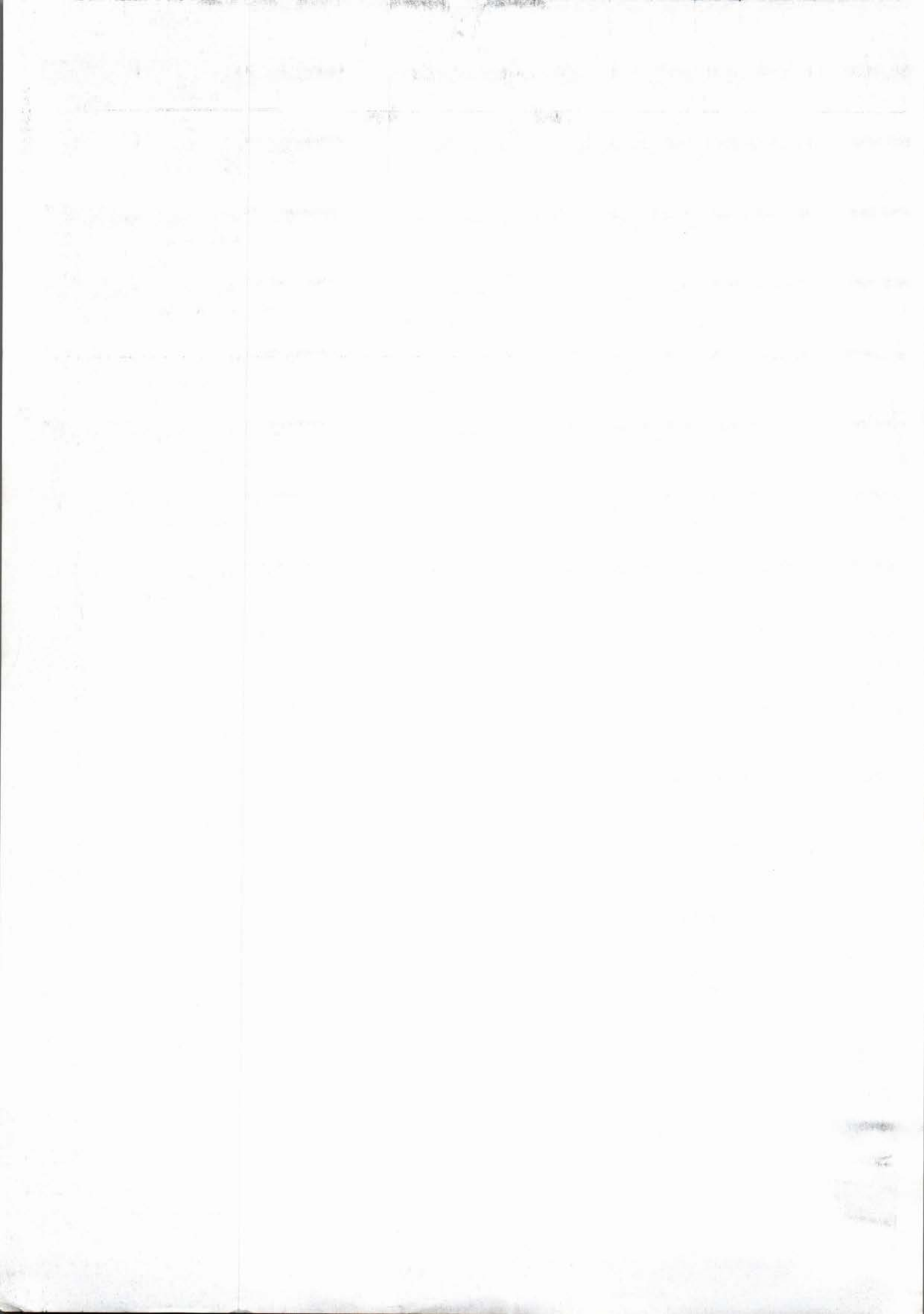




Racemose di vite ampie lo orlavo. (1)  
 Or di Lidia e di Frigia i solchi, dove  
 L'oro abbonda, lasciai, le perse plaghe  
 Saettate dal sole, indi le mura  
 Dei Battri, il cielo rigido dei Lidi;  
 E l'Arabia felice io scorsi e tutta  
 L'Asia, quella che in mar, lungo le salse  
 Onde, inoltra, che un popolo di Greci  
 Misto a barbari accoglie, e popolose  
 Città vanta e turrite. E prima a questa  
 Città giunsi dell'Ellade, poi ch'ebbi  
 Lì pure feste instituite e cori,  
 Onde ai mortali luminoso dio  
 Mi rivelassi. Per la prima a Tebe,  
 Qui, pel suolo di Grecia, alzo il mio grido;  
 Di screziata nebride le membra  
 Io mi cinsi, la mano anche del tirso,  
 Ramo d'ellera, armai. Chè le sorelle  
 Di mia madre, cui dirlo era men giusto,  
 Me di Giove negarono figliuolo,  
 Affermando che Semele, per scaltra  
 Invenzione dell'astuto Cadmo,  
 Da un mortale sedotta, a Giove apposta  
 Aveva l'onta di furtivo fallo,  
 E da Giove punita era, per l'empio  
 Vanto, perch'ella ne menti l'amplesso.  
 Ed io furente dalle case, in preda  
 A delirio, le incalzo. Orbe di senno,

(1) Var. « Che recinge sua figlia. Ed io lo orlai  
 Dell'ampie fronde di pampinea vite. »

Hanno stanza sul monte, e delle mie  
 Orge a sfoggiare le forzai le insegne.  
 E quant'erano donne adulte in Tebe,  
 Pure incalzai frenetiche dai loro  
 Tetti; all'altre commiste, anche le figlie  
 Di Cadmo, all'ombra di frondosi abeti,  
 A nudo cielo, posano, su balze.  
 Perchè tanto saper deve la mia  
 Città, s'anche non vuole e ancor ripugna  
 Ai miei bacchici riti: in Tebe apparso  
 In difesa di Semele mia madre  
 Sono, agli uomini dio, figlio di Giove!  
 Cadmo la regia dignità cedeva  
 A Penteo, nato d'una sua figliuola:  
 Questi avversa il mio culto, a me rifiuta  
 Le libagioni, nelle sue preghiere  
 Non fa cenno di me: quindi a lui voglio,  
 E a tutti in Tebe, dimostrar che nume  
 Io nasco. Il piede muovere per altro  
 Suolo intendo, com'abbia in Tebe prima  
 Ben disposto i miei riti: il mio potere  
 Rivelerò. Se la città di Tebe,  
 Infuriata, balzerà con l'armi  
 A scacciare le Menadi dal monte.  
 Con essa, a capo delle mie Baccanti,  
 M'azzufferò. Quindi mortale aspetto  
 Mi rivestivo; le mie forme in quelle  
 Mutai d'un uomo. Voi lasciate il Tmolo,  
 Baluardo di Lidia, o mie seguaci,  
 E da barbare spiagge a me compagne





non le potrei / un intese

## PROLOGO

*Piazza davanti alla reggia in Tebe. Da un lato il recinto  
sacro di Semele.*

### BACCO

Io son figlio di Giove, eccomi giunto  
Alla terra di Tebe. Il nune sono  
Cui partoriva Semele, la figlia  
Di Cadmo, quando il fulmine le sciolse,  
Avvampandole, il grembo. Ora mutai  
Il divino mio volto in volto d'uomo,  
Ed al fonte di Dirce indi venuto  
Sono, all'acque d'Ismeno. Ecco, il sepolcro  
Della madre dal fulmine percossa  
Miro, presso alle case, ancora i resti  
Della reggia fumanti: ancor di Giove  
Viva è la fiamma, monumento eterno  
Di qual orrida, atroce ira Giunone  
Arse contro mia madre. E Cadmo lodo:  
Religioso decretò quel luogo  
Che sua figlia ricinge. Ed io di fronde



tanto i noti. Presso la via dei Tripodi, nell'età di Pausania, era in Atene un santuario antico di Dioniso, con pitture che rappresentavano le espiazioni dei re Licurgo e Penteo (1). Filostrato, il maggiore (2), ritrae con molta vivezza un quadro della sua villa in Napoli: vi si dipinge Penteo sbalzato dal pino e le Baccanti che gli son sopra. Dioniso sta a guardare. In due vasi di Ruvo (3) e sulla coppa di Monaco (807) si vede Penteo soccombere combattendo in battaglia aperta con le Baccanti. Tale visione muove da un'interpretazione estesa del passo d'Eschilo (4) o era in una tradizione? Altri avversari di Dioniso, come Licurgo, osserva il Gøber (5), soccombono in guerra aperta. Ma il passo d'Eschilo suona così, alla lettera:

*« Bromio è duce del coro — io non lo oblio —*

*Da che il nume l'esercito guidava*

*Delle Baccanti, e quasi lepre involse*

*Nelle sue reti e castigò Penteo. »*

Il « *μῦθον κατασφάλλας* » rileva tutt'altra idea che di guerra aperta. Eppoi, l'*ὑπόθεσις* delle *Baccanti* di Euripide parla chiaro: « L'argomento si trova già nel *Penteo* di Eschilo. » « Il guidar l'esercito » « *ἐστρατήγησεν* » è motivo che pure Euripide riprende: e Bromio difatti guida le Menadi, a cui ha fatto da battitore.

(1) Pausan. I, 203.

(2) *Imagin.* 320. I, 4 sq.

(3) V. Roscher, *Myth.* s. v. *Pentheus*.

(4) *Eumen.* I, c.

(5) In *Pauly und Wissowa*, s. v. *Pentheus*.

## ARGOMENTO

Dioniso, i suoi congiunti negavano che fosse dio. Allora egli impose loro il castigo che meritavano. Fece impazzir le donne di Tebe, fra cui le figlie di Cadmo, che, a capo dei cori bacchici, irruppero sul Citerone. Quindi Penteo, il figliuolo di Agave, che era successo al trono, si adirò per questi fatti; fece prendere e imprigionare alcune delle Baccanti, e mandò messaggeri al dio. Questi, per volontà dello stesso Bacco, lo catturarono, lo condussero prigioniero a Penteo, il quale lo fece subito incatenare e gettare in carcere. Con ciò non negò soltanto che Dioniso fosse dio, ma osò trattarlo anche peggio di un uomo. Ma il dio suscitò un terremoto, fece crollare la reggia; poi condusse sul Citerone Penteo, lo persuase a spiar le donne, vestito anche lui da donna. Ma le femmine lo sbranarono; e a dare il segno di questa strage fu proprio la madre Agave. Cadmo seppe dell'accaduto, raccolse i resti smembrati, e infine scoperse il capo nelle mani della figliuola. Comparve Dioniso e dette a ognuno i suoi cenni; ad ognuno dichiarò quanto gli doveva avvenir coi fatti, perchè la parola di nessun estraneo osasse schernire lui come uomo.

## ARGOMENTO DI ARISTOFANE GRAMMATICO

Dioniso era stato divinizzato; Penteo non volle partecipare alle Orge. Il dio allora fece impazzire le zie materne e le spinse a ridurre in brani Penteo. Il racconto di questo mito è nel *Penteo* di Eschilo.



0.688  
1938  
MANLIO FAGGELLA

# EURIPIDE

NUOVA TRADUZIONE IN VERSI

VOLUME V

L'IFIGENIA IN AULIDE - LE BACCANTI

IL RESO - LI CICLOPE



MILANO - GENOVA - ROMA - NAPOLI  
SOCIETA' ANONIMA EDITRICE DANTE ALIGHIERI  
(Albrighi, Segati & C.)  
1939-XVII

1806/7

# TRAGEDIE

## D'EURIPIDE

TRADOTTE IN PROSA ITALIANA

CON OSSERVAZIONI E NOTE

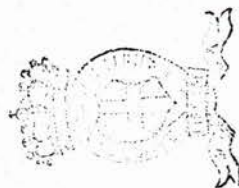
DA

### GIOVANNI ZUGGONI

PROFESSORE DI LETTERATURA GRECA NEL COLLEGIO  
DELLE SCUOLE PIE DI FIRENZE



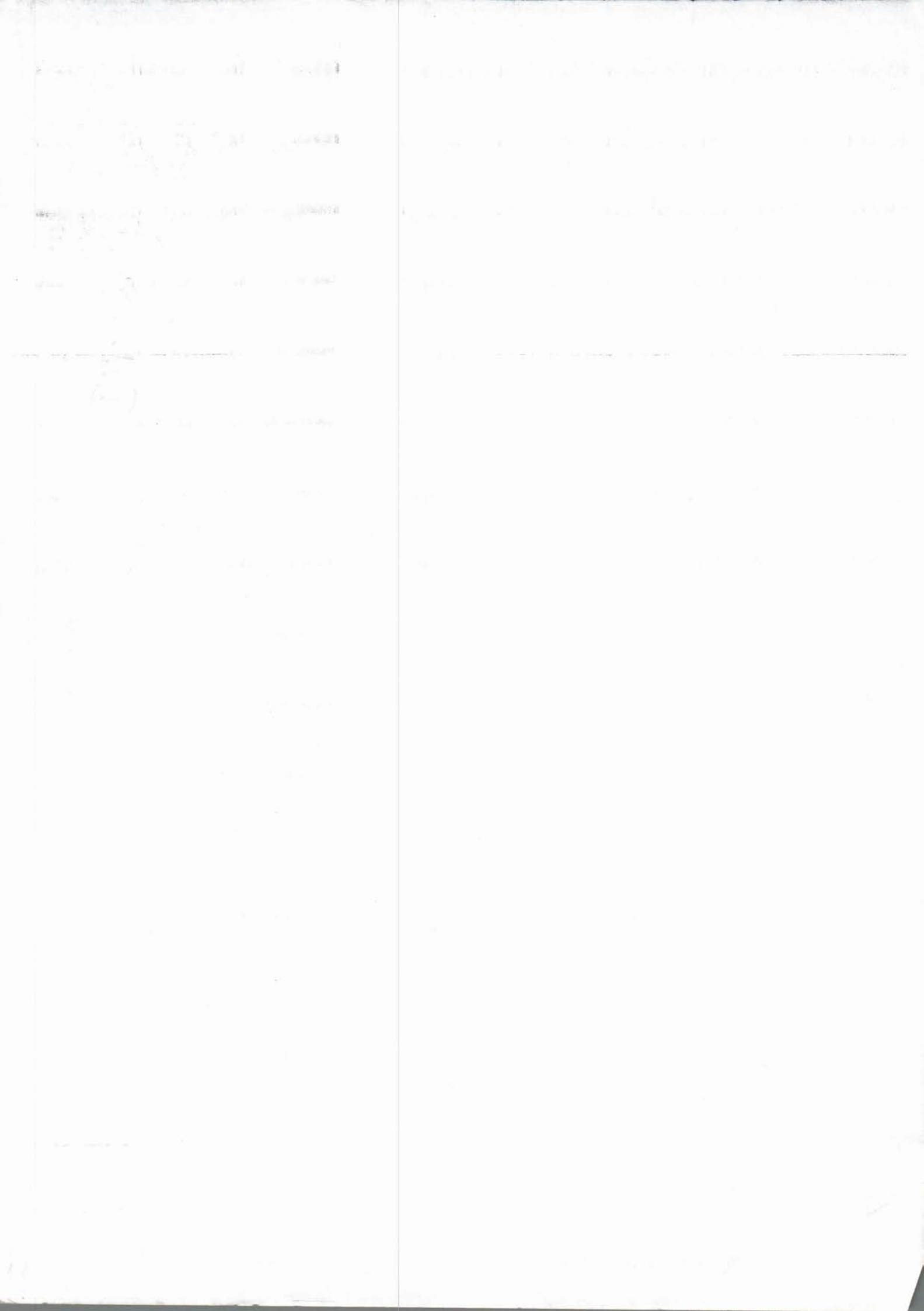
TOMO SECONDO



IN FIRENZE  
TIPOGRAFIA CALASANZIANA  
1857.

Id. 1806-7





## PROLOGO

Bacco.

Vengo in questa città dei Tebani io Bacco figlio di Giove, cui un giorno partorì Semele figlia di Cadmo, sgravata per mezzo del fuoco portator della folgore. Mutata per tanto la divina forma in umana, mi presento alle correnti di Dirce e all'acqua dell'Ismeno. Vedo già questo monumento della fulminata madre: e dappresso vedo le fumanti macie della casa e dell'edifizio, e la fiamma ancor viva del divino fuoco, perpetua onta di Giunone contro la madre mia. Lodo per tanto Cadmo che fece questo luogo inaccessibile e tempio della figlia. Io quindi lo chiusi intorno colle racemifere frondi di vite. (E dopo aver lasciate le terre abbondanti d'oro dei Lidj e dei Frigi e le apriche pianure dei Persiani e le mura Battriane, ed essermi portato alla fredda regione dei Medi e all'Arabia Felice e a tutta l'Asia che giace presso il salso mare abitata dai Greci misti coi Barbari, e che ha popolate città munite di belle torri; venni per la prima volta a questa città Greca. E quivi celebrai la danza e vi stabilii i miei sacri riti per esser manifesto Dio a questi uomini. La prima città del Territorio Greco che io cinto intorno alle membra d'una pelle di cervo, e portando in mano il tirso, asta cinta d'ellera, feci rimbombare de' miei strepiti (a), fu Tebe. Poichè le sorelle della madre andavano dicendo (lo che punto ad esse si conveniva), che io Bacco non era figlio di Giove; e che Semele

---

(a) Gli strepiti soliti farsi dalle Baccanti, allorchè celebravano le feste di questo Dio.

BACCO, sotto umana forma.

PENTEО, Re di Tebe.

CADMO.

TIRESIA, cieco indovino.

AGAVE, figlia di Cadmo e madre di Penteo.

UN SERVO.

UN NUNZIO.

CORO di Baccanti.

*La scena è posta avanti al palazzo di Penteo, ove a una certa distanza, in mezzo ad un recinto di frondose viti, vedesi un tumulo e le rovine d' un edifizio dalle quali sorge una continua fiamma.*



congiunta con qualche mortale aveva addossata a Giove la colpa del suo letto per l'astuzia di Cadmo; laonde si gloriano, che Giove l'abbia uccisa per aver mentito le sue nozze. Per questo motivo stimolandole con estro maniaco le feci balzar fuori di casa (ora deliranti stanziano sul monte), e le costrinsi a portar l'abbigliamento proprio de' miei misteri. Tutto il femineo sesso dei Cadmii, quante v'eran donne, le spinsi furibonde fuori di casa. Ora mescolate insieme coi figli di Cadmo si assidono sull'eccelse rupi sotto verdi abeti. Bisogna, che questa città apprenda, ancorchè nol voglia, che non è iniziata ne' miei misteri, e che io difendo mia madre Semele, io che fra gli uomini comparvi Nume (a), cui ella partorì a Giove. Cadmo per tanto lasciò la dignità e l'impero a Penteo nato da una sua figlia. Questi fa guerra meco, e mi esclude dalle libagioni, e nelle preci non fece mai menzione alcuna di me. Lo perchè io mostrerò a lui e a tutti i Tebani che sono un Dio. E quando avrò qui ben sistemate le cose e fatto veder chi sono, trasporterò in altra regione il mio piede. Se poi la città dei Tebani mossa dall'ira cercherà colle armi di cacciare in esiglio le Baccanti, io unendomi alle Menadi mi farò loro Duce. Per questo motivo or trasformato porto mortal sembianza, e cambiai la mia forma nella natura d'uomo (1). —

## SCENA PRIMA.

Bacco e Coro.

Ba. Orsù, o voi che lasciate Tmolò propugnacolo della Lidia, mio corteggio, o donne che dai Barbari condussi compagne e seguaci, date di piglio ai timpani consueti

(1) Terminato il Prologo, compare in scena il Coro delle Baccanti, che ancor non sanno, che quello da cui furono condotte a Tebe è Bacco stesso nascosto sotto umana forma.

(a) Gli altri figli di Dei ottennero la divinità, compita che ebbero la mortal carriera. Bacco fu Dio appena nato.

nella città dei Frigi, invenzione della madre Rea e mia, e avanzandovi intorno a queste regali case di Penteo percuoteteli, sicchè queste cose veda la città di Cadmo. Io intanto portatomi ai gioghi del Citerone, dove sono i Cori, parteciperò di essi (1).

## C O R O.

*Preludio.* « Partita dall'Asiatica terra, lasciato il sacro Tmolò, « agilmente saltando, duro in onor di Bacco una dolce « fatica ed un facil travaglio, celebrando di Bacco il Nume... Chi è nella via? chi è nella via? e chi è appo il palazzo? Dia luogo. Purifichi ognun la sua bocca « a dir cose pie (a). Perocchè giusta i sacri riti celebrerò sempre Bacco.

*Sirofe I.<sup>a</sup>* « O beato, felice ognuno che conoscendo il culto « degli Dei, lo santifica, e l'anima consacra celebrando « nei monti i misteri di Bacco con pie purificazioni. E « solennizzando le Orgie della gran madre Cibele e scotendo il Tirso e coronato d'Ellera rende ossequio a « Dionisio. — Andate Baccanti, andate Baccanti; Bromio « Dio, figlio di Giove, Dionisio conducete dai monti Frigie alle spaziose vie della Grecia, conducete Bromio;

*Antistrofe I.<sup>a</sup>* « cui una volta la madre, investita dal folgor di Giove, mentre si trovava fra le strettezze del parto, « cacciato fuori dall'utero diede alla luce, e piagata dal fulmine lasciò la vita. Ma tosto il Saturnio Giove lo « raccolse dai talami del parto, e chiudendoselo nel fe-

(1) Parte ed il Coro comincia un canto strepitoso accompagnato dal fragore di tutti gli strumenti e da una danza veccente e festevole.

(a) Questi tripudj in onore di Bacco riputavansi atti di religione, dai quali erano escluse tutte le persone immonde, perchè la sacra funzione non restasse per esse contaminata o vana. L'immondezza poteva essere o notoria o occulta. Nel primo caso la funzione non poteva farsi, prima che l'immondo non fosse stato allontanato, altrimenti tutte le persone sarebbero restate contaminate: nel secondo caso credevasi, che rimanesse vana ed inutile. L'intimazione di purificar la bocca era diretta a quest'ultimi.



« more, con auree fibbie ve lo serrò celato a Giunone.  
 « Lo dette poi alla luce quando le Parche ebber con-  
 « dotto a maturità il Dio dalle corna di toro; e lo  
 « coronò di corone di Draghi, d'onde le Menadi ali-  
 « mentatrici di queste fiere pongono tal preda (a) intor-  
 « no ai loro crini.

*Strofe II.* « O Tebe, che educasti Semele, coronati d'el-  
 « ra. Infiorati, infiorati di verde smilace che bei frutti  
 « produce, e celebra le feste di Bacco ornata di frondi  
 « di quece o d'abete; e l'ammanto fatto di pelle di  
 « maculati cervi corona coi velli di bianchi arricciati  
 « peli, e santificati intorno alle insolenti bacchette (b). To-  
 « sto tutta la Terra tripudierà. Egli è Bromio che guida le  
 « danze sul monte, sul monte dove stassi la turba delle  
 « femmine, spintevi dal furor di Dionisio che fe loro ab-  
 « bandonar le tele e la spola.

*Antistrofe II.* « O alloggiamenti dei Coribanti, e Cretesi an-  
 « tri, divini pel natale di Giove. Quivi in queste ca-  
 « verne i Coribanti di triplicato elmo adorni m'inven-  
 « tarono questo rotondo timpano fatto di tirato cuoio, e  
 « nelle feste di Bacco lo mischiarono all'intenso dolci-so-  
 « nante fiato della Frigia tibia e lo depositarono nelle mani  
 « della madre Rea per suonarsi nei tripudj delle Bac-  
 « canti. Dappresso poi i folleggianti Satiri celebrarono i  
 « sacrificj della Dea madre; e si unirono insieme nei  
 « Cori dei Triennali (c), di cui diletatasi Dionisio.

(a) I serpenti da esse predati.

(b) Il tirso detto *insolente* per le insolenze che le infuriate Baccanti con esso commettevano.

(c) Le feste di Bacco dette *Dionisie Urbane* si celebravano in Atene ogni 3 anni. Non è da dubitarsi che questa Tragedia sia stata rappresentata in questa circostanza. Pare che il poeta sia tutto intento nel presente componimento ad esaltar il poter di Bacco, ed a giustificare per conseguenza i magnifici e straordinari onori che a lui in questa ed in altre occasioni si rendevano. Per altro le persone accorte e meno imbevute dei popolari errori comprendevano dalla bocca di Penteo e da molti altri luoghi, come vedremo in seguito, cosa giudicar ne dovessero, e come avessero a contenersi riguardo alle loro mogli e figlie, senza però pretendere di cimentarsi a riprovare apertamente o correggere un abuso tanto inveterato e che tanto fanatismo eccitava, se non amavano fare la fine di Penteo per le mani dei loro concittadini.

*Epoilo.* « Giocondo a vedersi nei monti, quando nei rapidi  
 « Cori precipita sul suolo portando la veste di cerbiatto  
 « correndo in traccia del sangue degli uccisi capri, de-  
 « lizia dei crudivori, dirigendosi ai monti Frigj e Lidj.  
 « È Bromio il duce, evòè. Scorre intanto di sangue la  
 « terra e scorre di vino e scorre del nettare delle api,  
 « ed olezza il fumo, come quello dell'incenso di Siria. E  
 « Bacco tenendo una divampante fiaccola di picca s'affol-  
 « ta colla sua verga, e col corso e colla danza aizzando  
 « le vaganti Menadi e coi clamori incitandole, la delicata  
 « chioma all'aria sparge; ed insieme fra 'l tripudio fa  
 « ascoltar di tali detti il fremito. — O andate Baccanti,  
 « o andate Baccanti alle delizie del Tmolo che aureo scor-  
 « re: cantate Dionisio sui timpani grave-strepitanti, eb-  
 « bre ripetendo « evviva il Dio Evio » nei Frigj clamori  
 « e nelle vociferazioni, quando il sacro dolci-sonante  
 « flauto i sacri ludi intona continui a chi va al monte,  
 « al monte. — Giubilante al certo, come puledro che in-  
 « siem colla madre che lo nutrica muove il veloce piede,  
 « tal io nelle tresche di Bacco.

## S C E N A II.

*Tiresia, indi Cadmo vestiti da Baccanti e Coro.*

*Ti.* Chi varcate le soglie mi chiamerebbe fuor di casa Cadmo figlio d' Agnore, che lasciato il paese di Sidone edificò questa città dei Tebani? Vada alcuno annunziargli, che Tiresia lo cerca. Egli poi sa per qual motivo io vengo, e quali cose io vecchio abbia determinate seco lui di me più vecchio, di portare il tirso e cinger la pelle di cerbiatto e coronare il capo di germogli d'ellera.

*Ca.* O carissimo, qual piacere ho provato, quando standomi in casa ho intesa la prudente voce di te uomo prudente. Vengo per tanto preparato portando questo abbigliamen- to del Dio. Bisogna in fatti, che di molto, per quanto vagliono le nostre forze, avanziamo lui che è figlio del-  
 2





Copyright © by Edoardo Sanguineti

# euripide le baccanti tradotte da edoardo sanguineti

*prefazione di Umberto Eco*

*Prima edizione: maggio 1968*  
Giangiacomo Feltrinelli Editore  
Milano

**feltrinelli**



Prefazione

di Umberto Albini

Dalla Lidia, alla testa di un gruppo di Menadi, sue fedeli, giunge a Tebe Dioniso, figlio di Semele, nipote di Cadmo. Ha assunto, come egli dichiara, veste umana: vuole vendicarsi delle sorelle della madre, disprezzatrici e calunniatrici della donna amata da Zeus, intende dimostrare di essere davvero seme divino. E comincia col forzare a portare l'abito delle sue orge tutte le donne di Tebe, a costringerle ad abitare i monti, in preda a spirito frenetico. Al culto nuovo che va diffondendosi, si adeguano subito Cadmo, il vecchio sovrano di Tebe, e Tiresia, il vate, non senza convinzione il secondo, non senza, forse, un suo calcolo opportunistico il primo. Si oppone, invece, con feroce rabbia, Penteo, figlio di Agave e giovane re di Tebe, che vede nei baccanali infezione morale, depravazione dei costumi, rovina delle istituzioni. Si scontra, duramente, con Tiresia e Cadmo, ordina l'arresto di Dioniso. Quando Dioniso gli viene condotto dinanzi, lo interroga con protervia per informarsi su di lui e sul nume di cui propaga i misteri, lo fa rinchiusere in una stalla. Qui si reca per incatenarlo, ma, come dirà poi Dioniso alle sue fedeli, lega, invece, ginocchia e zoccoli di un toro, mentre Dioniso al suo fianco sta tranquillo a guardare. Ed ecco la reggia sembra prendere fuoco, i servi si affrettano a portare acqua, Penteo si precipita contro un fantasma che nel cortile gli pare Dioniso: tenta invano di ucciderlo. Quando, receduto ormai dalla lotta, stanco, avvilito, esce dal palazzo, si ritrova di fronte lo straniero. Mentre, scosso, non nasconde il suo stupore, arriva un messo che porta notizie dal Citerone. Con alcuni amici era andato, a pascolare mandre di vitelli sui monti: scorte le donne in quiete dolce e operosa di prodigi, decide di catturarle, per compiacere al sovrano. Ma le Baccanti si lanciano contro i loro



cacciatori, che riescono a stento a salvarsi: esse dirigono allora la propria furia contro le bestie e le dilanano selvaggiamente, contro i villaggi alle falde del Citerone, e li devastano, mentre gli uomini sono impotenti a combatterle, anzi escono malconci dalla lotta. Penteo decide di riunire l'esercito contro le Menadi: Dioniso cerca di distoglierlo dall'intento, gli promette di intervenire a fin di bene. Di colpo, Penteo svela il suo desiderio di conoscere da vicino le Baccanti, qualunque prezzo debba pagare, si lascia convincere a indossare vesti muliebri per accostarsi senza dar nell'occhio alle donne, mentre Dioniso esulta per la trappola mortale in cui è caduto il suo avversario. Quando Penteo si è abbigliato, ed è pronto, in preda a confusione dei sensi e dello spirito, Dioniso lo guida, con parole di sinistra ambiguità, verso il monte dove troverà il suo castigo. La morte di Penteo è narrata da un messo che espone come il re, non riuscendo a scorgere bene le Menadi, sia stato collocato da Dioniso su un abete, piegato a terra dal dio e lasciato drizzare dolcemente, come dal cielo una voce abbia annunciato alle Baccanti la presenza del loro nemico, l'avventarsi frenetico, convulso delle donne contro l'albero osservatorio e rifugio di Penteo, lo squartamento del re di Tebe, ritenuto una fiera, da parte della madre Agave, delle sorelle della madre, delle altre Baccanti.

Ostentando il suo trofeo, la testa di Penteo, sul sacro tirso, Agave celebra il suo trionfo, inneggia alla sua bella vittoria. Cadmo cerca, e lentamente riesce, a ricondurre la figlia alla ragione, a farla ritornare in senno. Il risveglio è terribile: padre e figlia piangono la loro amara sventura. Ma lo strazio non è finito. All'uno e all'altra Dioniso preannunzia ulteriori mali, ulteriori pene, né si piega a misericordia, a clemenza, sordo alla disperazione delle sue vittime.

Questa la storia, come la racconta Euripide: ed è una storia che consente di venir letta in più maniere. La si può leggere come un dramma di famiglia, come esemplificazione della ascesa di un dio, come specchio del comportamento di masse invase, come conflitto di due modi permanenti di essere.

Nel Re Lear (atto I, scena II), Edmondo pronunzia un vibrato elogio dei bastardi, sottolinea i diritti e l'importanza di una categoria di bollati, di diseredati. E conduce poi senza pietà la sua lotta di bastardo, che aspira al posto che la società gli nega. Le Baccanti possono essere accostate in una chiave che ha qualche analogia, essere viste come la riconquista della sua dignità da parte di un escluso, di un reietto.

È Tebe, la prima città di questa terra ellenica che io agito con le mie grida: copro il suo corpo con la pelle del cerbiatto, metto nelle sue mani il mio tirso, questo bastone incoronato di edera, perché le sorelle di mia madre, quelle che non dovevano farlo, non confessarono che Dioniso è nato da Zeus, ma dissero che Semele, ingravidata da un uomo, riportava sopra Zeus il peccato del suo letto.

Dioniso è perseguitato dalla sua famiglia: suo padre è sconosciuto, lui è un prodotto della vergogna, sua madre una poco di buono. Il bastardo rientra al focolare, nel regno che gli spetterebbe per nascita, per ottenere riconoscimento e vendetta. Sua madre è morta bruciata dalla folgore, a punizione, secondo le male voci, dei suoi trascorsi: il figlio aspira alla legittimazione e a colpire chi gli ha fatto torto. Io sono un Dio, figlio di un Dio, l'amore di mia madre era un Dio. Ma Dioniso non è re, bensì cugino del re, sua madre non è regina, bensì sorella della regina; le possibilità dello spodestato sono affidate solo alle sue armi. Come tutti quelli che rientrano per impadronirsi del potere, Dioniso si traveste; precisamente da uomo che conosce Dioniso (Oreste non si traveste, in Sofocle, da uomo che sa tutto di Oreste?). La necessità del travestimento è ovvia. Se Dioniso dicesse chi è, verrebbe ucciso subito: per Penteo suo cugino, nipote di Cadmo, e che per di più vanta origini divine, costituirebbe un rischio troppo grosso, un pericolo da eliminare in tutta fretta.

La volontà di Dioniso di affermarsi è la volontà inibita del bastardo. Chi aspira al riconoscimento, alla dignità, al trono è dotato di una forza sovrumana per arrivare: Dioniso è sostenuto dalla sua inrollabile decisione, dalla disperata urgenza di compensazione del





frustrato. Naturalmente è anche così, non è solo così. Proseguiamo nel discorso.

In Oriente c'è qualcuno che ignora se è Dio o no, se è legittimo o no: dentro di sé, può anche accettare la versione familiare e non quella leggendaria. Gli dicono che è figlio di Dio, e vorrà, dunque, farsi valere come un Dio, ma ha la coscienza che può anche non esserlo. Apprende la magia, la tecnica dei prodigi. Nelle Baccanti non esistono subito dei miracoli obiettivi: tutto ciò che colpisce e attira gli interlocutori e avversari di Dioniso è illusione, è prodotta di sensi turbati. Il toro che viene assalito e domato al posto di Dioniso, il palazzo che va a fuoco e crolla, anche i due soli, la doppia Tebe sono visioni da ipnotizzati, suggestioni ottiche. Euripide ha inventato un uomo provvisto di tutte le arti dell'Oriente, che può essere Dio in dipendenza della sua lotta e delle sue astuzie. All'inizio non è ancora un Dio, e può avere dei dubbi nascosti; in ogni caso, se non lui, li ha la sua coorte, li hanno le sue fedeli (quelle vere, il seguito che si è portato con sé dalla Lidia).

Dioniso Siete dunque cadute nello sconcerto, quando io fui condotto per essere gettato nei tenebrosi recinti di Penteo?

Coro E come no? quale patrono io avrei, se tu incontrassi l'uomo em-  
[sventurato]  
[pio?...] ma come sei stato liberato, tu che incontrasti l'uomo em-  
[pio?...] ora, non c'è nessuna ragione per cui un Dio errante e giovane, che vuole imporsi, non debba essere un distruttore senza amore né cuore.

Coro O signore, dio dello strepito: ti manifesti come un gran-  
[de dio]

Messaggiero Come parli, tu? che cosa hai detto? ti rallegri, tu, o donna, perché i miei padroni soffrono sventure? Io grido, con i miei canti barbari, i miei pensieri di str-  
[niera:]  
io non tremo più sotto lo spavento delle mie catene.

I prodigi che contrassegnavano in un primo tempo l'operato di Dioniso, era in grado di farli chiunque: sono effetti da prestigiatore. Ma quando Dioniso ha evitato, con scaltrezza, la lotta manu mili-

tari, ha impedito a Penteo di allestire l'esercito, convincendolo ad agire da solo ("io le condurrò qui, le donne, senza l'aiuto delle armi"), quando ha utilizzato la debolezza del suo avversario, ha fatto accettare dal suo rivale il suo gioco, si trasforma di colpo in Dio, la sua condotta è da Dio (si pensi all'albero piegato e lasciato andare dolcemente): e diventerà grande e atroce, come suo padre Zeus, quando ha ucciso Semele. Con un'abilità psicologica unica, Euripide mette in scena un processo di deificazione: il potere divino, precario e incerto in partenza, si rafforza via via che procede il riconoscimento: è sicuro nell'attimo in cui si sgretola la monoliticità dell'avversario più diretto, di Penteo. In Tebe, la quinta colonna di Dioniso è proprio il suo più fiero nemico. Dal momento in cui il dubbio si insinua nella parte che contesta, l'idea del nuovo signore (e del nuovo culto) è assolutamente certa.

Le Baccanti, dunque, si possono prospettare come la storia di un bastardo respinto che conquista il suo posto, come il racconto della deificazione di un uomo e della carriera di un Dio. Non è il loro aspetto più aggressivo e conturbante, e, di solito, non si sottolinea questa loro riconducibilità a uno schema: eppure, il tipo di intreccio potrebbe spiegare ciò che a noi pare crudele e assurdo. Non c'è, infatti, nessuna ragione per cui un pretendente, una volta stabilito saldamente in sella, non addivenga al regolamento di conti, anche se aspro e inumano, anche se coinvolge i suoi sostenitori dell'ultima ora, non c'è nessuna ragione per cui un Dio errante e giovane, che vuole imporsi, non debba essere un distruttore senza amore né cuore.

Ma Le Baccanti non sono solo le vicende di un singolo (le vedremo, dopo, anche come storia non della vittoria di Dioniso, ma della sconfitta di Penteo): sono anche l'esperienza terribile e assurda di una collettività che ha ceduto alla Sirena degli istinti, e viene travolta dal proprio delirio. Nelle Baccanti, infatti, accanto a un gruppo di seguaci autentiche di Dioniso, provenienti dalla Lidia, incerte e palpitanti per la sorte del loro capo, esagiate nella loro avidità di gloria, ma le cui esplosioni sono solo verbali, è presente un gruppo di donne che opera in preda a furenti frenesie, che agisce in stato



di incontrollabile ebbrezza psichica. L'elemento più agghiacciante nelle Baccanti è costituito dallo scatto di follia che trasforma un insieme di celebranti un rito bellissimo in un branco di belve implacabili, dalla rappresentazione di una follia che ha di mira pienezza di felicità e produce invece orrore e morte. La scoperta è tanto più affascinante per noi oggi, per il possibile e facile richiamo a droghe ideologiche o chimiche, della nostra epoca.

Così il mondo di Dioniso per le sue neo-adepte? Un mondo di pace paradisiaca, di armonia, di perfetta intesa uomo-natura:

e cingevano il cuoio maculato con i serpenti, che leccavano le loro guance: ma altre, che avevano partorito da poco, e avevano lasciato i loro figli, e avevano le mammelle ancora gonfie, tenevano tra le braccia un cerbiatto o i cuccioli selvaggi dei lupi, e gli davano il loro latte bianco.

Ma questo idillio, questo incontro stupendo, questa età dell'oro è solo un lato del viaggio: l'altro è lo spirito che si spegne, l'eccesso il furore incontenibile omicida:

e potevi vedere una, che stringeva nelle sue mani una giovenca mugghente gonfia nelle mammelle, e la spezzava in due pezzi: e altre, che laceravano a brani le vitelle: potevi vedere fianchi di buoi, zampe con lo zoccolo bifido, gettati in alto e in basso: e pendevano, sotto i rami degli abeti, e gocciolavano, luridi di sangue...

Il gruppo non accetta più la civiltà, l'illuminismo che è repressione di energie primordiali, non abdica all'esaltante ritorno alle origini. Sprigionate in tutta la loro meraviglia, svelate nella loro gloria, le forze latenti, contro cui non c'è più difesa o argine, si scatenano in direzioni impreviste, comportano rovina e dolore senza fine. Il magico e isterico ricongiungimento con un mondo di verità elementari si risolve in una catastrofe: la Terra promessa è, una volta ancora, un deserto.

Alla discesa alle sorgenti pericolosamente profonde della vita, oppone con brutale ostinazione Penteo. Le Baccanti sono anche dramma di Penteo, del rappresentante della purezza etica e ideol-

gica, del superbo nemico di ogni infusione passionale. Il re di Tebe è una sorta di calvinista cupo e pervicace, che predica la virtù e non riesce a dare ad essa un aspetto allettante, a renderla simpatica. Tutto il mondo rifugge dalla virtù predicata da Penteo: avo, madre, l'intera città. La sua saggezza è opaca, convenzionale: sprovveduto di fantasia, Penteo è destinato a perdere, perché il suo è un mondo di poveri schemi. Mentre tutti si rendono conto che qualcosa va mutando, che l'aria non è più la stessa, che i conti non tornano, egli non rinuncia alla sua logica limitata e repressiva: non si accerta, condanna irosamente, denuncia la nuova peste che dilaga. E resta solo: così disperatamente solo, da cercare un appoggio in chi gli ha sottratto la famiglia e gli amici, in Dioniso. Euripide ha tracciato, attraverso Penteo, la descrizione più autentica della caducità di certo razionalismo, che porta in sé qualcosa di nocivo, di mortale per se stesso.

Non si può negare a Penteo il titolo di eroe tragico. Dell'eroe tragico ha tutte le caratteristiche: lotta contro qualcosa, commette un errore, perde la vita. Certo, non lo accompagnano né simpatia né comprensione: non è un Edipo, non responsabile dei suoi crimini, o un'Antigone, la cui colpa non si avverte affatto come tale. E il suo castigo non è, apparentemente, proporzionale allo sbaglio incontestabile che compie, cedendo alla curiosità di una cosa contro cui si erge a difensore del bene pubblico. Ma è, indubbiamente, protagonista. Attraverso di lui, Euripide prova l'insondabilità dell'animo umano. Perché Penteo decide di vedere le Baccanti su consiglio di Dioniso, che è suo nemico? È illogico. E non c'entra neppure la forza divina. Penteo obbedisce a qualcosa che ha dentro di sé.

Dioniso

Ah!

tu le vuoi vedere, mentre stanno sopra i monti?

Penteo Lo voglio: e darei, per questo, una quantità enorme di oro.

Dioniso Perché sei caduto in questo grande desiderio?

Penteo A prezzo di dolore, io voglio vederle ubriache.

Dioniso Tu vuoi vedere con gioia una cosa che sarà un dolore, per te?



Non si può credere che a questo si spinga un individuo che sim-  
a allora si è regolato con ferrea, se pure ottusa, coerenza. Ma è rivo-  
luzionaria questa indicazione del desiderio che si cela nell'odio (e  
dell'annientamento che consegue alla rinunzia a se stesso).

Che su Penteo Euripide abbia concentrato una fortissima atten-  
zione, mi sembra evidente anche dal controaltare che gli ha posto  
accanto. Tiresia, che sorpassa i limiti del semplice profeta, è al pa-  
di Penteo un rappresentante del razionalismo: basta vedere come  
spiega la leggenda di Dioniso cucito nella coscia di Zeus. Ma non  
è dogmatico. Può benissimo rinunziare a vecchie credenze, andare  
d'accordo con le esigenze nuove. È moderno, brillante, e questo  
sottolinea il difetto sostanziale di Penteo, il rifiuto di capire al di  
là delle proprie posizioni, l'intestardirsi nei suoi cattivi argomen-  
ti. Un particolare mette in ferrea (perché comico) rilievo il suo stra-  
ziante rigore perfezionistico. Quando ha indossato gli abiti femmi-  
nili, si comporta con assoluta meticolosità, si fa aggiustare da Dioniso  
il ricciolo che è andato fuori posto, è orgoglioso che le pieghe dell'  
veste cadano bene, almeno sulla sinistra: si adegua, con precisione  
alla dialettica del travestimento.

L'arte su cui si reggono Le Baccanti è consumatissima. E non  
poteva non esserlo in un dramma i cui quattro aspetti, questioni  
dinastica, carriera di un dio, effetto delle allucinazioni sui gruppi  
introduzione di un culto in un paese ostile, si fondono in una stupe-  
da unità. Vorrei accennare a due particolari, piuttosto significativi  
e soffermarmi un po' di più su un terzo.

Nel prologo, Dioniso parla della rivoluzione che egli sta portando  
in Tebe, della pazzia che ha seminato tra le donne. Ma la prima  
visione dell'allegato corso delle cose è offerta da due vecchi che  
sgliono scrollarsi di dosso la loro età, Cadmo e Tiresia.

Cadmo Guidami tu, o Tiresia, tu vecchio, me vecchio, tu saggio:  
e io non sarò mai stanco, né di notte né di giorno,  
di battere la terra con il mio tirso:  
è bello dimenticare di essere vecchi.

Non si comincia con dei giovani, con una schiera irruenta e  
prepotente di adolescenti, ma, in una sorta di grottesco, per dare  
completa l'idea della rottura causata da Dioniso, con degli anziani  
canuti e tremanti, che assumono il ruolo di giovani, e si mettono  
a folleggiare.

Stupendo è il modo con cui Agave è ricondotta alla realtà dopo  
che trionfalmente va esibendo la testa del figlio Penteo. Come può  
Cadmo restituire il senno alla figlia? Chiedendole cose a cui è  
assicurata risposta non dubbia, non ambigua: com'è il cielo che vedi,  
chi hai sposato, chi è tuo figlio. Ma quando la verità comincia a  
farsi strada, finisce per trionfare del tutto:

Cadmo Di chi è questo volto, che tu porti nelle tue braccia?

Agave Di un leone, come dicevano quelle che lo hanno preso.

Cadmo Oka, osservalo bene: è una piccola fatica, guardarlo.

Agave Ah, che cosa è questa, che io vedo?

La scena in cui Cadmo pronunzia l'orazione funebre su Penteo  
è un capolavoro. Un nonno piange il nipote, con estremo dolore.  
Non c'è nessuna nota regale, solo sofferenza: è molto umano questo  
vecchio re disperatamente attaccato ai suoi cari. E risulta anche evi-  
dente che in famiglia Penteo era una persona per bene, che per i  
suoi costituiva un sicuro baluardo. Si guardi, però, la chiusa:

Cadmo Ma se c'è un uomo che è superbo di fronte agli esseri divini,  
guardi questa morte, e crederà che ci sono gli dei.

Il motivo del lamento di Cadmo è uno solo. Cosa conta per  
lui? Che se la gente lo deride, lo ingiuria, ci sia qualcuno che pren-  
da le sue difese, che faccia pagare il fio ai colpevoli. A Cadmo so-  
prattutto questo preme, e lo ripete due volte: che l'autorità esposta  
alla beffa, agli attacchi trovi chi si erga a tutore e vindice. Storia  
umana? No, anche storia divina. Se c'è Cadmo, è Penteo vivo che  
insegna ad aver paura, a venerare i grandi: se c'è Dioniso, è Penteo  
morto che rende al dio identico servizio. Se si accetta in sede umana  
che un discendente se la prenda con chi osa schernire un suo avo,  
si deve accettare l'irascibilità di Zeus e di suo figlio Dioniso, che



sono stati oggetto, a Tebe, di una offesa tremenda. Su due piani, con formula sottile, è sempre Penteo che insegna le leggi dell'onore e del rispetto.

Nelle Baccanti il rapporto strutturale, il gioco delle rispondenze è perfetto. Il pianto di Cadmo, le ragioni di un familiare che teme l'oltraggio, e che si rivolgeva al nipote perché castigasse gli insolenti, servono a giustificazione della collera di Zeus, delle dure disposizioni di un padre, che è stato oltraggiato, al figlio perché punito.

Dioniso Da molto tempo Zeus, il mio padre, ha stabilito queste cose.

Il racconto del primo messo sullo squartamento degli animali, la descrizione della fine delle mandre che stavano tranquillamente pascolando, un orrore di schianti e lacerazioni, prepara il racconto sulla fine di Penteo, l'ingresso agghiacciante di Agave colla testa del figlio infissa sul sacro tirso. C'è anche una perfetta concordanza di tempi: lo stato di dolce abbandono, la quiete sovrumana precedenti entrambe le volte, il sacro fuoco della demenza assassina.

L'impronta generale è una, limpidamente una: tutto si muove sotto il segno dell'ambiguità (di quell'ambiguità che, com'è ben noto dagli studi sul demonico, è carattere peculiare del nume). Dioniso non è Dioniso, ma il proprio inviato, il Dio è prima di tutto proprio San Paolo. Le cose sono quello che sono e contemporaneamente altro: Dio-toro, città e duplice città, uomo-leone. Dioniso lascia vincere per vincere dopo, mentre il carnesfice diventa vittima negli identici termini e con identico esito a quello da lui minacciato.

Il mondo stesso di Dioniso è ambiguo: può rappresentare l'elegia, l'appagamento degli istinti e il più parossistico infuriare dei medesimi istinti, l'estasi della quiete e l'inferno della carnesfina. Ambiguità è nello stesso Penteo, che vuole respingere le Baccanti, che vuole allontanarsi, differenziarsi da esse e si traveste da baccante per accostarsi per avvicinarsi. Nella ragione di Penteo c'è follia, nella follia

Dioniso ragione, nell'illuminismo di Penteo fanatismo, nella predica di Dioniso lucida calma.

Venire a capo di una tragedia del genere sarebbe possibile se si trattasse di un dramma a tesi: se Euripide avesse voluto dimostrare qualche cosa. Ma Euripide non ci ha proposto una sua soluzione a un problema: non ha inteso schierarsi con l'uno o l'altro dei due contendenti (e chiedersi per chi tiene lo scrittore è altrettanto ingenuo che domandarsi se Shakespeare è con Riccardo III o contro di lui). Unico, debole indizio di una sua preferenza potrebbe essere l'aver chiuso la tragedia senza attribuire parole persuasive a Dioniso, col quadro dei perseguitati che tengono testa al Dio colla forza del loro dolore. Manca l'apologia del nume, il Dio in bellezza e potenza (il che è, in certo senso, il *deus ex machina*): Dioniso resta in disparte, il sipario cala non sulla sua gloria senza macchie, ma sul lamento desolato delle sue vittime (neppure l'eternità promessa a Cadmo è per Cadmo liberazione dall'angoscia, dalle pene).

Nella sua continua ricerca, Euripide si è reso conto, a un certo punto, che la descrizione dell'uomo si fa più povera, rinunciando alla trascendenza. Al contrario degli autori del teatro materialista del XIX secolo, ha capito che togliendo all'uomo il prolungamento verso il divino si rischia di disegnare una statua mutilata, un torso. E ha messo in scena anche un Dio, che non diverge, nella sua indemenza e nella forma della sua vendetta, dalla Atena del pio Solode. È lo stesso tipo di trappola: Atena rende folle Aiace facendogli vedere persone al posto di pecore, Dioniso rende folle Agave facendole vedere un leone là dov'è un individuo. Ma la presenza divina, in Euripide, non è che un mezzo per far comprendere meglio la natura umana, le sue vicissitudini, la sua labilità.

È stato scritto, giustamente,<sup>1</sup> che Euripide alla tragicità della forza oppone la tragicità della debolezza umana. Il punto centrale delle Baccanti non concerne il divino e le sue leggi: concerne la natura umana, volata comunque allo scacco e alle illusioni: la trage-

<sup>1</sup> G. PERROTTA, *I tragici greci*, Messina-Firenze, 1966<sup>2</sup>, p. 238.



dia è un grido profondo di dolore dinanzi alla debolezza umana. È impossibile dimenticare che l'orgoglioso campione della ragione si veste da donna per gettare uno sguardo torbido sulle perversioni che combatte.

Tradurre Euripide è difficile. Varia il peso dei suoi vocaboli, le sue frasi di apparenza cristallina si prestano a più di una interpretazione. Ma in italiano è raro ottenere un impasto dove stiano insieme di casa senza discordia aulico e colloquiale, la battuta drammatica non ammette polivalenze, sensi incerti, se non ai fini scenici. Forse per questo, le buone versioni da Euripide in Italia si possono contare sulle dita: la maggior parte dei traduttori sembra confondere banalità e immediatezza, manierismo e compostezza classica e lasciamo stare gli sbalzi gratuiti di tono e timbro, gli equivoci interpretativi. Tra le poche eccezioni al mal comune, Le Baccanti nella resa di Edoardo Sanguineti.

Non è questa la sede per discutere sul significato e il valore dell'attività di poeta e romanziere di Sanguineti, sulle sue singolari doti di critico. Ma è necessario osservare che la sua partecipazione militante alla vita culturale, la sua robusta preparazione di studioso gli hanno permesso di accostarsi con intelligenza, anche provata, e con finezza, a un testo assai arduo.

Direi che due sono le caratteristiche delle Baccanti di Sanguineti: la sostenutezza del discorso, alto quando è necessario, mai preziosamente ditirambico, la semplicità del linguaggio, vibrante e però limpida severità. Non ci sono, per rendere più baldanzoso il parlato, cedimenti a un popolare di accatto, c'è rispetto, privo di freddezza decorativa, per lo stile semiliturgico dell'originale. A questo proposito sarà forse interessante notare come Sanguineti abbia trasformato nelle Baccanti, con sottigliezza di variazioni, la terminologia cristiana, introducendo, tra l'altro, beati, comandamenti, fede, steri gioiosi, peccati, cappelle delle Ninfe e Sacro sepolcro. L'operazione, massiccia, non è arbitraria: intanto gli Atti degli Apostoli con i loro echi e il Christus patiens (utilizzato giustamente da S.

Sanguineti per il finale del dramma che ha mutilazioni nel testo euripideo tramandato) con i suoi adattamenti delle Baccanti costituiscono un indiscutibile precedente; e, poi, come riproporre un'atmosfera e una discussione di fede prescindendo dalla tipologia più diffusa?

Sorvolo sulle minori bravure, sull'abilità nell'adeguarsi a giochi di parole, tralascio anche inutili discussioni sulle scelte operate da Sanguineti nel preferire questa o quella lezione o congettura. Mi importa solo osservare, con giudizio globale, che il suo tradurre è un invito al leggere e che la sua resa (per quanto ho potuto constatare a teatro, quando Luigi Squarzina ha messo in scena lo spettacolo, nel marzo 1968) ha la giusta carica emotiva, è ben calibrata per le necessità teatrali.

Umberto Albini.

professore di filologia greco-latina  
all'Università di Genova.



## Personaggi

*Dioniso*

*Tiresia*

*Cadmo*

*Pentec*

*Un servo*

*Un pastore*

*Un messaggiero*

*Agave*

*Coro delle Baccanti*

*Le Baccanti*, nella traduzione di Edoardo Sanguineti, sono state messe in scena a Genova dalla Compagnia del Teatro Stabile. Prima rappresentazione: 1° marzo 1968. Personaggi e interpreti: *Dioniso* Giulio Brogi, *Tiresia* Guido Lazzarini, *Cadmo* Vittorio Sanipoli, *Pentec* Omero Antonutti, *Un servo* Gianni De Lellis, *Un pastore* Giam-piero Bianchi, *Antonello* Fischedda, *Maggiorino* Porta, *Un messaggiero* Nando Gazzo, *Agave* Lucilla Morlacchi; Coro delle Baccanti: *La corifea* Carmen Scarpitta, *La 1ª baccante* Maria Teresa Bax, *La 2ª baccante* Maria Grazia Grassini, *Le Baccanti* Lu Bianchi, Carla Bolelli, Carla Cassola, Simona Caucia, Sara Di Nepi, Antonietta Forlani, Ilaria Guerrini, Janine Hendy, Luciana Negrini, Cecilia Todeschini. Regia di Luigi Squarzina. Scene e costumi di Gianni Polidori. Musiche di Franco Donatoni. Tecnica del movimento: Gilbert Canova. Regista assistente: Marcello Aste.



*Stesura libro*  
Prologo

DIONISO

Sono venuto qui, io figlio di Zeus, in questa terra dei Tebani,  
io Dioniso, partorito un giorno dalla figlia di Cadmo, —  
da Semele, che ebbe per levatrice la fiamma del lampo:  
ho lasciato la mia forma divina, ho assunto una forma mortale,  
e sono qui, alle sorgenti di Dirce, alle acque dell'Ismeno:  
vedo il sepolcro di mia madre, la fulminata,  
qui, vicino a questo edificio, e le rovine delle sue case,  
che fumano per la fiamma ancora viva del fuoco di Zeus,  
per l'immortale violenza di Era, gelosa contro mia madre.  
Io lodo Cadmo, che ha reso inaccessibile questo suolo,  
questo santuario di sua figlia: e tutto, intorno,  
io l'ho coperto con l'erba e con i grappoli della vite.  
Ho lasciato le campagne dei Lidi, ricche di oro,  
le campagne dei Frigi, le pianure dei Persiani, battute dal sole,  
le mura di Battrà: ho raggiunto la terra dei Medi,  
dai gelidi inverni, e l'Arabia felice,  
e tutta l'Asia che si stende lungo il mare salato,  
che ha le città dalle belle torri,  
le città piene, insieme, di Elleni e di barbari.  
Sono arrivato qui, adesso, in questa città dell'Ellade,  
danzando in ogni regione, istituendo i miei misteri,  
per manifestarmi come un dio tra gli uomini.  
È Tebe, la prima città di questa terra ellenica  
che io agito con le mie grida: copro il suo corpo con la pelle del  
[cerbiatto,  
metto nelle sue mani il mio tirso, questo bastone incoronato di edera,



perché le sorelle di mia madre, quelle che non dovevano farlo, non confessarono che Dioniso è nato da Zeus, ma dissero che Semele, ingravidata da un uomo, riportava sopra Zeus il peccato del suo letto, per astuzia di Cadmo: così si sono rallegrate, perché Zeus l'aveva uccisa, perché aveva mentito intorno alle sue [nozze]

Allora, io le ho spinte via dalle case, le ho spronate con il delirio: e abitano i monti, con spirito frenetico:

le ho forzate a portare l'abito delle mie orge, e tutto il seme femminile della città di Cadmo, tutte le donne di Tebe, io le ho gettate nella follia, via dalle case: così, mescolate insieme con le figlie di Cadmo, siedono sotto i verdi abeti, tra le rocce senza riparo.

Questa città deve capire, anche se non vuole, che non è iniziata ai misteri dei miei baccanali, e che io sono venuto qui a parlare in difesa di Semele, di mia madre, a manifestarmi agli uomini, come il dio che da lei fu partorito a Zeus. Cadmo ha trasmesso la sua dignità di tiranno

a Penteo, che nacque da sua figlia, che fa guerra al dio che è in me, che mi esclude dai suoi riti che non si ricorda mai di me, nelle sue preghiere.

Così, io mi rivelerò come un dio, a lui e a tutti i Tebani: le disporrò bene, qui, le mie cose:

poi, rivolgerò il mio piede verso un'altra terra, per rivelarmi ancora: ma se la città dei Tebani, con il furore, con le armi, cercherà di riportare le Baccanti giù dai monti, io l'attaccherò, come capitano delle Menadi.

Così, trasfigurato, io porto figura di uomo, e ho mutato in una forma mortale la mia forma divina.

Ma voi, che avete lasciato il Tmolo, il baluardo della Lidia, o mia processione, o mie donne, voi che ho condotto qui, via da [barbari]

voi che sedete al mio fianco, voi che camminate insieme con me

sollevate i timpani caratteristici della città dei Frigi, l'invenzione di Rea, la Grande Madre, e l'invenzione mia: venite intorno al palazzo del tiranno Penteo, e fateli vibrare strepitosamente: e la città di Cadmo ci guardi. Io me ne vado sopra le balze del Citerone, lassù, tra le Baccanti, e parteciperò alle loro danze.



## Parodo

CORO

Dalla terra dell'Asia,  
dal Tmolò, il sacro monte,  
qui accorro in delirio, per il dio dello strepito:  
sforzo dolce e fatica felice, per esaltare Bacco.  
Chi è là, chi è là, nella via? chi?  
dentro le sue stanze stia ritirato,  
e la sua bocca, nel silenzio, ognuno santifichi:  
con i miei canti rituali sempre Dioniso celebrerò.

Beato chi ha la fortuna  
di conoscere i misteri divini,  
e vive religiosamente,  
e si entusiasma nell'anima,  
e partecipa, sopra i monti,  
alla purificazione bacchica:  
e compie le orge di Cibebe,  
la Grande Madre,  
e scuote alto il suo tirso,  
e si incorona con l'edera,  
come servo di Dioniso.  
Venite, Baccanti, venite, Baccanti,  
riportate il dio dello strepito,  
Dioniso, il figlio del dio,  
dai monti della Frigia  
alle spaziose strade dell'Ellade.

Questo è il dio dello strepito: che un giorno,  
stretta nelle fatali doglie del parto,  
per l'alato tuono di Zeus, la madre generò,  
spingendolo via dall'utero, e abbandonando la vita,  
nella percossa del fulmine:  
ma subito Zeus, il figlio di Crono,  
accoglie il feto nei suoi ventricoli di gravidanza:  
lo avvolge dentro la sua coscia,  
lo chiude con fermagli d'oro,  
lo nasconde via da Era.

Così lo ha generato, quando le dee fatali, le sacre Moire,  
stabilirono il termine: un dio con le corna di toro:  
lo ha incoronato con una corona di serpenti:  
e sempre le Menadi, che nutrono le belve,  
li intrecciano nei loro capelli.

O Tebe, tu che hai nutrito Semele,  
incoronati di edera:  
infiorati, infiorati con la verde smilace  
dai bei frutti:  
festeggia i baccanali  
con rami di quercia o di abete,  
incorona le pelli dei cerbiatti  
con i ciuffi dei bianchi velli:  
santificati con i tirsi violenti:  
e subito danzerà tutta questa terra,  
quando il dio dello strepito condurrà la sua processione  
sopra il monte, sopra il monte,  
là dove aspetta la moltitudine delle donne,  
lontane dai telai e dalle spole,  
spronate da Dioniso.

O terra dei Cureti,  
o divine caverne di Creta,



o culla di Zeus,  
laggiù, dentro le grotte,  
i Coribanti che portano il triplice elmo  
inventarono questo mio rotondo timpano di cuoio:  
mescolarono questa musica di Bacco  
con il dolce soffio armonico del flauto frigio:  
lo posero nelle mani di Rea, la Grande Madre,  
come un ritmo per le grida delle Baccanti:  
e i satiri in delirio  
lo hanno ricevuto dalla Dea Madre:  
lo hanno introdotto nelle danze sacre  
che si celebrano ogni tre anni,  
che sono la gioia di Dioniso.

È bello, sopra i monti, quando  
alla fine della corsa bacchica  
si cade per terra, con la pelle sacra del cerbiatto,  
con la sete del sangue del caprone,  
con la fame della carne viva,  
quando si corre sopra i monti della Frigia, della Lidia,  
e il dio dello strepito è la nostra guida, euòi!  
e per terra scorre il latte, scorre il vino, scorre il nettare delle api  
e c'è come il fumo dell'incenso della Siria:  
e Bacco solleva nel suo tirso  
la fiamma ardente del pino,  
e la scuote:  
con la corsa e con la danza incita i suoi compagni erranti,  
li eccita con le grida,  
agita nell'aria i suoi molli capelli:  
e intanto, tra le urla, dice questo,  
con fragore: oh, venite, Baccanti,  
oh, venite, Baccanti,  
splendore del Tmolos dai torrenti d'oro:  
celebrate Dioniso

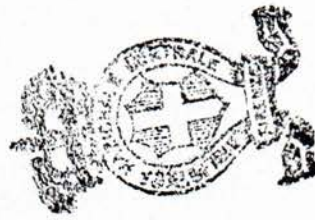
nel profondo clamore dei timpani:  
esaltate, euòi! euòi! il dio della gioia,  
nei canti e nei clamori della Frigia,  
quando il melodioso flauto sacro,  
con i suoi sacri ritmi,  
spinge le donne furiose sopra i monti, sopra i monti:  
e felice, allora, come una puledra con la sua madre che pascola,  
la baccante, nella danza, batte il suo piede veloce.



EURIPIDE  
LE BACCANTI

Versione, introduzione e note di  
LORENZO CAMMELLI

*teatro  
nuovo*



CARLO SIGNORELLI - EDITORE - MILANO  
\*\*\*\*\* Via Lafuada, 7 - Via Botta, 16

*S.d.*



## PROLOGO

## DIONISO

Io, Dioniso, figlio di Zeus, cui partorì un giorno la figlia di Cadmo,<sup>1</sup> Semele,<sup>2</sup> colpita dal fulmine lampeggiante, son giunto a questa terra di Tebe; e, cangiato in umano il mio aspetto divino, eccomi presso la fonte di Dirce<sup>3</sup> e l'acquedell'Ismeno. Vedo la tomba di mia madre, colpita dalla folgore, qui, presso la reggia, e

1. Cadmo, figlio del re fenicio Agénore, dopo avere invano errato a lungo in cerca della sorella Europa, rapita da Zeus, ebbe dall'oracolo di Delfo l'ordine di interrompere le sue ricerche, e di fondare una città, là dove si fosse fermata una vacca con delle macchie sui fianchi a forma di mezzaluna. Così egli fondò la città, che da lui fu chiamata Cadmea, e più tardi ebbe il nome di Tebe. Mentre si accingeva a sacrificare la vacca a Zeus, i suoi compagni, recatisi ad attinger acqua per le libagioni a una fonte vicina, furono uccisi da un drago sacro ad Ares, che la custodiva. Cadmo lottò col drago, l'uccise, e per ordine di Atena ne seminò in terra i denti, dai quali nacquero molti uomini armati, che si misero a combattere accanitamente fra loro. Cinque soli sopravvissero alla pugna: Echione, Udeo, Ctônio, Peloro e Iperénore, che furono i capostipiti delle più nobili famiglie tebane. Cadmo, per aver ucciso il drago, dovette servire per otto anni ad Ares, che poi gli perdonò e gli diede in moglie la figlia Armonia, dalla quale nacquero Autónoe, madre di Atteóne, Ino, prima nutrice di Dioniso, che, tratta in furore da Era, per gettandosi in mare col figliuolletto Melicerte, Semele, madre di Dioniso, Agave, madre di Penteo e Polidoro. Il mito di Cadmo è trattato nelle *Fenicie* di Euripide.

2. Semele, una delle quattro figlie di Cadmo, amata da Zeus, concepì Dioniso. La Dea Era, gelosa, la persuase a chiedere al Dio di poterlo vedere una volta in tutta la sua maestà. Zeus, che le aveva giurato di esaudire la sua domanda, qualunque si fosse, dovette accontentarla, e la vampa del fulmine arse Semele e la casa di lei.

3. In questa fonte presso Tebe fu gettato da Anfione e Zeto il cadavere di Dirce, da loro uccisa, per vendicare la madre Antiope. Il fiume Ismèno attraversava la città di Tebe.

le rovine della sua casa, fumanti per il fuoco di Zeus, ancor vivo, segno eterno della vendetta di Era contro di lei. Siano lodi a Cadmo, che ha reso inaccessibile questo luogo, costruendo il recinto sacro alla figlia, che io coprii tutto attorno con tralci fitti di grappoli. Lasciando i campi auriferi della Lidia<sup>1</sup> e della Frigia, e le terre solatie della Persia, e le città cinte di mura della Battriana; e il rigido suolo della Media, e l'Arabia felice, e l'Asia<sup>2</sup> tutta scorrendo, che giace presso il salso mare, piena di città dalle belle mura turrite, popolate di Eleni misti a barbari, io venni a questa città greca, dopo aver istituito anche in quelle regioni i miei cori e i miei misteri, perché la mia divinità apparisse evidente ai mortali. Tebe, per prima fra le città dell'Ellade, io riempii di fuore baccifico, facendo indossare alle sue donne il vello di cerbiatto, e mettendo loro in mano il tirso,<sup>3</sup> asta avvolta d'edera, perché le sorelle di mia madre, a cui men si conveniva, andavan dicendo che Dioniso non è figlio di Zeus, e che

1. Dioniso accenna a varie regioni dell'Oriente, attraverso alle quali egli è passato diffondendo il suo culto. Effettivamente questo si propagò nel lontano Oriente solo dopo la spedizione di Alessandro Magno. Nella Lidia scorreva il Paffolo, che trasportava sabbie aurifere, ché, secondo il mito, vi si era tuffato Mida, per liberarsi dal funesto privilegio di trasformare in oro tutto ciò che toccava; e i re di Lidia Gige e Cresso furono celebri per le loro immense ricchezze.

2. Intendi l'Asia Minore.

3. Il tirso era una specie di lunga asta, sormontata da un cono di foglie d'edera o di pampini. In origine dovette consistere in una lancia, la cui punta era nascosta sotto un verde ornamento.







Sèmele, sedotta da un mortale, per consiglio di Cadmo, imputò il suo fallo al Dio, il quale per le mentite nozze la uccise. Perciò io le cacciai furenti dalle loro case, e ora deliranti abitano sul monte. Io le costrinsi a indossare l'abbigliamento proprio dei miei seguaci, e feci uscire dalle loro case in preda al delirio tutte le donne dei Cadmei. Ora esse giacciono sotto i verdi abeti, fra le rupi, esposte a tutte le intemperie, insieme con le figlie di Cadmo. Bisogna che questa città apprenda, anche se non vuole, che troppo ella rifugge dai miei misteri; e che io prenda le difese di mia madre Sèmele, rivelandomi ai mortali come Dio, figlio di Zeus, a cui ella mi partorì. Cadmo ha ceduto la dignità regale a Penteo, nato da sua figlia Agave, a Penteo che avversa il mio culto, e mi esclude dalle libagioni, e non fa alcuna menzione di me nelle sue preci. Io mostrerò di essere un Dio a lui, e a tutti i Tebani; e, dopo di essermi rivelato, compiuta la mia missione in Tebe, passerò in altra terra. Se poi i Tebani, accecati dall'ira, vorranno scacciare colla forza le Baccanti dal monte, verrò a battaglia con loro, guidando la schiera delle Ménadi. A questo fine, cangiando aspetto, ho assunto umane sembianze. Ma voi, o donne, che fate parte del mio tiaso,<sup>1</sup> che lasciate lo Tmolò,<sup>2</sup> baluardo

1. Col nome di *tiaso* sono indicate le processioni bacceliche.

2. Catena di monti della Lidia, le cui pendici erano tutte piantate a viti, e perciò erano care a Dioniso e al suo corteggio. Lo Tmolò era il baluardo di Sardi, capitale della Lidia.

della Lidia, da me condotte come compagne da terre barbare, date di piglio ai timpani frigii, invenzione della madre Rea<sup>1</sup> e mia, e appressandovi alla reggia di Penteo, levate rumore, sicché vi oda la città di Cadmo. Io intanto parteciperò alle danze colle Baccanti Tebane, che son sulle balze del Citerone.

## PÀRODO.

## CORO.

Venuto dalla terra d'Asia, lasciato il sacro Tmolò, mi sottopongo alacramente, per amor di Bròmio,<sup>2</sup> a questa dolce pena, a questa soave fatica, innalzando grida in onor di Bacco. Chi va, chi va per la via? Si ritiri in casa, e ognuno si raccolga in religioso silenzio, perché io voglio intonare in onor di Dioniso i canti rituali.

Oh! beato colui che, pio, iniziato ai misteri, purifica la sua vita, e partecipa con tutta l'anima al tiaso, baccheggiando sui monti, santificandosi nei mistici riti; e, debitamente celebrando le orgie della gran madre Cibèle, sco-

1. Rea, figlia di Uràno e Gea, moglie di Crono, e madre di Zeus, fu venerata specialmente in Creta. Essa fu identificata colla frigia Cibèle, e i Curèti, suoi sacerdoti, coi Coribanti, sacerdoti di quella. Il culto di Dioniso, che, secondo la tradizione, fu istituito dalla *Gran Madre* nei suoi riti, ebbe varii elementi comuni con quello di lei.

2. Bròmio è uno dei tanti epiteti di Dioniso, come Bacco, Iacco, Evio, ecc.



tendo il tirso, coronato d'edera, rende onore a Dioniso. Andate, andate, o Baccanti, e riconducete Bròmio, Dio, figlio di un Dio, Dioniso, dai monti della Frigia alle ampie vie dell'Elade.

Lui fra le inevitabili doglie del parto, al piombare del fulmine di Zeus, prima del tempo generò la madre, perdendo la vita, e in nuovo talamo genitale l'accoglie Zeus Cronide; e, celato nella sua coscia, ve lo chiuse con aurei fermagli, per tenerlo nascosto ad Era. Quando le Parehe l'ebbero portato a maturità, mise alla luce un Dio dalle corna di toro, e gli cinse il crine di serpi; onde le Mènadi, che nutrono le fiere, s'intrecciano alle chiome serpenti che pigliano colle loro mani.

O Tebe, patria di Sèmele, incoronati d'edera, incoronati di verde tasso dai bei frutti, e baccaggia ornandoti con ramoscelli di quercia o d'abete, e orna gl'indumenti di screziati velli di cerbiatto con candidi bioccoli ricciuti; e,

1. Come è detto subito dopo, Zeus si cuce nella coscia il parto immaturo, per portarne a termine la genitura, e tenerlo a un tempo celato alla gelosa Era. A questo fatto prodigioso il Coro delle Baccanti accenna un'altra volta (2<sup>a</sup> stasime, v. 523 seg.). Si tentò di spiegare in vario modo questa straripante favola. Alcuni ci videro un'apoteosi del vino, che prima è chiuso nell'uva, e poi in vasi, finché sia *maduro*. Il Bellotti nota che anche nella teogonia indiana un figlio di Brahma è detto *binato*, perché uscito una prima volta dalla testa (ricorda i natali di Pallade) e una seconda dalla coscia del padre. Al vv. 286 seg., per bocca di Tiresia, si dà del mito una spiegazione, che viene a rettificarlo. Può anche darsi che il mito stesso abbia avuto origine da una falsa etimologia dell'epiteto *Ditirambo*.

impugnando le ferule<sup>1</sup> guerresche, attendi a santificarti. Tosto tutta la terra tebana parteciperà alle sacre danze, quando Bròmio guiderà i tiasi sul monte, sul monte, dove attendono le donne, che Dioniso cacciò furenti lungi dai telai e dalle spole.

O abitazione dei Curèti, o santa grotta, che desti i natali a Zeus,<sup>2</sup> dove i Coribanti, dal triplice cimiero, inventarono per me questo cerchio coperto di pelle tesa.<sup>3</sup> Durante i baccanali, essi mescolarono il timpano al dolce suono con corde dei flauti frigii, e posero quello nelle mani della madre Rea, perché accompagnasse i canti delle Baccanti. I satiri folleggianti l'ottennero dalla Dea madre, e ne introdussero l'uso nelle orgie trieteriche,<sup>4</sup> care a Dioniso.

Beato colui che sui monti, tra i vortici della danza, cade al suolo indossando la sacranèbride<sup>5</sup>, mentre agogna al sangue dei capretti uccisi, alla gioia di divorare carne cruda,<sup>6</sup> e si lancia

1. È probabile che le ferule fossero la stessa cosa dei tirsi.

2. Zeus, sottratto da Rea alla crudeltà del padre Crono, venne allevato in un altro segreto dell'isola di Creta. Perché i suoi vagiti non fossero uditi da Crono, i Curèti, sacerdoti di Rea, facevano un gran frastuono attorno alla culla del piccolo Dio, battendo fortemente le spade contro gli scudi. I Curèti sono identificati coi Coribanti.

3. Si allude al timpano.

4. Feste che si celebravano ogni due anni con grande solennità sul monte Citerone, in onore di Dioniso, durante l'autunno.

5. Con questo nome è indicato il vello di cerbiatto.

6. Si allude all'*omofagia*: le Menadi nella loro frenesia facevano a pezzi dei capretti, e, bevendone il sangue fumante, e mangiandone le carni crude, credevano di comunicare con Dioniso, di cui il capretto era simbolo.







verso i monti frigii o lidii, e Bròmio per primo lancia il grido di *evèè*! Sul suolo scorre latte, scorre vino, scorre nettare d'api, e si leva fumo come d'incenso sirio. Bacco, scotendo una fiaccola ardente di pino sulla sua fèrula, balza, eccitando colla corsa e colla danza gli erranti, animandoli colla voce, facendo svolazzare i molli ricci, e fra le grida di *evèè* così tuona: « Andate, andate, o Baccanti, adorne dell'oro che il Patòlo trascina nella sua corrente; cantate Diòniso al suono dei timpani fragorosi, festeggiando Èvio con grida di *evèè*, fra canti e suoni frigii, mentre il flauto armonioso intona liete melodie sacre, che s'accordano colla corsa veloce delle Ménadi su verso il monte: lieta come puledra, che segue al pascolo la madre, la Baccante spinge l'agile piede alla danza.

## I° EPISODIO

### TIREZIA.

Chi sta presso le porte? Chiamami fuori di casa Cadmo, figlio di Agènore, che, lasciando la città di Sidone,<sup>1</sup> cinse di mura turrite questa ròcca di Tebe. Qualcuno vada ad annunziargli che Tiresia lo cerca: egli sa perché vengo, e quello che io vecchio concertai con lui più

<sup>1</sup>. Città della Fenicia.

vecchio di me, cioè di rendere il tirso, e di indossare pelli di cerbiatto, e di inghirlandare il capo con rami d'edera.

### CADMO.

O caro, ho udito di dentro la tua voce, voce saggia d'uom saggio: eccomi pronto con l'abbigliamento dei seguaci del Dio. Bisogna che, per quanto mi è possibile, io renda onore a Diòniso, figlio di mia figlia, il quale si è rivelato Dio agli uomini. Dove bisogna danzare, dove sostare, e scuotere il capo grigio? Sii a me duce tu, o vecchio Tiresia; tu a me vecchio, giacché sei saggio. Io non mi stancherò mai, né di notte, né di giorno, a batter la terra col tirso, e vo-  
lentieri mi dimentico di esser vecchio.

Tr. Tu provi le stesse commozioni che provo io: anch'io mi sento giovine, e prenderò parte alle danze.

CA. Andrete dunque in cecchio su al monte?

Tr. No, ché il Dio non ne avrebbe uguale onore.

CA. Allora io vecchio condurrò te vecchio per mano.

Tr. Il Dio ci guiderà facilmente alla meta.

CA. E noi soli fra i Tebani danzeremo in onore di Bacco?

Tr. Sì, perché noi soli abbiám senno, mentre gli altri non l'hanno.

CA. Troppo è l'indugio; prendi la mia mano.

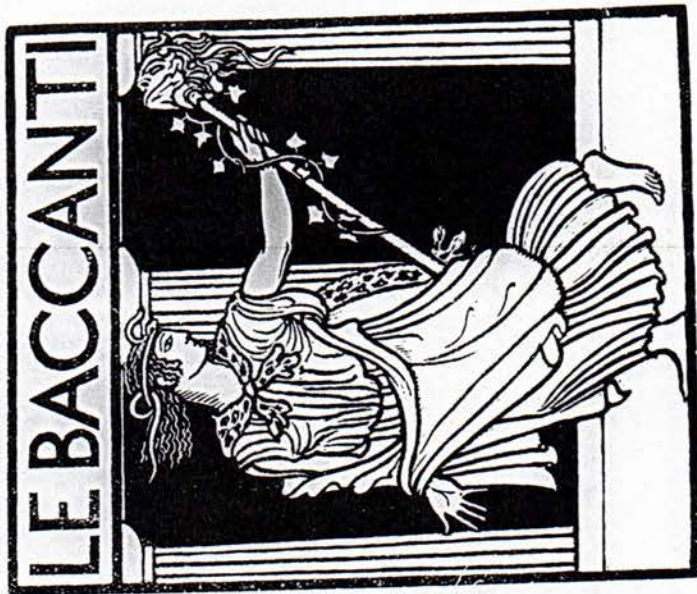
Tr. Ecco! Unisci la tua mano alla mia.

CA. Io, che son mortale, non disprezzo gli Dei.



tr. E. Buey vol.

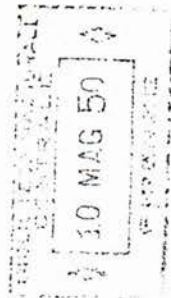
1012



L'EDITORE ADEMPIUTI I DOVERI  
ESERCITERÀ I DIRITTI SANCITI DALLE LEGGI

N° 1658

*W*



7-2-2962

Officina Grafica A. Cacciari - Bologna, III, 1950

BIBLIOTECA



## PERSONAGGI

DIONISO  
CORO DI BACCANTI  
PENTE  
TRESIA  
CADMO  
SERVO  
BIFOLCO  
ALTRO SERVO  
AGAVE  
BACCANTI tebane

La scena si svolge in Tebe, davanti alla reggia di Pentè.  
Da un lato si vedono, ancora fumiganti, le rovine della casa di Semèle.



Entra Dioniso, e rivolge lo sguardo alle rovine della casa di Semèle.

### DIONISO

Suol di Tebe, a te giungo. Io son Dioniso,  
generato da Giove, e da Semèle  
figlia di Cadmo, a cui disciolse il grembo  
del folgore la fiamma. Ora, mutate  
le sembianze celesti in forma umana,  
di Dirce all'acqua, ai flutti ismenì vengo.  
Dell'arsa madre a questa reggia presso  
veggo la tomba: le rovine veggo  
della sua casa, ove il celeste fuoco  
fumiga, vivo ancor, della vendetta  
d'Era contro mia madre eterno segno.  
Do lode a Cadmo, che inaccessò vol'c  
questo recinto, e sacro alla sua figlia;  
ed io lo ascosi sotto tralci e grappoli.  
Abbandonati i lidi solchi e i frigi,  
feraci d'oro, e i persiani campi  
saettati dal sole, e le città  
di Battria, e il gelo della nuda terra,  
all'Arabia Felice e all'Asia giunto,

che presso giace al salso mare, e vanta  
 città belle turrette, popolose  
 d'Ellèni e insiem di barbari, e le danze  
 quivi introdotte e i riti miei, ché chiaro  
 fosse ai mortali ch'io son Nume, a questa  
 città d'Ellèni primamente io giunsi.  
 E l'urlo eccitatore in Tebe, prima  
 che in ogni altra città d'Ellade, alzai,  
 e le addossai del daino il vello, e in pugno  
 le posi il tirso, il giavellotto d'ellera,  
 perché le suore di mia madre, quelle  
 che meno lo dovean, disser che mai  
 figlio non fu Dìoniso di Giove,  
 e che Semèle, da un mortale incinta,  
 a Giove attribuita avea la colpa,  
 per consiglio di Cadmo: onde l'Iddio  
 per le nozze menite a lei diè morte.  
 Però fuor dalle case io le cacciai  
 in preda alla follia. Prive di senno  
 han per dimora il monte; e le costrinsi  
 ad indossar dell'orge mie le spoglie.  
 E quante donne ha la città di Cadmo,  
 fuor dalle case, a delirare, io spinsi;  
 e donne insieme e giovinette coronano  
 a ciel sereno sotto i verdi abeti.  
 Voglia o non voglia, deve Tebe intendere  
 che priva è ancor dei riti miei, che deve  
 me per mia madre celebrar, ch'io sono  
 figlio di Giove, e Nume apparvi agli uomini.  
 Cadmo il regio poter diede a Pentèo  
 che di sua figlia nacque, e ch'ora lotta  
 contro la mia divinità, m'esclude  
 dai sacrifici, e nelle preci oblia.

Dunque, a lui mostrerò che Nume io sono,  
 ed a tutti i Tebani. E stabilite  
 qui tali cose, il piede volgerò  
 ad altra terra, a rivelarmi. E se  
 Tebe, salita in ira, le Baccanti  
 tenti dal monte discacciar con l'armi,  
 contro essa a pugna io guiderò le Ménadi.  
 Venni perciò, mortal parvenza assunsi,  
 e mutai la mia forma in forma umana.

Si volge verso l'interno della scena.

Or voi, che, abbandonato il propugnacolo  
 di Lidia, il Tmolò, o mie seguaci, o femmine  
 che della via compagne e dell'impresa  
 dalle barbare terre io meco addussi,  
 levate i frigi timpani, che insieme  
 Rea madre ed io trovammo, e, circondata  
 la reggia di Pentèo, forte vibrateli,  
 ché la città di Cadmo oda. Frattanto  
 del Citerone fra le gole io muovo,  
 e danze intreccerò con le Baccanti.

Esce.

Quasi subito dalle due parodoi irrompe il Coro delle Baccanti.







*3 e una regia*

## PARODOS

I SEMICORO

*Strofe*

L'asiatico suolo  
e le balze abbandonai del sacro Tmòlo:  
ché per Bromio m'è soave la fatica, m'è dolcezza  
la stanchezza, mentre intono l'evòe! 12

TUTTI

Evòè!

II SEMICORO

*Antistrofe*

Chi sbarra, chi sbarra la via?  
Si ritiri ogni profano, lungi stia  
nella casa, in pio silenzio si raccolga: ché levare  
la canzone sacra a Bacco spetta a me! 12

TUTTI

Evòè!

I SEMICORO

*Strofe*

Oh felice, chi, ai Superi  
diletto, assiste ai lor sacri misteri. *vvv.*  
e il suo viver santifica *vv.*  
inebriando l'anima nel tiaso, *vv.*  
pei monti, in estro baccico, *vv.*  
rendendo puro sé nei riti mistici, *vv.*  
e della Madre Rea celebra l'orgie  
solenni, ed alto in aria  
il tirso squassa, e servo di Diòniso  
si fa, cinto il crin d'ellera!  
Mènadi via, su via, correte, Mènadi,  
riconducete voi Bromio Diòniso,  
Nume, e figlio di Nume, il Nume Bromio,  
dai monti frigi all'ampie vie de l'Ellade.

II SEMICORO

*Antistrofe*

Bromio, cui fra l'angoscia  
fatal del parto, al guizzo della folgore,  
anche immaturo, Sèmele  
diè a luce; e lei strusse la fiamma in cenere,  
ed esalò lo spirito.  
Ed in novello genitale talamo  
Giove l'accolse, e nella propria scàpola  
lo chiuse, ove con fibule  
d'oro lo assicurava, per nascondere  
ad Era; e il di che vollero  
le Parche, un Nume nacque, che di tauro  
aveva corna; e si recinse d'aspidi

un serto; onde ora avvolgono le Mènadi  
docile al crine la progenie rettile.

*Strofe*

I SEMICORO

O Tebe, o tu che Semele  
desti alla luce, t'incorona d'ellera.  
Le frondi e le purpuree  
bacche dello smilace il crin ti velino;  
con vermene di quercia  
e d'abete ti cuopri, e all'orgia sfrénati;  
le screziate nebridi  
spargi di bianchi riccioluti biòccoli,  
e, a farti santa, la guerresca ferula  
stringi. Ogni terra lanciai  
a danza, allor che Bromio guida i tiasi  
al monte, al monte, dove la femminea  
turba lo aspetta, che i telai, che i pettini  
lasciò, punta dall'estro di Diòniso.

II SEMICORO

*Antistrofe*

O dei Curèti talamo,  
o cretese di Giove asil santissimo!  
Nei tuoi specchi trovarono  
i Coribanti, a cui cimiero triplice  
ombra la fronte, il cerchio  
di tese pelli risonante; e fusero  
il frastuono dei timpani  
al dolce sospirar dei frigi flauti,  
ed alla madre Rea dono ne fecero,

ché ai canti delle Mènadi  
fosse compagno; e dalla Diva i Satiri  
folleggianti l'ottennero, ed il numero  
segnâr con esso ai balli de le ferie  
triennali, onde va lieto Diòniso!

I CORIFEA

*Epodo*

Dolce tra i monti correr nel tiaso,  
cinte del sacro vello di dàino,  
e al suol cadere, correndo in traccia  
del capro, e ucciderlo, fumante beverne  
il sangue, ai monti lidî lanciandosi,  
ai frigi; e Bromio  
ci guida, e primo grida: Evoè!  
Di latte il suolo scorre, di vino scorre, del nettare  
dell'api scorre: si leva fumo di sirio olibano.  
Alta squassando Bacco la rutila  
vampa che sprizza dalla sua ferula,  
si avventa in corsa, con la danza eccita,  
con le grida eccita gli erranti, e all'ètere  
scaglia i suoi riccioli  
mollî; ed insieme coi lieti cantici  
grida così:  
Correte, o Mènadi, correte, o Mènadi,  
belle dell'oro cui reca il Tmolò,  
cantate al muglio grave dei timpani  
il dio Diòniso,  
dell'evio Nume dite la gloria,  
tra gli evòè,  
tra frigi canti, tra grida, mentre dal sacro flauto  
armonioso vibran melodi sacre che guidano



66 Using to the full the last half-century's great accessions to the comparative study of religion [Dodds] has given a coherent and convincing reconstruction of the Dionysiac background—and, indeed, foreground—of the play, illustrating it with many instructive and modern parallels. . . . Equally instructive and stimulating is the acute analysis of the play's dramatic elements, its characters, scenes, conflicts, actions, speeches. . . . this edition far surpasses its predecessors in vitality, sympathy, and scope.' W. B. Stanford, *Hermathena*

The *Bacchae* is one of Euripides' last plays; it was discovered with two others after his death in the winter of 307/6 B.C., and when subsequently staged in Athens by his son it won first prize. Few plays have been so much discussed or have been the subject of such exact and careful linguistic study. This paperback version of Dodds's classic commentary provides the reader with an invaluable introduction to the play and its subject. In the introduction to the text and commentary, Professor Dodds discusses the complex nature of the Dionysiac religion and its place at Athens, and examines traditional elements in the play, its place in Euripides' work, and the sources of the text. An appendix gives some additional fragments to the *Bacchae*, discovered since the publication of the first edition.

The late E. R. Dodds was Regius Professor of Greek in the University of Oxford from 1936 to 1960.

OTHER PAPERBACK EDITIONS OF EURIPIDES  
PUBLISHED BY OXFORD

*Alcestis* A. M. Dale

*Andromache* P. E. Stevens

*Cyclops* R. A. S. Scarborough

*Electra* J. D. Denniston

*Medea* D. T. Page

*Heracles* G. W. Bond

Cover illustration: women dance before Dionysus. Detail from a fifth-century B.C. Athenian red-figure cup (Staatliche Museum 1799), Berlin

Clarendon Press is the academic imprint of  
OXFORD UNIVERSITY PRESS

# EURIPIDES BACCHAE

EDITED WITH INTRODUCTION  
AND COMMENTARY BY  
E. R. DODDS



CLARENDON

PAPERBACKS

ISBN 0-19-872125-0



66500



Oxford University Press, Walton Street, Oxford OX2 6BP

Oxford New York Toronto

Delhi Bombay Calcutta Madras Karachi

Kuala Lumpur Singapore Hong Kong Tokyo

Nairobi Dar es Salaam Cape Town

Melbourne Auckland Madrid

and associated companies in

Panama Bogotà

Oxford is a trade mark of Oxford University Press

Published in the United States

by Oxford University Press Inc., New York

© Oxford University Press 1960

First issued in paperback 1986

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without the prior permission in writing of Oxford University Press. Within the UK, exceptions are allowed in respect of any fair dealing for the purpose of research or private study, or criticism or review, as permitted under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, or in the case of reprographic reproduction in accordance with the terms of the licences issued by the Copyright Licensing Agency. Enquiries concerning reproduction outside these terms and in other countries should be sent to the Rights Department, Oxford University Press, at the address above.

This book is sold subject to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent, resold, hired out or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form of binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser.

British Library Cataloguing in Publication Data

*Euripides*

Bacchae — 2nd ed.

1. Title. II. Didd, F. R.

882.01 PA 1973 B2

ISBN 0-19-272126-0

7 9 10 8 6

Printed in Great Britain on acid-free paper by  
Biddles Ltd., Guildford and King's Lynn

## PREFACE TO THE SECOND EDITION

I AM grateful to the Delegates of the Press for giving me the opportunity to revise this book in the light of work which has appeared since 1943. The intervening years have brought varied contributions. The two papyri cited in the first edition have been published, and a third, as yet unpublished, has been made available to me by the kindness of Mr. J. W. B. Barns and the Delegates (see Introduction, p. lix). The medieval manuscripts have been minutely studied by Professor Turyn (*The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, 1957). Professor Winnington-Ingram's admirable essay has appeared under the title *Euripides and Dionysus* (1948); the late Professor Norwood has presented his *δευτέρα φροντίς* on the *Bacchae* in *Essays on Euripidean Drama* (1954); and we have had interesting studies of the play from André Rivier (*Essai sur le tragique d'Euripide*, 1944, chap. v); F. Martinazzoli (*Euripide*, 1946, 387 ff.); J. Labarbe (*Miscellanea J. Gessler*, 1948, ii, 686 ff.); E. M. Blaklock (*The Male Characters of Euripides*, 1952, chap. xi); F. M. Wassermann (*Studies presented to D. M. Robinson*, 1953, 559 ff.); H. Diller (*Abh. Mainz*, 1955, Nr. 5); and A.-J. Festugière (*Eranos*, lv, 1957, 127 ff.). There has been an edition with Italian commentary by P. Scanzoso (1957), and individual passages have been discussed by A. Y. Campbell, D. S. Colman, A.-J. Festugière, M. Gigante, J. C. Kamerbeek, R. Merkelbach, E. L. B. Meurg-Davies, K. O'Nolan, L. R. Palmer, D. S. Robertson, and others; especially valuable are the conjectures of the late John Jackson in his *Marginalia Scaenica* (1955). In addition, I must thank those scholars who have been good enough to send me unpublished criticisms and suggestions; they include Father Festugière, Professors Broadhead, Dover, Merkelbach, and W. R. Smyth, Mr. W. S. Barrett, Mr. Alan Ker, and Mr. W. B. Sedgwick.

I should probably have made fuller use of all this material



# ΒΑΚΧΑΙ

## ΥΠΟΘΕΣΙΣ ΒΑΚΧΩΝ

Διόνυσον οἱ προσήκοντες οὐκ ᾔφασαν εἶναι θεόν ὃ δὲ αὐτοῖς τιμωρίαν ἐπέστρεψε τὴν πρέπουσαν. ἐμμανεῖς γὰρ ἐποίησε τὰς τῶν Θηβαίων γυναῖκας, ὧν αἱ τοῦ Κάδμου θυγατέρες ἀφηγούμεναι τοὺς θιάσους ἐξήγον ἐπὶ τὸν Κιθαριῶνα. Πενθεὺς δέ, ὁ τῆς Ἥρας παῖς, παραλαβὼν τὴν βασιλείαν ἐδυσφόρει τοῖς γυναικείοις καὶ τῶας μὲν τῶν Βακχῶν 5 συλλαβὼν ἔδραεν, ἐπ' αὐτὸν δὲ τὸν θεὸν ἄλλως ἀπέστειλεν. οἱ δὲ ἑκόντος αὐτοῦ κυμνέσαντες ἦγον πρὸς τὸν Πειθέα, κικεύινος ἐκλείουεν δῆσαντας αὐτὸν εἶδον φυλάττειν, οὐ λόγων μόνον ὅτι θεὸς οὐκ ἔστι Διόνυσος, ἀλλὰ καὶ πρᾶττειν πάντα ὡς κατ' ἀνθρώπου τολμῶν. ὃ δὲ σείσμον ποιήσας κατέστρεψε τὰ βασίλεια, ἀγαγὼν δὲ εἰς Κιθαριῶνα 10 ἔπεισε τὸν Πειθέα κατόπτην γενέσθαι τῶν γυναικῶν λαμβάνοντα γυναικὸς ἑσθ' αἱ δ' αὐτὸν διέσπασαν, τῆς μητρὸς Ἥρας καταρ- ξαμένης. Κάδμος δὲ τὸ γεγονός κατασθόμενος τὰ διασπασθέντα μέλη συναγαγὼν τελευταῖον τὸ πρόσωπον ἐν ταῖς τῆς τεκνύου ἐφώρασε χεραῖν. Διόνυσος δὲ ἐπιφανεῖς τὰ μὲν πᾶσι παρήγγειλεν, ἐκαστῷ δὲ 15 ἃ συμβήσεται διεσέφησεν ἱέρειοις, ἅνα μὲν λόγοις† ὑπὸ τινος τῶν ἐκτὸς ὡς ἀθροῦπος καταφρονήσῃ.

## ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΥ ΥΠΟΘΕΣΙΣ

Διόνυσος ἀποθεωθείς μὴ βουλομένου Πειθέως τὰ ὄργια αὐτοῦ ἀναλαμβάνειν εἰς μανίαν ἀγαγὼν τὰς τῆς μητρὸς ἀδελφὰς ἠγάκασε 20 Πενθέα διασπᾶσαι, ἢ μυθοποιῶντα καὶ παρ' Αἰσχύλῳ ἐν Πειθεί.

3/12 κελεύς

Argumenta habet P: om. L. 3 θιάσους Elmsley: θράσους P  
ἐξήγον Kirchhoff: εἰσῆγον P 4 Ἥρας p: spatium vacuum reli-  
querat is qui argumentum scripsit in P, ut etiam Agave nomen in  
personarum indice ignorabatur παραλαβὼν Elmsley: παραβῶν P  
6 ἀλλως] ἀγγέλους Elmsley: δμῶας Wecklein 9 ἀνθρώπου Her-  
mann: ἀνθρώπων P 12 κατέστρεψε (asterisco supra μ posito) P: corr. p  
15 τὰ μὲν Elmsley: μὲν P 16 ἅνα μὲν ἱεροῖς ἢ λόγοις Elmsley:  
fortasse λόγοις, ἅνα μὲν ἱεροῖς 21 διασπᾶσαι Musurus: διασπα-  
σθῆναι P

## ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΔΙΟΝΥΣΟΣ                   ΘΕΡΑΠΩΝ  
ΧΟΡΟΣ                    ΑΓΓΕΛΟΣ  
ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ               ΕΤΕΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ  
ΚΑΔΜΟΣ                ΑΓΑΥΗ  
ΠΕΝΘΕΥΣ

Διόνυσος ὁ προλογίζων

Personarum indicem in ordinem reduxit Elmsley: sic habent L P  
διόνυσος, πινθεύς, χορός (χορὸς βακχῶν P), θεράπων, τερεσίας, ἄγγελος,  
κάδμος, ἕτερος ἄγγελος, γυνή (καὶ γυνή P): apparet haec e codice  
descripta esse in quo nomina sic disposita erant

Διόνυσος.  
χορός.  
Τερεσίας.  
Κάδμος.  
Πινθεύς.  
θεράπων.  
ἄγγελος.  
ἕτερος ἄγγελος.  
Αγαυή.

Cf. ad Person. indicem Phoenissarum. Eodem fere ritu explicandi sunt ordines dati a B V in Medea (sed παῖδες omitti erant in archetypo), a P in Alkestide (omissi παῖς et χορὸς in archetypo), alii Pro θεράπων, ἄγγελος. ἕτερος ἄγγελος mavult θεράπων, βουκάλος. ἕτερος θεράπων Wecklein verba Διόνυσος ὁ προλογίζων om. P

Acta paullo post annum A.C. 406 mortuo poeta (Schol. Ar. Ran. 67). Codices L P: L post v. 755 deficit. Scholia paucissima.

## ΒΑΚΧΑΙ

## ΔΙΟΝΥΣΟΣ

"Ηκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα  
Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη  
Σεμέλη λοχευθεῖσα ἀστραπηφόρῳ πυρὶ·  
μορφὴν δ' αἰεΐσας ἐκ θεοῦ βροτησίαν  
πάρειμι Δίρκης νάματ' Ἰσμηνοῦ θ' ὕδαρ.  
ὁρῶ δὲ μητρὸς μνήμα τῆς κερανίας  
τοδ' ἐγγὺς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια  
τυφόμενα Δίου πυρὸς ἐπὶ ζώσαν φλόγα,  
ἀθάνατον Ἥρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.  
αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἄβαντον ὃς πέδον τόδε  
τίθεισι, θυγατρὸς σιγὸν ἀμπέλου δέ νιν  
πέριξ ἐγὼ· κάλυφα βοτρυώδει χλόη.

Λιπὼν δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρύστους γυίας  
Φρυγῶν τε, Περσῶν θ' ἡλιοβλήτους πλάκας  
Βακτριά τε τεύχη τήν τε δύσχιμον χθόνα  
Μήδων ἐπέλθων Ἀραβίαν τ' εὐδαίμονα  
Ἀσίαν τε πᾶσαν, ἥ παρ' ἀλιυρὰν ἄλα  
κεῖται μυγᾶσιν Ἑλλήσι βαρβάρους θ' ὁμοῦ  
πλήρεις ἔχουσα καλλιπυγώτους πόλεις,

Εὐριπίδου Βάκχαι suprascr. in P: consentiunt didascalica Strabo Plutarchus Athenaeus alii: cf. Schol. Ar. Ran. 67: Εὐριπίδου Πινθεύς L: consentiunt codd. Stobaei bis, fl. 36. 9 et 74. 8: cf. Hippolyti init. i Θηβαίων L P et Σ Tro. 1: Θηβαίαν gramm. Ambros. in Keil. Anal. Gr. p. 10. 22. Anecd. Chisiana de re metr. (Mangelsdorf p. 26), Schol. Hephaest. p. 183: Θηβαίαν κατὰ Priscian ii. p. 151 8 Δίου Barnes: Δίου τε L P: τυφόμενῃν ἀδρού Plut. Solon 1: Δίου τ' ἐπὶ πυρὸς Porson 13 τοὺς Elmsley: τὰς L P γυίας L et Strab. i. p. 27, xv. p. 687: γυίας l P 14 om. L θ' om. Bothe et, ut videtur, Chr. Pat. 1588 15 δύσχιμον Elmsley: δύσχιμον L P Strab. Chr. Pat. 1589 16 ἐπέλθων L P cum Strab. p. 27: ἐπὶ λθων Strab. p. 687: παρελθων Chr. Pat. 1590



20

ἐς τήνδε πρῶτον ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν,  
τᾷκεί χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς  
τελετάς, ὧν εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς.

πρώτας δὲ Θήβας τῆσδε γῆς Ἑλληνίδος  
ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χρῶς

25

θύρσον τε δούς ἐς χεῖρα, κίανον βέλος·  
ἐπεὶ μ' ἀδελφαί μητρός, ἃς ἦκιστα χρῆν,  
Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφύναί Διός,

30

Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θηητοῦ τινοῦ  
ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους,  
Κάδμου σοφίσμαθ', ὧν νιν οὐνεκα κτανεῖν  
Ζῆν' ἐξεκαυχῶνθ', ὅτι γάμους ἐψεύσατο.

35

τοιγὰρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ᾤστρησ' ἐγὼ  
μανίας, ὅρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν·  
σκεπὴν τ' ἔχεν ἡγάκασ' ὀργῶν ἐμῶν,  
καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι  
γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμνην δωμάτων

ὁμοῦ δὲ Κάδμου παῖσιν ἀναμενεγμένα  
χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφοις ἦνται πέτρας.

40

δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, καὶ μὴ θέλει,  
ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,  
Σεμέλης τε μητρός ἀπολογήσασθαι μ' ὕπερ  
φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκτει Δία.

45

Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα  
Πενθεῖ διδῶσαι θυγατρὸς ἐκπεφυκότι,  
ὃς θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ καὶ σπονδῶν ἀπο  
ώθει μ', ἐν εὐχαῖς τ' οὐδαμοῦ μνείαν ἔχει.

20 πόλιν] χθόνα Chr. Pat. 1595: fortasse ἐς τήνδε δῆπορ' ἦλθον Ἑλ-  
λήνων χθόνα 21 τᾷκεί Wilamowitz: κακέι L P: quo servato v. 20  
post 22 trai. Pierson: codicum ordinem tuetur Chr. Pat. 1594 sq.  
22 εἶη P 23 δὲ L P: γε l malim πρώτων δὲ Θήβην τήνδε  
25 βλός Stephanus: μέλος L P 26 ἦκιστ' ἐχρῆν L P 31 ἐξε-  
καυχώμεθ' L P: corr. Elmsley 32 οἰστρησ' L P: corr. Elmsley  
38 ἀνορόφους ἦνται πέτρας Elmsley 46 οὐδαμοῦ P et Chr. Pat.  
1571: οὐδαμῶς L

ὧν οὐνεκ' αὐτῷ θεὸς γεγώς ἐνδείξομαι  
πᾶσιν τε Θηβαίοισιν. ἐς δ' ἄλλην χθόνα,  
τὰνθένδε θέμενος εὖ, μεταστήσω πόδα,  
δεικνὺς ἐμαυτὸν ἦν δὲ Θηβαίων πόλιν  
ὀργῇ σὺν ὄπλοις ἐξ ὅρουσ βακχας ἄγειν  
ζητῇ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν.

50

ὧν οὐνεκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάξας ἔχω  
μορφὴν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν.  
ἀλλ' ὦ λιποῦσαι Τμῶλον ἔρυμα Λυδίας,

55

θίασος ἐμῶς, γυναῖκες, ἃς ἐκ βαρβαρῶν  
ἐκόμισα παρέδρους καὶ ξυνεμπόρους ἐμοί,  
αἶρεσθε τὰπυχῶρι· ἐν πόλει Φρυγῶν  
τύμπανα, ῥέας τε μητρός ἐμά θ' εὐρήματα,  
βασιλεία τ' ἀμφὶ δώματ' ἐλθοῦσαι τάδε  
κτυπεῖτε Πενθῆως, ὡς ὀρᾷ Κάδμου πόλιν.

60

ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχᾶς  
ἐλθὼν ἡν' εἰσὶ, συμμετασχήσω χορῶν.

## ΧΟΡΟΣ

— Ἀσίας ἀπὸ γᾶς

— ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θοάζω

— Βρομίῳ πόνον ἦδυν

— κάματόν τ' εὐκάματον, Βάκ-

— χιον εὐαζομένα.

— τίς ὁδῶ τίς ὁδῶ; τίς;

— μελάβροισ ἐκτοπος ἔστω, στόμα τ' εὐφη-

— μον ἅπας ἐξοσιούσθω.

70

52 συνάψω P 53 sq. del. Bernhardy 55 λιποῦσαι l cum  
Chr. Pat. 1602 et Strab. x. p. 469: λιποῦσα L P 57 συνεμπόρους L  
59 τύμπανα Nauck 62 πτυχᾶς l P 64-71 nullam esse re-  
sponsonem vidit Wilamowitz: cf. Mel. 130-7, Aesch. Sept. 78 sqq.  
67 post εὐαζομένα add. θεῶν, metri gr. ut putabat, l 68 τίς (ter)  
Bruhn: cf. Soph. Trach. 865, Pind. Pyth. x. 4 post τίς non post  
μελάβροισ distinctit Elmsley: cf. l. 1. 1210 70 ἐξοσιούσθω L P:  
ἐξ erasit l







- των ζᾶθεοί τε Κρήτας  
 Διογενέτορες ἔναυλοι,  
 ἔνθα τρικώρυβες αἰτρουίς  
 βυρσότονον κύκλωμα τόδε  
 μοι Κορίβαντες ἦνρον·  
 βακχεία δ' ἀνὰ συντόνῳ  
 κέρασιν ἀδυβόᾳ Φρυγίων  
 αὐλῶν πνεύματι ματρός τε 'Ρέας ἐς  
 χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν  
 παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι  
 ματέρος ἐξανύσαντο θεᾶς,  
 ἐς δὲ χορεύματα  
 συνῆψαν τριετηρίδων,  
 αἰς χαίρει Διόνυσος.  
 — ἦδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων δρομαί-  
 ων πύση πέδοσε, νε-  
 βριδος ἔχων ἱερὸν εἰδυτόν, ἀγρευόν  
 αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν, ἱμέ-  
 νος ἐς ὄρεα Φρύγια, Λυδί', ὃ δ' ἔξαρχος Βρόμιος,  
 εὐοί.  
 ρεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ρεῖ δ' οἶνω, ρεῖ δὲ μελισσᾶν  
 νέκταρι.  
 Συρίας δ' ὡς λιβαίου κα-

121 κρήτας L P: κρήτες ut vid. l: utrumque in codd. Strabonis  
 p. 469 123 αἰτρουίς Musgrave: ἐν αἰτρουίς L P: ἀνθολίς Strabo  
 125 ἦνρον L P: εἶρον l 126 ἀνὰ δὲ βακχεία (βακχείῳ Strabo) L P  
 Strabo: trai. Dobree: ἀνὰ δὲ βακχεία apogr. Par. 127 ἡδυβόα  
 L P: ἀδυβόαν fortasse Strabo, qui κέρας ἀνὰ δύο βοᾶν habet 128 τε  
 paene erasum in L 129 εὐάσμασι Canter: ἐν ἄσμασι L P: καλ-  
 λήτων εὐάσμα Strabo 131 θεᾶς L P: 'Ρέας Strabo 133 προο-  
 ῖψαν Strabo 134 οἶς Strabo 135 ἦδὺ γ' Dobree: ἀδὺ δ'  
 Wecklein: intellego 'Dulcis est ille'; cf. 225-238 ὅς ἂν R. Gompf:  
 sed unus tantum vir 136 πέση L: πύση P πέδοσε P  
 138 ἀγρευόν L: ἀγορεύων P 140 verba ὃ δ'... εὐοί ante ἦδὺς v. 135  
 collocat Wilamowitz 143 νέκταρ αὐρείας P 144 sq. καπνὸν ...  
 ἀνέχων Wilamowitz: καπνός... δ' ἔχων L P (δ' ἔχων πύρ primitus P)

- πινὸν ὃ Βακχεὺς ἀνέχων  
 πυρσώδῃ φλόγα πεύκας  
 ἐκ νάρθηκος αἰσάσει  
 δρόμῳ καὶ χοροῖν  
 πλανάτας ἐρεθίζων  
 ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων,  
 τρυφερὸν (τε) πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων.  
 αἶμα δ' εὐάσμασι τοιάδ' ἐπιβρέμει·  
 \*Ω ἴτε βάκχαι,  
 [ὦ] ἴτε βάκχαι,  
 Τιμώλου χρυσορόου χλιδᾷ  
 μέλπετε τὸν Διόνυσον  
 βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,  
 εὖα τὸν εὖιον ἀγαλλόμεναι θεὸν  
 ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,  
 λωτὸς ὅταν εὐκλάδος  
 ἱερὸς ἱερὰ παύματα βρέμῃ, σύνοχα  
 φοιτάσιν εἰς ὅρος εἰς ὅρος· ἴδοιμέ-  
 να δ' ἄρα, πᾶλος ὅπως αἶμα ματέρι  
 φορβράδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα.

## ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

- τίς ἐν πύλαισι; Κάδμον ἐκκάλει δόμων,  
 Ἀγρόρος παῖδ', ὃς πόλιν Σιδωνίαν  
 λιπὼν ἐπύργωσ' ἄστν Θηβαίων τόδε.  
 146-147 inverso ordine habuit L, sed numeris appositis correxit  
 147 χοροῖς L P 148 ἐρεθίζων πλανάτας L: ἐρεθίζων πλάνας P: trai.  
 Wilamowitz 149 ἂν ἀπ' ἄλλων L 150 τε add. Wilamowitz  
 151 δ' ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει τοιάδ' L P: ἐπ' del. Eimsley: traieci ob  
 metrum post ἐπιβρέμει in L adscript. ἐπι λίγαι (ἐπιλέγει Wilamowitz)  
 ἦχεῖ glossemata 153 ὦ erasum in L 154 Τιμώλου Πακτωλῶ  
 Wecklein 155 διόνυσον L 156 ante 155 trai. Wilamowitz  
 159 βοαῖς primitus P 164 βρέμει suprascr. γ P 165 ἀδομένα  
 Dindorf 169 βάκχα Musgrave: βάκχου L P 170 τε, praescr. L P:  
 sed cum eadem nota ante 173 stet in L, Θερ(άπων) hic praescr. l  
 ἐκκάλει Bergler: ἐκκαλεῖ nullo post πύλαισι puncto L P

Dodds.

## COMMENTARY

### *Hypolises*

These are prefatory notes, originally prefixed to two different ancient editions of the play. The first is a *ὑπόθεσις* in the original sense, i.e. a synopsis of the subject-matter, and is presumably the work of some *μυθογράφος* of Alexandrine or Roman date. Its only interest for us lies in the last sentence (unfortunately corrupt), which summarizes the closing scene of the play; the writer evidently had an unmutilated text of this scene (see 1329 n.). The second hypothesis is an extract from the preface to the *Bacchae* composed by the great Alexandrine scholar Aristophanes of Byzantium (c. 257-180 B.C.) for his edition of the plays. On the content of Aristophanes' prefaces, which were all built on the same formal plan, see Page's *Medea*, pp. liii ff. Here Aristophanes disposes of the plot in a sentence, as he commonly does, and then notes that the subject was treated by Aeschylus in his *Penelopeus* (cf. *Introd.*, p. xxxi), after which the extract breaks off.

[l. 6. ἄλλως, if right, = 'rashly': the mission was not 'in vain'. But ἀπέστειλεν lacks an object, and οἱ δὲ lacks a reference. Neither Elmsley's ἀγγέλους nor Wecklein's δμασ is convincing: the former does not suit persons charged to make an arrest, the latter is a purely poetic word. Perhaps simply ἄλλως (cf. οἱ δὲ, v. 352), in contrast with the agents implied in συλλαβὼν ἔδησεν.]

[l. 16. I suspect that some words have dropped out, an accident to which these hypotheses are for some reason peculiarly liable. Pohlentz proposes ἐργούς (δ' ἐφ' ὅν τοὺς ἐν γένει νοθεύσας), ἵνα μὴ λόγους, κτλ.: τῶν ἐκτός then = 'people outside the family'. But it may perhaps be used in the Hellenistic sense of 'people outside the religious community'.]

### *Scene*

Outside the Royal Castle on the Cadmeia or acropolis of Thebes. On the stage is a tomb from whose neighbourhood smoke rises (6); over the fence surrounding it vine-shoots may trail (11 f.). The façade of the castle, which forms the back-scene, is in the Doric style, with columns supporting an entablature (591, 1214).

### *Prologue* (1-63)

Like the majority of Eur.'s plays, the *Bacchae* opens with a soliloquy (whereas Sophocles prefers dialogue). Here as elsewhere one purpose of the soliloquy is to situate the action in its context of legendary tradition, by giving its time and place, a summary of



the events leading up to it, and the relationships of the principal characters. This technique is not peculiar to Eur.; the opening speeches of the *Trachiniae* and the *Philoctetes* have a similar function. But in Eur.'s hands it had hardened into something like a stage convention (cf. *Frogs* 946), in which dramatic relevance is deliberately subordinated to the need for rapid and lucid exposition of τὰ ἔξω τῷ δράματι before the action begins.

Both in tone and in substance this prologue resembles Aphrodite's in the *Hippolytus*: each opens with an emphatic assertion of the speaker's divinity (ἦ καὶ Διὸς παῖς ~ *Hipp.* 1 πολλὴ . . . θεὰ κέκλημαι), shows how that divinity is slighted, and announces a design for obtaining vengeance. But Dion. differs from Aphrodite and the other prologizing gods familiar to Eur.'s audiences in that he will not vanish from the action when his sinister message has been delivered, but will mingle unrecognized, in human form, with the actors in the human drama. This point must be 'put across' to every member of the audience: hence it is made not once but three times (4, 53, 54).

1. **ἦ καὶ**: a favourite word with supernatural visitants: so *Hec.* 1 (the ghost), *Tro.* 1 (Poseidon), *Ion* 5 (Hermes), *PV.* 284 (Oceanus). **Διὸς παῖς** . . . **Διώνυσος**: 'the imperious affirmation of the divine personality rings out like a challenge and a threat' (Mérider). Cf. 27 *Διώνυσον* . . . *Διὸς*, 466 *Διώνυσος* . . . *ὁ τοῦ Διὸς*, 550 f. *ὦ Διὸς παῖ Διώνυσέ*, 859 f. *τὸν Διὸς Διώνυσον*. Eur. seems to connect the two names etymologically, perhaps taking *Διώνυσος* to mean 'son of Zeus', as do many moderns. [Several grammarians quote the line with *Θηβαίαν*, and this is the form which Eur. uses everywhere else: cf. 660, 961, 1043, 1202, *Phoen.* 287, &c. But he may have preferred the gen. here as stressing Dion.'s mission to the people of Thebes.]

3. 'With the lightning flame for midwife.' **ἀστραπήφορος** (a *ἀραξ* *ἀστραπήφορος*) may be either passive in sense, 'lightning-borne' (from *ἀστραπήφορος*), or active, 'lightning-carrying' (from *ἀστραπήφορος*). For the latter, cf. *πανούχον φλόγα*, 'the torch-holding flame', i.e. the torch-flame, *Tr.* trag. adesp. 160.

5. **πάρεμ** (*adsum*) implies previous motion: hence it is regularly used even in prose with *εἰς*, and occasionally by Eur. with a simple accus. of the goal of motion (*Cycl.* 95, 106, *El.* 1278). Dirce and Ismenus are the rivers of Thebes, the *διπόταμος πόλις* (Eur. *Supp.* 621, cf. *Her.* 572 f., *Phoen.* 825 ff.).

6-12. Any place (or person) struck by lightning was felt in antiquity to be uncanny, a point where the natural world had been touched by the supernatural. Just as Capaneus became a *τερός νεκρός* when the lightning slew him, and must be buried in a place apart (Eur. *Supp.* 934 ff., quoted by Wilamowitz), so the spot of earth which the lightning has marked as its own becomes in Greece an *ἐνθάλασσον*,

in Italy a *bidental*, and is kept taboo, *ἄβαρον* (line 10).<sup>1</sup> Such places were dedicated to *Ζεὺς κεραυβήτης* (*Elym. Magn.* s.v. *ἐρηλοα*), and sacrifice was offered at them (Artemidorus 2. 9).<sup>2</sup> Such an *ἄβαρον* existed at Thebes in Eur.'s day and for long after. [It is referred to in a recently discovered Delphic inscription of the third century B.C. (*Delph.* iii. 1, p. 195), where it is called, as here, Semele's *σηρός* or 'precinct' (properly the precinct of a hero-tomb, Usener, *Rh. Mus.* xxix. 49); and it was still preserved as an *ἄβαρον* and shown to tourists as a holy place in the second century A.D., when Pausanias (9. 12. 3) and Aristides (*Or.* 25. 2, p. 72 Keil) visited Thebes. Both these call it Semele's *θεῖατος*; from Pausanias' account it was apparently part of 'the old house of Cadmus', of which some ruins survived on the acropolis (Eur.'s *δόμων ἐρείπια*). The *Σεμέλης μνήμα* Paus. found elsewhere, in the Lower Town near the Proctid Gate (9. 16. 7), whereas Eur. puts it close to the new palace of Pentheus, and apparently within the *σηρός*—the fire is among the *ἐρείπια* (7 f.) and 'about the tomb of Semele' (596 f.). This may be for dramatic convenience; or the *μνήμα* in the Lower Town may be an invention of later guides. In any case Eur. clearly has some knowledge of the Theban cult and cult-places. (On his familiarity with Thebes see J. Mesk, *Wien. Stud.* lv [1937], 54.)]

Semele figures as the Theban bride of Zeus and mother of Dion. in the later stratum of epic tradition, *Il.* 14. 323 ff., Hes. *Theog.* 940 ff. Hesiod says that she bore Dion. *ἀθανάτων θεῶν δ' ἀμφοτέροι θεοί εἰσιν*. This reverses the historical development. It is probable that she was originally an Anatolian earth goddess (Kretschmer, *Aus der Anomia*, 17 ff., derived her name from the root *ghem*, meaning 'earth', which appears in *χαμαί, humus*, Nova Zembla).<sup>3</sup> When the legends of Dion. were grafted upon Theban tradition she became a mortal princess; but traces of her original exalted status survived both in saga and in cult, and the learned guessed that she was Mother Earth (F. Gr. II. 244 f. 131 Jacoby, Diodorus 3. 62). It is as earth goddess that she became the Bride of the Thunderbolt: in southern Europe the thunderstorm is beneficent as well as terrible—the lightning blasts, but the rain quickens the seed in the earth, so that Semele perishes and Dion. is born. But

<sup>1</sup> Cf. the parasite who was nicknamed *Κεραυνός* because he made dinner-parties unapproachable (*ἀβήρους*) by descending on them (Anaxippus, fr. 3 Kock).

<sup>2</sup> For a full statement and discussion of the evidence see A. B. Cook, *Zeus*, ii. 13 ff.

<sup>3</sup> But her alleged appearance alongside Zeus in a Phrygian inscription is apparently an error: see Calder, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, vii, p. xxix.



Semele does not stay dead. As Pindar puts it (*Ol.* 2. 25), *ζῶει ἀποθανοῖσα*: in legend, Dion. brings her back from Hades ([Apollod.] 3. 5. 3, &c.); in ritual, she has at Delphi and elsewhere a periodic *ἀνοδος* or *ἀναγωγή* like that of Kore.<sup>1</sup> In the *Bacchae*, though she is mortal, she has a place in her son's cult: see 997–1001 n.

7–8. 'And the ruins of her home that smoulder with the yet living flame of the fire of Zeus.' Murray, I think rightly, follows Hermann in taking *φλόγα* as internal accus. with the intransitive middle participle *τυφόμενα*. There is no exact parallel, but such bold extensions of the 'cognate' usage are characteristic of Eur.'s later style: e.g. *Ion* 1238 *τίνα φύγαν πτερόσσαν* . . . πορεύω; *Phoen.* 334 *στενάζων ἄρως*: ib. 1431 *τετρωμένους* . . . *καίρους σφαγᾶς*; *Or.* 479 *δράκων στῆθεσσι νοσώδεις ἀστραπαῖς*. [Others follow Paley in putting a comma after *τυφόμενα* and taking *φλόγα* in 'partial' apposition to *ἐρείπια τυφόμενα*, but the effect is awkward, as another appositional phrase of a different type follows. The unmetrical<sup>2</sup> *τε* which the MSS. have after *δίου* seems to have been inserted by a scribe to simplify the construction (as at Aesch. *Supp.* 42, and often). Porson's *δίου τ' ἐτι πυρός* is open to the objection that if the fire is actually visible at this point the effect of its apparition at 596 is spoilt. The same applies to Elmsley's *τυφόμεν' ἄδρου τε*: moreover *ἄδρος* is non-tragic (though Soph. has *ἀδρύνειν*, fr. 979), and *Δίον* is supported by 599 *Δίω βροτᾶς*, *Alc.* 5 *Δίον πυρός*, and the antithesis with *Ἥρας* in the next line. Plutarch's citation of the line, from which *ἄδρου* comes, has evidently been adapted to its context either by a copyist or by Plutarch himself.]

9. *ἀθάνανον* . . . *ὑβριν*: 'the undying outrage, i.e. an undying token of the outrage. Cf. Eur. *EL* 1261, where *μῆνιν* similarly stands in apposition to the sentence in the sense 'an act of wrath'. The sense of *ἀθάνανον* is fixed by *ἐτι ζῶσαν* above and 523 *πυρός ἐξ ἀθανάτου*. When Semele's chthonic character was forgotten, her blasting by the lightning was explained by the story that Hera tempted her to require Zeus to appear to her in his true form ([Apollod.] 3. 4. 3).

11. *θυγατρός σπῆκόν*: family feeling is characteristic of Cadmus (cf. 181, 334 n.). The vine marks the spot as a Dionysiac holy place; in another version of the story it is not a vine but a miraculously rapid growth of ivy (sch. *Phoen.* 651, *τῶν Καδμείων βασιλείων κεραινωθέντων κισσός περὶ τοὺς κίονας φυεῖς ἐκάλυψεν αὐτόν* [sc. *Διόνυσον*]), from the Alexandrine geographer Mnasceas).

13. *λαπῶν* regularly introduces the *starting-point* of a journey (cf. 661),

<sup>1</sup> Cf. now Jeanmaire, *Dionysos*, 343 f.

<sup>2</sup> Prato's attempt (*Maia*, ix, 1957) to show that Euripides admitted anapaests elsewhere than in the first foot of the trimeter does not carry conviction.

and Dion.'s starting-point was Phrygia and Lydia (55, 86, 234, 462 ff., cf. *Introd.*, p. xx), so we must construe only *γῶας* with *λαπῶν* and take the other accusatives with *ἐπελθών*: *θ'* in 14 then links *πλάκας* with *τείχη*, &c. [*Christus Patens* 1588 (not 1583) reproduces the line without this *θ'*, and its omission would, as Paley says, 'make the sense plainer to readers of Greek who are not Greeks'; it appears, however, in Strabo's two quotations of the passage.] *πολυχρύσεος* refers to the proverbial wealth of Lydia, and especially to the gold-dust found in the sands of the Pactolus, cf. 154 n., *IA*. 786 *αἱ πολυχρύσοι Λυδαί*, Archilochus fr. 25 *οὐ μοι τὰ Γύγεω τοῦ πολυχρύσου μέλει*. [Elmsley's *τοὺς* for *τάς* is universally accepted. But it is a little odd that the same mistake occurs *Hel.* 89, and odder that Strabo twice quotes the present line with *τάς*, as does Lydus also (*Mag.* 3. 58). Eur. has a liking for unusual forms: did he here use the by-form *γῶη*, attested by Hesychius and *Eiym. Magn.* s.v.?] 14. *πλάκας*: here *upland* plains, plateaux (cf. 307, 718 f., and *Ion* 1267 *Παγασσὺ πλάκες*); Persia is high country, as fifth-century Greeks must have known.

15. *τείχη*: walled towns. *δύσχυμον*: either 'bleak', in reference to the climate, which Strabo says is cold (11. 13. 7); or, more generally, 'grim', 'sinister'.

16. *Ἀραβίαν εὐδαίμονα*: 'rich Arabia', presumably from its wealth of spices (*Hdt.* 3. 107). The epithet, like the others, is decorative, not distinguishing: there is no contrast with the Arabian desert such as is implied in the later term Arabia Felix. Herodotus saw the Greek Dionysus in the Arabian god Orotalt (3. 8).

17. *Ἀσίαν*, in the restricted sense of western Asia Minor, as the context shows. Eur. represents it as already colonized by Greeks in the days of Cadmus; tragedy is generally indifferent to this sort of anachronism.

19. *καλλιπυργίους*: neologism for *καλλιπύργους* (*infra* 1202). It is in form a passive verbal adjective, though there is no verb *καλλιπύργω*: cf. *χρυσόκολλος* beside *χρυσόκολλος*, *εὐκάλωτος* beside *εὐκάλωτος*, and other examples quoted by Wilamowitz on *Her.* 290. 20–22. With this text we must, I think, translate 'I came to this city of Greeks first when (i.e. only when) I had set Asia dancing (*χορεύσας* caesative, as at *Her.* 871) and established there my mysteries, that I might be manifest to mankind as god'. (So Verrall, *Bacchants of Eur.* 32, n. 1, except that he somewhat awkwardly keeps *κατέ* [MSS.] as 'even in Asia'.) Dion. explains why he comes so late to his native Thebes: his mission is to all mankind, and he began it among the *βάρβαροι*, passing then to the mixed populations of the Asiatic coast (18), and last of all to Greece. The common rendering of 20, 'I came to this city first in Greece', (a) leaves the following participles as a weak tail dangling from the sentence, (b) makes 23



a repetition of 20; we might also expect *πρώτην* (Cobet), though the distinction between adj. and adv. is not invariably maintained. [But even on the view suggested above the balance of the sentence is poor (Kitto, *C.R.* lx [1946], 65), and there is good reason to doubt whether Wilamowitz's *τάκεϊ* is the right way out of the difficulty. Keeping *κάκεϊ*, one might with Paley suppose a line lost after 22, containing a statement of the god's design for Greece; but I now incline to prefer (with Campbell, *C.Q.* xlix [1956], 56) Pierson's remedy of putting 20 after 22. Paley objected that this brought two tautologous lines together; but the tautology vanishes if at the end of 20 we read *χθόνα* (*Chr. Pat.*) in place of *πόλιν* (L P), which could easily have come in by assimilation to the end of 19.<sup>1</sup> The sequence of thought is then natural: 'I converted the eastern lands before coming to Greek soil (*τῆδε* . . . *Ἑλλάδων χθόνα*). And on Greek soil my first convert was Thebes.' If this is right, the corruption is an old one; for the author of the *Christus Patiens* would seem to have found the lines in the same order in which they stand in L P.]

23. [*τῆδε* should perhaps be *τάδε* (Pierson), 'Thebes here'. Murray suggests altering to *πρώτην* δὲ *Θήβην τῆδε* (Thebes being the eponymous nymph of Thebes), presumably to provide a personal object for *ἀνολόυζα*; but cf. *Eur. El.* 691 *διολύζεται πᾶν δῶμα*, *Her.* 1085 *ἀν' αὐ βακχεύσει Καδμείων πόλιν*. With *χρῶς* and *χεῖρα* the reader naturally, after *ἀνολόυζα*, supplies *τῶν γυναικῶν*.]

24. *ἀνολόυζα*: 'I stirred to women's cries', roused Thebes to the joy-cry 'ololu' (for the causative force of *ἀνα*-cf. *ἀναβακχεύειν*, *Her.* 1085, *Or.* 338). The *διολυγῆ* is the *women's* ritual cry of triumph or thanksgiving. [*φωνὴ γυναικῶν ἣν ποιοῦνται ἐν τοῖς ἱεροῖς εὐχόμεναι*, *Etyim. Magn.* s.v., cf. Pollux i. 28, Eust. on *Od.* 4. 767. *διολυγῆ* is first mentioned in connexion with the worship of Athena, *Il.* 6. 301. For its use in orgiastic cults, cf. Menander fr. 320 Kock; in cult of Cybele, Lucian, *Tragodopod.* 30 ff., *Anth. Pal.* 6. 173; of Dionysus, Lucian, *Dion.* 4 *αἱ μαινάδες σὺν διολυγῇ ἐπεσηδῶσαν αὐτοῖς*, and the *ululatus* of the Italian bacchanals, Livy 39. 10.] *νεβρίδα*: see 111 n.

25. On the thyrsus see 113 n., on the ritual use of ivy 81 n. *κίσσων βέλος*, 'my ivied javelin' (Murray). This is no mere metaphor: the thyrsus is actually used as a missile (762, 1099). Cf. *Ion* 217 where Dion. slays a giant *ἀπολέμεται κίσσίνισσι βέλεσσι*. The thyrsus was formed by inserting a bunch of ivy leaves in the hollow tip of a fennel-rod (176 n., 1054-5 n.). [MSS. have *μέλος*, but *β* and *μ* are notoriously similar in many minuscule hands.]

26. [I should keep *ἦκου'* *ἐχρῆν* (L P), since it seems pretty clear that

<sup>1</sup> One must admit, however, that *χθόνα* could no less easily be the result of adaptation to the context in the *Chr. Pat.* (V. Longo, *Antiquitas*, i [1946], 43).

*Eur.* used *ἐχρῆν* as well as *χρῆν*. Cf. Platnauer, *C.R.* lvi (1942), 4 f., Harrison, *ibid.* 6 f., and *infra*, line 964.]

28. *νυμφευθεῖσαν*: 'made a woman', a euphemism for 'seduced', cf. *Ion* 1371.

29. 'Fathered on Zeus her maidenhood's mischance' (Sandys). For the (unusual) word-order cf. *Eur. El.* 368 *αἱ φύσεις βροτῶν*, *IA.* 72 *ὁ μῦθος Ἀργείων*, and Denniston-Page on *Aesch. Ag.* 637.

30. *Κάδμου σοφισμῶδ'*: accus. in apposition to the sentence *Συμῶν . . . ἀναβέβη*: Semele's sisters uncharitably thought that the story of her mating with Zeus was invented by Cadmus to screen her lapse from virtue. [The words have sometimes actually been taken as in apposition to *ἐφασκεν*, as if Cadmus were the author of the idea that Semele was seduced by a mortal (so, most surprisingly, Wilamowitz in his translation, followed by Deichgräber, *Hermes* lxx. 327, and apparently by Kitto, *Greek Tragedy*, 375). This is manifestly wrong, as appears from line 10, and still more from 333-6.]

31. *ἔξεκαυχῶνθ'*: 'they published gloatingly' (*ἀπ. λεγ.*): the term expresses the malicious triumph of the sisters. *καυχάσθαι* and its cognates occur in comedy, but are elsewhere avoided by the tragedians.

32-33. *νῦν αὐτάς*: 'those same sisters': their allegation that Semele was punished brought punishment on themselves. *ὅπος*: Cithaeron (62), which lies about 8 miles from Thebes. It is still thickly wooded with silver firs (the *ἐλάται* of 38), whence its modern name *Ἐλατι*. The summit is rocky.

34. *σκεπὴν . . . ὀργίων τιμῶν*: 'the livery of my service'. *ὄργια*, from same root as *ἐργον*, are properly 'things done' in a religious sense (cf. *ἐρδεν*, to sacrifice), the actions of a religious ritual: *H. Dem.* 473 ff. *ἡ δέ . . . δεῖξε . . . δηρμοσύνην θ'* *ἱερῶν καὶ ἐπέρθεον ὄργια πᾶσα*.

Custom restricted the application of the word mainly to the private rites of the mystery cults (see L.S.<sup>9</sup> s.v.), more especially those of Dion. (*ὄργια τὰ μυστήρια*, *κυρίως δὲ τὰ Διονυσιακά*, *Etyim. Magn.* 629). The modern sense of 'orgies' derives from the Hellenistic and Roman conception of the nature of Dionysiac religion: it must not be imported into the *Bacchae*.

35-36. With this punctuation *ὅσαι γυναῖκες ἦσαν* is purely tautologous after *πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα*, like *γυναῖξί θηλείας Or.* 1205. It cannot limit the meaning of *τὸ θῆλυ σπέρμα* by excluding the unmarried, for *παρθέναι* are included, 604; nor by excluding children (Musgrave, &c.), for *γενή* does not mean a grown woman in contrast with a girl. Tautology can be avoided by putting the comma after *σπέρμα* (*H. von Arnim, Bruhn*): *Καδμείων ὅσαι γυναῖκες ἦσαν* then limits the meaning by excluding slaves. But the repetition may be designed to emphasize the exclusion of men: this is a point of importance in the drama—cf. Pentheus' unjust suspicions, 223, 354, and their



refutation, 686. Eur.'s usage, however, favours Armin: he dislikes a strong pause before the last iambus (Wilamowitz on *Her.* 280).

37. 'With the daughters of Cadmus amongst them': in the Dionysiac worship gentle and simple mix without distinction. Wilamowitz took ἀναμειγνύμεναι to mean 'in disorder', comparing Soph. *El.* 715 ὁμοῦ δὲ πάντες ἀναμειγνύμενοι, which describes drivers 'bunched together' at the start of a chariot race. But 693 θαυμάζειν εὐκοσμίως is against this, and the Sophocles passage strongly suggests that ὁμοῦ coheres with ἀναμειγνύμεναι (cf. 18 μύσαν ὁμοῦ), instead of governing παῖσιν as on Wilamowitz's view it must do.

38. ἀνορόφους πέτρας: in contrast with overhanging rocks or caves (Philoctetes' cave is called a πέτρα, Soph. *Phil.* 16, 272: cf. also *Il.* 4. 107). For the local dat. cf. Eur. *El.* 315 θρόνον καθήραι: it is quite needless to alter to accusatives (Elmsley, Bruhn).

40. ἀτέλειστον οὐρανόν: best taken as equivalent to an object clause after ἐκμαθεῖν, 'this town must learn its lesson to the end (ἐκ-), that it has still to gain the blessing of my worship'. Elmsley and Bruhn, objecting that Thebes knows this already, would take the participle as causal and understand τὰ ἐμὰ βαχέμεναι as obj. of ἐκμαθεῖν: but this is less natural. The god implies that the Thebans must learn to the full, *suo cum malo*, what it means to neglect something profound and holy.

43-44. Κάδμος μὲν prepares us for a Πενθεὺς δέ, which is, however, replaced by ὅς (45). οὖν, resumptive, bringing us back to the past after lines 39-42 which hint at the future. δίδωσι: 'has given', cf. 213 n.

45. θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὰ: 'opens war on deity in my person'. The rather rare verb θεομαχεῖν is twice again used (325, 1255) of Pentheus' hopeless struggle against Dion. It has the same implication of a hopeless resistance to overwhelming power at *IA.* 1408 τὸ θεομαχεῖν γὰρ ἀπολοῦσα, ὃ σου κρατεῖ, | ἐξελογίσαι τὰ χρηστὰ τὰναγκαῖα τέ, and Menander fr. 187 Kock, while at Xen. *Oec.* 16. 3 it is used of a futile struggle against nature. The author of *Acts* may have had echoes of the *Bacchae* in his head when he wrote εἰ δὲ ἐκ Θεοῦ ἔσται, οὐ δύνησθε καταλῦσαι αὐτοῦς: μήποτε καὶ θεομάχοι εὐεβήτε (5. 39): he had probably read the play (see on 443-8 and 795).<sup>1</sup>

49. τάνθενδε, used by a sort of attraction for τὰ ἐνθάδε, under the influence of the associated idea of motion which is already implied in εἰς ἄλλαν χθόνα. The idiom is common even in prose, e.g. Plato, *Apol.* 40 C μεταβολὴ καὶ μετοίκησις τοῦ τόπου τοῦ ἐνθάδε εἰς ἄλλον τόπον (Kühner-Gerth i, § 448, n. 1).—According to 'Apollodorus'

<sup>1</sup> The history of the word and the idea has been traced by J. C. Kamerbeek, 'On the conception of θεομάχος in relation to Greek Tragedy', *Mnemos.* 1948, 271 ff.

(3. 5. 2), Dion. went on from Thebes to Argos, where he was again opposed and again cursed the women with madness.

52. ξυνάψω, sc. μέγαν (as Hdt. 4. 80, Ar. *Ach.* 686): 'I shall engage them'. μανίας with ὀργατῆλατόν (cf. Eur. *El.* 321, 917): like ἡγείσθαι and other verbs of leadership, ὀργατῆλατόν is used either with the gen. (stressing the office) or with the dat. (stressing the physical act of leading).—Pentheus does not in fact attempt to recover the women by force, though he is on the point of doing so (784, 809, 845); so that the god's threat is never carried out. Bruhn saw evidence here that Eur. left the play unrevised at his death, arguing that when he wrote the prologue he intended to follow a version which involved a fight, but later changed his mind. Such a version appears in fourth-century vase-paintings, and may be older (see *Introd.*, p. xxxv). But Bruhn's inference is unjustified. It is an old trick of Eur. to reserve a surprise for his audience by using a little judicious *suggestio falsi* in the prologue (Dalmeyda, *R.E.G.* xxviii [1915], 43 ff.; Zielinski, *Tragödien* Lib. I). [Thus *Ion* 71 f. suggests a course of events which is quite different from the course they take in the play but may correspond to the version followed in the *Crenaea* of Sophocles. A similar device appears to be used in the prologues of the *Hipp.* (where I believe line 42 to be sound) and the *Medea* (where again line 42 is, I think, genuine in substance, though the passage seems to have been garbled by actors). So too in the prologue to the *Suppliants* (25 f.) Eur. carefully keeps open the question whether the settlement with the Argives will be achieved by persuasion, as in the *Eleusinians* of Aeschylus, or by force of arms. The point is interesting, since it shows that the element of surprise had more importance in Greek stage-craft than modern critics usually allow.] 53-54. Hermann found the tautology 'putida'. Sandys offers the triple defence that μετέβαλον εἰς clears up the ambiguity of ἀλλέας (which can mean 'change to' or 'change from', like Lat. *muta*); that ἀνδρός makes more precise the vague θηρών; and that this 'parallelism of sense' at the end of the monologue has the same rhetorical effectiveness as the 'parallelism of sound' at the end of Shakespeare's speeches, which often close with a rhyming couplet. But there is also a good practical reason for the repetition, in the necessity of making it quite clear to the audience that the speaker, whom they accept as a god, will be accepted as a man by the people on the stage. [This motive might of course have led an actor to interpolate the lines, as Bernhardy thought; and the rather clumsy repetition of ὧν οὐκ' from 47, where it is more clearly appropriate, lends some colour to his suspicion, though it is hardly decisive. Hermann tried to palliate the tautology by reading ἐγὼ for ἔγω and omitting τ', Bothe by reading θεῖον for θηρών: but these half-measures do not convince. θηρών is supported by *Chr. Pal.* 1512 ὧν οὐκ' εἶδος



προλαβὼν θνητὸν φέρεϊς.] **ἀλλὰ** **ἔγω**: the so-called 'schema Sophocleum', common also in Eur., originally developed from phrases like **λαβὼν ἔγω** 'I have taken and keep', but in Herodotus and tragedy often practically equivalent to an English perfect (Goodwin, *M. and T.*, § 47).

**55-61.** The god addresses himself to the Chorus. They give no sign of having heard his words, and probably they are not meant to hear them, for **ἔμέ** (59) comes too near giving away his identity; but they may nevertheless, as if in response to his will, begin at this point to file into the orchestra through one of the side passages (**πρόδοι**). The device of making the prologist introduce the Chorus to the audience is characteristic Euripidean technique: cf. *Cycl.* 36 ff., *Hipp.* 54 ff., *Supp.* 8 ff., *IT.* 63 ff., *Or.* 132. Eur. usually takes this or some other opportunity to motive his Chorus's presence: e.g. in his *Philoctetes* he made the Chorus of Lemnians begin with an apology for not having called on Philoctetes sooner, whereas in Aeschylus' play on the same subject no explanations were offered (Dio Chrys. 52. 7).

**55.** **Τριῶλον**: Mount Tmolus (mod. Musa Dagh), the great ridge which forms the backbone of Lydia and dominates Sardis (463) and the basins of the Hermus and the Cayster. It is a holy mountain (65, Aesch. *Pers.* 49), i.e. the Lydian bacchants practised their **ορειβάσια** on its heights, as do the bacchants in Nonnus (40. 273); it is in this sense that *H. Orph.* 49. 6 calls it **καλὸν Ἀυδοταί δάσος**. Its lower slopes were famous for their vineyards (Virg. *Georg.* 2. 98, *Ov. Met.* 6. 15).

**56-57.** **θίασος ἑμέος, γυναικες**: 'my sisterhood of worshippers'. **θίασος** is a word of quite uncertain etymology, perhaps pre-Greek. It could be applied to any religious confraternity which existed for the purpose of private as distinct from civic worship (e.g. there were **θιασῶται** of Aphrodite at the Peiraeus); but it describes especially the characteristic unit of organization of Dionysiac religion, cf. 680 n. **παρόδους καὶ συνεμπόρους**: 'comrades in rest and march' (Sandys).

**58.** **πόλις**, here not in the literal but in the social sense, and so = 'country'; Eur. applies the term to Euboea (*Ion* 204) and even to the Peloponnese (fr. 730).

**59.** **τύμπερα**: 'tambourines' or 'kettledrums'. The **τύμπερα** consisted of a wooden hoop covered on one side with hide (124 **βυπόστρονον κύκλωμα**); sometimes it had pairs of small cymbals fastened round the rim, like the 'jingles' on a modern tambourine. It is, with the flute, the characteristic instrument of the orgiastic cults (on the reason for this see A. E. Crawley, *Dress, Drink and Drums*, 248 ff.); hence it is 'the invention of Dionysus and Rhea (= Cybele)': cf. 120-34 n. [Similarly in fr. 586 Eur. speaks of Dion. **ὄς αὖ** '78av |

**τέρπειται** **ὅν** **μαρτί** **φύλα** | **τυμάνων** **ἐπ'** **λαχαίς**. For its use in the cult of the 'Great Mother' cf. Pindar fr. 61 **σεμνὰ μὲν κατάρχει** | **μαρτί** **πρὸς** **μεγάλα** **πόμψι** **τυμάνων**, Diog. Ath. Trag. fr. 1, Catull. 63. 10; in the related Thracian cult of Cotyto, Aesch. fr. 57, where its music is compared to the rumbling of an earthquake; in the cult of Sabazius at Athens, Dem. *de cor.* 284; in various orgiastic women's rites at Athens, Ar. *Lys.* 1-3, 388. The tympanum seems to have had no place in the official Athenian worship of Dion., which was not orgiastic. In Attic vase-paintings of maenads it becomes common only with the vogue of oriental cults at Athens late in the fifth century, and it is always associated with the wilder sort of dances (Frickenhans, *Lendinassen*, 16; L. B. Lawler in *Memoirs Amer. Acad. Rome*, vi [1927], 107 ff.).]

[Where the metre requires it, a short final syllable is lengthened in tragedy before initial **ρ** (which was originally a double sound), e.g. Aesch. *PV.* 1023 **μέγ' ἄ** **ράσος**; and it is quite possible that here Eur. wrote not **τύμπερα** **ρ** but **τύμπερᾶ** **ρ** (cf. *Hel.* 1347 and Housman in *P. Oxy.* vol. xiii, p. 43). There are, however, instances in tragedy of a vowel remaining short before initial **ρ**, e.g. *PV.* 713 and 992, *Ba.* 128 (lyr.) and 1338 (where see note).]

**61.** **ὥς ὁπᾶ**: final subjunctive, 'that the people of Cadmus may come and see'.

#### *Parodos* (64-169)

This falls into three parts. (1) 64-71 are a prelude (**προοίμιον**), which announces the following hymn and links it to the prologue but is not itself part of the hymn: hence it is quite properly astrophic (cf. *Med.* 131 ff., *Hel.* 164 ff.), and strophic correspondence should not be forced upon it by altering the text. It is sung as the Chorus enter the orchestra, and thus constitutes the **πρόδος** in the narrower sense of the term. Murray divides it between two solo voices, but there is no proof of this. (2) 72-134, two pairs of strophes, forming the body of the hymn. (3) 135-69, a long epode, so long that it may almost be considered a second hymn without strophic correspondence. As Kranz notes (*Stasimon*, 240), such lengthy epodes are characteristic of Eur.'s last period (cf. e.g. *IA.* 277 ff., 773 ff.).

Both in form and in content the ode seems to be fairly closely modelled on an actual cult hymn (K. Deichgräber, *Hermes*, lxx. 323 ff.). This is a return to the oldest dramatic practice: cf. the statement attributed to Aristotle (*Theat.* Or. 16. 316 n) that **τὸ μὲν πρῶτον δ' χορὸς εἰσὼν ᾄδεν εἰς τοὺς θεοὺς**, and Prof. E. Fraenkel in *Philologus*, lxxxvi. 3 ff. The Chorus themselves emphasize the point: they use a formula which must be designed to give the illusion of a religious procession (68-70), and announce that they are about to sing 'the traditional things in honour of Dionysus' (71). The hymn







K  
1  
3  
3  
1  
1  
3  
3  
1  
3  
3  
3  
3  
3  
3  
140

150

55

160

165

85–87. 'I am swift in my sweet labours for the Roaring God, work that is love's work, crying "euhoi" to the Lord of Bacchanals.' πόνων internal accus. with βοάω. That the humblest or most toilsome work, when performed in God's service, is signified by the blessing which rests upon it, is a standing paradox of the religious consciousness: so Ion sweeping the temple steps sings κλεινὸς δ' ὁ πόνος μου | θεοῖσι δοῦλῶν χερ' ἔχειν | οὐ θεαρός, ἀλλ' ἀθανάτος | ἐνθά- μους δὲ πόνους | μοχθεῖν οὐκ ἀποκάνω (Ion 131 ff.). and cf. the phrase of the English Prayer-book, 'whose service is perfect freedom' (Silenus, of course, feels otherwise, *Cycl.* 1.) But perhaps there is in addition a hint here of the easy power which is the especial gift of Dion. (cf. 194 n.). Βρόμος, from βρόμευ, a very common title of Dion. in poetry. Diod. (4. 5. 1) explains it ἀπὸ τοῦ κατὰ τὴν γένεσιν αὐτοῦ γενομένου βρόμου (thunder). But Dion. is himself a 'Roarer', as bull-god, lion-god, earthquake-god (hence he is ἐπι-βρομος *H. Hymn* 7. 56, etc., ἐπιβόας *Pind.* fr. 63. 10); and his kettledrums roar too (156, *Anth.Pal.* 6. 165. 5). Βρυκτος, adi-

? 6 dact.  
? exclam. *extra*  
*metrum*  
6 dact.  
? cretic (anceps).  
2 ion.  
2 ion.  
2 ion.  
2 ion.  
2 ion.  
2 ion.  
2 ion.  
3 ion.  
3 ion.  
adoneus.  
ion.  
glyc.  
chor. + ion. (or  
pher.)  
glyc.  
2 pae. + 2 dact.  
4 dact.  
2 pae.  
tr. + 2 pae.  
4 dact.  
4 dact.  
4 dact.  
6 dact.

of *Bάχχος*, and commoner in our play than *Bάχχος* as a title of the god.

68-70. Those who are in the street (*ὁδῶ*) are to make way for the procession (*ἔκροτος ἔστω*); *all*, including those indoors (*μελᾶθρος*), are to 'hush their tongues to reverence', lit. 'let every man make himself completely (ἐξ-) holy in respect of a mouth that speaks no unlucky word (*εὐφῆμον* predicative)'. This is the customary prelude to a ritual act (religious procession, Eur. fr. 773.66 ff., Aesch. *Eum.* 1035; offering of *χοαί*, Eur. *IT.* 123; sacrifice, Ar. *Ach.* 239 ff.; Dionysiac dance, Semon *ap.* Athen. 622 B-C); Aristophanes parodies it, *Frogs* 354 ff., *εὐφῆμειν χορὴ καὶ ἐστίασθα τοῖς ἡμετέροις χοροῖσι, κατὰ* [Elmsley suggested punctuating *τὶς ὁδῶ ἴς ὁδῶ; τὶς; μελᾶθρος ἔκροτος ἔστω* ('let him be withdrawn in his house'), and several editors adopt this. It no doubt makes the sequence of question and injunction more logical. But (a) the third *τὶς* standing by itself seems to me unlikely after the reduplicated ritual cry; (b) the citizens are not prohibited from *watching*, as this reading would suggest—they are meant to watch (61).<sup>1</sup>—The proposal to write *τὶς* is not, I think, justified by the passages quoted in Murray's critical note (cf. Jebb on *Trach.* 865, Gildersleeve on *Pyth.* 10.4).]

71. αἰεὶ αὖτις νομᾶθέρτα: cf. 201. [*Διῶψιν ἡμῶν* (two ionic μέτρα with anacrusis and syncopation) presents no metrical difficulty except on the mistaken theory that it must correspond to 67-χον εὐαζόμενα.]

72-75. 'O blessed is he who, by happy favour knowing the sacraments of the gods, leads the life of holy service and is inwardly a member of God's company'. Such formulas of beatitude are traditional in Greek poetry (cf. B. Snell, *Hermes*, lxxvi [1931], 75), e.g. Alcman, *Maidensong*, 2 ὁ δ' ὀβλιος ὄρις εὐφραν / ἀμείραν διαπλέκει / ἀκλιντος. But they have a deeper meaning in the language of the mystery cults: thus the *Hymn to Demeter* says of the Eleusinian Mysteries ὀβλιος ὄς τὰδ' ὅππῃτεν ἐπιχρῶνικον ἀνθρώπων (480); Pindar (fr. 121 Bowra) ὀβλιος ὄρις ἰδὼν κείν' εἰσ' ὑπὸ χθόρ'. ὁδὲ μὲν βίον τελευτᾷ, | οἷδεν δὲ δισσόδον ἀρχάν: Sophocles (fr. 837 Pearson) ὥς τραπέθει | κείνοι βιοτῶν οἱ τᾶτα δευχέστερος τέλη | μολῶσ' εἰς Αἶδον τοῖσδε γὰρ νόμους ἐκεῖ | ζῆν ἔσται. The present passage, like these, bases the promise of happiness on a religious experience, but its promise, unlike theirs, is for this world, not for the next—the happiness which Dion. gives is here and now. μάκαρ describes this happiness from the point of view of an observer; εὐδαίμων (one of the keywords of the play) gives it from the experient's point of view, and suggests the reason for it ('having a good δαίμων'): cf. 910 f. ὅρω βίοντος | εὐδαίμων, μακαρίων. τελευτάς, a word originally applicable to many sorts of ritual (e.g. Pindar calls the Olympic games

<sup>1</sup> Cf. now Festugière, *Mus. Helv.* ix (1952), 244.



a *τελετή*), but from the later fifth century onwards used chiefly of the rites practised in the mystery cults. It does not always mean 'initiations': initiation can happen only once, but the *δαιδαλμων* of Theophrastus goes to the 'Ὀρφικοὶ τελεταὶ every month *τελεσθησόμενος*. Cf. Kern, *Religion d. Griechen*, ii. 187 f., Nock, *Conversion*, 29, and C. Zijderfeld's *Teleryē*. *εἰδώς*: the mystery cults offered their adepts a supposedly potent kind of *knowledge*, from which the profane were excluded; cf. 472-4, *Rhes*. 973 *σέμωσ τοῖαν εἰδῶν θεός*, Bowra, *Class. Phil.* xxxii (1937), 109 f. *βυστάν ἀγαστέα* refers to outward ritual observance (cf. *ῥὰς δόλους ἀγαστέας* of the Eleusinian initiates, ps.-Plat. *Axiarchus* 371 D); *θαστέα* *ψυχῶν* to the inward feeling of unity with the *θεῖος*; and through it with the god (Verrall's 'congregationalises his soul' is the nearest English equivalent): such merging of individual consciousness in group consciousness is the attraction and the danger of all religion of the Dionysiac type.<sup>1</sup>

76. *ὄρεσαι*: this Homeric dative ending (required here by the metre) is admitted by Eur. at least five times in lyrics and perhaps once in dialogue (*Alc.* 756).

77. *καθεμύσιον*: ritual (not moral) 'purifications'. This side of Dionysiac religion was especially exploited by Orphism, but we need not see a reference to Orphism here (or anywhere in the play): Plato associated Dionysiac dances with *καθαρμοὺς τε καὶ τελετὰς τῶας* (*Lysis* 815 c); Varro says that 'Liberi patris sacra ad purgationem animae pertinebant' (Servius on Virg. *Georg.* i. 166).

78-79. It is surprising to find the *ὄργια* of Dion. so intimately associated, if not identified, with those of the Asiatic Cybele, whose cult was first introduced to Greece in the fifth century. [The explanation seems to be that from very early times a Divine Mother and a Divine Son were worshipped with dances and *ὑπερβασία* under different names on different Asiatic and Cretan mountains: the Mother was in Asia Minor Kubele or Dindymene or Zemelo, in Crete Rhea (cf. Farnell, *Cults*, iii, chap. vi); the son was Sabazios or Bakchos or Diounsios or the Cretan 'Zeus'. The Greeks early adopted the Cretan Rhea (whom in cult they usually called *ἡ Μήτηρ τῶν θεῶν*, or simply *ἡ Μήτηρ*), and also the Phrygian Dionysus; but these two, being of different local origin, were not regarded as a mother-and-son pair, and their cults and myths remained unconnected. But in the fifth century Asiatic immigrants brought the divine pair afresh to Greece under the names of Cybele and Sabazius, and embraced them in a common cult (cf. Strabo io. 3. 18 *ταῦτα γὰρ ἐστὶ σαβάζια καὶ μητρώα*, of the rites described in the *de corona*). Rhea's essential identity

<sup>1</sup> On the whole passage see now Festugière's detailed study, *Eranos*, 54 (1956), 72 ff.

with the Asiatic Mother was then perceived (see on 120-34); and Dionysus, if not identified until later with Sabazius, was yet felt to be 'in a sense the Son of the Mother', as Strabo says of Sabazius (io. 3. 15), and as the similarity of his ritual showed. It is as the Son of the Mother that Eur. speaks of him in fr. 586, *Διονύσω . . . ὅς αὖ Ἴδων | τέπτεται σὺν μητρὶ φίλῃ | τυμάνων ἐν ἱευσίς*, and that old relationship underlies the linking of his cult with hers both here and at *Hel.* 1364 f. The cult of the Thracian Dionysus seems to have been similarly linked with that of the Thracian goddess Cotyto in the *Edoni* of Aesch. (fr. 57). But Greek myth, in making Semele a Theban princess, had given him a human mother; and Greek mythographers made shift to clear up the resulting confusion either by distinguishing Dionysus son of Semele from Dionysus Sabazius (Diod. 4. 4, Cic. *N.D.* 3. 23) or, as Eur. does here, 130 ff., by making the Theban Dionysus *borrow* his rites and his music from Rhea-Cybele ([Apollod.] *Bibl.* 3. 5. 1, Sch. Ven. on *Il.* 6. 132).]

80. Tmesis for *ἀνανώσων*, purposely paralleled by a similar tmesis at the same point in the antistrophe. The thyrsus was swung high in the dance: cf. 553, fr. trag. adesp. 406 *θύρσον ἀνασείει θεῶν*, and the epithet *θυρσοεινέκτης*.

81. Cf. 177. Ivy-crowned maenads may be seen on many vases. The ivy was used not merely, as Plutarch (*Q. Conv.* 3. 2) and Sandys suppose, as a handy winter substitute for vine leaves or to cool the fevered brow of the drinker, but because in its evergreen vitality it typifies the victory of vegetation over its enemy the winter, as do also the *μυλᾶς* (108) and the fir (110). That is why Chaereon (fr. 5) called it *ἐναυροῦ παῖς*. That it was thought of as a vehicle of the god himself seems to be implied by the worship of Dion. as 'Ivy-lord' (*Κισσός*) at Acharnae (Paus. i. 31. 6) and by the rending and chewing (*σπαργμός* and *ὠμοφάγία*) of the ivy still practised in Plutarch's day (*Q. Rom.* 112, 291 A); cf. Soph. *Trach.* 218 *ἀναπαύσαι ἐδοί μ' ὁ κισσός*. In any case its place in Dionysiac ritual is primitive, perhaps older than the place of the vine: Pliny notes the persistence of its use among the primitive Thracian tribes—'hedera . . . Liberi patris, cuius dei et nunc adornat thyrsos (cf. 25) galeasque ac scuta in Thraciae populis in sollemnibus sacris' (*NH* 16. 144) [The line is metrically sound: *κισσῶ τῷ = 97* as read by *l. χριστάων*. Hermann's *κατὰ κισσῶ* derives only weak support from the omission of *τε* in a citation by Strabo (io. 3. 13).]

84. *θεὸν θεῶν*: for the emphatic collocation, 'son God of God', cf. Soph. *OT.* 660 *τὸν πάντων θεῶν θεὸν πρόμουν*.

85. *καράγυνουσι* 'bringing home'. [The expression is perhaps connected with the ritual of the *Karayōyna*, a Dionysiac festival celebrated in Ionia and, in later times at least, at Athens, which is thought to have taken its name from the 'bringing back' of Dionysus as the



god of annual vegetation. Cf. Wiegand, *Milet*, vi. 23, No. 262, line 21 τοῖς δὲ Καταγωγίοις κατάγειν τὸν Διόνυσον τοὺς ἑρπεῖς καὶ τὰς ἑρπεῖς τοῦ Διόνυσου: *Inscr. Priene* 174, τοῖς Καταγωγίοις καθήγγηται (sc. ὁ ἑρπεῖς) τῶν συγκαταγόντων τὸν Διόνυσον: Nilsson in Pauly-Wissowa s.v. Καταγωγία.]

87. εὐρυόρους ἀγυάς: 'spacious streets'. The phrase is traditional (Pind. *Pyth.* 8. 55; oracle in Dem. *Meid.* 52), and Hellas is traditionally εὐρύχορος (*Il.* 9. 478). The application of the word to countries seems to show that even if it meant originally 'wide enough for dancing' it was early connected with χώρος, not χορός. The association of Dion. with ἀγυαί appears both in the oracle mentioned above and in Soph. *Ant.* 1135 Θηβαίτας ἐπισκοποῦν' ἀγυάς.

88-98. Myth of the Double Birth. On the thunder-birth from Semele see 6-12 n. The second birth from the thigh of Zeus is mentioned by Hdt. (2. 146. 2), and occasionally depicted on vases and in other works of art (Philippart, *Iconographie des Ba.* Nos. 21-22, 24-27, 30; Heydemann, *Berl. Winckelmannsprogramm* 10, pp. 12 ff.; A. B. Cook, *Zeus*, iii, 80 ff.). Arrian localizes it in Bithynia (*F.H.G.* 3. 592); Theocritus (26. 33) on Drakanon (in Cos?), which had an old cult of Dionysus (cf. *H. Hymn* 1. 1) doubtless derived from the Asiatic mainland. Its origin and significance are an unsolved puzzle. [There is a parallel Indian myth about Soma, a Vedic god who is the animating principle of the fermented drink of the same name: one of the oldest upanishads, the Taittiriya, states that the gods took Soma and put him (or it) into the right thigh of the supreme sky-god Indra (A. Kuhn, *Zeitschr. f. Vergl. Sprachforschung*, 1851, cf. Gladys M. N. Davies, *The Asiatic Dionysos*, 167). It looks from this as if the tale in any case belonged to the common stock of Indo-European myths: if so, it is illegitimate to found on it, as Miss Harrison and others have done, inferences about early Greek society. It has in fact a fairly close parallel as far afield as Southern Nigeria, where the natives tell of magicians who cause a child to be brayed in a mortar and made into soup, and subsequently produce him alive from the right thigh of the man who has swallowed the soup (Amaury Talbot, *Life in Southern Nigeria*, 72). Other stories of miraculous births—not, however, rebirths—from thigh or knee are quoted by Cook, l.c. They may rest, as Prof. Onians suggests (*Origins of European Thought*, 182 f.) on the belief that the marrow in the thigh-bones or the fluid in the knee-cap was the stuff of life.]

88-92. 'Whilst his mother was carrying him, the lightning of Zeus took wing, and in forced pangs of labour she dropped him from her womb untimely.' ἔχουσα, 'pregnant', as Hdt. 5. 41. ἐν...ἀνέγκασιν (as Sandys) with ἔχουσα, but, as *λογίας* shows, with ἔτεκεν. πταμένως...βροντᾶς is better taken as genitive absolute than as dependent on ἀνέγκασιν, which already has a dependent genitive in

ωδίνων. ἔτεκεν in the sense of the prose word ἐκβάλωμος: cf. L.S.<sup>9</sup> s.vv. ἐκβάλλω vi, ἐκβολή iv.

94-96. λογίους...θαλάμαις: 'in secret recesses of birth', explained by *μυρῶ*. [MSS. θαλάμους 'chambers', which might express the same thing metaphorically, whereas θαλάμαι is a technical term for cavities in physiology. The rendering 'in Semele's bedroom' is not only unpoetic but false to the tradition: for the child was first washed in the waters of Dirce (521 f.), then, as the vase-paintings show (Philippart, Nos. 14-18), brought to Zeus by Athena or Hermes.—If θαλάμους is right, λογίους here is hardly consistent with λογίας 89. The adj. has three terminations elsewhere in Eur. (*Supp.* 958, *Ion* 452, *IT.* 1097).]

98. κρυπτόν ἀφ' ἧρας, cf. *H. Hymn* 1. 7 κρύπτων λευκώλενον Ἥρην. The motive sounds like a Greek attempt to make sense of the old myth.

99. For the Μοῖραι as Birth-goddesses cf. *IT.* 206 f., Pind. *Ol.* 6. 41 ff., *Nem.* 7. 1; for Μοῖραι τέλειαν, Pind. *Isthm.* 6. 46 μοῖρδ' ὄν τέλειαν. The supernatural pregnancy completes its term, in contrast (marked by the repetition of ἔτεκεν) with the premature birth from Semele.

100. ταυρόκερον: so Dion. is called βουκέρεως by Sophocles (fr. 959 Pearson) and ταυρώπης by Ion of Chios (fr. 9 Bergk). Hellenistic and Roman art often depicts him in this way, as a young man with bull's horns; but this tradition seems not to go back to the fifth century (E. Thraemer in Roscher, *Lex Myth.* i. 1149 ff., cf. Sandys<sup>4</sup>, pp. cxl ff.). On the significance of Dion.'s bull-nature see *Intro.*, p. xviii.

101-4. A miniature example of an 'aetiological myth', or story of how a custom began. In such cases the custom is commonly the source of the story, and not vice versa. Snake-handling was once really practised in certain forms of Dionysiac cult (Dem. *de cor.* 259, Plut. *Alex.* 2), as it is today in the American 'Holiness Church' (see my *Greeks and the Irrational*, 275 f., and Guthrie, *The Greeks and their Gods*, 148, n. 2); and the 'snaky snood' survived as a conventional attribute of the maenads of fiction (Hor. *Odes* 2. 19. 19 'nodo coerces viperino Bistonidum sine fraude crines'). It is nicely seen in the beautiful vase-painting by Brygos at Munich, No. 2645 (Beazley, *A.R.V.*, p. 247. 14, Furtwängler-Reichhold, Taf. 49). Cf. also 695-8 n., and Naevius, *Lucurgus* fr. 2 'iubatos angues inlaesae gerunt'. ἔτεκεν, 'from which cause', like 465 πόθεν 'from what cause'. To take it as equivalent to a partitive gen. (Wecklein) is to miss the aetiological point. ἄγραν θηροπόφον: 'their beast-brood spoil', i.e. the snakes they have caught: the adj. is hardly more than a poetic variant for θηριώδη. [θηροπόφον, the reading of P, which probably stood originally in L also, would apply quite well to the maenads as 'beast-keepers'; but ἄγραν needs an adj. much more than μανώδες. θηροπόφον, which some modern edd. have revived, is the worthless guess of Triclinius.]



107. *βρύετε, βρύετε*: 'abound, abound', a word belonging to the language of poetry and religion; for its use here cf. *Ar. Frogs* 338 ff. *πολύ-καρπον μὲν τινάσσω* | *περί καρτί αὖ βρύοντα* | *στέραιον μύρτων*, of the garland worn by the *μύσται*: Eubulus fr. 56 *κισσὸν κέρα βρύουσαν*, of a wine-cup: Bacchyl. 6. 8 f. Repetition of words is especially characteristic of Eur.'s later lyric style (cf. Aristophanes' parody, *Frogs* 1332 ff., and Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache der E. Lyrik*, 214 ff.); but most of the instances in the *Bacchae* (68, 83, 107, 116, 152, 165, 370, 412, 537(?), 577 f., 582, 584, 595, 986, 1183, 1198) seem to be either ritual cries or the natural expression of religious exaltation.

108. *μίλακι*: Sandys showed that this is the *smilax aspera*, an evergreen (*χλωρίει*) creeper with clusters of white flowers (cf. 703 *μυλακός τ' ἀνθοφόρου*) and bright scarlet berries (*καλλυκάρπῳ*); he suggested 'bryony' (which gets its name from *βρύειν*) as the nearest English equivalent. Pliny, *NH* 16. 155, disapproves its ritual use as a substitute for ivy.

109–10. 'And consecrate yourselves with twigs of oak or fir.' Sandys took the *κλάδοι* to be branches carried in the hand (? identical with the thyrsus), and is followed in this by Prof. Murray and Mr. Lucas. His view gets some support from the scholiast on *Ar. Knights* 408, who speaks of *τοὺς κλάδους οὓς οἱ μύσται φέρουσι* and says that these *κλάδοι* were called *βάρχοι* (which would give special point to *καταβαχνοῦσθε*). But the scholiast goes on to say that certain garlands were also called *βάρχοι*, quoting a line of Nicander in illustration; and on the whole it seems more likely that the reference here is still to garlands: cf. 703 *στεφάνους δρυός*, and for wreaths made of *κλάδοι Alc.* 759 *στέφει δὲ κῆρα μυρσίνης κλάδους*, Delphic Hymn to Apollo 24 f. *ἀμφὶ πλάτ[αμον] . . .* | *δάφνας κλάδων πλεξόμενος*. [The hiatus in 110 is often mended by writing *ἦ ὦ ἐλάρας*: but the same words with the same hiatus occur *Phoen.* 1515, where the cure is not so easy; Murray there compares *H. Ven.* 264 *ἦ ἐλάραι ἦ δρυός*. The phrase seems to be a fossilized epicism: in epic and Pindar a vowel after *ἦ* ('or') is apparently not felt as a hiatus (P. Maas, *Griech. Metrik*, § 141, cf. Wilamowitz, *Sitzb. Berl. Ak.*, Phil.-hist. Kl. 1903, p. 598, n. 1).—For Dion. as Lord of Trees cf. his cult titles *Ἐνδεδῆπος* (in Boeotia, Hesych. s.v.), *Δενδρεὺς* (Studemund, *Anecd. Variae*, i. 268), *Δενδρίτης* (Plut. *Q. Conv.* 5. 3. 1, 675 F), and Jeanmaire, *Dionysos*, (Strabo 10. 3. 10, Artemidorus, p. 141. 13 Hercher), though these may be due in part to the influence of the Attis-cult. Oak and fir are the typical trees of Cithaeron (Sandys), as of many Greek forests; but there may be ritual reasons for their frequent appearance in the *Bacchae* (oak 685, 703, 1103; fir 684, 1061, 1098). A *θίασος* of Dionysus *Δρυοφόρος* existed at Philippi close to Mt. Pangaeum, one of the

original homes of the cult (*Bull. Corr. Hell.* 1900, pp. 322 f.); on a fifth-century coin of Abdera we see the god carrying a fir-tree in his hand (Münzer-Strack, *Münzen von Thracien*, i. i, pl. 2, No. 4); and the fir-tree on which Pentheus sat was a holy tree (1058 n.).]

111. The fawnskin, the traditional cloak of the maenad both in poetry and on vases, served no doubt as a necessary protection against the cold of the winter *ορεβασία*; but it is also a *τέρον ἐνδόν* (137), originally worn because it communicated to the wearer the Dionysiac virtue of the fawn (cf. 866), as the lion-skin gives Heracles the virtue of the lion. Cf. *Hel.* 1358 *μέγα τοι δύναιται νεβρόν* | *παμπούκελοι σκολίδες*. It was apparently retained until fairly recently by the Viza mummies (Dawkins, *J.H.S.* xxvi [1906], 194). The skin of the *ωμοφάγιον* has a like magical value among Arabs who practise the rite today (Brunel, *Aissáoua*, 179).

112. *στέφει* is usually translated here 'fringe' or 'trim'. But no satisfactory parallel or explanation has been adduced: *Tac. Germ.* 17, which edd. quote, refers to the furrier's device of stitching together furs of contrasting colours, and is not really relevant; the object of the practice enjoined here cannot have been mere embellishment—we are dealing with a series of ritual prescriptions. Dr. P. Jacobsthal has suggested to me that *στέφει* means 'deck with *στέμματα* (strands of wool)', and that these strands were wreathed round the girdle which supported the *νεβρίς*, in the same way as round the suppliant's *βάλλος* (cf. Aesch. *Eum.* 43 ff. *κλάδων* | *λίφει μερίστῳ σωφρόνως ἐστεμμένον*, | *ἰργῆτι μάλλῳ*). He points out that a vase figured by Frickenhaus, *Lenäenvase*, 72, pl. 2, 14 (= Beazley, *A.R.V.*, p. 327. 15) shows the fawnskin girt by a belt which has the appearance of being decorated by a series of tufts. If this view is right, as I believe it is, *λευκοτρίχων πλοκάμων μάλλοις* will be a descriptive periphrasis for *στέμματα*, as *ἀργῆτι μάλλῳ* is in *Eum.* 45. The word *τρίχες* is applicable to wool (*Hes. Op.* 517), and though *πλοκάμος* is normally a tress of human hair, the golden lamb is called by Eur. *καλλοπλοκάμος*, *El.* 705.<sup>1</sup> With *λευκοτρίχων πλοκάμων*, in which the second part of the compound adj. simply repeats the idea of the noun, cf. 106 *κῶλον ταχύπουν*: this is a favourite stylistic trick, especially with Eur. (Pearson on *Hel.* 154). [Musgrave, and subsequently Housman, proposed *πλοκάμους μάλλων*, 'braids of white wool'; but in a late Euripidean lyric the more artificial phrase is the more

<sup>1</sup> *El.* 705 is, however, metrically faulty as it stands in the MSS., and it may be that *καλλίποκον* (Heath) should be read there *μετρί gratia*. Mr. W. S. Barrett suggests to me that we might similarly read *πόκων* at *Ba.* 112 and *Φρυγῶν* in the corresponding line 127, which would yield a normal glyconic. But the recurrence of the identical rhythm at 115 = 130 makes me hesitate to accept a double correction here.



probable.] The function of the *ορέμματα*, as of the garlands, is to consecrate the worshipper to the service of her god (cf. G. Hock, *Griech. Weihegebräuche*, 111 ff.). Trans. 'Gird for a consecration your cloaks of dappled fawnskin with white curls of braided wool'.

113. Again a strange phrase. It seems to mean 'Be reverent in your handling of the violent wands' (like *οἶσι περὶ ξένους*, 'scrupulous in their dealings with guests', *Cycl.* 125; *ἀμφὶ Δικτυνῶν ἀνέτες*, 'falling in your religious duty towards Dictynna', *Hipp.* 145 f.). Such versions as Mr. Lucas' 'Be purified by joining the haughty bearers of the fennel wand' give an impossible sense to *ἀμφὶ*. The startling conjunction of *οἰσίης* with *ῥβρις* expresses the dual aspect of Dionysiac ritual as an act of *controlled violence* in which dangerous natural forces are subdued to a religious purpose (Introd., p. xvi). The thyrsus is the vehicle of these forces; its touch can work beneficent miracles (704 ff.), but it can also inflict injury (762), and, as the ad. *θυρσοπλήγῃς* shows, it can cause madness: hence Dion. is *θύρσος δαυός* (*Anth. Pal.* 16. 185) and 'gravi metuende thyrsos' (Hor. *Odes* 2. 19). [In its original form, as we see it on sixth-century Attic vases, it was literally a *βραχέϊον κλάδον* (308), a branch of the god's holy tree (*θύρσος* = Lat. *fustis*): to carry it was to carry deity. In fifth-century pictures this begins to be replaced by the *νέσθηξ* or fennel rod, which is in itself a profane object (used e.g. for caning boys, schol. *Or.* 1492) but becomes a *θύρσος* by the addition of the magical (81 n.) bunch of ivy leaves fastened to its tip. The *νέσθηξ* is thus strictly a *part* of the thyrsus, but in the *Bacchae* the two words seem to be often synonymous (251 *νέσθηξι* = 254 *θύρσον*, 704 *θύρσον* = 706 *νέσθηκα*). In later art the bunch of leaves is more and more stylized and simplified until it eventually looks like, and is mistaken for, a pine-cone (*θύρσον κωνοφόρον Anth. Pal.* 6. 165). See F.-G. v. Papen, *Der Thyrsos i. d. gr. u. röm. Literatur u. Kunst*, Diss. Bonn, 1905; A. Reinach in *Rev. de l'Hist. des Religions*, lvi (1912), 1 ff.; Lorenz in *P.-W.* s.v. 'thyrsos'. A descendant of the primitive Thracian *θύρσος* is perhaps to be recognized in the 'saplings some 10 or 12 feet long' carried by certain of the Viza mummers (Dawkins, *J.H.S.* xxvi [1906], 197). A curious indication of its original potency survives in the Rules of the Iobacchi, a Dionysiac association at Athens in the second century A.D.: if any member misbehaves, a steward is to bring *τὸν θύρσον τοῦ θεοῦ* and set it beside the offender, whereupon the latter must leave the banqueting hall.]

114. *γὰ πᾶσα*: 'all (the people of) this land', in contrast with the *θηρῶ-γενῆς ὄχλος*. Cf. the Delphic Hymn to Dion. 19 f. *πᾶσα δ' ὑμνοβόρῃς χόρευ[ε]ν δαλφῶν τερά μακάρα χώρα*.

115. 'Whosoever leads the worshipping companies is Bromius', i.e. the leader of the *ὀρεβασία* is in the sacrament identified with the god: cf. 141 *ὁ δ' ἑξαρχος Βρόμιος*. We know very little of the organization

of actual *ὀρεβασίαι*, but such evidence as we have is consistent with the view that it was originally a women's rite with a single male celebrant (cf. Nilsson, *Studi e mai. di storia delle religioni*, x [1934], 3; Dodds, *Harv. Theol. Rev.* xxxiii [1940], 170).<sup>1</sup> If the celebrant was identified with the god, we can see why the god as well as the worshipper is called *ταυροφάγος* (Soph. fr. 668); why Diodorus (4. 3) speaks of an 'epiphany' of Dion. at the *τερριπῆς*; and why in descriptions of the latter the god himself is represented as carrying the torch (*Ion* 714 ff., fr. 752, Ar. *Clouds* 603 ff., &c.). Some degree of identification with the god seems to be implied in calling human participants in Dionysiac rites *βάρκα* and *βάρκα* (Pentheus calls the Stranger *ὁ βάρκα*, 491): cf. the proverb *πολλοὶ μὲν ναυλοκόφοι, αὐτοὶ δέ τε βάρκα*, which appears to mean that many perform the ritual but few experience identification. It is *possible* (though there is no direct evidence of it outside this passage) that the supreme degree of such identification, open only to the *ἑξαρχος*, was expressed by giving him the holy name Bromius (or if not, that Eur. thought so). Conversely, the god sometimes received in cult the title *Καθ' ἑμὸν* (*I.G.* ii. 3067, 3068, &c.). The organization would be like that of a witches' coven, where the single male leader was known to his congregation as 'the devil'. [While adopting this provisionally as the most natural explanation of the MS. text of 135-41, I prefer Elmsley's generally accepted *εὐρ' ἄν* here. (a) If *ἄν* was introduced into the Laurentian by the *διορθωτής* (L<sup>2</sup>) it *may* be an old reading; but the superfluous correction *ἀν* which accompanies it does not strengthen its claims, and if it is due, as Wecklein thought, to the later corrector (f) it is (like all his readings) a mere guess, *metri gratia*, and wholly devoid of authority. (b) As a guess, *εὐρ' ἄν* is clearly better: the parenthetic statement is very abrupt, and the rare *εὐρ*, which is glossed *ἄν* in Hesych., would be more exposed to corruption than the common *ἄν*. Prof. Murray told me in 1940 that he no longer thought *ἄν* right.]

120-34. Myth of the origin of the *τύραννον* (the *βυσσόνων κύκλωκα* of 124, cf. *Hel.* 1347 *τύραννα βυσσόνων*): (a) it was invented in a Cretan cave by the Curetes or Corybantes (to drown the cries of the infant 'Zeus', lest his father Kronos should find and devour him, cf. *Lucr.* 2. 629 ff.); they then presented it, along with the Phrygian flute, to Rhea (mother of the Zeus-child), to be used in her orgiastic rites; (b) from her the Satyrs obtained it and introduced it into the Dionysiac rite of the *τερριπῆς*. This is 'aetiology' again: (a) explains why the kettledrum was used in the Cretan cult of the Mother and Son, (b) explains why it also appears in that of Dionysus. (a) may be old; (b) looks like a fifth-century invention to account for the

<sup>1</sup> But see below, p. 86 n. 2.



observed similarity (for the true explanation cf. 78-79 n.). [(b) is related in a form so brief as to be for us obscure. 'Apollodoros' (*Bibl.* 3. 5. 1) tells a much fuller story: Διόνυσος . . . Ἥρας μανίαν αὐτῷ ἐμβαλόνσης περιπλανᾶται Αἰγυπτόν τε καὶ Συρίαν. . . αἰθεὶς δὲ εἰς Κίβηλα τῆς Φρυγίας ἀφικνεῖται, καὶ αὐτὴν καθαρθεὶς ὑπὸ 'Ρέας καὶ διὰ τελευτὰς ἐκμαθὼν καὶ λαβὼν παρ' ἐκείνης τὴν στολήν, ἐπὶ 'Ιδούης διὰ τῆς Θράκης ἡγείετο. Here the Indians at least are post-Euripidean; but the madness sent by Hera (perhaps invented to explain the Homeric epithet *μανόμενος*, *Il.* 6. 132, cf. schol. Ven. A *ad loc.*) was known to Eur. (*Cycl.* 3) and presumably furnished the occasion on which the satyrs, 'mad' like their master, borrowed the kettledrum which was used in the corymbant rite for the cure of madness (cf. Ar. *Wasps* 119 f. and schol. *ad loc.*). Eur., like the author of the *Bibliotheca* and later antiquity generally, seems to identify Rhea with Cybele (who is already for Pindar the Mother of the Gods, fr. 77 Bowra), just as he appears to identify the Curetes, mythical ministers of Rhea, with the Corybantes, mythical ministers of Cybele; such 'syncretism' is characteristic of the late fifth century, when people began trying to reduce to order the chaos of old and new cults and myths. On the Cretan 'Zeus', who is a vegetation-god with orgiastic cult, more akin to Dionysus than to the Hellenic Zeus, see Farnell, *Cults*, i, pp. 36-38; Guthrie, *The Greeks and their Gods*, 40 ff., 154 ff.]

120. 'After the birth-place of the god's mother they address the birth-place of his father; and the moral is perhaps that Thebes should not be less eager to celebrate the son than Crete the father' (Winnington-Ingram). *Θαλάμεια*: 'secret chamber', a poetic variation for *θαλάμη*, which was a *vox propria* for a sacred cave (schol. Nicander, *Alexipharm.* 8 *Διοβρίνης θαλάμει· τόποι ἱεροί, ὑπόγειοι, ἀνακείμενοι τῇ 'Ρέᾳ*: cf. Hesych. *θαλάμη· τρώλην*, and Eur. *Ion* 304 where the oracle-cave of Trophonius is his *θαλάμει*). Such sacred caves were the earliest cult centres in Crete and Anatolia; they had a place also in the Greek cult of Dion. (Delphic Hymn, 139; Macrobi. *Saturn.* 1. 18. 3; Paus. 2. 23. 1; Cumont, *A.J.A.* 1933, 250 f., &c.). In *H. Hymn* 26, line 6, Dion. like the Cretan 'Zeus' is brought up in a cave. 123. *τρυκόρυθες*, 'with triple helmet'. It is not clear what is meant. The scholiast on *Or.* 1480 *τρυκόρυθος Αἴας* compares *τρυκόρυθος* ('composed of three layers of material?'), applied by Homer to Hector's helmet, *Il.* 11. 353; and offers the alternative guess that the word means *τρυλόφος* 'three-crested'. The three-crested helmet is worn, e.g., by Athena in fifth-century sculpture; but the epithet should suggest something alien and remote, not something perfectly familiar. On the other hand, archaeological evidence does not support Wilamowitz's assertion that Eur. is describing 'the old Cretan helmet, resembling the papal tiara, which must have sur-

vised in ritual'. Perhaps he had nothing specific in mind, but merely introduced a grand epical-sounding word which he had found in older poetry. [Instead of dropping *ἐν* before *ἀρπύας* we should perhaps read *τρυκόρυθες ἐπὶ* *ἢ ἀρπύας* (Dobree), thus avoiding the interlinear hiatus which in this song occurs nowhere else within the strophic unit (save for 152-3 which is a special case). The words may have been transposed into prose order, as often.]

126-9. 'And in the tense ecstatic dance they mingled it (the kettle-drum) with the sweetly calling breath of Phrygian flutes, and put it into the hand of Mother Rhea to beat time for the joy-cries of her worshipping women.' *ἀνὰ . . . κέραςαν*, *tnesis*. *συρνόντων* can be taken with *πνεύματα* in the sense of 'shrill' or 'excited', but with our reading it is preferable to take it with *βακχεῖα* as *πνεύματα* already has an adj.

*βακχεῖα* and *Βακχᾶν* have troubled editors, since the worship described is that of Rhea, not of Dion.; but the same transference appears in fr. 472. 13 ff., *μυτρί τ' ὀρέτω δάδας ἀναρχῶν* | *καὶ Κουρήων* | *βάκχος ἐκλήθη δότωθεῖς*. It is justified by the similarity, and in ultimate origin identity, of the two cults (78-79 n.). For *Φρυγίων ἀλῶν* in the cult of the Mother cf. Catull. 63. 22, Lucr. 2. 620. The flute is *ὀργιαστῆκον* (Arist. *Pol.* 1341<sup>a</sup>21); Menander's Theophrastus, who is possessed by the Mother, or by the Corybantes, dances to its music (*Theoph.* 27 f., p. 101 f. Koerte<sup>3</sup>).

[Dobree's transposition, adopted in the text, is not indispensable. It makes the metrical correspondence with 111 exact; but Eur. does not insist on strict correspondence in the glyconic base (cf. 404-5 n.). Nor can decisive weight be given to Hermann's objection that *βάκχια* is nowhere else used for 'Bacchic rites' (*βακχεῖα*, which the metre excludes): the adjs. *βάκχος* and *βακχεῖος* are hardly distinguishable in meaning; and if Eur. could call the Dionysiac dance *βάκχων χορεύματα* (*Phoen.* 655, where MSS. have *βακχεῖων* as here), why should he not use for it the vaguer term *βάκχια*? If we write *ἀνὰ δὲ βάκχια*, *βάκχια* is not governed by *ἀνεκέραιον*—for the *βάκχια* cannot be described as a *κτύπος*—but by *ἀνὰ* (with extended local sense, like *ἀπὸ φόνον* *Il.* 10. 298). *ἀνεκέραιον* is not used elsewhere of musical composition (whereas *κεράννυμι* is), nor does it occur in tragedy at all, an objection which has led Campbell to propose *βακχεῖα δ' αἶμα* (*C.Q.* xlix (1956), 59).]

133. *τρυπηθῶν*: 'the feast of the second year' ('third' by the Greek method of inclusive reckoning). This is the biennial orgiastic festival: see *Introd.*, pp. xiii f.

135. *ἡδύς*: probably 'welcome' (if *ἔσταν* is sound), expressing the worshippers' joy in the god's epiphany; the word is several times so used by Sophocles of someone newly arrived, *OT.* 82 (cf. Jebb *ad loc.*), *El.* 920, *Phil.* 530. As the text stands, the person referred to can only be Dion. Hermann objected that the god would then be contrasted



[The metre is also obscure. The lines can be read in several ways, but as the text stands no analysis is very convincing. With Murray's colometry 135 and 137 must, I think, be taken as dochmiac; but the dochmii are somewhat surprising in this metrical context. Pacons seem far more likely (cf. 100-2): by writing  $\delta\rho\epsilon\sigma\omega\nu$  (Schoene, cf. 76) we get a paconic opening, and as Denniston pointed out to me  $\delta\rho\epsilon\sigma\omega\nu$  . . .  $\delta\gamma\pi\epsilon\upsilon\omega\nu$  makes a paconic tetrameter catalectic. As to the intervening words,  $\epsilon\kappa$   $\theta\iota\alpha\sigma\omega\nu$   $\delta\rho\omega\mu\alpha\acute{\iota}\omega\nu$  echoes the rhythms of the preceding stanza (105 ff. = 120 ff.); but the isolated iambic metron  $\pi\epsilon\delta\acute{\iota}\sigma\epsilon$  is a little unexpected. At a guess, Eur. may have written

ἐκ θιάσων δρομαίων

— υ υ — πέση πέδoσε,

νεβρίδος ἔχων ἱερὸν ἐν

<sup>1</sup> Kamerbeek, *Μνημοσ*, 1953, 192, has proposed to remove the difficulty by the elementary expedient of writing ὁδὲ ἔξαρχος Εὐρώμης, but the deictic pronoun is hardly intelligible in this context.

<sup>2</sup> Since the above was written, Prof. K. J. Dover has suggested to me that ἡδύς can be applied to the worshipper as 'well pleasing' to the god: cf. Soph. fr. 959 P. Νύσαν, ἦν ὁ βουρέπων | Ἰάκωος αὐτῷ μακάρ ἡδύ-σσην νέμει, and Xen. *Hiero* 4. 1 τοῖος θεσπέσιον ἡδύς ἀμνηστούμενος; I am now inclined to take it so, and to read ὁ δὲ ἄν. Murray's objection to that reading, 'unus tantum vir', is true of the situation on Cithaeron at the moment; but if it is intended generally, it does not fit the assumptions of the play: γὰρ πᾶσα χορεύεται (114) must include the men (the women are dancing already); and Teiresias says (206 ff.) explicitly that *all* must join in the worship. At Delphi the *παῖνες* appears to have been attended by women only, but that elsewhere men were admitted to the ὄρχη, at least in the fifth century, is implied by Hdt. 4. 79, and by the inscription from Cumae referring to τὸν βεβήχαρχουμένον (*Not. degli scavi* 1906, 378).

68. μένη πῶδες: 'falls to the ground' (not 'to the plain', cf. 600 and Soph. *Trach.* 786 ἐνπῶρο γὰρ πῶδον). Why does he fall? Paley says 'through fatigue', comparing 683; but gods are not fatigued, nor

are Dion.'s votaries while the god is within them (cf. 187). Possibly to tear the dying goat (Murray in lectures); but it seems to happen during the hunt, not at the moment of the kill (*ἀγρεύων*, not *ἀγρεύσας*). I suspect that the words describe a moment when the celebrant

falls unconscious and the god enters into him. This happens in other orgiastic dances, e.g. with the Siberian shamans. In the dancing mania of A.D. 1374 "those affected fell to the ground senseless," I suspect that the words describe a moment when the celebrant falls unconscious and the god enters into him.

less, panting and labouring for breath. They foamed at the mouth, and suddenly springing up began their dance amidst strange contortions' (J. F. K. Hecker, *Die Tauzeuzuth*, trans. Babinpton, p. 107).

In the Ghost Dance of the North American Indians 'the dancers, one after the other, fell rigid, prostrate on the ground. During their seizure they had visions . . . and meanwhile the dance continued and there fell / D. Benedict, *Patterns of Culture* (1935), p. 17

others tell' (R. Benedict, *Patterns of Culture*, 92). Cf. also I. K. Oesterreich, *Possession*, 241, 251, 362, 371 (Eng. trans.). The falling maenad is occasionally recognizable in vase-paintings, e.g. Berlin 2471 (Beazley, *A.R.V.* 724. 1: Pfuhl. fig. 560).

38, 'Blood of the goat that is slain, joy of the living flesh devoured.' For the first phrase cf. *Or.* 833 μαρτοκτόνον αἷμα, Aesch. fr. 327 αἷματος χοιροκτόνον; for the second, *Her.* 384 χαρμοναῖαν ἀνδροβρώσιν,

fr. 537 ἀνδοροβρώτας ἰδονάς. This is the supreme rite of the *τρυαίρις* for evidence about it, and a discussion of its meaning, cf. *Introd.*, pp. xvi ff.

441.  $\epsilon\sigma\alpha\pi\omicron\varsigma$ : a cult title in the kindred worship of Sabazius (Dem. *de cor.* 266), and probably in that of Dion. also, though it has not yet turned up in an inscription. If the view taken above is right, the Chorus here speak more truth than they know (*μῆτις ἰσχυρὰ*).

their Leader is in fact Bromius in the literal and not merely in the religious sense. [The whole passage *τέμενος . . . νέκραι* is again metrically odd, particularly the resolved dactyls (*~~~~*) in 140

and the isolated *vēkaraī* (should *evot* be transposed to follow *vēkaraī*?).] 442-3. 'A beautiful dreamlike effect after the horror of the *ōmophayia'*

(Murray). Cf. 704-11 n. The same Dionysiac miracles were described in similar terms by the Chorus of Eur.'s *Hypsipyle*, as appears from the mutilated papyrus scraps Διόνυσος . . . πέει δὲ γά . . . σπάξε . . . νέκταρ . . . λαβάνου . . . μύρνος καπν . . . (frs. 57, 58 Arnim).

44-50. 'The Bacchic One (i.e. the god temporarily incarnate in the celebrant), lifting high the blazing flame of the pine torch, sweet as



the smoke of Syrian frankincense, lets it stream from his wand (i.e. the flame trails behind him as he runs), with racing and with dances spurring the stragglers and rousing them with his call, his long curls rippling in the wind.' I take ἀνέχων and αἰσσεῖ as governing φλόγα, ἐρεθίζων and ἀναπλάτων as governing πλανήτας. For αἰσσεῖν transitive cf. *Or.* 1427 ff. αὐτὸν . . . πρὸ παρηίδος αἰσσεῖν, 'making the breeze stream across my cheek'. If it is taken intrans. here, ἐκ νάρθηκος has to go with ἀνέχων—a less natural word-order and a less natural use of ἐκ. For the sense of ἐρεθίζων cf. *Ar. Clouds*, 312 ἐνελείδων τε χορῶν ἐρεθίσματα (of Dionysiac dances); for that of ἀναπλάτων cf. 1190. On the long hair see 455–6 n., and on πλόκαμον *ρίπτων* 862–5 n.; cf. also Lucian's picture of a sham ecstatic σείων τὴν κόμην ἄνετον ὡσπερ οἱ . . . ἐνθεαζόμενοι (*Allex.* 13). The νάρθηξ seems to be used here not as a component part of the θύρος but as a torch-holder; the maenads in vase-paintings often carry both thyrsus and torch, though the latter is usually a simple bundle of pine-twigs (πεύκη), not attached to a νάρθηξ.

145. [The MS. reading can hardly be right: the second ionic μέτρον is a syllable short, and Συρίας δ' ὡς λιβαίνου καπνός is not a sentence—to make it one we have to supply not 'is', which would be easy, but (since καπνός has no article) 'there is', which is difficult. The correction in the text (Wilamowitz's) is convincing: if the first N was accidentally omitted from ἀνέχων, A would be read as A, and καπνός, having then no construction, would be altered to καπνός. Cf. *Eur. Ion* 716 Βάκχος ἀμφιπύρους ἀνέχων πεύκας, in a description of the same rite.]

148. [δράμην καὶ χοροῖς (MSS.) is unsatisfactory metrically (a dochmius is not in place here). By writing χοροῖσιν and adopting Wilamowitz's transposition in the next line (to lengthen the last syllable of χοροῖσιν) Murray obtains ionic.]

150. [To make the ionic right we must either insert τε as in text or (with Earle) alter πλόκαμον to βόστρυχον, which is glossed πλόκαμον schol. *Phoen.* 787.]

151. 'Among the maenad cries his voice rings deep.' [Murray's transposition in conjunction with Elmsley's deletion of ἐπ' (on which L. has the interlinear note περισσόν, 'superfluous'), makes this line for the first time plausible metrically: the ionic continue (-ἀδ' ἐπ- = a resolved long syllable). Hiatus before and after exclamations, as here before and after ὦ, is not unusual.] It is not clear how much of what follows is spoken by the Βακχεῖς. Wilamowitz, arguing (I do not know why) that the god could not refer to himself in the third person (155 τὸν Διόνυσον), attributes to him only the ritual cry ὦ ἱεὲ βάκχα, which is then taken up by the Chorus; and so apparently Murray in his translation. But would a ritual cry be introduced by τοιάδε? I believe (with Bruhn and Mr. Lucas) that it introduces

all the imperatives, and that the Βακχεῖς ends, as he began, with a repeated ritual formula (165 εἰς ὄρος, εἰς ὄρος), after which the Chorus describes the maenads' response.

152–69. 'On, my Dancers! On, my Dancers! With the glitter of Tmolus that runs with gold sing praise of Dionysus to the beat of the rumbling drums, in joy glorifying the Lord of Joy with Phrygian crying and calling, when the sweet and holy music of the pipe peals its holy gaiety, climbing with you as you climb—to the Mountain, to the Mountain!' Oh happily then as a filly beside its dam in the pasture, with limbs drawn and swift feet the Dancer leaps!

152–4. Τμώλου χρυσοῦρου, because the river Pactolus, as *Hdt.* says (5. 101), ψήγμα χρυσοῦ καταφορέει ἐκ τοῦ Τμώλου. For the gold mines of Tmolus cf. *Strabo* 13. 1. 23. [Wecklein's Πακτωλοῦ for Τμώλου is pedantic and metrically unconvincing.] I do not see how χλιδῆ can refer to gold ornaments (Wecklein, Dalmeyda): it must be instrumental with μέλαρε. The instruments referred to can hardly be gilded τύμπανα (Bruhn): you cannot 'play on the kettledrum to the beat of (ὦπερ) the kettledrum'. (This difficulty might be evaded by taking βαρυβόρμον ὑπὸ τυμπάνων with ἀγαλλόμενα, but see next note.) Possibly they are gilded κρόταλα (castanets): the use of these in Dionysiac dances is attested by *Cycl.* 205 (where they are associated with τύμπανα), *Hdt.* 1308, and the vase-paintings; but they are not mentioned in the *Bacchae*. [It seems on the whole safer to return, with Wilamowitz, to χλιδῆ (Victorius, and most edd. before Wecklein)—'O pride of Tmolus' (abstract for concrete). The word suggests the showy trappings of the oriental woman: cf. *Aesch. Suppl.* 234 ff., where the Danaids are called ὄμιλον τῶνδ' ἀνελληνίστολον | πέπλοισι βαρβάρουσι κόμπικύμασι | χλιδάρα.]

155–6. [Wilamowitz's transposition of these two lines might well have been adopted: it greatly improves the rhythm (by getting the two glyconic lines together), and also results in a more natural and effective word-order.]

157–9. εὔια: internal accus. with ἀγαλλόμενα, equivalent to an adv. ἐν βοαῖς: cf. *Soph. Phil.* 1393 ἐν λόγους πείσσειν, *Ant.* 961, *Aesch. Sept.* 280. In such phrases ἐν seems to mark the sphere in which an activity takes place (Wilamowitz on *Her.* 932); but we may see in them the starting-point of the development towards the Hellenistic use with an instrumental dat. (cf. 277, 1165–7 n.). εὔοπα are always loud or excited cries (cf. *Denniston* on *Eur. El.* 1302). [One rather expects two purely dactylic lines here, balancing 165–7. This could be obtained by altering εὔια τὸν εὔιον to εὔιον εὔι' (suggested to me by Dr. P. Maas).]

*Scene* i (170–369): Teiresias, Cadmus, then Pentheus.

There are violent differences of opinion about the meaning of





# TRAGEDIE

di

*Euripide*

A CURA DI  
OLIMPIO MUSSO

*Volume primo*

UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE TORINESE

/180



a mio zio Federico Seno



### *Euripide Ateniese*

È invecchiato in mezzo all'incendio di Troia,  
e nelle latomie della Sicilia.

Gli piacevano le grotte sulla spiaggia e le pitture  
marine, vide le vene degli uomini  
come una rete degli dèi che ci prendono come le belve;  
ed egli cercò di forarla.

Era severo; gli amici suoi pochi;  
venne il tempo, ed i cani lo fecero a brani.

GIORGIO SEFERIS  
(traduzione di B. Lavagnini)

Un grande critico teatrale, Silvio D'Amico, ebbe a scrivere: « Quando son troppo lontani da noi, muoiono in teatro anche i capolavori: perché le folle, mutato che sia il loro spirito, non intendono più il linguaggio parlato dai poeti, anche grandi, delle età tramontate ». Se questo è vero, che cosa resta di valido oggi, a distanza di due millenni e mezzo, nei drammi (cioè in opere scritte per essere rappresentate a teatro) di Euripide? Il problema non è ozioso, perché, come si vedrà, coinvolge l'interpretazione della personalità di Euripide e del significato dei suoi drammi.

Le tragedie euripidee, vivente il loro autore, non ebbero un grande successo, come dimostrano le poche vittorie ottenute nei concorsi drammatici. Ma dopo la morte di Euripide, comincia la loro grande fortuna. Conobbero, infatti, numerosissime riprese e influenzarono profondamente il teatro posteriore, in special modo la Commedia Nuova nei suoi tre principali rappresentanti Difilo, Filemone e Menandro. Quando furono conosciute a Roma, vennero imitate, chi dice tradotte, dai tragici latini Ennio, Accio, Pacuvio e altri. Vennero rappresentate, come ci testimoniano i papiri, per tutto o quasi il periodo dell'Impero Romano. Ciò significa che un pubblico, che andava a teatro per assistere a rappresentazioni di opere euripidee, esistette per circa un mil-



lennio. Il dialogo immediato tra l'autore di teatro e il suo pubblico durò, perciò, molto a lungo. Poi, come d'un tratto, cessò. Il pubblico antico, o classico che dir si voglia, era morto.

Ma le opere di Euripide non andarono perdute. In Oriente, cioè nei territori dell'Impero Bizantino, continuarono a essere lette, trascritte e commentate. In altre parole, perso il pubblico teatrale per il quale erano state ideate e composte, acquistarono una cerchia, ristretta e raffinata, di dotti lettori, ai quali si deve la sopravvivenza di alcuni drammi. Questi dotti bizantini, quasi tutti uomini di chiesa, privilegiarono, pare, alcune tragedie (*l'Ecuba*, *l'Oreste* e le *Fenicie*), nelle quali, fra l'altro, ritrovavano gli antecedenti pagani del Cristianesimo. Cosparsero i loro scritti di citazioni e sentenze euripidee, riecheggiando anche, a volte, lo stile del tragico ateniese. Euripide non faceva più fremere le platee con i suoi colpi di scena, con la tensione delle situazioni drammatiche, con gli sviluppi impreveduti dell'azione. Era ormai un filosofo, un moralista, che faceva meditare sul destino dell'uomo. Erano, del resto, irrimediabilmente andati perduti alcuni elementi essenziali dello spettacolo: la musica, che sottolineava così potentemente il *pathos* dell'azione drammatica; la danza e la scenografia, elementi indispensabili della messinscena. In sostanza restava il testo nudo e crudo. Il copione teatrale, privo degli altri elementi, diventò letteratura. Ebbero risalto i pensieri, le espressioni, i caratteri. Ci si dimenticò della funzione originaria dell'opera, che venne analizzata sotto un'ottica che storicamente potremmo definire non pertinente, se non addirittura errata.

In Occidente la conoscenza del greco (e conseguentemente della letteratura greca) dopo la fine dell'Impero Romano era andata quasi del tutto perduta. Ma la fama dei grandi scrittori, in particolare di Euripide, era rimasta viva tramite gli scrittori latini antichi. Leggiamo, così, nel *Purgatorio* (XXII, 106-108) dantesco:

Euripide v'è nosco e Antifonte,  
Simonide, Agatone e altri più  
greci che già di lauro ornar la fronte.

Il Petrarca, nel *Trionfo della Fama* (III, 58-59), scrive:

Euripide vid'io levarsi a volo  
e Sofoclè, due nobili tragedi.

Il Boccaccio sentì per primo l'esigenza di accostarsi direttamente al testo greco. Per lui nel 1362 l'italo-greco calabrese

Leonzio Pilato eseguì una traduzione interlineare di una parte dell'*Ecuba*, che ritroviamo nel codice XXXI ro della biblioteca Laurenziana di Firenze.

Col fiorire dell'Umanesimo le tragedie che erano sopravvissute al naufragio del tempo e alle distruzioni degli uomini vennero ricopiate e diffuse. Nel Cinquecento si incominciò ad avvertire l'esigenza di purgare i testi dagli errori della tradizione e di commentare succintamente i passi più difficili.

Nei secoli successivi la preoccupazione dei dotti fu quella di dare un testo il più fidato possibile e di tradurlo prima in latino e poi nelle principali lingue europee. La grande diffusione delle tragedie euripidee la si deduce non solo dal numero delle edizioni, ma anche dagli accenni al pensiero e ai personaggi euripidei che si ritrovano negli scrittori moderni, anche in chiave parodistica. Per fare un esempio, nella scena seconda del secondo atto de *Il critico ovvero le prove d'una tragedia* di Richard Brinsley Sheridan, rappresentata nel 1779, un personaggio dice:

Ora, attenzione, signori. Come potrete notare, io farò uso, qui, di una licenza fra le più utili che vengono concesse a noi tragici: vale a dire di quella per cui a un eroe o a un'eroina, in cambio dell'essere stati spesso obbligati a far finta di non vedere quello che c'è sulla scena, si consente, per virtù d'arte, di vedere quello che sulla scena non c'è.

Qui è chiara la parodia del tipico uso euripideo di personaggi come il Nunzio e l'Araldo, che raccontano in lunghi discorsi importanti avvenimenti, accaduti fuori della scena. Ma ancor più precisa parodia di un impiego euripideo, quello del personaggio della Serva, si legge all'inizio dell'Atto terzo:

TILBURINA entra, seguita dall'Ancella, anch'essa pazza, secondo l'uso.

SNEER Diavolo! Anche l'ancella è diventata pazza?

PUFF Certo: l'ancella fa sempre tutto ciò che fa la padrona; piange, se quella piange, ride, se quella ride, e diventa pazza, se quella diventa pazza.

Nell'Ottocento, accanto a un lavoro sistematico di collazione e di recensione dei codici e di pubblicazione di edizioni critiche, si inizia un lavoro di scavo sulla personalità euripidea. Si indagano, cioè, i rapporti col pensiero del suo tempo (Anassagora e i Sofisti). Si studia la tecnica drammatica e si cerca di dare una interpretazione dei singoli drammi.



Nel nostro secolo si prosegue il lavoro filologico e si accentua l'esigenza di un'interpretazione critica globale. E qui bisogna dire subito che gli studiosi hanno dato e danno interpretazioni discordanti tra di loro e a volte addirittura contrastanti.

Emblematico è il caso delle *Baccanti*. Per alcuni, che vedevano in Euripide un fedele allievo della Sofistica, la tragedia sarebbe una condanna del fanatismo religioso. Il significato dell'opera potrebbe, così, essere definito con l'espressione lucreziana *tantum potuit religio suadere malorum*. In questa linea interpretativa di stampo positivistico non mancò chi accostò Euripide a Henrik Ibsen. Dall'altro lato, ci fu invece chi mise in rilievo il misticismo che trasparirebbe dall'insieme dell'opera e che sarebbe dimostrato da tanti passi. Va detto che i filosofi e gli scrittori moderni furono attirati più dall'aspetto mistico che da quello illuministico delle *Baccanti*. Federico Nietzsche, ad esempio, da quest'opera principalmente trasse l'ispirazione per *La nascita della tragedia*. Il sogno di Eschenbach, poi, ne *La morte a Venezia* di Thomas Mann è un evidente frutto della suggestione mistica esercitata sullo scrittore tedesco dal capolavoro euripideo.

Alcuni critici, influenzati dalla psicanalisi, hanno visto in Euripide uno psicologo consumato. La cura minuziosa con cui vengono descritti i caratteri dei personaggi, uomini in carne e ossa e non più eroi del mito, i moti più nascosti dell'animo, i sentimenti e le passioni, ne farebbero un attento osservatore della psiche umana. In particolare le donne sarebbero tenute sotto speciale osservazione. Alceste, Medea, Fedra, Ecuba e tante altre indimenticabili protagoniste starebbero a dimostrare l'interesse di Euripide, e quindi la sua simpatia, per la parte irrazionale e dolente dell'umanità. Per altri, invece, la descrizione delle conseguenze disastrose dei moti inconsulti dell'anima e delle passioni irrefrenate starebbero a dimostrare che il nostro autore è un razionalista, che condanna implacabilmente chi non si fa guidare dalla ragione.

Un altro importante filone critico è costituito da coloro che vedono in Euripide un cittadino, orgoglioso di essere ateniese, che partecipa alle vicende politiche della sua patria. Le numerose invocazioni alla pace indicherebbero, poi, il vagheggiamento di una società perfetta, fatta a misura d'uomo. Gli accenni alla guerra del Peloponneso svelerebbero, per altri, una grande passione politica e farebbero del poeta un impegnato. La scena tea-

trale sarebbe per lui quello che era la tribuna per gli oratori: il luogo da cui lanciare appelli patriottici alla popolazione.

La critica marxista è andata oltre. Infatti, in certi dibattiti fra personaggi di condizione sociale diversa e in certe riflessioni sulle conseguenze dell'appartenere a un ceto piuttosto che a un altro, si sono visti chiari accenni alla lotta di classe. Il teatro euripideo sarebbe, così, lo specchio dei conflitti sociali dell'Atene del quinto secolo. In un certo senso Euripide sarebbe un rivoluzionario *ante litteram*. Molto evidente sarebbe, poi, la sua simpatia per le classi subalterne, perché immuni, anche, dai vizi e dallo sfrenato desiderio di potere, che caratterizzano le classi dominanti.

A questo punto il lettore si chiederà, fra tanta disparità di vedute, come si debba considerare Euripide: ateo o religioso? illuminista o mistico? studioso della psiche umana, politico impegnato, rivoluzionario o che altro?

Questi interrogativi si presentarono ogni volta si doveva rappresentare in tempi moderni una tragedia euripidea. In sostanza, si trattava di dare un'interpretazione. In questo secolo le rappresentazioni di tragedie classiche furono abbastanza numerose e con risultati, a dir vero, scarsi e a volte anche involontariamente comici. La perdita irrimediabile di alcuni elementi essenziali dello spettacolo, quali la musica e la coreografia, costituiva un grave, insuperabile *handicap*. La presenza, poi, di un pubblico moderno, con problemi ben diversi da quelli del pubblico dell'antichità, imponeva una modernizzazione, che portava a rifacimenti più o meno radicali.

Da simili manomissioni, che neanche la genialità di alcuni interpreti riusciva a rendere del tutto convincenti, ha origine probabilmente il giudizio di Silvio D'Amico che abbiamo citato all'inizio. Sembra dunque che ci si debba rassegnare a considerare ora le tragedie euripidee come letteratura, alla stregua, ad esempio, dell'*Adelchi* manzoniano o del teatro umanistico, che del teatro hanno solo la forma esteriore.

Qualcuno ha paragonato la tragedia classica al melodramma settecentesco e, *mutatis mutandis*, con buone ragioni. Se del *Don Giovanni* di Lorenzo da Ponte si fosse persa la musica di Mozart e la coreografia dell'epoca, si sarebbe perso qualcosa di essenziale dell'opera. Così, probabilmente, qualcosa di analogamente essenziale si è perso nella tragedia antica. Basti, inoltre, al proposito ricordare ancora l'importanza delle musiche di scena



delle commedie shakespeariane o delle musiche di Lulli per il *Borghese gentiluomo* di Molière. In misura più o meno grande, la perdita di certi elementi dello spettacolo contribuisce a far perdere all'opera la sua efficacia e, quel che qui ci interessa, a indirizzare forzatamente a senso unico l'attenzione della critica: cioè, verso il puro contenuto. Ecco da cosa nasce la disparità delle interpretazioni moderne: dal privilegiare questo o quell'aspetto di pensiero e dall'elevarlo a chiave interpretativa generale. Su questa strada, è certo, i critici non si metteranno mai d'accordo. A forza di scoprire aspetti nuovi in un grande autore, si giunge inevitabilmente a dire che in lui c'è tutto, dalla filosofia all'agricoltura: come è successo per Omero, Dante e Shakespeare.

Ora, è certamente vero che nelle opere del nostro tragico si trovano tutti quegli aspetti che i critici hanno messo in luce. Ma una cosa è dire che in certe opere si trova del misticismo, un'altra cosa è dire che Euripide è un mistico e via dicendo. Vano, poi, è il tentativo di tracciare una evoluzione, che pure ci sarà stata, della personalità euripidea. Abbiamo, infatti, pochi dati cronologici e soprattutto ci fanno difetto notizie esterne. I dati biografici in nostro possesso, per di più, sono insignificanti e infarciti di aneddoti poco fededegni. Del resto, tracciare una evoluzione della personalità di un grande autore, anche quando si possedessero sufficienti dati esterni, è sempre difficile, per non dire qualche volta e per certi aspetti arbitrario. Forse è proprio per questa consapevolezza che gli antichi hanno rinunciato a raccogliere e a tramandare notizie biografiche, che a noi farebbero tanto comodo.

Una cosa che possiamo dire con certezza è che Euripide era innanzitutto un uomo di teatro. Che significa questo? Molti scrittori nel corso dei secoli hanno ripetutamente affermato che il teatro è la rappresentazione della vita degli uomini nei loro rapporti in tutti i loro aspetti, anche contraddittori. A tale scopo serve ottimamente la forma dialogica. Esistono delle persone nella realtà che amano fare prediche e l'uomo di teatro le rappresenta facendole parlare abbondantemente e sentenziosamente. Questo, però, non vuol dire che nelle tirate o assoli si celi il poeta con un messaggio da propagandare: cioè, che lì si celi il significato dell'opera.

Nell'Atene del quinto secolo, specie negli ultimi decenni, la realtà era diventata molto complessa. Nuovi, rivoluzionari fer-

menti di pensiero e di critica (si pensi a Democrito, Eraclito, Anassagora, Socrate, i Sofisti) mettono in discussione il patri-monio etico del passato. La situazione politica, poi, è particolarmente agitata dalle tensioni interne (lotte fra i vari gruppi o partiti) ed esterne (guerra del Peloponneso). Euripide rappresenta gli uomini del suo tempo ed è per questo motivo che nella sua opera si rilevano tanti aspetti contraddittori, difficilmente conciliabili.

Certo, si ha l'impressione che la simpatia del poeta vada ora a quell'aspetto e ora a quel personaggio in misura maggiore che ad altri aspetti o ad altri personaggi. Ma se l'artista è creatore, è inevitabile che ami tutte le sue creature, perché sue creature.

Il valore di un'opera teatrale consiste, va ricordato e sottolineato, nella presenza che i suoi personaggi hanno sulla scena. Per dare loro un'esistenza, occorre che il poeta si immerga in ciascuno di loro, per trovare tutte le caratteristiche e tutte le ragioni del loro agire. In sostanza il poeta è i suoi personaggi. Euripide è Admeto e Ferete, due personaggi in irriducibile contrasto tra di loro. Allo spettatore o al lettore potrà piacere più l'uno che l'altro, ma è certo che la scena del dibattito tra i due è di grande effetto drammatico. Il pubblico ne è preso e palpita: si verifica, cioè, quella che si chiama emozione drammatica e che è il fine ultimo del teatro.

Sotto quest'ottica puramente teatrale si può capire un'opera come l'*Alceste*, che tante discussioni ha suscitato e suscita. Che cosa significa l'*Alceste*? L'esaltazione dell'amore coniugale, che giunge all'estremo sacrificio e/o la condanna dell'egoismo di Admeto e dei suoi genitori? Ma c'è altro: che significa la scena, inaspettatamente comica, di Ercole ubriaco, che, in un clima di cordoglio funebre, si mette a predicare al servo addolorato e contrariato una concezione di vita edonistica e festaiola? I significati che i critici hanno trovato in quest'opera sono molti e talvolta nettamente divergenti tra di loro. C'è stato anche chi nel sacrificio di Alceste ha visto una profezia pagana del Cristo (C. Diano). Ora, se ci si mette in un'ottica teatrale, forse si trova la soluzione di alcuni problemi. La prima parte dell'*Alceste* è caratterizzata da elementi patetici molto accentuati, si potrebbe dire molto carichi. La scena di Ercole ubriaco serve, così, al poeta (devo questa idea a un drammaturgo, Miklós Hubay) per alleggerire la tensione drammatica, giunta al limite estremo. In tal modo si possono spiegare tanti elementi comici, che



sono stati rilevati nelle opere euripidee. Ad esempio, negli *Eraclei* il Servo che sostiene fisicamente il vecchio Iolao, carico di armi pesanti e pieno di spiriti bellicosi, dice: « Devo fare il balio a un guerriero? ». Con questa battuta la tensione del pubblico, prodotta dai molti elementi patetici della tragedia, e specialmente dal sacrificio dell'adolescente Macaria, viene allentata e quindi si prepara lo spettatore alla soluzione del dramma. L'autore di teatro, che conosce il suo mestiere, sa che non può insistere troppo in certe tonalità drammatiche, se vuole rendere credibile l'opera e non annoiare il pubblico. Per questo analogo motivo si trovano nelle tragedie di Shakespeare personaggi che fanno dell'ironia o addirittura battute comiche in momenti altamente drammatici.

Euripide prendeva, come tutti gli altri tragici, il materiale per i suoi drammi da quell'enorme e vario patrimonio costituito dai miti. Ma a differenza degli altri due grandi tragici ateniesi, Eschilo e Sofocle, trasforma gli eroi del mito in uomini in carne e ossa, che pensano e agiscono come gli uomini del suo tempo. Non è provato che Euripide abbia inventato o trasformato anche solo in parte qualche mito. Sappiamo che certe varianti erano già nella tradizione, come ad esempio il mito di Elena che non va a Troia, ma in Egitto, era già stato cantato da Stesicoro nella *Palinodia*. Anche certe critiche al mito sono difficilmente euripidee. Alcune di esse, fatte in chiave razionalistica e secondo il principio di verosimiglianza, erano già della tradizione e rappresentate, ad esempio, da autori come Ecateo di Mileto, vissuto tra il VI e il V sec. a. C.

Nella rappresentazione tanto efficace degli uomini, così come essi sono e non come devono essere, sta il motivo principale dell'influsso enorme esercitato da Euripide sugli autori di teatro successivi e, dopo la sua riscoperta nel primo Umanesimo, sul teatro moderno. Euripide, così, può essere a buona ragione considerato l'inventore del dramma borghese. In questo senso si capisce la modernità e l'attualità di personaggi come Medea, di cui la cronaca registra ogni tanto moderne reincarnazioni. Se la perdita di certi elementi essenziali allo spettacolo quali la musica e la coreografia, come s'è detto, riduce di molto l'effetto della tragedia antica, l'attualità di situazioni e di personaggi può ancora oggi a teatro far presa sul pubblico. La nostra epoca, in cui i valori tradizionali sono entrati in crisi e in cui i contrasti e i dibattiti sono tanto accesi, può offrire il pubblico più adatto alla rappresentazione delle opere euripidee. Perciò, almeno in

parte, si può rettificare, oggi, il giudizio di Silvio D'Amico. Né va dimenticato che certi grandi personaggi femminili, quali Fedra, Medea, Alceste, trovano una particolare rispondenza nel mondo moderno, in cui si dibatte, a volte con toni accesi ed esasperati, il problema della donna. Per tutti questi motivi non solo si può constatare l'attualità dell'opera di Euripide, ma si può affermare che esistono anche le condizioni per un valido ritorno sulla scena delle sue opere senza forzate attualizzazioni.



## NOTA BIOGRAFICA

Della vita di Euripide ben poco sappiamo di certo. Le principali fonti sono alcune *Vite* conservate in alcuni codici del XIV sec. d. C. (il testo si veda più avanti), ricchi di dati aneddotici di scarsa o nulla verosimiglianza storica. Il materiale, tuttavia, è antico. Le stesse o analoghe notizie si ritrovano in scrittori dell'impero romano (come Aulo Gellio) o in opere bizantine (come nel lessico cosiddetto di Suida, compilato tra il X e l'XI sec. d. C.). Ma l'antichità degli aneddoti fu ancor più dimostrata, quando si scoprirono in un papiro del II sec. a. C. brani della *Vita di Euripide*<sup>1</sup> del filosofo peripatetico Satiro di Callatis, vissuto tra il III e il II sec. a. C. Si ritrovarono, infatti, talora identici nell'espressione, gli aneddoti conservati nei codici tardomedioevali. Al sorgere delle leggende contribuirono in maniera determinante i poeti comici, che parodiavano incessantemente le opere del Nostro, a cominciare da Aristofane.

Di certo sappiamo che Euripide era ateniese, del demo di Flia (ma probabilmente nato in una proprietà del padre a Salamina), figlio di un ricco proprietario terriero di nome Mnesarco o Mnesarchide e di Clito<sup>2</sup>. La sua data di nascita oscilla tra il 485 e il 480. In fanciullezza si dedicò alla ginnastica e partecipò ad alcune gare, riportando qualche vittoria. Fu danzatore e tefodoro nel culto di Apollo Zosterio. Si dedicò in un primo tempo alla pittura: a Megara si mostravano alcuni suoi quadri, ma c'è il sospetto che si trattasse di un'omonimia. Non c'è serio motivo di mettere in dubbio, invece, che diventasse allievo di Anassagora di Clazomene, come ci dicono concordemente e insistentemente le fonti, confermate da echi del pensiero anassagoreo riconoscibili nelle sue opere. Più dubbio appare il fatto che sia stato anche allievo dei sofisti Protagora e Prodicò e di Socrate. Probabilmente fu in contatto con loro, come lo sarà

1. P. Oxy. 1176, pubblicato nel IX volume degli *Oxyrhynchus Papyri* nel 1912. Se ne veda l'edizione, con traduzione e commento a cura di G. ARRICHERI, Pisa, 1964 (= « Studi Classici e Orientali », vol. XIII).

2. I comici fecero del padre un commerciante e della madre un'erbi-vendola.



stato con altri rappresentanti della cultura e dell'arte ad Atene<sup>3</sup>. Pare che non abbia partecipato attivamente alla vita politica, anche se le sue opere sono piene di allusioni agli avvenimenti politici contemporanei e di considerazioni morali sulle forme di governo con relative degenerazioni. Lo dimostrerebbe l'aneddoto, secondo cui avrebbe arredato una caverna a Salamina, che dava sul mare, dove si ritirava per star solo e scrivere drammi. Tuttavia la notizia, conservata da Satiro, relativa a un processo per empietà, intentatogli da Cleone<sup>4</sup>, può indicare che avesse assunto una chiara posizione politica, ovviamente anticleoniana. Anche gli aneddoti circa le sue sventure coniugali, a causa delle sue due mogli infedeli Melito e Cherile (o Cherine, com'è scritto in alcuni codici), potrebbero avere un fondamento; ma non è assolutamente provato. Aristotele<sup>5</sup> ci parla di un processo che il poeta intentò a un certo Igenonte per una questione fondiaria. Nel 408, dopo aver rappresentato ad Atene l'*Oreste*, si recò in Macedonia alla corte del re Archelao, che lo trattò con grandi onori; ma prima pare che si fosse recato a Magnesia (non si sa quale, però, delle numerose città con questo nome), dove avrebbe ottenuto la prosennia e l'atelia. Morì nei primi mesi del 406 in Macedonia, dove venne sepolto con tutti gli onori. Ebbe tre figli: Mnesarchide (commerciante), Mnesiloco (attore) ed Euripide il Giovane (poeta tragico).

Secondo la tradizione, Euripide scrisse novantadue opere teatrali; ma già in età ellenistica non ne restavano che settantotto, di cui settantaquattro autentiche e quattro spurie. Le quattro opere che gli Alessandrini consideravano sicuramente non euripidee sono le tragedie *Peirithous*, *Rhadamanthys* e *Tennes* e il dramma satiresco *Sisipho*<sup>6</sup>. A noi sono giunte diciotto tra-

3. Ad es., fu in amichevoli rapporti col poeta lirico Timoteo di Mileto, come ci conferma SATIRO, fr. 39 XXII: «(essendo) Timoteo (poco apprezzato) presso i Greci per le sue novità musicali, e tanto amareggiato da esser deciso a farla finita, solo Euripide invece si rideva degli spettatori, e avendo chiara la percezione della grandezza di Timoteo nella sua arte, lo consolò e gli disse parole di grande incoraggiamento, e per di più gli compose il proemio dei *Persiani*». (Trad. di G. ARRIGHETTI).

4. SATIRO, *op. cit.*, fr. 39 X: «...venne in odio a tutti: agli uomini per la poca socievolezza, alle donne per le accuse contenute nei suoi drammi. E corse grave pericolo, sia a causa degli uni che delle altre, tanto è vero che da parte di Cleone il demagogo gli fu intentato un processo per empietà, come abbiamo detto». (Trad. di G. ARRIGHETTI).

5. *Rhet.*, III 15, p. 1416 a 28 segg.

6. Queste opere vengono attribuite al sofista Crizia, zio di Platone, uno dei Trenta tiranni, morto nel 403 a. C. I frammenti si possono vedere ora in *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, editor B. SNELL, Göttingen, 1971, pp. 170-183; testo e commento in *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, fasc. IV, a cura di A. BATTEGAZZO e M. UNTERSTEINER, Firenze, 1962,

gedie, di cui una (il *Reso*) di autenticità contestata, e un dramma satiresco (il *Ciclope*). Sotto il nome di Euripide ci sono anche giunte alcune composizioni letterarie, che la critica considera concordemente spurie, e sono: un epinicio per la vittoria di Alcibiade a Olimpia con il carro verso il 416 a. C.<sup>7</sup>; un epicedio per gli Ateniesi morti a Siracusa nel 415-413 a. C.<sup>8</sup>; un epigramma per la morte di una donna e di tre figli nell'isola di Icaro<sup>9</sup>; cinque lettere<sup>10</sup>.

L'attività teatrale di Euripide si svolse dal 455 a. C., anno in cui ottenne il primo coro con la tragedia *Peliadi*, alla sua morte, avvenuta nel 406 a. C. L'ultima tetralogia, rappresentata postuma dal figlio Euripide<sup>11</sup>, comprendeva l'*Ifigenia in Aulide*, l'*Alceone a Corinto*, le *Baccanti* e ottenne il primo premio. In tutto le fonti ci dicono che ottenne il coro per ventidue volte, cioè per ottantotto opere; se si sommano a questo numero le quattro opere che gli Alessandrini consideravano spurie, si ottiene il numero complessivo di novantadue, di cui si componeva il *Corpus euripideo*. In tutto conseguì solo cinque vittorie; la prima nel 441 con una tetralogia sconosciuta e l'ultima con la tetralogia postuma. L'altra vittoria di cui siamo a conoscenza è quella del 428 a. C. con la tetralogia di cui faceva parte l'*Ippolito*. Sappiamo di quattro secondi posti: con la tetralogia di cui faceva parte l'*Alcesti* (nel 438 a. C.), quelle dell'*Andromaca*, delle *Troiane* (nel 415 a. C.) e delle *Fenicie*. Il terzo premio ottenne nel 455 a. C. con le *Peliadi*, nel 431 a. C. con la tetralogia di cui faceva parte la *Medea*; un altro terzo premio ottenne in un anno ignoto e con una tetralogia ignota in un concorso cui parteciparono Nicomaco e Teognide<sup>12</sup>.

Circa la cronologia delle opere e la composizione delle tetralogie, ben poche notizie precise, tutte risalenti ad antichi gram-

pp. 274-315. Il *Sisifo* attribuito a Crizia non va confuso con l'omonimo dramma satiresco della tetralogia troiana del 415 di Euripide, che dovette andare presto perduto.

7. PLUT., *Alc.*, II, 1; ARHEN., I 3 e. PLUTARCO in *Demosth.*, I, 1 esprime il dubbio sulla sua autenticità.

8. PLUT., *Nic.*, 17, 4.

9. Ateneo, che ci conserva l'epigramma (II 61 b), dice che la notizia risale a Eparchide, storico di Icaro.

10. R. HERCHER, *Epistolographi Graeci*, Parigi, 1873, p. 275 segg. e H.-U. GOESSWEIN, *Die Briefe des Euripides*, Meisenheim am Glan, 1975 («Beitr. z. klass. Philologie», Heft 55).

11. Secondo il lessico di Suida si tratterebbe invece di un nipote che aveva lo stesso nome (si veda il testo più avanti).

12. Cfr. W. SCHMID-O. STRÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, I Teil, III Band, München, 1940, p. 322 seg.



matici, ci sono pervenute. In base ad esse si può fare il seguente schema (le tragedie conservate sono scritte in lettere maiuscole):

- 455 Peliadi (terzo premio);  
 438 Le Cretesi, Alcmeone in Psocide, Telefo, ALCESTI (secondo premio);  
 431 MEDEA, Filottete, Ditti, Mietitori (terzo premio);  
 428 IPPOLITO (secondo premio);  
 415 Alessandro, Palamede, TROIANE, Sisifo (secondo premio);  
 412 ELENA, Andromeda  
 408 ORESTE  
 405 BACCANTI, IFIGENIA IN AULIDE, Alcmeone a Corinto (primo premio).

Per la datazione delle altre opere si deve ricorrere ad allusioni ad avvenimenti politici e alle parodie di Aristofane, con le quali si può ottenere solo una datazione relativa, cioè il *terminus ante* o *post*. Molto insicuri, per non dire arbitrari, sono i risultati che si ottengono con altre analisi (tecnica, pensiero, metrica<sup>13</sup>, ecc.). La lista dei settantotto drammi conosciuti dagli alessandrini fu stabilita da U. von Wilamowitz Moellendorff nel suo libro *Analecta Euripidea*, Berlino, 1875, pp. 144 segg., che si avvale anche di due iscrizioni, la Tabula Albana<sup>14</sup> e il Marmo del Pireo<sup>15</sup>, in aggiunta alle testimonianze letterarie. La faccenda qui seguire con le seguenti avvertenze. I drammi conservati sono stampati a lettere maiuscole; si indicano, quando esistono, i commenti moderni particolarmente importanti. Per le tragedie frammentarie si indicano i frammenti nella raccolta fondamentale: *Tragicorum Graecorum Fragmenta recensuit A. Nauck*, Lipsia, 2<sup>a</sup> ed., 1889 (1<sup>a</sup> ed., 1856), abbrev. Nauck<sup>2</sup>; nel 1964 l'opera venne ristampata a Hildesheim con l'aggiunta in appendice di: *Supplementum continens nova fragmenta Euripidea et adespota apud scriptores veteres reperta adiecit Bruno Snell*, abbrev. Snell. Per aggiorna-

13. Particolarmente seguito ancora oggi è il metodo dello Zieliński (*Tragödonnenon libri tres*, Krakau, 1925), che statisticamente studia il numero delle sostituzioni delle sillabe lunghe con brevi nei piedi del trimetro. Cfr. E. B. CEADEL, *Resolved feet in the trimeters of Euripides and the chronology of the plays*, in «Class. Quart.», XXV (1941), pp. 68-87.  
 14. IG XIV (*Inscriptiones Italiae et Siciliae*), ed. G. KABEL, Berolini, 1890, n. 1152, p. 308.  
 15. IG II-III (*Inscriptiones Atticae*), ed. I. KIRCHNER, Berolini, 1931, n. 2363, p. 707 seg.

mento sulle successive acquisizioni papirologiche si fa riferimento alle pagine delle due seguenti raccolte: *Supplementum Euripideum bearbeitet von Hans von Arnim*, Bonn, 1913 (Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 112), abbrev. v. Arnim; *Nova Fragmenta Euripidea in papyris reperta editi Colinus Austin*, Berlin, 1968 (Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 187), abbrev. Austin. Laddove esiste, si cita anche per le tragedie frammentarie un commento moderno, che tenga conto delle scoperte più recenti<sup>16</sup>.

16. Sulle tragedie frammentarie di Euripide importanti sono le rassegne bibliografiche di H. VAN LOOY, in «L'Antiquité Classique», 32 (1963), pp. 162-199, 607-608 e di H. J. METTE in «Lustrum», 12 (1967), pp. 1-288; 13 (1968), pp. 289-403, 569-571; 17 (1973-74), pp. 5-26; 19 (1976), pp. 65-78. Ad esse dovrà far riferimento chi volesse ulteriori notizie.



# CATALOGO DEI DRAMMI DI EURIPIDE

## TRAGEDIE

### 1 ΑΛΚΗΣΤΙΣ

*Euripides Alcestis edited with Introduction and Commentary* by A. M. Dale, Oxford, 1954 (rist. 1961, 1966).

### 2 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ

*Euripides Andromache edited with Introduction and Commentary* by P. T. Stevens, Oxford, 1971.

### 3 Ἀλκιδέων (ὁ δὲ Ψωφίδης)

Nauck<sup>2</sup> fr. 65-73 (Snell p. 4)  
H. van Looy, *Zes verloren tragedies van Euripides. Studie met kritische uitgave en vertaling der fragmenten*, Brussel, 1964, pp. 78-103.

### 4 Αἰόλος

Nauck<sup>2</sup> fr. 14-41 (Snell p. 3); Austin pp. 88-89.

### 5 Ἀλέξανδρος

Nauck<sup>2</sup> fr. 42-64 (Snell p. 3)  
R. A. Coles, *A new Oxyrhynchus Papyrus: The Hypothesis of Euripides' Alexandros*, London, 1974 (Univ. of London, «Inst. of Class. St. Bullet. Suppl.» 32). V. anche W. Luppe in «Philologus» 1976, 12-20.

### 6 Ἀνδρομέδα

Nauck<sup>2</sup> fr. 114-156 (Snell pp. 4-5).

### 7 Ἀντιόπη

Nauck<sup>2</sup> fr. 179-227 (Snell pp. 5-6); v. Arnim pp. 9-22.  
*L'Antiope d'Euripide. Edition commentée des fragments* par J. Kambitsis, Athènes, 1972.

### 8 Ἀρχέλαος

Nauck<sup>2</sup> fr. 228-264; v. Arnim p. 80; Austin pp. 11-21.



- 9 Ἀλκιμέων (ὁ δὲ Κορίνθιος)  
Nauck<sup>2</sup> fr. 74-87 (Snell p. 4); Austin p. 83.  
H. van Looy, *op. cit.* al n. 3, pp. 103-131.
- 10 Ἀλγεύς  
Nauck<sup>2</sup> fr. 1-13 (Snell p. 3).
- 11 Ἀλκιμήνη  
Nauck<sup>2</sup> fr. 88-104; Austin pp. 84-85.
- 12 Ἀλόπη  
Nauck<sup>2</sup> fr. 105-113.
- 13 Ἀντιγόνη  
Nauck<sup>2</sup> fr. 157-178 (Snell p. 5).
- 14 Ἀΰρη  
Nauck<sup>2</sup> fr. 265-281 (Snell p. 6).
- 15 ΒΑΚΧΑΙ  
*Euripides Bacchae* edited with *Introduction and Commentary*  
by E. R. Dodds, Oxford, 1944 (2<sup>a</sup> ed., 1960).
- 16 Βελλεροφόντης  
Nauck<sup>2</sup> fr. 285-312 (Snell p. 6); Austin p. 86.
- 17 Δίτυς  
Nauck<sup>2</sup> fr. 331-348 (Snell p. 7).
- 18 Δανάη  
Nauck<sup>2</sup> fr. 316-330 (Snell p. 7).
- 19 ΕΚΑΒΗ
- 20 ΕΛΕΝΗ  
*Euripides Helena* edited with *Introduction and Commentary* by  
A. M. Dale, Oxford, 1967.  
*Euripides Helena* herausgegeben und erklärt von R. Kannicht,  
voll. 2, Heidelberg, 1969.
- 21 Ἐρεχθεύς  
Nauck<sup>2</sup> fr. 349-370 (Snell p. 7-8); Austin pp. 22-40.  
*Euripide Eretheo. Introduzione, testo e commento a cura di*  
P. Carrara, Firenze, 1977.
- 22 Ἐπειός  
Nessun frammento.

- 23 ΗΡΑΚΛΕΙΔΑΙ
- 24 ΗΡΑΚΛΗΣ  
*Euripides Herakles. Einleitung, Kommentar und Uebersetzung*  
von U. von Wilamowitz-Moellendorff, voll. 2, Berlin 1889  
(rist. 1909).
- 25 ΗΛΕΚΤΡΑ  
*Euripides Electra* edited with *Introduction and Commentary* by  
J. D. Denniston, Oxford, 1939.
- 26 Θυέστης  
Nauck<sup>2</sup> fr. 391-397 (Snell p. 8).
- 27 Θησεύς  
Nauck<sup>2</sup> fr. 381-390 (Snell p. 8).
- 28 ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ  
*Euripides Hippolytos* edited with *Introduction and Commentary*  
by W. S. Barrett, Oxford, 1964 (rist., 1966, 1969).
- 29 ΙΚΕΤΙΔΕΣ  
*Euripides Supplices* edited with *Introduction and Commentary*  
by Ch. Collard, voll. 2, Groningen, 1975.
- 30 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ (ἡ ἐν Ταύροις)  
*Euripides Iphigenia in Tauris* edited with *Introduction and*  
*Commentary* by M. Platnauer, Oxford, 1938.
- 31 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ (ἡ ἐν Αὔλιδι)
- 32 ΙΩΝ  
*Euripides Ion* edited with *Introduction and Commentary* by  
A. S. Owen, Oxford, 1939.
- 33 Ἴππόλυτος (καλυπτόμενος)  
Nauck<sup>2</sup> fr. 428-447 (Snell p. 8).
- 34 Ἴνώ  
Nauck<sup>2</sup> fr. 398-423 (Snell p. 8).
- 35 Ἰζίκων  
Nauck<sup>2</sup> fr. 424-427 (Snell p. 8).
- 36 Κρήσσαι  
Nauck<sup>2</sup> fr. 460-470 (Snell p. 9); Austin p. 85.



- 37 Κρεσφόντης  
Nauck<sup>2</sup> fr. 449-459 (Snell pp. 8-9); Austin pp. 41-48.  
*Euripide Cresfonte. Introduzione, testo critico dei frammenti e commento a cura di O. Musso*, Milano, 1974.
- 38 Κρήτες  
Nauck<sup>2</sup> fr. 471-472 (Snell p. 9); v. Arnim pp. 22-25; Austin pp. 49-58.  
*Euripide I Cretesi. Testo e commento di R. Cantarella*, Milano, 1964.
- 39 Λυόμνιος  
Nauck<sup>2</sup> fr. 473-479 (Snell p. 9).
- 40 ΜΗΔΕΙΑ  
*Euripides Medea edited with Introduction and Commentary by D. L. Page*, Oxford, 1938 (rist. con correzioni, 1952, 1955, 1961, 1964, 1967, 1971).
- 41 Μελέαγρος  
Nauck<sup>2</sup> fr. 515-539.
- 42 Μελάνπη (ή σοφή)  
Nauck<sup>2</sup> fr. 480-488; v. Arnim pp. 25-28; Austin p. 90.  
H. van Looy, *op. cit.* al n. 3, pp. 196-244.
- 43 Μελάνπη (ή δεσμώτις)  
Nauck<sup>2</sup> fr. 489-514; v. Arnim pp. 28-35.  
H. von Looy, *op. cit.* al n. 3, pp. 204-298.
- 44 ΟΡΕΣΤΗΣ  
*Euripidis Orestes. Introduzione, testo critico, commento e appendice metrica a cura di V. Di Benedetto*, Firenze, 1965.
- 45 Οίβεϋς  
Nauck<sup>2</sup> fr. 558-570; v. Arnim pp. 36-40.
- 46 Οινόμαος  
Nauck<sup>2</sup> fr. 571-577.
- 47 Οιδίπους  
Nauck<sup>2</sup> fr. 540-557 (Snell pp. 9-10); Austin pp. 59-65.
- 48 Πελεύδης  
Nauck<sup>2</sup> fr. 601-616.
- 49 Πηλεύς  
Nauck<sup>2</sup> fr. 617-624 (Snell p. 10).

- 50 Πλεισθόνης  
Nauck<sup>2</sup> fr. 625-633.
- 51 Παλαμήδης  
Nauck<sup>2</sup> fr. 578-590.
- 52 Πολύδοξ  
Nauck<sup>2</sup> fr. 634-646 (Snell p. 10).
- 53 Πρωτεσίλαος  
Nauck<sup>2</sup> fr. 647-657 (Snell p. 10).
- 54 ΡΗΣΟΣ
- 55 Σθενέβοια  
Nauck<sup>2</sup> fr. 661-672 (Snell p. 11); v. Arnim pp. 43-46; Austin p. 93.
- 56 Σχύριοι  
Nauck<sup>2</sup> fr. 682-686 (Snell p. 11); Austin pp. 95-96.
- 57 ΤΡΩΙΑΔΕΣ
- 58 Τήλεφος  
Nauck<sup>2</sup> fr. 696-727 (Snell pp. 11-12); Austin pp. 66-82.
- 59 Τημενίδαι  
Nauck<sup>2</sup> fr. 728-741; Austin pp. 97-98.
- 60 Τήμενος  
Nauck<sup>2</sup> fr. 742-751 (Snell p. 12).
- 61 Τυτύλη  
Nauck<sup>2</sup> fr. 752-770; v. Arnim pp. 46-67.  
*Euripides Hypsipyle. Introduction, Text and Commentary by G. W. Bond*, Oxford, 1963 (rist. con correzioni, 1969).
- 62 ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ
- 63 Φιλοκτήτης  
Nauck<sup>2</sup> fr. 787-803 (Snell p. 12); Austin p. 100.
- 64 Φοῖνιξ  
Nauck<sup>2</sup> fr. 804-818 (Snell p. 12); Austin p. 101.
- 65 Φαέθων  
Nauck<sup>2</sup> fr. 771-786; v. Arnim pp. 67-80; Austin p. 99.  
*Euripides Phaethon edited with Prolegomena and Commentary by J. Diggle*, Cambridge, 1970.



## 66 Φρῆζος

Nauck<sup>2</sup> fr. 819-838 (Snell pp. 12-13); Austin pp. 86, 101-102.  
H. van Looy, *op. cit.* al n. 3, pp. 132-184.

## 67 Χρύσιππος

Nauck<sup>2</sup> fr. 839-844 (Snell p. 13); Austin p. 103.

## DRAMMI SATIRESCHI

## 68 Ἀνδρόλοχος

Nauck<sup>2</sup> fr. 282-284 (Snell p. 6).

## 69 Βούσιρις

Nauck<sup>2</sup> fr. 313-315 (Snell p. 7); Austin p. 90.

## 70 Εἰρυσθενεύς

Nauck<sup>2</sup> fr. 371-380 (Snell p. 8).

## 71 ΚΥΚΛΩΨ

*Euripides Cyclops. Introduction and Commentary* by R. G. Ussher, Roma, 1978.

## 72 Π...

## 73 Σκεῖρων

Nauck<sup>2</sup> 675-681 (Snell p. 11); Austin pp. 94-95.

## 74 Συλεύς

Nauck<sup>2</sup> fr. 687-694; Austin p. 96.

## DRAMMI SATIRESCHI SPURI

## 75 Σίσυφος

Nauck<sup>2</sup> fr. 673-674; Austin p. 93.

## TRAGEDIE SPURIE

## 76 Πειρίθουος

Nauck<sup>2</sup> fr. 591-600; v. Arnim pp. 40-42.

## 77 'Ραδάμανθουος

Nauck<sup>2</sup> fr. 658-660; Austin p. 92.

## 78 Τέννης

Nauck<sup>2</sup> fr. 695; Austin p. 97.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

## Le opere

## Edizioni e traduzioni

Firenze, ca. 1494 (*editio princeps* di Medea, Ippolito, Alcesti e Andromaca), a cura di Giano Lascaris.

Venezia, 1503 (*editio princeps* di tutte le tragedie, escluse le quattro dell'edizione precedente e l'Elettra, che verrà pubblicata per la prima volta da Pietro Vettori a Roma nel 1545 e con traduzione latina a Firenze nel 1546), *apud Aldum*, forse a cura di Giovanni Gregoropulos (v. M. Sicher in « Rhein. Mus. » 118 [1975], pp. 205-225).

Basilea, 1537 (tutte le tragedie meno l'Elettra) *apud J. Hervagium*; altra edizione nel 1544, ristampata nel 1551 con l'Elettra nel testo di P. Vettori.

Basilea, 1541 (traduzione latina di tutte le opere meno l'Elettra) *per Dorotheum Camillum* (pseudonimo di R. Collinus); altra edizione Berna, 1550.

Francoforte, ca. 1558 (tutte le tragedie) *ex officina Burbachii*; altra edizione ca. 1560.

Basilea, 1558 (traduzione latina di Philippus Melanthon con introduzione di Gulielmus Xylander); altra edizione Francoforte, 1562.

Basilea, 1562 (testo greco, traduzione latina e note di Gaspare Stiblinus; note anche di J. Brodaeus).

Anversa, 1571 (testo greco e note critiche), a cura di G. Canter. Heidelberg, 1597 (testo greco e note di G. Canter, traduzione latina di Aemilius Portus; comprende l'*editio princeps* dei frammenti della Danae).

Ginevra, 1602 (testo greco di G. Canter, traduzione latina di Ae. Portus, note di J. Brodaeus, G. Stiblinus e Ae. Portus; la traduzione latina di Ae. Portus sarà ristampata da P. de la Roviére, « *Ελληνες ποιηταί, Coloniae Allobrogum*, 1614).

Cambridge, 1694 (testo greco, traduzione latina e note; comprende i frammenti) a cura di J. Barnes.

Padova, 1743-1754 (testo e traduzione italiana in versi del Padre Michelangelo Carmeli; venti tomi).



- Oxford, 1778 (testo greco, traduzione latina di Samuel Musgrave; comprende i frammenti); altra edizione Glasgow, 1797.
- Lipsia, 1778-1788 (testo di J. Barnes, ma i frammenti nel testo di S. Musgrave: tomo I e tomo II a cura di S. F. N. Morus; tomo III, con le note complete di S. Musgrave, scoli e *Index Verborum* a cura di C. D. Beck).
- Francoforte, 1808-1815, a cura di E. Zimmermann.
- Lipsia, 1810-1811 (Ecuba, Oreste, Medea, Fenicie nel testo di R. Porson, stampato a Lipsia 1<sup>a</sup> ed., 1802, 2<sup>a</sup> ed., 1807; le altre tragedie nel testo di S. Musgrave), *editio Tauchnitziana*, ristampata nel 1823 e nel 1828.
- Oxford, 1811-1812 (testo di J. Barnes), *typis et sumtu N. Bliss*.
- Lipsia, 1813-1829, a cura di A. Matthiae (9 voll.; in un volume pubblicato nel 1837 c'è un lessico, ma limitato alle prime tre lettere dell'alfabeto).
- Lipsia, 1819 (testo greco di A. Matthiae), *in usum praelectionum academicarum et scholarum*.
- Oxford, 1821 (testo greco di A. Matthiae, traduzione latina di S. Musgrave).
- Glasgow, 1821, a cura di A. e J. M. Duncan (voll. 9; testo e note di vari autori, Barnes, Musgrave, ecc.; nel 9<sup>o</sup> volume è compreso l'*Index Verborum* del Beck).
- Lipsia, 1825, a cura di L. Dindorf (voll. 2).
- Lipsia, 1825-1826, a cura di F. H. Bothe (voll. 2).
- Cambridge, 1826 (testo di R. Porson con note di J. Scholefield); ristampa 1829.
- Gotha ed Erfurt, 1829-1877 (testo e commento di undici tragedie a cura di A. J. E. Pflugk e R. Klotz).
- Lipsia, 1831-1841, a cura di G. Hermann (voll. 3).
- Oxford, 1832-1840, a cura di G. Dindorf (tomi 2, voll. 4), ristampato nel 1851 e in *Poetae Scenici Graeci*, 5<sup>a</sup> ed., Lipsia, 1869.
- Egina, 1834, a cura di N. Dukas (testo, note e traduzione in greco moderno).
- Lipsia, 1841, a cura di A. Witzschel; 2<sup>a</sup> ed., 1855-1856; 3<sup>a</sup> ed., 1872; 4<sup>a</sup> ed., 1882.
- Parigi, 1843, a cura di T. Fix (testo e traduzione latina di tutta l'opera, ma note critiche solo a dodici tragedie: Supplici, Ifigenia in Aulide, Ifigenia in Tauride, Reso, Troiane, Baccanti, Eracidi, Elena, Ione, Ercole Furente, Elettra, Ciclope).
- Leida, 1847-1849 (traduzione latina del testo di A. Witzschel).
- Lipsia, 1848-1853, a cura di J. A. Hartung (testo, traduzione metrica tedesca e note).
- Berlino, 1851-1894 (testo e commento di alcune tragedie di F. G. Schoene, H. Koechly, H. von Arnim, ecc.).

- Lipsia, 1854, a cura di A. Nauck; 2<sup>a</sup> ed., 1857; 3<sup>a</sup> ed., 1869-1871; numerose ristampe.
- Berlino, 1855, a cura di A. Kirchhoff (voll. 2); *editio minor*, 1867-1868.
- Cambridge, 1857, 5<sup>a</sup> ed. a cura di J. H. Monk (testo e note di Ippolito, Alceste, Ifigenia in Aulide e Ifigenia in Tauride).
- Cambridge, 1858-1860, a cura di F. A. Paley (ristampa, New York, 1860-1861, ecc.); 2<sup>a</sup> ed. con commento inglese, Londra, 1872-1880; 3<sup>a</sup> ed., Londra, 1889.
- Parigi, 1868, a cura di H. Weil (testo e note di Ippolito, Medea, Ecuba, Ifigenia in Aulide, Ifigenia in Tauride, Elettra e Oreste); ristampe 1879 e 1905.
- Lipsia-Berlino, 1874-1909 (Ausgewählte Tragödien des Euripides für den Schulgebrauch erklärt von N. Wecklein).
- Atene, 1888-1903, a cura di D. N. Bernardakis (tomi 3, comprendenti Fenicie, Ecuba, Ippolito, Medea, Ifigenia in Aulide, Ifigenia in Tauride, Elettra e Alceste).
- Lipsia, 1898-1902, a cura di R. Prinz e N. Wecklein (voll. 3).
- Oxford, 1902-1909, a cura di G. Murray (voll. 3); numerose ristampe.
- Londra-Cambridge (Mass., USA), 1912, a cura di A. S. Way (testo e traduzione inglese); numerose ristampe.
- Parigi, 1925-, a cura di L. Méridier, L. Parmentier, H. Grégoire, ecc. (testo, traduzione francese e note; mancano ancora l'Ifigenia in Aulide e il Reso); numerose ristampe.
- Fra le traduzioni italiane moderne complete si devono citare quelle di F. Bellotti (Milano, 1844; numerose ristampe); G. de Spuches (Firenze, 1892); G. Amoroso (Milano, 1913); E. Romagnoli (Bologna, 1928, continuamente ristampata); M. Fagella (Milano, 1935-1937); D. Ricci (Milano, 1954); AA. VV. in *Il teatro greco. Tutte le tragedie* (Firenze, 1970); F. M. Pontani (Roma, 1978).

#### Edizioni degli scoli

- Scholion antiqua in Euripidis tragoediis. Parlim edita, parlim editis integriora ex recensione C. G. COBETI iterum editis AUGUSTUS WITZSCHEL, Lipsiae, 1849.*
- Scholion graeca in Euripidis tragoediis. Ex codicibus aucta et emendata edidit GULIELMUS DINDORFIUS, I-IV, Oxonii, 1863.*
- Scholion in Euripidem. Collegit, recensuit, edidit E. SCHWARTZ, Berolini, 1887-1891 (voll. I-II).*
- Scholion metrica anonyma in Euripidis Hecubam, Orestem, Phoenissas. Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Appendix*



and *Index* by OLE LANGWITZ SMITH, Copenhagen 1977 («Opuscula Graecolatina, Supplementa Musei Tusculani», vol. 10).

#### Lessico

- J. T. ALLEN-G. ITALIE, *A Concordance to Euripides*, Berkeley, 1954.  
 C. COLLARD, *Supplement to the Allen-Italie Concordance to Euripides*, Groningen, 1971.

#### La critica

- K. ALT, *Untersuchungen zum Chor bei Euripides*, Frankfurt, 1952 (diss.).  
 R. B. APPLETON, *Euripides the Idealist*, Toronto, 1927.  
 H. VON ARNIM, *De prologorum Euripideorum arte et interpolatione*, Greifswald, 1882 (diss.).  
 H. H. BACON, *Barbarians in Greek Tragedy*, New Haven, 1961.  
 S. A. BARLOW, *The Imagery of Euripides*, London, 1971 (2ª ed., 1974).  
 W. N. BATES, *Euripides. A Student of Human Nature*, Philadelphia, 1930 (rist. New York, 1960).  
 L. BERGSON, *L'Épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle, Euripide*, Lund, 1956.  
 Id., *Die Relativität der Werte im Frühwerk des Euripides*, Stockholm, 1971.  
 G. BJOERK, *Das Alpha impurum und die tragische Kunstsprache*, Uppsala, 1950.  
 E. M. BLAILOCK, *The Male Characters of Euripides*, Wellington, 1952.  
 H. BRANDT, *Die Sklaven in den Rollen von Dienern und Vertrauten bei Euripides*, Hildesheim, 1973.  
 W. BREITENBACH, *Untersuchungen zur Sprache der Euripideischen Lyrik*, Stuttgart, 1934 (rist. Hildesheim, 1967).  
 A. P. BURNETT, *Calastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford, 1971.  
 G. BUSCH, *Untersuchungen zum Wesen der Tyche in den Tragödien des Euripides*, Heidelberg, 1937 (diss.).  
 G. CAPONE, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padova, 1935.  
 C. CHROMIK, *Göttlicher Anspruch und menschliche Verantwortung bei Euripides*, Kiel, 1967 (diss.).  
 D. J. CONACHER, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto-London, 1967.

- P. DECHARME, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, 1893.  
 E. DELEBECQUE, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, 1951.  
 J. DE ROMILLY, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, 1961.  
 V. DI BENEDETTO, *La tradizione manoscritta euripidea*, Padova, 1965.  
 Id., *Euripide: teatro e società*, Torino, 1971.  
 L. DI GREGORIO, *Le scene d'annuncio nella tragedia greca*, Milano, 1967.  
 J. DINGEL, *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Tübingen, 1967 (diss.).  
 J. DUCHEMIN, *L'agon dans la tragédie grecque*, Paris, 1968 (2ª ed.).  
*Entretiens sur l'antiquité classique*, VI, *Euripide: sept exposés et discussions*, Genève, 1960.  
 G. ERDMANN, *Der Botenbericht bei Euripides. Struktur und dramatische Funktion*, Kiel, 1964 (diss.).  
 W. H. FRIEDRICH, *Euripides und Diphilos*, München, 1953 (2ª ed., 1969).  
 Id., *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*, Göttingen, 1967.  
 J. FISCHL, *De munitis tragicis*, Wien, 1910 (diss.).  
 K. VON FRITZ, *Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin, 1962.  
 A. GARZYA, *Studi su Euripide e Menandro*, Napoli, 1961.  
 Id., *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli, 1962.  
 P. A. GMUER, *Das Wiedererkennungsmotiv in den Dramen des Euripides*, Freiburg Helv., 1920 (diss.).  
 I. GOLLWITZER, *Die Prolog- und Expositionstechnik der griechischen Tragödie mit besonderer Berücksichtigung des Euripides*, Gunzenhausen, 1937 (diss.).  
 R. GOOSSENS, *Euripide et Athènes*, Bruxelles, 1962.  
 W. GOREK, *Herr und Sklave bei Euripides*, München, 1975 (diss.).  
 L. H. G. GREENWOOD, *Aspects of Euripidean Tragedy*, Cambridge, 1953 (rist. 1972).  
 G. M. A. GRUBE, *The Drama of Euripides*, London, 1941 (2ª ed., 1961).  
 D. G. HARBSMEIER, *Die allen Menschen bei Euripides mit einem Anhang über Menelaos und Helena bei Euripides*, Göttingen, 1968 (diss.).  
 E. HEITSCH, *Zur lyrischen Sprache des Euripides*, Göttingen, 1955 (diss.).  
 N. C. HOURMOUZIADIS, *Production and Imagination in Euripides. Form and function of the scenic space*, Atene, 1965.



- E. HOWALD, *Untersuchungen zur Technik der euripideischen Tragödien*, Leipzig, 1914.
- M. IMHOF, *Bemerkungen zu den Prologen der sophokleischen und euripideischen Tragödien*, Winterthur, 1957.
- J. JACKSON, *Marginalia Scaenica*, Oxford, 1955.
- K. JOERDEN, *Hinterzenischer Raum und ausserszenische Zeit. Untersuchungen zur dramatischen Technik der griechischen Tragödie*, Tübingen, 1960 (diss. ined.).
- F. JOUAN, *Euripide et les légendes des chants cypriens*, Paris, 1966.
- M. KAIMIO, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki, 1970.
- R. KANNICHT, *Untersuchungen zur Form und Funktion des Amoi-baion in der attischen Tragödie*, Heidelberg, 1957 (diss. ined.).
- I. KAZIK-ZAWADKA, *Les hapax eiremena et les mots rares dans les fragments papyrologiques des trois grands tragiques grecs*, Varsovia, 1962.
- W. JENS, *Die Bauformen der griechischen Tragödie* (mit Beiträgen von K. Aichele, W. Barner, J. Dingel, K. Joerden, ecc.), München, 1971.
- W. KERSCHER, *Handlungsmotive Euripideischer Dramengestaltung. Ein Beitrag zum Menschenbild bei Euripides*, München, 1969 (diss.).
- K. KIEFER, *Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne*, Heidelberg, 1909 (diss.).
- K. KIEFNER, *Die Versparung. Untersuchung zu einer Stilfigur der dichterischen Rhetorik am Beispiel der griechischen Tragödie*, Wiesbaden, 1964.
- H. KINDERMANN, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg, 1979.
- J. KOPPERSCHMIDT, *Die Hikesie als dramatische Form*, Tübingen, 1967 (diss.).
- W. KRANZ, *Stasimon*, Berlin, 1933.
- H. KUCH, *Kriegsgefangenschaft und Sklaverei bei Euripides*, Berlin, 1974.
- K. KUIPER, *Wysbegeerte en Godsdienst in het drama van Euripides*, Haarlem, 1888.
- V. LANGHOLF, *Die Gebete bei Euripides und die zeitliche Folge der Tragödien*, Göttingen, 1971.
- R. LATTIMORE, *The Poetry of Greek Tragedy*, Baltimore, 1958.
- O. LAUTENSACH, *Die Aoriste bei den attischen Tragikern und Komikern*, Göttingen, 1911.
- D. F. W. VAN LENNEP, *Euripides poietes sophos*, Amsterdam, 1935.
- A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1972 (3<sup>a</sup> ed.).
- F. L. LUCAS, *Euripides and his influence*, New York, 1963.

- W. LUDWIG, *Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*, Tübingen, 1954 (diss.).
- G. H. MACURDY, *The Chronology of the Extant Plays of Euripides*, Lancaster, 1905 (diss.).
- F. MARTINAZZOLI, *Euripide*, Roma, 1946.
- P. MASQUERAY, *Euripide et ses idées*, Paris, 1908.
- K. MATTHIESSEN, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen, 1964.
- B. MEISSNER, *Mythisches und Rationales in der Psychologie der euripideischen Tragödie*, Göttingen, 1951 (diss.).
- S. MELCHINGER, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München, 1974.
- Id., *Die Welt als Tragödie*, Bd. 2: *Euripides*, München, 1980.
- L. MÉRIDIER, *Le prologue dans la tragédie d'Euripide*, Bordeaux-Paris, 1911.
- C. MOELLER, *Vom Chorlied bei Euripides*, Göttingen, 1933 (diss.).
- G. MUEFFELMANN, *Interpretationen zur Motivation des Handelns im Drama des Euripides*, Hamburg, 1964 (diss.).
- G. MURRAY, *Euripides and this age*, London, 1927 (7<sup>a</sup> rist.; trad. it. di N. Ruffini, Bari, 1932), 2<sup>a</sup> ed., Oxford, 1946.
- A. NAUCK, *Euripideische Studien*, St. Petersburg, 1859-62.
- H. NEITZEL, *Die dramatische Funktion der Chorlieder in den Tragödien des Euripides*, Hamburg, 1967 (diss.).
- W. NESTLE, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, 1930 (rist. Hildesheim, 1967).
- Id., *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart, 1901 (rist. Aalen, 1969).
- G. NORWOOD, *Essays on Euripides' Drama*, London, 1954.
- P. J. NUSSBAUMER, *Die Figuren des Gleichklangs bei Euripides*, Freiburg Helv., 1936 (diss.).
- G. PADUANO, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa, 1968.
- H. PARRY, *The Choral Odes of Euripides. Problems of Structure and dramatic Relevance*, Berkeley, 1963 (diss.).
- H. PATIN, *Études sur les tragiques grecs. Euripide*, I-II, Paris, 1894 (7<sup>a</sup> ed.).
- K. PAUER, *Die Bildersprache des Euripides*, Breslau, 1934 (diss.).
- G. PERROTTA, *I tragici greci*, Bari, 1931 (rist. Messina-Firenze, 1966).
- U. PETERSEN, *Goethe und Euripides. Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit*, Heidelberg, 1974.
- M. POHLLENZ, *Die griechische Tragödie*, I-II, Göttingen, 1954 (2<sup>a</sup> ed.).



- H. POPP, *Amoibaion. Zur Geschichte einer Dialogform der griechischen Tragödie*, Tübingen, 1968.
- E. E. POT, *De marieme beeldspraak bij Euripides*, Harderwijk, 1943.
- M. O. PULQUÉRIO, *Características métricas das monódias de Eurípides*, Coimbra, 1969.
- A. RIVIER, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne, 1944 (2<sup>a</sup> ed., 1975).
- E. ROHDICH, *Die euripideische Tragödie. Untersuchungen zu ihrer Tragik*, Heidelberg, 1968.
- W. SCHADEWALT, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlin, 1926.
- E. SCHAPIRA, *Der Einfluss des Euripides auf die Tragödie des Cinqucento*, Würzburg, 1935 (diss.).
- WIELAND SCHMIDT, *Der Deus ex machina bei Euripides*, Tübingen, 1963 (diss.).
- J. SCHMITT, *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*, Giessen, 1921.
- E. R. SCHWINGE, *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*, Heidelberg, 1968.
- Id., *Euripides*, Darmstadt, 1968 («Wege der Forschung» 89).
- E. SEGAL, *A Collection of Critical Essays on Euripides*, New York, 1968.
- R. SENONER, *Der Redeaon im euripideischen Drama*, Wien, 1961 (diss.).
- J. SMEREKA, *Studia Euripidea*, I-II, Leopoli, 1936-37.
- A. SPIRA, *Untersuchungen zum deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Kallmünz/Opf., 1960.
- W. STEIDLE, *Studien zum antiken Drama*, München, 1968.
- H. STEIGER, *Euripides. Seine Dichtung und seine Persönlichkeit*, Leipzig, 1912.
- P. T. STEVENS, *Colloquial expressions in Euripides*, Wiesbaden, 1976.
- H. STROHM, *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, München, 1957.
- F. TIETZE, *Die euripideischen Reden und ihre Bedeutung*, Breslau, 1933 (diss.).
- A. TUILIER, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris, 1968.
- Id., *Étude comparée du texte et des scholies d'Euripide*, Paris, 1972.
- A. TURYN, *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Urbana, Ill., USA, 1957 (rist. Roma, 1970).
- P. VELLACOTT, *Ironic Drama: a Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge, 1975.
- A. W. VERRALL, *Euripides the Rationalist*, Cambridge, 1895.
- Id., *Essays of four Plays of Euripides*, Cambridge, 1905.

- E. C. WAARDENBURG, *De verwerking van het leed bij Euripides*, Amsterdam, 1966 (diss.).
- T. B. L. WEBSTER, *The tragedies of Euripides*, London, 1967.
- Id., *The Greek Chorus*, London, 1970.
- N. WECKLEIN, *Studien zu Euripides*, Leipzig, 1874.
- C. H. WHITMAN, *Euripides and the Full Circle of Myth*, Oxford, 1975.
- U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Analecta euripidea*, Berlin, 1875 (rist. 1963).
- Id., *Einführung in die griechische Tragödie*, Berlin, 1907.
- R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Euripides and Dionysos: an Interpretation of the Bacchae*, Cambridge, 1948 (rist. 1969).
- T. ZIELIŃSKI, *Tragodoumenon libri tres*, Cracovia, 1925.
- W. ZUERCHER, *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel, 1947.
- G. ZUNTZ, *The political Plays of Euripides*, Manchester, 1955 (2<sup>a</sup> ed., 1964).
- Id., *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge, 1965.



## NOTA CRITICA

### LA TRADIZIONE DEL TESTO

Le opere di Euripide conobbero, dopo la morte dell'autore, una enorme fortuna. Quando si introdusse l'uso nei concorsi drammatici di fare una ripresa di una tragedia antica, uso attestato a partire dal 386 a. C.<sup>1</sup>, Euripide fu scelto di preferenza rispetto agli altri tragici<sup>2</sup>. Gli attori dovettero esercitare un influsso rimarchevole sulla tradizione del testo euripideo<sup>3</sup>, tanto che verso il 330 a. C. l'oratore ateniese Licurgo si vide costretto a far approntare una edizione ufficiale delle tragedie conservate, alla quale era fatto obbligo agli attori di attenersi rigorosamente nelle rappresentazioni. Si ritiene che all'epoca della legge di Licurgo il *corpus* euripideo comprendesse le settantotto opere, che si possono vedere nel catalogo precedente. Alcuni drammi, specie satireschi, erano già andati perduti e altri spuri erano entrati a far parte del *corpus*. I grammatici alessandrini esercitarono una intensa attività critica sull'opera euripidea, tanto che il testo giunto sino a noi si può dire sia in sostanza quello da loro stabilito. Particolarmente importante fu l'edizione di Aristofane di Bisanzio (morto verso il 180 a. C.), che approntò anche per ogni tragedia dei summi comprendenti notizie storiche e giudizi critici. Tra le altre importanti edizioni, di cui si ha notizia, si deve citare quella di Didimo il Calcentero (I sec. a. C.), che la corredò di un ampio commentario<sup>4</sup>.

La grande diffusione delle opere di Euripide ci è attestata dai numerosissimi papiri, che ci hanno restituito brani, anche ampi, di tragedie perdute, non solo di quelle conservate<sup>5</sup>. Per

1. Cfr. W. SCHMID-O. STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 3, München, 1940, p. 824 e nn. 2-3.

2. Cfr., oltre a SCHMID-STÄHLIN, *op. cit.*, pp. 823 segg., A. TULLIER, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris, 1968, pp. 23 segg.

3. Cfr. D. L. PAGE, *Actors' Interpolations*, Oxford, 1934. Sugli attori si veda oggi P. GHIRON-BISTAGNE, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976.

4. Cfr. A. TULLIER, *op. cit.*, pp. 27 segg.

5. Il numero dei papiri euripidei è inferiore solo a quelli omerici. Si veda, anche per la bibliografia citata, M. MANFREDI, *I papiri e gli studi*



quanto concerne le tragedie conservate, i papiri nella maggioranza dei casi ci danno un testo inferiore a quello dei codici medievali. Tuttavia, specie quelli più antichi, cioè di età tolemaica e quindi sotto l'influsso diretto della critica alessandrina, riservano sorprese: non raramente, infatti, rivelano corrottele insospettite nella tradizione medievale, confermano correzioni e congetture di studiosi moderni e sanano luoghi corrotti.<sup>6</sup>

La tradizione medievale è rappresentata da un certo numero di codici, il più antico dei quali è il Palinsesto di Gerusalemme (Bibl. Patriarc. 36: H), non anteriore alla metà del sec. XI<sup>7</sup>, contenente oltre 1600 versi, nell'ordine i vv. 869-920, 1125-1173 dell'*Ecuba*, i vv. 105-213, 313-412, 565-614, 718-766, 897-946, 1152-1200, 1356-1556 dell'*Oreste*, i vv. 811-899, 1600-1700 delle *Fenicie*, i vv. 80-169, 777-830, 887-986, 1042-1091 dell'*Andromaca*, i vv. 51-255, 1278-1376 della *Medea*, i vv. 320-368, 469-518, 1138-1186, 1290-1336 dell'*Ippolito*.

Gli altri codici si sogliono dividere in due famiglie, A e B. La prima contiene i nove drammi della cosiddetta scelta<sup>8</sup> con scoli, la seconda anche quelli della cosiddetta edizione alfabetica<sup>9</sup> senza scoli.

I principali rappresentanti della famiglia A sono <sup>10</sup>:

M = codice Marciano greco 471, sec. XII, pergameneo, della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Contiene: *Ecuba*, *Oreste*, *Fenicie*, *Andromaca*, *Ippolito* (fino al v. 1234).

A = codice Parigino greco 2712, sec. XIV, pergameneo, della Biblioteca Nazionale di Parigi. Contiene: *Ecuba*, *Oreste*, *Fenicie*, *Andromaca*, *Medea*, *Ippolito*.

su Euripide negli ultimi decenni, in « Proceedings of the 12th International Congress of Papyrology », Toronto, 1970, pp. 273-278.

<sup>6</sup> È il caso, ad es., di due recenti papiri dell'*Ifigenia in Aulide*: un papiro di Leida del III sec. a. C. sana il v. 791 (J. HEMMERDINGER in *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, 1973, pp. 292-302); un papiro di Colonia del II-I sec. a. C. conferma alcune congetture di studiosi moderni (*Papyrologica Coloniensis*, vol. VII. Kölner Papyri, Band 2, Köln, 1978, pp. 66-72).

<sup>7</sup> Cfr. N. WILSON in « Gr. Rom. Byz. Stud. », 14 (1973), pp. 224-225; S. DAITZ, *The Jerusalem Palimpsest of Euripides: A Facsimile Edition with Commentary*, Berlin, 1970.

<sup>8</sup> Il periodo a cui si fa risalire da parte di uno sconosciuto una scelta delle opere dei tragici è il II sec. d. C. L'autore avrebbe selezionato sette opere di Eschilo, sette di Sofocle (quelle che ci sono rimaste di questi autori) e dieci di Euripide.

<sup>9</sup> Gli altri nove drammi di Euripide sembrano infatti susseguirsi, con qualche sforzo, in ordine alfabetico.

<sup>10</sup> Sulla tradizione del testo di Euripide l'opera più completa è A. TURYN, *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Urbana, Illinois, 1957, alla quale deve far riferimento chi volesse notizie codicologiche e bibliografiche dettagliate.

V = codice Vaticano greco 909, sec. XIII, bombicino, della Biblioteca Apostolica Vaticana. Contiene: *Ecuba*, *Oreste*, *Fenicie*, *Medea*, *Ippolito*, *Alcesti*, *Andromaca*, *Troiane*, *Reso*.  
B = codice Parigino greco 2713, sec. XII, pergameneo. Contiene: *Ecuba*, *Oreste*, *Fenicie*, *Ippolito*, *Medea*, *Alcesti*, *Andromaca*.

I principali rappresentanti della famiglia B sono:

L = codice Laurenziano 32, 2, della Biblioteca Laurenziana di Firenze, inizio sec. XIV (ca. 1310), cartaceo. Contiene: *Supplici*, *Baccanti* (vv. 1-755), *Ciclope*, *Eracleidi*, *Ercolo Furante*, *Elena*, *Reso*, *Ione*, *Ifigenia in Tauride*, *Ifigenia in Aulide*, *Ippolito*, *Medea*, *Alcesti*, *Andromaca*, *Elettra*, *Ecuba*, *Oreste*, *Fenicie*.

P = diviso oggi in due parti <sup>11</sup>: codice Palatino greco 287, della Biblioteca Vaticana, e codice Laurenziano Conventi Soppressi 172, della Biblioteca Laurenziana di Firenze, pergameneo, sec. XIV. La prima parte contiene: *Andromaca*, *Medea*, *Supplici*, *Reso*, *Ione*, *Ifigenia in Tauride*, *Ifigenia in Aulide*, i vv. 1-65 della *Danae pseudoeuripidea*, *Ippolito*, *Alcesti*, *Troiane*, *Baccanti*, *Ciclope*, *Eracleidi* (vv. 1-1002). La seconda parte contiene: *Eracleidi* (vv. 1003-fine), *Ercolo Furante*, *Elena*, *Elettra*, *Ecuba*, *Oreste*, *Fenicie*.

Il valore della famiglia B risulta evidente dal fatto che essa ci conserva il maggior numero di drammi. Tuttavia la famiglia A è di estrema importanza, perché, pur limitatamente alle tragedie conservate, spesso ci tramanda lezioni superiori a quelle della famiglia B.

Un problema molto dibattuto è stato ed è quello del rapporto tra L e P. Per alcuni studiosi (P. Maas, Pasquali, Parmenier, Grégoire, ecc.) P è copia di L. Per altri (Wilamowitz, C. Robert, Murray, Turyn, ecc.) P e L derivano, invece, da un antgrafo comune. Una posizione a parte è, poi, quella di G. Zuntz<sup>12</sup>, che ritiene P copia di L nel *Reso* e nei nove drammi della serie alfabetica, indipendente negli altri drammi della scelta commentata. Ma la tesi che oggi è più accettata è quella dell'indipendenza di P da L. Gli editori più recenti di singole tragedie sembrano, infatti, giungere concordemente a questo risultato. Recenti scoperte papiracee, poi, sembrano non solo confermare

<sup>11</sup> Il merito di aver scoperto che i due codici sono in realtà due pezzi dello stesso codice va a C. ROBERT (« Hermes », 1878, pp. 133 segg.).

<sup>12</sup> G. ZUNTZ, *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge, 1965.



l'ipotesi dell'indipendenza, ma addirittura mettono in discussione l'esistenza di un antigrafo comune dei due codici<sup>13</sup>.

Non sono mancati tentativi di stabilire uno stemma dei vari codici<sup>14</sup>.

Oggi, però, sembra prevalere l'ipotesi che la tradizione manoscritta euripidea non risalga a un archetipo (posto di solito verso la fine dell'Impero Romano) e che debba quindi essere considerata « aperta »<sup>15</sup>.

Alcuni antichi codici andati perduti si possono ricostruire studiando le citazioni di versi euripidei presenti in opere di autori bizantini. Ad es., si è potuto recentemente dimostrare che Michele Psello (sec. XI) possedeva un ottimo codice, con una lezione superiore a tutto il resto della tradizione manoscritta conservata<sup>16</sup>. Resta, perciò, ancora molto da fare in questa direzione, e conviene, anche per questo motivo, sospendere i tentativi di definizione stemmatica.

Il testo greco della presente edizione segue in linea di massima quello di G. Murray: *Euripidis Fabulae, recognovit brevisque annotatione critica instruxit Gilbertus Murray*, Oxford (T. I 1902; T. II 1904; T. III 1909). Ho tenuto naturalmente conto dei contributi critici precedenti e posteriori all'edizione del Murray. Nelle note che seguono rendo conto delle variazioni testuali da me apportate e tratto succintamente di problemi interpretativi. Ho visto molti più lavori di quanti non ne citi, ma ho preferito limitare la discussione alle proposte che mi sembrano più fondate. Tacitamente ho ammodernato certe abitudini grafiche dell'età del Murray: ad es., γῆρό, χῶρε, οὐ μέν sono stati mutati in γῆρό, χῶρε, οἱ μέν, ecc. Non segnalo, infine, i cambiamenti di punteggiatura, a meno che non si tratti di mutazioni significative.

#### *Ciclope*

v. 5. Accolgo l'emendamento ἔπειθ' ὅτ' di G. Hermann per ἔπειτά γ' dei codici.

v. 30. Scrivo τῷ τε con Demetrio Triclinio al posto di τῷδε.

13. Significativo il caso del P. Oxy. 3215 fr. 2, del II sec. d. C., pubblicato nel 1977, che presenta al v. 225 dell'*Euboea* la doppia lezione δῶσον e δῶσεις. Orii, δῶσον si ritrova in P (e in M) e δῶσεις in L (e in A). Certo, un caso singolo dimostra poco, ma mette in allarme.

14. Si veda, ad es., A. TUILIER, *op. cit.*, p. 287.

15. Cfr. V. DI BENEDETTO, *La tradizione manoscritta euripidea*, Padova, 1965; G. B. ALBERTI, *Problemi di critica testuale*, Firenze, 1979, pp. 12-14.

16. Cfr. O. MUSSO, *Euripidea I*, in « Studi in onore di Anthos Ardzioni », Roma, 1978, vol. II, pp. 609-611.

Cfr. A. Tuilier, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris, 1968, p. 198.

v. 56. Accolgo la correzione τροφός del Wieseler per il corrotto πορφός.

v. 74. Accetto οἰοπόλῳ del Nauck per οἰοπολεῖς dei codici; quindi elimino l'integrazione τοῖ del Murray nel verso successivo.

v. 147. Non accetto l'integrazione γάρ dopo δὲ del Murray.

Forse val' va corretto in καί: sul valore del καί affermativo cfr. J. D. Denniston, *The Greek Particles*, 2ª ed., Oxford, 1954, p. 325 (IV). Agli esempi di quest'uso adottati dal Denniston se ne possono aggiungere altri: Eurip., *Hec.*, 211, 231, Aristoph., *Nub.*, 1227, ecc.

v. 152. Accetto la proposta ἐγκάναζον del Valckenaer al posto di ἐκπράταζον dei codici: cfr. il v. 158 e Aristoph., *Eq.*, 105. vv. 212-213. Sulla punteggiatura e sul testo di questi due versi v. il mio articolo *Due note al testo del Ciclope euripideo*, in « Atti della Acc. delle Scienze di Torino » vol. 108 (1973-1974), p. 538.

v. 245. Accetto la congettura τοῦ κρεανόμου del Ruhnken al posto di τῷ κρεανόμῳ di L.

v. 343. Accolgo il testo di G. Hermann τόδε, λέβητά θ' al posto di τόνδε λέβητά γ' dei codici.

v. 358. Accolgo l'integrazione di θερμά dopo ἄπο proposta da G. Hermann.

v. 374. Accetto, *exempli gratia*, la ripetizione del v. 360 per colmare una lacuna, come fanno Simmonds e Timberlake (*Euripides, The Cyclops*, ed. by D. M. Simmonds and R. R. Timberlake, Cambridge, 1927, p. 15).

v. 382. Accetto la correzione στέγγν del Musgrave di χθόνα dei codici per eliminare una *crux*.

v. 430. Accetto la correzione del Casaubonus Ναῖδων al posto di Δαναῖδων dei codici. Cfr. J. Diggle, *Marginalia Euripidea*, in « Proceedings of the Cambridge Philological Society », 195 (1969), p. 31 e n. 2.

v. 440. Rinuncio a tradurre il verso per l'incertezza del testo.

v. 456. Sul testo di questo verso v. A. Turyn, *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Urbana, Illinois, 1957, p. 273 e n. 273; G. Zuntz, *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge, 1965, p. 54 e n. 1.

vv. 458-459. Mantengo la lezione dei codici βαλὼν... ὄμματ'. Cfr. v. 470. Il Murray accetta, invece, la proposta βαλῶ... ὄμμα τ' del Pierson.

v. 483 segg. Assegno i vv. 483-486 al primo semicoro e i vv. 488-494 al secondo semicoro, anziché al coro. I vv. 495-502



tando la proposta del Lenting, sorgono alcune difficoltà grammaticali, per le quali v. Stevens, *ad loc.*, p. 202 seg.

v. 962. Mantengo  $\phi\acute{o}\beta\omega$  dei codici, mentre il Murray accetta  $\phi\acute{o}\nu\omega$  del Lenting, pur suggestivo. Cfr. C. Prato in SIFC, 1964, p. 57, n. b; Stevens, *ad loc.*, p. 206 e A. Garzya, *ed. cit.*

v. 1014. Mantengo il testo dei codici  $\delta\rho\gamma\acute{\alpha}\nu\alpha\nu$ , che si può spiegare, contro al Murray che corregge  $\delta\rho\gamma\acute{\alpha}\varsigma$   $\delta\nu$ . Cfr. A. Garzya, *ed. cit.*

vv. 1030-1031. Il senso si capisce, ma l'interpretazione esatta non è possibile. Il Murray toglie il punto dopo  $\acute{\alpha}\pi\eta\rho\acute{\alpha}$  e fa dipendere da questo verbo  $\theta\epsilon\omega\delta$ . Col genitivo si trova in Esiodo, *Op.*, 240 ( $\pi\acute{o}\lambda\upsilon\varsigma\ldots \chi\alpha\chi\omega\delta \acute{\alpha}\nu\delta\rho\delta\varsigma \acute{\alpha}\pi\eta\rho\acute{\alpha}$ ), ma la lezione non è sicura: i Bizantini conoscevano, infatti, la lezione  $\acute{\epsilon}\pi\alpha\nu\rho\epsilon\acute{\iota}$ . D'altra parte, bisogna dire, che, mettendo il punto dopo  $\acute{\alpha}\pi\eta\rho\acute{\alpha}$ , si avrebbe la costruzione con  $\pi\rho\acute{o}\varsigma$  + gen., che non è attestata. Traduco in generale, perciò, questi versi e i versi che seguono, pure essi viziati da corrottele.

v. 1046. Alcuni editori accettano la correzione  $\Delta\alpha\nu\acute{\alpha}\tau\delta\alpha\iota\varsigma$  del Campbell per "A1 $\delta\alpha$  dei codici (cfr. Stevens, *ad loc.*, p. 218), ma il testo dei codici si può mantenere col Murray. Basta intendere "A1 $\delta\omega\upsilon$   $\phi\acute{o}\nu\omega\varsigma$  nel senso di «sangue versato che procura la morte». Su  $\phi\acute{o}\nu\omega\varsigma$  = «sangue» cfr. LSJ s. v.  $\phi\acute{o}\nu\omega\varsigma$  4. Su "A1 $\delta\eta\varsigma$  = «morte» cfr. Eurip., *Andr.*, v. 1192 e v. 1217 e LSJ s. v. "A1 $\delta\eta\varsigma$  II. Sulla posizione attribuita di "A1 $\delta\alpha$  cfr. Fraenkel, *ad Aesch. Agam.*, III, 569 e V. Di Benedetto a Eurip., *Or.*, 1399.

v. 1171. Non ci sono motivi per dubitare delle parole  $\pi\acute{\eta}\mu\alpha\sigma\iota$   $\chi\acute{\upsilon}\rho\sigma\alpha\varsigma$  dei manoscritti: cfr. C. Prato in «SIFC», 1964, p. 60. Il Murray, invece, espunge le due parole. Ad alcuni studiosi sembra bene espungere  $\chi\alpha\chi\omega\iota\varsigma$  (cfr. Stevens, *ad loc.*, p. 236), anche in base a un papiro del v sec. d. C. (Pap. Berol. 13418), che omette la parola. Ma l'espressione  $\chi\alpha\chi\acute{\alpha}$   $\pi\acute{\eta}\mu\alpha\tau\alpha$  è euripidea (cfr. *Hec.*, 166-7) e perciò non fa difficoltà. Si dovrà pensare a un'omissione del papiro.

v. 1177. Il Murray considera interpolate le parole  $\mu\omicron\iota$   $\tau\acute{\epsilon}\chi\nu\alpha$ , che mancano in due codici (P, O). Si preserverebbe con tale espunzione il ritmo dattilico. Ma il metro è molto incerto. È bene, perciò, mantenere il testo dei codici migliori, che soddisfa anche di più sia come senso ( $\lambda\epsilon\iota\pi\epsilon\tau\alpha\iota$  del v. 1178 presuppone meglio  $\tau\acute{\epsilon}\chi\nu\alpha$  che  $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omega\varsigma$ ) e sia come  $\mu\alpha\theta\eta\varsigma$ .

## ΓΕΝΟΣ ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ (\*)

### BIOGRAFIE DI EURIPIDE (\*)

\* Alcuni codici ci conservano alcune biografie, il cui materiale risale all'antichità. I principali sono: cod. Ambrosianus L 39 sup. (sec. XIV); cod. Vaticanus 1345 (sec. XIV); cod. Parisinus S. Genovefae 3400 (sec. XIV); cod. Vindobonensis 119 (sec. XIV); cod. Hauniensis 3549 (sec. XIV). Il testo che segue è quello di E. Schwartz, *Scholae in Euripidem*, vol. I, Berolini, 1887, pp. 1-6; anche per il testo del brano di Aulo Gellio e della voce del lessico Suida segue lo Schwartz, *op. cit.*, pp. 6-8, ma controllando per quest'ultimo anche l'edizione della Adler (*Suidae Lexicon*, ed. A. Adler, I, Lipsiae, 1928).



[1] Εὐριπίδης ὁ ποιητὴς υἱὸς ἐγένετο Μησαρχίδου κατήλου καὶ Κλειτοῦς λαχωνοπόλεως, Ἀθηναῖος. Ἐγεννήθη δὲ ἐν Σαλαμῖνι ἐπὶ Καλλίου ἄρχοντος κατὰ τὴν οὐ ὀλυμπιάδα ὅτε ἐναυμάχησαν τοῖς Πέρσας οἱ Ἕλληνες<sup>1</sup>.

[2] Ἦσκησε δὲ κατ' ἀρχὰς μὲν παγκράτιον, ἣ πυγμὴν, τοῦ πατρὸς αὐτοῦ χρησὶν λαβόντος ὅτι στεφανηφόρους ἀγῶνας νικήσει, καὶ φασιν αὐτὸν Ἀθήνῃσι νικήσαι: ἀναγνούς δὲ ἐπὶ τραγωδίαν ἐστράτη καὶ πολλὰ προσεξεῖρε, προλόγους φυσιολογίας ῥητορείας ἀναγνωρισμούς, ὡς δὴ ἀκουστὴς γενόμενος Ἀναξάγору καὶ Προδίκου καὶ Πρωταγόρου. Δοκεῖ (δὲ) αὐτῷ καὶ Σωκράτης ὁ φιλόσοφος [καὶ Μησίλοχος] συμπεποιημέναι τινα, ὡς φησι Τηλεκλειδής: Μησίλοχος δὲ ἐκείνος φέρει τι δῶμα καὶνὸν Εὐριπίδου καὶ Σωκράτης τὰ φέρων ὑποτίθησιν.<sup>2</sup> Οἱ δὲ τὰ μέλη αὐτῷ φασὶ Κηρισσοφῶντα ποιεῖν, ἣ Τιμοκράτην Ἀργεῖον. Φασὶ δὲ αὐτὸν καὶ ζωγράφον γενέσθαι καὶ δέκνυσθαι αὐτοῦ πινάκια ἐν Μεγάροις: γενέσθαι δὲ αὐτὸν καὶ πυρφόρον τοῦ Ζωστήριος Ἀπόλλωνος.<sup>3</sup> Γεννηθῆναι δὲ τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ (ἥ) καὶ Ἑλλάδων<sup>4</sup>, ἐν ἣ ἐνίκων τὴν περὶ Σαλαμῖνα ναυμαχίαν οἱ Ἕλληνας, ἀρξάσθαι δὲ ἀγωνίζεσθαι γενόμενον ἐτῶν κς. Μετέστη δὲ ἐν Μαγνησίᾳ καὶ προξενία<sup>5</sup> ἐτιμήθη καὶ ἀτελείᾳ. Ἐκείθεν δὲ εἰς Μακεδονίαν παρὰ Ἀρχέλαον γενόμενος διέτριψε καὶ χαρίζόμενος αὐτῷ δῶμα ὁμωνύμως ἔγραψε<sup>6</sup> καὶ μάλα ἔπραττε παρ' αὐτῷ, ὅτε καὶ ἐπὶ τῶν διοικήσεων ἐγένετο. Ἐλέγετο δὲ καὶ βαδὺν πώγωνα θρέψαι καὶ ἐπὶ τῆς ὀφείας φακούς ἐσχηκέναι. Γυναικὰ δὲ γῆμαι πρῶτον Μελιτώ, δευτέραν δὲ Χοιρίην. Καὶ υἱὸς κατέλυσε τρεῖς, Μησαρχίδην μὲν πρεσβυτάτον ἔμπορον, δεύτερον δὲ Μησίλοχον ὑποκριτήν, νεώτατον δὲ Εὐριπίδην, ὃς ἐδίδαξε τοῦ πατρὸς ἕνα δράματα. Ἦρξάτο δὲ διδάσκειν ἐπὶ Καλλίου ἄρχοντος ὀλυμπιάδος πα ἔτει α', πρῶτον δὲ ἐδίδαξε

1. La battaglia di Salamina, come si precisa più avanti, del 480 a. C.

2. Fr. 39-40 Kock. Teleclide di Atene, commediografo vissuto nel v sec. a. C.

3. Nel tempio di Apollo che si trovava a capo Zoster, sulla costa nord-occidentale dell'Attica.

4. Ellanico di Mitlene (in Lesbo), vissuto tra il 480 e il 400 ca. a. C. Scrisse di mitologia, etnografia, cronologia, ecc.

5. La prossenia era l'incarico conferito dallo Stato a un cittadino stra-

[1] Il poeta Euripide, ateniese, era figlio del bottegaio Mnesarchide e dell'eribivendola Clito. Nacque a Salamina durante l'arcontato di Callia nella settantacinquesima Olimpiade, al tempo della battaglia navale tra Greci e Persiani<sup>1</sup>.

[2] Esercitò dapprima il pancrazio o il pugilato, perché un oracolo aveva predetto a suo padre che avrebbe vinto una corona ai giochi; fu vincitore, dicono, ad Atene. Passato allo studio, si dedicò alla tragedia, dove introdusse molte novità: prologhi, discussioni scientifiche, orazioni, colpi di scena, poiché era allievo di Anassagora, Prodico e Protagora. Pare che il filosofo Socrate fosse suo collaboratore, stando a quel che dice Teleclide: « Il celebre Mnesiloco arrostitisce un nuovo dramma di Euripide e Socrate provvede la legna »<sup>2</sup>. Alcuni dicono che le parti musicali gliel'facesse Cefisofonte o Timocrate di Argo. Dicono che fosse pittore e suoi quadri si mostravano a Megara; che fosse custode del fuoco sacro di Apollo Zosterio<sup>3</sup>; che fosse nato nello stesso giorno di Ellanico<sup>4</sup>, quando i Greci vinsero la battaglia navale di Salamina; che avesse partecipato agli agoni tragici per la prima volta all'età di ventisei anni. Si trasferì a Magnesia, dove ottenne la prossenia<sup>5</sup> e l'esenzione dalle tasse. Di là si recò in Macedonia presso Archelao, in onore del quale scrisse il dramma omonimo<sup>6</sup>; fu molto zelante quando fu chiamato a collaborare agli affari politici. Si diceva che coltivasse una barba folta e avesse lentiggini in viso. Sposò in prime nozze una donna di nome Melito, in seconde Cherila. Lasciò tre figli: Mnesarchide, il più vecchio, commerciante; il secondo, Mnesiloco, attore; l'ultimo, Euripide, che mise in scena alcuni drammi del padre. Cominciò a rappresentare drammi durante l'arcontato di Callia nel primo anno dell'ottantunesima Olimpiade<sup>7</sup>: per primo rappresentò le *Peliadi*,

niero residente di ospitare e assistere i visitatori. Era una nomina ambita, perché il prosseno otteneva vari privilegi, fra i quali l'esenzione dalle tasse e dai tributi.

6. La tragedia fu rappresentata a Pella in Macedonia verso il 408/407. Ci restano pochi frammenti, pubblicati in: *Nova Fragmenta Euripidea in papyrus reperiata edidit Colinus Austin*, Berlin, 1968, pp. 11-21.

7. Cioè nel 455 a. C.



τάς Πελοιάδας, ὅτε καὶ τρίτος ἐγένετο. Τὰ πάντα δ' ἦν αὐτοῦ δράματα ζβ, σφάζεται δὲ σθ'· τούτων νοθεύεται τρία, Τέννης 'Ρεδάμανθους Πειρίθους. 'Ετελεύτησε δὲ, ὡς φησι Φιλόχορος<sup>8</sup>, ὑπὲρ τὰ οὐκ ἔτη γεγονώς, ὡς δὲ 'Ερατοσθένης<sup>9</sup>, οὐ καὶ ἐτάφη ἐν Μακεδονίᾳ· κενότατον δὲ αὐτοῦ [ἐν] 'Αθήναις ἐγένετο καὶ ἐπίγραμμα ἐπεγέγραπτο Θουκυδίδου τοῦ ἱστοριογράφου ποιήσαντος ἢ Τιμοθέου τοῦ μελοποιού<sup>10</sup>.

Μνήμα μὲν 'Ελλάς ἅπασ' Εὐριπίδου, ὁστέα δ' ἴσχει

γῆ Μακεδόν, ἧτε δέξεται τέρμα βίου.

Πατρίς δ' 'Ελλάδος 'Ελλάς, 'Αθήναι' πλείστα δὲ Μούσας  
τέρψας ἐκ πολλῶν καὶ τὸν ἔπαινον ἔχει.

Φασὶ δὲ [καὶ] κεραυνωθῆναι ἀμφοτέρα μνημεῖα. Λέγουσι δὲ καὶ Σοφοκλέα ἀκούσαντα ὅτι ἐτελεύτησεν, αὐτὸν μὲν ἱματίῳ φαίῳ προελθεῖν, τὸν δὲ χορὸν καὶ τοὺς ὑποκριτὰς ἀστεφανώτους εἰσαγαγεῖν ἐν τῷ προαγῶνι καὶ δακρύσαι τὸν δῆμον.

[3] Εὐριπίδης Μνησαργίδου 'Αθηναῖος. Τοῦτον οἱ τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας ποιητὰς ὡς λαχνοπώλιδος υἱὸν κοιμωδῶσι. Γενέσθαι δὲ κατ' ἀρχὰς μὲν αὐτὸν φασὶ ζωγράφον, σχολάσαντα δὲ 'Αρχελάῳ τῷ φυσικῷ<sup>11</sup> καὶ 'Αναξαγόρᾳ ἐπὶ τραγωδίαν ὁρμήσαι. 'Οθεν καὶ πλέον τι φρονήσας εἰκότως περιστατο τῶν πολλῶν, οὐδεμίαν φιλοτιμίαν περὶ τὰ θέατρα ποιούμενος. Διὸ τοσοῦτον αὐτὸν ἐβλαπτε τοῦτο ὅσον ὠφέλει τὸν Σοφοκλέα. 'Επέκειντο δὲ καὶ οἱ κωμικοὶ φθόνῳ αὐτὸν διασύροντες. 'Υπερίδων δὲ πάντα εἰς Μακεδονίαν ἀπήγε πρόσθ' Ἀρχέλαον τὸν βασιλῆα κἀναυθὰ ὁψάλατον ἀναλύνων ὑπὸ βασιλικῶν ἐφθάρη κυνῶν. 'Ηρῆτο δὲ διδάσκειν κατὰ τὴν παλαιότητα ἐπὶ ἄρχοντος Καλλίου. Πλάσματι δὲ μέσῳ χρησάμενος περιέγινε τῇ ἐρμηνείᾳ ἀκριῶς εἰς ἀμφοτέρων χρόμενος ταῖς ἐπιχειρήσεσι. Καὶ τοῖς μέλεσιν ἔστιν ἀμίμητος παραγκινωζόμενος τοὺς μελοποιούς σχεδὸν πάντας, ἐν δὲ τοῖς ἀμοιβαίους περισσὸς καὶ φορτικὸς καὶ ἐν τοῖς προλόγοις δὲ ὀχληρὸς, ῥητορικώτατος δὲ τῇ κατασκευῇ καὶ ποικίλος τῇ φράσει καὶ ἱκανὸς ἀνασκευάσαι τὰ εἰρημένα. Τὰ πάντα δὲ ἦν αὐτοῦ δράματα ζβ, σφάζεται δὲ αὐτοῦ δράματα ξζ καὶ γ' πρὸς τοῦτοις τὰ ἀντιλεγόμενα, σατυρικά δὲ ἡ, ἀντιλέγεται δὲ καὶ τούτων τὸ α'. Νίκας δὲ ἔσχε ε'.

[4] 'Ετελεύτησε δὲ τὸν τρόπον τοῦτον. 'Εν τῇ Μακεδονίᾳ κώμῃ ἐπὶ καλουμένην Θρακῶν διὰ τὸ ποτε κατοικήναι ἐνταῦθα Θράκας. 'Εν ταύτῃ ποτε τοῦ Ἀρχελάου Μολοτικῆς κύων ἦλθεν ἀποπλανηθεῖσα. Ταύτην Θράκας, ὡς ἔθος, θύσαντες ἔραγον.

8. Filocoro di Atene, storico, vissuto tra il iv e iii sec. a. C. Scrisse tra l'altro un'opera sulle trame di Sofocle e di Euripide.

9. Eratostene di Cirene, famoso grammatico del iii sec. a. C. Fu il capo della Biblioteca di Alessandria per incarico del re Tolomeo III Evergete. Scrisse un'opera cronologica in nove libri.

con cui giunse terzo. In tutto i suoi drammi ammontano a novantadue; ne restano settantotto; tre sono apocrifi: *Tenne*, *Radamanti*, *Pirilo*. Morì, come dice Filocoro<sup>8</sup>, a settant'anni compiuti; secondo Eratostene<sup>9</sup> a settantacinque. Fu seppellito in Macedonia. Un cenotafio fu elevato ad Atene e vi fu scolpito un epigramma, opera dello storiografo Tucidide o del poeta lirico Timoteo<sup>10</sup>.

La Grecia tutta è tomba di Euripide. La terra macedone, che ne raccolse l'estremo respiro, conserva le sue ossa. La sua patria è Atene, la Grecia per eccellenza. Più volte rallegrò le Muse e da molti viene lodato.

Dicono che entrambi i monumenti furono colpiti dal fulmine. Dicono che Sofocle, alla notizia della sua morte, si mostrò in pubblico con un mantello scuro e guidò il coro nel proagone e gli attori senza corone; il popolo pianse.

[3] Euripide, figlio di Mnesarchide, ateniese. I poeti della commedia antica lo mettono in ridicolo, dicendolo figlio di una erbivendola. Dicono che in un primo tempo facesse il pittore, che fosse allievo del filosofo naturalista Archelao<sup>11</sup> e di Anassagora e che infine si dedicò alla tragedia. Ciò spiega, probabilmente, perché diventò più orgoglioso degli altri, anche se non nutriva alcuna ambizione teatrale. Questo atteggiamento lo danneggiò, mentre a Sofocle giovò. I poeti comici per gelosia lo schernivano senza tregua. Senza badare a nulla, si recò in Macedonia dal re Archelao e là fu sbranato dai cani del re mentre tornava a tarda ora. Cominciò a rappresentare drammi nella ottantunesima Olimpiade durante l'arcontato di Callia. Pur usando uno stile medio, divenne un grande stilista e portò al più alto grado di perfezione nei due sensi i ragionamenti. Nelle parti liriche è inimitabile e batte quasi tutti i poeti lirici, mentre nei dialoghi è prolisso e volgare; nei prologhi è noioso, mentre è abilissimo nella disposizione dei discorsi, vario nell'elocuzione ed esperto nel demolire le argomentazioni. In tutto i suoi drammi ammontano a novantadue; ne restano sessantasette e, oltre a questi, tre contestati; i drammi satireschi ammontano a otto, di cui uno contestato. Riportò cinque vittorie.

[4] Morì nel modo seguente. In Macedonia c'è un villaggio chiamato Borgo dei Traci, perché un tempo lo abitavano Traci. Un giorno vi capitò una cagna molossa di Archelao che si era smarrita. I Traci, secondo il loro costume, la sacrificarono e la

10. Timoteo di Mileto, vissuto tra il v e il iv sec. a. C. Fu molto amico di Euripide. Gli si dovevano molte ardite innovazioni musicali: fra l'altro inventò la lira a undici corde.

11. Archelao di Atene, vissuto tra il 480 e il 410 ca.



mangiarono. Archelao li punì con la multa di un talento. Poiché non potevano pagare, pregarono Euripide di convincere il re a perdonarli. Qualche tempo dopo Euripide se ne stava tranquillo in un bosco davanti alla città. Archelao era andato a caccia e i cani, sciolti dai cacciatori, capitati su Euripide, lo sbranarono e divorarono. I cani erano figli della cagna uccisa dai Traci; da questo fatto è nato il proverbio macedone « vendetta di cagna ».

[5] Dicono che avesse arredato a Salamina una grotta che dava sul mare, in cui abitava per star lontano dalla folla. Ecco perché la maggior parte delle sue similitudini è presa dal mare. Era d'aspetto cupo, pensieroso, severo e nemico del riso; Aristofane <sup>12</sup> lo definisce così: « Per conto mio è scostante ». Dicono che sposò Cherila, la figlia di Mnesiloco; accortosi della sua incontinenza, scrisse dapprima l'*Ippolito*, in cui stigmatizza la spudoratezza delle donne, e poi la ripudiò. Al secondo marito di lei che gli diceva: « Con me si comporta bene », rispose: « Sei un disgraziato, se credi che con uno si comporti bene, con un altro no ». Risposatosi e scoperto che la nuova moglie era ancora più incontinente, si accanì più di prima nel diffamare le donne. Le donne decisero di ucciderlo e si recarono nella grotta, in cui passava il suo tempo a scrivere. C'è chi insinua per invidia che avesse Cefisofonte come collaboratore nello scrivere tragedie. Racconta Ernipippo <sup>13</sup> che Dionigi il tiranno siciliano, dopo la morte di Euripide mandò un talento agli eredi per avere la sua arpa, la sua tavola e la sua penna; quando vide questi oggetti, ordinò ai latori di depositarli come offerta nel tempio delle Muse, dopo avervi fatto incidere i nomi suo e di Euripide. Dicono che godeva fama di essere grande amico degli stranieri, perché era molto amato da loro, mentre gli Ateniesi lo odiavano. A un ragazzaccio ignorante che per invidia diceva che Euripide aveva l'alito puzzolente, Dionigi rispose: « Taci: la sua bocca è più dolce del miele e delle Sirene ».

[6] I sarcasmi contro le donne nelle sue opere si spiegano col seguente motivo. Aveva un giovane servo, nato in casa, di nome Cefisofonte. Scoppiò sua moglie in atteggiamento peccaminoso con lui. In un primo tempo la ammonì. Ma poiché quella faceva orecchio da mercante, l'abbandonò a Cefisofonte, che voleva tenercela. Dice Aristofane: « Cefisofonte, valorosissimo e nerissimo, molto hai convissuto con Euripide e, dicono, componevi con lui... la musica » <sup>14</sup>. Dicono che le donne, arrabbiate per le

<sup>13</sup>. Ernipippo di Smirne, filosofo e grammatico, vissuto verso la fine del III sec. a. C. Peripatetico, fu scolaro di Callimaco.

<sup>14</sup>. Fr. 580 Hall-Geldart.

Καὶ δὴ ὁ Ἀρχέλαος ἐζημίωσεν αὐτοὺς ταλάντω. Ἐπεὶ οὖν οὐκ εἶχον, Εὐριπίδου ἐδεύθησαν ἀπολύσεως τυχεῖν δεινέστος τοῦ βασιλέως. Χρόνῳ δὲ ὕστερον Εὐριπίδης ἐν ἄλει τινὶ πρὸ τῆς πόλεως ἤρμεν, Ἀρχελάου δὲ ἐπὶ κυνηγέσιον ἐξελθόντος, τῶν σκυλαίων ἀπολυθέντων ὑπὸ τῶν κυνηγῶν καὶ περιτυχόντων Εὐριπίδῃ, διεσπαράχθη καταβρωθεὶς ὁ ποιητής. Ἦσαν δὲ ἔκγονοι οἱ σκυλαῖες τῆς ὑπὸ Θρακῶν ἀναίρεθείσης κυνός, ὅθεν καὶ παροιμία ἐστὶ παρὰ τοῖς Μακεδόσι « κυνὸς δίκη ».

[5] Φασὶ δὲ αὐτὸν ἐν Σαλαμῖνι σπήλαιον κατασκευάσαντα ἀναπνοὴν ἔχον εἰς τὴν θάλασσαν ἐκεῖσε διημερεῖν φεύγοντα τὸν ὄχλον. Ὅθεν καὶ ἐκ θαλάσσης λαμβάνει τὰς πλείους τῶν ὁμοιώσεων. Σκυφοπῶδες δὲ καὶ σύνους καὶ αὐστηρὸς ἐφάνετο καὶ μισογέλως, καθὰ καὶ Ἀριστοφάνης <sup>12</sup> αὐτὸν αἰτιάται « στρυφνὸς ἔμοιγε προσεῖπεν [Εὐριπίδης] ». Λέγουσι δὲ αὐτὸν γήμαντα τὴν Μνησιλόχου θυγατέρα Χοιρίην καὶ νοήσαντα τὴν ἀκολασίαν αὐτῆς γράψαι πρῶτον τὸ δράμα τὸν Ἰππύλυτον, ἐν ᾧ τὴν ἀναίσχυντιαν θριαμβεῖν τῶν γυναικῶν, ἔπειτα δὲ αὐτὴν ἀποπέμψασθαι. Λέγοντος δὲ τοῦ γήμαντος αὐτὴν « ὠφρονεῖ παρ' ἐμοί » « δύστηνος εἴ » ἔφη « εἰ [γυναικα] δοκεῖς παρ' ᾧ μὲν αὐτὴν ὠφρονεῖν, παρ' ᾧ δὲ μή ». Ἐπιγῆμαι δὲ αὐτὸν δευτέραν, ἣν εὐρὼν ἀκολαστοτέραν προχειροτέρως εἰς τὴν κατὰ τῶν γυναικῶν βλασφημίαν ἐδρανόμετο. Αἱ δὲ γυναῖκες ἐβουλήθησαν αὐτὸν κτεῖναι εἰσελθούσαι εἰς τὸ σπήλαιον, ἐν ᾧ γράφων διετέλει. Διαβάλλεται δὲ ὑπὸ φθόνου ὡς τὸν Κηρισσοφῶντα εἶχε συμποιοῦντα αὐτῷ τὰς τραγωδίας. Λέγει δὲ καὶ Ἑρμιππος <sup>13</sup> Διονύσιον τὸν Σικελίας τῶρανον μετὰ τὴν τελευταίαν τοῦ Εὐριπίδου τάλαντον τοῖς κληρονόμοις αὐτοῦ πέμπσαντα λαβεῖν τὸ ψαλτήριον καὶ τὴν δέλτον καὶ τὸ γραφεῖον, ἀπερ ἰδόντα κελύσαι τοὺς φέροντας ἐν [τῷ] Μουσῶν ἱερῷ ἀναθεῖναι ἐπιγράψαντα τοῖς αὐτοῦ (καὶ) Εὐριπίδου ὀνόμασι. Διὸ καὶ ξενοφιλότατον κεκλησθῆαι φασὶ διὰ τὸ μάλιστα ὑπὸ ξένων φιλεῖσθαι ὑπὸ γὰρ Ἀθηναίων ἐφθονεῖτο. Μειρακίου δὲ τινος ἀπαιδευτοτέρου στόμα δυσώδεις ἔχεν ὑπὸ φθόνου αὐτὸν εἰπόντος « εὐφῆμαι » ἔφη « μέλιτος καὶ Σειρήνων γλυκύτερον στόμα ».

[6] Ἐσχάπτει δὲ τὰς γυναῖκας διὰ τῶν ποιημάτων δι' αἰτίαν τοιαύτην. Εἶχεν οἰκογενὲς μεिरάκιον ὀνόματι Κηρισσοφῶντα. Πρὸς τούτων ἐφώρασε τὴν οἰκεῖαν γυναῖκα ἀτακτοῦσαν. Τὸ μὲν οὖν πρῶτον ἀπέτρειπεν ἀμαρτάνειν ἔπει δ' οὐκ ἔπειθε, κατέλειπεν αὐτῷ τὴν γυναῖκα βουλομένου αὐτὴν ἔχειν τοῦ Κηρισσοφῶντος. Λέγει οὖν καὶ ὁ Ἀριστοφάνης « Κηρισσοφῶν ἀρίστε καὶ μελάντατε, σὺ γὰρ ξυνέζης ἐς τὰ πόλλ' Εὐριπίδῃ καὶ συνετοῖς, ὡς φασὶ, τὴν μελωδίαν » <sup>14</sup>. Λέγουσι δὲ καὶ ὅτι αἱ γυναῖκες διὰ τοὺς

<sup>12</sup>. Aulo Gellio (N. A., XV, 20) attribuisce, invece, queste parole ad Alessandro Etolo, poeta del periodo ellenistico.



ψόγους, οὐς ἐποίει εἰς αὐτὰς διὰ τῶν ποιημάτων, τοῖς Θεσμοφορίοις ἐπέστησαν αὐτῶ βουλόμεναι ἀνελεῖν. Ἐφείσαντο δὲ αὐτοῦ πρώτον μὲν διὰ τὰς Μούσας, ἔπειτα δὲ βεβαιωσαμένου μηκέτι αὐτὰς κακῶς εἶναι. Ἐν γοῦν τῇ Μελανίππῃ 15 περὶ αὐτῶν τάδε φησί: 'μάτην ἄρ' ἐς γυναῖκας ἐξ ἀνδρῶν ψόγος ψάλλει κενὸν τῶξευμα καὶ κακῶς λέγει· αἱ δ' εἰς ἀμείνους ἀρσένων, ἐγὼ λέγω' καὶ τὰ ἐξ ἧς. Οὕτω δὲ αὐτὸν Φιλήμων 16 ἡγάπησεν ὥς τολμήσας περὶ αὐτοῦ τοιοῦτον εἰπεῖν 'εἰ ταῖς ἀληθείαισι οἱ τεθνηκότες αἰσθάνοντο εἶχον, ἄνδρες ὥς φασὶν τινες, ἀπηγγέμεν ἂν ὥστ' ἰδεῖν Εὐριπίδην'.

Ex A. Gellii *Noctibus Atticis*.

Notata quaedam de Euripidis poetae genere vita moribus deque eiusdem fine vitae.

[XV, 20] Euripidi poetae matrem Theopompus<sup>17</sup> agrestia olera vendentem victum quaeisise dicit. [2] Patri autem eius nato illo responsum est a Chaldaeis eum puerum, cum adolevisset, victorem in certaminibus fore: id ei puero fatum esse. [3] Pater interpretatus athletam debere esse roborato exercitatioque filii sui corpore Olympiam certaturum eum inter athletas pueros deduxit. Ac primo quidem in certamen per ambiguum aetatem receptus non est, post Eleusino et Theseo certamine pugnavit et coronatus est. [4] Mox a corporis cura ad excolendi animi studium transgressus auditor fuit physici Anaxagorae et Prodicii rhetoris, in morali autem philosophia Socratis. Tragœdium scribere natus annos duodeviginti adortus est. [5] Philochorus<sup>18</sup> refert in insula Salamine speluncam esse taetram et horridam, quam nos vidimus, in qua Euripides tragoedias scriptitarit.

[6] Mulieres fere omnes in maiorem modum exosus fuisse dicitur sive quod natura abhorruit a mulierum coitu sive quod duas simul uxores habuerat, cum id decreto ab Atheniensibus facto ius esset, quarum matrimonii pertaeadebat. [7] Eius odii in mulieres Aristophanes quoque meminit ἐν ταῖς προτέραις Θεσμοφορίαζούσαις in his versibus<sup>19</sup>:

Νῦν οὖν ἀπάσαιον παραινῶ καὶ λέγω  
τοῦτον κολάσαι τὸν ἄνδρα πολλῶν οὖνεα.  
Ἄγρια γὰρ ἦμας, ὦ γυναῖκες, δρᾷ κατὰ  
ἄτ' ἐν ἀγρίοιαι τοῖς λαχάνοις αὐτὸς τραφεῖς.

15. Fr. 499 N<sup>2</sup> della *Melanippe Incatenata*. Questi versi con leggere differenze testuali si sono ritrovati in un papiro del II sec. d. C.: cfr. H. VAN LOOY, *Zes verloren tragedies van Euripides*, Brussel, 1964, pp. 257 segg.

16. Uno dei più famosi rappresentanti della Commedia Nuova con Difilo e Menandro.

calunnie che rivolgeva loro nelle sue opere, lo assalirono duramente le Tesmoforie con l'intenzione di ammazzarlo. Ma lo risparmiarono, prima di tutto per ossequio alle Muse, poi perché s'impegnò a non parlar più male di loro. Nella *Melanippe*<sup>15</sup> dice, a riguardo delle donne: «Invano dunque contro le donne il biasimo degli uomini scocca, vano dardo, e calunnia. Valgono più degli uomini, io dico», eccetera. Filemone<sup>16</sup> lo amava tanto che arrivò al punto di dire: «Se davvero i morti avessero i sensi, come dice qualcuno, mi impicherei per vedere Euripide».

Dalle «Notti Attiche» di Aulo Gellio.

Appunti sulla famiglia, la vita, il carattere del poeta Euripide e sulla sua morte.

[XV, 20] Teopompo<sup>17</sup> dice che la madre del poeta Euripide si procurasse da vivere vendendo erbe dei campi. [2] Quando nacque, a suo padre gli astrologi predissero che quel bambino, una volta cresciuto, avrebbe riportato vittorie in gare, perché questo era il suo destino. [3] Il padre, intendendo che doveva diventare un atleta, ne irrobustì a forza di esercizi il corpo e lo portò a Olimpia a concorrere nelle gare per fanciulli. Ma la prima volta venne escluso per l'incertezza dell'età; gareggiò successivamente nel certame eleusino e in quello in onore di Teseo, ottenendo la corona. [4] Tosto dalla cura del corpo passò all'educazione dello spirito e divenne allievo del filosofo naturalista Anassagora, del retore Prodicò e nella filosofia morale di Socrate. Prese a scrivere tragedie all'età di diciotto anni. [5] Filochoro<sup>18</sup> racconta che nell'isola di Salamina c'era una caverna tetra e squallida, che io ho visitato, nella quale Euripide scriveva tragedie.

[6] Si dice che nutrisse un odio smisurato per le donne in blocco o perché era contro la sua natura accoppiarsi con loro o perché aveva avuto contemporaneamente due mogli, quando la legge ateniese lo permetteva, e ne era rimasto disgustato. [7] Anche Aristofane ricorda il suo odio contro le donne nelle prime *Tesmoforiazuse* in questi versi<sup>19</sup>:

Or dunque vi esorto tutte quante e vi dico di punire questo individuo per molti misfatti. Si comporta in modo selvatico con noi, o donne, perché è cresciuto tra... erbe selvatiche.

17. Teopompo, poeta comico della Commedia di mezzo, non lo storico di Chio, del IV sec. a. C. Cfr. W. SCHMID-O. STAHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 3, Muenchen, 1940, p. 313 n. 4.

18. V. la n. 8.

19. Sono i vv. 453-456. Le *Tesmoforiazuse*, una delle commedie in cui Aristofane sfotte Euripide, furono rappresentate nel 411 a. C. Un'altra commedia dallo stesso titolo, ma dal contenuto probabilmente assai diverso, non ci è stata conservata.



[8] Alexander autem Aetolus <sup>20</sup> hos de Euripide versus composuit:

ὁ δ' Ἀναξάγρου πρόφρων χαῖοι στέρνον δὲ μὲν ἔμοιγε προσεπειν  
καὶ μισογέλωι καὶ τωδάζειν οὐδὲ παρ' οἶνον μεμαθηκώς,  
ἀλλ' ὁ τι γράψαι, τοῦτ' ἂν μέλιτος καὶ Σιφῆων ἐτέτευχε.

[9] Is, cum in Macedonia apud Archelaum regem esset utereturque eo rex familiariter, rediens nocte ab eius cena canibus a quodam aepulo immissis dilaceratus est et ex his vulneribus mors secuta est. [10] Sepulcrum autem eius et memoriam Macedones eo dignati sunt honore ut in gloria quoque loco praedicarent 'οὔποτε σὸν μνήμα, Εὐρίπιδες, ὀλοῖτό που' quod egregius poeta morte obita sepultus in eorum terra foret. Quamobrem cum legati ad eos ab Atheniensibus missi petissent, ut ossa Athenas in terram illius patriam permitterent transferri, maximo consensu Macedones in ea re deneganda perstiterunt.

#### Ex SUIDA

Εὐριπίδης, Μηναρχοῦ ἢ Μηναρχίδου καὶ Κλειτοῦς, οἱ φεύγοντες εἰς Βοιωτίαν μετόπισσαν, εἶτα ἐν τῇ Ἀττικῇ. Οὐκ ἀνηθὲς δέ, ὡς λαχανόπωλις ἦν ἡ μήτηρ αὐτοῦ· καὶ γὰρ τῶν σφόδρα εὐγενῶν ἐνύχρανετο, ὡς ἀποδείκνυσσι Φιλόχορος. Ἐν δὲ τῇ διαβάσει Ξερόξου ἐκυσσορεῖτο ὑπὸ τῆς μητρὸς καὶ ἐτέχθη καθ' ἣν ἡμέραν Ἕλληνας ἐτρέφαντο τοὺς Πέρσας. Γέγονε δὲ τὰ πρῶτα ζωγράφος, εἶτα μαθητὴς Προδίκου μὲν ἐν τοῖς ῥητορικοῖς, Σωκράτους δὲ ἐν τοῖς ἡθικοῖς καὶ φιλοσόφοις. Διήκουσε δὲ καὶ Ἀναξαγόρου τοῦ Κλαζομενίου. Ἐπὶ τραγῳδίαν δὲ ἐτέρας τὸν Ἀναξαγόραν ἰδὼν υποστάντα κινδύνους δι' ἀπερ εἰσήζε δόγματα <sup>21</sup>. Σκυθρωπὸς δὲ ἦν τὸ ἦθος καὶ ἀμειδίης καὶ φεύγων τὰς συνουσίας· ὅθεν καὶ μισογυνῆς ἐδοξάσθη. Ἐγγίμει δὲ ὁμῶς πρόωτην μὲν Χοιρίλην, θυγατέρα Μησιλόχου· ἐξ ἧς ἔσχε Μησιλόχον καὶ Μηναρχίδην καὶ Εὐριπίδην. Ἀπωσάμενος δὲ ταύτην ἔσχε καὶ δευτέραν, καὶ ταύτης ὁμοίως ἀκολάστου περιαδεί. Ἀπάρας δὲ ἀπ' Ἀθηνῶν ἦλθε πρὸς Ἀρχέλαον τὸν βασιλέα τῶν Μακεδόνων, παρ' ᾧ διήγε τῆς ἀρας ἀπαλαύων τιμῆς. Ἐτελεύτησε δὲ ὑπὸ ἐπιβουλῆς Ἀρριβίου τοῦ Μακεδόνα καὶ Κρατεῦα τοῦ Θετταλοῦ, ποιητῶν ὄντων καὶ φθονησάντων αὐτῷ πεισάντων τε τὸν βασιλέως οἰκέρην τοῦνομα Λυσίμαχον, δέκα μὲν ἀγορασθέντα, τοὺς βασιλέως, οὓς αὐτὸς ἐτρέφε, κύνας ἐπαφείναι αὐτῷ. Οἱ δὲ ἱστορήσαν οὐχ ὑπὸ κυνῶν, ἀλλ' ὑπὸ γυναικῶν νύκτωρ διαστασθῆναι, πορευόμενον ἀπὸ πρὸς Κρατερόν τὸν ἐρώμενον Ἀρχελάου (καὶ γὰρ σchein αὐτὸν καὶ περὶ τοὺς τοιούτους ἔρωτας), οἱ δὲ, πρὸς τὴν γαμετὴν Νικοδίκου τοῦ Ἀρεθουσίτου. Ἐγγὶ δὲ βίῳ αὐτὸν οὐ,

20. V. la n. 12.

[8] Alessandro Etolo <sup>20</sup>, dal canto suo, scrisse su Euripide questi versi:

L'allievo del buon Anassagora, per conto mio, è scostante, nemico del riso: neanche il vino gli ha insegnato a scherzare. Ma ciò che scrive ha la dolcezza del miele e delle Sirene.

[9] Quando si trovava in Macedonia alla corte del re Archelao, con cui era in grande familiarità, fu sbranato, mentre tornava di notte da una cena col re, da cani lanciati contro da un rivale e per le ferite riportate morì. [10] I Macedoni onoravano a tal punto la sua tomba e la sua memoria che solevano dire a mo' di glorificazione: «Mai perisca il tuo monumento, o Euripide», dal momento che l'illustre poeta morto era sepolto nella loro terra. Per questo motivo, quando ambasciatori inviati loro dagli Ateniesi chiesero il permesso di traslare le ossa ad Atene, nella sua patria, i Macedoni unanimemente persisterono in un deciso rifiuto.

#### da SUIDA

Euripide, figlio di Mnesarco o di Mnesarchide e di Clito, che si recarono in esilio in Beozia, poi in Attica. Non è vero che sua madre fosse un'eribendola: era, anzi, di famiglia nobilissima, come testimonia Filocoro. La madre lo concepì durante l'invasione di Serse e nacque nel giorno in cui i Greci ricacciarono i Persiani. Fu dapprima pittore, poi allievo di Prodicco in retorica, di Socrate in etica e in filosofia. Fu allievo anche di Anassagora di Clazomene. Si dedicò alla tragedia, quando vide i pericoli che correva Anassagora a causa delle idee da lui professate <sup>21</sup>. Era di temperamento malinconico e cupo ed evitava le compagnie: per questo anche fu ritenuto misogino. Ma pure sposò prima Cherila, figlia di Mnesiloco, dalla quale ebbe Mnesiloco, Mnesarchide ed Euripide. Dopo averla ripudiata, ebbe una seconda moglie, dalla cui incontinenza pure fu messo a dura prova. Se ne partì da Atene per andare dal re dei Macedoni Archelao, presso il quale visse godendo il massimo degli onori. Morì per un complotto di Arribeo macedone e Crateua tessalo, che erano poeti; poiché lo invidiavano, convinsero il famiglia del re, di nome Lisimaco, comprato con dieci mine, a lanciargli contro i cani del re da lui allevati. Alcuni invece raccontano che non fu sbranato da cani, ma da donne nottetempo, mentre si recava nel cuor della notte da Cratero, l'amasio di Archelao (ne condideva, infatti, anche gli amori), secondo altri dalla moglie di Nicodico di Aretusio. Visse settantacinque anni e le sue ossa

21. Fu vittima di un clamoroso processo per empietà e venne condannato.



καὶ τὰ ὅσα αὐτοῦ ἐν Πέλλῃ μετακομίσαι τὸν βασιλέα. Δράματα δὲ αὐτοῦ κατὰ μὲν τινὰς οἷ', κατὰ δὲ ἄλλους ςβ'. σφύζονται δὲ οἷ'. Νίκας δὲ ἀνέλειτο ε', τὰς μὲν δ' περιών, τὴν δὲ μίαν μετὰ τὴν τελευταίαν, ἐπιδειξαμένου τοῦ δράμα τοῦ ἀδελφιδοῦ αὐτοῦ Εὐριπίδου. Ἐπεδείξατο δὲ ὅλους ἐναυτοὺς κβ', καὶ τελευταῖα ἐπὶ τῆς ςγ' Ὀλυμπιάδος <sup>22</sup>.

furono trasportate per ordine del re a Pella. I suoi drammi, secondo alcuni, ammontano a settantacinque; secondo altri, a novantadue. Ne restano settantasette. Ottenne cinque vittorie, quattro da vivo, una dopo la morte con un dramma rappresentato dal nipote Euripide. Rappresentò drammi per ventidue anni in tutto e morì nella novantatreesima Olimpiade <sup>22</sup>.



Παῖδες μὲν οὖν μοι κλιτύων ἐν ἐσχάτοις  
 νέμουσι μῆλα νέα νέοι πεφυκότες,  
 ἐγὼ δὲ πληροῦν πίστρα καὶ σάφειν στέγας  
 μένων τέταγμαί τασθε, τῷ τε δυσσεβεῖ  
 Κύκλωπι δειπνῶν ἀνοσίων διάκονος.  
 Καὶ νῦν, τὰ προσταχθέντ', ἀναγκάως ἔχει  
 σάφειν σιδηρᾷ τῇδ' ἐμ' ἀρπάγῃ δόμους,  
 ὡς τόν τ' ἀπόντα δεσπότην Κύκλωπ' ἐμὸν  
 καθαροῦσιν ἄντροις μῆλ' α' ἐσδεχόμεθα.  
 Ἦδη δὲ παῖδας προσνέμοντας εἰσπορῶ  
 ποιμένας. Τί ταῦτα; Μὲν κρότος σικινίδων ὁ  
 ὁμοῖος ὑμῖν νῦν τε χότ'ε Βαρχίῳ  
 κῶμοι συνασπίζοντες Ἀλθαίας<sup>7</sup> δόμους  
 προσήτ' αἰδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι;

## ΧΟ.

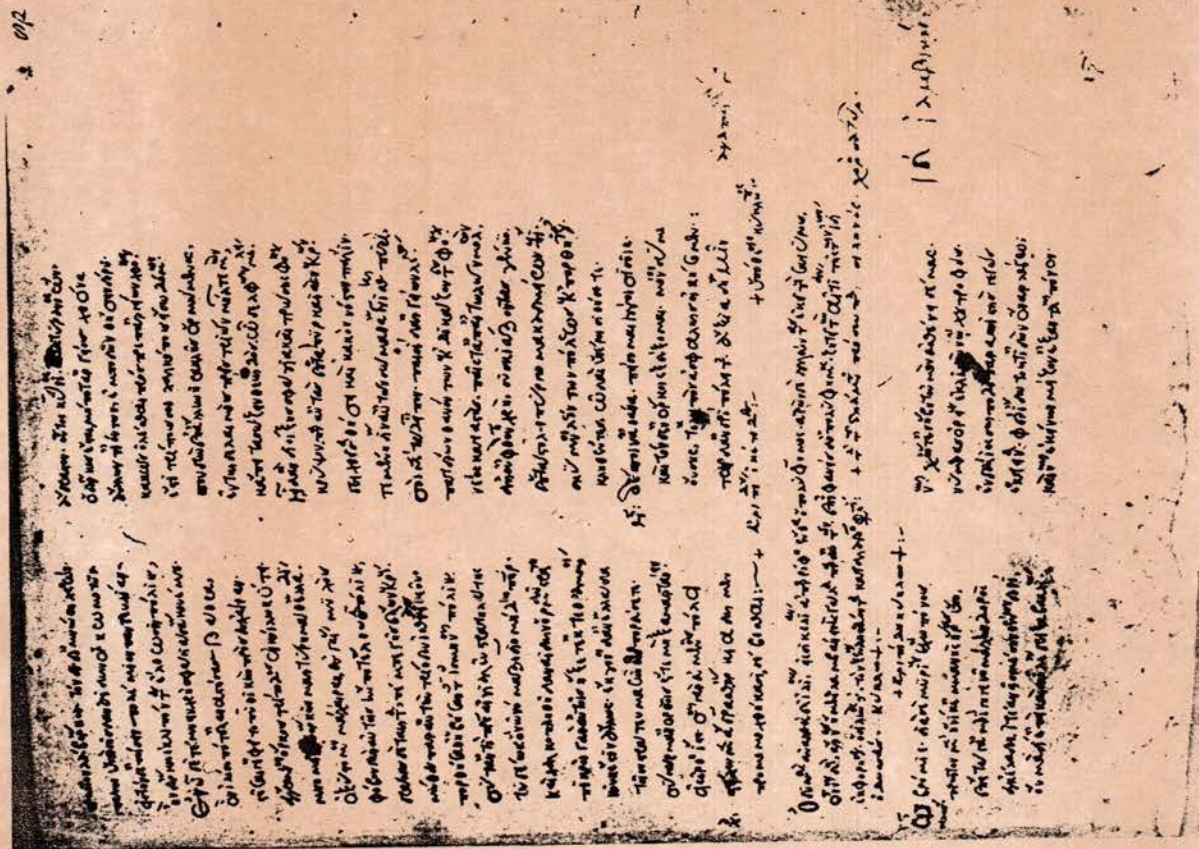
Παῖ γενναίων μὲν πατέρων  
 γενναίων τ' ἐκ τοιάδων,  
 πᾶ δὴ μοι νόση σκοπέλους;  
 Οὐ τᾶδ' ὑπήμενος αὔρα  
 καὶ ποιτρὰ βοτάνη;  
 Δινᾶέν θ' ὕδωρ ποταμῶν  
 ἐν πίστρας κεῖται πέλας ἄν-  
 τρων; Οὐ σοὶ βλαχαὶ τεκέων;

— Ψύτ'. οὐ τᾶδ' οὐ; Οὐ τᾶδε νεμῇ  
 κλιτύν δροσεράν;  
 Ὀή, βίψω πέτρον τάχα σου  
 — ὑπαί' ὧ ὑπαί' ὧ κεράστα—  
 μνηρόβτα στασιωρὸν  
 Κύκλωπος ἀγροβάτα.

Σπαργώντας μαστοὺς χάλασον·  
 δεῖται θηλαῖσι τροφᾶς  
 ἃς λείπεις ἄρνῶν θαλάμοις.  
 Ποθοῦσ' σ' ἀμερόχοιτο  
 βλαχαὶ σμικρῶν τεκέων.

6. La sicimide era la tipica danza dei Satiri.

7. Altea, moglie di Eneo, re di Calidone, era stata amata da Bacco; dal dio ebbe Deianira, che divenne moglie di Eracle.



L'Esordio del *Ciclope* in un codice del 1310 circa

(Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, cod. Plut. 32.2, fol. 84r).



Le risposte alle domande che seguono contribuiranno ad una riflessione, che intendo fare dal  
 punto di vista musicale, sul percorso che abbiamo fatto insieme.  
 Quella del Coro è stata a mio avviso un'esperienza per certi versi eccezionale, e quindi ritengo  
 che meriti questa riflessione, a cui ti chiedo di collaborare.  
 Avrei preferito raccogliere queste notizie attraverso interviste personali e attraverso un contatto  
 più 'umano', ma è mancato il tempo per farlo.  
 Dei dati raccolti verrà fatto un uso discreto e per così dire 'interno' all'esperienza svolta assieme,  
 quindi ti chiedo di rispondere liberamente e con sincerità. Grazie.

Aldo Jonata

**a) Dati anagrafici**

1. Sesso: **M F** (una crocetta sulla risposta giusta)

2. Età.....

3. Anno di corso universitario.....

4. Titolo di studio precedente.....

**b) Rapporti con la musica**

5. Hai mai studiato danza, musica o canto? **SI NO**

6. Se hai risposto **SI**, puoi descrivere il tipo di studi compiuti? .....

7. (Se hai risposto **NO alla domanda 5.**) Sai suonare qualche strumento, anche senza  
 aver compiuto studi regolari? **SI NO**

8. Quale (o quali)?.....

9. Ritieni di saper cantare discretamente? **SI NO**

10. Ti ritieni stonato/a? **SI NO**

11. Sei mai stato giudicato da altri stonato/a? **SI NO**

12. In generale, come descriveresti in poche parole il tuo rapporto *pratico* con la  
 musica?.....



c) Sull'esperienza compiuta nel Coro

14. Secondo te i risultati musicali ottenuti nel Coro sono dovuti in maggior misura a un lavoro collettivo o a contributi e proposte individuali? (una crocetta sulla risposta che ritieni giusta)

15. Perché? .....

16. Come descriveresti in poche parole la musica del Coro delle Baccanti?

17. Sei soddisfatto/a dei metodi seguiti per arrivare alla definizione della musica e della danza del Coro? SI NO

18. Perché?

19. Hai trovato differenze tra i metodi usati per la musica e per la danza? SI NO

20. Cosa miglioreresti? .....

21. Altre osservazioni da fare? .....

a-bis) dati personali (risposte facoltative)

22. Nome e cognome.....

23. Città, indirizzo e telefono di residenza.....

24. (per i fuori-sede) Eventuale domicilio a Bologna.....

Ti ringrazio per la paziente collaborazione. Se non riesci a restituirmi di persona questo questionario, puoi spedirlo a questo indirizzo:

A.Jonata - v. Amendola 13 40121 Bologna  
tel. 051-252153



# baccanti - quiz / risposte

## (Dati anagrafici)

1. Sesso:

M : 3) 5) 6) 8) 11) 12) 14) 16) 24)

F : 1) 2) 4) 7) 9) 10) 13) 15) 17) 18) 19) 20) 21) 22) 23

riepilogo: 9 M / 15 F

2. Età:

1) 21; 2) 29; 3) 23; 4) 22; 5) 27; 6) 23; 7) 24; 8) 24; 9) 23; 10) 25

11) 24; 12) 24; 13) 24; 14) 24; 15) 22; 16) 25; 17) 22; 18) 22; 19) 30; 20) 21; 21) 22; 22) 23; 23) 19; 24) 28

riepilogo: età media a.23

3. Anno di corso universitario:

1) n.r.; 2) 4° fc ? 3) 4° 4) 3° 5) 3° f.c. 6) 3° 7) 1° fc 8) 1° fc 9) 4° 10) 4°

11) 1° fc; 12) 2° fc; 13) 4°; 14) 4° 15) 4° 16) 1° fc; 17) 4° 18) 1° fc; 19) n.r.; 20) 2°; 21) 3°; 22) 3°; 23) 2°; 24) 3°

4. Titolo di studio

1) mat.classica ; 2) geometra; 3) perito informatico; 4) tecnico commerciale; 5) mat

scientifica; 6) mat.scientifica; 7) dip.linguistico; 8) mat.scient.; 9) ragioniere

programmatore; 10) operatore turistico; 11) perito turistico; 12) tecnico commerciale;

13) liceo generico(GR); 14) mat.scient.; 15) dip.stilista moda; 16) mat.scient.; 17)

mat.scient.; 18) mat.scient.; 19) dip.scienze umane e sociali; 20) mat.classica; 21)

mat.scient.; 22) ist.tecnico per il turismo; 23) mat.classica; 24) perito tecnico

commerciale



(Rapporti con la musica)

5. Hai mai studiato danza, musica o canto?

SI 1); 3); 4); 9); 11) 12) 13) 14) 15) 18) 20) 21) 22) 24)  
(14)  
NO: 2) 5) 6) 7) 8) 10) 16) 17) 19) 23)  
(10)

6. Se hai risposto SI, puoi descrivere il tipo di studi compiuti?

- 1) Pianoforte x 2 anni.
- 2) Espressione corporea
- 3) 'Musica'
- 4) Chitarra; canto in un coro
- 9) Danza e mimo
- 11) Flauto alle medie
- 12) Da piccino, un paio d'anni di corso propedeutico alla musica
- 13) Vari corsi di danza classica e moderna. Conclusione: purtroppo zero. Preferisco ballare a modo mio
- 14) Corsi di jazz, armonia, canto
- 15) Ho sempre studiato danza moderna in una scuola. Ho tentato di imparare a suonare la chitarra acustica, e un po' la strimpello.
- 18) Corso di canto con Salvo Nicotra
- 20) Lezioni private di canto
- 21) "Molto indescrivibile..." (in modo convenzionale - Scuola popolare di musica Ivan Illich di Bologna) Comunque, soprattutto una esperienza di musica d'insieme.
- 22) Musica: 7 anni di pianoforte (ma ero molto molto piccola)  
Danza: 1 anno di teatrodanza. Canto: 5 lezioni con una (pseudo)insegnante (pseudo)classica.
- 24) Canto, e un laboratorio di danza.



3

7. Sai suonare qualche strumento, anche senza aver compiuto studi regolari?

SI: 3) 6) 7) 11) 12) 14) 15) 21)  
(8)  
NO 2) 5) 8) 9) 10) 13) 16) 17) 18) 19) 23)  
(11)

8. (se sì) Quale (o quali)?:

3) tastiere, chitarra  
6) (? : ha studiato flauto dolce alle medie)  
7) chitarra  
11) tin whistle, percussioni  
12) chitarra (molto molto male)  
14) Voce  
15) Chitarra acustica  
21) Tamburello (anche 'acrobatico') e percussioni

9. Ritieni di saper cantare discretamente?

SI 3) 4) 10) 11) 12) 13) 14) 18) 20) 21) 22) 24)  
(12)  
NO 1); 2) 5) 6) 7) 8) 9) 15) 16) 17) 19) 23)  
(12)

10. Ti ritieni stonato/a?

SI 5) 6) 8) 15) 17) 23)  
(6)  
NO 2) 3) 4) 7) 10) 11) 12) 13) 14) 16) 18) 19) 20) 21) 22) 24) (16)  
(2)

11. Sei mai stato giudicato da altri stonato/a?

SI 2) 4) 5) 8) 12) 17) 22) 23) 24)  
(9)  
NO 1) 3) 7) 9) 10) 11) 13) 14) 15) 16) 18) 19) 20) 21)  
(14)  
NON SO 6)  
(1)



**12. In generale, come descriveresti in poche parole il tuo rapporto *pratico* con la musica?**

- 1) Ho smesso di suonare il pf perché volevo esprimermi suonando, ma non ero abbastanza brava. La musica fa da colonna sonora ai miei stati d'animo
- 2) Mi piace tanto, la ascolto, e quando vedo uno strumento non posso trattenermi dal provarlo; danzo solo musiche popolari, anche se non so ballarle
- 3) istintivamente di trasporto
- 4) n.r.
- 5) In sintonia con i miei pensieri
- 6) Immensa sproporzione tra come la sento e la vivo, e la mia realizzazione pratica: ho tutto da imparare e devo assolutamente farlo, perché per me la musica è fondamentale.
- 7) Di puro ascolto
- 8) Pressoché inesistente
- 9) Mi piacerebbe davvero saper cantare a modo
- 10) Ludico (canto, ma niente di più)
- 11) Mi piace ascoltarla e farla (nei miei limiti); ho cantato per qualche tempo in un gruppo che non avrebbe mai cambiato la storia del rock.
- 12) Mi piacerebbe imparare la teoria musicale, avere più esercizio alla chitarra; dedicare più tempo allo studio pratico dello strumento
- 13) Canto quando mi viene la voglia di farlo, e quando posso (...parola illeggibile)
- per la realizzazione di una rappresentazione scenica.
- 14) Stupendo, ma duro in quanto professionista.
- 15) Un po' difficoltoso, non riesco a entrarci subito.
- 16) Una fede
- 17) Ludico
- 18) Amerei saper suonare qualche strumento. Ogni tanto mi cimento con il piano ma molto da profana.
- 19) Mi piace molto, appena posso la uso negli spettacoli. Mi piace ballare quello che la musica mi suscita
- 20) Mi piace cantare non come solista, ma in un coro (qui a Bologna: Corale Quadrilavio): musica barocca
- 21) Un po'... non semplice, affascinante, conflittuale, insaziabile.
- 22) Canto spesso in qualsiasi occasione, vorrei cantare di più e meglio, e soprattutto meno istintivamente (da canto sotto la doccia).
- 23) Mi piace ascoltare, ma non canto perché non mi piace la mia voce.
- 24) E' come se mi accompagnasse continuamente.



13. E da un punto di vista *estetico*?

1) Non ci ho mai pensato; mi piace la musica che mi trasmette sensazioni, o che mi fa rivivere sensazioni già provate, evocandole

2) mi incanta.

3) di trasporto istintivo

7) Sinceramente non me lo sono mai posto questo problema

8) Fatico ad abbandonarmi senza riserve al 'rapimento' della musica.

10) Adoro la musica

11) Come gusti? La musica di ogni genere, se suonata con la dovuta passione, mi stimola e affascina continuamente.

12) La musica è un punto di vista sul mondo: matematica liberatoria.

13) Sionata non lo sono, però vorrei saper usare meglio la mia voce.

15) Non ho particolari problemi quando danzo.

16) Ben temperato

17) La musica trasporta

18) Mi fa sognare

20) Amo ascoltare musica di generi vari, e ritengo interessante frequentare ambienti dove si suona e si canta musica dal vivo.

22) Mediocre

23) Il mio rapporto con la musica, dato quanto scritto sopra, è un rapporto esclusivamente estetico. Non ho conoscenze approfondite che mi permettano di indicare una preferenza.

24) E' come la sensazione di elementi che si fondono.

- non rispondono: 4); 5); 6); 9); 14) 19); 21)

5



14. Secondo te i risultati musicali ottenuti nel Coro sono dovuti in maggior misura a un lavoro collettivo o a contributi e proposte individuali?

- a) lavoro collettivo 1) 2) 3) 4) 5) 8) 10) 14) 15) 16) 17) 19) 20) 22) 23) 24)  
(riepilogo: 16)  
b) proposte individuali 6) 7) 12) 13) 18) (riepilogo: 5)  
c) a metà strada 9) 11) 21) (riepilogo: 3)

## 15. Perché?

- a)  
1) Sebbene le idee portanti fossero di persone singole, la loro messa in pratica necessitava comunque di tutti i partecipanti al coro  
2) Difficile rispondere: una collettività è fatta di individui. Questa in particolare accettava spunti individuali e li faceva propri. Non dimentichiamoci però la presenza forte di Scabia che filtrava tutto.  
3) Perché è un coro  
4) Il coro è sempre il risultato di un lavoro collettivo  
5) Perché i contributi personali venivano valutati e approvati o respinti da tutti.  
8) Credo che più o meno tutti abbiano contribuito alla riuscita (?) complessiva del coro  
10) Perché le proposte personali venivano poi 'dialogate', discusse dal gruppo n.r.  
14) n.r.  
15) Perché lavorare assieme fa arrivare molto lontano  
16) Per stare davanti a dio bisogna essere in molti  
17) La proposta del singolo viene accolta e arricchita da tutti - il coro per appropriarsene la cambia.  
19) Anche se alcune voci sono state più forti di altre, i suoni sono comunque arrivati da una situazione collettiva.  
20) Solo dalla sintesi dei contributi è potuto nascere il nostro coro: proposte individuali non inserite in un lavoro collettivo non avrebbero avuto la stessa capacità di coinvolgere tutti.  
22) Perché più o meno tutti abbiamo partecipato con proposte individuali che sono state rielaborate collettivamente, diventando così un lavoro preminentemente collettivo.  
23) Perché in UN CORO le proposte individuali rischiano di non poter essere condivise dagli altri, mentre un lavoro collettivo comunque crea un legame che è quello della "creazione".  
24) Perché se anche qualche proposta individuale c'è stata, poi nell'esecuzione collettiva gli elementi si sono evoluti e sviluppati in modo nuovo.



- b)
- 6) Quelli che sapevano si facevano avanti, gli altri no
- 7) Semplicemente per il fatto che c'era qualcuno che proponeva e qualcun altro che eseguiva. C'era poi chi proponeva, veniva bocciata la sua idea che veniva riproposta e accettata da chi l'aveva in precedenza scartata. Capito, Aldo? Non mi riferisco a te, ma al mio EVOE?
- 12) Sono le proposte individuali che vanno filtrate e accettate dal gruppo
- 13) Purtroppo agli uomini viene più facile seguire una proposta che lavorare collettivamente
- 18) E' da contributi e proposte individuali che siamo partiti per sperimentare e crescere in un lavoro collettivo
- c)
- 9) Le proposte individuali sono state importanti davvero, ma una parolina dice uno, una parolina aggiunge l'altro... e il percorso collettivo è fatto
- 11) Il lavoro collettivo è servito a limare le proposte singole.
- 21) n.r.

#### 16. Come descriveresti in poche parole la musica del Coro delle Baccanti?

- 1) Il massimo della prigione e il massimo della liberazione
- 2) Evocativa, ritmica, di forza, avvolgente, stimolante, (..... parola illeggibile), necessaria
- 3) Orchestrale.
- 4) Poco sacra, tradizionale
- 5) Dal sapore orientale
- 6) Potente, perché era già grande potenzialmente
- 7) Alle volte noiosissima (Dalla terra dell'oriente...), altre volte molto coinvolgente (Scorre di latte...)
- 8) Non ho la minima idea
- 9) n.r.
- 10) Soddisfacente e abbastanza coinvolgente
- 11) Un mantra - una batucada
- 12) Un mantra melodico
- 13) Interessante, ma avrei voluto che fosse più variata
- 14) Quasi ipnotica
- 15) Molto profonda
- 16) Battiti del cuore
- 17) Potente
- 18) Ho prestato più attenzione alla melodia del canto. (n.b.: ha frainteso la domanda, intendendo 'musica' per 'musica strumentale')
- 19) In sintonia coi passi e con le figure create.
- 20) Etnica, ritmica, evocativa, coinvolgente anche per chi non vi partecipa attivamente.
- 21) n.r.
- 22) Semplice ma efficace, adatta al lavoro che è stato fatto.
- 23) Rituale, non sempre il coro ha fatto musica, nei casi peggiori era ripetitivo, nei migliori riusciva a raccontare.
- 24) Ossessiva e sistematica



17. Sei soddisfatto/a dei metodi seguiti per arrivare alla definizione della musica e della danza del Coro?

a) SI 3) 4) 5) 6) 8) 10) 11) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 20) 23) 24) (16)

b) NO 12) 19) 21 (3)

c) INCERTI 1); 2) 7) 9) 22) (5)

## 18. Perché?

a) (SI)

- 3) Metodi graduali, ma forse poco il tempo dedicato.
- 4) Perché è bello cantare in questo modo.
- 5) Perché ci sono stati tentativi continui.
- 6) n.r.
- 8) Perché non avrei fatto di meglio
- 10) Non so, perché mi piace la musica a cui siamo arrivati (soprattutto quella durante la sequenza: la 'trombetta' - si chiama così? - è fantastica!)
- 11) Erano gli unici metodi praticabili, visti i limiti oggettivi che abbiamo. Credo che sia stato raggiunto un buon equilibrio
- 13) C'è stata parecchia libertà (nei limiti!), e così chi voleva poteva esprimere le proprie idee.
- 14) n.r.

- 15) Perché partire da cose basilari è molto importante
- 16) Perché la musica è diretta da un napoletano
- 17) Non avendo altre esperienze non posso fare paragoni
- 18) Perché è stata una crescita graduale e sperimentale.
- 20) E' stato un lavoro 'per gradi' che ha consentito attraverso un percorso logico di affrontare una alla volta le questioni della musica e della danza, di cui avevamo bisogno.
- 23) Si è riuscito a compiere un lavoro collettivo nonostante le resistenze (innanzitutto la mia!)
- 24) Perché mi sembrano intuitivi e adeguati allo spirito di ricerca.

b) (NO)

- 12) Poca sperimentazione
- 19) Il percorso del corpo e della voce sono stati troppo brevi, o meglio si è cercato troppo presto la struttura
- 21) Dovevamo cercare di più all'inizio, visto che dal passo nasce tutto. Però si fa quel che si può



- c) (INCERTI)
- 1) Avrei voluto che ci fosse più spazio per tutti: alcuni avevano cose interessanti da proporre, ma non hanno trovato lo spazio per farlo
  - 2) Mi sarebbe piaciuto avere la possibilità di approfondire meglio questo discorso.
  - 7) vedi risposta n. 15
  - 9) Sarebbe stato meglio seguire di più il percorso cominciato con "Io Dioniso", dove si improvvisava di più e ogni volta ci si stupiva.
  - 22) Sì: vedi risposta n. 15. - No: perché spesso non sono riuscita a seguire completamente l'evoluzione e il percorso dalla proposta singola al passo-musica definitivi (avrei preferito maggior collaborazione collettiva).

#### 19. Hai trovato differenze tra i metodi usati per la musica e per la danza?

SI 5) 9) 10) 13) 14) 17) 18) 22) 23)

NO 3) 4) 6) 7) 8) 11) 12) 15) 16) 19) 20) 24)

INCERTI 2)

NON RISPONDONO 1) 21)

#### 20. Cosa miglioreresti?

- 2) La sala: spazio più grande e acustica migliore
- 3) La musica strumentale
- 4) "Gli accordi" (?)
- 5) Le danze
- 6) Tutto: non so entrare nel merito (n.b. probabilmente non ha capito la domanda, e nella risposta si riferisce a se stesso)
- 7) La cooperazione tra i componenti del coro. Bisogna arrivare a capire che siamo tutti allo stesso livello!!! Non ci sono le star! Mica siamo a Broadway!
- 8) Non so, non ho idea
- 9) Lavorerei di più sui diaframmi (*intende: risuonatori*), sugli esercizi (*vocali*) che ci hai fatto fare purtroppo poche volte
- 10) Forse alcuni versi, cantati troppo uguali l'uno all'altro.
- 12) La varietà
- 13) Già è stato bello così com'è stato. Poi io avrei cambiato tante cose perché ognuno ha la propria visione. Vorrei praticare ancora di più.
- 15) Niente
- 16) Non c'è più tempo per migliorare, sta bene come sta.
- 17) Farei più lavoro di preparazione vocale per poi poter essere più sicuri. E poi anche maggior variazione all'interno della struttura.
- 18) Nella danza avrei ricercato maggior sincronismo ma forse avremmo perso in spontaneità. Dipende da quello che si voleva trovare.
- 19) "Quello che un corpo può fare" - "Quello che una voce può fare"



20) Darei più spazio agli esercizi preliminari per scaldare la voce e sperimentare i  
risuonatori del corpo.

22) Non penso ci sia veramente qualcosa da migliorare: il nostro percorso ci ha portato  
qui, ma si potevano prendere molte altre strade.

24) La capacità di ascolto reciproco e la durata della concentrazione (bisogna evitare di  
distarsi ad ogni piccola pausa)

- non rispondono: 1); 11); 14); 21); 23)

21. Altre osservazioni da fare?

3) Anche se sono un improvvisatore, mi sarebbe piaciuto adoperare una partitura  
6) Potente, potente, potente

10) Questo test è un po' complesso. Alcune domande sono astruse. Comunque va  
bene lo stesso.

11) Volevo usare di più il tamburo

12) Non essendo professionisti non c'era molta pulizia, sia nella musica che nel  
coro.

13) Tante. Vorrei parlare per ore, ma adesso ci sta chiamando il prof.

20) Mi sarebbe piaciuto che, almeno come esperimento, tutti passassero almeno una  
volta nella sezione strumentale in modo attivo.

- non rispondono:  
1); 2); 4); 5); 7); 8); 9); 14); 15); 16); 17); 18); 19); 20); 21); 22); 23); 24)